

**Carles Batlle i Jordà**

**ADRIÀ GUAL (1891-1902):  
PER UN TEATRE  
SIMBOLISTA**

Diputació  Barcelona

xarxa de municipis

Institut del Teatre

Curial edicions catalanes

Publicacions de l'Abadia de Montserrat





Adrià Gual (1891-1902):  
per un teatre simbolista

Carles Batlle i Jordà

ADRIÀ GUAL (1891-1902):  
PER UN TEATRE SIMBOLISTA

Presentació de Jordi Castellanos

Diputació de Barcelona. Xarxa de Municipis  
Institut del Teatre  
Curial Edicions Catalanes  
Publicacions de l'Abadia de Montserrat  
2001

Primera edició, octubre de 2001

© Carles Batlle i Jordà, 2001

La propietat d'aquesta edició és de Publicacions de l'Abadia de Montserrat  
i de l'Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona

Ausiàs Marc, 92-98 - 08013 Barcelona

ISBN: 84-8415-307-X

Dipòsit legal: B. 37.877-2001

Impress a Novagràfik, S.L. - Pol. Ind. Foinvasa - Vivaldi, 5  
08110 Montcada i Reixac

*Al pare i a l'avi Agustí, amb enyorança.*





## PRESENTACIÓ

### ADRIÀ GUAL I EL MESTRATGE DE LA MODERNITAT

És possible, molta gent ho afirma taxativament, que el teatre català, com a institució social i artística, estigui vivint un dels millors moments de la seva existència. És bo que s'hagi produït una institucionalització tan completa, però potser no ho és tant que aquesta institucionalització depengui massa de les administracions públiques, en detriment, de vegades, de l'espai que pugui ocupar en la vida social. Tot se'ns ha oficialitzat i se'ns ha fet emblemàtic i fins i tot ens fa quedar bé internacionalment. Pobre teatre que no fos així! Perquè la política amb tanta pressa com exalta, enderroca. Sigui com sigui: autors, directors, actors, col·lectius, ... tot allò que ha anat generant el teatre català és valorat aquí i a fora. És possible que mai no hagués tingut, salvat el cas esporàdic d'alguna obra d'Àngel Guimerà, tanta repercussió internacional i tantes perspectives de futur. En podem estar orgullosos. És clar que..., cert, ja no hi trobem la frescor d'altres èpoques, quan potser no es movien tants diners, però als autors els era relativament més fàcil d'accedir a l'escena i comptar amb les reaccions d'un públic no tan hieràtic, més expressiu, potser també més primitiu, però indubtablement més espontani i directe que l'actual. En canvi, un muntatge que s'ha fet a Londres, Nova York o Milà, pot ésser l'endemà calcat —igualat, si ho preferiu— a Barcelona. Perquè fins i tot els grans realitzadors internacionals ens fan cas i accepten de treballar per nosaltres i nosaltres ens sentim orgullosos de poder-los contractar, sigui quin sigui el seu catxet. Som, sí, en un bon moment.

Som, doncs, en un bon moment per girar-nos enrera i observar què deien, què pensaven, aquells que van lluitar per la modernització del nostre teatre. Aquells que van posar els fonaments del teatre actual. Adrià Gual el primer de tots. Al capdavant, és el nom que, en els seixanta, va servir de bandera a l'Escola d'Art Dramàtic més innovadora del moment, aquella que és a l'origen mateix del teatre regenerat dels nostres dies. Ben segur que hi ha qui pensa que tota aquella gent no té res a ensenyar-nos i mira amb

commiseració aquells que perden la vida i el temps en investigacions històriques com la de Carles Batlle. Tothom, és clar, té dret a pensar el que vulgui però de vegades dubto que això d'anar pel món amb la convicció que ningú, i menys qui ens han precedit en la construcció d'un teatre digne, no té res a dir-nos sigui realment «pensar». Mirar enrere, si no per a altres coses, ens serveix per relativitzar el present, per prendre cures de cofoisme, que és un mal que té formes d'allò més diverses i que és capaç de minar tant els localismes més ensucrats com els més empatumats internacionalismes. El sentit històric ha estat sempre un bon sisè sentit, aquell que posa en dubte i obliga a revisar tots els altres.

Carles Batlle ha pres la figura i l'obra d'Adrià Gual com el filiberquí per entrar a fons en el teatre del tombant de segle. Potser cap altre personatge li posava sobre la taula tantes peces per encaixar: des dels orígens socials a la progressiva adopció i adaptació dels models del teatre simbolista, fins a la figura del reformista que intenta replantejar-se de cap i de nou el funcionament de la vida teatral. Adrià Gual va ser, amb totes les implicacions programàtiques i ideològiques que el mot arrossegava, un «modernista», tan típic que sovint va esdevenir objectiu privilegiat de les sàtires dels antimodernistes. I dels modernistes mateixos. La creació del Teatre Íntim i la introducció de la figura del realitzador, del director, capaç d'orquestrar tot l'espectacle en funció d'uns objectius artístics, de subordinar-hi actors i tècnics, era una autèntica revolució. Fins aleshores, en la nostra escena, els primers actors i les primeres actrius, que eren els amos de la companyia, feien i desfeien per a la seva pròpia glòria i benefici. El Teatre Íntim és, per sobre de tot, un acte de fe en el teatre, en la seva importància per a la vida cultural dels pobles, en la seva repercussió en la millora de la humanitat. Aquesta fe és la que ha empès sempre la vida teatral, abans i ara, aquí i arreu. Sense ella, el teatre ja no existiria.

Però al costat de la fe, hi ha un gran esforç d'aprenentatge, d'obertura mental, de treball constant i ben poc gratificat. Carles Batlle ressegueix pas a pas els laboriosos camins que porten Gual a ser un home de teatre integral, complet. L'esforç per entendre i incorporar la nova dramaturgia, amb els seus grans referents, des de Maeterlinck a Ibsen i Wagner, l'obliga a replantejar-s'ho tot, començant pels mateixos models de llengua que utilitza. El poeta, el narrador, el dramaturg tenen un mateix objectiu, han de treballar sobre unes mateixes premisses. La gran revolució que va viure el teatre en el tombant de segle venia de la seva equiparació amb els altres gèneres, amb les altres arts; també de la interacció entre uns i altres, entre gèneres i arts diferents. Gual, i amb ell molts d'altres, ho van comprendre i ho van concretar en un programa d'acció. Batlle el ressegueix fins al 1903 i deixa oberts els camins per a l'anàlisi dels anys posteriors. Potser algun dia ell mateix s'animarà i completarà la trajectòria del personatge, una trajectòria, val a dir, que mai no va deixar de ser polèmica.

No crec que m'enganyi gaire si penso —i afirmo— que aquest Gual que fa les primeres passes pel món del teatre ha estat un al·licient i un mestre per a qui l'ha estudiat, que el mateix Batlle s'ha anat convertint, per obra i gràcia de l'objecte d'estudi, en la seva rèplica (una rèplica ben actual, que quedi clar), un home de teatre integral que combina investigació històrica, anàlisi teòrica, curiositat per tot allò que s'està fent, amb la docència i la creació. Com el mateix Adrià Gual. I és que Adrià Gual també l'ha triat a ell. Quan un es proposa fer una tesi que sap que l'ocuparà obsessivament durant uns quants anys, cerca una matèria amb la qual tingui una certa afinitat. Batlle va triar Gual quan ja el coneixia prou com per destriar en el personatge allò que li semblava interessant. Comprendre permet triar, però també definir el subjecte i convertir-lo en objecte passiu de la tria. Aquesta interacció històrica, ben positiva, em sembla que és darrere de l'estudi que el lector té a les mans. Que el mateix Batlle, autor de l'estudi sobre Gual i home de teatre d'avui, s'ha convertit en la demostració més palpable dels lligams entre les dramaturgies del tombant de segle i les dramaturgies més innovadores d'aquests darrers anys. Una demostració de com la tradició, quan és viva i no purament passiva, quan parteix de l'estudi rigorós de revisió i no de repetició mecànica, és capaç d'engendrar i renovar, de marcar camins de futur. Benvingut, doncs, un llibre que serveix per comprendre i triar.

JORDI CASTELLANOS



## PREÀMBUL

En conjunt, la producció dramàtica d'Adrià Gual és molt poc coneguda. De fet, les persones que, per un motiu o altre, n'han sentit a parlar, per regla general només reconeixen *Misteri de dolor* i, amb una mica de sort, l'anècdota curiosa d'un text estrany i ridícul anomenat *Nocturn. Andante morat*. Sempre hi ha excepcions, és clar. Alguns, que són actors d'afició, recorden una obreta titulada *Hores d'amor i de tristesa*; fins i tot, és probable que hagin sentit a dir alguna cosa de *Silenci* (totes dues peces van aparèixer als dramàtics de la primera televisió en blanc i negre). Però poca cosa més. L'obra teatral d'Adrià Gual és un dels grans forats negres en la investigació, la pedagogia o la pràctica teatrals a Catalunya.

Acceptada l'amnèsia de conjunt, caldrà reconèixer que, si bé l'obra de mareduosa d'Adrià Gual —sobretot la no estrictament literària— ha estat menys tinguda, la seva producció dramàtica de joventut no ha pogut ni tan sols permetre's aquest luxe: pràcticament ningú no hi ha parat esment. És cert que *Nocturn* (1895), *Blançafior* (1897) o *L'emigrant* (1901) són obres publicades en el tomb del segle; tanmateix, mai no han estat reeditades, i se'ls ha donat poca o nul·la importància als estudis posteriors. Ben mirat, el gruix de la producció primerenca de Gual roman inèdita i, si no fos per la relació que se'n fa a les memòries de l'autor —i també per la cessió dels manuscrits de l'arxiu Gual a l'Institut del Teatre— s'hauria perdut irremeiablement per a la història del teatre català. I, tanmateix, el conjunt d'aquesta obra primicera té un extraordinari interès, sigui quin sigui el valor literari o teatral que conservi.

En aquest estudi analitzo l'obra de joventut de Gual, des dels primers textos de l'any 1891 a la redacció de *Misteri de dolor*, a París, l'any 1902. Així mateix, valoro les reflexions teòriques i les activitats teatrals produïdes per Gual en el mateix període. Això, entre altres coses, m'ha permès entendre la base de les seves concepcions estètiques, la importància del simbolisme en la seva dramaturgia o l'abast de la seva campanya de renovació escènica. Crec sincerament que l'etapa, més enllà de les conveniències de l'estudi, té una delimitació clara en la vida i en l'obra de Gual. De fet, és en aquest període on es consoli-

den les idees i els models estètics que determinaran tota la producció posterior del dramaturg.

Presento, en primer lloc, el context cultural (els ambients pictòrics, musicals i teatrals) en què Gual comença a produir material artístic. És a dir, el context cultural dels inicis del Modernisme. Seguidament, ressegueixo cronològicament la producció indicada, ubico els textos en el context artístic que els dóna sentit i n'assajo una lectura. També estudio la recepció d'aquells productes (textuals o escènics) que tenen alguna mena de repercussió pública en l'època. Per consegüent, no obvio el naixement del Teatre Íntim ni la seva trajectòria durant el període estudiat. Finalment, he intentat aclarir l'activitat desenvolupada per Gual en la seva etapa parisisina.

Al marge dels buidats de premsa preceptius i de la consulta de la bibliografia especialitzada, el meu treball s'ha fonamentat en la consulta dels materials continguts al Fons Gual (dipositats a la Biblioteca de l'Institut del Teatre de Barcelona). Es tracta, bàsicament, de les diverses versions manuscrites de les obres estudiades, de conferències i articles inèdits, dels esbossos i estudis escenogràfics per a cada projecte de muntatge, de l'epistolari personal i d'un conjunt important de retalls de premsa periòdica i de programes de mà. En el cas dels assajos teòrics (conferències, articles, lliçons,...), la disposició del material és força desordenada i sense indicacions clares ni precises que ajudin a situar la data i el lloc de publicació (o de lectura). Per aquest motiu, he procedit a una ordenació del material assagístic produït per Gual fins a la seva tornada de París.<sup>1</sup>

1. Un primer projecte d'aquest treball («Adrià Gual i el teatre simbolista») va rebre el premi «Xavier Fabregas» de l'any 1990, atorgat per la Generalitat de Catalunya i la Diputació de Barcelona. Després d'obtenir una de les beques que concedeix la Fundació Cultural de la «Caixa de Catalunya» en el marc del seu programa d'estudis sobre el Modernisme (curs 1993-94), la investigació va redefinir-se com a «tesi de doctorat». Al marge d'ajudes econòmiques, però, aquest treball ha estat possible gràcies al suport i als consells d'unes quantes persones. La meua família: la Montserrat, que m'ha encoratjat sense reticències durant tant i tant de temps; el Guillem, menut encara, que s'ha acostumat a veure'm davant l'ordinador; el meu pare, que tanta fe tenia en mi i que mai no va dubtar que tant de llegir, bé m'hauria de servir d'alguna cosa, i, és clar, la meua mare, que ha suportat, rondinaire i feliç, com li saquejava els tresors dels seus prestatges. Valoro, especialment, el suport incondicional de l'Enric Gallén; li agraeixo els seus consells, els papers que li he fet carretejar d'una banda a l'altra, la seva paciència infinita i tot un plegat d'hores que, no sé com, m'he atrevit a robar-li. Agraeixo la sollicitud de la Mònica Jaumandreu, que sempre em llegeix les coses i que em diu que per ara ja n'hi ha prou, i també aquell consell oportú que, un dia que el necessitava, va donar-me en Jordi Coca, i encara la col·laboració inestimable del bon amic Isidre Bravo. I també recorde amb satisfacció algunes converses: una especialment amb en Ricard Salvat, que tant amablement va obrir-me les portes del seu arxiu personal, i amb en Joaquim Molas, que va responsabilitzar-se de la meua beca a la caixa, i amb l'Anna Vázquez, la Margarida Casacuberta i l'August Rafanell. Dono gràcies a l'Institut del Teatre, sobretot al personal del seu Centre d'Investigació Documentació i Difusió, que m'ha donat tantes facilitats a l'hora de manipular els materials del Fons Gual. I, en darrer terme i de forma molt especial, faig constar que aquest treball no hauria estat possible sense el guiatge, l'estímul i el consell d'en Jordi Castellanos.

Pel que fa a la transcripció de textos de l'època —siguin o no siguin de Gual— he seguit els criteris d'actualització emprats per les publicacions de l'Institut del Teatre de Barcelona.<sup>2</sup> En aquest sentit, he procurat alterar el mínim possible la presentació primera de l'escrit de base. La meua intenció és oferir al lector uns documents transcrits en un format plenament accessible però que alhora mantingui, tant com es pugui, l'especificitat de la llengua literària de l'autor corresponent. Aquesta operació afectarà, sobretot, l'apartat gràfic. Així doncs, actualitzaré l'*aspecte* del text a fi de facilitar-ne al màxim la lectura. Aquesta remodelació consistirà, bàsicament, en les operacions següents:

a) Organitzar la puntuació segons el sentit atribuït al text. També es distribuirà el text en els paràgrafs oportuns.

b) Col·locar les majúscules i les minúscules que avui són prescriptives. També es modificarà el tipus de lletra de l'original segons un criteri preestablert; així, es farà ús de la lletra cursiva en les cites en llengua no catalana o en els mots *marcats* tipogràficament en l'original.

c) Aglutinar els mots que es presentin separats i que en el català normatiu requereixin una grafia unificada («sobretot», «des d'aquest»). Consegüentment, caldrà desaglutinar els mots que s'hagin de presentar segregats en el català d'avui («a part», «dar-hi»), encara que eventualment això representi haver d'incorporar un grafema inexistent en l'original (les «e» a: «es llegeix» o «sobre el»). En síntesi: s'utilitzarà, segons convingui, o bé la separació normal dels mots o bé l'apòstrof i el guionet, tal com dicta la norma del català actual (per exemple, caldrà apostrofar l'article femení «la» davant «i» o «u» àtones: «la independència» i no «l'independència»).

d) S'accentuaran els mots segons les regles avui vigents.

e) Si en l'original manquen (per error o per errata) alguns grafemes, s'afegiran sense advertir-ho. Si n'hi sobren, se suprimiran.

Aquests seran els criteris marc. Amb tot, hi ha un aspecte afegit que convé tenir clar, si el que es vol és, no solament respectar els continguts bàsics dels textos, sinó també conservar-ne la configuració lingüística primigènia. Sempre que un mot presenti una realització fònica rellevant o simplement particular, s'haurà de reconèixer aquesta en la transcripció final, respectant, això sí, les regles de l'ortografia catalana actual. Així, per exemple, no es mantindrà «aquet», ja que, en la forma moderna «aquest», la «s» té un valor purament ortogràfic. Això no passa amb altres formes que sí que representen una fonètica peculiar. A tots aquests casos se'ls respectarà la fesomia fònica sobre la base de l'ortografia actual: «generalisar-se» i no «generalitzar-se» (encara que, dintre

del mateix text, concorri «escandalitzava»); «ausiliars» i no «auxiliars»; «sunturària» i no «sumptuària»; «relligiós» i no «religiós»; «per nosaltres» i no «per a nosaltres». En casos com aquests, el sedàs de l'ortografia modernitzada que s'aplica als mots no desfigura la presumpta prosòdia sobre la qual hem de creure que aquests havien estat pensats i escrits. D'altra banda, es respectarà sempre les opcions morfològiques i sintàctiques dels documents presos com a base. També en aquests casos, l'única operació que es durà a terme, si fa al cas, serà ortogràfica. Així: «volguer» i no «voler»; «dugues» i no «dues»; «aixís» i no «així»; «donguen» i no «donin», etcètera. No cal dir que no es modificarà gens el lèxic dels textos de referència. Seran respectats, lògicament, tant els barbarismes com els modismes o simplement les formes no registrades en els diccionaris normatius actuals, i es catalanitzarà, si s'escau, la grafia («teatro» i no «teatre»; «triümfo» i no «triomf»; etc.).<sup>3</sup>

3. Les referències bibliogràfiques (títols) de textos de l'època, si són publicats, respectaran l'aspecte i l'ortografia de l'original. Només s'actualitzarà l'accentuació.



## INTRODUCCIÓ

L'escassa bibliografia que, d'ençà de la mort de Gual, ha revisat, amb més o menys profunditat, la seva trajectòria artística ha patit en línies generals d'una herència considerable de prejudicis i d'idees preconcebudes. I això, tant si la valoració ha estat positiva com si ha estat negativa (si és que es pot globalitzar en termes de salvació o de condemna). Són prejudicis que, en part, responen a la prevenció antiga i tòpica del sectors progressistes davant el suposat *possibilisme* de Gual durant la dictadura riverista, però que, en part també, són el fruit d'una determinada *tradició* receptiva; una *tradició* que s'origina en l'entrellat de les primeres crítiques al *Nocturn* i que s'estén fins a l'activitat de Gual com a director de l'Escola Catalana d'Art Dramàtic en el context de l'eufòria noucentista i, més tard, de la República. En el capítol de les idees preconcebudes, d'altra banda, tampoc no es pot oblidar l'aura de víctima que acompanya la figura de Gual d'ençà de la publicació de les seves memòries, l'any 1960.<sup>1</sup>

Aquest seguit de tòpics heretats es manifesta ja el 1944, un any després de la defunció de l'artista, en el llibre afectuós i sentimental que li dedica, del seu exili mexicà, Avellí Artís, antic conegut i col·laborador de Gual.<sup>2</sup> Per a Artís, per exemple, *Nocturn. Andante morat*, respon a un afany desmesurat d'originalitat («La qüestió era fer el que no fessin els altres, amb un afany esbojarrat de trasbalsar, de remoure, de capgirar, fos com fos»). Això, òbviament, no és un mal principi, si no fos que, segons Artís, en aquells moments Gual es «trobava en el cas del qui navega sense carta. El drama —perdó: l'*andante morat*— *Nocturn* era una cosa plena de vaguetats i de misteris que va constituir el primer fracàs de la seva vida d'escriptor.»<sup>3</sup> Però no només *Nocturn* és un text diguem-ne *provisional*. *Silenci* (1897), si bé és una peça que obre «per al Teatre Català una portella per la qual ja s'entreveia Europa i a través de la qual la nostra rànica literatura dramàtica començava d'airejar-se», no passa d'un «assaig

1. Adrià Gual: *Mitja vida de teatre. Memòries*, Barcelona, Aedos, 1960.

2. Avellí Artís: *Adrià Gual i la seva obra*, Mèxic, D.F., Col·lecció Catalònia, 1944.

3. *Ibid.*, pàgs. 27-28.

de drama sintètic» que «em guardaré prou de dir —afirma encara Artís— que sigui una obra definitiva».<sup>4</sup> Fet i fet, per a Artís —com per a molts d'altres després— la primera i potser l'única obra reeixida de Gual és *Misteri de dolor*, «una de les peces més sòlides del nostre teatre modern».<sup>5</sup> En definitiva, Artís assumeix sense gaires escarafalls el que serà un dels principals llocs comuns de la bibliografia gualiana: l'obra de Gual anterior a *Misteri de dolor* és poc consistent, fins i tot ridícula.

En el fons d'aquesta idea preconcebuda cuegen encara les crítiques a les estrenes de *Blancafior* o *La culpable* (1899), o les ressenyes a *Nocturn*<sup>6</sup>. És simptomàtic que ja Francesc Curet, l'any 1917, consideri *Silenci*, *La culpable* o *L'emigrant* com a peces de «teatralidad dudosa, de concentración hermética, que sólo pueden despertarnos interés a base de una admirable interpretación y de estar el espectador predispuerto de antemano a profundizar en el misterio.»<sup>7</sup> Segons Curet, després de llegir les primeres obres de Gual, s'arriba al convenciment

«que la expresión es rebelde a la idea y que Gual es más diestro en concebir asuntos que en desarrollarlos. A veces nos da la sensación de que los personajes van divagando hasta

4. *Ibid.*, pàg. 37.

5. *Ibid.*, pàg. 38. Un exponent prou representatiu: «*Misteri de dolor* s'estrenà el 1904: el Gual de després ja no tingué la mateixa alçada» (Joan Fuster: *Literatura catalana contemporània*, Barcelona, Curial, 1978, pàg. 105.)

6. No tan negatives com Gual vol fer creure i com repeteixen els seus glossadors. L'únic a adonar-se d'aquesta exageració ha estat A. Munné-Jordà: «La renovació modernista en el teatre», *L'Avenç*, núm. 22, desembre 1979, pàgs. 19-24.

7. Francisco Curet: *El arte dramático en el resurgir de Cataluña*, Barcelona, Editorial Minerva, s.d., pàgs. 321. Un altre exemple: l'any 1924, quan el fundador de l'Íntim esdevé un important punt de referència per als renovadors teatrals de Madrid, alguna bibliografia de conjunt ja valora Gual com un autor que no és «de potente vuelo» i sí de «verbo un poco cultiparlante». Són mots de Josep Bernat i Duran a «Apéndice. Los teatros regionales catalán y valenciano», dins Narciso Díaz de Escovar y Francisco de P. Lasso de la Vega: *Historia del Teatro Español*, 2 vols., Barcelona, Montaner y Simón, editores, 1924. Bernat, crític conservador amb una llarga tradició d'enfrontaments amb Gual, tot i les reticències, manté una certa clarividència a l'hora de considerar que, si bé «nadie puede discutirle a Adrián Gual la autoridad de que goza» com a director d'escena («su arte en la presentación de las obras ha ejercido en el ánimo de los autores catalanes una influencia decisiva»), «su obra de dramaturgo poco o nada ha influido en la juventud», vol. II, pàg. 400. Pel que fa a la valoració de Gual al Madrid dels anys vint, vegeu, Enric Gallén: «La represa del *Teatre Íntim* als anys vint», *Els Marges*, núm. 50, juny 1994, pàgs. 120-125, i, entre altres, la correspondència entre Rafael Marquina i Adrià Gual (maig-desembre de 1923) conservada al Fons Gual; «*Del momento. Adrián Gual en Madrid*», *Informaciones* (18-4-1923); «*El teatro de D. Adrián Gual*», *El Sol* (21-4-1923); «*Orientación hacia un teatro nuevo*», *El Diluvio* (22-4-1923); «*Adrián Gual en Madrid*», *Día Gráfico* (24-4-1923); C. Rivas Cherif: «*El Teatro Íntimo*», *España* (16-6-1923); Miguel Emilio Durán: «*Hacia un teatro nuevo. El Teatro Íntimo de Gual se reproducirá en Madrid y renacerá en Barcelona*», *El Día Gráfico* (4-8-1923) (i amb idèntic títol, *Las Noticias* (10-8-1923)); Adrià Gual: «*Los pequeños cenáculos*», *El Heraldo de Madrid* (21-3-1925); «*Hacia un teatro nuevo. Un diario madrileño hace un elogio de Adrián Gual y le propone para regenerar el teatro español*», *El Noticiero Universal* (17-8-1925); Cipriano Rivas Cherif: «*Propósitos incumplidos del Teatro Íntimo en Madrid, con otros atisbos de esperanza*», *Théatron*, núm. 1, 1926, pàg. 2; vegeu també Manuel Aznar Soler: «*Una exposición en la Sala Beckett: Adrià Gual, Rivas Cherif y la renovación escénica*», *Pausa*, núm. 4, 1990, pàgs. 27-29.

*hallar la palabra justa, que no siempre viene con la oportunidad debida, de manera que cuando se encuentra, ha cansado al espectador y la acción pierde la robustez y el interés que el asunto reclama.»<sup>8</sup>*

Evidentment, Curet tanca la seva sentència amb la cantarella habitual: quan Gual consegueix «*moldear su inspiración en un estilo conciso, intenso y vibrante*», aleshores produeix *Misteri de dolor*. La transmissió del judici a través dels anys es mantindrà. Des del mateix 1904, el públic acceptarà *Misteri de dolor* com un gest de bona voluntat per part de Gual: l'autor —diran— ha efectuat un gir de cent vuitanta graus i ha intentat acostar-se a la tragèdia des d'un suport aproximadament realista i des d'un imaginari fàcilment assimilable a la *tradició dramàtica catalana*.<sup>9</sup> No cal dir que ningú no es fixarà gaire en el lligam indiscutible entre l'obra en qüestió i la producció anterior del mateix dramaturg. Al capdavant, *Misteri de dolor* no representa un gir excessiu ni cap claudicació exagerada, és tan sols el resultat d'un procés creatiu perfectament

8. En aquests moments, Curet, tot recollint la tradició vitalista i antiesteticista d'alguns sectors del Modernisme, guarda una clara prevenció contra el teatre simbolista i contra el decadentisme en general (un moviment «*híbrido, irreal e insincero, que dominó caprichosamente en gran parte de la moderna literatura.*») Per exemple, tot i comprendre el fons de l'obra maeterlinckiana, la defineix com a «*metafísica bañada con delirios místicos y espasmos histéricos*». Sortosament, afirma, el «*fundamento de esta estética influyó escasamente en nuestro teatro, a pesar de la superchería de algunos ensayos practicados, pues no en vano nuestro temperamento es opuesto a todo misticismo y abstracción alambicada.*» L'allusió a Gual sembla evident, vegeu Curet: *El arte dramático...*, pàgs. 300-302. Cal situar els comentaris de Curet en el context de la primera etapa de l'Escola Catalana d'Art Dramàtic. En aquest sentit és interessant subratllar el fet que, segons el crític, en aquesta època, Gual sigui «*objeto de discusión y de sarcasmo*» per part d'alguns sectors d'opinió (pàg. 314.) D'altra banda, sembla que per les mateixes dates es produeixen unes certes desavinences entre Curet i Gual al voltant dels Cicles Històrics de Teatre Català, de la revista *El Teatre Català* i de les campanyes a favor d'un «Teatre de la Ciutat»; vegeu Francesc Curet: *Història del Teatre Català*, Barcelona, Editorial Aedos, 1967, pàgs. 538 i 546-549. Anys a venir, amb les memòries de Gual a la mà, Curet rectificarà bona part de les seves apreciacions, sobretot pel que fa a *Silenci*. Amb tot, no s'estarà de traduir gairebé literalment la major part dels paràgrafs citats. Vegeu Curet: *Història del Teatre Català*, pàg. 360-367. De fet, Curet, gràcies a la informació que proporciona el llibre de memòries de Gual, és el primer a citar el conjunt d'obres anteriors a *Misteri de dolor*; és a dir, el *corpus* dramàtic que és objecte d'aquesta investigació. Després d'ell, només ho fa Enric Gallén («Adrià Gual», dins Riquer/Comas/Molas: *Història de la literatura catalana*, vol. VIII, Barcelona, Ariel, 1986, pàgs. 433-439). Contrastant amb la visió de Curet (o amb la crítica conservadora de Bernat), per les mateixes dates, la crítica d'extracció noucentista vol veure en la producció de Gual —no només la primera— «un art puríssim i una finor i aristocràcia encantadores.» Segons això, Gual «ha portat el diàleg a insospitada perfecció. Ha dat a la llengua catalana tota la dignitat i esplendor. En Frederic Soler havia dut al teatre el quadre popular, la rialla franca. En Guimerà ens ha donat la visió tràgica i l'extremidat del sublim. L'Adrià Gual ha aportat el suau discret, la conversa aristocràtica i pura. Això ens faltava. No teníem aquella *causerie* dels francesos; semblava que la llengua catalana fos impotent i eixorca per a tractar amb finura temes delicats. Després d'en Gual no és així. Ell ha dominat la llengua, i li ha dat dignitat i finor.» Josep Comerma Vilanova: *Història de la literatura catalana*, Barcelona, Editorial Poliglota, 1924, pàgs. 410-411.

9. En aquest sentit, vegeu el comentari d'Eugeni d'Ors, «Quan fou conegut *Misteri de dolor*, se cregué generalment, entre els nostres aficionats al teatre, que l'Adrià Gual havia per últim *posat seny* i que es decidia a treballar per al públic i no contra el públic...» Xenius: «Glosari. El cas Gual», *La Veu de Catalunya* (6-12-1910).

coherent i avaluable. Malauradament, cap estudi pòstum no s'hi ha fixat (s'ha de tenir en compte, és clar, que la major part de la bibliografia gualiana no està formada per estudis monogràfics, sinó més aviat per treballs de divulgació o d'alta divulgació inclosos en contextos temàtics més amplis).

Tot plegat, tradueix un desencaix enorme entre les realitzacions de Gual i la seva assimilació per part de la col·lectivitat que les acull. Per als uns, Gual és esclau d'un afany de notorietat a qualsevol preu; per als altres, ben al contrari, s'erigeix en víctima propiciatòria de les limitacions i l'estretor de mires de la societat del seu temps. Al cap dels anys, les paraules de Cirici —que és el primer a ressenyar el lligam entre les activitats plàstiques de Gual i les seves propostes dramaturgiques—, revelen un judici força estès: Gual «no comprendió el realisme de la civilització burgesa ni éste le comprendió a él.»<sup>10</sup>

El nyspreu coetani per la producció primerenca de Gual continua en la bibliografia dels últims trenta anys. Normalment, és un conjunt d'obres que no se cita i, quan es fa, com en el cas d'Antoni Carbonell,<sup>11</sup> és per parlar de «productes escarransits tant poèticament com ideològica» o de «plasmacions dramàtiques, sovint, no gaire afortunades». Això, evidentment, fins a *Misteri de dolor* en què se suposa que Gual fa un «bandejament definitiu de la maquinària simbolista». Tot indica que el prejudici de Carbonell —malgrat que l'article vegi la llum en un context acadèmic— s'origina en l'efervescència del seu propi context polític (durant anys l'obra de Gual serà jutjada amb severitat i suspicàcies per part dels sectors més compromesos amb la lluita política i social). I, amb tot, Carbonell té el mèrit de ser dels primers a destacar el paper de Gual com a teòric teatral. En un altre sentit, Maria Àngela Cerdà,<sup>12</sup> tot i centrar-se precisament en l'activitat artística primerenca de Gual (i de fer el primer estudi que consulta el poemari inèdit de l'autor),<sup>13</sup> insisteix a valorar la seva dimensió de pintor i de poeta en detriment de la seva condició d'autor

10. Tot i que probablement té una bona part de raó, Cirici demostra un coneixement limitat de l'obra dramàtica i teòrica de Gual, sobretot a l'hora d'afirmar que Gual «se encontró con problemas insolubles como el de la asimilación de música, poesía y pintura, que dieron a su arte una dramática limitación.»; vegeu Alexandre Cirici: *El arte modernista catalán*, Barcelona, Aymà, editor, 1951, pàgs. 399-401. Pel que fa a l'activitat plàstica, vegeu també Eliseu Trenc-Ballester: *Les arts gràfiques de l'època modernista a Barcelona*, Barcelona, Gremi d'Indústries Gràfiques de Barcelona, 1977, pàgs. 56-57, 153-154 i 218; Id.: «Adrià Gual, grafista modernista», *Serra d'Or*, any XXI, núm. 223, abril 1978, pàgs. 51-59, i, sobretot, Isidre Bravo: «L'espai de les imatges», dins Carles Batlle, Isidre Bravo, Jordi Coca: *Adrià Gual. Mitja vida de modernisme*, Barcelona, Diputació de Barcelona. Àmbit Serveis Editorials, 1992, pàgs. 129-217.

11. Antoni Carbonell: «Adrià Gual, teòric teatral», *Faig*, núm. 11, març 1980, pàgs. 68-76.

12. Maria Àngela Cerdà i Surroca: «Adrià Gual i Queralt. L'ideal escenificat», *Els pre-rafaelites a Catalunya*, Barcelona, Curial, 1981, pàgs. 340-346. Vegeu també Id.: «Adrià Gual», dins Santiago Rusiñol, Adrià Gual, Alexandre de Riquer i Josep M. Roviralta: *Boires i Crisantemes. Els poemes en prosa modernista*, Barcelona, Edicions de La Magrana, 1990, pàgs. 61-64.

13. Després d'ella, la poesia de Gual —inèdita i no— ha estat valorada i contextualitzada d'una forma molt més exhaustiva per part de Jordi Castellanos: «La poesia modernista», dins Riquer/Comas/Molas: *Història de la Literatura Catalana*, vol. VIII, Barcelona, Ariel, 1986, pàgs. 259-262.

dramàtic. Ben mirat, Cerdà només té en compte els textos teatrals publicats i les referències que hi fa, que són puntuals i il·lustratives, se cenyeixen fonamentalment a obres com *Nocturn*, *Misteri de dolor* o *Silenci*.

Pel que fa encara a l'etapa primerenca, Enric Gallén<sup>14</sup> és el primer estudiós a llegir amb profunditat els manuscrits inèdits de Gual; i, amb tot, manté un punt de vista esbiaixat quan situa *La visita* (1893), *L'últim hivern* (1893), *Blanc i negre* (1894) i *La mar brama* (1894) fora de l'impacte de l'estrena de *La intrusa* de Maeterlinck (Sitges, setembre 1893). La teoria de Gallén és interessant: aquestes obres responen encara a determinades formulacions de la tradició vuitcentista i s'escapen de la voluntat dramàtica simbolista. El vessant llegendari de *Lluna de neu* (1894-95), en canvi, posa de manifest el bandejament de la quotidianitat, l'accés de Gual als plantejaments dramaturgics maeterlinckians i la voluntat d'integrar en el drama la música, la paraula i el color. És un procés curt que culmina, finalment, en l'escriptura de *Nocturn. Andante morat*. La voluntat, doncs, de delimitar dues etapes successives fa que Gallén passi per alt l'aplicació de teories cromàtiques a partir de *La visita*, l'interès de Gual per reeixir *emotivament* amb una proposta dramàtica situacional abans de *Lluna de neu* i, al capdavall, el pes fonamental de *La intrusa* (que no de les obres llegendàries de Maeterlinck) en totes les peces escrites entre l'octubre de 1893 i el 1895. Altrament, si bé és cert que *Misteri de dolor* s'allunya «del simbolisme de *Nocturn* o de *Silenci*»,<sup>15</sup> no és cert que s'allunyi del simbolisme en termes generals.

La valoració de Gallén obre les portes d'una qüestió fonamental en la meua investigació. Fins a quin punt la producció primerenca de Gual pot distribuir-se en etapes successives? Hi ha una etapa simbolista i una altra en què el simbolisme és bandejat a favor del naturalisme? Hi ha una fluctuació entre totes dues tendències? I, si hi ha fluctuació, és correcte parlar d'oposició simbolisme-naturalisme o cal considerar una altra mena d'oposició? En primer lloc, caldria distingir entre, d'una banda, l'accepció diguem-ne *grupala* i coetània d'aquestes etiquetes i, de l'altra, la seva significació última i en perspectiva dins la categorització estètica actual. Pel primer sentit, no es pot negar que una forma d'adscripció al simbolisme és la reacció contra el naturalisme; des d'una perspectiva històrica, però, sembla evident que simbolisme i naturalisme són dues estètiques amb força paràmetres en comú i amb un punt d'arrencada similar (que determina sobretot la importància dels vincles entre l'individu i el medi). Les solucions artístiques que es desprenen de l'un i l'altre, malgrat

14. Gallén: «Adrià Gual».

15. *Ibid.*, pàg. 437. Juan Guerrero Zamora, que té accés als manuscrits de Gual abans no s'hi cedits a l'Institut del Teatre, s'adona de la dependència que *Nocturn*, *La culpable*, *L'emigrant* o *Silenci* mantenen respecte a *La intrusa* maeterlinckiana. Vegeu Juan Guerrero Zamora: *Historia del teatro contemporáneo*, IV, Barcelona, Juan Flors, ed., 1967, pàg. 316.

l'aparent contradicció establerta per Zola entre mètode experimental i idealisme, es fonen en algunes propostes artístiques, des dels drames d'Ibsen i Hauptmann a les pintures de Whistler o Henri Fantin-Latour.<sup>16</sup> També és problemàtica l'assimilació poc matisada, sobretot si es parla de l'obra de Gual, entre naturalisme i realisme. Precisament, un dels punts de contacte entre simbolisme i naturalisme passa per la reproducció *justa i natural* de la realitat perquè, en determinades ocasions, opta el primer.<sup>17</sup> En aquestes ocasions l'aparença *real*, des d'un enfocament sintètic, serveix una càrrega atmosfèrica potent i vehicula el símbol. Es pot parlar d'una aplicació tècnica, d'una forma particular de *realisme*, però no necessàriament de *naturalisme*.

L'opinió de Xavier Fàbregas (redactada vuit anys abans del text de Carbonell, però que no parla de l'obra primerenca) probablement té molt a veure en la formulació dels plantejaments de Gallén. Segons Fàbregas, Gual es mou entre «el naturalisme d'Antoine i el simbolisme de Fort, que proclama en última instància la supremacia de l'art per l'art.» Segons això, la producció de Gual bascula «entre el naturalisme científista i la fantasia cantada com a dret del creador suprem».<sup>18</sup> Per a Fàbregas, *La fi de Tomàs Reynald* (1905) o *Els pobres menestrals* (1906) són obres que traeixen l'adscripció de Gual al «drama naturalista», *Nocturn*, *Silenci* i *Blancaflor*, per contra,

«ens mostren un Gual lliurat a la imatgeria irisada, a l'evocació d'ideals pures, que ens duen a punts de referència tan comuns a l'època com els de Ruskin i Rossetti, i que han de trobar en D'Annunzio i en Maeterlinck llurs manipuladors més representatius.»<sup>19</sup>

Malgrat la simplificació, Fàbregas s'adona que l'obra dramàtica de Gual no respon a «etapes successives dintre les dues tendències». Una idea encertadíssima que, malauradament, no se li passa pel cap d'aplicar a la producció anterior a *Misteri de dolor* (tot i adonar-se que *Silenci* no és un «drama naturalista»). Al capdavant, l'error de Fàbregas rau en el fet d'insistir, tot i parlar de «basculació constant», en una oposició radical entre simbolisme i naturalisme.

16. Vegeu, per exemple, la reflexió de Jordi Coca a Batlle, Bravo, Coca: *Adrià Gual...*, pàgs. 13-18.

17. «Il s'agissait de savoir quelle était la voie du théâtre symboliste, s'il devait être idéorealiste, selon la formule de Saint-Pol-Roux reprise par François Coulon, c'est-à-dire, s'inspirant de Wagner, concilier la vision des apparences et la notion des idées, satisfaire à la fois les sens, l'esprit et le cœur, ou franchement idéaliste, révélant le mystère de l'âme par un symbolisme suggestif»; vegeu Guy Michaud: *Le message poétique du Symbolisme*, vol. III, Paris, Nizet, 1947, pàg. 442.

18. Xavier Fàbregas: «Felip Cortiella i Adrià Gual, dos dramaturgs pròxims i oposats», dins *Aproximació a la història del teatre català modern*, Barcelona, Curial, 1972, pàgs. 184-196. Aquest article, amb lleugeres modificacions, va ser publicat a *Serra d'Or*, any XIV, octubre 1972, núm. 157, pàgs. 51-55. La part dedicada específicament a Gual va aparèixer a «Adrià Gual o la fe en la èlita», *Yorick*, núm. 57-58, 1973, pàgs. 48-49.

19. Fàbregas: «Felip Cortiella i Adrià Gual...», pàg. 189.

És prou simptomàtic que, sis anys més tard, tot insistint en el mateix tema, li calgui substituir el terme «naturalisme» pel de «descriptivisme».<sup>20</sup>

Fàbregas, però, tampoc no és el primer a abordar el problema.<sup>21</sup> Pocs anys abans dels seus comentaris, Ricard Salvat ja ha establert l'argument en termes similars. Segons això,

«L'obra de Gual fluctua sempre entre dos ismes, que, a més, són contradictoris. Va anar balancejant-se entre el simbolisme i el naturalisme, dues posicions exagerades i extremes de dos moviments antagònics: el romanticisme i el realisme. ¿Com Gual no es va adonar que no podia fer una obra amb continuïtat amb tantes anades i tornades? L'home que comença amb una obra tan arriscada i conscientment simbolista, *Nocturn* (1895-1896), es passa obertament al naturalisme amb *Silenci*, una de les seves obres més intenses i més reeixides d'atmosfera. Insisteix en *La culpable* (1899), tot donant al naturalisme un to excessivament melodramàtic, per a retornar després als *Nocturns: A la memòria de Chopin. Nocturn núm.2* (1899), assaig de llum, de color i música; *Pierrot de vuelta o el destino i Schumann al vell casal. Nocturn núm.4* (1915-1916).»<sup>22</sup>

Salvat té l'encert de no diferenciar dues etapes clares, més aviat parla de *basculació*.<sup>23</sup> I, tanmateix, en un primer moment, les seves paraules semblen

20. Xavier Fàbregas: *Història del teatre català*, Barcelona, Editorial Millà, 1978, pàgs. 181-182.

21. De fet, Bernat i Duran, l'any 1924, ja relativitza el valor dels «primeros pasos» de Gual —i també d'Iglésias— per culpa de la indecisió entre tendències. Segons Bernat, tots dos autors, «desorientados y deslumbrados a la vez, buscaron un día asilo en las sensaciones y misterios del teatro de Maeterlinck, otro día en los problemas del teatro de Ibsen, otro día en el teatro de Sudermann...»; vegeu Bernat, «Apéndice...», pàg. 392. Cal tenir en compte que el punt de vista conservador de Bernat tendeix a creure que el caràcter fonamental de la literatura catalana és el realisme, un realisme basat en l'herència de Roma i en l'empremta del cristianisme (pàg. 393). Això explica la seva premissa —o la seva compassió— per Gual en tant que «víctima del morbo simbolista» (pàg. 399).

22. Ricard Salvat: «Entorn d'Adrià Gual», *Serra d'Or*, 2a època, any IV, núm. 12, desembre 1962, pàg. 52. O també a Ricard Salvat: nota a Adrià Gual: *Misterio de dolor*, adaptació castellana de Ricard Salvat, Madrid, Ediciones Alfíl (Colección Teatro, 556), 1967. De l'interès de Ricard Salvat per Adrià Gual, en sortirà un dels seus muntatges més emblemàtics als anys seixanta: *Adrià Gual i la seva època* (teatre Romea 30-9-1967; en castellà, al teatre Maria Guerrero, el 1-10-1966). El nom de Gual, d'altra banda, determinarà el bateig de l'escola fundada pel mateix Salvat i M. Aurèlia Capmany, l'«Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual» (1960), i el de la companyia que en sorgirà, la «Companyia Adrià Gual» (1966), que, a banda *Adrià Gual i la seva època*, també muntarà *Misteri de dolor*. Per tant, l'activitat de Gual com a renovador i com a agitador teatrals esdevindrà un punt de referència per a l'activitat de Salvat en aquest anys. Perquè Gual «va ésser el peoner d'aquest nou tipus que s'ha creat en la nòmina teatral: el director teatral», perquè «va ésser el primer a donar Èsquil, Shakespeare, Molière, Goethe, Ibsen, Hauptmann i tants d'altres en català», perquè «va ésser el primer a incorporar els moviments simbolistes, naturalistes i de teatre de tesi», perquè va ésser el primer a renovar l'escenografia, els cartells anunciadors, els figurins i el moviment escènic», perquè «va començar a imposar això que després ha estat considerat la gran troballa del teatre modern: la unitat de to teatral en la representació.» (Salvat.) Entorn d'Adrià Gual, pàg. 51). Vegeu Ricard Salvat: *Adrià Gual i la seva època*, Barcelona, Edicions 62, 1972. D'aquesta peça de «teatre document», val la pena destacar l'adaptació d'uns fragments de *Nocturn. Andante morat* realitzada per Salvador Espriu. A propòsit d'això, vegeu Ricard Salvat: «Memòria del treball *Història de la direcció escènica a Catalunya*», segon lliurament al Vicerectorat d'Investigació de la Universitat de Barcelona, text inèdit, Arxiu Ricard Salvat.

23. De fet, J. F. Ràfols, l'any 1949, ja en parla: Gual «somia de renovar l'escena basant-se en l'art simbolista i decorativitzant, però trobant-se, com tants altres amics seus, entre dos focs, el del

consagrar també l'alternança entre simbolisme i naturalisme en l'obra de Gual. Finalment, Salvat posa les coses al seu lloc i no dubta a definir *Misteri de dolor* com un intent d'assimilar «la lección del teatro de atmosfera e intimista para superar ciertas limitaciones del naturalismo de importación».<sup>24</sup> Més que no pas alternança, doncs, potser cal parlar d'interacció, i, per tant, relativitzar les fronteres.

Des d'aquest punt de vista, Antoni Carbonell, malgrat titllar *Misteri de dolor* com un «bandejament definitiu de la maquinària simbolista», puntualitza l'ambivalència del simbolisme en el teatre. Segons Carbonell —que cita Mallarmé, Maclair, Morice i Mockel—, «els simbolistes defensaren la presència en l'escena de dos elements: realitat i irrealitat».<sup>25</sup> Ja ho he comentat: és una idea fonamental per entendre el teatre de Gual. Així, Marisa Siguan posa el dit a la nafra quan comenta que el concepte de «drama íntim» és a la base d'aquesta dualitat. Segons que diu, a *Silenci*, el drama intern «se mueve entre imprecisiones, connotaciones e indicios anímicos que remiten a todo un contexto problemático.» En aquest sentit i paradoxalment

*«sería la máxima realización del presupuesto naturalista formulado entre otros por Hauptmann de que la acción o ha de ser interna a los personajes o no ha de ser; se podría hablar de naturalismo simbólico, o de simbolismo naturalista.»<sup>26</sup>*

Partint d'aquesta òptica, Siguan creu que la idea de «realismo simbolista» permet enllaçar obres com *Silenci* i *Misteri de dolor*. L'element a excloure, l'etapa a superar, al seu entendre, no és, com s'ha dit gairebé sempre, el simbolisme, sinó el decadentisme. Perquè, a la llarga,

*«Gual va alejándose de los elementos decadentistas y se define por un tratamiento más o menos simbolista de temas y personajes con bases en la realidad. [...] Gual seguirá intentando compaginar ese tipo de elementos en sus obras desarrollando un cierto drama de ideas más o menos simbolista o maeterlinckiano, finalmente realista-idealizado, y admirará como uno de los maestros de la dramaturgia moderna a Hauptmann.»<sup>27</sup>*

És evident que Siguan al·ludeix, no a la producció primerenca de Gual, sinó a l'obra escrita per l'autor durant la primera dècada del segle, després de

---

naturalisme i el del neoidealisme, es determinà a escriure incansablement per a l'escena alternant la seva feina entre el morbïdament eteri i el brutalment vitalista, en successiva contradicció amb ell mateix.» J. F. Ràfols: «Les vint-i-nou primeres sessions del Teatre Íntim», dins *Modernisme i modernistes*, Barcelona, Ed. Destino, 1982, pàg. 98 (la primera versió, en castellà, és de 1949). Si prescindim de la inexacta assimilació entre naturalisme i vitalisme, és interessant advertir que Ràfols és dels pocs a adonar-se de la dimensió vitalista d'algunes de les obres de Gual.

24. Salvat: nota a Gual: *Misterio de dolor*.

25. Carbonell: «Adrià Gual, teòric...», pàg. 70

26. Marisa Siguan: *La recepción de Ibsen y Hauptmann en el Modernismo catalán*, Barcelona, PPU, 1990, pàg. 92.

27. *Ibid.*, pàgs. 147-148.



*Misteri de dolor*. La referència a Hauptmann ho confirma. D'altra banda, Si-guan tampoc no acaba de definir el pes dels models ibsenià i dannunzià entre *Silenci* i *Misteri de dolor*, i quan parla de «*elementos decadentistas*» engloba sota la mateixa etiqueta qualsevol mena de proposta simbolicoal·legòrica, decorativa i, en general, esteticitzant de l'autor, sense analitzar-la. I, malgrat tot, l'encerta: que Gual no superi una concepció esteticista i messiànica de l'art no vol dir que no superi el decadentisme. De fet, pràcticament l'abandona després de *Silenci*, fins i tot tempteja les possibilitats del vitalisme dramàtic. I això és important per a aquest estudi: la superació del decadentisme i, evidentment, el lligam indissoluble entre realitat i atmosfera (visió, símbol, abstracció, suggestió...) en l'obra de Gual són dos extrems que, de moment, pràcticament mai no han estat tinguts en compte. A dreta llei, però, cal tenir present que fins fa relativament pocs anys la investigació sobre el Modernisme no ha permès un bandejament més o menys definitiu de tòpics, compartiments estancs i simplificacions.

Hi ha d'altres elements que conformen el conjunt de sobreentesos a propòsit de l'activitat teatral de Gual durant el segle XIX i els primers anys del XX. Als tòpics de desorientació, d'alternança entre naturalisme i simbolisme, d'afany d'originalitat a qualsevol preu, de manca de consistència de les primeres peces o d'entossudiment decadentista cal afegir-hi encara la mitificació de la seva estada a París (pel que fa a durada, activitat creativa i connexió amb els cercles artístics i intel·lectuals) o, en un sentit no tant de tòpic sinó d'oblit permanent, la superficialitat sistemàtica a l'hora de tractar la seva tasca teòrica. Pel que fa a París, caldria relativitzar la importància dels seus contactes amb Antoine o Lugné-Poe, o rebutjar la idea que hi va anar a estudiar; en canvi, caldria subratllar la seva prolífica activitat com a escriptor i com a espectador, i evidentment també la seva fracassada contribució al *Théâtre des Latins*. Pel que fa a la teorització, caldria aclarir, com ha fet Carbonell (malgrat limitar-se a un parell d'escrius), que els principis bàsics de la «Teoria escènica»<sup>28</sup> de Gual ja han es-

28. Utilitzo el terme en un sentit ampli, no referint-me únicament al pròleg de *Nocturn. Andante morat*. Abans que Carbonell, Bonnín també ha estudiat la «Teoria escènica». El seu article, tanmateix, se cenyeix al pròleg mencionat, vegeu Hermann Bonnín: «La primera concepció de la posada en escena moderna a Catalunya», *Serra d'Or*, any XXIII, núm. 260, maig 1981, pàgs. 52-54. D'altra banda, Miquel Porter centra les seves reflexions en un text de 1904, «L'art escènic i el drama wagnerià», que li serveix per definir el concepte de *síntesi de les arts* i acostar-se a l'experimentació cinematogràfica de Gual. Vegeu Miquel Porter Moix: *El primitiu cinema de Barcelona i les aportacions d'Adrià Gual*, Tesi doctoral dirigida per D. Santiago Alcolea, Barcelona, juny 1973-juny 1975, Facultat de Geografia i Història de la Universitat de Barcelona. Publicació *Adrià Gual i el cinema primitiu a Catalunya (1897-1916)*, Barcelona, PPU, 1985. Val la pena destacar l'estudi recent de Valentina García, que subratlla la importància de l'«assaig de color escènic» que acompanya *Blanc i negre*. Segons García, aquest text —i també la «Teoria escènica» del *Nocturn*— no «se limita a traduir les teories naturalistas o las ideas simbolistas, como lo de la inutilidad de la puesta en escena en el teatro, a pesar de que sus relaciones con el grupo modernista de Barcelona le proporcionan informaciones sobre lo que está pasando en la capital francesa», vegeu Valentina García Plata: «Primeras teorías españolas de la puesta en escena: Adrià Gual», dins *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, vol. 21, 1996, pàgs. 291-312.

tat formulats abans del 1902. És per aquest motiu que caldria donar a conèixer la teoria inèdita que acompanya la seva producció primerenca, sobretot per verificar l'autenticitat d'una assertió constantment reiterada: Gual es manté fidel a uns mateixos principis estètics durant tota la seva vida.<sup>29</sup> Malauradament, després del 1901, Carbonell salta directament a *Les orientacions* (1911),<sup>30</sup> i en això comet un petit error. Tot i que que els fonaments hagin estat bastits abans del 1902, no es pot menystenir la importància de les conferències llegides per Gual sobretot entre 1903 i 1906 («Els conjunts escènics», «L'art escènic i el drama wagnerià», «El teatre en la família», «La moral en el teatre», etc.).<sup>31</sup>

Entre l'herència de tòpics diguem-ne positius —allò que en llenguatge col·loquial s'anomenaria *fama*—, gairebé tota la bibliografia, destaca el mèrit de Gual com a director d'escena i com a capdavanter del Teatre Íntim: per la introducció d'autors clàssics i estrangers de primera línia al repertori teatral català, pel seu afany de renovació escenogràfica, per la introducció d'una concepció moderna de l'escenificació,<sup>32</sup> per la dignificació intel·lectual del treball de l'actor o per la instauració de la moderna idea de direcció escènica a Catalunya. Des del punt de vista del simbolisme, a més, Gual

*«compte parmi les metteurs en scène européens qui, libérant le théâtre du Naturalisme, sont allés vers un dépouillement systématique du décor et du jeu de l'acteur. Ses efforts sont inséparables du mouvement symboliste.»*<sup>33</sup>

29. El tòpic d'*immobilisme* afecta Gual arran de la seva trajectòria com a director de l'Escola Catalana d'Art Dramàtic. Fins i tot, Díaz-Plaja, amb motiu del centenari del naixement de Gual, retreu veladament a l'autor la seva incapacitat de superar els principis estètics de joventut. Vegeu Guillermo Díaz-Plaja: «Adrià Gual: en el centenario de su nacimiento», *La Vanguardia española* (8-12-1972).

30. Adrià Gual: *Les orientacions. Estudi d'actualitat teatral catalana*, Barcelona, A. Artís, impressor, 1911.

31. Són textos que puntualment tindré en compte tot i que queden fora de l'abast cronològic d'aquest estudi. Siguan, per exemple, que accepta la importància de la teoria esbossada als anys norantes, també reconeix el valor programàtic de les conferències redactades entre 1903 i 1906, «Gual no formula sistemàticament les seues concepcions sobre el teatre, la crisi del teatre català i sus alternatius de solució basta unos años más tarde (1904-5). Pero en el momento de creación del Teatro Íntim ya están esbozados los elementos fundamentales.» Siguan: *La recepción...*, pàg. 93.

32. En mots de Bonnín: Gual fa la primera aportació «sobre el que hauria d'ésser, en el futur, l'espectacle escènic concebut com a llenguatge harmònic i com a unitat rítmica, sonora i visual. Com a composició orquestral degudament instrumentada.» Bonnín: «La primera concepció...», pàg. 358.

33. Jean Cassou: «Adrià Gual», dins *Encyclopédie du Symbolisme*, París, Somogy, 1979, pàgs. 83-84 i 255. Una altra visió enciclopèdica interessant és la de la Universitat d'Oxford, S'hi destaca, lògicament, el paper de Gual com a agitador i director teatral. Això no obstant, és l'únic paper divulgatiu que fa una referència clara al pes de Gual al Madrid dels anys vint, «The technical and artistic innovations which Gual introduced, his careful training of his actors, and his experiments in scenic design had little immediate result outside Catalonia but bore fruit in the dramatic renaissance in Madrid in the 1920s and 1930s inaugurated by Martínez Sierra.» «Adrià Gual», dins *The Oxford Companion to the Theatre*, Oxford University Press, 1983, pàg. 359.

Per tot això, algun cop se l'ha col·locat al costat d'Appia, Craig, Meyerhold, Copeau o Reinhardt.<sup>34</sup> Bonnin, a banda d'establir paral·lelismes matisats amb les poètiques d'Artaud i Grotowski, aparella Gual amb Peter Brook sobretot pel que fa a la idea de «teatre sagrat».<sup>35</sup> Els intents de col·locar Gual al lloc que li correspon en la història del teatre contemporani —que no de la literatura dramàtica— són relativament actuals i ben intencionats. Determinar l'exageració o no de les atribucions i els paral·lelismes dependrà exclusivament de l'avaluació dels mèrits objectius de la producció gualiana, lluny de qualsevol temptació d'esgrimir reivindicacions i greuges comparatius. No es pot negar, amb tot, que el fet de pertànyer a una cultura minoritària i minoritzada limita històricament les possibilitats de transcendència de l'activitat artística, sobretot davant l'impuls i la difusió de l'obra de creadors i teòrics adscrits a cultures majoritàries com l'anglesa, la russa, la francesa o l'alemanya. Ara bé, a banda de consideracions d'importància relativa, el més interessant de subratllar és que, així com la prevenció contra la producció literària de Gual neix en la recepció primerenca dels seus textos, la valoració positiva de la seva faceta d'home de teatre també neix a la darrera dècada del segle XIX. De fet, en moltes ressenyes, el judici positiu dels muntatges gairebé sempre serveix com a contrapunt a la crítica més o menys negativa de les obres. Ho resumeix perfectament Bernat i Duran, l'any 1924, quan assegura que si bé l'obra de Gual com a «*dramaturgo, poco o nada ha influido en la juventud*», «*su arte en la presentación de las obras ha ejercido en el ánimo de los autores catalanes una influencia decisiva: ha sido una escuela para todos*».<sup>36</sup> Així, s'entén que la necrològica de *Destino*, l'any 1943, consideri, des d'un punt de vista literari, que, «*su nombre, su figura y su obra [de Gual] nos parecen ya lejanos*»;<sup>37</sup> i també que les revaloritzacions als anys setantes i vuitantes d'aquest segle, en plena eferescència del teatre didàctic, del teatre visual i del teatre de creació col·lectiva, passin per la vindicació

34. Cassou: «Adrià Gual», pàg. 255. Encara dins del marc simbolista, Valentina García ha comparat Gual amb Alphonse Germain o Camille Mauclair. Vegeu García: «*Primeras teorías españolas...*», pàgs. 300-301.

35. Hermann Bonnin: *Adrià Gual i l'Escola Catalana d'Art Dramàtic (1923-1934)*, Barcelona, Rafael Dalmau, editor, 1976, pàgs. 44-46. Breument: Gual rebutja sistemàticament l'aspecte alliberador de la festa teatral, és cert; i, amb tot, per a ell, el teatre és un «lloc sagrat on l'home pot cercar-se a si mateix a través d'un acte d'examen de consciència col·lectiu». El teatre, doncs, entès com una mena de religió, pot propiciar l'assoliment de la bellesa objectiva o, el que és el mateix, de la bondat i la perfecció absolutes.

36. «*El ha fomentado poderosamente en Cataluña todas las artes auxiliares de la escena. Emulo de Antoine, director de escena del Théâtre Libre de Paris, ha elevado en la región catalana el gusto y la exigencia por lo que se refiere a la presentación de las obras.*» Bernat, «*Apéndice...*», pàgs. 399-400.

37. «*Adrian Gual*», *Destino*, núm. 336, 24-12-1943. La nota, amb tot, lloa la personalitat de Gual com a «animador teatral» i l'equipara a figures estrangeres de renom. El text acaba conciliadorment: la sincera passió de Gual pel teatre —malgrat que les seves realitzacions molts de cops fossin prou «discutibles»— hauria de «*poner de acuerdo a los que fueron sus partidarios y sus detractores*».

del Gual pedagóg, del director d'escena, del teòric i de l'artista, més que no pas de l'autor dramàtic.

Finalment, cal parlar d'un altre tòpic —potser el tòpic més arrelat— en la recepció del Gual primerenc. Em refereixo a la suposició d'una voluntat *elitista* exagerada per part de l'autor. La idea és antiga. Ben mirat, també neix als últims anys del segle XIX, al mateix moment en què les obres de Gual (textos o muntatges) comencen a difondre's. Lògicament, l'*acusació*, a l'època, té una explicació; una explicació que, tal com es veurà, està condicionada per unes circumstàncies concretes de producció i de recepció.<sup>38</sup> El que no és tan lògic és que el judici de valor es mantingui avui dia sense comentari de cap mena. Ningú no nega que els primers productes dramàtics de Gual reclamin una *iniciació* artística determinada, ni que les primeres manifestacions del Teatre Íntim s'adrecin a un públic escollit, ni tan sols que el seu cercle d'amistats benestats promogui les «discussions estètiques més o menos novedosas o vanguardistas, dentro de una ideología política moderada».<sup>39</sup> El fonament és simple: la sensibilitat del nou art, de moment, només és accessible als esperits cultivats (associats a les capes socials elevades); en la mesura que es reconegui la missió educadora d'aquests esperits, la transfusió al poble estarà garantida. Per això l'Íntim és alhora «cenacle» d'escollits i «flama» de redempció social. Per això també el concepte d'«educació estètica» pressuposa un camí de refinament social, un camí que haurà de recórrer el públic, sí, però que també han de transitar els autors, els actors<sup>40</sup> i els crítics. No hi ha cap dubte: es tracta d'elitisme, i també, si

38. Curet, per exemple, l'any 1917, parla de «seleccionar el auditorio» i de «número reducido y selecto de los amantes de un arte teatral exquisito, sin concesiones a la galería». Vegeu Curet: *El arte dramático...*, pàg. 315.

39. Siguan: *La recepción de Ibsen...*, pàg. 89.

40. Alexandre Galí, per exemple —tot citant Carner i Soldevila, i establint un lligam entre la tasca de Gual i els objectius del noucentisme— parla del problema de «da poca categoria social dels actors i la seva manca de contacte amb els medis cultivats socialment i espiritualment.» Tot seguit, Galí contraposa l'escola interpretativa «pintoresca i externa del carrer, del cafè, de la muntanya i la platja» a «l'escola on les grans passions humanes són quintaessències per la cultura, la riquesa i els refinaments de les relacions socials en les seves formes més alambinades.» Alexandre Galí: *Història de les institucions i del moviment cultural a Catalunya. 1900-1936*, llibre XII, Música, teatre i cinema, Barcelona, Fundació Alexandre Galí, 1984, pàgs. 274-275. Galí elabora un «judici de l'obra d'en Gual i de la seva Escola» (pàgs. 240-244) que, de vegades amb raó, de vegades sense, és un bon exemple d'antologia de llocs comuns. Així doncs, cita Curet a l'hora de parlar d'una «*expresión rebelde a la idea*», defineix les obres idealistes com a decorativistes, té una referència irònica per al paràgraf i la pluja (a les primeres estrenes de l'Íntim sempre plouia), relativista les aportacions de l'Escola i incideix en el problema de la Dictadura («Nosaltres sospitem, però, que van ésser els anys de la Dictadura els que van fer veure que la Institució no havia donat ni podia donar el que Catalunya esperava o necessitava pel que fa al teatre.») Finalment, fa una descripció impagable del Gual orador, «No argumentava, no estructurava idees. Parlava enfarbanaat, com les amples faldilles amb mirinyac de les nostres rebesàvies. Aplicava conceptes i les imatges amb els penjolls o ornaments a un vestit, o els plegava o desplegava com les draperies de les sales amb un estil completament *demodé*. Semblava d'un altre temps.» Josep Artís, en un sentit contrari, parlarà, l'any 1951, de «*estimulante virtuosismo verbals*» («*Memoria de Adrià Gual*», original mec., Institut Municipal d'Història de Barcelona, Fons Artís, Capsa, 36, Sobre núm. 6, epígraf 15).

ho preferiu, de paternalisme messiànic i classista, però al capdavant es tracta d'un elitisme i d'un paternalisme que cal col·locar en el context i en el procés de les *tensions* del Modernisme<sup>41</sup> i en la drecera estètica que connecta aquestes tensions amb el moviment noucentista. En definitiva, no és un elitisme exclusiu ni tampoc respon a una posició declaradament insolidària.<sup>42</sup> En aquest darrer sentit, Xavier Fàbregas, sense dir cap mentida, no sap abstenir-se de la seva pròpia situació política a l'hora de retreure la manca de compromís *social* de Gual:

«En utilitzar sense a penes sentit crític el concepte de l'art per l'art, Gual cau en la gratuïtat; així negligeix les tensions històriques i socials, traduïdes en conflictes individuals, que pot haver-hi en un text dramàtic, i considera només les passions en tant que estats d'ànim bellament expressats, dels quals l'espectador n'ha de treure un goig estètic.»<sup>43</sup>

I el mateix fa Bonnín quan assegura que Gual era «un místic i, com a tal, exclouïa l'objectivitat i el compromís històric». En la superfície d'aquestes afirmacions hi sura una veritat bàsica i, amb tot, sembla exagerat i evidentment inexacte afirmar que:

«tots els elements didàctics que l'autor facilita als seus deixebles són ambifòlegs i no cerquen sinó l'afirmació de l'artista com a ésser privilegiat i antihistòric.»<sup>44</sup>

---

La «memòria» d'Artís és prou clarivident quan afirma que l'acció de Gual («*toda pasión y entusiasmos*») i les seves lliçons semblen avui, «*perdidas en el tiempo, no obstante su proximidad*».

41. En mots d'Enric Gallén —que cita els famosos articles d'Alexandre Cortada sobre el teatre (1892)— s'assenyava «amb claredat que com en la resta de les manifestacions culturals i artístiques modernistes només l'impuls d'uns quants escollits podia fer de filtre vehicular de les «noves idees teatrals» amb l'objectiu final de «fer-les triomfar per tota la massa del públic.» Enric Gallén: «Els fonaments d'un nou teatre», dins *El Modernisme*, vol. I, Barcelona, Olimpíada Cultural S.A.-Lunwerg ed., 1990, pàg. 107.

42. Per exemple, caldrà diferenciar entre l'*elitisme* diguem-ne intervencionista gualià i l'automarginació rusiñoliana (evidenciada en obres com *L'alegria que passa* o *Cigales i formigues*). Per aquest costat, serà fàcil comprendre, malgrat l'actitud exterior esteticista, la voluntat *regeneradora* de Gual. Sobretot, si es defineix el *regeneracionisme* com un programa, més que no pas polític, moral, educatiu i intel·lectual. «La cultura —diu Castellanos— esdevé l'element regenerador i els artistes i escriptors deixen de ser una peça superflua per convertir-se en l'ànima de la col·lectivitat en la seva consciència.»; vegeu Jordi Castellanos: «La literatura», dins *El Modernisme*, vol. I, Barcelona, Olimpíada Cultural S.A.—Lunwerg, 1990, pàg. 73.

43. Fàbregas: «Felip Cortiella i Adrià Gual...», pàgs. 191-192. El subtítol és simptomàtic, «Adrià Gual, o la fe en l'*élite*.» Carme Morell es queixa del mateix en relació a la lectura que Fàbregas fa de Frederic Soler. Vegeu Carme Morell: *El teatre de Serafi Pitarrà: entre el mite i la realitat (1860-1875)*, Barcelona, Curial edicions catalanes i Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1995, pàg. 25.

44. Hermann Bonnín: *Adrià Gual i l'Escola Catalana d'Art Dramàtic (1913-1923)*, Barcelona, Rafael Dalmau, editor, 1974, pàgs. 37-38. Dos anys després —tot s'ha de dir— Bonnín, descobrint relacions entre les idees de Gual i algunes teories contemporànies com les d'Artaud, matisa les seves afirmacions. Segons això, «el que em sembla evidentment poc precís —diu Bonnín— és el títol d'*elitisme* que hom penja a la concepció que Gual té de l'acte teatral. En tot cas, caldrà determinar en cada moment què és el que entenem per *élite*, o bé quin és el sentit que volem do-

Hi ha encara uns quants sobrenetesos que queden fora de l'abast d'aquest estudi. Val la pena passar-hi per sobre i citar-ne, com a mínim, dos. El primer s'evidencia en aquestes paraules de Fàbregas:

«Gual és considerat un personatge pintoresc, d'escassa consistència intel·lectual, per part dels escriptors noucentistes. En tant que autor, el seu teatre esdevé anacrònic, i suscita només entusiasme en el cercle cada dia més reduït i més exaltat dels seus incondicionals. Dels esdeveniments en la vida teatral que viu Barcelona durant els primers anys de la dècada dels vint —la vinguda de Sara Bernhardt, de Luigi Pirandello, de Charles Vildrac, etc.— Gual, i per tant l'Escola, n'és absent, o hi té un paper del tot secundari inadvertit.»<sup>45</sup>

Per a Fàbregas l'activitat de Gual passa de ser «innovadora» a ser «retrogradada». En el mateix sentit però sense tanta duresa, Hermann Bonnín comenta l'animadversió del noucentisme i la impermeabilitat de Gual davant de, per exemple, els ballets russos, el cubisme, el dadalisme o el surrealisme.<sup>46</sup> Per a Bonnín, si l'activitat de l'Escola no transcendeix, és en gran mesura pel seu excessiu lligam a l'obra personal de Gual. Tot dos crítics probablement tenen una bona part de raó, però em fa l'efecte que el judici també forma part de l'herència de tòpics adquirits. La consulta del materials del Fons Gual i de la premsa de l'època m'han dut al convenciment que cal fer moltes precisions encara. Deixant de banda els múltiples i fructífers lligams entre l'activitat de Gual i la de Carner, cal observar que la voluntat noucentista de crear infraestructures es manifesta en l'encàrrec de fundar l'Escola Catalana d'Art Dramàtic.<sup>47</sup> És cert que, Duran i Ventosa, prohoms de la Lliga, manté una amistat personal

nar a la paraula. Evidentment, a mi també em caldria entonar el *mea culpa*, per l'ambigüitat amb què he vingut utilitzant el mot en referir-lo a l'obra de Gual en algun moment d'aquest treball.» (Bonnín: *Adrià Gual i l'Escola...*, (1976), pàg. 47). L'any 1980, Carbonell ja parla d'un Gual que, sobretot pel que fa al *corpus* teòric, s'ha «compromès amb la circumstància històrica i cultural que l'envoltava. El procés seguit en la seva especulació traïx la consciència de la necessitat —pròpia del Modernisme— d'estructurar un projecte de cultura nacional.» D'altra banda, Carbonell situa la manca de missatge ideològic de les seves obres com un tret determinant del teatre simbolista en general. Vegeu Carbonell, «Adrià Gual...», pàgs. 68-75. Vegeu també Anna Balakian: *El movimiento simbolista*, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1969, pàgs. 156-157.

45. Fàbregas: «Felip Cortiella i Adrià Gual...», pàg. 195. La paternitat d'aquesta fama de «poca consistència intel·lectual» s'atribueix habitualment als noucentistes. Això no és clar; vegeu, per exemple, la citació de Comerma, més amunt, nota 8. De tota manera, Artís en proporciona un exemple més proper, «Naturalment que el fet que fos un mal escriptor —o, millor dit, un escriptor sense manies gramaticals— no el situa en el pla d'aquells que en diem analfabets [...] En Gual, tot i la seva descurança lexicogràfica, era de la fibra dels grans autors.» Artís: *Adrià Gual i la seva obra*, pàgs. 34-35. Ricard Salvat, altrament, compara l'aportació de Josep M. de Sagarra al noucentisme com a «creador verbal» amb les dificultats que té Gual a causa de les seves «imprecisions lingüístiques» i les seves «incapacitats expressives». Amb tot, com a director d'escena, «Adrià Gual no té cap successor durant el període del noucentisme que abraça des de 1911 a 1936.» Salvat, «Memòria del treball...»

46. Bonnín: *Adrià Gual i l'Escola...* (1976), pàg. 9; (1974), pàg. 20.

47. L'aproximació de Gual al noucentisme ja és considerada, encara que de passada, als estudis de Siguan (*La recepció de Ibsen...*, pàgs. 84-85) i de Valentina García Plata («Primeras teorías españolas...», pàg. 307).

amb Gual, però això no ho explica tot. La trajectòria de Gual des de la fundació del Teatre Íntim (sobretot la darrera etapa al capdavant de la Nova Empresa de Teatre Català), el seus models de teatre líric, poètic i popular, i, en general, els fonaments de la seva idea d'«educació estètica» el col·loquen en una posició idònia, per als noucentistes, a l'hora de posar les bases d'un futur Teatre Nacional. Així és: una tradició dramaturgic renovada, una pràctica escènica moderna i una escola i un edifici (d'aquí el relleu per part de Gual i el seu cercle d'influència del projecte de Teatre de la Ciutat). D'altra banda, els seus articles dels anys vint a *La Veu de Catalunya* i a altres periòdics no només demostren el seu coneixement de Vildrac<sup>48</sup> (amb qui de fet manté una amistat personal) o dels ballets russos,<sup>49</sup> sinó que demostren la connexió amb figures com Craig, Copeau, Jouvet, Gémier, Marinetti, Pitoëff, Pirandello o Vakhtangov.<sup>50</sup> Durant els anys vint, a més, a París, Gual es relaciona en diverses ocasions amb Jouvet, Pitoëff, Vildrac, Gémier, Baty i d'altres. És en aquesta dècada, a més, que l'Íntim i l'Escola treballen amb textos de Pirandello o d'un dramaturg expressionista com Txapek. Evidentment, no es pot caure en la formulació del tòpic contrari i afirmar que Gual era la punta de llança de l'avantguarda teatral del moment. Ben mirat, Bonnín va ben encaminat quan considera que

«Gual era un home de teatre sincer i sencer, amb idees clares sobre l'escena, però excessivament arrelat a una concepció profètica de la cerimònia teatral i a uns motlles intemporal de bellesa-objectiva, que, amb la seva honestat, no podia traïr sense traïr la veritat absoluta que creia haver assolit.»<sup>51</sup>

En segon lloc i en la línia dels tòpics que queden fora de l'abast d'aquest estudi, falta citar l'*acusació de col·laboracionisme* —o *possibilisme*— en relació

48. Vegeu Adrià Gual: «Charles Vildrac», *El Heraldo de Madrid* (retall s.d. Fons Gual, àlbum de premsa núm. IV).

49. Vegeu els articles de Gual «A propòsit dels ballets russos», *La Veu de Catalunya* (27-6-1917); «A propòsit dels ballets russos. Les presentacions escèniques», *La Veu de Catalunya* (2-7-1917); «Serge de Diaghilev», *La Veu de Catalunya* (8-7-1917) i «El pas dels ballets russos per Barcelona», *Gasetta Catalana d'Art Dramàtic*, any I, núm. 4, juliol 1917, pàg. 1.

50. Vegeu, entre altres, «El Vieux-Colombier», *La Veu de Catalunya* (25-10-1924); «Adrià Gual ha entregat al actor Pitoëff tres ensayos de plástica musical», *La Noche* (9-11-1925); «Ludmila Pitoëff», *La Veu de Catalunya* (17-12-1925); «Elogi de la Pitoëff», *La Veu de Catalunya* (2-2-1927); «Luis Jouve» (retall no identificat, 26-12-1925, Fons Gual, àlbum de premsa núm. II); «Louis Jouvet i la crònica moderna», *La Veu de Catalunya* (30-6-1926); «Luis Jouve. Gran cómic francès», *Heraldo de Madrid* (retall, s.d., Fons Gual, àlbum de premsa núm. IV); «Diana i la Tuda», *La Veu de Catalunya* (20-11-1926); «La darrera obra de Pirandello», *La Veu de Catalunya* (9-5-1928); «De la invasió pirandelliana», *Heraldo de Madrid* (retall, s.d., Fons Gual, àlbum de premsa núm. IV); D.G., «Del Congrès de l'Associació Universal de Teatre. Una conversa amb en Gual sobre el teatre modern rus», *La Publicitat* (3-7-1928).

51. Bonnín: *Adrià Gual i l'Escola...* (1974), pàgs. 12-13. Cal tenir en compte que, coetàniament, Puig i Ferreter, tot i els elogis que adreça a Gual i a l'Íntim, ja constata una certa manca de força innovadora. Vegeu «El Teatre d'Art», *La Publicitat* (4-2-1928). Transcrit a Joan Puig i Ferreter: *Textos sobre teatre*, Barcelona, Institut del Teatre, 1982, pàgs. 73-74 (a cura de Guillem-Jordi Graells).

a l'actuació de Gual durant la dictadura riverista. Probablement, la idea té el seu origen en la rivalitat diguem-ne republicana dels elements que van fer possible la seva dimissió com a cap de l'Escola. La situació, doncs, demana un estudi seriós que, per exemple, tingui en compte la reflatació de l'Íntim l'any 1924 o la mateixa supervivència de l'institució educativa. Fins al moment, la lectura més interessant i imparcial d'aquests fets, encara que breu i de passada, l'ha donada Guillem-Jordi Graells.<sup>52</sup> Evidentment, també caldria relativitzar l'abast de la suposada *persecució* a què Gual va ser sotmès per part de la Generalitat republicana. El tòpic, en aquest cas, prové únicament del victimisme amb què l'autor pentina les seves memòries (un victimisme que, més tard, es perpetuarà en alguns escrits d'homenatge).<sup>53</sup>

A gairebé cent anys de la seva activitat bàsica, la distància encara no és suficient per aconseguir arraconar els mites que embolcalen determinades personalitats del teatre català. És el que els passa encara a Guimerà —que sembla haver nascut amb els cabells blancs i amb ulleres de cordó— o a Rusiñol, dedicat quotidianament a la facècia bohèmia i a la barrilla. Gual és l'home de la pluja.<sup>54</sup> El dia que Ricard Salvat fundava la Companya Adrià Gual, alguns encara es van exclamar i van predir aiguats.

52. Vegeu Guillem-Jordi Graells: *L'Institut del Teatre. 1913-1988*, Barcelona, Institut del Teatre. Diputació de Barcelona, 1990, pàg. 43.

53. L'any 1948 Eugeni d'Ors escriu un article reclamant que es faci un homenatge a Gual. L'escrit retrata una situació que, si no és exagerada, és veritablement dura, «Por mucho que nuestras gentes cumplirían con su gloria, nunca alcanzarían la proporción con lo que le bicieron sufrir. [...] Jamás figura intelectual se vió tan larga, profusa, gacetera y tertulianamente parodiada y befada como en Barcelona, en Cataluña entera, la de Adrián Gual.» Eugenio d'Ors: «Adrián Gual», *La Vanguardia* (22-10-1948). Per a Eugeni d'Ors l'únic pecat que es podia imputar a Gual era «un tonero apetito de distinción.»

L'homenatge, en efecte, tindrà lloc l'any següent. El 14 de maig de 1949 els alumnes de l'Institut del Teatre representaran *Arlequí vividor*; la companyia Pujol-Fornaguera, amb Mercè Nicolau, *Misteri de dolor* i, finalment, la companyia de l'Orfeó Gracienc, dirigida per Josep Clapera, *Camí*. Vegeu, entre altres, Joaquín Ciervo: «Adrián Gual, en el recuerdo» (retall, 10-4-1949, Fons Gual, àlbum de premsa núm. X); Enrique Rodríguez Mijares: «El Aniversario de la fundación del Teatre Íntim. Adrián Gual, el innovador» (retall, 1949, Fons Gual, àlbum de premsa núm. X); «La conmemoración d Adrián Gual», *Diario de Barcelona* (30-4-1949); José Pla: «Adrián Gual», *Diario de Barcelona* (28-4-1949). Vegeu també Artis, «Memoria de Adrián Gual»; Sebastián Gasch: «Adrián Gual», *Diario de Barcelona* (5-11-1972); Sebastián Gasch: «El gran renovador del Teatre Íntim», *La Vanguardia española* (8-12-1972); Pablo Vila San-Juan: «Su reflejo en Madrid», *La Vanguardia española* (8-12-1972); Guillermo Díaz-Plaja: «Adrián Gual: en el centenario de su nacimiento», *La Vanguardia española* (8-12-1972); Adrià Gual de Sojo, Xavier Regàs, Maria Aurèlia Capmany, Francesc Viñas, Ricard Salvat, Carles Sindreu i Hermann Bonin: «Adrián Gual», *Full de la parroquia de la Garriga*, núm. 435, 1973.

54. El comentari d'Eugeni d'Ors ajuda a delimitar el clíxé, «Gual y sus idilios morados, Gual y sus floraciones líliales, Gual y su decadentismo, Gual y su lenguaje emasculado e incomprensible, Gual y su monóculo, Gual y su estático teatro, Gual y sus calderones de silencio, Gual y sus actores desmemoriados y holgazanes, Gual y su mala suerte, Gual y su paraguas.» Eugeni d'Ors: «Adrián Gual».



## CAPÍTOL 1

### 1. DE LA LITOGRAFIA A LA PINTURA: L'ACADÈMIA BORRELL, LA COLLA DEL SAFRÀ I LA PINTURA SIMBOLICODECORATIVA

#### 1.1. *Els orígens menestrals*

Gual neix a Barcelona el 8 de desembre de 1872, en un moment històric de canvi. L'expansió econòmica —que es produirà als anys de la «febre d'or»— ben aviat consolida l'hegemonia d'una burgesia enriquida que, a través del consum i l'ostentació, intenta perpetuar la seva posició jeràrquica al capdamunt de l'escala social. La ciutat de Barcelona es renova: la indústria s'expandeix, es fan reformes urbanístiques, s'obren nous locals per al lleure dels ciutadans... L'Exposició Universal del 1888 juga un paper fonamental en tota aquest procés. La societat benestant imita la burgesia europea i les relacions socials s'abillen amb l'uniforme del bon to: curses de cavalls, velòdroms, despesa en productes artístics, vetllades musicals, esport... Per damunt de tot, cal ser *modern*. De fet, que alguns membres de la jove generació burgesa, com diu Marfany, es decantin «cap a l'art i la literatura a l'hora de triar una ocupació no és més [...] que la manifestació més rotunda d'aquest procés de modernització de la classe.»<sup>1</sup>

L'art ha de depassar la categoria de simple entreteniment: l'artista s'ha de professionalitzar, però no en l'accepció més retributiva de la paraula, sinó en el sentit d'aconseguir que l'activitat artística i la trajectòria vital esdevinguin dos conceptes indissociables. Urgeix, doncs, impregnar d'idees modernes els costums socials, substituir en tots els nivells de la vida artística i social les velles idees pels ideals nous. Per a Rusiñol i companyia, aquesta mena de professio-

1. Joan-Lluís Marfany: «El Modernisme», dins Riquer/Comas/Molas: *Història de la Literatura Catalana*, VIII, Barcelona, Ariel, 1985, pàg. 87., Vegeu també Joan Lluís Marfany: «L'ànima jove del Modernisme», dins *La joventut a Catalunya al segle XX*, Barcelona, Diputació Provincial de Barcelona, 1986, pàg. 63.

nalització, atesa la seva posició social, és relativament senzilla. I també ho serà la seva actitud pretesament provocadora i revolucionària. I, amb tot, després del 1888, també els joves de classe mitjana descobreixen les possibilitats de l'art com a opció de vida. Per obra de l'Exposició Universal —recorda Gual a les seves memòries— «vàrem de sobte veure *el món per un forat*», i, si bé és cert que

«gràcies a l'Exposició, la ciutat va canviar notablement d'aspecte, no ho és menys que la jovenalla del tot just *pèl moixí* va obrir també, gràcies a ella, els ulls a moltes realitats que l'ajudaren a somniar el doble, i que dictarien, ben segur, a més d'un d'ells, els camins a seguir en el transcurs de les lluites que els esperaven.»<sup>2</sup>

Captivats per l'oratòria arrauxada i la vida cosmopolita dels joves —o no tan joves— artistes burgesos, Gual, Mir, Canals, Nonell o Vallmitjana es neguen a considerar el seu treball com una garlanda per a la bona societat, com una marca de distinció o, simplement, com un entreteniment de bon gust. La seva revolta, en la majoria dels casos, va més enllà de la dels seus predecessors: ells s'han d'escarrassar per sobreviure amb els fruits del seu treball. Sortosament, l'estira i arronsa entre les tendències renovadores en matèria artística (l'oferta) i el gust refinat dels consumidors (la demanda), avança d'una forma natural, dialèctica i progressiva. De mica en mica, els grans retrats de dames, els quadres d'història i els santcristos de rebedor són substituïts per paisatges tocats d'impressionisme, per la pintura íntima i pels refinaments decoratius; els poemes de certamen abandonen l'encarcament dels tòpics jocfloralescos i s'apropen a la musicalitat i als enigmes de la poesia simbolista; Wagner i Beethoven ataquen amb decisió les àries amables de l'òpera italiana o les placideses de Meyerbeer. Per primera vegada en la història de la cultura catalana, tota una generació de joves amb vocació artística treballa amb la intenció de, no tan sols viure de l'art, sinó de viure per l'art.

S'ha parlat força vegades de l'abast de la diguem-ne *revolta* en homes com Casas, Rusiñol o Maragall (deu anys més grans que Gual), que han pogut accedir al somni de la professionalització per la posició folgada de les respectives famílies. D'altres individus, no tindran tanta sort; vodran seguir l'exemple dels *precursors*, lluitaran contra el pes de les necessitats més immediates i, al capdavant, cansats i abatuts, s'abandonaran amb recança als interessos ineludibles de la subsistència. Entremig, Gual, tot i no pertànyer a la gran burgesia, té l'opor-

2. Gual: *Mitja vida...*, pàg. 34. Això no obstant, Gual també descriu una cara menys amable d'aquest procés, «Les xemeneies fumaven cada cop més: les botigues s'engrandien... el café-concert començava d'esbargir el tuft de perfums a baix preu... curses de braus per a gaudi d'aficionados de la capital i extraradi, amb més caient de barbarisme que a les pròpies terres d'implantació; curses de cavalls tocades d'un parisenquisme arrodoladis; cornues de tradicional ciutadania tot al llarg del Passeig de Gràcia, a peu per les voreres atapeïdes de diumengeria; pel mig amb carruatge, a passet per fer-s'hi veure. Misses de dotze, Liceu empedreït; furors de pilota basca, borsa, borsa, borsa, borsa, i la ziga-zaga dels telers com una amenaça de misèries o d'opulències...», pàg. 36

tunitat de formar-se artísticament gràcies al fet que el negoci familiar participa, amb més o menys intensitat, dels processos inherents a l'art. Com els grans propietaris industrials, el senyor Joan Gual prepara el seu hereu per a la futura direcció del negoci; només que, en el seu cas, fent-ho així i sense saber-ho, encarrila el fill decididament cap a la dimensió poc pràctica de les falteres creatives. Només per això s'entén que, després de fer el batxillerat, Gual estudiï dibuix i pintura, perquè

«el seu pare n'estava cofoi i s'havia fet la il·lusió que el noi el substituïria en el timó d'una litografia que tenia al carrer de Trafalgar, cantonada amb el de Jonqueres. El pare d'en Gual creia allò que era assenyat de suposar: que el noi es convertiria, amb el temps, en un dels millors litògrafs de Barcelona, posat que podria afegir als coneixements de la tècnica de l'ofici del dibuix, essencialíssims en l'art de la bona litografia.»<sup>3</sup>

Els somnis del pare, però, mai no s'arribaran a complir: a mesura que passen els anys, les necessitats materials de la litografia esdevenen un llast insuportable que impedeix volar l'hereu. Més encara: les seves dèries artístiques només faran que posar pals a les rodes en la bona marxa del negoci familiar. I, com era d'esperar, Gual acabarà desentenent-se de l'ofici.

El fet que Gual no formi part de l'alta burgesia explica la lentitud amb què es produeix el seu procés d'independència. Ben mirat, no pot professionalitzar-se de la nit al dia, bé ha de viure d'alguna cosa i, com diria el seu pare, que no en té una, a casa, de professió artística? Cal convenir en el fet que, si bé les necessitats del negoci condicionen l'orientació i la disponibilitat de Gual al llarg de tots els anys noranta, són aquestes mateixes necessitats les que li proporcionen un sòlid meritòriatge artístic. D'altra banda, la relació de Gual amb el seu pare, que havia après l'ofici de litògraf a París durant el Segon Imperi, és una relació poc conflictiva, cosa que matisa el seu posicionament generacional respecte al comú de la colla d'amics menestrals.<sup>4</sup> Per a ell, el pare representa una mà estesa cap a les generacions artístiques catalanes de segle XIX. Entre ell i el seu pare «la torxa havia estat transmesa».<sup>5</sup> Això no significa, òbviament, que Gual es desmarqui de l'actitud renovadora pròpia del jovent modernista. Per a ell, el pare, tot i resultar un individu «tocat d'un cert romanticisme més o menys acomodaticí», havia estat un dels «veritables heralds de les escomeses artístiques més enllà del Pirineu», un dels «davanters inquietos, que sense saber-ho feien expedit els camins de la croada», un dels primers que havien intentat

3. Artís: *Adrià Gual...*, pàg. 26.

4. Per exemple, Nonell és fill d'un modest industrial dedicat a l'elaboració de pastes de sopa; Mir, també del mateix barri, és fill d'un viatjant de comerç dedicat als productes de mercaderia. Tots dos, en l'època de joventut, han d'atendre els respectius negocis familiars. En relació a això, vegeu José Pla: *El pintor Joaquín Mir*, Barcelona, Ed. Destino, 1944.

5. Maurici Serrahima: «Pròleg» a *Gual: Mitja vida...*, pàg. 10.

«durant prop d'un segle [...] la conquesta d'aquell París de tots els somnis».<sup>6</sup> No ha de sorprendre, doncs, que amb els anys Gual sublimi la imatge del pare i la investeixi simbòlicament de moltes de les seves dèries: la moral oberta, el cosmopolitisme, el messianisme i, fins i tot, el franciscanisme. Tant és així, que a *La fi de Tomàs Reynald* (1904) es pot reconèixer el model patern en la construcció del personatge principal,<sup>7</sup> i tampoc no ha d'estranyar ningú que la seva estada a París, als primers anys del nou segle, estigui inspirada, en part, per una mena de deure filial, per una determinada voluntat d'homenatge.

La fascinació de Gual pel seu progenitor, malgrat tot, no pot evitar que el negoci familiar s'enfonsi. Durant uns anys, Gual treballa el taller de litografia. Cada cop, però —sobretot arran de la fundació del Teatre Íntim—, hi dedica menys temps. Efectivament, el 1900, després de la mort del pare, Gual liquida el negoci ben significativament per anar-se'n a París. D'altra banda, sembla que el taller, probablement per la competència en l'aplicació del fotogravat, ha quedat una mica obsolet. Eliseu Trenc el defineix com un «arcaic taller litogràfic». Les dades objectives són poques: Gual, amb dificultats de solvència, s'associa abans del 1900 amb Lluís Barral Nualart per tal de fundar l'establiment litogràfic Gual i Barral. A finals del 1900, els associats se separen i el taller resta en poder de Barral, que opta per fer una nova associació amb el seu germà Carles, formant així la nova empresa Barral Hermanos.<sup>8</sup>

Gual, en definitiva, pertany a la classe mitjana —a la classe mitjana tocada de menestralia (significativament, conserva com un tresor el *carnet d'obrer* del seu pare, carnet que era obligatori posseir al París dels anys cinquanta per tal de justificar la bona conducta dels treballadors). Això nò treu que visqui conflictivament aquesta filiació. Ell es considerarà Artista (crídat a expandir la Belleza pel món i a redimir la resta dels infortunats mortals) i, com a tal, es nega a patir submissions materials de cap mena. Com és lògic de suposar, mai no acabarà de pair les dificultats econòmiques que s'estendran al seu davant. Indefectiblement, el seu ideal de regeneració artística es tenyeix d'un desig mal dissimulat d'ascensió social. Un desig que, en part, explica el canvi d'amistats arran del seu contacte amb els joves burgesos wagnerians; l'elitisme —que caldrà matisar— de les seves primeres iniciatives teatrals; l'opció decidida cap a la pintura decorativa (en contrast amb la resta de companys —gairebé tots

6. Gual: *Mitja vida...*, pàgs. 28-29.

7. Vegeu els «Estudis» que precedeixen cadascun dels actes en el manuscrit de l'obra, originals ms., Fons Gual, núms. 1441, 1440 i 1489. Gual hi transcriu un seguit d'anotacions sobre el París que va conèixer el seu pare: carrers, litògrafs, cançons, lectures...

8. Vegeu Eliseu Trenc Ballester: «La litografia», dins *Les arts gràfiques de l'època modernista a Barcelona*, Barcelona, Gremi d'Indústries Gràfiques de Barcelona, 1977, pàgs. 10-12; vegeu també Gual: *Mitja vida...*, pàg. 125. També Artís: *Adrià Gual...*, pàg. 29. Es pot veure una imatge del taller, pintada per Gual, al quadre «Impremta», catàleg de l'exposició «El Modernisme a Catalunya. Adrià Gual, 1872-1944. Pintor i dibuixant», Sala Parés, gener 1974.

d'extracció menestral— de la Colla del Safrà), o també l'aristocratismes del seu posat exterior, el gest, l'actitud i la indumentària.<sup>9</sup> Els fills de la burgesia han hagut d'argumentar davant dels seus pares que la professionalització artística no ha de suposar necessàriament una davallada en l'escala social. Amb idèntic raonament —el de la dignitat de la missió artística— Gual inicia una via de refinament i d'anivellament social.

## 1.2. *L'acadèmia de Pere Borrell*

Gual aprèn dibuix i pintura a l'acadèmia de Pere Borrell durant aproximadament cinc anys.<sup>10</sup> Probablement en surt l'any 1892.<sup>11</sup> Curiosament, en la memòria de Gual, Borrell manté una posició similar a la del pare: «la seva figura paterna —diu Gual— va ombrejar aquells anys d'indecisió i de sospita.»<sup>12</sup> «El nom de Pere Borrell —afegeix— va vinculat a la meua vida de treball; més ben dit, és un nom que encapçala el meu esforç d'artista, [...] un home al qual ens varen juntar llaços veritable idolatria.»<sup>13</sup> I dic «curiosament» perquè Pere Borrell, malgrat haver representat en una primera època un focus d'independència amb relació a l'art oficial barceloní, durant els anys en

9. «I, entre aquella estandardització de cabells planxats i colls desmesurats, i corbates imponents o esquifides, i d'armilles esclatants, i de botines de xarol enluernadores, com una protesta, o com una lliçó, els nostres artistes més eminents —els Llimona, Rusiñol, Malats, Granados, Feliu de Lemus, Nonell, Gual, Casas...— irromperen al camp social amb la credencial de llur talent, amb els cabells llargs, els colls baixos, les xalines nuades en llaços inversemblants amb la natural elegància del seu geni, entre l'admiració de la joventut un xic revolucionària que no respectava immunitats de situacions adquirides, i el recel de tot un Olimp de Déus que sentien trontollar, desota llurs peus, els pedestals de cartó i d'uralita.» Joaquim M. de Nadal: *Memòries d'un estudiant barceloní. Cromos de la vida vuitcentista*, Barcelona, Dalmau i Jover, 1952, pàg. 252.

10. Gual estudia a l'acadèmia Borrell quan aquesta ja s'havia traslladat al carrer de Paradís, en la mateixa casa on avui s'estatja el Centre Excursionista de Catalunya. En relació a Pere Borrell, vegeu Adrià Gual: «Pere Borrell. Apologia d'un gran mestre», radiat a Ràdio Barcelona entre novembre i desembre de 1934, publicat a la revista *Pirineu* de Puigcerdà, Fons Gual, àlbum de premsa núm. IV; Arturo Masiera: «De la Barcelona ochoocentista. D. Pedro Borrell», *La Vanguardia* (22-11-1922); Carles Capdevila: «L'Exposició-homenatge a Pere Borrell, organitzada pel Círcol Artístic», *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona*, núm. 46, març 1935, pàgs. 82-84; Francesc Fontbona: «Pere Borrell del Caso (1835-1910) y el inventario de sus pinturas», *D'Art*, núm. 2, maig 1973, pàgs. 29-44; Francesc Fontbona: *La crisi del modernisme artístic*, Barcelona, Curial, 1975, pàgs. 48-51; vegeu també el dibuix a llapis de Gual «Classe a l'escola d'en Pere Borrell», 1885-1890, catàleg de l'exposició «El Modernisme a Catalunya. Adrià Gual...»

11. Segons que sembla, l'any 1899 ja fa força temps que n'és exalumne. La revista *Quatre Gats* (núm. 13, 11-5-1899), parla de Gual com d'un antic alumne de l'acadèmia Borrell. L'escrit lloa les obres de Gual en relació a les de Juli Borrell. Pel contingut de la crítica (es compara Gual amb el seu mestre), és evident que es confon Juli Borrell amb Pere Borrell, el seu pare, que no va abandonar la docència fins al 1900, «aquí té en Gual, que bé en sap i fou deixeble del sr. Borrell. Això no hi vol dir res, perquè de Guals tampoc no en trobaríem gaires, ni buscats amb mistos.» La rebutxada contra Borrell segueix al núm. 14, 18-5-1899.

12. Gual: *Mitja vida...*, pàg. 44.

13. Gual: «Pere Borrell...».

què imparteix classes a Gual practica amb plena consciència allò que els modernistes defineixen com un «art comerç»: sembla que les seves obres, sobretot les religioses, són força divulgades en forma de làmines, un sistema arriscat tenint en compte els mitjans de cent anys enrere; un risc i un sistema, tanmateix, que avui posen en relleu que «la signatura de l'autor era una garantia d'èxit comercial».<sup>14</sup>

És lícit de suposar que Borrell, com a pintor, encarna el prototipus d'artista que els joves modernistes repudien. Això és: un pintor de pintura religiosa i de retrats que ha de viure bàsicament dels encàrrecs directes. Segons Marfany, al tombant de segle, els pintors poden subsistir seguint tres camins diferents: la via acadèmica, els encàrrecs directes i la producció destinada «al públic a través d'un intermediari.» No són compartiments estancs, és clar. A partir de l'obertura del Saló Parés, la tercera via es converteix de mica en mica en el camí habitual de professionalització dels artistes plàstics: «Els pintors no sols tenen el que van fent en exhibició permanent amb vistes a la venda, sinó que, a través de les exposicions extraordinàries de caràcter individual —o de grup reduït d'artistes afins— presenten al públic la gamma sencera dels seus productes»;<sup>15</sup> d'aquesta manera, els artistes miren de fer créixer una reputació individual i de filtrar en el gust dels compradors les pròpies falles i estil. Tot plegat, sembla evident que, per als joves pintors, els practicants d'un «art comerç» ja no són aquells que subsisteixen mitjançant l'encàrrec directe —pin-

14. Capdevila: «L'Exposició-homenatge...», Borrell, d'altra banda, s'especialitza en una mena de quadres que incorporen el marc del quadre a l'assumpte de la ficció: a primer terme es veu una mà que agafa el marc com si obrís una finestra, o bé un xicot s'hí repenja com si volgués saltar fora (és a dir, com si anés a sortir de la tela), etc. Tot i això, Gual, a les seves memòries, lloa la «tècnica precisa» del mestre Borrell, filla del «bon sentit i del raonament», que, a més de proporcionar «consciència artística», no és ni gota esclavitzadora de la voluntat dels deixebles. Segons Masriera, l'aprenentatge pictòric realista que «adolescentes de diverses classes socials» fan a l'acadèmia Borrell parteix d'un sistema que consisteix a col·locar des del primer dia un cos sòlid davant de l'alumne: un cub, una esfera o un poliedre qualsevol. Es tracta de reproduir-lo en un paper «con todas las ayudas de vista que, la perspectiva, el escorzo, el batimento o la distancias» puguin oferir-li per, així, al cap de pocs dies, atrevir-se amb un relleu: un peu, un cap, un braç... Vegeu Masriera, «De la Barcelona...» Per a Fontbona, el mètode de Borrell, basat en l'observació i reproducció d'objectes reals, podria estar basat en els procediments pedagògics de Martí Alsina a Llotja; vegeu Fontbona: *La crisi...*, pàg. 49. Malgrat estar subjectes a una pedagogia idèntica, els alumnes de Borrell mai no constituïren un grup homogeni. La generació que precedeix Gual, la dels Galofre-Oller, Soler de las Casas o Pellicer, es dedicarà a la pintura anecdòtica i històrica; en canvi, la generació de Gual, amb companys com Josep M. Sert o Ricard Canals, tirarà cap a extrems més diversificats, des dels preciosismes pre-rafaelites als horitzons *banlieue* de la Colla del Sàfrà. Després, encara segueix una altra generació, molt més homogenia, que sota la denominació d'«El Rovell de l'Ou» (Marian Pidelaserra, Xavier Nogués, Pere Ysern, Gaietà Cornet, Emili Fontbona i Juli i Ramon Borrell), defensaran una pintura realista contrària a les evanescències de *l'art nouveau*.

15. Joan-Lluís Marfany: «Burgèsia, modernització cultural, catalanisme», dins *Història de la Cultura Catalana. El Modernisme. 1890-1906*, VI, Barcelona, Edicions 62, 1995, pàg. 19. Casellas acaba queixant-se que les exposicions artístiques són massa freqüents i abundants. Això —segons el crític— va en contra de la qualitat del producte: els pintors no tenen temps de madurar les seves propostes. Vegeu R. Casellas: «XIII Exposició extraordinària del Saló Parés», *La Vanguardia* (19-1-1896)

tors que, com ara Borrell, a la llarga poden reivindicar la respectabilitat d'un ofici exercit amb dignitat i artesania—, sinó aquells que, introduïts en la dinàmica de mercat, estan més pendents d'allò que pot enllaminir el comprador potencial que no pas d'allò que veritablement expressa els seus sentiments i les seves inquietuds. La moda esdevé el veritable enemic, i moda vol dir anècdota, tòpic i especialització. És a dir, una pintura poc sincera (com la del «pintor chic-chic» de què parla Rusiñol,<sup>16</sup> o aquell pobre pintor que els dels *Quatre Gats* playen «perquè prou pena deu tenir ell, de pintar tota la vida lo mateix»<sup>17</sup> perquè l'individu que la practica, com diu Casellas, ha acabat fent de manera el que segurament ha començat a fer per intensitat de temperament.<sup>18</sup>

Als ulls del jove Gual, Borrell no hauria de suposar un model gaire desitjable; i, amb tot, és un model que respecta. Ben mirat, tret de l'escenografia, l'activitat plàstica de Gual, sobretot en la mesura que la dedicació al teatre l'arracona, evoluciona com a fruit directe de l'encàrrec. En tot cas, un tipus d'encàrrec diferent. Diguem-li, encàrrec *modern*, si més no pels àmbits que abraça: cartellisme, decoració, il·lustració... Un encàrrec que, a més de proporcionar un *modus vivendi*, integra l'ofici artístic en una dinàmica pluridisciplinària que s'erigeix com un dels signes més evidents de la modernitat. La possibilitat de rebutjar Borrell, a més, hauria de respondre als principis de sinceritat i d'afinitat emotiva que defensen els modernistes. Doncs tampoc. Gairebé quaranta anys després d'haver deixat l'escola, Gual considerarà Borrell com un model encomiable: el que l'haurà redimit serà, per sobre de qualsevol altra consideració, la seva activitat docent. I això ja és prou significatiu. Gual concedeix una gran importància a l'educació. Però no tan sols l'educació que dimana de l'art i que reverteix sobre el poble, sinó també l'educació prèvia dels mateixos artistes. Si l'art ha d'educar, cal, primer de tot, que els artistes estiguin ben preparats per a la seva missió. Cal vetllar per formar els futurs pintors, els futurs actors, els futurs intèrprets musicals... Als ulls del Gual madur, la tasca docent de Borrell redimeix, o millor, sublima les seves probables deficiències com a artista; gràcies a la seva missió guiadora, Borrell ha estat també un artista de la sinceritat i de l'emoció.

16. Santiago Rusiñol: «Un pintor chic-chic», *Desde el Molino*, dins *OC*, II, pàgs. 836-841.

17. P. del X: «Saló Parés», *Quatre Gats*, núm. 7, 23-3-1899. El pintor d'aquesta mena —diu Miquel Utrillo des de *Pèl i Ploma*—, quan va d'espectador a una exposició, tot s'ho mira com si pintés, «que el que veu és pintable, doncs impressió favorable; que no ho és, doncs sentència espantosa, tant si en el primer cas se tracta d'una indústria que fa riure, com si en el segon la cosa judicada de dolenta és l'últim èxit d'un ram de treball transcendental. I així, els especialistes van triant al seu gust esquitit.» «*Pèl i Ploma* a París. L'Exposició Fira. Trieu i remeneu !», *Pèl i Ploma*, núm. 54, 15-6-1900.

18. Raimon Casellas Dou: «Exposició de pintures. Rusiñol-Casas. Credo», *L'Avenç*, 2<sup>o</sup> època, any III, núm. 11, 30-11-1891, pàgs. 334-343. En relació al pintor especialista, vegeu sobretot R. Casellas: «*Miguel M<sup>e</sup> Medalla, pintor especialista*», *Hispania*, I, núm. 4, 15-4-1899, pàgs. 4-6.

### 1.3. La Colla del Safrà

A l'Acadèmia Borrell, entre altres, Gual coneix Ricard Canals. Mentrestant, al barri, Gual comparteix la vida quotidiana amb companys com ara Isidre Nonell o Joaquim Mir. És a partir d'aquestes connexions que la tradició historiogràfica ha adscrit Gual a la Colla del Safrà. Ara bé, el primer a col·locar Gual al costat de Nonell, Pichot, Canals o Mir no ha estat cap estudiós del període, sinó un reconegut crític coetani: Raimon Casellas. És un fragment llarg, però val la pena de transcriure'l sencer:

*«Pero las obras que a todas luces suscitan más interés y curiosidad són las producidas por los de última hora, por el batallón de estos reclutas entusiastas, recién llegados en tren o en tranvía de las regiones de arte que acaban de descubrir: Sant Martí, Hostafrancs, La França xica o la Creu Cuberta. En este género de impresiones rápidas, de anotación cogida al vuelo con toda intensidad, muestran los jóvenes revolucionarios su temperamento de coloristas y su contemplación soñadora ante los cambiantes espectáculos del mundo exterior. Pichot en «L'hort de las monjas», muestra su visión exasperada, brutal, de los efectos luminosos; Nonell, en su «Prat de Sant Martí», aparece soñoliento, triste, penetrado del abatimiento de las horas grises; Riera, un desconocido, debuta con «Llacuna de can Janas», interpretación acabada de estos humildes rincones híbridos en que abundan los suburbios industriales; Mir, esboza con garbo las afinadas manchas de color que constituyen sus paisajes; Bonnin hace gala de su saliente personalidad con estos prestigiosos dibujos a color en los que el más genial humorismo se da la mano con la más imprevista ornamentalidad; Canals, J. Vallmitjana, Ferrater, Gual, con sus silenciosos interiores, o sus efectos de luz o sus escenas caricaturescamente acentuadas de la vida vulgar o sus quiméricas visiones ayudan al conjunto de esta agrupación, de la que pudieran salir un día los renovadores de nuestra pintura paisista.»<sup>19</sup>*

Casellas parla d'«*agrupación*», però el cert és que cita aspectes força heterogenis: espectacles del món exterior, interiors silenciosos, escenes de la vida vulgar i quimèriques visions. A primer cop d'ull, costa comprendre l'afinitat entre aquestes pintures tal i com són descrites: experiments luministes sobre un paisatge suburbial convivint amb interiors vulgars tocats d'un deix de tragèdia quotidiana o, millor encara, al costat de les primeres mostres de pintura simbolista de concepció al·legòrica. L'aparent dispersió es justifica en la provisionalitat d'unes conclusions: Casellas comença a percebre la possibilitat d'un relleu generacional en el camí de la modernitat pictòrica.

Un mes després, en els articles dedicats a la Tercera Exposició General de

19. R. Casellas: «Exposición de estudios y bocetos del Círculo Artístico», *La Vanguardia* (13-3-1896). Dos mesos abans, a «XIII Exposición extraordinaria...», Casellas menciona «Tarda de primavera» («acentua con excesiva energía los contrastes de sol y sombras») i «Cap al tard» («anota con sutil fineza los arbolados del paisaje esfumándose entre las opacidades del crepúsculo y las neblinas de la atmósfera»), de Nonell, i «Sol de tarda», de Pichot («infatigable chercheur de efectos y oposiciones de luz»).



Belles Arts, Casellas fa explícit el punt de mira que li ha permès reunir tanta dispersió. Segons el crític, els pintors de la darrera fornada —novells i no tant novells— tenen la intenció d'intellectualitzar i de fantasejar la realitat; una voluntat que no afecta necessàriament la tria dels assumptes, sinó que s'endevina, més aviat, en la manera subjectiva d'exterioritzar-los. De resultes d'això,

*«lo mismo da un frondoso paisaje de Olot que un desmirriado suburbio industrial; lo mismo da la representación simbólica de una idea poética que un episodio de la existencia vulgar... La cuestión estriba en la inspiración creadora que vivifica, que espiritualiza a la materia con vislumbres de fantasía, con claroscuros de sugestión.»<sup>20</sup>*

Es tracta, doncs, de donar carta de naturalesa a un atapeït calaix de sastre sota l'ègida de l'idealisme: subjectivisme, espiritualitat i suggestió. Trets definits com a característiques genèriques de la pintura del moment i que, per tant, transcendeixen els límits, més o menys clars, d'allò que encara no ha estat definit com la Colla del Sifrà. Amb aquesta idea, Casellas col·loca de bracet les dues grans opcions de la pintura simbolista: la representació simbòlica (al·legòrica) d'una determinada idea o concepte poètic (transcendent), i la reproducció subjectiva d'una realitat concreta a partir de paràmetres sintètics i suggestius. Són les dues mateixes vies que, quan es parli de teatre, podran explicar algunes de les diferències entre una obra com *Nocturn. Andante morat* i una altra com *Silenci*. Anem a pams, però.

Casellas subratlla la primera via —la de la pintura simbolicodecorativa— com una novetat en el panorama pictòric català («*género hasta ahora punto menos que desconocido entre nosotros*»); es caracteritza per la seva intencionalitat decorativa i per un «*deseo imperioso de subordinar los signos a las ideas*».<sup>21</sup> A destacar, «La Poesía» i «La Pintura» de Santiago Rusiñol, inspirades, totes dues, per l'art primitiu dels italians i, per consegüent, tocades d'una certa ingenuïtat intimista; i «La Música» de Gual, que «recorre, amb la seva arpa de llum, una comarca de somni, deixant un rastre de flors lluminoses al seu pas ondulant de nimfa extasiada.»<sup>22</sup> Són pintures que tot conjuminant un concepte més o menys transcendent —un concepte literari— amb «les

20. R. Casellas: «*Tercera Exposición General de Bellas Artes*», *La Vanguardia* (22-4-1896). Cal dir que Gual fa un cartell per aquesta exposició, i també per a la IV, de l'any 1898. Vegeu reproduït aquest darrer a Batlle, Bravo, Coca: *Adrià Gual...*, pàg. 194.

21. Casellas formula una proposta de pintura simbolicodecorativa ja a partir de 1894, quan, a l'Exposició General d'aquell any, valora les pintures que aconsegueixen fondre visió mística, llegenda o tradició amb el paisatge. A propòsit d'això, vegeu Jordi Castellanos: *Raimon Casellas i el Modernisme*, I, Barcelona, Curial Edicions Catalanes i Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1983, pàgs. 153-156.

22. Raimon Casellas: *Etapas estéticas*, vol. II, Barcelona, Societat Catalana d'Edicions, 1916, pàg. 116 (de fet, un fragment de «*Tercera Exposición...*»). Casellas també col·loca en el mateix sac «*Harmonies del bosc*» de Tamburini, «*Maig*» i «*Calipsò*» de Brull, i «*Mort*» de Triadó.

tendències ornamentals» i amb una determinada evocació de la naturalesa («amb els subtils arabescs del món exterior, amb els decorats idealitzats dels cels, dels boscos i les aigües»)²³ han vingut a substituir, finalment, els vells quadres d'història.

El crític destaca —tal i com ho ha fet el 1893 tot presentant Maeterlinck— la relació que, en aquesta mena de quadres, s'estableix entre l'estat d'ànima de l'ésser humà (personatge) i els fenòmens naturals que l'embolcallen; una relació harmònica que emana directament del concepte —uso el mot baudelairià— de les *correspondències* i que estén el subjectivisme des de la mirada de l'artista a la mirada del personatge.<sup>24</sup> Ara bé, no n'hi ha prou d'instalar les «simbòliques figures en un escenari apropiat» i prou. Aquest escenari —escenari natural, s'entén— ha d'estar dotat «al mateix temps, de la tonalitat harmònica que més convingui a la idea i al sentiment que deu produir la pintura, perquè com ha dit Ruskin, cada idea és d'un color.»<sup>25</sup> Gràcies a la sinestèsia, doncs, es tanca tot el tram de *correspondències*: primer, entre l'artista i la realitat; segon, entre el personatge i el seu context;<sup>26</sup> tercer, entre l'obra d'art i el receptor. I és que el més important és comunicar una determinada emoció, un determinat estat d'ànima, a la persona que contempla l'obra d'art (en última instància i per reblar el clau, la pintura decorativa també ha d'estar en perfecta concordança amb l'espai —el local, l'habitació— que ha de decorar).

Pel que fa a la segona via, la de les pintures que no es basen en representacions simbolicolegòriques, Casellas engloba pintures com ara les de Mas i Fontdevila, que semblen haver superat el realisme i que volen insinuar, «*basta en las escenas más comunes y triviales*», una intenció; que vol provocar una sensació «*rara o delicada, como si el pintor, más ávido de sugerir que de imitar, quisiera por su propia cuenta decirnos algo de lo que ha pensado, de lo que ha sentido o ha soñado al arrancar del mundo la imagen que nos ofrece.*»<sup>27</sup> I, en idèntica orientació, «Tornant del tros» de Joan LLimona, «Primavera» de Dionís Bai-

23. «La dama florentina d'en Rusiñol, representant la Poesia, apareix instal·lada en un florit jardí; i el donzell, que, simbolitzant la Pintura, fixa en la tela la visió d'una marxa virginal, ressurta entre les tiges d'un camp sembrat de lliris. La Música, d'en Gual, vaga ondulant per una verda planúria.»

24. Una extensió que Gual, per les mateixes dates, intenta reproduir en l'àmbit teatral. No és estrany que Casellas parli de la preocupació dels pintors simbolicodecoratius pel moviment literari. Així, després de citar Rusiñol i Tamburini, valora «Gual, jove artista que assaja constantment les noves fórmules de la dramàtica maeterlinckiana.» *Ibid.*, pàgs. 159-160. El crític acaba dient, «En Gual, amb l'arpa de llum, les túniques d'or, els nimbos d'argent i les flors lluminoses, que van naixent al pas serpentejant d'aquesta fada representant *La Música* (bon xic deficient com a representació pictòrica), evoca el record de les metàfores habituals en els moderns poemes simbolistes.» *Ibid.*, pàg. 162.

25. *Ibid.*, pàg. 158.

26. «L'auteur les a d'abord établies [les correspondances] entre son état d'âme et la nature, puis les a puisées surtout dans l'humanité environante.» Marcel Postic: *Maeterlinck et le symbolisme*, Paris, Nizet, 1970, pàg. 29.

27. Casellas: «*Tercera Exposición...*».

xeras, «Ball de tarda» de Ramon Casas («representación desconcertante y cuajada de segundas intenciones»), «La Brisca» i «Per l'ombra» de Lluís Graner, i, entre altres, pintures de Clapés, Ricard Urgell o Pichot. Les imatges del món, en aquest grup de teles, són barreja de veritat i de somni, ja no intenten reproduir una realitat concreta, sinó que assagen de traduir el context, la mirada subjectiva de l'artista sobre aquesta realitat. Suggestiu en comptes de descriure, vet aquí el secret: «*todos ponen en la interpretación del natural algo vago o exquisito, algo remoto o algo quimérico que de a la obra algun sabor de fantasía, de misterio, de idealidad.*»

En relació a aquesta segona via, Casellas torna a parlar dels joves de «*última hora*», dels de la Colla del Safrà (nom que ell no utilitza).<sup>28</sup> Pel que sembla, Gual s'ha desplaçat des d'aquest «*batallón*» de luministes al grup dels que treballen les pintures simbòlico-al·legòriques; un grup que accepta tant els que «*militan en las avanzadas de la renovación pictórica*» com «*los que siguen más de cerca la tradición*»; un conjunt de pintors, per consegüent, intergeneracional i força heterogeni. Des d'un determinat punt de vista, Nonell i companyia han experimentat d'una forma molt més homogènia en l'exemple de les pintures *plenairistes* de Rusiñol i Casas, i han obert un nou camí; Gual, en canvi, s'ha apuntat, sempre atent a les tendències decorativistes («l'art de la decoració m'obsessionava», diu a les seves memòries), a la nova etapa rusiñoliana. La pregunta que cal fer és la següent: fins a quin punt Gual insisteix en aquesta tendència? I en cas afirmatiu, es pot considerar Gual com un membre de ple dret de la Colla del Safrà? És incompatible el decorativisme amb l'estil —si és que es pot definir l'estil— d'aquest grup? Més encara, qui ha perpetuat Gual com a membre de la Colla? Responent a la primera qüestió, cal dir que sí, que Gual insisteix en la pintura simbolicodecorativa; pel que fa a l'adscripció a la Colla i a les preguntes restants, la resposta ja no és tan simple.

La Colla del Safrà ha estat definida per la bibliografia com un aplec de joves que, influenciats per la pintura renovadora de Rusiñol i Casas, prenen com a model els paisatges suburbials dels afores de Barcelona. El to groguenc en gran part de les seves teles justifica el mot amb el qual són batejats.<sup>29</sup> S'assenyala com a membres de ple dret de la formació Isidre Nonell, Ramon Pichot,

28. «*El evangelio de la luz intensa, el credo del paroxismo solar, es el que profesan, con cierta uniformidad, los entusiastas jóvenes llegados últimamente a la vida del arte. Mir, con el esplendoroso «Hort del rector», Nonell con el vaporoso paisaje de Sant Martí, Pichot, con su japonizante «Camp d'hortalissa», Riera con sus dolorosas arboledas, Canals con sus niñas en pleno sol, Sardà con un luminoso pinar, Sunyer con su patio refulgente, Sans con una muchacha en la soleada playa, todos aspiran a cantar en ardorosas estrofas el himno vibrante de la luz.*», *Ibid.*

29. Segons Pontbona, la línia artística dels de la Colla del Safrà es pot «resumir com un *plenairisme* de tema vulgar, tons terrosos —en lloc dels grisos dels modernistes— i estil realista esbossat, emparentat, ni que sigui indirectament, amb l'Impressionisme.» Francesc Fontbona i Francesc Miralles: «Del Modernisme al Noucentisme. 1888-1917», dins *Història de l'art català*, vol. VII, Barcelona, Ed. 62, 1985, pàg. 23.

Ricard Canals, Juli Vallmitjana, Adrià Gual i Joaquim Mir.<sup>30</sup> Ara bé, què defineix la Colla? Uns determinats motius pictòrics? Un estil? L'ús d'unes tonalitats? O potser el fet de constituir realment una *colla* d'amics amb interessos estètics similars? D'una forma poc precisa pel que fa a la seva posició individual, Gual, a l'hora de descriure els ambients artístics de la seva joventut, parla, sense usar el terme, de la Colla del Safrà:

«Aquell Isidre Nonell, vergonyós i agosarat tot d'una, que pintava llots dels ravals fabrils de la ciutat, en espera que les llums de plenitud li revelessin el món de les seves glorioses gitaneries; aquell Canals freqüentador del cabaret, tocat de Degas i de Renoir; aquell Ramon Pichot [sic] que cercava les expressions simbòliques sota les llums de l'Empordà i a frec de les blavors de la Costa Brava. Picasso calaverejant com un veritable aventurer, tot fent equilibris a la corda fluixa de les seves aptituds; Quim Sunyer, entre amagat i deixant-se veure tot fent camí, amb ulls penetrats, reservat i consirós; en Juli Vallmitjana, entusiasta en aquells moments de fervent vacil·lació; en Joaquim Mir, que ja desxifrava amb veritables llampecs de color, a voltes informes, allò que feria la seva mirada, enquadrada en un rostre pilòs amb rialles d'infant... estelada de joves, a la qual jo no vull ni dec fer-me escàpol, que tenia per senyor acadèctic i implacable en Raimon Casellas, crític a la moderna, enfront dels dogmatismes de la vella Escola, el qual va irrogar-se a la comesa de representar la nova generació amb tots els seus matisos.»<sup>31</sup>

L'autor descriu, amb evidents mostres d'afecte, les seves amistats de joventut. Val la pena subratllar alguns aspectes d'aquesta cita: Gual exposa elements de la pintura de Canals, fins i tot de Mir, una mica posteriors a les dates de què se suposa que parla i, a més, cita pintors com ara Sunyer o com Picasso, que trencarien una mica l'homogeneïtat del grup.<sup>32</sup> Fet i fet, Gual es refereix a un conjunt de persones que no fóra inversemblant de trobar, a partir de 1897, qualsevol tarda prenent una cervesa a la taverna dels Quatre Gats. L'any 1897 és l'any que Nonell i Canals marxen per primer cop a París,<sup>33</sup> i després hi aniran Pichot i Sert: el més probable és que sigui el seu exemple el que faci néixer en Gual la fallera d'anar-hi a espetegar un dia o un altre (una fallera que satisfarà finalment l'any 1901). A París, tret de Sert, Gual no coincidirà amb cap dels seus companys pintors —tampoc no sembla que hi pinti gaire— i, ja de tornada a Barcelona, no hi mantindrà el contacte. Tot plegat, fa pensar que

30. Vegeu Pla: *El pintor Joaquín Mir* (Pla designa el grup com la Colla de Sant Medir); Rafael Benet: *Isidro Nonell y su época*, Barcelona, Iberia, [1947]; J. F. Ràfols: «Nonell», dins *Modernisme i modernistes*, pàgs. 213-221; Cirici: *El arte modernista...*; Fontbona: *La crisi...*, pàgs. 54-56; Fontbona: «Del Modernisme...», pàgs. 22-23.

31. Gual: *Mitja vida...*, pàgs. 39-40.

32. Fontbona, després de completar la llista amb els noms de Nonell, Mir, Canals, Pichot, Gual i Vallmitjana, considera que potser caldria afegir-hi «de manera esporàdica» Sunyer i Picasso. Vegeu Fontbona: «Del Modernisme...», pàg. 23. Tanmateix, cal tenir present que Casellas, si bé no parla de Picasso, sí que cita Sunyer.

33. Vegeu Lluís-Emili Bou i Gibert: «Les anades de Nonell a París», *D'Art*, núm. 2, maig 1973, pàgs. 3-19.

l'evocació de Gual a les memòries, a més de deixar constància de l'existència d'una colla d'amics de joventut, està mediatitzada per l'evolució posterior dels personatges alludits. Sospito, d'altra banda, que aquest podria ser un dels motius pel qual l'autor «no vol ni deu fer-se escàpol» del grup. Al capdavant, els antics companys de Gual són precisament aquells joves modernistes que, superada la frontera del 1900, aconsegueixen instal·lar l'art català —uso mots de Marfany— en «una definitiva modernitat» i obrir un camí sense traumes per a l'aventura internacional dels «grans artistes catalans d'aquest segle». <sup>34</sup> Gual s'ha quedat a mig camí; no ha previst que, després del 1900, l'avantguarda pictòrica tornaria a desplaçar-se cap a la tradició impressionista i, sense gairebé ni adonar-se'n, s'ha encallat en el conreu d'un art refinat que ben aviat esdevindrà un model més o menys ben intencionat de pintura agradable i de bon vendre (a dreta llei, però, cal reconèixer que l'activitat plàstica de Gual al teatre sofrirà una evolució constant fins als anys trenta: del realisme atmosfèric a l'estilització alegòrica; del decorat sintètic al treball amb els volums i les taques de color). <sup>35</sup> I no és que Gual sigui una mica curt de mires; de la mateixa manera que l'actitud de Mir davant la natura estarà determinada per la visió dels seus col·legues més inquilts i avançats en d'altres àmbits de la creació (com Víctor Català o Maragall), <sup>36</sup> l'interès de Gual pel teatre i, més concretament, l'admiració de l'autor davant l'obra maeterlinckiana també determinaran el sentit de la seva evolució pictòrica als anys norantes.

Més encara: Gual esmenta Casellas com a *descobridor* i propagador de la nova colla. Ja s'ha pogut comprovar la veracitat d'aquesta informació; també s'ha pogut comprovar que és el mateix Casellas qui, en un primer moment, inclou Gual en el grup. Ara bé, quan Casellas parla per primer cop de la nova generació de pintors, la dèria d'anar a pintar suburbis només aglutina l'activitat de Nonell, Pichot i un «desconocido» Riera. Gual queda relegat al calaix de sastre dels «*silenciosos interiores*» o de les «*escenas caricaturescamente acentuadas de la vida vulgar*» o de les «*quiméricas visiones*». Amb «La Música», Gual s'apunta a la concreció d'aquestes darreres i, fent-ho així, s'allunya dels trets distintius que a la curta definiran el grup. I, malgrat tot, no és cap bestiesa insistir a considerar Gual com a membre de la colla. Potser no membre de ple dret, però sí membre. És cert que Gual no fa l'excursioneta a Sant Martí o a l'Hospitalet (no se'n té constància), però això no hauria de ser un motiu d'exclusió. I és que la Colla és simplement això: una colla. Parlo d'un grup generacional connectat d'entrada en ambients de barriada i d'estudi (any més, any menys, Gual és de la mateixa edat que Pichot, Nonell i Mir, i només quatre

34. Joan-Lluís Marfany: «A propòsit d'un llibre de Francesc Fontbona: *El Modernisme i les arts plàstiques*», *Serra d'Or*, any XVIII, núm. 207, 15-12-1976, pàgs. 71-74.

35. Vegeu Isidre Bravo: «L'espai de les imatges. Escenografia», dins Batlle, Bravo, Coca: *Adrià Gual...*, pàgs. 131-176.

36. El lligam l'estableix Marfany: «A propòsit d'un llibre...», pàg. 72.

anys més gran que Canals) i definit, pel que fa a etiquetes, pels trets més destacats de la pintura d'alguns dels seus membres en l'època en què el grup es asseñalat com a tal. La vigència del col·lectiu només té validesa entre els anys 1893 i 1897.

Mirem-ho des d'un altre punt de vista. En un sentit precís, si s'accepta que un dels trets més rellevants de la Colla del Safrà —a banda el luminisme, el «*paroxismo solar*»— és el retrat dels ambients marginals i, segons com, de la lletjor que se'ls suposa inherent;<sup>37</sup> haurem d'acceptar que Gual, almenys en el camp pictòric, no hi té res a veure: el decorativisme és explícitament contrari a la lletjor. Si parlem de pessimisme, però, la qüestió és radicalment diferent. El pessimisme «podia donar peu, d'una banda, a les idealitzacions simbòlico-decoratives i, també, a la visió negra, fatalista, de la vida dels homes i de l'univers.»<sup>38</sup> En el primer sentit, la pintura allegòrica de Gual, sobretot quan es relaciona amb el teatre, tendeix en línies generals cap al pessimisme. Això, és clar, sempre i quan acceptem d'assimilar el terme «pessimisme», encara que sigui de manera provisional, a una idea àmplia de *decadentisme*. Des d'aquest punt de vista, es pot posar dins del mateix sac, un dels cartells de *Silenci* (amb la Mort ciclòpia com a protagonista), el cartell del *Llibre d'bores* o un cartell com el de *La culpable* (1899), que ha estat descrit nombroses vegades com a «pintura negra».<sup>39</sup> Gairebé es pot afirmar que el pessimisme plàstic dels del Safrà troba una correspondència clara en el decadentisme teatral del Gual dels anys noranta. I em refereixo evidentment al contingut i a la representació dels textos dramàtics, no únicament a la pintura que, en un format o altre (projectes escenogràfics, figurins, cartells i programes de mà), els acompanya. La comparació semblarà menys forçada si es té en compte que Gual bandeja progressivament la pintura convencional i que desvia els seus interessos pictòrics cap als components plàstics de l'escenificació (i també cap a la il·lustració, el cartel·lisme i tot el batibull de les arts aplicades).

37. En mots de Pla, «*La aspiración más visible de este grupo de artistas incipientes parece consistió en subrayar la calidad, la poesía plástica, de las cosas más triviales y humildes, de los ambientes más transidos de miseria y desamparo. [...] Lo que pudiéramos llamar la vulgaridad profunda.*» Pla: *El pintor Joaquín Mir*, pàg. 30. L'interès ètic i estètic per la vulgaritat i la marginació també té els seus orígens en «la fascinació que exerceixen sobre Rusiñol i Casas els llocs d'esbarjo popular, els paisatges vulgars de la muntanya de Montjuïc i els personatges i els racons del l'unpenproletariat parisenc» (Marfany: «A propòsit d'un llibre...», pàg. 72).

38. Vegeu Castellanos: *Raimon Casellas...*, pàg. 162. Castellanos ha volgut deixar clar que el pessimisme de la Colla del Safrà és indistinguible de la cosmovisió modernista als anys noranta. No cal anar a espetegar a la generació del 98 castellana per buscar explicacions.

39. A l'època, és clar, el cartell no és acceptat amb unanimitat. A tall d'exemple, transcriu el comentari d'una revista humorística que, entre altres coses, ironitza sobre les múltiples capacitats artístiques de Gual, «Havem vist amb espant lo cartell dibuixat per l'Adrià Gual anunciant l'estreno, en lo Teatre Íntim de l'Adrià Gual, de l'obra *La culpable*, de l'Adrià Gual. Tots los que s'han fixat en l'esmentat cartell han convingut en què l'únic culpable és l'autor d'aquell mamarratxo.»; vegeu «Campanades», *La Tomasa*, any XII, núm. 589, 14-12-1899, pàg. 699.

#### 1.4. *La pintura simbolicodecorativa*

Tot fullejjant el llibre d'homenatge a Gual publicat per la Diputació de Barcelona, el Nadal de 1992,<sup>40</sup> es pot comprovar que pintures *pintures* —quades—, en el sentit més comú del mot, no n'hi ha gaires. Majoritàriament, es reprodueixen cartells i il·lustracions; amb una mica de sort, plafons decoratius i esbossos escenogràfics. I és que, fins i tot abraçant aquestes mostres, han quedat ben pocs testimonis de l'obra pictòrica de Gual; i de la que hi ha a l'abast, se'n tenen informacions fragmentàries i molt poca precisió cronològica. Però tampoc no és el lloc de reconstruir el trencaclosques. La supeditació gradual de l'obra plàstica de Gual a la seva producció dramàtica justifica plenament l'opció de comentar només algunes de les pintures conegudes en la mesura que il·lustren o aclareixin l'exposició de l'obra teatral (i, puntualment, narrativa o poètica). D'entrada, en relació al contingut de les pàgines precedents, potser ja val la pena citar algunes obres en particular.

En la línia de «La Música», que no s'ha conservat, Gual pinta, aproximadament per les mateixes dates, dos plafons decoratius per a la casa Graupere Garrigó i el famós retaula «La rosada».<sup>41</sup> Totes tres peces concilien un concepte més o menys literari, l'evocació de la naturalesa i una voluntat clarament ornamental. Es tracta, doncs, d'art decoratiu. Un «art usual» que, tal com el defineix Utrillo, té tanta responsabilitat social com «la geografia, l'ortografia o altres coses *usuals*»; un art que s'ha estès en tots els àmbits de la vida social (fins al punt d'alterar les relacions tradicionals entre l'oferta i la demanda)<sup>42</sup> i que, en darrer terme, té la responsabilitat de lluitar «homeopàticament» contra els «enlletgidors» de la vida. Breu: un art que ha de ser font de bellesa i que, com a tal, ha de redimir l'ànima grisa de l'home atrafegat i ensopit que produeix la civilització coetània. Vet aquí, més o menys resumit, l'ideari d'«educació estètica» que abraçarà tota l'obra de Gual.

Dins el decorativisme, les obres simbolicalegòriques de la segona meitat dels noranta marquen potser l'estil més popular, més conegut, del modernisme plàstic. Això no obstant, no s'ha d'oblidar que, ja des de 1892, Casellas ha teoritzat sobre la finalitat decorativa de la pintura impressionista tal i com ell l'entén: a grans trets, reconstruir subjectivament «*la magnificència decorativa de las modalidades naturales*».<sup>43</sup> L'artista, segons això, ha de reelaborar els materials

40. Batlle, Bravo, Coca: *Adrià Gual...* Vegeu també Cirici: *El arte modernista...*, i el catàleg de l'exposició «El Modernisme a Catalunya. Adrià Gual...»

41. Els primers reproduïts a Batlle, Bravo, Coca: *Adrià Gual...*, pàg. 36, a partir d'unes fotografies cedides per la família. El segon, de 1897, es conserva al Museu d'Art Modern de Barcelona.

42. [Miquel Utrillo]: «Art usual. I.», *Pèl & Ploma*, núm. 11, 12-8-1899.

43. R. Casellas: «*Bellas Artes. Resumen del año 1892*», suplement de *La Vanguardia* (1-1-1893).

en brut que li proporciona la realitat per, així, tot mostrant la seva individualitat, ensenyar també l'ànima oculta que hi ha al cor de les coses («*el alma misteriosa de las cosas*»).<sup>44</sup> En el transcurs d'aquest procés subjectiu d'apropriació del real, la naturalesa acabarà transformant-se en un element decoratiu:

«Aspirar a la ornamentalidad formal, transformar las naturales visiones en armonías de líneas y color, servirse de la realidad viviente, no como pauta para la imitación servil, sino de un punto de partida, casi un pretexto, para significantes representaciones...»<sup>45</sup>

En rigor, Casellas defineix un procés de subjectivació que si bé, de primer, li ha servit per parlar de les pintures *plenairistes* de Rusiñol, poc després, li proporciona arguments en relació als trets més rellevants de la pintura simbólicoal·legòrica. En poques paraules: s'avança, sense renunciar a res, des d'una determinada noció de síntesi (l'artista que selecciona —que capta el característic— i reelabora els materials en brut que li proporciona la realitat amb l'objectiu de vehicular la pròpia interioritat) a un altre concepte (l'artista que pren la realitat com a pretext per produir l'encarnació simbòlica d'una idea).<sup>46</sup> La sinceritat, lògicament, és inherent als dos processos. A l'hora de vehicular el seu estat d'ànima, amb la nova pintura al·legòrica, l'artista ha hagut de substituir la realitat exterior, que fins ara havia pres com a motiu inicial, per una idea simbòlica nascuda directament de la seva imaginació. El tema literari o mític, en aquest sentit, li ha fornint una possibilitat de transcendir el caràcter aleatori dels aspectes ornamentals de la natura. La seva intervenció (procés d'intel·lectualització) ha afectat tant les formes com el tema.<sup>47</sup>

Així doncs, el 1896, amb l'eclosió de la pintura simbólicoal·legòrica, Casellas parla d'un art bell però també d'un «*arte de pensamiento, de memoria y de imaginación*». <sup>48</sup> Els capdavanters en aquesta croada a favor d'una pintura de

44. R. Casellas: «*Bellas artes. Evolución decorativa de la pintura moderna*», *La Vanguardia* (1-1-1894).

45. *Ibid.*

46. Les dues vies es troben perfectament definides a l'article de cap d'any de 1893. L'una és exemplificada per Monet, l'altra, per Puviss de Chavannes, «*¿Cómo han de poder concretarse a la imitación servil terre à terre del mundo exterior, unas gentes que del natural se sirven, a veces como de un motivo inicial, y otras como de un pretexto, para el desarrollo plástico de sus ensueños de artista, para la exteriorización pictórica de sus estados de espíritu? Así vemos como por medio de estos procedimientos sintéticos, lo mismo ha logrado el artista moderno fijar la fugacidad veleidosa de un efecto natural, al modo de Claude Monet en sus momentáneas visiones de luz, como ha conseguido establecer lo inmutable y eterno de las cosas, casi fuera de tiempo, casi fuera de lugar, a la manera de Puviss de Chavannes en sus simbólicas decoraciones que, por su excelsa idealidad, son como engrandecimientos y generalizaciones del ser humano y del mundo exterior.*» Casellas: «*Bellas Artes. Resumen...*»

47. En resum: calia «*recorrer la inmensa serie de descubrimientos técnicos, que permitiesen al artista subjectivar la magnificencia decorativa de los aspectos naturales, para aplicarla a la expresión del concepto transcendente*». R. Casellas: «*Exposición General de Bellas Artes II: La pintura religiosa e histórica*», *La Vanguardia* (1-5-1894)

48. Casellas: «*Tercera Exposición...*».



caire místic —espiritualista— i simbòlic han estat l'americà Whistler, a França, Puvis de Chavannes i, a Anglaterra, Ruskin, William Morris, Burne-Jones i gairebé tots els pre-rafaelites;<sup>49</sup> amb ells, ha pres carta de naturalesa la recuperació dels primitius italians i de l'art medieval en general, en un cert sentit, «*las fuentes inagotables del arte cristiano [...], el arte cristiano que debía representar la belleza moral, estados de alma*».<sup>50</sup> Aquesta recuperació, d'una banda, permet insistir en allò que se suposa que havia estat la funció bàsica de la pintura, la decoració, i, de l'altra, posa sobre la taula les concommitàncies fonamentals entre l'art i la religió. A remolc d'aquest procés, la pintura simbòlic-decorativa, en tant que «art usual», haurà d'acabar convertint-se, tant sí com no, en la nova religió de la societat.

Aquest caràcter religiós es pot percebre en «La rosada» de Gual, que adopta una forma de retaule per tal que la seva contemplació elevi l'esperit en una mena d'èxtasi i de goig diví: la percepció de la Bellesa genera Bondat. Per a Gual, tanmateix, la idea del retaule va molt més enllà. Per exemple, és un concepte que, associat a la reivindicació de l'art gòtic, garanteix l'actualització plàstica dels trets fisiològics d'un cert tipus de personatges del simbolisme pictòric i teatral. Així, segons Casellas,

«Casas, con la espectral disposición en que ha colocado una figura de mujer joven, tiesa, rígida, escueta como una imagen de retablo ojival, hace gala de sus caprichosas originalidades, así como de la austera sobriedad de medios que ha querido imponerse, lo mismo en la línea que en la coloración».<sup>51</sup>

La mateixa simplicitat de línia i de color que trobem en els figurins de *Nocturn. Andante morat* (no en va algun crític els compara a «una verge bizantina velada per la boira»)<sup>52</sup>. S'ha de precisar, amb tot, que no és aquest el

49. A propòsit dels pre-rafaelites, Casellas assegura que «se desprecia en conjunt d'aquelles obres un esforç suprem vers la intel·lectualitat, vers la grandesa moral. No era únicament el goig dels ulls lo que perseguien la major part d'aquells quadros, sinó la revelació de la idea, l'enlairament de l'esperit. Erudites representacions tretes de la història, del mitu o de la llegenda eren els temes preferits de les pintures; conceptes filosòfics, intencions psíquiques o lliçons morals se transparentaven amb facilitat darrere dels colors i de les formes. [Calia] donar a Anglaterra un art que fos alhora decoratiu i intel·lectual.» Casellas: *Etapes estètiques*, I, pàgs. 105-110.

50. Casellas: *Bellas Artes. Evolución decorativa...*.

51. R. Casellas: «XIII Exposición extraordinaria...».

52. E. Moliné y Brasés: «Nous llibres catalans. *Nocturn. — Andante morat*, per Adrià Gual», *La Renaixença* (22-1-1897). Més endavant, es podrà veure com la idea del retaule es relaciona amb una opció interpretativa simbolista: el quietisme. Vegeu, per exemple, Gual: «De la interpretació», dins *Blancaflor*, original ms., Fons Gual, núm. 1414; també Joan Sardà tot relacionant els personatges de Maeterlinck i les figures de Puvis de Chavannes a «*Los dramas de Maurice Maeterlinck*», *La Vanguardia* (20-12-1892) o Jaume Brosa, en relació a l'escenificació a Londres d'una obra de Maeterlinck, a «Apropòsit de *Pelleas i Melisanda* per Jaume Brosa Roger», *Catalònia*, any I, núm. 16, 15-10-1898, pàgs. 237-241. A *Cigales i formigues*, per posar un altre exemple, Rusiñol defineix els poetes com a personatges «magres i elegants de forma, com figures de retaule, i vestits quasi tots de negre». En un altre sentit, no estrictament teatral, la «damisella santa» de Casellas és també «una santa de retaule».

cas de «La rosada». Les úniques figures del quadre són unes fades —les filles de la nit— que, en un dinàmic biaix que permet associar els raigs del sol emergent amb les seves cabelleres desfetes, «s'esfumeixen» amb l'arribada del nou dia.<sup>53</sup>

Ara bé, allò que ha cridat més l'atenció d'aquesta obra no ha estat el dinamisme, ha estat un altre aspecte: la possibilitat d'interpretar el sentit de l'alegoria a partir de la síntesi entre pintura i poesia.<sup>54</sup> Efectivament, el retaule permet a l'autor una simbiosi de llenguatges ben característica: el marc daurat reproduceix, amb una lletra d'estil medievalitzant, el text d'un poema que il·lustra el tema del quadre:<sup>55</sup>

«Quan la nit fa pas al jorn, / jo les he vistes, / de les planes a l'entorn, / voleiant tristes. / Són les filles de la nit, / que omplenes de neguit / se'n despedeixen, / i amb l'humiteig de llurs plors / revifem arbres i flors / i s'esfumeixen. / Més tard fan un sospir d'enamorada, / i ve la marinada.»

El versos —trencats aleatòriament i puntejats entre les síl·labes— tracten del relleu entre la nit i el dia; i també del relleu entre la vida i la mort. És el plor trist de les filles de la nit, un plor d'enamorada —la rosada—, el que revifa la natura. Així, el poema connecta amb un dels motius dramàtics més freqüents en l'obra gualiana: la tristesa implica dolor; el dolor, sacrifici, i el sacrifici —plenament assumit— goig. Les gotes de rosada són el fruit madur d'una tristesa plaent. D'aquí, el caràcter decadent del quadre. La dualitat vida-mort, d'altra banda, queda expressada en el símbol ambivalent del xiprer, imatge de fertilitat i de vida lligada, de forma indissociable, a l'àmbit de la mort. La dualitat del quadre permet entendre que «el bell fenomen desvetllador de la Natura», malgrat la dimensió vivificadora, porti implícit, per la seva pròpia

53. «El caràcter evanescent de les etèries fades, la contraposició entre la inquieta i diagonal nebulosa que forma el seu vol i les línies rectes essencials dels xiprers i l'horitzó, i el contrast entre els rosats i els taronges de les noies i els verds i blaus intensos del paisatge —fusionats tots en el firmament de l'alba— en fan una mostra magnífica d'art visionari i al·lucinat.» Isidre Bravo, «L'espai de les imatges», dins Batlle, Bravo, Coca: *Adrià Gual...*, pàg. 213. El caràcter dinàmic dominant del retaule, per consegüent, és precisament contrari a l'estatisme de què parlava a la nota anterior.

54. «La rosada, de l'any 1897, expressa una perfecta conjugació de *melos-opsis*, ja que, a l'estil de Dante Gabriel Rossetti, Gual grava les línies del vers del mateix nom sobre el retaule-poema...» Maria Àngela Cerdà i Surroca: «Adrià Gual i Queralt. L'ideal escenificat», dins *El pre-rafaelites a Catalunya*, Barcelona, Curial, 1981, pàg. 340.

55. Resseguint el poemari de Gual, trobem alguns textos que també segueixen aquesta dinàmica de síntesi artística. Això fa suposar l'existència d'altres pintures, malauradament extraviiades, de la mateixa època. Així, per exemple, «Àngels. Retaule» (1897) o «Morta. Per a un quadre» (1897), conservats conjuntament amb el manuscrit original de «La rosada» (1896). Vegeu «1895-1897. Proses i poesia», originals ms., Fons Gual, Carpeta 34. «Àngels» també té una altra versió al Fons Gual, Carpeta 33 i esdevé el pretext bàsic per a una obra teatral, el *Nocturn núm. 3. Els Sants Emigrants o La nit al desert*, original ms., Fons Gual, núm. 1401. Vegeu més endavant capítol 12, apartats 1.2 i 1.3. En la mateixa línia —síntesi entre pintura i poesia—, també s'ha de tenir en compte el cartell per a IV Exposició de Belles Arts.

inexorabilitat, el bandejament del «somni mític embolcallat de nocturnitat i asenyal[1] el retorn de la realitat sovint frustradora.»<sup>56</sup>

Des d'un altre punt de vista, el pre-rafaelisme de «La rosada» queda expressat en el caràcter al·legòric de la naturalesa. És un dels trets determinants del decorativisme pictòric:

«Una pintura prerafaelista no llega absolutamente a concebirse sin el espectáculo de montes o florestas, de mares o de lagos, de cielos luminosos o de lotananzas infinitas, envolviendo y compenetrando todos los elementos psíquico-intelectuales del asunto; no llega a concebirse sin un decorado de naturaleza que con sus líneas expresivas y con sus coloraciones refinadamente significantes, contribuya por modo esencialísimo a la significancia, a la expresión ideal del tema religioso o profano que en la composición se desarrolla.»<sup>57</sup>

Així, en un dels plafons per a la casa Graupere Garrigó, es pot observar una nena que segueix, com en el cas de «La Música», un camí de llum entre estilitzats xiprers fins a una ermita romànica que s'albira dalt d'un turó. Sembla que és la mirada innocent i admirada de l'infant —un tema carregat de significació en tota l'obra de Gual— la que va encenenet les flors blanques i lluminoses que il·luminen el camí. També en aquest cas es pot establir el paral·lelisme amb una obra literària (poètica i dramàtica) que Gual escriu per les mateixes dates: *L'última primavera*<sup>58</sup>. Així, altre cop podem interpretar la pintura com la representació simbòlica del trànsit entre la vida i la mort. A *L'última primavera*, l'adolescent, que ha anat a l'ermita a resar el rosari i que, pel camí, extasiada per l'arribada sobtada d'una primavera que comprèn que serà l'última, ha recollit braçades i més braçades de roses blanques, en arribar a casa seva, s'asseu, canta i mor suaument coberta pels pètals lluminosos de les flors. És el motiu central d'un altre poema:

«L'eterna enamorada / l'ha besada; / el món plora passant / per son davant, / i en llit de flors guarnida / ella somriu joiosa, / somriu hermosa / la glòria d'aquest bes que l'ha adormida. / I per què plora el món si ella somriu? / Tal volta el món és mort, i ara ella viu.»<sup>59</sup>

En el segon plafó, les similituds amb «La rosada» encara són més evidents. Un àngel —l'àngel de la nit?— cobreix amb les seves ales immenses un camp de fràgils roselles tot protegint-les de les primeres clarors del dia. Al fons, il·luminada pel sol, la silueta de la muntanya de Montserrat. De la mateixa època, com ja he apuntat, es conserva el poema «Àngels».

56. Cerdà: «Adrià Gual...», pàg. 340.

57. Casellas: «Exposición general de Bellas Artes. II: La pintura religiosa ...»

58. *L'última primavera* (1898), originals ms., s.d., Fons Gual, núms.1415, 1415-2, 1416, 1416-2. Vegeu també el poema «L'última primavera. Tros musical de Grieg posat en vers», 12-3-1898, original ms., Fons Gual, Carpeta 33. Vegeu més endavant, capítol 8, apartat 2.1.

59. «Morta. Per a un quadro».

Sense por d'exagerar, es pot afirmar que la pintura simbolicodecorativa, per la conjunció de llenguatges artístics que suposa —i també per una investigació sistemàtica en el camp de les correspondències—, representa en l'àmbit plàstic el mateix que l'òpera wagneriana en l'àmbit musical. La teoria escènica gualiana, que, tal com veurem, relaciona la música i el color, permet el lligam. S'ha de tenir en compte l'evolució que suposa la incorporació del motiu literari o mític a la tela, i també el tractament harmònic i significant del color. D'aquesta manera, la pintura, tal com diu Castellanos a propòsit de Whistler, ha «aproximat l'art de la línia i dels colors a la gran síntesi artística que ha esdevingut la música moderna, *continuum* expressiu no segmentat, punt de referència obligat per a tot art que pretengui assolir la *suggestió*.» Seguint el mateix procés que en la música, en la pintura moderna, la línia i els colors han perdut el seu caràcter descriptiu de les realitats més immediates per accedir a una síntesi poemàtica definitiva. De fet, la música —«que es mou en l'esfera de les essències»—, traduïda en drama líric wagnerià, ha esdevingut el «model ideal per a la representació sintètica i harmònica de la humanitat».<sup>60</sup> No és gens estrany que Gual, de mica en mica, permeti que el seu interès per la música guanyi terreny al seu interès plàstics.

## 2. ELS AMBIENTS MUSICALS: PRIMERES IDEES REFORMADORES

### 2.1. *Gual i la Societat Catalana de Concerts*

Si bé és cert que el treball pictòric apropa Gual a una nova sensibilitat artística, és de justícia revaloritzar el paper que juga la música en la definició de

60. Castellanos: *Raimon Casellas...*, pàgs. 152-153. Casellas l'any 1894 —dos anys abans de l'eclosió de la pintura simbolicodecorativa— anuncia amb prou clariïdencia el procés que farà la pintura simbolista. D'entrada, insereix les darreres tendències en un panorama artístic global, «*A las corrientes neo-idealistas imperantes, a las literaturas sugestivas del actual momento, a la dramática sin argumento muy determinado, a la lírica sin concepto muy definido, a la música sin dibujo melódico muy acentuado, era lógico que siguiera una pintura a penas formulada, vaga, indecisa, volátil, que tocando el límite extremo de lo orgánico y sustantivo permitiera al espectador refinado como colaborar en la obra del artista señalando en su propia vaguedad un punto, un espacio hábil, donde colocar el iniciado sus propios ensueños e imaginaciones.*» Casellas, amb tot, està parlant encara de l'evolució de la pintura impressionista, des de la fórmula positivista de Taine a la suggestiva de Whistler, «*No estamos ya en pleno espectáculo Whistleriano? ¿No os parece oír al maestro, cuando al describir su visión nocturna, pinta las altas chimeneas convirtiéndose en campaniles y los feos almacenes surgiendo de la oscuridad como palacios encantados, y la ciudad entera pareciendo suspendida de los cielos, como una comarca de badas, que flotara delante de nuestros ojos?*» («*Exposición general de Bellas Artes. IV. Los pintores de la naturaleza. (Del paisaje luminista al Whistleriano)*», *La Vanguardia* (24-5-1894)). Un pas més i el camí cap a la pintura al·legòrica resta obert. Ho he apuntat més amunt, «*recorrer la inmensa serie de descubrimientos técnicos que permitiesen al artista subjetivar la magnificencia decorativa de los aspectos naturales para aplicarla a la expresión del concepto trascendente.*» I això fins a assolir una síntesi «*definitiva y terminante como la que en música ya iniciaba Wagner a la sazón con su drama lírico, compuesto por mitades de sensaciones y misticismos, de plasticidades y espiritualidad, de mitologías y de paisajes.*» («*Exposición general de Bellas Artes. II. La pintura religiosa...*»). Vegeu també Casellas: «*Bellas artes. Evolución decorativa...*»

les seves inquietuds teatrals primerenques. Cal, per tant, explicar la connexió de Gual amb els ambients musicals de la ciutat. La incorporació a aquests ambients, per exemple, acabarà produint una certa mutació en la composició del seu cercle d'amistats: la colla d'artistes menestrals encaterinats pel pinzell i la paleta ben aviat haurà estat bescanviada per una reunió selecta de melòman de casa bona. Segons sembla, Salvador Vilaregut és qui afranqueix l'entrada de Gual al nou cercle:

«Però va passar el temps i, per conveniències dels estudis, vàrem perdre'ns de vista uns quants anys, per a tornar a trobar-nos gràcies a les nostres aficions, en los corredors dels teatres de per aquí, quan en ells hi venia bo. LLavors ja tenia vint anys i s'havia tornat aparentment seriós, formal i reflexiu, encara que, en el fons, era amb els amics, el mateix Gual d'estudi. Tenia el cap ple d'il·lusions i projectes i estava enlluernat per l'obra wagneriana, tan discutida i menyspreada per los nostres melòmans de sis anys endarrera. Me confiava i trasmitia les impressions que el *Tristan* i el *Parsifal* li produïen, després d'estudiar sa poesia immensa i desentranyar sa música divina, devot fanàtic de l'última època de Wagner. Me podria equivocar, però jo crec que Richard Wagner va ser el qui va despertar artísticament a n'en Gual. No hi ha dubte, al compenetrar-se amb la grandiosa obra reformadora del geni de Bayreuth, se va donar compte de que ell també era poeta i, al contemplar l'esplèndida volada empresa per Wagner, en Gual se va sentir crèixer ales, va mirar cap a dalt i, sense volguer, va començar el seu vol.»<sup>61</sup>

Vilaregut associa el retrobament amb l'antic company d'estudi al moment actual d'efervescència wagneriana. Amb la música wagneriana, una certa part de la burgesia catalana troba la manera d'acceptar l'«activitat artística com a dipositària única de les valors espirituals en una societat secularitzada»; en la propagació i reivindicació d'aquesta música, busca de legitimar la seva posició hegemònica dins la societat des d'una posició indiscutible de modernitat.<sup>62</sup> És

61. Salvador Vilaregut: «Adrià Guab», *La Veu de Catalunya*, any VIII, núm. 18, 3-5-1898, pàgs. 145-146. Les dues obres wagnerianes esmentades són les que tindran més incidència en la globalitat de l'obra gualiana; són precisament les dues peces traduïdes per Maragall al català l'any 1896 (de la segona, només la «Consagració del Graal», per a l'Orfeó Català, Teatre Líric, 21-5-1896). Vegeu carta a Roura del 20-6-1896, OC, I, pàg. 1122 («ara tradueixo *Tristan* e *Isolda* sobre la música, que em cuida a fer tornar boig; Wagner com a poeta és un neula»). Pel que fa a Gual, vegeu, entre molts d'altres exemples, els plafons referits a *Parsifal* (un fris sense personatges que situa la història a Montserrat) i a *Tristany i Isolda*, amb els quals va decorar una sala de l'Associació Wagneriana, o els esbossos per a uns plafons decoratius, sense datar, dedicats a *Parsifal*, a *Battle*, Bravo, Coca: *Adrià Gual...*, pàgs. 210-211. De *Tristany i Isolda*, a més, val la pena tenir en compte el muntatge amb els alumnes de l'Escola d'Art Dramàtic —El Dorado, 1920— (a destacar l'esplèndida estilització dels esbossos escenogràfics); la prosa poètica titulada «Cant de Brangiana» (*Juventut*, any IV, núm. 151, 1-1-1903, pàg. 9), o l'article «Com s'estrenà a Barcelona el *Tristany*», *La Veu del Vespre* (5-5-1934). En relació a *Parsifal*, s'ha de tenir present la «tragèdia cristiana» inacabada *Montsant*, del 1932, original ms., Fons Gual, núm. 1557. Gual acompanya el text amb uns esbossos escenogràfics. L'any 1955 els va fer servir Isidre Magriñà per il·lustrar el seu article «Blasones wagnerians de Barcelona», *Liceo*, any XI, abril 1955, núm. 114, pàgs. 12-15.

62. «De fet, la wagnerolatria no va aparèixer de debò a Catalunya fins a la darrera de la dècada de 1890, i sobretot arran de les estrenes de 1899 i 1900. És a dir, quan el Modernisme de-

en aquest sentit, per exemple, que caldrà entendre l'aparició de la Societat Catalana de Concerts, una institució musical moderna destinada en el fons a afirmar i reconfortar un cert esperit de classe. Pot tenir tot això alguna cosa a veure amb l'afany aristocratitzant del jove Gual?

El text de Vilaregut és de l'any 1898, just quan Gual, amb vint-i-sis anys, acaba de guanyar un parell de guardons als Jocs Florals. Vilaregut, doncs, parla de l'home que ha publicat *Nocturn* i que ha estrenat *Silenci*, del cartellista, del pintor i del poeta, del fundador —el mateix any— del Teatre Íntim; és a dir, del Gual «creador d'un teatre nou, d'un teatre de debò, sense efectismes, ni convencionalismes i a on lo posat d'escena i la justa interpretació dels personatges predomin[a] sobre tot.» Tot això —suggereix— ha vingut de la mà de Wagner. Les idees expressades pel mestre alemany transcendeixen l'àmbit del teatre i es converteixen en una mena d'ètica personal; d'una banda, determinen la concepció i la comprensió dels fenòmens artístics; inevitablement, però, s'estenen a la percepció de les relacions entre l'art i la societat. En aquest sentit, cal estudiar la manera com Gual assumeix i transforma una vella idea ja expressada pels primers wagnerians a Catalunya: «el wagnerisme era l'alternativa superadora de la incultura col·lectiva; tenia, doncs, una projecció social que ultrapassava el fet artístic. L'art total (*Gesamtkunstwerk*) wagnerià era alhora la redempció i el projecte de vida per a la Humanitat.»<sup>63</sup> Anem a pams.

Ser un «devot fanàtic» de Wagner, per aquelles dates, vol dir, entre altres coses, ser «dels qui anaven al Liceu amb la partitura i la *lot* i el ferm propòsit d'obligar la gent a guardar el silenci i el respecte deguts.»<sup>64</sup> Gual té els suficients coneixements musicals per adoptar aquesta actitud; uns coneixements que li permeten tocar, «amb una tècnica incompleta i un gust delicat»,<sup>65</sup> el *cel·lo*, un instrument a què l'han iniciat els seus pares i que ha estudiat al conservatori del Liceu. De la mà de Vilaregut, Gual entra en contacte amb una colla de melòmans *devots*, la colla dels «Paqueñus», que segueix amb fruïció la crí-

---

sembocava en la pura modernitat, quan la burgesia catalana començava a decidir de ser moderna de debò i de demostrar-ho a base de ser wagneriana. I també quan el Modernisme com a ideologia i com a moviment agonitzava i es diluïa en el nacionalisme.» Joan Lluís Marfany, «El wagnerisme a Catalunya», *Serra d'Or*, any XXV, núm. 281, febrer 1983, pàgs. 11-14.

63. Jaume Sobrequés: «Pòrtic», dins Alfonsina Janés: *L'obra de Richard Wagner a Barcelona*, Barcelona, Fundació Salvador Vives Casajuana. Ajuntament de Barcelona, Editorial Rafael Dalmau, 1983, pàg. 12.

64. Nadal: *Memòries d'un estudiant barceloní...*, pàg. 124. El comentari és referit a Salvador Vilaregut. En el mateix sentit, per exemple, Joaquim Pena s'enfada perquè E. Suñol (Marramau), des de *La Veu de Catalunya* (31-3-1900) i (1-4-1900), li retreu que vagi als concerts amb partitura. Vegeu «Clar i català: resposta a E. Suñol, crític (?) musicals», *Juventut*, núm. 8, 5-4-1900, pàgs. 114-116. Anar amb la partitura i el llibret a les funcions implica un posicionament estètic clar. Precisament, al llarg del XIX, el canvi de costums del públic —cada cop menys interessat pel text o l'aspecte teatral de les representacions i engegat pel virtuosisme dels intèrprets— acaba gradualment amb l'hàbit d'imprimir els llibrets de les àperes representades. Vegeu Roger Aliet, «L'òpera als anys de la restauració», *L'Avenç*, núm. 22, desembre 1979, pàgs. 36-40.

65. Serrahima: «Pròleg» a Gual: *Mitja vida...*, pàg. 16.

tica musical de *L'Avenç* i que, l'any 1892, participa activament en la fundació de la Societat Catalana de Concerts. Els esdeveniments, segons Gual, succeeixen de la següent manera:

«En els mateixos moments que Alió exaltava, el primer, la nostra cançó popular, i que s'albiraven els propòsits d'un agrupament que a no trigar gaire culminaria en el gloriós Orfeo Català, un nucli de joves acomodats sentiren la necessitat de clamar contra la barbàrie del teatre d'òpera, i en pro de l'adveniment de la bona música. Aquell aplec d'amics que, degut a circumstàncies de *talla col·lectiva*, va anomenar-se dels *Paqueïus*, es constituí en rebentador de tota manifestació musical que li semblava contrària als seus principis: imposava programes, en protestava d'altres i arribava al punt d'interrompre representacions de *secà*.»<sup>66</sup>

Aquest nucli d'amistats *acomodades* (el mateix en part que, poc després, reunint a la casa particular d'Oriol Martí i també al saló de les germanes Llorach, apadrinarà la lectura dels primers drames i poemes de Gual), l'any 1890, arran de l'hàbit d'escoltar concerts *di camera* —els diumenges al matí i en *petit comité*— a casa d'Enric Granados, s'organitzarà en l'anomenada «Agrupació dels Trenta». El col·lectiu estableix la seva seu social en una casa particular llogada al carrer de Salmeron, a Gràcia.<sup>67</sup> És el mateix any que la *Sociedad de Cuartetos de Madrid*, dirigida per Jesús Monasterio, fa la seva exitosa tongada d'actuacions al Teatre Líric; un any abans també que la *Sociedad de Conciertos de Madrid* convulsió la vida filharmònica de Barcelona. El context, doncs, és propici:

«La paraula santa i encoratjadora havia estat llançada per boca dels inquiets, i no podia ni devia deturar-se davant l'objecció de la impotència i del retardament; i mentre l'*Orfeo Català*, ja constituït, treballava per tal de fixar les normes de la seva actuació heroica, l'*Agrupació dels Trenta*, inflamada d'entusiasmes, fundava la *Societat Catalana de Concerts*, que tingué per primer mestre en cap l'Antoni Nicolau, i per primer president el literat i crític Joan Sardà.»<sup>68</sup>

Segons el mateix Gual, la Societat està formada per artistes, literats i homes de ciència, però també per homes de negocis, gent adinerada que subvenciona l'activitat i que, malgrat programar en castellà les activitats de l'agrupació, co-

66. Adrià Gual: «La Catalana de Concerts», *La Veu del Vespre* (20-4-1934). Vegeu també *Mitja vida...*, pàgs. 37-38.

67. S'hi escolta bàsicament música de Mozart, Haydn, Beethoven i Bach. Hi col·laboren com a executants els violinistes Domènec Sánchez i García (més tard substituït per un jovesíssim Pau Casals) i el viola Puiggener; també toca la viola el dr. Clariana, catedràtic de matemàtiques, i el pianista Enric Granados. Vegeu Gual, «La Catalana...» i Joan Maragall: carta a Roura del 17 i 18-2-1890, OC, I, pàgs. 1092-1093.

68. Gual: «Societat Catalana...»; vegeu també *Mitja vida...*, pàg. 37. A propòsit de la història de la Societat Catalana de Concerts, des de les reunions del carrer Salmeron fins al 1896, i també per la biografia dels músics que van intervenir en les seves activitats, vegeu J. Álvarez Rivera, «*Sociedad catalana de conciertos*», *Barcelona Còmica*, any IX, núm. 44, 31-10-1896, pàgs. 1147-1151.

beja «un fons catalaníssim, exemplar, moguts pel qual no escatimaven tota mena de sacrificis.» El bateig artístic de Gual, doncs, gràcies a la Catalana de Concerts, s'embolcalla d'una certa flaire de *bona societat*.<sup>69</sup> I això que «Els Trenta», burgesos *malgré eux*, són «gent modernista que tenien poc a veure amb l'esperit burges que es volia donar a la nova entitat».<sup>70</sup> És força simp-tomàtic que ja el primer cicle de concerts de la nova societat tingui lloc al Teatre Líric, «*el coliseo más aristocrático y suntuoso de Barcelona*».<sup>71</sup> La vinculació de Gual a l'entitat s'allarga fins a la seva desaparició, poc abans del 1898. L'any 1896, a més de pintar el cartell dels concerts, substitueix Frederic de Puig-Samper en el càrrec de secretari.

Sense cap mena de dubte, l'activitat de Gual a la Catalana de Concerts suposa la primera activitat *educadora*<sup>72</sup> que realitza d'una forma més o menys conscient i organitzada. És el tret de sortida. I vull insistir en aquest extrem: més que no pas per la pintura, Gual obre els ulls a la regeneració artística de la mà de la música. Al seu entendre, l'educació estètica del poble només pot passar pel cultiu del «sentiment musical», «un de tants elements de bellesa (que no és altra cosa que bondat)», un element del qual hem de servir-nos per perfeccionar-nos, «i millor si ho fem amb la sana intenció d'un perfeccionament col·lectiu.»<sup>73</sup> Aquesta idea —aquest objectiu artístic—, Gual l'assumeix directament dels postulats de la Societat Catalana de Concerts, que es resumeixen en uns pocs punts: en primer lloc, canviar les convencions que regeixen l'execució i la recepció dels espectacles operístics (els «Paqueños», abans de pensar en els concerts, han incidit en l'àmbit operístic);<sup>74</sup> en segon lloc, investigar per trobar una

69. Formen part de Societat Catalana de Concerts, entre altres —cito Aviñoa—, «F. Alió, J. Cabot, president de l'Orfeó Català molts anys, A. Cortada, el crític de *L'Avenç* i cap d'una de les faccions musicals més actives, P. Fabra, J. Lapeyra, músic vinculat més endavant a la Institució Catalana de Música, C. Martínez Imbert, F. Puig-Samper, E. Suñol, F. Suárez Bravo, crítics dels diaris més representatius del moment, A. Gual, etc. Com a socis protectors, destaquem Manuel Girona, L. Lamaña, C. Godó, i entre els beneficiaris, Lluís Millet, B. Bassegoda, J. Pena, R. Pitxot, E. Granados i J. Gay». Xosé Aviñoa: *La música i el modernisme*, Barcelona, Curial, 1985, pàg. 22. També eren membres destacats de l'agrupació Joan Sardà, Domènech i Montaner, Jordi de Sartrústegui, Antoni Iturralde, Claudi Sabadell, Josep Pujol i Brull o Alfred García Faria.

70. *Ibid.*, pàg. 14.

71. J. Roca y Roca: *Barcelona en la mano. Guia de Barcelona y sus alrededores*, Barcelona, Enrique López editor, 1895. Segons Roca, «*nada hay más elegante y rico que esta sala, circuida de una galería de espaciosos palcos que se eleva como un metro sobre el nivel del suelo, y por una segunda galería alta de asientos fijos, sustentada por esbeltos pilares.*» pàg. 74. Vegeu també Narciso Díaz de Escovar y Francisco de P. Lasso de la Vega: *Historia del Teatro Español*, vol. II, Barcelona, Montaner y Simón, ed., pàgs. 298-299.

72. La referència, al cap dels anys, és clara, «Per què va caure la *Catalana de Concerts* sobre el punt més esplendent de la seva gestió educadora?» Adrià Gual, «Concepte general de la música», conferència llegida per l'autor la vetlla del 12 de gener de 1907 al Saló-Biblioteca del «Casino del comerç», Associació Musical de Terrassa, Publicat a *La Sembrar. Setmanari catalanista* de Terrassa. Vegeu l'original ms. al Fons Gual, Carpeta 40.

73. *Ibid.*

74. Vegeu Xosé Aviñoa: «A propòsit del consum musical tardoromàntic barcelonès», *Revista de Catalunya*, núm. 35, novembre 1989, pàgs. 79-91.



música genuïnament catalana a partir del material que proporcionen les cançons populars; acabar, de retop, amb l'italianisme, el flamenquisme i les sarsueles importades en tant que elements embrutidors de l'esperit autòcton; finalment, dignificar el treball dels intèrprets musicals, potenciar els nous músics del país i donar a conèixer les principals figures de la música culta estrangera, amb preferència Wagner, Beethoven i l'escola moderna franco-belga (amb César Franck al capdavant).<sup>75</sup> Són premisses que, amb més o menys intensitat, afecten la producció artística de Gual; sobretot, cal tenir en compte la utilització de la cançó popular com a material base per a la construcció d'un «teatre popular», i també la seva participació en els intents de consolidació d'un teatre líric català.

Un últim aspecte. Pel que fa concretament a l'objectiu de formar bons executants, bons intèrprets musicals,<sup>76</sup> la Catalana de Concerts busca referents i fa venir des de Bèlgica la formació de Matthieu Crickboom (sisè cicle, octubre 1895). Val la pena comentar-ho perquè Gual manté una relació estreta amb els músics de la formació belga (Matthieu Crickboom, Henry Gillet, Laurent Angenot i Karel Miry, després substituït per Lejeune). Segons ho recorda Gual, Albèniz fa els contactes i els facilita la vinguda convençut que, a Barcelona, cal «un quartet de corda estèticament disciplinat».<sup>77</sup> «En ells, tot era joventut i voluntat de triomf; una inconscient catalanitat ens els apropiava, i es varen sentir entre nosaltres com amoixats per les tebiors d'una pàtria nova.» Si hem de fer cas del que afirma Gual, l'amistat que el lliga amb Crickboom és força estreta, sobretot a partir del moment en què aquest decideix d'establir-se més o menys permanentment a Catalunya.<sup>78</sup> Això explica la menció reiterada que, al llarg

75. Vegeu Aviñoa: *La música...*, pàgs. 38-46. Vegeu també A. Cortada: «César Franck», *L'Avenç*, segona època, any V, núm. 6, 31-3-1893, pàgs. 89-91.

76. Vegeu Maria-Ester Sala: «Un nou model de música instrumental en el Modernisme», dins *El Modernisme*, Barcelona, Olimpíada Cultural S.A.-Lunwerg ed., 1990, pàgs. 147-154.

77. Adrià Gual: «El quartet Crickboom», *La Veu del Vespre* (28-4-1934). En relació a la idea que el Quartet Crickboom serveixi de model per als intèrprets catalans, vegeu, per exemple, «Societat Catalana de Concerts», *Bulletí de la Institució Catalana de Música*, núm. 2, desembre 1896, pàgs. 5-7.

78. Crickboom es queda del 1895 al 1904 (vegeu Maria Isabel Ardèvol: «Músics estrangers a Barcelona», dins *Modernisme*, I, pàg. 122), Gillet mor aviat (vegeu «Enric Gillet», *Bulletí de la Institució Catalana de Música*, núm. 10, agost 1897, pàgs. 2-3) i Angenot se'n va al cap de poc temps i esdevé director del conservatori de la Haia. Des de la seva arribada, el quartet participa en multitud d'actes de signe modernista. Des de l'audició privada de *La fada* al Cau Ferrat, el novembre de 1896, a diversos concerts de la coral «Catalunya Nova», dirigida per Morera. De fet, el quartet original es dissol l'any 1897 i es recompon amb la participació de Crickboom, Rocabrana, Gálvez i Casals. Crickboom, més tard, reunint alguns dels membres de la desapareguda Societat Catalana de Concerts, funda i dirigeix la *Sociedad Filharmónica de Barcelona* (1897-1904). Després, torna al seu país natal. El culpable d'aquesta situació, segons Gual, és el públic desagraït i ignorant de la capital catalana, «Per què va caure la *Catalana de Concerts* sobre el punt més esplendent de la seva gestió educadora, quan havia implantat una perfecta escola de corda al cap de quina es trobaven remarcables personalitats estrangeres? I per què, finalment, un d'aquests elements, en Crickboom, a l'anar sol per aquests mons de Déu, va tenir d'emigrar de Barcelona (que vol dir de Catalunya) abandonat dels uns i difamat dels altres? On és el nostre públic entusiasta? On l'esperit d'artista per damunt del qual imperen les petites coses?», Gual: «Concepte general de la música».

dels anys, Gual fa del músic belga en els seus escrits. La Sala Estela, a la Gran Via, i el salonet blau del Teatre Líric són els llocs predilectes de les audicions de música de cambra del quartet. Amb ells, la Catalana de Concerts inaugura una escola de músics de corda (l'Acadèmia de la Societat Catalana de Concerts, que després donarà origen a l'Acadèmia de la Societat Filharmònica) que, lentament, amplia els seus objectius incorporant professors com ara Enric Granados, Enric Aynaud, Enric Morera o Lluís Millet. Seguint els objectius educatius de la Catalana, es tracta d'ensinistrar tant el públic com els futurs intèrprets del país.<sup>79</sup> Gairebé es podria assegurar que és d'aquí que neix l'obsessió de Gual per crear institucions educatives modernes on es puguin formar els futurs artistes catalans i a partir de les quals es pugui garantir la qualitat i la transcendència de les produccions; una preocupació institucionalitzadora que s'estén fins a la fundació de l'Escola Catalana d'Art Dramàtic el 1913.<sup>80</sup> Amb Crickboom, d'altra banda, Gual projecta algunes iniciatives artístiques. De primer, el mes de juny de 1898, una lectura de *L'última primavera*, inspirada en l'obra homònima de Grieg, que tindrà lloc a la Sala Estela.<sup>81</sup> La lectura és acompanyada per la música del compositor noruec interpretada per un quartet de corda amb Crickboom i Casals al capdavant; en segon lloc, al Teatre Principal: la representació de *L'arlesiana* de Daudet i Bizet, dirigida per Gual, amb la col·laboració de la Societat Filharmònica, dirigida per Crickboom, i també de la coral «Catalunya Nova».<sup>82</sup>

79. Vegeu Joan Gay: «Maties Crickboom», *Butlletí de la Institució Catalana de la Música*, núm. 14, desembre 1897, pàgs. 3-5.

80. Val la pena destacar, en el terreny musical, el projecte educatiu per a una escola d'actors de teatre líric que Gual duu a terme arran del seu nomenament com a director artístic del Foment del Teatre Líric Català l'any 1904. Vegeu Adrià Gual: «El teatre líric català», original ms., 17-10-1904, Fons Gual, Carpeta 36.

81. Grieg, juntament amb els músics esmentats, gairebé tots ells alemanys, és un altre dels punts de referència importants de la Catalana de Concerts; «la característica que farà atraient Grieg per als catalans serà el seu profund i convençut nacionalisme, la tendència de la seva música a inspirar-se en el cant del poble.» Aviñoa: *La música...*, pàg. 43.

82. El muntatge, finalment, per falta de temps, es va suspendre. Vegeu Adrià Gual: «A propósito de *L'Arlesiana*», *La Vanguardia* (17-10-1900).

## CAPÍTOL 2

### 1. GUAL I EL TEATRE DE LA SEVA ÈPOCA

#### 1.1. *Societats recreatives i teatre d'aficionats*

Gual es familiaritza amb el teatre des de ben petit. La seva família pertany a una societat recreativa, la «*Sociedad Latorre*», que lloga el teatre Romea les vigílies de festa i els dies festius a la tarda.<sup>1</sup> Les sessions de teatre per a societats són una mena de *meetings* molt arrelats entre la menestralia barcelonina del vuit-cents. S'inicien en locals privats i acaben ocupant, de mica en mica, les sales de teatre regular. Pel mateix preu, la canalla es distreu, els amics es troben i es gaudeix de drames, comèdies (tan aviat catalans com castellans) i, de tant en tant, d'un ball de societat que habitualment es belluga al ritme que marca un piano de cua. En aquestes reunions, la joventut festeja «tot ballant i balla tot festejant, mentres les mares i sogres s'expliquen les petites penes, disgustos i goigs propis de la vida sedentària i monòtona que caracterisa a la classe menestrala i treballadora de nostra ciutat.»<sup>2</sup> També es diverteixen —recorda Gual

1. Vegeu Gual: *Mitja vida...*, pàg. 25. Altres societats que llogaven el teatre Romea: el dilluns prenia el teatre la societat «*La Ciudad de Barcelona*»; el dimecres, la societat «*Julián Romea*», i el divendres, la societat «*Cervantes*». «La proliferació, a partir de 1848, de tantes societats recreatives ha de vincular-se amb la disponibilitat de temps lliure de petits burgesos i menestrals, encara que això no vol dir que faltessin obrers entre els membres d'aquestes societats» (Morell: *El teatre de Serafi Pitarrà...*, pàg. 59). Vegeu també Josep Artís: «El teatre d'aficionats», dins *Tres conferències sobre teatre retrospectiu*, Barcelona, Publicacions de la Institució del Teatre, 1933, pàgs. 15-84.

2. Emili Tintorer: «Crítica. El Teatre Català», *Juventut*, any I, núm. antecedent, gener-febrer 1900, pàg. XVII. Tintorer, a propòsit del jovent que concorre a aquestes reunions, parla de modistes, dependents de comerç, algun estudiant i d'alguns pocs representants de la petita indústria. Marfany, per un altre costat, parla de burgesos i petitburgesos, «Quan es tractava d'esbargir-se més activament, d'altra banda —és a dir, fonamentalment, de ballar—, els burgesos i petitburgesos barcelonins ho feien en una societat, de classe o de partit, de gremi o de paisanatge, de parròquia o de barri. [...] O senzillament s'associaven expressament per divertir-se: les societats recreatives eren in comptables. Els burgesos barcelonins arribaven a l'extrem d'associar-se fins i tot per anar al teatre.» Marfany, «Burgèsia, modernització cultural...», pàg. 27.

a les seves memòries— «aquells noiets de sis a set anys que durant els intermedis jugaven a fet pels corredors de les llotges, o passaven corrents pel passadís central, fins a arribar a l'orquestra, amb certa delícia de dissonàncies professionals, s'executava una polca o una fantasia de la *Favorita*.»<sup>3</sup>

Pel que fa a la interpretació de les obres, originàriament són els mateixos membres de les societats els qui fan d'actors aficionats, sobretot els homes. Que les dones actuïn no és gaire ben vist. No hi ha més remei que llogar actrius semi-professionals que, tot fent *bolos* per a les societats i també en les poblacions veïnes de la capital, inicien un dur meritotiatge amb l'esperança d'accedir un dia o altre a la professionalització definitiva.<sup>4</sup> Malgrat tot, en el moment en què les societats accedeixen als teatres regulars, els aficionats deixen que sigui la mateixa companyia del teatre la que s'encarregui de les representacions. Per això paguen, és clar. Serà una nova situació, doncs, en què els socis assumiran plenament la seva funció de públic. Un públic que procurarà imitar, encara que sigui de forma barroera, les *bones maneres* del teatre convencional, que farà aixecar el teló per cortesia, que tindrà més ganes de riure que no de plorar, que serà poc exigent i amb poca formació, i que només de tant en tant fixarà la seva atenció en allò que succeeix dalt de l'escenari. Ja se sap: mentre es duu a bon o a mal terme la funció, la llum de la sala restarà encesa i el so dominant, en comptes de ser la veu dels actors, seran les «rialles contingudes», els «xius-xius apagats» i «totes les complexes remors que surten espontànies de lo més íntim dels cors d'aquella que qualificarem de bona gent.»<sup>5</sup>

Segons Tintorer, la contaminació que resulta de barrejar el públic de societat i el públic diguem-ne *normal* és un dels motius principals de l'adotzenament del teatre de la fi de segle: en un sentit general, de l'escenografia, del vestuari o de la interpretació actoral; però, particularment i sobretot, dels mateixos autors. I és que alguns dramaturgs, amb la pretensió d'afalagar el seu auditori de «societat», escriuen drames

«en cinco minutos y un altre en otros cinco más, i les empreses els hi accepten perquè ja saben amb quin públic se les heuen, amb un públic que no vol pas entendre lo que passa, que lo únic que li agrada és la varietat i lo únic que el disgusta és veure sempre els mateixos personatges sobre l'escena, amb els mateixos vestits.»<sup>6</sup>

3. «Jo —afegeix— era d'aquells noiets antipàtics que l'acomodador tractava de tu i empaitava...» Gual: *Mitja vida...*, pàg. 25

4. És el cas descrit en l'obra d'Ignasi Iglésias: *La colla d'en Pep Mata* o «Els màrtirs de la Inquisició», de 1907, a OC, vol. XVI, Barcelona, Editorial Mentora, 1956. Segons Curet, les actrius «anaven a fer «bolos» pels pobles del voltant o en funcions d'aficionats de la capital, en les quals es feia indispensable la intervenció de les «dames» professionals, ja que eren comptadíssimes les noies *amateurs* que s'avinguessin a trepitjar les taules d'un escenari, encara que fos el d'un familiar dels anomenats de sala i alcova.» Curet: *Història del teatre català*, pàg. 172.

5. Tintorer: «Crítica. El teatre català», pàg. XVII.

6. *Ibid.*, pàg. XVIII. Tal com ho descriu Curet, «aquestes entitats tenien com a objectiu primordial de reunir-se al teatre amics, coneguts, veïns i simpatitzants per relacionar-se i divertir-se,

Gual comença a fer teatre d'aficionats precedit d'aquest aprenentatge. A Barcelona, on es pot ben dir que no hi ha «casino, casinet o societat de qualsevol mena —recreativa, obrera, cooperativa, religiosa o professional—»<sup>7</sup> que no tingui la seva sala, petita o gran, per representar-hi teatre, per celebrar-hi saraus o simplement per organitzar les omnipresents vetllades literàrio-musicals de la fi de segle; també hi ha grups d'aficionats que no compten amb local propi i s'aixopluguen en teatres de segona fila. Aquests teatres acullen tant els elements *amateurs* com aquells professionals que, per un o altre motiu, han quedat fora dels circuits principals. Simptomàticament, la primera peça teatral d'Adrià Gual, *Ob, Estrella!*, s'estrena el mes de gener de 1892, entre aficionats, al Teatre Olimpo del carrer de Mercaders. Una sala d'espectacles que, tot i estar situada al primer pis d'una casa particular, compta amb tres pisos de llotges i una capacitat per a vuit-centes persones.<sup>8</sup> El mateix teatre que anys abans ha encabí les representacions teatrals de la societat catòlica on actua el Raimon Casellas seminarista, però també el mateix local on, només quatre anys després, la companyia de Teatre Independent, amb Ignasi Iglésias, Pere Corominas i Joan Brossa al capdavant, estrenarà els *Espectres* d'Ibsen traduïts per Pompeu Fabra i Casas-Carbó. Un coliseu, doncs, força eclèctic, obert a qualsevol iniciativa i dirigit majoritàriament a un públic d'extracció menestral.

En les seves memòries, Gual recorda de forma vergonyant la seva participació en aquest *amateurisme*. Segons que hi diu, és un tipus de teatre «més o menys ingenu i deseducador, d'habitud arrelat en les facècies de l'escola primària», que configua «una tradició teatral fictícia», i que a la llarga forma una «closca endurida», de la qual no et pot «deslliurar més que un miracle.»<sup>9</sup> El seu rebuig s'ha d'inscriure en el context d'una actitud essencialment moderna que nega carta de naturalesa a qualsevol activitat artística que no sigui realitzada amb plena consciència de la seva transcendència social. «Fer comèdia» o «anar a comèdia» —diu Gual l'any 1906—, «per a la gent, en general, és fer cultura, i jo crec sincerament que és fer mal gust, adotzenament de mal gust, propagació d'escola de males costums artístiques.»<sup>10</sup> Lluny dels seus anys d'adolescència, Gual no dubta a responsabilitzar el teatre d'aficionats de l'en-

sense cap altra preocupació. Preferien, generalment, que les obres que se'ls presentaven no els encaparrassin. Toleraven en Frederic Soler, que els plaïa més en les comèdies que no pas en els dramas, però cap altre autor d'altura no els deia res i, en canvi, els entusiasmaaven les plagasitats de poc to de l'Eduard Aulés, Teodor Baró i d'Antoni Ferrer i Codina, en la segona fase de la seva producció. Curet: *Història del teatre...*, pàg. 172.

7. *Ibid.*, pàg. 174.

8. Vegeu Roca y Roca: *Barcelona en la mano...*, pàg. 163. Vegeu també Díaz de Escovar i Lasos de la Vega: *Història del Teatro Español*, pàg. 296; Morell: *El teatre de Serafí Pitarra*, pàgs. 76-77.

9. Gual: *Mitja vida...*, pàg. 26. Vegeu també Adrià Gual: «Divagacions entorn del teatre d'aficionats», 14-10-1930, original ms., Fons Gual, Carpeta 49.

10. Adrià Gual: «Divertiments del poble», conferència llegida a l'Associació Obrera Nacionalista de Gràcia el 24-11-1906, original mec., Fons Gual, Carpeta 40, pàg. 39.

tronització d'una tradició dramàtica embastardida. A les vetllades d'aficionats, s'hi representen sainets, comedietes i melodrames que tenen per únic objectiu fer passar l'estona, entretenir la parròquia. Darrere els aficionats, «una porca aliança entre empresaris i autors impotents»<sup>11</sup> mou els fils de la conxorxa i hi poteca qualsevol possibilitat d'accedir a un repertori digne.

Amb aquesta convicció entre cella i cella, Gual madurarà amb els anys un concepte radical d'«art popular» que no tindrà res a veure amb el teatre consumit pels aficionats: l'«art popular»<sup>12</sup> és «tot allò que constitueix una manifestació emotiva» directament encaminada al «poble» (en una accepció gairebé espiritual del terme). Aquesta «manifestació emotiva» no es pot realitzar únicament per passar l'estona, ha de dur-se a terme amb sinceritat, honradesa i bondat, i amb un afany evident de perfeccionament social. Vist des d'aquesta perspectiva, el teatre d'aficionats resulta per força un teatre falsament popular. I això, simplement, perquè no té una finalitat enlairada d'*educació estètica*. Amb aquesta mena de manifestacions el *poble* no progressa, no evoluciona espiritualment; al contrari, s'embruteix. Els actors aficionats que busquin tan sols la manera d'alternar i de divertir-se, han de quedar exclosos sense contemplacions del conreu de l'art escènic. Perquè, per culpa d'ells, no només s'embruteix el poble, sinó que s'adulteren les potencialitats dels futurs actors i actrius. En resum: fer teatre d'aficionats és un «signe de perversitat teatral i quasi de feblesa social, ja que constitueix perill de mil vanitats, ja que dona patents d'odiós primer actor, de gracios amb motllo i, lo que és pitjor, d'imitador de tal o qual actor que agradava vint anys enrere.»<sup>13</sup> Potser, ben mirat, no serà cap bestiesa llegir l'activitat dramàtica del Teatre Íntim com una alternativa explícita a les solucions de l'aficionadisme... No ens avancem, però.

Lluny dels grups d'adolescència i en la mesura que comença a freqüentar cercles socials de més categoria, Gual també actua com a intèrpret aficionat en representacions i lectures teatrals dutes a terme en el context d'alguns salons particulars. En aquest cas, no es pot parlar d'*aficionadisme*. Als salons, la disbaixa de les societats és substituïda pel refinament i per una certa pàtina de modernitat. Gual és un tertulià fidel al saló de les germanes Llorach i al de la casa dels Pichot. Parlo ara dels anys en què Gual ha entrat en contacte amb els nuclis wagnerians. Un període prou llarg que s'estén des de la meitat dels anys noranta i fins al tomb del segle, quan Gual se'n va a París; pràcticament tot el període que abraça aquest estudi. L'assiduitat de Gual a aquestes reunions suposa un pas més en el seu procés d'ascensió social. Cal tenir present que és al saló Llorach on coneixerà la seva futura muller, Dolors de Sojo, filla de casa

11. *Ibid.*, pàg. 42.

12. De vegades, Gual també parla d'«art popular» en el sentit amb què més endavant definirà el concepte de «teatre popular». Vegeu Adrià Gual: «L'art popular», original ms., Fons Gual, Carpeta 47.

13. Gual: «Divertiments...», pàg. 39

bona, i també Oriol Martí, Claudi Sabadell, Lluís Duran o el mateix Narcís Oller.<sup>14</sup> Per un altre costat, les dues tertúlies esmentades —les úniques reunions «acollidores de la joventut inquieta»<sup>15</sup>— són les que, en part, el predisposaran cap a un nou tipus de teatre, les que l'allunyaràn de la «mala influència» del teatre de societats. Allí s'hi fa música, s'hi llegeix (al llarg de la dècada, Gual hi llegirà gairebé totes les seves obres) o s'hi fa crítica apassionada dels ambients artístics de la ciutat:

«La casa de les senyores Llorach —recorda l'autor— era espontàniament acollidora dels qui tiràvem pel camí del mig, amb els ulls closos a les realitats massa cohibidores de la vida anomenada pràctica, i s'havia convertit en una mena de cort on es recaptaven els títols delators de les aspiracions més nobles. Aspirants a pintor, a músic, a literat... tots hi passaven per rebre-hi els honoraments de vetllar les armes, camí d'ésser proclamats cavallers de la santa fallera.»<sup>16</sup>

El saló de can Llorach, doncs, és un lloc refinat, espai de trobada dels plançons desvagats de bona família, i, al mateix temps, un saló de tendències artístiques modernes. Pel primer motiu, s'hi fa teatre (hi ha un teatret als baixos de la casa); pel segon, s'hi fa un tipus de teatre diferent; diferent respecte al teatre d'aficionats menestral, sí, però també diferent en relació al teatre morigerat que d'habitud es practica en les reunions privades de la burgesia barcelonina. Així, per exemple, l'any 1902, Salvador Vilaregut hi estrena la seva traducció de *La campana submergida* de Hauptmann. El mateix Vilaregut fa de protagonista al costat de la filla de Narcís Oller i de les germanes Llorach (Isabel fa de Rautendelein i Mercè d'esposa del protagonista), tots plegats sota la batuta (i també l'escenografia) de Miquel Utrillo.<sup>17</sup> Quan Narcís Oller publica

14. Entre els assistents a aquestes tertúlies destaquen, a més, Ramon Pichot, Eduard Marquina, Enric Granados, Miquel Utrillo, Josep M. Sert, Pompeu Fabra, Antoni Ribera, Salvador Vilaregut, Anton Ferrater i Joaquim Pena.

15. Gual: *Mitja vida...*, pàg. 65

16. *Ibid.* En mots de la mateixa Isabel Llorach, «Desde muy joven, he tendido, más o menos conscientemente, a romper el muro que comunicaba el mundo elegante del mundo de las artes y de las letras. Al principio por puro instinto y luego con alguna deliberación, bice cuanto estaba en mi mano por que esos dos clanes, en el fondo tan distintos, realizasen aquí, como en las ciudades prósperas, un trueque de cualidades, un intercambio de dones. Nada me parece tan útil para mejorar y elevar el tono de una élite como que los poetas, pensadores y artistas transmitan a las damas y caballeros un poco de sus inquietudes espirituales, al paso que estos les comuniquen un poco de sentido social y de gracia urbana.» (Isabel Llorach, «Algunos recuerdos», dins Carlos Soldevila: *Un siglo de Barcelona. 1830-1930*, Barcelona, Librería Editorial Argos, 1946). No és estrany que Isabel i Mercè Llorach constin, per exemple, com a socis fundadors de l'Associació Wagneriana; vegeu *Associació Wagneriana. Estatuts*, Barcelona, Fidel Giró, impresor, 1901. Roger Alier, altrament, defineix Isabel com una «celebre snob cultural barcelonesa», «musa wagneriana o la Vestal del Wagnerismo» (Roger Alier: *La historia del Gran Teatro del Liceo*, Barcelona, *La Vanguardia*, 1983, pàg. 86).

17. La sessió acaba amb una «espléndida cena». Entre la concurrència selecta que concorre a l'acte s'hi compten, entre altres, els marquesos d'Alélla, de Mariano, Desvalls, Milà, Julià o Sojo, entre altres. El local és adornat amb una exposició de dibuixos de Casas (retrats de la Réjane, Zac-

el seu *Teatre d'aficionats*,<sup>18</sup> Oriol Martí, contentuà també de can Llorach, en fa una ressenya tot lloant la voluntat d'oferir als aficionats un repertori digne dels teatres i els salons particulars: un repertori de qualitat, sense dificultats excessives i que no sigui impropri del lloc. El teatre d'Oller ha de facilitar que les reunions familiars no es redueixin a una tertúlia cursi i xafardera i, alhora, ha de garantir la *conveniència* del material dramàtic en el context en què se ser-veix. Modernitat, doncs, però també bones maneres.<sup>19</sup>

Els primers contactes de Gual amb el món teatral, més enllà de societats i tertúlies, s'inscriuen en un context d'activitat dramàtica força més ampli. Si bé d'una banda és important ressenyar el context en què Gual fa teatre, també és important repassar l'estat del teatre a què Gual assisteix com a públic. Al capdavall, això ha de permetre comprendre l'abast i la direcció de les reformes teatrals impulsades pel jove dramaturg, tant en el camp textual com en l'àmbit de la representació. L'accés de Gual al teatre professional —com a espectador— es produirà als primers anys noranta i ajudarà a entendre (pel que fa a la seva escriptura primerenca) el procés que va des de la intranscència faceciosa de

---

coni i Sada Yacco) i de tapissos d'Utrillo amb escenes teatrals; vegeu Marqués: «Teatre», *La Vanguardia* (14-5-1902); vegeu també S. Vilaregut: «La campana submergida», *Pèl & Ploma*, any I, núm. 88, maig 1902, pàgs. 353-356.

18. Narcís Oller: *Teatre d'aficionats. Comèdies y monòlegs*, Barcelona, Fidel Giró, impressor, 1900. També a *Teatre d'aficionats. Obres completes de Narcís Oller*, vol. X, Barcelona, Gustau Gili, editor i Llibreria Catalònia.

19. Oriol Martí, tot al·ludint a un dels principals tòpics que corren al voltant d'aquests salons, acaba dient, «El teatre casolà pot ésser un poderós medi d'atracció perquè els joves sans de cos i d'esperit compreguin que individus de diferent sexe poden relacionar-se sense necessitat de *fer-se l'amor*», «Bibliografia. *Teatre d'aficionats. Comèdies y monòlegs* per Narcís Oller. Fidel Giró, impressor. Barcelona, 1900», *Juventut*, any I, núm. 5, 15-3-1900, pàgs. 76-77. És exactament la idea d'Oller que, tot prològant l'obra, marca la diferència entre les distintes menes de teatre d'aficiació, «Ja no es tracta de representar clandestinament, dins del casino o teatre de raval i amb *dames de debò* paròdies grolleres ni disbarats cínics i de color rabíós: la representació és d'obres pulcres, davant d'un públic d'ambdós sexes i escollit. Els joves i senyorettes a què alludim, sense formar-ne una aspiració que seria pueril, ni donar a la cosa importància major de la que realment i efectivament té, es lliuren a aquella diversió d'una manera molt més seriosa, més culta i no cal dir si decent.» D'altra banda, Oller apunta algunes restriccions: creu que «ni la gran comèdia ni el gran drama, massa seriosos perquè s'hi atreixin impunement actors mitjans, no són per a aficionats. Quan aquests s'atreixeixen amb tals obres, no van a Roma per la penitència.» Així mateix, tampoc no s'ha de representar un teatre de «costums pagesos i menestrals», perquè no encaixen en la manera de ser i de dir de l'actor aficionat (el de bona societat, és clar); vegeu Oller: «Pròleg» a *Teatre d'aficionats. Obres...*, pàgs. 3-7 El volum inclou les següents peces: *La novella d'una noia* de P. Ferrer, *El marit que dorm* d'E. Gondinet, *Qui tant tiva ja dos caps* d'I. Turgenev, *Qui no en té se'n busca* (*Proverbi en un acte*). També els monòlegs *La grossa*, *Els pantalons i Médico-cirujano*. Tal com constata Enric Gallén («De les «Notes per a les Memòries del meu pas pel teatre català» al capítol XVI de la *Història dels meus llibres i relacions literàries* de Narcís Oller», Comunicació al I Col·loqui sobre la Renaixença, Barcelona, 1984), *El marit que dorm* és representada en el teatre de les senyorettes Llorach; vegeu, a propòsit d'això, Jordi Castellanos ed., «Correspondència Narcís Oller-Raimon Casellas», *Fatg*, núm. 19, desembre 1982, pàgs. 52-70 (carta núm. 5, 1896, pàg. 58).



*La mosca vironera* a una obra escrita amb pretensions de qualitat artística i de modernitat com ara *La visita*. La mirada de Gual sobre l'escena contemporània durant aquests primers anys ve acompanyada d'una assumpció progressiva però decidida de les noves idees modernes.

### 1.2. *El teatre castellà*

En primer lloc, Gual s'adona ben aviat de la incomoditat que suposa el contacte persistent amb el teatre castellà que,

«lluny d'aportar-nos, fins on hagués estat possible, elements substituïts d'aquella tradició frustrada, a recer dels seus tresors clàssics, en vivia per complet allunyat de temps immemorials, a canvi d'un teatre recent, propulsor del *latiguillo*, o aquell altre de lluny o de prop influït pel francès de segona mà.»<sup>20</sup>

Ja ho havia dit Josep Yxart:

«*Empeñados en la imitación del teatro castellano no antiguo, del neorromántico moderno, nos ha ido bastante mal, por lo mismo que Dios no nos llama por ese camino. Aquel teatro tendrá sus condiciones legítimas (¡por variar, no lo discuto, ahora!), pero el caso es que adoptadas aquí, asimiladas por fuerza, al pasar por nuestro temperamento, pierden sus virtudes y nos dejan, en cambio, como residuo, todos sus defectos: se atenúa su brillantez, su vigor arrebatado y se exagera su vicio constitutivo: la ampulosidad retórica: más lirismo que acción, más acción que caracteres, más efectismos que verdaderas situaciones. En una palabra: aquel traje fastuoso se trüeca en nuestros hombros en manto carnavalesco: su deslumbrante riqueza exterior, en sobrecargada y falsa pedería de advenedizo.*»<sup>21</sup>

I també Alexandre Cortada, que l'any 1892, tot parlant del teatre a Barcelona, s'expressa de forma similar: el públic de la ciutat, fugint del particularisme envilidor, ha tingut l'oportunitat de buscar fora de casa elements sòlids per construir una tradició dramàtica moderna; a l'hora de fer-ho, però, en comptes de fixar-se en les obres de primera línia estrangeres, ha anat a raure en mans d'un proteccionisme tan «mesquí i antipàtic» com és el del teatre castellà. Cortada, seguint la línia crítica de *L'Avenç*, reclama per al teatre el mateix que reivindica per a la música: una política decidida de diferenciació artística respecte a Castella («precisament quan del teatre castellà era del que s'havia de separar més el nostre»).<sup>22</sup> És per culpa del teatre castellà —diu— que el teatre

20. Gual: *Mitja vida...*, pàg. 27. Vegeu també Adrià Gual: «*El drama moderno en España*», original ms., 18-11-1904, Fons Gual, Carpeta 46.

21. José Yxart: «*Sogra i Nora*. Comedia catalana en prosa de don José Pin y Soler», *La Vanguardia* (19-10-1890). Inclòs a José Yxart: *Crítica dispersa (1883-1893)*, Barcelona, Ed. Lumen, 1986, pàgs. 255-266.

22. Alexandre Cortada: «El teatre a Barcelona», I, *L'Avenç*, 2<sup>a</sup> època, any IV, núm. 9, setembre 1892, pàg. 277.

català s'està «arrossegant entre vellúries, rancietats i mansuetuds.» Ben mirat, el teatre castellà sempre ha «sigut amanerat i fals, sobretot el d'aquest segle»; i, així, la «influència que indubtablement ha exercit entre nosaltros ha sigut desastrosa pel nostro teatre regional, al qual ha desencaminat i ha deformat completament.»<sup>23</sup> El problema, posem per cas, no és que Guimerà hagi anat a Madrid per estrenar *Mar i cel*; el problema és que hi hagi tingut èxit. Que el públic de la capital s'entusiasmí amb l'obra, segons els de *L'Avenç*, només posa de manifest que la peça pertany «per tots quatre costats a la dramàtica castellana»; és a dir, que combrega amb l'esperit en decadència de Castella.<sup>24</sup> I si això passa amb el principal dramaturg català del moment, què no passarà amb la resta! Assistim a l'expressió més tòpica del jove nacionalisme cultural: la decadència d'Espanya porta implícita la decadència del seu art.

Gual assumeix aquesta línia crítica i la porta fins a l'extrem. En aquest sentit, no ha d'estranyar gens que, l'any 1904, s'atreveixi a encetar una conferència sobre el drama modern espanyol amb aquestes paraules:

«España, que fue una Nación completamente determinada bajo todos sus aspectos, hoy, a través de la moderna civilización universal, conserva de sus esplendores casi todos los defectos y escasísimas cualidades.»<sup>25</sup>

L'opinió de Gual, amb trenta anys a l'esquena, és idèntica a l'expressada per Cortada una dècada enrere: cal diferenciar-se dels espanyols. Perquè—Gual repassa una mica la història—, s'ha demostrat que el poble espanyol tendeix

23. *Ibid.*, pàg. 278. Cortada salva algunes obres de Tamayo, López de Ayala, Echegaray i Pérez Galdós. Val la pena comparar aquesta llista amb la que proporciona Gual a *El drama moderno...*. Gual dóna pràcticament la mateixa relació però en un sentit invers: hi afegeix Benavente i els germans Quintero, però es carrega Echegaray, Tamayo i López de Ayala. Galdós és un cas a part. Quan Cortada cita Galdós l'any 1892, fa pocs mesos que ha estat publicat el llibre de R. D. Perés: *A dos vientos. Críticas y semblanzas*, Barcelona, Tip. y Librería *L'Avenç* de Massó y Casas, 1892, on han estat comentades, entre altres, *Torquemada en la hoguera* i *Realidad*. Curiosament, el 1904, després d'esmentar aquestes dues obres, Gual creu que Galdós «puede citarse como el único modelo de teatro moderno español de verdades». De fet, el 4-1-1904, Gual estrena *Torquemada en el foc*, al Teatre de les Arts, amb versió de Pujol i Brull. A propòsit dels perills de prendre la literatura castellana com a model, val la pena llegir la ressenya de *L'Avenç* al llibre de Perés, «No estem prou convençuts de la conveniència de que donguem a conèixer al públic castellà la que produeixen les lletres catalanes. Entre Catalunya i Castella hi ha en tot més distància que la geogràfica. Per a nosaltros, ni llur llengua ni llur esperit permetran als castellans (fora escasses excepcions) el poguer entrar en el modern moviment literari. *El mal de molts autors catalans ha sigut el prendre'ls per patró. Si en res ens avenim, com podem avenir-nos en art?*» (El destacat és meu); vegeu «Bibliografia. Ramon D. Perés: *A dos vientos*», *L'Avenç*, 2<sup>a</sup> època, any IV, núm. 2, febrer 1892, pàgs. 61-63.

24. Perquè qualsevol manifestació literària o artística hauria de ser «representació pròpia del veritable caràcter de la renaixent nacionalitat catalana»; vegeu «Noves», *L'Avenç*, 2<sup>a</sup> època, any III, núm. 11, 30-11-1891, pàgs. 349-351. A propòsit de les estrenes de Guimerà a Madrid, vegeu Joan Martori: *La projecció d'Àngel Guimerà a Madrid (1891-1924)*, Barcelona, Curial edicions catalanes i Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1995.

25. Gual: «*El drama moderno...*».

inevitablement a «*las luchas intestinas*» (cosa que determina la «*inconstància en el caràcter de la nació entera*» o la «*escasez de cultura*»). I ja se sap: si «*el arte de los pueblos no és més que el reflejo del espíritu de los mismos*»,<sup>26</sup> és literalment impossible que el teatre espanyol contemporani sigui capaç d'aportar res de bo a l'escena moderna catalana i europea.

El mal del teatre castellà augmenta en la mesura que es consideren les seves formes de representació. Pel que fa a la interpretació, la crítica modernista descriu una escola rovellada i caduca, sense cap mena de criteri sincerament artístic, persecutora de l'èxit fàcil a cops d'efecte i de convencionalismes. En mots d'Yxart:

«*Y lo propio ocurre en la interpretación del actor español. El pintor y el escultor mudaron el modo de ver el natural; el actor sigue con sus gesticulaciones y posturas de siempre. El orador bajó el tono, trueca lo declamatorio por lo natural y corriente; el actor declama falsamente como si nada hubiese cambiado. La indumentaria progresó; el actor viste los personajes históricos como le da la gana. [...] Le basta tener genio; le bastan sus arranques, sus intuiciones, que degeneran pronto en manera, a que el mismo público le acostumbra. Para él no pasa nada, él no aprende nada, él no debe ponerse al corriente de nada de lo que atañe a las demás artes, ni siquiera al de decir bien. Con su fácil rutina, su intuición natural, dormida y displicente las más de las noches, pretende ser oído.*»<sup>27</sup>

Segons es desprèn de tot això, els actors catalans, buscant punts de referència on agafar-se, es formen en la rutina efectista i retòrica d'aquesta deteriorada tendència i frustren, sense adonar-se'n, la possibilitat d'edificar un art interpretatiu genuí i modern. I més encara quan, tot interpretant obres del repertori castellà sense traduir —a banda avortar la discutible autenticitat que pogués tenir el producte—, contaminen sense remei els procediments encara fràgils de la incipient declamació dramàtica catalana. Per aquest costat, lògicament, també reben les empreses teatrals, que sovint són acusades de programar obres castellanen al primer símptoma de refredament en l'auditori (en comptes de donar sortida a les obres catalanes que tenen en cartera). El públic s'ha acostumat a aplaudir sense reserves les companyies castellanen de segona que arriben, a toc de bombo i *platillo*, des de Madrid. Unes companyies que, a parer d'alguna crítica, vénen amb obres que «no *limpian*, ni fixen, ni donen esplendor com l'*Academia*» i que, més o menys fracassades a la seva terra, traspassen «amb greu velocitat les fronteres de Castella per anar a hostatjar-se a províncies, a on sembla que les esperen amb candeletes, sent aquest lo signe més fatal de la decadència de l'art dramàtic.»<sup>28</sup>

26. *Ibid.*

27. J. Yxart: *El año pasado*, Barcelona, Librería Española de López, 1890, pàgs. 307-308.

28. A. B.: «Nostres corresponals», *Lo Teatro Regional*, any I, núm. 5, 5-3-1892. A propòsit de l'arribada anual de les companyies castellanen, val la pena veure un dels textos més sarcàstics de Gual, «Coses de teatre. *Volverán las oscuras golondrinas*», original ms., 1900-1904 aprox., Fons Gual, Carpeta 46. *A Mitja vida...*, el comentari és demolidor: «...se'ns presentaven, mal engonpa-

Amb les companyies castelleses també arriba l'espectacle de *cante flamenco*, la sarsuela de segona —el *género chico* («un art líric classificat per dimensions», ironitza Gual)— i el costum del teatre per hores. «Ni el famoso *cante flamenco* ni la revista *insípida mueren por aboras*» —es desespera Yxart tot fent el comentari de la temporada teatral de l'any 1889—,

*«viven todavía en el cartel como si no pasaran meses, y lo que es más, duran ya sin interrupción por espacio de semanas enteras, como si fuera grande el concurso, y se aumentara en Barcelona la población flotante hasta el punto de permitir las series interminables de representaciones inalterables y monótonas, de los grandes centros.»*

La culpa, en opinió seva, és de la crítica, que, amb l'excusa de ridiculitzar aquesta mena de teatre, n'ha acabat facilitant la divulgació:

*«Con el pretexto de ridiculizar el cante, se canta de nuevo; clamando contra la patita, se patea por milésima vez. El autor se da tono poniéndose al frente del enemigo, y luego fomenta en lo mismo que combate. ¡Y el público tan contento! Aplauda y no sabe bien lo que aplaude: si la censura del género, o el que se repita.»<sup>29</sup>*

Al llarg dels anys noranta, doncs, el teatre barceloní esdevé el paradís del sainet flamenc, de la sarsuela i del teatre per hores.<sup>30</sup> Les temporades d'estiu dels teatres acostumen a programar abundantment aquest tipus d'espectacle. Durant la resta de l'any, una mitjana de quatre locals ofereixen sempre sarsueles en programes per hores:<sup>31</sup> generalment, el Teatre Eldorado, el Granvia, el Tívoli i el Circo Español, als quals s'afegeix de tant en tant algun altre teatre, com ara el Nuevo Retiro o el Circo Barcelonés o, fins i tot, el Líric. Després d'un estiu dedicat bàsicament al *género chico*, sobretot l'Eldorado i el Granvia insisteixen habitualment a programar companyies castelleses amb obres «aplaudides a Madrid». Segons el testimoni d'alguns comentaristes, els actors

---

des, en el curs de les *tournées* de primavera dels teatres madrilenys, on la bona societat acudia per estrenar els vestits de temporada, tal com anava al Liceu arribat l'hivern, però allí amb una gran frisança de contactar-se, no fos més que de retop, amb els ambients de la capital, pagant un tribut de provincialisme verament entenedor», pàg. 45.

29. Yxart: *El año pasado*, 1890, pàgs. 174-179. A dreta llei, cal dir que Yxart no critica el flamenc per sistema, ans al contrari: el bon *cante*, segons que diu, obeeix «a un *sentimiento propio*», i també «a las corrientes realistas generales, al amor de lo popular y lo característico». El que passa és que ha estat adulterat pels mals autors i després «*corrompido por el abuso hasta producir náuseas*». En definitiva, cal substituir «el *flamenquismo* por el *andalucismo* de verdad, dado que los mismos andaluces rentiegan del primero como de un hermano espúreo cuya compañía les repugna y les abochorna.»

30. Per una relació detallada d'aquesta activitat, vegeu Joan-Lluís Marfany: «Al damunt dels nostres cants...», *Recerques*, núm. 19, 1987, pàg. 95, nota 44. Amb un bon tros d'ironia, l'any 1901, Gual deixa constància d'un intent d'exportació del *género chico* a París. No els ha servit —comenta— la «*gracia de Dios*» i «*los zapatos bajos de charols*», el públic parisenc no ha volgut saber-ne res, de tot això, i, de resultes, l'«*honor nacional*» n'ha sortit malparat; vegeu Adrià Gual: «*Cartas a un amich*», *Juventut*, any II, núm. 95, 5-12-1901, pàgs. 806-808.

31. Vegeu Marfany: «Al damunt...», pàg. 95.

que hi treballen tenen la veu enrogallada i les tiples «amb lo mateix gust canten unes sevillanes que l'*Ave Maria* de Gounod».<sup>32</sup>

«Al género chico acostumbran dedicarse aquellas artistas faltas de voz y de conocimiento escénico y que tienen como única cualidad sobresaliente el ponerse más o menos bien un mantón de Manila, o el saber decir picarescamente los chistes algo subidos de color.»<sup>33</sup>

Tot plegat —el tema, el tractament i l'execució— constitueix un factor disortsonant a l'hora de parlar del teatre com a instrument de regeneració: per als joves renovadors, el públic està malejat, aplaudeix «quasi d'esma les exòtiques ximpleries del flamenquisme» i, per tant, és incapaç de valorar en la seva veritable dimensió una obra, posem per cas, com ara *L'alegría que passa* de Rusiñol.<sup>34</sup>

En definitiva, per accedir a l'autèntica emoció artística, al realme d'un art subtil, modern i sincer, cal frenar, abans que res, sigui com sigui, «aquest vent de flamenquisme que omple de taques de vi el temple de la poesia.»<sup>35</sup> Un vent que, des d'una òptica modernista, és assimilat al que, sobretot en pintura, s'ha definit com a «art comerç», o «art crom», o «art manso»; és a dir, un art gens sincer, comercial, mancat d'ànima i de qualsevol mena d'emoció autènticament artística; un art vulgar, entortolligat i de per riure; un art eixorc.<sup>36</sup> No serà estrany que la diatriba i l'atac, durant ben bé quinze anys, o potser més i tot, siguin constants:

«No ens hem de cansar de dir i de fer córrer —s'exalta Maragall— la idea de que el flamenquisme i el xulisme són el salt endarrera d'una raça decrepita que, de més a

32. «La temporada d'estiu arriba a son terme i els teatros que han vingut explotant el género petit (únic element artístic que hem tingut ja fa dos mesos), omplen els cartells amb beneficis i extravagàncies a fi d'atraure la gent que ja està cansada de tant flamenquisme.» Roch, «Teatros», *L'Atlántida*, 2<sup>a</sup> època, any II, núm. 52, 9-9-1898, pàg. 6.

33. F. de Á. S[oler]: «Las tiples del Eldorado», *Luz*, any I, núm. 1, 15-11-1897. En el mateix sentit, es pot considerar la descripció que n'ha fet Yxart tot just encetada la dècada, «Todos los músicos van tan derrotados que dan lástima. Primero cantan a coro; luego cada cual se adelanta y suelta una coplilla... de doble intención por supuesto.» (Yxart: *El año pasado*, 1890, pàg. 148).

34. Vegeu, en aquest sentit, l'opinió de I[gnasi]. I[glésias]: «Bibliografía: *L'Alegría que pasa*. Quadro líric en un acte, per Santiago Rusiñol. Música d'Enric Morera, Tip. «L'Avenc», 1898.», *Catalònia*, any I, núm. 3, 25-3-1898, pàgs. 52-53. Iglésias, l'any 1892, amb un punt de vista semblant a l'expressat per Cortada des de *L'Avenc*, ja ha insistit en la qüestió: cal fer un teatre amb personatges actuals, reals, sense tants pàgoses, que bandegi el vers i que, en comptes de prendre model del teatre clàssic castellà o del modern d'Echegaray, s'inspiri en el millor del modern teatre francès. «Allavors —diu— lo públic, que avui hem deixat desviar cap a l'insul flamenquisme, tal volta o millor dit, ben segur que tornaria com algun temps a congregar-se en nostre teatro desitjós d'aplaudir algo nou, un algo que demostrí avenc, que simbolisí l'estat progressiu dels nostres dies» (Ignasi Iglésias: «La evolució teatral», *Lo Teatro Regional*, any I, núm. 45, 17-12-1892, pàgs. 1-2). Curiosament, alguns sectors critiquen el progrés de la sarsuela perquè l'entenen com una via d'accés del naturalisme zollià al teatre. Així, per exemple, el mateix any 1892, *La Renaixensa* colhoca de bracet renovadors i flamenqs. Segons que diu, és tan censurable el teatre «de la gent baixa de Madrid i les costums censurables de *chulapos* i *Menegildas*» com el modern teatre realista; vegeu «Lo teatro realista», *La Renaixensa* (3-1-1892) i «Lo Teatro infantil», *La Renaixensa* (9-1-1892).

35. Rusiñol: «*La fada* d'en Morera...», pàg. 616.

36. Vegeu, en aquest sentit, J. M. Jordà: «De pintura», *Juventut*, any I, núm. 1, 15-12-1900, pàgs. 15-16.

més, no és la nostra; [...] els ulls de la gent civilitzada no els han de poder sofrir sinó com gràcies i treballs estrambòtics d'una tribu africana d'aquestes que de vegades se'ls deixa posar unes quantes barraques en un tros de terra per edificar, i que un entra a veure un cop per curiositat i amb certa llàstima.»<sup>37</sup>

Apartar el públic d'aquest tipus d'espectacles —continua Maragall—, a més d'una obra patriòtica, és una obra de misericòrdia. Perquè el dia que el públic s'alliberi d'aquest teatre (i també de la premsa madrilenya) —diu—, la independència intel·lectual de Catalunya serà garantida. I la por no sembla exagerada. Si, en opinió dels modernistes, el teatre castellà coetani —còmic i dramàtic— és un exponent prou clar de la decadència de la raça castellana, el *género chico*, entès com el producte més representatiu d'aquest teatre, constitueix l'expressió artística més eloqüent i gràfica de l'estat psicològic d'aquell poble.»<sup>38</sup> Cal evitar-ne, sigui com sigui, el contagi.

S'haurà de tenir present aquest tema a l'hora d'avaluar la importància de la cançó popular en el teatre de Gual, i també quan es mostri l'interès de l'autor pels intents de frenar l'impuls del flamenquisme mitjançant la concreció d'un teatre líric català. I és que la divulgació de les cançonetes encomanadisses de la sarsuela a través dels cafès, del teatre i de la música de carrer<sup>39</sup> també farà perillar el projecte d'edificar una autèntica música nacional a partir dels elements constitutius de la cançó tradicional.

### 1.3. *Les companyies estrangeres*

Compartint cartellera amb el teatre castellà, de tant en tant —recorda Gual a les seves memòries—

«s'hi trobaven les escasses incursions d'italians i francesos de *tournée* que ens aportaren les primeres sospites d'un teatre mereixedor d'aquest nom, no obstant absorbir incessantment per l'allau de les més execrables rutines!»<sup>40</sup>

37. Joan Maragall: «La independència de Catalunya», [1895], OC, I, pàgs. 739-741.

38. Emili Tintorer: «Teatres», *Juventut*, any I, núm. 15, 24-5-1900, pàgs. 238-239.

39. «La música és lleugera, fàcil, la tonada tot seguit queda retinguda i com l'afició a cantar és general, als pocs dies d'estrenada una *zarzuela* de les que agafen un xic d'anomenada, no es pot anar en lloc que no es senti la cançó de moda.» J. Sans Oliveras, «*Género chico*», *La Devantera*, any III, núm. 52, 31-3-1905, pàg. 2. Sans assegura que, en una excursió a Vic, només arribar, el primer que ha sentit ha estat un pagès cantant un fragment de *La verbena de la Paloma*. De la difusió d'aquestes cançons també ens en dona un clar exemple el comentari d'Yxart des del seu retir a Siurana. El crític es queixa que «a les tantes de la nit, quator *calaveres* toquen la guitarra i canten cançons castelles, aquí mateix, a la porta de la rectoria, sota la meua finestra.» (Carta a Joan Sardà, 20-8-1894, dins «Cartes de Josep Yxart a Joan Sardà», a cura de Rosa Cabré i Monné, *Els Marges*, núm. 24, gener 1982, pàg. 82).

40. Gual: *Mitja vida...*, pàg. 27. Més endavant, al mateix llibre, Gual relaciona directament el naixement del seu interès pel teatre amb «l'assistència a les escasses actuacions de companyies italianes que passaven per Barcelona, i més escassament encara en alguna de francesa.», pàg. 44. En

L'ambivalència del comentari, certament, sembla una dada prou valuosa. D'una banda, les companyies estrangeres, sobretot les italianes, són les úniques formacions teatrals que permeten intuir l'existència d'una literatura dramàtica diferent, més d'acord amb la pròpia època; això és, moderna. De l'altra, però, el seu sistema d'escenificació no aconsegueix superar els encartonaments de la companyia convencional de primer actor. Si bé és cert que primers actors o actrius com ara Eleonora Duse ofereixen interpretacions més sinceres, més sentides, més veritables, el fet de dependre d'un repertori ampli, adreçat a un públic diversificat, imposa un seguit d'hàbits teatrals que van en detriment d'un plantejament escènic de conjunt, tant pel que fa a la interpretació, com pel que fa a l'escenografia o a la indumentària.

Al llarg de tot el segle XIX, el públic barceloní s'acostuma a la presència d'artistes estrangers.

*«En cuanto llegan con la temporada veraniega las compañías de Madrid o algun actor famoso extranjero —diu Yxart—, no se oye hablar sino de estrenos, comedias y cómicos; en todas partes arden las disputas, se forman los bandos, hay sus camarillas y sus cábalas, y toma una importancia no común la crítica dramática, la única que se lee.»<sup>41</sup>*

De primer, arriben les companyies italianes (Adelaida Ristori, Ernesto Rossi,<sup>42</sup> Tomaso Salvini, Virginia Marini, Elvira Pasquale, Luigi Bellotti-Bon o Carolina Santoni),<sup>43</sup> que durant molts anys imposen la seva manera de fer teatre, sobretot pel que fa al protagonisme del primer actor. Això no obstant, als joves renovadors, a principis dels anys noranta, els interessa d'obviar aquest extrem. Segons Cortada, les companyies italianes, que «són les que més influeixen en el nostre públic, per la raó de ser les que vénen més sovint»,

relació a les companyies estrangeres a Barcelona, vegeu Pere Bohigas Tarragó: *Las compañías dramáticas extranjeras en Barcelona*, Barcelona, Casa P. de la Caridad, Diputació provincial de Barcelona, Institut del Teatre, 1946; R. Batlle i Gordó: *Quinze anys de teatre català. Els teatres Roma i Nouetats de 1917 a 1932*, Barcelona, Institut del Teatre, 1984; Alexandre Galí, «Companyies estrangeres que han visitat Barcelona», dins *Historia de les institucions i del moviment cultural a Catalunya. 1900-1936*, llibre XII, Música, teatre i cinema, Barcelona, Fundació Alexandre Galí, 1984, pàgs. 219-223; Jordi Coca: «Relació del teatre estranger a Barcelona», dins *Qüestions de teatre*, Barcelona, Institut del Teatre, 1985, pàgs. 76-96; Loreto Busquets, «Companyies teatrals italianes en la Barcelona modernista», *Revista de Catalunya*, núm. 14, desembre 1987, pàgs. 93-111; Carles Batlle: «El triomf dels repertoris europeus», *Barcelona. Metròpolis Mediterrània*, núm. 17, 1990, pàgs. 98-100; Lídia Bonzi i Loreto Busquets: *Compagnie teatrali italiane in Spagna (1885-1913)*, Roma, Bulzoni ed., 1991.

41. Yxart: «*El teatro por fuera*», dins *El año pasado*, 1890, pàg. 253.

42. Vegeu Conrad Roure: «Ernesto Rossi en Barcelona», dins *Recuerdos de mi larga vida*, vol II, Barcelona, Biblioteca de *El Diluvio*, 1926, pàgs. 39-46.

43. Les companyies italianes que visiten Barcelona entre 1890 i 1901 són les següents: Duse (1890, 1900), Emanuel-Reiter (1893), Novelli-Liegheb (1892, 1894, 1895, 1896), Mariani (1899, 1900), Lombardi (1900), Vitaliani (1901), Zaccóni (1901), Reiter-Pasta (1901). Pel que fa a la recepció d'aquestes formacions, vegeu Bonzi i Busquets: *Compagnie teatrali italiane...*

«tenen un repertori millor, més vast i sobretot més modern que les d'Espanya; els seus actors són més realistes i més sobris en el modo de moure's en escena; i, per lo tant, l'interpretació que donen de les obres que representen és més justa i acabada que la de les nostres companyies, tant castellanes com catalanes.»<sup>44</sup>

Les agrupacions italianes, segons aquest criteri, proposen una tècnica interpretativa aproximadament realista que supera i ridiculitza els esquemes actors espanyols. El seu estil, a manca de res millor, pot servir com a base a l'hora de traduir l'alternativa dramàtica que, en aquests moments, es proposa des de *L'Avenç*: el naturalisme. De l'actuació dels *italians* (Cortada probablement pensa en la Duse), se'n poden extreure les nocions de «justesa» i de sobrietat; és a dir, naturalitat, negació del retoricisme i abandó de la grandiloqüència. Seran conceptes constantment sol·licitats ens els escrits teòrics de Gual.

Malgrat els elogis pel que fa a tècnica interpretativa, Cortada observa un greu problema en el funcionament de les companyies italianes. En certa manera, es tracta del mateix defecte en què incorren les companyies catalanes quan representen teatre castellà:

«no posseïm els italians, al menos fins avui dia, teatre propi, han de fer sempre obres per ells estrangeres, i, sent-ho també per nosaltros, resulta que la llur comprensió tal com veritablement són a l'original resulta molt difícil, arribant al punt de que el públic d'aquí es formi un concepte totalment errat de moltes de les obres representades.»<sup>45</sup>

Cortada expressa un cert prejudici davant la traducció escenificada que no desapareixerà fins que el Teatre Íntim es decideixi a traduir la dramàtica estrangera al català. Fins aleshores, l'opinió més estesa en la crítica modernista demana que les companyies de fora es limitin a les obres del seu país (i que les facin, és clar, en la seva pròpia llengua). Només així, malgrat les dificultats de comprensió de l'idioma, el públic podrà fer-se càrrec del veritable valor de les

44. Cortada: «El teatre a Barcelona», I, pàg. 278. Una tercera part del repertori de les companyies italianes està format per dramaturgia francesa. A banda, alguna romanalla del teatre romàntic (Dumas) o neoromàntic (Banville, Musset), la part més abundant del repertori pertany a la reacció antiromàntica: el teatre burges-realista del Segon Imperi, des de l'escola d'Eugène Scribe (amb Sardou, Mélesville o Bayard) al teatre de Dumas fill o Emile Augier, que per bé que s'acari críticament amb la realitat social contemporània, no abandona els paràmetres establerts per la moral burgesa, és a dir, confirma els valors de la classe social que representa. També hi ha comèdies i vodevils d'autors com ara Bisson, Capus, André de Lorde, Bernstein, Croisset, Hennequin (pare i fill), etc. Finalment, es presenten obres que pertanyen a la producció teatral de la Tercera República, des del realisme de Becque o Balzac, al naturalisme de Zola. Tret dels francesos i de Shakespeare, els textos més *compromesos* del repertori italià provenen dels autors del nord d'Europa: Tolstoi, Ibsen, Strindberg, Hauptmann... En darrer terme, del repertori estrictament nacional, cal destacar Goldoni, el teatre realista burges de Giacosa, Bracco, Praga o Rovetta i la producció de l'inclassificable D'Annunzio. Una exposició resumida d'aquest tema la podeu trobar a Busquets: «Companyies teatrals italianes...», pàgs. 102-105.

45. Cortada: «El teatre a Barcelona», I, pàgs. 278-279.



peces. L'error de les agrupacions italianes, doncs, és greu: com si no hi hagués prou dificultat a l'hora d'intentar capir obres dramàtiques nascudes en un context completament distint al català, per acabar de reblar el clau, s'afegeix l'inconvenient d'haver-les de comprendre filtrades per la lectura prèvia, absolutament mediatitzada, que n'han fet els comedians italians. L'efecte final, després de dos filtres, ha de resultar forçosament distorsionat. Ara bé, s'ha d'agrair a les companyies d'Itàlia el fet d'haver donat a conèixer part del modern repertori Europeu; no pas, és clar, per una voluntat de lluita i propaganda («essent companyies de *tournée* —diu Cortada—, les italianes de drama i comèdia que vénen a Barcelona són companyies de negoci i no de lluita i propaganda»), sinó per un afany d'estar al dia i de presentar el més «*mondain*» del teatre que triomfa per Europa.

D'aquesta manca de voluntat programàtica, potser se n'ha d'excloure una actriu: Eleonora Duse.<sup>46</sup> La Duse, trencant el motlle general de la resta d'agrupacions, promou un entusiasme artístic veritablement sincer i ha estat la «propagadora de l'Ibsen, d'en Becque, de Marco Praga, d'en Giacosa i de molts altres que estan de ple dins del moviment modernista.»<sup>47</sup> El repertori de la Duse, ben mirat, no és gaire diferent al d'altres companyies, com, per exemple, el de la companyia francesa de Sarah Bernhardt (entre altres, *La dama de les camèlies* de Dumas fill, *Antoni i Cleopatra* de Shakespeare, *Fedora* de Sardou o *Froufrou* de Meilhac i Halévy). De fet, malgrat el que es desprèn del comentari de Cortada, no és fins al 1900 que la Duse presenta un Ibsen a Barcelona, concretament *Hedda Gabler*, i no precisament perquè ho tingui previst, sinó per la pressió i la demanda de la jove intel·lectualitat catalana (llegeixi's *Juventut*).<sup>48</sup>

46. Per a la recepció de la Duse a Barcelona, vegeu Bonzi i Busquets: *Compagnie teatralei italiane...*, pàgs. 399-429.

47. Cortada: «El teatre a Barcelona», I, pàg. 279.

48. Emili Tintorer es queixa del repertori amb què ha vingut l'actriu (vegeu Emili Tintorer: «Teatres», *Juventut*, any I, núm. 38, 1-11-1900, pàgs. 601-603). Un repertori format per, *La dama de les camèlies*, *La muller de Claudi* (Dumas fill), *La Gioconda* (D'Annunzio) i *La segona muller* [*The second Mrs. Tanqueray*] (aquesta obra anglesa —Arthur Wing Pinero— ha estat escenificada fa poc per la Mariani i no ha tingut èxit). Les dues primeres les defineix com les obres més convencionals i dolentes del teatre de Dumas. La tercera, després de veure-la i tot contradient el comentari de Celestí Galceran (membre en actu del Teatre Intim), la troba més aviat fluixa (vegeu Celestí Galceran: «*La Gioconda* d'en Gabriel D'Annunzio», *Juventut*, any I, núm. 38, 1-11-1900, pàgs. 595-601). Curiosament, pel que fa a D'Annunzio, el mes de setembre («Novas. La Duse a Barcelona», *Juventut*, any I, núm. 31, 13-9-1900, pàgs. 494-496), Tintorer s'havia queixat que a l'edició castellana de *Pèl i Ploma* del dia 1-9-1900, en un article titulat «*Eleonora Duse vuela a España*», es titllés l'obra de l'autor italià com a novetat passada de moda. De més a més, en aquest article Tintorer no entenia que algú pogués dir que la Duse mai no havia estat compresa pel públic de Barcelona. Per aquest motiu, adduïa, d'una banda, els èxits del 1890 i, de l'altra, el testimoni de gent com Rusiñol, Clarassó, Guimerà o Urgell. Potser per això, al seu article de *Pèl & Ploma* del 15-11-1900 («De les representacions d'Eleonora Duse», *Pèl & Ploma*, núm. 64, 15-11-1900, pàgs. 4-5), Utrillo retraurà, com a garantia de la seva devoció, els mateixos individus. Al capdavant, la Duse canviarà *La segona muller* per *Hedda Gabler*; vegeu Emili Tintorer: «Teatres», *Juventut*, any I, núm. 39, 8-11-1900, pàgs. 615-617 i núm. 40, 15-11-1900, pàgs. 633-637.

En aquells moments, Ibsen ja és un vell conegut del públic barceloní, i ningú no discuteix el seu valor universal. Amb tot, l'esdeveniment commociona el reduït grup d'incondicionals de les representacions italianes —els famosos *duecenti*—, des de Gual<sup>49</sup> fins a Puig i Ferrater, que al cap dels anys evocarà l'esdeveniment amb aquestes paraules:

«Aquella Duse convertida en Hedda Gabler, per exemple, qui no la tindrà present tota la vida? Abans de dir paraula, tot just entrava a l'escena, ja ens produïa un calfred. Un pentinat llis, un front estret, una testa aplanada, uns ulls malignes, un pas vellutat, lent i sinuós, ens la feien veure com una gata. Entrava a l'escena amb els braços caiguts al llarg del cos, els punys closos, la llambregada fosforescent...»<sup>50</sup>

El comentari de Puig i Ferrater, es pot observar que la lloança dels *fidels* es fonamenta sobretot en la manera d'actuar. Aquest és, a més dels comptats encerts del repertori, l'altre gran mèrit de l'actriu: demostrar la viabilitat d'una interpretació teatral sincera, emocionada i sense efectismes.<sup>51</sup> En mots dels redactors de *Juventut*, la Duse

49. Amb els anys, Gual incorpora la Duse a la seva concepció religiosa del fet teatral. Des d'aquest punt de vista, l'austeritat, el talent, l'estudi, l'assimilació de l'experiència viscuda i l'observació, principals virtuts de l'actriu segons Gual, esdevindran «devoció excelsa» i «positiva brotada d'emocions». «Fermesa, sobrietat, distinció en el més alt sentit del mot, elegància austera i, per tant, innata, i un talent profundíssim i aprofundit en tots els caires de la vida, pròpia i aliena, per vies de la qual llaurava amb gran arrapament les terres més ermes on sembrava llavors d'una positiva brotada d'emocions.» Adrià Gual: «Espectres», *La Veu de Catalunya* (30-9-1933). En idèntic sentit, «Nosaltres érem ben joves quan admiràvem en la Duse aquell sentit d'austeritat artística que ja s'avenia també amb el nostre desvetllar a l'admiració, i quasi ens atrevírem a dir que l'art de la Duse ens va assenyalar bona cosa d'encobertes aspiracions, que encara posem. [...] Se l'endevinava sacerdotessa d'un culte, se la descobria il·luminada per vies d'una devoció excelsa; hom hauria dit que l'aplaudiment venia a desvetllar la estridentment d'un delitós somiar i que li era destorb més que altra cosa, i perquè volia abans que tot emocionar-se ella mateixa, encomanava màgicament l'emoció als seus auditoris.» (Adrià Gual: «Eleonora Duse o l'austeritat», *La Veu de Catalunya* (13-7-1924). Vegeu també a *Mitja vida...*, pàg. 60, «Parlava sense parla, i parlant cantava. Era tota poema, reflexió i acció, bellesa i bondat infinites... i per tant tresor de magistrals simplicitats.»

50. Joan Puig i Ferrater: «De teatre», *La Publicitat* (1-5-1927), recollit a *Textos sobre teatre*, a cura de Guillem-Jordi Graells, Barcelona, Institut del Teatre, 1982, pàg. 43. Vegeu, de l'època, «Novas. La Duse...», *Juventut*, 13-9-1900; «Eleonora Duse», *Suplement artístich Literari. Joventut*, any I, núm. 38, 1-11-1900; Tintorer: «Teatres», *Juventut*, 1-11-1900; Galceran: «La Gioconda...», *Juventut*, 1-11-1900; Tintorer: «Teatres», *Juventut*, 8-11-1900; Emili Tintorer: «Teatres. Novetats. La Gioconda», *Juventut*, any I, núm. 40, 15-11-1900, pàgs. 635-637; R.P.: «Eleonora Duse», *La Vanguardia* (3-11-1900); «Teatro Novedades. Eleonora Duse», *La Publicidad* (4-11-1900); P.: «Teatro Novedades. Eleonora Duse», *La Vanguardia* (11-11-1900); Utrillo: «De les representacions...», *Pèl & Ploma*, 15-11-1900; J[osep]. P[ous]. P[agès]: «Hedda Gabler y La Gioconda per la Duse», *Catalunya Artística*, any I, núm. 23, 15-11-1900, pàg. 377. Finalment, deu anys anterior, és interessant de llegir Narcís Oller: «Eleonora Duse» (1890), dins *OC*, Barcelona, Editorial Selecta, 1948, pàg. 1244.

51. «La Duse constituyó una novedad en la interpretación escénica, puesto que se distinguió por una serenidad y suavidad de expresión que contrastaban considerablemente con la exuberancia propia de la mayoría de otros grandes actores. Ello dio lugar a que, en los primeros momentos, causara impresión de desencanto; pero a medida que fue advirtiéndose el profundo sentimiento que animaba su trabajo, especialmente el día que dió la primera representación de La signora delle camelie (27 de

«no ens sembla falsa, ni afectada, ni *afeminada*, com en ocasions ens ho han semblat altres grans artistes que fan *escola*, per exemple algunes celebritats franceses vingudes aquí recentment, de les que som, no obstant, sincers admiradors. La Duse ens captiva perquè son idealisme és més sa, son realisme més gran; i per això, l'encís de sa personalitat artística té també major grandiositat i noblesa.»

Dos anys després de la fundació de l'Íntim, els joves renovadors de *Juventut* veuen en la Duse el model d'actor que pot ajudar a superar les reticències expressades vuit anys enrere per Cortada. I és que la Duse interpreta Ibsen i altres dramaturgs del Nord (a Madrid, el mateix any, farà *Magda* de Sudermann), malgrat ser italiana, sense alterar el caràcter universal de les seves obres. Ella ha demostrat que «els actors de qualsevol país poden encarnar-los [els dramaturgs del Nord] si tenen l'ànima prou gran i la pensa prou profunda.»<sup>52</sup>

Així com la Duse, pràcticament absent de la ciutat entre 1890 i 1900, incideix en el Gual jove bàsicament de manera se'n podria dir *mítica*, un altre gran actor italià, Ermete Novelli, amb una presència molt més continuada, impacta Gual al llarg de tota la dècada.<sup>53</sup> Novelli arriba per primer cop a Barcelona l'any 1881 amb la companyia de Bellotti-Bon. Set anys més tard, el juny de 1889, torna amb companyia pròpia i debuta al Teatre Líric amb la seva esposa, Lina Novelli, com a primera actriu.<sup>54</sup> És en aquest punt que comença a formar-se el mite dels *duecenti*.<sup>55</sup> Segons sembla, el públic que assisteix a les representacions no és gaire nombrós. Hi van només els joves moderns desitjosos de veure i de sentir alguna cosa nova, diferent; els mateixos que s'acosten a l'òpera amb la partitura a la mà i que ara van a veure Novelli amb l'obra llegida i el veredict emès d'avançada. Força anys després, Puig i Ferrer, ho recordarà amb un deix de sarcasme:

*febrero), surgió y creció la admiración hasta el extremo de que en los últimos días de la temporada fue realmente extraordinaria. Nadie pudo dejar de admirar el esfuerzo y la sinceridad artística que significaba el hecho de que en muchas ocasiones llegaba a imprimir en su rostro los sentimientos del personaje que interpretaba, por pura emoción propia, sin necesidad de recurrir al maquillaje.* Bohigas: *Las compañías...*, pàgs. 72-73.

52. «Eleonora Duse», *Juventut*, 1-11-1900.

53. Vegeu Adrià Gual: «De quan venien sovint les companyies italianes. Novelli, el formidable histrió, inicia a Barcelona nous corrents de representació escènica. Desperta l'entusiasme de les juventuts inquietes. Un sopar més teatral que una representació», *La Veu del Vespre* (11-5-1934); vegeu també Adrià Gual: «Novelli, eminent histrió», *Gasetta Catalana d'Art Dramàtic*, any I, núm. 2, 15-2-1919, pàgs. 40-43; Adrià Gual: «Lección de emociones vividas», s.d. [any 30?], conferència al Foment de les Arts Decoratives, original ms., Fons Gual, Carpeta 48.

54. Per a la recepció de Novelli a Barcelona, vegeu Bonzi i Busquets: *Compagnie teatrali italiane...*, pàgs. 337-396.

55. «Los asistentes a sus representaciones confirmaban con el calor de sus aplausos los entusiastas elogios de la crítica, pero, al parecer, estos admiradores continuaban en el límite de los *duecenti*, y ello enfriaba de tal modo el ímpetu de las ovaciones en el corazón del artista que éste, en la función de despedida, celebrada el día 18 de julio, emocionado por las manifestaciones de afecto que le tributaron, bubo de manifestar que aquello le compensaba de las amarguras que la ausencia de público le había producido durante muchas noches.» Bohigas: *Las compañías...*, pàgs. 70-71.

«La meitat de la música la hi posàvem nosaltres. Anàvem a les representacions amb les obres llegides, les comentàvem apassionadament, en parlàvem setmanes seguides, i tot amb quin fervor! Darrera nostre, o més exactament, davant nostre, hi havia un auditori, no sempre nombrós, però fervorós sempre. Vós [Ferran i Mayoral] heveu retret *l'due-centi* de Novelli. Ara bé, aquests dos-cents i nosaltres i molts d'altres que s'hi afegiren després érem uns esnobs. Això feia que mai no tinguéssim por del ridícul. Jo crec que en realitat no el coneixíem. Entorn dels esnobs es creava una atmosfera d'entusiasme per tota obra d'empresa atrevida i original. El nostre fervor no ens deixava conèixer la ironia que, després, entre nosaltres, mal entesa i mal administrada, ha glaçat tantes coses.»<sup>56</sup>

Malgrat aquesta admiració i la suposada valoració positiva de la crítica, el repertori amb què arribarà Novelli, per exemple, en la seva visita de l'any 1892, és motiu de dures invectives. Cortada li retreu que no hagi tingut prou valor per estrenar *Espectres*, obra que l'actor ha muntat a Itàlia sense gaire èxit. Puig-Samper, des de *La Vanguardia*, malgrat congratular-se pel retorn de Novelli i malgrat constatar que «*ahora no somos únicamente los duecitos los que acudimos a las representaciones de Novelli; sino que la concurrencia sobre ser selecta, es numerosa*», es queixa que no s'hagi triat un repertori més escollit, «*más en armonía con las modernas tendencias del arte y hasta más adecuado a las aptitudes especiales de Novelli*.» I és que Novelli s'ha presentat amb un més o menys manipulats *Mar i cel* de Guimerà, o amb *Les sorpreses del divorci* o *La gran Marnière*, obres franceses<sup>57</sup> de repertori vodevilès que, a més de frustrar l'ànima de novetat del públic modern, afavoreixen la dinàmica interpretativa de «primer actor».<sup>58</sup> En aquest sentit, vuit dies després, la crítica de Roca i Roca —per bé que elogiosa— és del tot clarificadora:

«*En un instante rie, llora, se encoleriza, recobra la serenidad de hombre tranquilo, atiende a una narración simulada y todas las peripecias de esa narración, en una escena enteramente muda, reflejanse pasmosamente en su semblante, dócil al imperio de su voluntad*.»<sup>59</sup>

Per a Joan Sardà, que accepta la invitació de Puig-Samper per dir-li la seva, és precisament el treball interpretatiu vedetista el que condiciona el repertori, i no al revés. Segons Sardà, Novelli busca obres que facilitin el llüïment

56. Puig i Ferrer: «De teatre».

57. «*La preferenza andò, ancora una volta, al repertorio francese; infatti, dei quarantasette lavori messi in scena, solo sedici furono italiani mentre ben ventisei quelli francesi*.» Podem trobar la relació completa del repertori de Novelli a Bonzi i Busquets: *Compagnie teatrali italiane...*, pàg. 352.

58. F. Puig-Samper: «*El repertorio de Novelli. Carta abierta*», *La Vanguardia* (10-9-1892). Altrament, Puig-Samper posa en dubte l'interès del repertori Shakespearic que també ha dut Novelli (*Hamlet*, *Otello*, *Romeo i Julieta*). Com Cortada, reclama Ibsen, i també Maeterlinck —certament, molt d'hora—, o Bjornson; i, en cas que això no sigui possible per manca de bones traduccions, proposa de buscar en el modern teatre francès i italià on, segons ell, es poden trobar obres de gran interès literari i fins i tot social.

59. J. Roca i Roca: «*La semana en Barcelona*», *La Vanguardia* (18-9-1892)

personal, obres conegudes («*porque así atrae más la atención sobre sí, no distraída por el interés que produce, independientemente de la ejecución, la audición de una obra no conocida*») i no excessivament complicades. De fet, l'augment de públic, l'estil interpretatiu i el repertori són elements indissociables: d'una banda, l'augment de públic suposa, un cop trencat el petit cercle dels iniciats, una davallada inevitable cap als convencionalismes i les expectatives de costum; de l'altra, la pràctica d'aquests convencionalismes i la seguretat de l'entreteniment amable, sense gaire complicacions, atreu indefectiblement la «burguesia filisteia»<sup>60</sup> de la ciutat i fa augmentar el públic. Un públic que, en la mateixa mesura que creix, s'interessa cada cop menys per la possibilitat d'assistir a l'escenificació dels principals dramaturgs moderns estrangers.<sup>61</sup> En opinió de Sardà, existeix també una incompatibilitat de base (una incompatibilitat que, curiosament, no afectarà la Duse del 1900): Novelli és un actor meridional i les obres que se li reclamen (Ibsen, Maeterlinck) formen part d'un teatre del nord que és «*frio por fuera, severo, rígido, que esconde sus audacias en lo más recóndito de la escena y de la frase, que sugiere más que explica*».<sup>62</sup>

Per últim, des d'un punt de vista estrictament literari, l'opinió de Sardà —que, segons que sembla, s'ho ha parlat amb Yxart<sup>63</sup>— és del tot radical: el repertori de Novelli (amb l'excepció de Shakespeare) «*es un repertorio que de*

60. Marfany: «Burguesia, modernització...», pàg. 30. Roca, l'any 1889, tot parlant de Novelli, responsabilitza directament el públic del vedetisme interpretatiu dels actors, «Aquest públic que aplaudeix l'amanerament, les tirades de versos recitades sempre amb les mateixes inflexions, los crits, i les extrèmitats, mentre que per una part malmet els còmics àvids d'aplauso, a tan poca costa adquirir, no serà tal volta jutge prou competent per apreciar los primors, delicadeses i finures adequades a l'excel·lent interpretació d'una obra escènica.» (P. del O.: «Novelli», *La Esquella de la Torratxa*, any 11, núm. 544, 16-6-1889, pàg. 1.)

61. «*Y hasta le digo a usted, empresario o director de compañía se tentaría mucho las bragas antes de arriesgarse a dar aquel teatro como plato principal. [...] Tenga usted por seguro que ni Ibsen, ni Maeterlinck, ni tutti quanti fuera de España tientan la nueva revolución teatral, ban de darle, por lo menos a nuestro público, la satisfacción que inconscientemente apeetece, según muestra en forma negativa con la poca que le causa el repertorio corriente. Para nuestro público, lo nuevo habrá de ser lo mismo de antes aderezado de nueva manera. Algo que le haga sentir más que pensar: sentir por fuera, con los nervios, con la fogosa sacudida del arranque momentáneo, súbito y grandilocuente.*» Joan Sardà: «Novelli. Contestación abierta al Sr. D. Federico Puig-Samper», *La Vanguardia* (18-9-1892)

62. Sardà acaba comparant dues menes de Hamlet: l'una, tal com el concebria un autor del nord (asceta, metafísic, transcendental i místic), i l'altra, tal com l'està representant Novelli. Gual, en clau irònica, l'any 1903, farà una descripció d'un representació de *Hamlet* duta a terme per una companyia de «primer actor». Podria tractar-se ben bé de Novelli; vegeu Adrià Gual: «Dels conjunts escènics», original ms., llegida a l'Associació Popular Regionalista el 17-10-1903, Fons Gual, Carpets 36 i 47. Reproduït fragmentàriament a Carles Batlle, «Del barret al pentinat», *Pausa*, núm. 19, març 1995, pàgs. 25-31. També es pot trobar una referència als problemes de la interpretació hamletiana de Novelli a Gual: «Novelli, eminent histrió», pàg. 42. Segons sembla, la «distància tràgica», que demana «l'esguard de la intel·ligència» i que s'allunya de «l'emoció còmica o dramàtica recollida per l'observació», feia que Novelli no pogués «donar compte exacte de l'Hamlet que pantexitava damunt els propis dubtes».

63. Yxart, l'any 1889, ja havia relativitzat el valor del repertori de Novelli; vegeu «Novelli», dins *El año pasado*, 1890, pàgs. 271-292. Yxart parla de repertori de tots els gèneres, «*no siempre de un gusto depurado*».

*buen grado enterráramos en el panteón de los muertos más o menos ilustres, tapiando bien las bendiduras de la losa para que no volviese a resucitar.»* A dreta llei, però, cal recordar que Novelli opta per aquest repertori després del desastre de públic de tres anys enrere, i també que, es miri com es miri, sigui o no sigui el resultat d'aquesta estratègia, finalment s'ha aconseguit omplir el teatre i rendibilitzar la temporada.

Al marge de totes aquestes consideracions, Gual, barrejat amb els *ducenti*, es queda amb un Novelli «capaç de somoure la sensibilitat de la joventut dels nostres temps de cara a les emocions dramàtiques, i també, val a dir-ho, el primer a contactar-nos amb força de les obres dels grans mestres.»<sup>64</sup> I això és del tot cert, perquè, independentment dels recels d'uns pocs davant el repertori de Novelli, la veritat és que, si ens fixem en algunes de les obres que presenta entre l'any 1894 i el 1896 —Molière (*L'avar*, *Tartuf*), Shakespeare (*Otello*, *El mercader de Venècia*, *La feréstega domada*), Ibsen (*Espectres*), Guimerà (*Mar i cel*, *L'ànima morta*), Sudermann (*Magda*), Praga (*Al·leluia*) o Goethe (*Faust*), entre altres— hi descobrim les bases del que serà el repertori estranger del primer Teatre Íntim. Gual, tanmateix, acabarà reconeixent que els Shakespeare de Novelli tenien «molt, massa i tot, de *tournée* a la italiana»,<sup>65</sup> cosa que quedava suavitzada per la «genialitat» proteica del gran actor; amb tot, de vegades, «excessivament llatina» i, en certs moments, «fins i tot abusiva». Rere aquest sí però no, s'endevina un Gual cofoi dels seus records d'adolescent, incapaç d'acceptar, com en el cas de Puig i Ferrer, l'abandonament a un estat de seducció engegadora:

«No sé si les seves interpretacions en aquells aspectes foren perfectes, tant més que en aquest punt el major al·licient investigador consisteix en les discrepàncies àdhuc entre els homes més eminents, no ho sé ni vull saber-ho; sé només que varen ser ben seves i que, per damunt de tot, ell fou el primer a descòrrer, als nostres ulls, els vels dels enigmes shakespeareans.»<sup>66</sup>

En definitiva, fos o no el model d'actor adequat —i plantejo el dubte en relació als criteris desenvolupats per la teoria interpretativa de Gual—, s'ha de

64. Gual: «De quan venien...». Gual, en un altre lloc, descriu l'actitud al carrer, al teatre, als sopars d'allò que avui serien els clubs de *fans* dels grans actors; com els feien sortir al balcó dels hotels o els acompanyaven a l'estació del tren. «En moltes ocasions, ens hauríeu vist darrera el *landeau* de la Duse i d'en Novelli, fins arribats a l'hotel, i encara allí fer-los sortir a la balconada i, cominats pels nostres aplaudiments, obligar-los a parlar a tall de polític que promet...» Adrià Gual: «Pin i Soler al teatre», *La Veu de Catalunya* (14-3-1927). En un sentit semblant, també val la pena consultar, pel que fa a l'ambient de camerinos i la idolatria cap al primer actor, Yxart: «*El teatro por fuera*», dins *El año pasado*, 1890, pàgs. 257-263.

65. Vegeu Adrià Gual: «La immoralitat de les *tournees*», *La Veu de Catalunya* (31-3-1922). Segons Gual, les *tournees*, impliquen gairebé sempre, per la mateixa amplitud del repertori, deficiències de presentació. A més, són pensades només per guanyar diners i, per aquest motiu, són l'engany «més baix de tots els enganys». Qui opina així —cal tenir-ho present— és un Gual que ja ha assumit plenament el component educatiu i gairebé religiós del teatre.

66. Gual: *Mitja vida...*, pàg. 59.

reconèixer de totes totes que Novelli és un dels detonants de la reforma teatral gualiana; ell —afirma— «fou un dels que més van contribuir als nostres enardiments espontanis i al gran amor que vàrem esmerçar vers el teatre.» En un altre sentit, és probable que la visió d'algun monòleg de Novelli, com és el cas de *Semplicità* (o *La Semplicità*) en la seva primera vinguda la temporada 1888-89 (repetit el 1892), influeixi Rusiñol en l'elaboració de *L'home de l'orgue*<sup>67</sup>; i, d'aquesta manera, tant per via directa com per via indirecta, esdevinguí un punt de referència per a Gual a l'hora d'escriure els seus primers textos (monòlegs) dramàtics. Fet i fet, quan Gual, a les seves memòries, evoca la figura de Novelli, el descriu, a més de «formidable histrió» o d'«actor eclèctic», com a «monològista incomparable [que] sabia suggestionar-nos a un punt que seria costós d'explicar pel clar.»<sup>68</sup>

L'arribada de Sarah Bernhardt l'any 1882 dispara el gust per les companyies franceses a Barcelona. A més d'ella arriben, entre altres, Marie Favard, Céline Chaumont, Anne Judic, Frederic Achard i Constantin Coquelín. Si els italians destaquen sobretot en el treball interpretatiu i per la divulgació d'un teatre no estrictament nacional, els francesos, en canvi, imposen la dramaturgia pròpia i, amb ella, el gust per l'estructura clàssica de la *pièce bien faite* i la dinàmica de trucs, efectes i sorpreses pròpia del melodrama i del vodevil.

Si em permeteu una petita digressió, val la pena recordar que aquests gèneres, més o menys adulterats, comencen a arrelar a Catalunya de la mà dels *arreglos*<sup>69</sup> o traduccions, molts cops plagis no reconeguts, d'autors com Fran-

67. Per la descripció que en fa Yxart, l'efecte és molt similar al que persegueixen l'obra de Rusiñol i també algun dels primers monòlegs de Gual: el monòleg de Novelli es converteix en «una obra maestra de humorismo, donde entra por iguales partes la ingenuidad simple y llana, y la malicia ingenua, si cabe hablar así. Cuando aparece en las tablas, vestido de asistente, con su rostro embobado y las manos colgantes, el público suelta una risotada. [...] Cuando se va, después de la narración, el asistente le invita a reír de nuevo. Vamos a ver, reíd ahora... ¿a que no? Y en efecto, mientras las señoras se llevan el pañuelo a los ojos, humedecidos por las lágrimas, los hombres se quedan muy serios.» (Yxart: «Novelli», pàg. 277). La descripció de Sardà, per contra, és molt més crítica. Si bé ajuda a comprendre l'agradolç del monòleg («Estas alegrías y estos regocijos han de manifestarse y salir afuera en la dicción y en la caracterización del actor, mezclando en armónico maridaje la risa con el llanto. El llanto en los ojos, la risa en los labios, todo a un tiempo. La risa en los labios conteniendo la lágrima que va a caer.»), blasma la forma d'actuar de Novelli; vegeu J. Sardà i Lloret: *Obras escogidas (serie castellana)*, I, Barcelona, Llibreria de Francisco Puig i Alfonso, 1914, pàgs. 123-125.

68. Gual: *Mitja vida...*, pàg. 59. També a Gual, «Novelli, eminent histrió», pàg. 42.

69. Com diu Yxart, un *arreglo* consisteix a «desfigurar las obras extranjerías tomando de ellas la corteza y dejándolas exangües, sin color, olor, ni sabor; en una palabra, a convertir un paisaje en un plano ideal.» Yxart: *El año pasado*, 1890, pàg. 147. (O com diu Tintorer deu anys després, «Consisteix en agafar una obra original, de les bones, eii, *ll pane altrui*, per exemple, canviar-li el nom i traslladar l'acció, d'un bot, des d'un vilatge rus a una masia d'Astúries. No hi fa res que l'obra sigui un estudi de costums pròpies [...] Lo essencial és que hi hagi un duc i un comte i un vell que s'emborratarx a un tranquil que el fa emborratarx...»). (Emili Tintorer: «Teatres», *Juventut*, any I, núm. 22, 12-7-1900, pàg. 349). S'explica el cas d'un autor francès que, assistint a Barcelona a una estrena d'un autor català, descobreix que es tracta de la representació d'un *arreglo* d'una obra seva; vegeu Mestre Jan: «Lo caciquisme en lo teatre», *La Nació Catalana*, any I, núm. 18, 30.11-1898, pàg. 2. La descripció que, l'any 1917, en fa Curet és despietada, «en la ganysera de lo torpemente

cesc Xavier Godó, Teodor Baró, Eduard Aulés, Ferrer i Codina o Conrad Colomer. Uns *arreglos* que també abunden en els repertoris de les companyies madrilenyes i que són la bèstia negra del jovent modernista en tant que art adulterat i art comerç. «Quan vulguem fer art —diu Pere Coromines— fem-ho com avui: posant les obres tal com sortiren del front de l'home que va crear-les, i deixant els arreglos i les covardies per als pobles endarrerits.»<sup>70</sup> A banda els *arreglos*, però, allò que pretenen esborrar les tendències renovadores (adduint els mateixos arguments que ha esgrimit Zola a «El naturalisme en el teatre»), és una submissió forassenyada a qualsevol mena de fórmula que no parteixi de la lògica i de la naturalitat de les situacions. Quin estímul es pot trobar en un teatre

«sotmès a una arquitectura teatral implacable, a base de galanteries escabroses, divorcis, adulteris, *ménage a trois* i moltes altres coses que, en conjunt, no eren més que una concepció arbitrària i anormal de la vida ofegada en un ambient perfumat de *bu-doir*, amb força xampany o a través d'un núvol d'absenta?»<sup>71</sup>?

Tornem, però, a les companyies franceses. Pel que fa a la tècnica interpretativa, fan conviure en les seves comèdies un tímid realisme i la histriònica preponderància de la primera figura. Segons Alexandre Cortada, en comparació amb les companyies castellesanes i, fins i tot, amb alguna de les italianes, «els ac-

---

*ínfimo, bullían los escribidores impúdicos, los que adaptando, arreglando, transcribiendo y plagiando obras ajenas, precipitaban la ominosa decadencia, mientras ellos embolsaban derechos de propiedad i fomentaban el espectáculo del enredo y de la hilaridad despampanante, [...] autorcillos sin decoro, que con el solo auxilio del diccionario y su desaprensión, convertían en comedias catalanas todo lo que producian Labiche y los «audevillistas» franceses de su tiempo, ya que su caletre no arriesgaba otra literatura que la vecina» (Curet: *El Arte Dramático...*, pàg. 223).*

70. Pere Coromines: «L'obra d'Enric Ibsen», *La Renaixença* (19 i 21-4-1896), transcrit a Coromines: *Diaris i records de Pere Coromines*, I, Barcelona, Curial, 1974, pàgs. 33-43. També podem trobar comentaris en un sentit contrari. Manuel Folch i Torres, per exemple, defensa Ferrer i Codina, que és acusat judicialment de plagiar, perquè amb els seus *arreglos* ha intentat redreçar la comèdia catalana, que, segons ell, es troba en un estat lamentable de decadència. La veritat és que s'acusa Ferrer de mantenir-se més temps que ningú en cartell amb obres arreglades; aquesta, segons els seus detractors, és la causa de la crisi de la comèdia catalana i del teatre català en general; vegeu Manel Folch Torres: «Tenen ulls i no hi veuen», *L'Atlàntida*, any II, núm. 19, 15-2-1897. Un comentari d'Emili Tintorer, del 1900, pot fer comprendre d'altres aspectes del problema, «Nosaltres —diu— en aquesta qüestió som radicals: o es tradueix íntegra l'obra, o es deixa córrer si és realment immoral; més falsejar-la exposant-se a què el públic la rebutgi essent bona és un atreviment que cap autor que s'estimi deuria tolerar. [...] Lògicament, fer un arreglo o adaptació vol dir: conservar de l'obra original tot lo essencial, tot allò que per son interès i valor artístic li fa digna de ser coneguda, modificant lo accidental, lo que per diverses circumstàncies se considera d'escàs interès o senzillament dolent.» («Teatres», *Juventut*, any I, núm. 20, 28-6-1900, pàgs. 316-319). Tintorer, doncs, tot i no acceptar l'arbitrarietat dels plagiaris o el retalls per raons de moralitat, no rebutja de ple la possibilitat de modificar els originals; sempre que hi resti l'essencial, és clar. La seva actitud és un exponent més del poc volum d'obres estrangeres traduïdes amb què compta el teatre del moment. Així doncs, la rigorositat en la feina de traducció, a part de la divulgació del teatre estranger de primera línia, també serà un dels mèrits del Teatre Íntim.

71. Curet: *Història del teatre...*, pàg. 336.



tors són més realistes i acostumen a fer unes interpretacions més senzilles, més clàssiques i més acabades.» D'altra banda, «encara que siguin companyies d'*étoile*, els conjunts els porten sempre ben cuidats.»<sup>72</sup> Més encara, el fet que les companyies franceses duguin gairebé sempre repertori del seu propi país (Molière, Racine, Víctor Hugo, Dumas, Scribe, Augier, Sardou...) és un avantatge clar davant les altres companyies (deixant de costat l'interès de les peces); la qual cosa no significa que sigui precisament el repertori el trumfo bàsic de les companyies franceses, ja que, si fa no fa, és idèntic al de les agrupacions italianes; i tampoc vol dir que l'idioma sigui cap mena de ganga (el francès és més difícil de comprendre per a la majoria d'espectadors que no pas l'italià). El repertori dels francesos és un element positiu simplement pel seu caràcter *nacional*: aquesta característica, segons la teoria apuntada més amunt, és allò que fa que les obres arribin als espectadors de forma més comprensible i autèntica («no ens estranyi que l'interpretin amb justesa i que nosaltros ens puguem formar un concepte del modo com són i com han de ser fetes aquelles obres»).<sup>73</sup>

L'èxit dels francesos, malgrat tot, no té gaire a veure amb les reivindicacions dels joves moderns: per bé que nacional, el repertori de les agrupacions franceses, com el de les italianes, no deixa de ser triat en funció del llüïment dels primers actors. És el cas de la companyia de Sarah Bernhardt, amb el seu repertori suposadament exclusiu. Per a Gual, Sarah Bernhardt no és cap model a seguir; com a molt, un mite. Un mite al qual, només pel simple fet d'ostentar tal condició, se li pot permetre el luxe dels excessos.<sup>74</sup> És probable que el Gual adolescent veïés per primera vegada la Bernhardt al Teatre Principal, l'abril de 1888, poc abans de la inauguració de l'Exposició Universal, i que aquesta visita l'impactés amb força. De fet —diu el mateix Gual a les seves memòries—, el gaudi que li provoquen les actuacions de la Duse i de Novelli creix en la mesura que ha vingut precedit pels «sublims histerismes de la Sarah Bernhardt». És exactament el que diu Joan Maragall quan, l'any 1895, explica al seu amic Roura que es *resignarà* a veure la Bernhardt només pel convenciment que aquest cop farà la *Fedra*. «Tant de bo que vingués» la Duse —exclama—, «fa sentir mil vegades més» (consola saber que «el mes que ve tindrem en Novelli»).<sup>75</sup> En les següents visites de la Bernhardt, els anys 1893, 1895 i 1899, l'interès de Gual, dedicat de ple a les provatures teatrals de caire simbolista, és del tot circumstancial. I més encara quan, al marge del mèrit de l'actriu, «nuevamente hubo de ser motivo de censura el escaso valor de los componentes de la compañía».<sup>76</sup>

72. Cortada: «El teatre a Barcelona», I, pàg. 279.

73. *Ibid.*

74. «[Hi ha] figures que passen llur genialitat, com una ploma cimbrejant en el pompós barret. Sarah Bernhardt figurava al cap d'aquestes, val a dir-ho, amb una gràcia exquisida, i, per tant, era representativa de les interpretacions adulterades, cosa que els públics en general saben agrair amb l'esclat de les ovacions sistemàtiques.» Gual: «Eleonora Duse...»

75. Joan Maragall: Carta a Roura, 1895, OC, I, pàg. 1119.

76. Bohigas: *Las compañías...*, pàg. 76.

Tret de la Bernhardt, l'*étoile* francesa que més incideix en els ambients que freqüenta Gual és Gabrielle Reju, anomenada la Réjane. L'any 1899, la Réjane arriba a Barcelona, visita les obres de la Sagrada Família, l'Orfeó Català, la Catedral i el monestir de Sant Cugat, es relaciona amb la gent de *Pèl & Ploma* i es deixa retratar per Ramon Casas.<sup>77</sup> Quinze dies després, torna Sarah Bernhardt. Comparada amb la Réjane, la gran Sarah, segons Utrillo, només ofereix «tres funcions arnades i florides».<sup>78</sup>

Vist tot això, el que ha de quedar clar és que la renovació del repertori de les companyies estrangeres proporciona una de les poques oportunitats d'introduir els nous corrents del teatre modern estranger a Catalunya. Un teatre que

«es commou a l'impuls regenerador de les idees noves, i veu caure a trossos, corcat i podrit, lo seu antic convencionalisme, per renàixer amb una vida nova al calor de les veritats sociològiques i antropològiques que ho governen tot.»<sup>79</sup>

A principi dels noranta, però, la confusió de noms és prou interessant. És cert que es comença a parlar d'Ibsen, de Bjornson, de Tolstoi, de Giacosa o, fins i tot, d'Strindberg. L'Oswald, d'*Espectres*, posem per cas, simbolitza, segons Iglésias, «l'anhel de l'artista que dirigeix tots sos esforços al plantejament de la reforma dels costums socials». Amb tot, si s'agafa el conjunt d'autors que cita Cortada —o el mateix Iglésias tot imitant Cortada—,<sup>80</sup> s'observa que al costat d'aquests noms sobreviu, per bé que qüestionada, la llista d'autors que Zola («El naturalisme en el teatre»), amb força reserves i puntualitzacions, no ha tingut cap més remei que utilitzar per tal d'exemplificar el que podria ser un precedent per al teatre naturalista (Dumas, Augier). L'anàlisi de l'obra dramàtica gualiana ha de permetre valorar l'evolució d'alguns patrons dramàtics es-

77. En aquest cas, i altre cop per culpa de les empreses teatrals, el públic modern barceloní ha de renunciar per enèssima vegada a les representacions ibsenianes amb què compta el repartiment de l'actriu (*Casa de nines*) i s'ha d'accontentar amb «l'encarnació genial de buides graciositats, qualificades d'immorals pels que són grans conxeadors en les coses del vici». Amb tot, hom té el gust d'aplaudir l'actriu amb convicció, «perquè, fora del teatre, [la Réjane] és una dona intel·ligent, què sent, que veu, que escolta, que viu i que guarda gelosament totes les característiques de la vida, per a reanimar-les vivint-les ella, quan les accions que representa s'hi assemblen.» Els de *Pèl & Ploma* també destaquen la seva participació activa en la resolució de l'*affaire* Dreyfus; vegeu «Madame Réjane a Barcelona», *Pèl & Ploma*, núm. 27, 2-12-1899 (retrat de Casas a portada); «Pour Madame Réjane» *Pèl & Ploma*, núm. 26, 25-11-1899; «Mme. Réjane al *Orfeó Català*», *L'Atlàntida*, any III, núm. 117, 9-12-1899, pàg. 7.

78. «Madame Réjane a Barcelona».

79. Ignasi Iglésias: «La evolució teatral», II, *Lo Teatro Regional*, any II, núm. 49, 14-1-1893, pàg. 1.

80. «La evolució teatral», d'Iglésias, té encara una tercera part: Ignasi Iglésias, «La evolució teatral», III, *Lo Teatro Regional*, any II, núm. 52, 4-2-1893, pàgs. 1-2. Per a la relació de Gual i Iglésias en aquests anys de joventut, vegeu Adrià Gual: «Ignasi Iglésias», text radiat a Ràdio Barcelona aproximadament l'any 1932, original ms., Fons Gual, Carpeta 56. Segons Gual, Iglésias, els primers anys noranta, freqüenta l'estudi de pintor que Gual manté al carrer de Sant Pere més alt. Hi discuteixen, ja en aquests temps, sobre el caràcter social que ha de tenir o no ha de tenir el teatre.

trangers. Sobretot, caldrà valorar la posició de l'autor respecte al teatre d'idees i la seva assumptió decidida del model maeterlinckià.

#### 1.4. *Els autors dramàtics catalans*

La presència del teatre castellà i de les companyies estrangeres podria fer pensar que el teatre català, en els anys que ens ocupen, té poca presència en els escenaris de Barcelona. Res més allunyat de la realitat.<sup>81</sup> Precisament, per «la poca extensió de la nostra terra, [el teatre català] produeix moltes obres». Massa, segons el famós article de Cortada, perquè aquesta quantitat no es correspon de cap manera a un nivell elevat de qualitat. Si «se'n vulgués fer una selecció per exportar fora de casa, a l'estranger, lo bo i millor, ens veuríem amb treballs per trobar-ne unes quantes que veritablement meressessin aquest honor.»<sup>82</sup> Cortada, doncs, es devia posar les mans al cap quan, l'any 1893, a l'hora de triar obres per representar Catalunya davant dels assistents al congrés de la *Société Littéraire et Artistique Internationale*, en comptes d'un autor renovador, s'opta per una de les figures més emblemàtiques de la Renaixença, pel fundador del «teatre català», Frederic Soler, i per una de les seves peces més representatives, *Batalla de reines* (només el primer acte, seguit del segon de *La boja*, de Guimerà). Soler, en aquells moments, malgrat els atacs de la gent de *L'Avenç* i de la decadència en què sobreviu l'empresa del Romea, és «una figura prestigiosa ingressada encara en vida en el panteó de les glòries nacionals i símbol també de la consideració oficial de la Renaixença».<sup>83</sup> La seva *Batalla de reines* ha estat premiada per la *Real Academia Española* i representada el 18 de maig de 1888 davant la reina regent, Maria Cristina, i una bona representació de les famílies reials europees.<sup>84</sup>

Quina és la causa o les causes de la manca de qualitat —sempre segons el criteri dels joves modernistes— del teatre català? El problema, en opinió de Cortada, es redueix a una qüestió de particularisme:

81. El Teatre Romea, per exemple, entre el setembre de 1889 i el desembre de 1892, estrena trenta-cinc autors catalans i seixanta-sis obres. Al marge del Romea, el teatre Novetats, entre 1890 i 1895, acull l'empresa de Salvador Mir, que fa actuacions de teatre català dos dies per setmana. Esporàdicament, també es fa teatre català a teatres com el Circ Barcelonès, Circ Espanyol, Calvo-Vico o Granvia, Tívoli, Eldorado, Olimpo, Jardí Espanyol o Alcázar Español.

82. Cortada: «El teatre en Barcelona», I, pàgs. 276-277.

83. Joan Lluís Marfany i Garcia: *Cultura i societat: els inicis del modernisme a Catalunya*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 1982, pàg. 39 (tesi doctoral inèdita). Vegeu els comentaris de Brossa, «Revista general. A propòsit del Congrés de la *Société Littéraire et Artistique Internationale*. La vetllada del Teatre Líric», *L'Avenç*, 2<sup>a</sup> època, any V, núm. 18, 1893, pàgs. 285-288.

84. «Per a poder sense un gran esforç adonar-se exactament d'aquella situació —diu Gual—, el meu llegidor en tindrà prou d'imaginar-se, d'una banda, aquella Exposició Universal realitzada, i de l'altra, una *Batalla de Reines* oferta al concurs mundial, com a exemple del teatre d'aquell poble, que per vies de la susdita Exposició s'acarava amb el món.» Gual: *Mitja vida...*, pàg. 33.

«El teatre català s'ha volgut fer ell mateix, per ell sol, sense voler admetre la influència i el concurs del de les demés nacions, i per això també s'ha quedat sense lo que els sentiments universals i abstractes tenen d'humà i real; perquè creient-se ell que el particularisme de nacionalitat està en lo profundo del sentiment i no en la manera de manifestar-se exteriorment, és a dir, prenent lo extern per lo profundo, s'ha quedat sense una passió veritable i íntima, resultant d'això que la vida de les seves obres és de comèdia i els personatges falsos i de cartró. Però el teatre català no ha sigut purament teatre d'expressió exterior, sinó que ademés, fins dintre d'això, sempre ha tingut un caràcter i un temperament endarrerit, tant en la forma com en el modo de presentar els sentiments.»<sup>85</sup>

L'oposició particularisme/universalisme esdevé un dels arguments principals de la ideologia modernista. «Quan un poble —diu Massó i Torrents—, en lloc d'obrir-se a totes les influències, es decanta a una de determinada, corre el perill de perdre lo que tingui de propi.»<sup>86</sup> Tancar-se dins la pròpia closca, no és la millor manera de preservar les característiques originàries del poble; ans al contrari, tan tancades, tan segures, ben aviat faran pudor de resclosit. Així mateix, obrir-se exclusivament a una sola influència —la castellana, per exemple— és igualment perillós, car implica un calc vergonyant d'unes essències estranyes i, de retop, l'esborrament de les pròpies. L'obertura a la gran diversitat de corrents forans, en canvi, ve a enriquir les particularitats de la nació i a garantir la pròpia supervivència. És a dir, que a més d'aconsellable, és necessària.

«El teatre català era el que havia d'haver complet amb la missió de dirigir i abarcar les manifestacions dels altres teatres que vénen a Barcelona. Ell tenia d'haver anat absorbint-les tot prenent-ne llurs elements originals i transformant-los a la nostra manera. Allavors hauriem tingut el veritable teatre català, i no el teatre de costums de bari que tenim avui dia.»<sup>87</sup>

El problema, segons això, queda reduït a trobar la manera d'accedir a conflictes i a sentiments d'abast universal a través d'una fórmula que, tot i autòctona, defugui la temptació dels particularismes. De la mateixa manera que en el terreny pictòric es pretén accedir a una «síntesi» (reproduir la Natura sense «indicació precisa de raça o de temps», «suprem compendi de tots els pobles i

85. Cortada: «El teatre a Barcelona», I, pàg. 277. En mots de Gual, «I perquè el teatre català, durant aquells moments, que els entesos en la matèria qualifiquen d'esplendorosos, no pas contradictori de les bones gestions, cregut que el món començava a *Muralla de Mar* i acabava a la *Font del Canari*, quan arreu el teatre ja servia per a alguna cosa més que per a matar l'estona; és perquè el qualifiquem de buit, sense por d'incórrer en manament de respecte ni de veritat» (*Mitja vida...*, pàg. 32).

86. Jaume Massó i Torrents: «Com és que *L'Avenç* s'ha llençat a la reforma lingüística», *L'Avenç*, 2<sup>a</sup> època, any III, núm. 12, desembre 1891, pàgs. 375-378. *L'Avenç*, tal com reconeix el mateix Cortada en el moment del seu comiat, va mantenir sempre la pretensió de ser una publicació «catalana i estrangerista alhora»; vegeu «A reveure!», *L'Avenç*, 2<sup>a</sup> època, any V, 15 al 31-12-1893, pàg. 377.

87. Cortada: «El teatre a Barcelona...», I, pàg. 280.

de totes les edats»),<sup>88</sup> en l'àmbit de la literatura i de l'escenificació dramàtiques, es requereix el naixement d'un teatre que, sense bandejar el característic, pugui reflectir l'ànima universal. Per aconseguir-ho —insisteixo—, cal acabar amb el tarannà ranci del teatre català contemporani; un «teatre de barri», de «temperament endarrerit, tant en la forma com en el modo de presentar els sentiments»; un teatre absolutament «aïllat del de les altres bandes d'Europa»;<sup>89</sup> un teatre que, com dirà Gual, d'ençà del «pitarrisme» només ha sabut mirar-se el melic. Cortada sospita que alguna mena d'instància fàctica ha procurat de tenir el públic en «un estat d'ignorància completa de lo que passa fora de casa, evitant fàcilment així una competència que hauria demostrat la pobresa de lo que li daven».<sup>90</sup>

El teatre català, en l'última dècada del segle, viu bàsicament a redós del teatre Romea; allí es guarda, en mots d'Emili Tintorer, el «foc sagrat» d'aquest teatre «que cultiven la majoria d'autors catalans, aquell que ve inspirant ses produccions en el caràcter, costums, sentiments i passions, defectes i qualitats de nostre poble.»<sup>91</sup> Tenint en compte lloables excepcions, Tintorer destaca del Romea una certa preponderància del «teatre exòtic» (*El monjo negre*, de Frederic Soler, títoc a Friburg, i *Or*, del mateix autor, a Califòrnia), poca homogeneïtat i cohesió en les companyies (companyies en què abunden els actors que, tot i ser catalans, s'han dedicat amb preferència al teatre castellà) i l'abundància d'un públic («*grosse foule*»), provinent del desaparegut Odeon, al qual sols poden satisfer «les matances collectives de traïdors i no traïdors de melodrama amb tots els horrors folletinescs propis del gènere».<sup>92</sup> Segons Tintorer, aquest públic no és el públic pròpiament barceloní. Tintorer identifica «públic barceloní» i *burguesia barcelonina*, la qual està substituint progressivament el pla de la Boqueria per la plaça de Catalunya, abandonant, d'aquesta manera, l'antic teatre del carrer Hospital per arribar-se, «tot passejant, fins a Eldorado, o a Novetats, o a la Gran Via». La burgesia mitjana, ben mirat, no-

88. Casellas: «Puvis de Chavannes», dins *Etapas Estètiques*, I, pàg. 35.

89. «Provincianismo puro, en su acepción más simple y estrecha, es a lo que habría venido a parar el teatro. Arte de barriada, de vecindad, regocijo de tenderos y de chiquillos gozando del espectáculo como un número más de las expansiones formadas por los "Tres Tombs", la "Rua", los Gigantes, "L'ou com balla", las ferias callejeras y la "Sortija". Exito de risa o fuente de lágrimas, pero sin rebeldías, vehemencias ni elevadas concepciones de la vida, limitada a cuadros rurales y al cultivo de la tradición.» Curet: *El Arte Dramático...*, pàg. 220.

90. Cortada: «El teatre a Barcelona», I, pàg. 277.

91. Tintorer: «Crítica. El Teatre català», pàg. XVI.

92. *Ibid.* Amb tot, segons Bernat i Duran, si bé és cert que «el públic que assisteix generalment a Romea és procedent de la classe menestral, el que s'estén per palcos i platea; i de la classe treballadora, el que ocupa el segons pis», també és veritat que el «grup de públic sanguinari que passà de l'Odeon al Romea ha sigut atret pels disparos i la mímica del *pirot*, per la pantomima, per l'última matamorfosis del gènere *chico*» i s'ha desplaçat, per tant, des del Romea cap al «*Palais de Fleurs, Eden Concerti i Circo Espanyol*.» Joseph Bernat y Duran: *Teatre Català (instal·lat en el Romea). Temporada de 1898 a 99. Empresa, autors, actors, decorat, públic*, Barcelona, Imprempta de Francesch Badia, 1899, pàg. 58.

més visita el Romea els dies que s'hi estrena l'obra d'un autor de primera fila, com Guimerà, o, ves per on, algun lletraferit de classe acomodada.<sup>93</sup> Per aquest motiu, ben aviat, el Romea serà conegut, en mots de Josep Carner, com el «casino recreatiu de la menestralia barcelonina, teatre de barri i de botiga».<sup>94</sup>

Són aquesta mena d'apreciacions les que permeten llegir els primers temps de Gual en el teatre com un intent d'establir una relació *normal* entre un teatre català de qualitat i un públic suposadament cultivat, refinat i de categoria. És prou simptomàtic, altrament, que, com a autor de teatre català, Gual no accedeixi al Romea fins a l'any 1905; i, a més, que, en encarregar-se de la temporada dos anys després, als ulls de la intel·lectualitat del moment, ho faci empès per una voluntat clara de dignificació del vell coliseu («on generalment —diu Gual a les memòries— s'anava a riure en català, com s'anava a «Eldorado» del *gènere chico* per riure-hi en castellà».<sup>95</sup>

Pel que fa als autors catalans, val la pena insistir una vegada més en l'article de Cortada i cenyir-se en els tres únics dramaturgs que mereixen la seva consideració. Són tres autors que, tot i marcar, segons el crític, els tres únics períodes «històrics» del teatre català, han menat aquest teatre entre «vellúries, rancietats i mansuetuds»:

«El primer és en Pitarrà, principalment el dels primers temps, que marca el primer període sentimental i bucòlic; el segon és en Guimerà, que marca el període romàntic, antiquat i *victor-bugues*; el terç és en Pin i Soler, que marca el període modern realista, manso i casolà. Fora d'això no hi ha res més. Aquí s'ha quedat el nostre teatre i el públic que el segueix, i d'aquí no és probable que surtin un i altre. Els que intentin, doncs, reformar el teatre dramàtic de Catalunya amb lo que hi ha avui dia, no cal que hi comptin per res. Al contrari, més aviat els detorbaria; perquè són tan grans els gèrmens retrògrads que porta dins, que imprescindiblement sempre seran un obstacle per tota renovació que s'intenti fer.»<sup>96</sup>

93. És el cas de Joaquim M. de Nadal, que descriu l'ambient del Romea el dia de l'estrena de la seva obra *Maria*, «el Romea estava brillant: hi havia tot el bo i millor de Barcelona, i amb una atenció de la qual encara guardo memòria i gratitud, tothom i concorregut vestit d'etiqueta. Penseu que, llevat de l'escena —quan feien *Els tres tombs*— era la primera vegada que es veien barrets de copa alta en aquell teatre», Nadal: *Memòries d'un estudiant...*, pàg. 146.

94. Josep Carner: «Lletra a D. Narcís Oller», *Empori*, núm. 7, gener-juny 1908, pàgs. 5-7.

95. Gual: *Mitja vida...*, pàg. 45. Aquesta pretensió, tot sigui dit de passada, no la veuen amb mals ulls els empresaris del teatre, que, si han contractat Gual, ha estat precisament per la seva fama de fer un teatre d'elit. El testimoni de Carner, en aquest sentit, és força pintoresc i explícit, «En Gual a Romea! En Giacosa, traduït per vostè, a Romea! Digu'm si això no són motius ben greus per l'estat elegíac de la meua ànima. Anant per aquest camí, Romea deixarà d'ésser una *curiositat*, una singularitat ètnica, una orxateria valenciana, un forn de Sant Jaume! És, doncs, que res s'ha de sostreure a l'universal i desmesurada absorència de l'Art, ja que fins el Romea s'ha deixat invadir pel seu perfum subtil i revolucionari? [...] Estic segur de que en Gual ho comprèn aixís, i gràcies al seu excel·lent criteri hem pogut atènyer altíssimes emocions estètiques que ell delicadament ha preparat, curant, com a exquisit artista que és, dels menors detalls de suggestió. És a n'en Gual i a les companyies estrangeres —singularment les italianes— a qui la gent de bon gust en matèria de teatre, deu son refinament» (Carner: «Lletra a D. Narcís Oller», pàgs. 5-6).

96. Cortada: «El teatre a Barcelona», I, pàgs. 277-278.

Per a Ramon D. Perés, un home també de *L'Avenç*, Frederic Soler no passa de ser un dramaturg mediocre, propens als efectismes i a la percaça de l'aplaudiment fàcil. Els seus personatges, fet i fet, no són homes, «*muchas veces son tan sólo actores que estan anhelando arrancar al público una tempestad de aplausos*».<sup>97</sup> Per a Perés, Soler és un autor en hores baixes. Les seves darreres produccions són obretes de segona fila tocades pel melodrama francès o per l'exotisme i el retoricisme espanyol; o, encara pitjor, per les darreres espeternegades d'un romanticisme ranci i caduc. Aquesta constant submissió a models i motllos de curta volada és el que explica que algú com Jaume Brossa també es decideixi a defenestrar el teatre de Soler; el seu punt de vista, però, és un punt de vista ètic. El romanticisme dels drames de Soler, segons que diu, és fals i dolent; ben estudiat, queda al descobert «quan pernicios haurà sigut per a les generacions anteriors a la nostra el que els homes hagin tingut com a únic comerç intel·lectual l'espectació de semblants drames i la lectura de poetes com en Soler».<sup>98</sup> Per a Brossa, es tracta, doncs, des d'una perspectiva força horaciana, d'una qüestió de responsabilitat: l'art ha de fornir pautes de valor i de comportament al poble; l'artista mediocre, l'artista que usi l'art amb egoisme, amb interès, amb lleugeresa, sense cap consideració per a la societat, haurà de ser tractat pràcticament com un delinqüent. Així doncs, en opinió del crític, Soler hauria fet molt millor dedicant-se al cultiu de la comèdia aristofanesca (la paròdia), ja que exhibir «l'aspecte ridícul de la humanitat, el contrast, la gràcia que es desprèn de saber reunir o anotar els desequilibris que s'observen en la vida quotidiana» també és una manera de servir el poble. Malauradament, sempre segons Brossa, Soler ha resultat «un dramaturg a l'engròs»; el seus personatges, sense caràcter verament universal, o bé han quedat reduïts a una extensa llista de tòpics romàntics («reis, nobles, frares, fills naturals, héroes de la independència, pubilles, hereus, monjos, bruixes, dides...») o bé han quedat «ofegats per una retòrica buida, freda, tapant la falta d'idea i de sensibilitat».<sup>99</sup> En

97. Ramón D. Perés: *A dos vientos...*, pàg. 176. Amb prou contundència, Perés afirma que Soler, com a dramaturg, no destaca per cap dels motius que es podrien esperar, «*por la hermosura y nitidez de la frase; por el asunto importante y que verdaderamente abonde en el ánimo; por la trama que se desarrolla con sabia naturalidad, sin sacudimientos ni inverosimilitudes; por el estudio psicológico de los caracteres; por todo lo que constituye, en fin, al artista de alta y profunda inteligencia que lleva con soberano esfuerzo toda la humanidad al reducido espacio de un escenario*», pàg. 175.

98. Jaume Brossa: «Frederic Soler. A propòsit del poema dramàtic *Jesús*», *L'Avenç*, 2<sup>a</sup> època, any V, núm. 6, 31-3-1893, pàgs. 84-88. Segons Massó i Torrents, aquest article va ser un dels principals detonants del tancament de *L'Avenç*; vegeu Jaume Massó i Torrents: *Cinquanta anys de vida literària (1893-1933)*, Barcelona, Ed. Homenatge, 1934, pàgs. 29-32.

99. Carme Morell dedica un apartat del seu estudi a aquesta crítica i incideix en alguns punts concrets de l'acusació («servir-se dels recursos de qualsevol comèdia de costums», «posar en llavis de Jesús arguments de burgès i frases a l'estil de Campoamor», «ignorar la Història Antiga i la Sagrada», «pintar uns caràcters prosaics, curulls de materialisme i mancats de idealisme i la grandesa que el tema demana», «les relacions llargues semblen tirallongues de versos de col·legial», «en la versificació no hi ha ritme, ni cadència, ni sonoritat», etc.), vegeu Morell: *El teatre de Serafi Pitarra...*, pàg. 319.

darrera instància, en relació al públic, Brossa defineix Pitarrà com el poeta de la menestralia, el dramaturg que ha «divertit dugues generacions de botiguers cànids, *ciudadans honrats de Barcelona*».<sup>100</sup>

Gual conformarà la seva visió de Soler a partir d'aquesta mena de crítiques. L'origen del «pitarrisme» —de la definició pejorativa del «pitarrisme»—, cal buscar-lo en les arrels del modernisme. El modernisme erigirà els nous models de la literatura moderna sobre la tomba dels seus predecessors —els *parets* de la Renaixença. A partir d'aquí, creixerà una determinada tradició valorativa de la figura de Soler que aplegarà individus prou heterogenis (entre molts d'altres, Gual i Iglésias, però també Manuel de Montoliu i Josep Carner, o també, en una altra òrbita, Ambrosi Carrión) i que transitarà des de les bases del modernisme fins al cor del noucentisme militant. Per a Gual, doncs, és de lògica elemental col·locar Soler al capdavant de tot allò que no ha de ser un autor de teatre català. En boca seva, el mot «pitarrisme», usat amb certa freqüència, vindrà a ser un sinònim d'art poc sincer, d'art menestral. És a dir, d'un art dut a terme sense cap ideal, amb precarietat de condicions, sense estudi ni consciència artística i amb l'objectiu més alt posat en la idea d'agradar el públic. Més enllà d'aquesta representativitat, la figura de Soler no deixarà pràcticament cap rastre en l'obra teòrica i dramàtica d'Adrià Gual. No es pot dir el mateix de Guimerà o de Pin.<sup>101</sup>

La mateixa campanya de descrèdit de la Renaixença que ha immolat Soler també afecta, però sense tanta virulència i en etapes diferenciades, Àngel Guimerà. Bàsicament, en l'àmbit del teatre i en un primer moment, Guimerà esdevé una altra de les bèsties negres de *L'Avenç*.<sup>102</sup> «El género a què es dedica

100. Al capdavant —ara segons Perés—, «*Soler y el público del teatro catalán están hechos de uno para el otro. Aquel escribe para que este se emocione y aplauda; este aplaude porque aquel le conoce muy a fondo y se somete a sus gustos, mejor dicho, los balaga.*» (Perés: «*A dos vientos...*», pàg. 177). Quatre anys després, al costat de la necrològica de Soler, Ramon Pomés defineix la impressió que li ha produït una representació de *La dida*, «Poques vegades he rebut tan forta l'impressió de relaxament en què viu lo teatre català com ara no fa gaires nits, veient representar *La dida*. Ni allò és un drama, ni allò són comedians, ni res que s'ho valgui... Prou que l'obra d'en Frederic Soler mereix ser ben estudiada, com encara no ho ha sigut pas; prou que en lo drama esmentat hi ha quelcom molt interessant, molt estimable, però tot això no farà mai que sigui millor lo drama ni que sigui menys infantivol. En quant als còmics sí que dona veritable pena veure'ls a les taules... amb prou feines si es pot parlar d'ells seríem! Com s'enfaden quan se'ls parla així!» (Ramon Pomés: «Notes teatrals. Introducció», *Revista de Catalunya. Ciències. Lletres. Arts*, any I, núm. 1, octubre 1896).

101. Precisament, Gual contraposa l'aparició de Pin i l'obra de Guimerà al llegat de Frederic Soler. Segons que diu, en el moment en què Pin es decideix a abordar el teatre, coincideixen amb ell els «aires d'innovació» que vénen del nord i l'obra de Guimerà que «havia aparegut ja feia uns anys amb un cert esverament de les tradicions consentides»; tot plegat, contrarestant «el tarannà pitarrèsic i les obres d'en Pitarrà»; vegeu Adrià Gual: «Pin i Soler al teatre», *La Veu de Catalunya* (14-3-1927).

102. Vegeu, en general, «La crítica de la Renaixença», dins Marfany: *Cultura i societat...*, pàgs. 36-43. Al costat de la poesia insubstancial de Pitarrà, però, hom considera Guimerà com un poeta amb «energia viril» (Brossa: «Frederic Soler...», pàg. 88) que se salva del conjunt dels poetastres jocfloralescos, «Diguem-ho alt —apuntarà en un altre lloc—; si la literatura catalana ha do-



Guimerà —diuen— no cal pas dir que no entra poc ni molt en el *credo* literari de *L'Avenç*.<sup>103</sup> Aquesta negació passa per la pràctica d'un teatre excessivament romàntic («fins acceptant la tragèdia»), amb un excés d'imaginació i que no parteix de l'observació ni de l'estudi aprofundits de la vida humana. El teatre de Guimerà, de fet, en aquests moments, no s'ajusta al model naturalista que, a la manera de Zola, reclama Cortada i, per aquest motiu, en comptes de revelar-se com a exemple d'una literatura dramàtica autènticament nacional i moderna, resta limitat als tòpics romàntics, a l'anacronisme i al particularisme. I això és greu, perquè per sobre de tot el teatre català té l'obligació de ser la «representació pròpia del veritable caràcter de la renaixent nacionalitat catalana». En el cas de Guimerà, un cop constatades les reaccions de la crítica i el públic de Madrid davant de *Mar i cel*, els homes de *L'Avenç* obtenen l'absoluta certesa que la seva obra pertany «per tots quatre costats a la *dramàtica castellana*». I això és la mostra més clara de la decadència del teatre autòcton. Més encara: amb l'exportació del teatre català a Madrid només s'aconsegueix de fer el joc als polítics castellans, que s'apunten *la tanto* de la comprensió i de la tolerància en relació a la qüestió regionalista.<sup>104</sup> La crítica, pel que fa a aquest darrer aspecte, va adreçada bàsicament als catalanistes conservadors. Gent que s'ha omplert el cor i la boca de grans elogis davant d'un esdeveniment (l'estrena de Guimerà a Madrid) que, vist per ells, representa un triomf importantíssim de les lletres catalanes. Els mateixos catalanistes que han «comparat Guimerà amb Shakespeare»<sup>105</sup> i que no s'han adonat que «la medulla de

---

nat en Verdaguier, en Matheu, en Mestres, en Guimerà, l'Oller, l'Almirall, entenem sempre que les seves millors qualitats estan en què han sapigut apartar-se de la retòrica gongorina desenrotllada per aquella institució, la qual en canvi dels autors citats ens ha donat escriptors insubstancials de la mena d'en Pitarra, Balaguer, Rubió i Ors, Bofarull, Roca i Roca, Pelai Briz, Careta i Vidal, Ubach i Vinyeta, Riera i Bertran, Martí i Folguera, Collell, etc.» (Jaume Brossa: «Revista general. Jocs Florals d'enguany. Biblioteca Universal Ilustrada», *L'Avenç*, 2<sup>a</sup> època, any V, núm. 8, 30-4-1893, pàgs. 127-128).

103. «Noves», *L'Avenç*, 2<sup>a</sup> època, any III, núm. 11, 30-11-1891, pàgs. 349-351.

104. Una crítica que es farà extensiva al camp de la pintura. La comparació de pintors i dramaturgs és explícita, «Es tan estret, tan petit i tan mesquí el criteri i el modo de pensar de Madrid, que si alguna vegada ha premiat algú de les regions, com ha ha fet amb en Guimerà, en Balaguer, en Pitarra, etc., no ho ha fet per convicció artística ni de consciència, sinó amb el fi de veure si atraient-se aquestes personalitats, que ell creu que són potents en el regionalisme, pagarà una idea grossa, que està per sobre de tota personalitat»; vegeu A. Cortada: «Els pintors catalans a Madrid», *L'Avenç*, 2<sup>a</sup> època, any IV, núm. 10, octubre 1892, pàgs. 315-317. La crítica de Cortada, d'altra banda, s'inscriu en el context de les reaccions generalitzades en contra del jurat de l'Exposició de Belles Arts de Madrid de 1892, que han menystingut els artistes catalans; vegeu Margarida Casacuberta: «1892: l'Exposició de Belles Arts de Madrid», dins *Santiago Rusiñol: vida, literatura i mite*, Tesi Doctoral dirigida per Jordi Castellanos, Departament de Filologia Catalana, Facultat de Lletres, Universitat Autònoma de Barcelona, 1993, pàgs. 103-111. La tesi ha estat publicada recentment a *Santiago Rusiñol: vida literatura i mite*, Barcelona, Curial edicions catalanes i Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1997. Al llarg del meu treball, però, les citacions seran de la tesi original.

105. Jaume Brossa: «Narcís Oller», *L'Avenç*, 2<sup>a</sup> època, any IV, núm. 12, desembre 1892, pàgs. 352-357.

literatures modernes» —el naturalisme— la conformen «les crisis d'idees i sentiments, tant individuals com collectius, els problemes socials i l'estat transitori que engendra la desaparició d'una societat vetusta que no té dret a l'existència llegitima.»<sup>106</sup> Per tot això, l'adscripció política de Guimerà resulta intolerable als joves de *L'Avenç*:

«Nosaltres no creiem en el catalanisme de la Lliga de Catalunya ni en el de *La Renaixensa*, ni en el de *La Veu de Catalunya*, ni en el d'en Permanyer, ni en el d'en Guimerà, ni en el d'en Morgades, ni en el d'en Collell, ni en cap dels portantveus que passen el temps en celebrar congressos i inaugurar restauracions de monestirs.»<sup>107</sup>

I, amb tot, no s'hi val a parlar només de *L'Avenç*. La revista plega el 1893, moment en què Guimerà ja s'ha apropiat al realisme, ha consolidat «la tendència a essencialitzar simbòlicament els conflictes dels seus drames» i ha iniciat una certa aproximació a la «temàtica social».<sup>108</sup> L'interès cap al model guimeranià, doncs, per part de les distintes generacions modernistes, és diversificat. Lògicament, té a veure amb l'evolució formal i temàtica de la seva dramaturgia (al camp del teatre, obres posteriors als atacs de *L'Avenç* com *En Pólvara*, *La festa del blat* o *Terra baixa* s'acosten, bé per l'oportunitat d'una temàtica, bé per l'ús d'una determinada simbologia, a les preocupacions estètiques i ideològiques del modernisme) i amb els avatars de la seva activitat política. La lectura que en fa Gual, per exemple, no és ni de bon tros tan radical com ho és en el cas de Frederic Soler. Tot al contrari, segons Gual, quan Guimerà demana la paraula sobre l'escena és per «establir un duel a mort [...] entre la seva empena tràgica i els esforços de flaqueza realitzats pels instauradors i els procedents de la gatada.»<sup>109</sup> Amb els anys, d'altra banda, la relació de Gual amb el catalanisme poc tindrà a veure amb els plantejaments originaris de *L'Avenç*.

106. *Ibid.* Brossa descriu en aquest article el que hauria de ser «da noveïlla d'anàlisi», on el «mèdio està ben estudiat» per poder presentar els problemes socials i els estats d'ànima individuals i col·lectius. Cortada acaba de definir el mateix respecte al teatre. Cal portar-hi l'estètica naturalista; ara com ara, diu, «el teatre català no té cap afició a les qüestions i problemes socials.» Cortada: «El teatre a Barcelona», I, pàg. 277.

107. [Jaume Brossa]: «Revista general. El regionalisme d'en Mañé», *L'Avenç*, 2<sup>a</sup> època, any V, 15 al 31-7-1893, pàgs. 191-192.

108. Ramon Bacardit: «L'evolució d'un dramaturg», dins *Guimerà. 1845-1945*, Centre Dramàtic de la Generalitat de Catalunya, 1995, pàgs. 13-31. Segons Bacardit, l'evolució de Guimerà en aquest punt és deguda a distints factors: a) el contacte amb autors espanyols com Enrique Gaspar (que tradueix *Mar i cel*, i les relacions amb Maria Guerrero i José Echegaray); b) La influència puntual de Pin i Soler, convençut de la necessitat d'un teatre realista en prosa i en català; c) la pressió dels joves de *L'Avenç*; d) el pes del costumisme i l'admiració per l'obra de Vilanova; e) les referències a nous models estrangers, com ara el Hauptmann de *Els teixidors*; f) el pes de la seva activitat política catalanista (que l'aboca a oferir una determinada imatge del país —el desarelamat ja no afecta només els protagonistes, sinó que és tota la col·lectivitat que en pateix les conseqüències— que es concreta en la idea d'una Catalunya ancestral que el procés històric transforma fatalment).

109. Gual: *Mitja vida...*, pàg. 33.

El primer contacte documentat entre Gual i Guimerà es produeix una nit d'octubre de 1894 en què el primer va llegir *Morts en vida* a casa d'Oriol Martí davant d'una audiència selecta d'amics.<sup>110</sup> Aquella vetlla, recorda Gual a les seves memòries, va tenir un invitat de categoria, «admirat i venerat de tots nosaltres»: «don Àngel».

«Don Àngel Guimerà amb en Noguera, aleshores el seu company inseparable, va venir per escoltar el meu drama, no recordo degut a quines circumstàncies, però sí amb gran sorpresa de part meua. El que sí tinc ben present, com si fos ara, és que em vaig sentir tot trontollat i animat, alhora, per la seva presència inesperada.[...] *Morts en vida* va ploure a Guimerà tal com ell mateix va dir-ho, sense reserves, i podia ploure-li, perquè en certa manera és una producció que radica en certs punts d'on radicava també la seva obra; em refereixo a una mena de tensió dramàtica tirant al tràgic i a una aparent realitat, que ell segurament va prendre per realitat tàcita i perseguida»<sup>111</sup>

L'observació, feta quaranta anys després, està perfectament justificada. La dualitat tragicorealista, anotada per Gual en l'obra de «don» Àngel, manté una correspondència aproximada, als ulls del jove dramaturg, amb els seus intents de definir els paràmetres d'un drama simbolista autòcton.<sup>112</sup> A *Morts en vida*,<sup>113</sup> tal i com es veurà més endavant, Gual, cansat de la inoperància dramaturgic del *pressentiment* i la *intuïció*, tot superant el model *intrusístic* maeterlinckià, prova de jugar amb una presència real i, per tant, dramàtica, de la mort. Hi fa aparèixer un espectre. Un fantasma que no faci riure! —puntualitza. La temptativa és rebuda amb entusiasme. Lluís Via, per exemple, es congratula del que sembla un canvi de rumb en l'escriptura teatral del seu company:

*«el autor parece haberse propuesto demostrar cuan fácil le sería producir también belleza si, prescindiendo en parte de sus naturales aficiones, desdénase algo menos el realismo en el teatro. En la mayoría de sus dramas todo es pura abstracción»*<sup>114</sup>

*Morts en vida*, doncs, és un text prou representatiu —com després ho serà *L'emigrant* (1901)— d'una dramaturgia que prova de fondre en un sol text de

110. Units bàsicament en aquells moments per la seva afecció wagneriana: Joaquim Pena, Lluís Via, Trinitat Monegal, Pujol i Brull, Salvador Vilaregut, Ramon Ferrer i Pompeu Gener, entre d'altres.

111. Gual: *Mitja vida...*, pàg. 52.

112. El que per a Gual és una dualitat en podríem dir simbolista-naturalista o, millor, atmosfèrica-dramàtica, per a Guimerà és una dualitat romàntica-realista. El tempteig entre la tragèdia i el drama realista en l'obra guimeraniana durant els anys noranta, per tant, és llegit per Gual com un senyal que ell també va pel bon camí. Per a l'evolució de Guimerà, vegeu, sobretot, Enric Gallén: «Realisme en el teatre de Guimerà», dins *Actes del Col·loqui sobre Àngel Guimerà i el Teatre Català al segle XIX*, Diputació de Tarragona, 2000, pàgs. 155-172.

113. *Morts en vida*, «començat en agost de 1894 i acabat el 24 d'octubre del mateix any», original ms., Fons Gual, núm. 1411.

114. Lluís Via: «Adrián Gual», *La Enciclopèdica*, any II, núm. 1, 31-1-1897, pàgs. 45-47.

caire simbolista una opció de teatre situacional i una opció estrictament dramàtica (amb plantejament conflictual i desenvolupament d'una acció). És a dir, un experiment per aconseguir la suggestió total del receptor a partir de la convivència entre uns determinats plantejaments situacionals i una carcassa dramàtica que reparteixi una acció més o menys convencional en tres actes. Bo o dolent, el resultat proporciona al seu autor allò que en aquells moments li faltava: la majoria d'edat teatralment parlant, l'ofici.

D'altra banda, Gual també es fixarà en el model històric de Guimerà a l'hora de construir el seu drama simbolista més explícitament llegendari. En aquest sentit, val la pena destacar encara que sigui puntualment els paral·lelismes evidents entre *Lluna de neu* (1894) de Gual i *L'ànima morta* de Guimerà. L'obra de Guimerà s'ha estrenat el maig de 1892 i és, conseqüentment, una peça de relativa actualitat al moment en què Gual redacta el seu text. Les semblances entre totes dues peces són òbvies: el paral·lelisme entre la bogeria de Guimerà («l'ànima morta») i la «mort en vida» dels personatges de Gual,<sup>115</sup> el rei obligat a casar-se per interessos polítics —la necessitat de successió o la voluntat d'usurpar el poder—, la noblesa conspiradora, la noia induïda pel propi pare a acceptar per marit un malalt, l'escena de la nit de nocces... Això no obstant, s'ha de dir que les diferències també són palpables. De fet, no es pot dur la comparació gaire enllà. Gual utilitza l'estímul guimeranià amb la voluntat clara de superar-lo. Res de versificació, res d'intrigues romàntiques, res de desenllaços més o menys tràgics, més o menys feliços, res de desenvolupament dramàtic, res de personatges secundaris i escenes anecdòtiques... Gual aprofita tan sols el context que li proporciona la història, el serveix a tall d'antecedents per boca dels personatges i recrea un «idilli de morts» netament situacional (malgrat una certa idea de desenllaç). En efecte, a *Lluna de neu*, la imatgeria decadent, la creació atmosfèrica, la traducció escènica de la tècnica pictòrica impressionista i l'agulló wagnerià expliquen, en el context de la producció gualiana, l'intent de bastir una opció de teatre simbolista que, per la via del llegendari, sigui més poètica, però també més popular.

Resumint: Gual, tant a *Morts en vida* com a *Lluna de neu*, mira cap a Guimerà però no s'hi emmiralla. A *Morts en vida* hi estableix paral·lelismes a posteriori amb la pretensió de legitimar el text. A *Lluna de neu*, com passarà a *Misteri de dolor*, tan sols pren l'imaginari guimeranià com a punt de partida; de fet, el sotmet a les necessitats d'un altre model dramaturgic (Maeterlinck per *Lluna de neu*, Ibsen per a *Misteri de dolor*) i, d'aquesta manera, el transcendeix. Ben mirat, «*don Ángel*»

«en aquell punt, ja es trobava davant el dilema d'*èxit o res*, tan corrent en els homes que han gustat l'aprovació entusiasta dels seus públics, i a mi em feia una certa ba-

sarda lliurar-me a ulls clucs al seu consell, i fou segurament per reacció que vaig seguir impertèrrit el meu camí d'obstinacions».<sup>116</sup>

L'horror de Gual a sotmetre's als gustos del públic («mai he treballat, ni treballaré mai, per a captar-me l'acclamació *frappante* dels *més*. Per arribar a tal punt, cal *anar-hi*, i jo aspiro a que *vinguin*») <sup>117</sup> és un sentiment i un concepte afins a les manifestacions primícieres del moviment modernista.

El cas de Pin i Soler és força diferent. Per a *L'Avenç*, Pin representa el «período modern realista, manso i casolà» del teatre català. La crítica de Casellas a *La tia Tecleta* <sup>118</sup> ha relativitzat el component renovador de l'opció realista iniciada per Pin amb *Sogra i Nora* i ha marcat un tomb radical en les valoracions de *L'Avenç*. *Sogra i Nora*, en aparèixer, havia obert, segons Casellas, els cors a l'«esperança»: de la mà d'aquells que des del Teatre Novetats pretenien produir una alternativa al teatre immobilista del Romea, <sup>119</sup> s'accedia, finalment, a una fórmula vàlida per tractar la «comèdia sèria a la moderna», és a dir, per oferir un drama burgès que fos alhora modern, català i realista i que presentés «amb precisió i detall els fets i els costums de la societat urbana contemporània». <sup>120</sup> L'esperat èxit de la fórmula s'hauria pogut llegir com una protesta

«contra tot aquest embalum de drames amb tesi de peu forçat a l'estil echegaraies; contra aquest teatre quaresmal de Judes i Magdalenes; contra aquests pastitxos històrics (?) amb *guerreros* de fira, trobadors de pega, nobles casolans, reis *in partibus* i monjos de per riure que s'han apoderat de nostres taules regionals per declamar-hi els riposos parlaments de tant de poema, llegenda i rondalla dramàtica com avui s'estila.» <sup>121</sup>

El mèrit de Pin consistia a fer interessant un assumpte aparentment intranscendent i quotidià; a presentar, a més de pagesos, propietaris rurals («personat-

116. Gual: *Mitja vida...*, pàgs. 52-53. O també «Guimerà, dissortadament per a nosaltres, rere la pruïja de realitzacions enlaminades pel sentit pràctic, no es va entossudir com hauria calgut en els seus punts de vista de gran tràgic que el revelaren.» pàg. 27. Per a les relacions Gual Guimerà, vegeu Carles Batlle i Jordà: «La influència de Guimerà en l'obra primerenca d'Adrià Gual», *Llengua i Literatura*, núm. 10, 1999, pàgs. 21-45.

117. Adrià Gual: «Prölech» a *L'emigrant*, Barcelona, Jovenut, 1901, pàg. 2.

118. Raimon Casellas: «Revista teatral. *La tia Tecleta o una senyora ressentida*», *L'Avenç*, 2<sup>a</sup> època, any III, núm. 10, 31-10-1891, pàgs. 309-311.

119. Vegeu J. Pin y Soler: *Varia*, Barcelona, Llibreria de Verdager, 1903, pàgs. 13-14. Enric Gallén, a partir del testimoni de l'autor, ordena els motius pels quals Pin va decidir dedicar-se puntualment al teatre: a) el requeriment de l'empresa de Novetats dirigida per Salvador Mir; b) el rebuig del pessim funcionament del Romea; c) allò que el teatre en prosa contemporani tenia de barroer o de fals; d) la crisi de les formes narratives del realisme; vegeu Enric Gallén, «Pin i Soler en el marc del teatre català dels anys noranta», dins *Actes del Simposi Pin i Soler*, Tarragona, 26-28 de novembre de 1992, Institut d'Estudis Tarraconenses Ramon Berenguer IV, Tarragona, 1994, pàgs. 219-239. Val la pena, d'altra banda, consultar aquest article per tal de resseguir la recepció, en la premsa, de les obres teatrals de Pin.

120. *Ibid.*, pàg. 221.

121. Casellas: «Revista teatral...», pàg. 309.

gers urbans i silvestres alhora),<sup>122</sup> burgesos i menestrals sense caure en la tipificació habitual, justificant els detalls de la seva composició externa i, amb força menys precisió, interna.<sup>123</sup> En definitiva, personatges actuals, alguns amb professions modernes —científics, artistes...—, que parlaven d'una forma similar a la del públic que els anava a veure. També hauria consistit, d'altra banda, en la voluntat, no sempre reeixida, de suprimir tots aquells convencionalismes que no corresponguessin a la més estricta naturalitat: que els personatges entressin i sortissin d'escena de forma no arbitrària, que els monòlegs no es produïssin de manera sobtada i inversemblant i de cara als llums de prosceni, etc. Malauradament, segons Casellas, si bé *Sogra i nora* havia suposat una «esperança», *La viudeta* queda en el «dubte» i *La tita Tecleta* en «una decepció.» «Decididament —assegura el crític— el teatre català no troba el Messies que l'ha de redimir.»

A què obeeix, però, la decepció de Casellas? Breu: la progressió de Pin, que és valorada com un abandó gradual a «*la fiera de mil cabezas*», frustra allò que amb *Sogra i nora* s'ha interpretat com l'accés del teatre català a un cert corrent realista.<sup>124</sup> En el conjunt de l'obra de Pin, els trets definidors d'aquesta mena de teatre queden reduïts a un simple emblanquinat formal, de superfície. Certament —apunta Casellas—, cal prescindir de «trames, nusos, embolics i sorpreses», però de cap manera no es pot negligir la construcció de

«tipus humans que, fent-nos més o menys il·lusió de la vida real, donguin interès psicològic a la representació amb el desenrotllat plàstic dels seus caràcters i amb l'exteriorització escènica dels seus estats d'ànima dintre d'una situació determinada.»<sup>125</sup>

Malgrat tot el que acabo d'apuntar, per a Gual, la figura de Pin, encara que sigui en el record, resta indefectiblement lligada als intents de renovació teatral

122. Xavier Fàbregas: «Àngel Guimerà i el teatre del seu temps», dins Riquer/Comas/Molas: *Història de la Literatura Catalana*, VII, Barcelona, Ariel, 1986, pàg. 554. Fàbregas, en relació a *Sogra i nora*, parla d'un món prethekhovíà.

123. En el cas de *La sirena*, per exemple, els personatges secundaris no són descrits perquè «no tenen racons psicològics»; vegeu «Manera de ser dels personatges principals», dins J. Pin y Solor: *La Sirena*, Barcelona, Tipolitografia de Lluís Tasso, 1891, pàg. 6.

124. Vegeu, en aquest sentit, Yxart: «*Sogra i nora*. Comedia en prosa...»

125. Casellas: «*Revista teatral*...», pàg. 310. Jordi Castellanos destaca la reivindicació que Casellas fa d'uns caràcters que es puguin entendre «com a psicologia i com a estat d'ànim (aquest element caracteritzarà el teatre simbolista i, per tant, cal tenir-lo en compte).» És una idea que s'estudiarà al llarg d'aquest treball; vegeu Castellanos: *Raimon Casellas*..., I, pàg. 103. Per acabar d'arrodonar-ho, les obres de Pin posen sobre la taula una altra qüestió: la interpretació actoral. La dramàtica post-romàntica es correspon amb un tipus d'interpretació gens *natural*. La pretensió d'un drama realista, en canvi, suposa una tècnica interpretativa moderna de base realista. Ara bé, tenen prou preparació els actors contemporanis per assumir aquesta exigència? En ocasió de l'estrena de *La viudeta*, l'opinió de Roca i Roca, per exemple, és contundent: «*Pero la generalidad de los actores ¿comprenden el género? No. En la ejecución resulta una chocante desarmonía sobre todo en la manera de verter el diálogo: actores que no pueden ocultar resabios de cuando declaman; otros que recitan su papel tan de corrido y con tal lístira, que no hay medio de coger mucho de lo que dicen. En esta clase de producciones, desprovistas de efectos y sorpresas, el dominio absoluto del papel, a fin de detallarlo y darle relieve dentro de la tónica de la naturalidad, es una condición esencial de la cual no cabe prescindir, pues de otra*

dels primers anys noranta: als assajos per desterrar de les taules uns hàbits actors caducs, un «teatre d'espardenya» i «les trames forjades per trobar efectes que enlluernin».<sup>126</sup> De més a més, Gual relaciona les propostes dramàtiques de Pin amb els aires de modernització de la ciutat i també, de retop, amb la construcció d'un nou públic:

«Pin i Soler venia al teatre emparat del moment, i semblava augurar l'enderroc del porró i la barretina per glossar amb gest amable la vida de família. Pintava amb tons d'un cert menestralisme, encaminat, però, cap a la ciutat nova, amb la mateixa gosadia que el comerciant ardit hi espargia rètols i vidrieres.»<sup>127</sup>

Des d'aquest punt de vista, és Pin qui col·loca la primera pedra del «teatre modern», ja que Gual vincula aquest concepte indefectiblement al refinament i a l'educació del públic. La idea també és mig expressada per Casellas. En opinió del crític, el model de Pin hauria hagut de permetre «smenar el mal gust del públic, estragat per lirismes mansos, per incoherències romàntiques i per efectismes pirotècnics».<sup>128</sup> I també hauria hagut de permetre una transformació radical en la seva mateixa composició. No és estrany que en l'estrena de *Sogra i nora*, a Novetats, les crítiques destaquessin, tot remarcant les diferències respecte a l'auditori menestral habitual del Romea, l'extracció acomodada dels assistents.<sup>129</sup> La posició de Gual, doncs, és clara. Per a ell, Pin «va donar la nota d'un teatre de societat». Si va fracassar, és perquè el públic, tot i aparentment selecte, en el fons, no va saber superar el seu llast menestral.<sup>130</sup> Al cap dels anys, Gual es quedarà amb el Pin que, tal com ell ho veu, va abdicar dels seus esforços víctima de conxorxes i malvolences; un Pin, és clar, amb el qual li resulta fàcil identificar-se i que, per postres, mai no va baratar, com Guimerà, «el seu criteri per emparar-se de les acceptacions sorolloses». Davant «els entre-

---

*suerte, la atención del público deja de concentrarse y el efecto general de la obra se debilita. No olviden nuestros actores que es mucho más difícil decir la prosa corriente, que los versos entonados, hacer verdad que hacer teatro.»* J. Roca y Roca, «La semana en Barcelona», *La Vanguardia* (3-5-1891)

126. Adrià Gual: «Escolteu», dins *La mar brama*, original ms., març-abril 1894, Fons Gual, núm. 1397.

127. «[Pin] va voler temptar l'escena en el precís moment que la renovació es debatia entre el círcol vell de la ciutat i la seva eixampla; en el moment que els comerciants més atrevits començaven de posar sucursals mirant a Gràcia; en els mateixos moments que els tramvies abandonaven les resignades tirallongues de mules a canvi d'un trollei facinerós i decidit, i que l'execució de reforma d'en Cerdà semblava una cosa imminent com a resultat de l'Exposició de 1888, que ens havia dut totes les esquadres al port i desvetllat les sospites dels primers flirteigs a les suggestives clarors de la font màgica». Gual: «Pin i Soler...»

128. Casellas: «Revista teatral...», pàg. 310.

129. Vegeu, per exemple, «Teatros», *La Vanguardia* (15-10-1890) o *L'Avenç*, 2<sup>a</sup> època, any II, núm. 10, 31-10-1890, pàgs. 237-238.

130. «En Pin i Soler, sentia, ben cert, un teatre de societat, on la societat que ell volia pintar, amb els refinaments que sentia i que eren fills de la seva distinció innata, apenes existia, i com és natural, no existint per a ésser reproduïda, tampoc no podia existir per a constituir-se en espectadora entusiasta de la comesa per la qual ell es delia.» Gual: «Pin i Soler...»

bancs que l'haurien pogut tòrcer, va optar per una quietud digníssima, un cop havia parlat ple de raó en tots els aspectes.»<sup>131</sup>

Gual també utilitza la figura de Pin per atacar el teatre «de pagès d'espanya». De bon començament, per a ell, el ruralisme serà un de tants encarcaraments a superar: el particularisme dut a l'extrem. I és que, als anys noranta, el teatre català sembla ruralista gairebé per definició, per essència.<sup>132</sup> Ignasi Iglésias, per exemple, no comprèn que, pel fet de ser catalana, una obra teatral hagi de comptar si us plau per força amb pagesos i masoveres; hi ha de tenir cabuda — explica — la gent de ciutat, «puix tan català és lo fill del Vallès com lo del pla de Barcelona».<sup>133</sup> De fet, Iglésias i Gual, recullen una tradició crítica que arrenca en el moment en què Yxart, l'any 1879, demana una presència més àmplia de tot l'espectre social al teatre.<sup>134</sup> Pin i Soler sembla haver acceptat el desafiament.

Però —insisteixo— no és aquí on s'han d'anar a buscar els fonaments de l'elogi: Gual defensa Pin per la seva voluntat de crear un nou públic, i també per l'inici d'una via de refinament burgès en les intrigues. Sense confondre, és clar. Amb el temps, Gual deixarà ben clar que no n'hi ha prou a substituir la barretina pel frac,<sup>135</sup> o el mas pairal pel pis burgès; calen personatges que puguin representar tota la realitat social catalana, que no siguin simplement tipus dramàtics i que justifiquin les seves accions i el seu caràcter no tant per l'estratègia narrativa i els trucs dels dramaturgs, sinó per la dialèctica que hagin establert amb el seu medi.<sup>136</sup> Des d'aquest punt de vista és evident que la demanda del «frac» no ha de comportar necessàriament la completa eradicació de la barretina. Ningú no diu que no es puguin presentar personatges i am-

131. El Teatre Íntim representarà *Poruga*, de Pin, als Espectacles-Audicions Graner (1905). Amb la Nova Empresa de Teatre català, Gual muntarà *Sogra i nora*, al Teatre Novetats, la temporada 1908-1909.

132. És interessant la visió de Curet com a jove educat en aquesta idea. Segons Curet, en els seus orígens, «l'escenificació de temes rurals oferia, tant pel que en diríem paisatge de fons com per la presentació de personatges d'un tipisme ben acusat, tant en el caràcter com en la indumentària i els modismes i locucions amb què matisaven llurs parlaments, un relleu i una espectacularitat que en va trobaríem en la vida ciutadana, en el seu aspecte normal, que apareixia als ulls dels autors de llavors extremament grisa, sense colorit, perquè no se'ls havia acudit d'aplicar-se al plantejament i a la dissecció dels problemes ideològics i casos de consciència.» Curet: *Història del teatre...*, pàg. 188.

133. Ignasi Iglésias: «La evolució teatral», I, pàg. 1.

134. Vegeu Yxart: «Teatre català. Ensaig històric-crític», pàg. 90-93.

135. La contraposició d'aquestes dues peces de roba és freqüent, «[Hace falta un] autor de talento que sacando al teatro catalán los calzones y la gorra musca, le vista de frac y le haga ainer [sic] en muestra heterogénea sociedad, señalando sus defectos, alabando sus bellezas, haciendo fiel cliché de sus vicios, de sus pastones, de sus preocupaciones y sus ideales.» Candileja: «El Teatro Catalán», *El Teatro Español*, any I, núm. 1, 15-1-1898, pàgs. 3-4.

136. Iglésias ho explica tot parlant d'Ibsen, «Los procedimientos científicos, sobretot l'anàlisi dels caràcters socials d'una raça o d'una nacionalitat preocupen més a l'autor que els jocs de paraules i les farses antigues, i no té altre afany que el de presentar un tipu que parli, es mogui i es conduexi com qualsevol individu de carn i ossos; i el resultat d'aquest anàlisi dels sers que ens rodegen i de l'apreciació exacta del *medi còsmic* en que viuen, és la creació de tipus sintètics, quals atribuïts són les bellesses i els defectes de la societat entera considerada en un moment històric.» Iglésias: «La evolució teatral», I, pàg. 1.



bients rurals, més aviat s'insisteix en el fet de la varietat. Cal alliberar els page-sos i els mariners dels tòpics dramàtics en què han estat empresonats, dotar-los d'una nova vida més autèntica i més profunda (el que Gual farà a *Misteri de dolor*). Yxart ho va deixar prou clar: «veritat, observació, naturalisme, en lo modo d'estudiar i presentar los caràcters.» En el fons, doncs, es tracta d'una qüestió directament vinculada al cosmopolitisme modern; és a dir, a la crítica del particularisme i a la difusió de les teories artístiques modernes.

En l'àmbit de la pintura, s'està produint un procés similar. La pintura ruralista, que en un moment determinat (en tant que escola catalana de pintura) havia estat reivindicada com a simbiosi perfecta entre art modern, cosmopolita (paral·lelisme amb Millet i l'escola de Barbizon), i art local;<sup>137</sup> ara —als anys noranta—, precisament per una voluntat clara d'adscripció als corrents internacionals, evoluciona cap a una progressiva transformació dels seus plantejaments. El bandejament del ruralisme localista està motivat, de primer, com en el teatre, per l'aproximació de la pintura a la ciutat (només cal pensar en els motius que inspiren la Colla del Safrà) i amb la presentació d'un paisatge menys idealitzat i tractat amb tècniques molt més cosmopolites (com ara el japonèsisme); en segon lloc, es tendeix «a donar preponderància als elements atmosfèrics més fugissers, en detriment de la solidesa dels cossos i de les superfícies, amb la consegüent pèrdua de les característiques *locals* de la realitat captada»;<sup>138</sup> i, en tercer lloc, i potser és el més interessant de cara al paral·lelisme que vull establir, queda «notablement reduïda la dosi de realitat que capta la pintura perquè allò que interessa és l'expressió personal de l'artista i no pas la mímesi de la realitat exterior.»<sup>139</sup> L'evolució, en aquests termes, és teoritzada per Casellas: el pas d'una etapa descriptiva a una altra de més sintètica, fins i tot mística:

«Ja no es tractava de reproduir servilment les particularitats característiques d'una localitat, com a la primera fase del ruralisme descriptiu; ni es volia únicament provocar una sensació més o menys viva amb intenses evocacions de l'esperit universal; sinó que, a més de tots aquests objectius, s'aspirava a exterioritzar, a suggerir, l'estat d'ànima d'aquells éssers representats, el més interessant, el més elevat que en ells pogués cabre.»<sup>140</sup>

El traspàs d'aquestes teories al camp del teatre és relativament simple. De fet, és el mateix Casellas qui compara el període descriptiu originari de la pintura ruralista amb els encartonaments del teatre ruralista:

137. Això també proporcionava un element diferenciador respecte a la pintura espanyola; vegeu Castellanos: *Raimon Casellas...*, I, pàgs. 85-88.

138. *Ibid.*, pàg. 129. En mots de Casellas: «Desde el momento en que el pintor hacía preponderar en la visión la fugacidad de los fenómenos ambientales sobre la estabilidad de los cuerpos y superficies tangibles, el sabor diferencial de un país dado había de disminuir en caracterización, puesto que los efectos dinámicos son más universales, más cosmopolitas, por decirlo así, que los estáticos.» R. Casellas: «Crónicas de Arte. A propósito de la Exposición-Graner. I», *La Vanguardia* (16-12-1894).

139. Castellanos: *Raimon Casellas...*, I, pàg. 129.

140. Casellas: *Etapas estéticas*, II, pàg. 76.

«totes les manifestacions catalanistes de l'època venien informades per un esperit comú, que, arrencant de l'amor a lo propi, a lo nadiu, se determinava principalment per típiques imatges de la vida rústega i casolana de la nostra costa o de la nostra muntanya. [...] A les taules del teatre català hi dominaven com a senyors absoluts els héroes de gambeto, de barretina i espadenya, destacant llurs genuïnes figures sobre decorats que quasi sempre representaven el frontis de la casa pairal, la cambra de la masia o la llar, la llegendària llar dels catalans de muntanya.»<sup>141</sup>

No és gens estrany, doncs, que es reclami per al teatre la mateixa evolució que ha sofert la pintura. Al teatre de Pin i Soler, per exemple, se li demana que suggereixi l'estat d'ànima dels personatges representats. És a dir, que posi en relació continent i contingut, que superi la simple presentació d'espais urbans o d'ambients de societat per accedir a una concepció de contextos complexos i canviants (contextos que, tot transcendent la seva condició habitual de decorat, puguin arribar a justificar alguna cosa dels estats d'ànima). La idea, entesa de primer com a requisit indispensable per al nou drama ciutadà, proporcionarà a la llarga l'únic argument vàlid a l'hora de legitimar un teatre de tema o d'ambient rural (no ruralista). Aquesta possibilitat, s'intueix des dels primers anys de la dècada. Així, Alexandre Cortada, en la tercera entrega del seu assaig sobre el teatre a Barcelona, ja reclama, amb un enfocament decididament naturalista, una major anàlisi dels personatges de pagès. Segons diu, val la pena destacar l'estudi que la novel·la russa ha fet del *mugic*; aquest retrat, que no té res a veure amb el

«del pagès manso i idíl·lic dels nostros drames, sinó del veritable, d'aquell ser primitiu, de sentiments poc complicats que el contacte directe i continu amb les forces naturals ha fet gran en les seves passions, en els seus crims, en les seves ambicions i en les seves brutalitats.»<sup>142</sup>

Ens acostem, fet i fet, al tipus de personatge que, tot culminant el procés, trobarem en la novel·la a partir del nou segle, com a *Solitud*, o a *Els sots ferèstecs*; un personatge complex, amb estats d'ànima variables, completament condicionat pel medi en què habita, és a dir —en mots de Maragall—, per un «*fatalismo que aplasta las figuras humanas que en ella se mueven*».<sup>143</sup> El mateix personatge que intentarà copsar l'Adrià Gual de *Misteri de dolor* fent una obra que, tal com consta en la descripció del vestuari, serà «terra tot ella» i «reproducció de coses vivents», amb uns pagesos que fugiran «amb empenyo de la comoditat dessaborida de fer pagesos de teatre».

141. *Ibid.*, pàg. 62.

142. Alexandre Cortada: «El teatre a Barcelona. II», [III], *L'Avenc*, 2<sup>a</sup> època, any V, núm. 2, 31-1-1893, pàgs. 20-21.

143. Joan Maragall: «*Prosa catalana*», 24-10-1901, dins *OC*, II, pàg. 159.

### 1.5. *Alguns hàbits teatrals de l'època*

Val la pena apuntar un parell de notes a propòsit del context en què Gual es forma com a actor i com a espectador. Em refereixo als hàbits teatrals més representatius de l'època, és a dir, als convencionalismes que regeixen la relació entre la sala i l'escena en el teatre del moment. Això ajudarà a comprendre i a explicar el sentit de la majoria de les reformes impulsades per Gual i de la seva recepció per part del públic. No dedico un espai específic a parlar dels actors (jerarquització, categoria, sistema d'assajos...), les companyies (organització, estabilitat, contractació, itinerància...), l'escenografia o la direcció escènica; deixo aquestes qüestions per a més endavant. De fet, són temes que aniré exposant en la mesura que Gual apunti mesures o iniciatives de reforma. Anem a pams.

D'entrada, cal presentar un públic ampli que —cito Yxart— va al teatre per passar una bona part de la nit:

*«Para los que viven de noche, la vida absorbe todo su tiempo a la bora de la función; aquí, trabajando de día, el teatro es un descanso de las fatigas de la jornada: tertulia, casino, café... y dormitorio, todo en una pieza; basta bolsín ha sido en ocasiones.»*<sup>144</sup>

És un públic que, lògicament, compta amb la il·luminació de la sala<sup>145</sup> i que, per tant, va al teatre per veure i per ser vist.<sup>146</sup> I no es tracta només de la bur-

144. Yxart: *El año pasado*, 1890, pàg. 185.

145. És d'antologia l'article de Joaquim Pena ironitzant sobre la indignació d'alguns liceistes que protesten per l'enfosquiment de la sala; vegeu Joaquim Pena: «Pim! Pam! Pum! o La planxa d'uns liceistas», *Juventut*, any IV, núm. 203, 31-12-1903, pàgs. 854-858. Segons els liceistes, «si bien la representación escénica es un atractivo que motiva la asistencia al teatro, el interés principal se concentra en la sala más que en el escenario, i, per conseqüència, la il·luminació de la misma es de un carácter preferente, pues sin luz no existe aliciente alguno para la mutua expansión de los habituales concurrentes. [...] El lujo en los trajes de las señoras, que tanta importancia da al teatro del Liceo en beneficio de nuestra industria de lujo, se halla seriamente amenazada de continuar el abuso de tener el teatro a oscuras casi toda la noche, pues ya las señoras se quejan diciendo que realmente no vale la pena de gastar en trajes y molestarse en adquirir joyas y acicalarse si sólo pueden lucirlas durante dos o tres intermedios de quince o treinta minutos cada uno en toda una noche de función.» Max Nordau, com ho faran els primers detractors del cinema, crítica, a *Dégenerescence*, l'enfosquiment de la sala per motius d'ordre moral, «una sala sumida en una noche completa [...] recrea de este modo a aquellos de los auditores a los cuales una vecindad felizmente escogida ofrece la ocasión de aumentar agradablemente en la obscuridad las emociones musicales con emociones de otro género.» (Max Nordau: *Dégeneración*, Madrid, Librería de Fernando Fe, 1902, pàg. 25). Per l'evolució de la il·luminació al teatre, des del petroli a l'electricitat passant pel gas, vegeu Ricard Salvat: *La iluminación de gas i l'espectacle del XIX a Catalunya*, Barcelona, Catalana de Gas y Electricidad. Seix Barral, 1980.

146. Per comprendre el capteniment de la sala en una representació qualsevol a finals del segle XIX val la pena llegir «Un teatre», de Joseph Yxart, dins *Obras catalanas*, Barcelona, Tip. *L'Avenc*, 1896, pàgs. 70-83. D'altra banda, la descripció que fa Emili Tintorer d'una vetllada teatral, encara que de 1906, és immillorable per comprendre els costums teatrals de la burgesia barcelonina; vegeu Emili Tintorer: «De teatre català», *Juventut*, any VII, núm. 339, 9-8-1906, pàgs. 502-505.

gesia del Liceu, que busca en el mirall de la sala la confirmació de les regles que regeixen el seu món, sinó també del públic menestral del Romea, que també entén la festa teatral com un esdeveniment immillorable d'intercanvi social. En un cas i en un altre, els *gemelos* es dirigeixen més a la sala que no pas a l'esce-  
na. Un dels aspectes més emblemàtics d'aquesta situació el proporciona el cos-  
tum de les dames d'acudir al teatre amb el seu barret de plomes,<sup>147</sup> fins i tot a  
platea, amb absoluta indiferència de les molèsties que això pugui ocasionar a la  
resta d'espectadors. O també el costum d'entrar sorollosament a la sala un cop  
començada la representació amb l'objectiu de fer notar a l'auditori la il·lustre  
presència («la gent que es creu com cal no arriba fins que l'acció està en tal  
punt que ja no es pot entendre l'argument»)<sup>148</sup>. Totes dues coses, traïxen un  
interès secundari per allò que passa a l'escenari, cosa que es confirma, per si  
algú encara en tenia dubtes, en la constant xerrameca que inunda la sala.<sup>149</sup> La  
descripció de Joaquim Pena —que es refereix al Liceu!— és prou gràfica:

«La sang se li subleva a tot el que desgraciadament ha de seure entre una munió  
de gent que entra i surt a tot'hora, que xerroteja contínuament, que riu de manera es-  
candalosa, que no para un moment de dir ximpleries en veu alta i si un moment se

147. Un barret d'aquells que «no deixen veure les funcions quan els teniu a les files del dan-  
tant. Tapa un capet preciós, ple de pardals, i és el dibuix d'entrada del nostre setmanari» ([Miquel  
Utrillo]: «Ploma», *Pèl & Ploma*, any I, núm. 1, 30-6-1899). Altres testimonis, «Vareig entrar en lo  
teatro quan la funció estava ja encetada, tocant-me estar darrera d'una senyora que portava sobre  
el cap, no un sombrero, sinó un cove d'hortalissa i sols per entre dues fulles de bleada, va deixar-me  
veure lo que passava en escena» (À.B.: «Nostres corresponsals», *Lo Teatre Regional*, any I, núm.  
9, 2-4-1892); vegeu també El del Galliner, «Teatràlia. Els barrets de senyora», *Pèl & Ploma*, any  
IV, núm. 94, ju ny 1903, pàgs. 174-181. Josep Artís ressegueix l'evolució d'aquest costum a José  
Artís: «*Memoria de Adrià Guals*», original mec., Institut Municipal d'Història de Barcelona, Fons  
Artís, Capsa 36, sobre núm. 6, epígraf 15. Per a l'evolució del pentinat, a partir de la prohibició del  
Teatre Intim de dur barret durant l'espectacle, vegeu F[rancesc]. M[iquel], y B[adía]: «Teatre  
Intim. *Primera sessió*», *Diario de Barcelona* (17-1-1899)

148. El del Galliner: «Teatràlia...», pàg. 174.

149. Salvador Vilaregut descriu «uns còmics» que «fan forces de flaqueja per a fer veure que  
representen una comèdia o un drama que malviatge qui se l'escolta.» Vilaregut es refereix a les fun-  
cions d'estiu —per a públic selecte («els dies de moda») — al teatre Novetats, «La riquesa i elegèn-  
cia dels vestits i sombreros de les senyores i senyoretes és esplendent. [...] El teatre està convertit en  
un jardí en el que s'hi belluga una flora quimèrica. Els nostres més eminents *corridos*, afillerats en els  
palcos que més bé dominen la sala, guarden la *posse* més escaienta i manegen els *gemelos* amb la des-  
treza dels tiradors més afamats. No falta qui fa *blanco*. Les floristes tenen més feina que els altres  
dies. [...] L'aleiteig dels vanos domina el teatre com un vol de papallones de colors» (Salvador Vila-  
regut: «Els dies de moda», *Juventut*, any III, núm. 127, 17-7-1902, pàgs. 464-465). Emili Tintorer,  
d'altra banda, recomana sorneguerament a les companyies que vulguin tenir l'èxit assegurat que  
preparin un «drossel de comèdies senzilles que no reclamin atenció sostinguda, que en lloc del si-  
lenci sepulcral amb què el públic té d'escoltar un drama interessant —silenci que implica moltes  
privacions— l'obra el faci riure contínuament, i durant tota la representació pugui regnar aquella  
agitació i aquell brogit necessari perquè cada u pugui fer tranquil·lament el seu fet sense protesta  
dels altres. Negocis, vestits i sombreros, petits secrets transmesos a cau d'orella, mirades que parlen,  
diàlegs per telègraf sense fils, estisores que mai paren, gelos que esclaten, pessics que es perden, vanos  
que s'obren i es tanquen, carmelos que es fonen, *gemelos* que *penetren*, rialles distretes, etcétera,  
són petits elements que contribueixen a fer passar agradablement una vetllada» (Emili Tintorer:  
«Teatres. La Vitaliani. *Maria Stuart*», *Juventut*, any II, núm. 78, 8-8-1901, pàgs. 533-535).

digna fixar-se en l'obra, és per a fer-hi broma [...] Sí, senyors propietaris, vostra sala sembla un safareig a on s'hi aplega la gent que, venint obligada per la seva posició social a donar-nos exemple, sols ens dóna mal exemple.»<sup>150</sup>

Comptant amb la distracció del públic, és comprensible que el teatre de l'època estigui construït a cop de trucs i d'efectes (fins al punt, que els autors, pendants de la reacció de l'auditori, van «*corrigiendo las comedias conforme se van representando*»).<sup>151</sup> I això, tant pel que fa a la història presentada, com pel que fa a la manera de presentar-la. Al llarg de tot l'espectacle, independentment dels finals d'actes, es reclama l'aplaudiment de la sala repetides vegades (monòlegs,<sup>152</sup> entrades i sortides, morts, canvis de decorat...). Quan el que s'aplaudeix és una escena —monòleg, duet apassionat, mort de traïdor, etc.—, el públic n'exigeix la repetició. Tot plegat facilita, si us plau per força, la dinàmica del vedetisme i els efectismes interpretatius. El protagonisme de l'aplaudiment o, en cas contrari, del xiulet i dels cops de peus,<sup>153</sup> esdevé per a molts intolerable. Segons sembla, el públic del Liceu s'entrega en general a

«unes ovacions delirants i estúpides, amb uns aplausos eixordadors i interminables, amb aixecades de teló sens fi, avorrides i fatigoses; o bé altres vegades a xiulades escandaloses, més escandaloses encara que les de la plaça de toros o de manifestacions de carrer. Aquestes idees i aquests costums s'han anat propagant per tots els teatres i totes les classes d'espectacles de Barcelona, fins que ho han acabat per pervertir-ho i embrutir-ho tot, actors, cantants, músics, etc., arribant a un punt que a una persona d'un xic de bon gust artístic li és ja impossible escoltar o veure cap dels nostros espectacles sense omplir-se de fàstic i antipatia pel teatre.»<sup>154</sup>

De fet, l'aplaudiment és el termòmetre de l'èxit i, per aquest motiu, cada teatre té llogada la seva pròpia *claque*. Així, Raimon Casellas es queixa que, en ocasió de l'estrena de *La tia Teclera* de Pin i Soler, va aplaudir «per tots nosaltros una *claque* desenfrenada i sense solta que, a judicar per lo fort que picava de mans, ha d'estar ben retribuïda per l'empresa».<sup>155</sup> Per l'empresa i també

150. Joaquim Pena: «Un'altra paròdia», *Juventut*, any II, núm. 93, 21-11-1901, pàg. 777.

151. Yxart: «*Sogra i Nora. Comèdia en prosa...*», pàg. 265.

152. «*La impuesta necesidad de conceder a cada personaje una o más relaciones con que arran-car los aplausos del paraiso.*» J. Yxart: «*Judas de Keriot. Poema dramático en tres actos, de D. Federico Soler*», dins *El año pasado*, 1890, pàg. 202.

153. «Una falla tant o més difícil d'extirpar que l'anterior —diu Josep Artís— era la propensió del públic a escridassar i copejar el sòl amb els peus. A avalotar-se pel motiu més insignificant.» I encara, més endavant, es refereix a teatres «en què els cops de peus o de bastons, els xiulets, el fum del tabac, les clofolles i peladures de fruita, les sagetes de paper, els estrabots roents, quan no les procacitats i les flastomies descarnades, intimidaven les persones de sensibilitat menys afuada.» Josep Artís: *Tres segles de teatre barceloní, «El Principal» a través dels anys*, Institut Municipal de Hisèria de Barcelona, Fons Artís, Capsa 45, pàg. 950 i 989-990.

154. A. Cortada: «El teatre al Liceu», *L'Avenc*, 2<sup>a</sup> època, any IV, núm. 3, març 1892, pàgs. 89-91.

155. Casellas: «*Revista teatral...*», pàg. 311.

pels autors. És el cas de Joaquim M. de Nadal, que reconeix haver visitat el cap de la *claque* del Romea, en Masalleres, cadiraire de la Plaça de Sant Josep Oriol, per tal de garantir l'èxit de les seves obres.<sup>156</sup> De fet, la *claque* no és una institució de caràcter exclusivament català o espanyol, sinó que s'estén per tot Europa. Així, per exemple, una bona descripció dels usos i costums dels «romans», que és com s'anomena els aplaudidors retribuïts a França, la proporciona Villiers de l'Isle-Adam, que descriu el preu i les característiques de recursos com la «rialla ofegada i continguda», el «ua-uao» («el bravo portat al paroxisme»), el fet de tirar el «ramell a l'escenari», els «sanglots ofegats», els «crits de dones esferèides», els «grinyols de tabaqueres», els «bis», els «que surtin», etc.<sup>157</sup>

És dins d'aquest ambient teatral que Gual realitza els seus primers intents teatrals; intents que, tot i estar encara força determinats per la dinàmica del teatre d'aficionats (sobretot, *Oh, Estrella!* i *La mosca vironera*),<sup>158</sup> evidencien en alguna mesura les inquietuds renovadores de l'aleshores jove pintor.

## 2. ELS PRIMERS TEXTOS DRAMÀTICS D'ADRIÀ GUAL

Amb *Oh, Estrella!*, Gual, vinculat encara al teatre d'aficionats, inicia una sèrie de tres monòlegs. Durant un període aproximat de gairebé dos anys, el conreu del monòleg (exceptuant el cas aïllat de *La mosca vironera*) permet constatar la progressiva assumpció de les tendències artístiques modernes i l'allunyament de l'aficionadisme. En aquest sentit, la contraposició de *Oh, Estrella!* i *Enganyosa!* és exemplar. Això no treu, és clar, que la inquietud renovadora ja sigui perceptible des del primer text. Així doncs, que Gual engegui la seva activitat com a autor teatral amb un monòleg no és degut a l'atzar. Al darrere, hi ha l'estrena de *L'home de l'orgue* de Santiago Rusiñol<sup>159</sup> (la seva pri-

156. Vegeu Nadal: *Memòries d'un estudiant...*, pàg. 168. Segons Roger Alier, l'origen d'aquesta curiosa institució teatral a Barcelona té a veure amb una anècdota ocorreguda al Liceu. Joan Lligé, carnisser, després que un periodista ressentit intentés enfonsar l'actuació del baríton Santa Athos, a canvi d'unes modestes entrades al quart pis, es va oferir a desbaratar qualsevol intent de *boicot* per part de persones mal intencionades i, a més, a indicar al públic, amb els seus aplaudiments i crits, els passatges més destacats de les òperes; vegeu Alier: *La història del Gran Teatre del Liceu*, pàg. 68.

157. Vegeu «La màquina de glòria. S.G.D.G.», dins *Contes cruels*. He consultat l'edició de Barcelona, Edicions B, 1990, pàgs. 53-68.

158. *Oh, Estrella!*, originals ms., Fons Gual, núms. 1392 (*La meua estrella*), 1393 (*Oh, Estrella!*, dos exemplars) i 1394 (en castellà: *Mi estrella*). El segon exemplar del núm. 1393 —el que sembla definitiu— té una coberta dibuixada pel mateix Gual: una estrella i uns motius florals. Una banda travessa la coberta, «Estrenat la nit del 9 de Jener». A sota, «Benefici de F. Llano. En lo Teatro Olimpo. 1892.» L'exemplar conté il·lustracions de l'autor. També hi ha un altre exemplar manuscrit a la Biblioteca de l'Ateneu Barcelonès, amb coberta i il·lustracions, referència 189-III, C.8, N.7. *La mosca vironera*, Barcelona, Al Timbre Catalán, 1984 (és la primera obra teatral impresa de Gual), no se'n conserva el manuscrit.

159. Santiago Rusiñol: «L'home de l'orgue. Monòlech...», *L'Avenc*, 2<sup>a</sup> època, any II, núm. 12, 31-XII-1890, pàgs. 269-274. Recollit posteriorment a *Anant pel món* (1896). Estrenada al Teatre

mera temptativa dramàtica), que, entre altres coses, ha propiciat un clima favorable per al conreu d'aquest gènere. Segons Yxart,

«Cunde la afición al género o que, por lo menos, las empresas no le ponen ya mala cara al monólogo. No hace mucho tiempo le recibían bastante mal. Si alguno se recitaba, era casi por consideración a su autor o en funciones de circunstancias.»<sup>160</sup>

## 2.1. El monòleg com a alternativa dramàtica moderna: un article d'Yxart

Fins al moment, el monòleg ha estat un gènere problemàtic. Les empreses creuen que «*teniendo contratada a toda la compañía, era lástima emplear en el trabajo de una sola pieza a un sólo actor*». I, per postres, el públic no sembla divertit-s'hi gaire, només troba acceptables els monòlegs quan són a l'interior d'un drama, «*donde un personaje, como si le diera un arrebato de locura, se pone a meditar a gritos, o como si estuviera entre sordos, le cuenta al público —que tiene a unos metros— lo que no quiere que oigan los interlocutores —que estan a unos pasos*». Tenint en compte tot això, la proposta escènica de Rusiñol amb *L'home de l'orgue* és, sobretot, una proposta explícita de renovació teatral i de dignificació del gènere. En opinió d'Yxart, el monòleg té un avantatge evident: fa possible l'exhibició d'un caràcter «*sobre el cual y por presentarse aislado y a plena luz, se concentra toda la atención*». Aquesta «*aptitud de crear caràcteres vivos, y resumir su psicología en pocos y vigorosos rasgos*» és el que, en opinió del crític, més falta fa als dramaturgs espanyols del moment.

Si ens limitem a l'àmbit concret de la dramaturgia catalana, l'experimentació sobre el monòleg suposa un pas més en el camí de definició d'un llenguat-

---

Novetats el 28-11-1890 conjuntament amb *La boja* de Guimerà. Aquest monòleg, amb *El sarau a Llotja* (1891) i *El bon caçador* (1892), són «peces de clara factura vuitcentista que beuen directament de la tradició humoristicocostumista barcelonina, però que es distingeixen per l'intent d'aprofundir la psicologia dels personatges mitjançant la potenciació de l'humor agre-dolç»; vegeu Margarida Casacuberta: «Estudi introductori», dins Santiago Rusiñol: *Teatre simbolista*, Barcelona, Edicions 62, 1992, pàg. 21 i, sobretot, *Id.*: «L'entrada al món del teatre: *L'home de l'orgue*», dins *Santiago Rusiñol...*, pàgs. 38-45. Vegeu també la carta de Josep Yxart a Santiago Rusiñol del 28-11-1890, recollida a «Epistolari de Josep Yxart a Narcís Oller», *La Revista*, XXII, gener-juny 1936, pàgs. 59-61, o a Yxart: «Lletra a Santiago Rusiñol», dins *Obras Catalanas*, pàgs. 341-348. També val la pena llegir altres comentaris sobre Fontova i *L'home de l'orgue* a les pàgs. 361-363 del mateix llibre («Fontova»). Malgrat la «naturalitat» de Fontova, segons Yxart, «aquella tinta malinònica, aquell agre-dolç, aquella caricatura de la misèria s'havien desvanecut. En boca d'en Fontova ressaltaven més els xistos que les delicadeses tristes.» En aquest sentit, si el públic va aplaudir va ser, fonamentalment, pel to humorístic i els acudits de l'obra. Dos mesos després, mort ja l'actor, Yxart afirmarà que «En Fontova era realment l'actor nostre de més condicions per implantar en lo Teatre Català lo monòleg.»

160. J. Yxart: «*El monòleg*», *La Vanguardia* (16-4-1891). Just al tombar el segle, Narcís Oller constatarà que, «d'alguns anys ençà, l'afició a representar i a dir monòlegs, abans molt circumscrita o lliurada a les bogeries dels amics de la tabola, ha anat estenent-se entre joves i senyorettes de la bona societat» (Oller: «*Pròleg*» a *Teatre d'aficionats...*, pàg. 3).

ge escènica autòcton i modern. Un llenguatge, a més, que, en la mesura que defineix la seva capacitat per expressar escènica qualsevol situació o sentiment, aconsegueix desmarcar-se dels usos dramàtics de l'idioma castellà, que tendeixen «a lo lírico, a lo oratorio y a lo retórico».<sup>161</sup> D'altra banda, el monòleg, d'acord amb la teoria naturalista, concreta d'una manera relativament simple l'ideal *individualitzador* de la filosofia zoliana.<sup>162</sup> Perquè «es un caso concreto, un hecho particular, particularísimo, con la precisión de líneas, el jugo y los matices de todo hecho particular y único. [...] Precisamente nuestro teatro no pasa en su estilo del período de las generalidades; período que, con este mismo nombre, se esfuerza en distinguir en la historia de todas las literaturas una escuela novísima.»<sup>163</sup> Per culpa d'aquesta suposada generalitat, fins a la data, els pocs monòlegs que ha produït el teatre espanyol i el català no han passat de «declamación poética de generalidades», «monólogos líricos sobre ideas generales», «desesperación erótica con enumeración de sus torturas y sus voluptuosos recuerdos», «declamación tribunicia del patriota», «generalidades de vicio y remordimiento», etc. Cal, doncs, una renovació profunda.

En un altre sentit, pel que fa a la interpretació, la renovació del monòleg suposa un repte interpretatiu per a uns actors poc acostumats a encarar-se al públic sols, aïllats, sense companys dalt de l'escenari, amb l'única crossa, durant una mica més de mitja hora, del gest i la dicció. Perquè en el monòleg l'actor ha de *dir* i no *declarar*, ha de *presentar* i no *representar*; i això és molt difícil per algú que està acostumat al «*tono convenido, el runrun del ritmo y la rima, el tacto de codos del interlocutor que replica, y la misma distracción del oyente que, llevado del interés de la acción hacia lo que ocurre y ejecuta el mismo que habla, no se detiene tanto a considerar como habla.*»<sup>164</sup> Comptat i debatut, amb

161. «Y no ya en las comedias, en las mismas piezas y juguetes se confunde la propia familiaridad del lenguaje, con una fraseología convenida y falsa, que simula pero que no tiene ni la flexibilidad, ni la vitalidad interna, ni el gracejo, ni el corte, ni el color del idioma bien hablado, natural y artístico.» Yxart: «El monólogo»

162. «Lo que se quiso [amb el Naturalisme] fué substituir los tipos dramáticos por individualidades vivas, analizadas científicamente, dotadas de un organismo completo y robusto», José Yxart: *El arte escénico en España*, Barcelona, Imprenta La Vanguardia, vol. I, 1894, pàg. 243.

163. J. Yxart: «El monólogo»

164. Tot i el que acabo d'apuntar, Yxart no deixa de considerar el monòleg com un gènere inferior, «Claro que no le doy la importancia de un drama o de la misma pieza en un acto si es excelente. El monólogo es un entreacto o el fin de fiesta: el entremés o el postre, no la comida. Sin embargo de lo cual, puede valer más y demostrar más inspiración o más talento que toda una comedia, ya que a una obra artística no hay que medirla por sus dimensiones.» Al final del seu article, Yxart aparella *L'home de l'orgue* de Rusiñol i *Lo sarauista* d'Emili Vilanova (*Un sarauista*, Barcelona, *Lo Teatro Regional* (Biblioteca de «Lo Teatro Regional», 78), 1897). Curiosament, totes dues obres són interpretades pel mateix actor: Lleó Fontova. Els dos monòlegs mantenen un cert paral·lelisme: són el relat d'un individu semi-marginal que rememora, amb un deix d'amargor, temps millors. Trer d'això, l'humor en l'obra de Vilanova és més explícit. Tot i el que pugui semblar, en aquests moments els monòlegs ja tenen una certa tradició en el teatre català de la mà d'autors com ara Aulés o Conrad Colomer. Per a Yxart, però, es tracta de dignificar aquesta tradició. Durant els anys norantes, el conreu del monòleg per part dels autors es dispara; per a alguns, com en el cas de



una cosa i una altra, si la proposta resulta viable, conclou Yxart, gràcies al *nou monòleg*, «podria refinarse el gusto y ofrecer a los autores ocasion para salir de la rutina, adoptando una forma más elástica y comprensiva que la acción dialogada, y a los actores un medio de comprender más cumplidamente en que consiste todo su arte.» Tota una declaració de principis.

## 2.2. Oh, Estrella! i La mosca vironera: teatre per a aficionats

En funció de tot això, el sol fet de triar el monòleg com a punt d'arrencada respon, per part de Gual, a una voluntat primicera —potser encara poc matissada i conscient— d'arrencar el teatre del moment dels seus convencionalismes més repatanis. Més amunt he anotat la influència d'algunes propostes d'actors estrangers, com és el cas de Novelli amb *Semplicità*. Aquesta obra, segons la ressenya que en fa Yxart, enceta el to de «misèria mate» (un «fons de tristesa i misèria») que Rusiñol treballarà, un any després, a *L'home de l'orgue*. El mateix to, fet i fet, que anirà impregnant de mica en mica els primers textos de Gual. Ara bé, que aquest to es deixi sentir molt més a *Els excèntrics Tik-Tok* que no pas a *Oh, Estrella!*, no vol pas dir que s'hagi de menysprear la primera obra de Gual.

A *Oh, Estrella!*, Gual glossa

«la poca sort d'un jove donat al teatre. La seva aparició era també de sorpresa, car imprecava als tramoistes perquè havien alçat el teló sense ordre seva, ja que no es trobava en disposició d'exercir la seva comesa. Aleshores seguien les explicacions davant del públic, durant les quals posava de manifest la seva mala sort i s'adormia somniant aplaudiments. Val a dir que la meua gosadia no tenia precedents. Baixava el teló i, refiant-me dels aplaudiments que vindrien de la sala, en alçar-se novament, el protagonista es desvetllava pels picaments de mans, i acabava el monòleg comentant si era somni o no el que acabava d'escoltar i confiant des d'aleshores en el canvi de la seva Estrella.»<sup>165</sup>

A partir d'aquest recurs metateatral, l'autor satiritza l'individu que cerca la posició social i la bona vida per la via del casament; i, més encara, el vidivdor que, com a última opció, després que li han donat carbasses, es decideix a fer fortuna en el món del teatre. De forma puntual i esquemàtica, Gual apunta dos

---

Gual, en una via d'iniciació teatral. En un moment o altre i amb diversa fortuna, creen el monòleg força autors; des de Víctor Català, Àngel Guimerà, Narcís Oller o Ignasi Iglésias a gent com Modest Urgell, Josep Pous i Pagès, Alfons Maseras o Albert Llanas.

165. Gual: *Mitja vida...*, pàgs. 46-47. El protagonista de l'obra —un jove *gomós* vestit amb frac i guants, i amb una flor al trauc— és un actor que ha de representar davant del públic un monòleg titulat precisament *Oh, Estrella!*. Malauradament, no es veu amb cor de dur a terme la representació. Explica que està deprimit: pretén una dama, batejada amb el simbòlic nom d'Estrella, que el rebutja.

dels temes que, més endavant, ocuparan bona part de la seva producció dramàtica. En primer lloc, adreça un retret a tots aquells que, com a màxima aspiració a la vida, esperen ascendir, sigui com sigui, alguns graons en l'escala social. En cas de produir-se, l'ascensió social ha de venir donada com a recompensa a l'abnegació i a la constància en el treball.<sup>166</sup> En segon lloc, apunta el concepte de vocació artística: no es pot arribar a ser actor pel simple fet de necessitar un *modus vivendi* o de somniar la fama. La primera idea es pot vincular a les concepcions socials de Gual (només l'educació estètica comporta una elevació social, l'aristocràcia dels diners és negativa si no va acompanyada d'una aristocràcia de l'esperit); la segona caldrà emparentar-la amb les nocions de *compromís* i de *missió* en el treball actoral.

Malgrat l'aparent novetat del recurs metateatral<sup>167</sup> («*Oh, Estrella!*, sí, aquest és lo monòleg que deuria recitar, aquest, el que mon amic l'autor ha escrit pintant en ell amb florejadades formes plenes d'enlairada poesia a una dona que es diu lo tal nom del títol i que suposa mevà»), *Oh, Estrella!* és una obra escrita amb un objectiu clar de divertiment, molt en el to faceliós propi d'un teatre menestral fet entre amics i per als amics. Així, el protagonista explica desolat com trenta dones li han «dit que no» (només una li ha dit «que sí perquè li vaig demanar si volia que me n'anés de prop seu»). A la primera versió (núm.1392), Gual qualifica el text d'«atemptat de monòleg escrit en català en prosa i en vers», i afegeix en to de facècia: «de tot hi ha una mica». Per acabar-ho d'adobar, el segon esborrany (núm.1393, primer exemplar) acaba amb un final estrambòtic que, curiosament, desapareixerà a la còpia definitiva:

«Finis coronat opus (les millors figures se les mengen els dropros). Acabat amén Jesús (darrera la porta n'hi ha un fus). Colorín colorado (vet aquí el cuento acabado).»<sup>168</sup>

166. El tema del desclassament i el de les aparences que comporta la nova situació social són l'eix central del dos monòlegs de Rusiñol *El sarau de Llotja* (1891) i *El bon caçador* (1892).

167. Amb el joc metateatral, Gual provoca la ruptura entre sala i escena d'una forma prou verssemblant. En aquest sentit, l'orador es relaciona, amb tota naturalitat, amb el públic: demana mistos a un espectador, li demana a una senyora que no plori, etc.

168. En la primera versió (núm. 1392) la complicitat i el to desenfadat és del tot evident, «A tu te'l dedico, amic Paco [Francisco Llano], esperant que si per acàs se salva, serà degut a tu que amb ta dicció faràs or de lo que és llauana.» És una dedicatòria anterior a l'estrena. En la darrera (ms.1392, segon exemplar), el to és molt més formal, «A tu te'l dedico, amic, estant convençut que amb ta dicció faràs plata de lo que tot just arriba a ser llauana; però tal com siga, pren-lo i busca en ell l'anhel de que bé estiga i les ganes de dedicar-te'l, jamai la pretensió d'una obra acabada que li treurà lo poc valor que pot tenir com a senzilla oferta d'amistat.» La relació de Gual amb Francisco Llano se circumscriu bàsicament als anys de joventut. De fet, escriu *Enganyosa!* (1893) pensant en ell. Per aquestes dates, Llano, a més d'interpretar, també prova fortuna en els camps de la pintura i de l'escriptura. Més endavant esdevindrà un dels molts imitadors de Frérgoli; fins i tot escriurà una obreta titulada *Frérgoli-Llano* que, segons sembla, obté gran èxit entre les societats teatrals de Catalunya. També figura en la companyia de Tutau i actua algunes temporades al Teatre Romea. L'any 1903, fa d'Sganarelle a *El casament per força* del Teatre Intim; vegeu A. Vilalta Roca: «Francisco Llano», *L'Atlàntida*, any II, núm. 23, 15-4-1897, pàg. 7. Llano, l'any 1897, estrena un monòleg de Vilalta Roca titulat *Durant l'estreno*.

Amb *La mosca vironera*, Gual es deixa anar «pels camins de la comèdia de saló, amb certes caires d'estil francès, per vies dels quals semblava voler protestar de moltes d'aquelles grolleries» del moment.<sup>169</sup> La resolució renovadora que tradueixen aquests mots sembla només real en la ment d'un Gual madur que, en la darrera etapa de la seva vida, redacta unes memòries amb més passió —i, de vegades, ressentiment— que no pas veritat. Gual, però, no fa al·lusió al programa de renovació escènica pel qual, ben aviat, serà reconegut. Les seves vindicacions, a *La mosca vironera*, tenen més a veure amb els continguts de l'obra que no pas amb la seva presentació escènica.<sup>170</sup>

De què vol protestar Gual si no és dels convencionalismes inherents a l'escenificació de l'època? Breu: tot parodiant un determinat tipus de diàleg ben característic en les comedietes de saló a l'ús, l'autor aprofita l'obreta per ridiculitzar, primerament, l'ús episòdic del castellà en les obres teatrals catalanes (al mateix temps que utilitza la tradició humorística menestral de les castellanades) i, en segon lloc, per reivindicar explícitament la necessitat d'una poesia catalana, escrita en català, que defugui les fórmules establertes i les rimas de recepta i, el que és més important, que parteixi d'una predisposició anímica radicalment sincera. Gual, evidentment, es refereix a la seva pròpia experiència com a poeta. Si algun valor tenen els primers *singlats* poètics de Gual, és precisament el que es desprèn de la seva sinceritat.<sup>171</sup>

Resumeixo breument l'argument de l'obra: Carmen és sola a casa amb el seu majordom, el seu marit és fora. No vol sortir i s'avorzeix. Truquen a la por-

169. Gual: *Mitja vida...*, pàg. 46. Segons aquesta font, *La mosca vironera* també es va estrenar. La va interpretar Josep Pujol i Brull i Enric de Fuentes va fer d'apuntador. No he sabut trobar ni el lloc ni la data. Curiosament, el teatre Romea, el mes de març de 1897, va estrenar una obra de J. Blanch i Romani, titulada *Una mosca vironera*.

170. Això no treu que, molt puntualment, en aquest text ja es detectin algunes de les futures propostes d'escenificació gualianes. En aquest sentit, per exemple, se sollicita que el pas de la foscor a la llum en la primera escena (entra un personatge amb un quinqué) no vagi acompanyada d'un esclat intens i sobtat de bateries.

171. El mateix Gual, entre trenta i quaranta anys després, tot revisant i ordenant els materials del que serà el seu llegat poètic a l'Institut del Teatre, ho comenta, «Seleccionar un aplec de poesies produïdes durant bona cosa d'anys s'assembla molt a un examen de consciència per a fer confessió general dels pecats comesos en el seu transcurs. Deixem de banda les atzagaiades d'estil i les incorreccions pròpies dels primers esclats i un altre aspecte ens farà meditar seriosament en quant a les *condemnes a l'última pena* de moltes de les protagonistes de l'aventura; [...] val la pena de meditar prop les delacions més o menys poètiques que el desemmascaren, sempre però sinceres, i tant com més sinceres més perilloses d'*eternitzar* i de ser compreses i excusades per aquells que els hi caiguessin a les mans, ni que fossin els més allegats a nosaltres.» Adrià Gual: Text introductor i «Proses i Poesia. Primers intents», original ms., Fons Gual, Carpeta 33. Si bé la sinceritat és defensada com un *a priori* indefugible, per contra, no s'ha d'oblidar que la sinceritat —i també més endavant l'espontaneïtat— pot resultar contraproductent, «De moltes d'aquestes invencions confesso que transcorreguts tants anys jo mateix me n'he sentit ruboritzat. Bé és cert que en revisar-les redrecen sentiments que no han fet falla, però l'home quan es contempla a si mateix des de *l'altra banda del camí*, pot i deu judicar serenament d'allò que, rere la pruja de sincerar-se el pogués posar en perill de tots els contratemps sortits d'una excessiva sinceritat... i més val estripar... destruir.»

ta: és un jove poeta anomenat Francesc (Paco) que vol festejar la dama. Carmen el deixa passar amb la intenció de burlar-se'n una estona. Francesc actua amb pedanteria i, quan parla, deixa anar constantment castellanades; amb ell ha entrat una mosca, tan pesada com ell, que —ben bé com la xinxxa maikowskiana— esdevé una metàfora vivent de l'intrús. Francesc ofereix a Carmen un llibre de poesia castellana que ha escrit expressament per a ella. Ella el rebutja tot recriminant-li que hagi usat una llengua estrangera per expressar els seus sentiments pretesament més íntims. Pel que sembla, doncs, més que com a dramaturg, Gual exposa el seu punt de vista com a poeta davant d'una situació sociolingüística anòmala. En un mot: critica l'estadi diglòssic en què es troba la literatura catalana de la fi del segle.

Gual torna a presentar l'individu gomós, d'extracció menestral, que té aires de grandesa i es dedica a festejar les dames ignorant el ridícul en què incorre. Aquest cop, però, el jove artista no és actor, és poeta. I fa poesia en castellà. És evident que Gual fa paròdia. Això no treu, però, una certa ambigüitat en els resultats: el to dels acudits, els jocs de llenguatge, recorden el teatre més xaró de l'època.<sup>172</sup> La pregunta és intencionada: Què fa l'autor?, parodia o simplement vol fer riure? Potser vol construir una comedieta lleugera en un acte, ideal per al consum del teatre per hores? Després d'un instant de dubte raonable, sobreviu la primera opció. Ben mirat, la reivindicació lingüística pren un to abrandat, molt en la línia de les reivindicacions regionalistes i jocfloralesques del moment, però també en la línia de les propostes més modernes que entenen la superació de la diglòssia com un pas necessari per a la «regeneració política de la pàtria catalana».<sup>173</sup> Així doncs, després que Francesc hagi afirmat que el català és gruixut i bast, la resposta de Carmen és contundent: «Ja es fi, ja, el castellà, però el català no és ni molt menys lleig, ni tot lo que vostè diu, i ha de ser-ho menys per qui ha nascut a Catalunya.» Segons Carmen, quan es fa poesia, cal usar sempre la llengua materna, la que surt de les entranyes; si el poeta no «posseeix [la llengua] d'antes de sortir al món, si no té estudis molt sèrios, sap què fa? Destrossar-la i posar-se en ridícul a cada pas.»

172. Un exemple. «Carmen: A llavors valgui's de medis més tendres... vegi amb flors... / Paco: No, ja hi he pensat en aquest medi, però recordo cert tros de prosa, que no sé de quin autor és, en el qual parlant d'un que ofereix flors a sa estimada i no en treu res diu, «La das claveles, rosas, lirios, azucenas... mal vas, mal vas...» / Carmen: Què vol que li digui! Tot ho trobo bé menys això de dar-li malvas.»

173. Vegeu, per exemple, La Redacció: «L'Avenç en 1892», *L'Avenç*, 2<sup>a</sup> època, any IV, núm. 1, gener 1892, pàgs. 1-3. La mateixa revista, per aquestes dates, cita el cas d'Ibsen per tal de justificar la universalitat de les llengües minoritàries (vegeu «Nova», *L'Avenç*, 2<sup>a</sup> època, any IV, núm. 6, juny 1892, pàg. 192.) D'aquí, al concepte de «llengua nadiua» (o «llengua materna») entesa com l'únic vehicle capaç de traduir espontàniament l'ànima del poble, no hi ha ni un pas. Uns quants anys després, en relació al conegut «Missatge dels catalans a S.M. Jordi I, rey dels Hel lens», hom afirma que «Quan los pobles conserven llur propi i matern llenguatge, fins les tombes tenen vida, l'esperança té una veu, i la Llibertat s'emboïlla amb la resplandor de la victòria.» Vegeu-ho, per exemple, a *Revista de Catalunya*, any I, núm. 6, març 1897.

### 2.3. Els excèntrics Tik-Tok: *l'artista itinerant i la dona emmalaltida*.

La preocupació per la *dignitat* artística de la darrera versió de *Ob, Estrella!* respon a una transformació lenta però perceptible dels paràmetres creatius del jove escriptor novell. Amb *Els excèntrics Tik-Tok* (1892),<sup>174</sup> Gual supera en gran mesura els convencionalismes del teatre diguem-ne menestral i dona un pas endavant en la direcció d'una nova estètica. El que ha passat no és gaire difícil d'explicar: es comença a percebre en l'escriptura de l'autor —i no només en l'escriptura dramàtica— la influència d'una primicera literatura decadent que, de mica en mica, ha anat fent forat en determinats ambients culturals de la ciutat. El principal responsable d'aquesta difusió ha estat Santiago Rusiñol, que, bàsicament des de *La Vanguardia* i des de *L'Avenç*, avalat també per la crítica de Casellas, ha introduït embrionàriament diversitat de motius propis de la tendència. A *Els excèntrics Tik-Tok*, es pot observar el tractament d'un d'aquests motius: el del *clown* ambulat.

D'entrada, tal com ho havia fet a *Ob, Estrella!*, Gual recorre a l'excusa metateatral per justificar de forma versemblant el monòleg: altre cop un actor que ha de disculpar-se pel fet de no poder actuar. En aquest cas, però, dalt l'escenari, hi ha dos personatges: una parella de *clowns*, pare i fill (el fill només diu algunes frases), que, abatuts per la tristesa, són incapaços d'iniciar la funció per la qual han estat contractats. Gual s'acosta d'una forma molt més evident que no pas en el monòleg anterior al model proposat per *L'home de l'orgue*.<sup>175</sup> Els elements a considerar són nombrosos: la humilitat del protagonista, el retrat d'una història penosa, el fet d'esbombar una pena profunda que es guarda «dintre la caixa», la coincidència que tant els personatges d'una obra com els de l'altra «vagin pel món», la seva condició de desterrats («on és la meva terra?»)... Això no obstant, *Els excèntrics Tik-Tok* han perdut l'ambigüitat tragicòmica i l'humor faceciós de la història rusiñoliana a favor d'un patetisme explícit. Anem a pams.

De bell antuvi s'ha de destacar, per part de Gual, la tria del *clown* (o del saltimbanqui) com a personatge protagonista. Rusiñol utilitza la figura de l'ar-

174. *Los excèntrics Tik-Tok*, original ms., Fons Gual, núm. 1391. A *Mitja vida...*, pàgs. 46-47, Gual considera *Els excèntrics Tik-Tok* anterior —dins del mateix any— a *Ob, Estrella!* A banda que, pel que fa al contingut, sembla poc probable, les dades del «Catàleg» del Fons Gual, elaborades amb tota seguretat pel mateix autor, confirmen que *Ob, Estrella!* va ser redactada el 1891. O, per més segur encara: si *Ob, Estrella!* va ser estrenada el 9 de gener de 1892, és gairebé segur que la seva redacció es va produir en algun moment de l'any anterior.

175. Tal com ha estat comentat més amunt, *L'home de l'orgue* no és, com pugui semblar a primer cop d'ull, «una simple aproximació de Santiago Rusiñol a les taules escèniques des dels equenques ja perillats del costumisme, sinó la voluntat de traduir en llenguatge teatral els mitjos tons, les ambigüitats, l'agredolç de l'existència humana, sense haver de recórrer a la declamació artificiosa i convencional que corresponia, d'acord amb la formació autodidacta dels actors catalans, als gèneres dramàtics majors.» Casacuberta: *Santiago Rusiñol...*, pàg. 43.

tista itinerant a la sèrie d'articles «*Por Cataluña: Desde mi carro*», publicada a *La Vanguardia* el 1889. L'any següent, el motiu centra una nova narració titulada «*Aves de verano*»<sup>176</sup> que incideix en el desencaix entre l'artista i la societat. El tema, no cal dir-ho, té una continuïtat reconeguda que cristallitza sobretot en *L'alegría que passa*; una obra, curiosament, interpretada i dirigida anys després pel propi Gual (Teatre Líric, gener del 1899).<sup>177</sup> En aquesta línia, Gual presenta Tik i Tok, una parella de comedians rodamosos que, pel que sembla, fins al moment del drama, han viscut feliços en el seu nomadisme. I això és important a l'hora de subratllar una diferència fonamental respecte a l'obra de Rusiñol: la condició de «caminants de la terra» no és la causa principal de la tragèdia que pesa sobre els personatges; la contemplació despullada de la seva mísera condició tampoc no és el que motiva la compassió del receptor, com en els individus retratats per Rusiñol. En aquest cas, és l'impacte d'un fet luctuós allò que aconseguen capgirar la felicitat precària però suficient de les vides dels protagonistes.<sup>178</sup> A banda la tria dels personatges, doncs, l'obra de Gual manté més punts de contacte amb *L'home de l'orgue* que no pas amb les narracions esmentades. Simplement, perquè és un monòleg i perquè el seu protagonista també relata una desgràcia personal.

Tik i Tok són dos artistes que intenten sense gaire èxit tocar una cançó (la cançó de «La pau perduda») davant d'un públic indeterminat (el públic real ficcionalitzat). L'un toca l'arpa i l'altre el violí. No se'n surten: el record de la filla

176. Santiago Rusiñol: «*Por Cataluña. Desde mi carro. III*», dins *OC*, II, pàgs. 890-894; «*Aves de verano*», *La Vanguardia* (5-X-1890), «*Andan, andan sin detenerse vestidos unos de clown con trajes que más les desnudan que les cubren, otros con perros amaestrados que les cubren de compañía y de reclamo, algunos con la cabeza parlante y el estómago vacío, hombres en cuyo rostro se ha borrado la sonrisa para siempre, criaturas que antes de aprender a hablar han aprendido a sufrir.*» Si s'accepta, a més, la influència de «*Una silueta*», *La Vanguardia* (17-11-1892), haurem de situar la data de redacció de *Els excèntrics Tik-Tok* als mesos de novembre-desembre. L'obra de Gual, altrament, és anterior a «*Els caminants de la terra*», *L'Aveng*, 2<sup>a</sup> època, any V, núm. 19, 15-10-1893, pàgs. 289-290. Vegeu també Josep Ixart: «*Los saltimbanquis*», *Almanach de la Esquella de la Torratxa per l'any 1890*, Barcelona, Llibreria Espanyola de López, editor, 1889, pàgs. 81-84. La descripció que en fa Ixart és molt semblant a la que proposa Gual, «*Per què havia de conèixe'l ara, tan moix, tan groc, tan cerimoniós i pensívol, deixat anar i mal engirbat com si estigués a punt de caure, abatut per la misèria?*»

177. Gual, amb els anys, farà evolucionar el tema d'acord amb el seu món ficcional particular. En aquest sentit, a partir dels personatges de la Comèdia dell'Arte, crearà una peça lírica —*La vuelta de Pierrot* (vegeu *Pierrot de vuelta o el destino*, juny 1903, original ms., Fons Gual, núm. 1506 i *La vuelta de Pierrot, fantasía en un acto y tres cuadros*, original ms. definitiu, Fons Gual, núm. 1506-2)— on coincideixen els motius més representatius del tema del *pallasso* ambulat: la incomprensió de l'artista per part de la societat, l'ofici de fer riure entès com una condemna, la impossible separació de la poesia i la prosa, l'ideal inassolible, l'amor arrabassat i la impossibilitat de bescanviar els camins del món per una estabilitat feliç i sedentària.

178. És clar que en l'obra de Rusiñol, els artistes ambulants suporten la misèria per una mena de *llum*, de *visió interior* que els neix de la consciència artística. Gràcies al seu art «*pueden saber que existe un algo que tampoco ven los demás sin los ojos del espíritu, un fluido de armonías superior a la materia, que vuela invisible para los indiferentes; [...] ¡ay! del pobre que no se agarra a esa tabla salvadora y cierra la única puerta por donde puede entrar la claridad dentro de aquella oscuridad sin fondo!*»; vegeu «*Una silueta*»

(i germana) —una bella jove, rossenca, de cabells enjogassats, de veu ensucrada, de riure clar, pàl·lida com un lliri i que va morir de malaltia—<sup>179</sup> els ho impedeix. Era ella qui posava veu a la cançó.<sup>180</sup> Davant la impossibilitat de tocar, Tik decideix, entre llàgrimes, explicar al públic la història de la seva dissort.

«En la primera d'aquestes dues exploracions [*Els excèntrics Tik-Tok*], encarava amb el públic un malaurat acròbata de camins que, en ennovar-lo de no poder donar la representació anunciada, li contava, llàgrima darrera llàgrima, un enfilall de dissorts que li amargaven la vida.»<sup>181</sup>

Probablement, aquesta obra despertí un sentiment de tristesa i de compassió més intens que no pas el monòleg russinyolià. I no es tracta de fer comparacions. Si en l'obra de Rusiñol el component tragicòmic de la desgràcia permet accedir, per contrast, a la «misèria mate»; en l'obra de Gual, la gravetat del tema aboca de ple al sentiment tràgic de la vida (en el sentit d'experimentar compassió i tenença per algú que, sense una culpa aparent, per imposició d'un destí sobtat i implacable, passa de la felicitat a l'inforniti). No és un text, doncs, que faciliti el riure i, menys encara, que propiciï les befes. Les imatges que usa Gual, sobretot la de l'adolescent física,<sup>182</sup> de moment, no han estat prou prodigades ni popularitzades per esdevenir motiu de sarcasme. Més: la utilització que en fa Gual en el camp del teatre és una veritable novetat.

Contra el que pugui semblar d'entrada, a l'hora de potenciar el tràgic per sobre l'agredolç, Gual no actua a la babalà. Amb l'excusa del maquillatge dels *clowns*, planteja de forma veritablement precursora la dualitat entre la veritat del drama intern i la realitat de les aparences. El motiu, fora del teatre, no és nou;<sup>183</sup> però en mans de Gual acabarà conformant —sobretot arran de *Noc-turn. Andante morat*— un dels pilars més sòlids de la dramaturgia simbolista a casa nostra: la traducció escènica del drama íntim. De moment, a *Els excèntrics*

179. El tema de la dona malalta i de la malaltia, tan freqüent en l'estètica decadent, es fa obsessiu durant els primers anys creatius de Gual. El seu ús en aquesta peça podria ser fruit d'una influència prerrafaelita absolutament insòlita per la data (vegeu Cerdà, «La dona-emmalaltida», dins *Els pre-rafaelites a Catalunya*, pàgs. 334-339). Les obres de Gual que, en aquesta primera època, tracten el tema són les següents: tres narracions (*La romeria*, 1893; *Mon germanastre Abdon*, 1893; *El vicari nou*, 1897) i cinc peces teatrals (*La visita*, 1893; *L'últim hivern*, 1893; *Lluna de neu*, 1894-95; *El perill*, 1895; *L'última primavera*, 1898).

180. En aquest sentit, seguint el concepte russinyolià, la noia pot identificar-se simbòlicament amb l'art. La pèrdua de l'art, deixa els pobres rodmons en contacte directe amb el món de la matèria, els converteix —en uns mots de Rusiñol que aviat seran importatíssims en l'obra de Gual— en «muertos en vida».

181. Gual: *Mitja vida...*, pàg. 46. El poema «Primera visita» (original ms., dins «Primeres poesies i proses (1890-1897)», Fons Gual, Carpeta 34») també tracta el tema de la mort d'una nena i el desconsol del pare. Algunes imatges fan pensar en el que ben aviat serà *La visita*.

182. «Li esqueia aquell color trencat tirant a lliri, com si el sol, amable i delicat amb son rostre, digués al veure-la, «no, no vull malmetre lo suau de son color, és tan bonica pàl·lida.»

183. El contrast entre la màscara i la realitat, per exemple, ja és plantejat per Josep Yxart a «*Los saltimbanquis*» i també per Rusiñol a «*Aves de veranó*».

*Tik-Tok*, la presentació del riure forçat dels comedians, l'inevitable contrast entre el que sent el cor i el que manifesta el rostre, pot llegir-se ja com un primer esbós de drama intern:

«Eixes pintures són un tapa bruts i res més, amb elles disfressen lo semblant per encobrir lo reflexo de los pesars que portem a l'ànima. Ai !, d'aquella cara que ha de pintar-se lo somris, que lluny de rialles ne deu quedar lo seu llavi quan la pintura fuig.»<sup>184</sup>

Però cal insitir en la idea d'esbós. La maduresa escènica del drama íntim implicarà, més que no pas l'explicitació del relat, com és el cas de l'obra present, el valor de l'expectativa oberta sobre una tragèdia secreta: el no-dit. Com a protagonista, per tant, el silenci (tot i que, a partir de 1899, el model ibsenià justificarà el fet que Gual faci emergir els drames interns en un moment determinat de l'acció). En aquest sentit, l'única novetat de Gual, l'any 1892, passa per incorporar el tema al teatre.

En relació amb el drama íntim, el motiu de la màscara permet introduir encara una última qüestió: l'ofici de fer riure entès com una condemna, com un càstig. És un extrem que a *Els excèntrics Tik-Tok* només s'insinua, però que, anys a venir, prendrà un tractament ample a *La vuelta de Pierrot* (1903). La regeneració a través de l'art, l'ideal d'educació estètica del poble xoca inevitablement amb el món de la prosa i amb la vulgaritat de les masses. La idealitat és vençuda per la materialitat:

«Aquel Pierrot de sangre francesa i alma italiana fue un regenerador de espíritus fracasado; quería sorprender al público, a la humanidad con sus propósitos sanos y bonrados. Cantor de la luna, enamorado del amor sincero, a su presentación primera un grueso carnicero de las butacas delanteras, ante propósito de tanta sinceridad para él incomprendible, rompió en carcajada estruendosa que repercutió por contagio en toda la sala y desde entonces ella fué nuestra corona, ese reír eterno, imbécil, desconsolador.»<sup>185</sup>

Finalment, cal destacar una certa perspectiva pictòrica. Això es veu en la distorsió subjectiva de la realitat (la realitat és filtrada per l'ànima del narrador de tal manera que, reproduïda artísticament, explica més el seu estat d'ànim que no pas uns fenòmens físics concrets):

«La fredor era intensa, lo cel gris, grisa la terra, per tot a on se mirés sols despuelles se veien de primaverenques hores. Arbres ostentant ses seques rames, com a

184. En un sentit similar ho ha presentat Rusiñol, «*todos ocultando las lesiones de su alma con un disfraz de trístisima alegría, pintando de color de rosa las vendas de sus heridas, abogando sus quejas y gemidos con porrazos y con chistes e inventando medios pobremente ingeniosos, más tristes cuanto más cómicos para borrar els aspecto de sus males, ya que claramente comprenden que la desgracia desnuda ni distrae ni entretiene.*» Rusiñol: «*Aves de veranos.*»

185. Gual: *Pierrot de vuelta...* L'any 1892, evidentment, el component regenerador encara no és present a l'obra gualiana.



braços alçats al cel demanant lo gai temps que de verd los engalana; prats sense herba menuda per mantell, [...] un silenci glaçat que ens minava l'ànima. En tant, lo vent fi, que de tant fi tallava, [...] mentres pluja menuda queia com dient a la terra: sofreix, aguanta mons petons, ia tornarà l'istiu, com antes seràs bella, i l'alegria, sí, serà ta bona companyia...»

#### 2.4. Enganyosa!: *la realitat contra l'ideal*

A *Enganyosa!*<sup>186</sup> Gual incorpora la sensibilitat diguem-ne pre-decadent d'una forma molt més complexa. De fet, a les seves memòries, l'autor la defineix gairebé com un pecat de joventut:

«Va seguir a aquest monòleg [*Ob, Estrella!*] un altre també dedicat al mateix company [Llano] amb el títol d'*Enganyosa*, un batec excessiu i desproporcionat; una mena de capgròs passional sense conseqüències.»<sup>187</sup>

En primer lloc, l'autor prescindeix d'excuses dramàtiques per tal de justificar el monòleg. Prou d'actors impossibilitats d'actuar: simplement un individu indefinit que narra una experiència. S'adreça al públic real? A un públic ficcionalitzat, potser? Tant se val.<sup>188</sup> Només és algú que verbalitza l'impacte que li ha provocat la visió corprendora d'un paisatge i d'una figura. Per primer cop en la breu trajectòria dramàtica de Gual, el receptor es troba davant d'una descripció exultant i sensitiva de la naturalesa: una mena de *locus amoenus* en plena primavera on els rossinyols canten entre les branques florides dels amatllers saludant l'arribada de la llum, on les boires es dauren mentre l'oreig petoneja l'herba i una alzina esponerosa ofereix repòs i èxtasi al caminant. El narrador participa d'aquest desvetllament i pressent sense saber per què «l'aproximació d'un aconeteixement». I, en efecte, passa alguna cosa: «cap a mi —diu— s'atansava una silueta del bosc d'alzines ençà».

«Poc a poc anava distingint línies i apreciant detalls. Ara corria, ara caminava, veia uns cabells voleiant al gust de l'aire, començant a distingir una sombra de cara, de perfecció poc vulgar. I s'atansava, s'atansava i la veia més bella i dona quan, tot d'una, precipitant sa carrera, la vegué davant meu aturada, deixant-me ple d'esglai i de glòria a la par... i era una dona, o una nena o un àngel potser.»

186. *Enganyosa!*, signat el 24 d'abril de 1893, original ms., Fons Gual, núm. 1398. Marcat com a «Monòleg núm. 3». El núm. 1 i el núm. 2 corresponen a *Ob, Estrella!* i a *Els excèntrics Tik-Tok* respectivament. L'obra, que també és dedicada a Francesc Llano; té una coberta dibuixada per Gual molt semblant a la de *Ob, Estrella!*, amb motius florals i tons vermellosos.

187. Gual: *Mitja vida...*, pàg. 47.

188. «Vinc a parlar d'una dona a qui no he vist més que una sola volta...» Tot plegat té un molt narratiu, amb poques concessions per a l'auditori. Com a *Ob, Estrella!*, Gual demana que l'actor vagi vestit amb frac, que el text sigui dit amb «finura, explicant-ho amb carinyo i ben sentit. Lo monòleg per mi no és més que això. No explico res de decoració —diu— perquè lo millor fóra lo teló de boca.»

Una *donna angelicata* —la «dona infant» prerrafaelita—<sup>189</sup> s'ha atansat fins al lloc on s'està el narrador. El seu rostre és pàllid, els cabells són rossos, una abundant cabellera li llisca «esquena avall, com a saltant d'or». La seva mirada, tanmateix, és incompreensible, els seus ulls blaus «tan prompte cominen al goig com a la pena» i, en resposta a les preguntes del narrador, riu o plora («ses llàgrimes eren per mi una sublimitat, ses rialles un esclat de bellesa») i, cada cop que canvia, altera el rostre ràpidament passant de la felicitat més diàfana a l'angoixa més esfereïdora... La seva presència, doncs, «deleitava i comprimia l'ànima tot d'una».

Malgrat la sublimitat de la visió, el goig del narrador és tenyit constantment d'un erotisme contingut. Així, per exemple, se'ns descriu «un cos mig encaixat que mal cobria uns braços primorosos i deixava entreveure un principi d'espallta digne del rostre que per cim portava». Un erotisme que, en un determinat moment, arriba a empeltar-se d'elements religiosos i suggereix una certa atmosfera de profanació (així, la noia juga amb un escapulari «que entre sortia de son pit mig cobert»). Sembla lògic, per tant, que el desig de mirar i de remirar que s'apodera del protagonista acabi convertint-se en una necessitat de contacte directe: primer li pren la mà, després li estreny el cos i, a la fi, la besa; i això fins al punt que «los besos desbocats volaven de mos llavis a sa boca, com un vol de papallones sobre florit roser.» El contacte —la profanació— descorre el vel de l'ideal. I al capdavant se n'adona: la noia és boja.

Comptat i debatut, tot traïx el divorci insuperable entre la veritat i les aparències, el desencaix lacerant entre matèria i esperit, entre la realitat i l'ideal. Per al protagonista, amb vint anys especificats, la immersió en la muntanya ha esdevingut una experiència se'n podria dir iniciàtica, dolorosa i inevitablement educadora: l'individu ha pres consciència de la fugacitat de la bellesa i alhora ha fet l'aprenentatge del desengany. Probablement es pot parlar de desengany romàntic. És a dir, de tòpic literari. En qualsevol cas, si s'estén l'actitud final del protagonista de *Enganyosa!*<sup>190</sup> al conjunt de l'obra gualiana, s'observarà que el sentit últim de la peça no té res a veure amb la mena d'educació estètica que perseguirà Gual en el futur. Ben al contrari, a *Enganyosa!* es presenta una educació de l'experiència que converteix els homes en uns éssers més raonables, més madurs, però no més savis. La veritable educació estètica, per contra, mai no allunyarà l'individu del somni, de la innocència de l'adolescent. Contrà-

189. Per la data, evidentment, sorprèn aquesta afirmació. No es tracta, és clar, de la visió fugissera —tan cara als prerrafaelites— d'una dona bella, pura i distant, símbol de l'ideal inabastable. Tot i així, s'hi acostava. A «Misteriosa», prosa poètica de l'any 1896 —publicada a «Dos Andantes», *La Renaixensa* (19-4-1897)—, encara que sigui reciclant algunes imatges romàntiques usades en les seves narracions, el referent prerrafaelita és del tot indiscutible.

190. Després d'una experiència tan traumàtica, el narrador confessa que s'ha tornat desconfiat, «si alguna volta ne veig alguna i m'agrada, penso, no t'atansis, fuig, pot ser com aquella... fóra tan natural trobar-ne una altra».

riament al procés *normal*, haurà de restablir el paradís perdut, la capacitat emotiva que el contacte repetit amb la realitat i l'accés a la vida adulta han des-terrat del cor i del cap dels homes.

*Enganyosa!* també suposa un avenç en relació al tractament becquerià que, a narracions com *Un llamp* (1893),<sup>191</sup> es fa de la visió femenina fugaç i inabastable. L'autor apunta el valor de la bellesa i de la follia com a imatges respectives de l'ordre i del caos unificats en la natura (la noia, que es de «gai aspecte perquè aixís Déu la llençà a la terra», ha sorgit d'un bosc amb el qual s'identifica). Així, la innocència desbordant de la verge folla proporciona a Gual un símbol perfecte per tal d'expressar les correspondències entre el món físic i l'estat d'ànima.<sup>192</sup> D'una banda, l'estat d'ànima de la noia; de l'altra, l'estat d'ànima del narrador, tan variable com la mateixa natura que contempla. I en-

191. L'activitat prosística del jove Gual s'inicia, si fa no fa, com la poesia, a començament dels noranta. Durant molts anys, aquesta activitat es produeix de forma lateral i amb marcades intermitències. L'etapa més prolifera i, de fet, la més interessant de resseguir és la que va des de l'inici fins al 1901, data en què Gual marxa a París. El punt de partida rau en determinats models narratius romàntics. A *Fugim* i a *Un llamp*, escrites entre 1892 i 1893 (*Fugim*, signada el 17-X-1892, i *Un llamp*, 1893, originals ms., «1892-1894. Proses», dins «Primeres poesies i proses...»), una veu en primera persona (relacionable amb l'opció formal del monòleg) explica una història tràgica d'incompatibilitat entre amor i destí: la cita d'uns enamorats en una nit de llamps i trons. En tots dos casos, el llamp que il·lumina l'estimada quan s'acosta al narrador és el mateix llamp que la desintesa. La consciència de fugacitat es produeix, doncs, com a resultat de la pràctica simultània entre la visió i el no-res (bellesa i horror, vida i mort). A *Fugim*, la història és encara força convencional. Gual, fins i tot, utilitza el tòpic del manuscrit trobat en una «*arquilla*» per distanciar-se del text. L'argument és el següent: Marcel·la és orfeneta i viu amb una madrastra dolenta. Conjuntament amb el seu enamorat (el narrador), tots els diumenges pregunten a la Verge del Dolors que els concedeixi un futur feliç. Quan ella torna a casa, però, la madrastra la renya i li pega. Finalment, ell li proposa de fugir plegats. Al moment de la cita, malauradament, la ferida esborronadora d'un llamp els uneix i els separa per sempre: Marcel·la mor carbonitzada. A *Un llamp*, la narració ha evolucionat considerablement; se centra únicament en el moment de la trobada (visió) que, en aquest cas, lluny d'arguments previs, és absolutament fortuïta: no tenim cap mena d'antecedent sobre els personatges. Gual insisteix en el tema de la felicitat efímera, «ja veieu la meva ditxa, dura tan sols lo poc que dura la resplandor d'un llamp» («Un nou llamp m'il·lumina i amb ell vaig veure que era ella, sí, però morta, morta sens dubte per lo mateix llamp que me la deixà veure.») En aquesta obra, Gual planteja altre cop la concreció d'un subjectivisme perceptiu (entès com a motor generador de veritat íntima) i la noció d'*observació o experiència provocada*. Així doncs, s'entén que el jo protagonista, com li passa al narrador d'*Enganyosa!*, poc abans de l'encatre, ja senti «bellug» dins la seva «testa una visió perfecta, com la mare se sent somoure lo fill a ses entranyes ans de dur-lo al món»: la seva «il·lusió» ha estat intencionada, provocada. Ell mateix ho reconeix: aquella nit, mentre caminava perdut en la immensitat de la foscor, capolat per la tempesta, ha experimentat una necessitat imperiosa d'alguna cosa inconcreta i espiritual, «Era un àngel lo que cercava? Era un dimoni?» En conclusió, Gual es planteja artísticament el problema de la captació i la transmissió dels signes, de les veus que provenen de la Natura, dels missatges del món físic exterior, en «una nit misteriosa», a partir d'una predisposició anímica i d'un subjectivisme radical afins als conceptes de sinceritat i d'espontaneïtat creatives. L'individu, que camina incessantment representa l'artista que duu a terme una recerca obstinada, que experimenta una curiositat insaciable, que «no es cansa de mirar» i que, finalment, en el misteri inexpressable de la nit, aconsegueix el moment màgic i efímer de la visió creadora.

192. Gual encara no ha concebut la figura del boig com ho farà ben aviat a *Nocturn. Andante morat*; és a dir, com l'individu clarivident —símbol de l'artista— que s'automargina de la societat i indica a les ànimes desorientades el camí de la veritat i de la felicitat.

cara més: la «suggestió del paisatge», gràcies a un nivell de recepció interposat —el del narrador—, s'estén a l'espectador per la via emotiva del relat (que ha de ser «ben sentit» per part de l'interpret).

En un poema d'aquests primers anys, trobem la clau que permet entendre l'evolució artística immediata de Gual. La visió de l'ideal efímer anirà identificant-se amb una presència misteriosa, inabastable, que emana directament de la Natura i que s'intueix per tot arreu: la mort. El títol del poema és tota una declaració de principis: «Misteriosa». El món maeterlinckià és a la cantonada.

«Escolta'm, si ets d'aquest món, / per què no vius a prop meu? / Ets unaombra tan sols? / Ets un fantasma, qui ets? // Quan besa la brisa els camps, / trontollant herber i fulles; / quan a joc lo sol se'n va / enmig de sufocats núvols. // Entre les tintes sombroses, / que junten boires i terra, / veig ta cara encisadora, / blanca sempre com la cera. // Veig tos cabells deslligats, / que com a salt d'aigua túrbida / cauen presos del desmai / que de ton cor sempre puja. // Veig tons ulls de blau de nit, / estrambòtics al mirar, / veig ton llavi que somriu / llençant ton alè glaçat... // I la nit va sempre avant, / ta cara es va confonent. / Jo estimant-te per mon mal, / ia que amb tant misteri et veig. // Diran que so foll? No ho sé. / Que estic embreuixat? Qui sap. / Estima'm, viu, i el demés / res me fa, sents? Res me fa. // »<sup>193</sup>

193. Original ms., Fons Gual, «Primeres poesies i proses...». No s'ha de confondre amb la narració del mateix títol. En aquest sentit, vegeu més endavant capítol 5, apartat 3.2.

## CAPÍTOL 3

### 1. LA INFLUÈNCIA DE MAETERLINCK: ELEMENTS A DEBAT

Més d'una vegada s'ha insistit en la idea que Adrià Gual, amb vint-i-un anys, va ser influenciat fortament per la representació de *La intrusa* de Maeterlinck en la Festa Modernista de Sitges celebrada el mes de setembre de 1893.<sup>1</sup> Fins i tot, n'hi ha hagut que han parlat d'una suposada participació en l'esdeveniment. Segons aquestes fonts, hauria estat l'estímul maeterlinckià, via Sitges, el que hauria empès Gual cap al camí costerut de les escomeses teatrals. Tot tendeix a confirmar que, efectivament, Gual assisteix com a espectador a

1. Vegeu, per exemple, «La serenata. Estudi de farsa italiana» i «Lo llach encantat», *Il·lustració Catalana. Lectura Popular*, Biblioteca d'autors catalans, vol. XVIII, núm. 303, s.d., pàgs. 153-156, «S'havia publicat i representat *La Intrusa* de Maeterlinck per la colla de *L'Avenc*, i això havia produït una forta impressió al nostre biografiat, que es deixà els cabells llargs com a bon *modernista*, se donà de ple a les misantropies del poeta belga i de sos preconisadors, i s'escandalisà de les estridències de la dramàtica a l'ús, que li semblaven horribles grolleries»; Lily Litvak: «Maeterlinck en Cataluña», *Revue des langues vivantes*, XXXIV, 1968, pàg. 193, «Adrián Gual asistió a esta representación. El entonces joven pintor, admirador de Wagner, se convirtió desde aquella jornada en discípulo devoto de la obra maeterlinckiana que inspiró su deseo de renovar la escena catalana basándose en el arte simbolista»; Cerdà: *Els pre-rafaelites...*, pàgs. 328 i 340 —que adjudica a Gual part del mèrit de l'escenificació—, «En parlar de la Segona Festa Modernista del 1893 a Sitges, ha estat feta una referència de passada a Adrià Gual, que, en aquella ocasió, col·laborà amb Santiago Rusiñol per al muntatge de *La intrusa* de Maeterlinck, amb la qual cosa s'introduí el simbolisme a l'escena catalana...»; J. F. Ráfols: «Les vint-i-nou primeres sessions del Teatre Intim», dins *Modernisme i modernistes*, pàg. 98, «A la segona Festa Modernista de Sitges hi assistí Adrià Gual —jove de vint anys, fill d'un litògraf—, el qual després del batxillerat, cursà estudis de dibuix i pintura. Sentia adoració per Wagner, i des d'aquella jornada (10 de setembre de 1893), en què l'impressionà d'una manera extraordinària *La intrusa*, passà a ser, a més, un devot de Maeterlinck...» També la referència sobre Gual a l'enciclopèdia «Espasa-Calpe», «la representació de *La intrusa* de Maeterlinck, efectuada per el grupo de literatos de *L'Avenc*, impresionó a aquell hasta el punto de convertirle en un adepto incondicional de la escuela del dramaturgo belga y de sus panegiristas.» El fet de relacionar *La intrusa* amb el naixement diguem-ne oficial del modernisme ja és de l'època. A tall de paròdia, ho exemplifica *La Esquella de la Torratxa*, «Avui no ets modernista. Ho crec sense que m'ho juris; però qui et diu que demà, sortint de veure *La intrusa* o a conseqüència d'un disgust fort, no et sentis de repent atacat d'aquesta divertida malura?» A. March: «Manual del perfecte modernista», *La Esquella de la Torratxa*, any 20, núm. 1014, 17-6-1898, pàgs. 397-398.

l'esmentada festa i que la impressió que en recapta és incommensurable. El jove pintor, tanmateix, encara ho ha de demostrar tot en la palestra dramàtica, i això permet de suposar que no participa en l'escenificació de l'obra. Pel que sembla, Gual es desplaça fins a Sitges atret, com tants d'altres, pel reclam que ofereix un acte concebut principalment per Santiago Rusiñol i —si tenim en compte la manera com la crítica llegirà la cosa— per la colla de *L'Avenç*. De més a més, la campanya de propaganda orquestrada per l'organització, Casellas al capdavant, ha estat concebuda per engrescar qualsevol aprenent d'artista amb pretensions de modernitat.

L'estrena de *La intrusa*, de fet, sembla el millor punt de partida per començar a explicar les provatures de Gual en la línia dramàtica simbolista. Si es repassen les obres escrites per Gual entre el setembre de 1893 i gairebé la redacció del seu primer *Nocturn*, es pot constatar que la referència a Maeterlinck passa gairebé de manera exclusiva per *La intrusa*. És probable que Gual no hagi llegit res de l'autor abans de l'estrena de Sitges i que, després, de forma immediata, només es decideixi a llegir l'obra representada i en la traducció de Pompeu Fabra.<sup>2</sup> La redacció, ja al 1895, de *Lluna de neu*, o la del mateix *Nocturn*, fan suposar, d'altra banda, que no és fins en aquesta data que Gual té accés a obres com ara *La princesse Maleine*, *Les sept princesses* o *Pelléas et Mélisande*.<sup>3</sup> Això explicaria el canvi de rumb —cap al legendari— que just el 1895 es percep en la seva producció. Més endavant encara, la lectura de *Le trésor des humbles* generarà nous elements creatius. Però això ja són figures d'un altre paner.

A l'hora de determinar la recepció que Gual fa de l'autor belga, sembla preceptiu esplaïar-se en l'exposició de la recepció primerenca de Maeterlinck a Catalunya. Això és, els coneguts articles de Joan Sardà, Alexandre Cortada, Raimon Casellas o Josep Yxart, entre altres. Dubto molt, però, que Gual s'engresqui d'entrada amb aquests textos. Com a molt, els llegirà a *posteriori*, després de la *segona festa* de Sitges, i el seu estudi li servirà per acabar de matisar algunes de les idees concebudes arran de la representació de *La intrusa*. L'afirmació no és gratuïta. Al capdavant, la lectura que Gual fa de Maeterlinck s'acosta, fonamentalment i abans que res, a les consideracions exposades per

2. M. Maeterlinck: «*L'intrusa*», *L'Avenç*, 2ª època, any V, núm. 15-16, 15-31-8-1893, pàgs. 225-240. Això explica que, un cop redactada *La visita* (la primera obra pròpiament *intrusista* de Gual), l'autor es decideixi a presentar-la a la colla de *L'Avenç* a través de Pompeu Fabra; vegeu Gual: *Mitja vida...*, pàg. 48.

3. Segons Cirici (*El arte modernista...*, pàg. 51) i Litvak («Maeterlinck en Cataluña», pàg. 186), abans de 1893 ja es podien trobar a les llibreries de Barcelona les primeres edicions de Maeterlinck. La llista de títols que donen, si més no, un cop revisades les dates, sembla verssemblant. De fet, *Serres chaudes* es publicat a París el 1889; *La princesse Maleine*, a Gand el mateix any; *Les aveugles*, precedits per *L'intruse*, a Brussel·les, el 1890; *Pelléas et Mélisande*, també a Brussel·les, el 1892. Finalment una traducció de *L'ornement des nocces spirituelles* de Ruysbroeck, a París, el 1891. Per a la bibliografia de Maeterlinck, vegeu Marcel Postic: *Maeterlinck et le Symbolisme*, Paris, Éditions A.-G. Nizet, 1970, pàgs. 247-248 i Gaston Compère: *Maurice Maeterlinck*, Paris. Benaçon, Éditions La Manufacture, 1992.

Rusiñol al discurs que precedeix l'estrena. Ja sé que les paraules de Rusiñol són enormement deutores de les crítiques que les precedeixen, sobretot de l'article de Casellas a *La Vanguardia*, i que la major part dels conceptes que hi exposa no són nous. Tanmateix, Rusiñol incorpora, abans de citar gairebé al peu de la lletra Casellas, algunes idees que provenen del seu ideari particular i que no tenen cap mena de correspondència, o molt poca, amb els conceptes exposats pels seus confreres: la definició de l'apostolat (el fet de considerar Maeterlinck com un artista que lluita «sense tenir en compte els aplausos de les masses», que dóna «una empenta a les idees perquè s'obrin camí entre tanta gent que pastura per la terra»), la noció d'intimisme (Maeterlinck no és «dels que pregonen les penes amb veu alta, sinó dels que expliquen els sofriments a cau d'orella») o la visió de la mort com a «consol de la vida», «com una amiga deslliuradora de les penes». Són elements fonamentals en la poètica de Gual, conceptes que absorbeix, necessàriament, de la mística rusiñoliana. I, amb tot, potser no n'hi ha prou amb el discurs de Rusiñol. Al llarg de les pàgines següents, intentaré sintetitzar, ordenar i comentar les principals idees exposades, entre 1892 i 1894, en relació a l'autor de *La princesse Maleine*. I ho faré de tal manera que, més endavant, em facilitaré l'exposició dels propòsits de Gual a l'hora d'escriure tantes obres —i tan similars— en tant poc temps, i també l'evolució posterior de la seva dramaturgia.

Quan, el juliol de 1892, Alexandre Cortada cita Maeterlinck,<sup>4</sup> encara ho fa d'oïdes, sense saber gaire de què va. De fet, el cita tot parlant del «realisme modern» i després d'esmentar Zola o Ibsen; per acabar de reblar el clau, el col·loca de braç amb un autor com ara Becque. La inseguretad de Cortada es confirma, pocs mesos després, quan en els seus famosos articles sobre «El teatre a Barcelona» no s'atreveix a citar el dramaturg, o potser creu que no val la pena. El mes de setembre (data del primer d'aquests articles), Puig-Samper, company de Cortada a la Catalana de Concerts, tot reclamant a Joan Sardà una opinió sobre el repertori de Novelli, torna a pronunciar el nom: «¿Qué interés no despertaría una obra del noruego Ibsen, del belga Maeterlinck o de algún otro de los escritores del Norte como Hertz o Bjorson ?»<sup>5</sup> En el context en què el situa —un relativament homogeni calaix de sastre que abraça des d'Ibsen i Bjorson als moderns realistes francesos i italians—, tampoc no sembla que Puig conegui ni poc ni massa l'obra de Maeterlinck. És en la resposta de Sardà a Puig-Samper on, tot i citar els mateixos noms, es troba per primer cop una apreciació fonamentada:

4. Alexandre Cortada: «La campanya autònomo-federalista d'en Xavier Ricard», *L'Avenç*, 2ª època, any IV, núm. 7, juliol 1892, pàgs. 215-221.

5. F. Puig-Samper: «El repertori de Novelli. Carta oberta», *La Vanguardia* (10-9-1892).

«Este teatro al cual V. se refiere, de Ibsen, de Tolstoi, de Maeterlinck, es un teatro, a lo que a mi se me alcanza, frío por fuera, severo, rígido, que esconde todas sus audacias en lo más recóndito de la escena y de la frase, que sugiere más que explica y divulga.»<sup>6</sup>

L'observació de Sardà serveix tant per descriure el que hauria de ser el tan desitjat teatre realista com per enunciar la concreció d'una escena netament simbòlica: Ibsen al costat de Maeterlinck. Això no obstant, l'article de Sardà revela per primer cop un coneixement directe de l'autor belga. O, si més no, així ho sembla. De fet, l'article, per uns moments, sembla referir-se a ell exclusivament:

«Teatro de abstracciones esencialmente reales y humanas pero con humanidad flotante e indecisa, con humanidad impersonal o cifrada en una personificación que no está en el tiempo y en el espacio que contamos o medimos diariamente.»

No ha d'estranyar ningú, per tant, que sigui el mateix Sardà qui, tres mesos després, es decideixi a presentar, amb profunditat, l'obra de Maeterlinck.<sup>7</sup> Quan Rusiñol i Casellas acudeixen —si és que hi acudeixen— a l'estrena de *Pel-léas et Mélisande* al *Théâtre de l'Oeuvre* de París (17 de maig de 1893, escenificació de Lugné-Poe, una sola representació matinal), la principal referència que en tenen és l'article de Sardà.<sup>8</sup> Un cop engegat el tret de sortida, la successió d'articles, amb referències més o menys velades entre ells, amb citacions més o menys explícites, no s'aturarà fins després de l'estrena de *La intrusa* a Sitges.

Cal, doncs, tenir en compte la interdependència entre els escrits que presenten Maeterlinck al públic català. El tema ha estat objecte d'altres estudis, la qual cosa m'estalvia la digressió d'una anàlisi gaire exhaustiva. Així, en comptes d'ordenar linealment les referències i els comentaris, he optat per exposar el seu contingut seguint un criteri de reflexió estrictament temàtic.<sup>9</sup> Aquesta mena d'anàlisi em proporcionarà una crossa excel·lent a l'hora d'exposar els diversos aspectes de la influència de Maeterlinck sobre Gual.

6. Juan Sardà: «Novelli. Contestación abierta a Sr. D. Federico Puig-Sampers», *La Vanguardia* (18-9-1892)

7. Juan Sardà: «Los dramas de Maurice Maeterlinck», *La Vanguardia* (20-12-1892). Recollit a Sardà: *Obras escogidas*, pàgs. 335-341.

8. Casellas és probablement l'autor de la notícia anònima que *La Vanguardia* (26-5-1893) publica de l'estrena. El crític parla de l'obra en una nota escrita durant el viatge (transcrita a Castellanos: *Raimon Casellas...*, I, pàg. 144) i, a més, esmenta l'autor en els articles que trameten des de París: la sèrie «*París artístic*», escrita entre els mesos de maig i juny. Ara bé, també podria ser que, en un sentit invers, Sardà hagi conegut Maeterlinck, des del mateix moment de l'estrena de *La intrusa*, l'abril de 1891, gràcies a les notícies rebudes via Rusiñol des de la capital francesa.

9. He utilitzat, fonamentalment i entre altres, els següents articles: Juan Sardà: «*Los dramas...*»; Alexandre Cortada: «Maurici Maeterlinck i el modern simbolisme franco-belga», *L'Avenç*, 2<sup>a</sup> època, any V, núms.15-16, 15-31-8-1893, pàgs. 243-248; R. Casellas: «*La Intrusa. Drama de Mauricio Maeterlinck*», *La Vanguardia* (8-9-1893) i José Yxart: *El arte escénico en España*,



### 1.1. *El terror. La humanitat esporuguida*

Un dels primers conceptes que, a Catalunya, s'associen a la dramaturgia maeterlinckiana és la idea del terror. Joan Sardà és el primer a explicar-ho: si es lleixei de nit una obra de Maeterlinck, diu el crític, «*difficile sera sustraerse a la impresión de terror, terror negro, terror en la médula de los huesos*».<sup>10</sup> No es tracta de cap gràcia introductòria. En opinió de Sardà, la impressió del terror és un «*objetivo indudable*» del dramaturg belga; a l'obtenció de tal efecte col·laboren des de la substància de l'argument a les formes gramàtiques més simples: «*todo acontece en la región de la pesadilla calenturienta*». Tanmateix, conscient que cal anar més enllà, Sardà s'esforça a diferenciar entre el terror «*vieux jeu*» d'algunes obres efectistes i convencionals i el terror quasi fisiològic que inspiren les obres de Maeterlinck («*el terror hasta fisiológico del que al dar las doce de la noche de difuntos, solo, en una casa abandonada, junto a un cementerio, oyese de repente unas pisadas misteriosas como de alguien que se acercase por la espalda*»).

Alexandre Cortada, tot presentant Maeterlinck des de *L'Avenç*, gairebé un any després, reprèn la mateixa idea i en fa una lectura força interessant. Per a ell, com per a Sardà, el teatre de Maeterlinck és un teatre que persegueix una emoció profunda i sincera. Ara bé, aquesta emoció s'identifica amb el terror en un sentit estrictament metafòric: és «el temor, el vèrtig de l'abim de la nostra societat esporuguida i faltada d'ideals segurs i fervents.» Cortada, de fet, parla de la crisi del positivisme en tots els àmbits del pensament, de l'art i de la ciència vuitcentistes, i, en aquest sentit, produeix una interpretació prou lúcida de la dramàtica simbolista.<sup>12</sup> Davant de la inseguretat i de la por, davant de la

vol. I, Barcelona, *La Vanguardia*, 1894, pàgs. 271-283 (publicat, com a article, a *La Vanguardia* (1-2-1894)). A banda el d'Yxart, articles posteriors a l'estrena de *La intrusa*, com els de Brossa o Maragall, o, fins i tot, el discurs de Rusiñol, just abans de l'estrena, els he deixat per als apartats immediatament consecutius.

10. Sardà: «*Los dramas...*». És evident que Sardà estava al corrent de les crítiques a l'estrena de *L'Intrusa*, el 21 de maig de 1891, al *Théâtre d'Art* de París. Segons *Le Figaro* (22-5-1891), «*L'auteur belge n'est pas le Shakespeare annoncé, mais il a su produire un effet de terreur indiscutable: il a fait passer les spectateurs par toutes les affres de la peur*.» Citat a Postic: *Maeterlinck...*, pàg. 59.

11. Els recursos suggestius de *La intrusa* són llegits per alguna crítica com estratègies d'allò més convencionals; vegeu, per exemple, J.B[ru].S[anclement]: «*L'Intrusa*», *Lo Teatro Regional*, any II, núm. 86, 30-9-1893, «Aquest efecte [el plor del nen] val tant com una nit de preparada tempestat o com un llamp caigut a temps. Lo soroll de la dalla a l'exterior i la quietud de tot lo vivent que rodeja la casa, l'apagar-se paulatinament lo llum i la sortida de la germana de la caritat anunciant la mort al caure les dotze de la nit, no són altra cosa que una munició d'efectes acumulats.»

12. «*Tout paraît indiquer que l'âge moderne est de ceux-là [âges de déséquilibre]. Instabilité, doute, inquiétude, remise en question de toutes les croyances et de toutes les valeurs; l'individu revendiquant ses droits et sa place, mais généralement incapable de se maîtriser et restant esclave d'habitudes mentales, nerveuses et physiques: jamais l'homme, semble-t-il, n'a été aussi divisé. Et la crise où se débat le monde n'est que la projection de notre chaos intérieur.*» Guy Michaud: *Message poétique du Symbolisme*, I, Paris, Nizet, 1947, pàg. 18.

incapacitat de l'home per comprendre el seu món i per governar el seu propi destí, l'obra de Maeterlinck intenta, per sobre de tot, «la representació dramàtica de l'home en la seva impotència existencial, de l'home lliurat a un destí, que mai no podrà comprendre, impenetrable.»<sup>13</sup> Per aquesta banda, doncs, Cortada assumeix una esquerda en el seu fins fa ben poc inquebrantable ideari naturalista: cal fer concessions a unes noves idees estètiques. Qui sap, potser a través d'elles es podrà aconseguir la renovació moral de la societat, la modernitat artística i la universalitat de pensament. Tot amb tot, Cortada no pot evitar de manifestar els seus recels d'home combatiu davant la inanició extrema del nou esperit decadent. Així, si bé és correcte d'expressar, en relació a l'època actual, «els sentiments, les al·lucinacions i les nerviositats extremes», és criticable que no s'impulsin també de forma clara «les aspiracions ideals i socials».<sup>14</sup> L'art per a Cortada, com també per a Jaume Brossa, ha de ser un reclusiu important; no pot permetre's el luxe de rabejar-se gaire estona en els fangars de la crisi, el que ha de fer és prendre'ls com a base per a l'establiment definitiu d'un nou estadi social. Cortada, de fet, pretén l'impossible: la filosofia maeterlinckiana, si alguna cosa deixa clara, és precisament la seva incapacitat per proporcionar solucions existencials i, no cal dir-ho, socials. I això, per a les mentalitats regeneracionistes, esdevé una paradoxa immensa a l'hora de defensar, amb més o menys convenciment, els valors moderns de la novíssima dramaturgia.

Un altre exemple: Josep Yxart, un dels màxims propagadors del naturalisme literari a Catalunya, uns mesos més tard que Cortada i després de veure *La intrusa*, tot i no partir de posicions obertament socialistes o anarquitzants com els de *L'Avenç*, exterioritza també els seus recels. De primer, Yxart s'afegeix al seu amic Sardà a l'hora de considerar que «el efecto definitivo de sus dramas [els de Maeterlinck] es el terror».<sup>15</sup> Un terror que, tal com ha afirmat Sardà, no és pas melodramàtic, sinó, ben al contrari, un terror que prové del misteri de la vida i d'una fatalitat tètrica que s'alía a una fatiga absoluta de l'ànima. Fet aquest aclariment, però, les obres de Maeterlinck tenen el defecte —Yxart no usa aquesta paraula— d'encomanar un «número escaso de emociones y todas

13. Peter Szondi: *Teoria del drama modern (1880-1950)*, Institut del Teatre, 1989, pàg. 43.

14. Tot i reconèixer que el teatre maeterlinckià no és un teatre d'idees, Cortada, amb aquest article, «havia intentat salvar la representació [de *La intrusa*] des del punt de vista regeneracionista [tot distigint] el simbolisme belga del francès»; vegeu Castellanos: *Raimon Casellas...*, I, pàg. 145. Cito Cortada: «En aquest moment, la literatura dels flamencs ha vingut a representar, dintre de la francesa, l'art i el pensament germànics, portant, en la lluita que ara hi ha a França entre els pobles del nord i els del migdia, una força aclaparadora. Pot ser, fora de l'Escandinàvia, la de Flandes és la que produeix en aquest moment l'art i la literatura més gran de totes les races germàniques, saxones i gòtiques» (Cortada: «Maurici Maeterlinck...»). Vegeu el mateix argument a [Joan P[érez] J[orba]: «Bibliografia», *Catalònia*, any I, 15 i 31-8-1898, pàgs. 208-211, «La influència d'en Stéphane Mallarmé sobre l'esperit dels joves de la França ha sigut i és nefasta. [...] El simbolisme dels pobles de fora França és el que dona, ha donat i donarà més obres sòlides...» (pàg. 210).

15. José Yxart: *El arte escénico...*, I, pàg. 275.

*deprimentes*». Els recels de Cortada i d'Yxart són les primeres batzegades d'una actitud que, un parell d'anys més tard, definirà Joan Maragall tot parlant d'un art que mai no pot resultar compatible amb «una visión o un presentimiento sano, total, equilibrado de la vida.»<sup>16</sup>

Tornem, però, a la idea del terror i a la desorientació de la humanitat en la fi del segle. En un article dedicat a Carrière, el maig de 1893, des de París, Raimon Casellas es refereix a la descomposició de la societat contemporània. Segons Casellas, la humanitat actual «*recela, tiembla, como si supiera de fijo, o presintiera a lo menos, que está asistiendo al prólogo de una tragedia inmensa cuyo desenlace podría ser fatal para todas las prerrogativas, distinciones y categorías sociales.*»<sup>17</sup> Aquesta descomposició, fruit de la desconfiança en les idees positives (car la raó és «*inclinada sobre el margen del abismo*»), es tradueix en la dramàtica maeterlinckiana, segons el crític, en una voluntat clara de

*«referir el anonadamiento de las catástrofes y los escalofríos de lo inminente, cantar las congojas del dolor supremo y describir el calvario de los hombres; llegar a lo trágico frecuentando el Misterio, adivinando lo Ignoto, prediciendo los Destinos, dando a los cataclismos de las almas y a los desquiciamientos de los mundos la expresión exacerbada del terror...!»*<sup>18</sup>

Òbviament, l'opinió de Casellas (que intenta proporcionar les claus de comprensió de *La intrusa* just abans de la seva representació, en el marc d'una cuidada campanya de propaganda),<sup>19</sup> és prou semblant a l'enunciada per Cortada. Ara bé, Casellas, lluny de recels i matisos, justifica sense embuts la transcendència del *terror*. Per a ell, Maeterlinck intenta provocar un determinat estat de sensibilitat que, palpiti «*con ritmos de emociones en un crescendo horrioso de terror*». Ho subordina tot a una emoció intensa. Una emoció-terror que, precisament pel seu origen metafòric, no fa cap concessió a les emocions fàcils del públic convencional i es revela com un sentiment transcendent. O és que potser, es pregunta el crític, Maeterlinck s'ha limitat «*a suscitar hasta el paroxismo esta impresión de terror como única finalidad de la obra? ¿No ha*

16. Joan Maragall: «*Anant pel món*», *Diario de Barcelona* (29-1-1896).

17. R. Casellas: «*París Artístico. Eugenio Carrière*», *La Vanguardia* (26-5-1893).

18. R. Casellas: «*La Intrusa...*». «*Es tracta, segons Casellas, de «resumir, aunque sea pàlidamente, las series de terribles emociones que, con letanías de torturas y suplicios, van pasando por el alma de aquella humanidad quimérica y angustiada, que con paso vacilante, tembloroso, trancurre por los poemas escénicos de Mauricio Maeterlinck.*» Casellas, a París, també parla de «*fascinación horrificas*» a propòsit d'una representació de *La Walkiria*; vegeu Castellanos: *Raimon Casellas...*, I, pàg. 144.

19. Així ho afirma Joan-Lluís Marfany a «*Els inicis del Modernisme*», dins Riquer/Comas/Molas: *Història de la Literatura Catalana*, vol. VIII, Barcelona, Ariel, 1986, pàg. 85; vegeu, en aquest sentit, «*La fiesta artística de Sitges*», *La Vanguardia* (13-9-1893) i (14-9-1893) i J.B.S.: «*L'Intrusa*». Al voltant de la Festa Modernista de Sitges de 1893, vegeu, sobretot, Margarida Casacuberta: «*La festa de 1893 a Sitges*» i «*A propòsit de La Intrusa: les limitacions del modernisme*», dins *Santiago Rusiñol...*, pàgs. 143-179.

*ido más allá, mucho más allá, rebasando la esfera de lo sensorio para penetrar en el mundo de lo metafísico? Es evidente que sí.»* Darrere el drama de sensació, en definitiva, pot endevinar-se una tesi poètico-filosòfica, «un símbol dialogado, un tema transcendental».

## 1.2. *La crisi del mètode positiu*

El motiu del terror posa en evidència la crisi dels valors *positius*: la confiança en el coneixement de la realitat mitjançant mètodes d'observació i d'experimentació, la seguretat en la capacitat de l'home per conèixer i dominar els fenòmens del món exterior (i també el seu propi destí) i, al capdavall, l'anàlisi i l'observació com a fonaments de creació artística.<sup>20</sup> La via per a un nou art és oberta.

En aquest sentit, la poètica maeterlinckiana serà acceptada per la seva modernitat indiscutible (cal obrir-se, en una síntesi esplendorosa, a tots als nous corrents estètics del nord d'Europa per, així, «crear els ideals i la atmosfera intel·lectual que ha de desvetllar del tot, dant-nos consciència de lo que som i de on hem d'encaminar-nos»).<sup>21</sup> A la llarga, però, potser s'haurà de reconèixer que aquest no és el model artístic més adequat per al tarannà nacional dels catalans. És la mateixa idea que ha expressat Brossa quan, des de les planes de *L'Avenç*, ha assegurat que l'obertura de la música catalana a Wagner i a Beethoven, si bé passa per un període satisfactori d'assimilació, més tard o més d'hora, haurà de controlar-se per garantir una etapa d'autonomia<sup>22</sup> i d'emancipació.

Ara bé, pel que fa a la crisi dels valors *positius*, per damunt de tot interessa destacar com, en aquests moments, gairebé tots els comentaristes de Maeterlinck destaquen la substitució del mètode naturalista per un estil molt més sintètic: a canvi de l'anàlisi, de la psicologia o de les relacions de causa i efecte,

20. Casellas exemplifica correctament aquesta crisi a l'interior d'una obra com *La intrusa*. Només li cal confrontar els personatges de l'avi i de l'oncle, «*El Abuelo no cuenta con dato ni observación positiva; todo se reduce a augurios y presentimientos, a naturales instintos, a impulsos del alma, a voces del corazón. El Tío, en cambio, tiene un criterio seguro de verdad, puesto que para el optimismo de sus enseñanzas se apoya en el testimonio de sus sentidos, en la opinión de los más y en el dictamen de las ciencias.*» Casellas: «*La Intrusa...*»

21. Alexandre Cortada: «*Ideals nous pera la Catalònia*», *Catalònia*, any I, núm. 1, 25-2-1898, pàgs. 8-12.

22. Tot ressenyant l'estrena de *La intrusa*, Brossa insisteix en la mateixa idea, «Un poble jove que ha de refer la seva educació artística, intel·lectual i moral, que ha de purificar el seu idioma, que ha de sensibilitzar el seu sistema nerviós, no pot alimentar exclusivismes que podrien matar energies que estan per despertar. Al contrari, el nostre interès té d'ésser eixamplar la nostra esfera de comprensió artística, apoderar-nos de tots els perfeccionaments tècnics, educar el nostre gust en el saboreig de les obres de totes les escoles, i no en passeu ànsia: el nostre caràcter, fatalment, inevitablement, farà una natural selecció i s'aprofitarà dels factors que s'avinguin més amb el seu íntim modo d'ésser.» Jaume Brossa: «*La festa modernista de Sitges*», *L'Avenç*, 2<sup>a</sup> època, any V, núm. 17, 15-9-1893, pàg. 261.

se subratlla la síntesi, l'abstracció caractereològica i la manca d'acció. El més explícit, en aquesta direcció, és Josep Yxart, per al qual les idees del dramaturg belga, respecte a les teories exposades per Taine, no són altra cosa «*que una flagrante oposició y un continuo mentis: el extremo opuesto [...] A primera vista, cualquiera diría que Maeterlinck no ha hecho más que aplicar aquellos mismos principios, cuidando sólo de volverlos del revés.*»<sup>23</sup> Segons Yxart, allò que menys interessa a l'autor de *La intrusa* és presentar la vida externa mitjançant «*los hechos encadenados y los episodios lógicos: lo que ansía revelar, como en síntesis y en abstracto, son las sensaciones y emociones internas, las más íntimas, las más sutiles y desconocidas.*»<sup>24</sup> És a dir, els estats d'ànima. No importa investigar la causa determinant de les accions ni el perquè de la complexitat caractereològica. Importa, per contra, el món interior, els sentiments més recòndits d'individu sense història, sense personalitat definida, que, en un moment determinat de la seva existència, són acarats a la presència inexorable del seu destí.

### 1.3. Acció i situació. Personatges

L'oposició sistemàtica i continuada entre el mètode positiu i la dramaturgia idealista comporta inevitablement una transformació de les categories convencionals de conflicte i d'acció. L'acció dels drames maeterlinckians és indeterminada. Davant dels ulls de l'espectador, només es presenta l'instant tètric en què l'home, completament indefens, és sorprès pel seu destí.<sup>25</sup> Aquest destí és representat per la mort.<sup>26</sup> Vet aquí l'aspecte més extern del component terrorífic en les obres de Maeterlinck: la premonició de la mort, la intuïció de la

23. I continua així: «*Se quería últimamente hombres de carne y hueso, seres vivos y determinados, individualidades y no tipos. El autor se encarga de hacer absolutamente lo contrario: descarna y desuella los suyos hasta dejarlos convertidos en fantasmas inconsistentes; les da una existencia indeterminada de alucinados.*» (Yxart: *El arte escénico...*, I, pàgs. 271-272.) Jaume Brossa, en la seva ressenya de l'estrena de *La intrusa*, assegura que el teatre simbolista és el pol oposat del teatre naturalista perquè aquest darrer, al contrari de l'abstracció simbolista, es fonamenta bàsicament sobre el drama de caràcters i de costums; vegeu Brossa: «*La festa modernista...*»

24. Yxart: *El arte escénico...*, I, pàg. 273.

25. «*Les lluites psicològiques entren per ben poca cosa en el fondo dramàtic de les obres de Maeterlinck. Els seus personatges són sers llençats a la vida sense voluntat, inconscients del seu destí, moguts per una fatalitat superior i desconeguda que, com l'oracle de la tragèdia grega, els condueix invisiblement a través de la seva existència.*» Cortada: «*Maurici Maeterlinck...*», pàg. 246.

26. És a dir, «*la intrusa*». En paraules de Gual, «*La Intrusa*, aquella figura representativa de la mort, potser la mort mateixa, que porta entre vels els secrets de la vida futura, és en tot moment lo que presideix la poesia maeterlinquiàna, darrera el to de la qual nasqué el mot *decadentismo*, per esverament dels estaments literaris acomodats.» Adrià Gual: «*Maurice Maeterlinck*», publicat als anys 30 a la *Revista de Ràdio Barcelona*, Fons Gual, àlbum de premsa, núm. IV. En mots de Maeterlinck, «*C'est une mort indifférente et inexorable, aveugle, tâtonnant à peu près au hasard, emportant de préférence les plus jeunes et les moins malheureux...*» Més enllà del seu valor absolut, la mort també serveix per definir l'inconegut, «*Cet inconnu prend le plus souvent la forme de la mort.*», «*Préface*» a *Théâtre*, Bruselles, Deman, 1901, pàg. 7. Cortada defineix la mort com la «*iniciació en*

seva presència, la impossibilitat de fer res per aturar-la... La mort, per tant, regna en escena; ara bé, cap acte no la produeix, ningú no n'és responsable. «Vist dramàticament —assegura Peter Szondi—, això significa la substitució de la categoria d'acció per la categoria de situació. [...] En el drama autèntic la situació sols és punt de partida per a l'acció. Aquí, en canvi, ja el plantejament temàtic pren a l'home tota possibilitat d'actuar.»<sup>27</sup> El concepte és analitzat a la perfecció per Yxart:

«La acción será tan indeterminada como todo lo restante, o no existirá: consistirá en una continua sugestión de esa vida invisible de los seres, en lo que tiene de ignoto, de misterioso, de inexplicable e inexplicado. [...] Se quería, por fin, mutilar, cercenar, relegar a la región de lo puramente quimérico e ilusorio todo móvil dramático y toda pasión excepcional, indescifrables o sin causa conocida, y el dramaturgo se lanza otra vez a explorar y presentar ese más allá de la vida humana: el destino, el presentimiento vago, el odio inconsciente, la inquietud sin motivo, las alucinaciones terroríficas, las supersticiones que asocian la vida de la naturaleza a la existencia humana.»<sup>28</sup>

I també per Sardà que, en la mateixa línia, se sent incapaç d'explicar el procés de l'acció en una obra com *La princesse Maleine*;<sup>29</sup> o Casellas, que s'inclina a considerar *La intrusa* com un drama sense acció, sense argument.<sup>30</sup>

L'absència d'acció, en un altre sentit, suposa l'eliminació dels personatges diguem-ne *plens* del naturalisme a favor d'una nova categoria d'herois teatrals. Es tracta d'individus que, sobretot referint-se a les obres llegendàries, Sardà descriu com a ombres intangibles, «*vagas y escurridizas*», ingràvides. Ombres el pas de les quals no aixafaria ni l'herba; ombres enigmàtiques i misterioses. Per a Sardà, aquestes figures no és que no tinguin psicologia; sí que la tenen, i és una psicologia profundament humana; el que passa és que, a diferència dels personatges del naturalisme, la seva ment no opera «*con sucesión lógica y analizada sino en síntesis o destellos repentinos, momentáneos, de una intensidad maravillosa, pero perdida y esfumada un instante después en los senos oscuros de lo imposible.*»<sup>31</sup> Només parlen per la necessitat de confirmar la seva posició, els seus dubtes o les seves sensacions.

En opinió de Sardà, els personatges maeterlinckians s'assemblen molt a les

la veritable idea», quan més ens hi acostem, més ens acostem «a la visió suprema de la veritat de les coses» (Cortada: «Maurice Maeterlinck...»).

27. Szondi: *Teoría del drama...*, pàg. 44.

28. Yxart: *El arte escénico...*, I, pàgs. 273-274.

29. «Y, sin embargo, el melodrama está en que si es posible resumir escuetamente la acción, es imposible ni apuntar siquiera cómo ni en que condiciones ni por que procedimientos literarios la desarrolla el autor.» Sardà: «*Los dramas...*»

30. «La dramática s'esforça per anullar tot vestigi d'acció humana determinada, per a suggerir una impressió general: terror, voluptuositat, unció, misteri... com pretén el teatre de Maeterlinck.» Casellas: *Etapas estéticas*, I, pàgs. 37-56.

31. Sardà: «*Los dramas...*»

figures dels quadres de Puvis de Chavannes, «*que hoy vuelven los ojos a las formas hieráticas del retablo medio-eval*». Sardà, delerós de definir globalment un determinat estadi artístic, relaciona el quietisme dramàtic i la falta de carnalitat —materialitat— de les figuracions pictòriques de Puvis. El paralelisme farà fortuna. Així, cinc mesos després del seu comentari, des de París, Casellas presenta un nou enfocament de la qüestió. En un article monogràfic publicat a *La Vanguardia*, definirà les figures de Puvis com a éssers

*«sin patria ni siglo, sin indicación precisa de raza ni tiempo, se me aparecen como un compendio supremo de todos los pueblos y de todas las edades, como un pretérito resucitado, una actualidad viviente, un porvenir resentido... ¡Una emanación grandiosa de toda la humanidad!»<sup>32</sup>*

Maeterlinck també utilitza individus de llegenda, éssers plans i sense història, figures etèries fora de qualsevol marc cronològic, allunyades d'una geografia concreta i envoltades de misteri.<sup>33</sup> Gràcies a això, els seus drames, com els quadres de Puvis, tenen una validesa més enllà del temps i de l'espai. Són universals. L'opinió d'Alexandre Cortada és idèntica. Segons diu, per un afany d'universalisme, i també per la necessitat d'expressar simbòlicament «la part més decadent de la vida», Maeterlinck «ha anat a buscar els elements dels seus símbols en èpoques passades o en societats ineptes i caduques».<sup>34</sup>

En les obres d'ambient contemporani, com és el cas de *La intrusa*, Maeterlinck també presenta uns personatges força distints del model naturalista. Casellas els descriu com «*químéricos sujetos de experimentación fisco-patológica expuestos a las miradas del espectador*»:

*«Como la reproducción directa y a posteriori del ser humano, dotado de voluntad y de pensamiento individuales, podría fácilmente embarazar con sus iniciativas e imposiciones el plan emotivo ya determinado; las figuras que intervienen en la creación, más*

32. R. Casellas: «París Artístico. Pedro Puvis de Chavannes», *La Vanguardia* (18-5-1893).

33. Segons Casellas, l'artista modern, amb una intensa voluntat de síntesi, reclama la llibertat de suprimir qualsevol detall que no contribueixi a la impressió o a l'harmonia de conjunt. Això té a veure amb la pèrdua de concreció geogràfica o temporal dels personatges. Ja que, «*extender los límites de la invención era reducir los de la verdad inmediata; abriendo paso a la intelectualidad, a la idealización, a la fantasía, se cerraba un tanto la puerta al carácter, a la localidad*», vegeu R. Casellas: «Crónicas de arte. A propósito de la Exposición-Graner. I», *La Vanguardia* (16-12-1894).

34. Cortada: «Maurici Maeterlinck...». Aquesta indeterminació dels personatges, segons Yxart, també participa de l'oposició sistemàtica a les tècniques naturalistes. «*Se quería una acción contemporánea para que el autor, obsesionado por la visión real, pudiera comunicarla con plenitud de vida. El nuevo dramaturgo [Maeterlinck] tampoco hace más que sentar lo contrario. Retrocede a la edades remotas e indeterminadas, donde se pierde la noción de una vida concreta y de un carácter definido, basta en la indumentaria y la arqueología escénicas*», Yxart: *El arte escénico...*, I, pàg. 272. De fet, Yxart descriu els personatges del dramaturg belga com una mena de «*fantasmas inconsistentes*», tenen «*una existencia indeterminada de alucinados. Su lenguaje es un balbuceo; su pensamiento incoherente; su voluntad nula. [...] Son, en una palabra, todo lo contrario del hombre real y del hombre vivo*».

*que como caracteres complejos, se ofrecen como temperamentos simplícisimos, poco diferentes en su mayoría, y en todo caso, lo más estrictamente contradictorios para dar motivo a los juegos de contraste, al claro-oscuro de la sensación total.»<sup>35</sup>*

Els personatges contemporanis, però, encara que per la seva mateixa incapacitat d'actuar mantinguin un quietisme bàsic, no són tan intangibles com els reis i les princeses de l'obra llegendària. Duen indumentària actual i la seva gestualitat, per bé que pausada, pot ajustar-se també a les necessitats de la interpretació realista. És aquesta dualitat la que permetrà que Cortada assenyali, àvid d'obtenir excuses que justifiquin el seu eclecticisme, alguns paral·lelismes entre realisme-naturalisme i idealisme-simbolisme:

«tan passius i mancats de voluntat activa són els uns [els personatges del naturalisme] com els altres [els del simbolisme]. En els primers el fatalisme determinista de les lleis naturals és lo que els mou i lo que els té lligats amb fils quasi visibles. En els segons, el fat de lo desconegut, la fatalitat inconscient i invisible per la intel·ligència humana, els té enrotllats i confosos.»<sup>36</sup>

Des d'un punt de vista similar, Yxart assegura que *La intrusa* és l'obra de Maeterlinck que té més elements reals: «es un verdadero ejemplar de transición». I vénen a confirmar les seves deduccions la concreció dels personatges contemporanis, la vulgaritat de la conversa i també la decoració, que «es de una verdad que aspira a lo típico: un interior flamenco.»<sup>37</sup> No obstant això, el crític s'adona de la coherència fonamental del conjunt de l'obra maeterlinckiana: en *La intrusa*, com en les restants produccions del dramaturg, els personatges contemporanis mantenen el caràcter sintètic, l'acció segueix sent inexistent i només hi ha sensacions misterioses i premonicions de mort. Per tot plegat, Yxart i Cortada no aconsegueixen justificar la possibilitat d'una escenificació realista; constaten que, en les obres contemporànies de Maeterlinck, allò que canvia no és el marc filosòfic, sinó el marc espacial i temporal de l'acció. Només això. Aquest fet, lògicament, provoca una modificació lleu en l'acord que regula la versemblança dramàtica. D'una banda, la premonició, el dubte, la por o la incapacitat d'actuar no deixen de regir el comportament dels personatges;

35. Casellas: «*La intrusa...*».

36. Cortada: «Maurici Maeterlinck...». De fet, Cortada, precabat com sempre, defineix l'art de Maeterlinck —i el flamenc en general— com un art essencialment ambivalent, «La barreja de lo il·lusori, fantàstic i macabre, amb el realisme més detallat, més casolà i més *terre à terre*; la robustesa i la concepció valenta foses amb la incoherència més desordenada, són ara, com abans, la tònica d'aquell poble artista.» Al capdavall, si Maeterlinck ha volgut reflectir en el teatre «l'efecte que la naturalesa que ens rodeja i ens aclapara produeix en els sers humans», ha estat seguint una direcció similar a la que han pres amb anterioritat alguns «dramaturgs realistes».

37. En un altre lloc, Yxart, tot comentant l'escenificació de *La intrusa*, la defineix com d'un realisme «tal com tots nosaltres ja els hem somiat» (vegeu «Cartes de Josep Yxart a Joan Sardà», a cura de Rosa Cabré i Monné: *Els Marges*, núm. 24, gener 1982, pàg. 76). Es tracta, en definitiva, de la voluntat de satisfer, amb els nous models, les velles aspiracions.



de l'altra, l'actualització escènica d'aquests factors en un ambient contemporani ha de substituir la indeterminació per una certa aparença de quotidianitat. No és adequat, doncs, forçar la interpretació musical i etèria de les figures de rondalla en les obres *contemporànies*. I això simplement perquè l'aproximació temporal afecta l'acord entre sala i escena i modifica l'estatus de versemblança. El missatge és el mateix, sí, la seva concreció externa, tanmateix, ha de ser tota una altra. Gual assumirà aquesta subtil precisió (evidentment, rebutja el realisme entès com a còpia superficial de la realitat). I en aquest sentit, no és estrany que defensi una vegada i una altra els conceptes de «justesa», «naturalitat» o «veritat» en la interpretació, tant si els personatges en qüestió són contemporanis com si són llegendaris.<sup>38</sup> No és cap contradicció. Amb l'arribada del simbolisme, l'accepció *realista* d'aquestes paraules deixa de tenir sentit. Tan sols cal, per a cada obra, legitimar l'estat de versemblança que li és propi. Perquè de la versemblança depèn la suggestió.

#### 1.4. *El llenguatge*

Hem quedat, doncs, que els personatges maeterlinckians —tots ells— no tenen voluntat i són indeterminats. Així i tot, parlen, pronuncien paraules, s'expressen verbalment. Sardà, que és el primer a abordar el tema, opina que els mots que articulen, certament amb dificultat, no poden considerar-se ni reals ni tan sols humans. Per a ell, les frases que Maeterlinck col·loca en boca dels seus herois funciona com una mena d'instrumentació musical.<sup>39</sup> El sentit literal de les paraules i els seus lligams gramaticals permeten, segons el crític, fixar la psicologia dels personatges i el moment dramàtic; és a dir, disffressar els diàlegs dins la «convencionalidad tradicional de la dramática realista». Darrera la disffressa, però, els herois maeterlinckians només diuen allò que diu l'ànima, «*no lo que dice la persona humana en aquella situació pasional.*» Si, en comptes de text, es tractés de música, no caldria cap disffressa. ¿Que potser no existeixen determinades combinacions de sons instrumentals que «*marcan y caracterizan perfectamente una pasión o un estado de alma sin decir nada gramatical o lógica-*

38. Tret d'algunes observacions superficials, la crítica de l'època no va entretenir-se a fer excessives distincions (segons Miquel i Badia, per exemple, uns i altres personatges tenen funcions ben diferenciades: els primers —els contemporanis— són els que investiguen en el *drama íntim*, els segons —els llegendaris— condueixen a la poesia de la llegenda, del somni; vegeu F. Miquel i Badia: «*Un ensayo simbolista*», *Diario de Barcelona* (9-2-1897)). Això no obstant, crec que les distincions a fer són prou importants, car determinen, en el cas de Gual, el procés de les seves provatures dramàtiques dins l'òrbita simbolista. Interessa observar com l'autor es replanteja la qüestió i utilitza productivament els paral·lelismes i les diferències: tant pel que fa a aspectes formals i de contingut (val la pena fer la comparació entre *Silenci* i *Nocturn*, o analitzar la integració que es produeix a *Blancaflor*), com pel que fa a les adequacions que, segons s'adopti un o altre model, es registren en la teoria interpretativa.

39. Gual aprofita aquesta idea en la seva «Teoria escènica»; vegeu més endavant, capítol 5.

*mente inteligible?»...<sup>40</sup> Malgrat tot, la versemblança teatral reclama, tant sí com no, un lleuger maquillatge. Tal com ho acabo de dir, és aquest maquillatge, aquesta disfressa (l'aparença de moure's dins la convencionalitat de la dramàtica a l'ús), allò que autoriga gairebé tots els crítics a posar-se d'acord a l'hora de descriure l'ambivalència del llenguatge maeterlinckià; sobretot, és clar, en les obres contemporànies:*

*«Así las frases del ciego —diu, per exemple, Casellas— aunque siempre naturales y adaptadas al curso del diálogo, respiran a veces un doble sentido, como si, obedeciendo a dos distintas impulsiones, debieran a un tiempo corresponder a las necesidades de la conversación y a las bondades preocupaciones del ánimo.»<sup>41</sup>*

Així, que el llenguatge correspongui a *«las necesidades de la conversación»* no vol dir que no pugui construir-se musicalment. Sardà parla de la veu com d'*«instrumentalització musical»*. Cortada fa un pas més i compara les obres de l'autor belga amb el drama líric wagnerià. Segons això, el drama esdevé una veritable simfonia. Els motius (temàtics i melòdics) que es desprenen del llenguatge —i no només del llenguatge— es combinen,

*«es desenrotllen, es modifiquen, s'harmonisen o es contrapunten tan bé, que formen de cada drama un conjunt acabat. Els motius, com en una simfonia apareixen i desapareixen segons ho demana el desenrotllol progressiu de l'obra entera.»<sup>42</sup>*

Per això, també, la musicalitat de la paraula en Maeterlinck es caracteritza pel seu caràcter psalmòdic, monòton i repetitiu.<sup>43</sup> Sardà parla de *«cláusulas breves, concentradas, con repetición adrede monótona de unos mismos giros, de*

40. Sardà: *«Los dramas...»*

41. Casellas: *«La intrusa...»* Disfressat, el llenguatge de Maeterlinck és *«por lo común, llano, corriente, familiar y hasta pedestre y vulgarísimo en ocasiones.»* És una ambivalència que s'estén a la consideració global dels protagonistes i a l'ambient de *La intrusa*, a mig camí entre l'escena de costums i la irrealitat absoluta; una ambivalència que Cortada, interessat a ressaltar la cara *vigorosa* del dramaturg, descriu com *«la barreja de lo il·lusionari, fantàstic i macabric amb el realisme més detallat, més casolà i més terre-à-terre»* (Cortada: *«Maurici Maeterlinck...»*); la mateixa ambivalència que permetrà assegurar a *La Vanguardia* que la representació de *La intrusa* va ser *«un prodigio de verdad, de naturalidad, producida por un arte consumado.»* El corresponal, *«La fiesta artística, La Vanguardia* (13-9-1893). En plena teorització de l'espontaneisme, Maragall recuperarà alguns aspectes de la idea. Així, el poeta de la *«paraula viva»*, tot i disculpar l'emfasi general del llenguatge maeterlinckià *«con su estilo maravillosamente rebuscado tiene un cierto derecho a ser enfáticos»*, assegurarà que els millors moments en les obres del dramaturg belga són *«aquellos en que ante la visión más clara de la realidad el poeta se olvida del efecto a producir y del público, que queda entonces muy allá y se expresa con una sobriedad llena de sentido.»* Joan Maragall: *«Enfasis literario»*, dins OC, II, pàg. 161 (article datat a 14-11-1901).

42. Cortada: *«Maurici Maeterlinck...»*.

43. Vegeu, pel que fa a aquesta qüestió, Postic: *«Poème et langage»*, dins *Maeterlinck...*, pàgs. 118-130. Per comprovar el rebuig de la crítica davant d'aquest ús del llenguatge dalt de l'escenari, vegeu, per exemple, Miquel y Badia: *«Un ensayo simbolista.»* La historiografia no recent també heta alguna cosa d'aquesta prevenció. Segons Farran i Mayoral, en les obres de Maeterlinck, *«el*

*unas mismas voces gramaticales, sin hacer una sola frase; algo, repito, como una instrumentación musical hecha con palabras del diccionario».*<sup>44</sup> Casellas també hi insisteix:

*«Pero lo más notable, por lo raro, es la construcción monótona de ciertas oraciones, cuyos giros y vocablos, repetidos hasta el extremo, chocan, se pegan al oído y se imponen a la imaginación. [...] Estas cantinelas de una misma frase, estas letanías de un mismo vocablo, este porfiado machaqueo de un mismo sonido, acaban por hipnotizar el alma del oyente, hasta llevarla, a ciegas y sin voluntad, por el camino angustioso de la sugestión.»*<sup>45</sup>

### 1.5. *Suggestió i correspondències. Síntesi*

Pel que s'ha exposat fins ara, queda clar que la dramaturgia maeterlinckiana és una dramaturgia essencialment suggestiva. La nova generació literària s'ha cansat del «*estudio cerrado del modelo vivo, y de la sistemática aplicación del procedimiento de observación y reproducción de la realidad ambiente.*» Els mots són de Sardà, que alhora que constata un cert rebuig del realisme artístic, percep una nova orientació cap a l'idealisme:

*«La vida, con su inagotable variedad de aspectos positivos no la satisface ya. Vuelve a lo que se llamó idealismo; más no al idealismo académico y ramplón que pretendía mejorar la realidad depurándola y perfeccionándola; sino a otro idealismo más amplio y franco, ajeno a toda materialidad, al idealismo de lo supra o de lo extra-natural.»*<sup>46</sup>

Breu: per comptes de reproduir fidelment la realitat exterior, cal suggerir, provocant una emoció intensa, l'existència indeterminada i misteriosa d'una

---

diàleg assoleix un màxim grau d'atròfia, de misèria expressiva, on hi és gairebé per compromís; on tenen més valor els punts suspensius i els signes d'interjecció que les paraules»; vegeu *La renovació del teatre*, Barcelona, *La Revista*, 1917, pàg. 85. Per a Francesc Curet, d'altra banda, «el llenguatge incoherent, indecís i balbucejant, amb prosòdia temàtica, de canterella, de Maeterlinck, fou adoptat per alguns dels nostres intel·lectuals com una pulcra expressió literària, en reacció contra el cru realisme, la xerrameca retòrica i les torrentades de frases i imatges de foc», Curet: *Història del Teatre Català*, pàg. 337.

44. Sardà: «*Los dramas...*»

45. Casellas: «*La intrusa...*» Josep Yxart també fa una descripció força suggerent de la impressió que causen els diàlegs maeterlinckians, «*Su lenguaje es un balbuceo; su pensamiento incoherente; su vocación nula. Repiten sus preguntas como en los cuentos de niños, no se hacen cargo de las respuestas, no quieren saber lo que quieren ni por dónde andan: el rostro enfermizo, los ojos atónitos, la tez pálida como de visionarios ante la muerte*» (*El arte escénico...* I, pàg. 272). La qüestió configura un dels puntals de la paròdia antimodernista. Així, per exemple, a *La blusa* escrita per Narcís Oller, fins i tot hi ha un personatge que, referint-se a l'avi de l'obra, diu, «ja li torna la dèria de repetir»; vegeu Metsjaustinch: *La Blusa, La Il·lustració Catalana*, any XV, núm. 322, 15-2-1894. També *La Brusa*, dins *Teatre d'aficionats. Obres completes de Narcís Oller*, vol. X, Barcelona, Gustau Gilí, editor i Llibreria Catalònia, 1929, pàgs. 299-314.

46. Sardà: «*Los dramas...*»

suprarealitat i, establint-hi correspondència, d'un determinat estat d'ànima. Més enllà del que copsen els cinc sentits, existeix tot un munt d'*altres realitats*, intangibles i sensories, que només un art suggestiu i sincer pot fer accessibles al receptor.

Cortada, que intenta superar els seus recels a partir de les idees d'universalisme i de modernitat,<sup>47</sup> relaciona la capacitat suggestiva amb l'intent de captar una *idea* més essencial i abstracta, més «vaga i perenne», tot capbussant-se profundament en les passions i en les lluites humanes. Maeterlinck, segons això, «suggestiona una il·lusió quasi palpable de la vida interna que hi ha en el fons de tots els éssers i de totes les coses de la Naturalesa». I, d'aquesta manera, accedeix als «sentiments universals i eterns de la humanitat».

Per un altre costat, sempre segons Cortada, la capacitat suggestiva dels drames de Maeterlinck també rau en la utilització d'un mètode nou:

«[Maeterlinck] ha comprès que el drama de la vida i de la humanitat no estava únicament en la lluita d'idees i de passions, sinó també en l'emoció, en l'efecte que la naturalesa que ens rodeja i ens aclapara produeix en els sers humans. El lloc, l'atmosfera, el paisatge intervenen d'una manera vivent en els seus drames.»

Cortada, doncs (a més d'insinuar les diferències amb el teatre d'idees), presenta una idea original: la traducció artística —emotiva, abstracta i no positiva— del determinisme. Tal com ha passat en música i en pintura, s'obre sense vacil·lacions una via per a l'aplicació escènica de la teoria de les correspondències.<sup>48</sup> En poques paraules, l'escenari mai no podrà ser

«un decorat fred, fet només que per completar el quadro, sinó naturalesa que, com en una pintura impressionista, porta dins d'ella un estat d'ànima i de sensació que rodeja com una atmosfera suggestiva an els personatges i que intervé en llurs emocions i en llurs lluites.»<sup>49</sup>

El lligam indissoluble entre els fenòmens físics i els estats d'ànima, expressada primer entre realitat i autor, i després entre paisatge i figura (encara que

47. «Maeterlinck, que ha volgut sintetisar lo més constant i immutable de la passió, del sentiment i de l'instint humà, també ha lograt extreure de l'estat d'ànima present la part més sintètica i comprensiva del sentiment modern.» Cortada: «Maurice Maeterlinck...».

48. «L'originalitat de Maeterlinck est d'avoir, beaucoup plus nettement que Shakespeare, lié les réactions de ses personnages, leur drame intérieur, aux phénomènes naturels.» Jacques Robichez: *Le symbolisme au théâtre. Ligny-Poe et les débuts de l'Oeuvre*, París, L'Arche, 1957, pàg. 82.

49. Així, «Tots els detalls, tots els més petits accidents, contribueixen a produir més perfecte l'impressió general de l'escena en el drama. Els boscos, els castells, les cases, els arbres, les plantes, els aucells, el vent, el cel, tot diu alguna cosa, tot porta una significació, una idea, dintre. Els personatges s'harmonisen amb els demés objectes i els demés sers que els volten per tots cantons.[...] La Naturalesa desprèn per tot arreu veus que intervenen constantment en el drama humà, com formant part intrínseca d'ell. Els personatges estan tan compenetrats amb la vida íntima que es desprèn de totes les coses, que ells mateixos, a l'exteriorisar l'emoció que l'espectacle de la Naturalesa els produeix, ens pinten el paisatge i l'escena.» Cortada: «Maurice Maeterlinck...».

parlem de teatre), també s'estén harmònicament i gràcies a la suggestió, fins a l'estat d'ànima del receptor. L'obra d'art actua sobre el receptor com la natura ho ha fet sobre l'artista. En aquest sentit (donant per descomptades la implicació emocional i la sinceritat del creador), l'obra s'instaura com a mitjancer ideal entre l'esperit de l'artista, la realitat i l'ànima del públic.

Quan Sardà parla de la suggestió del terror, descriu gairebé literalment una naturalesa inconsistent, fantàstica, de coloracions sobrenaturals, de vibracions impossibles, de línies mai no realitzades en el món mortal.<sup>50</sup> Una naturalesa que Casellas, calcant l'expressió dels naturalistes, descriu com «*el medio en que se agitan*» els personatges. Allò que importa, però, és que, a l'hora de reproduir escènica aquest medi, «*todo lo que pueda ser causa de sensación, así en el orden material como en el suprasensible, es de sumo influjo para las resultancias del espectáculo.*» Casellas (referint-se a *La intrusa*) descriu la correspondència entre els estats anímics i els fenòmens físics del món exterior d'una forma ben clara. L'estat anímic dels personatges és, tal com s'ha vist, la desorientació, la inseguretat, la por i la premonició; això és: l'obscuritat. Conseqüentment, «*a la oscuridad del espíritu aterrado no tardan en asociarse las tinieblas materiales*», la caiguda de la nit i, al final, la llàntia que s'apaga. Entremig,

*«los silencios nocturnos y los rumores de la selva, las sombras espesas y los claros de luna, los lagos dormidos y los ecos lejanos, [...] las bojas que caen, los ruiseñores que trinan, las brisas que murmuran, las rosas que se deshojan, o las penumbas del parque, o las estrellas del cielo, o los cisnes del estanque, o los cipreses del bosque...»*

Totes i cadascuna d'aquestes manifestacions, no cal dir-ho, guarden una secreta analogia entre elles: es tracta de la *sinestèsia* (una sinestèsia que, més endavant, Gual farà extensiva a la síntesi de llenguatges en el teatre). Resulta, doncs, que la correspondència entre els fenòmens físics i els estats d'ànima<sup>51</sup> es produeix també per l'existència d'una harmonia prèvia entre els primers.

Dos mesos abans de parlar de *La intrusa*, en l'article que, des de París, dedica a Whistler, Casellas declara: «*Se ha repetido ininidad de veces que un paisaje es un estado de alma...*»<sup>52</sup> L'article, entre altres coses, fa un al·legat més a favor del subjectivisme:<sup>53</sup> els aspectes naturals es transformen en l'obra d'art

50. També Cortada relaciona la naturalesa i la suggestió terrorífica, «La mateixa naturalesa exuberant, els boscos seculars, els arbres frondosos, plens d'espesses branques i fullatges, no serveixen més que per tapar el sol, per a produir una ombra terrorífica...» *Ibid.*

51. «*todas esas formas y sonidos de aparición noctámbula, todos esos estados de paisaje fantástico, guardan latentes analogías con los estados de espíritu, viniendo a ser sincrónicas aquellas modalidades de naturaleza con vibraciones de alma, con ondulaciones de pensamiento, con latidos de corazón.*»

52. R. Casellas: «París Artístico. VI. James Mac Neill Whistler [sic]», *La Vanguardia* (1-6-1893).

53. «*Enfermiza y delicada como es, en aquella pintura se transparenta, sin embargo, el semblante de la naturaleza, no tal como lo vislumbra el común de las gentes, sino como lo ve la intuición —quizás morbosa— del poeta que ambiciona elevar lo material y terreno a las regiones de lo suprasensible y de lo abstracto.*»

gràcies a la mirada subjectiva de l'artista. El món exterior esdevé un pretext inicial per traduir els miratges de la seva fantasia creadora, la qual cosa significa (per bé que el més rellevant per a la creació sigui el món interior del poeta) que no es pot menystenir un punt de contacte amb la realitat. La transformació de la realitat a mans de l'artista implica un procés de *síntesi*; la naturalesa, al llarg d'aquest procés, es condensa i es resumeix, i alhora expressa el seu caràcter transcendent.<sup>54</sup> Més amunt he comentat la universalitat que es despren d'aquesta idea, sobretot pel que fa al tractament de les figures. Una universalitat, d'altra banda, que es demostra en la coincidència de tots els llenguatges artístics —i de les noves tendències— a l'hora d'aplicar el concepte als seus àmbits respectius.<sup>55</sup>

En pintura, Whistler assaja «*la eliminación de la línea accesoria en beneficio de la masa dominante, la supremacía de la combinación cromática en conjunto sobre el color local de cada objeto*», per llançar «*la obra a los espacios sin límite de la más alta idealidad*».<sup>56</sup> Per aconseguir això, cal investigar la naturalesa en els seus moments de màxima fluctuació i vaguetat.<sup>57</sup> D'aquí que s'opti, majoritàriament, per l'esclat de llum,<sup>58</sup> pel crepuscle —un moment en què les línies es

54. Pel seu valor sintètic, el símbol expressa a la vegada diferents nivells de realitat, o més exactament, expressa veritats que són vàlides al mateix temps sobre diferents plans. Es construeix, doncs, un llenguatge plurivalent (definit per una infinitat de possibilitats i ressonàncies) capaç d'expressar en la seva complexitat tots els aspectes de la vida. Per al concepte de símbol en Maeterlinck, vegeu Michaud: *Le message...*, pàg. 397, 414-419, 447 i, sobretot, M. Maeterlinck: «*Réponse à une enquête*», dins J. Huret: *Enquête sur l'évolution littéraire*, París, Charpentier, 1891, pàgs. 124-127 (recollit també a Michaud: *La doctrine symboliste. Documents*, París, Nizet, 1947, pàgs. 50-51).

55. Segons Jordi Castellanos, en el conjunt de la teoria artístic-literària de Casellas, hi ha una plena consciència «d'unitat d'evolució i d'objectius de les diferents branques de les activitats artístiques. Les idees sobre pintura, escultura, literatura, teatre, música, etc., responen i s'expliquen per la seva conjunta adequació a un dinamisme individual-collectiu; o, si es vol, a la necessitat de revolucionar, des de la seva mateixa base, els mòduls de creació artística dins de la societat catalana, societat que hom pretén transformar en profunditat.» Castellanos: *Raimon Casellas...*, I, pàg. 50.

56. «*Aquello no es el mundo exterior de quien lo mira de cerca y en fragmento, sino de quien lo observa de lejos y en conjunto y además lo prolonga, lo extiende, lo dilata al impulso transformador de la imaginación creadora*.» Casellas: «*París Artístico. VI...*»

57. Entroncant amb la idea universalista, Casellas, l'any 1894, assegura que aquests moments de fluctuació, aquests moments dinàmics, «*són más universales, más cosmopolitas, por decirlo así, que los estáticos*» R. Casellas: «*Crónica de arte. A propósito de la Exposición-Graner. I*», *La Vanguardia* (16-12-1894).

58. Exposant amb amplitud aquests conceptes val la pena llegir, d'un any més tard, l'article «*Exposición general de Bellas Artes. IV. Los pintores de la naturaleza (Del paisaje luminista al whistleriano)*», *La Vanguardia* (24-5-1894). Una cita interessant, «*Hacer la luz, crearla en arte con sus arrebatos de vibración etérea o con sus desfallecimientos de misteriosa penumbra; alumbrar y colorear con sol los escenarios sin límite de la naturaleza; modificar el color y basta la forma de las cosas según la exaltación o difusión luminicas; llegar por depuradas sensaciones de la vista a la observancia de los valores; atender al tono local, a la recreación complementaria y a los reflejos incidentales; casar en tónico maridaje, en exquisitas armonías, esta multitud de recíprocas influencias; dibujar ampliamente sabiendo desdénar los infinitos detalles del natural; que lejos de acentuar la verdad, la estorban y hacen ambigua; llegar en síntesis suprema a lo característico y significativo de los seres y de las cosas...*»

dilueixen en la foscor ascendent de les ombres— o per les nits de lluna, en què tot allò que s'observa sembla confondre's. En idèntica direcció, la música moderna, a partir de Wagner, ha primat l'harmonia per sobre la melodia. Pintors i músics, en el fons, tots han pretès el mateix: més que no pas copiar la realitat, obtenir-ne un efecte de conjunt, una —en mots de Casellas— sensació total, una suggestió absoluta. En benefici d'aquesta suggestió, totes les arts del moment s'han unit en una mateixa idea: *«eliminar el concepto en beneficio de lo sensorio»*. És el que fa la poesia decadent a partir de Baudelaire, o —aquí volia anar a parar— el que fa la dramàtica moderna, que *«se esfuerza por anular todo vestigio de acción humana determinada, para sugerir una impresión general: terror, voluptuosidad, unción, misterio... como pretende el teatro de Maeterlinck.»* En definitiva,

*«el motivo, el tema, el asunto, que antes constituía la causa primera, viene a quedar reducida a causa secundaria, ocasional, de la creación artística. De ahí que todo argumentario, que todo dibujo, que toda acción acaben por disolverse en una especie de nebulosa, que tanto o más que el excipiente idóneo, viene a ser el principio eficiente de la sensación a producir.»*<sup>59</sup>

La idea es desenvolupa en l'article sobre *La intrusa*: les arts i les lletres modernes es preocupen cada cop més per procurar *intensitat de sensació*,<sup>60</sup> per suggestionar. Per aconseguir-ho, opten per treballar la vaguetat i la indefinició en comptes de la definició i el concepte.<sup>61</sup> Per descomptat, es tracta una vegada més d'agrupar i vincular el ventall d'idees modernes que vénen a superar els procediments caducs de l'observació i de l'anàlisi. Ara el que compta —parlo de teatre— són les síntesis brillants i, per consegüent, les harmonies de conjunt: tot ha d'estar subordinat a un intent emocional. D'una banda, cal renunciar a *«las incidencias múltiples y dispares de la vida humana»*, a les petites anècdotes, al detall caractereològic, és a dir, a la línia; de l'altra, s'ha de potenciar l'harmonia escènica de conjunt en la síntesi de llenguatges, és a dir, la taca, el

59. Casellas: *«París Artístico. VI.»*

60. Des d'un punt de vista absolutament oposat, alguns sectors crítics usen el concepte d'«intensitat de sensació» per argumentar les seves reticències; vegeu Joan Avinyó [Pous i Pagès]: «La escola modernista (I i II)», *Lo Teatro Regional*, any II, núm. 93 i 94, 18-11-1893 i 25-11-1893, pàg. 1 i pàg. 2.

61. La mateixa idea es va repetir en els articles de Casellas de l'any 1894; vegeu, per exemple, «Exposición general de Bellas Artes. IV...» En el mateix sentit, segons Yxart, Maeterlinck té una personalitat diferenciada d'altres dramaturgs precisament per haver construït un drama essencialment indeterminat, amb *«un efecto total y de conjunto, vago, de imposible definición, y, a pesar de todo, muy intenso»*. Aclarint que no sap si la comparació és seva, Yxart continua l'argumentació tot establint un paralelisme entre la indeterminació de la dramàtica maeterlinckiana i la de la pintura moderna, «*Un drama de Maeterlinck se parece a uno de esos paisajes en que ni se ve, ni quiere el pintor que se vea, el monte, el mar o el cielo en su limitación real, sino la tonalidad total y armónica del paisaje entero, para causar con ella, exclusivamente, una emoción placentera o sombría, triste o radiante. Esta única, comprensiva y dilatada emoción es la que busca el dramaturgo. Sólo para producir la acumula sus indeterminaciones...*» Yxart: *El arte escénico...*, pàgs. 274-275).

color. Emparats en aquesta *condensació*, personatges i situació han de transcendir la realitat per adquirir un elevat component simbòlic i suggestiu. L'explicació de Casellas ha estat citada força vegades, però val la pena transcriure-la sencera. És, en mots de Castellanos, «una típica declaració antinaturalista que, àdhuc en la utilització de la fórmula del *cansament*, recorda la reacció antizoliana del simbolisme francès».<sup>62</sup>

*«El músico y el pintor, el poeta y el dramaturgo empiezan a desdeñar la frase melódica demasiado definida, el dibujo en exceso acusado, la imagen harto precisa, el argumento de sobra limitado, para lanzarse a horizontes de más vago ensueño por entre cuya aérea fluctuación puedan a veces transparentarse imágenes transcendentales o simbólicas representaciones. Nuestra generación se siente fatigada por el estudio inmediato de la naturaleza en que se educara, y desechando análisis y experimentaciones, aspira a brillantes síntesis, a armonías de conjunto, que sólo accidentalmente tomen su origen en la realidad exterior.»*<sup>63</sup>

#### 1.6. Lectura i representació

Segons alguns crítics, la indeterminació, que, tal com hem vist, és un factor essencial a l'hora de valorar l'efecte suggestiu,<sup>64</sup> comporta dificultats en el moment de l'escenificació. Sardà, per exemple, necessita aclarir que, quan parla de la suggestió terrorífica en la dramàtica maeterlinckiana, es refereix a la lectura de les obres, mai a la representació: per a ell, els drames de l'autor belga són irrepresentables. D'aquest judici tan sumari se'n pot salvar potser una única peça, *La intrusa* (de la qual coneix les incidències d'estrena a París, al *Théâtre d'Art*, amb la intervenció de Lugné-Poe com a actor). Sardà està fermament convençut que cal un públic de *connaisseurs* perquè la representació sigui mínimament viable. Aquesta idea ens durà de ple a la qüestió de l'elitisme en els

62. Castellanos: *Raimon Casellas...*, I, pàg. 143.

63. Casellas: «*La Intrusa...*». Una idea que, a la seva manera, també exposa Pompeu Gener arran de l'efemèride de Sitges, «*Ya ve V., aquí se empieza por donde el siglo acaba. Obra simbolista y poesías sugestivas, de esas en que la idea, según la peregrina invención decadente, no es nada. La cuestión es suggestionar el estado de ánimo directamente, sin ideas.*» Pompeyo Gener: «*Carta Máxima. A mi amigo Clarín*», *La Publicidad* (12-9-1893). Amb aquest article, Gener, tot i navegar sense brújula, utilitza Maeterlinck per posar en evidència l'endarreriment de la cultura espanyola en relació a la catalana.

64. La consideració de la indeterminació com un element contrari al naturalisme ja queda establert en Zola, «*Científicamente, esta cuestión de lo ideal se reduce a la cuestión de lo indeterminado y de lo determinado. Todo lo que no sabemos, todo lo que todavía se nos escapa es lo ideal, y el objetivo de nuestro esfuerzo humano es reducir cada día lo ideal, es conquistar la verdad a lo desconocido. Todos somos idealistas, si por idealistas se entiende que todos nos ocupamos de lo ideal. Yo llamo idealistas a los que se refugian en lo desconocido por el gusto de estar en lo desconocido [...]* Estos, lo repito, realizan una tarea vana y nociva, mientras que el observador y el experimentador son los únicos que trabajan para el poder y la felicidad del hombre, convirtiéndolo poco a poco en dueño de la naturaleza», E. Zola: «*La novela experimental*». He pres l'edició castellana a *El Naturalismo*, Barcelona, Ediciones Península, 1989, pàg. 57.



primers muntatges de Gual (de fet, els problemes de la representativitat en la dramaturgia simbolista i el principi —o el prejudici— de l'elitisme artístic sempre aniran aparellats).

Josep Yxart —i més encara després d'assistir a l'estrena de *La intrusa*, a Sitges— és de la mateixa opinió que el seu amic Sardà: l'obra de Maeterlinck no resulta, es miri per on es miri, escènica. «*Materlinck* —observa— *ha llevado a tal extremo la idealización, la espiritualidad de la obra dramática en la pretendida lucha con la plasticidad grosera del teatro, que esta se rebela y destruye su obra.*»<sup>65</sup> La seva «indecisió flotant», la idealització de les figures, la seva «incoherència de somni», la seva «condició etèria i impalpable» va molt bé per a la imaginació del lector; en canvi, «*es de todo punto opuesto a la sólida realidad de un proscenio.*» La indeterminació és l'encant ocult de la poesia de Maeterlinck: «*nada acaba de precisarse ni completarse, nada se desvanece tampoco. Por lo contrario, todo continúa en el estado de limbo que el poeta quiso dar a sus concepciones.*» La representació, tanmateix, és tota una altra cosa: a l'escenari, es determina el que era indeterminat; es concreten les siluetes boiroses de les figures; s'atorga veu, gest, indumentària, al que fins ara tan sols eren esperits inabastables. La carnalitat dels actors —Yxart posa l'exemple de les set princeses— dissipa l'encant dels personatges, la seva bellesa; en una paraula, la seva idealitat. Més encara: si bé en la lectura s'accepten les repeticions i la monotonia del llenguatge, en la representació, la psalmòdia simbòlica esdevé ridícula, fa riure.<sup>66</sup> I no cal dir el que passa amb la concreció dels fenòmens naturals que, encara que en la lectura hagin estat assumits com a reverberacions harmòniques del medi, com a missatges ocults del destí, en la representació queden reduïts a una restallera dubtosa d'efectes i de trucs escènics; en mots del crític, d'«*una tramoya deficiente*». Comptat i debatut,

«Un episodio sin propia significación, entre personajes vivos, que hablan y andan y entran y salen de verdad ignorando lo que pretenden, ha de producir a la fuerza, no el malestar querido de la lectura, sino un cansancio real del oído y de la vista. [...] En una palabra: Materlinck es el dramaturgo del ensueño en lo que tiene de más espiritual, impalpable e incoloro, y el teatro, por ideal y poético que sea, es una realización plástica, material, tangible y con color. Los dos términos són antitéticos.»<sup>67</sup>

65. Yxart: *El arte escénico...*, I., pàg. 277.

66. Vegeu, en idèntic sentit, el comentari a propòsit de l'estrena de *La intrusa*: *El arte escénico...*, I, pàg. 282.

67. Yxart: *El arte escénico...*, I., pàgs. 278-279. La polèmica entre un teatre simbolista per llegir o un teatre simbolista per representar és forja viva en relació a les obres de Gual; vegeu, per exemple, F. de A.S[oler]: «*Silenci. Drama en dos actos de Adrián Guals*, Luz, any II, núm. 6, 31-1-1898; o M. [Maragall]: «*Silenci. Drama de món de l'Adrià Guals*, *Catalònia*, any I, núm. 3, 25-3-1898, pàgs. 54-55 o també J. Roca i Roca: «*La semana en Barcelona*» *La Vanguardia* (5-2-1899). El problema té un abast internacional. No és cap secret que els simbolistes —Mallarmé al capdavant— afirmen la superioritat del llibre sobre el drama. El mateix Maeterlinck abans de l'estrena de *La princesse Malène* demostra els seus dubtes, «*La plupart des grands poèmes de l'humanité ne sont pas scéniques. Lear, Hamlet, Othello, Macbeth, Antoine et Cléopâtre ne peuvent être représen-*

Com a darrer matís, Yxart assegura que només se salvaran en la representació aquelles escenes que tinguin la força de l'«antiga manera»: la de Shakespeare. Comparar Maeterlinck i Shakespeare esdevé gairebé un tòpic: Vegeu, per exemple, el mateix Sardà («dramas verdaderamente shakespearianos en su raíz, del Shakespeare que escribió El rey Lear: Shakespeare injertado en un neurasténico de nuestra época de originalidad a todo trance»), Santiago Rusiñol en el seu discurs d'abans de *La intrusa* («el seu art, com el de Shakespeare i com el dels grans poetes, viurà mentres hi hagi món»), Alexandre Cortada (que assegura que *La princesse Maleine* és un drama shakespearà), Jaume Brosa («com a autor [Maeterlinck] no ha sabut despendre's de la tirania shakespeariana...»),<sup>68</sup> Pompeu Gener («[Maeterlinck], ese velocipedista fúnebremente shakespeariano de oídas»)<sup>69</sup> o Miquel i Badia.<sup>70</sup>

## 2. L'ESTRENA DE *LA INTRUSA*

Pel que fa a la recepció de Maeterlinck, cal comentar encara les ressenyes i els comentaris crítics promoguts per l'estrena de *La intrusa*. És un seguiment que ja ha estat realitzat —i amb molta cura— per Margarida Casacuberta,<sup>71</sup>

---

*tes et il est dangereux de les voir sur la scène. Quelque chose d'Hamlet est mort pour nous le jour où nous l'avons vu mourir sur scène. Le spectre d'un acteur l'a dérivé et nous ne pouvons plus écarter l'usurpateur de nos rêves. [...] Tout chef-d'oeuvre est un symbole, et le symbole ne supporte jamais la présence active de l'homme. [...] Il faudrait peut-être écarter entièrement l'être vivant de la scène»* (M. Maeterlinck en un article aparegut a *La Jeune Belgique*, any IX, setembre 1890, pàg. 331; citat per Robichez: *Le symbolisme au théâtre...*, pàg. 83; també a Postic: *Maeterlinck...*, pàgs. 51-52). No és estrany, doncs, que Maeterlinck defineixi tres obres seves —*Alladine et Palomides*, *Intérieur* i *La mort de Tintagles*— com a «dramas per marionetes». És la mateixa idea que popularitzarà Gordon Craig: «*La fita del Teatre, com un tot, és de restaurar el seu art, i hauria de començar bandejant del Teatre la idea de la personificació, aquesta idea de reproduir la Natura...*» (Edward Gordon Craig: *L'Art del Teatre*, Barcelona, Institut del Teatre, 1990, pàg. 57; vegeu sobretot els capítols «L'actor i la supermarioneta» i «L'Art del Teatre. El primer diàleg»). En aquest sentit, és força interessant observar com Yxart s'avança uns quants anys a una determinada accepció de la teoria del superitella de Craig. Un cop ha citat Maeterlinck dient que el teatre, des d'un punt de vista simbolista, «no soporta la presència activa del home en la escena», segueix, «por aquí se llega lógicamente y en definitiva a las figuras alegóricas y fantásticas, a los títeres o marionetas y por fin a la supresión de la palabra o sea del arte pantomímico.» *El arte escénico...*, I, pàg. 283.

68. Jaume Brosa Roger: «Apropòsit de *Pelléas* i *Melisanda*, per...», *Catalònia*, any I, núm. 16, 15-10-1898, pàg. 240.

69. Pompeu Gener: *Literaturas malsanas. Estudios de patologia literaria contemporánea*, Madrid, Fernando Fe, 1894, pàg. 256.

70. Miquel: «*Un ensayo...*». La comparació entre tots dos autors arriba de França: la reconeix el mateix autor i la difon la crítica. En aquest sentit, vegeu la carta de Maeterlinck a Octave Mirbeau (Bibliothèque littéraire Jacques Doucet) que cita Postic: *Maeterlinck...*, pàgs. 42-43, o també el famós article de Mirbeau —«Maurice Maeterlinck»— publicat a *Le Figaro* (24-8-1890), «*supérieure en beauté à ce qu'il y a de plus beau dans Shakespeare*». Arran de l'estrena de *Pelléas*, tots els diaris de París anunciaran Maeterlinck com un nou Shakespeare. És una comparació que irrita enormement algú com ara Max Nordau; vegeu-ho a Nordau: *Degeneración*, pàgs. 24 i 366.

71. Casacuberta: «La festa de 1893 a Sitges», dins *Santiago Rusiñol...*, pàgs. 143-179.

cosa que, en principi, m'estalvia l'obligació de reincidir-hi. Tot i això, no puc evitar de dedicar-hi uns pocs paràgrafs amb l'objectiu encara de destacar aquells aspectes crítics que puguin il·lustrar els topans de la dramàtica galiana.

L'estrena de *La intrusa* suposa un punt de referència obligat en l'evolució del modernisme català. Casellas i Rusiñol no únicament han pogut aglutinar els diversos sectors de la modernitat artística catalana al voltant de la representació (formant —uso mots de Casacuberta— «un front comú antireaccionari»), sinó que, com qui no fa la cosa, han aconseguit convocar —amb un grau molt elevat d'expectació— els principals crítics i les principals publicacions periòdiques del moment. *L'Esquella de la Torratxa* o *La Publicidad*, posem per cas, donen un suport decidit a l'acte en un tímid intent dels sectors republicans per obrir-se a les iniciatives modernistes. Tret del contingut *decadent*, *La intrusa* ha estat proposada pels impulsors de la festa com un model vàlid de renovació del teatre català (una idea que ben aviat abandonaran Sardà, Yxart o els joves radicals de *L'Avenç*). També respon a la demanda creixent de traduccions d'obres modernes estrangeres —no *arreglos*— que es fa des dels sectors més bel·ligerants de la intel·lectualitat catalana del moment. Així mateix, la representació ha introduït algunes novetats pel que fa a l'escenificació: la sala a les fosques, la *mise en scène* (il·luminació i escenografia) de Rusiñol i, sobretot, la voluntat de fer una interpretació que superi els clixés més tronats de la declamació acadèmica i el teatre de respiració, *latiguillo* i tirada. Per veure tot això i matisar-ne els extrems, agafaré com a eix central l'article de Jaume Brossa,<sup>72</sup> que, tot i ser netament deutor de les crítiques que el precedeixen, aporta algun extrem nou a la reflexió.

Brossa, d'entrada, com fan la majoria de comentaristes, a més de remarcar la intervenció de *L'Avenç* (que, de cara enfora, és qui posa el segell, qui marca el to *modern* de la festa), destaca el protagonisme d'«artistes sincers» com ara Santiago Rusiñol, que «porta la seva devoció artística fins al sacrifici». En aquest sentit, Brossa accepta, sense entrar en altres consideracions més espinoses, el component messiànic que Rusiñol ha imprès en el seu propi discurs. Segons diu, el sacrifici de l'artista, que promou l'afinitat entre els diferents «devots de les Belles Arts», s'adreça cap a «l'aixecament de l'esperit debilitat de l'art modern català.»

En segon lloc, Brossa destaca el treball escenogràfic realitzat per Rusiñol. La *mise en scène* (entesa únicament des d'un punt de vista escenogràfic), pel que sembla, ha resultat d'una gran exactitud. Tant, que fins i tot el crític ha arribat a creure «que es trobaven en terra forastera».

«En la *mise en scène* hi havia quelcom més que la correcció i propietat que pot donar un director teatral circumspecte i atent. En la decoració, en els objectes acce-

72. Brossa: «La festa modernista...»

...sorís, en l'atmosfera que s'endevina per la finestra, en el decaïment esmortuït dels desmaís, en els tocs esllanguits del rellotge, s'hi dedueïen els rastres de la mà d'uns veritables artistes.»

Brossa lloa la capacitat suggestiva de la plàstica del muntatge, però també es refereix, en mots d'Yxart, al «*realismo de la mise en scènes*».<sup>73</sup> L'entusiasme no és paradoxal. Més amunt s'ha comentat l'adequació del realisme escènic als drames contemporanis de Maeterlinck, i també l'interès d'alguns sectors, com ara *L'Aveng*, a potenciar una lectura aproximadament realista de l'obra. Amb tot, el que val la pena de posar damunt la taula és el fet que, en opinió de Brossa, tot i (o a causa de) el realisme, la *mise en scène* de Rusiñol permet establir una *correspondència* clara entre els elements físics i els estats anímics: una representació activa i significant del medi. Així, en idèntic sentit que ho han exposat Casellas o Cortada, Brossa creu que l'objectiu principal de l'obra «era que a l'habitació existís un ambient físic exterior encaixat amb l'ambient moral interior que aniuava en el *ser* de tots els personatges.» «Això —assegura— va obtenir-se de modo que semblaven inseparables els objectes animats i els inanimats.»<sup>74</sup>

Del conjunt de les crítiques, se n'extreu que, malgrat totes les objeccions d'Yxart, sí que se n'ha produït, de suggestió. Per a Brossa, això s'ha aconseguit substancialment perquè a Sitges no hi han tingut cabuda «totes aquelles estranyes emocions que priven el recolliment a l'aficionat en un teatre barceloní.» La sala ha restat a les fosques<sup>75</sup> i no s'han sentit «el soroll dels tramvies» o «els crits dels nois al vendre *El Imparcial* i *La Correspondencia*». Les dones, a més, no han anat a lluir-hi pamet, i per tant no han distret l'atenció del respectable («no destorbaven l'atenció dels *dilettanti* ni l'olor d'essències, ni la brillantor de les mirades a l'impuls d'una diabòlica i felina curiositat»). L'espectacle, efectivament, ni ha estat creat pel mercantilisme de les empreses teatrals, ni s'ha hagut d'ajustar als servilismes que imposa la sala convencional. Gràcies a això, «podem dir que aquell dia va fer-se art seriós.»

Hi ha encara un altre aspecte que m'interessa subratllar d'entre els comen-

73. Vegeu també la carta d'Yxart a Joan Sardà del 2-10-1893. A «Cartes de Josep Yxart a Joan Sardà», pàg. 76. «*La intrusa* era un quadro realista, tal com tots nosaltres ja els hem somiat; l'escenografia, ben presentada, feta de mà d'artista, no tenia res de particular...».

74. Per aquesta banda, el discurs d'Yxart se separa del de Brossa. Convençut que la corporitat de la representació resta idealitat al drama, tot i lloar el realisme de l'escenificació, li nega la possibilitat d'aconseguir idèntica suggestió que en la lectura. Maragall, en canvi, molt ben predisposat en la seva valoració, és dels que pensa que l'escenografia va intervenir poderosament en la suggestió, «*Vaga poesia, tomando cuerpo en un escenario dispuesto por una mano de artista y que ya, al levantarse el telón, cautiva la mirada y el ánimo, sumergiéndole en el sentimiento general de la obra; aquella poesía enferma se apoderó del público, de todo el público, desde el primer momento, manteniéndole suspenso con escasas intermitencias hasta el sobrecogedor final en que lo levantó en una nerviosa aclamación seguida de atronadores aplausos.*» M[aragall]: «*Correspondencias particulares. Sitges 11 de septiembre*», *El Diario de Barcelona* (12-9-1893)

75. Vegeu, sobre la immortalitat de la sala a les fosques, la ressenya de Sebastià Sans al *Correo Catalán* (16-9-1893) (citat per Casacuberta: *Santiago Rusiñol...*, pàg. 160, nota 428).

taris de Brossa: la interpretació actoral. El «quadro», en opinió dels crítics, hauria de ser la «representació plàstica d'una gran síntesi *ideal*, els personatges tenen de viure lo menys exteriorment possible». Per tant, en la representació, els accionats haurien d'haver estat sobris i la intervenció dels personatges hauria d'haver demostrat absència de voluntat, s'hauria d'haver «submergit en la indecisió».<sup>76</sup> Sembla, però, que la cosa no ha funcionat exactament així. Brossa critica, sobretot, la interpretació que Casellas ha fet del seu personatge (l'avi cec). Segons la seva opinió, l'ha concebut a la manera dels octogenaris que feia en Fontova, «a lo Romea». Potser s'ha pensat —ironitzant— que ell era el protagonista (el «protagonista no és l'Avi, com han dit molts periodistes, sinó la Mort»). Amb la creació d'un caràcter dramàtic, amb la seva materialitat, Casellas ha desfet «la il·lusió que al llegir l'obra va produir-nos».<sup>77</sup> I és que —diu Brossa— ja «estem en ple simbolisme»: ara els personatges ja no tenen «caràcter, no tenen estat civil ni cèdula personal. No sabem com se diuen; no sabem la seva genealogia; no coneixem les seves idees; no estem enterats dels seus vicis i virtuts, ni del seu modo de viure amb la societat.» Els personatges ara són indeterminats. Per contrarestar l'exteriorització sorollosa dels sentiments, doncs, el que cal és una «misteriosa musicalitat de les paraules». D'una banda, quietisme; de l'altra, un concepte que ja no és nou: la *interpretació musical*. Les variacions dels estats d'ànima dels personatges han de manifestar-se com les «variacions harmòniques en l'orquestració wagneriana, que consisteixen en suaus canvis de to i dissonàncies lleugeres»: s'ha de pronunciar tot espiritualitzant la cadència prosòdica.

Com a problemes, Brossa constata el perill de la lentitud i de la monotonia en els drames maeterlinckians.<sup>78</sup> Monotonia ocasionada perquè el públic no ha

76. En l'estrena parisenca, Lugné-Poe va recitar «avec une solennité religieuse.» Ho diu Jules Lemaitre, citat per Robichez: *Lugné-Poe...*, pàg. 123. En el mateix sentit, Yxart recull un comentari de Pere Font i explica al seu cosí Oller que a Brusel·les (Théâtre du Parc, 24-6-1893) han recitat l'obra «amb melopea»; vegeu «Cartes de Josep Yxart...», pàg. 76. Segons Gual, Lugné-Poe, en aquesta ocasió, va fer una interpretació hieràtica, va subordinar la interpretació al poema i va fer recitar els actors amb solemnitat religiosa. L'exemple de Lugné-Poe pesará de forma important sobre Gual a partir d'aquestes dades; vegeu Adrià Gual: «Lugné-Poe», *La Veu de Catalunya* (22-2-1922) o «El Teatre Intím», *La Veu de Catalunya* (8-3-1924).

77. Brossa, que en el fons ja li agrada el realisme interpretatiu, critica l'opció de Casellas conscient de les necessitats interpretatives de l'obra, li agradin o no. Només per això no s'entusiasma, com *La Vanguardia* (13-9-1893), a l'hora de valorar l'actuació de Casellas com «un prodigi de verdat, de naturalidad». En opinió de Maragall, la interpretació de Casellas va ser «vigorosa», la de Rusiñol feta amb «magistral sobriedad» i la de la resta d'actors feta amb «instinto y discreción»; vegeu [Maragall]: «Correspondències particulars...». Segons l'Yxart d'*El arte escénico*, la culpa dels retrets que fa la crítica no és de Casellas, sinó de la poca representativitat —diuem-ho així— del drama (pàg. 283). Per a l'Yxart íntim (el que es cartreja amb Sardà), Casellas, reclament que el component eteri de la peça no fes riure, «li va donar el caràcter que va volguer... D'aquí les crítiques... Després van tenir dubtes si la interpretació *realista* era o no era l'encertada.» «Cartes de Josep Yxart a Joan Sardà», pàg. 76.

78. Aspecte que també destaca Yxart, «De aquí que la repetición de recursos parecidos, que en la lectura no se advierte, fueron causa de una monotonia notable hacia la mitad de la obra, porque el espectador seguía aguardando algo que no llegaba...» Yxart: *El arte escénico...*, I, pàg. 282.

sabut alliberar-se del costum d'interessar-se pels personatges, de saber qui són i què els passa. La dimensió simbòlica i situacional de l'obra ha frustrat, doncs, les expectatives d'aquells que, sense adonar-se'n, han equivocat el registre receptiu. Josep Yxart, per la seva banda, es pregunta «¿Cuál de los dos aspectos indicados, el uno real, el otro ideal, resurgió más en la representación y aseguró el éxito?» La resposta és concisa: «Indudablemente el primero».<sup>79</sup> Segons Yxart,

*«surgió para el espectador un interés dramático y no ideológico, de la serie de alarmantes hechos que se van sucediendo. [...] la curiosidad de los episodios reales, más, mucho más que el vago ensueño poético del gradual desenvolvimiento de una idea pura.»*<sup>80</sup>

Brossa i Yxart, doncs, estan d'acord. I és que quan Brossa parla de «públic», es refereix a «la part més selecta» de l'auditori. És a dir, que, tot i la presència d'una part important de públic assabentada, escollida i ben predisposada, l'obra no ha tingut la recepció adequada. Ha estat emotiva, ha suggestionat, ha estat exitosa, sí, però en comptes de comunicar «una sola Idea, única, eterna, imponderable», en comptes d'encomanar el sentiment d'indefensió de l'home davant d'un destí que ni és capaç de comprendre ni és capaç de controlar, ha interessat emotivament els espectadors per l'anècdota d'uns personatges, per la seva sort, pel seu conflicte, per la pressumpció d'un desenllaç dramàtic qualsevol, pel destí d'aquelles *tres noies* que anaven a quedar òrfenes». Els símbols, la transcendència, la construcció significativa de l'«ambient» han quedat en segon terme.

I ara ve el bo: Brossa no planteja el tema com un problema restringit a l'estrena sitgetana, sinó més aviat com un problema general de la dramaturgia maeterlinckiana. Altre cop els recels antidecadents: davant d'un drama, l'home sempre tendirà cap «a lo que li parli d'ell mateix»; i això està bé. Limitar-se, per contra, a «la contemplació de la vida universal» només permetrà que l'home dedueixi «conclusions *egoistes*» que afavoreixen la dissolució de la societat.<sup>81</sup> La posició radical de Brossa, finalment, no li permet obviar el proble-

79. *Ibid.*, pàg. 281.

80. *Ibid.*, pàg. 282. Fer una lectura «dramàtica» de les obres de Maeterlinck no deixa de ser una possibilitat prevista pel mateix autor. Com una estratègia, doncs, ho van entendre les crítiques de l'època, «*s'élever aux plus nobles conceptions métaphysiques et les incarner en des êtres fictifs pour les offrir à la méditation des artistes et des penseurs, tout en réservant à la foule le drame passionnant et parfaitement intelligible d'êtres simples où elle se devine et se retrouve. Attendrir le peuple convié au spectacle même une philosophie très grande, M. Maeterlinck avait trouvé cela.*» Camille Mauclair a *L'Estafette* (21-11-1891), citat per Robichez: *Lugné-Poe...*, pàg. 167. La idea, en el context del simbolisme teatral ha estat definida com a «teatre múltiples» o de «sentits múltiples». A propòsit d'això, vegeu Robichez: *Lugné-Poe...*, pàgs. 176-183.

81. La posició de Brossa és programàtica. Per exemple, a «Quimeres contemporànies» (*L'Avenir*, 2<sup>a</sup> època, any V, núm. 1, 15-1-1893, pàgs. 12-14), després de citar Dujardin, Tolstoi, Bourguet o Huysmans, entre altres, assegura que, de tota la seva obra, en un resultat ni un credo estètic que dongui sava forta a les produccions inspirades en aquells ideals, ni en surten conceptes concrets i clars que puguin servir de bandera a una revolució social amb caràcter positiu.[...] Tots

ma del decadentisme. Els seus equilibris són prou meritoris. D'una banda, el retret;<sup>82</sup> de l'altra, l'edulcoració. Cal treure ferro al dilema, estalviar les lectures decadentistes més radicals: així, si bé és cert que, en l'obra de Maeterlinck, «la societat no surt», «ni les lleis de relació que constitueixen lo que se'n diu emfàticament mecànica social»; «tot és vaporós, intangible, quasi immaterial»; també s'ha de tenir en compte que aquesta vaguetat és un dels elements més poètics de l'obra i, per això, per l'emoció gran i sincera que encomana, per la suggestió d'una «realitat suprema hipotètica», val la pena relativitzar la significació absolutament decadentista que alguns han volgut donar a l'acte:

«El senzill fet d'haver presentat una obra que és la simbolització de la Mort descomponent la humanitat, ha fet creure que als iniciadors de la festa els menava un goig estètic de decadència pura. No hi ha res d'això. Individualment cada un dels que hi han pres part tindran les seves preferències literàries, artístiques i filosòfiques, i sentiran devoció per tal o qual personalitat; però no vol dir que el seu esperit ni la idea de *L'Avenç* siguin fomentar el programa dels decadents. El verdader llaç que ens uneix és un sincer entusiasme artístic que ens permet acceptar totes les obres d'art questionadores d'una emoció pura i elevada.»<sup>83</sup>

Més amunt, s'ha mostrat el mateix tipus d'argumentació de la mà d'Alexandre Cortada. La justificació és irrefutable: les portes queden obertes, la retirada sempre serà factible. De primer, cal obrir-se a totes les influències, sense distincions de cap mena; després, ben amarats d'idees noves —idees que s'aglutinen i es defensen per la suggestió d'una emoció pura i elevada—, caldrà seleccionar aquells factors que s'avinguin més amb el caràcter propi del poble català. Tot amb tot, per més eclecticisme i per més entusiasme modern que es demostrï, per més *ara agafem i després ja veurem* que es prediqui, Maeterlinck, per als homes de *L'Avenç*, a finals del 1893, ja ha estat sentenciat.<sup>84</sup>

---

els somnis malaltissos que els *dilettantis* pateixen no faran més que apressar la dissolució d'una societat que s'està fonent.» S'ha de tenir en compte, però, que, en aquest article, Brossa, al mateix temps que troba pegues al decadentisme, formula objeccions al naturalisme. Els mals de la societat provenen de la manca de *voluntat*. Zola, Flaubert i companyia no presenten la voluntat resultant del raonament sinó d'instint com a regulador de totes les accions humanes, acabant-se en diu la humanitat es mou per un determinisme fatal.» Cal, doncs, una «literatura de la voluntat», una filosofia «volcionista» que presenti la «voluntat com la més gran i forta propulsora de l'avenç i el benestar.» A propòsit d'aquest tema, vegeu Jordi Castellanos: «La literatura modernista», dins *Història de la Cultura Catalana. El Modernisme 1890-1906*, vol. VI, Barcelona, Edicions 62, 1995, pàg. 91.

82. Vegeu, per exemple, «La joventut catalana d'ara», *L'Avenç*, 2ª època, any V, núms. 13-14, 15 a 31-7-1893, pàgs. 201-206. En aquest article, Brossa, tanmateix, ja estableix les bases del seu pretès eclecticisme.

83. Brossa: «La festa modernista...», pàg. 261.

84. En aquest sentit, val la pena llegir un article que escriu Brossa en el mateix número de la revista (Jaume Brossa): «Revista general. Recollim el guant. El teatre modern a Roma», *L'Avenç*, 2ª època, any V, núm. 17, 15-9-1893, pàgs. 270-271). L'argumentació és perfectament estructurada: en primer lloc, reel·lucra la filosofia decadentista (pel seu fons); seguidament, acceptació dels mitjans de producció de l'emoció estètica que comporta (des d'un punt de vista realista —«reproduir la realitat de manera més justa i acabada»—) i, finalment, defensa de la tendència en tant

Quedaria una qüestió pendent: la selecció dels auditoris; un tema que, tal i com l'ha enfocat Brossa, planteja per primer cop un problema gairebé inèdit en l'àmbit de l'escena catalana. Parlo d'elitisme, o més ben dit, del fet que la representació només sigui viable davant d'un públic escollit.<sup>85</sup> De fet, l'entrada restringida als primers espectacles de l'Íntim serà llegida en alguns sectors com un símptoma de la por de Gual davant la possibilitat d'un acarament definitiu amb el gran públic.<sup>86</sup> Els qui expressen aquestes opinions estan fermament convençuts que el simbolisme teatral no adquirirà carta de naturalesa fins al moment en què rebi la sanció de les masses. La paradoxa està servida: d'una banda, l'art nou té la missió d'educar el públic; de l'altra, un públic no educat, malejat per una convencionalitat caduca, mai no podrà entendre aquest art. Per on començar, doncs?

### 2.1. *El discurs*<sup>87</sup> *de Rusiñol*

El conjunt de les ressenyes de l'estrena atorga el protagonisme de la festa a Santiago Rusiñol i, més secundàriament, a *L'Avenç* (*L'Avenç* ha publicat

que «literatura moderna» que cal absorbir per a després «anar aclarint» el que més convingui, «Ni l'escola simbolista, ni la neo-realista, ni la parnassiana, ni tampoc la majoria de les entitats lliures que no estan ficades en cap agrupament, accepten la tendència del decadentisme, quan menos en el fons. És veritat que la majoria d'elles procura buscar en la forma tots els refinaments per a donar sensacions noves i més subtils; però amb això no fan més que enriquir els medis de produir l'emoció estètica més perfecta i de reproduir la realitat d'una manera més justa i més acabada. Nosaltros, que fins ara hem procurat estudiar la gran efflorescència, l'anarquia i la independència de temperament de l'art d'ara; nosaltros, que hem sigut els defensors acèrrims de tota literatura moderna amb les seves múltiples manifestacions, acceptem el quant que s'ha tirat contra d'ella i procurarem més que abans donar-la a conèixer amb tota la detenció i anar aclarint la grossa ebullició d'idees que hi ha en l'art general d'avui dia.»

85. Segons Maragall, a banda alguns veïns i estuejants, el públic de *La intrusa* estava format per un gran nombre d'aficionats «al frisson nouveau del arte, a la última palabra del pensamiento nuevo, a la última moda de la estética contemporánea», això és, «aficionados artistas capaces de entender lo que levaban entre manos.» M[aragall], «Correspondències particulars...» El redactor de *La Publicidad* (probablement Josep M. Jordà), d'altra banda, assegura que, *La intrusa* demana un públic tècnic, entès, o si no, un públic de bona fe, sense prejudicis. Són les condicions que s'han donat a Sitges, «El todo Barcelona artístico de ley, el grupo de artistas por sentimiento que no transige con el oficio de artista, el que no admite recetas ni se atiende a preceptos antiguos, el que hace arte con sinceridad, ascendió en masa a Sitges, ocupando la mitad de la platea del Prado Subreense.»; vegeu «La fiesta artística de Sitges», *La Publicidad* (12-9-1893). *Lo Teatro Català*, així mateix, dubta que el «públic en general» pugui penetrar en una obra que sembla reservada a «les persones intel·ligents»; vegeu P. de R.: «Estrenos catalans», *Lo Teatro Català*, núm. 144, 19-9-1893, pàg. 3.

86. En relació a *La intrusa*, Yxart opina que «davant d'un públic de debò, aqueixa languides i fins puerilitat d'alguns medis hauria tentat a algun guason i esvanit l'emoció. En una paraula, que podia acabar malament. En aquest sentit, el públic profà de Sitges va tenir paciència i es va deixar amagar l'ou.» De més a més, fins i tot els escollits, abans de començar la representació, «feien ja brometa dels massa cànchids, etc. Per exemple, davant dels ensaigs, ells mateixos se van convenir de que alguns rasgos de l'obra resultaven puerils i farien riure.»; vegeu «Cartes de Josep Yxart a Joan Sardà», pàg. 76.

87. Santiago Rusiñol: «Discurs llegit en ocasió de l'estrena de *La Intrusa*», OC, II, pags. 607-609.



l'obra, en la traducció de Fabra i ha presentat l'autor de la mà de Cortada). De cara enfora, les festes de Sitges s'identifiquen clarament amb l'obra del pintor; perquè «*él las preparó, él las organizo, él las realizó: sin él no habría pasado la cosa de un ensayo del deseo, en lugar de ser un acontecimiento literario.*»<sup>88</sup> Rusiñol, fet i fet, ha estat l'amfitrió de la festa i l'ha feta coincidir amb la inauguració del seu nou taller: el Cau Ferrat. D'altra banda, gairebé totes les ressenyes de l'acte citen el discurs de Rusiñol. Algunes lloant-lo decididament, d'altres matisant el sentit figurat o poètic de les seves expressions i, finalment, d'altres denigrant-lo.<sup>89</sup> Sigui com sigui, el discurs és una peça clau de la festa; l'impacte que provoca, en un o altre sentit, és del tot inqüestionable. Rusiñol ha netejat les seves paraules —es podria dir que per primer cop en públic— del xarisme i del bon humor habituals en ell; a canvi, com a predicador, ha assumit plenament una nova personalitat: la del sacerdot de l'art, la del «artista decadent, refinat, solitari i superior que predicava la religió de l'art».<sup>90</sup>

L'inici de la influència maeterlinckiana en Gual s'ha de buscar, més que no pas en la lectura dels articles estudiats, en l'impacte que li produeix la mateixa festa: no és perquè sí que *La visita* data d'aquella mateixa tardor. D'una banda, lògicament, cal fixar-se en l'obra representada; de l'altra, però, si es vol comprendre l'origen de l'estètica gualiana, cal analitzar detingudament el contingut del discurs de Rusiñol. Rusiñol presenta l'estrena de *La intrusa* com un acte d'amor per l'art modern que és duu a terme entre amics i per a amics. Un acte d'amor que es fa explícit en la vindicació d'un ideal sincer de vocació artística («ideals que amb totes les nostres forces perseguim»). Aquest ideal mostra la veritable dimensió de l'elitisme tot duent-lo al terreny de l'artista: la sinceritat i la vocació, l'aspiració a l'ideal, fan que el creador pugui caminar «commogut», de costat «amb els sants pelegrins de l'avenir». Ell també és un escollit i té una missió a complir: la sagrada missió de la reforma de la humanitat mitjançant l'activitat artística.<sup>91</sup> Evidentment, l'art, si ha de servir a tan elevat objectiu, també ha de ser reformat.

Això explica que, només començar, Rusiñol ataquí ferotgement les convencions teatrals del passat (és a dir, del present), l'art construït a cops de retòrica i d'efectes; i això, tant pel que fa a la literatura dramàtica com pel que res-

88. El Corresponsal, «*La fiesta artística...*», *La Vanguardia* (13-9-1893); vegeu també el recolleixement del mateix *L'Avenç* a J. Massó i Torrents, «An en Rossinyol», *L'Avenç*, 2<sup>a</sup> època, any V, núm. 17, 15-9-1893, pàgs. 261-262.

89. «En dit discurs va incórrer lo Sr. Russinyol en graves contradiccions de fondo, contradiccions que abonen lo que portem escrit respecte a divagacions.» J.B.S.: «*L'intrusa*».

90. Casacuberta: *Santiago Rusiñol...*, pàg. 146.

91. «En la figura de Maeterlinck —diu Casacuberta—, hi veien el prototipus de l'artista modern, el model a imitar per part de la «jove intel·lectualitat» catalana, que, d'acord amb els nous plantejaments de Casellas, havia de fer de la pràctica artística, no pas un instrument, sinó una forma de vida, una ètica. L'artista, així, es convertia en el visionari, en el sacerdot de l'art, en un ésser excepcional capaç de superar els límits de la realitat i d'accedir, a través del sacrifici individual i d'una acusada hipersensibilitat, als espais de misteri ocults a la resta dels mortals.» *Ibid.*, pàg. 146.

pecta als hàbits i a les tècniques encartronades de la interpretació actoral. El fragment ha estat citat repetides vegades:

«Aquell art poc sincer escrit amb sospirs retòrics i llàgrimes llogades al consonant; aquells parlaments inflats amb paraules caient com a cascades oratòries; aquells monòlegs a crits, va desterrant-los l'art modern, i desant-los a les golfes; mor el galant, el barba i el traïdor; mor aquell d'intrigues i de problemes; aquells convencionalismes de motllo, aquelles comèdies cromos i als drames aquells crits dels actors van apagant-se, i tot va caient empolsat en el fosso de l'escena.»

Els conceptes hi són explícits: sinceritat (contra l'artificiositat i l'afectació), senzillesa (contra la grandiloqüència i la retòrica buida), justesa (contra l'exageració i els crits en la interpretació). Amb sinceritat, senzillesa i justesa l'art modern desterrarà progressivament els convencionalismes més repatanis, tant en el camp de l'escenificació com en el de l'escriptura dramàtica. En aquest darrer sentit, aviat s'acabaran les comèdies insulses («comèdies cromos», com, en pintura, l'«art cromos») i els drames que, en comptes d'encomanar una emoció intensa i noble, basen tota la seva efectivitat en una intriga complicada i en el plantejament de falsos problemes socials: una romanalla deteriorada de les velles moralitats del drama burgès.

Aquesta reforma de l'art —assegura Rusiñol— triomfa gràcies a homes com ara Maeterlinck, «que lluiten sense tenir en compte els aplausos de les masses i llencen la mirada lluny per veure horitzons més amples.» La lluita, doncs, és desinteressada. Per a Rusiñol, Maeterlinck és dels qui «treballen a l'ombra esperant el dia lluminós de la reforma». El seu art no reclama la recompensa dels diners o de la fama; com a únic premi té la satisfacció de saber que cava els fonaments del que serà una humanitat millor. Per aquest motiu, la seva obra, en tant que «art sincer», és un art «modrit de bellesa mig somniades, mig vistes, en les pobres misèries de la vida». Ell no és «dels que pregonen les penes amb veu alta, sinó dels que expliquen els sofriments a cau d'orella.» Intimisme i Bellesa, Bellesa i Sofriment, Bellesa i Bondat: són conceptes que es barregen en Maeterlinck. Mai no es podrà acceptar res que resulti vulgar o lleig o fals. En definitiva, Maeterlinck és un reformador; la seva activitat artística té el segell de l'apostolat: és dels pocs «que donen una empenta a les idees perquè s'obrin camí entre tanta gent que pastura per la terra; que lluiten amb la indiferència dels uns i la mala voluntat dels altres.» Un combat constant, insistent, que beu en les fonts del somni i que abomina de la impotència dels esperits sensats (esperits que ben aviat seran identificats amb la burgesia).

Fins aquí, Rusiñol ha presentat la figura de Maeterlinck il·luminada per la claror de l'ideal. Però, com es pot traduir aquest ideal en conceptes més definits? Quina filosofia hi ha darrera de la santa reforma? Totes les crítiques preliminars han coincidit a l'hora de definir Maeterlinck com el poeta que presenta la immensa indefensió de l'home just en l'instant en què és sorprès pel

seu destí, és a dir, per la mort; una mort que encarna simbòlicament el sentit inexorable de la Naturalesa, que l'home és incapaç de comprendre i de controlar. Això explica el sentiment predominant de terror. I d'aquí, és clar, se n'extreu majoritàriament una lectura pessimista. Rusiñol, en canvi, tot i parlar dels pressentiments de l'avi cec, de la premonició de l'arribada de la mort («que s'apropa, venint quieta i misteriosa, deixant un rastre de desolació gelada»), descriu aquesta mort —la *intrusa*— com una ombra familiar. La *intrusa*, és veritat, «ve a arrencar-vos un plor i un carinyo de la terra», tanmateix, no deixa de ser «consol de la vida» i, per això, molts «l'esperen somrient com una amiga deslliuradora de les penes.» És cert que l'home no pot comprendre els designis de la Naturalesa, que el seu devenir li sembla completament arbitrari. Ara bé, qui som nosaltres, els homes, per voler comprendre o modificar les directrius misterioses que governen la nostra existència? «¿Quin dret teniu i quina força —diu Rusiñol— per aturar els designis fatals de lleis eternes de la vida?» Més que pessimista, la lectura de Rusiñol és, en un sentit literal, decadent. Com es pot ser pessimista si es renuncia a comprendre i a dominar? La mort allibera de les penes i dels sofriments de la vida. La contemplació de la Naturalesa, del seu llenguatge indesxifrable («l'aire que tremola», «les fulles que cauen», «la claror trista que entra pels finestrons i es desfà en pampallugues la fredor de les rajoles»), és sempre l'expressió d'aquesta veritat suprema i, simplement per això, és una percepció bella, plaent. En efecte, l'artista —en el sentit elitista a què em referia més amunt— és un ésser suprasensible que integra emotivament aquesta percepció de la Bellesa, i això li alleugereix el viure. I també el perfecciona. Parlo, és clar, d'un art consol, d'un art capaç de salvaguardar l'home de la realitat traumatitzant de la vida moderna. Recapitulem, doncs. Maeterlinck pot ser un reformador de la humanitat? No pas en un sentit social, ni polític, no. Maeterlinck reforma la humanitat en tant que l'allibera de la indiferència i la recupera per a l'estat sensible de les grans emocions. Rusiñol, manllevant mots de Casellas,<sup>92</sup> descriu aquest estat: «visions llampegants», «traduir en boges paradoxes les eternals evidències; viure de lo anormal i lo inaudit».<sup>93</sup>

Tot plegat són conceptes idèntics als que conformaran els fonaments estètics i ideològics de Gual, les idees que construïran la seva noció d'educació estètica, si més no fins gairebé al canvi de segle. Ho resumeixo:<sup>94</sup> elitisme (l'ar-

92. Bona part —no la major part— del text de Rusiñol és manllevat de l'article de Casellas a *La Vanguardia*. A dreta llei, però, s'ha de convenir que Rusiñol només selecciona allò que li interessa i que dirigeix el seu discurs a definir i a subratllar conceptes pràcticament inexistent en la ressenya de Casellas.

93. Per arribar-hi, cadrà «cantar el dolor suprem, i descriure els calvaris de la terra, arribar a lo tràgic freqüentant lo misteriós; endevinar lo incògnit; predir els destins donant an els cataclismes de l'ànima l'expressió excitada del terror.»

94. Els mots entre cometes són de Gual.

tista entès com un ésser escollit, superior —i l'extensió de l'elitisme al públic, una idea que tindrà força transcendència els primers anys de l'Íntim—; la missió regeneradora de l'artista; l'apostolat desinteressat (no esperar mai «l'aplaudiment dels més», l'art ha d'educar el públic i, per tant, no s'hi ha de sotmetre); la reforma de la literatura dramàtica (rebuig de les «trames forjades» per enlluernar i de les «complicacions» —en aquest darrer sentit, també neix la prevenció contra el teatre de tesi—); reforma de l'art de l'escenificació (interpretació teatral i, més enllà de Rusiñol, en funció de la idea de síntesi artística, orquestració de llenguatges, reforma de l'escenografia i instauració d'una concepció moderna de la direcció d'escena); entronització, per tal de dur a terme aquestes reformes, dels principis de sinceritat, simplicitat (o senzillesa) i justesa; identificació de Bellesa i Bondat; intimisme associat a la Bellesa (i, en relació amb això, el lligam decadent entre plaer i dolor); tot lluitant contra la «indiferència», la recuperació del «fructífer admirar» que retorni l'home a l'estat emotiu i admiratiu de l'infant (incidir, doncs, en la «constitució moral dels homes»); i, finalment, la idea de la mort com la gran alliberadora.<sup>95</sup>

95. Vegeu, per exemple, el poema «Morta Per a un quadros», transcrit més amunt, pàg. 45.

## CAPÍTOL 4

### 1. ELS PRIMERS INTENTS DE TEATRE SIMBOLISTA

Per què tant d'enrenou al voltant d'un autor? Per què tanta necessitat de fixar el sentit últim de les seves obres? En poques paraules: Maeterlinck és escollit per proporcionar un model teatral modern capaç de superar d'una vegada i per sempre els endarrerits patrons de la dramaturgia autòctona. La idea permet, encara que sigui per un breu espai de temps, aglutinar els sectors renovadors sota un mateix estendard. Malauradament, el miratge de la cohesió no dura gaire. Ja he apuntat els recels dels nuclis antidecadents. D'una banda, l'autor interessa per la seva modernitat i la seva univesalitat, per la seva concepció de la *mise en scène* o perquè proporciona una nova dimensió de l'emoció estètica; de l'altra, però, es desconfia del seu aparent pessimisme, de la manca de voluntat dels seus personatges, del bandejament de l'acció dramàtica o de la desconexió que les seves obres evidencien respecte als problemes socials. Les reticències antimaterlinckianes també tenen a veure amb la qüestió de l'elitisme. Casellas, segons Yxart, ha fet una interpretació realista de l'«Avis» perquè ha desconfiat de les possibilitats d'una interpretació *quietista* davant d'un públic heterogeni. El mateix Yxart, partint de la convencionalitat vigent, posa en dubte la representativitat de la peça; l'opinió, un cop estesa, qüestiona en gairebé tots els àmbits artístics i culturals la validesa reformadora del nou model: si el teatre simbolista només és comprensible per a un públic escollit, si no pot ser sancionat pel gran públic, quin sentit té proposar-lo com a patró d'una suposada transformació teatral? El període unitari d'assimilació de Maeterlinck, per tot plegat, s'acabarà aviat. Hi haurà altres referents, com ara Ibsen, que posats a consensuar un model de renovació, facilitaran molt més les coses.<sup>1</sup>

1. Ibsen concilia òptimament el realisme naturalista i el simbolisme. El seu teatre simbòlic, alhora que permet plantejaments escènics i interpretatius similars als que demana l'obra de Maeterlinck, accepta la denúncia d'aspectes socials, o de moral social. En aquest sentit, la seva obra és

Tot i el desencís progressiu dels sectors culturals, entre el 1893 al 1895, Gual estudia no tant —en un sentit ampli de l'expressió— *el patró maeterlinckian*, com el model instaurat particularment per *La intrusa*. A partir de 1895, el seu coneixement de la producció maeterlinckiana s'eixamplarà, cosa que li permetrà ampliar l'abast de la seva influència cap a peces de factura llegendària. Més: la lectura de *Le trésor des humbles* (i també la constant preocupació per conciliar «*realisme aparent*» i «*transcendència del símbol*») el duran, sobretot a partir del 1898, a definir els límits d'un gènere nou, el «drama de món». Poc després, en un moment global d'embranchada regeneracionista-vitalista, Gual diluirà l'empremta maeterlinckiana en l'alenada fresca de dos altres patrons: D'Annunzio i Ibsen. Durant cinc anys, entre 1893 i 1898, el seu rebuig pel teatre d'idees haurà estat absolut.

Hauria de quedar clar que la fidelitat a Maeterlinck no implica, de cap de les maneres, que Gual resti al marge dels principals corrents de renovació teatral a Catalunya. De fet, al llarg d'un parell o tres d'anys, tenint en compte la bomba del Liceu i el tancament de *L'Avenç*, el triomf de les tendències decadentistes és gairebé absolut. La Festa Modernista del 1894, a Sitges, n'és un bon exemple. Ben mirat, el que fa Gual no és altra cosa que seguir el corrent artístic majoritari i, en conseqüència, conciliar estèticament la seva activitat de dramaturg amb les noves teories (que afecten sobretot la seva activitat com a pintor). L'evolució de Gual cap a la pintura allegoricodecorativa té una correspondència clara amb una peça teatral com ara *Nocturn. Andante morat*. I el mateix passa amb les tendències musicals, amb el seu wagnerisme, que troba en el teatre llegendari i en la noció de síntesi de les arts una traducció dramàtica factible. De més a més, per aquestes dates, Gual comença a formular una nova «teoria escènica», la qual, d'acord amb la retòrica redemptorista del discurs russinyolià, posa les bases del que amb el temps serà un ideari estètic força més complex. Ara bé, tenint en compte tota aquesta eferescència, com és possible que Gual es quedi pràcticament sol a l'hora d'experimentar dramàticament amb les formulacions maeterlinckianes? La veritat és que, després d'entronitzar Maeterlinck, ningú, ni tan sols el mateix Rusiñol, no sap com traslladar —si se'm permet l'expressió— *al català* la nova proposta teatral. Per contra, els únics que engegaren alguna iniciativa dramàtica de consideració són els joves de la colla del «Foc Nou» (Teatre Independent) —Brossa, Iglésias i Corominas, entre altres—, amb la voluntat expressa de fer un teatre

llegida, pels regeneracionistes, com un teatre d'idees, un teatre de tesi. En mots de Postic, «*Le réalisme d'Ibsen, qui le conduisait à montrer l'homme luttant contre les hypocrisies, les mensonges, les entraves de la société, l'amenait aussi à affirmer un idéal d'homme libre s'épanouissant dans un climat de vérité. Ses pièces étaient à la fois réalistes et symboliques, et par exemple, Les Revenants, à travers l'âpre peinture sociale, symbolisaient la puissance de l'héritité que pèse sur nous. Les uns, comme Antoine, pouvaient, par la scène, accentuer le côté réaliste des pièces, mais les autres cherchaient à y puiser une nouvelle nourriture.*» Postic: *Maeterlinck...*, pàg. 41.

d'idees d'inspiració ibseniana que suposí una alternativa clara a la inaniació de Maeterlinck.<sup>2</sup>

### 1.1. La visita: un apunt impressionista

Entre la confecció d'*Enganyosa* i la de *La visita*<sup>3</sup> té lloc la segona Festa Modernista de Sitges. L'impacte de *La intrusa* i l'ascendent de la gent que l'ha muntada explica que, un cop acabada la redacció de *La visita*, el primer instint de Gual sigui el d'anar a lliurar l'obra a Pompeu Fabra, traductor del text maeterlinckià i membre de *L'Avenç*:

«Amb aquella obra de curtes proporcions a la butxaca, i després d'haver fet el menester per tal d'aconseguir una presentació prop de Pompeu Fabra, cert dia vaig anar a casa seva, ple d'emoció, per fer-li'n lectura i sol·licitar-ne una franca opinió, que fou espontàniament favorable i m'afranqua les portes del nucli de *L'Avenç*, per aquells temps ja llençat a les lluites guadores.»<sup>4</sup>

Amb *La visita*, Gual intenta aplicar a la seva obra esquemes absolutament —passeu-me el mot— *intrusístics*. És a dir, prova de recrear la pesantor at-

2. Per part d'Iglésias, la defensa d'Ibsen prové de la seva vinculació a *Lo Teatro Regional* (vegeu, per exemple, Iglésias: «La evolució teatral»). Ja he citat més amunt, de la mateixa revista, un article que oposa netament el model ibsenià al maeterlinckià. Es tracta de l'article d'Avinyó: «La escola modernista». Diu així: «Ibsen i Maeterlinck són los apòstols, jefes d'aquestes doctrines, ells són la síntesis de tot lo sistema; grans faros lluminosos que ens guiaran en la nova senda de l'art. [...] En ses obres no presenten tan sols símbols o jeroglífics que el públic deu dexifrar; sinó que en Ibsen ho fa per medi de formes clares i en Maeterlinck ho omple deombres anyadint en el tot simbòlic medis més inintelligibles encara. Lo teatre del dramaturg belga està ple d'excentricitats i ridiculeses, puix que s'ha proposat fer-nos conèixer l'essència de les coses en si mateixa, l'universal prescindint d'individualitats, vol la humanitat sense l'home; i, per això, prescindeix de la llum, dels colors, de l'activitat i, si pogués, dels actors. [...] Ibsen és del tot oposat a Maeterlinck, recull de l'humanitat tot lo de individus, se fixa en los més petits detalls i pintant tres o quatre caràcters reals, humans, los uneix per presentar-nos un ser desconegut, simbòlic, que ja no el veiem entre ombres, sinó que la realitat de vida nos lo ensenya.»

3. *La visita*, 1893, original ms., Fons Gual, núm.1395.

4. Gual: *Mitja vida...*, pàg. 48. En aquests moments, *L'Avenç* no té cap motiu per desconfiar de Gual. De fet, *La visita* gairebé pot llegir-se —usant paraules del mateix autor— com un «quadro de costums». En la mesura que Gual insisteixi d'una forma més decidida en l'opció dramaturgica decadent i, sobretot, a partir de la publicació de *Nocturn*, els de *L'Avenç* el col·locaran a la seva llista negra. Un cop liquidada la revista, el nucli principal dels seus redactors continuarà tenint influència en els ambients artístics de la ciutat (revista *Catalònia*). Gual intentarà captar el seu suport a l'hora de fundar el Teatre Intim. Amb ressentiment evident, l'autor es queixa del poc cas que li fan: «El mateix nucli de *L'Avenç*, que jo m'havia mirat sempre com a redemptor de força coses que esperaven les generoses intervencions, en apropar-m'hi per temptejar la seva adhesió, em vaig adonar que era inspirat per tota mena de prevencions, i fins m'atreveixo a dir d'antipaties. En aquells moments *L'Avenç* repartia patents d'aptitud, i jo no els vaig caure en gràcia. Puc dir que a la seva resistència envers meu dec en gran part la carrera d'obstacles que m'he vist obligat a suportar. Dues armes poderoses li asseguraven constantment la victòria: *fer el buit* o *bé rebentar*, dues armes aconsellades encara avui pels guadors fantasmes de la Barcelona provinciana, dues armes que saben d'enverinar ambients amb una covardia mereixedora de treballs forçats.» *Ibid.*, pàg. 62.

mosfèrica que deriva dels pressentiments ambigus i de la intuïció de la proximitat de la mort. D'altra banda, se cenyeix, amb una peça curta —un sol espai i una sola conversa—, als pressupòsits d'intimitat i senzillesa reclamats per Ru-siñol. L'escena és la següent: una malalta, que no coneix la gravetat del seu estat (una gravetat que no s'explicita però que el lector intueix), és visitada pels seus parents a l'hospital. Es va fent fosc. Transcendent els límits d'un diàleg absolutament convencional, s'endevinen secrets, sentiments ocults, petites veritats que s'amaguen: el dolor contingut dels parents, l'amor secret del jove adolescent (un primer esbós de drama íntim), la gravetat de la malalta... Gual ho descriu d'aquesta manera:

«Una cambra d'hospital, blanca, neta, endreçada; una malalta jove dins del llit voltada de totes les humils sollicituds. Una família que arriba aprofitant l'hora de visita... veus, converses plenes d'enyoraments, d'amors i d'esperances; una campana que marca el terme de la confiança... els adéus... de nou la solitud, i aquell rosari començat per tal d'endolcir-la!...»<sup>5</sup>

L'autor, seguint les proposicions de tots aquells que han presentat i judicat l'obra de Maeterlinck a Catalunya, concep una escenificació simbòlica on conviuen la càrrega atmosfèrica i la sensació de realitat.<sup>6</sup> Als ulls de Gual, aquesta dualitat té una lògica evident. Per a ell, el teatre no és res més que un gran mirall que ha de reflectir l'home. Ara bé, aquest mirall

«no serà pas com els miralls corrents, que impressionen la realitat amb la cruïsa d'un fet purament físic i reproduïxen l'hermosura sense comentari de cap mena. Serà un mirall azogat pel bon sentit, que voltarà les imatges d'un sens fi de clarors provinents del desentrellament de lo invisible de l'home. Aquest mirall immens, aquest mirall magnànim serà per l'home el Teatre. D'ell ne traurà al seguir de ses reproduccions que així seran reals com delatores d'idealismes particulars.»<sup>7</sup>

S'ha de transcendir la realitat, és a dir, endevinar veritats misterioses i inexpressables rere una superfície suposadament banal. La pintura moderna fa el mateix: suggestió, intensitat de sensació, correspondència entre els fenòmens físics reproduïts i els estats d'ànima... Tal com dirà Gual amb els anys, l'«art realista» corre el perill terrible d'un contagi pestífer, el de la reproducció in-

5. *Ibid.*, pàg. 48.

6. Ho he comentat més amunt: Brossa demana una sensació intensa de realitat als responsables del muntatge de *La intrusa*; Yxart destaca l'ambient contemporani de l'obra i el detall realista de la seva acotació inicial: «*La enferma es una recién parida: el hecho es real y ordinario. La misma conversación de la tertulia tiene algo de prosaica, incidentalmente, se habla de los defectos de una muchacha de servicio. También la decoración es de una verdad que aspira a lo típico: un interior flamenco. El propio autor cuida de pedir en la acotación, brevísima como suya, que figure entre el mobiliario un reloj flamenco...*», Yxart: *El arte escénico...*, I, pàg. 281.

7. «*De teatre*», conferència llegida al Teatre Principal de Terrassa el 5 de juny de 1904 abans d'una representació de *Misteri de dolor*, original ms., Fons Gual, Carpeta 36.



terna de qualitats òptiques i fonètiques, el de la «veritat sosa» mancada de qualsevol mena d'«esperit artístic». Cal percebre, en la realitat, «lo invisible de l'home». Per aconseguir aquesta percepció, l'artista haurà de partir d'una posició essencialment subjectiva. A l'hora de reproduir la realitat, doncs, no pot ser que no hi hagi «comentari de cap mena»: ordenant els signes amb què s'expressa el no-jo, l'artista, per estranyes i misterioses analogies, ha d'aconseguir, sense trair la veritat de la Natura, traduir el seu estat d'ànima (fer «reproduccions reals» i, alhora, expressar «idealismes particulars»).

Pel que fa a la suggestió atmosfèrica, amb *La visita* Gual transita per un camí una mica diferent del que marca *La intrusa*. Tot i treballar la manifestació indesxifrable dels fenòmens naturals, l'expressió balucejant de la premonició, la por i el dubte, l'autor investiga (de forma absolutament inèdita en teatre) el no-dit, la suposició expectant, per part del receptor, del secret, dels petits drames interns, de tot allò que es calla. Evidentment, aquest efecte es produeix encara de manera molt rudimentària i en un segon terme. I és que el concepte de «drama íntim» encara no ha assolit la maduresa teoritzada al pròleg de *Silenci*.<sup>8</sup> L'evolució s'evidencia, per exemple, en la construcció dels diàlegs. El text de 1898, tot i presentar un intercanvi verbal d'aparença realista (però ple de petits drames inconfessats), no té res a veure amb la mena de col·loqui que té lloc a *La visita*: una conversa de circumstàncies, plena de tòpics, frases fetes i intranscendències. L'any 1893, Gual encara creu que pot fer compatibles el «quadret de costums»<sup>9</sup> i la «delació d'idealismes particulars». En efecte, l'autor no té en compte l'estilització de la realitat que es produeix a *La intrusa*: en *La visita*, els personatges tenen una història particular, vénen d'algun lloc, fan una feina, tenen un jornal, s'expressen amb un registre col·loquial (usen expressions com ara «malviatge» o «batualisto»), contenen anècdotes; en un mot, són individus absolutament determinats. En l'obra de Maeterlinck, malgrat que la crítica parli de llenguatge vulgar, els personatges no ho són pas, de determinats. Si més no en el sentit en què Yxart i companyia utilitzen el terme.

Tot amb tot, Gual defuig de plantejar un conflicte i una acció plenament dramàtics; i això sí que ho fa cenyint-se al seu *patró*: esbossa un drama situa-

8. A finals del 1894, amb *Morts en vida*, el concepte ja haurà pres una certa consistència. La idea, tanmateix, no es desenvoluparà plenament fins a *Silenci*. De moment, pel que fa a *La visita*, val la pena fixar-se en l'interès que demostra l'autor pel drama intern d'algun personatge secundari: «L'amarament del drama intern m'obsessionava; el descobriment del drama intern, també, i doblement m'interessava quan em semblava descobrir-lo en l'ésser més allunyat de l'atenció de tots», Gual: *Mitja vida...*, pàg. 49.

9. El manuscrit conservat és una «còpia en net de l'original destruït». La data de revisió és de 1941. És possible, encara que no probable, que l'etiqueta «quadro de costums» sigui afegida en aquesta data. En qualsevol cas, no és una etiqueta desencertada. Hi ha alguns plantejaments propis del gènere, amb l'única diferència que, com a bon drama situacional, tot queda relegat a l'àmbit de la narració, a l'exterior i al passat. Així, per exemple, el retrat social és clar: la protecció d'una senyora rica («donya Mercedes»), l'orfeneta, la porteria, els emigrants que vénen del camp...

cional partint d'alguns conflictes interns que en la lectura no superen l'estadi del pressentiment, la deducció i el dubte.<sup>10</sup> L'efecte atmosfèric (una sensació de tristesa prenyada de múltiples intuïcions) —insisteixo— parteix bàsicament d'aquests interrogants i, amb tot, s'acaba de configurar gràcies a la presència d'alguns elements emblemàtics: la monja (la germana de la caritat), la referència al cementiri, la malalta (sembla ben bé sortida d'un quadre de Rusiñol),<sup>11</sup> el toc de la campana, el rosari, l'arribada de la nit, la llàntia i la foscor progressiva...

A l'hora de concebre l'ambient, Gual recorre a la tècnica pictòrica. De primer, dibuixa i acoloreix l'escena en lloc de descriure-la. Això no vol dir que s'estalvi la descripció. Tot al contrari, per comptes d'anotar-la a les acotacions, l'expressa subjectivament per boca de la malalta. En aquest sentit, el punt de vista del personatge és similar al de l'artista modern que, tal com diu Casellas, només s'interessa per la realitat en els moments de màxima dissolució, en els seus instants de més fluctuació i vaguetat. Gual opta pel crepuscle: el moment en què les línies es dilueixen en la foscor ascendent de les ombres. Quan arriba la fosca, la blancor de les parets es dilueix, tot s'entela, el color del cel tristeja, s'esborren els límits entre el camp i la muntanya, els elements de la realitat es fonen entre ells:

«Quan de debó estic trista és a entrada de fosc, perquè les entrades de fosc ho són molt, aquí, de tristes... Molt! No sé... si sapigués explicar-ho... Veurieu que aquesta blancor de parets fuig per moments i... i tot sembla que s'enteli, sí, sí, no te'n riguis tu. [...] Tot sembla que s'enteli, i el cel, que al pic del dia és tan blau i tan bonic... com ho diré? Es torna d'un color... aixís...», d'un color que tristeja d'allò més: per allà baix se posa roig, tant que fins fa mal a la vista. Tot això d'aquí a fora no es veu pas ara, no; aleshores, amb prou feines si s'endevina lo que és camp ni lo que és muntanya, a que no? Sembla que tot se fongui, com si tot tingués son en aquella hora, i com més va, menos claror entra pel balcó, ni els llençols semblen blancs. I encara es posa tot més fosc, i, alsa!, no prou content s'hi posa més i més, i tant que ja tenim la nit a sobre. Encenem la llàntia, que és més poca solta la claror que fa!... la *hermana* tanca els finestrons i, mira, i ja hi som. Hi ha una quietud en aquesta casa quan és nit!... tot lo més que se sent per aquí a la vora algú que tus, algú que gemega... i algun ai! de la veïna, que la pobra no creuen que se'n surti. La *hermana* entra, surt, torna a entrar,... a l'últim se queda, passem el rosari, menjo una mica i santa nit. (Petita pausa d'èxtasi)

10. Això no obstant, Gual, en un parell de moments, cau en la temptació de donar informació usant el recurs convencional de l'apart.

11. El paral·lelisme no és gratuït. Gual hauria pogut inspirar-se en un quadre de Rusiñol. Segons Casellas, Rusiñol «*imprime en sus interiores un dejo de melancolía que se esfuerza, por otra parte, en velar y en encubrir, como quien buye de exterioridades patéticas, como quien siente invencible horror a la burguesa sensiblería. Por esto dentro de aquel cuarto de la joven Enfetma se adivina, más que se ve, a la eterna convalesciente, meciéndose en ensueños de futura dicha, mientras se consume acariciada por las manos yertas de la tisis.*» R. Casellas: «*Bellas Artes. Exposición Rusiñol, Casas y Clarassó*», *La Vanguardia* (16-2-1893). S'ha de tenir en compte que un quadre com «*La morfina*» no és exposat a la Sala Parés fins a l'octubre de 1894. Gual no redacta una descripció de l'escena, dibuixa en el manuscrit un petit esbós escenogràfic. El podeu trobar reproduït a Batlle, Bravo i Coca: *Adrià Gual...*, pàg. 133.

i *continua animada*) Oh! quan jo us dic... podeu ben creure: les entrades de fosc i les nits són aquí tristes, molt tristes... oi, *hermana* que ho són?»

D'una manera ben subtil, l'autor indica l'efecte que ha de produir l'escena; un efecte que és subratllat —reforçat— per l'explicació emocionada i sincera del personatge. La concreció escènica del medi, doncs, al mateix temps que correspon a l'estat d'ànim de la malalta, ha de suggestionar completament l'auditori en una orientació global de *tristes*. Al final de l'obra la foscior és absoluta. Significativament, la noia demana que li portin flors en la propera visita, comença l'oració i, lentament, baixa el teló.

## 1.2. L'últim hivern: *atmosfera i conflicte*

Després de *La visita*, *L'últim hivern*<sup>12</sup> torna a plantejar una situació similar. En aquest cas, però, l'autor planifica la tensió mitjançant un conflicte argumental mínim.<sup>13</sup> Probablement, Gual, després d'un primer assaig de teatre situacional, posa en dubte la validesa del procediment. La veritat és que, a *La visita* no ha aconseguit crear personatges sintètics a la manera de Maeterlinck, ni tampoc no ha suggerit el pas invisible i terrorífic de la mort. D'altra banda, no és segur que l'absència de conflicte hagi satisfet ni poc ni gaire els probables receptors de la lectura del text. Perquè, tot i superar part de les pegues adduïdes pels que no confien en la viabilitat de la representació simbolista (sobretot pel que fa a la determinació dels personatges i al suposat realisme de l'escenificació), *La visita* no proposa una veritable acció, els interrogants oberts resten sense resposta i el desenllaç és esperat debades. Probablement, alguns consells benintencionats —qui sap si del mateix Fabra— provoquen l'escriptura d'un nou text: una obra que opta per reelaborar el tema de la malaltia des d'un enfocament encara maeterlinckià (que no caigui en «solucions d'aquelles exigides pels auditoris d'ofici»), però que vol ser més *teatral*, és a dir, menys allunyada de les convencions dramàtiques vigents. Per tot plegat, a la nova obra, la referència a la *intrusa* —a la Mort— hi és molt més evident. Si a *La visita* mai no s'afirmava del cert la gravetat de la malalta, a *L'últim hivern* queda clar que les dues figures principals vetllen un home moribund.

La situació d'arrencada és la següent: un capellà dorm i dos personatges, que li fan companyia, xerren en veu baixa per no despertar-lo. El lector, d'aquesta manera, enmig d'un ambient de recolliment i de respecte, coneix ben aviat la situació i els antecedents. Això no vol dir que Gual arribi a cons-

12. *L'últim hivern*, 1893, original ms., Fons Gual, núm.1396.

13. *L'últim hivern* «va emparar-se —diu Gual— de les mateixes modalitats de *La visita*, però es desenvolupà seguint un planeig de més textura dramàtica i, per tant, més inexpert, però sense solucions d'aquelles exigides pels auditoris d'ofici.», Gual: *Mitja vida...*, pàg. 48.

truir una acció dramàtica en un sentit estricte. Al present, gairebé no passa res. Pràcticament, tota l'acció queda relegada al pla narratiu. Les explicacions dels personatges, fetes en un llenguatge col·loquial, ens posen altre cop al corrent de l'*anecdòtic*, del que queda fora, de tot allò que s'esdevé o s'ha esdevingut més enllà de la trista estretor de la cambra del malalt (és tòxic, evidentment). A diferència de *La visita*, però, la informació que s'obté no configura un simple retrat de costums: Gual hi projecta un petit conflicte que, d'una manera o altra, al final de l'obra, haurà de quedar resolt. Vegem-ho. El senyor Vicenç (el metge) i Madrona vetllen el fill d'aquesta, que es debat entre la vida i la mort. Dialoguen: ens assabentem que el millor amic del moribund, Eusebio, acaba de morir. El malalt no ho sap i, així que es desperta, s'exclama i es queixa perquè l'amic no l'ha vingut a visitar. Dubta entre l'acusació i el pressentiment, la premonició que ha passat alguna cosa que no li volen dir. Els altres dos, a l'espina del llit, no gosen comunicar-li la veritat. El conflicte queda plantejat: li ho han de dir o no li ho han de dir?

A *La visita* també s'amaga alguna cosa al malalt (la seva gravetat) o, si més no, així ho intueix el lector. Ara bé, aquest fet no configura un element de conflicte, sinó que se suma simplement als efectes de tensió atmosfèrica. A *L'últim hivern*, en canvi, el secret (que no és tal per al receptor) es planteja dramàticament com un problema a resoldre. És a dir, hi ha un conflicte dramàtic i tres personatges immòbils (després se'ls afegirà la germana del moribund). Un esquema, doncs, relativament situacional. Hi ha acció, sí, però l'acció se circumscriu gairebé sempre al relat; la seva progressió cap al desenllaç és mínima i, ben mirat, es concentra en la tensió prèvia al reconeixement. El paral·lelisme amb *La intrusa*, doncs, pot mantenir-se. La impossibilitat del moviment en totes dues peces esdevé tràgica: és alhora la causa del conflicte i allò que impedeix la seva resolució. Com l'avi cec de Maeterlinck,<sup>14</sup> la voluntat de moviment del malalt funciona com a caricatura, com a metàfora, d'una acció impossible. I, amb tot, en l'obra de Gual, el desig de moure's respon més a la voluntat de verificar l'actitud incomprensible d'un amic que no pas al desig simbòlic de sanar, d'alliberar-se de la mort (una mort que el protagonista accepta). La tràgedia, per tant, no neix de la confrontació de l'home amb la seva darrera veritat, sinó que neix d'un *equivoc* més o menys convencional que, en una acció estrictament aristotèlica, haurà de resoldre's mitjançant l'*anagnòrisi*.<sup>15</sup>

14. «L'avi: (intentant aixecar-se) Voldria traspasar aquesta foscor...! / El pare: On voleu anar? / L'avi: A aquella banda d'allà... / El pare: Estigueu tranquil.» En la versió catalana de Jordi Coca: *La intrusa*, dins *Quatre variacions sobre la mort*, Barcelona, Institut del Teatre, 1984, pàg. 37.

15. De primer, el lector no sap que Eusebio és mort, pensa que està malalt. Després, el senyor Vicenç ho revela a Madrona (i, és clar, al lector). Aquest instant coincideix (en sentir la paraula «Mort!») amb el moment en què desperta el malalt (efecte dramàtic). Més tard, davant les acusacions d'ingratitude per part del moribund, hom li notifica que el seu amic està malalt. Ell, a partir d'aquí, pressent que se li amaga alguna cosa. Al final, li ho confessen: Eusebio és mort. L'enterrament passa per davant de la casa.

És important reconèixer que la construcció dramàtica de *L'últim hivern* no interfereix la vigència de l'objectiu *atmosfèric*. D'una banda, l'autor treballa la concreció (verbalització) d'un seguit de sensacions tristes i opriments que neixen del contrast i la correlació entre el *dins* i el *fora* (encara que menys elaborat que a *La visita*, no hi falta l'efecte de la finestra i els seus inefables canvis de llum). De l'altra, estudia la utilització de símbols i motius emblemàtics: el mar, que brama a l'exterior (i que serà el protagonista de la pròxima obra); el roser d'hivern, que s'esfulla; les dues corones de roses<sup>16</sup> (una per cada tomba, com a penyora d'amistat eterna); l'enterrament que passa per davant de la finestra; el sacerdot moribund... Per primera vegada en l'àmbit de la incipient producció dramàtica gualiana,<sup>17</sup> el protagonisme de l'obra recau en un capellà. És una figura que, en el context modernista, assumirà ben aviat la representació metafòrica de l'artista modern, l'individu suprasensible imbuït d'una missió redemptora que sovint, o bé entrarà en col·lisió amb els seus propis secrets; el seu passat, els seus *dramas íntims* (és el cas més freqüent en l'obra de Gual), o bé xocarà contra el mur impenetrable dels atavismes, les convencions i la materialitat dels homes.<sup>18</sup> A *L'últim hivern* —tot s'ha de dir—, no es desenvolupen cap d'aquestes dues possibilitats. Un darrer apunt. En aquesta obra, Gual incideix, també per primer cop, en la temàtica determinista de l'herència: la malaltia del moribund, com la de l'«Oswald de la pipa d'opi»,<sup>19</sup> «ve de les fatigues del seu pobre pare i no de portar mala vida ni de fer excessos, que cap n'ha fet».

A *L'últim hivern*, Gual, tal com ho ha fet Rusiñol en el seu discurs d'abans de *La intrusa*, presenta la mort com un alliberament:

«De la mort, jo no sé que pagaria perquè, com a mi, no us asustés. Jo no la veig com vulgarment la pinten, cadavèrica i esfereïda. Jo veig en ella la [?] del propi Déu que passa llista dels que per aquí rodolem d'un cantó a l'altre; jo hi veig un no sé què que no me l'explico, una atmosfera superior, mil voltes superior a la que aquí ens envolta, i veig, en fi, la mort com un amparo, com una salvació.»

16. Motiu recurrent en l'obra plàstica de Gual. És força representatiu el cartell de *El llibre d'hores* (1899). Vegeu altres exemples a Batlle, Bravo, Coca: *Adrià Gual...*, pàgs. 19, 21, 40, 51, 54-55, 56 i 195-197.

17. Específic «de la producció dramàtica» perquè del mateix any és la narració *Mon germanastre Abdon*. La comento uns paràgrafs més endavant.

18. L'exemple més emblemàtic en el Modernisme és el mossèn Llàtzer, de Casellas (*Els sots feréstecs*, 1901). En la producció de Gual, el capellà, fins al 1900, apareix en les següents obres: *Mon germanastre Abdon* (1893), *El vicari nou* (1897) (narracions), *L'últim hivern* (1893), *Morts en vida* (1894), *Silenci* (1897) i, més secundàriament, a *L'estudiant de Vic* (1900) (obres teatrals).

19. Adrià Gual: *Les orientacions. Estudi d'actualitat teatral catalana*, Barcelona, A. Artís, impressor, 1911, pàg. 22.

Per aquesta banda, doncs, es pot establir el vincle entre la producció dramàtica i l'obra narrativa de l'autor. Un mes després de l'estrena de *La intrusa*, Gual escriu, probablement entre les dues peces dramàtiques comentades, *Mon germanastre Abdon*.<sup>20</sup> Una obra en què Abdon, el protagonista, ordenat de poc, pressent la mort com un alliberament: «M'anava parlant de la mort com si parlés d'una gran festa» (de més a més, es defineix la malaltia de la tisi en termes de bellesa espiritual).<sup>21</sup> Aquest cop, sí. Gual utilitza la figura del capellà com a símbol de l'artista. El sacerdot és una ànima selecta especialment predisposada per a la percepció espiritual de la Natura, de la Bellesa. Per això, Abdon s'extasia contemplant la natura.<sup>22</sup> Curiosament, la seva admiració i la seva alegria responen, en parts iguals, a una concepció cíclica de l'existència (la integració en el cicle etern de la Natura garanteix la immortalitat: després de l'hivern —«no passaré d'aquest hivern»— ve la primavera i tot torna a començar) i també al concepte cristià que la mort no és un esdeveniment terrible, que ha de ser «molt simpàtica», perquè ben mirat és ella qui acosta l'individu a la vida veritable:<sup>23</sup>

«Tornarà de nou la primavera; la blavor del cel llançarà fresca brisa per gronxar herbes i fulles que vindran després de la nova florida; lo xardorós Sol, com antany, recorrerà la terra, l'aroma i los perfums faran de nou dolça lligada amb l'aire... i una radera l'altra primavera passareu temps i temps, m'oblidareu quasi, esperant la que jo ja tindré: *primavera de l'existència humana*.»

Embolcallant tot això, el narrador descriu l'atmosfera suggerent i prenyada de veus del cementiri, amb els nínxols, les creus de fusta negra, l'erba malaltissa, el silenci dens...<sup>24</sup>

20. *Mon germanastre Abdon o Aucell de pas*, dins «1892-1894. Proses», 10-X-1893, original ms., Fons Gual, Carpeta 34.

21. La imatge, però, és la de sempre: Abdon és magre, «lo seu semblant era dèbil, groguenca sa cara, primet de cames. Prompte es cansava, i mai l'havia deixat una tos seca que li augmentava en los moments de cansament, mentres dos roses seques li eixien a la cara. Tan flac son cos i una ànima tan robusta...!».

22. En un sentit similar, el poema «Estiuada», de 1894 (dins «1895-1897. Proses i poesia», original ms., Fons Gual, Carpeta 34), també canta l'èxtasi del poeta davant de la Naturalesa al llarg de totes les hores del dia. Publicada amb el títol «Estiuhenca», a *La Renaixensa. Revista catalana*, any XXVI, 1896, pàgs. 369-371.

23. El paralelisme de l'alegria d'Abdon davant la mort i el somriure d'acceptació de «El vicari nou» són ben significatius. A propòsit de «El vicari nou», vegeu més endavant, capítol 7, apartat 1.2.

24. Probablement del mateix any, *La Romeria* és força interessant per l'eficàcia de la seva construcció basada en el contrast i en la sorpresa: una nena descriu a la seva mare (de fet, és un breu monòleg) l'alegria de la romeria que veu des del balcó; l'entrada del sol, el repicar de les campanes, l'olor de farigola i d'espígol, l'esclat de la vida barrejada amb el perfum de l'encens... Al darrer paràgraf, però, es gira cap a la mare, que és a l'interior, i li pregunta: «Per què ploureu? Per què joestic malalta?» Vegeu *La Romeria*, dins «1895-1897. Proses i poesia», original ms., Fons Gual, Carpeta 34. Segurament, aquesta obra és anterior a la representació de *La intrusa*.

## 2. *LA MAR BRAMA*

A partir de *La mar brama*,<sup>25</sup> la tercera obra teatral escrita per Gual després de la segona Festa Modernista, el model situacional de *La intrusa* es fa molt més nítid. De fet, l'anada i tornada (entre absència o presència de conflicte, entre construcció dramàtica o rebuig de l'acció) en l'escriptura teatral de Gual es mantindrà constant ben bé fins al canvi de segle. Així, al llarg dels anys noranta, l'autor dubtarà entre dues opcions: la possibilitat d'adoptar solucions arriscades, pròpies d'un teatre estrictament simbolista-situacional, o la conveniència de treballar un terme mitjà que, tot fent possible la innovació proposada pels models estrangers, no violenti, fins a extrems insalvables per al públic, les convencions escèniques vigents. Aquesta darrera preocupació s'accentua a partir de *Nocturn* i es manifesta en l'obsessió de Gual per demostrar que, si bé no està disposat a admetre submissions, tampoc no és un autor que vagi a la seva, sense tenir en compte la representativitat dels seus productes. En aquest sentit, crec que les vacil·lacions de Gual responen, més que no pas a una mala comprensió de les potencialitats del simbolisme teatral, a una voluntat decidida de trobar la manera de fer funcionar aquest simbolisme, més enllà de les pàgines del llibre, als escenaris del país. Fins a l'actualitat, els investigadors, en referir-se a Gual, han abusat de la paraula «elitisme», fins i tot, han parlat d'autobandejament i de menyspreu pel gran públic. D'elitisme n'hi ha, és cert, però caldria matisar-ne la mena. Altrament, tampoc no es pot generalitzar pel que fa als models. I és que, entre el 1893 i el 1901, els camins creatius que transita l'autor són prou diversificats: des de les provatures wagnerianes amb el «drama musical» a l'intent de fixar una fórmula per al «drama de món»; de l'intent de crear un teatre eteri, medievalitzant i prerafaèlita a l'experimentació escènica amb material provinent de les cançons populars; de l'assumpció tardana del vitalisme a la formulació d'una «tragèdia moderna». I tots i cadascun d'aquests models porta implícit un intent de superar el divorci entre l'art modern i el conjunt de la societat.

### 2.1. «Escolteu»: primeres teories per a l'actor

El pròleg<sup>26</sup> a *La mar brama* —de dimensions reduïdes— és el primer text pròpiament teòric de Gual que es conserva. L'escrit segueix la línia reivindicativa dels articles i manifestos modernistes dels primers anys noranta. Per exemple, es pot observar un cert deute respecte al discurs que fa Rusiñol en la sego-

25. *La mar brama*, 1894, original ms., Fons Gual, núm.1397.

26. «Escolteu», març-abril 1894, dins *La mar brama*.

na Festa Modernista de Sitges. A banda els possibles referents, però, cal centrar l'interès i la novetat de la introducció gualiana en el fet d'encetar una certa reflexió sobre el treball de l'actor.

El pròleg s'inicia amb la inevitable *captatio benevolentia* (la bona voluntat amb què és redactat el text farà que s'hi puguin dispensar, «quant menos, alguna part dels disbarats que s'hi trobin»); tot seguit, s'exposa una sentida manifestació de vocació teatral:

«Jo estimo el teatro, l'adoro i el venero, i, per lo mateix, el crec digne de la veritat i de les impressions nascudes de lo més bell i pur del natural, fugint com és conseqüent de totes aquelles trames forjades per trobar efectes que enlluernin i que no s'ajustin a lo que la veritat nos dóna com a llegítim fruit seu.»

El respecte a la veritat obliga el dramaturg a fugir de l'engany dels efectismes comercials: fer teatre no implica enlluernar el públic a qualsevol preu. L'escriptor ha de comptar amb l'emoció dels espectadors, però no gràcies als *trucs* i a les fórmules, sinó mitjançant l'expressió sincera de les impressions rebudes davant la realitat. La sinceritat, al capdavant, s'ha de traduir en suggestió. Val la pena recordar la influència de la teoria pictòrica enunciatada per Casellas: la traducció artística de les impressions captades del natural (matisades per la sensibilitat d'un individu que, no només tria l'*objecte*, sinó que a més a més el sintetitza) ha de poder condensar tota la Bellesa i la Puresa de la realitat. Per assolir aquest objectiu en l'àmbit escènic, Gual sol·licita primer de tot la col·laboració de l'actor («Però això demana auxili, i aquest auxili d'ingú pot dar-lo més que l'actor»). És cert que cal una reforma dels textos dramàtics, sí, però també cal una renovació profunda del treball actoral:

«L'actor ha de ser lo bon company de l'autor, i per fer bé una obra és precís que tingui fe en qui l'escriu. Aleshores, s'identifica d'allò més bé amb la idea general, i és naixent aquesta [que] los detalls i les intimitats del personatge broten com tot lo que, sent plantat en bona terra, és regat amb lo bon judici que pot tenir lo qui hi entengui.»

Cortada, un any i pocs mesos abans, tot parlant de les companyies italianes, havia lloat el fet que els seus actors fossin «més realistes i més sobris en el modo de moure's en escena, i que, per tant», poguessin fer una interpretació més «justa» i «acabada». Gual afegeix un element nou: l'actor, per dir-ho d'alguna manera, ha de *creure* en l'obra, ha de deixar-se penetrar per la seva veritat, ha de sentir-la. Si es comparen el teatre i la pintura, és fàcil comprendre que per a Gual l'actor no sigui la pasta dels colors, ni tan sols el pinzell; l'actor, conjuntament amb l'autor —i, més endavant, amb el director—, és l'artista del teatre, és a dir, el pintor. Per tant, si el pintor ha de ser sincer i ha d'experimentar una *afinitat emotiva* amb tot allò que pinta, l'actor, al seu torn, ha de creure en



l'obra que representa i en l'emoció que vol encomanar.<sup>27</sup> Fent-ho així, el sentit del text s'oferirà a la seva comprensió com un llibre obert. Es tracta de la formulació primicera d'un concepte foça més complex: la noció de compromís i missió en el treball actoral. Una idea que Gual introduirà, quatre anys després, en la filosofia del Teatre Íntim.

A banda la *justesa* i l'*afinitat emotiva*, Gual també comenta la necessitat de la sinceritat en el treball actoral des d'una altra òptica:

«El teatro no demana complicacions, el teatro vol justesa i ànima, molta ànima. Dir lo paper és fer comèdia, lo fer comèdia no és fer teatro. L'actor ha de ser un cor amb cames i lo cos de l'actor ha de ser mogut per l'ànima de l'autor.»

Si l'actor treballa d'ofici i prou, la seva interpretació no reuneix cap element de sinceritat. Tot al contrari, actua basant-se en les convencions tronades dels caducs sistemes de declamació. Cal, doncs, un actor que treballi amb «caringo i abnegació» i amb tota l'«ànima». Per un costat la idea d'«ànima» participa de la comunió sincera i indispensable entre autor i actor; per un altre, obre les portes a un altre concepte molt més nou: la «interpretació anímica». És una idea que analitzaré més endavant. De moment, però, el que queda clar és la relació que Gual estableix entre *sinceritat* i *emotivitat*. Si es planteja la cosa en els mateixos termes que Diderot, s'arriba a la conclusió que Gual demana una interpretació sentida: la sinceritat de l'actor ha de passar per una emoció actoral veritable. Amb els anys, la idea es mantindrà, però matisada per dos altres principis: la consciència dels propis recursos i l'estudi (la tècnica).

En definitiva, els mots de Gual aporten una reflexió breu i primicera sobre la mena d'interpretació que pot adequar-se al nou drama simbolista. Arran de *La intrusa*, s'ha produït un mínim debat entre realisme i *quietisme*, entre personatge quotidià i marioneta, entre vulgaritat expressiva i «melopea». Les idees de Gual a «Escolteu» no resolen, ni de bon tros —de fet, ni tan sols s'ho plantegen—, la qüestió. Tot el que apunten, però, serà fonamental més endavant a l'hora de resoldre-la. Són la primera pedra d'una teoria molt més àmplia que proposarà nous models d'actor per a nous models dramaturgics. Ara com ara, és evident que Gual encara no ha concebut una idea definida del *quietisme* interpretatiu. Caldrà esperar l'aparició del *Nocturn*. Per l'instant, es preocupa tan sols d'aconseguir una interpretació *natural*, *versemblant* i *sentida* que, tot potenciant l'ocultació del caràcter representacional, creï, en la mesura que sigui possible, una il·lusió de «veritat».<sup>28</sup> es tracta de la façana realista que elo-

27. L'any 1903 ho expressarà d'aquesta manera: cal «que l'intèrprete se n' enamori igualment [de l'obra] i, així, la interpretació que hi dongui serà tan rica en detalls com en conjunt; perquè el que estima, mostra la seva passió, recurrent de lo més graciós a lo quasi imperceptible.» Adrià Gual: «Dels conjunts escènics», original ms., 17-10-1903, Fons Gual, Carpetes 36 i 47.

28. Per exemple, referint-se a alguns diàlegs de *La mar brama*, apunta: «Tot això deu dir-se sense esperar l'un que acabi l'altre».

giava Cortada en els actors italians, però també de la façana realista amb què, per a molts, s'ha de presentar el nou teatre simbolista.

## 2.2. *Una intrusa a la catalana*

En *La mar brama*<sup>29</sup> es presenta el diàleg retallat, angoixat, repetitiu i ple d'interrogants entre una dona, la seva filla, un veí i un oncle malalt (*alter ego* de l'avi cec maeterlinckià) que, sense poder moure's del llit, roman, com la convescent de *La intrusa*, en una habitació contigua. Tots quatre esperen deserts, abans no surti el sol i després d'una nit de tempesta, l'arribada de la barca que, com cada dia, menada pels homes de la família, ha sortit a pescar. Teatre, doncs, de situació. Sense vacil·lacions, sense acció dramàtica. «El teatre —assegura Gual— no demana complicacions, el teatre vol justesa i ànima.»<sup>30</sup> És a dir, sensació de realitat i suggestió anímica, res més; tot plegat presidit per un principi inqüestionable de senzillesa.<sup>31</sup>

L'interès per un teatre estrictament situacional s'incrementa en la mesura que ho fa l'obsessió per aconseguir efectes atmosfèrics similars als de *La intrusa*. Un cop bandejat el conflicte (tot i que la tensió es basa en l'interrogant d'una espera), l'*emoció estètica* s'obté mitjançant la creació d'una atmosfera opressiva, gairebé terrorífica. Els recursos són diversos: suspensió, enigma, premonició, coincidències misterioses... En línies generals, la dramatització atmosfèrica simbolista s'empara sobretot en el fet d'establir dues correspondències dalt de l'escenari: d'una banda, la traducció escènica del lligam entre els fenòmens del món físic i l'estat anímic dels personatges; de l'altra, la traducció escènica de la sinestèsia mitjançant la síntesi wagneriana de llenguatges. Pel que fa a la primera, tan sols se n'ha fet un ús molt rudimentari a *La visita*. La segona, en canvi —si s'accepta el testimoniatge de les memòries—, sembla que ja és present en l'escriptura de *La mar brama*:

«*La mar brama* s'expandia a les llums d'un moment d'impressionisme, en els ambients mariners de la nostra costa. En totes aquelles obres mai representades cada ve-

29. *La mar brama*, signat el 5 d'abril de 1894, original ms., Fons Gual, núm. 1397. Hi ha una segona versió de l'obra escrita l'any 1911: originals ms., Fons Gual, núms. 1426 i, mec., núm. 1427. En aquesta segona versió, Gual s'allunya de l'estímul simbolista, afegeix personatges i confereix a l'obra una textura absolutament dramàtica. Salvador Vilaregut, l'any 1898, esmenta l'obra amb el títol *La barca buida*. Com que es conserven tots els manuscrits de l'obra i en cap d'ells no varia el títol, em permeto suposar que es tracta d'un error de Vilaregut, que deuria citar el text de memòria tot recordant una lectura feta per Gual als amics de la Societat Catalana de Concerts. Vegeu Salvador Vilaregut: «Adrià Gual», *La Veu de Catalunya*, any VIII, núm. 18, 3-5-1898, pàgs. 145-146. En cas de ser el títol original, suposo que Gual l'hauria modificat perquè, com a títol, avançava una informació primordial i traïx l'expectativa bàsica de la peça.

30. «Escolteu»

31. «M'obsessionava extraordinàriament la idea de la proporció, i encara el doble la de la més estricta simplicitat.» A propòsit de *La mar brama*, a Gual: *Mitja vida...*, pàg. 48.

gada s'hi veia més clar el propòsit d'anar a la caça d'una emoció resolta per mitjà de tots els elements que integren el teatre. No hauria pogut precisar en cap d'elles en quins moments m'interessava més el color que la paraula, la paraula que el fet en sí, el fet en sí que el silenci que en pervenia.»<sup>32</sup>

Però només ho sembla. Amb els papers a la mà, és evident que no es pot fer gaire cas de les valoracions aduïdes amb els anys: la síntesi de llenguatges (concebuda des del text) no és aplicada —i encara de forma incompleta— fins a *Blanc i negre*, escrita gairebé vuit mesos després. Ara bé, síntesi de llenguatges o no, el que sembla obvi és que amb *La mar brama* es passa d'una suggestió atmosfèrica subtil (la de *La visita*) a, en un sentit més *intrusíctic*, una suggestió atmosfèrica angoixant, als límits del terror. Per aquest costat, es dedueix l'afany de Gual per apropar-se d'una forma més decidida al patró instaurat per l'estrena sitgetana. Més: la intenció *terrorífica* permet llegir amb una nova llum la pretensió d'una interpretació *emotiva* tal i com se sollicita al pròleg.

Es pot parlar, però, d'un *terror metafòric* com en el cas de *La intrusa*? Si posem de costat *La mar brama* i *La intrusa*, allò que d'entrada crida més l'atenció és el paralelisme pel que fa als jocs monòtons —repeticions i interrogacions— del llenguatge. L'exemple és immillorable:

«Tio: No han trucat? / Laia: Sí, si que han trucat. / Tio: Què són ells? / Laia: Potser sí ho siguin. / Lisa: Ara ho veurem (no pot obrir). Aquesta finestra... / Laia: Cui-ta què fas. / Tio: Que són ells? Digueu-m'ho. / Lisa: Ara (s'obra). / Laia: Són ells. / Lisa: Qui hi ha?»

Darrere aquesta mena d'elements superficials, a Gual, se li escapen els trets bàsics del seu model. Per exemple, la inquietud i la por de l'oncle, a *La mar brama*, no respon tant al pressentiment proper i quasi físic de la mort com a l'angoixa natural que provoca la incertesa i l'espera. Les seves preguntes no es deuen només a sensacions o a pressentiments, sinó a la dificultat física —és en una altra habitació i no veu el mar— de comunicar-se amb les dues dones. Com en *L'últim hivern*, doncs, Gual juga rudimentàriament amb la metàfora del moviment impossible; és a dir, de l'acció impossible. Per un altre costat, confirmant sense adonar-se algunes de les crítiques que ha rebut *La intrusa*, concep alguns esdeveniments com a veritables efectes teatrals. Així, per exemple, si la finestra no es pot obrir, és simplement per un problema mecànic; el ciri s'apaga en el moment més apropiat; sembla que algú truqui la porta i que vulgui entrar (a *La mar brama*, aquesta sensació no és en absolut simbòlica: hi ha un veí que arriba, truca i s'interessa pel que està passant). En darrer terme —i això té a veure amb la immaduresa de les *correspondències*—, els sorolls externs, en comptes de verbalitzacions misterioses de l'Inconegut o reverbera-

cions dels estats d'ànima, tan sols serveixen per congriar adequadament una pressió ambiental inquietant i esfereïdora. Com a manifestacions del medi —això sí—, són concebuts en funció de la *naturalitat* i la *justesa* de l'escena: se sent tota l'estona la remor del mar (és la manifestació del medi que té un valor suggestiu més permanent), un gall que canta, el toc de campanes a missa, un ocell... Finalment, l'albada porta simbòlicament la certesa de la mort, la barca buida.<sup>33</sup>

### 3. MORTS EN VIDA

A *Morts en vida*,<sup>34</sup> Gual torna a canviar el rumb. De *La mar brama* li interessa conservar la idea d'aconseguir una suggestió terrorífica. En *La intrusa*, el terror prové bàsicament de la presència invisible d'una mena d'espectre —la Mort— que transita impunement per l'espai escènic; a *La mar brama*, en canvi, tot i la voluntat de prendre l'obra maeterlinckiana com a model, l'efecte es perd. De fet, el trànsit silenciós i inexorable de la mort no s'ha concretat en cap de les obres escrites per Gual des del mes de setembre de 1893. Conscient, doncs, d'aquesta mancança, amb *Morts en vida*, Gual mira de jugar amb una presència molt més explícita de la gran Intrusa. Això per una banda. Per l'altra, l'autor dubta altre cop de la viabilitat escènica de l'opció situacional adoptada al seu darrer text. Sembla preguntar-se: no els ho estaré posant massa difícil?

En relació a la primera qüestió, sembla clar que cal encomanar terror, i que, per fer-ho, s'ha d'ensenyar la presència intangible de la Mort. Ara bé, si el públic no és prou sensible per acceptar l'absència d'acció, si no en té prou amb la capacitat de connotació i de suggestió que es desprèn de la contemplació d'uns elements dramàtics simples, si és incapaç de copsar la immaterialitat, caldrà dar-

33. En aquest cas, hi ha un joc convencional de reconeixement similar al de *L'últim hivern*. De primer, és el veí que s'adona que la barca és buida i ho comunica en un apart al públic. La tensió augmenta perquè el receptor sap més coses que no pas els personatges. A la darrera plana, es produeix el reconeixement per part de les dones, però encara queda la pregunta sense resposta que crida l'oncle des de la seva cambra. A «Composicions en vers i en català», Fons Gual, Carpeia 33, es conserva un poema inèdit, «La cançó d'en Senar», que explica la història d'un jove que, sense ningú a qui estimar, s'interna dins del mar amb la seva barca en una nit de tempesta tot cantant una cançó: vol veure la bellesa de l'espectacle. Al matí, les onades deixen a la platja el seu cos mort. Un cop acabada *La mar brama*, en els mateixos fulls del manuscrit, s'hi pot trobar l'esborrany d'un monòleg titulat *Tornem-bi, que no ha estat res* (abril 1894, original ms., Fons Gual, núm. 1397). A grans trets, l'obra manté força paral·lelismes amb els monòlegs de la primera època: un personatge poc definit intenta explicar a un auditori indeterminat el sentit de la frase que proporciona el títol. De fet, el text està més a prop de l'aficionadisme que no pas de les actituds simbolistes.

34. *Morts en vida*, «començat en agost de 1894 i acabat el 24 d'octubre del mateix any», originals ms., Fons Gual, núm. 1411 (dos originals); *Muertos en vida*, octubre 1904, original ms., Fons Gual, núm. 1412, en castellà (només el tercer acte), traducció d'Eduardo Buxaderas i Rafael Moragas.

li carnalitat, presència física: caldrà col·locar un espectre dalt de l'escenari. Tal com sona: Gual proposa l'aparició d'un fantasma, la presència, al tercer acte de l'obra, no de la Mort, sinó d'un mort, d'un *revenant*. L'opció és molt perillosa. És molt fàcil fer una lectura còmica de la temàtica mortuòria maeterlinckiana.<sup>35</sup> Val la pena recordar, també, les prevencions —d'Yxart, de Mallarmé o del mateix Maeterlinck— contra l'*encarnació* en l'escenificació simbolista. Com aconseguir una suggestió convenient amb un aparegut dalt de l'escenari?

Pel que fa a la segona qüestió, cal preguntar-se, per quin motiu Gual es planteja l'opció situacional adoptada a *La mar brama*. El fet que Lluís Via, citant *Morts en vida*, es congratuli dels esforços de Gual per superar l'abstracció dramàtica informa de fins a quin punt el repetit anar i tornar entre la *situació* i el *drama* depèn de les opinions benintencionades dels amics:<sup>36</sup>

*«obra, esta última [Morts en vida] en que el autor parece haberse propuesto demostrar cuan fácil le sería producir también belleza si, prescindiendo en parte de sus naturales aficiones, desdénase algo menos el realismo en el teatro. En la mayoría de sus dramas todo es pura abstracción.»*<sup>37</sup>

És evident que no és el mateix parlar de situació que d'abstracció. Ni tampoc no és el mateix citar un comentari de 1894 o un de 1896.<sup>38</sup> L'exemple, tanmateix, serveix per a informar de la mena de reaccions que rep Gual després de la lectura de les seves obres. Fins i tot entre el seu cercle més íntim d'amistats, tan aviat com el jove dramaturg se surt una mica de les convencions dramàtiques establertes, tot són somriures condescendents i reticències implícites. I no ha de dubtar, l'home! Si l'acusen de tenir una actitud exclusivista:

*«Para que la fuerza sugestiva se produzca y sea completa, es indispensable, naturalmente, que el público se componga de devotos, de elegidos más bien; no siendo así ha-*

35. A «Advertàncies per lo acte tercer» a *Morts en vida* (forma part, conjuntament amb «Sobre l'acte primer» i «Notes per al segon acte», d'unes notes repartides prologant cadascuna de les tres parts al primer esborrany de *Morts en vida*), Gual no pot evitar de recordar que «Lo que s'ha de procurar és que la sombra passi bé i sense fer riure, que es vegi i no es vegi. Una dona amb un vel negre i, que tot i sent sombra o fantasma, més que fer por, que sigui simpàtica, sense ni molt menys fer-ne una nimfa. Que sigui verdadera figura morta i que pronuncii el nom molt dèbil i pauladament».

36. *Morts en vida* també passa per la ratificació de la lectura pública. L'esdeveniment té lloc a casa d'Oriol Martí, bàsicament, amb membres de la Societat Catalana de Concerts. Hi assisteixen del cert, Antoni Ribera, Joaquim Pena, Salvador Vilaregut, Oriol Martí, Lluís Via, Trinitat Monegal, Josep Pujol i Brull, Ramon Ferrer i Pompeu Gener; és a dir, la majoria dels futurs redactors de *Jovenut*. La vetlla compta amb un convidat d'excepció, Àngel Guimerà. Vegeu Gual: *Mitja vida...*, pàg. 52.

37. Lluís Via: «Adrià Gual», *La Enciclopèdia*, any II, núm. 1, 31-1-1897, pàgs. 45-47 (l'article és datat el 18-12-1896).

38. Cal tenir en compte que, per la data, el comentari sobre l'abstracció neix sobretot d'un retret implícit a *Nocturn*. En aquest sentit, *Morts en vida* és contraposat a *Nocturn* i a *Lluna de neu*, i no pas a *La mar brama* o a *La visita*.

*bría que dar por perdida la tarea. Y éste es, para los profanos, el gran inconveniente del arte tal como Gual lo entiende. Elevado a su más alto grado de pureza, más que un espectáculo, tratase ya de un culto.»<sup>39</sup>*

Crec que *Morts en vida* —com després ho serà d'una forma molt més clara *L'emigrant*— neix en l'intent de fondre en una sola obra de caire simbolista —tenint en compte el *sentit pràctic* que es reclama a l'autor— l'opció situacional i l'opció dramàtica:

«*Morts en vida* acceptava d'una manera contundent la gran col·laboració dels ambients. Les suggestions, especialment iniciades en *La visita*, venien a complementar-se damunt d'una armadura dramàtica repartida proporcionalment en actes, encara que aquest sentit de proporció no acceptés a ulls clucs les normes establertes pel costum i la rutina.»<sup>40</sup>

Així doncs, la pretensió d'aconseguir una suggestió atmosfèrica total (i, evidentment —en mots de Casellas—, la «simfonia de terror») a partir de plantejaments situacionals es complementa ara amb una «armadura dramàtica repartida proporcionalment en actes». Aquest cop Gual vol fer les coses ben fetes: construir una *obra dramàtica* amb tots els ets i uts (serà el primer cop que no escriurà un monòleg o una peça curta); i això, si s'afegeix la voluntat de fer-ho fugint de «les normes establertes pel costum i la rutina», de «les coses fetes amb sistema», és tot un repte. S'ha d'entendre, doncs, que la voluntat de construir un drama de *deò* no suposa en cap cas cedir a les pressions del teatre més convencional. Potser és l'única manera de superar els recels dels seus amics: escriure alguna cosa que pugui captar «l'atenció de tots», que pugui suggestionar tothom, sense cap mena d'exclusió. Més encara: que pugui aconseguir la suggestió d'un públic ampli evitant «les emocions receptades pels ordenadors de la sensibilitat inútil i baldera.»<sup>41</sup> Bo o dolent, el resultat proporciona al seu autor allò que li falta: la majoria d'edat teatralment parlant, l'ofici.<sup>42</sup>

39. Val la pena observar els malabarismes de Via, que escriu a tall d'amic i que se suposa que redacta un elogi: «Yo, que escribo estas líneas en elogio del novel artista, no me avengo a seguirle por sus derrotos; pero, aún tratándose de un alucinado, le pondría sobre el nivel común. ¿Puede negarse que hay alucinaciones sublimes? No seré yo, pues, quien ponga en tela de juicio semejantes sublimidades. Me limitaré a advertir que el sentido práctico, grosero de suyo, no siempre aconseja creer en ellas por modo absoluto. De este sentido práctico debe acompañarse a veces el poeta, como en sus aventuras se acompañaba don Quijote de Sancho.» (*Ibid.*, pàgs. 45-46). En desgreuge de Via, cal destacar la seva lucidesa a l'hora de percebre, sobretot a *Nocturn*, la projecció exterior dels estats d'ànima («El estado anímico de sus personajes se exterioriza manifestándose aún en los más simple detalles»), la idea de «conjunt escènic» («No hay elementos principales ni accesorios; todo aquello de que se sirve el autor es igualmente esencial dentro del cuadro escénico») i, associat amb aquesta idea, l'aplicació de la síntesi artística wagneriana («el sentimiento general aparece vibrante lo mismo en la cadencia de las palabras que en las gradaciones de luz i de color.»).

40. Gual: *Mitja vida...*, pàg. 49.

41. *Ibid.*

42. «També recordo la fortitud que vaig recaptar, en fet de procés constructiu, en el transcurs del seu adveniment, i la mena de seriositat que va envair-me amablement, enèrgica i perseve-

## 3.1: «Drama de món» i drama íntim

Com a drama, *Morts en vida* és batejat per Gual amb una etiqueta original: «drama de món». La justificació és simple:

«Per lo mateix que el teatro té per base sòlida la reproducció de quant passa en lo món [...], he vingut deduïnt [...] que la mateixa influència que aquestes sensacions tenen en sa font natural, poden ben tenir-la en sa forma reproductiva.»<sup>43</sup>

«Drama de món» —faig una primera definició provisional— és una obra construïda seguint un patró formal dramàtic, que intenta reproduir la vida dels homes i el medi en què transcorre. Fins aquí, res d'especial. O, de fet, sí. En les paraules de Gual, torna a aparèixer una idea pictòrica: l'artista s'emociona davant les impressions rebudes de la realitat («sensacions» rebudes de «sa font natural»); l'espectador, per la seva banda, accedeix a emocions similars gràcies a la contemplació de l'obra d'art (la «forma reproductiva») que ha sorgit com a fruit directe de l'emoció de l'artista (o el que és el mateix: l'espectador accedeix a l'emoció gràcies a la contemplació d'una reproducció plàstica de la realitat transformada per la sensibilitat de l'artista). Efectivament, al «drama de món» no es tracta de reproduir de forma estrictament realista «quant passa en lo món»; més aviat, es tracta de reproduir-ho sintèticament, buscant un efecte suggestiu determinant, allunyant-se de la reproducció de la «veritat sosa», de la transcripció literal de qualitats òptiques i fonètiques. Al capdavant, si bé el «drama de món» incorpora dues condicions que poden aconseguir individus com ara *Via* —una de formal (el drama) i una altra de contingut (reproduir la realitat de la vida)—,<sup>44</sup> hi ha una altra condició que, tot complementant les anteriors, satisfà l'ideari pictòric del moment: proporcionar una suggestió intensa que connecti l'espectador amb una realitat molt més profunda que la de les aparences, facilitar una visió transcendent que correspongui tant sí com no a l'estat d'ànima de l'artista.

Que ningú no pensi, però, que parlo d'abstracció. Poca cosa hauria guanyat Gual davant dels seus jutges. Amb el «drama de món», l'autor vol reproduir de forma versemblant la realitat del món, vol —i això és inherent al drama—<sup>45</sup> esborrar de la ment de l'espectador la consciència del caràcter re-

rant, com si en tot resplendís un auguri de major edat, que, en pressentir-la em feia molt content i em posava bé amb mi mateix.» *Ibid.*

43. «Sobre l'acte primer»

44. Atent a aquests dos aspectes, es comprèn perfectament que, en el conjunt de la producció gualiana, les visions més o menys poètiques, els drames musicals o les evocacions llegendàries construïdes a partir de l'harmonització de cançons populars no siguin considerats «drames de món» pròpiament dits.

45. Per al concepte de drama vegeu «Introducció: estètica i poètica dels gèneres» i «El drama», dins Szondi: *Teoria del drama...*, pàgs. 7-16.

presentacional d'allò que veu i escolta. És aquest diguem-ne realisme aparent el que pot satisfer les objeccions dels més reticents.<sup>46</sup> Tanmateix, per a Gual no es tracta tant de fer realisme com d'aconseguir per part del públic una sensació nítida de veritat. La suggestió dependrà directament de l'accés a aquesta sensació. El realisme estricte —insisteixo— no assegura una impressió final de realitat. L'autor necessita estilitzar-la, la realitat, ordenar-la i sintetitzar-la per tal d'assolir un determinat nivell de suggestió o, més ben dit, per recuperar dalt de les taules l'emotivitat que desvetlla en l'artista la contemplació del món. «*Morts en vida*, per tot plegat, més que no pas un drama realista, és un drama de realitats poètiques.»<sup>47</sup>

L'emoció que l'artista recapta de la realitat acostuma a ser de breu durada («aquestes coses quasi sempre solen commoure'ns tant més com menos duren»). Allò que condiciona la qualitat de les emocions és, habitualment, el seu caràcter fugaç, efímer. A *Morts en vida*, si bé la suggestió atmosfèrica ha d'ésser present al llarg de tot el drama («sense fugir de fer actes llargs quan me convinga»), Gual intenta traslladar escènicaament la impressió d'aquests instants inexorables, d'aquestes visions fugisseres. Per aconseguir-ho, concep un primer acte essencialment pictòric i sense una acció veritable, que només dura, «rellotge en mà», cinc minuts.<sup>48</sup> Es tracta d'una breu situació en què el trànsit neguitós d'uns personatges a l'*hora fluida* del crepuscle pretén encomanar una emoció intensa i, al mateix temps, definir el to general del drama («alguna cosa simbòlica relativa a l'obra»). Més encara:

«...aixís que s'ha enfosquit, s'envolta tot en un cert misteri que vui que es contagii a l'espectador, i que l'ànimo, ple d'ansies i d'influències d'una entrada de foc tranquil·la que cobreix sers intranquils, esperi aixís l'altre acte participant una mica de lo que traient de la meva ànima llenço allà per inocular en la seva.»

En altres paraules: el crepuscle, reproduït escènicaament, no únicament atorga el to transcendent a la peça, no tan sols participa de l'estratègia receptiva organitzada per l'autor (que «l'ànimo» del receptor quedi ple d'«ansies» i «esperí» amant «l'altre acte»), sinó que també tradueix als espectadors l'estat d'ànima del dramaturg («lo que traient de la meva ànima llenço allà per inocular en la seva»). Un estat d'ànima que es pot descriure com a *crepuscular*, *diluit* (en correspondència a la visió), inestable, prenyat de misteri i de vaguetat:

46. Guimerà, per exemple, lloa l'obra per la conciliació que s'hi produeix entre una «tensió dramàtica tirant al tràgic» i una «aparent realitat, que ell [Guimerà] segurament va prendre per realitat tàcita i perseguida.» Gual: *Mitja vida...*, pàg. 52.

47. *Ibid.*, pàg. 49.

48. «I qui pot reprotxar-me el que, per tal fi, hagi escollit un temps reduït? Tot lo bo dura poc. Aquesta mateixa joia que he sentit jo contemplant lo de que parlo, si hagués durat tot un dia sens deixar de ser tan bell com durant poc, no m'hauria agradat tant per lo mateix que som inpressionables per temperament, i si faig que duri poc, és perquè quant m'ha deleïtat ha sigut sempre per curta estona.» Gual: «Sobre l'acte primer.»



Ara sí. La concreció escènica del medi pretén establir d'una forma explícita la correspondència amb els estats d'ànima: de l'autor fins al receptor passant pels personatges.

Amb el primer acte, Gual satisfà el seu interès *situacional*; a partir del segon acte, l'estructura dramàtica pren molta més força. Desapareix el caràcter pictòric de la visió, que és substituït per una escena íntima al menjador d'una rectoria. En aquest punt, Gual insisteix en el treball de l'actor: «No afectar res ni afectar mai relumbrons». <sup>49</sup> Segons diu, «la justesa vol sempre calma», «l'acció demana tranquil·litat aparent», «fins el posat d'escena ho requereix». Sembla, en efecte, un principi interpretatiu *quietista*, però no ho és, ja que no es tracta tant d'assolir una estilització simbòlica com d'atènyer un nivell respectable de *naturalitat* (*naturalitat* sintètica, però al capdavant *naturalitat*). Així mateix, en el tercer acte, «la quietud ha de resultar fonda, intensa», les pauses «no hi fa res que més aviat sigan llargues que no curtes». <sup>50</sup> Comptat i debatut, allò que més interessa destacar de tota aquesta lentitud, sobretot en el segon acte (car en el tercer prima l'element de suggestió terrorífica), és el fet que estigui directament relacionada amb la presentació de les «lluites interiors» dels personatges. En una paraula: en l'elaboració escènica del *drama íntim*. Finalment puc completar la definició de «drama de món»: es tracta d'una obra construïda seguint un patró formal dramàtic, que intenta reproduir la vida dels homes i el medi en què transcorre fent «endevinar a l'espectador» «les lluites interiors que cada personatge pugui sostenir». <sup>51</sup>

El concepte de *drama íntim* és un concepte construït a més d'una banda. En primer lloc, neix dels esforços dels naturalistes per dur a terme una anàlisi de passions i d'idees. Això és, descobrir la complexitat psicològica dels personatges mitjançant un diàleg intens que faci aflorar els conflictes interns (uns conflictes quasi sempre arrelats en el passat) i alhora posi de manifest el llast inajornable del medi, de l'herència i del moment. <sup>52</sup> D'altra banda, però, el drama simbolista recicla el concepte a favor dels interessos suggestius del seu teatre situacional. El diàleg, en aquest cas, deixa de ser un veritable intercanvi d'idees i esdevé una pista boirosa que deixa intuir la força emotiva de tot allò que no és dit (el no-dit), allò que es calla. <sup>53</sup> És, plantejat així, que serà utilitzat, sobretot a partir del 1898, a *Silenci*, o que serà poetititzat al *Llibre d'hores*:

49. «Notes per al segon acte».

50. «Advertències per lo acte tercer».

51. «Notes per al segon acte». «L'adveniment de *Morts en vida* va dibuixar bona cosa els meus principis d'estètica teatral, fins aleshores poc menys que inconscients. L'amarament del drama intern m'obsessionava.» Gual: *Mitja vida...*, pàg. 49.

52. És únicament en aquest sentit («la lluita psicològica»), per exemple, que Pere Coromines, l'any 1896, arran de la constitució del «Teatre Independent», tot defensant el teatre d'idees i atacant «els artistes afeminats que treballen *contra-natura*», pot salvar un concepte tan associat a les tendències decadents com és el de «drama íntim». Vegeu Coromines: «L'obra d'Enric Ibsen».

53. Repasso l'obra de Gual: no crec que a les primeres obres (*Els excèntrics* *Tik-Tok* o *En*

«XI: Sol xardorós, abraça'm. No hi fa res que entre el pes de mes fatigues vingues a recremar-me, que a nostra pell li cal ser endurida, per amagar les petes que per dintre, en degotal de llàgrimes, el cor duu ben recloses i arrupides.»<sup>54</sup>

En el context del «drama de món», les provatures amb el drama intern porten directament a expressar la tragèdia silenciosa del sol fet de viure, d'habitar el món; per això els personatges de *Morts en vida* esperen que amb l'altra vida els arribarà «un pervindre més tranquil». S'insisteix, doncs, a tractar la mort com un alliberament. I, amb tot, és la primera vegada que el concepte no s'expressa nu, com un principi independent. A *Morts en vida*, l'exposició dels drames interns —mig velada, mig endevinada— justifica el desig de mort. A partir de *Silenci*, en canvi, el drama íntim serà alhora malaltia i remei, proporcionarà consol en vida, i ho farà pel seu secretisme i pel dolor reclòs que implica.<sup>55</sup> Per un altre costat, no s'ha d'oblidar que el drama intern defineix un estat d'ànima; un estat d'ànima que, lògicament, és expressat en la reverberació subjectiva del medi. És a dir, que s'expressa analògicament a través del medi. Aquest medi, en l'àmbit teatral simbolista, es construeix mitjançant una síntesi de llenguatges escènics. Per tot plegat, *correspondències*, *síntesi de llenguatges* i expressió exterior del drama íntim són idees indèstriables.

A *Nocturn*, Gual mostrarà el drama anímic dels personatges projectant escènicament la seva percepció subjectiva de l'entorn. La creació d'un medi *correspondent*, per tant, no dependrà només de la imaginació del lector o de l'habilitat del director, sinó que, com a *La visita*, es completarà amb la recreació verbal que en facin els personatges i amb la relació gestual que hi estableixin. Encara més, el drama íntim serà traduït —de forma absolutament inèdita— mitjançant l'encarnació del subconscient: la personificació espectacular dels personatges que habiten els somnis. A *Nocturn*, el drama intern romandrà en l'estadi del pressentiment, la negació i la inconsciència; a *Silenci*, ben al contrari, el no-dit serà allò que conscientment es calla, allò que es guarda secret. Des d'un punt de vista decadenent, aquest silenci voluntari no només revelarà la tragèdia existencial i la incomunicació, sinó que proporcionarà un estrany plaer en la consciència onanista del sacrifici. Un plaer, a més, que podrà fer-se extensiu al públic:

«Lo més hermós —diu Gual— és lo que es calla, i constitueix un plaer per nosaltres el pensar què deu ésser i com deu ésser lo desconegut.»<sup>56</sup>

*garyosa!*) es pugui parlar amb propietat de «drama íntim». *La visita* és potser l'única excepció: tenim el drama intern inconfessat d'un personatge secundari (el jove enamorat). A *L'últim hivern*, tampoc no es pot parlar de «drama íntim» amb propietat: el secret és usat estructuralment per crear un conflicte dramàtic. I tampoc a *La mar brama*.

54. Adrià Gual: *Llibre d'bores. Devocions íntimes*, Barcelona, Llibreria d'Àlvar Verdaguier, 1899.

55. En un sentit metafòric, el drama íntim també remet al motiu decadenent de la *malaltia*. El deteriorament físic correspon a un altre d'espiritual; tant en un cas com en l'altre, només la mort pot alliberar del dolor i del sofriment.

56. Adrià Gual: «Pròleg» a *Silenci*, Barcelona, Llibreria d'Àlvar Verdaguier, 1898, pàg. 11.

En darrer terme, a *Silenci*, el no-dit, a més d'estar associat al pensament íntim i inconfessat (i de retruc, al plaer decadent de la tristor secreta), com a font de tot allò que és misteriós, incitarà a la inquietud i al desig de saber. «Ens alenta l'anhel de posseir lo misteriós», «els ulls no es cansen de mirar» —dirà ben maragallianament Gual.<sup>57</sup> A partir de *La culpable* i fins a *Misteri de dolor*, seguint el patró ibsenià, el drama intern es desenvoluparà en dos estadis diferents dins d'una mateixa obra. De primer, imprimirà la força suggestiva del no-dit; després, esclatarà, pujarà a la superfície i proporcionarà un conflicte dramàtic a resoldre. Per últim, si es vincula el drama íntim i les teories interpretatives, es comprèn més que mai que per a Gual sigui «precís que l'actor mostri l'ànim», i això no es pot fer si no s'acudeix «als recursos més delicats, recursos que es troben fent-se càrrec de debò i d'un modo sencer del personatge que se'ls confia».<sup>58</sup>

### 3.2. *Drama íntim i «mort en vida»*

A *Morts en vida*, s'endevina el drama íntim en un capellà enamorat; més greu encara: enamorat d'una noia que ha estat seduïda per un altre. Així, el drama íntim esdevé el prelude d'una «mort moral» absoluta que s'estendrà a tots els personatges de l'obra. De fet, *Morts en vida* tracta de la «mort moral» que engabia la humanitat: en línies generals, l'embrutiment espiritual que es desprèn de la indefensió i de la conformitat amb el destí. Els casos particulars, amb tot, són complexos i diversificats. Són «morts en vida» el vicari —mossèn Salvador—, encarrilat, sense vocació, en un present i cap a un futur no desitjats, i Hipòlit —l'enterramorts—, «un ser que camina a la mort» a causa de la marginació social que pateix per culpa del seu ofici i per la situació poc honorable de la seva filla. També ho són aquesta filla —de la qual està enamorat el vicari—, seduïda i abandonada per un festejador secret; i el rector del poble, capellà rutinari preocupat pel què diran, i, finalment, tots els pagesos que passen cap al tard, «ànimes que viuen submergides en la ignorància de ses desdites». Fins i tot l'espectre de la mare morta, que amb un sol mot revela el culpable del deshonor de la filla, pot arrengrar-se sota l'etiqueta. I és que en un sentit veritablement atmosfèric, la mort es respira en l'aire: «...tot ha de resultar fosc i trist i ple d'atmosfera de mort moral.» Una «mort moral» que ha d'anar dominant l'espectador i que és «tot el fi de l'obra».<sup>59</sup>

Al cap de poc d'iniciada la lectura, el lector comprova que la construcció dramàtica no és gens típica: fuig «de les normes establertes pel costum i la rutina». Insisteixo: *Morts en vida* és un intent de fondre en una sola peça l'opció

57. *Ibid.*

58. «Notes per al segon acte».

59. «Advertències per lo acte tercer».

situacional i l'opció dramàtica amb l'objectiu de construir un teatre plenament simbolista que sigui acceptable per un públic ampli. Per aquest motiu, el primer acte no dura ni cinc minuts: Hipòlit i el vicari passen. El sol es pon. Se sent la campana del poble i els esquelets d'un ramat que és a la vora... És una «visió». Els personatges també xerren, però. L'enterramorts està preocupat: el molesten la marginació que pateix i les calúmnies que llancen contra ell i la seva filla. El vicari li respon que no ha de fer cas de les enraonies del poble, que només es té l'ànima trista quan un mateix la hi vol tenir. Així que han sortit d'escena, dos pàgesos travessen el camí...

Visions a banda, l'interès per la naturalitat de l'escena és explícit<sup>60</sup> («Mentre passen que diguin lo que segueix sense preocupar-se de si el públic els pot sentir. [...] La qüestió és que la veu es vaja perdent enmig de la quietud i la tranquil·litat d'una caiguda de tarda»). I, amb tot, l'objectiu d'aquesta primera escena —malgrat la naturalitat i el diàleg convencional—<sup>61</sup> no és tant el de proporcionar antecedents —que els proporciona— com el de crear una atmosfera. Parlant en termes pictòrics, la llum i la coloració del quadre. D'una banda, l'autor presenta la realitat tal com és; de l'altra, la transcendeix tot ensenyant la força suggestiva de «l'obra de les obres» (la Natura) a l'hora del crepuscle; una hora que mostra «alguna cosa simbòlica relativa a l'obra». Després d'això, tan sols haurà de vetllar que la força dramàtica dels dos actes restants no s'endugui el pes del drama cap a l'anècdota.<sup>62</sup>

El primer acte, doncs, és concebut com una «visió»: la percepció idealitzada d'un estat de Natura projectada en un estat d'ànima. Ara bé, si el primer acte és una introducció al nivell suggestiu, el segon, en canvi, és una introducció al nivell dramàtic: s'hi proporcionen els antecedents, s'hi presenten els personatges i s'hi planteja el conflicte. En aquesta nova escena, Gual confronta dues menes de sacerdoti: l'espiritual i idealista del vicari contra el convencional i materialista del rector;<sup>63</sup> simbòlicament, la «joventut»<sup>64</sup> contra la vellesa;

60. Això fins a l'extrem que «l'herba ha de ser de debò i verda».

61. Al mateix manuscrit, es conserva un croquis d'escena. «El to ben just —diu Gual— res de color de decoració.» També reproduït a Batlle, Bravo, Coca: *Adrià Gual...*, pàg. 133.

62. «L'he vist tantes vegades aquesta hora, m'hi he trobat tan bé contemplant-la, me'n recordo tant de les caigudes de tarda d'estiu, que me les estimo de veritat; i, com a prova, vull elogiar-les mostrant-ne, cofoi, un record, una sombra tan sols; i, és clar, per tal fer, he acudit al recurs reproductiu, únic i sol recurs que posseeix l'home en la forma que sigui, per ensaltar la bellesa de l'obra de les obres.»

63. Ben significativament, en començar l'acte, el vicari plega amb cura el tovalló mentre el rector s'escura grollerament les dents. «Això ja és una altra cosa —dirà més tard el rector, preocupat per les enraonies que el vinculen al vicari— jo no vull passar per un que lliga amb un home tan d'aquesta manera, i menos davant de persones com són aquestes [l'apotecari, el metge, les dones del poble...], amb les que em convé passar per lo que sóc, per un home sensat. Que jo hi lligo? Ja procuraré quan els vegi de desvanixe'ls-hi aquest pensament. Això em toca a mi directament. Això no ho tolero de cap manera!»

64. «Vicari: Si com a ordre m'ho dicta [no freqüentar l'enterramorts i la seva filla] serà. Però no ho dictaria aixís ma consciència. Jo començo per no creure res de lo que diu la gent, la tinc per

l'individu marginat (el vicari com a representació simbòlica de l'artista modern) enfrontat a una societat que el bescanta pels seus ideals i per una manifestació espontània de la bondat que no pot entendre («És jove —es plany el rector—, massa jove aquest xicot»).

Des d'aquest punt de vista, l'obra també pot llegir-se com una mínima concessió de Gual al teatre d'idees. Segons el jove vicari, el poble pot «marxar bé per si sol», només cal intervenir quan la societat esgarria el camí correcte. Això sí, en el benentès que «mai, per fer-lo marxar bé, hem de fer-nos còmplices de les seves mesquineses, i menos quan s'aparten per complet de l'obra de caritat.» Es tracta, doncs, d'un problema de consciència. I, amb tot, malgrat el seu impuls originari, l'actitud de mossèn Salvador no deixa de ser pessimista i desencisada:

«Jo estava disposat a sortir de la càtedra amb unes ales capaces de recórrer de pol a pol la terra escampant sanes idees i fent de ma volada arc lluminós de llibertat bondadosa, i, tot just em disposava a remuntar el vol, a dotzenes van tallar-me les plomes deixant-me aixalat del tot i veient negre lo que abans veia rosa. Tot ho he trobat raquític, tot; jo admiro, jo respecto i venero a n'aquest Déu, però jo no creia que el representessin d'aquest modo...»

Mossèn Salvador no pot representar el model d'artista alterós que predica Rusiñol; l'artista que, per sobre del bé i del mal, menyspreant la marginació a què el sotmeten, condemna els homes a la prosa eterna i s'aïlla d'ells a què el conreu plaent de l'art per l'art. Tampoc no és l'artista messiànic que, armat només amb la seva voluntat, ha vençut tots els desenganys i les mesquineses del món.<sup>65</sup> Mossèn Salvador, tal com ell mateix reconeix, ha esdevingut un «mort en vida». L'ideal redemptor se li ha marcit a les mans i ha començat a corcar-li el cor. La seva feblesa l'ha allunyat indefectiblement de la vocació (una vocació assentada sobre falsos pilars, car la mare la hi havia idealitzat fins a extrems que no es corresponien amb la realitat); els seus ideals místics han estat superats per la realitat d'una pràctica que, als seus ulls, es manifesta d'una forma gairebé idòlatra, i, per postres, la seva ànima, tocada per la malaltia, ha estat assalada pels embats de l'amor i del desig (amb l'agreujant que la «dona idealitzada» és acusada d'haver perdut l'honra). El vot de castedat? La pràctica rutinària del sacerdoti? Són noves idees a debat:

«Nosaltres hem de viure diferents de tothom, no podem sentir lo que senten els altres, i de tot hem de donar bon consell. Jo sóc home i, per ser bo com volen, no puc

pura [la noia], la tinc en molt bon concepte, però en cas que m'equivoqués, trobo que fora un rasgo inhumà abandonar-la a n'ella i el seu pare. / Rector: Fums de joventut són aquests. / Vicari: Oh ! joventut bé me'n dons de pena. / Rector: Sí, la joventut mal entesa, i no a propòsit per la santa carrera que vostè professa, és qui el fa caure en mils horrors...»

65. Val la pena comparar l'actitud de mossèn Salvador amb la de Gustau de Montanal a *Camí d'Orient*. Allí, el messianisme vitalista hi serà explícit. Vegeu més endavant, capítol 12, apartat 2.

estimar com un altre home, el meu cor (alterat) no pot palpitari com el dels demés, la meua vida no és la vida dels altres; haig de ser de pedra, i aquest Déu, aquest gran Déu, no m'ha fet de pedra; sóc, al fi, com són ses obres, de carn i ossos.»

Tornem, però, a la construcció dramàtica. Com s'obté tota aquesta informació? Aprofitant un moment en què el vicari no hi és (ha sortit a contestar una carta a la mare), el rector i la seva majordona, intercanvien impressions, xafardegen. És el moment de servir els antecedents dramàtics: el vicari sempre està trist, no dorm, té flors al calaix (cada nit les besa i plora), fa la viu-viu amb la filla de l'enterramorts,...<sup>66</sup> L'autor fa una presentació *exterior* i plena de misteri dels conflictes interns («sembla que li passa alguna cosa» / «I què deu ser lo que li passa?»). És a dir que, en aquest cas, el drama íntim no es dibuixa tant a partir de pressentiments i intuïcions (de la lectura entre línies, de l'endevinalla del no-dit), com d'una presentació clàssica posada en boca d'unes figures secundàries.<sup>67</sup> L'endevinalla plantejada a l'espectador, tanmateix, és ben viva (és veritat?, és mentida?, què li passa?): anunciades o no, les lluites internes hi són, i, si hi són, des d'un punt de vista dramàtic, més tard o més d'hora s'han d'aclarir.

Atmosfèricament, aquest segon acte, treballa el contrast entre tres elements: la pesantor del drama intern (que només en part es desvetlla), la naturalitat de l'escena quotidiana i l'amenaça agressiva i misteriosa de la foscor exterior. Precisament, des d'aquesta foscor, arriba el crit espaiador de la bogeria («Un crit que comença fondo i a l'acabar se sent de bastant a prop. És el crit d'un que corre»): Hipòlit, l'enterramorts, irromp sobtadament en l'escena; fuig com un esperitat a «vetllar —diu— un mort.»<sup>68</sup> La seva irrupció tanca la conversa, cada cop més abrandada, entre vicari i rector, i, tot incrementant una expectativa oberta («Hipòlit... la noia! Si no en tinc de noia! / Vicari: (Per ell, com rebent llum sobre el misteri) Oh, Déu!»), apunta, de cop i volta, la possibilitat del sobrenatural.

En darrer terme, el tercer acte és ambientat a la casa de l'enterramorts en plena nit. El lloc és il·luminat únicament amb la llum tètrica i vacil·lant d'una espelma; hi ha caixes de morts escampades pels racons. Segons Gual, es tracta d'un «dillit de morts». En efecte, els tres actes —afirma— es presenten en progressió cap a la mort («lo més cert del món», «el meu regne» —diu Hipòlit).

66. *Morts en vida* inicia el tractament d'un dels temes més constants en tota l'obra de Gual: el pes implacable de les murmurations, la maledicència, la xafardia, el què diran i la calúmnia. El sacerdot té la «santa obligació de fer callar males llengües si no ho acerten».

67. Mossèn Salvador és l'antecedent clar d'una narració del 1897 titulada «El vicari nou». En aquest cas, el drama íntim mai no es fa explícit; se n'enyxa als paràmetres simbolistes del misteri i el no-dit. Vegeu més endavant, capítol 7, apartat 1.2.

68. «Les més fidels mostres de mort moral són els bojos: generalment, un manicomi és un cementiri de morts en vida, i el món, a manera de gran manicomi, no s'allunya pas en molt de ser tal cosa.» Adrià Gual: «El drama», dins *Morts en vida*, original ms., Fons Gual, núm. 1411.

Lògicament, si la mort (o el mort) hi fa acte de presència, ho ha de fer necessàriament al desenllaç. Ho resumeixo: Hipòlit, enfollit, arriba a casa i desperta la filla. Tots dos conversen il·luminats per la llum inestable d'una flama. El pare vol saber la veritat: li han dit que és «morta» i, fins aquesta nit, ell no s'ho ha volgut creure. Avui, però, ha passat alguna cosa. Ha vingut «ella» i li ho ha confirmat: «la teva filla és morta», «ha vingut sa puresa». El joc macabric és inevitable, i Gual n'és perfectament conscient.<sup>69</sup> Una mostra:

«Hipòlit: Sí, l'entrada de fosc passada (això ben dit i escoltat), quan tornava com sempre aquella hora de trontollar la porta del cementiri, al venir cap aquí i en havent passat ja la paret de tanca, tot just començava a travessar lo prat d'en Magri, vaig sentir una mà que em tocava l'espatlla i, sense saber com, no vaig poguer donar ni un pas endavant (Pausa). Semblava de pedra, no gosava a tocar la cara per veure qui m'havia tocat, ... tenia els peus clavats a terra com... com si fossin ensorrats dintre el fang, dintre de molt fang.. Al poc rato, varen tornar-me a tocar i, aleshores, tot d'una, desclavant-se els meus peus de terra vaig tornar-me decidit per veure qui era i què volia i oh, Déu ! (misteri) Ja quasi era fosc però hi havia prou claror per veure-ho. (Pausa. Molt misteri). Era ta mare ! /Llúcia: (Molt esverada) Pare ! / Hipòlit: No cridis, era ella, ella, la de set anys enrera encoberta amb les vestidures negres que vaig posar-li un cop morta. Tot seguit vaig conèixer-la, grega com aleshores, ullerosa i corsecada. Era boirosa, molt boirosa [...] perquè a través de son coç quasi es veia tot lo que hi havia al darrera.»

Amb les primeres clarors de l'albada, just quan mossèn Salvador arriba al lloc, Hipòlit, que vol saber el nom del seductor, invoca l'espectre de la seva dona, que apareix i, gairebé com un *deus ex machina*, proporciona el moment culminant de l'*anagnòrisi*.<sup>70</sup> El fantasma parla. Pronuncia el nom desitjat: «Salvat». I és aquí que, al meu entendre, es produeix un dels encerts de l'obra: el final obert, l'ambigüitat. Vull dir amb això que la denúncia del fantasma no és clara. Salvat —com bé ens han fet saber durant l'acte segon— és el nom d'un marxant del poble, però també és —abreujat— el nom del jove vicari. En aquest sentit, l'enamorat sacríleg —mossèn Salvador— és tan culpable de la *profanació* de la noia com ho és, físicament parlant, el seu seductor real.<sup>71</sup> D'altra banda, l'espectre, si tenim en compte la interrelació entre el físic i l'espiritual que proclamen les *correspondències*, pot ser entès —ho serà en el cas de

69. El possibilisme de Gual és ben evident: conciliar, gràcies al terrorífic maeterlinckià, el misteri simbolista i el diguem-ne horror del teatre de gènere. «Jo creia de bona fe —assegura— que [l'obra] s'adaptaria al nostre públic». Malauradament, no va «interessar als pocs empresaris que en varen escoltar la lectura.» Gual: *Mitja vida...*, pàg. 49

70. També funciona com a reconeixement la darrera rèplica de l'obra en què l'amorament de mossèn Salvador és, finalment, confirmat: «Vicari: Impura a la fi! Quin fred de mort per tot!»

71. . Gual fa coincidir l'aparició de la silueta del vicari amb el crit esgarriat d'Hipòlit que demana «El nom d'ells». A la versió castellana, de la qual només es conserva l'acte tercer, l'espectre diu: «Ojo en Blanco». Com que no hi ha acte segon no sabem com es diuen ni el presumpte seductor ni el vicari. En el cas que no es diguessin «Blanco», l'ambigüitat de què parlo deixaria de tenir sentit.

*Nocturn*— com una personificació metafòrica de la consciència; si ho preferiu, de la veritat. Al final, «la candela ja està quasi acabada i la llum del dia la venç».

#### 4. *BLANC I NEGRE: LA «TEORIA DEL COLOR A LES TAULES».*

El dia 4 de novembre de 1894 té lloc la Tercera Festa Modernista de Sitges. La participació de Gual en l'esdeveniment tampoc no és gaire documentada.<sup>72</sup> En qualsevol cas, el reconeixement de l'artista per part dels membres del grup russinyolià queda confirmat quan, un cop passada la festa, se li encarrega la il·lustració de coberta del llibre que aplegarà les composicions premiades al «Certamen Literari» del Cau Ferrat.<sup>73</sup> La festa de 1894 és una festa explícitament decadentista, i també ho és, de moment, el teatre de Gual, que, d'ençà de *La visita* s'ha cenyit a les pautes artístiques que, després de la segona festa —un cop tancat *L'Avenç*— han resultat provisionalment entronitzades. El desembre de 1894, un mes després del «Certamen Literari» del Cau Ferrat, Gual escriu *Blanc i negre*, «primer assaig de color escènic».<sup>74</sup> La relació del nou text amb algunes de les composicions *sitgetanes* sembla evident. Vegem-ho.

Gual cada vegada veu més clar «el propòsit d'anar a la caça d'una emoció resolta per mitjà de tots els elements que integren el teatre.» No hauria pogut precisar —afirma a les seves memòries—

«en quins moments m'interessava més el color que la paraula, la paraula que el fet en si, el fet en si que el silenci que en pervenia. Al mateix temps, m'obsessionava la idea de la proporció, i encara el doble la de la més estricta simplicitat. O sigui, que com més descobria dintre meu la intimitat desvetllada entre la forma somniada i jo mateix, més m'allunyava de tot allò que se solia, i se sol encara entendre i acceptar, com a teatre.»<sup>75</sup>

No obstant aquests mots, la pretesa globalitat de *Blanc i negre* és prematura. De moment, hi ha una referència parcial —pel que fa al color— a la teoria

72. Algunes publicacions donen llistes d'assistents, en cap de les quals s'esmenta el nom de Gual. Vegeu, per exemple, *La Vanguardia* (6-XI-1894) o *La Publicidad* (8-XI-1894). S'ha de tenir en compte, de tota manera, que per aquestes dates Gual encara no és una persona prou coneguda perquè els diaris en destaquin la presència.

73. *Festa Modernista del Cau Ferrat. Certamen Literari celebrat a Sitges el 4 de novembre de 1894*, Barcelona, Tip. *L'Avenç*, 1895. El dibuix fet per Gual representa un dels ferros de la col·lecció de Rusiñol: un drac i una pica-porta que segons M. Utrillo havien pertangut a la Casa de l'Arxiduc de Barcelona: «Els ferros artístichs», *Pel & Ploma*, núm.74, 15-4-1901, pàg. 5. A propòsit de la festa, vegeu Casacuberta: «La Tercera Festa modernista de Sitges», dins *Santiago Rusiñol...*, pàgs. 213-224.

74. *Blanc i negre*, «primer assaig de color escènic», desembre 1894, originals ms., Fons Gual, núm.1409 (dos exemplars). Tots dos exemplars semblen esborranys i són incomplets. De fet, a *Mitja vida...*, Gual només esmenta l'obra en una nota a peu de pàgina. Vegeu pàg. 50.

75. *Ibid.*, pàg. 48.



de les *correspondències*. *Blanc i negre* —assegura Gual en el moment de la seva redacció— «no té altre fi que el de presentar un conjunt de *blanc i negre* tant en lo que concerneix a la part òptica com en lo relatiu a l'ànima.»<sup>76</sup> Des d'un punt de vista literari, la idea ja ha estat recollida per Yxart a «La cambra blanca», narració presentada al «Certamen Literari» del Cau Ferrat.<sup>77</sup> Pel que fa a la teoria gualiana, és la primera vegada que s'hi fa una menció tan i tan explícita. Ara sí que es pot parlar amb tota propietat d'un preludi a la «Teoria escènica». I és que *Blanc i negre*, tot i ser una obra inacabada, ve precedida de dos documents que són bàsics a l'hora de comprendre els mecanismes de la mena d'escenificació simbolista que Gual postula als darrers anys noranta.<sup>78</sup>

A partir de la seva experiència pictòrica, Gual elabora uns principis per a la utilització del color dalt de les taules:

«És el color una de les coses que més influeixen en lo nostro modo de sentir. Pels ulls i per les orelles és per a on entren les impressions, i d'allà van directament al cor. Pensant així, i tota vegada que els medis escènics ens permeten reunir els elements escollits per impressionar de ple ulls i orelles, he vingut deduint, després de detingut estudi d'impressió, que relacionant el color que directament afecta la part òptica junt amb el color o símbol de color que passa a tocar de l'ànima, poden produir-se efectes superiors i de verdader resultat.»<sup>79</sup>

Ho parafrasejo: si s'entén que hi ha misterioses analogies entre els estats d'ànima («el nostro modo de sentir») i els colors; si s'accepta que el color que afecta la part òptica s'estén a un «símbol de color» que afecta la part anímica; si s'observa que al teatre es reuneixen els «elements escollits per impressionar de ple ulls i orelles» i, per tant, que a l'escenari es poden reproduir les mateixes «impressions» que es produeixen en la realitat (una idea que ja ha estat enunciació a *Morts en vida*), s'haurà de comprendre, finalment, que l'escena

76. «Història lleugera de l'asunto, per saber amb qui tractem, a on som i què passa», dins *Blanc i negre...*

77. Yxart descriu un espai molt similar al de *Blanc i negre*, una cambra blanca que encomana una tristesa especial: «una tristesa que la meua imaginació ha unit i fos amb la claror i la llum de la cambra, i que per això en diré tristesa blanca.» La referència a la teoria pictòrica —i a Whistler— és, per part d'Yxart, explícita: «Els nous pintors que ara s'entretenen en fer «nocturns en plata i negre» o «sonates en gris i or», buscant noves, refinades i artístiques sensacions, bé podrien afegir, a les denominacions de la sensació, les del sentiment, que en són la conseqüència. Bé podríem dir «alegria en blau i rosa», «passió d'amor en vermell», «amor pur... en lilas». Io, almenys, trobo que la meua melangia d'hotel és blanca: tan natural!, tan positiva, tan vivament unida i confosa, en lo més íntim del meu cor, al to dominant d'aquesta habitació!» (Josep Ixart: «La cambra blanca», dins *Festa Modernista del Cau Ferrat*, pàgs. 183-185. També a Yxart: *Obras catalanas*, pàgs. 103-104). Gual ja havia insinuat una utilització similar del color —precisament del «blanc i negre»—, l'any 1893, a l'hora de descriure la postració d'Abdon: «Assentat en una poltrona de braços, vestint negra sotana; blanca sa cara sobre un coixí apoiada, rebent per la finestra que a prop tenia una llum grisena que semblava resplendor de neu; era una figura, més que figura espectre...», vegeu «Mon germanastre Abdon».

78. «Història lleugera...» i «Base o Teoria del color a les taules», tots dos dins *Blanc i negre...*

79. «Base o Teoria del color a les taules».

proporciona un instrument perfecte per provocar, a voluntat, aquelles emocions que la realitat només pot reservar a l'atzar. Efectivament, tan sols caldrà associar les emocions a transmetre a un o a més d'un color i, després, reproduir-lo/s dalt de les taules. Si es fa així, —assegura Gual— s'obtidran «efectes superiors i de verdader resultat.»

De tota aquesta teoria plàstica, se n'ha vist alguna cosa als capítols precedents. Raimon Casellas ha explicat que l'artista té la possibilitat d'accedir a l'«ànima de les coses» gràcies a les harmonies de color que hi descobreix la visió del pintor. El reconeixement d'aquestes harmonies permet que els paisatges, vistos per la subjectivitat de l'artista, esdevinguin així mateix estats d'ànima. Tot parlant de Carrière, per exemple, Casellas defineix la sintonia entre els estats d'ànima i les atmosferes creades pel color com una unitat sensitiva que es tradueix en altes dosis de suggestió.<sup>80</sup> Així doncs, el programa tècnic de Casellas es fonamenta en «*el paroxismo de las coloraciones exaltadas o la somnolencia de las quietas*», en el «*predominio de la tonalidad general sobre los colores locales*» i en la «*constante preocupación de los acordes cromáticos*».<sup>81</sup> És a dir —i en això traspasa els límits de l'impressionisme—, es basa en un tractament de preferència pel color en el ben entès que aquest color ha de configurar tonalitats cromàtiques harmòniques que, tot abandonant la còpia immediata de la naturalesa, defineixin atmosferes i aconseguixin de traduir «*el pensamiento*» i «*el alma misteriosa de la naturaleza.*»

El procediment, d'entrada, s'aplica quan la pintura és inspirada, com a punt de partida, en determinats aspectes de la realitat. Però també pot aplicar-se quan l'obra parteix d'un concepte intel·lectual previ. Parlo, parafrasejant el crític, d'un art contemporani esteticista i espiritual que connecta amb l'art cristià i, en general, amb l'últim art de l'època medieval. En efecte, hi ha un art contemporani que, a causa d'un procés alhora intel·lectual (que permet les reproduccions alegòriques o simbòliques), subjectiu i impressionista, pot dedicar-se a representar, com abans ho havia fet l'art cristià, en comptes de «*estados de cuerpo*», «*estados de alma*». És una apreciació interessant, car, un cop traspasada al teatre, justifica l'aplicació de la «teoria del color» en un text com *Blanc i negre*, però també en un altre com ara *Nocturn. Andante morat*.

Resumint: l'harmonia cromàtica, entesa gairebé com a símbol (símbol de color), està directament relacionada amb la creació dels estats d'ànima. Ho dirà Rusiñol a propòsit d'«El pati blau»: el color ha de ser comprès com «la forma que surt a fora i l'expressió de les angúnies de l'ànima.» Des d'aquest punt de vista, l'experiment de Gual és prou interessant. No és altra cosa que

80. Així doncs: «¿Llorar el asunto? pues el color ha de llorar. ¿El asunto rie? pues el color ha de reir.» R. Casellas: «París Artístico. Eugenio Carrière», *La Vanguardia* (26-5-1893).

81. Raimon Casellas: «Bellas artes. Evolución decorativa de la pintura moderna», *La Vanguardia* (1-1-1894).

l'intent de traslladar, de forma ben personal i sense traïr l'experiència acumulada, la teoria pictòrica modernista al camp de l'escenificació.

Partint d'aquests elements i investit de l'inefable sacerdocí de l'art —que només un mes abans Rusiñol ha reivindicat de bell nou des de la seva trona de Sitges—, Gual aspira a realitzar, gràcies a la seva teoria cromàtica aplicada al teatre, una veritable feina de redempció. Els plantejaments pictòrics i literaris de Gual, el mes de desembre de 1894, coincideixen amb l'art ideal que l'autor d'*Anant pel món* acaba de defensar:

«D'aquell art, fet abans, com plogut de rosada d'una aurora; d'aquell art verge, nascut voltat de lliris i crescut, com un arc de colors que s'aixeca voltat de núvols que no han rastrejat la terra; d'aquell art somniat mirant enlaire i buscant en el pensament que veu visions d'un més enllà vaporós i difumit; d'aquell art teixit d'heures entre flors descolorides, fresc com el riure d'un infant i misteriós com el pensament d'un vell...»<sup>82</sup>

Cal, doncs, «somniar», «veure visions», «sentir passar vaguetats» en l'atmosfera del pensament, «mirar per dintre un més enllà difumit», transcendir un «natural» que és «ple de llefegues i tristors», de «baixeses d'esperit i de misèries morals», vèncer «la indiferència», la «sensatesa fingida», el «riure estúpid», els interessos materials; en definitiva, cal superar «el mal de prosa que avui corre en la nostra terra» i el seu resultat pseudo-artístic directe: «l'art cromo», «l'art comerç», «l'art barato». Per fer això, s'ha de «cantar lo que surti del fons del sentiment», seguir la «santa i noble religió de l'art i la poesia», ser «modernista» i actuar amb la voluntat pura de canviar el món, de millorar-lo, de renovar-ne les idees. Només d'aquesta manera, amb aquest convenciment, l'art esdevindrà bàlsam i consol i alleujarà el camí de la humanitat cap a una «aurora que despunta i s'aixeca majestuosa». Des de les files dels devots de l'art, Gual, convençut de tot això, creu, d'una banda, que la «suggestió del color és i serà sempre un domini de lo cor humà»<sup>83</sup> i, de l'altra, que el teatre «és un dels llocs per més bé fer-ne sa demostració». És evident, doncs, que l'escenari ha d'esdevenir, si us plau per força, «lo sant lloc artístic», el temple de l'art, el lloc paradigmàtic de la reconciliació, la conversió, la revelació o el consol, l'indret escollit per «parlar amb les ànimes»:

«Jo que les venero [les taules], jo que les estimo i les respecto, no anhele altra cosa que mostrar en elles lo que més de ple pugui fer-les passar per lo que són: per lo lloc cridat a parlar amb les ànimes. És per això que he concebut aquest plan [el de l'aplicació del color a les taules], és per això que el poso en pràctica.»<sup>84</sup>

82. Jaume Rusiñol: «Discurs», dins *Festa Modernista del Cau Ferrat*, pàgs. 7-15.

83. «Base o Teoria del color a les taules»

84. *Ibid.* O en un altre lloc: «el teatre és una institució que ens forma amb la lentitud i dolcesa d'una mare, font d'amor i experiència, mirall de la vida humana, paradís de lo ideal i somiador, palau de reproduccions que es gronxen en les bel·leses d'ahir, lloc sagrat, eminentment sagrat,

Gual, doncs, respon a la crida de Rusiñol<sup>85</sup> i, allora, intenta actualitzar les possibilitats del seu propi procés dramaturgic. Perquè el blanc i el negre no funcionen només com a símbols de color, sinó que, relacionats entre ells, els dos oposits cromàtics generen una dinàmica de contrastos diguem-ne decadent que incideix directament en una nova possibilitat de presentar el drama íntim. Vegem-ho.

A *Blanc i negre*, tota la previsió plàstica gira al voltant dels dos colors que indica el títol.<sup>86</sup> També hi ha algun gris. Només amb aquesta gamma, Gual presenta «la sala amb arcova d'un piset menestral» (descriu *comme il faut*, des d'una òptica escènica gairebé naturalista, amb tot detall).<sup>87</sup> Hi ha un altre element, però, que potencia i expandeix la interrelació de tons: la llum.

«Època: lo mes de maig. Hora: les 11 del matí; lo sol del tal mes i d'aquesta hora entrarà a l'habitació a través dels visillos del balcó semblant talment que aquella boira d'or, al juntar-se amb l'olor dels clavells i els lliris blancs, i trobant per tot reflexos fins i lluminosos, faci de preludi a la nota de color que em proposo de fer a les taules. Aquest és lo posat d'escena, cuidar de tenir-ho tot present, que amb bona voluntat no és pas tan complicat com sembla. La sola llum d'escena ja ho hem dit: de balcó i prou.»<sup>88</sup>

Es tracta, aquest cop, de presentar el drama intern de Josep Rigalt, vidu (la seva dona es deia, de manera ben simbòlica, Blanca), que, el dia de la primera

---

demana —i ho demana amb el crit de la raó més esplèndida— la vindicació de les humiliacions per on passa per culpa dels mercenaris i asquerosos detractors de la bellesa, de la moralitat i de la vida.» Adrià Gual: «Dels conjunts escènics».

85. «Això voldríem; i voldríem al mateix temps que tots vosaltres, els que porteu idees al cap i sentiu batre-us el cor, deixéssiu de somniar baix, que alcéssiu la veu fins ara monologada o ofegada pel ronc de les multituds i diguéssiu, cridant fort, al nostre poble, que el regne de l'egoisme ha de rodolar per terra; que no es viu solament alimentant el pobre cos; que la religió de l'art fa falta a pobres i a rics; que el poble que no estima els seus poetes ha de viure sense cançons ni colors, cego d'ànima i de vista; que el que passa per la terra sense adorar la bellesa no és digne ni té dret a rebre la llum del sol, a sentir els petons de primavera, a gaudir dels insomnis de l'amor, a embrutar amb bava de bèstia innoble les hermosures esplèndides de la gran Naturalesa.» Rusiñol: «Discurs llegit...», pàg. 13-14.

86. El cas més destacat d'aquest ús es troba a *Nocturn. Andante morat*: el títol també indica el color triat. Una altra obra en «blanc i negre» és *Sonata núm. 1. Llíria*, de 1896.

87. Vegeu la descripció a «Posat d'escena», dins *Blanc i negre...* El detallisme arriba a extrems curiosos. Un exemple: entre la porta de l'esquerra i l'alcova, hi ha d'haver «quatre pams de pareu» amb un «quadro d'algun Sant, millor si és de Sant Josep El marc negre, i l'estampa no il·luminada sinó amb tintes de gravat.» La descripció dels personatges, tant la indumentària com el context, també parteix d'una clara idea teatral naturalista: Josep Rigalt és «encarregat d'una impremta de Barcelona». És menestral però cobra un sou regular, cosa que ve a explicar que viu, tot i ser «poc instruït», «arregladet sense sortir de la categoria de treballador». La seva dona és morta, «quan se varen casar ella era minyona de servei i ell fadrí caixista. Els mobles de l'habitació que presentem són comprats d'aquella festa i en aquelles circumstàncies (cosa que també ens orienta de sobres per saber més de quina índole han de ser)». Filomena, la germana solterona, és «de les que la netedat constitueix un vici en elles (vet aquí perquè ham indicat que tot haurà d'estar ben endreçat).» Vegeu «Història lleugera...»

88. *Ibid.* Vegeu —pel que fa a una descripció *ànima* de la llum— «Escena» dins *Silenci*, Barcelona, Llibreria d'Àlvar Verdagué, 1898, pàg. 15-17.

comunió de la seva filla, experimenta sensacions contraposades en el seu interior:

«Lo jorn és de goig i de pena. L'aconteixement aquest [la primera comunió] és entre les gents corrents i bones un gran aconteixement, però, com ja és sabut que unes alegries recorden altres tristesses, és per aquesta i no per cap altre raó que la lluita entre el goig i la pena s'estableix en lo cor d'en Josep Rigalt.»<sup>89</sup>

La idea és realment innovadora: projectar, ara ja d'una forma decidida i explícita, el conflicte anímic en l'escenografia. El blanc i el negre de les parets, dels mobles i dels vestits ha d'explicar metafòricament la tensió espiritual dels personatges atrapat entre el passat i el present, entre la joia i la tristesa, entre el record de la mort i l'esclat de la vida.

A *Blanc i negre*, el fet puntual de la mort queda relegat al passat. El drama íntim, més que no pas un no-dit en relació a una situació present, es concreta en el record enyorat d'un passat feliç. Per aquest costat, Gual simplifica al màxim l'acció fins al punt de tornar a treballar un teatre situacional. S'accedeix a la suggestió per motius estrictament atmosfèrics, i també per l'actualització espacial (i plàstica) dels drames interns; per contra, es prescindeix del desenvolupament d'un conflicte i d'una acció plenament dramàtics. Es tracta, doncs, d'un quadret se'n podria dir costumista (semblant a *La visita*) amb propostes d'escenificació innovadores al servei de l'emotivitat i de la captació del sentiment.<sup>90</sup>

L'interès pel color, d'altra banda, no afecta la preocupació de Gual per una naturalitat i una «justesa» que defugin qualsevol mena de convencionalisme. No té res d'estrany, per exemple, que l'autor es preocupi perquè a l'obra no hi surtin ni «bigotis» ni «espardenyets». Aquest realisme *transcendent*<sup>91</sup> facilita que la sinestèsia acabi adquirint el seu sentit més complet. És un extrem que no s'enuncia en la teorització prèvia però que es fa evident en el transcurs de l'obra. En poques paraules: les *correspondències* no només s'estableixen entre

89. «Història lleugera de l'asunto...» El contrast entre alegria i dolor també pot ser expressat per la llum que entra pel balcó. Així, es pot establir un cert paral·lisme amb un dels poemes presentats per Guillem A. Tell i Lafont al «Certamen Literari» de Sitges: «Un raig de sol d'estiu entra dins la sala / com un record feliç un dia de dolor; / un raig de sol brillant com reflectat de l'ala / del núvol més daurat penjant a l'horitzó». Guillem A. Tell i Lafont: «Vida», dins *Festa Modernista del Cau Ferrat*, pàg. 20. La resta del poema es pot llegir com un cant a la mort en tant que preludi joiós de la vida: «Tot mor i fina amb foll anhel. / Cantem la mort de la natura. / Si tot s'acaba, sota el cel, / la vida dura.» Al cap dels anys, Gual dedicarà un sentit homenatge a Tell. Senà el 28-6-1932, des de Ràdio Barcelona.

90. «I veus-ho aquí tot: juntar aquestes tintes, fer un agre-dolç com si diguésim, un quadret, un seguit de notes delicades que l'una amb l'altra arribin a fer una totalitat tranquil·la, una entonació que toqui el cor.» «Història lleugera...»

91. Gual comença a entreveure la possibilitat de defugir aquesta opció —que, de fet, no ha abandonat des de *La visita*— i d'accedir a un teatre més idealitzat: «No penso acabar aquí; molt camp hi ha per córrer en aquest camí, si bé per corre'l serà precis adaptar-se als tons; és a dir, segons ells, seguir lo camí real o enlairar-se a la idealitat.» Som a les envistes de *Lluna de neu*. Vegeu «Base o teoria del color...»

els signes amb què *parla* el medi físic i l'estat anímic de qui el contempla, sinó que es consoliden entre els mateixos llenguatges que intervenen en l'escenificació. Això vol dir anar molt més enllà de la simple nota de color. És a dir, també tenir en compte allò que entra per les «orelles» o, fins i tot, pel nas. Així, la llum del sol es filtra entre els «visillos» del balcó i, barrejada amb les partícules de l'aire, condensa una «boira d'or», una pantalla fina i lluminosa que, unida a «l'olor dels clavells i els lliris blancs» o a l'«olor de bugada que encisa», ha de servir de preludi a la «nota de color». Insisteixo: sense acabar-ho d'enunciar, Gual proporciona, amb aquest experiment, el que serà el pròleg de la seva «Teoria escènica»; el primer text a Catalunya que es plantejarà d'una manera pràctica l'aplicació de la teoria wagneriana de la síntesi de les arts com a traducció escènica de la sinestèsia. Cal que la consonància-resonància entre els signes amb què s'expressa el món es tradueixi damunt l'escenari en tot un altre ventall analògic. Els signes a harmonitzar provindran dels diversos llenguatges que intervenen en la presentació escènica (llum, color, gest, veu, música...). Finalment, per acabar de reblar el clau, en el teatre, l'espectador podrà gaudir d'una nova analogia entre els signes del *món teatralitzat* i els seus propis estats anímics.

## 5: LLUNA DE NEU

### 5.1. *El medievalisme escenificat*

Immediatament després de *Blanc i negre*, a cavall entre el 1894 i el 1895, Gual escriu una obra que, tenint en compte la trajectòria seguida des de *La visita*, té unes característiques força sorprenents: *Lluna de neu*<sup>92</sup>

«En aquest esbós en un acte va aparèixer, per primera vegada, el propens als romanticismes desenfrenats i bona cosa malaltissos. No aconsellaria a cap jove que es deixés anar per aquells indrets; però no dec ni vull ocultar que jo m'hi vaig llençar a plaer. El diàleg macilent i patètic de la parella nupcial de Castellalt,<sup>93</sup> corcada per idèntica malaltia, a les clarors d'una lluna freda i absorbent; les riqueses de l'ambient sotmeses al glaç de l'esperit i al pecat de la gosadia d'altri, inauguraven en el meu magí un aspecte de teatre llegendari, tocat de corrents del nord, que tot i ésser molt perillós, ens aportaven una certa finor que feia de bon rebre, per contrast amb els tarannàs teatrals que vivíem.[...] Penseu, a més, que tot això vingué agreujat per una sens fi d'influències estranyes. Tot, en el nostre procés d'artistes, i encara més en les seves al-

92. *Lluna de neu*, originals ms., Fons Gual, núms. 1413 i 1413-2. Tots dos semblen esborranys no definitius.

93. A *Mitja vida...*, pàg. 55, Gual parla d'una obra inacabada que segueix els paràmetres estètics del *Nocturn* —*Pelegrins de Castellalt*— i que no he sabut trobar entre els seus manuscrits. Podria referir-se a *Lluna de neu* o bé a l'obra anunciada des del *Nocturn* amb el títol de *Castells en laire*.

bors, s'ha vist constantment envaït d'allò vingut de fora. Aquest símptoma de poble menut molt sovint m'ha posat de mal humor.»<sup>94</sup>

Cal fixar-se en la insistència de Gual a confessar un pecat de joventut: «diàleg macilent i patètic», «romanticismes desenfrenats» i «malaltissos»... En dues paraules: esteticisme decadent. La confessió, però, no suposa penediment, ni vergonya. A l'època, l'adscripció a aquesta tendència és més aviat un motiu d'orgull: «Preferim ser simbolistes, i desequilibrats —etziba Rusiñol als seus acòlits—, i fins bojós i decadents, a decaiguts i mansos.» Un orgull, tanmateix, que no durarà gaire. Del punt àlgid de 1894, amb un parell o tres d'anys, l'esteticisme caurà en desgràcia; per als uns, serà un motiu de befa indiscriminat; per als altres, que hauran llegit regeneracionisme i decadència des d'extremes incompatibles, l'actitud estetitzant serà declarada irresponsable i poc saludable socialment parlant. Maragall, per exemple, ben aviat se'n despenjarà, i tampoc no seran estranyes veus com ara la de Pere Corominas que, a més de titllar l'estètica decadent de «campament de dolors», menysprearà els poetes que la segueixen perquè «canten, tot deixondant-se lànguidament, la distinció dels seus mals aristocràtics.»<sup>95</sup> Gual, amb els anys, no s'estarà de reconèixer que el decadentisme estetitzant, tot i *perillós*, va suposar per a ell un veritable estímul de refinament (li va aportar «una certa finor»); una qüestió fonamental per un lletraferit de vint-i-pocs anys que aspira a un cert reconeixement social. En els cercles que Gual freqüenta, només el refinament estètic pot substituir allò que falta pel costat de l'ascendència social. L'artista enlairat que predica Rusiñol, el dandisme baudelairià, l'aureola dels poetes *maudits*, l'esteticisme intel·lectual i espiritualitzant dels pre-rafaelites, tot plegat col·locarà Gual precisament allà on vol: per damunt de la resta dels mortals. No sorprèn gens que sigui precisament en aquest moment que la seva pintura comenci a decantar-se cap a la pràctica simbòlico-decorativa i que el seu teatre, arraconant la versemblança del món contemporani, se centri en les evanescències de la llegenda i del món medieval.

Segons l'Adrià Gual que redacta les memòries, la culpa del seu *refinament* la tingueren els «corrents del nord»: d'una banda —diu—, els contactes amb Maurice Maeterlinck arran de l'estrena de *La intrusa* i —molt important— de la lectura de *Pélleas et Melisande*, van portar «un toc de decadentisme» que «va venir a fer encara més difícil la nostra creixença»,<sup>96</sup> de l'altra, l'empenta prerrafaelita en el camp de la pintura (en la teorització de Casellas sobretot a partir de 1894) i en el de la literatura (bàsicament a partir de la Tercera Festa de Sitges) encomana en la joventut modernista una dèria medievalitzant inusitada i, en el cas concret de Gual, una «intuïció» de «tea-

94. Gual: *Mitja vida...*, pàg. 51.

95. Corominas: «L'obra d'Enric Ibsen».

96. Gual: *Mitja vida...*, pàg. 51.

tre llegendari». Les influències que cita són les que cal esperar: Baudelaire, Nietzsche, Verlaine, «Burre Jonn [sic]», Dante Gabriel Rossetti i el «Tsar [sic] Peladan, cavaller de la *Rose-Croix*».<sup>97</sup> Fet i fet, influències pràcticament idèntiques a les que el paradoxal Gener ha titllat de «*malsanas*» poc abans de presentar —encara que sigui per petició— una «Macabra vital» al certamen de Sitges.<sup>98</sup>

Un dels aspectes més sovint ridiculitzats entre els detractors del decadentisme és el dels *deliris* i les evocacions medievalitzants. D'on surt, però, aquesta afeció per l'edat mitjana? En el cas de Gual, el medievalisme de *Lluna de neu* és del tot inèdit respecte a la seva obra literària precedent. I, pel que en sabem, també ho és en relació a la seva producció pictòrica i a la seva poesia. L'any 1894 és l'any del canvi. Més amunt n'he exposat la teoria: per exemple, l'interès de Casellas per connectar la pintura moderna contemporània —el preraphaelisme a Anglaterra i el simbolisme a França— amb l'art cristià de les darreries de l'edat mitjana. El punt de contacte entre aquest art modern fet a «*partes iguales de modernismo y arqueología*»<sup>99</sup> i l'art medieval rau en la voluntat de reproduir ornamentalment, evitant la còpia superficial de la realitat, «idees» i «estats d'ànima». Tal com diu Castellanos, «aquest esforç de l'art cristià medieval en l'intent d'assolir la traducció plàstico-pictòrica de sentiments inefables i somnis misteriosos, és el que ha atret l'atenció dels pintors espiritualistes moderns».<sup>100</sup> I també ho ha fet, és clar, una intencionalitat decorativa primordial (calia «un art que fos alhora decoratiu i intel·lectual».)<sup>101</sup>

97. L'any 1892, Rusiñol havia presentat aquesta estranya personalitat: «*La orden de la Rosa+Cruz*—cita Rusiñol— se ramifica con la rosa estética para restaurar en todo su esplendor el culto del Ideal, y teniendo por medio la Belleza y por base la Tradición quiere a toda costa destruir el realismo creando una nueva estética idealista, que remoze el arte latino y le devuelva su antiguo poderío y esplendor.» El que més interessa de Peladan a Rusiñol és el fet de fer una religió de l'art i de convertir en sacerdot l'Artista. Fins i tot n'agafa el lleguatge i l'estil. Ara bé, és perfectament conscient que Peladan «*ha llegado al colmo de la celebridad más por sus excéntricas genialidades que por sus obras, que són muy pocos los que las leen y más raros todavía los que saben descifrarlas*», vegeu «*Desde el Molino. La orden de la Rose+Croix*», *La Vanguardia* (18-III-1892). L'any 1901, Gual en reconeix explícitament la influència. Després de citar Wagner i Ibsen, afegeix que també cal valorar el pes de «Maeterlinck, que té marcadíssima significació en el moviment teatral modern», i el de «Peladan, que ha senyalat camins d'esplèndida senzillesa». Vegeu Adrià Gual: «El Teatre popular», *Juventut*, any II, núm.63, 25-4-1901, pàg. 290.

98. «*Y otros, vagos, indeterminados, con tendencias artísticas, profundamente ignorantes, balnearse en Inglaterra y Flandes, se proclaman estetas puros y quieren sólo sugerir, impresionar, aplanar, anonadar, y hacen profesión de fe de genios, y estudian Shakespeare, y lo exageran, y para ser eternos suprimen los accidentes locales y de tiempo, y apoyan lo negro, y borran el dibujo y se creen que por esto sólo, porque carecen de carácter determinado, ya hacen obras perdurables. Y juran por Burne-Jones y Ruskin ante cuyos cuadros pre-rafaelitas se arrodillan, y rezan las poesías de Swinburne y de Rossetti; y caen en el deliquio de La intrusa, La princesa Meline [sic] y demás dramas de Meterlinck [sic], de ese velocipeda finébremente shakespeareano de oídas.*» Gener: *Literaturas malsanas...*, pàg. 257.

99. Vegeu R. Casellas: «*Bellas Artes. Evolución decorativa...*» Casellas, tot presentant *La intrusa* (*La Vanguardia* (8-9-1893)), ja ha parlat d'un art alhora «*modernista i medieval*». Rusiñol ho repeteix al discurs que precedeix la representació.

100. Castellanos: *Raimon Casellas...*, I, pàg. 203

101. Vegeu Casellas: «Burne-Jones i el preraphaelisme», *Etapes Estètiques*, I, pàgs. 97-123.



La influència pictòrica dels pre-rafaelites, tanmateix, no és l'únic punt de proveïment. Així, la imatgeria medieval també representa un espai de contacte entre el pre-rafaelisme, amb la seva devoció pels primitius italians, i la part més atemporal del teatre maeterlinckià; més encara, entre tot això i la reivindicació plàstica d'una determinada època de l'art català —particularment l'estil gòtic— en què, de forma espontània, s'expressaren els trets definidors de la idiosincràsia catalana.<sup>102</sup> A tot plegat, caldria afegir-hi encara la glorificació joc-floralesca del passat medieval —que tant s'ha criticat des de *L'Avenç*—<sup>103</sup> i els plantejaments llegendaris wagnerians. Finalment, l'art medieval, a més d'una font inesgotable de símbols i d'imatges vaporoses, a més d'un art alhora intel·lectual i místic, el que suposa per damunt de tot és una aportació vivificant d'ingenuïtat, de sinceritat i d'expressió individual en el treball artístic; una barfada d'aire fresc en la lluita aferrissada contra l'art acadèmic i la pintura històrica. Enmig de tot això, *Lluna de neu* ofereix un testimoni únic. Ja ho he dit: és la primera obra medievalitzant del dramaturg i, segons com ho mirem, una de les darreres. Cal tenir en compte que l'ambientació medieval, després del 1896, només apareix en les produccions gualianes quan es tracta de teatralitzar cançons populars<sup>104</sup> o quan, eventualment, es parli d'un «teatre poètic».<sup>105</sup>

Amb *Lluna de neu*, Gual inicia conscientment els primers experiments ple-naments wagnerians: la consideració musical de la veu dient el text, finalment, se suma —i es correspon— a les experimentacions escèniques amb el color («la música de la paraula, d'una banda, i afalacs de l'expressionisme del color, de l'altra»). En pintura, l'harmonia es limita a l'aspecte cromàtic. En teatre, la síntesi de llenguatges amplia l'harmonia a d'altres nivells. Dalt l'escenari, la pa-

102. Vegeu la conferència de Casellas: «*La pintura gòtico-catalana en el siglo XV*», dins *Centenario del descubrimiento de América. Conferencias leídas en el Ateneo Barcelonés sobre el estado de la cultura española y particularmente catalana en el siglo XV*, Barcelona, 1893, pàgs. 175-201. A través dels trets definidors de l'art medieval català, Casellas acabava proposant un model contemporani, modern, d'art nacional; un art sobretot cosmopolita, individualista i antiacadèmic. Vegeu els comentaris de Casacuberta: *Santiago Rusiñol...*, pàg. 105. També els de Castellanos: *Raimon Casellas...*, I, pàgs. 87 o Jordi Castellanos: «Pròleg» a Raimon Casellas: «*La damisella santa*» i *altres narracions*, Barcelona, Edicions 62, 1974, pàgs. 7-8.

103. Per exemple: «L'edat mitjana ha estat una veritable obsessió per als autors catalans. No podem negar que al principi aquell era el gran medi per fer reviscolar l'amor a la pàtria petita; però com el moviment literari anava en sentit invers del polític nacional, forçosament triomfant els ideals revolucionaris havia de resultar més palpable el contrasentit i l'anacronisme de les reivindicacions demanades pels nacionalistes catalans.» Jaume Brossa: «Viure del passat», *L'Avenç*, 2ª època, any IV, núm. 9, setembre 1892, pàgs. 257-264.

104. «Però és el cert que, per aquells camins [les influències del nord esmentades], me n'anava sense jo saber-ho, pel costat de les afeccions que, a no trigar gaire, recaptarien de les llegendes i del folklore dramatitzable de casa nostra; aspecte que més endavant emplenarà a vessar el meu esperit» (Gual: *Mitja vida...*, pàg. 51). Vegeu, en un sentit similar, Adrià Gual: «Conferència-curta servint de pròleg», 11-8-1897, dins *Blancafort*, Imprempta i litografia de Joseph Cunill Sala, Barcelona, 1904, pàgs. VII-IX.

105. Només hi ha una excepció: *Marcolf*, tragèdia del 1907, original ms., Fons Gual, núm. 1817.

raula (sempre en funció d'aquesta idea que elimina el concepte, que renuncia al detall, que bandeja la melodia o que fa desaparèixer l'acció) té més valor per la seva musicalitat que no pel seu sentit literal. La crítica fa temps que ha destacat la musicalitat *mondòtona* del ritme i les repeticions del llenguatge en una obra com *La intrusa*. Per a Gual, la capacitat d'abstracció amb què es presenta el «teatre llegendari» facilita, encara molt més que al teatre d'ambientació contemporània, una interpretació que ben aviat ell mateix definirà com a «musical». La possibilitat d'una «melopea» interpretativa i les constants repeticions, que tant havien escandalitzat a propòsit de *La intrusa*, no tenen per què fer nosa en un teatre de factura poètica com *Lluna de neu*, o com *Nocturn. Andante morat*.<sup>106</sup> Lògicament, en aquestes dues obres, prenen protagonisme la construcció rítmica dels diàlegs, les repeticions, el valor de les pauses i l'ús recurrent del *leitmotiv*.<sup>107</sup> S'assumeix de ple la «monotonia» del llenguatge maeterlinckià, i també la teorització del *quietisme* i la musicalitat en la interpretació actoral.

Quan parlo del canvi de ruta experimentat a *Lluna de neu*, és important destacar la menció que fa Gual de *Pélleas et Mélisande*. Segons sembla, al llarg del 1894 s'ha preocupat de conèixer alguna obra més del seu autor predilecte. Yxart, des de *La Vanguardia* (1-2-1894), com ja ho han fet Sardà, Cortada i Casellas, acaba d'analitzar els trets més destacats de cadascuna de les obres de Maeterlinck. Però no només es tracta de *Pélleas*; és probable, fins i tot, que, per aquestes dates, Gual ja hagi llegit *Les sept princesses* i *La princesse Maleine*. Sense anar més lluny, s'ha conservat una pintura de Gual —sense data— que ben bé podria representar una de les escenes de la primera: «entre salzers immensos, un canal ubac inflexible, en l'horitzó del qual avança un gran navili de guerra.»<sup>108</sup> Hi ha, però, una diferència fonamental entre *Lluna de neu* i les obres esmentades; una diferència que, d'entrada, sobta en la ploma del Gual més decadent. Ho dic amb precaució: la resolució gairebé vitalista de la peça. Efectivament, mentre que —en mots de Cortada— tant «en *La princesse Maleine* com en *Pélleas et Mélisande*, l'Amor entra com una fatalitat aclaparadora

106. No tenen per què fer-ho, però ho fan. I no només en relació al *Nocturn*, sinó que, en mans d'alguna crítica, esdevenen un motiu recurrent de retret i de befa en gairebé tots els especíimens de l'Íntim d'abans del 1900. Vegeu, per exemple, P. del O.: «Crònica», *La Esquella de la Torratxa*, any 21, núm.1093, 22-12-1899, pàgs. 810-811 i P. del O.: «Crònica. Un drama íntim», *La Esquella de la Torratxa*, any 20, núm.993, 21-1-1898.

107. Tal com ho diu Alexandre Cortada: «La fusió perfecta i completa de tots els elements en els drames de Maeterlinck els fa semblar veritables simfonies. Els motius que desprecen les coses es combinen, es desenrotllen, es modifiquen, s'harmonisen o es contrapunten tant bé, que formen de cada drama un conjunt acabat. Els motius, com en una simfonia apareixen i desapareixen segons ho demana el desenrotlló progressiu de l'obra entera.» Cortada: «Maurici Maeterlinck...»

108. Cito de l'edició de *L'Avenç*: Maurici Maeterlinck: *Les set princesses, Sor Beatriu*, Barcelona, Tip. *L'Avenç* (Biblioteca Popular de *L'Avenç*, 125), 1912, pàg. 9. Vegeu la pintura reproduïda a Batlle, Bravo, Coca: *Adrià Gual...*, pàg. 217

que acaba amb els sers de qui s'apodera»,<sup>109</sup> a *Lluna de neu*, l'amor entra com una fatalitat benefactora que atorga l'única possibilitat de pervivència a dos personatges que irremeiablement estan condemnats a la mort. Des d'aquest punt de vista, *Lluna de neu* admet una lectura diguem-ne patriòtica. Però anem a pams.

## 5.2. *Un optimisme patriòtic*

A *Lluna de neu*, assistim al diàleg amorós d'un rei i la seva promesa durant la nit de noces. La correspondència entre el medi exterior i els estat d'ànima és treballada amb cura: la concreció d'una atmosfera de terror (les òlibes que udolen lúgubrement; la feblesa d'una llàntia que llueix esmortèida; la claror de la lluna «freda i absorbent», «que entra poruga pels finestrals» i que atrau irresistiblement els personatges cap als plaers de l'autocontemplació mòrbida) es correspon a una por interior ben concreta, una por que ve motivada per tot allò que els dos enamorats encara no s'han confessat, per la por de com reaccionarà l'altre quan descobreixi la veritat (tos dos són físics i encara no s'ho han dit). De més a més, l'obra estableix un joc força productiu de contrastos: entre «les riqueses de l'ambient» i el «glaç de l'esperit», entre la tensió emotiva que envaeix l'interior del recinte i la pressió expectant i malèfica que s'endevina de la part exterior, entre la interioritat amorosa i plena de dubtes dels protagonistes i la manifestació física externa de la malaltia,... Així doncs, tota la primera part basa la tensió, al marge de la suggestió terrorífica, en la revelació d'una veritat que roman amagada. D'una banda, Ell ha de confessar la seva malaltia; de l'altra, Ella, que ja en té sospites, vol confirmar-les per poder confessar feliçment la seva pròpia malura. Curiosament, el fet que tots dos siguin físics, en comptes d'agrarar el component tràgic de la peça, resol un conflicte aparent: la seva estimació i el seu desig ja no tenen cap trava.

Des d'una òptica decadent, val la pena destacar que els dos joves, abans de saber o de sospitar res, s'han sentit recíprocament atrets pel color groc de la pell, pels ulls enfonsats i per la debilitat dels cabells. De fet, la seva feblesa física correspon, com és de rigor, a un estat interior suprasensible i delicat, preparat per a la captació de les bellesa espirituals i la bondat. En un contrast brutal, els nobles de la cort i el pare d'Ella, que han promogut el casament per interès, són presentats com a individus grollers i materialistes, genteta submergida en el món de la «prosa», això és, en les ombres opriments de l'exterior. La dimensió simbòlica és diàfana. L'amor, vencent inesperadament els tentacles de la intriga, pot proporcionar les claus del triomf en el reialme de la «poesia».

109. Cortada: «Maurici Maeterlinck...»

Des d'una altra accepció, la simbologia adduïda pot permetre una lectura romànticopatriòtica (sense sortir gaire dels paràmetres i els tòpics habituals de la literatura regionalista amb ambientació medieval inclosa). Els nobles de l'exterior, en aquest sentit, són identificats amb l'opressió, la manca de llibertat i la migradesa d'ideals; els dos enamorats, per contra, sublimen simbòlicament la seva malaltia com a trets distintius de l'espiritualitat i l'idealisme del poble català. La força del seu amor pot trencar les cadenes i proporcionar les claus definitives de l'alliberament. Així, si bé d'entrada el rei no es veu amb cor de revoltar-se contra els qui governen la seva voluntat i el seu regne; després de la revelació amorosa, vol obrir «de bat a bat les portes» de les presons «atestades de gent del poble», «per tancar-hi després a tots, sents bé?, a tots sense que n'hi falti ni un, a tots aquests que *em veneren*», que «m'adulen», tots aquests que «ells mateixos s'han dat el nom de *grans de la pàtria*». És aquest punt de vista el que, en la meua opinió, permet comprendre l'*aparent* resolució vitalista de l'obra. Més encara: la compatibilització d'aquesta resolució i una imatge absoluta i refinada i decadent. Si no es fa la lectura diguem-ne patriòtica, l'obra resulta d'una originalitat extraordinària; al capdavant, la convivència entre estètica decadent i vitalisme no es trobarà en les nostres lletres, ni en l'obra de Gual, fins a l'entronització de D'Annunzio, tres anys més tard, de la mà de *Catalònia*. També és cert que pot sobtar aquest, segons com es miri, retrocés romàntic en la dramaturgia gualiana, encarrilada de ple en els viaranyes de la investigació simbolista. Crec, tanmateix, que és perfectament comprensible que a l'hora de ficar-se en un determinat ambient—medieval i llegendari—Gual es deixi anar una mica pel costat d'una literatura que li és força familiar. És una manera com una altra de fer compatibles el risc de l'experimentació amb un teatre més possibilista, que faciliti una lectura als no iniciats. El mateix que farà Guimerà, seguint el seu camí de renovació, en una obra com *Les monges de Sant Aimant* (1894-95); això és, aprofitar la carcassa d'una determinada tradició romàntica com a trampolí per avançar una mica més enllà en la concepció d'un model teatral simbòlic.<sup>110</sup>

Vegem, però, el desenllaç de *Lluna de neu*. Un cop s'ha produït el reconeixement, l'apropament dels dos enamorats és sobtadament intens i sensual: la possibilitat remota d'un fill sa és l'única esperança de futur. El text s'impregna d'un erotisme apassionat i mòrbid; l'abandó sexual, al final, és il·luminat pel clar de lluna i és presentat com l'únic acte heroïc possible:

«Ella: Passarem la poca vida que ens queda l'un a prop de l'altre, molt acostats, molt acostats. Rabejant-nos entre petons gelats i carícies fredes, entre sospirs d'amor i gemecs de malaltia. [...] / Ella: Que bé m'abraces ! / Ella: Corteses ! Mireu-nos, ja

110. En aquest sentit, val la pena destacar els paral·lismes evidents entre *Lluna de neu* i *L'ànima morta* de Guimerà. A propòsit d'aquest tema, vegeu més amunt pàgs. 89-91.

m'ha besat, ja comencen a complir-se vostres desitjos. Mireu ! (La besa) / **Ella**: I dius que seran freds els teus petons, no els hi trobo pas.[...] / **Ell**: I pensar que no tinc força per estimar-te com t'hauria pogut estimar un altre home.[...] Que és nevot tot ! / **Ella**: Però fa clar de lluna. / **Ell**: De les neus, de les neus. / **Ella**: Què dius?, per què parles de neus? / **Ell**: Per les neus naixerà el fill nostre, aquest fill raquític que esperen aquests llops per devorar-lo.. Pobre fill nostre, qui sap... / **Ella**: Qui sap? Què vols que siga? Va, salvem la pàtria i morim nosaltres... (Pausa)[...] I deies que eren morts els teus cabells !»<sup>111</sup>

Per acabar, tornant a l'òrbita de Maeterlinck, s'ha de destacar el fet que Gual renunciï de bell nou a una estructura plenament dramàtica com ara la que organiten les obres més shakespearianes de l'autor belga. Tampoc no aprofita, tal com fa Maeterlinck, els recursos que proporciona l'engranatge significant dels contes populars. És cert, sí, que a *Lluna de neu* hi ha conflicte i acció; ara bé, es tracta d'una acció mínima que progressa progressivament cap al reconeixement. A *Lluna de neu*, tampoc no s'hi troba el sentit més transcendent de la dramàtica maeterlinckiana: la tragèdia sorda de l'home en mans d'un destí sobtat i dolorós; un destí que per tot s'expressa, però que l'home és incapaç de desxifrar, que governa els impulsos i l'atzar, que es manifesta misteriosament en els fenòmens físics i que, sense cap mena d'explicació, s'endú la vida de la mateixa manera que l'ha atorgada. Certament, si s'ha d'establir algun paralelisme, *Lluna de neu* manté més semblances estructurals amb *Les sept princesses* que no pas amb *Pelléas et Mélisande*. La veritat, en definitiva, és que a *Lluna de neu* l'empremta del teatre llegendari de Maeterlinck és superficial, potser tan sols un estímul. Serà molt més consistent, per contra, en una obra com ara *Sonata núm. 1. Llúria* (1896), en què les referències a *La princesse Maleine* seran del tot evidents.

## 6. EL PERILL

Després de l'experiment de «teatre llegendari» dut a terme amb *Lluna de neu*, Gual reprendrà puntualment la línia experimental, iniciada amb *La visita*, això és, un tipus d'obra en un acte que s'inspira en l'opció dramaturgic maeterlinckiana d'ambientació contemporània, i, més concretament, que s'inspira en el model proposat per *La intrusa*. El que sorprèn, però, no és el nou viratge teatral de l'autor, sinó el fet que *El perill* sigui escrita el mateix mes de gener de 1895,<sup>112</sup> poc abans del *Nocturn*:

111. Es pot relacionar amb el contingut del poema *Nocturn núm. 3*, aprox. 1900, original ms., dins «Poèsies d'amor nostre», Fons Gual, Carpeta 33. Hi ha un poema de Frederic Rahola premiat al Certamen Literari del Cau Ferrat, «Amors macabres. Brindis», en el qual, probablement, s'inspira aquesta escena. Vegeu-lo a *Festa Modernista del Cau Ferrat*, pàgs. 173-174.

112. *El perill*, originals ms., Fons Gual, núms. 1410 i 1504. El primer signat el 14 de gener de 1895; el segon és una reelaboració de l'any 1922.

«I heus ací que en el batibull de projectar cap al costat de la llegenda més o menys absurda, de planejar i no acabar, d'inquietar-me en la persecució d'un teatre fantasma, després d'un curt repòs, en seguir els alts i baixos de les meves responsabilitats novelles, componia un acte dramàtic anomenat *El perill*, que era ple de suggestions realistes amb careta de simbolistes; una obra inèdita, encara, que no em faria pas res de representar avui dia tal com la vaig realitzar en aquells moments.»(el destacat és meu)<sup>113</sup>

També pot sorprendre el fet que Gual, en reprendre els ambients contemporanis, per comptes de continuar el treball iniciat amb una estructura dramàtica complexa, es decanti de bell nou cap a la peça en un acte. De fet, si no fos per *Morts en vida*, gairebé es podria afirmar que l'autor està plenament convençut de la preeminència suggestiva d'aquesta mena de configuració a l'hora de plantejar un teatre de factura simbolista.

La història manté un parallelisme bàsic amb *La visita* o amb *L'últim hivern*: en una cabana bosquetana, una dona desvarieja, està malalta, és a punt de morir. De vegades, quan parla, els seus mots inconnexos i repetitius reenvien inevitablement al model discursiu maeterlinckià: repeticions, interrogants... Curiosament, però, tant les repeticions com les paraules inconnexes o els interrogants, en aquest cas, en boca de la malalta, adquireixen categoria de versemblança realista. De fet, és més fàcil justificar la premonició del pas de la mort en un individu que desvarieja i que té al·lucinacions, que no pas en un altre que conserva el seny ben viu. Una vegada més, Gual vol fer compatibles l'ús maeterlinckià del llenguatge i la sensació de realitat. Però fa trampa. No es tracta, com a *La intrusa*, de donar una aparença col·loquial al diàleg macilent i monòton d'una família que xerra i espera; més aviat, es tracta de trobar una excusa dramaturgíca per justificar un determinat estil expressiu en boca d'un únic personatge. Els altres —el fill de la malalta i un veí— xerren amb un registre absolutament natural. En el mateix sentit, el trànsit de la mort recupera l'aparició fantasmal de *Morts en vida*. Gual insisteix a presentar de forma al·legòrica l'arribada de «la intrusa». Només que aquest cop la versemblança de la visió està justificada per la situació. Així, mentre les peticions i la inquietud de la moribunda recorden constantment els tòpics usats pel dramaturg belga (quina hora és?, la llàntia, la lluna que entra per la finestra,...), el «perill» es materialitza en una personificació gairebé inèdita de la mort;<sup>114</sup> com a *Morts en vida*, apareix, carnalment, encara que només sigui visible als ulls de la malalta i, evidentment, dels espectadors. És una mena d'espectre que es fa visible a l'al-

113. Gual: *Mitja vida...*, pàg. 53.

114. El concepte de «perill» associat a la Mort no és nou. L'havia utilitzat Jaume Brossa per analitzar *La intrusa*: «A l'Àvi de *La Intrusa* el neguit que sent se li estanca a dins, i la previsió de la Mort en què està submergit li dóna certa calma, pròpia de qui s'acostuma a estar en contacte amb el perill; perill que ha de ser el pont de plata per a entrar dins l'Inconegut». Vegeu Brossa: «La festa modernista de Sitges».

bada i que dalla i dalla preparant el trànsit silenciós que ha de seguir: és un segador vestit de blanc i negre, magre i groc, amb els ulls empedreïts, que porta un barret de palla guarnit amb flors negres.<sup>115</sup> Quan la visió desapareix, la malalta queda tranquil·la. Aquest cop ha estat una falsa alarma. Aquesta és la novetat: interessa més plantejar l'angoixa davant de la mort que no pas el fet de la mort en ell mateix.

115. La imatge del «jardiner» ja apareixia a *La intrusa*: mentre la família espera, se sent com dalla al jardí. No se'l veu, però. D'altra banda, l'espectre de *Morts en vida*, o el jardiner de *El perill*, troben la seva correspondència en l'obra poemàtica de Gual, per exemple, a «L'eterna enamorada», del mateix any 1895 («Prosa i Poesia. Primers intents», Fons Gual, carpeta 33; publicada a *La Renaixensa. Revista catalana*, any XXVI, 1896, pàg. 352.) El poema és força interessant sobretot pel fet que Gual atorga sentiments humans a la personificació de la mort. En aquest sentit, tot i fer créixer flors de delicat perfum al seu pas, tot i proporcionar consol i llum, tot i ser una amant apassionada, és rebutjada per tothom; tothom li té por. Per això té trista la mirada, perquè sent el neguit de l'amor i no és corresposta. Vegeu-ne el text íntegre més endavant pàg. 237. Vegeu-ne el que en podria ser una reproducció plàstica a la caplletra del cartell de *Silenci*.





## CAPÍTOL 5

### 1. NOCTURN. ANDANTE MORAT: LA «TEORIA ESCÈNICA»

«Aquell *Nocturn. Andante morat* viu tan estretament lligat amb la meua història d'hom i d'artista que sols me serà permès descobrir-ne la veritat quan ja no siga d'aquest món.»<sup>1</sup>

#### 1.1. «Teoria escènica». Wagner i la síntesi de les arts

Durant els primers anys noranta, «dos elements poderosíssims» s'apoderen de l'esperit i de la ment del jove Gual: «la música i la pintura». De moment, per explicar la producció dramàtica primerenca de l'autor, he insistit sobretot en l'evolució de la teoria pictòrica moderna, que és a la base, per exemple, de la «Teoria del color a les taules» (*Blanc i negre*). A partir de *Luna de neu*, però, Gual afegeix a «l'expressionisme del color» una «sospita de les influències musicals»,<sup>2</sup> el potencial dramàtic dels quals mai no ha estat escorcollat en tota la seva extensió.

Que Gual s'interessi per la música és un fet absolutament lògic. Per a ell, l'educació del gust musical és la pedra angular d'una educació estètica molt més global. El sentit musical —assegurarà— és «un de tants elements de bellesa (que no és altra cosa que bondat)» i «debem servir-nos d'ell per a perfeccionar-nos al perfeccionar-lo, i millor si ho fem amb la sana intenció d'un perfeccionament col·lectiu.»<sup>3</sup> El punt de partida d'aquestes idees, com sempre, cal buscar-lo al nord. A França, el simbolisme poètic ja s'ha interessat pel poder evocador de la música aplicada a la construcció poètica. Baudelai-

1. Adrià Gual: «Pròleg» a *Schumann al vell casal*, original ms., Fons Gual, núm. 1446.

2. Gual: *Mitja vida...*, pàg. 53

3. Adrià Gual: «Concepte general de la música», 12-1-1907, original ms., Fons Gual, Carpeta 40.

re —el primer— s'ha preocupat per les implicacions de la teoria wagneriana:<sup>4</sup> per l'ús que Wagner fa de la llegenda, per la concepció d'una música carregada de *correspondències* espacials i lumíniques, per la tècnica del *leitmotiv* (que Baudelaire explica en boca de Liszt) i, sobretot, per les possibilitats poètiques que deriven de la unió entre música i paraula.<sup>5</sup> Mallarmé, al seu torn, no tant sols s'ha interessat per les sensacions que provoca la combinació melòdica de les paraules o pel ritme (que és el que potencien la major part dels simbolistes), sinó que es fixa en l'estructura del tema i en les variacions musicals que s'hi poden acoblar; aquesta estructura, a la manera wagneriana, substitueix la progressió dramàtica lògica: la disposició final de la paraula ha d'aconseguir que la percepció del lector sigui tan abstracta com la mateixa notació musical.<sup>6</sup>

En l'àmbit teatral, el drama musical wagnerià sembla, un cop percebudes les possibilitats de la síntesi de les arts, la forma més rica i acabada de teatre.<sup>7</sup> Així ho ha presentat Schuré: «*Ici la musique vient se joindre à l'art représentatif et à la poésie pour les pénétrer d'un esprit nouveau et les porter aux régions les*

4. El seu article, «*L'Art romantique, Richard Wagner et Tannhäuser à Paris*», va ser recollit a la *Revue Européenne*, l'any 1861. Es pot llegir en català, a Richard Wagner: *Tannhäuser*, Barcelona, *L'Avenç* (Col·lecció Opera, 1), 1987, pàgs. 5-17.

5. «*En su ensayo sobre Wagner —diu Ana Balakian—, Baudelaire se enfrenta con el concepto de la integración de las formas artísticas y, por tanto, de la posibilidad de una mezcla sinestésica más amplia en los estímulos sensoriales: también trata del poder de la música para provocar, a través del estímulo de un solo sentido, un plano multisensorial de imágenes. Esto implica que si la música puede sugerir más de un nivel de imágenes, las palabras en poesía pueden asumir la misma función como notas musicales estructuradas, creando más allá de la descripción de una sensación, la sensación misma e incluso esa complejidad de sensaciones que llamamos «estado de ánimo».*» Ana Balakian: *El movimiento simbolista*, Madrid, Guadarrama, 1969, pàgs. 68-69.

6. Així ho sabrà veure Pérez Jorba, l'any 1898, que, tot fent un relatiu panegíric del poeta, recentment traspasat, explica com «Mallarmé entén que la poesia *pura o absoluta* només té de *suggerir* les coses amb estats d'ànima perennes, amb sentiments eterns, amb idees generals i abstractes; declara que per això s'ha de preparar una combinació especial de les paraules, quina musicalitat pugui produir l'efecte *universal* que el poeta s'hagi proposat, [...] i així és com el poeta de l'*Apparition* venia a entrar en un terreny purament simfònic. Aquest refinament i eixamplament tan grans en la poesia, que sols en música ha obtingut Richard Wagner, no l'ha pas alcançat de tot ni gaire parcialment en Mallarmé. Aquest refinament profund i *anàrquic*, fóra de la revolució sintàctica, ha fet que les seves poesies esdevinguin incomprensibles per a la major part dels literats. [...] Solament predisposant-se a la suggestió verbal de les seves estrofes és com un hom pot arribar a comprendre i sentir el seu art poètic.» Joan Pérez Jorba, «Stéphane Mallarmé. Per...», *Catalònia*, any I, núm. 14-15, 15-30 setembre 1898, pàg. 219.

7. És prou conegut l'article de Mallarmé, —«*Richard Wagner. Rêverie d'un poète français*—, que va ser publicat a *La Revue wagnérienne* de Dujardin l'agost de 1885. L'he consultat a Mallarmé: *Divagations*, Genève, Éditions d'Art Albert Skira, pàgs. 133-142. Mallarmé, tot i lloar les possibilitats de la Idea musical en el drama, reprotxa a Wagner el fet de no haver sabut renunciar a la llegenda, a l'«*anecdote énorme et frustrée*» que només aporta «*anachronisme dans une représentation théâtrale*». Cal, per contra, tendir cap a una «*Fable, vierge de tout, lieu, temps et personne sus*» que «*se dévoile empruntée au sens latent en le concours de tous, celle inscrite sur la page des Cieux et dont l'Histoire même n'est que l'interprétation, vaine, c'est-à-dire un Poème, l'Ode.*» Al capdavant, Mallarmé demana un teatre ideal sense actors on es desvetlli, per un simple fet espiritual, per un esclat de símbols, «*la Figure que Nul n'est*».

*plus hautes du sentiment et de la pensée.*»<sup>8</sup> Wagner ha definit la música com l'única possibilitat d'un llenguatge definitivament universal. La música —ha dit— és una «parla comprensible igualment de tothom», fon «el llenguatge de les idees amb el dels sentiments» i ofereix una «revelació universal». Això és el secret de la concepció artística, «especialment quan aquesta revelació, mitjançant l'expressió plàstica de la representació dramàtica, assoleix aquella claredat que fins al present tan sols la pintura ha pogut presentar com qualitat peculiar seva».<sup>9</sup> Lògicament, es tracta d'una revelació redemptora, purificadora, car aconsegueix de superar el caràcter convencional dels llenguatges moderns i permet un retrocés als orígens de la comunicació, al sentit primitiu dels fenòmens i de les idees. Ben mirat, no hauria de «semblar ridícula la suposició de que la primera parla humana pogués haver tingut una gran analogia amb el cant.» Gual beu de tota aquesta herència.<sup>10</sup> Ja he comentat més amunt la seva adscripció als ambients wagneròlats de la ciutat,<sup>11</sup> sobretot la seva activitat al si de la Societat Catalana de Concerts. És prou significatiu que, a l'hora de llegir les seves obres dramàtiques, l'autor triï precisament aquest *grup d'amics* i no pas un altre, el seu cercle de companys pintors, per exemple. Gual, doncs, s'apropa amb tota naturalitat

8. E. Schuré: *Le Drame musical. Richard Wagner*, París, Perrin, 1875, pàg. 315. Inspirant-se en l'exemple de Wagner, Schuré predica l'utopia d'un drama modern que s'esforci a evocar una «*humanité supérieure dans le miroir de l'histoire, de la légende et du symbole*». Un Teatre de l'Ànima: «*Ce théâtre du Rêve, ce théâtre que racontera le Grand Oeuvre de l'Âme dans la légende de l'Humanité, j'ose dire qu'il sera hautement et profondément religieux. Car il tentera de relier l'humain au divin, de montrer dans l'homme terrestre un reflet et une sanction de ce monde transcendant, de cet Au-delà auquel nous croyons tous à des titres divers... Ce théâtre essentiellement idéaliste a été celui de toutes les grandes époques créatrices.*» Citat a Michaud: *Le message...*, pàg. 441.

9. Ricart Wagner: «Música del pervindre. A un amic francès (F. Villot). Prefaci d'una traducció en prosa dels meus poemes d'òpera», dins *Obres teòriques i crítiques*, vol. I, Barcelona, Associació Wagneriana, 1909, pàg. 19.

10. Pel que sembla, a partir de les observacions fetes a la seva conferència sobre «L'art escènic i el drama wagnerià», Gual, si més no l'any 1904, a banda els assajos autòctons, coneix bé l'article de Baudelaire, l'obra de Schuré i també, del mateix Wagner, «La música del pervindre» (text que Pena tradueix al català el 1909, però que Gual ja coneix de molt abans, o bé directament del francès, o bé de la traducció castellana, «*A Federico Villot, carta-prólogo del mismo autor*», dins *Dramas musicales de Wagner*, I, Barcelona, Biblioteca «Arte y Letras», 1885, pàgs. V-LIV). D'altra banda, també hi ha referències al llibre de Houston Stewart Chamberlain: *El drama wagnerià*, traduït per Joaquim Pena, Barcelona, Associació Wagneriana, 1902.

11. Pel que fa a una reflexió específica sobre Wagner, a banda alguns articles periodístics dels anys trenta (per exemple, «De plàstica wagneriana», *La Veu del Vespre* (20-2-1934)), Gual només escriu la coneguda conferència «L'art escènic i el drama wagnerià», 11-3-1904, original ms., Fons Gual, Carpeta 36. Publicat amb lleugeres modificacions d'estil a *XXV Conferències donades a la Associació Wagneriana* (1902-1906), primer volum, Associació Wagneriana, Barcelona, 1908, pàgs. 117-144. N'hi ha una traducció recent en llengua castellana a Jesús Rubio Jiménez (ed.): *La renovación teatral española de 1900*, ADE, 1998, pàgs. 355-374. Per un altre costat, a causa d'una lectura errònia de la bibliografia del llibre d'Alfonsina Janés, Roger Alier atribueix a Gual un text de presentació de Wagner i de la tetralogia de *L'anell del Nibelung* (per a la temporada 1901-1902 del Gran Teatre del Liceu); vegeu Janés: *L'obra de Richard Wagner...*, pàg. 352 i Roger Alier: «Una obra teòrica de Wagner», dins Richard Wagner: *Opera i drama*, Barcelona, Institut del Teatre, 1995, pàg. 22. L'obra atribuïda erròniament a Gual és la següent: *Idea general de Richard Wagner y sus obras. El anillo del Nibelungo*, Barcelona, Hijos de J. Jepús, 1901.

a la teoria wagneriana de l'Art Total: el teatre haurà de ser el lloc on totes les arts se sumin per produir un únic efecte de conjunt.<sup>12</sup> Un efecte que garanteixi un grau elevat de suggestió i, de retop, una emoció profunda i duradora. Amb *Nocturn. Andante morat* (1895) i amb la «Teoria escènica» que el precedeix a manera de pròleg, Gual assumeix una traducció plenament dramàtica de l'ideal wagnerià des de coordenades dramàtiques simbolistes.

A les acaballes de 1896, Adrià Gual publica *Nocturn. Andante morat*.<sup>13</sup> El llibre, de color morat, és presentat amb un format vertical inèdit i amb il·lustracions del mateix autor.<sup>14</sup> Juntament amb l'obra, Gual dóna a la impremta una «Teoria escènica»; un assaig que, en poques pàgines, al mateix temps que resumeix les seves idees sobre escenificació, explica les característiques *fora del comú* del text dramàtic editat. Els conceptes expressats a la «Teoria escènica» són absolutament inèdits en la dramaturgia catalana de finals del segle XIX.

En primer lloc, la qüestió del color. Gual s'entossuïca a aplicar al teatre les modernes teories cromàtiques que, crítiques com ara Casellas han postulat en l'àmbit de la pintura. Per consegüent, afirma que,

«Com tot el que pinta, crec d'una manera evidentíssima en la influència del color, i una de les coses que més m'agradaria fóra saber-me'n servir per aplicar-les al drama d'una manera completa.»<sup>15</sup>

12. «Wagner va concebir l'art escènic com reunió de quants elements fossin precisos per a completar la impressió desitjada, arribant en tots sentits a l'alta suggestió de lo anhelat», Adrià Gual: «El teatre popular», *Juventut*, any II, núm. 63, 25-4-1901, pàg. 290.

13. Adrià Gual: *Nocturn. Andante morat*, Barcelona, Llibreria d'Alvar Verdaguier, 1896; vegeu originals ms., Fons Gual, núms. 1473 (inclou, a més, «Bocetos i proves del decorat i figures. Original de la música i pauta de signes d'expressió i altres dats referents a la mateixa obra») i 1474 (inclou la còpia en net corregida per a la impremta i els originals de «Teoria escènica» i «Notes d'interpretació»). Gual comença a redactar el text entre els mesos de setembre i octubre de 1895, coincidint amb la mort del seu pare, i l'acaba entre els mesos de novembre i desembre del mateix any.

14. Vegeu Eliseu Trenc-Ballester: «Adrià Gual grafista modernista», *Serra d'Or*, núm. 223, 1978, pàgs. 51-59; «El 1896 Alvar Verdaguier publica l'obra d'Adrià Gual *Nocturn, andante morat*. El volum és petit; de format molt allargat verticalment (105 x 193 mm), trenca amb els rectangles habituals, i dóna una sensació de delicadesa i d'elegància, de *parti-pris* d'originalitat i d'esteticisme que el color morat de la coberta contribueix a augmentar. Al centre d'aquesta coberta, en un rectangle apaïsat, una sèrie de línies corbes, concèntriques, blanques, giren entorn de l'estel de l'ideal, de l'art.» També Id.: *Les arts gràfiques de l'època modernista...*, pàgs. 56, i Isidre Bravo, «Altres àmbits de la creació plàstica», dins Batlle, Bravo, Coca: *Adrià Gual...*, pàgs. 187 i ss. Una descripció prou interessant de l'efecte *visual* del llibre la dóna Claudi Planas, «Allò d'aquelles escobertes d'un morat d'estola amb aquelles lletres enganxades i aquella mena de signe de notari al peu feien un efecte estrany. L'obríeu i el primer que us topàveu «Andante morat» [...] Després uns dibuixos que —los savis em perdonin— si no eren ninots, ho semblaven; després un guirrigall de signes d'expressió, cors amb cua i sense cua, calderons al dret i a l'inrevés... i pàgines en blanc... i tot això se n'emportava quasi mig llibre!», Claudi Planas y Font, «*Silencis*, *La Renaixença* (181-1898), transcrit, amb petites modificacions, a Gual: *Mitja vida...*, pàg. 76.

15. Adrià Gual: «Teoria escènica», dins *Nocturn. Andante morat*, pàg. 5. Com ha fet en les obres precedents, en comptes de descriure l'escena, la pinta. Segons afirma, d'aquesta manera es

El rudiment de la teoria ja l'he exposat a propòsit de *Blanc i negre*: «relacionant el color que directament afecta la part òptica junt amb el color o símbol de color que passa a tocar de l'ànima, poden produir-se efectes superiors i de verdader resultat.»<sup>16</sup> El color, segons aquest experiment, esdevé l'instrument bàsic a l'hora de traslladar les correspondències entre el físic i l'espiritual dalt de l'escenari. Ara bé, si es té en compte la sinestèsia; és a dir, si s'està convençut que els diferents llenguatges amb què s'expressa la Natura mantenen relacions d'analogia entre ells (així, es pot parlar, per exemple, d'una olor vermella), al moment de trobar les equivalències escèniques d'aquests llenguatges, és inevitable plantejar-se una idea més àmplia de síntesi artística. Per aquest motiu, a *Nocturn*, Gual reflexiona sobre la relació que s'estableix entre la música (a través de la paraula) i el color.<sup>17</sup>

Abans d'abordar aquesta qüestió, però, val la pena aclarir un punt delicat i obrir un parèntesi. La insistència en el color posa al descobert una objecció de caràcter plàstic que Gual planteja a la pràctica escènica del mestre de Bayreuth. Malgrat la seva professió de fe wagneriana, l'autor de *Nocturn* opina que «Wagner no va fer del color un element d'expressió concreta: altrament, no hauria consentit ni dictat coses que plàsticament va consentir».<sup>18</sup> Tal com l'he

---

coneix amb més claredat tant la «distribució» com «l'entonació general». De l'esbós de *Nocturn*, allò que en destaca més és la «simplicitat», que s'aconsegueix gràcies a tres línies horitzontals: el mar, que es perd en l'infinit, «els arbres i la baranna de la terrassa». L'entonació morada del conjunt es podrà obtenir, a més dels recursos del pintat, pels efectes de la il·luminació; vegeu Adrià Gual, «La Escena», dins *Nocturn...*, pàg. 70.

16. Gual: «Base o Teoria del color a les taules».

17. Seguint un procés similar, Casellas considera que Whister ha fet música de la pintura, «ha aproximat l'art de la línia i dels colors a la gran síntesi artística que ha esdevingut la música moderna, *continuum* expressiu no segmentat, punt de referència obligat per a tot art que pretengui assolir la *suggestió*». Tal com explica Castellanos, «Casellas ha de remetre tota aquesta voluntat musical, harmònica, de la pintura moderna a Wagner; perquè ara ja, conquerida la natura gràcies a l'impressionisme, es pot arribar a aquella síntesi poemàtica per a la qual havien sospirat els primers romàntics. [...] El llenguatge primordial de l'art, el llenguatge universal que es mou en l'èstera de les essències, que és la música, ha passat per davant del de la pintura i, ara, el drama líric wagnerià es converteix en model per a la representació sintètica i harmònica de la humanitat, que persegueix la pintura. [...] La pintura simbòlicodecorativa es va convertint, així, en el nou art civil, la nova religió de la societat moderna; un art que, en la representació sintètica de la humanitat i en la significació intemporal i universal dels mites i dels ideals d'una societat, té tot el dret a equiparar-se a l'òpera wagneriana». Raimon Casellas..., I, pàgs. 152-153. Gual, en la «Teoria escènica» (pàg. 6), anuncia la publicació d'un estudi sobre «El color i la música en lo drama parlat». En cas d'existir, no se'n conserva el manuscrit. A les memòries, d'altra banda, comenta el següent, «I si una cosa em dol és no haver publicat, com anunciava a l'aparició de *Nocturn*, el meu estudi concret sobre «El color i la música en el drama parlat». Però esperem encara.» *Mitja vida...*, pàg. 55. Pel que diu a continuació, sembla que en va llegir un esborrany tot presentant les sessions de «Teatre Concert» que es van dur a terme el 30-6-1922 a l'Orfeó Gracienc.

18. Així doncs, el punt de vista de Gual no és, «com molts varen dir», «un calc de la teoria wagneriana en el que fa referència a l'acoblament d'elements al servei dels conjunts teatrals.» Gual: *Mitja vida...*, pàg. 55. En el mateix sentit, «L'obra de Wagner, concebuda sota un propòsit acoblador de tots els components teatrals, és innegable que va fallar pel costat de la plàstica escènica, en molts dels casos, pràcticament en desacord amb les possibilitats d'ordre tècnic, a més d'un gust dubtós fill de la raça i del moment per on aquella passava.» Gual, «De plàstica wagneriana»

citada, la reprovaçió és formulada entre els anys trenta i quaranta, en el moment de confecció de les memòries. Amb tot, es tracta d'una objecció latent en la «Teoria escènica». Gual concep l'escenografia —en estricta coherència amb la teoria que estic presentant— no pas com a simple *decorat* o receptacle de situacions, sinó com a part essencial d'un «conjunt escènic», com un element altament significatiu. Breu: com a reflex analògic dels estats d'esperit dels personatges. Wagner, evidentment, no va tenir en compte aquesta qüestió,<sup>19</sup> que és una aportació genuïna de la tradició simbolista; però, sense arribar a aquest extrem, tampoc no va incloure la concepció espacial dins la seva idea de síntesi artística. Gual, l'any 1898, entre línies, es lamenta d'aquesta miopia: «[Wagner] ha sigut la nota única d'una innovació quasi completa pels lligams de l'obra seva, que reuneix quasi tots els elements destinats a produir l'alta emoció d'art.»<sup>20</sup> Sis anys més tard, el «quasi» haurà esdevingut un retret explícit:

«El cor me diu que moltes d'aquestes harmonies, d'orde potser secundari, varen quedar invisibles als ulls del propi creador [Wagner], qui es va contentar amb les més evidents. M'explicaré: ell mateix ens diu que l'una art necessita de l'altra per a completar l'obra i açò ho fa sempre acceptant les tres arts indicades per ell, les que ell creu les soles *humanes*, el *gest*, la *poesia* i la *música*.<sup>21</sup> Hi han moments (com ell declara) que la poesia ja no pot anar més enllà en l'expressió d'un sentiment i, aleshores, s'empara de la música i aquesta del gest al trobar-se en cas semblant. I ací és on crec que Wagner va descuidar-se de pensar que el just ambient en el fons plàstic dels seus dramas devia tenir importància grandíssima i devia ser tractat amb igual consideració que aquests altres elements per ell qualificats d'únics elements d'art veritable i humana. En aquest sentit, devia buscar no grans escenògrafs que pintessin teles magistrals, sinó que devia, al meu entendre, preocupar-se de la *innovació escènica*, com se va preocupar de la *innovació del drama*. Així, tot hauria tingut perfecta relació.»<sup>22</sup>

19. També s'ha de considerar, tal com recorda Valentina García, el protagonisme de «la bidimensionalidad de la imagen escénica» en l'obra de Gual. L'autor imaginava l'escena «como un cuadro desde su enfoque de pintor»; això no vol dir, però, que Gual «jamás» hagués concebut —«siguiendo su modelo de inspiración, Richard Wagner»— el decorat «fuera del marco de la tela pintada». García, doncs, globalitza perillosament quan afirma que l'autor de *Nocturn*, «si bien hace de la imagen escénica un objeto estético que obedece a reglas de conjunto, no crea un espacio dinámico, un espacio de juego como lo proponía Appia con sus escenografías en tres dimensiones.» De fet, l'interès de Gual per la tridimensionalitat es demostra a bastament en l'estudi dels seus esbossos, sobretot a partir del 1900; vegeu García Plata, «Primeras teorías españolas...», pàgs. 303-304.

20. Adrià Gual: «El teatre modern: innovador?», 1898-1899 aprox., original ms., Fons Gual, Carpeta 47. Les cursives són de l'autor.

21. A partir de Chamberlain: *El drama wagnerià*, pàg. 31.

22. Gual: «L'art escènic...», pàgs. 134-135. El resultat d'un treball escenogràfic integrat, en una obra com, per exemple, *Sigfrid*, fora aquest: d'una banda, la composició evocaria «un tros de naturalesa que semblaria real; per l'exhuberència de tons; per la suau i a voltes brusca entonació; per les masses corpulent i els detalls primorosos; per lo que el seu treball evocui en son conjunt visible»; de l'altra, però, també farà «pressentir en lo que pertoca a lo invisible.» Així, «per totes aquestes i moltes altres qualitats qui en conjunt representaran un innegable esforç, arribarà a recordar el fragment que es proposa, i les dots de l'artista de la color supran les de l'artista dramàtic. Davant d'aquesta pintura, hi sentirem fins la música», (*ibid.*, pàg. 137).

Ara s'entén l'obsessió de Gual per pintar als manuscrits la seva idea d'espai escènic. I és que els elements de plàstica escènica «no vénen ni poden venir indicats amb la precisió d'un acord damunt d'un pentagrama ni d'un vers amb la claredat d'un caràcter tipogràfic».<sup>23</sup> Per això Shakespeare o Goethe —comenta— mai no precisaven gaire les seves acotacions d'espai, ho deixaven tot a la imaginació del receptor. L'opció, tanmateix, és perillosa. Si el pintor-escenògraf no és conscient de la subjecció que el colla al *conjunt*, la seva obra pot resultar brillant però absolutament contrària a l'efecte a produir. Perquè, ja hi tornem a ser: no es tracta tan sols de reproduir un espai físic i prou; es tracta de crear una atmosfera, de construir, gràcies a la «pintura», a l'«esclaratage» (il·luminació) i als «elements de construcció», un medi actiu i significant; un medi que, harmonitzat amb la interpretació i amb la musicalitat de la paraula, col·labori a traduir, a suggerir, escènicaament els estats d'ànima, «lo invisible», i també la temàtica general de la peça.<sup>24</sup> En conclusió: encara que s'acabi limitant una mica la imaginació del lector, val la pena preocupar-se de la «plantació general» que l'escenari exigeix.<sup>25</sup> En l'obra de Gual, es detecten diverses opcions. La més freqüent és la de l'esbós escenogràfic, acolorit o no; en altres casos, sucumbeix a l'acotació típicament naturalista (en *Els pobres menestrals* o en *L'emigrant*, per exemple) i, finalment, en d'altres, opta per la descripció poètica dels ambients (com a *Silenci*). Lògicament, totes tres vies són compatibles.

Tal com deia, doncs, Gual restringeix de moment la síntesi artística a la relació entre color i música. És important destacar que la «Teoria escènica» és el primer text en què l'autor es planteja de forma explícita i programàtica la musicalitat de la paraula en el drama (veu i dicció):

«Si la del color m'enamora, no menys m'atrau la influència de la música que pot resultar de les paraules a través de les situacions dramàtiques.»<sup>26</sup>

És, doncs, amb «aquestes dugues coses»<sup>27</sup> unides a un fondo [tema o situació dramàtica] que Gual construeix la seva «base de teoria». Segons diu, la màxima aspiració de l'autor dramàtic ha de consistir en una apropiació abso-

23. *Ibid.*

24. En funció de la integració de llenguatges s'accedeix a un altre concepte: la necessitat d'una direcció d'escena moderna. «Què cal per interpretar l'obra de Wagner escènicaament considerada? Un director. Qual serà la missió d'aquest director? Suposant que tots els elements de què disposa estiguin perfectament penetrats del'obra en qüestió, guiar-los per la mà, procurant la perfecta harmonia entre ells», (*ibid.*, pàg. 136). A propòsit d'aquest tema, vegeu més endavant, capítol 12, apartat 5.

25. Gual, tanmateix, puntualitza, «Cal fer constar de totes maneres que Wagner anotava més, molt més detalladament que altres autors, la manera com cal que l'escena siga posada, i açò ens causa encara doble estranyesa i fa potser pensar que hi dava únicament importància literària» (*ibid.*, pàg. 133).

26. Gual: «Teoria escènica», pàg. 5.

27. A «L'art escènic...» (pàg. 130), l'autor subdivideix la forma dramàtica wagneriana en dos: la «primera forma» («la paraula i el so harmònic emparant-se a voltes de lo parlat i altres anant per ell sol»), que és la principal, i la «segona forma» («la part representativa, la realització plàstica», el color), que, de vegades, no és del tot cuidada.

luta de l'ànima de l'espectador. Parlo de suggestió, però també es podria parlar de *catarsi* (sobretot si es té en compte les conseqüències d'ordre «físic o moral» que, en opinió de Gual, ha de produir l'obra). Es tracta que res no distregui l'espectador, que tot tendeixi a crear una determinada atmosfera. Per «arribar a l'ànima de l'espectador», el dramaturg ha de vigilar, per damunt de cap altre qüestió, dues variables. La primera, tal com s'ha pogut veure en la teoria que precedeix *Blanc i negre*, relaciona la temàtica amb el color: la «intensitat de l'assumpto» i «l'estat anímic dels personatges» han de tenir una certa correspondència amb el color global del drama, una correspondència «absoluta o relativa», però, en tot cas, una correspondència «justa».

Ara bé (segona variable), un cop el públic ha estat atret per «la part òptica», cal trobar «certa música en la part parlada, relacionada també segons l'estat anímic dels personatges que juguin en l'acció.»<sup>28</sup> D'aquesta manera, se suggereix al públic també per la part «acústica». Ja ho deia Mallarmé a propòsit de la poesia: evocar a través dels mots el clima espiritual de la música. Això és: aconseguir, a l'escenari, que les variacions del diàleg, les repeticions i els silencis, el joc de respostes entre personatges (com les respostes entre instruments) o la sonoritat de les paraules assoleixi la seva capacitat màxima d'excitar la imaginació de l'espectador (ajudar-lo a accedir a un estat diguem-ne de trànsit o de possessió complet).

Harmonitzant la coloració general («segona forma») i la musicalitat de la paraula («primera forma»), en el ben entès que totes dues coses provenen de (o es corresponen amb) l'estat d'ànima dels personatges i amb la temàtica general, el dramaturg haurà aconseguit que res en l'obra no sigui «indiferent» al públic i que, per aquest motiu, l'espectador quedi sotmès a diversitat de conseqüències «d'efecte físic o moral».<sup>29</sup> La *síntesi de les arts*, per consegüent, haurà servit per captar completament l'atenció dels espectadors, per suggerir-los, per modificar d'alguna manera la seva percepció física i espiritual del món. En conclusió: si s'entén la idea d'Art Total com una proposta de trasllat escènica de la sinestèsia *natural*, es dedueix forçosament que el teatre no és altra cosa que un instrument de *revelació*. L'instrument que cal a les ànimes suprasensibles (l'artista) per comunicar al comú dels homes, mitjançant el «recurs reproductiu», tot allò que s'experimenta davant el complicat jeroglífic de «*confuses paraules*» amb què s'expressa la realitat. Gràcies a aquesta revelació, els homes podran percebre la Belleza i, el que és el mateix, accedir a la Bondat;<sup>30</sup> en resum, es redimiran —uso mots russinyolians— de les misèries de la «ciutat», del «món de la prosa» i de la «indiferència».

En el cas concret de *Nocturn. Andante morat*, la coloració general —diu

28. Gual: «Teoria escènica», pàg. 6.

29. Segons afirmarà Gual, Wagner «a més d'influir en el procés dramàtic», ha influït «en la constitució moral dels homes». Gual, «L'art escènic...», pàg. 130.

30. El «paradis promès de la bellesa, on consciència i bondat tenen jardí d'eterna primavera». Adrià Gual, «Dels conjunts escènics».



Gual— és *morada*: «L' hora acompanya a què ho siga i els vestits ho són perquè tot se mogui baix una sola tonalitat, convenient al fondo»<sup>31</sup> Pel que fa a la part musical, «desarrollada amb cinc elements»,

«tot se mou baix el ritme d'un andante llarguíssim —no massa a moments i sobretot cap al mig— a fi de què tot dongui una nota de quietud que és la que de part en dins senten les figures que hi parlen.»<sup>32</sup>

A la «quietud» anímica dels personatges es *correspon* musicalment un «andante llarguíssim». Aquest «andante» s'escampa a tots nivells. Per tant, no només hi ha un moment musical a la peça, que hi és —la musiqueta del boig—,<sup>33</sup> sinó que tot el diàleg és entès com una melodia («amb les paraules, per sí soles, podem expressar-nos musicalment») encarregada de reproduir «el que de part de dins senten les figures».<sup>34</sup> La música, doncs, ve donada principalment per l'expressió verbal dels personatges, que tot parlant fan les funcions pròpies dels instruments musicals. D'una banda, se segueix una tècnica semblant a la del *leitmotiv* wagnerià («Insinuo també el desenvolupament de motius iniciats i les recaigudes sobre altres de desenvolupats»); de l'altra, es busca «en la prosa i sa construcció, tota la sonoritat possible a fi d'acostar-la a la música per boca dels personatges servint d'instruments.» Si s'afegeix la concordança amb el «medi ambient que el color ens proporciona», s'obté finalment una completa expressió dels estats d'ànima. I millor encara si s'hi afegeix —atenció a la novetat— una gestualitat adequada, «un gest», un «modo d'estar», una manera «d'expressar-se a la quietat», fet que obliga a considerar l'expressió no verbal com un tercer element en el joc de la síntesi artística.

El títol de l'obra, seguint tots aquests raonaments, és explícit: l'acció té lloc a la nit («nocturn» —que també remet a una categoria musical—), la interpretació dels personatges (veu i gest) —que reflecteix estats d'ànima— és, musicalment parlant, un «andante»; i, finalment, la coloració general, en funció del tema i també dels estats interns, és «morada».<sup>35</sup> La «Teoria escènica» acaba amb la frase més coneguda de Gual. Unes paraules que constantment han estat citades per exemplificar la utilització gualiana del concepte d'Art Total: «Per l'assumpto, a l'ànima; pel color, als ulls; per la música, a l'orella.»<sup>36</sup> Se-

31. Gual: «Teoria escènica», pàg. 6.

32. *Ibid.*, pàg. 7.

33. La partitura és editada amb l'obra.

34. Queda clar, doncs, que és «del nostre dintre» —del drama íntim o estat d'ànima— que «depenen els *andantes* o els *alegres*, els *forts* o els *pianos*». Gual: «Teoria escènica», pàg. 7.

35. «*Andante morat* era una rebuscada contraposició a la qualificació de *drama en un acte*, que és la que hauríem usat jo, aquell, l'altre i el de més enllà; és a dir, qualsevol dels que no es plau complicar les coses quan no hi ha una absoluta necessitat.» Artís: *Adrià Gual i la seva obra*, pàg. 27.

36. Significativament, Gual matisa aquesta expressió a les seves memòries, «Pel tema a l'esperit; pel color als ulls i a l'esperit; per la música a l'orella i a l'esperit encara» (*Mitja vida...*, pàg. 54).

gons com, el primer concepte modern d'*escenificació*, o, si ho preferiu, de *posada en escena*, a Catalunya. Un concepte, a més, que va acompanyat de revolucionàries transformacions en les convencions teatrals de l'època: la sala —com havia succeït en l'estrena de *La intrusa*— ha de restar a les fosques, «se supirà lo teló [pintat o d'anuncis]<sup>37</sup> per cortina verdadera», «se suprimirà per complet la conxa [l'apuntador] i les bateries proscèniques [*candilejas*], com també bambalines i bastidors que ja no senyalo però ho recalco per si es cregués que no ve d'aquí.»<sup>38</sup> Segons l'autor, només tenint en compte aquests elements «pot lograr-se lo que es desitja»;<sup>39</sup> això és, «apartat-se en tot lo que es pugui de lo que recordi teatro», per assolir «un efecte per complet diferent de lo que hem vist aquí fins ara»: la suggestió absoluta de l'auditori.

## 1.2. «Teoria escènica». Noves aportacions a la teoria de l'actor

L'evolució de *Blanc i negre* a *Lluna de neu*, i de *Lluna de neu* a *Nocturn. Andante morat* s'explica per una progressiva assumpció de les idees escèniques wagnerianes. Tant pel que fa a la síntesi artística com pel que fa a la utilització del llegendari. Entre aquestes idees, la de la musicalitat de la veu neix, no tan sols de les inquietuds de caire simbolista, sinó també, en part, de les polèmiques originades al voltant d'un Wagner cantat en italià,<sup>40</sup> i també, és clar, dels problemes derivats de la declamació acadèmica dels actors d'òpera. El sistema propugnat per l'òpera wagneriana rebutja els cantants *cantants* i reclama, per contra, cantants *actors*. La melodia ha de respondre a la *situació* i el cantant ha d'actuar amb plena consciència del sentiment que expressa la música («cal afi-

37. L'any 1891, en una festa al Cau Ferrat del carrer Muntaner, Soler i Rovirosa s'hi refereix amb bon humor, «Ara he sabut que els telons de boca dels teatros són amb rètols o anuncis. Això és el final de la decadència que ja l'any 40 va començar a iniciar-se pintant-se un teló que imitava una cortina vermella, com si el teatro fos una arcoba. Antes era un gust. En los Caputxins, en lo teló hi havia un Apolo amb totes les muses amb pebeteros blaus que treien fum. En lo Principal, la Empresa Molins, després de l'epidèmia, va fer pintar el teló de boca amb totes les muses, fresques, maques i grassones, que se'n deia el teló de les dides; i per acabar... Res: la veritat és que estem perduts, pues hem oblidat la màxima famosa d'aquell cèlebre poeta vilanoví, desconegut avui dia, que va fer estampar amb lletres ben grosses per lo senyor Baringola, pintor de Reus, en el teló, l'any 38, aquestes memorables paraules, «No es el teatro un vano pasatiempo: escuela de virtud i útil ejemplo.» «La decadència en lo teatro», *La Esquilla de la Torratxa*, any 13, núm. 670, 14-11-1891, pàgs. 722-725.

38. Sobre la incomoditat de la *conxa*, però curiosament tot defensant les *candilejas*, vegeu Bernat: «El consueta», dins *Teatre Català (instal·lat en el Romea)*..., pàg. 59.

39. Adrià Gual: «La escena», dins *Nocturn...*, pàg. 71.

40. «No era allavors l'italià, i segueix essent encara, l'idioma oficial quasi bé únic per a l'òpera i àdhuc per al drama líric wagnerià, sobretot al Gran Teatre del Liceu». Joaquim Casas-Carbó, «Auto-comentari» del 13-3-1908 a «Catalunya trilingüe», conferència a l'Ateneu Barcelonès, 20-4-1896, reproduït a *Catalònia. Assaigs nacionalistes*, Barcelona, Biblioteca Popular de L'Avenç, 1908, pàgs. 56-72; vegeu també Joan Maragall: «Una mala intel·ligència», *Diario de Barcelona* (23-XI-1899).

nar la veu de parella amb l'esperit»<sup>41</sup> i no pendent dels efectes de llüiment. Prenent això a la inversa (això és, traslladant el problema als actors de teatre), Gual arriba a la conclusió que el «sentiment» en la interpretació, un cop assolida la compenetració total amb l'obra, pot venir donat per la musicalitat de la paraula.<sup>42</sup> Ja ho hem dit: si el color s'acobla als estats de l'esperit, «els ritmes i les cadències de la paraula», amb idèntica funció, també han de ser «ajustats als estats d'ànim».<sup>43</sup>

«La paraula és música —em deia—, com la música és paraula. El color és música i paraula alhora: res no viu deslligat de res, i el tot, precisament el tot constitueix la màxima expressió teatral en el més enlairat sentit del mot.»<sup>44</sup>

En aquest sentit, Gual aporta noves conclusions a la teoria de l'actor. En primer lloc, atès que els personatges funcionen com a «instruments musicals»,<sup>45</sup> cal inventar una mena de notació de pentagrama que regeixi la seva interpretació, uns signes d'expressió codificats que vetllin per l'acord constant entre l'estat d'ànima i la musicalitat (llegeixi's, entonació, temps, ritme, etc.) Els signes, escampats al llarg de l'obra, organitzen el text d'una forma absolutament original i innovadora. D'entrada, aconseguen acabar amb les acotacions del tipus: «amb intensitat», «amb emoció», «precipitadament»... i, a canvi, proposen un codi que permeti reconèixer l'apassionament, el dolor,

41. Adrià Gual: «Pròleg» a *Les filloses*, 16 al 19 de novembre de 1915, original ms., Fons Gual, núm. 1445.

42. Un cop establerta aquesta musicalitat, la sinestèsia es produeix de forma immediata, «¿Ha estat una sensació de color la que t'ha conduït a l'imperi de la paraula, o bé la paraula la que t'ha revelat l'emoció del color que la completa?», Gual: *Mitja vida...*, pàg. 53. [L'any 1904, en ocasió d'haver estat nomenat director artístic del «Foment del Teatre Líric Català», Gual intenta tirar endavant una escola que pugui formar «actors lírics». Creu fermament que «l'educació de l'actor líric serà absolutament la mateixa que deu rebre l'actor dramàtic». Només cal vetllar perquè al primer se l'eduqui més profundament en el domini de «la veu, per lo que li sia permesa l'exaltació eufòrica que l'ha de distingir de l'altre.» En aquest sentit, Gual presenta un programa perfectament vàlid per a qual-sevol tipus d'actor. La seva proposta, bàsicament, consisteix a donar a l'actor «exacte compte de les seves forces preliminars, fent-lo gran-confiat de son just esforç, despullant-lo de tota vanitat i criant-lo reaci envers tot lo intens». En aquesta línia, Gual presenta un pla d'estudis innovador. D'entrada, hi fa cabre tot un seguit d'assignatures teòriques que —el mateix ho reconeix— «tal vegada podran semblar estrambòtiques als prosèlits encarnissats del *bel-canto*». I és que cal anar de dreu contra la concepció habitual que creu que l'actor cantant només ha de tenir veu, o que l'actor dramàtic només ha de conèixer els trucs de l'ofici. La cultura és indispensable per a la formació del talent i de l'espontaneïtat. Introdueix, doncs, àmbits de saber inèdits, «suggestió plàstica», «conjunts escènics», «cant amb part literària que l'ànim»... El seu projecte pedagògic —en aquest cas frustrat— culmina, finalment, en la fundació, l'any 1913, de l'Escola Catalana d'Art Dramàtic; vegeu, per la citació, Adrià Gual: «El teatre líric català», 17-X-1904, original ms., Fons Gual, Carpeta 36.

43. Gual: *Mitja vida...*, pàg. 54.

44. *Ibid.*

45. Ja ho havia dit Joan Sardà a propòsit de Maeterlinck, «Ni *siquiera* las frases que el autor pone en boca de los personajes son ni pretenden ser reales ni humanas; nada de eso; son como una instrumentación musical, aunque articulada y con sentidos e ilaciones gramaticales.» Juan Sardà: «Los dramas de Maurice Maeterlinck», *La Vanguardia* (20-12-1892).

l'alegria, l'expressivitat, el volum, la durada del so, els canvis sobtats, les transicions i les pauses (curta, corrent, llarga i molt llarga).

Les novetats, però, no es limiten als signes d'expressió: cal un text més o menys programàtic que estableixi les pautes interpretatives per a un teatre de base simbolista. És en aquesta direcció que Gual, a *Nocturn*, redacta unes «notes» orientatives sobre la interpretació.<sup>46</sup> En una lectura superficial, l'autor sembla proposar-hi el model d'interpretació *animica* i *quietista*<sup>47</sup> que postula el simbolisme teatral francobelga. L'actuació —diu— «té de ser de tot punt espiritual»:

«Les figures s'hi tenen de moure al ritme de dubte i d'impaciència; tot lo que diuen té de sortir-los inconscientment del fons de l'ànima i per lo mateix els medis d'expressió que solen acompanyar als de la paraula hauran de ser pausats i, tot i així, els més justos i precisos. Interpretar-ho amb gestos violents i actituds nervioses seria sortir-se per complert del temps que marca, com fóra una desafinada cap paraula dita a forta veu a manera d'exclamació de drama passional mal interpretat.»

Quan es parla del conjunt de la producció de Gual, tanmateix, cal filar una mica més prím: la «interpretació espiritual» —s'ha dit— respon a una suposada poeticitat o, si ho preferiu, abstracció, que al capdavant és el que marca les diferències entre el «drama musical»<sup>48</sup> i el «drama de món». L'enunciat, anotat així, és força qüestionable, i cal vigilar perquè és molt fàcil de caure en una idea equivocada de l'obra gualiana. Que la interpretació del «drama musical» resulti pausada, és degut simplement al fet que el tema, la situació i l'estat d'ànima ho demanen. En la dramaturgia simbolista, l'interès pel factor d'intimitat que defineix els drames interns (sigui en un «drama musical» o en un «drama de món») porta implícita una expressió externa continguda (al capdavant, la dificultat de moviment esdevé una metàfora escènica de la incapacitat de l'home per atorgar sentit a les seves accions en la vida real). L'«espiritualitat» interpretativa, doncs, neix més aviat d'un criteri de *naturalitat* («justes» i «preci-

46. Adrià Gual: «La interpretació. Notas llaugeras per els actors y la escena», dins *Nocturn...*, pàgs. 66-69.

47. Al mateix temps que surten les ressenyes de *Nocturn*, un article de *El Noticiero* parodia una suposada peça de teatre simbolista. És probable que es refereixi a l'obra de Gual. Un dels elements parodiats és l'estatisme dels personatges, «la bieratiquiez de las figuras se adivina desde el primer momento de noctambulismo.»; vegeu Devil, «Atavismo», *El Noticiero Universal* (18-1-1897).

48. Les obres que, segons el Fons Gual, responen a aquesta etiqueta són les següents: *Sonata núm. 1. Llíria* (1896), *Nocturn núm. 2. A la memòria de Chopin* (1899), *Nocturn núm. 3. Els Sants emigrants o La nit al desert* (1903), *Schumann al vell casal. Nocturn núm. 4* (1916) i *Les filoses* (1915); també el «Teatre Concert» de 1922 (*La cara bruta, La tempestat, El perill* (segona versió), *Les vídues a la font, Les verges prudents i les verges fatues, Bressolada, Scherzo tràgic de Romeu i Julieta i Simfonia d'un dia serè*). Segons una nota de Gual (*Mitja vida...*, pàg. 55), cal afegir-hi, finalment, dues peces inacabades: *Concert d'amor. Trio i Pelegrins de Castell-Alt* (que no es conserven). També s'hi haurien d'incloure altres obres inacabades com *Nocturn (el vell jardí)*, *Sonata de les inquietuds endebades* i *Fira (teatre concert)*.

sió») que no pas per un altre d'abstracció. No es tracta, doncs, de definir a qualsevol preu una fórmula interpretativa *quietista*.<sup>49</sup>

En un altre sentit, la contenció interpretativa suposa un repte per uns actors acostumats a la grandiloqüència i als efectismes. D'aquí, que Gual relacioni la sobrietat i l'efecte de *conjunt*: l'atmosfera general ha de ser «morada» i, en sintonia amb aquest medi, l'actor «per sobre de tot deurà preocupar-se del conjunt de sa figura». Això vol dir que tot «moviment grosser o violent», tota «contracció de cara» són, com és natural, negatius; però no tan sols ho són per exigències d'una voluntat interpretativa *espiritual*, o per una senzilla qüestió de sinceritat, sinó simplement pel fet de respondre als egoïsmes d'un treball de detall en comptes de respondre a un treball de síntesi. De l'actor, en definitiva, només se n'han de veure «les línies generals a través de l'atmosfera morada que regnarà per tot», a través d'una atmosfera que sols deixarà «entreveure lo que la falta de clar privarà» (com passa en els paisatges nocturns whistlerians, o en la reproducció pictòrica d'aquella *bora fluida* en què, tal com diu Casellas, tot es fon i es desdibuixa). Qualsevol «contracció» facial o gestual restringiran el sentit de la seva interpretació; per comptes de *concretar* el personatge, l'actor tan sols aconseguirà *desdibuixar-lo*. Encara que sembli paradoxal, el determinarà en excés. El perill del ridícul ve per aquí: un personatge excessivament determinat a l'interior d'un drama de «realitats poètiques» forçosament ha de fer riure. Val la pena recordar-ho: les idees de *naturalitat* i «justesa» en Gual provenen, ans que de la reproducció realista de qualitats òptiques i fonètiques, ans que del detallisme naturalista, d'una visió i d'una reproducció sintètica de la realitat.<sup>50</sup>

Els paràgrafs precedents potser plantejaran alguna pregunta al lector. In-

49. «Si perillós resulta el fer-ho exagerat pel cantó que vinc dient, no menos ho és l'exagerar-ho per l'altre, o siga, l'interpretar-ho d'una manera parada i pobre d'esperit; i en arribant aquí, cap sols el dir que és el punt just lo que convé trobar-hi; o siga, vèncer la dificultat més gran, la de sempre en tota manifestació d'art.» Gual: «La interpretació...», pàg. 67.

50. En mots de Casellas, «anotar-ne el gest i, si puc, mostrar-ne el símbol». Raimon Casellas, «Proem» a *Les multituds* (1906), en l'edició a cura de Jordi Castellanos, Barcelona, Quaderns Crema, 1978, pàg. 5. És molt interessant el punt de vista d'un dels col·laboradors del primer Íntim (Enric Giménez?), que, aproximadament l'any 1904, tot referint-se a *Nocturno*, diu el següent, «*La primera obra de Gual, Nocturno, está visiblemente inspirada por el género de Maeterlinck. Como algunos creados por el autor belga, los personajes que forja el catalán son abstracciones. Carecen de nombre. Los del Nocturno se llaman: El Caminante, La Hermana y El Demente. Remy de Gourmont diría de ellos que son reales a fuerza de idealidad. No cabe dudarlo. Yo he sostenido en el transcurso de este libro que nuestra sensibilidad se ha utilitado hasta convertir la sensación de lo real en elemento de quimera. Estamos vueltos del lado del ensueño, afirmaría Bourget. Y Gual no tiene la preocupación de traducir en su arte la realidad de la vida en sí. Persigue estados de alma, síntesis de emociones encontradas, concreciones de fina penetración psicológica. Su tendencia es el quietismo. Mas que representar quiere sugerir. Su estética es metafísica. Lo incoercible aventaja lo determinado y lo concreto. El misterio tiene más encanto ideal que lo revelado.*» Extret d'un capítol sòl «Adrián Gual» d'un llibre sense identificar que es guarda al Fons Gual, Àlbum de premsa núm. XIV. És escrit cap al 1904 per una de les persones que va intervenir com a actor en la representació de *Blancaflor*.

tentar explicar la mateixa idea utilitzant els textos teatrals de Gual com a argument. La interpretació que proposa l'autor parteix de dos pressupòsits aparentment —només aparentment— contradictoris. Per un costat, tal com acaba d'apuntar, sembla que l'actuació ha de ser *quieta* i la paraula pautaada musicalment; només així es tradueix veritablement l'ànima dels personatges. Un mot fora de to és com una nota desafinada. La paraula, fosa amb la resta de llenguatges escènics, es multiplica en misterioses reverberacions<sup>51</sup> i adquireix una dimensió simbòlica. Per l'altre costat, però, el desig de *naturalitat* («justesa» i *precisió*) no desapareix. Perseguint aquest concepte, es reclama una gesticulació que s'aparti «en tot lo que es pugui de lo que recordi teatros» (per exemple, el petó que a *Nocturn* es fan les dues parelles de personatges ha de ser un «petó que se sent molt poc»), es recalquen les idees d'espontaneïtat i de sinceritat i s'insisteix en la recerca de les entonacions pròpies del llenguatge parlat. Des d'un punt de vista actual, es podria dir que, a *Nocturn*, la contradicció no és gaire perceptible: la *naturalitat*, pel que fa als personatges gairebé fantasmagòrics de l'obra, correspon probablement a una gestualitat serena, sòbria i irreal. No sobta gens que l'autor solliciti moviments pausats, economia en el gest i contenció en el dir. Tot ha de ser pronunciat i mogut com si fos un *andante*, que, de més a més, com a moviment musical —assegura Gual—, correspon a un estat d'ànim de «divagació somorta».<sup>52</sup>

Tanmateix, el contrast interpretatiu entre la suposada abstracció quietista i l'interès per acostar-se a «la realitat ben entesa» no sempre es resol amb tanta facilitat. Gual s'apassiona, tal com ho fa la crítica avançada de l'època, pels postulats realistes en matèria d'interpretació. Això, ha motivat que alguna bibliografia dividís la seva obra, des d'un punt de vista actoral, en dos blocs: un en què primària una interpretació de caire naturalista («dramas de món») i un altre en què predominaria allò que normalment s'entén per una interpretació simbolista («dramas musicals»). La nota que acompanya la major part de «dramas de món», ben mirat, sembla justificar l'escissió:

«El no usar en aquesta obra els signes d'expressió que en el *Nocturn* vaig començar a posar en pràctica, no és perquè hagi desistit de servir-me'n, puig no perteneixen aquest drama als *musicals*, no els crec precisos com en aquells, on les pauses i les gradacions de veus justes són un factor importantíssim per al millor efecte. En els de la *Índole del present* [dramas de món], amb les acotacions n'hi ha prou, tota vegada que l'efecte s'obté quant més s'acosti la interpretació a la realitat ben entesa» (el destacat és meu).

51. Reverberacions que queden reflectides plàsticament en els esbossos que Gual dibuixa a la coberta del llibre, al cartell i a la presentació dels personatges; vegeu-los, per exemple, a Batlle, Bravo i Coca: *Adrià Gual...*, pàgs. 69, 180-181, 186-187.

52. «Tots els moviments, pues, seran pausats, responen a lo que digan, el mateix caminar serà de calma aparent i tot jurat farà que respongui al ritme d'un *andante* i per lo mateix a un estat d'ànim de divagació somorta.» Gual, «La interpretació...», pàg. 68.

La qüestió, però, no és tan senzilla com sembla. Si hi hagués dues formes d'interpretació clarament diferenciades, una hauria de ser la que correspon a *Nocturn*, en tant que «drama musical», i una altra la que pertoca a *Silenci* (1897), en tant que «drama de món». Ara bé, si es llegeixen els comentaris aplegats arran de l'estrena de *Silenci*, s'observarà que, a l'hora de la veritat, el mètode interpretatiu utilitzat a *Silenci* és exactament el mateix que se sollicita per a *Nocturn*. El crític de *El Teatro Español*, per citar un cas, ho veu d'aquesta manera:

«La acción se desenvuelve débil, lenta, como el sueño de un extenuado. Es preciso que los espectadores pongan todos sus cinco sentidos en la obra para poder oír a los actores que hablan quedo... El aspecto [sic] de la muerte se cierne sobre el escaso público: el viento azota las persianas del teatro, la lluvia cae chirriando como el tético compás de una danza macabra i flota entre la acción el adulterio revelado por la muerte para derumbar el ideal de un hombre honrado.»<sup>53</sup>

No es pot negar que els elements atmosfèrics hi posen el seu granet de sorra. Tanmateix, sembla que el resultat actoral s'acosta més al model descrit a la «Teoria escènica» que no pas a una imitació estricta de la realitat. Com justificar, deixant de banda els probables prejudicis del comentarista, aquest fenomen?<sup>54</sup> Breu: a *Silenci*, la traducció harmònica i sintètica del drama íntim imposa la *naturalitat* d'una interpretació *quietista* (a *Nocturn*, el caràcter evanescent de la interpretació pot extremar-se encara més gràcies a la *irrealitat* de la situació).

Una obra com *Blancaflor*, si agafem al peu de la lletra els mots introductoris de Gual, permet aclarir la qüestió. L'autor separa clarament els personatges reals —els pagesos— dels personatges llegendaris. Els primers han de donar la idea «de gent purament nostrà». És important de no menysprear «cap detall que pugui ajudar a fer-los semblar de fora taules». Els segons, per contra, haurien de

«trobar aquella entonació de romanç, amb una dicció ben senzilla, quasi sens moure's i recordant el retaule, amb aquell infantillatge propi dels records somorts dels jorns passats.»<sup>55</sup>

Així, només hi ha una diferència: la determinació (en un sentit d'aproximació a l'actualitat) dels personatges. La coexistència dels dos sistemes —que no

53. Bartolo: «La semana teatral en Barcelona. Silenci», *El Teatro Español*, any 1, núm. 2, 22-I-1898, pàgs. 2-3.

54. Marisa Siguan s'acosta al problema en aquests termes, «En este sentido, y paradójicamente, sería la máxima realización del presupuesto naturalista formulado entre otros por Hauptmann de que la acción «no ha de ser interna a los personajes o no ha de ser»; se podría hablar de naturalismo simbólico, o simbolismo naturalista»; vegeu *La recepción de Ibsen...*, pàg. 92.

55. Adrià Gual: «De la interpretació», 18-3-1897, dins *Blancaflor*, original ms., Fons Gual, núm. 1414.

trobem en Maeterlinck—, no constitueix cap problema: la *naturalitat*, fet i fet, no és una qüestió de realisme. Es miri com es miri, l'objectiu global de l'obra —tota ella, amb tots els seus personatges— continua sent el mateix: la idea emotiva, la síntesi artística, l'expressió escènica de les *correspondències*, la dimensió musical de la paraula... En resum, l'oposició entre naturalisme i simbolisme, en relació als aspectes interpretatius en la pràctica gualiana, és només un miratge. Tant a *Nocturn* com a *Silenci* es persegueix la traducció externa i suggestiva del drama íntim. Com a textos teatrals, tan simbòlic és *Nocturn* com *Silenci*. En realitat, la confrontació entre tos dos no existeix com una oposició estètica global —com no existeix entre el Maeterlinck de *Les sept princesses* i el de *L'intruse*. Cal fixar-se, tan sols, en la concepció de la situació i en el caràcter més o menys contemporani dels personatges. Els protagonistes de la primera peça (*Nocturn*), com els personatges llegendaris de *Blancaflor*, són «visions»;<sup>56</sup> els de la segona (*Silenci*), com els personatges no llegendaris de *Blancaflor*, en canvi, són personatges reals. Els uns i els altres reclamen un estatus de versemblança diferent, una naturalitat diferent, i això és tot el problema. Pels segons, s'aspira a «la justesa de la realitat»; pels primers, a «la realitat de tots els idealismes».

## 2. NOCTURN. ANDANTE MORAT: L'OBRA

### 2.1. Una lectura del text

*Nocturn. Andante morat* representa un calidoscopi d'estímul en l'obra de Gual. Hi observem la influència temàtica i formal del Maeterlinck dramaturg de la mort i de les evocacions llegendàries, l'interès pel tractament del drama íntim, la utilització de la imatgeria prerrafaelita i, en darrer terme, una concepció wagneriana del plantejament escènic. Caldrà anar per parts, però.

Gual presenta dos personatges, el Caminant i la Germana, atemorits, perduts enmig d'un paisatge oníric i desolat en què un castell deshabitat, fosc i silenciós, els priva l'entrada. A la terrassa del castell, parlen amb un boig i, més tard, en somnis, conversen amb unes visions amoroses i afables. Després del somni, el retorn a la realitat se'ls fa insuportable.<sup>57</sup> Finalment, una llum,

56. Per dur a terme aquesta explicació he posat tots els personatges de *Nocturn* dins del mateix sac. Ara bé, es podria arribar a fer una distinció similar a la que he fet a propòsit de *Blancaflor*. Per un costat, tindriem el Boig, el Caminant i la Germana; per l'altre, Ell i Ella, que «són dos visions» i que «deuen aparèixer d'un modo molt lleuger i en quant siga possible baix una forma ben apartada de la realitat. [...] De moviments amb prou feines si tenen de fer-ne; la veu ben caldrà però d'entonació delicada i dient lo que marca l'obra de cert modo que els desigual dels altres personatges.» Gual: «La interpretació.», pàg. 69.

57. «I, al despertar-se, al tornar a la vida tèrbola es troben amb més pena, més enfonsats en la vall de la terra, la fredor fent-los-hi rotlle i tot eren ombres, ombres només.» Planas, «Silenci», transcrit a Gual: *Mitja vida...*, pàg. 77.



que es percep al fons d'un estany, els encisa: és el reflex d'un estel, la llum més pura, la més certa, la més alta... I prou. Quin sentit té tot plegat? Com en el cas de *Les sept princesses*, de *La princesse Maleine* o de *La mort de Tintagile*, sembla evident que l'obra, tota ella, està construïda a partir d'equivalències simbòliques. No vull dir amb això que *Interior* o *La intrusa* no ho siguin, d'obres simbòliques; el que passa és que en les obres d'ambientació llegendària l'argument, bastit sobretot a partir de referències estretes de la rondallística tradicional, assumeix una dimensió al·legòrica afegida.<sup>58</sup> Evidentment, no es tracta de traduir el valor dels símbols com si es desxifrés un codi tancat. D'entrada, fóra força complicat decidir on comença i on acaba un símbol. Què el determina? La forma?, els colors?, les accions?, els personatges? Quina durada té? Com se suma o es confronta amb els altres símbols? Per als simbolistes, cal atorgar valor al símbol des d'un punt de vista sintètic. El símbol expressa diferents nivells de realitat, o més exactament encara, expressa veritats que són vàlides a la vegada en diferents plans.<sup>59</sup> Curiosament, a l'hora d'explicar Maeterlinck, bona part de la bibliografia no ha pogut resistir-se a descodificar l'obra, la qual cosa només fóra justificable si s'atorgués un caràcter preferent —utilitzo la definició del mateix Maeterlinck— al «símbol de propòsit deliberat» («*qui part d'abstractions et tâche de revêtir d'humanité ces abstractions —et celui-ci touche de bien près à l'allégorie—*) per damunt del «símbol a priori» (que «*lieu à l'insu de poète, souvent malgré lui, et qui naît de toute création géniale d'humanité*»).<sup>60</sup> Per la meua banda, conscient que no puc deixar res per definitiu, apuntaré possibilitats de lectura per al tramata simbòlic de *Nocturn*. No es tracta de fixar el sentit de l'obra, es tracta més aviat d'apuntar els probables interessos de Gual al moment d'escriure-la.

Dos germans<sup>61</sup> caminen desorientats. Un castell deshabitat els nega l'en-

58. Maeterlinck, en bona part de la seva producció, presenta un seguit de paratges ideals fora d'un temps i d'un espai concrets. Són paratges de rondalla vagament medievals. La concreció temporal —és evident— va en detriment del símbol i, per contra, reforça l'anecdòtic. Gual, seguint l'exemple de Maeterlinck, fa que els seus personatges siguin atemporals i misteriosos; l'espai, entre la terra, el cel i l'aigua, és un espai irreal, de somni. En relació al temps, l'any 1928, Maeterlinck assegura que «*no podemos representarnos el tiempo sino en relación con nosotros mismos; y he ahí la prueba de que no existe en sí, de que siempre es relativo a aquél que tiene la noción de él, de que no existen de modo absoluto ni pasado ni porvenir, sino en todas partes y siempre presente eterno.*» Segons això —continua—, la tria d'un fet històric concret perjudica aquesta marca de present. Dramatúrgicament, a banda les obres estrictament contemporànies, hi ha l'opció de treballar un temps fora del temps. La sensació difusa de passat, quan no es concreta, esdevé present etern. Al capdavant —acaba—, tot el que ha passat encara viu en la llum que viatja per les estrelles; vegeu el capítol «*Juegos del espacio y del tiempo*», dins *La vida del espacio* citat per Eveline Andréani: «*De-bussy y el simbolismo (I). El amanecer del simbolismo*», *Asociación de Directores de Escena de España*, núm. 37-38, 1994, pàgs. 44-45.

59. Vegeu «*Le symbole*», dins Michaud: *Le message...*, pàg. 415.

60. Citat a *ibid.*, pàg. 397.

61. La manera com alguna crítica presenta al públic aquests dos personatges és força pintoresca, «[Gual] nos los dibuja per endavant com dues inquietes esllanguides, insexuades i, a més,

trada. Podem entendre aquest castell com la societat que els rebutja.<sup>62</sup> La seva marginació, en aquest cas, pot néixer d'un desig incestuos<sup>63</sup> (esdevingut símbol de l'atracció impossible per l'ideal) que ells mateixos presentent però que s'entesten a no verbalitzar. Les aparicions oníriques no són altra cosa que les pròpies imatges encarnades des del fons del subconscient. Imatges que proporcionen, com diu el Caminant, «llum, repòs, consols» i «calma d'esperit».<sup>64</sup>

primes, estirades i coll-tortes [es refereix a les il·lustracions del llibre], com verge bisantina velada per la boira. Ja ho diu d'una vegada: són dues visions. Sostenen un diàleg d'idealitats esblainades i vagues.»; vegeu E. Moliné y Brasés: «Nous llibres catalans. *Nocturn. Andante morat*, per Adrià Gual», *La Renaixensa* (22-1-1897).

62. Les portes del castell no són les primeres que troben tancades (El Caminant: És oberta la porta? / La Germana: És tancada. / El Caminant: Com totes. (pàg. 26)). Curiosament, Gual fa que la porta del castell coincideixi amb la «quarta pare» que separa públic i actors. El públic, doncs, representa el conjunt de la societat. Una societat marcada per la «soledat» (una mena de personificació maeterlinckiana que habita el castell), la foscor i la manca d'hospitalitat. Una societat, doncs, de «morts en vida», refractària a qualsevol alè de veritable passió o sentiment. L'acotació és clara: la Germana «avança fins a primer terme, de cara a l'espectador a on figura hi ha la porta. Fa com si agafés el trucador i com si dongués tres cops que se sentiran ben clars i cap a l'indret d'on simulen sortir» (pàg. 27)

63. No és clar que Gual tingüés en compte aquesta opció. Tot identificant-se amb els seus personatges, l'autor afirma que *Nocturn* «fou una explosió de dubtes i de confiances, el reflexe de l'adolescència inquieta que present el contratemps de la vida i anhela per endavant la solució consoladora. En l'amor humà? En l'infinit? Qui ho sap!», «Pròleg» a *Schumann al vell casal*. Obviament a l'època la idea d'incest no li passa a cap crític pel cap. Segons Miquel i Badia, «¿Son el amor que aspiran en el mundo el hombre y la mujer [les dues visions]? ¿Sintetizan la felicidad acá en la tierra, inconsistente, fugaz, que se desvanece como el humo? ¿Las pone Adrián Gual a fin de que hagan contraste con la estrella que sale en el horizonte al finalizar el Nocturn, estrella que es la llum, la pura... la més certa!... que és lluny! ¿Simboliza todo ello lo caduco de la existencia terrenal y el ansia del alma humana por un más allá en donde brille la luz perpetua?» «Un ensayo simbolista», *Diario de Barcelona*, (9-2-1897). Segons Mariàngela Cerdà, però, la «temàtica incestuosa és ja suggerida i idealitzada a *Nocturn* on, allegòricament, cap dels dos germans no pot trobar un «Ell» o una «Ella» adients en aquest món i han d'anar-se'n plegats cap a un altre, on brilla l'estrella ideal inabastable, reflectida dins l'estany profund, torbador, del subconscient obscur.» Cerdà: *Ells pre-rafaelites...*, pàg. 348. En aquest sentit es poden llegir els següents mots, «El Caminant: Sí, però tots dos som d'un riu de sang i en certs moments, de tant que estem junts l'un amb l'altre, no ens veiem, i amb mirades esgarrades busques d'aquí d'allà la companyia que somies, i jo com tu també deliro per trobar-la i del cert mai la trobo.» (pàgs. 38-39). El sentiment de culpabilitat, d'altra banda, és explícit. Segons *El Caminant*, el camí que fan el fan per «condemna». Si bandegem la qüestió de l'incest, allò que cerquen els protagonistes es resumeix perfectament en la crítica de Josep M. Jordà, «*Son estos dos personajes, dos almas solitarias, los eternos caminantes, los peregrinos del ideal, ansiosos del amor, de lo desconocido, de lo que sólo en sueños perciben, de lo que adivinan sin comprenderlo. Ante ellos presentase el pobre loco, viejo cubierta de canas la cabeza, el loco feliz con alma de poeta, el eterno soñador que no vive la vida de la realidad, y que siente basta en su locura las mismas ansias de ideal que todo ser humano. Para los caminantes el ideal es lo desconocido, el amor, aquellos brazos que se enlazan a su cuello y acarician sus cabellos, para el pobre viejo loco, el ideal es aquel palacio que se levanta sobre las olas del mar, aquel ilusorio palacio que simboliza la idea pura de una ambición inconsciente de idealidad, los deseos del alma en las horas de intranquilidad y de angustia.*» J. M.<sup>a</sup> Jordà: «*Arte nuevo. Nocturn, por A. Gual*», *La Publicidad* (4-2-1897).

64. Davant de la visió d'«Ell», els mots de la Germana són eloqüents, «Ara ja no sentiré més aquell buit de cor endins; sempre et tindrà a la vora; han acabat per sempre les solituds i les glaçades; d'avui ja tot floreix. Mai més trepitjaré pedregals ni veuré núvols que amenacen; camins planers, cels blaus o plens d'estrelles, les ventades furientes que esbullen la meva cabellera seran des d'ara peons d'oreig; els escardots punxents que em deturaven trobaré devinguts en vares de Jassé.» (pàg. 51)

Un cop desperts, però, la crua realitat els acarà altre cop amb la condemna. Com alliberar-se'n? El camí que els marca el Boig (artista distanciat d'una societat que el titlla de foll —també ho faran els dos germans—; arquitecte fantasiós d'una altíssima torre de vori —temple de l'art— construïda sobre les aigües)<sup>65</sup> els sembla inviable:

«Boig: Mira de cara al mar. No hi trobes una cosa que puja amunt dessorre l'aigua? Doncs, allò és un palau que ara m'hi faig i me'l faig tot sol. Cada nit hi porto una pedra que robo de les gorjes del riu<sup>66</sup> i vaig posant-les l'una sobre l'altra i res s'hi enfonsa, ca!, s'aguanta tot dessorre l'aigua. Ara hi vaig cap enllà, avui hi porto aquesta de pedra, i quan el tinguillet, serà per mi tot sol i d'aquells que hi arribin. Les gavines hi faran cantades, portes de fum hi hauran... i al mig i cap a dalt una torre molt alta, molt. D'allà pujaré als núvols, baixaré al fons de l'aigua, i dalt la torre una llum clara que mai s'apagarà. Per arribar al palau meu, s'haurà de passar caminant per damunt l'aigua; aquell que s'hi enfonsi senyal que no mereixerà arribar-hi.» (pàgs. 32-33)

No és possible —l'autor usa el símil cristià— caminar per damunt de les aigües si no es té fe. Fe en l'art, fe en un ideal. El Boig és «l'amo de tot» perquè, com l'artista visionari, només amb la seva mirada ja ho posseeix tot; és a dir, perquè amb la seva fe té el poder de bellugar, ordenar, transformar la realitat. D'aquí que els protagonistes, atrapats entre l'anhel d'ideal i la manca de fe, siguin incapaços d'alliberar-se de la nit, del fred, de la soledat i de la por. No són prou valents per assumir la diferència, per viure al marge, per creure en ideallitats i castells en l'aire... Establert això, sembla que el camí de la mort és l'única sortida factible: la llum de l'ideal,<sup>67</sup> reflectint-se al fons de l'estany, identifica idealitat (cel) i mort (aigua). La tria, lògicament, pot comportar una lectura

---

Cerdà, des d'un altre punt de vista, relaciona el motiu de la trobada dels amants, l'un davant de l'altre —freqüent en els «nocturns» poemàtics de Gual i en les seves prosas d'aquesta època— amb el quadre *How they met themselves*, pintat per Rossetti, que s'inspira en la llegenda «dels dos amants que, en un bosc i de nit, resten atuits pel fet de trobar-se enfrontats, com davant d'un mirall, amb llurs pròpies imatges». Això revela, «ultra el complex narcisista», «l'aspiració de l'androgini, que és la síntesi de la narració *Hand and Soul*». Així, es produeix «l'autèntic assoliment de la completa identificació amb l'*alter ego* anímic, amb la personalitat de l'estimat o l'estimada en un món somniat i feliç, antípoda del món terrenal, i on l'artista [...] somnia en la identitat perduda en un passat gloriós i cerca una regeneració amb la continuïtat de la relació amorosa més enllà de la mort, fet que permet d'establir el *triangle infinit* distintiu del pre-rafaelisme»; vegeu *Els pre-rafaelites...*, pàg. 63.

65. Malgrat l'isolament, malgrat l'art per l'art (el castell se'l fa «per mi tot sol»), la voluntat de proporcionar, gràcies a l'art, bàlsam i consol als *adormits* és explícita, «No heu sentit la cançó que també és meua? Doncs amb ella desperto tot lo que dorm per fort que dormi, revifio flors pansides, faig florir arbres vells i corsecats. I sabeu per què?, perquè la cançó és meua i deixa entreveure la llum, saps?» (pàgs. 34-35) A *La princesse Maleine* de Maeterlinck, encara que més breu i amb un sentit premonitori força diferent, també apareix un boig davant dels protagonistes; vegeu Acte II, Escena III.

66. La imatge és absolutament wagneriana, extreta directament de *L'or del Rhin*.

67. Algunes crítiques van identificar simbòlicament aquesta llum, l'anhel secret dels dos germans, amb la *felicitat*. En funció d'això, resulta tot una altra lectura de l'obra; vegeu, per exemple, Carlos Rúa Baja: «*El modernismo en el teatro. Nocturn, por Adrià Gual, La Opinión* (15-2-1897)

pessimista. L'accés a la mort, tanmateix, més que no pas un acte desesperat, també pot entendre's com l'assumpció joiosa d'un alliberament definitiu.

Si es rastreja el text des del moment en què apareix el Boig, s'observa com tots dos germans, en comptes de romandre constantment en la foscor, evolucionen lentament des de la incapacitat de somniar («Jo no l'hi veig aquell palau al mar»), a la percepció feliç de *la llum* (la llum que l'estrafolari personatge els ha indicat, l'estel). Per descomptat, ha calgut un procés d'aprenentatge. Els dos joves han estat confrontats amb l'experiència del desengany i han madurat. En la primera aproximació a l'arbre (el mateix que després es transformarà en visió), just quan les remors premonitòries comencen a fer-se perceptibles,<sup>68</sup> la Germana, «tot i sent nit fosca», intueix «coses que talment sembla que m'illumini» («Un camp tot de flors blanques que es perd al fons de tot i així en ombres sembla que acabi en muntanya, aixecant-se cap al fons com per parlar a cau d'orella amb el cel ennuvolat.») Al seu torn, el Caminant també veu «alguna cosa» que li «reposa l'esperit»: «un estany: l'aigua amb prou feines si es belluga; lo poc que es mou sembla talment el respirar d'un nen endormiscat.» En conjunt, són petites «coses que illuminen» i que, sobtadament i al final, es condensen en una llum misteriosa i atraient que venç la foscor (després del desengany del despertar). El camí progressiu cap a la llum, doncs, pot interpretar-se com una aproximació benaurada a la mort.

I amb tot, el suïcidí dels dos germans no és explícit. L'accés a la llum sembla haver-los conuencut de la validesa del missatge expressat pel Boig.<sup>69</sup> Què representa, doncs, aquest *camí de llum*, aquest accés a la clarividència? Un desig de mort o l'assumpció feliç de la marginalitat? O potser totes dues coses alhora? Fet i fet, que l'estel del final i la llum de la torre del Boig són la mateixa llum sembla evident. Els protagonistes la descriuen com la llum d'un estel que es reflecteix en l'aigua. El Boig ho ha dit ben clar: «D'allà pujaré als núvols, baixaré al fons de l'aigua, i dalt la torre una llum clara que mai s'apagarà.» En la seva percepció totalitzadora, mar i cel s'uneixen en un sol element fluït. No és estrany que, per al Caminant, els ulls d'Ella siguin «reflex d'aigua d'estany» i alhora «mirall del cel». La mort alliberadora, simbolitzada per la fusió dels dos elements, és absolutament paral·lela a la llibertat perceptiva, creativa i fins i tot existencial de l'artista, manifestada amb idèntica simbologia. En qualsevol cas, l'autor presenta una opció final de *fugida del present* i un accés a una altra dimensió, a un més enllà al qual es pot atorgar valors diversos.

68. En alguns casos, aquesta percepció recorda *La intrusa*. Just abans que arribin les visions senten les fulles seques que fan remor, l'aigua que es belluga, noten l'olor sobtada d'herba mollta, la sensació que algú que s'acosta...

69. Així ho veu Jordà, «*Termina El Nocturno, cuando con las primeras boras del día empiezan a disiparse las sombras que envuelven a los personajes, volviéndoles a la vida de la realidad, a la realidad triste de los desheredados, que les hace comprender que hasta entonces sólo han soñado y que sólo el loco es el ser feliz porque sueña siempre y cree haber alcanzado aquella luz que solo se halla en lo desconocido, entre las nubes, quizás en la eternidad.*» Jordà: «*Arte nuevo...*»

Sembla prudent, doncs, qüestionar que la idea del suïcidi presideixi el procés d'escritura de l'obra. Això no obstant, encara val la pena considerar el paral·lelisme que existeix entre *Nocturn. Andante morat* i el poema «El llac encantat»,<sup>70</sup> amb què Gual va guanyar un accésit a la «Flor Natural» en el Jocs Florals de 1897.

En aquest poema, Gual gairebé personifica un llac de muntanya que viu fel·liç ignorant l'existència dels homes emmig d'un paradisiac indret voltat de flors, rialles i papallones blanques: és la puresa materialitzada en la solitud i en l'altura. Un dia qualsevol, però, hi arriba un home; un caminant sense rumb, trist i plorós. Es fa de nit, els ocells i les papallones fugen i l'home es llença a l'aigua. Es fa el silenci i el llac resta encantat. D'entrada, el simbolisme sexual és evident: en un cert sentit, el llac —«que sembla tot una donzella hermosa / que ha mort d'esglai i té la vista oberta»— és *forçat*: la «sort malestruga li féu conèixer un home», ha perdut la seva puresa. Gual remarca la violència de l'acte: la por del llac davant del desconegut, la penetració sobtada, el «trontolleig» i l'efecte posterior.<sup>71</sup> Més interessants, però, són les reflexions que el suïcida fa en veu alta. Són paraules que ben bé haurien pogut pronunciar els protagonistes de *Nocturn*:

«Ai, llac de soletat, beneït sigues ! / Tu fas d'últim petó per ma pobre ànima; / jo et trobo per mon bé i amb tu m'esplaió, / que vull les penes que jo tinc contar-te. / De les valls ensorrades de la terra / sens saber-ho he vingut. Jo caminava / fugint d'aquell eixam de cors malmesos, / d'ulls emboirats eternament de llàgrimes, / de boques qui sorruien i no gosen !... / Jo no hi puc viure allà en lo lluny... m'esglaià! / Jo fujo d'enllaçades d'hermosura / que cerquen amb delit, amanyagant-me, / de cors enverinats, d'ànimes mortes!... / Jo cerc la veritat i no m'empara. / Recordo en ombres de martiri plenes / les hores bones que jo creia amb ànsia: / Jo m'havia adormit entre ardents besos, / jo m'havia confós en abraçades... / i vaig despertar foll. L'ànima meva / quelcom va descobrir lluny de les planes. / Jo ploro la tristesa d'una vida cercant misteris, més en va s'afanya!»<sup>72</sup>

70. «Llac encantat», dins «1895-1897. Proses i poesia», original ms., Fons Gual, Carpeta 34. De les tres versions manuscrites que es conserven, la primera és escrita en prosa. Publicat («Lo llac encantat») a *Jocs Florals de Barcelona*, any XXXIX de llur restauració, Barcelona, Estampa *La Renaixença*, 1897, pàgs. 75-78. El secretari del consistori, Lluís Duran i Ventosa, va considerar que l'obra —que es va presentar amb el lema «Tristes»—, tot i ser de «pensament molt hermós», «té poc relleu per la massa importància donada a les descripcions, lo que fa un xic llarg i confosa la composició» (pàg. 58). El poema també es va publicar a *Il·lustració catalana*, «Lectura Popular». Biblioteca d'autors catalans, vol. XVIII, núm. 303, pàgs. 153-176. A part de la relació amb *Nocturn*, també és força evident el deute d'aquest poema amb *La fada de Massó i Morera*, estrenada tres mesos abans a Sitges, en la Quarta Festa Modernista.

71. «i aquella nit, pel pobre llac eterna, / li semblà fel d'amarga. / Un mort tenia cap ensota ensota / del mirall de flors blaves i morades! / L'encantament del llac prenia vida; / passà l'agitació; vingué la calma.»

72. Tot referint-se a «La donzella benaurada» de Rossetti, Cerdà comenta, «I, que és aquesta aigua tan quieta, profunda i tranquil·la, sinó la imatge del mirall en uns ulls de dona, la imatge emmirallada essencial de la introspecció narcisista?» Cerdà: *Els pre-rafaelites...*, pàg. 63.

Tenint en compte aquesta aportació, es pot fer una lectura menys parcial i més completa de *Nocturn*: el Caminant i la Germana són —com diria Rusiñol— «caminants de la terra» que han iniciat el seu viatge sense destí moguts pel desig d'abandonar un «eixam de cors malmesos» («Que estic cansada!.. Aquest caminar sempre!» —diu la Germana).<sup>73</sup> Aquest eixam pot representar la societat en general, però també correspon a la definició que l'any 1894 el mateix Gual ha fet dels «morts en vida» («ànimes mortes», «cors enverinats»), dels condemnats a «la prosa eterna». Els caminats —els joves— cerquen l'ideal, la «veritat» impossible; «cerquen misteris», però són incapaços de comprendre'ls. En mots de Josep M. Jordà, són «peregrins del ideal, ansiosos del amor, de lo desconocido, de lo que sólo en sueños perciben, de lo que adivinan sin comprenderlo». Només es guien pels pressentiments i el desconcert, estan defallits. Fugen d'aquell indret en què les convencions establertes han malmès la manifestació espontània dels cors i l'afany constant d'obtenir respostes; en què les boques «somriuen i no gosen»; en què els ulls, per culpa de tants i tants drames íntims no desitjats, han quedat eternament «emboirats» de llàgrimes i de desconsol; en què les ànimes han mort definitivament. Per a més turment, com ho ha fet el suïcida del llac, germà i germana s'han adormit «entre ardents besos» i «abraçades». El despertar els ha retornat a la prosaica realitat: «un despertar foll». L'última sortida, doncs, és l'estany: la mort i l'ideal fosos en la puresa virginal de les aigües.<sup>74</sup>

Si mantenim la idea de l'incest i la del suïcidi, també cal valorar *Nocturn* des d'un altre enfocament. L'obra planteja una situació que, de mica en mica, es farà habitual en la producció dramàtica de Gual: la dramatzació de relacions no sancionades per la societat. En aquest cas, es tracta de l'incest, però també prendrà forma dramàtica l'adulteri, o el sacrilegi (la figura del capellà enamorat). La llibertat artística propugnada pel jovent modernista —la integració (llibertat temàtica) i la sinceritat— s'estén a una conducta moral basada, per damunt de les normes socials establertes, en la defensa d'una autenticitat de sentiment; la mateixa moral que defensarà l'«Oswald» d'Ibsen (*Espectres*) o el «Joan» d'Ignasi Iglésias (*Els conscients*). Les convencions socials, tanmateix, conformen el medi i determinen l'individu; constitueixen una part inesborra-

73. El factor «joventut» és essencial. El Caminant, segons Gual, «té l'edat que sol tenir el que desperta i busca on és». És a dir, l'exclusió i, després, l'auto-exclusió dels personatges neix del rebuig diguem-ne generacional de les convencions morals i estètiques amb què es regula la societat establerta.

74. «Un rêve des substances commence; une intimité objective se creuse dans l'élément pour recevoir matériellement les confidences d'un rêveur. [...] La substance nocturne va se mêler intimement à la substance liquide.» G. Bachelard: *L'eau et les rêves*, Paris, Libr. J. Corti, 1976, pàg. 75. Citat per Cerdà: «Adrià Gual i Queralt. L'ideal escenificat», dins *Els pre-rafaelites...*, pàg. 342. La imatge del llac, Gual l'hauria pogut agafar de *Serres Chaudes* de Maeterlinck. En aquesta obra poemàtica, segons Postic, «Les états intérieurs sont suggérés par des correspondances avec l'eau, les éléments climatiques, la végétation, les animaux et les couleurs. Apparemment immobile, l'eau stagnante est le siège d'une agitation incobérente, d'un fourmillement insoupçonnable, tout comme la vie inconsciente.» Postic: *Maeterlinck...*, pàg. 27.

ble d'ell mateix. D'aquí que el conflicte entre individu i societat sigui presentat en forma de debat intern: el drama íntim està servit.

Pel que fa a la configuració escènica del drama íntim, Gual aprofitat l'intent de traslladar escènica —mitjançant la síntesi artística— les correspondències entre el món físic i el món espiritual. La por, el pes del silenci, el neguit de la in-comunicació, les opcions de fugida... són projectats en la foscor exterior, en les dimensions de l'espai, en el seu color, en la variabilitat que tot plegat exhibeix segons els matisos de la llum... Gual, d'aquesta manera, mostra el drama anímic dels personatges reflectint plàsticament la seva percepció subjectiva de l'entorn. En poques paraules: la correspondència entre manifestació del món físic i estat d'ànima, que en pintura ens acosta a la subjectivitat de l'artista, en l'opció teatral simbolista, permet a més connectar el públic amb les sensacions i els sentiments més profunds dels personatges. Així, per exemple, el drama intern es manifesta en la coloració atmosfèrica global, és a dir, és simbolitzat pel color morat.<sup>75</sup> Gual, a més, intenta traduir els conflictes interns mitjançant l'encarnació del subconscient. La personificació *espectacular* del desig esdevingut un vaporós personatge que habita el món dels somnis. Gràcies a aquesta concreció al·legòrica del drama intern, Gual defuig el dilema creatiu entre situació i conflicte; o més ben dit, entre deixar endevinar el drama íntim o explicar dramàticament la seva existència. M'explico: el diàleg entre els protagonistes i les *encarnacions* (materialització metafòrica d'un diàleg estrictament intern), en tant que situació *dramàtica* explícita, dissimula l'absència de conflicte extern. D'altra banda, tot i potenciar l'hàbit misteriós del símbol, tot i mantenir l'enigma i l'opacitat, proporciona pistes que ajudaran l'espectador a completar la seva intuïció personal del no-dit.

## 2.2. La realitat d'una recepció diversificada

Així que es publica, *Nocturn. Andante morat* suscita disparitat de comentaris crítics. La controvèrsia és fàcilment resumible: per a un determinat sector de la premsa, la peça és una absurditat; original, sí, però absurditat al capdavant. Els plantejaments escènics que proposa el seu autor són inviables: qui sap, potser Gual només pretén *épater le bourgeois*... Per contra, segons un altre sector d'opinió, l'obra, tot i tenir alguns problemes, és francament lloable pel seu treball literari i per ser un text dramàtic veritablement sincer i modern.<sup>76</sup> En qualsevol

75. El drama intern «endevinat» o «presentit» també és intuït a l'interior de l'obra: és a dir, no només és intuït pel públic, també ho és entre els mateixos personatges: «El Caminant: Tant sols mirant-te, que no puc endevinar de lo que et passa ? / La Germana: Com jo de tu. / El Caminant: Què vols dir ? / La Germana: Que també ho sé que busques impacient i que no trobes. / El Caminant: Aixís té de ser. / La Germana: Com? / El Caminant: Que l'un de l'altre sàpiga just lo que passa de part endins» (pàg. 39).

76. És cert també que molts dels amics o dels coreligionaris estètics de Gual van trobar excessiva la seva proposta. El *Nocturn* era una obra «que de tan modernista —diu Claudi Planas i

cas, el conjunt de la crítica no es pot dir que sigui negativa. És cert que tampoc no és globalment positiva; però, més o menys matisada, és una crítica que, lluny de rebentades, posa en joc els seus idearis estètics davant l'escomesa sorprenent de la primera obra dramàtica simbolista autòctona que irromp, a toc de trompeta, en el món cultural barceloní. El to general és aquest: «Esporgada l'obra d'algunes estranyeses, és un ensaig feliç i ens revela un poeta de grans esperances.»<sup>77</sup> Tenint en compte això, els mots de Gual semblen una mica parcials:

«Vaig veure'm coronat de tota mena d'improperis,[...] d'esperitat, d'excèntric i d'espantacriatures que a penes si tenia dret a la vida. [...] La Premsa en general, sense exclusió de la caricatura, va caure'm al damunt com una pedregada. En les conversacions i en les penyes més o menys ensopides, el meu nom hi era retret com el d'un noi gosat. Me'n vaig sentir de totes.»<sup>78</sup>

Gairebé tota la bibliografia, agafant al peu de la lletra el victimisme de l'autor (cal tenir en compte, a dreta llei, una certa jerarquització de la crítica per part de Gual: evidentment, no és el mateix una crítica de Miquel i Badia que una altra de Moliné i Brasés) a l'hora de redactar les memòries, s'ha posat d'acord a comentar el rebuig unànime, per part de la premsa, de *Nocturn. Andante morat*. La resposta crítica a l'obra, però —perdoneu que insisteixi—, no és d'un sol color;<sup>79</sup> al contrari, obre vies interessants en la recepció del simbolisme a Catalunya i, encara que només sigui per aquest motiu, val la pena repassar-la.

La primera ressenya de l'obra apareix a *La Vanguardia*. Roca i Roca observa l'afany del jovent artístic per fer qualsevol cosa que «se separe de los moldes al uso». Temptatives que, segons el crític, la societat contempla amb sornegueria o amb indiferència. L'afany rupturista —diu— respon a un moviment inevitable en el procés evolutiu de les arts:

«Yo con todo ello no veo más que un simple cambio de moldes o de maneras. Si los esfuerzos de los que se pirran por esas novedades llegasen a preponderar, lo cual, hablando en tesis general, lo reputo algo difícil, otros vendrían detrás animados de pretensiones todavía más radicales y extravagantes. Tal es la historia de las diversas modalidades que han venido librando batalla en el campo de las letras y de las artes.»<sup>80</sup>

Font— de moment va tenir l'estranya sort de fer riure a molts dels seus i a sobtar a bastants d'altres.» Planas: «*Silenci*». Transcrit a Gual: *Mitja vida...*, pàg. 78.

77. Moliné: «Nous llibres catalans...».

78. Gual: *Mitja vida...*, pàgs. 54-55. O també, «El primer [Nocturn] que escrivia —i en el que exposava la meua teoria escènica (que tampoc he abandonat els signes d'expressió compresos)— me va valer el qualificatiu de boig. Quantes vegades he beneït aquella crítica absurda i no obstant tan poderosa en el determini dels meus dies d'artista.» «Pròleg» a *Schumann al vell casal*.

79. Només A. Munné-Jordà s'ha adonat d'aquest fet; vegeu «La renovació modernista en el teatre», *L'Avant*, núm. 22, desembre 1979, pàgs. 19-24.

80. J. Roca y Roca: «*La semana en Barcelona*», *La Vanguardia* (3-1-1897)



Qui ha de jutjar les obres, al cap i a la fi, és el temps. Els textos perdurables seran tan sols aquells que responguin al «estado de espíritu de la sociedad en la cual han sido realizadas». En aquest sentit, l'obra de Gual difícilment arribarà a qualificar en l'esperit de la societat coetània, car, en opinió de Roca, respon a

«una manifestación de esa literatura decadente, desarticulada, neutra, llena de vaguedades que hoy priva entre ciertos elementos.<sup>81</sup> Pero precisamente el teatro donde todo toma consistencia corpórea es el campo menos abonado para semejantes tentativas. Difícilmente la representación escénica de *Nocturn* producirá otro efecto que el tedio. [...] es un asunto más adecuado a la lírica que al arte escénico, más propio para una balada que para un cuadro dramático, y aún en la esfera estrictamente poética no descuella mucho ni por su novedad, ni por su intensidad, ni por su fuerza sugestiva.»

Amb aquestes paraules, Roca utilitza un argument crític prou conegut entre els sectors contraris a la formulació d'un simbolisme teatral com a alternativa de renovació escènica a Catalunya. Yxart l'ha fet servir no fa pas gaire a propòsit de *La intrusa*. És ben simple: el teatre simbolista no és un teatre representable; com a molt, és un teatre per llegir, però res més. Tots dos crítics incideixen de ple en el que serà el taló d'Aquil·les del simbolisme teatral a Europa: la carnalitat, la corporeïtat que impliquen els actors i els objectes dalt l'escenari dificulta enormement els interessos atmosfèrics, la interpretació ànima, la vaguetat del símbol i l'anhel de suggestió.<sup>82</sup>

En un article clarament inspirat en la ressenya de Roca (probablement és d'ell mateix), des de *La Esquella de la Torratxa*, s'insisteix sorneguerament en el mateix tema: «L'obra del Sr. Gual, com a representable que intenta ser, resulta una gran equivocació. Al que s'arrisqui a posar-la en escena, no sé pas de quin color el deixaran.» L'obra, si algun dia arriba als escenaris, no serà compresa pel gruix del públic.<sup>83</sup> O bé esdevindrà ridícula,<sup>84</sup> o bé provocarà enuig i

81. En el mateix sentit, a *La Esquella de la Torratxa* comenta que «com a concepció poètica pertany de ple a ple al gènere decadent. Es vaga, desarticulada, neutra, malaltissa. Tanca un pensament petit, lo precís tot lo mes per una balada. No li hem sabut descobrir la intenció.» Rata Sàbia: «Llibres. *Nocturn*, *Andante morat* per Adrià Gual», *La Esquella de la Torratxa*, any 19, núm. 939, 8-1-1897, pàg. 7.

82. Taló d'Aquil·les per als mateixos simbolistes. Més amunt ja he parlat de les reticències de Mallarmé, de Maeterlinck o de Gordon Craig davant l'encarnació escènica. Gual, amb tot, sembla estar convençut de la representabilitat de *Nocturn*. Assegura que, fins tot pel que fa a la transformació dels arbres en visions humanes, «tot és qüestió d'imaginar-ho amb un xic de traça, ajudat sempre dels efectes de llum, mai bruscos, imperceptibles quasi»; de tot —diu— «ne tinc estudi fet i posat a la plàstica» (pàg. 70).

83. En un sentit similar, «Esa misma parte literària, que para el que la entienda y la interprete como se debe, es de un efecto realmente sugestivo, puesta en boca de actores vestidos con telas moradas y envuelta la escena en penumbras, casi a oscuras por completo, produciría, a mi modo de ver, en el espectador un efecto contrario al que produce en el lector de recto criterio.» Ría Baja: «El modernismo en el teatro...». Cal fixar-se, amb tot, que, a diferència de Roca, el crític de *La Opinión* no dubta de la capacitat suggestiva que es pugui desprendre de la lectura de *Nocturn*.

84. Segons Miquel i Badia, que ressenya el llibre des del *Diario de Barcelona*, fins i tot en la lectura «El *Nocturn* de Gual darà ocasió a muchas burletas. Leído de prisa se convierte en ridículo».

avorriment. Roca parla de «tedio», la major part de la premsa restant, de monotonía.<sup>85</sup> Molts creuen que el mateix Gual és conscient d'aquesta situació, que l'ha buscada expressament. En la confecció de *Nocturn* —diuen— hi ha hagut, seguint les directrius dels decadents francesos, una vocació mal dissimulada d'impopularitat, una prepotència disfressada d'ingenuïtat, un menyspreu implícit per les masses. Havia de sortir en un moment o altre: la qüestió de l'elitisme. Així, per a Moliné i Brasés, crític de *La Renaixensa*, que no acaba d'entendre la «teoria del color» aplicada a l'escenari, Gual

los. Ara bé, «leído despacio, penetrándolo bien, se descubren en él delicadeza de sentir y poesía.» F. Miquel y Badia: «Un ensayo simbolista», *Diario de Barcelona*, (9-2-1897). Un exemple de lectura «ridícula» el proporciona Narcís Oller. Gual li dedica un exemplar del llibre («Al més respectable amic, el celebrat escriptor D. Narcís Oller. Petites [mot il·legible] de bon aprecí. Adrià Gual») i, a canvi, Oller es distreu escrivint notes iròniques al marge. Alguns exemples, «Ai, que gràcia», «Ai, quina por», «Si n'és de sublim, oi?», «Home, ja ho sabíem», «Ah, pilló. I que en tens d'intenció!», «Valga'm Déu Senyor», «Xi de cas, de petons... i ensalivats», etc... (l'exemplar de *Nocturn* d'Oller és el que es conserva a l'Institut Municipal d'Història de Barcelona). La referència que Gual dóna a les seves memòries demostra que els recels d'Oller no són cap secret, que en tot moment l'autor de *Nocturn* n'està al corrent, «Entre les persones majors que al costat de les senyores Llorach donaven fons de paternal consentiment a les nostres reunions, hi figurava en cap Narcís Oller, familiar de la casa, combatedor acèrrim i entossudit de les meves primeres escames, que va acabar per estimar-me com jo a ell, sense regateig de l'adhesió admirativa que en tot moment li vaig ofrenar.» (el destacat és meu), Gual: *Mitja vida...*, pàg. 66. Oller, tanmateix, xocant amb molt menys de conciliador del Gual madur, acabarà afirmant durament que «sens vindre dotat ni molt menys de condicions rellevants per elles, ni per cap de les demés arts que concorren al de fer teatre, [Gual] arribà a ésser per al nostre un factor d'especialíssima potència, gràcies a aquesta constància, gosada i aplomo de l'ambició, que tantes voltes la ignorant multitud confon amb el del veritable talent.» I, més endavant, «Enamorat de Maeterlinck i del decadentisme francès, que aquí prengué el nom de modernisme, endreçà en Gual totes ses mires a satisfer ses ambicions de notorietat, important-nos les tendències estrambòtiques de son ídol belga (parlo del Maeterlinck de primera hora) imitant-lo desastrosament.» Sembla que, deixant de banda *Nocturn*, Oller es refereix globalment a les obres llegides per Gual a Can Llorach; vegeu «Notes per a les Memòries del meu pas pel teatre català», capítol XVI de la *Història dels meus llibres i relacions literàries*, original ms. conservat a l'Institut Municipal d'Història de Barcelona, pàg. 988; vegeu també *Memòries literàries. Història dels meus llibres*, Barcelona, Aedos, 1962; vegeu, encara (en relació a l'estrena de *Tristes amors* de Giacosa, traduïda per Oller i dirigida per Gual), els comentaris irònics d'Oller a les pàgines 946-947 del mencionat capítol XVI. Ho destaca Enric Gallén a «Narcís Oller, traductor teatral», dins *V Seminari sobre la Traducció a Catalunya, Quaderns Divulgatius*, núm. 8, Barcelona, Associació d'Escriptors en Llengua Catalana, 1997, pàgs. 23-37. Per a la relació d'Oller amb el primer teatre modernista dels anys noranta i, sobretot, amb les concrecions que genera l'estímul maeterlinckià, vegeu Enric Gallén, «De les «Notes per a les Memòries del meu pas pel teatre català» al capítol XVI de la *Història dels meus llibres i relacions literàries* de Narcís Oller». Comunicació presentada al I Col·loqui Internacional sobre la Renaixença, Barcelona, 1984. Gallén creu que Oller fonamenta el seu menyspreu cap a Gual —parla de l'any 1906— en «da bona acollida i el respecte que aquest mereixia per part de la *intelligentsia* noucentista, Ors i Carner, si més no.» D'aquesta manera, Gual es converteix en el «boc expiatori d'allò que el Modernisme havia significat en el camp teatral.» Finalment, a propòsit de l'interès d'Oller pel teatre, vegeu també Gualdalupe Ortiz de Landáuzuri Busca: *Descripció i anàlisi de la Biblioteca de Narcís Oller i Moragas*, tesi de llicenciatura, Universitat de Barcelona, Departament de Literatura Catalana, 1987.

85. Miquel y Badia relaciona aquesta «monotonía» amb l'estil repetitiu maeterlinckià, «La repetición hábilmente puesta es un efecto dramático muy poderoso: abusando de ella se convierte en modorra para el oyente.» És una mena de comentari que ja apareixia en la recepció de *La intrusa*.

«mai arribarà a veure representada cap de ses obres dramàtiques si no s'avé amb certes justíssimes exigències del públic *burgès*. No sabem si ell se conforma amb un grup de modernistes francesos que proclama com a lema i principi *la impopularitat*; en aquest cas no hem dit res.»<sup>86</sup>

En la mateixa línia, el crític de *La Opinión* creu que, pel que fa a la forma literària, «*dejando a un lado todo lo que constituye el fondo y la teoría escénica, el autor de Nocturn no se ha equivocado.*» Si pretén emocionar al lector, ho aconsegueix. Ara bé,

*«De donde yo creo que dimanaría el fracaso, suponiendo que el señor Gual consiga poner en escena su Nocturn, es en lo que respecta a la teoría escénica. Hay que tener en cuenta, y de esto debe convencerse el señor Gual, que es relativamente pequeño el núcleo de los aficionados al modernisme, tal como se presenta en Nocturn, para asegurar el éxito. El público que asiste a un estreno es tan heterogéneo i por lo menos, una gran parte de él, tan poco adecuado para representar de buenas a primeras una obra que abarca toda una escuela nueva en la dramática moderna que sería difícil llegar a un acuerdo y sobrevendría como consecuencia inevitable el fracaso.»*

Es defineix, així, la formulació teatral simbolista com un teatre de minories. I no tan sols pel contingut i la idea de fons, sinó pel caràcter de les propostes escèniques innovadores. De tot això, se'n desprèn la idea que només una petita elit d'escollits pot gaudir i comprendre les obres de teatre modern. La subversió dels hàbits teatrals que proposa Gual, la transformació de les convencions que regeixen l'acord entre sala i escena que aconsella la seva teoria, són un impediment afegit. La crítica —i és lògic per la data— no accepta que el teatre deixi de ser un lloc d'intercanvi social per convertir-se en una mena de temple de l'art del qual se suposa que l'espectador n'ha d'eixir absolutament emocionat, reconfortat i redimit.

Premeditada o no, l'actitud elitista —molt lligada als defensors de l'art per l'art (i que, en el cas de *Nocturn*, esdevé un element temàtic dins l'obra)— implica una certa paradoxa: quin camí és el correcte? ¿Fer un art capaç d'obrir a la Bellesa els ulls cecs d'una humanitat prosaica i deshumanitzada; o bé, tot el contrari, aillar-se en una alta torre de vori cultivant un art consolat destinat a endolcir la pròpia existència? La qüestió no és simple: la intenció de Gual, des de pressupòsits esteticistes, és de reformar la societat i no pas de rabejar-se en una idea onanista de consolat; vol fer un art que tingui conseqüències d'«efecte físic i moral» sobre el públic. Ja he explicat com bona part de les seves giragonses dramaturgiques entre el 1893 i el 1895 responen precisament a un interès per no allunyar-se excessivament del públic, a una voluntat de conciliar, d'una

86. Moliné: «Nous llibres catalans...» Igualment, per a J. Bru, «lo espiritualisme de *Nocturn* és tan dut a l'exageració, és tan ultra-romàntic, que es fa inacceptable per a la seva popularització, idea cabdal que ha de guiar sempre als autors.» «Notes bibliogràfiques. *Nocturn*, andante morat, per Adrià Gual», *Lo Teatro Regional*, any VI, núm. 264, 27-2-1897, pàg. 68.

banda, les possibilitats d'una acceptació popular àmplia i, de l'altra, l'impacte d'una educació estètica tal i com la propugna el moviment modern, amb Maeterlinck al capdavant (en la versió russinyoliana del dramaturg, és clar). Altra-ment, sembla innegable que *Nocturn* va força més enllà de les obres que el precedeixen; i que amb l'«andante morat», Gual ha tibat massa la corda i la possibilitat d'acord s'ha trencat bruscament. Si l'artista està d'acord a fer un art *revelador*, com l'ha de posar a la pràctica? ¿Trencant esquemes a tort i a dret i subvertint totes les convencions, o bé fent un pacient i subtil sabotatge en la lògica dramàtica establerta i en els costums més arrelats del públic teatral? Redactant *Nocturn*, Gual ha optat per la primera via, i això ha motivat que el seu teatre, com el de Maeterlinck, sigui considerat irrepresentable o, si més no, incapaç d'obtenir l'aprovació de les masses. Potser tan sols per demostrar el contrari Gual muntarà dos anys més tard el Teatre Íntim. I, malgrat tot, les primeres representacions semblaran donar la raó als que pronosticaven un teatre de capelleta. De bon principi, el Teatre Íntim mostrarà una reticència se'n podria dir prudent a obrir les seves representacions a una audiència àmplia i diversificada.

Així doncs, gairebé tota la crítica es posa d'acord a l'hora de subratllar el fet que *Nocturn*. *Andante morat* mai no podrà accedir al gran públic. Això té molt a veure amb el rebuig de les noves convencions escèniques, però també amb un tema que tot just s'insinua des de *La Opinió*: la mala comprensió i la valoració de la síntesi de les arts.<sup>87</sup> El dubte sembla raonable: ¿captarà realment l'espectador —sense el llibre a les mans i, per tant, sense l'avís que suposa el pròleg— l'aplicació suggestiva que es fa d'aquest principi? Roca i Roca és el primer a exposar-ho:

«Los esfuerzos del autor empeñado en fundir en un conjunto escénico los acentos musicales y hasta los matices pictóricos de la palabra dialogada no podrían menos de esterilizarse en el medio escénico, pues de puro sùtiles y en cierto modo capciosos escaparían a la penetración del espectador mejor dispuesto a saborearlos.»

L'objecció s'intensifica a *La Esquella*: no és només que l'espectador capti o deixi de captar l'experiment (de fet, per a Gual, tampoc és tan important que el públic sigui conscient de l'experiment; sí que ho és en canvi que accedeixi al seus efectes), el que passa és que la viabilitat artística i escènica de la interacció

87. «Y esto es lo difícil, porque créame el señor Gual, no convence a nadie la decoración obscura y morada y los trajes también morados de los personajes. Pensar que dando una tonalidad de color a todo ha de entusiasmarse el público es una utopía que él y los de su escuela se han forjado. [La part literària] puesta en boca de actores vestidos con telas moradas y envuelta la escena en penumbra, casi a oscuras por completo, produciría a mi ver en el espectador un efecto contrario al que produce en el lector de recto criterio. Toda la galanura de estilo se desvanecería entre las sombras que invadirían la escena, y lo que es hermoso en la lectura parecería un desatino dicho en las tablas, por bien que dijera los actores sus respectivos papeles.»

de llenguatges és un impossible i una absurditat. L'únic que s'aconsegueix amb aquesta ridícula pretensió —diu— és desvirtuar la categoria i la solidesa de les arts implicades en el procés.

«La inspiració se troba encongida buscant un to únic, que en *Nocturn* vol ser lo morat, i pretenen assimilar la paraula, amb més o menos fortuna, a certs accents musicals. Hí ha que desenganyar-se: la pintura i la música tenen lo seu camp propi, com el té també la literatura. La pretensió de barrejar sos elements, desencaixant-los, traient-los de la seva òrbita natural, pot donar per resultat una obra que no tinga res de literària, ni de musical, ni de pictòrica.»

El rebuig de la síntesi de les arts, en aquest sentit, és força generalitzada. Fins i tot si s'enfoca des d'un altre punt de vista: segons Moliné, no cal negar la viabilitat de l'experiment. Que potser té res de nou? Que potser no és al teatre, on han viscut combinats des de sempre el color, la paraula i, de vegades, la música?

«¿Quina novetat és aquesta del color i l'entonació musical en l'art dramàtic que es funda precisament en una evocació viva i plàstica d'un fet procurant sa més cabal ficció davant d'un públic suggestionable? Lo color és lo de la realitat; cases, paisatges, vestits, celatges, claror, fosca... com més s'acostia la representació escènica, en lo que es refereix al color, a la reproducció de les percepcions de la nostra vista, més viva serà la il·lusió del públic; i en quant a la música, deixant a part les contingències de l'acció dramàtica que la facin necessària, ben poc paper li queda, sobretot si els actors no són cantadors a lo Calvo o no imiten la monòtona cadència que sol donar-se a l'alexandrí francès...»

Moliné, és clar, parteix de pressupòsits més o menys realistes. En la mesura que el color sigui fidel a la realitat; és a dir, en la mesura que l'escenari reproduceixi amb tota veracitat el món, més fàcil serà accedir a la il·lusió dramàtica del públic. El crític, doncs, identifica la suggestió de l'espectador amb l'oblit del caràcter representacional, i aquest oblit el fa dependre del realisme. Evidentment, no es tracta d'això. N'he parlat més amunt: Gual pretén aconseguir un estatus de versemblança nou. És cert que també aspira a esborrar la consciència ficcional en el públic, o que intenta aconseguir una suggestió completa; tanmateix, són objectius que no responen tant a la reproducció il·lusionista del món, com a la necessitat d'una reproducció sintètica de la realitat. Moliné, evidentment, no entén ni els valor atmosfèrics propugnats pel simbolisme, ni la capacitat suggestiva de l'Art Total; ni que totes dues coses puguin anar adreçades cap a la consecució d'una emoció més profunda i duradora que no pas la que implica la satisfacció davant una il·lusió fotogràfica de la realitat.

El que sí que ho entén és Josep M. Jordà, crític de *La Publicidad*, que, amic de Rusiñol (ha residit a París amb ell) i traductor d'Ibsen (*Nora*) i, més endavant, de Hauptmann (*Els teixidors de Silèsia*, amb Carles Costa), és molt més a prop de les idees modernes. Jordà explica a la perfecció el fonament anti-dramàtic de l'obra:

*«No hay que buscar pues en Nocturn un drama ni pretender ballar en su lectura o en su representación tema o asunto que nos produzca la impresión de las obras del género dramático conocido. El propósito del autor es muy distinto. Es, sí, Nocturn una obra teatral, pero pertenece a un género de espectáculo completamente nuevo y desconocido. No es un teatro a la manera conocida sancionada por las aficiones y costumbres de antaño y bogaño, sino un teatro puramente para el espíritu, un teatro para almas de poeta, para refinados, en el cual sólo hallará el espectador una serie de sensaciones vagas, inconscientes, sintiéndose atraído y sugestionado por el ambiente de idealidad que se respira en toda la obra.[...] Por ello titula el Sr. Gual su obra Nocturno morado, como si quisiera ya indicar con las dos palabras del título que es la obra dramática como una sinfonía de color, un nocturno con toda su tristeza y toda su melancolía, y morado, con el calor vaporoso y triste de un amanecer lluvioso y cubierto de nieblas.»<sup>88</sup>*

El millor del cas, però, és que Jordà no només entén el valor suggestiu de la síntesi artística, sinó que també sospesa el joc de correspondències entre l'ànima dels personatges i el medi ambient, i, encara més, arriba a comprendre l'expressió dels personatges (verbal i gestual) com a manifestació indirecta del seu drama intern. En última instància, Jordà s'adona que l'emoció ha de procedir més aviat de les intuïcions i del no-dit que no pas dels fets.

*«Y en este ambiente nebuloso y melancólico presenta con admirable armonía sus personajes, figuras simbólicas, seres tan idealizados, tan vagos que la mayor parte de cuanto expresan no es más que lo que podríamos llamar el reflejo de lo que piensan y sienten, y el espectador se sugestiona más por lo que adivina y siente en su interior que por lo que se presenta ante él.»*

Des del *Diario de Barcelona*, Miquel i Badia també fa una lectura correcta de la traducció escènica de la sinestèsia. Tanmateix, el crític del «Brusi» posa en qüestió la validesa universal de les correspondències o harmonies plantejades. Fet i fet —diu—, Gual ha buscat conceptes anímics bàsics que han estat identificats fàcilment amb un color: el morat —tothom hi estarà d'acord— és el color de la tristesa. Ara bé, què passarà a l'hora d'exposar sentiments i sensacions més complexos? Miquel, a més, no es limita a posar en qüestió la unitat dels artistes a l'hora de vincular sentiments i colors, també posa en dubte la possibilitat d'una recepció unívoca d'aquestes correspondències per part de cadascun dels espectadors:

*«Quiere Gual revelar el color por medio de las palabras; aspira a que cuanto dicen sus personajes se presente con una entonación que recuerde la de un color determinado, que es el violáceo o morado para su blquette dramática. El color en ésta se acuerda con los sentimientos dominantes en la acción; es el morado color triste, y tristes, profundamente melancólicos, son los conceptos y los afectos de todos los personajes en el Nocturn. En este caso la correspondencia puede establecerse bien; más ¿le pasará otro tanto a Gual en los demás temas que desarrolle?»*

88. Jordà, «Arte nuevo...».

En aquest punt de l'argumentació, Miquel i Badia menciona Whistler. I aquesta menció és especialment simptomàtica. Miquel, que ha iniciat la seva ressenya tot analitzant el teatre de Maeterlinck, pretén, amb la referència al pintor americà, establir llaços d'unió entre la pintura i la dramàtica modernes. El seu comentari manté una clara dependència dels articles de Casellas, on la pintura de Whistler i el teatre maeterlinckià han servit per definir el factor de cohesió més destacat entre les arts contemporànies: la indeterminació, «eliminar el concepte en benefici de lo sensorial».<sup>89</sup> Aprofitant, doncs, el paralelisme exposat per Casellas, malgrat no incidir en la base del seu raonament, Miquel i Badia es pregunta si hi ha un acord unívoc i verificable entre les sensacions que ha experimentat l'auditori fins arribar a la suggestió i, en el cas de Whistler, la coloració utilitzada. I la mateixa pregunta val per al teatre de Gual o per a la música wagneriana. De quina manera es responsabilitzen els signes de les sensacions?<sup>90</sup>

L'extensió del color a la música, òbviament, mereix una pregunta similar.<sup>91</sup> La música intervé en la «cantinela» del Boig i també en la *musicalitat* de les paraules, en la manera com són pronunciades («en ciertos tonos y toques de la declamación»). La música, a més, es correspon amb sentiments i amb colors. Prescindint del fet que aquesta correspondència tingui un sentit «más o menos claro», Miquel i Badia lloa l'ús dels signes d'expressió, que serveixen —diu—

89. El denominador comú entre teatre maeterlinckià i pintura whistleriana, per a Casellas, radica en la predominància, per sobre del concret, del sensitiu: el teatre, més que una tesi, més que un conflicte o una anècdota, ha de comunicar sensacions, premonicions, pressentiments, intuïcions i misteri. D'aquí se'n deriva l'element bàsic, per definició, del teatre simbolista: la manca d'acció; vegeu Raimon Casellas: «*Paris Artístico. James Neill Whistler [sic], La Vanguardia* (1-6-1893). De més a més, segons Casellas, al teatre maeterlinckià i a la pintura whistleriana s'ha de sumar la música wagneriana. «De la mateixa manera —diu Castellanos—, Whistler tria els seus paisatges en els moments (vesprades, nits de lluna, a ple sol, etc.) que ofereixen major fluctuació atmosfèrica i, per tant, se situa a mig camí entre el caos de la dissolució formal i el paisatge tradicional. Això, com veurem, li ha permès de transportar a la pintura la gran revolució de la música wagneriana, en la qual la frase musical, la melodia, ha quedat fosa arrossegada per un torrent d'harmonies» (Raimon Casellas..., I, pàg. 141). És per això que «*Whistler, ami de Rossetti et de Swinburne, musicien lui aussi, [...] compose des Symphonies en vert et violet, en blanc et rouge, en bleu et rose, emprunte à Chopin le titre de ses Nocturnes, et cherche à créer par la couleur une équivalence des émotions musicales*» (Michaud: *Message poétique...*, I, pàg. 221).

90. «El pintor norte-americano Whistler, hombre de privilegiado talento y que pinta con gran valentía, quiere también buscar esta suerte de correspondencia de sentimientos y de colores en sus obras pictóricas, y así pone como títulos *Fantasia en rojo*, *Retrato de señora* o *Sinfonía en verde y amarillo*, *Marina*, etc. Hay que preguntar, empero, ¿qué relación fundada existe entre la entonación que en lo general adopta en sus lienzos y el sentimiento que con ellos trata de despertar en el espectador? Con frecuencia sería arduo precisar esta relación. Lo mismo tememos por lo tanto que le pase a Adrián Gual en sus futuros trabajos, cuando se salga de manifestaciones claras como la de tristeza por el color morado, la de alegría por el color rosado luminoso como el crepúsculo matutino que hace revivir en el corazón la esperanza.»

91. «Pero Gual no se limita a procurar la intervención del color en la obra dramática, valiéndose por manera gráfica del que imprimen al decorado y a los trajes de los personajes, aparte del que puedan revelar las palabras y los conceptos, sino que acude igualmente a la música, y de la música se vale para completar la significación, el sentido más o menos claro de su obra.»

per acomodar la recitació dels actors, i compara l'obra de Gual amb l'obra de Wagner. Al seu entendre, tenir en compte la complementació entre text i música sempre és productiu. Evidentment, la seva visió és limitada per una certa idea de drama líric, i, a l'hora de buscar exemples, només els troba en el teatre d'òpera:

*«asi lo han entendido los más insignes dramaturgos líricos, desde Gluck, en su incomparable Orfeo, hasta Ricardo Wagner en sus portentosas creaciones. Todos ellos, incluso los italianos, en los instantes en que se dejan llevar por una espontánea inspiración dramática, buscan que las palabras, que la forma rítmica literaria salga esforzada por la música, acrecentando ésta el valor de aquellas, haciéndolas más expresivas e insinuantes y consiguiendo por tal modo que penetren en lo más íntimo del alma humana. Por consecuencia, la teoría que aplica Adrián Gual en su Nocturn, es en mayor o menor grado, en forma elemental por el carácter de la obra, la que ha prevalecido y la que prevalece en la buena música lírico-dramática.»*

Pel costat de les lloances, sobresurt una espècie de criteri general en gairebé totes les ressenyes que s'entesta a elogiar la part literària de l'obra en detriment de les propostes escèniques. De fet, és fàcil observar que l'elogi literari —al marge de coincidir amb la negació de la *representabilitat*— va acompanyat normalment d'una reticència davant la sinestèsia escènica i, per tant, esdevé una mena de compensació. El crític de *La Opinión*, per exemple, després de carregar-se el concepte cromàtic, assegura que no ho ha fet per sistema o per desig d'atacar la novetat de la teoria gualiana,

*«de existir en mi prejuicio alguno en contra del modernismo del señor Gual —dijo—, no hubiera alabado, porque creo que se lo merece, la parte literaria de Nocturn. [...] Creo más aún: esa misma parte literaria que para el que la entienda y la interprete como se debe, es de un efecto realmente sugestivo, puesta en boca de actores vestidos con telas moradas y enuuelta la escena en penumbras, casi a oscuras por completo, produciría a mi ver en el espectador un efecto contrario al que produce en el lector de recito criterio.»*

La crítica de Moliné i Brasés va en la mateixa direcció. De les tres arts que es proposen a *Nocturn* (música, pintura i literatura), només en reconeix com a bona la literària, encara que comporti l'acceptació implícita d'autors i de mètodes decadents:

*«Inspirat en las estranyeses d'alguns joves francesos, ha pronunciat enmig de la nostra societat menos febrosa i amant de lo desconegut, un atrevit *anch'io*, i ens importa un nou gènere literari a on hi ha combinades les diferents aptituds de l'autor: la literatura, la pintura i la música. Com a bona reconeixem tan sols la primera en l'obra del senyor Gual. Sia o no imitació de Maeterlinck o d'algun altre autor de *tout à l'heure*, lo *Nocturn*, despallat dels colors i entonacions amb què l'havia mal vestit son autor, és una obra literària intensa, que fa pensar i presenta amb esquisit bon gust un símbol: lo despertament a la vida.»*



No és estrany trobar, doncs, fins i tot en les crítiques més conservadores, febles intents d'acceptació del simbolisme. Sigui per lloar la part literària de *Nocturn*, sigui per la voluntat de presentar la nova tendència com a correctiu d'un naturalisme groller i immoral que, fins al moment, s'ha ensenyorit de l'esperit dels grups més avançats de la literatura autòctona. En aquesta línia, s'inicia el comentari de Miquel i Badia que, després de lloar, en el camp de la pintura, el prerafaelitisme anglès (car «*sus pinturas y las de sus continuadores no tenían las impurezas de la realidad*») i, al mateix temps, no queien en «*los vicios de la falsa idealización, de la vaguedad i de la oscuridad*»), assegura que s'ha iniciat un procés de superació del naturalisme en l'àmbit de la literatura:

«El simbolismo —por lo menos el de ahora— es la reacción contra el naturalismo. [...] Por idénticos derroteros han ido el arte literario y el tónico. También se han entrado por los dominios del simbolismo para escapar de la ordinariéz del naturalismo practicado crudamente. Entre sus manifestaciones las hay que se mantienen en los límites del buen sentido, mientras otras las traspasan y llegan a los confines de lo ridículo y en ocasiones de lo tonto. Hay quien como Maeterlinck ha sabido encerrarse en un círculo que arranca de la tradición y que tiene de este los rasgos fundamentales.»

La crítica del «Brusí» és la que aprofundeix més en el paral·lisme entre Maeterlinck i Gual. Segons Miquel, hi ha un bon equilibri en les obres de l'autor belga: mentre que el Maeterlinck llegendari ha sabut mantenir la sensació de realitat dels seus quadres (al lector li sembla trobar-se «*en una de aquellas viejas ciudades de la Flandes o del Brabante, o que ve uno de los castillos roqueiros de la Edad Media, con sus barbicanas y ladroneras y la inhíesta torre del homenaje*»), el Maeterlinck de «*tiempos más modernos*» ha assolit «*el modo de hablar y de sentir de los personajes shakespearianos*». El primer és el Maeterlinck de la «*leyenda soñada*», el segon és el dramaturg dels drames íntims humans. Totes dues opcions poden fer que el lector —no diu res de l'espectador— se senti atret per la profunda humanitat, per la poesia i pel pensament enlairat. I, amb tot, hi ha un Maeterlinck dolent:

«el malo asoma en las exageraciones, en la falsa idealización; en aquellas escenas sobrecargadas de frases y de efectos repetidos hasta el aburrimiento, en la intervención dentro del drama de todos los seres de la creación, con el sentido que el autor quiera darles, aunque frecuentemente no resulte, según se dice ahora; en la falsa ingenuidad de algunos personajes, niños más que ingenios; y por fin en el simbolismo a todo pasto, al punto de que tras de todo interlocutor, tras de toda escena, tras de toda frase haya de haber algo con sentido oculto, misterioso, esotérico.»

Ben mirat, l'aparent acceptació de Maeterlinck per part de Miquel i Badia no és més que un miratge. El teatre maeterlinckià li agrada únicament pel que tenen de shakespearia les seves històries, pel que beu en les fonts de la tradició, pel que té de profundament humà en la presentació de drames interns... És a dir —amb matisos— pel que no és estrictament simbolista. La lectura que pro-

posa de l'autor belga és reduccionista, permet agafar-se al seu teatre sense gaire escarafalls car; tot fugint de la cruesa naturalista, confronta el públic amb una determinada tradició i amb un espai ficcional suggerent. *Pélleas*, doncs, pot llegir-se com una història shakespeariana de gelosia i de destí, i prou. El Maeterlinck que no li agrada és el de *La intrusa*, un Maeterlinck que segons ell és descaradament simbòlic, que converteix «tots els éssers de la creació» en símbols latents del pas de la mort, que usa un llenguatge repetitiu fins al fàstic... Per a Miquel i Badia, doncs, tan perillós és el naturalisme com un simbolisme d'aquesta mena:

*«El naturalismo de mala ralea, con sus escenas pornográficas y con sus inmoralidades ha conducido al envilecimiento a no pocos de sus aficionados; el simbolismo, por contrario sentido, puede llevarlos, a la locura, o por lo menos a un estado del espíritu que se les le avecine, convirtiéndoles en soñadores primero i quizás más tarde en desengañados y escépticos.»*

Resumint: el perill és en l'assumpció d'una actitud vital desenganyada i escèptica. Perquè, en darrer terme, l'idealisme del Maeterlinck de *La intrusa* no té res a veure amb aquella pintura idealista, amb imatgeria cristiana, que sembla conciliar els sectors conservadors i catòlics amb un modernisme «de bona mena»:

*«El idealismo de bogaño no se funda por lo general en el espiritualismo cristiano, sino en un espiritualismo vago, que cree en un más allá después de esta vida, pero sin admitir, o manteniendo cerrados con siete llaves, los dogmas y creencias cristianas; es un espiritualismo que frisa casi siempre con la heterodoxia. [...] Este es el riesgo que, a nuestro juicio, se encuentra en el simbolismo actual, por donde, al par que lo aplaudimos por su tendencia idealizadora y por apartar al hombre de las bajezas terrenales en contra de lo que hace el Naturalismo, lo tememos por los riesgos que hemos indicado y que en mayor o menor grado existen en las leyendas dramáticas del que no vacilamos en calificar de corifeo en la escuela.»*

Així doncs, amb totes les precaucions del món, només

*«Por la dirección idealizadora que señala, repetimos, nos place el simbolismo y en este concepto damos la bienvenida al Nocturn de Adrián Gual, ensayo en la especialidad e indicio de cómo va arraigando la doctrina entre nuestros jóvenes artistas.»*

I dic, «amb totes les precaucions del món», perquè Miquel i Badia està convençut que «Nocturn va per los caminos que ha trazado Maeterlinck»; però, curiosament, no pels bons viarans de la idealització «profundament humana», sinó pels camins monòtons i repetitius («carácter salmódico») que, una mica més amunt, li han servit per definir el Maeterlinck *rebutjable*. Coherent amb tot això, Miquel i Badia cita *La intrusa* i paternalment aconsella: «La repetición hábilmente puesta es un efecto dramático muy poderoso de abusando de ella se convierte en modorra para el oyente.» El més sorprenent del cas, però, és

que no aprofiti aquest element formal per desautoritzar globalment l'obra de Gual. S'hi nota, cap a l'acabament, un cert afany conciliador. Per què? Un dels motius adduïts és importantíssim: les repeticions de l'estil maeterlinckià recorren vagament «*los antiguos romances y canciones populares*». D'aquesta manera, potser sense gaire consciència del fet, el crític del *Diario de Barcelona* insinua una via dramàtica alternativa que, al mateix temps que pot recuperar els fonaments cristians de l'esperit popular, pot conciliar —tal com començarà a fer Gual el mateix any 1897— la tradició popular de la nació, l'impuls regeneracionista i els pressupòsits esteticistes del simbolisme.

Una altra de les crítiques que aplaudeix la dignitat literària de l'obra és *Lo Teatro Regional*,<sup>92</sup> que saluda l'aparició de *Nocturn* amb un nou argument: l'obra ha superat la prova de foc de la llengua.

«nos agrada que hagi vingut a la vida per a ser la forma manifestativa de què en nostre idioma hi té també representació la lluita evolutiva que es troba avui dintre totes les grans literatures».<sup>93</sup>

Seguint el mateix raonament de Miquel i Badia —lloant, per tant, la reacció antinaturalista i anatemitant els excessos idealistes que dificulten la «popularització» de l'obra—,<sup>94</sup> Bru assegura que l'obra de Gual, en conjunt, li sembla bé. Perquè cal «que la literatura nostra tingui de tot i pugui enjoiar-se amb una perla negra». Segons que diu, ja és hora de tenir exemples autòctons de literatura moderna; fins ara, tot han estat traduccions «d'obres forasteres». Més: l'obra de Gual és «més rica en poesia que las conegudes del repertori estranger.» Tenint en compte la persona que el fa, l'elogi és certament paradoxal: *Nocturn* representa l'accés del teatre català a la modernitat.<sup>95</sup>

92. Bru: «Notes bibliogràfiques. *Nocturn*, andante morat...», pàg. 68.

93. Bru parteix d'un cert eclecticisme. Segons diu, la revista no és amiga d'«exclusivismes ni partidaris ofuscats d'escola determinada», ans al contrari, admira l'art i rendeix «cult a la bellesa, on se vulga que ella es manifesti». Per això, tot i considerar que la tendència que *Nocturn* representa és difícil que arrel·li, saluda l'aparició de l'obra perquè «suggestiona i atrau el lector» i emet «una nota estranya però d'una cadència dolça, trista i harmoniosa». És interessant conrproposar aquesta ressenya a la que havia fet el mateix crític, tres anys abans, de *La intrusa*.

94. «[Es busca] un art exempt dels exagerats realismes que en aquests darrers temps l'han desdibuixat i empobrit. Però ara, d'un extrem se cau a l'altre; ni tant, ni tan poc; lo espiritualisme de *Nocturn* és tan dut a l'exageració, és tan ultra-romàntic, que es fa inacceptable per a la seva popularització».

95. Miquel i Badia, també acaba l'article al·ludint a l'esperança que suposa l'obra de Gual per a la futura literatura moderna catalana, «*El Nocturn de Adrián Gual tal vez sea comienzo de una serie de producciones en la pintura, en las letras y en la música que respondan al afán de ideal que ha tenido el hombre en todos tiempos y que tiene también ahora en medio de la prosa y de la sequedad de la vida moderna.*» Jordà, des de *La Publicidad*, creu que «*el Sr. Gual es una de esas rara avis, de esas moscas blancas de nuestro reducido mundo literario, y si bien es cierto que fuera de nuestro país, en Francia o en Bélgica, por ejemplo, su Nocturn será una manifestación más de algunos de los innumerables grupos en que se dividen las escuelas decadentistas, resulta en nuestra tierra una obra de carácter puramente nuevo y digna del mayor interés.*»

Finalment, algunes valoracions positives de *Nocturn. Andante morat* pertai- xen de la base que el seu autor hi ha posat fe, entusiasme, sentiment, gosadia i, sobretot, sinceritat. El comentari de Josep M. Jordà n'és un exemple:

«Un personalísimo y eminente escritor y crítico que con benevolencia que no merezco sostiene conmigo correspondencia semanal, me decía hace pocos días, contestando una carta mía en que le daba cuenta de la publicación de la obra *Nocturn*, del sr. Gual, que era para mí deber de conciencia ocuparme de ella, pues de sobra lo merecía el autor, aunque sólo fuera por su fe y por su atrevimiento. [...] El autor de *Nocturn* merece que se trate en serio su producción, no sólo por el valor intrínseco de su obra —que no conocía el erudito crítico a que me he referido— sino muy especialmente por su buena fe y su valor al intentar producir algo personal al hacer una tentativa de arte nuevo en nuestra tierra, donde todo el que se dedica a trabajos intelectuales, sean de la clase que fueren, se arrima al sol que más caliente, o sea, a lo ya conocido y preferido por el público, que es el sol de referencia y el que más produce.»

Amb idèntica intenció, *La Opinión*, que no ha vist gens clar els aspectes de posada en escena ni el tema, fa una defensa entusiasta de la sinceritat del dramaturg:

«Anticipemos, porque conviene anticiparlo, para los que toman a chacota todo lo modernista, que *Nocturn*, por lo menos de lo que se desprende de su lectura, no es una equivocación. [...] Es *Nocturn* un pedazo del alma de su autor, algo que le ha salido de dentro y sin otra preparación lo traslado a las cuartillas para luego darlo a la imprenta y editarlo a su gusto, fijándose en todos los detalles, hasta en aquellos que otro cualquiera que no fuese él, conceptuaría de baladís. Si el señor Gual no hubiera sentido profundamente, en el fondo de su alma, como cosa inherente a él, formando parte integrante de su espíritu, una a una las frases que vertía en su papel, tengo la completa seguridad que habríale sido imposible escribir su *Nocturn*. [...] Porque hay que convenir necesariamente en que está escrita con corrección extrema y sentida con alma de poeta, con sentimientos de genio, no como acostumbran los autores del día a escribir y a sentir sus endiosos literarios.»<sup>96</sup>

Comptat i debatut, el que fan, globalment considerades, les crítiques i els comentaris a *Nocturn* és detectar l'extensió al camp teatral de les noves idees simbolistes. Per a uns quants, això és perillós; per a la majoria, però, tot i considerar l'obra de Gual poc més que un assaig («*El ensayo de hoy acaso sea obra completa el día de mañana*»), és un símptoma evident que s'inicia —en paraules de Miquel i Badia— «un movimiento en nuestro Arte, siquiera en el grupo regional», que es dirigeix «hacia el simbolismo, y, por lo tanto hacia el ideal en todas las manifestaciones artísticas, presagio de mayores alientos en lo

96. Així mateix, val la pena apuntar la lloança de la revista *Barcelona còmica* (16-1-1897), «La obra del señor Gual se sale de los senderos trillados y no es de extrañar encuentre grandes resistencias, por parte de muchos que, distraídos por las novedades de forma, no quisieron ver la innegable poesía que palpita en el *Nocturn*, escrito indudablemente con una sincera preocupación artística».

*futuro*». I això, vist des d'una òptica esteticista, sigui catòlica o no ho sigui, és bo.

### 3. DESPRÉS DE *NOCTURN. ANDANTE MORAT*

A l'última pàgina de *Nocturn. Andante morat*, Gual fa constar els llibres que té en preparació i que pensa publicar. En primer lloc, una traducció al francès del mateix *Nocturn* que, segons sembla, no es va arribar a fer mai;<sup>97</sup> després, una *Sonata. Llúria*, un *Concert d'ànimes. Trio*<sup>98</sup> i dues obres teatrals més: *Desconeguts* i *Morts en vida*. Afegeix, finalment, tres obres sense especificació de gènere: *Solituds*, que podria ser *Silenci*, *Castells enlaire* i l'assaig *El color i la música en lo drama parlat*, que no es conserven. Segons aquesta llista, *Llúria* i el *Concert d'ànimes* segueixen les pautes del «drama musical» iniciat amb *Nocturn. Andante morat*. La primera és una sonata; i la segona, un concert a tres veus. Malauradament, tan sols es conserva un esborrany de la primera. Pel que fa a *Desconeguts*, se'n conserven algunes pàgines en brut i, de *Morts en vida*, el manuscrit sencer (l'obra mai no s'arriba a publicar). De la resta de textos, *Castells enlaire* pot tenir alguna mena de relació amb *Lluana de neu*. Quant a l'assaig, sospito que es tracta d'un projecte elaborat a partir de les notes que han precedit *Blanc i negre* i de la «Teoria escènica» de *Nocturn*.<sup>99</sup>

97. Segons dedueixo pel contingut d'una carta que Isaac Albéniz envia a Gual des de París, el músic era l'encarregat de gestionar una traducció de *Silenci i Nocturn* a l'anglès, «*Querido Gual, Silenci, a mi modo de ver, es una obra de todo primer orden y como los encomios son ociosos cuando el real valor de una cosa salta a la vista, aquí bago punto suplicándote tan sólo, te sirvas remitirme otro ejemplar, i dos del Nocturno, dedicando un ejemplar de cada cosa al eminente poeta inglés F.B. Monev-Coutts, a quien quiero mandarlos a los fines de la traducción*» vegeu Carta de Isaac Albéniz a Adrià Gual del 2-6-1898, Fons Gual, Carta núm. 11.876.

98. Després retitulat a Gual: *Mitja vida...*, pàg. 55, com a *Concert d'amor. Trio*.

99. Ja he comentat la concreció parcial d'aquest assaig, l'any 1922, a propòsit de les sessions de «Teatre Concert». Això no vol dir que, des de *Nocturn* i fins a l'any 1922, Gual s'hagi desentès de la seva «Teoria escènica». Tot al contrari —insisteixo—, és una constant de la seva producció. El cas més explícit el trobem l'any 1915 en què, tot prologant *Les filloses* (Fons Gual, original ms., núm. 1445) i dirigint-se als alumnes de l'Escola Catalana d'Art Dramàtic, l'autor diu, «De fa molts anys, porto en la testa una idea que no podré posar en pràctica més que disposant d'elements adictes, disciplinats i creients: arribar a l'aproximació musical pel sol efecte de la paraula.» També l'any 1916, presentant *Schuman al vell casal, Nocturn núm. 4* (Fons Gual, original ms., núm. 1446) al Coliseum Pompeia de Barcelona, diu, «La fallera dels nocturns, que em ve de temps de la primera joventesa, no m'és pas passada, com no s'esvaeix en mi res absolutament res de lo que pren arrelada en el meu jo entusiasta. El primer que escrivia —i en el que exposava la meua teoria escènica, que tampoc he abandonat els signes d'expressió compresos— me va valer el qualificatiu de boig. [...] L'art de la música i l'art declamatori van tan estretament lligats que no hi poden anar més, i si al dir-vos això me refereixo al tecnicisme d'aquestes arts, en lo tendent a l'espiritualitat vos diré que la música, o el sentiment musical no es troba lluny de cap manifestació artística i a penes de cap estat d'ànim de l'home. [...] L'art del teatre, doncs, que és l'art de la vida, necessita, segons jo crec, apoiar-se sobretot en els preceptes musicals sentimental i tècnicament.»

### 3.1. Llúria: una *Maleine a la catalana*.

Així, l'any 1896, en la mateixa línia del *Nocturn*, Gual deixa una obra inacabada: *Sonata núm. 1 Llúria*.<sup>100</sup> Només escriu un primer temps (n'hi havia previstos tres) que, en funció de la teoria musico-cromàtica, és definit com un «Andante. Blanc i negre». L'obra està pensada, a més, per anar acompanyada de tres violins, dues violes, una flauta i un violoncel. El personatge de Llúria correspon a un dels violins i el del cavaller Girsol (una visió) al violoncel.

Utilitzant uns diàlegs retallats i repetitius, en el més pur estil *musical maeterlinckian*, l'autor ens explica la tristesa de la princesa Llúria, foragitada del seu castell lluminós i enlairat. L'obra s'inicia amb el passeig de la princesa i les seves dames pels jardins del recinte on són presoneres; tremola tota ella —per dins i per fora— captiva d'un fred absolutament simbòlic. En la conversa de les donzelles, l'espai del record, de l'evocació, és ple d'imatges-símbol: les torres altes del castell —que, tot i haver estat aterrat, subsisteix en el somni com un indestructible «castell enlaire»—, la terrassa, l'escalinata, el sol xardorós descrit com un amant, els vells xiprers, un estany ple d'oques blanques, un jardí curull de flors blanques i morades que van trenant olors que «s'entreboiren» «per pujar dret al cel»... Llúria, com els protagonistes de *Nocturn*, veu la mort com una «fugida enlaire». Fugida d'un enemic fosc i inconcret que és per tot arreu, el monstre invisible (com la malvada reina maeterlinckiana a *La mort de Tintagile*) que ha fet desaparèixer el món de la seva infantesa i ha mort els seus pares.<sup>101</sup> I mentre aquest monstre (el senyor de Rojalots), amansit per la cabellera rossa, la cara groguenca de Llúria i el misteri «velat per boires blanques» de la seva mirada,<sup>102</sup> espera la nit de noces per «desfullar-la» en una «roja cambra», ella recorda sa mare, que li deia que seria una flor riallera, pura i blanca («i si morts sent pura i blanca encara, passaràs per les estrelles i arribaràs fent via enlaire, molt enlaire, fins que trobis ton jardí»).

Llúria també recorda el cavaller Girsol, que es va matar després que ella el refusés. Una donzella —que és identificada amb el so de la flauta— retreu a la princesa la seva actitud cap al cavaller; ella respon ben maeterlinckianament: «el cos et parla perquè ets la més cega de totes nosaltres». El seu argument és diàfan: Girsol, passades les primeres passions, s'hauria cansat d'ella, la vida de tots dos hauria esdevingut miserable. Llançant-se a la timba, doncs, Girsol es

100. *Sonata núm. 1. Llúria*, original ms., Fons Gual, núm. 1531.

101. En l'atac al castell, quan l'enemic entra a la cambra de la princesa, que espera el que pugui passar tota esporuguida, mig nua i preguntant de genolls amb les seves companyes, Llúria es desmaia, «Desmai amb retornalla, que va fer-me provar, per un moment tan sols, el goig, la pau i la quietud de la fugida enlaire.» En aquest sentit, el desmai és entès com un primer tast de la mort.

102. I és que Llúria veu el que la volta «sense veure-ho quasí», la seva mirada, com la del Caminant i la de la Germana, està fixada al «lloc a on hi pugen i queden plantades les flors rialleres, les pures, les blanques».

va salvar. Ben mirat, l'amor —diu— no pot durar, l'amor ha de ser pur... Sotadament el vent porta una queixa, les donzelles s'agenollen i, entonant una mena de lletania, amb superposició i repetició de frases musicals, pregunen. El vent duu la veu de Girsol; només Llúria pot sentir-la. El cavaller, que finalment, com les visions de *Nocturn*, esdevé visible per a la princesa, explica que ha estat castigat pel seu suïcidi: ara vaga pel món convertit en una ànima en pena.<sup>103</sup> Tanmateix, pot redimir-se si puja amb ella al cel, si la salva: la nit de les seves noces —l'allicona— ha de lluitar fins a la mort, ell l'estarà esperant. Llúria respon que així serà, que d'aquesta manera sí que el pot estimar. I és que la puresa de l'amor —com dirien els protagonistes de *Nocturn*— només pot trobar-se en la mort. Només per la sublimitat d'aquest propòsit la mort de Llúria serà diferent al suïcidi de Girsol. Arribats en aquest punt, la tristesa desapareix:

«Com si sortís el sol, ja veig cap a llevant boires daurades, les veus es van fonent i nuvolades d'ocells cantant victòria sobre el cap meu.»

El primer acte —l'únic conservat— s'atura aquí.<sup>104</sup> Curiosament, les darres frases transcrites semblen una crida ibseniana al sol: «A llevant! A llevant!»

Es tracta d'un exercici teatral que neix dels mateixos paràmetres que el *Nocturn*:<sup>105</sup> pels aspectes exteriors o formals, per la repetició d'imatges i temes, pel paralelisme dels sentiments en els personatges i per la solució proposada per al conflicte. A *Llúria*, a més a més, es planteja altre cop la transposició escènica del drama intern en la percepció subjectiva de l'entorn, es treballa la interpretació musical i l'estructura també musical del text, es conserva la imatgeria preraphaelita (la donzella vestida de blanc, amb la cara esgrogueïda i els cabells deixats anar, pregant en un jardí ple de flors blanques i morades) i es conrea un to d'erotisme decadent.<sup>106</sup> Tanmateix, hi ha un ele-

103. «Llúria: Em segueix? No ets mort? Com pot ser? / Girsol: No ho sé, ma Llúria; visc i no visc, vago per l'espai barrejat amb l'aire, tantost estic entre boires com en terra sepulcra [...]. sóc una ànima en pena, i el cridar-te és tan sol un crit de queixa.» Una altra referència a *Nocturn*: un cop mort i enfilat «enlaira», «portes immenses» es van tancar barrant-li el pas.

104. En un altre full, hi ha un fragment descoïllat de l'obra. Semblen unes primeres notes del que hauria estat el segon temps. En aquest sentit, Gual indica, «Pregària. Andante maestoso». Es tracta de la pregària de Girsol que espera Llúria sota els arbres. Acabada la pregària, arriba la princesa; ve de la lluita i duu una estrella lluminosa al front. La identificació de la mort i l'estel, que a *Nocturn* oferia dubtes, aquí és diàfana. En mots de Llúria, la mort és associada a termes com «una nova vida», «joia», «victòria», «calma», «repòs»... En un altre plec, a llapis, hi ha els primers fulls del que podria ser la continuació: el diàleg de les donzelles atemorides, amantats a tots els sorolls, esperant que les vinguin a buscar. Finalment, arriben els soldats, que també intervenen en el diàleg.

105. Gual defineix l'obra des de la «Teoria escènica», «Tant del color com de la música se'n trobarà un desenvolupament més complet a l'obra que tinc en preparació: *Sonata n.º 1 Llúria*, a tres temps i tres entonacions, per a l'escena també, i en la que tot quan vinc dient pren altres proporcions d'eixamplament, filles del convenciment d'aquesta teoria» (pàgs. 7-8).

106. D'altra banda, destaquen d'una forma clara algunes referències a *La princesse Maleine* de Maeterlinck. Les més evidents: el castell de Rojalots, com el de Yselmunde, és sòrdit i amaga «secrets estranys», el rei Hialmar, com el monstre que ha empresonat Llúria, també ha enderrocat el castell de la princesa i ha occidit els seus progenitors.

ment nou que ajuda a explicar d'altres influències i interessos: la utilització d'una *cançó popular* com a fons musical. Evidentment, no es pot considerar *Llúria* com la primera dramatització d'una cançó popular per part de Gual; amb tot, l'interès del dramaturg pel tema, ja durant l'any 1896, s'ha de fer constar.<sup>107</sup>

### 3.2. *Tres poemes en prosa*

Entre l'any 1895 i 1896, Gual també escriu algunes narracions. Són petits poemes en prosa que l'autor, perfectament d'acord amb la seva teoria escènica, intenta definir amb paràmetres musicals. El cas és curiós perquè, malgrat la musicalitat del llenguatge, és obvi —atès que en una narració els personatges no són encarnats per actors— que la idea de fer servir la veu com a instrument musical és inviable. Tot i així, Gual publica, de primer, dos dels textos a *La Renaixença*<sup>108</sup> i els defineix com a «andantes»: l'andante núm. 1, «Ja ve la fosca» (signat el 1895); i l'andante núm. 2, «Misteriosa» (signat el 1896).

L'argument del primer «andante» és simple: dos enamorats contemplen l'horabaixa. Ell parla, descriu un seguit de percepcions que expressen la distorsió visual —de fet, la distorsió global dels sentits— que provoca l'arribada de la foscor, de la nit: el vent, les fulles seques, els ocells... Altre cop l'interès pictòric per les hores de màxima *fluïdesa* lumínica: «Ja tot se veu més confós de com se sol veure quan es dia. Oi que és hora de pau aquesta?» Mentre «la boira endormiscada» deixa entreveure alguna «estrella» i, al cel, campeja un «núvol esllanguit i amorat sense contorns segats», les oliveres, aclofades «damunt les roques recargolades», adés «semblen masses de gent sàbia que vulguin reposar», adés sembla «que llencin alenades d'aire blau». Quan la nit és closa, l'amant exclama:

«On són les oliveres ? Ah! ja les veig allà... com se fon tot. Y que n'hi han d'estrelles. Sents quina remor més harmoniosa que fan les fulles? Ja canta el grill; això és lo primer son del camp. Quina quietud... Besa'm, que ningú no ho veu... Aixís, té, ara te'l torno... Oi que és hora de pau, aquesta?»

El lector s'acara, per tant, a un nova mostra de percepció subjectiva, un nou intent de projectar la vivència íntima —en aquest cas, l'enamorament— en

107. En aquesta línia, Gual anota, al dors d'una de les planes del manuscrit, unes estrofes de caire popular que, m'atreviria a dir, són de collita pròpia. La cançó parla d'un cavaller i d'una donzella que s'enamoren a la vora de la mar: la noia, però, no és lliure, ha de fugir de casa la madrastra...

108. Adrià Gual: «Dos Andantes. Ja ve la fosca. Misteriosa», *La Renaixença* (19-4-1897); vegeu «Dos andantes. Andante núm. 1. Ja ve la fosca. Andante núm. 2. Misteriosa», dins «1895-1897. Proses i poesia», originals ms., Fons Gual, Carpeta 34.



el medi. La descripció del paisatge correspon a un progressiu endormiscament, «al primer son» del camp. És el desdibuixament de la realitat física, el domini progressiu de la foscor, el que permet la manifestació de l'amor.<sup>109</sup> Com si fos una continuació de la mateixa història, l'esborrament traumàtic del miratge que ha permès la manifestació amorosa és el tema tractat en una altra prosa: «A la llum del dia».

A «A la llum del dia»<sup>110</sup> —el tercer text a què he alludit— Gual insisteix en el motiu dels dos enamorats que contemplen la foscor. En aquesta composició, però, la foscor esdevé un espai i un temps perillosos per als homes; en poden gaudir el misteri, però també en poden esdevenir les víctimes. I és que, embolcallats de nit, oblidem les normes establertes pel món diürn de les evidències i expressen les passions sense coaccions de cap mena. De manera que, mentre «ella» suplica al seu company que no l'abraci, «ell» li pregunta «per què em supliques si m'estàs abraçant sense adonar-te'n?» Ben a prop, hi ha —oh, casualitat!— un estany silenciós, no bufa ni un alè d'aire, les estrelles vigilen des de la seva quietud immensa... La cabellera d'ella s'estén sobre l'herba, acostem els llavis... S'adormen. Quan surt el sol, tots dos obren els ulls al mateix temps. Amb esglai, s'adonen que, una passa més enllà, hi ha una timba (el perill, la temptació); la foscor els l'havia amagada. Espantats pel perill que els ha amenaçat sense ells saber-ho, marxen. Van pensant: «sí ens descuidem, anit...»

109. A la Carpeta 33 del Fons Gual, al plec «Poesies d'amor nostre i d'aquells temps» es conserven quatre *Nocturns*, datats aproximadament pels volts de 1900 (*Nocturn*, *Nocturn núm. 1*, *Nocturn núm. 2* i *Nocturn núm. 3*). També hi ha un fragment del primer poema en una llibreta «Kast & Ehinger», que inicialment es trobava a la Carpeta 34 del Fons Gual. Hi ha una relació força estreta entre aquests poemes i les proses que estic comentant. Sobretot, a l'hora de constatar els diversos valors simbòlics que adquireix la nit. A *Nocturn*, el poeta descriu el paisatge nocturn i parla de la música de la nit: angèlica tonada que brolla d'una arpa de set cordes «que sap cançons per esclarir la vida». És l'hora de l'oració a la Bellesa. La cançó que en resulta proporciona consol i encomana, a més, el plaer de la solitud (trenca la cadena dels «amors mesquins»). Coronant-ho tot, com en el cas de *Nocturn. Andante morat*, un estel. A *Nocturn núm. 1*, l'amant parla a l'estimada: dins la foscor tot el món els pertany, no té perquè tenir por, «Déu, la nit, va fer-la per als que s'estimen». Durant la nit, els homes s'oblidem de la «terra» i, fosos en l'amor, s'acosten a Déu, a «les regions eternes». És el moment del petó, un petó que es confon entre alegria i tristesa («joies entrístides»). Totes dues sensacions tenen el mateix origen, «que mai els homes puguin saber lo que per dintre ens passa.» Al concepte de la nit entesa com a «hora de pau» o com hora creativa, per tant, s'afegeix la idea de la nit com a moment de la manifestació incontrolada dels instints i, paradoxalment, la de la nit com a guardiana dels «pensars secrets» i dels drames íntims. Val la pena comparar aquest poema amb «A la llum del dia» i «Petons». A *Nocturn núm. 2*, el poeta rememora unencontre amorós que ha tingut la nit anterior. Avui tot sembla igual: els xiprers, el desmai, el brollador, els llorers, els caminal, el banc de pedra blanca, les flors «bojas d'amor fruit de la rosada», l'estrella... Però, el cert és que no ho és, d'igual: les flors li han «semblat doloroses», banyades en les seves pròpies llàgrimes, «les camèlies complien penitència plenes / d'ansia per tu...», el xiprer semblava més envellit, l'estrella brillava trista. I és que avui ella no hi és. A *Nocturn núm. 3*, el poeta descriu la lluna roja sobre el mar que «canta invencible d'alegria boja cants amorosos que la fan issar». La Lluna està sola i és poderosa i és la reina de la nit. El nostre amor, enfosquit i heretge —diu el poeta—, és com la lluna: triumfant.

110. Dins «1895-1897. Proses i poesia», Original ms., datat el 1896, Fons Gual, Carpeta 34.

Quan els camins se separen, ells també.<sup>111</sup> L'argument, no cal dir-ho, recorda força alguna de les proses recollides per Rusiñol a *Anant pel món*.<sup>112</sup>

Pel que fa al segon «andante» publicat a *La Renaixensa*, «Misteriosa», Gual recupera un motiu habitual dels seus primers textos narratius: el tema becquerià de la personificació de l'amor fugisser i efímer. L'autor, però, treballant el poema en prosa, intenta sintonitzar-lo amb la temàtica que acabo d'exposar: el món misteriós de la nit entès com a espai del subconscient, l'esborrament metafòric del món de les realitats tangibles, els símbols de l'estany i de la lluna...<sup>113</sup> La visió, tal com indica el títol, és «misteriosa»; el narrador ni tan sols sap del cert si va arribar-la a veure:

«vaig endevinar-te passant damunt un prat d'herba segada. Lo poch que et veia era mercè al flagell esporuguit de la lluna que a prop teu arribava passant entre les fulles dels arbres d'allà al fons que voltaven lo llac. La teva ombra s'aprimava estenen-se fins ben a prop dels meus peus, i aixís mirant-te vaig sentir fort anhel de tenir-te a la vora i força. [...] A mida que em creia més a prop teu tu t'esborraves més. La lluna, presa d'igual misteri que tu mateixa, s'esblaimava i quan ja em creia ser a la vora de triomfar i veure't, uns núvols la cobrien i al temps de fugir sa llum, tu fugies amb ella. La lluna no va ressortir. Lo dia m'hi va atrapar allà. A sa llum tampoc vaig trobar-te i mai més t'he vist... qui eres?...»<sup>114</sup>

111. Idèntic motiu, encara que des d'una altra perspectiva molt menys simbòlica, és desenvolupat per Gual a «Petons» (dins «Poesies d'amor nostre i d'aquells temps», original ms., Fons Gual, Carpeta 33; publicada fragmentàriament a *Juventut*, any II, núm. 47 (Cap de sigle), 3-1-1901, pàgs. 27).

112. Sobretot, «Amors artificials» i «La suggestió del paisatge». A Rusiñol: OC, II, pàgs. 35-40.

113. La presència de la lluna també és important en la poesia de Gual durant aquests anys; vegeu, per exemple, «Llunàtica. Preludi. Melodia. Final» (dins «1895-1897. Proses i poesia», 1896, original ms., Fons Gual, Carpeta 34), escrita també seguint coordenades musicals. Al «Preludi», la nit és descrita com una «hora de pau pel cor», el prat i la vall estan coberts amb el vel de la rosada, La Lluna plena entona «planys d'amor». La «Melodia» és el cant de la LLuna: li explica a la plana que ve tota esgrogueïda «perquè visc trista i enamorada / pobra de mi.» Està enamorada del sol i mai no el pot atènyer. Si surt roja, és de gelosia, ell mai no l'ha mirada ni la mirarà... Al «Final», el poeta recupera la veu: escoltant la Lluna, la plana «entristida s'ha enfosquit», el fullatge remuga, plorriqueja una cascada i «va seguint la nit». La dualitat de la lluna entre la blancor —o grogor— malaltissa (amor distant, pur i impossible) i la vermellor violenta (bé gelosia, bé amor triomfant, correspost i, en tant que desafiant, heretge) és freqüent en altres poemes de Gual; vegeu, per exemple, «Istiuada» (27-6-1894, dins «1895-1897. Proses i poesia», original ms., Fons Gual, Carpeta 34), «Sonata (Herètica)», «Record d'ahir» (23-6-1902) o «Nocturn núm. 3» a «Poesies d'amor nostre i d'aquells temps», original ms., Fons Gual, Carpeta 33.

114. Si ho relacionem amb el poema «Misteriosa» (transcrit a la pàg. 114), que es conserva a «Primeres poesies», original ms., Fons Gual, Carpeta 34, la personificació misteriosa i fugissera pot relacionar-se també amb la Mort.

## CAPÍTOL 6

### 1. UNA INCIPIENT REPUTACIÓ

Més amunt s'ha pogut veure com, tot ressenyant l'Exposició General de Belles Arts de 1896, Raimon Casellas comenta l'aplicació plàstica del principi de les *correspondències* en la pintura al·legoricodecorativa de Rusiñol i de Gual;<sup>1</sup> i això tant pel que fa a la correspondència entre figura i medi com pel que fa a la relació entre obra i receptor. Així, si bé en les «representacions simbòlicodecoratives» s'ha accentuat «l'harmonia entre les imatges i estats de l'ésser humà i els aspectes naturals que els embolcallen i magnifiquen»,<sup>2</sup> cal observar, a més, «que no es limiten els esmentats pintors a instal·lar llurs simbòliques figures en un escenari apropiat, sinó que procuren dotar-lo, al mateix temps, de la tonalitat harmònica que més convinga a la idea i al sentiment que deu produir la pintura, perquè com ha dit Ruskin, cada idea és d'un color.»<sup>3</sup>

Casellas escriu aquestes paraules pocs mesos abans de la publicació de *Nocturn. Andante morat*, a les acaballes de 1896. És clar, doncs, que l'any 1896 els plantejaments simbolistes i pre-rafaelites no tan sols són a l'ordre del dia en l'activitat dramaturgic de Gual, sinó que protagonitzen els seus experiments més destacats en el camp de la pintura. Curiosament, és una situació que té en

1. Vegeu R. Casellas: «Tercera Exposición General de Bellas Artes. I.» *La Vanguardia* (22-4-1896) i «Tercera Exposición General de Bellas Artes. III: Las pinturas simbólico-decorativas», *La Vanguardia* (12-5-1896); recollit en català a *Etapas estéticas*, II, pàgs. 103-167.

2. «La dama florentina d'en Rusiñol, representant la *Poesia*, apareix instal·lada en un florit jardí; i el donzell que simbolitzant la *Pintura* fixa en la tela la visió d'una marxa virginal, ressurc entre les tiges d'un camp sembrat de lliris. *La Música*, d'en Gual, vaga ondulant per una verda planúria...» Una mica abans, Casellas també ha anotat, «*La Música* d'en Gual recorre, amb la seva arpa de llum, una comarca de somni, deixant un rastre de flors lluminoses al seu pas ondulant de nimfa extasiada. Semblants decoracions simbòlicodecoratives, en els quals el concepte de més o menys transcendència s'alia constantment amb les tendències ornamentals i amb els subtils arabescs del món exterior, amb els decorats idealitzats dels cels, dels boscs i les aigües, han vingut a substituir, en aquesta Exposició, els vells quadros d'història.» Casellas: *Etapas estéticas*, pàgs. 116.

3. *Ibid.*

compte Casellas. Segons diu, la compaginació de teatre i pintura fan de Gual un model d'artista a imitar:

«Per la sensibilització d'una idea o d'un somni, és clar que es necessiten facultats més o menys considerables d'imaginació i d'intel·lectualitat. Tant és així (i anotem el fet perquè resulta molt significatiu), que bona part de les manifestacions que estudiem són degudes a pintors que es preocupen de les evolucions de llur art i alhora del moviment literari dels nostres dies, alternant, en major o menor grau, les tasques de la ploma amb les del pinzell. Sense necessitat d'apuntar tan solament el nom d'en Rusiñol, l'original i suggestiu escriptor, ens trobem amb en Tamburini, home de cultura literària, poeta i crític a les seves hores, i venim a parar a n'en Gual, jove artista que assaja constantment les noves fórmules de la dramàtica maeterlinckiana.»<sup>4</sup> (el destacat és meu)

En poc menys de dos anys, des de l'estrena de *La intrusa*, Gual, a més d'aconseguir fer-se un nom com a pintor, ha passat a engrossir, al costat de Rusiñol, la llista dels artistes polièdrics moderns, defensors aferrissats d'un Art Total, que, convençuts de la mediocritat que implica l'especialització, han provat de fer de la seva vida una manifestació artística plural constant. Una manifestació, a més —en mots de Casellas— de «tanta transcendència artística com social». D'entrada, se suposa que Casellas, a l'hora de parlar de «dramàtica maeterlinckiana», pensa en *Nocturn*. Tanmateix, com saber del cert si el crític ha tingut accés a l'obra abans de la seva publicació? Més: què vol dir «assaja constantment»? Quines altres obres dramàtiques de Gual —tret de les més primiceres—<sup>5</sup> han tingut alguna mena de difusió pública?

Un any i mig després, des de la revista *Luz*, Josep M. Roviralta planteja una qüestió similar:

«Cuando vimos el cartel que anunciaba la próxima publicación del *Nocturn*, nos preguntamos: ¿quién conoce a Gual? Hoy que Gual se ha demostrado, se ha impuesto con sus obras, preguntamos: ¿quién no conoce a Gual?»<sup>6</sup>

Quan Roviralta diu «*hoy*», està dient, òbviament, «desembre de 1897». Per consegüent, val la pena fer-se un parell de preguntes més: els mots de Roviral-

4. Casellas: *Etapas estètiques*, II, pàg. 162.

5. *Ob, Estrella!* i *La mosca vironera*. Entre els projectes literaris inèdits que Castellanos ha trobat a l'Arxiu Casellas, hi consta un retrat satíric de Gual («*Dramaturgo del misterio*). Pel contingut —Gual encara no és casat— el text és anterior a 1904; vegeu-ne reproduït un fragment a Castellanos: *Raimon Casellas...*, II, pàgs. 280-281. Entre d'altres sentències, Casellas afirma el següent, «En Gual és místic en públic i pornogràfic en privat. A la seva xicoteta, la..., també li fa el paper místic. Això contraria un xic a la noia, que s'espanta un xic de la simulada superioritat del seu promès. Però, el dia que descobreix la ficció del seu xicot, se n'alegra vivament, perquè veu que és un home tan plaga i tranquil com els altres, tot i consumant les ventatges de fer-se passar per un home de vida interior, de vida íntima que correspon a lo que predica en les obres literàries i que es trasllueix en sos versos.»

6. J.M.R.: «*Adrián Gual*», *Luz*, any I, núm. 3, 15-12-1897, pàg. 2.

ta vinculant el renom de Gual a l'aparició de *Nocturn*, en part, no són contradictoris respecte als comentaris de Casellas? O, si més no, què ha fet Gual en aquest any i mig per incrementar el reconeixement que ja li atorgava el crític de *La Vanguardia*? Ben mirat, el que Gual ha escrit de teatre fins a la data, de moment, no ha estat fet públic d'una manera diguem-ne oficial; com a molt, ha estat llegit en petits cenacles i entre amats. Aquesta via, per tant, la de la lectura directa — el fet de tenir-ne coneixement —, ha estat l'única possibilitat que ha tingut Casellas per accedir als «constants assajos» de Gual amb la «dramàtica maeterlinkiana». De fet, quan Gual guanya un premi per «Llunàtica» als Jocs Florals de Granollers el mes de setembre de 1896, Lluís Via es veu obligat a considerar que «las obras de Adrián Gual son, hoy por hoy, harto desconocidas para que pueda hacerse de ellas un examen crítico que interese al público». Via aprofita l'ocasió per parlar de l'activitat dramàtica de Gual (cita títols com *Lluna de neu*, *El perill* i *Morts en vida*) i per anunciar l'edició de *Nocturn* (que quan l'article es publica ja fa unes setmanes que ha sortit al carrer). Que jo sàpiga aquesta és la primera vegada que es parla en una publicació periòdica de l'obra dramàtica de Gual<sup>7</sup> (el nom ha aparegut altres vegades, però sempre vinculat a la pintura i al cartellisme).

El comentari de Lluís Via, d'altra banda, ens proporciona la via d'accés a un altre domini artístic: la poesia. Tal com he comentat, a partir de l'any 1896, influenciat per Maeterlinck però també per alguns poetes autòctons com ara el Joan Maragall o el Guillem A. Tell i el Claudi Planas que concorden al «Certamen Literari» del 1894, a Sitges, Gual ha començat a publicar algun poema escadusser que segueix la línia simbolista dels seus drames. El mateix 1896 publica «Estiuhenca» i «L'eterna enamorada» a la revista de *La Renaixensa*.<sup>8</sup> A Granollers, als Jocs apadrinats, entre altres, per Rusiñol, Maragall, Casellas i

7. Lluís Via: «Adrián Gual», *La Enciclopèdica*, Granollers, any II, núm. 1, 31-1-1897, pàgs. 45-47.

8. «Istiauda», prosa poètica signada el 27 de juny de 1894 i conservat a «1895-1897. Proses i poesia», Fons Gual, Carpeta 34 (publicada amb el títol «Estiuhenca. Cants del bon temps» a *La Renaixensa. Revista catalana*, any XXVI, 1896, pàgs. 369-371; «L'eterna enamorada», datada el 1895, conservada a «Prosa i Poesia. Primers intents», Fons Gual, Carpeta 33 (publicada a *La Renaixensa. Revista Catalana*, any XXVI, 1896, pàg. 352.) En el primer, encara no pròpiament simbolista, el poeta descobreix ingènument i extasiada l'espendor del camp en un dia d'estiu («I que és hermós l'estiu i que és bonic lo camp»). El segon, molt més complex, se centra en una personificació de la mort; una mort que no només proporciona consol («llum») en un sentit abstracte, sinó que com a personatge experimenta en la pròpia pell el dolor intens del drama íntim, «té trista la mirada» perquè sent «neguits d'enamorada» i no sempre és corresposta. Val la pena transcriure'l sencer, «De negre va vestida / passant pel llarg camí de nostra vida, / son cap voltat de llum. / Una figura que amb suaus petjades / fa créixer per on passa flors morades / de delicat perfum. // Té trista la mirada / perquè sent els neguits d'enamorada / per tot el món en pes, / folla d'amor damunt un cos se llença / i omplint-lo de petons el recompensa / dant-li la llum després. // Molts que no la coneixen / pensant si els besarà s'esporgueixen / tement si se'ls endú; / altres la criden quan encar no és hora, / més ella, enamorada pensadora, / té un bes per cadascú. // I amb llurs suaus petjades / fa créixer per on passa flors morades / de delicat perfum / i per sobre el camí de nostra vida / de negre va vestida... / Son cap, voltat de llum.»

Puig i Cadafalch, guanya un premi amb «Llunàtica».<sup>9</sup> Als Jocs Florals de 1897, un accésit a la «Flor natural» amb «Lo llach encantat»,<sup>10</sup> i també un segon accésit al premi extraordinari ofert pel Consistori amb una narració titulada «Lo vicari nou».<sup>11</sup> Escriu també un seguit de poemes que estan concebuts per acompanyar, o, més ben dit, per fondre's, seguint una idea explícita de síntesi artística, amb un quadre: «Morta (Per a un quadro)», «La rosada» i «Àngels (Retaule)», que serà la base, tres anys després, del seu tercer «Nocturn» dramàtic (*Nocturn núm. 3. Els Sants Emigrants o La Nit al desert*, de 1901).<sup>12</sup> Finalment, el desembrat de 1897 publica «Flors» a la revista *Luz*.<sup>13</sup>

9. «Llunàtica. Preludi. Melodia. Final», escrit seguint les pautes musicals de la poesia simbolista, vegeu més amunt pàg. 232. Pel que fa al Certamen de Granollers, vegeu *La Enciclopèdica*, Granollers, any II, núm. 1, 31-1-1897. Per a Gual en particular, l'article de Lluís Via, «Adrián Gual», pàgs. 45-47. Segons Casacuberta, «El certamen va ser presentat com un veritable model de renovació de la institució jocfloralista i, efectivament, es caracteritzava per algunes peculiaritats que el distingien de qualsevol altre i que el feien especialment modern. En primer lloc, el fet de no dependre directament de cap centre o agrupació catalanista, cosa que li atorgava una certa independència en relació amb la funció propagandística a què estaven destinats la majoria de Jocs Florals i certàmens literaris en aquests moments cabdals en el procés de definició ideològica i política del catalanisme. Per altra banda, la incorporació programàtica dels premis en metàl·lic al cartell i la llibertat temàtica que s'atorgava en general a les obres de creació —elements que no trobem ni tan sols al certamen modernista de Sitges—, a més de la potenciació d'estudis tècnics, científics, econòmics i històrics», Casacuberta: *Santiago Rusiñol...*, pàg. 257.

10. A propòsit d'aquest poema, vegeu més amunt pàgs. 211-212.

11. L'obra és dedicada «Al distingit amic lo celebrat poeta Joan Maragall». Lema, «Misteri»: A propòsit d'aquesta prosa, vegeu més endavant, capítol 7, apartat 1.2. El text es troba original ms., Fons Gual, Carpeta 34. Publicat a *Jocs Florals de Barcelona*, any XXXIX de llur restauració, Barcelona, Estampa *La Renaixensa*, 1897, pàgs. 123-125. També a *L'Atlàntida*, any III, núm. 50, 23-4-1898, pàgs. 4-5 i a *Las Cuatro Barras*, any VIII, núm. 389, 3-7-1898, pàgs. 5-6. En castellà a *Prosa catalana*, Barcelona, L. González y Ca., editores pontificios (Biblioteca Blanca), 1903. Pel que fa a les poesies inèdites d'aquest període vegeu «Primeres poesies i proses. 1890-1897» i «1895-1897. Proses i poesies», Fons Gual, Carpeta 34. També «Prosa i poesia. Primers intents», Fons Gual, Carpeta 33.

12. Tots tres poemes es conserven ms. a «1895-1897 Proses i poesia», Fons Gual, Carpeta 34. Hi ha una segona versió d'«Àngels» a la Carpeta 33 del Fons Gual. El poema va obtenir un accésit a la «Viola d'or i d'argent» dels Jocs Florals de 1901; va ser publicat a *Jocs Florals de Barcelona*, Any XLII de llur restauració, Barcelona, Estampa de la Renaixensa, 1901, pàgs. 91-92. Entre la redacció primera del 1897 (Gual va començar a escriure «Àngels» per presentar-se als Jocs de 1897; després de rumiar-s'ho, va decidir presentar un poema acabat de temps, «Lo llach encantat») i la definitiva de 1901 hi ha notables diferències. El fet de no obtenir premi ordinari i, per tant, el mestratge en Gai Saber va decebre terriblement l'autor; això explica el contingut de la nota que acompanya els poemes manuscrits; vegeu més endavant capítol 12, apartat 1.2. «Àngels» —diu Jordi Castellanos— «és una alegoria escrita en forma de romanç, inspirada en l'estatisme i el decorativisme dels retaules medievals, en la qual [es] fa ús de la particularització simbòlica de nombres i objectes», Jordi Castellanos: «La poesia modernista», dins Riquer/Comas/Molas: *Història de la Literatura Catalana*, vol. VIII, Barcelona, Ariel, 1986, pàg. 260. Per la relació entre «Àngels» i el *Nocturn núm. 3*, vegeu més endavant capítol 12, apartat 1.2. Per a «Morta», vegeu més amunt capítol 1, apartat 1.4. I també a propòsit de «La rosada».

13. *Luz*, any I, núm. 3, 15-12-1897, pàg. 3. L'obra té una clara influència formal del Maeterlinck de *Serres chaudes*, «Totes les flors que he vist aquest matí / totes m'han semblat tristes; i el jorn naixia hermós quan les he vistes, / però... m'han semblat tristes / totes les flors que he vist aquest matí. // De prompte una ventada / ha dut una grisença nuvolada, / al poc rato ha plogut / i les flors m'ha semblat que han somrigut, / i com somrients les creia / sota un cel emplujat / sens dar-

El seu interès per la poesia, tot i guanyar alguns premis als Jocs de 1898<sup>14</sup> i alguna publicació escadussera, decau ostensiblement a partir del canvi de segle. De fet, cap al final de la seva vida, Gual, en un text inèdit que endreça entre els seus poemes (acompanyant justament els manuscrits d'«Àngels»), assegurarà que la seva participació en els Jocs Florals només es va produir per tal de contrarestar les crítiques negatives que havia rebut *Nocturn. Andante morat*:<sup>15</sup> es tractava de demostrar que també podia guanyar al terreny més respectat per la majoria dels seus detractors... Si no hagués estat escrita molts anys després, aquesta «Nota» gairebé semblaria una palinòdia, un intent de justificació davant l'esperit contestatari dels primers modernistes, que havien basat gran part de les seves manifestacions modernitzadores en un atac sistemàtic a la institució dels Jocs Florals, símbol per excel·lència de la cultura xarona i folklorista que calia superar. Com Gual, però, al llarg dels anys noranta, el nombre d'artistes moderns que s'haurà vinculat als Jocs és important. Cal que les «velles joies» —diu Rusiñol—, «vestides de nou, conservin la tradició de les velles relíquies»; si no es vol que l'esperit dels Jocs es marceixi, «tenim de rejuvenir-lo, de dar-li saba nova, d'emmarcar les tres pedres fortes de tota una història, amb totes les filigranes de la vida moderna».<sup>16</sup> Arribarà un moment en què els consistoris floralescos defensaran la seva continuïtat adduint precisament les incorporacions modernes.<sup>17</sup>

---

me'n compte, jo també someira, / i al sentir-m'ho, he plorat.» A tall d'exemple, transcriu els primers versos de l'«*Ame de Nuit*» de Maeterlinck, «*Mon âme en est triste à la fin; / Elle est triste enfin d'être lasse, / Elle est lasse enfin d'être en vain. / Elle est triste et lasse à la fin, / Et j'attends vos mains sur ma face.*» Reproduït a Michaud: *Le message...*, pàg. 291. «Flors» fou parodiada per H. Voltaire amb el poema «*Les malves tristes*», *La Esquella de la Torratsa*, any 20, núm. 1014, 17-VI-1898.

14. A propòsit dels poemes elaborats a partir de la imitació o de la glossa de poesia popular, vegeu més endavant, capítol 6, apartat 2.5. L'any 1898 es publiquen també «Aucells», datat el 1897, *L'Atlàntida*, 2<sup>a</sup> època, any II, núm. 52, 9-9-1898, pàg. 4, i «Confidència», datat el 4-11-1898, *Luz*, 2<sup>a</sup> època, any I, núm. 5, 2<sup>a</sup> setmana de novembre de 1898.

15. «Però els Jocs Florals s'acostaven i jo tenia interès en dur-hi alguna cosa, no perquè cregués a cegues en la glòria que de si poden dar els premis allí alcançats, sinó mogut per una espècie de mesquindat que confesso content per ser veritat. La publicació del meu *Nocturn*, que als ulls de tanta gent estúpida, m'havia posat segons ells a tot el nivell d'un baix, d'un pretensions, d'un extravagant, va fer-me ganes de provar-los que també em sabia barrejar amb aquells que ells tenen per savis i treure'n alguna cosa, per lo mateix que tan fàcil ho veia, i poc m'havia de costar el veure-li, sols repassant els noms de tants i tants infeliços que s'engalanen amb el títol de Mestre en Gai Saber i acaben aquí el seguit de proeses de la seva vida i aventures d'art. Aquests, com totes les institucions, no m'oferia el més mínim interès, més aviat vaig ingressar-hi per fins polítics a què [?] les contrarietats del vulgo, o del ramat, com si diguéssim —que bé podrien comparar-se amb el bram de l'ase, que tot i sent tal, atabala i és fer-lo callar per fer amb tranquil·litat tot allò que es creu just i que un sent de debò. Faig aquestes declaracions perquè farà molt trist per a mi que mai es pogués creure que jo havia cregut en els Jocs Florals, com hi creuen quasi tots els qui hi enviem», «Nota» a «Àngels (Retaleu)», original ms., Fons Gual, Carpeta 33.

16. «Discurs llegit en els Jocs Florals de Granollers», *OC*, II, pàgs. 603-607. També a *La Enciclopèdica*, pàgs. 7-10.

17. Per exemple, *La Veu de Catalunya* (C. y M.): «La XL festa dels Jochs Florals», *LVC*, any VIII, núm. 18, 3-V-1898, pàgs. 155-156) afirma que «Los Jocs Florals no són un anacronisme ni han envellit gens ni mica perquè no han predominat en ells tendències exclusivistes, sinó que ha-

D'altra banda, Gual allega l'estímul de Guimerà per explicar la seva participació als Jocs. La poesia, efectivament, obre una via que sembla permetre l'accés de Guimerà a les posicions més avançades. No en va *L'Avenç*, ha respectat el Guimerà poeta. Aquesta diguem-ne respectabilitat, a partir de 1895-1896, s'eixampla encara més. El 30 de novembre de 1895 Guimerà llegeix en català el seu cèlebre i polèmic discurs a l'Ateneu Barcelonès encapçalant una junta directiva en la qual destaca Joan Maragall com a secretari. El discurs utilitza l'estratègia de l'aval històric per sumar-se a les veus que proclamen la necessària dignificació (i dignitat) de la llengua catalana com a instrument vàlid per al procés de regeneració de Catalunya. No ha de sorprendre ningú que Guimerà parli dels Jocs Florals com d'un element indispensable per a la consolidació d'aquest procés.<sup>18</sup> El discurs de 1895 confirma un apropament de Guimerà cap a determinades actituds modernistes. Així mateix, al camp del teatre, obres com ara *En Pólvora*, *La festa del blat* o *Terra baixa*<sup>19</sup> s'acosten, bé per l'oportunitat d'una temàtica, bé per l'ús d'una determinada simbologia, a les preocupacions estètiques i ideològiques del modernisme. És comprensible, doncs, que quan Gual decideixi presentar les seves composicions poètiques al certamen floral esc ho faci —ho afirmarà al cap dels anys— aconsellat per Guimerà:

---

vem vist com en ells se premiaven poetes afiliats a totes les escoles literàries...». Així mateix, Moliné i Brasés, des de *La Renaixensa* (20-7-1898), comenta el capgirament de la situació, «*Decadents!* Mala paraula escolliren los detractors dels Jocs! Si precisament les noves generacions han fet gala de dir-se'n per contraposar-se a certes vacuitats encatronades! [...] L'orientació que d'uns quants anys ençà han marcat los Consistoris dels Jocs Florals admetent aquestes noves influències vingudes de l'estranger i sols aquí estudiades i imitades, s'ha d'aprovar seves restriccions.»

18. «A l'entorn dels Jocs Florals —diu— hi hem vist aixecar-se la història de la pàtria amb les seves tradicions i amb les seves llegendes; i el teatre de Catalunya amb ses costums i ses glòries; i les cançons de la terra modernisades; i totes les formes i totes les manifestacions i tots els entusiasmes reformadors de la literatura nova; que encara que les lletres d'aquest país arrenquin del passat, s'honren amb ser filles del nostre segle i no volen quedar enrere pel camí del progrés, que amb orgull i pas ferm als temps esdevenidors s'encaminen.» «Discurs llegit per D. Àngel Guimerà en la sessió inaugural del Ateneu Barcelonès», *La Renaixensa* (1-11-1895) i (3-12-1895). Al costat de la primera entrega trobem una nota lloant la «serietat de la composició» de la proposta de Gual per al Concurs de Cartells de l'Exposició de 1896.

19. Vegeu, a tall d'exemple, de quina manera Iglésias s'apropia el procés dramaturgic de Guimerà, «[Àngel Guimerà] mira el rumbo literari del seu robust i grandiloqüent romanticisme per a seguir endavant amb coratge de convençut i fervent sacerdot de l'art, estudiant fonament en sa tragèdia *La boja* [...] los drames de les entranyes de la terra, les passions salvatges dels miners, d'aquests homes-taups producte de la misèria social que aquí, com per tot, se troben, fent-nos sentir el baf del carbó, l'escalfor de la sang d'aquesta gent: nou aspecte de la vida catalana. No satisfet, l'il·lustre autor de *Mar i Cel*, emprèn amb briosa empena l'estudi acariciador del poble obrer, presentant-lo en *En Pólvora*, amb totes les seves ambicions i aspreses i desitjos de justícia. En *Maria Rosa* i *La festa del blat* la concepció va elevant-se cap al simbolisme, essent ben accentuada en *Terra baixa*, obra passional d'un vigor i d'una trascendència infinites, ja que el símbol, a l'estil dels grans poetes del Nord, brolla natural de les entranyes seves encarnant un gran problema.» Ignasi Iglésias: «Influència de la literatura dramàtica en l'esperit nacional», conferència llegida per son autor D. Ignasi Iglésias, la nit del 27 de Mars en la Saló de Càtedras del esmentat Ateneu, Suplement de *Lo Somatent*, Reus (3,5 i 6-4-1897), pàgs. 9-11, 6-8 i 12-13; per la cita, pàg. 7.



«Creia en la sinceritat dels consistoris dels Jocs Florals. Una vegada guanyador en un sol any de la *viola* i l'*englantina*, anava a la caça d'altre premi ordinari per arribar al mestratge (més per als altres que no pas per a mi), però a l'adonar-me que s'establien torns, la meua decepció va ser massa forta i vaig triar voluntàriament per aprendre.[...] El primer any d'enviar-hi, de dugues coses que vaig presentar en vaig treure profit; totes dues van obtenir accés. Si vaig fer-ho va ser per lo que he dit, [...] que va ser per consell i prec d'algun amic que de bona fe m'ho aconsellava, entre els que s'hi compta l'Àngel Guimerà.»<sup>20</sup>

Que l'empenta pugui ser de Guimerà, és clar, no vol dir que la poesia de Gual tingui res a veure amb la de l'autor de «L'any mil». Si en l'àmbit dramaturgic, en obres com *Morts en vida*, *Lluna de neu* o, més tard, *Misteri de dolor*, la presència de Guimerà és un referent indiscutible (encara que no és l'únic, ni tan sols el principal), en el camp de la poesia la influència és mínima. Gual s'estrena al terreny poètic amb unes composicions plenes d'elements pictòrics: personificacions, objectes simbòlics, valors cromàtics... A més, tal com diu Castellanos, predominen, «en aquests primers moments, els poemes de to decadentista marcats per una clara influència maeterlinckiana: l'omnipresència del dolor i de la mort, l'atracció pel misteri, la sensibilitat crepuscular.» Tot això «costat per costat de poemes d'una refinada ingenuïtat, lliurats a l'expressió d'afinitats anímiques amb l'entorn o a suggerir estats d'ànim subtils, canviants, plens de pressentiment, melangia o tristesa, amb la intenció de suggerir el misteri de les coses, l'enigma que només el poeta, quan obre els ulls com un infant, és capaç de captar.»<sup>21</sup>

En resum: si s'admet la desgana de Gual davant dels Jocs després de 1898 i s'hi afegeix una progressiva i absorbent implicació en diverses iniciatives teatrals, s'obtindrà l'explicació necessària per comprendre la pràctica desaparició de la figura pública de Gual com a poeta. A les acaballes del 1897, Gual ha esdevingut una figura mínimament coneguda gràcies a alguns quadres i cartells (com dirà Roviralta a l'article encomiàstic de 1897, «*Gual en pintura es firma ya muy conocida. Como cartelista, reune condiciones difíciles de encontrar en los que a este género se dedican.*»),<sup>22</sup> a alguns poemes premiats i publicats, però sobretot gràcies al diguem-ne escàndol que ha provocat l'aparició de *Nocturn*. I no

20. «Nota» a «Àngels (Retaule)». Gual afegeix al text citat una afirmació que, d'entrada, pot resultar sorprenent: darrere la festa dels Jocs Florals, «tal com es fa ara, [...] hi surt desvergonyida la idea política catalana, tan detestable com quasi totes les polítiques; no la trobo sèria, en fa riure.» Es pot intentar comprendre el comentari a partir de la idea universalista de Gual. En tot cas, fóra interessant estudiar la relació conflictiva de Gual amb el catalanisme polític durant els anys trenta (moment de redacció de la nota), època en què es veurà obligat a deixar la direcció de l'Escola Catalana d'Art Dramàtic.

21. Castellanos: «La poesia modernista», pàg. 261.

22. A «*Proyectos de cartel*», *La Vanguardia* (5-10-1897). Casellas parla directament dels projectes de cartell que Gual ha presentat per a la IV Exposició de Belles Arts. Del primer, tot i llorar la «*reproducción felicísima*», creu que és poc a propòsit «*a causa de su severidad, para solicitar la atención del viandante*». De la segona, «*visiblemente inspirado en los carteles de la escuela inglesa*», assegura que, tret que com a alegoria és poc adequat per al tema del concurs, és «*el mejor fragmento decorativo de toda la exposición*»; vegeu-lo reproduït a Batlle, Bravo, Coca: *Adrià Gual...*, pàg. 194.

únicament pel text, també, des d'un punt de vista plàstic, pel cartell que l'acompanya i pel format *estrafolari* de l'edició. D'altra banda, al marge de publicacions i estrenes, abans i després de *Nocturn*, el coneixement limitat que es té de les obres de Gual per via directa (lectura) comença a transcendir d'una forma o altra en comentaris i articles crítics a la premsa i contribueix relativament a pagar la incipient *reputació* de l'autor. Per aquest costat, per exemple, a final de l'any 1896, Lluís Via ja anuncia la creació del Teatre Íntim;<sup>23</sup> o a l'octubre de 1897, quan encara ni tan sols s'ha format la companyia, una altra revista<sup>24</sup> anuncia l'estrena de *Blancaflor* al Teatre principal (fet que no s'arribarà a produir).

En definitiva, l'any 1897, en el període comprès entre els comentaris de Casellas i els de Roviralta, es col·loquen les primeres pedres de la projecció pública de Gual; un reconeixement que es reforça immediatament amb la fundació del Teatre Íntim. Altrament, és durant aquest any que Gual consolida en dues direccions la investigació iniciada per tal de trobar una sortida vàlida per a les seves provatures de teatre simbolista (i alhora per trobar la manera de fer el simbolisme teatral accessible al públic). Breument: d'una banda, continuar amb el tractament del llegendari i amb el «drama musical» tot provant l'harmonització dramàtica de cançons populars catalanes; de l'altra, la maduració del «drama de món», iniciat amb *Morts en vida*, tot aprofundint en un nou concepte: el «tràgic quotidià», una idea exposada per Maeterlinck en el seu darrer llibre, *Le trésor des humbles* (1896).

Estudiaré aquestes dues vies per separat. En primer lloc, l'ús dramàtic que es fa de la cançó popular; un ús que a *Llúria* constitueix encara un element lateral i que aviat es consolida com un incentiu de primer ordre per a la creació d'un gènere novell basat en l'adaptació de cançons populars per a l'escena. La fusió de teatre i cançó ha de proporcionar la fórmula autòctona —nacional i alhora universal— d'un «drama musical» de base simbolista. El plantejament, doncs, des d'un punt de vista dramàtic, és innovador, no tant pel que suposa la revalorització de la cançó popular, com per la concreció d'una nova alternativa per a les propostes escèniques modernes.

## 2. LA DRAMATITZACIÓ DE LA CANÇÓ POPULAR

### 2.1. *Els modernistes i la cançó popular*

El 1892, arran de la fundació, l'any anterior, de la Societat Catalana de Concerts, Amadeu Vives manifestava el seu desig de construir un art musical genuïnament català. Segons això,

23. Via: «Adrián Gual».

24. «Teatres», *L'Atlàntida*, any II, núm. 35, 15-10-1897.

«La Societat Catalana de Concerts té un ideal i aquest és grandios, puix consisteix en què Catalunya, musicalment parlant, es posi a l'altura de les primeres nacions del món i si pot ser, vagi davant de totes; i això, de dos maneres: la primera facilitant medis per a la creació d'un estil català, la llavor del qual fos la cançó popular, i en segon lloc, donant grans concerts no solament d'obres catalanes, sinó de les millors obres d'art que ha produït el geni.»<sup>25</sup>

Aquestes paraules són un dels molts exponents d'un nou ideari musical que, afavorit, entre altres iniciatives, pel naixement i l'èxit de l'Orfeó Català i, una mica més tard, de la coral Catalunya Nova, pretén convertir la cançó popular en la pedra de toc d'un estil musical intrínsec. Gual, com a membre de la Societat Catalana de Concerts, assumeix plenament aquest ideal.<sup>26</sup> L'element més emblemàtic de la comunió d'idees entre el dramaturg i l'agrupació musical és el cartell que la Societat, l'any 1896, li encarrega per anunciar una sèrie de concerts al Teatre Líric.<sup>27</sup> El motiu principal d'aquest cartell és una figura alegòrica:<sup>28</sup> una dona-arbre, de llarga cabellera inundada de llum pel sol ixent, fa sonar un instrument de vent; al seu voltant un estol blanc d'ocells; als seus peus, dues flors blanques, com les del cartell de *Nocturn*. Com a personificació de la música, la simbologia sembla clara: la música, *arrelada* a la terra, *desvetlla* la Natura i els homes que l'habiten expandint els seus sons vivificadors per l'aire. Només un any després, l'11 d'agost de 1897, a la «Conferència-pròleg» per a *Blancaflor*, Gual hi glossa literàriament el motiu. La dona-arbre, però, haurà esdevingut una alegoria de la cançó popular:

«Jo la veig la cançó popular, sí, la veig; és una jove de cabells ni rossos ni negres, una dona d'ulls blaus lligada en un arbre a la cima més alta de la més alta muntanya de Catalunya, lligada amb heures a un arbre vell i robust, de branques cargolades, d'arrels que com a serps immòbils entrollen els peus de la captiva hermosa i, d'allà estant, els cabells anant-li a l'aire, mirant ensota les planes catalanes arreplescs de cases arrupides, captiva d'anys i anys sense envellir-se, que ha vist rebolcar tantes passions en sots d'ella, la recorda plantiva i, entre somnis i llàgrimes, les canta a l'acompanya-

25. A. Vives: «La Societat Catalana de Concerts», *La Veu de Catalunya*, any II, núm. 35, 28-8-1892, pàgs. 410-412.

26. L'any 1897, Gual assegura que ja «Feia temps que hi pensava jo en fer quelcom així; no sé per què, com entre boires, amoixava la concepció d'una obra d'art que fos flor de la nostra terra, d'aquesta terra modesta i entristida, la dels cants llagrimosos i rialles.»; vegeu «Conferència-curta servint de pròleg», dins *Blancaflor*, original ms. Fons Gual, núm. 1414. Publicat a *Blancaflor. Cant armonisat per la escena: per Adrià Gual*, Barcelona, Imprempta i litografia de Joseph Cunill Sala, 1904, pàgs. VII-IX. L'escrit, malgrat la data de publicació, és signat el mes d'agost de 1897. Va ser llegit per Josep Pujol i Brull la nit de l'estrena (30-1-1899).

27. L'any 1896 és l'any en què, després de la dimissió de Frederic de Puig-Sampere, Gual accedeix al càrrec de secretari de l'entitat; vegeu Aviñoa, «La Societat Catalana de Concerts», dins *La música i el modernisme*, pàgs. 18-36. La sèrie a què he fet referència és la Setena, dirigida per Crickboom (amb Angenot, Gillet, Gide i Casals) i amb la col·laboració de E. Chausson i el violinista E. Ysaÿe. Va tenir lloc els dies 31-10-1896 i 5 i 8-11-1896.

28. La imatge ha estat reproduïda a bastament; vegeu-la, per exemple, a Batlle, Bravo, Coca: *Adrià Gual...*, pàg. 71.

ment de l'aire que la besa. I sos cants, arrels avall de l'arbre sumtuós, fan cap a les serres, de les serres a les valls, de les valls a la plana i fins al mar corren i corren i fan niu en les ànimes entrant-hi bo i barrejades amb l'aire que es respira, i de les ànimes estant arriben a flor de llavis, escampant-se pel món. És ella, l'àngel dels bressols, la confidenta dels enamorats, la guarda-secrets de tot un poble, que plora i riu per nosaltres, que se fa estimar tant com si fos la mare.»<sup>29</sup>

D'aquesta manera, l'any 1897, Gual s'afegeix a l'apologia modernista —i també catalanista—<sup>30</sup> de la cançó popular. Amb els anys, Gual justificarà l'estímul sobretot en l'ús que el modernisme cultural ha fet d'una certa tradició erudita:

«Pel que respecta al meu cas —afirma—, els motius que van induir-m'hi no foren sinó els mateixos que en altre temps havien contribuït als meus encengaments musicals, davallats de les nostres cançons i el nostre folklore, aleshores que Francesc Alió, en bona part apadrinat pel mestre Pedrell, i com una conseqüència del predicament de Milà i Fontanals i Francesc Pelagi Briz, s'arriscava, el primer, al culte pulcríssim i respectuós de reviuir la cançó catalana, tasca a la qual no es féu estrany el mateix Enric Morera [...] i que, tot esperant les grans concrecions del mestre Nicolau, fou escomesa per força d'altres, als ritmes de les investigacions de l'Aureli Campmany.»<sup>31</sup>

La qual cosa es comprèn perfectament, perquè, com molt bé ha destacat Marfany, «és per l'intent de crear una vida musical catalana moderna, de seguir en aquest terreny els corrents de la modernitat exemplificada en les grans cultures europees»,<sup>32</sup> que les cançons tradicionals esdevenen, en els últims anys del segle, no simplement un element emblemàtic del catalanisme puixant, sinó un dels factors més destacats en el procés de modernització cultural. L'apologia de la cançó, doncs, ha d'entendre's en el context d'un ample procés de modernització de la tradició cultural, el qual ha d'entroncar l'empenta del moviment catalanista i les aspiracions idealistes dels artistes moderns.<sup>33</sup>

29. Adrià Gual: «Conferència-curta...», pàg. IX. Hi ha un cert paralelisme amb el discurs que, només sis mesos abans, Rusiñol ha fet abans de la representació de *La fada* («*La fada* d'en Morera. Alocució llegida el dia de l'estrena», *OC*, II, pàgs. 615-618. Ha estat publicat fa pocs anys a Enric Morera: *La fada*. Llibret de Jaume Massó i Torrents, Barcelona, Ed. L'Avenç, 1990, pàgs. 9-13). N'apunto un fragment, «La veiem [la Poesia] com somriu, i a son pas misteriosos per les valls i planes, a la veu de sa veu melangiosa, al rastre perfumat que deixa amb son mantell rasant les asprors de la terra, de la terra adormida, sentim brotar cançons no escoltades fins ara; les sentim tremolar a sota l'herba flairosa, les veiem revifar-se, les veiem reunir-se i les oim cantar com cor que desperta, omplint l'aire de veus que unides a l'espai harmonitzen la pàtria», pàg. 615-616.

30. A propòsit d'aquesta qüestió, vegeu sobretot Joan-Lluís Marfany, «*Al damunt dels nostres cants...*: nacionalisme, modernisme i cant coral a la Barcelona del final de segle», *Recerques*, núm. 19, 1897, pàgs. 85-113. Condensat i ampliat a *La cultura del catalanisme*, Barcelona, Empúries, 1995, pàgs. 307-321. Per una introducció general al tema, vegeu Josep Romeu i Figueras, «L'apropiació modernista de la cançó popular i del llegendari», *Serra d'Or*, any XII, núm. 135, desembre 1970, pàgs. 57-59.

31. Gual: *Mitja vida...*, pàgs. 99-100.

32. «Al damunt...», pàg. 103.

33. «La recuperació i la divulgació de les cançons populars a través del cant coral i de la campanya conjunta que en feien, des de punts de vista diferents, tant modernistes com regionalistes,

Pel que fa al rerefons filosòfic de tota aquesta empena, (si prescindim de la realitat crua; és a dir, que els cants tradicionals a final de segle pràcticament són en vies d'extinció i que els catalanistes no tenen escrúpols alhora de mistificar-ne el contingut),<sup>34</sup> es tracta simplement de valorar la cançó com a manifestació espontània de l'ànima del poble i, en conseqüència, com a possible instrument de regeneració col·lectiva. Francesc Pelagi Briz, l'any 1866, havia afirmat que «la poesia és tan antiga com la mateixa terra», que «la verdadera font de poesia és lo cor» i que «tot home, al revenir-se del treball, al clavar los ulls al cel per a lloar Déu, a l'empunyar una arma per a defendre sos llars, lo primer que li ve a la boca és un doll de paraules que ben bé poden anomanar-se poesia» i que prové directament de la terra.<sup>35</sup> Més tard, el naturalisme establirà el lligam indissociable i determinant entre la terra (clima, orografia, vegetació...) i l'home que l'habita. Amb una simple manipulació idealista d'aquestes teories deterministes sobre el medi, es justificarà una concepció panteista de l'univers. Hom definirà, així, l'home com un reflex o projecció del món que l'envolta («Sembla que la terra esmerci totes les seves forces en arribar a produir l'home com més alt sentit de si mateixa»);<sup>36</sup> la cançó popular, que brolla

---

constituïa una de les vies adoptades pel catalanisme finisecular per tal d'aconseguir la recatalanització de Catalunya. Dit d'una altra manera: la presa de consciència de la catalanitat per part d'importants i heterogenis sectors socials. I aquesta via, tenint en compte l'important paper que representen el símbol, el mite i, en general, les tradicions *inventades* en el procés de formació i definició de tot catalanisme.», Casacuberta: *Santiago Rusiñol...*, pàg. 263.

34. «[Eren] velles cançons pràcticament oblidades de tothom, recollides *in extremis* dels llavis d'alguna vella pagesa en alguna remota masia [les que] representaven fàcilment aquesta catalanitat essencial, amagada sota una crosta de castellanització, la recuperació de la qual era la tasca essencial del catalanisme. En cantar-les, els catalanistes comprovaven i afirmaven la seva qualitat d'autèntics catalans i reintroduïen el veritable esperit nacional en els àmbits més moderns de la vida catalana, que eren, en teoria, els més allunyats d'ell.» (Marfany: *La cultura del...*, pàg. 311). Pel que fa a la mistificació, és prou simptomàtic que tot i les cançons «que, tot i ser catalanes, podien ser legítimament qualificades de populars i constituir un precedent immediat, autòcton i viu —és a dir, una autèntica tradició—, per la tasca de corals i orfeons, havien de ser re-inventades, amb gran escàndol i indignació dels qui encara les cantaven en la seva forma original: les cançons de Clavé. Calia, en efecte, extreure-les de la història, real i impura, i incorporar-les a l'eterna tradició» (*ibid.*, pàgs. 316-317; també Roger Alier: «La societat coral *Catalunya Nova*», *D'Art*, núm. 2, maig 1973, pàgs. 45-70). És interessant consultar el relat paròdic d'Esteve Suñol, que, a més de presentar-nos el lligam entre les societats corals catalanistes i les tendències artístiques modernistes, al·ludeix ironícament a la problemàtica de les mistificacions, «El mestre ens volia fer fruitir una de les seves cançons *arreglades del natural* amb els farvalans i farciments que d'algun temps a n'aquesta banda s'usen per a servir-nos la ingènua i senzillona tonada popular» (E. Suñol: «La Lira Modernista», *La Veu de Catalunya* (7-2-1899), recollit a *Llibre de memòries*, Barcelona, Llibreria de F. Puig, 1903, pàgs. 337-346 (per la cita, pàg. 344). També val la pena resseguir l'aventura d'una cançó com ara *Els Segadors* fins a esdevenir «himne nacional»: vegeu els estudis citats de Marfany i també, entre altres documents coetanis, Joan Maragall, «*Los Segadores*», *Diario de Barcelona* (27-9-1899) o OC, II, pàgs. 586-588.

35. No en va el seu cançoner es va titular *Cançons de la terra*: Francesch Pelay Briz: *Cançons de la terra*, Barcelona, Llibreria de E. Ferrando Roca, 1866. Per la cita, pàg. IX.

36. Joan Maragall: «Elogi de la paraula» (1903), OC, II, pàg. 44. O com havia dit Soler i Miquel, «aquellas gentes que en su simplicidad, fortaleza y lentitud son un verdadero reflejo humano del mundo en que viven.» «*Croquis Pirinencs*», dins *Escritos de José Soler y Miquel*, Barcelona. Tip. L'Avenc, 1898, pàg. 94.

ingènua i espontàniament dels seus llavis, esdevindrà per aquest motiu l'expressió pura de l'ànima de la terra i, per consegüent, l'expressió harmònica dels lligams transcendents entre aquesta darrera i la col·lectivitat. Dit d'una altra manera: gràcies a la cançó, motllada per una ingenuïtat i una sinceritat d'arrel còsmica, la col·lectivitat expressa l'harmonia primitiva amb l'univers i el sentit de la seva existència com a poble. Apellant a la cançó, doncs, pot redimir-se.

Santiago Rusiñol ho expressa a la seva manera:

«el cant popular és com la veu misteriosa brotant del sentiment del poble, és com l'alè d'art del mateix poble; és com l'essència d'esperit deixat pels que s'han transmès com herència de poesia, testament noble d'uns béns recollits vora del mar, a les veus de la plana, en els cants indecisos de la terra, a l'orquestra vibrant de les esteses quietuds, en aquell grandios pentagrama on volen com sensacions les queixes blaves tremoloses de les coses invisibles.»<sup>37</sup>

El matis és interessant. Gràcies a la cançó popular, els homes que viuen en contacte directe i harmònic amb la Natura, tot recollint l'herència dels seus ancestres, aconsegueixen de forma inconscient exterioritzar els signes obscurs amb què la realitat s'expressa: la cançó prové de la terra i la terra, com diria Baudelaire, s'expressa en «confuses paraules»; el missatge enigmàtic de la Natura, doncs, és verbalitzat per l'home, sense cap mena de premeditació ni consciència, gràcies a la cançó. Un cop establert això, la comparació es fa inevitable: aquests individus se'n podria dir *purs*, efectuant ingènua i inconscientment una acció similar a la dels artistes (amb els quals comparteixen la sinceritat i la intensitat de sentiment, perquè «no tohom té els ulls de l'ànima ben oberts per veure a totes hores aquest interminable museu d'obres magnes que componen la Naturalesa»),<sup>38</sup> són els que posseeixen el poder d'expressar amb els seus cants, amb el seu art primitiu i etern, les harmonies sobrenaturals, els acords inefables i misteriosos de la Bellesa universal. L'expressió primitiva del poble i les propostes de l'art modern, per tant, s'identifiquen.

La cançó popular, doncs, resulta, un art «seriós i noble combregat amb el paisatge i enaltit amb l'harmonia», un «art mascler, fill del poble català i batejat a les piles bautismals del modernisme.»<sup>39</sup> L'art modern, la Poesia, ha de contenir, si us plau per força, les mateixes qualitats regeneradores que palpiten als acords de la cançó. Urgeix, doncs, retrobar una expressió artística primigènica i genuïna, sincera i ingènua, sense restriccions de cap mena, sense concessions

37. «Cansons del poble», *La Voz de Sitges*, núm. 80, 7-7-1895, pàg. 1. Publicat també dins d'*Anant pel món* i a *OC*, II, pàgs. 45-47 (citare per aquesta darrera, «Cansons del poble»). Finalment, també a *L'Atlàntida*, any II, núm. 18, 1-2-1897 i a *Catalunya Nova*, any II, núm. 4, 18-7-1897, pàgs. 2-3. Des del mes de març de l'any anterior, aquesta darrera publicació compta amb una il·lustració de capçalera feta per Gual: el sol ixent damunt una Natura exultant (des de l'any I, núm. 1, 22-3-1896 fins a l'any VI, núm. 9, 29-6-1901).

38. Adrià Gual: «L'art Popular», original ms., 1902 aprox., Fons Gual, Carpeta 47.

servís al gust dominant i a la comercialitat embrutidora. Per de comptat, és una recerca que no suposa cap mirada nostàlgica al passat gloriós del poble català; el que cal és una reconciliació amb les essències més pures, amb els signes més representatius de l'autèntic esperit de la terra. El repte, per més que pugui semblar paradoxal, l'assumeixen les opcions idealistes modernes. De fet, la cançó popular, un cop trasplantada al teatre, entroncarà amb les propostes escèniques de caire simbolista.

## 2.2. Cançó popular i art modern

Dos textos de Rusiñol —precedint i influenciant la «Conferència-corta» de Gual—<sup>40</sup> marquen les pautes de la simbiosi entre cançó i art modern. En primer lloc, la conferència llegida a Sitges, en la sessió musical celebrada amb motiu de la visita de l'Orfeó Català el dia 11 d'agost de 1895 (llegida també el dia 17 de gener de 1897 a «Catalunya Nova»);<sup>41</sup> en segon lloc, la conferència llegida també a Sitges, el 14 de febrer del 1897, arran de l'estrena de *La fada*.

*La fada* —com diu Casacuberta— «va aconseguir d'aglutinar novament la plana major del modernisme en un projecte comú que, a diferència de *La intrusa* i del certamen decadentista, va ser capaç de despertar l'interès de bona part dels grups i grupets que feien professió del catalanisme de les Bases de Manresa». De fet, «cal situar l'estrena de *La fada* en el punt de confluència d'un «modernisme de bona mena» amb un catalanisme en vies d'expansió. O sigui, en el punt a partir del qual és lícit de parlar de la dissolució del modernisme en el catalanisme.»<sup>42</sup> D'altra banda, *La fada* representa una embat important en contra del perill desnaturalitzador (descatalanitzador) que suposa l'impuls, aparentment imparabile, del *género chico* i el flamenquisme. I també un embat potent contra els convencionalismes imperants en el teatre, contra «l'adulació», els «aplaudiments fàcils», el «mal gust», «la música de motllo», «els crits d'esgarri-fosa agonia sortits de la gargamella», «els ais! de lloguer», en definitiva, «l'art in-

39. Rusiñol: «*La fada...*», pàg. 617.

40. Amb la seva «Conferència-corta», Gual es proposa explícitament preparar el públic abans de l'obra, «posar al corrent el públic per arribar a gratar en lo més fondo de sa sensibilitat, per explicar lo que jo volia.» («Al Sr. Joseph Carner», dins *Blancaflor...*, pàg. IV; publicat també a *Catalunya*, núm. 27, març 1904, pàgs. 87-90.) En aquest sentit, al marge dels components lògics de precaució o d'inseguretat, a partir de *Blancaflor*, els pròlegs i les allocucions que Gual farà precedir a l'edició i a l'estrena de les seves obres, s'hauran de llegir com un component més de suggestió: el principi del procés.

41. Rusiñol: «Cançons del poble»; vegeu, a propòsit d'aquesta segona lectura, l'article «Catalunya Nova», de Jordi de Pallars, a *L'Atlàntida* (any II, núm. 18, 1-2-1897) en què es torna a publicar la conferència; vegeu també *Revista de Catalunya*, any I, núm. 4, gener 1897.

42. Casacuberta: *Santiago Rusiñol...*, pàgs. 266-267.

flat i pretensions». Finalment, *La fada* significa una opció declarada pel model wagnerià a l'hora de posar les bases d'un futur teatre líric català.

L'ahlocució lligada per Rusiñol amb motiu de l'estrena de *La fada* és un exponent nítid de la confluència entre la reivindicació de la cançó popular i el to i la imatgeria simbolista-decadentista. Per exemple, segons Rusiñol, el mestre Morera, quan ha sentit l'alè pur dels cants populars («cançons verges sortint del cor de l'home com un plany amorós»), els ha sentit

«queixant-se amb veu tristíssima, volant, dels llavis tendres com vol d'ocells que s'alça reflant cants de glòria, resats per veus de mare amb els llavis rosats; aquelles veus del poble fetes de sospirs d'ànimes: aquelles veus per gaudir i per plorar, per estimar i morir, per sentir enyorança o consol de la vida, les escoltà en Morera amb decisió intensíssima.»

Les cançons del poble són titlades de «flors modestes, senzilles i oloroses» («vestides de pageses») banyades pels «petons de la lluna». Morera —continua Rusiñol— ha collit aquestes flors i les ha vestides de «colors simbolistes». El resultat ha estat una «cascada desfeta de Natura salvatge i bella simetria d'un art refinadíssim.» Gairebé es produeix una veritable fusió de contraris. La cançó popular, primitiva i salvatge, adquireix, per la seva autenticitat i per la seva senzillesa, tots els poders balsàmics de l'art modern tal com l'entenen els corrents esteticistes del moment. Així com la Poesia proporciona consol als esperits fatigats per la prosa embrutidora de la quotidianitat urbana, la cançó popular reconforta els esperits assedegats retornant-los a l'harmonia original. Perquè la cançó és un recurs espontani de l'esperit i del pensament, bé en moments de tristesa, bé en moments d'«esbojarrada alegria». Proporciona «bàlsam d'olorosa boira», «mitiga el riure amb vel de tendresa», «retorna el cor a la vida» en moments de melangia i «alenta l'esperit com beguda misteriosa.»<sup>43</sup> Això d'una

43. Rusiñol, «Cançons del poble», pàg. 46. El valor de la tristesa i de la melangia és important. En opinió de Gual, les cançons, que reviven al record de les «non-nons de tants anys enrerers», s'engrandeixen precisament per «la mateixa tristor que porta en sí el recordar coses passades», «Conferència-curta...», pàg. VII. La idea prové altre cop de la simbiosi entre art modern i cançó popular. Al cap i a la fi, es tracta d'accedir a la Bellesa i, tal com havia dit Poe, «qualsevol tipus de bellesa, en la seva manifestació suprema, provoca invariablement les llàgrimes en un esperit sensible. La malenconia és, doncs, el més legítim dels tons poètics.» (Edgar A. Poe: *Bellesa i veritat*, València, Albatros, 1995, pàg. 40). És força interessant constatar com la lectura més o menys decadent de la cançó, tenint en compte que és la cançó popular qui tradueix els trets definitoris de l'ànima catalana, implica una assimilació ètnica de la melangia i de la tristesa al poble català. Així es manifesta, fins i tot, Alexandre Cortada que, el mateix any —evidentment des d'un punt de vista contrari al decadentisme—, tot ressenyant una altra obra de Rusiñol (*Oracions*), assegura que «*Todo el arte catalán se ha distinguido por ofrecerse revestido de cierta melancolía especial, cuyo ejemplo más visible lo tenemos en el sentimiento de la generalidad de nuestras canciones populares. Todas ellas despiden una queja, una tristeza como lamentación por un ideal perdido o no alcanzado, el deseo de algo inaccesible*» (Alexandre Cortada: «*Oracions*, de Santiago Rusiñol», *La Vanguardia* (21-8-1897)). Cortada, de fet, intenta assimilar *Oracions* als nous corrents naturistes francesos, que han nascut en oposició decidida contra el decadentisme i el simbolisme extremats. Per a ell, el to



banda; de l'altra, la cançó es caracteritza per portar el consol sense recórrer a pensaments complexos i a grans teories. Segons Gual, accedir al món que evoca la cançó, recuperar l'emoció del «record d'aquests espectres», proporciona «plaer suau» i «endolceix el viure». <sup>44</sup> Són, per tant, emocions molt bàsiques les que cal actualitzar; res de metàfores encobertes: cap missatge ideològic concret. Ben al contrari, la cançó transmet un estat emocional complex i indefinible que per la via del record conté poders balsàmics i curatius. <sup>45</sup> Per aquest motiu, el component redemptor d'un art que prengui com a fonament la cançó popular no tindrà res a veure amb el component redemptor d'un art ideològic, com, per exemple, el teatre d'idees. Així, la senzillesa, entesa com a fonament de tota emoció autènticament trasbalsadora, és l'argument més utilitzat pels detractors d'aquesta mena de dramaturgia. En opinió de Gual es tracta d'

«[...] arribar al més alt grau d'emoció per la més pura senzillesa, sense transcendències ni fam d'averiguar el *perquè*, fugint per complet d'aquesta qüestió tan antipàtica. Mostrar lo senzill i deixar lo fondo, i penetrant entre un especial misteri que animi l'espectador a obrir els ulls de l'ànima per acostumar-se a dar-se compte de les bel·leses desconegudes, per fer-se hermós tot acostant-s'hi.» <sup>46</sup>

Amb la intervenció de la cançó popular (o amb els nous productes de l'art modern que la incorporen) l'home desperta els seus sentits, que s'han adormit en la rutina aclaparadora de la vida moderna. Gual ho expressa gràficament: «Veig junts i confosos els elements que formen el poble. L'obrer desinfectant-se dels fums de la ciutat, i el pagès reconeixent-se ditxós a l'adonar-se que en els seus dominis la bellesa hi brota com mai hauria pressentit.» <sup>47</sup> El poble recupera tot un enfilall de sensacions —emocions pures— que, sense saber com, l'atansen a una harmonia primigènica que tenia oblidada, que ha proscriu als racons més obscurs de la consciència, a un «estat somniat de claredat espiritual». L'efecte *trasbalsador* de la cançó, en efecte, no només suposa una mirada enre-re cap a una edat primitiva de l'home, també comporta un retrocés cap a la pura inicial de la pròpia existència; en poques paraules: la limpidesa espiritual, els sentits oberts i la mirada innocent de la infantesa. La cançó, al mateix temps que reconcilia l'home amb les harmonies universals, el bressola de bell nou als

---

decadent de l'obra no respon tant a la moda deliquescents com a «una cosa natural» que a Catalunya brolla directament de la terra. En aquest sentit, Rusiñol participa d'una tradició de molts i molts anys; una tradició de la qual participen des de Ramon LLull a Verdaguer passant per Vayreda o Massó i Torrents; una tradició que enalteix la vida sencera de la Naturalesa; és a dir, una tradició vitalista.

44. «Conferència-curta...», pàg. VIII.

45. «Què ho fa que, quan ens deixem de teories, són aquelles cançons senzilles sentides en el bressol les que més ens commouen i les aspirem per dintre amb els sentits més oberts?», Rusiñol: «Cançons del poble», pàg. 45.

46. Adrià Gual: «El teatre modern: innovador?», original ms., Fons Gual, Carpeta 47.

47. Gual: «L'art popular»

braços amorosos de la «mare». Per tant, es tracta, simplement, de produir artísticament el retrobament sanitos dels homes amb les primeres melodies de la seva existència individual: les cançons de bressol, els cants amorosos de la dona acompanyant el son dels infants. Tot escoltant aquestes cançons, «al seu compàs de somni» —diu Rusiñol:

«veiem passar aquells primers anys de la vida boirosos i plens de llum esfumada; aquelles figures velades, crescudes després i apropiades i tornades a perdre a un últim terme com una estranya carícia.»<sup>48</sup>

En idèntic sentit, per a Gual, la cançó popular projecta l'home cap als dies feliços de la seva infantesa. Durant la infantesa l'home és pur, innocent i sensible; amb l'edat adulta, però, es torna interessat, egoista, desconfiat, indiferent i pragmàtic.<sup>49</sup> És tan important, doncs, recuperar *l'estat d'infantesa* de l'individu («hores de pau i d'infantesa, fonts del pervindre»)<sup>50</sup> com el de la col·lectivitat. Les cançons populars són l'instrument adequat. D'una banda,

«Al recordar aquells temps, desperten les cançons endormiscades que, amb orel·la d'infant, pura encara de sorolls atabaladors de la vida, vàrem recollir dels mateixos i amorosos llavis de la mare al compàs d'un bressol que trontollava, o al gronxament de la falda, entre petons i abraçades [...] Aquelles melodies sentides sense sentir-les a manera de remor amorós que ens adormia i ens despertava, avui tornen a nosaltres amb certa majestat d'amigues íntimes, i descobrim en elles tot un sens fi de fineses i entenedriments que les enrobusteixen [...] i al igual que ses notes entren poc a poc a trucar lo més enfondit de la nostra ànima, els personatges que les motivaren prenen també una certa vida, vida de ressuscitats que sentim parlar mentres es mostren com a fantasmes que són d'aquell mateix *aleshores*.»<sup>51</sup>

48. Rusiñol, «Cançons del poble», pàg. 45.

49. També ho creu Rusiñol, «Aquests ulls que obriu amb tanta innocència, un vel de sentiments els glaçarà de tristesa, la vergonya els farà cloure, i el dolor els farà tancar; aquests colors de poncella que dibuixen amb carmí la saba de les vostres venes, s'esgrogueiran poc a poc amb la febre del saber i l'anginosa ambició de la glòria i la riquesa; els vostres llavis, rosats com corol·les de camèlia, s'assecaran, aprimant-se pel fel de la mentida.» Santiago Rusiñol: «Als infants», dins *Oracions*, OC, I, ps 14-15.

50. «Conferència-Curta...», pàg. VII. A manera de manifest i a propòsit d'un nou model teatral —el drama-conte—, l'any 1910, Gual, tot insistint en conceptes com el de les *correspondències*, rebla el clau de la qüestió, «Voldria haver sabut servir-me de la paraula per a fer-ne tornassolats melòdics que responguessin meravellosament a determinats estats anímics; colorir amb plàstica i captivar sentimentalment per medi d'una senzillesa adorable que logrés convertir en grans infants, en infants bondadosos i experts, a tots aquells que de la meva comèdia en rebessin l'alena. [...] Voldria haver sabut desvetllar en l'esperit del nostre espectador, avui adormit, fatigat i apesarat per un sens nombre de pecats i errades en la vida social i estètica, aquell renèixer a l'encant, a la simplicitat del fructífer admirar, al goig de sublimar-se per un seguit de cadències i harmonies internes i externes que, amb tota dolcesa i habilitat, el colloquin enfront el record de ses primeres emocions conscients...» Adrià Gual: «Voldria», pròleg a *Donzell qui cerca muller*, Barcelona, 1910, pàgs. III-IV.

51. Gual: «Conferència-curta...», pàg. VII-VIII. També en un altre lloc, «la primera espurna d'art que ens han posat a l'ànima ha sigut la que ha vingut per boca d'una dona covant els nostres somnis, com si la dona, missatgera dels àngels, rebés d'ells la missió d'adormir-nos dolçament, disposant-nos al despertament dels encisos» (Adrià Gual: «El teatre popular», *Juventut*, núm. 65,

Cal tenir en compte, però, que el component misteriós i inefable de la cançó no prové tan sols dels seus vincles amb els boirosos anys de la infantesa. El cant popular «és la veu misteriosa brotant del sentiment del poble», les queixes «tremoloses de les coses invisibles».<sup>52</sup> Ho he comentat una mica més amunt: a causa del seu caràcter no premeditat i espontani, la cançó popular accedeix amb tota naturalitat a l'expressió del misteri; a aquell estadi de compenetració que cobeja el Poeta en el seu intent de traduir, amb sinceritat, senzillesa i intensitat de sentiment, els signes obscurs amb què s'expressa el món. L'elaboració sentida, sincera i senzilla de les «confuses paraules», quan es produeix sense premeditació ni *voluntat* artística, produeix la cançó popular. No en va les cançons «es confonen amb totes les veus de la nit», per això són com «crits d'aquella mateixa nit nascuts del misteri de l'ombra». Són la veu de les plantes, de les roques, del vent... Són «bronzits i ecos de l'aire, i sons de flautes de les canyes harmonisats per l'ambient i apresos per l'instint de l'home?»<sup>53</sup> ¿Cal marcar alguna diferència entre l'individu en podríem dir *normal*, que canta la cançó i l'artista que crea, amb plena consciència del que fa, un instrument de redempció? El primer, tot i expressar amb el cant l'ànima de la terra, probablement no té consciència del seu poder, de la seva excepcionalitat. El segon —l'esperit artístic sensible—, en canvi, desenvolupa la capacitat per comprendre el sentit ocult de les coses i acaba assumint una sacrificada tasca de guiatge i traducció («Tots els artistes —dirà Gual—, pel sol fet de ser-ho —si ho són de veres—, tenen un fondo d'hermosura introbable, i no es poden refugir d'aportar al món tot allò que puga augmentar en ells la claraevidència [sic] d'uns sens fi d'admiradors que avui dormen en les tenebres de la ignorància.»)<sup>54</sup> Per tant, en l'àmbit col·lectiu, la cançó, pel fet de brollar espontàniament dels llavis del poble, no conté la qualitat premeditada de l'art. No són cants «nascuts amb artificio». Apropa, sí, els homes als estats de puresa primitius, però en tot cas d'una forma poc elaborada i poc conscient. Cal fer, doncs, un altre matis: mentre els signes enigmàtics que provenen de la realitat poden ser *traduïts* per l'activitat artística, quan parlem de cançó, difícilment es podrà diferenciar entre el que és *missatge* i el que és *traducció*. Ja ho he dit: d'una banda, les «confuses paraules» són la

7-5-1901, pàg. 316). L'any 1907, Gual estén la idea al concepte general de la *música*. Diu així: «L'art de la música neix amb nosaltres, o si es vol millor, ens rep a les portes de la vida, com un àngel escaient que treballa constant, ferm i delitós per fer-nos la vida agradosa, i aquest àngel és representat per una dona que en diuen mare, per una dona que, al temps que canta, ens amoiixa, ens bressa, ens besa i guaita embadalida com si fos la mateixa cançó tornada humana, o com si fos la mateixa humanitat tornada cançó» (Gual: «Concepte general de la música»).

52. Rusiñol: «Cançons del poble», pàg. 45.

53. *Ibid.*, pàg. 46.

54. Gual: «L'art popular». Wagner expressa la mateixa idea, «A través de él [el Poeta] lo inconsciente en el producto popular alcanza la consciencia, y él es el que comunica al pueblo esta consciencia. Así, pues, en el arte la vida inconsciente del pueblo alcanza la consciencia y, por cierto, de forma más precisa y definida que en la ciencia.» Richard Wagner: «El arte del futuro. En torno al principio del comunismo (1849)», dins *Escritos y confesiones*, Barcelona, Labor, 1975, pàg. 125.

mateixa cançó; de l'altra, la cançó és una verbalització —i per tant traducció— de les «confuses paraules». Això vol dir que, d'una manera o altra, l'home que canta actua simultàniament d'emissor i de receptor.

Joan Maragall, sobretot a partir de l'«Elogi de la Paraula» (1903), trenca una mica la dicotomia que acabo d'enunciar tot relativitzant l'aspecte premeditat de l'art. «La paraula del poeta —assegura— surt amb ritme de so i de llum, amb el ritme únic de la bellesa creadora.»<sup>55</sup> Segons diu, el poeta també experimenta «el ritme diví de les coses en la pròpia ànima». «I així sembla que Déu crea en la paraula inspirada del poeta». Lògicament, els seus mots —els del poeta— han de brollar amb completa espontaneïtat: són fruit de l'emoció o, el que és el mateix, d'una necessitat expressiva incontenible. Per a Maragall, l'emoció consisteix precisament en una mena d'«afany d'expressió» que desperta en la mateixa contemplació de la Natura. La teoria de la «paraula viva», en conseqüència, al mateix temps que permet d'assimilar la pràctica globalitat de les instàncies estètiques modernistes (ingenuïtat, primitivisme, intensitat de sentiment, naturalitat, senzillesa, sinceritat...), conforma una tendència espontaneïsta per excel·lència. Altrament, alhora que manté un lligam clar amb el principi de les *correspondències*, potencia les posicions vitalistes i regeneradores que dominaran als darrers anys del segle. I és que per a Maragall, la «paraula viva», en tant que paraula creadora, és un instrument imprescindible per a la regeneració. La qüestió de l'espontaneïsm, tractada explícitament, ja es pot rastrejar en els escrits teòrics de Gual a partir de l'any 1898. Així, segons Gual, l'absència de premeditació és una qualitat inherent als esperits innovadors:

«Sense dubte també que l'afany d'innovació és i serà sempre d'un preu il·limitat, perquè representa en l'home l'anhel de fecúndia perfeccionada i, per lo mateix, vol dir passos enllà de l'avenç per acostar-se a les grans bel·leses de la naturalesa. Però aquest preu el té l'esperit innovador quan és innat en el que l'alimenta, mai si és fruit d'una premeditació. A les grans realitzacions, s'hi sol arribar per la més hermosa inconsciència.»<sup>56</sup>

La idea, tanmateix, té matisos: «Jo no aniré en contra de què una vegada l'inconscient desperta trobant-se ja més enllà de mig camí, cuidi o cultivi les aptituds que porta en si per arribar més perfecte al lloc on el criden.» És una idea —amb el matis anotat— que es va consolidant al llarg dels anys. El 1904, per exemple, en el parlament que precedeix a una representació d'*Espèctres*,<sup>57</sup> declara que el procés reflexiu ha de supeditar-se, en l'artista, al lliure fluir de l'espontaneïtat. Això no obstant,

55. El 13 de gener del 1900, a propòsit de la diferència o no diferència entre vers i prosa, ha dit, «Tota paraula ha sigut generada en poesia, i si sempre fos dita en l'emoció del ritme universal en què fou inventada, llenguatge humà i poesia foren dos noms d'una mateixa cosa»; vegeu «Vers i prosa», OC, I, pàg. 692.

56. Gual: «El teatre modern...».

57. Adrià Gual: «Paraules per abans d'*Espèctres* d'Ibsen», llegides a Sant Andreu del Palomar el 22 de maig de 1904, original ms., Fons Gual, Carpeta 36.

«[...] seguint la seva espontaneïtat, sí, aleshores pot [buscar] la reflexió i emmodllar-se de lo nascut espontani a una forma acomodable, a tal qual idea o principi determinat. Vol dir això que, així, les creacions que suportin la deguda premeditació un cop concebudes, com les que resten en el pur terror de la primera pensada, transcendiran més enllà del límit de la sola bellesa. Les primeres per lo mateix que un estudi reflexiu les hi porta i les segones per l'altíssim i honorable bé transcendent que torna en si tota bellesa.»

Gual, en aquesta sintonia, coincideix amb l'argumentació que ha fet Apelles Mestre durant la famosa «batalla del sonet». En la sèrie d'articles que Mestre ha publicat l'any 1902 a *Juventut*,<sup>58</sup> al mateix temps que es rebutja l'artifici formal a priori (sobretot el sonet), defensa la reelaboració en fred del treball espontani. El posicionament de Gual és una mica més obert encara: si ens fixem en el text citat, es proposen dues opcions. D'un costat, s'admet la reelaboració en fred, però, de l'altre, s'apunta la validesa d'unes creacions que «resten en el pur terror de la primera pensada». Gual accepta, doncs, de forma explícita, la possibilitat de prescindir de la reflexió: l'espontaneïtat verge. Els perills vindran per aquest costat. Només l'home identificat amb la Natura (o l'esperit sensible de l'artista) pot copsar intuïtivament i expressar espontàniament la realitat transcendent de l'univers. Partint d'aquesta idea, diversos sectors del modernisme, tot identificant Natura i món rural, acabaran opinant que únicament els habitants de la ruralia són capaços de parlar amb una «paraula viva» i espontània. El risc, per tant, es concretarà en la possibilitat de legitimar una literatura més localista i folklòrica que no pas espontània, o, encara més greu, una producció de mala qualitat que justifiqui el fet de ser rebutjada amb al·legats d'ingenuïtat i messianisme. Precisament, Gual, per desmarcar-se de l'equivalència entre espontaneïtat i incultura, defensarà la conveniència de casar espontaneïtat i bagatge cultural. La frase és simptomàtica: «Lo més hermos que té l'artista és la seva cultíssima inconsciència.» I més endavant: «Totes les arts desperten una inspiració espontània, però si hi ha cultura, aquesta és més gran.»<sup>59</sup> Com Maragall, voldrà deixar constància de la seva reacció contra el fenomen del «poeta inculte» («poeta camperol»), salvant, però, la viabilitat del «poeta espontani».

### 2.3. Regeneració i educació estètica

Gual concep el teatre com un lloc on l'home pot educar-se a partir d'experimentar *emocions*. Aquesta educació, sense gaire cabòries i filosofies, li ha

58. «De poètica catalana», *Juventut*, any III, núms. 100, 101, 102, 9-1-1902, 16-1-1902, 23-1-1902, pàgs. 27-29, 43-44 i 59-60.

59. Gual: «Paraules per abans...»

de proporcionar la sensibilitat necessària per posar en qüestió i corregir els principis amb què s'organitza la societat. En poques paraules, tot i esteticant, el seu teatre és un instrument de *regeneració*. Partint d'això, s'ha de comprendre l'interès de Gual per fer pujar la cançó popular dalt dels escenaris. Ben mirat, la utilització de la cançó popular al teatre pot proporcionar el «camí» per a la construcció d'una tradició dramàtica *comme il faut*.<sup>60</sup>

L'apologia de la cançó tradicional deriva en una nova formulació dramàtica: el «teatre popular». Tot consisteix a consolidar, a partir de la dramatització de la cançó, una opció dramàtica moderna (en aquest moment inicial, basada en el «drama musical»), educadora, nacional i popular. El punt d'arrencada és simple. Per a edificar un «teatre popular» només cal,

«amb ver amor i sàvia fidelitat descobrir tot un drama en el més petit proverbí, en la més insignificant cançó de la nostra terra, i veureu com endins d'aquella simplicitat s'hi remouen impacientes un sens fi de passions, sempre nobles, que són el més sa fortificant del sentiment humà».<sup>61</sup>

Amb el pretext d'un teatre inspirat en el llegendari català (també compten, és evident, el model llegendari proposat per Wagner<sup>62</sup> i l'ús que la dramaturgia simbolista ha fet del mite), Gual posa a la balança tot el seu programa. D'entrada, la base ideològica: usar la llegenda com a matèria prima de creació artística ha de garantir l'harmonia universal entre els pobles, la «clarividència» espiritual dels homes i, per consegüent, la descoberta feliç de la Bellesa i la Bondat:

60. «Quan, després —vivíssima encara aquella impressió en el meu esperit [el «*Sant Ramon*» de Morera interpretat per la capella russa al Teatre Líric]— descobria metòdicament les profunditats de les nostres cançons i en controlava la valor essencial teatral, i per què no havia de servir-me'n, a profit d'un possible gènere que hauria pogut caracteritzar-nos i assolir categoria de tradició dramàtica?», Gual: *Mitja vida...*, pàg. 100. L'impacte dels russos cantant en català va ser profund; vegeu, per exemple, el cas de Maragall, «La cançó de Sant Ramon cantada per una russa», OC, I, pàg. 163.

61. Adrià Gual: «El teatre popular», *Juventut*, any II, núm. 63, 25-4-1901, pàg. 288. «Es tractava de fonamentar-lo [el teatre popular] amb les llegendes provinents de les aspiracions anònimes, propulsores de les més altes virtuts» (Gual: *Mitja vida...*, pàg. 99).

62. Gual cita el mateix Wagner, «La llegenda, sia la que es vulga l'època i la nació a què pertanyi, té la ventajeta de compendiar exclusivament lo que aquesta època i aquesta nació tenen de purament humà, i de presentar-ho baix una forma original senyaladíssima, i per lo tant intel·ligible al primer cop d'ull». La cita és de la «Carta-pròleg a Federich Villot» [sic], que és mencionada per Gual a «El teatre popular», any II, núm. 64, 2-5-1901, pàg. 309, nota 1. En el mateix sentit, anys després, en una altra banda, «Totes les obres de Ricard Wagner són extretes, inspirades, en la llegenda; és a dir, que els fonaments de l'art de Wagner radiquen per complet en lo popular [...] les arrels de l'art popular s'entrelliguen de poble en poble fent a voltes difícil, sinó impossible saber on tenen principi i fi les diverses nacionalitats que s'han inventades els homes»: És una argumentació, és clar, usada per justificar l'*universalisme* de l'art popular; vegeu Adrià Gual: «Pròleg» a *Les filoses*, estudi inspirat en l'escena i balada de Senta del «Barco fantasma» de Wagner, original ms., Fons Gual, núm. 1445. Vegeu també Gual: «Concepte general de la música...»: «Es ben curiós descobrir com totes les llegendes populars de tots els temps tenen punts de semblança que els agermana de manera meravellosa.»

«Del mateix modo que tots els pobles són germans, són germanes les llegendes, i poden, per lo mateix, ser transplantades on se vulga amb la seguretat que per tot s'an enteses. Jo imagino que, si s'arribés a la realització d'aquestes manifestacions d'art, poc a poc es propagaria una lligada ferma dels uns pobles amb els altres, i que, a més, sent elles donades en la forma que concebeixo, els elements de tots aquests pobles percutirien a una reconeixença envers de lo bo i lo bell, que podria encaminar-los a l'estat somiat de claredat espirital que tan precís es fa.»<sup>63</sup>

Pel que fa a la proposta estètica, el referent directe és *Nocturn*: un model dramàtic de factura wagneriana que, oposant-se al «mercadeig de sentiments» del teatre coetani, pretén convulsionar «física i moralment» el públic, és a dir, aconseguir una emoció profunda i duradora. En efecte, el «teatre popular», a més de «la divulgació i engrandiment de les nostres llegendes», cerca «l'emoció en el reflex de l'ahir fet avui per eternisar-lo adorant-lo». Només així, la col·lectivitat podrà sublimar-se «per medi de l'expressió sencilla», «la inclinació a l'hermosura» i «l'aspiració a la bondat»,<sup>64</sup> el «teatre popular» incidirà en la *regeneració* de Catalunya o, el que és el mateix, en l'«educació estètica» del poble català. En quin context, però, cal inscriure aquestes idees?

Després d'una etapa d'esteticisme sense traves,<sup>65</sup> pels volts de 1898, les forces vives del modernisme s'articulen en un intent de conciliar els avenços artístics assolits pels defensors de «l'art per l'art» amb una actitud combativa i vitalista. La revista *Catalònia* proporciona un emplaçament estratègic ideal des d'on atacar les posicions més *deliquescents* del moviment, les que no accedeixen a la síntesi.<sup>66</sup> Gual és un dels primers a rebre.<sup>67</sup> Ha estat encasellat, des de

63. Gual: «L'art popular».

64. Gual: «Al Sr. Joseph Carner», pàg. IV.

65. Joan Lluís Marfany defineix aquesta etapa com un època «d'evasionisme estètic» en què l'art era considerat únicament com a «bàlsam i refugi». Els seus límits temporals se situen entre la desaparició de *L'Avenç*, al 1893, i l'aparició de *Catalònia*, al 1898. Destaquen com a fites importants en aquesta direcció el certamen del Cau Ferrat de 1894, la publicació d'*Anant pel món i Oracions* de Rusiñol, la publicació de *Nocturn. Andante morat i Silenci* de Gual, la revista *Luz* de la segona època i la primera literatura d'Ors i de Carner; vegeu «Problemes del Modernisme», dins *Aspectes del Modernisme*, Barcelona, Curial, 1980, pàg. 27.

66. *Catalònia* és la introductora de D'Annunzio al país. L'autor italià «oferia un model de superació del decadentisme a través d'una ideologia nacionalista i messiànica. Hom conservava la tendència estetitzant i la concepció individualista i rebel de l'artista; però a través de la insistència en l'exaltació nietzscheana de la voluntat i del messianisme, hom atribuïa a l'escriptor el paper de guia i profeta de la comunitat i tallava així la temptació evasionista» (Marfany: «Problemes del...», pàg. 28). Des de *Catalònia*, Joan Pérez Jorba afirma que «La robustesa del seu decadentisme [de D'Annunzio] el priva d'experimentar aquella extenuació de pensament que sofreix una bona part de la joventut contemporània» («Revista de revistes», *Catalònia*, núm. 1, 25-3-1898, pàg. 35; vegeu també Joan Pérez Jorba: «Gabriel D'Annunzio, per...», *Catalònia*, núms. 9, 10-11, 12-13, 14-15, 30-6-1898, pàgs. 145-151; 15-31-7-1898, pàgs. 171-180; 15-31-8-1898, pàgs. 190-200; 15-30-9-1898, pàgs. 222-228). A propòsit de D'Annunzio i de la seva influència en l'obra de Gual, vegeu més endavant, capítol 10, apartat 1. També cal consultar Assumppta Camps i Olivé: *La recepció de Gabriele D'Annunzio a Catalunya*, Curial edicions catalanes i Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1996.

67. Vegeu M. (Joan Maragall): «Bibliografia: *Silenci*. Drama de món de l'Adrià Gual», *Catalònia*, núm 3, 25-III. 1898, pàgs. 54-55. S'ha exagerat molt l'oposició de *Catalònia* a Gual. De fet,

la publicació de *Nocturn*, com a decadent sense remissió, perillós, fins i tot.<sup>68</sup> *La Esquella de la Torratxa*, significativament, ha parodiat alguns dels seus poemes i il·lustracions en un número monogràfic dedicat al modernisme.<sup>69</sup> Sembla, doncs, que ningú no té en compte l'ideal *regenerador* de Gual. Evidentment, l'actitud s'explica pel filtre estetitzant amb què Gual maquilla la seva doctrina.

En l'obra de Gual, l'ideal *regenerador*, al mateix temps que provoca el bandejament definitiu de l'automarginació de l'artista, acabarà entronitzant un sentiment messiànic que erigirà el dramaturg en un nou *profeta de la col·lectivitat*. L'artista —dirà Gual— atorga a les «masses» «un petó de germanor i pro-

---

Gual, no només en dissenya la portada, sinó que en alguns cercles propers al dramaturg fins i tot és citat —abans del primer número— com a fundador de la revista (per ex. «*Arte y Literatura*», *Luz*, núm. 2, 30-11-1897). Cal reconèixer, amb tot, que en aquest cas, la relació de «*distinguidos representantes de modernismo*» que fa la revista *Luz* s'allunya molt de la realitat última de *Catalònia*: Rusiñol, Massó i Torrents, Utrillo, Riquer i Gual. La pregunta està servida: té alguna cosa a veure l'acabament de la primera etapa de *Luz* i l'aparició de *Catalònia*? Ho consideraven un relleu? De ben segur que també té alguna cosa a veure la revifalla de *Luz*, l'octubre de 1898, amb la línia vitalista que haurà anat adquirint *Catalònia*. D'altra banda, Gual no llegeix la ressenya de Maragall a *Catalònia* com una crítica negativa, més aviat al contrari. A banda una influència directa pel que fa a l'elaboració del concepte de «teatre popular», s'ha de recordar que és precisament Maragall qui llegeix el pròleg de *Silenci* el dia de l'estrena i que, per tant, és ell qui dona el tret de sortida al Teatre Íntim. És innegable també que, en la seva ressenya, tot i parlar d'un art poc saludable socialment parlant, Maragall lloa la modernitat de *Silenci*. A propòsit d'això, vegeu més endavant capítol 7, apartat 2.3. Ara bé, el que sí que sembla comprovat és la bel·ligerància se'n podria dir antigualliana d'un dels principals redactors de la revista, Joan Pérez Jorba. En relació a aquest tema, vegeu més endavant, capítol 7, apartat 3.

68. Segons el seu amic Vilaregut, n'hi ha molts que pensen que al teatre de Gual sobra «intimitat, monotonía i, sobretot, una mena de bau malaltís que, si el poeta fes escola, podria produir malísimos efectos.» «Adrià Gual», *La Veu de Catalunya*, any VIII, núm. 18, 3-5-1898, pàgs. 145-146.

69. Vegeu *La Esquella de la Torratxa*, any 20, núm. 1014, 17-VI-1898. La paròdia i la ridiculització de Gual es concreta en els següents textos: P. del O., «Crònica modernista» crítica les dimensions de *Nocturn* i les noves convencions escèniques que s'hi apunten; se'n riu també de l'adaptació que Gual ha fet de «La Mare de Déu quan era xiqueta» (composició premiada als Jocs Florals de 1898). H. Voltaire, amb el poema «Les malves tristes», fa una paròdia del poema «Flors» de Gual, aparegut a la revista *Luz*, núm. 3, 15-12-1897, pàgs. 2-3. Rosendo Pons a «l'p-suisse» diu «Sóc neuròtic, decadent, / simbolista, incoherent, / esteta, deliquescent / i admirador d'en D'Annunzio. / També en Gual m'agrada molt, / però més en Rusiñol, / que és capaç de «parir un sob» per da gust a en Zarathustra.» Matias Bonafé, a «Perduda», relata com Gual segresta una noia anomenada Clotilde per fer-la servir de model anunciador d'una fàbrica de llagostins artificials. Finalment, la secció «Esquellots modernistes» apunta el següent, «L'insigne artista i escriptor N'Adrià Gual ha sortit amb un nou invent que ha fet una gran sensació en les esferes literàries i artístiques. Fins ara, quan escrivia un idilli havia d'aconter-se amb indicar de quin color era, a risc de que no tothom l'entengués. Així li succeï amb son *Nocturn* morat. Fins ara també quan llegia una composició poètica d'inflexions musicals havia de fer-se acompanyar a melopea per alguns músics a risc de que l'auditori es distraigués. Així hagué de fer-ho al llegir sa *Primavera trista*. Doncs bé, en lo successiu ell sol s'ho farà tot: poesia, color, música. I tot a un temps. Aquí està l'invent. En Gual disposa des d'ara de les tines d'en Raymon Casellas, per tenir-se del color que més li convingui; disposa ademés de quatre cordes de viola ben afinades que dues a dues s'entortolliga a les orelles i es lliga als peus, i sens més que manejar l'arquet i recitar produeix uns efectes posamosament admirables, poètics, colorits i musicals.» Per acabar, la revista anuncia *Ifigènia al Laberint* (seguint el bon «costum de treure la representació de les obres dels teatres portant-les als llocs an-elles més adequats») i «*Qui sap...?*», drama íntim en dos actes, original de Katüfol (una paròdia de *Silenci* feta —pròleg inclòs— per Modest Urgell).



grés estètic». <sup>70</sup> De fet, per més que es parli d'«art per l'art», el messianisme mai no serà un factor aliè als sectors esteticistes. Maeterlinck ha estat presentat per Rusiñol com a nou messiès. La dialèctica decadent entre dolor i plaer, d'altra banda, casa a la perfecció amb determinats aspectes del sacrifici messiànic. Insisteixo: és normal que se segueixi acusant Gual de decadentista, perquè, fet i fet, què es pot dir de *Blancaflor*? És un producte decadent o és un producte *regenerador*? O qui sap si pot ser les dues coses alhora? A dreta llei, potser caldria parlar de dues accepcions del mot *regeneracionisme*. Durant el Modernisme, en línies generals, cal parlar de regeneracionisme en un sentit «moral, educatiu, intel·lectual: la cultura esdevé l'element regenerador i els artistes i escriptors deixen de ser una peça supèrflua per convertir-se en l'ànima de la col·lectivitat, en la seva consciència.» <sup>71</sup> En un sentit més restringit, s'ha usat el terme per designar el corrent més combatiu —socialment parlant— i polititzat del modernisme. Des d'aquesta accepció, el *regeneracionisme* és netament contrari a l'*esteticisme*.

Malgrat totes les precisions del món, però, el cert és que, a partir de 1899, Gual farà un esforç per adaptar-se a determinats postulats del «teatre d'idees» i de la filosofia vitalista, i, amb tot, l'acusació de decadència es mantindrà. Ben pocs s'adonaran de la progressiva incorporació dels models dramaturgics proposats per Ibsen o D'Annunzio. I és que, malgrat l'evolució, els models i el vitalisme, Gual només accedirà de forma molt lateral als aspectes ideològics del regeneracionisme bèl·ligerant. Per a ell, la transformació nacional i el progrés social s'obtindran únicament pel progrés sensitiu, moral i cultural dels individus. Així, amb la fundació del Teatre Íntim, Gual buscarà un nou instrument de regeneració. L'Íntim ha de ser «una flama social»-dirà. L'artista compromès que hi treballi enfortirà en la mesura que es lliuri a la seva missió, sempre guiat per la força de la seva voluntat i, sobretot, per l'amor i per la bondat. <sup>72</sup> Fet i fet, no sorprèn gens que l'autor expressi les seves idees en termes religiosos. Parlarà d'apostolat, d'immolació, de croada, d'adoració, de culte i de missió sagrada. El teatre serà «un temple gran» que recollirà «un sens fi de religions totes encaminades a la lloança de la bellesa i l'amor.» <sup>73</sup> L'ús d'aquesta terminologia (que, en part, justificarà la lectura cristiana del futur vitalisme gualià), és habitual en el modernisme. L'art, tal com havien manifestat els prerafaèlites, és la nova religió. Per a Gual, la imatge externa d'una fe que s'ha d'encomanar:

70. Gual: «L'art popular».

71. Castellanos: «La literatura», pàg. 73.

72. Anys més tard, Gual parlarà del «super-jove», el paradigma del redemptor, l'home que s'emanciparà lluitant o morirà en la lluita. L'home sol i clarividenc que, per amor, arribarà a l'extrem del sacrifici. «D'Art i de vida artística catalana», ms. signat el 29-Íl-1908, Fons Gual, Carpeta 36.

73. Gual: «L'art popular».

«Penso que tot aquell qui creu fermament ha de trobar-se disposat sempre a demostrar la seva fe, i ho penso així, perquè sé del cert que fins essent incompleta o deficient, la demostració que fa el creient d'allò que ell creu és sempre una força promotora de nous creients, i aquests dret de conquesta l'home el té i deu portar-lo com ensenya gravada en lo més profund de la seva voluntat.»<sup>74</sup>

En què consisteix, però, l'«educació estètica»? Primordialment —a més d'un retorn a la innocència i a la puresa de l'edat feliç de la infantesa—, consisteix en una modificació dels hàbits perceptius. Cal fer accessibles a l'espectador (en relació a l'ideari simbolista) els «petits móns desconeguts», els «pensars secrets» (drama íntim) o «les belleses ignorades». Si voleu, la Bellesa, *tout court*.<sup>75</sup> A l'hora d'educar el sentit estètic del poble, Gual parla de «combatre el poema de les foscores».<sup>76</sup> Per consegüent, si la Bondat és conceduda com a derivació —o com a sinònim— de Bellesa,<sup>77</sup> la captació o el pressentiment del desconegut, del misteri, del no-dit, implica, si us plau per força, un perfeccionament espiritual. Això només és possible —l'etiqueta és del mateix Gual— en un «teatre de sentiment».<sup>78</sup> A l'empara d'aquesta etiqueta, una peça com ara *Silenci*, que no té res a veure amb el «teatre popular» i que al seu temps serà titllada de no «saludablement social», esdevé, segons Gual, espiritualment regeneradora. I això, bàsicament, gràcies al pes del no-dit.

L'èxit de l'«educació estètica» —insisteixo— no depèn de la *tesi* o missatge de les obres, depèn gairebé exclusivament de les *emocions*. Ara bé, no totes les emocions són adequades per aquest objectiu o, si més no, no ho són quan són usades de forma poc apropiada. Gual diferencia quatre menes d'emocions: «la del riure, la de la *intriga* o l'*esplendor*, la del *cap* i la del *cor*».<sup>79</sup> La primera —afirma amb un radicalisme inèdit—

«fa fruit el burgès que es passa (segons ell) el dia absorbit pels negocis i en sent vespre es creu amb dret de que el distreguin i el facin riure, adormint-se satisfet i tenint l'endemà més clar el cap per explotar el pròxim».<sup>80</sup>

L'emoció de la «intriga» és dels «que tenen necessitat de bellugadissa d'imaginació.» És l'emoció que pertoca a les masses. Malauradament, «en sos procediments s'abusa del sentiment verge del poble» i, com a resultat, o bé es «crien sentiments obertament generosos, o bé s'accentuen disposicions cap els

74. «De teatre», conferència llegida al Teatre Principal de Terrassa el 5 de juny de 1904, original ms., Fons Gual, Carpeta 36.

75. Gual: «El teatre modern...»

76. Gual: «Dels conjunts escènics»

77. No es tracta de «la bellesa feble que sol minvar la força dels pobles i esllangueix mal dressada l'empenta de les grans coses, sinó de la Bellesa sanitàosa, de la magna Bellesa indefinible que ho és sens volguer-ho ser i porta amb ella la llum vital de la Bondat.» Adrià Gual, «Epístola de la Bellesa: als catalans», original ms., 1903 aprox., Fons Gual, Carpeta 47.

78. A propòsit d'aquest concepte, vegeu més endavant capítol 7, apartat 3.

79. Gual: «El teatre popular», pàg. 307.

80. *Ibid.*

mals camins.»<sup>81</sup> Quan l'emoció prové de l'«esplendor», hom es pot deixar conduir cap a «regions purament ideals, en les que sempre hi ha un fons d'humanitat.» Ara bé, «del modo com se fa avui, amb base de conceptes mesquins i d'una manera rònega, sense cap mica de bona fe, queda molt com els purgatoris d'església que, lluny d'imposar, fan ganes de pensar que no *s'hi deu pas patir tant com diuen.*»<sup>82</sup> En relació a l'emoció del «cor», Gual comenta que només s'explota «la part cursi d'aquest sentiment, ridiculisant-lo». Finalment, pel que fa a l'emoció del «cap», apunta les seves objeccions al *teatre d'idees*:

«És un teatre de plantejament de problemes casi sempre irresolubles, de presentacions de tesis a on se poden combatre prejudicis socials i religiosos, tendint sempre, si es vol, a descobrir el verdader camí ample per arribar a l'honestitat del viure amb ple i complet equilibri de la balança social. I vull dir amb això que es fa simpàtic i que és fins de gran necessitat; però això no és afirmar que el cregui de gran utilitat per a lo que hem acceptat com a poble; perquè per anar als llocs s'hi va caminant; si s'hi vol anar fent un salt sobtat i brusca, un s'exposa a arribar-hi doblegant-se les cames al caure en terra, quedant impossibilitat de caminar per tots els dies que li queden de vida. Passem-ho, doncs, de llarg, i deixem-ho pels disposats.»<sup>83</sup>

Resumint: en cap de les quatre emocions més habituals al teatre, la del cap, la del cor, la de l'esplendor i la de la intriga, «trobem lo que ens cal per a cultivar l'esperit de les masses.» Però, no perquè les emocions siguin negatives en elles mateixes; sinó perquè l'ús que se n'ha fet no ha estat el més correcte. S'ha de dur a terme, en conseqüència, una redefinició del gènere i una transformació radical del teatre per tal de recuperar l'autenticitat de les emocions. L'encarregat de fer-ho serà l'Artista,<sup>84</sup> l'instrument que haurà d'utilitzar serà el «teatre de sentiment», especialment el «teatre popular». Al capdavall, «tot lo que ha persistit de sentiments altament estètics, ha vingut de les fonts populars, ha sigut fill de les tradicions i les llegendes.»<sup>85</sup> El valor de la llegenda i dels cants populars, doncs, és clar: si els artistes vetllen per la perpetuació del pòsit llegendari del poble i per la fa evident transmissió a les noves generacions —atès que totes les llegendes «varen néixer de la bondat i l'hermosura— amb l'exemple que donin, no faran més que homes bons i hermosos.»<sup>86</sup> I tot per la «força suggestiva d'una emoció que purifica»

«Quan tots els homes vibrin al so d'acords semblants —dirà Gual l'any 1902—, l'harmonia universal serà un fet. Aquesta harmonia que es preté dels pobles, pot

81. *Ibid.*

82. *Ibid.*, pàg. 308.

83. *Ibid.*

84. El paternalisme messiànic és explícit, «El poble en el seu conjunt no passa mai de la menor edat, i necessita de qui es preocupi del despertament de les seves facultats. Ningú més cridat a preocupar-se'n que l'exèrcit de creuats que amb nom d'artistes i poetes tenen la santa missió de vetllar pels esperits adormits.» *Ibid.*, pàg. 309.

85. *Ibid.*

86. *Ibid.*, pàg. 316.

néixer solament de l'ànima del mateix poble. La llegenda és l'ànima. Cal, doncs, que els homes la descobreixin, i els artistes són cridats per un tal apostolat. Per aquest camí, doncs, podem clarament veure que l'obra d'art a tal punt portada és obra d'humanitat.»<sup>87</sup>

En última instància, encara caldrà tenir en compte que el concepte de «teatre popular» formarà part d'una idea més global de «teatre nacional». <sup>88</sup> «Teatre nacional» és aquell que, no només viu de les produccions de la nació,<sup>89</sup> sinó que constituint-se en veu de l'harmonia universal «*estrecha con pasión y arrebatado las fuerzas dispersas por el mundo y hace de todos los sentimientos un sentimiento único*». L'objectiu és ben simple: assolir una sola i ferma civilització «*siempre bajo la base del Amor, la Verdad y la Belleza*».<sup>90</sup> L'universalisme de Gual és un aspecte més de la seva modernitat. I no és contradictori amb el desig de fer teatre popular català.<sup>91</sup> Com diria Maragall, «*el alma de un pueblo és el alma universal que brota a través de un suelo*».<sup>92</sup> Un teatre nacional i popular, doncs, és l'expressió local però legítima del teatre universal.

#### 2.4. Blancaflor: cant popular harmonitzat per a l'escena

A l'hora de concebre una obra de «teatre popular», el punt de partida és ben simple: cal que l'entramat dramàtic depengui de la cançó popular. Gràcies

87. Gual: «L'art popular».

88. Hi ha encara una altra accepció del terme «teatre popular», «He de fer constar —diu Gual— que l'adjectiu *popular* en tota cosa sempre m'ha exasperat profundament, quan per mitjà d'ell es tracta de disfarçar hipòcritament la baixa qualitat d'allò ofert a la massa desproveïda de preparació. *Art popular; Teatre popular...* Què vol dir això?. No hi ha més art que un art; no hi ha més que un teatre: el bo, i únicament podrà dir-se *popular* l'acte de facilitar el que és bo a un sector de públic mancat d'elements econòmics per a gaudir-se'n i beneficiar-se'n; o bé quan, com en el meu cas, es tractava de fonamentar-lo amb les llegendes provinents de les aspiracions anònimes, propulsores de les més altres virtuts.» Gual: *Mitja vida...*, pàg. 99. La idea de teatre popular en el primer dels sentits exposats —és a dir, l'econòmic— durà Gual a programar com a prova pilot una «sessió popular gratuïta» al Teatre Romea, la temporada 1907-1908, amb *La Campana submergida* de Hauptmann. Serà el debut de Margarida Xirgu.

89. «No hem de reduir-nos a la llegenda purament nostra. Totes les llegendes son germanes i totes són hermoses, i sols amb elles i per elles poden els homes arribar a la comprensió dels secrets humans. Vegeu «El teatre popular», pàg. 317. A la carta dirigida a Josep Carner inclosa, l'any 1904, com a pròleg en l'edició de *Blancaflor*, Gual, a banda de citar altres peces de «teatre popular» que ja té enllestides (*L'estudiant de Vic i La presó de Lleida*), diu que té previst fer extensiu el pla «a la *llegenda universal*», «tinc entre mans alguna altra cosa que no us anuncio per por de sorprendre-us massa.» (pàg. VI).

90. «*El Teatro Nacional*», *Revista Comercial «Progreso»*, any 1909, pag. 206. Es conserva al Fons Gual, àlbum de premsa núm. IV.

91. La idea de crear un «teatre popular», conjuntament amb la valoració del teatre clàssic universal, proporciona la via d'accés a una *tradicció dramàtica* pròpia; vegeu *Les orientacions. Estudi d'actualitat teatral catalana*, conferència llegida el dia 8 del XII de 1911 a la Sala Imperi, Barcelona, A. Artis, impressor, 1911. Fet i fet, és el que farà el Teatre Intim.

92. Joan Maragall: «*Alma catalana*», *Diario de Barcelona* (24-1-1904).

al seu component llegendari, la cançó proporciona una base argumental amb força possibilitats simbòliques; d'altra banda, garanteix l'indispensable lligam entre paraula i música. Per evitar de caure en el parany folklorista, Gual actua de forma semblant al Maragall de les evocacions llegendàries. No pretén de narrar-la, la llegenda, vol interpretar-la, manipular-la per tal de revelar-ne l'essència.<sup>93</sup> Tanmateix, les vies d'accés són diverses. Mentre que Maragall, de forma progressiva (més o menys a partir de 1895),<sup>94</sup> es distancia de l'esteticisme decadent, Gual, de manera ben personal però també en funció d'un ànim diguem-ne redemptor, vehicula la llegenda a través dels mateixos paràmetres estètic-simbolistes que l'han guiat fins al moment. Per fer això, Gual parteix directament de la cançó, sense altres referències, bandejant la història o el mite que la pugui acompanyar.<sup>95</sup> Menys en el cas de *Blancaflor*, en què el procediment —que poc tindrà a veure amb la llibertat dels propers experiments de «teatre popular»— és encara força conservador:

«Prenc una cançó popular quin asunto es presti al desenrotll. Agafo sencera la poesia explicativa de la mateixa. Desenrotll amb igual metro (o amb metro divers si convé) tot lo que es descripció i preparació de l'asunto. Aprofito el diàleg (si existeix), poso en boca dels personatges les mateixes estrofes de la cançó i, aquí, seguint en tot el metro de l'original, el faig més extens (segons me convé) procurant que lo meu es pugui confondre amb lo parlat que m'inspira. Si em convé, introduïxo nous personatges per millor efecte i comprensió, i quan em cal, no oblidó de mostrar-me jo mateix. Fent-ho sempre amb tot el respecte i veneració que una semblant empresa demana, cuidant en tant que possible conservar de la cançó o la llegenda tota la pura resa d'origen.»<sup>96</sup>

El mètode, tanmateix, respon a la perfecció davant la idea de simplicitat. I també facilita l'oportunitat d'utilitzar el valor emotiu de la música popular en

93. Gual reconeix la influència de Maragall per aquestes dates. Segons diu, n'havia fet la co-neixença gràcies a la intercessió de Soler i Miquel. «Una vegada Soler va presentar-nos, Maragall i jo cada cop ens vàrem apropar més, aconsellats per un corrent d'afinitats sentimentals que ens ho exigien. I arribà un moment que la companyia de Maragall va fer-se'm indispensable. De tant en tant l'anava a veure i li abocava pel broc gros les coses escrites de feia poc, o bé li parlava de les que pensava escriure. [...] Tanmateix, el metodisme d'en Maragall, d'aquell home que vivia una vida acordada en tots els seus aspectes, solia fer un gran bé als que anàvem encara bona cosa a les pal-pentes, pels camins de les supremes aspiracions. La seva paraula afable, per bé que algunes vegades fos condemnadora, la seva mitja rialla estalviadora de la paraula vana, i la transparència de la seva bondat, il·luminaven com un far de gran potència els qui, com jo, ens havíem llançat a l'aven-tura.» *Mitja vida...*, pàg. 58. Pel que fa al «teatre popular», destaca Maragall com algú «que constantment m'animava a seguir per aquells camins». *Ibid.*, pàg. 100.

94. Pel gener de 1895, Maragall encara afirma que el decadentisme «té quelcom de legítim prescindint de poses i d'afectacions»; vegeu carta a Roura del 31-1-1895, *OC*, I, pàgs. 1116-1117.

95. «A la fi, i després de molt buscar i molt pensar-hi, en un dels llibres de la col·lecció que de cançons de la terra té en Pelai i Briz, vaig trobar la *Blancaflor*, que reunia per mi totes quantes condicions m'eren precises i convenients per posar en pràctica el plan meu.» Gual: «Conferència-curta», pàg. VIII.

96. Gual: «L'art popular»

funció d'un projecte de síntesi artística («En cas de realitzar-ho com somio, es faria potser difícil endevinar, per exemple, on comença la part literària i on acaba la part musical».)<sup>97</sup>

El març de 1897, doncs, Gual acaba *Blancaflor*, primer cant harmonisat per a l'escena.<sup>98</sup> La connexió amb *Nocturn* és indiscutible: concep l'obra —diu— «seguint, després, punt per punt, la mateixa teoria que en el *Nocturn* expressava...».<sup>99</sup> S'hi segueixen trobant la concepció escènica wagneriana en la síntesi de les arts, el tractament musical dels temes literaris (estructuració musical del discurs, musicalitat de la paraula i presència efectiva de la música), les atmosferes misterioses i suggestives, els personatges «amb pas d'espectres», l'esbós de drama íntim, els elements simbòlics i els motius preraphaelites en general. Segons Gual, es pretén una evocació «naïve» que pugui sintetitzar la personalitat catalana tot barrejant la Mare de Déu amb la pagesa rica; l'espardenya i la barretina amb els tocats i la seda del segle XVI. Tot plegat, «una fusió entre la pintura de retaule»<sup>100</sup> i el misteri captivant del reliquiari [...] entre la concepció de l'ex-vot i la delícia de la pintura primitiva».<sup>101</sup> Aquesta curiosa fusió entre preraphaelisme, cristianisme i folklore genera un seguit de personatges que, en opinió de Gual, són com prolongacions de les nostres ànimes, encarnacions fidedignes de la manera de ser catalana:

«La Blancaflor és la hermosa enyoradissa, la fidel esposa catalana [...] El Bon Mariner és l'aimant que té anhel de proves certes per estimar més bé, és el marit que mai se cansa de sentir dir que l'estimen, el tipo nostre propi.»<sup>102</sup>

97. *Ibid.*

98. *Blancaflor*, originals ms., Fons Gual, núm. 1414 (diversos esborranys). *Blancaflor: cant popular armonisat per la escena: per Adrià Gual.*, Barcelona, Impremta i litografia Joseph Cunill Sala, 1904.

99. Gual: «Conferència-curta...», pàg. IX. A *Mitja vida...* (pàg. 100), diu, «Fidel a les teories exposades en la publicació del meu *Nocturn* en la realització d'aquelles obres [*Blancaflor*, *La presó de Lleida* i *L'estudiant de Vic*], m'emparava del desenvolupament dels temes literaris, tal com ho solen fer els compositors amb els motius musicals, per on em feia la il·lusió de parvenir a les concrecions adients amb els meus propòsits, que, no em vull estar de dir-ho, a poc a poc es veien avaluats per persones el criteri de les quals pesava molt en el meu esperit.» Entre aquestes persones, destaca Joan Maragall, Antoni Tutau, i Enric Giménez.

100. Segons Rusiñol, les cançons «prenen aire de llegenda, de retaule, de tradició i de rondalla»; vegeu «Cançons del poble», pàg. 46.

101. Gual: *Mitja vida...*, pàg. 102. Segueix així, «Què més té un estrene cavaller que un Sant Jordi o un Sant Miquel d'altar? Què més té una dama abrondada de totes les virtuts que una Mare de Déu trobada? La cançó popular es fa un deure de confondre els sants i els herois, cosa que equival a dir que és glossadora de totes les virtuts en un camp d'harmonies inospitades i profundament humanes.»

102. «De la interpretació», dins *Blancaflor*, original ms., Fons Gual, núm. 1414. O en un altre lloc, «Amb pas d'espectres, cavallers i dames ens passen pel davant i els mirem embadalits perquè en ells ens hi veiem nosaltres mateixos. Són un eixam de coneuguts de temps, que sentien lo que sentim. Són retrats de les nostres mateixes ànimes, engalanades amb bonics, que es mouen colorits a la il·lusió de l'or i l'anticuela, als plecs senzills de la seda blava i verda, cares amb marc de rissos i flonges caballeres, que passen; passen i van passant tot enviant-nos petons fidels, deixant al pas de son ròssec camí de recordances i d'ensomnis.» «Conferència-curta», pàg. VIII.

Basant-se precisament en aquesta identificació, Gual vol acostar l'espectador a la mirada pura i innocent dels pagesos que apareixen al primer quadre de l'obra (i que canten la cançó), una mirada sobretot que és fruit del contacte directe i constant amb la Natura. De fet, només pel filtre d'aquesta mirada resulta versemblant l'estranya barreja de vestuari que duen les visions: «Va semblar-me també d'una alta lògica —diu Gual— tractar de representar-me com deuen ser els *cavallers* i les *dames* que es logren imaginar la nostra gent del camp, quina cultura no va més enllà de les emocions rebudes amb la innocència del que viu habituat als esplendors de natura».

«Cavallers i dames —continua— deuen ser per ells una mena de gent que va *mudada*, però aquest *anar mudat* (me deia jo) deu forsosament basar-se amb ells mateixos. La suprema riquesa que ha enlluernat sa tafaneria no passarà més enllà de les casulles blanques i durades d'un joiell trobat dintre una caixa o calaixera, entre gra esbarriat i sedes rebregades que *potser eren de l'àvia*. Han vist sants en l'altar, i en sos somnis han potser aspirat a fer tan goig com un *Sant Miquel Arcàngel*, sense que tot plegat els esborrés del cap la robeta nova que és per ells la suprema i real riquesa i gentil elegància de tots els temps.

Això va fer que resolgués vestir aquells personatges, barreja de Sant o Mare de Déu vestida acampanada, amb arrecades de *pagesa rica* amb mantellines blanques, que essent del segle XVIII recordessin no obstant les siluetes dels tocats del XVI, mistificant barretines i esclavines de paturatge amb sedes i velluts, calçant espadnyes de teixit de plata i d'or les betes, donant al tot plegat el misteri del reflex i el gronxament d'una evocació *naïve* que jo creia i crec encar avui trascendent i fins educadora.»<sup>103</sup>

La voluntat de sintetitzar la personalitat catalana, doncs, no entrà en contradicció amb el fet que Gual presenti dos grups de personatges: els «reals, o sigan els que componen el grup de pagesos, i els personatges de pura llegenda».<sup>104</sup> Mentre els segons, tot emergint de les cançons, condensen simbòlicament i a manera de visions els trets més distintius de l'esperit català («resultaria deliciós si sabessin trobar aquella entonació de romanç, amb una dicció senzilla, quasi sense moure's i recordant el retaule amb aquell infantillatge propi del record somort dels jorns passats»), els primers, que només és veuen un instant, «han de dar una completa idea de gent purament nostra, procurant amassar el grupo amb gran justesa i observació, sens despreciar cap detall que pugui ajudar a fer-lo semblar de fora taules, i, per lo mateix, tot quant poc diuen, dir-ho també amb la més alta senzillesa i naturalitat.» Els pagesos, per tant, seran típicament catalans per un afany de «justesa» reproductiva basada en l'observació del natural. No s'ha d'oblidar, però, que les «visions» neixen i emergeixen precisament de la cançó —de la imaginació— dels pagesos. En aquest sentit, els personatges de la llegenda sintetitzen els lligams amb

103. «Els vestits», dins *Blancaflor*, pàg. XXXVIII.

104. «De la interpretació». Aquesta distinció és fonamental a l'hora de comprendre la teoria gualiana de l'actor; vegeu, pel que fa a aquest tema, més amunt, capítol 5, apartat 1.2.

l'harmonia universal i els trets distintius de la personalitat catalana precisament perquè són evocats, des del fons del segle, per l'esperit no contaminat de l'individu que viu en contacte estret amb la Terra. Breu: si l'espectador pot identificar-se amb els primers, és precisament per la dimensió a què l'han dut els segons.<sup>105</sup>

Intentaré, en les línies que segueixen i al mateix temps que exposo l'argument, comentar amb breuetat els aspectes més rellevants del text. En primer lloc, l'obra s'obre amb un esbós d'escena.<sup>106</sup> Aquest primer esbós representa un paisatge real: un camí vora el mar i, al bell mig de l'escena, un arbre esprimatxat amb les branques nues.<sup>107</sup> Un cop han passat els pagesos, que canten la cançó que els ha suggerit el paisatge («Blancaflor») i que es comporten, en les seves entrades i sortides, de la forma més natural possible (amb fragments de discurs interromput i amb veus que es perden en la distància), el pas a la dimensió llegendària comporta una transformació del quadre.<sup>108</sup> És l'accés a l'imaginari. Així com a *Nocturn* el traspàs al món del somni suposava una mutació dels arbres en visions ideals humanitzades, a *Blancaflor*, l'arbre nu del començament esdevé l'ufanós «arbre de la menta» de la cançó, carregat de fulles i curull de flors. Al peu de l'arbre, «apareixen» Blancaflor i les seves companyes, que broden.

Mentre Blancaflor reclama el consol de l'arbre, les donzelles expliquen els antecedents dramàtics: fa set anys que Blancaflor espera fidelment la tornada del seu espòs; cada dia, mentre broda «prendes de valer» per a «la filla de la reina», ve a interrogar el mar sota l'arbre de la menta. Per distreure-la, una de les donzelles mig explica mig canta una rondalla que fa referència a l'amor se-

105. La cançó es desenvolupa dramàticament en l'obra «seguint el procés imaginatiu d'aquells que la canten». Gual: «Els vestits», pàg. XXXVIII.

106. Als manuscrits de l'obra (núm. 1414), hi ha una nota sobre «La escena» que desapareix en el moment de l'edició. En la redacció definitiva diu simplement el següent: l'escena vol «una pulcritud especial, sobretot en els canvis de llum i d'hora. Cap efecte s'obtéindrà si es fa seguint els procediments bruscos que tan sovint veiem en els teatres corrents. Tot demana finesa i just ambient [sic] per lograr la veritable il·lusió d'un somnit placent.»

107. És interessant repassar els diferents esborranys d'aquest esbos que es conserven al Fons Gual. Uns al ms. original i d'altres —esbossos escenogràfics per a l'estrena— en les carpetes de material escenogràfic. Allò que més destaca és la concepció simbòlica de l'arbre —que no queda reflectida al llibre— com un tronc de dues soques entortolligades. És la mateixa imatge que l'autor concep en algunes de les proves per a la portada de *Nocturn* i per al cartell de l'obra (dues flors abraçades). Una referència metafòrica que trasllada plàsticament dalt de l'escenari la temàtica d'un amor torturat i intens. D'altra banda, també destaca, en un dels esbossos, un plantejament absolutament simètric de l'escena (plantejament freqüent en l'obra escenogràfica posterior de Gual), que té com a eix central la figura de Blancaflor mig fosa amb l'arbre de la menta; vegeu els esbossos reproduïts a Batlle, Bravo, Coca: *Adrià Gual...*, pàgs. 144-145. Per a les referències a *Nocturn*, pàgs. 69 i 186. Per als esbossos i figurins de *Blancaflor*, pàgs. 44, 45 i 176.

108. En un primer esborrany de «La escena», Gual afegeix a la nota que he transcrit una mica més amunt la següent reflexió, «La combinació de llums i emboïment pot obtenir-se fàcilment amb l'ajuda de gasses i vidres colorits, com tinc degudament estudiat. I respecte a la mutació, cap inconvenient hi ha. Ara, en quant a l'entonació del quadro de llegenda, per ser el que dura més, demana que respongui d'una manera molt fidel al propòsit meu.»



cret, callat, d'una dama per un cavaller. Aquesta superposició de nivells<sup>109</sup> permet entendre un dels motius pels quals Gual s'ha fixat precisament en la cançó de «Blancaflor»: la presència del drama íntim.<sup>110</sup> El drama intern, com aviat es demostrarà a *Silenci*, és molt més intens —i plaent— com més reclus i més amagat es conserva. A la *rondalla*, el cavaller s'adona de l'amor que li professa una dama, precisament pel seu silenci («tu m'estimes perquè calles»); a la cançó, Blancaflor, talment una nova Penèlope, pacient i fidel, broda el seu enyorament en silenci. La cosa no s'atura aquí: les dues companyes també conreen els seus drames interns particulars. L'una, que és jove i enamoradissa, pateix per no trobar «aimador» i acaba envejant l'enyorament de les seves companyes: «Deu ser bonic enyorar, / quan lo que s'enyora és bo; / jo m'hi voldria trobar / aixís com us trobeu vós» (aquest incident permet l'autor, de forma puntual, presetar la dialèctica decadent entre plaer i dolor). L'altra companya, en canvi, ha perdut el seu espòs: ha mort. En contrast amb Blancaflor, que «enyora i té esperança», la Companya Ià «enyora sens esperar»; el seu dolor només pot apagar-se amb la mort. I és que, una vegada més, la mort, balsàmica i consoladora, és presentada com l'únic alliberemnt factible i definitiu del dolor («que ditxós deu ser qui és mort!»).

Sobtadament s'aixeca la marinada. Blancaflor de manera ben baudelairiana, intenta desxifrar els confusos mots del seu missatge («l'gual que cançó amorosa / per l'orella vas passant, / i em parles d'alguna cosa / que no puc entendre clar.») Arriben «fustes», «naus» i «galeres» i, amb elles, un Bon Mariner «que al meu gran senyor s'assembla». A partir d'aquest punt, Gual segueix fil per randa la cançó. El Bon Mariner oculta la seva personalitat car vol provar l'amor de la seva estimada. Es fa passar per un missatger que li porta una notícia adversa: el marit ha abandonat Blancaflor per una altra, s'ha casat amb la filla del rei francès. Blancaflor es desmaia. Un cop recuperada, el Bon Mariner s'atreveix a fer-li proposicions il·lícites que, evidentment, són rebutjades amb fermesa per la protagonista; Blancaflor assegura que es farà monja del convent de Santa Clara. Superada la prova d'amor, el Bon Mariner enretira els cabells i descobreix la seva identitat.<sup>111</sup> Des d'una perspectiva actual, potser faci somriu-

109. En primer lloc, el públic; en segon lloc, el *món real*, amb els pagesos que canten la cançó; en tercer lloc, les visions llegendàries que emergeixen de la cançó i que són les que protagonitzen el drama; finalment, els personatges de la rondalla que conta la «Campanya 2».

110. La cançó popular predisposa a la captació i presentació del drama íntim. Rusiñol, per exemple, parla d'un «art de llegenda» que busca «els secrets més íntims del niu de sospirs de l'home per dir-los a mitja veu». És un art que «escolta amb tot amor els sentiments més ocults, i té notes per les tristesses de l'ànima, per les passions misterioses, pels atrobaments del cor, per les ànsies de l'amor i els insomnis de la vida» (els destacats són meus). Rusiñol: «*La juda...*», pàgs. 616-617.

111. La inversemblança del fet que, per a un simple joc de cabells, el Bon Mariner aconsueixi ocultar la seva personalitat va ser un motiu important de crítica el dia de l'estrena. Per a la recepció de *Blancaflor* el dia de la seva estrena, vegeu més endavant, capítol 9, apartat 1.3.

re el fet que, al final, després de l'engany i el patiment inútils, encara hagi de ser Blancaflor la que demani excuses al seu marit per si sense voler ha dit alguna cosa inconvenient. Tot i això, la cançó s'acaba feliçment amb l'abraçada apassionada dels dos esposos, que es retiren a la seva cambra «guarnida de blau» i «ben plena de flors» (una estança que és descrita religiosament com un lloc de devoció en què el marit, «de genolls en terra», resarà «precs amorosos» a la seva estimada, voltada de «rosetes blanques» com si fos «santa d'alta»). Al darrer quadre, el paisatge es transforma de nou, l'arbre perd les fulles, desapareixen les visons; lentament, sota la llum de la lluna, els pagesos travessen l'escena tot cantant. Quan la cançó es perd, «s'abaixa la cortina».

## 2.5. «La Mare de Déu» i «Los segadors d'ara»

La concepció de *Blancaflor* té a veure amb determinats models que segueix la poesia de Gual durant aquests anys. Així, per exemple, ho entén Salvador Vilaregut:

«Un altre aspecte d'en Gual com a poeta és lo de harmonisador-comentarista de les cançons populars catalanes. En sa *Blanca-Flor*, espècie de reconstitució escènica de la coneguda cançó: *Sentada està Blanca-Flor sota l'arbre de la menta*; en la *Mare de Déu* i en los *Segadors d'ara* (premiades) realisa en Gual un enllaç felicíssim de les velles estrofes populars amb altres originals qui tenen com aquelles el caient ingènuo de catalana senzillesa»<sup>112</sup>

Aquest «enllaç» definit per Vilaregut consisteix a continuar —i alhora glosar— algunes cançons amb versos propis. L'interès, com molt bé observa Vilaregut, rau sobretot en els components de senzillesa i d'ingenuïtat: es tracta d'absorbir-los directament de la veu anònima i harmònica del poble i integrar-los en la pròpia poesia. D'aquesta manera, la composició poètica es legitima: la inspiració, ben mirat, l'hauran fornida les «veus de la terra». El poeta s'ha s'identificat amb la mena de personatge excepcional i espontani, que en estreta intimitat amb la terra, verbalitza inconscientment les harmonies còsmiques mitjançant la cançó. És a dir, amb els pagesos de *Blancaflor*. Seguint aquest sistema, els poemes resultants, sense deixar de ser originals de l'autor, no deixen de ser composicions populars reconegudes. Es tracta —repeteix— d'afegir versos de collita pròpia en una cançó popular respectant la tornada o els elements més emblemàtics per tal que l'original mantingui el seu protagonisme<sup>113</sup>

112. Vilaregut: «Adrià Gual».

113. L'exemple més rellevant, aplicat al teatre, el proporciona la mateixa *Blancaflor*. Pel que fa a la barreja entre versos populars i versos propis, en els primers esborranys, Gual distingeix els versos populars marcant-los amb una X; els propis, en canvi, són senyalats amb SX. En l'edició, els versos populars són marcats amb un asterisc.

Val la pena comentar la fortuna que recapten les temptatives poètiques de Gual en aquesta direcció. L'any 1898 obté un cert èxit als Jocs Florals: guanya la Viola d'or i d'argent amb *La Mare de Déu*<sup>114</sup> i l'Englantina d'or amb el poema *Los segadors d'ara*.<sup>115</sup> Les dues composicions, tanmateix, no van passar sense una certa polèmica. En aquest sentit, segons el redactor de *La Renaixensa*, tots dos pemes demostren «bona intenció i res més»:

«És de doldre que un autor del talent d'en Gual hagi guanyat en un sol any dues distincions tan senyalades amb aquelles poesies poc admissibles, sia quin vulla el criteri amb que s'examinin. *Los segadors d'ara* tenen sols l'aire d'himne per l'empenya que tot sovint li dóna aquell encoratjador *bon cop de falç!*, lo demés, és a dir, casi bé tot, resulta una visió vacilant i descolorida. De què serveix en aquests versos que anem a copiar lo viril *bon cop de falç*?»<sup>116</sup>

Els versos transcrits són els següents: «¡Bon cop de falç, germans! Bon cop de falç! / Tenim qui ens dón coratge per fer via, / abracem-nos al coll de la poesia, / que ens enrotllen les branques de les arts, / i de glòria lluitant amb nobles armes, / exèrcit de creients creuats de llum, / de cada any farem créixer les segades / de la Pàtria estimada per ergull.» Allò que segurament molesta el crític de *La Renaixensa* és l'assimilació que Gual ha fet de la lluita catalanista i l'avenç artístic. Per al jove dramaturg, només un vincle estret de la lluita en podríem dir política amb la Poesia i amb les Arts en general, un vincle gairebé religiós —de «creients creuats de llum»—, pot fer «créixer les segades de la Pàtria estimada». És l'exposició en forma poètica de la filosofia regeneradora de Gual.<sup>117</sup>

114. Vegeu «La Mare de Déu» dins *Jocs Florals de Barcelona*, any XL de llur restauració, Barcelona, Espansa *La Renaixensa*, 1898, pàgs. 117-119. El 1901, mentre Gual és a París, el mestre Nicolau harmonitza *La Mare de Déu* que, d'aquesta manera, s'incorpora al repertori de l'Orfeo Català; vegeu Antoni Nicolau i Adrià Gual, «*La Mare de Déu*», *Incens i Farigola. Obres catalanes*, Barcelona, Llobet i Mas, editores, s.d.; vegeu també Adrià Gual: *Misteri de dolor*, precedit de *Donzell qui cerca muller i Antologia poètica*, Barcelona, Editorial Selecta (Biblioteca Selecta, 56), 1949, pàgs. 220-222. L'any 1901, des de París, Gual comenta que «A Barcelona, mentrestant, s'anava publicant el meu drama *L'Emigrant* en el fulletó de *Juventut* i un article de *La Renaixensa* m'assabentava de l'èxit assolit per la cançó *La Mare de Déu* que, col·laborant amb el meu text, havia meravellósament compost el mestre Nicolau per ésser cantada per l'Orfeo Català», *Mitja vida...*, pàg. 132. Gual es refereix a la ressenya apareguda a *La Renaixensa* (29-7-1901). El retall es conserva al Fons Gual. Curiosament, l'autor hi anota en llapis un breu comentari, «Tot això no vol dir que no he rebut ni un telegrama d'en Nicolau, ni de l'Orfeo, ni de ningú. L'educació impera.» A banda l'anècdota, Gual concep la idea d'utilitzar la cançó per il·lustrar una de les obres teatrals escrites, el 1901, a la capital de França, *Nocturn núm. 3. Els sants emigrants o La nit al desert*; vegeu Gual: *Mitja vida...*, pàg. 131. A tall anecdòtic, apunto una lectura si més no curiosa de la cançó *La Mare de Déu*. L'any 1896 —dos anys, doncs, abans que Gual— el senyor Maspons i Labrós la feia servir per exemplificar un tret distintiu de la raça catalana, «el caràcter actiu del català»; vegeu la ressenya a «Acta de la sessió pública inaugural de l'any 1896 del Centre Excursionista de Catalunya», *L'Atlàntida*, any I, núm. 3, 15-6-1896.

115. «Los segadors d'ara», *Jocs Florals de Barcelona*, 1898, pàgs. 103-104.

116. «Jocs Florals de Barcelona. Any XL. Poesia i prosa literària», *La Renaixensa* (XX-5-1898).

117. No es pot menystenir, per un altre costat, la idea que fos el premi atorgat a la poesia de Gual un dels detonants de les propostes catalanistes per modificar la lletra de «Els Segadors». A

Pel que fa a la «La Mare de Déu», el crític de *La Renaixensa* afirma que la composició

«Val una mica més, encara que potser tampoc sia mereixedora de la Viola d'or, *La Mare de Déu*. La idíllica tendresa de de *La Mare de Déu quan era xiqueta* ressaltava en aquesta poesia més que en la cançó popular de la que n'és glosa i comentari. Tot plegat, queda massa retallada en alguns punts i en altres enfosquida per cert simbolisme. En canvi són dignes d'en Gual la major part de les estrofes, escrites amb una delicadesa incomparable.»

A quin «simbolisme» es refereix el crític? D'entrada, a la utilització de determinades imatges. La Verge, xiqueta, caminant per un sender «sembrat de roses i de lliris blancs»,<sup>118</sup> amb el cap voltat de papallones. També la presència de l'estol d'àngels (que justifica l'associació que Gual assajarà amb el seu tercer «Nocturn» dramàtic) i sobretot el protagonisme del plor premonitori, que sense saber per què brolla de manera inestroncable dels seus ulls quan veu la creu. Aquest «simbolisme», aquesta modernor de què alguns recelen, entusiasma en canvi d'altres. Pelegrí Casades, posem per cas, tot congratulant-se de la modernització dels Jocs en la seva «Memòria del secretari», alhora que considera «La Mare de Déu» com una «poesia delicada i sentida», lloa «Els segadors d'ara» «per la manera nova» com Gual expressa el sentiment patriòtic, «fugint de certs ressabis ja passats de moda, i que semblaven consagrats per l'ús en nostra festa.»

No tothom ho veu, però, de la mateixa manera. Les burles de Roca, des de *La Esquella*, prenent el mateix argument de Casades però a la inversa, són despietades: el «simbolisme», que resulta sospitós des de *La Renaixensa*, es converteix aquí en la diana d'un atac incisiu contra els intents de presentar la cançó popular com un producte eminentment modern.

«El modernisme literari no es contenta sols amb eixir en los llibres unes voltes llargaruts i altres quadrats que en «L'Avenç» en Casas i en Massó tot sovint estam-pen, sinó que ha entrat així mateix als Jocs Florals glosant l'hermosa i sublim cançó

proposít d'aquesta qüestió, vegeu Marfany, «Al damunt...», pàgs. 90-93 i *La cultura del catalanisme*, pàgs. 317-321. Segons Maragall, és cert que la lletra de la cançó «resulta anacrònica; su melodia no representa un animoso y alegre canto de renacimiento» i, tanmateix, «se ha popularizado como himno del catalanismo moderno». Això és degut a què l'ànima popular «no se somete a reglas comedidas, ni se deja conducir por racionios, ni tolera sabias imposiciones.» Perquè un «canto no es más ni menos que un canto, es decir, una expresión vaga por lo amplia, general, poética, de un estado de ánimo, o de las raíces, de las generadoras de un estado de ánimo, que nadie puede analizar, y el mismo que lo experimenta menos que otro alguno. Un canto nacional, un himno patriótico, no es una definición de aspiraciones, no es un programa político ni un memorial de agravios; es el alma de un pueblo que cantando una canción vieja, aunque sea un Noi de la Mare, sueña a la vez con su pasado, con su presente y con su porvenir, porque expansiona algo immanente con su espíritu al través de los siglos.» Maragall, «Los Segadores», OC, II, pàg. 587.

118. La imatge recorda el plafó de la casa Graupere que he comentat uns capítols més amunt; vegeu capítol 1, apartat 1.4.

de «La Mare de Déu —quan era xiqueta— anava a costura— a aprendre de lletra», inspiració divina de la musa popular, criada de segur, com una mata perfumada d'aufabrega en lo tupí més o manco esquerdat d'una costura de noies dels temps de la picó, que li serví de text.

Inaugurant lo sistema de tornar modernes, moderníssimes, les més velles peces de poesia, com els sastres hi tornen també les peces de roba sens més que girar-les del revés i planxar-les de nou, ja res tindrà d'estrany que en lo successiu vajan enriquint-se els certàmens catalanesos amb una gran profusió de cançons, cançonetes i cançoneries que estan esperant tan sols passà el *gual* per expansionar-se, riü ençà, en lo camp espaiós i sens límits del modernisme.»<sup>119</sup>

*Blancaflor*, amb música de Granados,<sup>120</sup> va ser estrenada «amb fracàs» el 30 de gener de 1899 al Teatre Líric de Barcelona.<sup>121</sup> Si tenim en compte que la redacció de *Silenci* i la seva estrena (1898) són anteriors a l'escenificació de *Blancaflor*, podem deduir que no és el fracàs d'aquesta darrera el que justifica un hipotètic canvi de rumb en l'obra dramàtica de Gual a partir de *Silenci*. El cert és que no es produeix tal canvi. Primerament, *Silenci*, tot i incorporar algun concepte relativament nou, respon a una línia d'investigació dramàtica se'n podria dir antiga —iniciada amb *La visita* i relacionada amb l'aparició del

119. P. del O.: «Crònica modernista», *La Esquella de la Torratxa*, any 20, núm. 1014, 17-6-1898, pàg. 394.

120. Originàriament, la música l'havia de compondre Isaac Albéniz a canvi d'un llibret d'òpera que Gual estava escrivint per a ell: *La Voglia*. Quan va ser l'hora d'estrenar *Blancaflor*, Albéniz era lluny i Gual va haver de recórrer al seu amic Granados; vegeu Gual: *Mitja vida...*, pàg. 102; vegeu també, a propòsit del projecte conjunt i l'interès d'Albéniz per musicar una obra de Gual, la carta del 2 de juny de 1898 que, des de París, Albéniz envia a Gual. Fons Gual, carta núm. 11.876.

121. Segons Josep M. Roviralta, el desembre de 1897, el teatre Principal ja havia llegit l'obra amb la intenció d'estrenar-la; vegeu J.M.R.: «Adrián Gual», *Luz*, any I, núm. 3, 15-12-1897, pàg. 2. Així, en algunes revistes i diaris, sortia anunciada «en preparació» juntament també amb una altra obra —*L'alegria que passa* de Rusiñol— que tampoc no es va arribar a estrenar en la data prevista; vegeu, per exemple, «Teatres», *L'Atlàntida*, any II, núm. 35, 15-10-1897. Tot plegat, és degut al fet que Antoni Tutau s'havia interessat per l'obra. Segons Gual, «*Blancaflor* va desvetllar-li un interès extraordinari. Tenia fins el propòsit d'estrenar-la, i em profetitzava així i tot que darrera d'aquells intents, que estimava dignes d'atenció, hi recaptaria més penes que no pas alegries; això no obstant, ell se'n volia fer acollidor en cap. El meu original va romandre en possessió seva molt de temps, fins al punt que després de la seva mort, i en decidir-me jo a posar l'obra pel meu compte, em calgué reclamar-la als seus familiars» (Gual: *Mitja vida...*, pàg. 101). Respecte al fracàs de l'estrena, Gual comenta, «jo m'havia fet la il·lusió que la meua *Blancaflor* seria rebuda amb cert goig i bona mostra de sorpresa plascent, i que ella podria ser la fita del *Teatre Popular*, que aquella nit amb ella inaugurava, cregut que hauria sigut prou sa presència per despertar entre el nostre públic una fam insaciable d'aquesta mena de teatre, quina finalitat hagués sigut la divulgació i engrandiment de les nostres llegendes, la tasca de cercar l'emoció en el reflex de l'ahir fet avui per eternisar-lo adorant-lo; la tendència a sublimar-nos per medi de l'expressió senzilla, la inclinació a l'hermosura, l'aspiració a la bondat...i no va ser així...»; vegeu «Al Sr. Joseph Carner», pàg. IV. O també, «jo em creia que aquest públic que es diu cult havia d'agrair la tentativa de fer obra d'una espurna que ens ve de temps passats, i a l'adonar-me en la mateixa escena que el movia a riure lo que era inspirat per aquell candor del que som fills, vaig tenir un moment de pertorbació i de dubte, que ben prompte es convertia en decisió de tirar avant, més animat encara per la reprovinciació d'aquell públic fred i malagradós» (Gual: «El teatre popular», pàg. 316).

primer «drama de món», *Morts en vida*—; en segon lloc, *Blancaflor*, com es veurà més endavant, no és un intent aïllat—i abandonat— de «teatre popular». Per tant, s'ha de desestimar la idea de *canvi*, entès com l'abandó definitiu d'una opció creativa.

## CAPÍTOL 7

### 1. SILENCI

A *Blancaflor*, Gual treballa el tractament del llegendari (dins les coordenades del «drama musical») i assaja l'harmonització dramàtica de cançons populars catalanes. El mateix any 1897, però, també insisteix en una altra direcció: el «drama de món». Per aquesta banda, Gual investiga alguns conceptes nous, com ara el de «tràgic quotidià», o en matisa d'altres de més vells, com el de «drama íntim». Com era d'esperar, la noció de «tràgic quotidià» prové una vegada més de la lectura de Maeterlinck; més concretament, de la lectura del seu darrer llibre: *Le trésor des humbles* (1896).<sup>1</sup>

#### 1.1. La teoria del silenci: un pròleg

*Silenci* és una obra cabdal en la dramaturgia de Gual. Sobretot per la manera com eixampla el concepte de drama intern, que s'ha anat definint des de 1893 i que ateny amb aquesta peça la seva maduresa semàntica i expressiva. Per entendre el sentit d'aquesta evolució, val la pena comentar amb detall el pròleg que, escrit els últims mesos de 1897, Gual redacta per introduir l'obra; el mateix pròleg que el dia de l'estrena llegirà, amb «devoció intensíssima», Joan Maragall. En glossaré els principals aspectes. Comença així:

«Veus aquí un drama estrany. D'on m'és vinguda la idea de fer-lo, no ho sé pas del cert: ha sigut un de tants pensaments que un vent ens porta, pensament sempre fill d'alguna cosa que es remou en nosaltres mateixos i que, seguint el camí de les confusions que ens és tan corrent, no sabem de cap a quin indret del dintre nostre surt, com s'hi ha criat i perquè es fa sentir.

Però es fa sentir, i tant ! Aquesta és la sola veritat als ulls nostres, i amb la inconsciència d'enamorat l'acariquem i ens hi trobem bé, mal recordi el pensament que

1. Les cites que faci d'aquest llibre, les prendré de l'edició següent: Maurice Maeterlinck: *Le trésor des humbles*, París, *Mercur de France*. Fasquelle, 1949.

sigas, tristeses indefinides com ell mateix; i entre unes i altres confusions, per moments som feliços, no sabent com ni per què, ni cap falta que deu fer-nos el saber-ho.»<sup>2</sup>

El drama, segons això, ha sorgit espontàniament, enmig de fructíferes «confusions» (*«pauvres petites perplexités»*—que diria Maeterlinck), del dins de l'autor; prové d'un pensament no premeditat, intensament sentit i sincer, i per tots aquests motius, la seva materialització teatral, sigui quin sigui aquest pensament que l'ha originat, encara que neixi a les fonts de la tristesa, proporciona plaer i felicitat. Vet aquí tota una professió de fe decadent. El «drama íntim», doncs, no només plana en l'esperit dels personatges del drama, sinó que, en un cert sentit s'identifica amb la mateixa obra dramàtica (és el drama intern de l'autor). La paradoxa està servida, perquè, l'obra és precisament allò que trenca el silenci.<sup>3</sup>

El silenci, d'altra banda, participa de les resonàncies musicals del drama simbolista. La seva melodia és intuïda, gairebé presentida i absolutament misteriosa. El misteri, és clar, comporta un elevat poder de seducció: l'afany incontentible i urgent de posseir el secret. Per tant, el misteri del silenci (*«ange des vérités suprêmes»*, *«messenger de l'inconnu»*) esdevé un estímul de vida.

«Silenci!.. Quin nom més llarg ! La fi d'aquest nom se'ns perd de vista, al temps que ens recorda la més harmoniosa de les melodies vagues, que, sentint-se de lluny, deixa tant sols entendre algun compàs que ens assedega de sentir-ne el rest, que ens adorm al cansament de l'incompleta esperança. I és perxò, sens dubte, que se'ns fa més hermosa i més estimable. Aquest misteri ens sedueix; aquella terca curiositat, que ja d'infants ens intriga, no la deixem pas mai; i prenent proporcions engrandides més endavant, ella serveix per voltar-nos a manera d'enredadera seca o verduosa a trossos, per fer-nos viure el agredolç d'aquest goig i pena indescriptible.»<sup>4</sup>

Segons que es desprèn del text, la curiositat, en la mesura que no pot ser saciada d'una forma clara i completa, s'apodera de l'esperit fins a esdevenir, sorprenentment, gairebé l'únic pretext per viure; viure, això sí, en un etern i decadent contrast entre «goig i pena», entre alegria i tristesa. Més encara: la curiositat, com a estímul positiu, reenvia l'home a la pregunta pura, innocent i constant de la infantesa. Algunes pàgines més amunt he comentat el poder re-

2. Adrià Gual: «Pròlec» a *Silenci*, drama de món en dos actes, original ms., Fons Gual, núm. 1008. Publicat a Barcelona, Llibreria d'Àlvar Verdager, 1898, pàgs. 9-12.

3. Si es ressegueix *«Le silence»* de Maeterlinck (*Le trésor...*, pàgs. 9-20), es comprèn que l'obra (que, de fet, ha trobat en el teatre una forma «continguda» d'exteriorització) hagi estat concebuda en el silenci. Perquè és en el silenci on troben la seva força els creadors, perquè el «*silence est l'élément dans lequel se forment les grandes choses*» (pàg. 9). És interessant resseguir la ridiculització que Modest Urgell fa del pròleg de Gual en la seva introducció a *!! Qui sap...?*, paròdia de *Silenci*. L'obra, que signa amb el pseudònim «Katúfol», escarneix des del dibuix de la coberta (un cor sagnant amb dues roses, un rellotge, un borinot, una volva i un joc de lletres similar al que reproduïen les inicials de Gual en el logotip de l'Íntim) fins al subtítol («drama íntim en dos jornades i almenys quaranta-vuit pauses») passant per les notes interpretatives o el posat d'escena; vegeu Katúfol: *!! Qui sap...?*, Barcelona, Estampa de Catalunya, s.d. (1898)

4. Gual: «Pròlec», pàg. 10.



generador de l'«estat d'infantesa», el retrobament del «fructífer admirar», la puresa de la mirada. La mirada pura no pot existir sense curiositat i, per consegüent, la curiositat esdevé un factor indispensable per atènyer els preciosos objectius de l'educació estètica. En definitiva, el silenci implica, d'una banda, misteri i foscor; de l'altra, però, proporciona puresa, vida i redempció. La imatge que usa Gual és afortunada: «Silenci !... Capsa de tapes fosques i repleta de llum; pany de clau perduda; muralla tocant el cel.»<sup>5</sup>

Misteri i curiositat, indistriciblement lligats, són els dos pols contraposats que mantenen actiu el corrent de la vida. El desig de vida, vist des d'on es vulgui, no és altra cosa que un desig febrós de saber: «els ulls no es cansen de mirar» —diu ben maragallianament Gual. Només la mort, al final del camí, allibera l'home del neguit.

«Tot és això en la vida. Ens alenta l'anhel de posseir lo misteriós; tot se mou i s'agita dessota un vel espès; els ulls no es cansen de mirar-hi i sens clouen fadigats per sempre, ignorants com quan per primer cop es van obrir a la llum del viure.»<sup>6</sup>

Gual parteix sense vacil·lacions d'un principi antipositivista: l'home és incapaç de comprendre el món, la Natura, la relació entre vida i mort («*On ne sait rien d'avance, et tout ceci se passe dans un ciel qui ne prévient jamais*»)<sup>7</sup>. La seva mirada no va més enllà de la superfície, de les aparences, i la seva inquietud el persegueix des que va fer-se la pregunta primera als temps remots de la infantesa. Des d'una accepció simbolista, l'home dedica tota la vida a intentar recuperar la consciència de l'harmonia primigènica i, malauradament o afortunada, no se'n surt. I no se'n surt, en part, perquè busca resposta en les paraules («*dès que nous parlons, quelque chose nous prévient que des portes divines se ferment quelque part*»)<sup>8</sup>. No s'adona que en el silenci es poden trobar les respostes; o potser sí que se n'adona, però li fa por.

Seguint amb la mateixa argumentació, es comprèn que «drama de món» i drama íntim s'identifiquin sense gaire matisos: així com l'autèntica realitat del món s'expressa en confuses imatges i signes, el drama íntim humà, al mateix temps que manté la voluntat de romandre secret, s'exterioritza en petits detalls, senyals que passen desapercibuts davant l'esperit delerós del que busca, indicis que s'entesta a no veure, a no entendre. Tant és, doncs, parlar del secret individual com del misteri que emana de la Natura:

«Qui és que, sentint-se posseïdor d'una ànima, mirant de lluny, ben lluny, l'agrupament de cases formen un poble qualsevol, no haurà pensat tot seguit amb aquell qui sap què deu passar-hi allà baix? Qui d'aquests no s'imagina que darrera cada una

5. Gual: «Pròlec», pàg. 10.

6. *Ibid.*, pàg. 11.

7. Maeterlinck, «*Le silence*», pàg. 17.

8. *Ibid.*, pàg. 11.

d'aquelles finestres és força que un drama s'hi desenvolti; que cada porta és guardadora d'alegries i penes [...], tant quiet com de lluny sembla, tant ple de pau com ho creuria el que ho mirés amb ulls de veure sols lo que miren ? [...] Qui d'aquests no haurà igualment pensat, contemplant el mar més blau i tranquil que mai en tarda d'istiu, quan sols se mou d'una manera calma, que sembla fer-ho per delecte de qui el contempla; qui d'ells no atinarà amb lo que oculta avall les seves aigües, voltat d'un silenci esparverador?»<sup>9</sup>

Finalment, en un sentit explícitament decadent, s'ha de destacar l'interès dels individus a mantenir el secret, perquè del secret brolla la font del plaer:

«Que hermosos deuen ser els drames del Silenci ! els que han quedat tancats de mort en tants llavis closos per sempre; els que pasturen cossos vivents i que, orgullosos d'esser-ne els sols senyors, se'ls recaten i guarden, com a filla bonica, gelosos de sa bellesa, per por de que caigui en mans de qualsevol que siga immereixedor de posseir-la.»<sup>10</sup>

De resultes de tot això —de l'exteriorització subliminal del drama íntim, del secretisme voluntari i d'una curiositat insaciable—, els esperits sensibles, «enamoradoissos de sentiments», no tenen cap més remei que buscar assedegats, «corrent com a esverats», «amb ulls oberts» i aguantant «l'alè», «nous amors» que els satisfacin, i, sense saber-ho, passen pel costat «de mils d'ànimes d'un cos vulgar» ignorant que, al seu interior, guarden «un tresor» que els «ompliria de joia». I aquestes ànimes, mentrestant, no tan sols no parlen, sinó que «disfruten sofrint» i «riuen a voltes, de manera que ningú pugui entendre lo que el seu silenci tanca, lo que és el seu tresor, lo que s'enduu a la fossa.» La mort, així, al mateix temps que allibera l'individu del seu desig famolenc de saber,<sup>11</sup> perpetua el secret i l'eternitza, omplint de misteri i de reverència els espais tenebrosos de la mort i del més enllà de l'existència.<sup>12</sup> «*Le secret de ce silence-là* —diu Maeterlinck—, *qui est le silence essentiel et le refuge inviolable de nos âmes, ne se perdra jamais*»<sup>13</sup>

Ara bé, la reflexió de Gual va una mica més enllà; i hi va, simplement, pel fet de ser una reflexió sobre teatre. Efectivament, l'intercanvi teatral entre públic i personatges afegeix un component nou a la dialèctica entre plaer/misteri. No tan sols els personatges experimenten el goig de mantenir o de cercar el

9. Gual: «Pròlec», pàg. 11.

10. *Ibid.*, pàg. 10.

11. Un desig que, evidentment, també proporciona plaer, «Lo més hermós és lo que es calla, i constitueix un plaer per nosaltres el pensar que deu ésser i com deu ésser lo desconegut. Qui no hi atina en això ?», *Ibid.*, pàg. 11.

12. El silenci, en última instància, és el que fa possible la vida humana, «Pensa —diu Mossèn Oriol a l'obra— que si tots els que sofreixen gemeguessin, en aquest món no s'hi podria viure del soroll esgarriador que se sentiria sempre. Silenci: vet aquí l'aire que respirem, el vel que ens encobreix, la millor joia que ens engalana», *Silenci*, pàg. 108.

13. Maeterlinck: «*Le silence*», pàg. 15.

secret, sinó que, en un determinat moment, els espectadors també gaudeixen en la intuïció i en la informació incompleta, i al capdavall, en el fet de saber més coses que no pas els mateixos protagonistes de la història. Ras i curt: el públic endevina drames íntims que, l'esperit dels personatges, corrent amunt i avall obsedit pel pes aclaparador del present, no ha sabut copsar. És paradoxal, però és comprensible. El drama només pot tenir sentit si el plaer de l'espectador dimana més del fet de saber —si ho preferiu, pressentir— que no pas del fet d'ignorar.<sup>14</sup> El mateix Gual ho reconeix:

«Veus aquí el meu drama. La contemplació de lo que es calla; la veneració al misteri; una pobra flor oferta a l'hermosura del silenci, flor del meu ram: si és pobra, no en tinc d'altra.»<sup>15</sup>

*Silenci*, per tot plegat, s'arreglera al costat de les faccions de «l'art per l'art». El plaer que resulta de l'obra abans que res ha d'afeblir «les crueses del viure». Per al modernisme més lligat als canvis polítics i socials, el «drama de món» configura una mena de teatre poc compromès amb la realitat. No impulsa cap regeneració veritable; és simplement un «art consol». Per a Gual, en canvi, el «drama de món», amb tots els matisos incorporats de poc, és un teatre essencialment regenerador. Perquè per atànyer la regeneració espiritual del poble català, més que no pas un «teatre d'idees», cal un «teatre de sentiments».<sup>16</sup>

## 1.2. «El vicari nou» i Silenci

«El vicari nou» (lema: «Misteri»)<sup>17</sup> —potser la narració més coneguda de Gual— és un clar antecedent de la teoria exposada a *Silenci*. Un narrador, que se suposa que ha presenciat els fets que explica, narra la història d'un vicari

14. «Sin declararlo ninguno de los personajes, adivina el oyente la parte que cada uno ha tenido en aquel drama íntimo y secreto.», F[rancesc].M[iquel].B[adia]: «*Silenci, de Adrià Gual*», *Diario de Barcelona* (16-1-1898)

15. Gual: «Pròleg», pàgs. 11-12.

16. L'etiqueta és definida per Gual a Adrià Gual: «El teatre modern: innovador?», original ms., 1898-99 aprox., Fons Gual, Carpeta 47.

17. «Lo vicari nou», original ms., signat el 31 de març de 1897 a «1895-1897— Proses i poesia», Fons Gual, Carpeta 34. Premiat amb l'accésit segon al premi extraordinari ofert a la millor composició en prosa pel Consistori dels Jocs Florals de 1897 (als mateixos Jocs, Gual va guanyar la «Flor natural. Accésit segon» amb «Lo llach encantat», Lema, «Tristes»). Publicat a «Lo vicari nou», al distingit amic, lo celebrat poeta Joan Maragall. *Misteri, Jochs Florals de Barcelona*, any XXXIX de llur restauració, Barcelona, Estampa *La Renaixensa*, 1897, pàgs. 123-125. També a *L'Atlàntida*, any II, núm. 50, 23-4-1898, pàgs. 4-5 i a *Las Cuatre Barras*, any VIII, núm. 389, 3-7-1898, pàgs. 5-6. Publicat en castellà a *Prosa catalana, artículos escogidos de R. Casellas, J. Ixart, J. Pin y Soler, E. Vilanova, J. Ruyra, J. Massó, S. Rusiñol, A. Gual, C. Planas y Font y J. Verdaguier, pbro.*, Barcelona, González y Cia, editores pontificios, 1903.

jove (trist, esgrogueït i de mirada penetrant)<sup>18</sup> que ha mort, no fa pas gaire, al seu poble: el vicari viu pocs mesos al llogaret, hi arriba acompanyat d'una dama molt ben vestida (de dol) que plora desconsoladament a l'hora d'acomodar-se. Tothom ho endevina: és la seva mare. Després, davant d'un poble encuriós i reverent, el jove vicari deixa escolar els dies silenciosos i trist, passejant sol, com si fos «algun fantasma dels qui no espanten».<sup>19</sup> Fa pocs dies, al capvespre, han trobat mort el vicari: immòbil, a l'hort, assegut en un banc de branques i enmig de «clavellines blanques».<sup>20</sup> Somriu: mai no li ho han vist fer fins ara.<sup>21</sup>

Tal com ho conta el narrador, sembla clar que, abans de morir, el vicari cova en silenci un drama íntim indesxifrable; també sembla clar que tothom n'és conscient. Les pistes que proporciona el text permeten fer diverses especulacions: està enamorat com el vicari jove de *Morts en vida*? Potser està malalt (el seu rostre és esgrogueït): això explicaria que deixi passar els dies preparant-se per a la mort com ho ha fet el jove capellà Abdó. Si es té en compte que la narració és escrita immediatament just després de *Blancaflor*<sup>22</sup> i poc abans de *Silenci*, no és difícil establir paral·lelismes entre el jove vicari i el personatge de mossèn Oriol en aquesta darrera obra: el drama íntim del vicari nou, des d'aquesta perspectiva, pot tractar-se ben bé d'un desengany amorós o d'una vocació poc sincera, imposada. Cal esclarir-ho? Recordem: «Que hermosos deuen ser els drames del Silenci! Els que han quedat tancats de mort en tants llavis closos per sempre.»<sup>23</sup> Des d'aquest punt de vista, Gual pretén que el lector s'identifiqui amb la gent del poble, homes i dones corpresos pel misteri, el secret i la impotència («Hi han coses que no són per a nosaltres, tot lo més que se'n permet és sentir una lleugera i alguns cops mal entesa compassió per fets

18. Així, el vicari sempre té «la mirada fixa endavant, dreta al cel més veí de les muntanyes». L'anhel del més enllà hi és explícit.

19. De fet, en un dels molts sentits de l'expressió, el vicari és «un mort en vida». La seva figura s'assimila perfectament a un espectre, és gairebé la imatge de la mateixa mort; això sí, una mort que, tot i misteriosa, ha perdut el seu component terrorífic a favor d'una certa placidesa consoladora, «la gent de les finestres o les portes se'l miraven, com si vegessen passar algun fantasma dels qui no espanten i fan pensar; los vailets s'aturaven de jugar; si alguna mosseta cantava, trencava la cançó tal com aueïll que calla en sentint passos, i alguna vella de lo més vell del poble, sense saber per què, de la porta estant i tombada mirant-se'l, se senyava...»

20. La relació d'aquesta imatge amb el final de *L'última primavera* és evident. També és interessant la insistència a utilitzar la metàfora de la fusió entre elements humans i vegetals; en aquest cas, la fusió, que es produeix en el moment de la mort, pot associar-se al retorn feliç de l'individu al si harmònic de la Natura.

21. Aquest contrast, que torna a presentar l'arribada de la mort com un alliberament, és destacat per Salvador Vilaregut en l'article encomiàstic que dedica a Gual el maig de 1898 després dels premis obtinguts als Jocs Florals d'aquell any. Salvador Vilaregut: «Adrià Gual», *La Veu de Catalunya*, any VIII, núm. 18, 3-5-1898, pàg. 145; vegeu també Claudi Planas i Font a «Silenci», *La Renaixença* (18-1-1898).

22. El text de *Blancaflor* és datat el 18-3-1897, el de *El vicari nou* el 31-3-1897.

23. «Pròlec» a *Silenci*, pàg. 10.

que no podem explicar-nos clars»). El drama íntim del capellà, el seu secret, s'eternitza en la mort (i potser en la llegenda) i esdevé tan inescrutable com tots els misteris inabastables de la Natura, del Món.

El drama íntim, amb tot, només és un aspecte —malgrat ser el més important— del decadentisme de la narració. D'entrada, ja és força innovador el tractament d'una probable malaltia que, tot superant la imatge explícita de la decadència física, esdevé símbol d'un desgast intern: «Va morir perquè sí, com se panseix un arbre, com fuig lo que ha nascut per altra cosa.» Pel mateix costat, es pot matisar encara més el component decadentista del text: la vida és un tràngol inevitable del qual ens redimeix la mort. Hi ha esperits sensibles que dediquen el temps que dura aquest trànsit a tasques espirituals (d'aquí el valor simbòlic del sacerdoti, com també el de l'activitat artística) tot preparant-se per a l'instant de l'alliberament definitiu.<sup>24</sup> La negació de la vida i de la capacitat d'acció, doncs, és gairebé literal, i a més arriba acomboiada d'imatges i de contrastos ben típics. Així, el capellà, passejant-se «entre camp verdejants d'alegria i de bon temps», sembla «un àngel de tristor voleiant-li les robes seguint lo vent»; un vent que li passa a la vora «volent escudrinyar-li la tristesa». Quan és l'hora fluïda del capvespre, el vicari és percebut pel narrador com una «silueta negra» destacant-se «sobre tints tristes de muntanya», i, quan ja és mort, les campanes branden tristes i adolorides mentre els «ciris groguencs» ploren cera.

Lluís Duran i Ventosa, secretari del consistori que va atorgar el premi, parla d'un assumpte «relativament petit i tractat amb vaguetat»; amb tot, reconeix que això és fet «a posta» per tal d'aconseguir «un efecte real de misteri».<sup>25</sup> L'apreciació és significativa: l'obra, com a narració, també ha aconseguit suggestionar el lector. No només ha tractat el tema del misteri, sinó que ha aconseguit encomanar-ne la sensació als lectors. L'opacitat, la incògnita —que, en la producció teatral, mai no serà tan forta— hi ha jugat un paper cabdal.

### 1.3. Silenci: l'obra

*Silenci* constitueix un cas paradigmàtic pel que fa a la concreció escènica del drama íntim. L'obra, escrita a finals del 1897,<sup>26</sup> tot i mantenir precàriament

24. És possible que l'obra de Gual —potser ja des de *Morts en vida*— faci algun tipus de referència velada a la situació que pateix Mossèn Cinto Verdaguer. Això explicaria l'interès de *L'Atlàntida* a publicar el text.

25. «Meinòria» del secretari dins *Jochs Florals...*, pàg. 60.

26. *Silenci*, originals ms., signat, en una primera versió, el 27-10-1897, Fons Gual, núm. 1008. Publicat: *Silenci*, drama de món en dos actes, Barcelona, Llibreria d'Àlvar Verdaguer, 1898. Estrenada el dia 15-1-1898, per la companyia del Teatre Íntim, al Teatre Lìric de Barcelona. Joan Maragall en va llegir el pròleg. Es conserva, a la mateixa referència, una versió manuscrita fragmentària d'una traducció al francès feta per Carme Sert. La rèplica final d'Eliseta («el món és dels que

els paràmetres del drama situacional, és estructurada de manera que, sobretot a partir del segon acte, el receptor pugui reconstruir uns mínims antecedents dramàtics i endevinar les tensions latents entre els personatges. Per primer cop en la seva producció, a la manera ibseniana, Gual relega el conflicte al passat i, per tant, a la narrativa. Els drames íntims, malgrat això, mai no es fan explícits. O, més ben dit, mai no es fan explícits llevat d'un. A tall de columna vertebral, aquest únic diguem-ne *drama íntim explícit* fa aflorar el conflicte a la superfície, proporciona un mínim d'informacions i, allora, obre la porta a les intuïcions pel que fa a la resta de debats interns.

A diferència de *Nocturn*, *Silenci* recrea una escena, si no estrictament realista, sí perfectament reconoscible en l'àmbit de les relacions quotidianes: un dia d'enterrament, els veïns que vénen a donar el condol (que no passen de la porta), els plors soterrats dels familiars, els consols formularis, la xafarderia... Al mateix temps, però, es tracta d'una obra de creació atmosfèrica: el silenci (el pas maeterlinckià dels minuts en el rellotge) —i, per contrast, tots aquells sons que el trenquen (sobretot, les campanes que toquen a morts i els xiuxiueigs dels veïns, que no es veuen)— ha de ser el protagonista absolut de la representació. Curiosament, el mateix procés d'escriptura reflecteix aquesta dualitat: Gual rebutja un esborrany del primer acte escrit en una línia dramaturgicà força convencional,<sup>27</sup> en benefici del plantejament atmosfèric. Al text definitiu, se suprimeix l'enfarciment dels antecedents innecessaris i es concentra la situació.

«El que preferentment em seduïa en ell era la lluita de passions recloses, no revelades per la paraula i, això no obstant, descobertes per l'espectador amic. Per a prevenir-hi em calia una preparació, un antecedent formal, i aquest no podia ser d'altre que l'acte primer.

I sembla que no havem dit res. Els primers actes són el cantell més endurit de la pedra on deu treure's de punts l'obra teatral [...] Degut a aquestes dificultats que no se m'ocultaven, el meu drama va venir al món amb dos actes primers, el segon dels quals era el definitiu. El primer era recarregat en el sentit expositiu i ple de faralles perfectament inútils; en el segon, que de cop i volta, escrivia com un rept de l'altre, excloïa tot el secundari per tal d'anar de dret a una presentació simplíssima de figures, i d'ambients, que no descobrissin res i deixessin l'espectador en situació d'acabar-se per compte propi amb el veritable desenvolupament del drama, una vegada que el segon acte li n'ofereís l'ocasió.»<sup>28</sup>

---

callen») queda en blanc, «*Tu te souviens que la parole finale est à chercher.*» Segons que sembla, aquesta versió la va sol·licitar Albéniz amb la intenció de fer estrenar l'obra a París, al Teatre Antoine; vegeu la carta d'Albéniz que es conserva al Fons Gual, carta núm. 11.877.

27. El primer acte rebutjat es conserva a la mateixa referència núm. 1008. És escrit, al manuscrit, a les pàgines del dret; quan Gual decideix suprimir-lo, ratlla totes les planes en llapis i, a l'anvers dels mateixos fulls escriu l'acte definitiu. En un paper datat entre el 1926 i el 1927, Gual apunta el següent, «Revisions: en l'original es troba tot un primer acte que no va servir, és ratllat per inutilitzar-lo. Al dors d'aquest es troba el primer acte definitiu.» A *Mitja vida...* (pàg. 64), Gual afirma que l'obra va quedar en un acte i mig «tant curt és el primer».

28. Gual: *Mitja vida...*, pàg. 64. Ho destaca Josep M. Jordà després de l'estrena: en el primer acte «*El drama no aparece por ningún lado, pero logra el autor emocionar al público por la sobriedad*

El procés d'eliminació d'una versió a l'altra, tal com diu l'autor, és molt interessant: gairebé tot el que és explícit, anecdòtic, desapareix; altrament, tot el que desapareix és el que, en un o altre sentit, haurà de ser *intuït*, endevinat, en l'acte definitiu. Això no vol dir que els antecedents se suprimeixin del tot a la versió definitiva del primer acte. Més aviat se n'hauria de fer constar l'essencialització: el que abans era motiu d'una llarga dissertació ara passa de puntes entre dues frases, com una nota sense importància. Aquesta essencialització potencia el procés tensional de l'obra tot incrementant les expectatives obertes: les informacions pràcticament passen desapercebudes i no esdevenen rellevants fins al clímax del segon acte. Ara bé, més que no pas la natura de les informacions, allò que fa que el primer acte de *Silenci* sigui poc convencional és el seu caràcter estrictament situacional. I dic situacional i també atmosfèric malgrat que, comparat amb la dimensió pictòrica del primer quadre de *Moris en vida*, pugui semblar que s'està afeblint considerablement el risc de la proposta. La introducció a *Silenci* és situacional perquè, si obviem el fet que vénen a endur-se el cadàver, al final del primer acte no ha passat res que pugui fer endevinar per on continuarà l'obra, cap conflicte d'importància, cap cop de vareta abans de la cortina, cap equilibri vulnerat, cap imprevist sobtat, cap problema per resoldre...

Al primer esborrany, Rosa (Maria al text definitiu) —la malalta— encara no és morta. Narcisca i Manelet parlen de dissimular l'angoixa, la por i la pena per tal de no fer patir Mariano (Ramon). Mariano, tot parlant de la seva dona, exclama: «passava per tot, ferma, sempre al costat meu, sempre trista, d'una tristesca que m'atreia...». Ell, d'altra banda, es preocupa pel què dirà la gent si es queda sol amb la noia, la cosina de Rosa (Eliseta). Més tard, arriba mossèn Adolfo (Oriol), un amic d'infantesca. Mariano conversa amb el seu amic i descobreix al públic els detalls de la seva vida: fill de casa bona, la seva família va patir un revés i ell, que pretenia arribar lluny, es va haver de conformar a ser mestre d'estudi<sup>29</sup> («Per mor meua, ella ha sofert una vida de contratemps»). La malalta crida, pregunta qui hi ha. Entra el mossèn, però ella ja no és a temps de reconèixe'l. El parallelisme amb *La intrusa* és prou evident.

La informació suprimida, un cop comparats tots dos redactats, és sistemàtica: al text definitiu, ningú no diu que sigui la tristesca de Maria allò que s'endueix Ramon. Aquest pensa que si la seva dona està trista, és culpa d'ell, perquè no li ha pogut donar tot allò que hauria volgut (no sap que la tristesca prové de l'existència d'un drama íntim inconfessat: Maria estava enamorada d'Oriol). Al primer manuscrit, doncs, s'incideix en el drama íntim de la malalta, que al

del diàleg cortado por las pausas, y con la sólo presentación de las tres figuras principales...» J. M. Jordá: «Teatro Moderno. *Silenci*, drama de Adrián Gual», *La Publicidad* (17-1-1898).

29. Al text publicat, aquesta informació es manté a l'acotació inicial, «Ramon té uns 28 anys. Es veu que ha sigut educat en un medi d'abundància. Ara és pobre, però té encara deixos de lo que havia sigut abans», pàg. 13.

text definitiu passarà a un segon terme, i també en els antecedents familiars de Ramon, que, tret de les acotacions i d'una referència puntual al segon acte, desapareixeran del tot. S'elimina, a més, el procés de la malaltia (al primer acte definitiu, la malalta ja és morta) i, per tant, el pressentiment del pas de la mort.<sup>30</sup> Conseqüentment, si l'obra guanya en tensió atmosfèrica, no és gràcies a aquest trànsit, és degut simplement al pes misteriós i silent dels drames interns que, lluny de l'explicitació, en la darrera versió tot just s'endevinen.<sup>31</sup>

A *Silenci* —al text definitiu— l'interrogant obert sobre alguns aspectes de la història fa que el públic participi activament en els processos receptius. En efecte, Gual voldria que l'espectador deduís i *sabés* i que, allora, suposés que la resta del públic no sap; que contemplés allò que es calla des de la ignorància més embadalida i expectant o des de l'auto-complaença de saber més coses que no pas els personatges i —qui ho sap— que la resta d'espectadors.<sup>32</sup> La història, tal com queda en la versió acabada (i ara incloc tots dos actes), és la següent: després de la mort de la seva dona, Ramon descobreix que la difunta se n'estimava un altre.<sup>33</sup> Aquesta ha estat la seva veritable malaltia. La sofrència de Ramon, amb tot, no prové tant del *reconeixement* de la infidelitat sentimental de la seva muller, com del fet que aquesta revelació el priva d'un record con-

30. Que l'obra també juga amb aquesta idea es veu clar en les imatges gràfiques que l'acompanyen. D'una banda, es conserva un esborrany del cartell (per al llibre) que representa la figura de la mort, coberta amb un vel negre i amb un únic ull cíclopí centrat en el seu rostre; el color de fons és morat. El cor i les espines, que després quedaran a la portada del llibre i al cartell que anuncia les representacions (i que simbolitzen el drama íntim), també hi són presents (encara que no entortolligats). Finalment, a banda i banda de la mort, hi ha dues roses (vegeu-lo a Batlle, Bravo, Coca: *Adrià Gual...*, pàg. 51). Al cartell definitiu, la imatge de la mort resta com a capltera (*ibid.*, pàg. 196).

31. Val la pena destacar, al marge de les obres protagonitzades per un capellà, un altre punt de referència en l'obra dramàtica de Gual; em refereixo concretament a *Blanc i negre*. Com el protagonista d'aquella obra, Ramon s'ha quedat sol, vidu, amb una criatura (una nena), i amb un drama intern inconfessable. Al primer acte, Narcisa i Manelet parlen directament del tema, vegeu *Silenci*, pàg. 29.

32. Tot i això, cal diferenciar dues menes de receptor: el lector i l'espectador. A la lectura, amb les acotacions, Gual proporciona pistes que desapareixen —o, si més no, que costarà de traduir escènica— en la representació. Per exemple, quan Eliseta li fa el nus de la corbata a Ramon, Gual anota «En aquesta escena de quietud s'han de sentir parlar les ànimes. Ella no se'l mira, però s'endevina que el veu. Quan ja quasi està el llaç fet, se senten molt lluny campanes que toquen a morts.» O aquesta altra en què a més d'acotar, Gual teoritza, «A mossèn Oriol, en tot lo que resta de diàleg, se li entreuva la lluita que passa per ell. No hi ha tristesa més fonda que aquella que se sent al reviu en nosaltres coses que donàvem per ben mortes, i més encara si són coses que un ha fet tot lo que ha pogut per matar-les a temps. Sentim aleshores un greu immens: sembla la destrucció d'una obra que ens ha costat bocins de vida per arribar tan sols a imaginar-nos que n'aviem lograt la realització. El desconcertament se'ns nota aleshores, mal ens esforcem per dissimular-lo. Tot això explica clarament quin estat d'expressió serà el de mossèn Oriol, qui lluita ademés amb qui és ell i lo que representa ser.»

33. Gual ha de fer equilibris (jugar amb l'anècdota) per tal de justificar, de forma versemblant, la presència de les cartes delatores. Alguna crítica li ho retreu; vegeu, per exemple, P. del O. [Josep Roca i Roca]: «Crònica», *La Esquella de la Torratxa*, any 21, núm. 1045, 20-1-1899, pàg. 39. Pel que fa a la difunta, l'arribada de la mort, segons el pensament de Gual en aquesta època, suposa un alliberament. Alliberament, és clar, del seu drama íntim particular.



solador. Mossèn Oriol, el seu millor amic, intenta aconhortar-lo (el component atmosfèric no s'ha negligit en cap moment; així que comença l'acte segon, hi ha una «llum que entra endormiscada pel balcó» i que es va afeblint lentament; després, l'escena quedarà il·luminada feblement per la llum malaltissa d'un quinquè vermellós).<sup>34</sup> La resta del drama és «el que es calla»: Eliseta, cosina de la morta, sembla enamorada de Ramon; tanmateix, després de l'enterrament, no podrà quedar-se a la casa sense despertar les murmuracions del veïnat.<sup>35</sup> Maria estimava mossèn Oriol, i mossèn Oriol va renunciar a la dona estimada a causa de les obligacions del sacerdoti.<sup>36</sup> Finalment, el *missatge*, en boca del capellà, assumeix un to marcadament decadent i s'expressa amb una voluptuositat extrema:

«No ho saps bé encara lo hermós que és el sofrir! No pots imaginar-te l'alegria quieta que sent l'ànima quan se troba envoltada d'una pena fonda, ben fonda, d'alguna d'aquelles penes que vénen per no anar-se'n. [...] Sols una cosa resta ferma i fidel al dintre nostre; sols una cosa ens va seguint amb un amor sens mida i ens acompanya per tot amb la suavitat d'enamorada pura, que passa per lo que passem, que es resigna a tot, resolta a no deixar-nos. És ella, la pena predilecta entre les penes, la més gran i incurable de totes. No ens deixa mai, mai, d'un cap de dia a l'altre; ens abraça voluptuosa, s'enamora més de nosaltres com més abraçades va donant-nos i acaba per estimar-nos tant, que fins sent gelosia de lo que ens volta; i ens ho prova quan davant d'alguna cosa colorida que enganya la vista sentim de lluny com una ombra d'anhel al mig somnir: ella aleshores, amb la modestia de la gelosa enamorada, referma l'abraça; de llavis flonjos, ens vessa el cor i, amb veu baixa, sembla que ens diu mig ressentida: "No et distreguis de mi que jo t'estimo" [...], i el seu petó, pujant del cor estant, ens arriba als ulls tot convertit en llàgrimes.»<sup>37</sup>

Tota aquesta sofrència, paradoxalment, proporciona, a través d'un goig gossaria dir onanista, la felicitat:

«Aleshores som feliços, d'una felicitat que ens deixa alçar els ulls al cel; i l'oreig ens seca les llàgrimes i somriem de resignació a l'adonar-nos que tot lo que ens volta,

34. Com bé detaquen gairebé totes les crítiques, és el moment estellar de l'obra. És el moment de la confessió entre els dos amics, «*La escena antedicha, en la cual todo el drama bállase encerrado, está magistralmente trazada y llevada con arte exquisito habiendo logrado el autor de Silenci exteriorizar con maestría y claridad suma los sentimientos y la lucha interna que conmueve a los personajes, labor de una dificultad suma para lograr precisar tal exteriorización de modo que dé la justa impresión de la realidad y haga sobresalir toda la intensidad dramática de la obra.*» Jordà: «*Teatro moderno...*»

35. El motiu de la murmuració, el que diran i la calúnnia —més explícit al primer acte rebutjat— pren una ampla volada en la producció posterior de Gual. Per exemple, a *La culpable* (1899), a *Misteri de dolor* (1901), *Les petites viles* (1906) o a *La pobra Berta* (1908). La possibilitat de drama íntim en Eliseta és anunciada a l'acotació inicial, «*Es pobra de naixença, i parla sempre a meitat de lo que sent. El seu aspecte ha de ser el d'una ànima que no es recolla en lloc. De tipo afable i d'expressió senzilla.*»

36. La figura del capellà escindit entre la vocació (o obligació) i l'amor arrenca de *L'últim hivern*, de *Morts en vida* i de *El vicari nou*. Mossèn Oriol, en aquest cas, va començar els estudis per fer contenta la mare. Una *presència* que també té un pes específic a *El vicari nou*.

que els arbres, que els núvols, que la terra i el cel sembla que ens diguin somrient alhora: "Tot és per tu; benaventurats els que sofreixen" Plora! Plora tant com vulguis i calla! A l'abric del silenci t'acostumaràs a estimar la teva pena, per quant l'estimis, viure i morir amb ella i amb ella redimir-te.»<sup>38</sup>

«Hi ha sofriments que fan viure» —diu mossèn Oriol. La possibilitat d'una lectura catòlica és òbvia. La vida que importa és la vida futura, i la vida futura es pot guanyar per l'acceptació resignada del sacrifici i de la sofrança que l'acompanya. Cal «viure amb la pena» perquè, així, després de la mort, en el moment d'alliberar-se, es podrà accedir a la redempció. Aquesta és la lectura que fan algunes crítiques després de l'estrena. Això no obstant, Maragall hi sabrà trobar les pegues: l'acceptació de la pena no tan sols no és «saludablement social» per la manca d'acció positiva que suposa; des d'un punt de vista cristià, mai no podrà ser acceptada pel seu malaltís component d'autocomplacença. L'autosatisfacció i el plaer són incompatibles amb la resignació i el sacrifici. Hi tornaré més endavant.

## 2. L'ESTRENA DE *SILENCI*: REALISME I ATMOSFERA

### 2.1. *Elitisme i representabilitat*

L'estrena de *Silenci*<sup>39</sup> significa l'inici de les activitats del Teatre Íntim. De les circumstàncies que motiven l'aparició de la companyia, així com de les reaccions que provoquen les seves primeres actuacions, se'n parlarà en propers capítols. El que ara interessa és observar com és rebuda la segona manifestació

37. *Silenci*, pàgs. 103-104; vegeu en el mateix sentit, per exemple, un poema sense títol datat el 15-10-1900 a «1895-1897. Proses i poesia», Fons Gual, Carpeta 34. Comença així, «Si m'estimes molt, molt, com més sofreixis, estigues més alegre.»

38. *Silenci*, pàgs. 104-105. En una carta personal adreçada a Gual, Guillem A. Tell i Lafont, fa un elogi d'aquest missatge, «Lo vostre quadro dramàtic està molt bé, impressiona fondament i, a més d'impressionar, demostra [?]. Passant pels cors dels oients, les filigranes de sentiment fan estimar i admirar la grandesa de les grans tristesses callades, dels sofriments ignorats, dels heroïsmes que no canten los poetes ni pregonen les fulles dels diaris. A l'escoltar les frases amb què mossèn Oriol conhorta [?] a un amic, tots los que les escoltàvem sentíem la veritat [?] d'aquells conceptes profundament humans. Veus aquí la intel·lectualització del sentiment que [?][?] veure caracterisar les noves formes i tendències de l'art...» Carta de Guillem A. Tell Lafont a Adrià Gual, datada el 17-1-1898, original ms., Fons Gual, adjunt al ms. núm. 1008 (*Silenci*).

39. Estrenat per primera vegada, en «sessió íntima» —és a dir, no pública—, al Teatre Líric de Barcelona, la nit del 15 de gener de 1898 (es farà una segona representació el dia 30 del mateix mes). Joan Maragall en llegeix el pròleg. Actrius: (les de la companyia Tututu) Anna Solà i Trinitat Guitart. Actors: Josep Pujol i Brull, Francesc Anglada, Pere Portabella i el mateix Gual. «Un drama —diu Gual— escrit amb *sinceritat* i representat amb la mateixa sinceritat amb què fou escrit: voleu res més normal? Així i tot, la cosa va qualificar-se d'innovadora. El contacte constant amb la vida adulterada sol conduir en aquesta mena de contradiccions», *Mitja vida...*, pàg. 64. «El èxito de la obra y de la tentativa escénica fueron completos», F. M. B.: «*Silenci, de Adrián Gual*».

teatral pública de Gual, si es té en compte que l'edició de *Nocturn* ha estat la primera.<sup>40</sup>

D'entrada, en alguna crítica encara es troba el tòpic que, des de l'estrena de *La intrusa*, s'entesta a presentar el teatre simbolista com un teatre irrepresentable.<sup>41</sup> Segons el crític de *El Teatro Español*, per exemple, l'obra de Gual

*«escasa de palabras i rica de movimiento, no puede vivir a la luz de las candilejas; por esto se representó a oscuras entre un público diletanti e iniciado en los misterios del simbolismo i las estériles reminiscencias del prerafaelismo literario.»*<sup>42</sup>

Rebre les paraules de l'articulista —amb lletra menuda—, s'hi pot llegir una gran desconfiança en el fet que l'obra de Gual pugui tenir alguna mena d'acceptació davant d'un públic diversificat i convencional. Sembla evident que només els iniciats —els «diletants» decadents o les classes desvagades, que tenen temps per perdre en activitats artístiques «estèrils» i esteticitzants— podran gaudir de l'espectacle, «a puerta cerrada», guiats per una complicitat del tot gregària. Ningú no nega que la *intimitat* de les primeres representacions de l'Íntim és desitjada, si més no, intencionada, concebuda com una revàlida abans de la gran prova definitiva.<sup>43</sup> Ara bé, això no vol dir que en l'actitud de

40. Gual ens dóna una pista, «El meu drama era escoltat en diversos ambients amb benevolència i va obrir-me portes que fins aleshores m'havien estat tancades, perquè, comparat amb el *Nocturn* de les discòrdies, semblava tranquil·litzar els esverats donada la tendència que iniciava.» *Miña vida...*, pàg. 65. L'obra, abans de l'estrena, ha resistit diverses lectures en reunions d'amics. D'entrada, el grup d'amics melòmans que es reuneix a casa d'Oriol Martí, que ha rebut el text amb el «solemnitat de bohèmia burgesa» que els caracteritza. També a casa de Claudi Sabadell, amb el mateix cercle d'amics de la «Societat Catalana de Concerts». Finalment, a casa de les germanes Llorach.

41. A Madrid, segons Benavente, el problema és més greu. Responent una carta de Gual, afirma que «si el teatro estuviera en otras condiciones tendría mucho gusto en traducir cualquiera de las dos [*Silenci* i *Nocturn*], pero los directores de escena y los actores son imposibles y en teatro libre no se puede pensar por ahora [?] algo que salga de la rutina, todo es broma y guasa y llaman a uno poeta y modernista y otras cosas peores. Por lo que se advierte, en Barcelona hay mejor ambiente para el Arte.» Carta de Jacinto Benavente a Adrià Gual, s.d. (1898 aprox.), Fons Gual, carta núm. 11.888.

42. Bartolo: «*La semana teatral en Barcelona*», *El Teatro Español*, any I, núm. 2, 22-I-1898, pàgs. 2-3. Pràcticament és l'única crítica negativa de l'obra. Al costat d'aquesta es pot llegir les gràcies de Doys, que no va anar a l'estrena, que compara la vetllada amb una «corrida» de toros; vegeu Doys, «*Chirigotas*», *La Publicidad* (17-1-1898). A propòsit d'aquest article, *La Tomasa*, revista humorística popular, comenta la contradicció que un mateix diari hagi publicat una crítica elogiosa (Jordà) al costat d'una burla (Doys), «I el lector, és clar, diu: o sobra l'article d'en Jordà o el «*chirigotas*» d'en Doys. I nosaltres anyadim: lo que sobra és en Gual i demés comparsa desequilibrada. Amb los seus drames a les fosques i d'altres extravagàncies per l'estil, se proposen cridar l'atenció del públic, i el públic, que no és tan manso com ells se creuen, està convençut de que certes ximpleres només poden ser ben rebudes a Sant Boy.» «Campanades», *La Tomasa*, any XI, núm. 490, 20-1-1898, pàg. 40.

43. Guillem A. Tell i Lafont, just abans d'encetar una valoració de l'obra, entén que «Lo limitat de vostres invitacions entre un cercle de gentes que es preocupen encara d'aquestes coses d'art i de lletres volia dir que la representació de vostre drama era una pregunta del seu parer sobre d'ell.»; vegeu la carta de Tell a Gual (17-1-1898). Ho confirma Josep M. Jordà, que escriu a *La Publicidad* la primera ressenya de la vetllada i potser la més interessant (de fet, alguna altra crí-

Gual imperi un elitisme *de* selecció o, més ben dit, *selecte*,<sup>44</sup> i encara menys que s'hi amagui l'íntima convicció que l'obra no té cap possibilitat davant d'un públic ampli. La proposta de «sessió íntima» s'ha de considerar simplement com un assaig: Gual sempre tindrà la intenció d'anar més enllà. Però, és clar, primer cal prendre un mínim de precaucions.<sup>45</sup>

I amb tot, es pot justificar la sessió privada des d'un altre punt de vista. Segons *Lo Teatro Català*, els empresaris no confien en el teatre català modern, sigui de la mena que sigui; això és el que obliga Gual a estrenar en sessió íntima i no pas una altra cosa:

«Què fan les empreses descuidant-se d'aprofitar l'ocasió per fer estrenar obres com *Fructidor* i *Los primeros freds* del jove Iglésias? Què esperen per a què els aficionats apreïn el mèrit o els defectes que puga tenir *Silenci*, pròxim a ser posat en funció quasi de caràcter particular en lo teatro Líric? [...] No espanti a les empreses la tendència modernista d'algunes [obres], puix si estrenades davant de públic independent i desconegut dels autors no logra l'ovació obtinguda davant de l'auditori amic i entusiasta, proporcionaran a qui les concebeixi ocasió de desenganyar-se i potser faran que, canviant de via, emprengui la verament catalanista, la que als obcecats pot obrir fàcilment les portes del temple a on trobar pugan glòria lleítima per ells i per nostre descuidat teatro regional.»<sup>46</sup>

---

tica citarà directament Jordà), «*A ella fueron invitados y a ella concurrieron los más distinguidos literatos, los más renombrados artistas, los aficionados de mejor paladar en cuanto a manifestaciones de arte se refiere, cualesquiera que fuesen sus preferencias, pues con tacto exquisito los organizadores de la velada sólo se preocuparon de que el público lo constituyeran personas que sin prejuicios, con sinceridad y sin preocuparse de lo que en la platea puede admirar-se, atendiesen a la representación de la obra y expresaran su franca y leal opinión acerca de ellas*»; vegeu J. M. Jordà: «*Teatro Moderno...*»

44. Josep M. Jordà assegura que, malgrat que l'estrena es va fer «*sante un público limitado por la escasez de las invitaciones y elegido con extremo cuidado entre las clases intelectuales de nuestra Barcelona que buscan emociones puras de artes y a tareas artísticas sin intransigencias se dedican*», el cert és que «*No se trataba de una aparatosa exhibición, ni de una apoteosis dedicada a tal o cual machine sorprendente con deslumbrantes fuegos de artificio presentada, ni se celebraba la velada como tantas otras entre los iniciados y asiduos de tal o cual comunión artística que de antemano llevan preparado su entusiasmo y repasado el repertorio de las admiraciones y de las encomiásticas interjecciones, sino todo lo contrario*». *Ibid.*

45. A l'hora de la veritat, l'acollida que el *gran públic* dispensarà a l'obra, al cap d'un any, en una representació conjunta amb *L'alegria que passa* de Rusiñol, no és tan entusiasta. Això, però, és tota una altra història: les condicions concretes de la representació i l'activitat de l'Íntim al llarg d'aquest període fan que les circumstàncies de la represa siguin radicalment diferents; vegeu més endavant capítol 9, apartat 1.

46. P. de B.: «Una estranyesa», *Lo Teatro Català*, any IX, núm. 364, 8-1-1898, pàgs. 1-2. Utilitzant un argument similar, Pérez Jorba, a propòsit d'Iglésias, assegura que «*se le ha llegado a juzgar que él no presentaba sus obras en teatros de esta capital por cobardía. Esto es completamente erróneo. Lo que sucede a Iglésias es que él no quiere ni ha querido nunca someterse a las cortapisas de los directores o de los empresarios*» («Ignacio Iglesias», *La Publicidad* (22-10-1898)). És a dir, que Iglésias no estrena als teatres del centre (cal descomptar *L'argolla* —teatre Calvo-Vico, 1894— i esperar a l'estrena de *Els conscients* al Teatre Líric el mateix 1898) perquè ningú no s'hi vol arriscar. En el mateix sentit, vegeu Marián Escriu Fortuny, «Els conscients de l'Ignasi Iglesias», *Lo Teatro Regional*, suplement literari, any II, núm. 12, 6-8-1898, pàgs. 259-260.

És evident que rere l'aparent eclecticisme del crític s'amaga una actitud de claradament antimodernista, tant pel que fa a les propostes *ideològiques* d'Iglésias, com pel que respecta a les decadents de Gual.<sup>47</sup> El que pretén es reclamar un teatre genuïnament català que s'oposi a l'*estrangerisme* d'autors com ara Gual. Al capdavant, si *Silenci* és titllat per uns quants, i en un sentit pejoratiu, de drama «modernista», és bàsicament «*porque se trata de Adrián Gual —diu Jordà—, motejado de extravagante en sus producciones por los que llaman extranjerismo a conocer lo bueno de fuera de casa, y despreciativamente y sólo haciendo una mueca por la dificultad de la pronunciación repiten con sonrisa burlesca los nombres de Ibsen, Maeterlinck o Verbaeren*».<sup>48</sup> Tot amb tot, el text de *Lo Teatro Català* té la virtut de presentar la cara més amable de l'opció conservadora en matèria teatral; una cara ben diferent de la que posa *El Teatro Español* quan nega, sense concessions i posant sobre la taula tots els seus prejudicis contra l'art modern, la viabilitat escènica del teatre gualià. El que té més gràcia, tanmateix, és que la crítica extremista de *El Teatro Español* no s'allunya gaire dels recels i de les pors que treuen el son als sectors més afins a Gual i al modernisme. Per exemple, la revista *Luz* reconeix explícitament la seva suspicció: pot ser que l'obra de Gual, a l'hora de la veritat, no resulti representable?

«*Conociendo el Nocturn —diu Soler—, íbamos, en verdad, muy bien impresionados y esperando mucho del joven y notable escritor D. Adrián Gual, pero creíamos que el público, acostumbrado a ciertos convencionalismos, quizás no quedaría del todo satisfecho al querer apartarle de la rutina que hasta hoy ha seguido el teatro. En pocas palabras, estábamos convencidos de que la obra de Gual sería muy buena leída, pero que no resultaría puesta en escena.*»<sup>49</sup>

El dubte —tot s'ha de dir— s'esvaeix després de la representació.<sup>50</sup> Fins i tot Miquel i Badia assegura que Gual proporciona (sobretot pel que fa a les noves relacions entre sala i escena) un model escènic per al teatre del futur:

47. La posició de Jordà és allisonadora. Mentre que per al crític de *Lo Teatro Català* cal muntar teatre modernista només perquè els autors moderns es desenganyin d'una vegada i per sempre i puguin retrobar el bon camí del catalanisme artístic, Jordà creu que un dels aspectes més interessants del nou teatre és precisament la distància que el separa del teatre català a l'ús. És per això que Jordà, tot parlant de *Silenci*, assegura que un públic no seleccionat «*do hubiera llamado un drama modernista, y le diera tal calificación —lo cual, dicho sea de paso, ignoro ya a punto fijo lo que significa— por tratarse de una obra dramática que en su fondo y en su desarrollo y en su misma forma se aparta, afortunadamente, de la pauta que todavía rige en los decadentísimos y caducos teatros castellano y catalán.*» Jordà, «*El teatro moderno...*»

48. I continua: «*Anduvieron no obstante los tales equivocados porque el drama de Adrián Gual nada tiene de extravagante ni raro, ni confuso, ni siquiera simbólico, que es ya casi lo menos que se puede ser, sino por el contrario es un drama hermoso, humano, vivido y que conmueve y hace profundamente sentir.*» *Ibid.*

49. F[rancesc]. de A[lsís]. S[oler].: «*Silenci, drama en dos actos, de Adrián Gual*», *Luz*, any II, núm. 6, 31-I-1898, pàgs. 7-8.

50. La ressenya que Maragall publica a *Catalònia* arran de l'edició de l'obra comença, curiosament, elogiant el poder suggestiu de la representació en detriment del que prové de la lectura,

«Respecto de su desempeño en la escena bien puede afirmarse que fue un encanto para el auditorio y una lección para nuestros teatros. Lejos de reinar en la sala del Lírico la algazara, los rumores que se oyen siempre en aquellos, hasta en las escenas más sentidas y delicadas de un drama o comedia, un religioso silencio reinó entre todos los espectadores desde el momento en que se alzó el telón de boca. El vuelo de una mosca se hubiera oído el sábado en el Teatro Lírico. Nadie hablaba, ni siquiera con el vecino de butaca, nadie se movía y basta emmudecían aquellas toses tan características en nuestros teatros [...]. Así pudo todo el mundo seguir la representación sin perder una coma. La escena estuvo dispuesta con la propiedad más cabal. Nada de batería en el proscenio: la luz viniendo de los lados, tamizada y colorida hasta donde le permitían los medios de iluminación con que cuenta el Lírico. Muebles, colgaduras, cuadros, lámparas, todo exacto, apropiadísimo, todo bien colocado. [...] En una palabra, una mise en scène y una dirección como la quisiéramos ver en los teatros más sonados.»<sup>51</sup>

En aquest sentit, la reacció, després de la representació, és força unànime. Amb alguna excepció, és clar. Segurament per parlar d'oïdes, la crítica de Roca i Roca incideix en les prevencions de sempre:

«Aún cuando los selectos que asistieron a la prueba penetraron, según parece, la intención del autor, falta ver si le ocurrirá lo propio al gran público, que es después de todo el que dicta la ley, determinando los éxitos de las obras teatrales y la preponderancia de las escuelas que se disputan el predominio.»<sup>52</sup>

Per a Roca, les noves normes o convencions que tant han meravellat Miquel i Badia són, des del punt de vista de l'espectador convencional, un gran inconvenient. La responsabilitat d'un probable fracàs davant d'un públic no seleccionat, segons això, no es desprèn únicament de les peculiaritats simbòliques del text, perquè ¿com pot acceptar el «gran públic» que el teatre deixi de ser un lloc d'intercanvi social, un espai de galanteig, de lluïment i de tertúlia política? Més amunt he anotat les *excèntriques* exigències de Gual: la sala a les fosques, les dones sense capell,<sup>53</sup> no aplaudir mentre durí la representació, no entrar a la

«El primer acte, llegit, perd molt de la suggestió poderosa que l'autor va saber comunicar a la plàstica de la representació en el teatre, i que tan fonament va impressionar els espectadors.»; vegeu M[aragall], «Silenci. Drama de món de l'Adrià Gual. Tip. L'Avenç, 1898», *Catalònia*, any I, núm. 3, 25 de març 1898, pàgs. 54-55.

51. F.M.B.: «Silenci, de Adrià Gual».

52. J. Roca y Roca: «La semana en Barcelona», *La Vanguardia* (23-1-1898); vegeu també del mateix crític P. del O.: «Crònica. Un drama íntim», *La Esquella de la Torratxa*, any XX, núm. 993, 21-1-1898, pàgs. 34-36. A propòsit de l'elitisme, en aquesta segona crítica, Roca parla d'un centenar d'espectadors, «això sí, escollits, triats un per un com les mongetes abans de tirar-les a l'olla per bullir.» El crític assegura que no es podrà dir que l'obra «traci un nou camí a l'art dramàtic» fins que «amb les llums de la sala enceses o apagades», «amb lo públic agrupat o escampat, amb la reixa del carrer oberta o tancada», «d'accepti el gran públic»; és a dir, «espectadors que compren a la taquilla el dret de formar opinió». En conclusió, «Llàstima de talent, per a emplear-se en produccions malafisses que no poden sotmetre's als embats de l'aire lliure que enrobusteix els forts i acaba amb los desnarits i escanyats de llet.»

53. Miquel Utrillo, en la presentació de *Pel & Ploma*, tot referint-se a la «plom», diu, «No és d'escriure: és de barret; d'aquells que no deixen veure les funcions quan els teniu a les files del

sala un cop iniciada la funció i, per últim, seure endavant i el més estrets possible. Com pot acceptar tot això un públic que va al teatre no necessàriament interessat per l'obra? Claudi Planas i Font descriu desenfadadament l'abast de la normativa:

«I amb aquesta impressió me'n vaig anar el dissabte passat, amb el paraigua, cap al Líric on vaig arribar a les deu menys cinc minuts. Aquell detall no deixa de tenir certa importància perquè a tall d'escobertes morades, de signes de notari<sup>54</sup> i demés, en Gual havia posat a les invitacions poc més o menys això: l'entrada serà de nou a deu. A les deu començarà la representació i cinc minuts després el que arribi que se n'entorni. La porta es tancarà. Beneint els *bados* i el rellotge que, per sort, no es va retardar, em fico a dins. La sala era quasi buida i no ben clara. Allà baix, a les primeres files, s'hi veien bultos i oibent una altra consigna estampada a les invitacions m'hi vaig acostar. Era la consigna de posar-se davant i ben estrets. [...] Passa una estona, una altra volta el timbre i bona nit i bona hora ens quedàrem a les fosques. Si no temés comprometre a la concurrència diria que ja començava a córrer alguna brometa.»<sup>55</sup>

davant. Tapa un capet preciós, ple de pardals, i és el dibuix d'entrada del nostre setmanari.» *Pel & Ploma*, any I, núm. 1, 30-6-1899. A propòsit d'aquest tema, vegeu més amunt capítol 1, apartat 1.5. Segons Gual, el dia de l'estrena de *Silenci*, l'única dona que assisteix amb barret és la seva mare. Si hem de fer cas de la ressenya de Miquel i Badia, això no és del tot cert. Precisament el crític, després d'un gran elogi de la representació, assenyalava com a petit inconvenient la molèstia que han suposat els capells «encastellats» a la moda de les poques senyores que han acudit a l'estrena. Arran d'aquesta suggerència, és probable que Gual, a la segona representació, el dia 30, introdueixi la prohibició. A banda això, el comentari de Miquel i Badia parla per si sol, «*Todos los concurrentes salieron complacidos del espectáculo y las señoras que entre ellos figuraban no censuraron que se apagaran las luces de gas de la sala, dejando sólo las de la boca del escenario, para que aumentase la ilusión teatral, porqué no iban allí a lucir galas, ni joyas, ni lindos palmitos, como acontece por lo común en los teatros en perjuicio del arte serio, sino a disfrutar de una función literaria y artística.*» Fins i tot Bru, encara que limitant-les a un públic restringit, accepta les noves condicions, «va començar la representació amb les *novíssimes* de deixar la platea a les fosques, de suprimir l'apuntador i de parlar, els actors, sense esforçar la veu; innovacions que si bé no són factibles amb un públic numerós, a n'allà ens van fer excel·lent efecte.»; vegeu J. Bru: «*Silenci*. Drama en dos actes de D. Adrià Gual, estrenat en el teatro Líric la nit del 15 del corrent. Representació íntima», *Lo Teatro Regional*, any VII, núm. 311, 22-1-1898, pàg. 31.

54. És referència a les cobertes morades de *Nocturn* i als signes d'expressió que acompanyen el text de l'obra.

55. «*Silenci*», *La Renaixença* (18-I-1898), transcrit, amb petites modificacions, a *Mitja vida...*, pàgs. 78-80. Al final de la seva crítica, Claudi Planas i Font, fa dos comentaris puntuals d'interès. En primer lloc, estableix, encertadament, un paral·lisme entre *Silenci* i *El vicari nou* (cal dir que Planas també ha estat premiat als Jocs Florals del 1897; en què Gual concursa i guanya amb *El vicari nou*.) En segon lloc, valora, a *posteriori*, el «proleg» de Gual, que Maragall lleigeix a tall d'introducció. Segons que diu, al moment de la lectura, abans de l'obra, fa un «efecte de cosa purament literària». Després de la funció, en canvi, «el veia com una boira embolicant tota l'obra». Pel que fa a la sensació de recolliment i a la idea de cenacle d'iniciats, val la pena contraposar aquesta crítica amb la que fa el mateix Planas arran de la representació de *Silenci*, juntament amb *L'alegria que passa*, un any després, el 15-1-1899. Entre altres coses, comença, «Íntim... íntim... no sé si ho resultava prou. Adornos de *ambos sexes* per tots cantons; bigotis enxerriats i estarrufaments de monyos i molta gent...»; vegeu Claudi Planas i Font: «Teatro Íntim», *La Renaixença* (19-1-1899).

Per a Planas aquestes exigències, que tant preocupen Roca,<sup>56</sup> són les que predisposen el públic a la suggestió atmosfèrica;<sup>57</sup> i no parlo de suggestió en un sentit estrictament diguem-ne idealista (el que se suggereix a *Nocturn*), sinó més aviat en un sentit de *sensació de realitat*. Efectivament, Planas, després del primer acte, parla de «naturalitat» i també d'un «fons palpitant de veritat i d'unció.» Per la «naturalitat», el públic, mal acostumat per les convencions del teatre de l'època, accedeix a una nova dimensió de la *versemblança* teatral. Una dimensió *illusionista* que, contra el que pugui semblar d'entrada, forma part de la càrrega atmosfèrica que reclama el nou teatre:

«Aquel diálogo tan agradable y tan bien trazado, aquellas escenas tan naturales y conmovedoras, aquella atmósfera de tristeza que respira toda la obra, que interesa el corazón, haciendo sentir al espectador, nos convencieron bien pronto del éxito que obtendría este ensayo dramático y de los horizontes que con su obra abría Gual al teatro.»<sup>58</sup>

Per aquest motiu, Soler de las Casas, des de *Luz*, tot destacant el talent de Gual com a «*observador de la vida real*», fa una estranya barreja entre atmosfera decadent i realisme i arriba a parlar de «*tristeza simpática y natural*». Sembla (sobretot al primer acte) que, seguint les coordenades d'un teatre situacional, l'autor ha recaptat, a canvi dels recursos *atmosfèrics*, sensació de *realitat*. Gràcies a això, Gual aconsegueix explicar la relació entre personatges i medi de forma sintètica. El quadre, diu Jordà, és «*exclusivamente verista*» i «*observado con precisión*»; ara bé, no és detallista, no és «*presentado con todos sus detalles, sino sólo con aquellos más delicados y que determinan con mayor justez el medio ambiente y los personajes que en él viven y se forman.*»<sup>59</sup> Fet i fet, és el mateix que hauria pretès Maeterlinck en la representació de *La intrusa*: presentar les figures sense intentar «*dibujar con todos los necesarios trazos el carácter ni el modo de*

56. Que en general, no es produiran en la representació de l'any següent. Així, la representació del 1899 es fa amb apuntador i amb llums de prosceni. Segons sembla, l'adequació lenta al «gran públic» fa que els canvis proposats a *Nocturn* no siguin aplicats sistemàticament per l'Íntim fins ben entrat el segle xx.

57. El temporal que acompanya la representació, a banda ser el responsable de la caricatura popular d'un Gual que sempre fa ploure i tronar, potencia enormement l'efecte suggestiu. Certament, no és una pluja qualsevol; vegeu «*Temporal presente*» *La Opinión* (17-1-1898) o «*El temporal*», *La Publicidad* (15, 16, 17, 18-1-1898) i «*Las inundaciones*» del (19-1-1898) i «*Los efectos de la inundación*» (19-1-1898).

58. F. de A. S.: «*Silenci, drama en dos actos...*», pàgs. 7-8. També ho destaca Miquel i Badia, «*Todo es verdad en él, todo es natural y real, presentado con sobriedad y al par con toques delicadísimos que provienen de un arte de buena ley con el que se levanta la misma vulgaridad terrena.*», F.M.B.: «*Silenci, de Adrián Gual*». També Josep M. Jordà, que aprofita per destacar l'aportació que Gual ha fet al teatre des d'altres disciplines, «*la acción en la obra transcurre tranquila, sin precipitaciones ni destumbradores efectismos, el diálogo es justo, conciso, hermozeado por las notas del observador artista y las exquisitas y sencillas imágenes del poeta, y todo ello contribuye a comunicar al espectador una impresión de realidad que pocas veces en el teatro puede experimentarse.*» Jordà: «*Teatro moderno...*».

59. *Ibid.*



*ser de los mismos, prefiriendo a ello comunicar al público la impresión inmediata del momento psicológico de su vida, con lo cual predispone a la admiración del drama que allí debe desarrollarse.»*<sup>60</sup> Quan es va estrenar *La intrusa* a Sitges, el setembre de 1893, les condicions del moment no van permetre que l'escenificació accedís a aquesta dimensió. A l'hora de valorar *Silenci*, per contra, cinc anys després, és força curiós de constatar que la crítica —fins i tot la negativa— accepta sense gaire escarafalls una relació de dependència entre, d'una banda, la «manca d'acció»<sup>61</sup> i el misteri i, de l'altra, una sensació reeixida de realitat:

*«Parece que se trata de una obra escénica con la menor cantidad de acción posible, encaminada a despertar la emoción por la mise en scène, trasunto acabado de la realidad, y por el misterio que envuelve el diálogo de los personajes intercalado con largas pausas.»*<sup>62</sup>

Per tot plegat, no és estrany que, a *Silenci*, l'acotació d'escena inicial, tot i ser una detallada descripció naturalista de l'espai,<sup>63</sup> insisteixi, poèticament, en

60. *Ibid.*

61. «No pasa casi nada en los dos actos y, sin embargo, excita en sumo grado el interés del oyente, le atrae y le conmueve.», F.M.B.: «*Silenci, de Adrián Gual*». Per fer-nos càrrec que el temps no ha passat en va, val la pena comparar la crítica de J. Bru a *La intrusa* i la que el mateix crític fa a *Nocturn* i a *Silenci*. En aquesta darrera («*Silenci. Drama en dos actes de D. Adrià Gual*»), Bru assegura que «el primer acte perteneix al gènere de *La intrusa* d'en Maeterlinch, gènere que es fa més simpàtic i comprensible en l'assaig d'en Gual, perquè hi ha més sentiment i és més humà; més nostre en una paraula.» Rere l'aparença *verista* de l'obra, que retrata un ambient català per tots quatre costats, Bru vol veure un punt de correcció que tendeix a superar els idealismes estrangeritzants del *Nocturn*. Però el to laudatori va encara més enllà. Quant al component situacional del primer acte, diu que entra «de ple en lo que es diu revolució del Teatro modern»; pel que fa a l'atmosfera, assegura que «tots els objectes senzills i vulgars que ens rodegen semblen impregnats de l'ambient [sic] de vaguetat espiritual que escampa el misteri de la mort»; finalment, en relació al drama íntim, parla del moment en què «les ànimes resignades ofeguen el crit del dolor que les mata»; en aquests moments en què regna per tot el silenci «es revelen sentiments puríssims, els quals sense ser explicats al públic ni directa ni indirectament, brillen potents a l'última escena amb un esclat de veritat i de llum encantadores.» Per acabar de reblar el clau, Bru reconeix de cor l'efecte suggestiu de la peça, d'efecte suggestiu hi va ser de debò [...], si d'alguna cosa més haguéssim de parlar, seria sols d'aquelles *esgarrifances* que sentim pujar dels peus al cap, efecte de l'intensa emoció que produeix l'estètica pura. El *silenci*, l'eloqüent silenci de l'íntim convicció de la veritat artística en cada u dels que es troben al Líric la nit del dissabte passat és el millor premi per en Gual.»

62. Roca: «*La semana en Barcelona*... L'acord sobre aquesta qüestió, tot i això, no és absolut. L'articulista de *El Teatro Español* exclama indignat, «*Señor Gual! Señor Gual! Más verdad, más ingenuidad i menos exterioridades ridiculas.*» Bartolo, «*La semana teatral*...», pàgs. 2-3. Ho mataixa amb algun elogi, «*Usted tiene condiciones, «en el fondo de su tenebroso Silenci palpita un algo humano, algo que puede ser el germen de futuras obras, cuando logre curarse de esta fiebre del Norte (permitasenos la frase) que le devora y que puede malograrse.*»

63. Per exemple, per explicar el revés de fortuna que ha patit la família de Ramon, «Les cadires arrimades a la paret, així com el sofà de l'altra banda de la porta, ostenten fundes blanques, aquell vesit que ha trobat la pobresa neta per dissimular anys i vergonyes a mobles que s'estima. L'estora és d'entonació clara i de qualitat pobre, lo més just per consolar els peus, i desota la taula de menjar, un rotlló d'altra estora més violada li reproduceix la forma, abrigant-se els batiments del seu taper de serrell esbullat i tons difusos. Sobre la taula, i venint del sostre, penja una làmpara de petroli voltada d'una cortineta vermella.»

la concreció d'una atmosfera dramàtica. Així, la llum, identificada metafòricament amb la tristor, durant tot el segon acte es va afeblint fins al punt que cal encendre un quinqué.<sup>64</sup> Mentre duri aquest procés, el públic ha de percebre com la claror penetra i com fa un recorregut gairebé *sentimental* a través dels racons i dels objectes de l'estança. Avança i s'atura, calla i escolta, espera:

«D'allí ve la llum [d'un balcó amb cortinages] a través del transparent blanc; d'allà ve el raig de sol que es deixa caure mandrós dintre l'estada, i topant de ple en els sillons que té a la vora, a l'alfombreta de colors ramplons i al metall del braser que damunt s'hi troba, se'n va, amb la seva calma invasora de dret cap a la taula, i la llum que el volta decreix, no, com ell, de volva d'or, sinó poruga i esblaimada, segueix el racons i raconets que aquelles parets tanquen disfressades amb quadros de vidres que relleueixen, uns de cromo llampant, altres de gravats que qui sap lo que en altres temps valien [...] La llum és el tot sempre. La del sol i la que el volta per cada lloc on va té el seu saludo, la seva manera de caure-hi, el seu color especial, com si, prenent part en lo que passa on ell se posa, s'hi emmotllés tot seguit i sabés dar-li un to de llum expressa.

Allà hi entra de tristor, i amb la suavitat de sa polsina lluminosa, ho besa tot com per dur-hi consol, i s'hi estén i calla i escolta atent el *tic-tac* del rellotge penjat sobre el bufet, i espera amb quietud tot lo que pot venir.»<sup>65</sup>

El dia de l'estrena, les crítiques destaquen tota aquesta càrrega atmosfèrica (una càrrega —no cal dir-ho— potenciada providencialment per la tempesta exterior). «Bartolo», tot i opinar que «*Gual, autor del Silenci, se afana por andar mucho y quizá ande más de lo necesario*», descriu amb encert l'ambient de la diada:

«*La acción se desenvuelve débil y lenta, como el sueño de un extenuado, es preciso que los espectadores pongan todos sus cinco sentidos en la obra para poder oír a los actores que hablan quedo... El aspecto [sic.] de la muerte se cierne sobre el escaso público, el viento azota las persianas del teatro, la lluvia cae chirriando como el tético compás de una danza macabra...*»<sup>66</sup>

64. Una llum vermella que va despertar diversitat de comentaris entre la crítica. Vilaregut assegura que l'escena «del segon acte entre Mossèn Oriol i Ramon, sota la vermellenca llum del quinqué, [és] capaç per si sola de crear la reputació d'un poeta» («Adrià Gual: *La Veu de Catalunya*, any VIII, núm. 18, 3-5-1898, pàg. 145). L'any següent, en l'estrena pública de l'obra, aquest quinqué va ser un dels pocs elements que va aconseguir encomanar una mica d'intimitat, «quan en lo segon acte la minyona encén lo quinqué i deixa anar la pantalla vermella, aquesta clapa de llum roja, quedant tallada per les siluetes fosques del capellà i la minyona recolzats a la taula blanca i destacant-se sobre la penombra del fons, va donar una nota d'intimitat, un sentiment de desgràcia de casa, que em puc equivocar, però em sembla que es va imposar a tothom.» Claudi Planas y Font: «Teatro Íntim», *La Renaixensa* (19-1-1899) A les invitacions de la segona representació, el dia 30 de gener del 1898, Gual, preocupat per no entorpir en res l'efecte atmosfèric, però capficat al mateix temps per la foscor potser excessiva de la nit de l'estrena, modifica l'horari de la funció, «Degut a que l'obra és curta i per conveniències de les llums, l'hora de començar serà a les 5 de la tarda i la d'entrada des de les 4, advertint que un cop començada la representació, es tancarà el reixat del carrer no obrint-se fins acabada l'obra.»

65. Gual: «Escena», dins *Silenci*, pàgs. 16-17.

66. Bartolo: «*La semana teatral...*», pàgs. 2-3.

## 2.2. La interpretació

Claudi Planas, tot comentant l'estrena de *Silenci*, es congratula que l'acció hagi passat «sense crits, sense *aspavientos*, de baix en baix, confonent-se en una emoció fonda potser un xic semblant a la del *Nocturn*, però més viva més certa per més humana.» L'opinió de Planas és molt interessant a l'hora de confirmar l'absoluta cohesió que existeix entre la interpretació *quietista* propugnada a *Nocturn* i la diguem-ne naturalista que reclama *Silenci*:

«Respecte a la interpretació general d'aquesta obra, ben poca cosa queda a dir-ne. Sols cal fer present que tota ella demana una justa observació de la vida real, per lo que convé fugir de tot relumbron tant en el gesto com en l'entonació, per apartar-se en absolut de tots aquells defectes de teatre, produïts per la rutina ensopidora que estem acostumats a veure en quasi tot lo relatiu a l'art dramàtic.»<sup>67</sup>

La qüestió interpretativa és, de fet, un exponent més d'aquesta paradoxal assimilació entre *realisme* i *atmosfera*. Perquè, tot i insistir en la necessitat d'acomodar-se al model que proporciona «la vida real», Gual acaba presentant una «*acción [que] se desenvuelve débil y lenta, como el sueño de un extenuado*» i uns actors que tota l'estona «*hablan quedo*.» Més amunt ja he apuntat la importància de *Blancaflor*, que, com a obra *frontissa*, ajuda a comprendre la unitat del que en aparença són dos models interpretatius diferents.<sup>68</sup>

En qualsevol cas, el que sí és innegable és l'allunyament dels esquemes declamatoris més convencionals. La revista *Luz* cita Gual gairebé al peu de la lletra: «*No hay que buscar en esta nueva producción efectos de relumbrón, ni situaciones fuertes*» (també destaca la interpretació que Gual ha fet de mossèn Oriol: «*declamando como se ha de declamar, sin la perpetua cantinela a que nos tienen acostumbrados los actores del dia*»). Segons Jordà, Gual busca una companya formada

«*por gente distinguida que supieran de que se trataba y que no ignoraran lo inaguantable que resulta para cierto público el arte declamatorio usado por los avezados a pisar la*

67. Gual: «De l'interpretació», dins *Silenci*, pàg. 115. Més explícit encara, «l'efecte s'obté quant més s'acosti a la interpretació a la realitat ben entesa», «Nota», dins *Silenci*, pàg. 117.

68. Unitat a què fan referència els mots de Miquel i Badia, «*Las gentes que entran y salen en aquel acto hablan como todo el mundo y, a pesar de ello, les baña una atmosfera de poesia*», F.M.B.: «*Silenci, de Adrián Gual*». En la seva paròdia, Modest Urgell es basa plenament en els pressupòsits interpretatius de *Nocturn*. Encara que sigui amb un propòsit de befa, el cert és que Urgell no dubta que també siguin vàlids per a *Silenci*, «A ser possible tenir sempre per intèrpretes actors orfonistes, los parlats se destriarien en oracions i el verb d'aquestes deuria imprimir-se dintre una pauta o pentagrama com les notes, buscant-hi el valor i relació musical degudes. ¡Heus aquí la manera ideal de precisar l'harmonia i l'efecte fonètic de la paraula escrita intencionadament! [...] La preocupació principal es lograr l'afinament; i la preocupació complementària és rodejar les escales naturals, mates i fins vulgars de la vida, d'un nimbo musical que les idealisi, vestint-les de reflexos, irrisacions i sonoritats lluminoses i simbòliques.»; vegeu Katúfol: «Personatges i interpretació d'aquesta obra», dins *¡¡Qué sap...?*

*escena y que nunca olvidan que ante un público se hallan, y en cuanto se hubo dado con los actores, tras innumerables y pacientísimos ensayos, decidiose la representación.»<sup>69</sup>*

Malgrat l'acord de base, però, algunes crítiques anoten alguns matisos i puntualitzacions. Des de *La Vanguardia*, Roca i Roca, que —insisteixo— no ha vist l'obra, apunta una nova perspectiva:

*«El drama de Gual envuelve, según parece, una reacción contra el efectismo de que tanto se ha abusado en la escena; pero tal puede ser su alcance, si este género cuajara, que se llegase al propio defecto, aunque por opuesto camino. El cálculo y el parti-pris que engendran los efectos brillantes de ciertas obras, pueden producir también el efectismo opaco, con la desventaja sobre el primero de ser menos expresivo y atrayente para la generalidad del público. ¿Tan difícil ha de resultar siempre destruir la convención de la cual el teatro ahora y siempre ha tomado vida, en más o en menos grado?»<sup>70</sup>*

Resumint: s'ha de procurar evitar de caure en extrems. El teatre —ve a dir Roca— sempre és convenció i, per consegüent, la persecució excessivament rigorosa dels «convencionalismes» interpretatius o escènics pot acabar perjudicant la naturalitat (o la percepció de la naturalitat) i pot convertir l'afany de veritat en monotonia. En aquest sentit, Roca manté el seu escepticisme —tot i el que li han dit de la representació— perquè creu que l'obra, com el *Nocturn*, segueix les directrius de la nova estètica simbolista: una flor —sembla afirmar— no fa estiu. La teoria simbolista, tal com ell l'entén, reclama una actuació gairebé fantasmal, i això, és clar, és un excés a l'hora de contrarestar les exageracions i les grandiloqüències del teatre convencional.

Sorpren que ningú no incideixi en els motius que allega Gual a l'hora de prohibir efectismes interpretatius particulars: es tracta simplement de prescindir «d'egoismes personals per fam d'aplaudiments falsos» i vetllar, fonamentalment, pel treball i l'«efecte de conjunt». Tot sota les divises de «senzillesa, finesa d'observació i supressió completa de postissos. En una paraula, justesa de bon gènere.»<sup>71</sup> Gual s'acosta a poc a poc però indefectiblement —partint de la

69. En opinió de Jordà, al teatres de Barcelona «se grita mucho y hay que manotear no poco, se declama con ampulosa entonación golpeándose el pecho el actor y atravesando la escena a grandes pasos, hay protagonista y dama y galán joven y barba y a menudo traidor y todo, y hay finales de acto premeditados y ejecutados con alevosía en que interviene muchas veces todo el personal de la compañía, comparsaría inclusive.» Jordà: «Teatro moderno...» Afundint a aquesta crítica i a la interpretació realitzada per Gual, val la pena llegir el comentari paròdic que *La Tomasa* fa de la segona representació de *Silenci*, «L'autor mateix, Juan Palomo / d'aquesta moderna edat, / sentint-se Rossi o bé Calvo, / fa un paper de capellà, / i no el declama fent crits, / com podria fer un Borràs, / ni fent ganyotes ridícules, / com un Novelli ignorant, / ni amb aquella cantarella / que reventa, d'en Tutau, / ell l'executa com sols / pot executar-lo en Gual, / i com sols pot alabar-lo l'incomparable Jordà.» «Campanades», *La Tomasa*, any XI, núm. 492, 3-2-1898, pàg. 41.

70. Roca: «*La semana en Barcelona*...»

71. «De la interpretació», pàg. 115.» Els no actors —diu Gual— vàrem pervenir a semblar-ho en el bon sentit del mot, per art de suggestió; les actrius professionals varen, d'altra banda, pervenir a no semblar-ho segurament pel mateix motiu.» *Mitja vida*..., pàg. 74.

síntesi artística wagneriana i passant per la lluita contra el teatre convencional (basat en el lluïment dels primers actors i en els efectismes declamatoris)— a la teoria dels «conjunts escènics». La suggestió i, per tant, l'emoció, no només neixen d'un treball d'interpretació conjuntat i *natural*, sinó que també responen a la interacció entre tots els elements escènics.

### 2.3. *Algunes lectures. L'actitud de Maragall*

«Comparat amb el *Nocturn* de les discòrdies», *Silenci* «semblava tranquil·litzar els esverats donada la tendència que iniciava.»<sup>72</sup> D'una banda, és digerit en general pels sectors anti-modernistes ja que presenta un simbolisme disfressat —per als no iniciats— de realisme dramàtic; d'una altra banda, és acceptat pels sectors esteticistes ja que obre *«un nuevo camino al arte dramático.»*<sup>73</sup> I, amb tot, dins del mateix modernisme, els grups anti-decadentistes posen objeccions a l'obra, ja que, segons diuen —en paraules de Maragall—, representa un art «terriblement individualista», «de descomposició», pernicios des del punt de vista del progrés social. La pregunta està servida: com s'entén que Maragall, tot i definir *Silenci* d'aquesta manera, accepti de fer-ne la presentació pública?

Maragall, malgrat llegir el pròleg de Gual el dia de l'estrena i, per tant, en un cert sentit, avalar l'obra,<sup>74</sup> defineix *Silenci*, dos mesos després d'aquella data, com un «art de descomposició», perquè, en opinió seva, Gual ha concebut l'obra «volent-se redimir abans d'hora de lo que en diem matèria, menyspreant l'assimilar lo que en la realitat *actual* hi ha segurament d'assimilable.»<sup>75</sup> Maragall —és evident— critica els aspectes més decadents d'una peça que no creu que pugui ser «saludablement social». Força vegades, s'ha adduït aquest article per demostrar els atacs frontals de *Catalònia* a l'obra de Gual,<sup>76</sup> i la cosa,

72. Gual: *Mitja vida...*, pàg. 65.

73. F. de A.S.: «*Silenci, drama en dos actos...*»

74. «El meu drama *Silenci* va venir al món acompanyat d'un pròleg que exposava l'estat anímic que me'l va suggerir, i que, persuadits que es feia indispensable de llegir-lo per preparar-ne degudament la interpretació, arribat el moment d'escollir el seu llegidor, el prestigi del qual fos una recomanació de qualitat prop dels nostres propòsits, es va pensar en Maragall, i Maragall va consentir-hi» (el destacat és meu), Gual: *Mitja vida...*, pàg. 72.

75. «*Silenci, drama de món...*», pàg. 55.

76. Per comprendre la relació conflictiva entre Gual i Pérez Jorba (director de *Catalònia*), cal fer-se càrrec de la polèmica que origina la transcripció, al periòdic *El Francolí*, d'una conferència llegida a Sant Andreu del Palomar en què Pérez elogia el teatre d'Iglésias com a únic model vàlid de teatre modern. En la transcripció del text, Pérez afegeix un atac virulent contra Gual que, segons sembla, el dia de la lectura s'havia estalviat. De tot això, en parlo més extensament en el proper apartat. Per referències, vegeu Juan Pérez Jorba: «*Els conscients, poema dramàtic de Ignacio Iglesias*», *La Publicidad* (29-7-1898) i «*Ignacio Iglesias*», *La Publicidad* (22-10-1898); J. Grau Degado: «*Vida intelectual (Al sr. Pérez Jorba)*», *La Publicidad* (8-9-1898); Doys: «*Chirigotas*», *La Publicidad* (24-8-1898, 27-8-1898 i 31-8-1898); «*Els conscients, drama de Ignacio Iglesias*», *Luz*, 2<sup>a</sup> època, any I, núm. 3, 4<sup>a</sup> setmana d'octubre de 1898, pàg. 34 i A.L. de Barán: «*Arte nuevo. Els conscients*», *Luz*, 2<sup>a</sup> època, any I, núm. 4, 1<sup>a</sup> setmana de novembre de 1898, pàg. 2.

al meu entendre, no va per aquí. D'entrada, el mateix retret que ara fa a Gual, Maragall l'ha fet, un parell d'anys abans, a Santiago Rusiñol. Tot referint-se al discurs llegit a Sitges en motiu de l'estrena de *La intrusa*, Maragall ha posat en qüestió la vindicació que l'autor *d'Anant pel món* ha fet dels aspectes menys sans de l'obra de Maeterlinck:

*«El cuerpo, la materia, siempre como un estorbo, como un velo que el alma pugna por rasgar en su anhelo de volar al centro de las almas que constante e irresistiblemente la atrae. En su lucha el alma va desgastando, por decirlo así, al cuerpo; va penetrándole, espiritualizándole: y esta es la vida, y por ahí se vislumbra el porvenir, por el dolor; el arte del dolor sería entonces el único vivo y verdadero. Tal creemos que es el concepto maeterlinckiano al que Rusiñol parece adherir. Pero también creemos que esto no es el alma humana sino un estado del alma; y que el arte que de él deriva es un aspecto de arte muy digno de ser considerado, si se quiere, pero incompatible con una visión o un presentimiento sano, total, equilibrado, de la vida. Por esto hemos dicho que lo juzgáramos deficiente o enfermizo.»<sup>77</sup>*

Es tracta, doncs, d'una reconvençió general no centrada específicament en Gual. Una reconvençió que, en última instància, explica el posicionament estètic de Maragall en la seva etapa de superació del decadentisme. A banda d'això, els comentaris a *Silenci* no són gens negatius. Per començar, del primer acte, Maragall en diu «teatre de debò», «d'aquell que s'apodera de l'auditori ficant-lo, com aquell qui diu, a les taules i fent-li passar una esgarripança de realitat artística». Pel que fa al segon acte, destaca que «apareix de ple el drama íntim tot just presentit en el primer».<sup>78</sup> Maragall, a més, entén que, en el pròleg de l'obra (en transcriu un bon tros), Gual expressa la seva «concepció de la vida»; i aquesta «concepció de la vida» és perfectament respectable car d'ella —afirma el poeta— «neix l'art exquisit que en Gual sent i realitza tan i tan bé». La crítica, doncs, és clarament laudatòria. Això no treu que Maragall, llançat de ple pels viarans del vitalisme, es resisteixi a acceptar la substitució de la vida material d'aquest món a favor d'una vida mística, resignada i reclosa. Per això, en un to paternal i amistós, renya l'autor:

*«Pot dir-se que la vida no és tota això, o, millor, que això no és tota la vida: que això és la vida soferta i no fruïda, o que és una vida massa ambiciosa i curiosa del misteri, volent-se redimir abans d'hora de lo que en diem matèria, menyspreant l'assimi-*

77. Joan Maragall: *«Anant pel món»*, *Diario de Barcelona* (29-1-1896).

78. Jordà és pràcticament l'únic crític que parla d'aquesta qüestió; ben lluny del que serà el plantejament maragallista, destaca el caràcter ocult dels drames interns i la seva no resolució cap enfora, «*Silenci, halla mucha mayor emoción y mayor intensidad de sentimiento en los dramas internos, en los dramas de fuera a dentro, en aquellos dramas en que el sentimiento se repliega en lo más íntimo del ser, en las crisis del alma. Silenci es uno de esos dramas, uno de esos dramas que raras veces se transparentan en la superficie de la existencia, que hacen enanecer el alma, que se guardan ocultos y hacen llorar por dentro y nunca jamás se resuelven en estrepitosas ni inmediatas manifestaciones.*» Jordà, *«Teatro moderno...»*

lar lo que en la realitat *actual* hi ha segurament d'assimilable; i es pot dir que d'aquella ambició i d'aquest menyspreu en ve el sofriment i en neix aquest art de dolor, aquest art de *descomposició* de la naturalesa humana, de la vida d'aquest món. Per això en Gual deu haver titulat el seu drama, *drama de món*: drama de l'ànima que vol ser ànima pura abans de que li arribi l'hora, que es rebat frenètica contra el mur material que l'en destorba, i que després s'aconsola en una quietud feta d'aïllament, de *rêve*, de presentiment d'una altra vida deslligada i purament espiritual.

Un art així ja es comprèn que no pot ser saludablement social: és si cas social d'una societat mística de les ànimes en un altre món o en un món futur: en quant al present, és un art terriblement individualista.»

Maragall creu que la realitat material proporciona elements «assimilables». Des d'aquests elements, des d'aquesta realitat, des d'una posició de compromís vital amb aquesta realitat, l'home pot contemplar el cel i atansar-se a l'ideal. Per contra, la renúncia abans d'hora al món —a la matèria—, la negació maeterlinckiana d'una acció realment operativa en el món i en la vida presents, només pot comportar sofrència i dolor. Lògicament, l'únic consol possible cal buscar-lo en l'aïllament, en les sensacions vaporoses del misteri, en el somni i en el presentiment o esperança d'una altra vida més pura i més alta. L'argumentació, per tant, és diàfana a l'hora de comprendre els recels de Maragall: un art de renúncia, de complaença en el dolor i en l'automarginació, no pot ajudar la societat a prosperar cap a formes de vida —de convivència— més perfectes.

Més amunt he apuntat la possibilitat d'una lectura cristiana: l'art de renúncia implica una acceptació resignada del present —del dolor del present— i també l'esperança certa en una altra vida on el sacrifici haurà d'obtenir el seu premi. Així ho entén, per exemple, Miquel i Badia

«Refiérese el título a que el silencio es frecuentemente la expresión muda de muchos dolores y penas que afligen el género humano. En callarlos encuentra el alma cierta complacencia y al propio tiempo consuelo, consuelo que indudablemente y por los rasgos que en él señala el joven autor, dimana en parte principalísima de la resignación cristiana.»<sup>79</sup>

Des de l'òptica creient, Miquel i Badia critica de manera benvolent la *atmosfera de profunda tristeza i en ciertos instantes acentuadamente lúgubre* de l'obra. En opinió seva, desperta una mena de *«melancolía»* que, exagerada, pot convertir-se en una *«enfermedad del espíritu, malsana y reprobable según dictamen de uno de los libros místicos más leídos y más justamente celebrados.»*<sup>80</sup> L'enfocament, doncs, és perfectament paral·lel i alhora antitètic al que fa Maragall. El crític del *Brusi* parla, com Maragall, d'un art malaltís, però no banda la resignació; no parla del trampolí espiritual que pot suposar el món físic,

79. F.M.B.: «Silenci de Adrián Gual».

80. Es refereix al *Brusi*; també en farà referència a propòsit del *Llibre d'hores* de Gual.

només li preocupa l'obsessió per la tristesa. I, amb tot, el punt de contacte és clar: tots dos observen amb recel el manierisme que catapultava el sofriment, la resignació i la renúncia cap a les esferes més altes del plaer. Per al poeta de la «paraula viva», el problema rau simplement en el fet que Gual acabi identificant acceptació del sofriment i *premi* metafísic: no es pot acceptar de cap de les maneres que la vida mística en el present pugui convertir els elements de dolor, mitjançant el culte al secret i al misteri, en elements de gaudi.

I tanmateix, insisteixo: un cop anotats tots els matisos, Maragall acaba la seva crítica en la línia laudatòria amb què l'ha començada:

«Però tot sentiment de la vida, quan és sincer, és respectable, i quan és artísticament intensificat és digne de contemplació. Així el trobem en aquesta obra i en tota la personalitat artística d'en Gual, que ademés se troba compresa en una de les corrents del món modern. Avui, que sembla que el pensament fa una gran girada en el seu camí, i que per lo tant li falta ja el panorama de conjunt del tros que ve, l'ànima s'aboca curiosa i desorientada a flor dels sentits i no pot reposar en una contemplació harmònica de la vida.

En Gual és, entre els nostres poetes, molt representatiu d'aquest estat de sentiment, i dintre d'ell, el *Silenci*, la seva obra més feliçment realitzada fins avui. Per això la considerem molt estimable i benvinguda.»

El teatre «de descomposició» d'Adrià Gual, doncs, pot ser acceptat (en el mateix sentit que els homes de *L'Avenç*, el 1893, han valorat *La intrusa*) per la seva *sinceritat* i la seva *modernitat*. El fet que l'autor no tingui una visió harmònica de la vida és degut, sobretot, a la perplexitat a què es veuen abocades les ànimes autènticament artístiques del moment sobtades pel tomb inesperat del pensament de la fi del segle. Per tot això, *Silenci* és representatiu de la inquietud, de la curiositat, del sentiment de transformació que guia les produccions modernes. Ben o mal encaminada, és una aportació més a la lluita *modernista* contra l'art i les formes de vida caduques del passat més immediat.

### 3. TEATRE D'IDEES I «TEATRE DE SENTIMENT»: DOS MODELS CONTRAPOSATS

Pel que s'ha vist fins ara, es comprèn perfectament que el teatre de Gual sigui *acceptat* com un art visionari i decadent. La investigació sobretot amb el drama íntim (buscant —com diria Rusiñol— «els secrets més íntims del niu de sospirs de l'home»),<sup>81</sup> que ha estat adreçada indistintament al «drama musical», al «teatre popular» (que també és «drama musical») i al «drama de món», ha posat sobre la taula un dens entramat de passions mòrbides i malalties: la

81. Rusiñol: «*La Fada...*», pàg. 616.



complaença sensual en el secret, el desig inconfessat, el goig del patiment que neix de la manca voluntària de comunicació... No és gens estrany que el treball literari amb el drama íntim sigui criticat pels defensors d'un *teatre d'idees*.<sup>82</sup> en bona part aquest treball és el responsable de l'«ensimismamiento» i de la manca de *vida* de determinats exponents de l'estètica finisecular.

Això no obstant, mai no es pot parlar en termes absoluts: el drama íntim, sobretot si és sincer, també suposa una marca indiscutible de modernitat. Amb totes les precaucions que es vulgui, és així com ho defineix Maragall. O també Pere Corominas. I cito precisament Corominas per posar un exemple extrem. Corominas, conspicu defensor juntament amb individus com ara Iglésias o Brossa d'un art dramàtic propulsor d'idees noves i de revolucions entusiastes, anatemitza la mansuetud de l'art decadent al mateix temps que enalteix la modernitat i la validesa del «drama íntim». Així, defineix les tendències artístiques estereotipades com el producte febrós d'aquells que «no se n'han sortits», d'aquells que han estat derrotats, vençuts, capolats davant el vertigen modern del segle; aquest trasbals trepidant que ha dut l'home contemporani a cercar «arreu alguna cosa extravagant i nova que el trastorni, i calmi la set d'emocions fortes que l'abrusa».<sup>83</sup> Això no obstant, l'«art nou», producte directe d'aquesta recerca, ha estat conreat tant pels vencedors com pels vençuts i ha mantingut «l'intellectual en un estat de tensió nerviosa, aplanadora: fent-li sentir la xurriacada de l'entusiasme estètic, seguida del goig intens que arruixa tot el ser d'una emoció indefinible.» Mentre els vençuts han treballat un art de descomposició, «un art *contra natura*, un art que esborroni i amanyagi els nervis malalts»; els vencedors, els «artistes mascles» han treballat en l'«obra gegantina de la integració de l'art», han bandejat «les impressions grosseres dels romàntics i naturalistes» i «han marxat a la descoberta de noves fonts emocionals: deixant el cas clínic per la lluita psicològica, aixecant terrabastalls d'impressions refinades, però donant sempre la sensació d'aquella plenitud de vida que respiren les obres immortals.» I, mentre això passava, els vençuts només han cantat, «tot deixondant-se làngüidament, la distinció dels seus mals aristocràtics».<sup>84</sup> ¿Com

82. «Un model teatral que, bastit sobre una acció i un llenguatge realistes, es caracteritzà, a grans trets, pel seu caràcter analític; per l'impacte social i polític d'uns drames que, interioritzats per personatges masculins o femenins clarament diferenciats i individualitzats, vehiculaven, a parer de determinada crítica, tesis revulsives des del punt de vista moral, filosòfic o ideològic per al conjunt de la societat del seu temps», Enric Gallén: «El teatre», dins Riquer / Comas / Molas: *Història de la Literatura Catalana*, vol. VIII, Barcelona, Ariel, 1986, pàgs. 386-387.

83. Pere Corominas: «L'obra d'Enric Ibsen», *La Renaixença* (19 i 21-4-1896). Reproduït a Corominas: *Diaris i records...*, I, pàgs. 33-43. El text va ser llegit al Teatre Olimpo el 16-4-1896 com a introducció a la representació d'*Spectres* organitzada pel Teatre Independent.

84. «La disbauxa sensualista del naturalisme francès els va donar l'última empenya; i, com a herència dels excessos sexuals i de la borratxera, els ha quedat un estat irritat i malaltís, que els porta a treballar un art refinat i decadent: un art que, trobant d'enyor les idees mortes, forja per aconsolar-se deliris mig-evals, i arriba fins a un misticisme estrafalari, que confon l'altar amb la taverna.» *Ibid.*

entendre que, poques línies més avall, Corominas acabi afirmant que l'art literari dels vencedors, aquest art masclé i vigorós, ha emprès «coratjosament el camí del drama interior» i que, per fer-ho, s'ha vestit amb el «ropatge esplèndid del simbolisme»? La paradoxa és fonamenta en un mal entès de base. Corominas, és clar, no està parlant de la compleença en el secret, ni tampoc de la passió reclosa; el seu «drama interior» és el producte de la «lluïta psicològica», una lluita, de totes totes, necessària car, gràcies a ella —assegura—, es podrà comprendre la complexitat de l'esperit humà més enllà del «cas clínic» naturalista i es podrà emprendre sense tòpics ni clixés un procés responsable, dramàticament parlant, d'investigació ideològica i de posicionament social. En aquest sentit, el drama íntim, al mateix temps que introdueix l'enigma i l'ambigüïtat com a component essencial de la naturalesa humana, és defensat com una via de superació del personatge *tipus* en què sembla encallat el determinisme naturalista. El *simbolisme* de Corominas, no cal dir-ho, és el que es desprèn d'Ibsen.

El juliol de 1898, en una orientació semblant, Pérez Jorba, que en línies generals ataca el simbolisme decadent tot defensant posicionaments vitalistes, valora *Els conscients* d'Ignasi Iglésias (en tant que confrontació escènica de drames íntims) com una alternativa de «teatre modern» contraposada al model suggerit per Gual amb *Silenci* o al proposat per Maeterlinck amb *La intrusa*.<sup>85</sup> Pérez Jorba parla d'un «*simbolismo espiritual profundo*» en l'obra d'Iglésias que

«no columbra confusamente la luz interna y eterna de las almas, no se absorbe contemplando con éxtasis enfermizo y prolongado su transfiguración ideal, sino que su cerebro y su sensibilidad se dejan como quien dice arrastrar por una invencible fuerza hacia la robusta creación de aquellas, dándolas vida consistente y humana. Mauricio Maeterlinck, el dramaturgo de la Decadencia, solamente bucea alrededor de las almas humanas, sólo se complace en metafísicas eternizaciones de sus afectos más constantes.»

Els drames íntims de Joan, Melció i Berta, a *Els conscients*, teixeixen una complexa trama de conflictes i accions *ideològics*. I això és possible perquè les «tragèdies interiors», al contrari del que pugui passar a *Silenci*, van i vénen de l'interior a l'exterior, xoquen i, finalment, provoquen un desenllaç que l'autor pretén que sigui exemplar. El plantejament didàctic és innegable: el secret, el drama amagat, la resignació, per a Pérez, només serveix perquè els homes —cita Iglésias— passin els dies «veient pondre's la pròpia vida.» La «vidua», doncs, és sagrada i no es pot perdre en «*un renunciamento inútil i inconsciente*». Ho explica Joan, el protagonista de l'obra, que parla per boca de l'autor: «el goig de la vida està en la resistència del dolor». Una resistència que no vol

85. Juan Pérez Jorba: «*Els conscients, poema dramático de Ignacio Iglesias*», *La Publicidad* (29-7-1898).

dir resignació, ni paciència, sinó combat. Si no realitzes el teu ideal —diu Joan a Melció referint-se a l'amor del darrer per Berta—, si et rendeixes, el teu amor haurà esdevingut una vulgaritat.

L'article, malgrat que no faci cap referència a Gual, apareix envoltat d'una certa polèmica. Pérez Jorba havia fet una conferència a Sant Andreu per parlar de l'obra d'Iglésias. Segons afirma Ortiz (Doys),<sup>86</sup> Gual i la gent de l'Íntim, convidats pel mateix conferenciant, havien assistit a l'acte, que transcorregué sense cap novetat remarcable. Amb tot, a l'hora de publicar el text de la xerrada, Pérez afegeix alguns fragments que no ha llegit a Sant Andreu i que es refereixen despectivament a l'obra de Gual. Per exemple, a propòsit de *Nocturn*:

«Aquesta obreta denota extenuació d'esperit i de cervell; és artísticament tant malaltosa i de tan poca consistència que no resisteix un anàlisi seriós. Únicament per haver-ne parlat amb exageració els que no entenen d'art ni de literatura és per lo que jo ara vull posar de manifest l'inanitat estètica i literària del *Nocturn*.»<sup>87</sup>

Conciliadorament, arran també d'un comentari sobre *Els conscients*, la revista *Luz* surt en defensa del model gualià tot proposant els dos dramaturgs

86. Doys: «*Chirigotas*», *La Publicidad* (24-8-1898).

87. Vegeu-ho citat per Doys: «*Chirigotas*», *La Publicidad* (27-8-1898) O més endavant: l'aspiració de Gual «va semblar al principi que era de presentar ànimes refinades; més com ell interiorment no és delicat ni refinat (i en prova els seus escrits), a despit de l'esforç que ell realisa per configurar-se aquelles ànimes, n'aconsegueix tan sols una feblíssima visió i mai una expressió ben franca i viva. Desgraciadament les obres de Gual vindran a constituir les gataxes del modernisme per a les generacions futures. [...] Lo que ens ha sulfurat, lo que ens ha omplert de vergonya és el veure l'*esnobisme* i la curtetat de vista de la gent de Catalunya, que des de molt temps revela una tendència irresistible cap a consagrar i glorificar només que neules.»; vegeu Doys: «*Chirigotas*», *La Publicidad* (31-8-1898). Des de *La Publicidad*, Jacinto Grau Delgado intenta un article de rèplica que no arriba a concretar el tema de debat. Se centra únicament en l'arbitrarietat de la crítica de Pérez Jorba i en el fet que la joventut intel·lectual, en comptes d'unir esforços per assolir un ideal comú, es dediqui a estèrils picabaralles d'escola. Transcriu un fragment que pot servir d'exemple, «unas quantas medianías que pasan por algo... y con justicia, dada la infima pequenez de los demás, se complacen en desvirtuar toda energía nueva, toda inteligencia joven, que aparece demandando lugar, espacio. [...] Lo natural pues fuera que, dadas las circunstancias, los jóvenes, los muy jóvenes sobre todo, que sienten arte y por él luchan, vivieran en completa paz y armonía, no para prodigarse elogios entre sí: para en momentos dados sumar energías desinteresadamente, contribuir en lo posible a la progresiva cultura y para irse formando del todo, acostumbándose a vivir en atmósfera de paz fecunda, como conviene a ciertas tareas del entendimiento, que a la larga, nunca són estériles.»; vegeu J. Grau Delgado: «*Vida intelectual (Al sr. Pérez Jorba)*», *La Publicidad* (8-9-1898). Jacinto Grau es dedica en aquests moments per complet al teatre castellà —Corominas, a les seves memòries, destaca *El conde Alarcos*. Amb tot, Grau col·laborarà amb Gual, l'any 1901, en una obra, *La nivia* (extreta del Quixot), musicada per Pere E. Ferran i destinada al Teatre Líric Català. L'obra no s'arriba a estrenar per diversos motius en la data prevista i a l'empresa prevista. Ho farà, finalment, en castellà (*Las bodas de Camacho*), l'any 1903 al teatre Tivoli de Barcelona (a càrrec de la companyia de sarsuela espanyola del teatre Price de Madrid). Amb els anys, Grau esdevindrà gran amic d'Unamuno. Hi entrarà en contacte, com Eduard Marquina, per mediació de Corominas; vegeu Corominas: *Diaris i records...*, I, pàg. 304 («Un amigo mio muy querido, el sr. Grau quiere mandarle a V. su libro *Trasuntos*, sin otra recomendación que pedirle lo lea. Es un catalán que se ha criado en Andalucía y casi no sabe hablar en catalán»); vegeu també Ricard Salvat: *El teatre contemporani*, I, Barcelona, Ed. 62, 1966, pàgs. 77-78.

(Iglésias i Gual) com a mostres diferents però compatibles de «teatre modern»:

«Iglésias y Gual han intentado fijar nuevos derroteros al teatro. Fructidor, Els primers freds del primero y el Silenci del segundo son buena prueba de lo que decimos.»<sup>88</sup>

La revista, tanmateix, no es pot estar de fer una certa crítica al drama d'Iglésias. És, sí, un drama de «una concepción elevadísima»; i, amb tot, és una obra en la qual la moral «no queda en situación muy airosa» i, a més, el final «es casi inverosímil». Luz no s'adona que amb aquesta mena d'arguments aboca pedres al propi terrat; al capdavant, són les mateixes raons que usen els sectors socials més conservadors per criticar, ells també, l'obra d'Iglésias.<sup>89</sup>

El mateix mes d'octubre, Pérez Jorba torna a insistir en el tema:<sup>90</sup> potser sí que hi ha dos models de teatre modern en qüestió i, si es comparen *Els conscients* i *Silenci*, dos models de drama íntim en qüestió; ara bé, si el que de veritat interessa és «un teatro moderno e independiente, humano y característico, local y al propio tiempo universal», «un teatro que refleje artísticamente las manifestaciones más elevadas, nuevas y perennes de la vida superior del espíritu y de la conciencia, un teatro que reproduzca con realidad y profundidad los combates de la voluntad y de la pasión, del sentimiento y del pensamiento», s'ha de rebutjar de totes passades l'«art inconsistent» que s'allunya de la «vida humana». Per això cal diferenciar entre un simbolisme decadent de renúncies i d'impotències i un «simbolismo claro de moralidad y de humanidad jóvenes». L'obra d'Iglésias és d'aquestes darreres, i si en algun sentit els drames de l'«*Ibsen de las afueras*» —que diria Doys— tendeixen a les «*finanzas espirituales*» dels drames de Maeterlinck, mai no és per la còpia servil d'exterioritats com fa —se sobreentén entre línies— Gual. Així, el simbolisme d'Iglésias es tradueix d'una manera molt personal, molt particularitzada, tot compatibilitzant «*matices imperceptibles y delicados*» i un cert «*realismo descriptivo*».

Sense adonar-se'n, la conclusió de Pérez s'adapta perfectament als plantejaments estètics de Gual: *naturalitat* i *atmosfera*. La distinció entre tots dos autors rau en la diferència de tractament del drama interior: mentre que Iglésias tradueix els drama interns en conflictes de consciència que s'exterioritzen i,

88. «*Els conscients, drama de Ignacio Iglésias*», Luz, 2<sup>a</sup> època, any I, núm. 3, 4<sup>a</sup> setmana d'octubre de 1898, pàg. 34.

89. Fins i tot, el crític de *Lo Teatro regional* es mostra més obert (no en va Iglésias és «antic redactor» de la casa): diferència entre «moral a l'ús» (des d'aquesta òptica «no hi hauria prou llengües per vituperar l'osadia de l'autor») i la «moral en son verdader valor» (que fa que la tesi d'Iglésias sigui «comprensible» i «humana», i «ens admirem —diu— de què tot el món no pensi així»). Entre altres coses, *Lo Teatro Regional* parla del protagonista com d'un «intellectual ibsenià» i destaca el tema central de la «calúnnia»; vegeu Marián Escriu Fortuny: «*Els conscients* de l'Ignasi Iglésias», *Lo Teatro Regional*, suplement literari, any II, núm. 12, 6-8-1898, pàgs. 259-260. Pel que fa a retrets conservadors, vegeu *El Teatro Universal*, núm. 29, 30-7-98, pàg. 5.

90. Juan Pérez Jorba: «*Ignacio Iglésias*», *La Publicidad* (22-10-1898)

per tant, es debaten, Gual advoca pel presentiment de tragèdies interiors que sense emergir a la superfície excitin les capacitats emocionals i la sensibilitat dels auditoris; mentre que Iglésias soluciona els conflictes derivats de la col·lisió dels drames íntims tot defensant la manifestació lliure de l'amor i de l'impuls vital per sobre de les convencions morals i socials,<sup>91</sup> Gual —que en el fons hi està d'acord— teoritzava el plaer reclus del sofriment inconfessat i el goig de la renúncia; és a dir, el renunciament a la vida i l'acceptació esperançada de la mort. En mots de Pérez, Iglésias pren «*la más intrincada o íntima tragedia interior*» i l'eleva «*las más altas regiones de la Idea i de la Abnegación, en las que la conciencia se pierde por entre las abstractas nebulosidades de la metafísica y en que el corazón todo fuego y anhelo se enamora de idealidades y eternidades sobrehumanas.*» Perquè «*Iglesias lo abarca y lo medita todo con seriedad y con vehemencia, en medio de un silencio imponente, mostrándose a la vez filósofo y moralista, poeta y dramaturgo.*»

La cosa, amb tot, no acaba aquí. *Luz* sembla voler tancar la polèmica tot admetent en l'obra d'Iglésias el valor d'«*una tesis y solución tan opuestas a las hipócritas ideas sustentadas en nuestro país.*» Això no treu, però, que, segurament a causa d'aquesta *tesis* (no de la *tesis* en si, sinó del fet que es vehiculi a través de l'art), els de *Luz*, des d'un punt de vista esteticista, no trobin «*emoción artística en la obra, según nuestro modo de ser.*» Malgrat tot, assegurin, «*comprendemos, sin embargo, el gran paso que hace nuestro Arte escénico, con creaciones como Els consients, de Iglesias y por esto aplaudimos sin reserva la tentativa.*»<sup>92</sup> Una solució, doncs, de compromís.

Finalment, la polèmica l'hauria tancada —o l'hauria volgut tancar— el mateix Gual amb una conferència: «El teatre modern: innovador?»<sup>93</sup> És un text força incisiu, inacabat, que no consta que fos llegit o publicat. El seu posicionament, com és lògic de suposar, no respon en absolut als plantejaments fets per Corominas<sup>94</sup> o Pérez Jorba, més aviat és l'altra cara de la moneda. En la

91. Com aviat veurem, Gual assumirà en poc temps determinats aspectes ideològics dels drames d'Iglésias. L'enfrontament contra les murmuracions i la calúnnia, que es debat a *Els consients*, serà un dels temes bàsics de la seva obra. A *La pobra Berta*, per exemple, Gual utilitza significativament el nom d'un dels personatges d'Iglésias.

92. A. L. de Barán [Roviralta]: «*Arte nuevo. Els consients*», *Luz*, 2<sup>a</sup> època, any I, núm. 4, 1<sup>a</sup> setmana de novembre de 1898, pàg. 2.

93. Original ms., 1898-99 aprox., Fons Gual, Carpeta 47. No és clar que el text sigui una resposta immediata a la polèmica amb Pérez Jorba. No seria estrany que fos redactat uns mesos després, fins i tot més tard que no pas *La culpable*. Queda clar, en qualsevol cas, que al moment d'elaborar el text, Gual ja té en ment *L'emigrant*. Pel que fa a la relació posterior de Gual amb Pérez Jorba, sembla que les coses canvien. A París (*Mitja vida...*, pàg. 136), el 1901-1902, coincideixen als mateixos cercles de catalans (Pérez es dedica a negocis de banca i borsa). Curiosament, també coincideix amb Jaume Brossa, de qui l'Íntim, anys a venir, estrenarà *Els sepulcres blancs*. Força anys després, Pérez farà una mena de corresponsalia per a la *Gasetta Catalana d'Art Dramàtic* fundada per Gual; vegeu, per exemple, «Els teatres a París», *Gasetta Catalana d'Art Dramàtic*, any I, núm. 1, 15-1-1919, pàgs. 28-29.

94. La relació entre Gual i Corominas la tenim documentada en una carta (19-12-1899) que

seva conferència, Gual s'agafa a la noció de «teatre modern» tot desfermant un atac virulent contra el que denomina «teatre de tesi» o teatre amb «filosofies»; és a dir, «teatre d'idees». El «teatre modern» —diu— no ha de ser teatre de «tesi de peu forçat», ha de ser un «teatre de sentiment»:

«Els moderns, al declarar indispensable la innovació en el drama, s'han mostrat en general partidaris acèrrims del teatre de tesi. Si l'art fos una matèria edificable, podríem dir que ells l'han empleada per fer-ne una gran càmera reproductiva de la que els clixés en surten velats i, per lo mateix, faltats d'una solució de tintes decidides.»

La «filosofia (en volums) —diu Gual— ha fet un mal extraordinari a l'elevada expressió de l'art, i ha servit per dar, mal donat, el títol d'artista a molts que no han passat de ser *observadors, psicòlegs o tafaners de l'esperit vulgar* (que tot vol dir la mateixa cosa). D'aquí es desprèn tota una declaració de principis: «L'art no ha sigut invenció de cap mortal», és com una espècie de manà, que, «caigut de les infranquejables altures, serveix per alimentar els que el percebeixen». Enrobustits per l'art-manà els homes podran «apropar-se a les blavors immenses», és a dir, a l'ideal. D'aquí que «servir-se de l'art per plantejar tal o tal altre problema, que sols per ser problema ha de resultar de força d'un relatiu mal gust, és sens dubte de cap mena abús intolerable».

Segons Gual, l'art modern que segueix els viarans del teatre de tesi no ha aconseguit «la millora dels pensars secrets, ni l'aclariment dels petits mons desconeguts.» L'alternativa és Maeterlinck. Al capdavant, el que ha de fer el «teatre modern» és preocupar-se dels drames interns de la humanitat. Més enllà del que és estrictament humà, que és on s'encallen els «filòsofs», més enllà dels alligonaments i l'afany de resoldre els problemes del món, «hi cap lo altament humà, lo hermosament humà, i això, juntament al presentiment de les bel·leses ignorades, pot ser sens dubte la base d'un art pur i essencialment emocional.» És així com Gual oposa «emoció» a «problema»: en un platet de la balança, el teatre de tesi, que mai no podrà ser altament emotiu car amaga una premeditació que li lleva la innocència i la sinceritat. En l'altre platet de la balança, i desenvolupant el concepte maeterlinckià de «tràgic quotidià», Gual hi col·loca el «teatre de sentiment»:

---

Coromines, des del seu exili francès, envia a l'autor de *Silenci* agraint-li que li hagi fet arribar un cartell de *La culpable*. Coromines defineix l'obra de Gual com un «art feble», «Estimat amic: Ja feia temps que no ens trobàvem. Us en recordeu? Era a «Catalunya Nova» que ens vam conèixer, quan lllegiem allò dels dos esperits. Després vós haureu sentit parlar massa de mi i el meu record s'haurà tornat agre-dolç a la vostra ànima. Jo també he sapigut de vós que feieu comèdies, que triomfàveu. El vostre art no és el meu, el trobo massa feble i no m'agrada. Un amic honrat us diu això. Però de totes maneres és art. De l'altre costat de muntanyes el vostre amic us torna el Déu vos guard. Gràcies pel vostre cartell: el tinc a la capçalera del meu llit. Us agraeixo que després de tant de temps us haguessis encordatat de mi. Amb la vostra penyora d'amistat he decorat la mava celda. Us saluda cordialment el vostre amic.» Original ms., Fons Gual, carta núm. 11947.

«Això és: buscar un món gran en el racó d'una casa vulgar a l'apariència, i arribar al més alt grau d'emoció per la més pura senzillesa, sense *transcendències*-ni fam d'averiguar el *perquè*, fugint per complet d'aquesta qüestió tan antipàtica. Mostrar lo senzill i deixar lo fondo, i penetrant entre un especial misteri que animi l'espectador a obrir els ulls de l'ànima per acostumar-se a dar-se compte de les belles desconegudes, per fer-se hermós tot acostant-s'hi. De ben poca cosa li servirà a l'ànima peregrina, que passa ràpida i sofrenta entre les boires, això que en diuen món; de ben poca cosa li servirà el preguntar-se el *perquè* de tantes coses. Si la vida és ràpida, la nostra obra té de ser evidentment, la de fer-la delitosa, buscant el delit entre honrades emocions, procurant, aixís, simular les cruces del *pas del fantasma*.»

De qualsevol petit racó «d'una casa vulgar», se'n pot desprendre un món altament emotiu de tragèdia íntima.<sup>95</sup> El missatge de Gual és explícitament decadent: «sóc partidari del *goig dramàtic* de fer sofrir elevat, de sublimisar entre llàgrimes.» A l'emoció, doncs, s'hi arriba pel camí de la tristesa, de la simplicitat i del misteri. No cal que l'espectador arribi a grans conclusions; més aviat cal que recuperi la capacitat de pressentir, la capacitat admirativa que té adormida i esgarrada pel tràfec de la vida adulta. Només així es pot accedir als beneficis consoladors i redemptors de les «belles desconegudes». L'home, en la mesura que sigui capaç de percebre-les, es perfeccionarà espiritualment: Belleza és igual a Bondat. Gual, doncs, està parlant d'«educació estètica».<sup>96</sup> I encara més, de bàlsam consolador per a l'exitència terrenal: si la vida, que és ràpida i angoixant, hom la fa delitosa —«buscant el delit entre honrades emocions»— s'aconseguirà alleujar el neguit que provoca el trànsit inexorable de la mort, el «pas del fantasma».

#### 4. EL LLIBRE D'HORES

##### 4.1. *El Llibre d'hores: cristianisme i decadentisme*

*El Llibre d'hores*<sup>97</sup> —començat a escriure el març de 1898 i, segons nota del mateix Gual, acabat el maig de 1899 després d'un viatge (tan sols un mes abans

95. Cal representar, per exemple, «une maison perdue dans la campagne, une porte ouverte au bout d'un corridor, un visage ou des mains au repos; et ces simples images pourront ajouter quelque chose à notre conscience profonde, ce qui est un bien qu'il n'est plus possible de perdre.» Ben mirat, «si nous sommes étonnés par moments, il ne faut pas perdre de vue que notre âme est souvent, à nos pauvres yeux, une puissance très folle, et qu'il y a en l'homme bien des régions plus fécondes, plus profondes et plus intéressantes que celles de la raison ou de l'intelligence...» Maeterlinck: «*Le tragique quotidien*», pàgs. 132 i 143.

96. Val la pena comprovar com l'ideal d'«educació estètica» gualà i les idees sobre teatre d'Ignasi Iglésias tenen molts punts en comú; vegeu Ignasi Iglésias: «Influència de la literatura dramàtica en l'esperit nacional», suplement de *Lo Somatent*, 3, 5 i 6-4-1897, pàg. 9.

97. *Llibre d'hores. Devocions íntimes*, originals ms., Fons Gual, Carpeta 35. Són tres manuscrits. El darrer —la còpia en net sembla dedicada a la que serà la seva dona, «A tu, perquè t'estimo». Al començament, hi ha una S dins d'una D (Dolors de Sojo); al final, una G dins d'una A

de l'edició)— té molt a veure amb la teoria gualiana del silenci i alhora amb les influències prerafaelites. Com a producte de bibliòfil, representa una aplicació pràctica de la síntesi artística i una aportació concreta en la línia dels que postulen la regeneració social mitjançant les arts decoratives. Es tracta d'un recull de poemes en prosa que recullen les «devocions íntimes» de l'autor; i seguit de pensaments que, en forma de pregària, transiten lentament pel rosari de les hores fins a completar el cicle del dia.

La idea del llibre *síntesi* i la conceptualització de la *pregària* provenen clarament de les *Oracions*<sup>98</sup> de Santiago Rusiñol. L'autor de *L'alegria que passa*—conreant un «modernisme de bona mena»— defineix l'oració com la paraula instintiva i sincera que dicta l'ànima en harmònica comunió amb la Natura. Si es té en compte que «la religió de l'art» entronitza la poesia com «a missatge superior captat en l'íntim contacte amb el cosmos»,<sup>99</sup> la pregària, des d'un punt de vista simbòlic—com la poesia— ha d'entendre's com la materialització espontània, en «la paraula inspirada del poeta», de les correspondències entre el món físic i el món espiritual:

«No sé si hauràs observat que hi ha moments en la vida que, cansats de portar-nos per la terra, cansats de caminar per les planes esteses de grisa monotonia, cansats de viure ensopeïts, no adonant-nos que vivim, l'ànima mig endormiscada es desvetlla de moment i ens obliga a deturar-nos. Mai ens detura que no sia per mostrar-nos quelcom de noble, de bell o d'hermosa transcendència; mai ens enganya en sos avisos, i sempre és Ella la que ens dóna els pocs moments venturosos que gaudim tirant enllà de la vida. [...] En aquell moment feliç que l'home viu realment, en aquell desvetllament d'un instant de muda contemplació, l'home resa davant de lo que contempla amb els ulls idealitzats, i pressenteix, tot resant, que l'oració és corresposta, que s'enllaça amb les coses que el rodegen, i que tot resa a sa manera, formant un concert harmònic d'essència misteriosa.»<sup>100</sup>

Pel mateix raonament, la pregària també s'assimila a la cançó popular. Alexandre Cortada, per exemple, detecta a *Oracions* una mena de misticisme i de malenconia que, segons ell, són inherents gairebé a tota la literatura catalana. És això el que li permet posar de bracet cançó popular i oració:

(Adrià Gual). Publicat a Barcelona, Llibreria d'Alvar Verdagué, 1899. Publicat recentment dins Santiago Rusiñol, Adrià Gual, Alexandre de Riquer i Josep M. Roviralta: *Boires i Crisantesmes. El poema en prosa modernista*, a cura de Maria Àngela Cerdà, Barcelona, Edicions de la Magrana, 1989.

98. Santiago Rusiñol: *Oracions*, decorades amb dibuixos de Miquel Utrillo i música d'Enric Morera, Barcelona, Tip. L'Avenç, 1897. També a *OC*, I, pàgs. 3-45. El primer llibre de poemes en prosa publicat a Catalunya: trenta-dues pregàries «de temàtica profana dedicades a tots aquells elements naturals, humans i abstractes que simbolitzaven els valors artístics, poètics, espirituals en definitiva, en vies de desaparició o relegats a un segon terme en un temps caracteritzat pel materialisme i la prosa», Casacuberta: *Santiago Rusiñol...*, pàg. 280.

99. Maria Àngela Cerdà: «...l el poema en prosa», dins *Boires i Crisantesmes*, pàg. 27.

100. «Al lector», dins *Oracions*, *OC*, I, pàg. 3.



«Todo el arte catalán se ha distinguido por ofrecerse revestido de cierta melancolía especial, cuyo ejemplo más visible lo tenemos en el sentimiento de la generalidad de nuestras canciones populares. Todas ellas despiden una queja, una tristeza como lamentación por un ideal perdido o no alcanzado, el deseo de algo inaccesible. [...] Ahora, fijándonos en nuestro movimiento artístico de este siglo, no es en la pintura de las luchas de las pasiones humanas o de las grandes evoluciones de las ideas filosóficas o religiosas donde más ha brillado nuestra literatura, sino en el amor a Dios, la aspiración al infinito o en el culto de la naturaleza; no es en el drama ni en la novela, a pesar de los laudables esfuerzos que en ellos se han hecho, donde encontraréis la mayor perfección de nuestro arte, sino en la poesía mística del padre Verdager.»<sup>101</sup>

Cortada està convençut que aquest «naturisme» de la literatura catalana («expresión mística, ideal y simbólica de la vida entera de la naturaleza») no té res a veure amb el naturisme d'altres bandes. A França, ha nascut oposant-se a les extravagàncies del simbolisme i del decadentisme; a Catalunya, en canvi, ha aparegut de forma natural i —al moment present— mostrant afinitats evidents amb aquestes tendències. Així, ni tan sols quan s'ha allunyat del «culto panteísta a la naturaleza» s'ha atrevit a «atacar de frente», a disseccionar l'home i les seves lluites tràgiques; sempre s'ha enfilat cap a les alçades místiques, contemplatives i transcendents. No és estrany que el crític es pregunté amb un cert escepticisme: «¿Podrá nacer de la literatura catalana el drama trascendental, reflejando nuestras luchas, caracteres, pasiones, y dignificando nuestra genuina personalidad?» Deixant de banda l'abast teatral de la cita, el cert és que Cortada no puntualitza sobre el naturisme amb la intenció d'oposar-lo com a alternativa a l'obra de Rusiñol, més aviat pren les *Oracions* —cito Casacuberta— «com a exemple d'allò que l'exredactor de *L'Avenç* veia com una «especie de naturismo» que «aquí es una cosa natural que ha aparecido sin esfuerzo y como un producto de la tierra». D'acord amb aquesta interpretació, el devocionari russinyolià, amb tot i la seva malenconia, els mitjos tons, el gust pel malaltís, etc., queda ben lluny de dependre de l'artificiositat d'aquelles «nefastes» influències que han propugnat el divorci entre l'art i la vida.»<sup>102</sup> Cortada, evidentment, pretén relativitzar el decadentisme del llibre i, gràcies a l'adscripció naturista, legitimar-ne la possibilitat d'una lectura diguem-ne vital.

A diferència de Cortada, l'opinió de Maragall es manté en la mateixa línia amb què ja havia criticat *Anant pel món*. Tot i lloar amb entusiasme el conjunt de l'obra, no està d'acord amb el seu decadentisme: «Jo no sento pas la vida i l'art com tu els sents» —li diu a Rusiñol en una carta.<sup>103</sup> Per a Maragall, el lli-

101. Alexandre Cortada: «Oracions, de Santiago Rusiñol», *La Vanguardia* (21-8-1897).

102. Casacuberta: *Santiago Rusiñol...*, pàg. 292.

103. Del 13-9-1897, dins Vinyet Panyella: *Epistolari del Cau Ferrat*, Sitges, Grup d'Estudis Sitgetans, 1981, pàg. 176. Una altra crítica que fa també una lectura decadent de l'obra és la de Josep M. Roviralta a *Luz*; en aquest cas, lògicament, la ressenya és elogiosa: [J[osep].M[aria].R[oviralta]]: «Santiago Rusiñol», *Luz*, any I, núm. 1, 15-11-1897, pàgs. 2-3.

bre de Rusiñol, per bé que els malabarismes de Cortada li concedeixin transparències vitalistes, és, sense palliatius de cap mena, una obra decadent. Doncs bé, si *Oracions* és un text decadent, molt més encara ho és el *Llibre d'hores*; perquè si bé tots dos reculls aborden les lluites i passions de l'home des d'una poètica absolutament esteticitzant i mística, el *Llibre d'hores*, en l'òrbita de *Silenci*, emet un missatge d'explícita resignació davant la vida. Anem a pams.

En la pregària, l'*ensimismamiento*, el viatge cap a la intimitat, queda justificat en la integració del jo i del no-jo. La filosofia que envolta el concepte de drama íntim propugna una certa idea de pelegrinatge i de descoberta interior; paradoxalment, aquest pelegrinatge només prospera en la contemplació — i integració — sensible del món. Per consegüent, el poema en prosa, entès com a verbalització poètica del diàleg que s'estableix entre Natura i ànima, esdevé el vehicle idoni per dur a terme l'itinerari vers l'interior. Segons Maria Àngela Cerdà, per la seva ascendència prerafaelita i simbolista, els poemes en prosa «són paradigmes d'alta freqüència simbòlica i propicien un procés d'interiorització de la realitat on el *landscape* esdevé *inscape* o paisatgisme íntim.»<sup>104</sup> Amb el revestiment de la pregària, a més, es confereix al poema en prosa «un coneixement que transcendeixi el món sensible i arribi a assolir una major percepció espiritual, que és una de les genuïnes aportacions pre-rafaelites.»<sup>105</sup> El panteisme és evident i, amb tot, tant l'obra de Rusiñol com la de Gual també suporten una aproximació estrictament cristiana.<sup>106</sup>

La lectura cristiana és explícita, per exemple, en els comentaris de Miquel i Badia, que ja havia emès un judici similar en relació a *Silenci*. Miquel, malgrat carregar-se *Oracions* per les seves «*exageraciones*», «*invenciones estrafalarias*» i «*insignes disparates, para algunos de los cuales sería menester la pluma de un nuevo D. Francisco de Quevedo que los describiera y burlando los anatemizara*»,<sup>107</sup> es decideix a comparar, adduint el nexa cristià, *Crisantemes* d'Alexandre de Riquer i el *Llibre d'hores* de Gual:

«Unos y otros, con todo, advertiran que Riquer ve en todo la mano de un Dios creador, su providencia extendiéndose al mundo entero, un sentido profundamente cristiano en todo el libro, aunque en ciertos momentos revuelto con nociones procedentes de orígenes muy distintos. «L'esprit troba á Deu per tot», dice Riquer, y ésta es la síntesis de su obra Crisantemes. Cristiana es asimismo la de Adrián Gual, Llibre d'horas. «Devociones íntimas» las denomina en el subtítulo, devociones que corresponden a las

104. Cerdà: «...I el poema en prosa», pàg. 27.

105. *Ibid.*

106. Que és el que feia més por als sectors vitalistes. El que temien del decadentisme, no només era «la propensió a l'abúlia, sinó el perill molt més seriós que l'aigua del neo-espiritualisme d'aquestes tendències estètiques no fos duta al vell camí del conservadorisme catòlic.»; vegeu «Vitalistes i decadents», dins Joan-Lluís Marfany: «Els inicis del Modernisme», dins Riquer/Comas/Molas: *Història de la Literatura Catalana*, vol. VIII, Barcelona, Ariel, 1986, pàgs. 96-97.

107. «Un libro modernista», *Diario de Barcelona* (29-9-1897).

*distintas horas del día, y a las fases del trabajo cotidiano en el hombre, trabajo como el cumplimiento de la ley que Dios le impuso de ganar el pan con el sudor de su frente.»<sup>108</sup>*

Curiosament, si a *Silenci* havia calgut fer algunes precisions, en relació al *Llibre d'hores* pràcticament no hi ha res a objectar. Així, tot i que la *vaguetat* i el *misteri* són tractats de forma diferent als dos llibres ressenyats, «ambos se mejan inspirados al calor de un modo idéntico de sentir.» Tots dos —assenyala el crític— es deixen endur per la imaginació, de tal manera que, més que expressar-se amb claredat i precisió, tendeixen constantment a la indefinició o, si es vol, al deliri. Aquest deliri, tanmateix, no és l'autèntic dels sincerament místics. Amb una visió força lúcida, Miquel intueix el pes de la Naturalesa i dels corrents estètics moderns en la *nova* devoció:

*«Si hay asomos de misticismo en Riquer y en Gual, es un misticismo de nuevo cuño, ligados ambos con la naturaleza y con sus bellezas, y con un aire subjetivo peculiar que lleva el sello del simbolismo y del decadentismo de nuestra época, aunque sin forzar nunca la nota.»<sup>109</sup>*

El més sorprenent del cas és que aquest pes no suposa cap impediment a l'hora de considerar el llibre de Gual com a digna continuació del treball dut a terme per «insignes escritores religiosos» (cita altre cop el Kempis). Més encara: «El espíritu cristiano, el sentimiento católico —afirma— resplandece en el conjunto del Llibre d'hores». Per si de cas, tenint en compte les vaguetats de la prosa poètica gualiana, no sobren quatre mots de precaució:

*«No creemos que en ella se haya desviado Gual del camino recto, pero nos falta autoridad para definirlo y por consecuencia lo dejamos a quienes de derecho compete hacerlo, observación que también en mayor o menor parte hemos de extender a Crisantesmes.»<sup>110</sup>*

Miquel no és l'únic a fer una lectura catòlica del *Llibre d'hores*. El comentarista de *La Renaixensa*, per exemple, assegura que els textos de Gual «ens han fet la impressió, llegint-los i meditant-los, d'ésser com uns parlaments íntims d'una ànima que es vol encaminar cap a la fe, deixant-hi els dubtes i tal volta l'escepticisme en què hagués viscut.»<sup>111</sup> Sembla ben bé que s'hagi orquestrat una operació destinada a integrar el decadentisme de Gual —és a dir, destina-

108. F. Miquel y Badia: «Dos libros de bibliófilo. Crisantesmes.-Llibre d'hores», *Diario de Barcelona* (31-5-1899)

109. *Ibid.* En una direcció relativament propera, A.S. Vilaplana —sense incidir en el component cristià, però tampoc no caient en els habituals retrats contra el decadentisme— comenta el pes positiu del misticisme, «Lo misticisme que en tot ell s'hi respira li priva bona part de llum, l'entela, però això, lluny de perjudicar-lo, lo fa doblement simpàtic i contribueix en molt a què prengui relleu aquell afany de veure-hi al trobar-se entre les confusions i presentiments que l'entrol·len.» A. S. Vilaplana: «Notas d'Art. Llibre d'hores. Devocios íntimas», *Lo Somatent* (10-6-1899).

110. *Ibid.*

111. «Noticias», *La Renaixensa* (1-6-1899).

da a llevar perillositat al decadentisme de Gual— acceptant un suposat procés conciliador des de *Nocturn* fins a *Llibre d'hores* passant per *Silenci* o per «La Mare de Déu». En aquest sentit, la queixa decadent —«la lamentació de la monotonía present, tota ella condemnada al treball i a l'absolut desconexament del cor humà»— es vincula, en un sentit cristià, a l'esperança certa en una «existència perfecta després de la present d'aquest món.»<sup>112</sup> Val la pena destacar-ho perquè sembla paradoxal que precisament l'aspecte més *desintegrador* del *Llibre d'hores* (aspecte al qual les crítiques desfavorables s'agafen per tal de titllar l'obra de malaltissa i decadent) esdevingui per a *La Renaixensa* un dels arguments bàsics per justificar el cristianisme del text. La carregada implacable que fa *La Veu de Catalunya* és un exponent clar d'aquesta contradicció: a l'obra, segons sembla, li falta el «creure», la fe, i el sentit de «l'esperança». La transcripció amb amplitud:

«Lo llibre de què tractem, descobreix a un home febrós, amb febre migrada, a un *revolté* de bona casa que es queixa de no trobar la vida completament adaptada als seus somnis, a un poeta de delicat gust per a la contemplació de la bellesa, però d'escassa virtut productora, a un contaminat d'idealisme, sense ideal definit, a un *neguitós*, en una paraula, que faltat de valentia per emprendre amb fermesa lo camí de la vida, s'asseu panteixant a un costat de la carretera i plora en frase correcta o es queixa en versos estranys. En Gual se sent fatigat al donar-se compte de que «aquesta vida és un seguit de confusions» i cada hora que passa li suggereix una colla de pensaments tristos (¡és clar!) i indeterminats que acaben amb un a lamentació, mai amb una resolució. Passen les hores i en Gual no es mou del lloc; amb veu feble segueix gemegant i plorant tot entretenint-se en fer dibuixos a terra o jugant amb pedres menudes.

D'aquestes filosofies en Gual ne diu devocions, nom modernista que deu correspondre a la paraula *cabòria* del nostre diccionari, doncs de devoció no en té res, ja que li falta el creure, i sobretot, li manca l'esperança.

Més aviat les oracions íntimes me semblen preparació per les oracions de debò, les que aixequen l'esperit i reconforten, fent oblidar les misèries d'aquests món, per fondre's amb la visió presentida de l'absolut, són unes devocions que no haurien fet arribar a l'èxtasi contemplatiu a cap sant, són devocions sense consol pel devot, de *pur entreteniment* per a matar les hores que en Gual canta amb veu esllanguida.

Les qualitats de caràcter i de temperament que suposem a l'autor del *Llibre d'hores* contribueixen a donar a la totalitat de l'obra un to melangios i malaltís que la fa monòtona i poc atraient, produint al lector una congoixa pesada, molt distant creiem de l'angoixa que es proposava fer sentir en Gual als seus lectors. Lo cansament de la vida que ell sent no el comunica; al revés, al tancar el llibre i mirar el cel i contemplar lo revifament de la natura en aquest temps de primavera, se respira fort i amb satisfacció, omplint los pulmons d'aire sanitos i el cor d'esperança riatlera, àdhuc que es troben més hermoses les devocions sentides de la nostra fe. Les seves devocions són massa *bufones*, i massa *íntimes*, per a que pugan ser compreses per la generalitat.»<sup>113</sup>

112. *Ibid.* Tot i que l'articulista atorgeix: «sens que l'autor resoltament la presenti com a carta per a consol de l'ànima adolorida.»

113. F. Ripoll: «*Llibre d'hores. Devocions íntimes*: per n'Adrià Guals, *La Veu de Catalunya* (13-6-1899). A manera de contrapès, la crítica de *La Veu* lloa els aspectes formals de l'obra. Segons

De fet, «l'escassa virtut productiva», «l'idealisme sense ideal definit», la manca de fermesa, el «cansament de la vida», posen d'acord els sectors vitalistes i bona part dels sectors conservadors. Cal fer front a l'enemic comú, que predica un art de descomposició: descomposició de l'energia regeneradora o descomposició de l'ordre i la moral establerts. D'una manera o altra, descomposició.<sup>114</sup>

Finalment, encara, alguna ressenya recupera aspectes de la crítica dramàtica i ataca pel costat de l'elitisme i pel de l'«afany de singularisar-se» (aspecte que ja destaca l'última frase citada de la crítica de *La Veu*). Gual —diuen— menysprea els «no iniciats» i tracta el públic en broma.<sup>115</sup> El crít és clar: «Ja n'hi ha prou!», fins ara la cosa ha tingut gràcia, ningú no s'ho ha pres seriosament; ara bé, si ara algú pretén donar carta de naturalesa a un art neulit i poc solta com el de Gual, cal deixar la mitja rialla i ser responsables (l'argument ja ha aparegut un any abans arran dels premis obtinguts per Gual als Jocs Florals amb les dues adaptacions de poesia popular):

«Si el *Libre d'hores* fos escrit de bona fe, perdonaríem la innocentada; però a través del llibre hi descobrim un aprofitat que té ganes de popularisar-se a espalles de quatre pobres d'esperit. I això és el que no podem tolerar. Fins ara la broma dels cabells llargs i altres extravagàncies, corejades per les xirigotes de l'Ortiz, donaven a tot

Ripoll, «pel que respecta a la forma, Gual gasta en tot lo llibre una prosa cadenciosa, de molta harmonia, pulcra sempre i casi bé sempre justa.» Per contra, en opinió d'altres comentaristes, Gual té problemes de lèxic i de sintaxi («llàstima que no sia més purista deixant d'usar certes paraules que [posa exemples] no són genuïnament catalanes i dissonen al trobar-les barrejades no lo florit i poètic llenguatge propi de n'Adrià Gual»). Pel que fa a la sintaxi, el mateix Ripoll opina que això passa quan «embolica en conceptes filosòfics d'un gust gens d'aplaudir i molt renyits amb lo caràcter clar de la nostra gent, i fins amb [...] el nostre idioma.» Segons Vilaplana, «si acertat ha estat en lo fondo, altre tant pot dir-se de la forma, puix resulten sumament comprensibles, i un se troba de seguida en lo camí més propi per sentir les sensacions que despertem determinades hores.» El crític, contràriament a l'opinió expressada per *L'Atlàntida*, insisteix sobretot en la «sinceritat de Gual («Tot ella són una sèrie d'estats d'ànim a on són millor mèrit se troba en la sinceritat amb que són treballats del primer a l'últim.[...] És l'obra d'un poeta sincer...») A.S. Vilaplana: «Notes d'Art...». Gual arrossegarà per sempre més l'estigma d'il·letrat; vegeu, per exemple, el comentari d'Avel·lí Artís, que, com a litògraf de Gual, parla amb coneixement de causa, «en Gual havia estat un mal estudiant de lletres. Tota la vida de literat havia de patir d'aquell pecat d'adolescent. Escribia amb una sintaxi, una prosòdia i, sobretot, una ortografia que feien esgarrijar. Era, i que em perdoni si després de mort li faig un retret que ja li havia fet moltes vegades en vida, un mal escriptor. Però era un poeta, i això el salvava. Ignorava les regles més elementals de la gramàtica, però coneixia a fons el sentit de la paraula i sabia captar l'emoció de la frase viva. Harmonitzava —en el sentit musical del verb— el diàleg, i, afectat sempre per una sensibilitat melòdica molt profunda, es guiava més per compassos que no pas per signes de puntuació. I tot i que de vegades us sortia amb un mot totalment inpropi o amb una construcció estrofolària, el ritme de la frase feia que no us en adonéssiu fins que la veïeu escrita i, si encara hi éreu a temps, la hi corregíssiu.» Artís: *Adrià Gual...*, pàg. 33.

114. Una crítica absolutament demolidora, que esgrimeix tots els tòpics antimodernistes hagués i per haver, és la de Rota Sàbia: «*Libres. Llibres d'hores*.— Devocions íntimes, per Adrià Gual», *La Esquella de la Torratxa*, any 21, núm. 1063, 26-5-1899, pàg. 337.

115. «Prou contemplacions. En Gual y'l seu *Libre d'hores*, *L'Atlàntida* any III, núm. 91, 10-6-1899.

això un aire humorístic de bona mena. Però avui, que es veu que hi ha qui tracta de pendre's la cosa en sèrio, donant sortida a un art exòtic i neulit, nos veiem obligats a parlar clar, sense contemplacions.

Els que treballen constantment en pro de les lletres catalanes, si volem conservar orgullosos una literatura sana, pròpia i exuberant, tenim que donar lo crit de "Alerta", perquè la benevolència d'alguns i el silenci de la majoria donaria peu a que creixessin les herbes dolentes. La terra està assaonada i la cogula vol destruir la llavor sana que hi germina. Arranquem la cogula d'arrel, que és l'únic medi que hi ha per a exterminar-la».

## 5.2. Llibre d'hores: una lectura

*Llibre d'hores* —com bé diu Cerdà—<sup>116</sup> «s'inspira en el devocionari particular i miniat, molt en voga els darrers temps de l'Edat Mitjana, i consta exactament de vint-i-quatre breus capítols-glossa de cada una de les hores diürnes i nocturnes.» Es tracta d'un recull de poesia *ingènua* fonamentat en la simulació i el treball sobre formes populars. Gual insisteix en la capacitat balsàmica d'aquesta poesia (la popular), que és sincera i que ha estat parida espontàniament en l'escalf *matern* de la Natura. L'home —diu— esporuguit perquè la «vida és un seguit de confusions», busca —com ho fan els protagonistes de *Nocturn*— una llum que no comprèn fins que, tot assajant de cantar amb articulacions espontànies, sembla que «sereni» la seva ànima i, fins i tot, que els vels del misteri «s'escorrin a la vista nostra per anticipar-nos».<sup>117</sup> D'aquí la pregària.

En primer lloc, mentre els cossos «a l'apariència» dormen, la Natura va preparant-se per córrer la cortina del dia. El somni, mentrestant, deixa traces lleus d'un altre món... El trànsit de la foscor al dia no es fa sense dolor: els arbres i les flors ploren, les estrelles, amb el seu llagrimemar, fecunden la terra, i és per això que, al mateix temps que ploren, «se n'alegren i revifren». Amb el present d'aquest plor (la rosada),<sup>118</sup> vida i mort tanquen el seu cicle i es donen la mà. Altre cop, doncs, la paradoxal equivalència que suposen els contrastos decadents: «Tristos i alegres, tots som iguals, i el Pare ens beneeix i ens promet glòria.»

116. Maria Àngela Cerdà: «Adrià Gual», dins *Boires i crisantemes*, pàgs. 61-64.

117. Paràgraf introductori a *Llibre d'hores*.

118. A propòsit de «La Rosada (per un quadro)», vegeu més amunt capítol 1, apartat 1.4. En aquesta composició, a banda l'evidència de *síntesi artística* (retaula), es posa de manifest el sentit de la rosada com a símbol del trànsit de la nit al dia (igual que al *Llibre d'hores*): amb la mort de la fosca i l'aparició del sol, l'existència de les gotes de rosada arriba a la fi; el mestre vivificador de les gotes a mesura que moren fa que s'obrin les flors i que es reviscolin els arbres. Es tanca, doncs, un cicle. El lligam indestructible entre la vida i la mort; vegeu el poema original ms. a «1895-1897. Proses i poesia», Fons Gual, Carpeta 34. Una altra peça dramàtica de Gual, *Lairum el rabadà* (1900), que presenta com a preludi un fragment del *Llibre d'hores*, usa el motiu de la rosada per iniciar un pròleg allegòric d'introducció al drama; vegeu més endavant capítol 11, apartat 4.

Es prepara el trànsit: així que la llum s'atansa (el raig de Sol vivificador), els «misteris de la fosca» s'amaguen i oculten zelosament el seu poder.... (és el mateix que s'explicava a «Misteriosa» o a «Ja ve la fosca»). I, mentrestant, l'home encara dorm. Neix el dia i els ocells canten: ells també són la veu indesxifrable de la Natura, l'expressió sublim del bell fenomen del despertar:

«Si els aucells canten, també parlem nosaltres; ni ells ens entenen ni nosaltres tampoc per lo que canten. Ells volen, van i vénen i no arriben a dalt per més que facin. De pensament també volem els homes, i com ells no arribem mai a on voldriem.» (V)

És l'hora «d'obrir els ulls». Veure-hi, però, no és tan fàcil: «la nostra vista s'acostuma a tot i passa distreta de l'hivern a l'estiu sens dar-se'n compte...» (VI) Els homes —permeteu-me que insisteixi un cop més— passen pel món ignorant els missatges eternals que els assetgen; tota la vida igual, cada dia i cada nit; i així, en un sentit ben maeterlinckià, també arribaran distrets, a l'hora definitiva, «a la florida eterna, ignorants, desprevinguts, com sempre» (VI).

Arriba l'hora de la feina. El treball, encara que sigui «trist», si l'home «es resigna i calla», proporciona una «alegria quieta». Ho he comentat a propòsit de *Silenci*: al plaer decadent del silenci se suma el gaudi cristià de la resignació; per aquesta via, aguantant hora rere hora, l'home acaba pressentint la seva integració a l'univers, la seva fusió amb la Natura:

«A cada hora que passa em sento més a prop d'alguna cosa que del cert no sé què és. Com si emmotllant-me amb aire pel voltant i els peus en terra tinguess per lloc ben meu el que ara em trobo, com nascut pel que faig, com alegria de no ser altra cosa més pujada» (IX).

El pressentiment només dura un instant, l'alegria deixa pas a la desesperació i, altre cop de la desesperació, neix el gaudi secret dels dolors que es callen («des penes que per dintre, en degotall de llàgrimes, el cor duu ben recloses i arrupides.» (XI)). És a dir, el drama íntim. I anar passant... fins al migdia, fins l'hora de l'*Angelus*, l'hora de pau

«que ens recorda la veu d'un àngel que de ser-ne mare porta la nova a la donzella eterna... Perxò en sent a tal hora, tot s'atura i tot resa per dins com en misteri i tot sembla un sospir del que reposa com un signe de pau que al lluny s'obira» (XII).

És arribada l'estona de la meditació, del repòs, el temps de recuperar la consciència dels anhels... i també la consciència que els anys passen, i que, rere «la fam de l'avenir», «ens tornem vells al punt de viure» (III): «anem... anem...». La «rutina», doncs, allibera l'home dels enlairaments perillosos: «Què en traïem d'enlairar-nos? «És millor recollir les flors arran de terra, una font única de «consol». Perquè el cap sovint

«no aguanta l'empatx de pensaments que s'hi remouen, i el cos corbat i els ulls mirant en terra en confusió solen venir les coses fins les que creiem certes, i es perd el món de vista i una defallió fa caure de pena» (IV).<sup>119</sup>

El pes de l'existència aclapara l'home amb l'esclat zenital de la llum. A mesura que s'atansa el vespre, però, un ventet de frescor i la presència de les «primeres tintes» apropen l'individu a les hores de repòs i de recomposició. I encara que «és cert que demà tornar-hi és força, vui creure'm ditzòs ara, per l'espai de repòs que tinc a prop(V)». L'autor insisteix altra vegada en una mena de resignació *sisifíca*. Val la pena subratllar-ho un cop més: la contundència amb què es manifesta la crueltat del cicle només pot superar-se en el silenci i en la resignació. Només a partir d'aquí el plaer és possible. En repasso les fonts: primer, el plaer secret d'allò que es calla; segon, el plaer fugisser de la integració amb la natura; tercer, el plaer episòdic que acompanya la fi de la jornada i la proximitat del repòs i, quart, el plaer estètic que prové de la contemplació embadalida de la Bellesa. Aquest darrer, sobretot, és un plaer absolutament espiritual, perquè la mirada, estesa sobre un cel tenyit de «mil colors modestos» (de «verds i amaratats, de grana empal·lidida o groguenca») en aquella hora de màxima fluïdesa que tant ha cridat l'atenció als pintors, percep una llum que llisca amorosa «per l'ensenyada terra» i que «confonent-la molt» apropa els homes al cel (VI). Per això, el capvespre, quan cel i terra es fonen en un tot harmònic, és també l'hora de l'Amor:

«Amor!, tot ho diu, tot ho canta. La fosca de la nit enamorada ha robat a petons la coloraina del cel de cap al tard: els arbres i muntanyes s'abraquen, i lligats la son els besa. Com en desmai d'amor la terra calla» (VII).

La comunió entre el món físic i el món espiritual s'estén fins abraçar la resta de la humanitat. Gual ho expressa amb un sensualisme desbocat: «i pertot trobo braços que m'enrotllen i em falten llavis per besar a doll, i aixeco el cap, i trobo les estrelles, al temps que un fruit xamós cau del meu arbre i una veu molt gentil diu que me'l mengi» (VII). I l'home reflexiona: «potser són temptacions. Calma't, la nit, tal com el dia, és enganyosa. No hi fa res, potser no ho siguen.»

Un cop a casa, voltat dels seus, després de la pregària i l'aliment, l'home té el darrer contacte amb la Natura: el passeig sota el «clar de Lluna» («Com sent el cor el teu refrec de plata; com te retrata l'aigua»). En la línia de gran part de les seves narracions, Gual descriu la lluna i el seu «refrec de plàta» com a símbol de l'ideal fugisser i inabastable<sup>120</sup> («Tu te'm presentes com a joia que un vol

119. És un bon resum del conflicte intern de Lairum, el rabadà.

120. I també, com veïem a *Nocturn*, el desig latent —en paraules de Cerdà— del somni de la mort.



i veu molt alta, com aquells pensaments que mai em deixen. I camino els ulls alts... i ha vingut d'un moment com no m'estimbo... Sempre el perill» (IX).<sup>121</sup> Tot seguit el darrer plaer: adormir-se, i la darrera por: es mantindrà el goig durant el somni? Però, de mica en mica, el cos se separa de l'ànima, que s'enlaira «per sobre els núvols de la foscor nostra»:

«Les solucions més grans solen trobar-se enmig d'una quietud consoladora, o en bona companyia d'una altra ànima que es fon en tu mateix i et do coratge. Aleshores es fa dolça lligada i un petó indefinit que va pels aires, com un iris de pau pertot reflexa, i dels seus set colors que són la vida, en surt una remor suau i bella que omple na d'alabances l'ampla esfera. El cant etern de l'ànima devota. *Alabat siga Déu a totes bores...* i anem passant, passant... adornat i esperant... esperant sempre...» (XII)

Amb aquest recorregut cíclic, que va de la nit al dia i, metafòricament, del naixement a la mort, amb aquest darrer missatge de resignació i esperança a l'hora, Gual planteja la religiositat d'un viure arcaicament simbòlic. El treball, en aquest sentit, és el treball del pagès que arrenca de la terra els fruits que el faran créixer. Una estreta relació amb la Natura, per bé i per mal, l'allunyen del tràfec angoixant de les conurbacions urbanes, de les indústries, del fals progrés material, que només proporciona l'oblit de Déu —identificat còsmicament amb la Natura— i el deteriorament fatal de les autèntiques oposicions existencials: dolor i plaer, treball i meditació, esperança i desesperació, alegria i pena, treball i repòs, nit i dia, sol i lluna...<sup>122</sup>

121. Un motiu, el del perill, també present en l'obra dramàtica de Gual; vegeu *El perill* (1895). Allò que, uns anys abans, Jaume Brossa havia definit com «el pont de plata per a entrar dins l'Inconegut», vegeu Jaume Brossa: «La festa modernista de Sitges», *L'Avenç*, 2<sup>a</sup> època, any V, 15-9-1893, pàgs. 257-261.

122. «La tendència a la malenconia derivada de la caducitat de les coses belles [...], aquest sentiment angoixós del curs lineal del temps és exorcitzat, eufemitzat, amb la visió temporal cíclica i segons uns paràmetres pre-industrialitzats o bé descontextualitzats [aquí —és evident per la tipografia— hi entra un fort component de medievalisme pre-rafaelita], arquetípics, que configuren el poema com a resultat d'una experiència viscuda fora del temps i dins el reialme de l'esperit en l'harmonia amb l'Univers.» Cerdà: «...I el poema en prosa», pàg. 27



## CAPÍTOL 8

### 1. TEATRE ÍNTIM: FUNDACIÓ I SIGNIFICACIÓ

El Teatre Íntim inicia les seves activitats, el gener de 1898, amb l'estrena de *Silenci*. La constitució de la companyia, tanmateix, no és gens circumstancial. Un any abans, el mes de desembre de 1896, Lluís Via ja havia anunciat la intenció per part de Gual de fundar una moderna agrupació teatral: «*Bueno será —deía— que no abandone el proyecto de fundar un teatro especial dónde plásticamente veamos representadas obras de esta índole. Son ya muchos los entusiastas que se han inscrito como socios, por lo cual le doy mi enhorabuena.*»<sup>1</sup> Ben mirat, el projecte de Gual aglutina diverses voluntats: en primer lloc, les dèries i l'entusiasme dels amics wagnerians de la colla de l'Oriol Martí; aquests seran els socis-empresaris a què fa referència Via.<sup>2</sup> També respon a una iniciativa encara poc definida del modernisme que mira a Sitges (sobretot després de la Quarta Festa Modernista), que —segons diuen—<sup>3</sup> pretén organitzar una mena de Teatre Lliure, a l'estil del de París, on, per començar, es muntin, a més de la *Ifigènia a Tàurida* de Goethe traduïda per Maragall, obres de Strindberg, Ibsen, Bjornson, Hauptmann i Maeterlinck. La idea, d'altra banda, ja l'havia llançada Cortada, des de *L'Avenc*, l'any 1892, en el segon dels seus articles sobre «El teatre a Barcelona», i, en part, havia estat assumida pels sectors més radicals del modernisme amb la fundació d'«El Teatre Independent». En

1. Vegeu Lluís Via: «*Adrián Gual*», *La Enciclopèdica*, Granollers, núm. 1, 31-1-1897, pàgs. 45-47.

2. Segons Marisa Siguan, que addueix el testimoni de Gual, «*El Teatre Íntim se crea a partir de los intelectuales que frecuentan el salón de las Srtas. Llorach y su teatro de aficionados.*»; vegeu Siguan: *La recepción de Ibsen...*, pàg. 148. Això, sense deixar de ser cert, no és del tot exacte. Les referències que fa Gual a la tertúlia de les Llorach i a la gent que hi acudeix no permeten establir una relació directa entre la mencionada tertúlia i la creació del Teatre Íntim. El comentari en què es basa Siguan és el següent, «En aquells ambients, entre altres, *Silenci* fou llegit, escoltat, comentat, i en seguir del meu propòsit acceptat com a obra inaugural d'aquell altre cenacle que tindria per nom «Teatre Íntim», ja que es disposava a ser el seguiment ampliat d'aquelles mateixes intimitats»; vegeu Gual: *Mitja vida...*, pàgs. 65-66.

3. Vegeu *La Veu de Catalunya* (11-7-1897).

aquest darrer sentit, que la primera referència a l'Íntim sigui del 1896 pot fer pensar que de bon començament l'objectiu de Gual no és altre que crear un grup de teatre modern que estableixi diferències amb el model proposat pel grup d'Iglésias i companyia: una agrupació, per tant, que representi, per comptes de teatre de tesi, «*obras de esta índole*», que diria Via; això és, «teatre de sentiments».<sup>4</sup>

L'estat deplorable del teatre a Barcelona (que es fa evident —diu Gual—, «en contrast amb la misèria que patiem», per la informació que presenten «des publicacions estrangeres») crea la necessitat «de fundar una agrupació teatral apta per a col·laborar amb aquells menesters que ja creïem d'imprescindible atenció».<sup>5</sup> Per tant, el Teatre Íntim neix amb la ferma voluntat de sotraguejar la inèrcia dramàtica de la Barcelona del tombant de segle i, encara més, amb l'ideal de fer viable un procés d'educació estètica del poble català a través del teatre. Per aconseguir això, tan sols cal acoblar en una mateixa força, en uns mateixos interessos, públic, actors i dramaturgs:

«Els elements essencials que constitueixen l'obra de Teatre es divideixen en tres grups o organismes que, acoblats degudament, en formen un de sol. Aquestos són: *l'autor, l'actor i el públic*. El primer com a força productora, el tercer com a massa receptora d'aquesta producció i el segon com element transmissor de la mateixa.»<sup>6</sup>

L'autor i l'actor reclamen un lloc on produir: una «perfecta organització», «un lloc que brolli mèdits i elements per a solidar la seva vocació». En aquest mateix «lloc», d'altra banda, el públic ha de trobar «el cenacle on rebre perfectament servida l'emoció que reclama.» Integrat en un «cenacle», per consegüent, l'autor trobarà «la veritable font d'inspiració», l'actor assolirà «la llegítima emoció i dignitat del seu comès» i el públic assumirà —la frase és emblemàtica— «la religiositat educadora del seu sentit estètic.»

Vist des del punt de vista del Gual dramaturg, la cosa és clara: si un autor vol produir obra teatral moderna només podrà fer-ho allunyat dels circuits establerts. Si no compta amb una agrupació independent, si ha de refiar-se de les estructures convencionals, toparà amb un sistema del tot contrari als seus interessos: vedetisme del primer actor (manca, doncs, de dinàmica de conjunt), representació de l'obra pràcticament sense assaigs, escenografia aprofitada, llums de prosceni, *conxa* de l'apuntador, interès d'empresaris i públic per l'anècdota i el melodrama, etc. Per a la societat de l'època, l'autor no deixa de ser un «*individuo que escriu comèdies*» i per «do mateix no és reconegut com

4. Probablement, Gual relaciona els defensors del teatre d'idees amb el «nucli de *L'Avencò* (ara a Catalunya), que segons diu, al moment de fundar l'Íntim li van girar l'esquena; vegeu *Mitjà vida...*, pàg. 62.

5. *Ibid.*, pàg. 60.

6. Adrià Gual: «Constitució del [Teatre]. Íntim», original ms., Fons Gual, Carpeta 47.

element cívic, perquè no pertany a cap gremi ni a cap entitat útil en el sentit pràctic de la paraula». Més: «el Teatre a Catalunya —diu—, és pres com una senzilla distracció en totes les esferes socials.»<sup>7</sup> És evident, doncs, que amb l'Íntim, l'autor mira d'assegurar-se, en primer lloc, les condicions de producció de la seva obra i, en segon lloc, de garantir la transcendència i la utilitat, de la seva feina. El teatre modern, embolcallat pel treball d'una agrupació allunyada dels encarcaments i els atavismes comercials, per comptes d'emocions vulgars, podrà provocar emocions ideals i sinceres, emocions que obrin el camí del perfeccionament individual i col·lectiu del poble català. En última instància, la iniciativa haurà de «facilitar l'adveniment del nostre veritable Teatre Nacional»<sup>8</sup> o, el que és el mateix, d'una veritable «tradicció» dramàtica.<sup>9</sup>

Amb aquest objectiu entre cella i cella, els darrers mesos de 1897 Gual comença a treballar en la fundació efectiva de l'Íntim.<sup>10</sup> Malgrat els encoratjaments, els apadrinaments i les col·laboracions, ja des del seu inici, l'empresa té un marcat caràcter personal. En aquest sentit, la conferència que Gual prepara amb motiu de la fundació és prou explícita. Comença amb aquestes paraules: «Senyors: de molt temps que vinc meditant el pas que em dispo a donar...». El *jo* de Gual assumeix, sense restriccions de cap mena, directrius i responsabilitats.<sup>11</sup> La crítica de l'època, tanmateix, trigarà a adonar-se'n, i no precisament perquè es negui el protagonisme de Gual en la constitució de la companyia, més aviat tot el contrari. El que passa és que, amb l'estrena de *Silenci*, ningú no té encara una consciència clara que hagi nascut una nova formació dramàtica; sembla ben bé que la cosa no hagi de passar d'una aventura esporàdica, puntual. L'exemple més representatiu d'aquesta actitud el proporciona la revista *Luz*, molt propera a Gual, que en la seva ressenya a *Silenci*, no menciona en cap moment la constitució del Teatre Íntim. Francesc Soler (que curiosament és soci-empresari de l'agrupació) tan sols parla de l'èxit de l'obra de Gual, de qui s'espera «una nueva producción». Ell —diu— «*abre un nuevo camino al arte dramático. ¿Lo seguirá algún otro escritor?*».<sup>12</sup> Parlo de *Luz*, però

7. *Ibid.*

8. Gual: *Mitja vida...*, pàg. 61.

9. Vegeu, en relació a aquest tema, «No tenim tradició», dins Gual: *Les orientacions...*, pàg. 29-34.

10. El mes de desembre de 1897 la revista *Luz* ja anuncia l'estrena de *Silenci*; vegeu J[osep] M[aria] R[oviralta]: «Adrián Gual», *Luz*, any I, núm. 3, 15-12-1897, pàg. 2.

11. En aquest sentit, és explícit el comentari d' Eugeni d'Ors: «El Teatre Íntim és l'obra de l'Adrià Gual. L'obra de l'Adrià Gual és així com una barca. I l'Adrià Gual és: un home que sap guiar la seva barca. [...] I encara hi ha qui troba malament que ell hagi inclòs ses inicials pròpies amb les de *Teatre Íntim*, en el segell de la institució! I doncs què? El qui ha salvat la barca, no tindrà dret a que clarament hi consti son personal patronat? En Gual ha volgut subratllar, i ha fet bé, que el Teatre Íntim està baix la seva advocació, i que ell —no Talia, ni Euterpe, ni mitus que hi valgui— és la veritable Musa de la casa.» Xenius: «Glosaris», *La Veu de Catalunya* (14-12-1907). Ors acaba amb un curiós joc de lletres que al·ludeix al caràcter revulsiu de l'empresa: AGIT (Adrià Gual Íntim Teatre).

12. [Francesc] de A[lsis]. S[oler]: «*Silenci. Drama en dos actos, de Adrián Gual*», *Luz*, any II, núm. 6, 31-1-1898.

insisteixo que l'actitud és absolutament generalitzada: ningú no menciona la novetat de la companyia, ni Claudi Planas, ni Joan Maragall, ni Roca i Roca, ni tan sols Miquel i Badia.

Un cop més és la ressenya de Josep M. Jordà la que aporta llum a la qüestió. Segons Jordà, quan va acabar la representació, «oíanse solo frases de admiración para los intérpretes de Silenci, mezcladas con las que expresaban el interés i el deseo de que aquel primer ensayo de Teatro íntimo animara a todos sus organizadores para preparar nuevas audiciones de otras desconocidas y celebradas obras de teatro moderno.»<sup>13</sup> Jordà subratlla i col·loca majúscula, però diu «de» i no «del»; el seu «Teatro íntimo» és més una referència a un gènere dramàtic que no pas la menció d'una agrupació teatral novella.<sup>14</sup> Per als espectadors que han anat a veure *Silenci*, l'etiqueta «Teatre Íntim» només és una definició, un sinònim de *teatre modern*. Potser sí que hi ha una nova empresa, uns «organitzadores» (en plural) rere el muntatge; ara bé, no tenen nom: el que ara cal és que aquests organitzadors consolidin la iniciativa i presentin més obres de *teatre modern*, és a dir, de *teatre íntim*. No serà fins a l'estrena d' *Ifigènia a Tàurida* que l'existència de la companyia quedarà més o menys aclarida per a tothom; per contra, el que aleshores obviaran algunes crítiques serà el protagonisme i la direcció de Gual.

Els «organitzadores» de la representació de *Silenci* són, d'una banda, uns quants socis capitalistes (l'empresa) i, de l'altra, els col·laboradors (els que tenen una intervenció directa en els muntatges). L'empresa es funda amb la signatura de Joaquim Pena, Claudi Sabadell, Oriol Martí, Salvador Vilaregut, Francesc Soler, Josep M. Sert i Adrià Gual. Aquestes persones proporcionen el primer capital de la companyia: cinquanta pessetes per barba, Gual només vint-i-cinc per motius de liquiditat.<sup>15</sup> Les primeres reunions es fan al taller de pintor que Gual manté al carrer de Sant Pere més alt, o si no, al taller de Josep M. Sert, al damunt dels telers de la seva família, al carrer de Trafalgar.<sup>16</sup>

13. J. M. Jordà: «Teatro moderno. Silenci, drama de Adrián Gual», *La Publicidad* (17-1-1898)

14. De fet, la referència de Roviralta («Adrián Gual»), el mes de desembre de 1897, a *Luz*, va en el mateix sentit, «teatro íntimo» sense majúscules i com a gènere.

15. Tret de Salvador Vilaregut, els socis-empresaris generalment no participen en les tasques pràctiques de la companyia. Entre els fundadors reals de l'Íntim —parlo, doncs, dels que van posar-hi el seu esforç personal més que no pas l'econòmic—, destaquen els intèrprets de *Silenci* (Josep Pujol i Brull —incondicional—, Pere Portabella, Pep Moner —va fer de regidor— i Antoni Ribera —que feia sonar unes campanes), Miquel Utrillo o Enric Giménez. Més tard, les necessitats de les representacions —tant en l'aspecte organitzatiu com en l'àmbit estrictament artístic— comportaran l'ampliació progressiva del nombre de simpatitzants de la companyia. Des de l'aportació més o menys establerta de gent com ara Emília Baró, Carles Capdevila, Josep Santpere, Enric Granados, Elvira Fremont o Ramon Tor al suport explícit d'homes com ara Enric Morera, Josep Carner, Jaume Pahissa o Santiago Rusiñol.

16. A propòsit de Josep M. Sert, vegeu Gual: *Mitja vida...*, pàgs. 71-72. Gual descriu l'estudi de Sert gairebé com l'habitatge decadent del Des Esseintes, de Huysmans («Aquell racó experimental que s'havia inventat contenia els més rebuscats refinaments de reclam. Cremacions de perfums orientals; edicions rares d'autors també raríssims, per bé que bona cosa dubtosos; jaços vo-

Per entendre els fonaments del Teatre Íntim, d'entrada, cal fixarse en el nom. Suggereix una idea aproximada d'aïllament. Què vol dir «íntim»? El diccionari en proporciona dues accepcions: d'una banda, fidel, familiar; inseparable; de l'altra, intern, de l'ànima, ocult. La primera significació al·ludeix a les característiques orgàniques de l'entitat, la segona indica el caràcter bàsic dels continguts dramàtics treballats i presentats. Hi ha la possibilitat d'una tercera interpretació que té a veure amb la noció de simplicitat: la voluntat d'economia expressiva i l'interès per la *confidència* (entre públic i actors) que acompanyen la influència del teatre simbolista —tot plegat unit a la manca de recursos materials—<sup>17</sup> potència el propòsit de muntar (amb excepcions, és clar) espectacles amb pocs personatges i amb elements sintètics.

El Teatre Íntim —tenint en compte la segona accepció— és un teatre «de l'ànima». I ho és per una raó ben senzilla: neix marcat per la influència del teatre maeterlinckià i del simbolisme en general. En realitat, el nom de l'agrupació té el seu origen en la menció d'aquesta influència. En poques paraules: hi ha la pretensió de fer pujar dalt de les taules els «dramas íntims». És a dir, evidenciar l'existència de l'ànima en ella mateixa presentant un teatre on les psicologies no s'explicitin, un teatre silencios, sense acció, on el més important sigui la presència de la mort, el diàleg ple de misteri de l'home amb la seva darrera veritat. La idea del «tràgic quotidià» i el concepte de situació substitueixen les nocions d'acció, conflicte i anècdota. Cal tenir en compte, però, que, a grans trets, aquestes característiques no són aplicables ni de bon tros a tota la producció de la companyia. I més com més ens allunyem dels estímuls inicials.

Segons la primera accepció, el Teatre Íntim en els seus orígens és una agrupació *familiar*, un «cenacle», un grup d'amics que comparteixen unes mateixes inquietuds i intencions. Sempre el mateix: dignificar el teatre català, allunyar-lo del marasme d'una falsa tradició i obrir-lo a Europa;<sup>18</sup> aprofundir en la investi-

mitant coixins, tortugues de closca daurada al foc, i una serpent perillosíssima que només existia en les conveniències del seu magi»). Amb tot, en les seves memòries, Gual fa un retrat caústic d'un Sert diletant i víctima de la «faramalla de les superioritats».

17. «Càlia, per a començar, una obra d'elements reduïts, que amb un mínim de despeses fos possible de muntatge sense regatejar-li res. La meua visió teatral d'aleshores, que ha persistit en mí com una de les preferides, s'avenia meravellosament amb aquelles exigències. Teatre de pocs personatges; d'ambients sadolls de simplicitat i desveltadors d'una gran afectuositat pel mitjà de la confidència.» Gual: *Mitja vida...*, pàg. 63.

18. Josep M. Roviralta assegura, el desembre de 1897, que l'Íntim es dedicarà bàsicament a autors estrangers. És un ideal d'obertura que s'anirà consolidant amb els anys, sobretot amb l'Íntim de la primera dècada del segle xx. Pel que fa a les primeres representacions de la companyia, els autors estrangers i els autòctons estan més o menys equilibrats: Gual i Rusiñol, d'una banda, i Goethe, Maeterlinck i Ibsen, de l'altra. Amb els anys la programació de l'Íntim es diversificarà força. Abans que Gual marxí a París, l'Íntim —deixo de banda les obres d'ell mateix—, entre d'altres, estrena quatre peces ben significatives: *Ifigènia a Tàurida* de Goethe en versió de Maragall, *L'alegria que passa* de Santiago Rusiñol, *Interior* de Maeterlinck i *Espectres* d'Ibsen. Així doncs, la línia a seguir, ja abans del nou segle, sembla quedar definida: dramaturgia contemporània al costat d'autors clàssics i dramaturgs catalans. L'any 1904, tornat de París, Gual hi insisteix.

gació d'uns continguts i d'una forma dramàtics que, plenament autòctons, tinguin una projecció universal i vehiculin una regeneració col·lectiva. Hi ha un problema; però: la mateixa idea de «cenacle», que suporta les acusacions d'elitisme que s'adreçaran a l'Íntim i també l'escepticisme dels crítics a l'hora de considerar la viabilitat escènica —davant del «gran públic»— dels primers muntatges de la companyia. Ho he comentat a propòsit de la recepció de *La intrusa*: el teatre simbolista només pot reeixir davant d'un públic escollit. Segons

---

Fent especial referència a les propostes presentades en la sèrie del Teatre de les Arts, la línia dramàtica queda fixada en els següents termes, «Aspectes clàssics (Genuïtat bàsica de la tragèdia hel·lènica, sentit shakespeareà, humanisme i elegància franceses, reflexos d'eternitat goethiana). Aspectes de dramàtica moderna estrangera. Teatre castellà actual. Producció catalana» (*Mitja vida...*, pàg. 158). Vegem-ho per parts. L'any 1911, a *Les orientacions*, Gual cita les arrels clàssiques com a «font de tot procés eminentment artístic-cultural» (pàg. 40). Una convicció expressada ben bé al llarg de vint anys. En primer lloc, el sentit del fatalisme en el teatre grec serveix per encaminar cap a una orientació mediterrània el determinisme dels drames nòrdics. L'any 1903, per exemple, s'estrena *Edip rei* de Sofocles i *Prometeu encadenat* d'Esquil. Per un altre costat, la presència shakespeareana, bàsica per entendre part de l'obra dramàtica gualiana (sobretot *Les alegres comediantes*), també és present en algunes escenificacions de la companyia. L'any 1904, posem per cas, s'estrena *La festa dels reis* i, més endavant, en el període de la Nova Empresa de Teatre Català, *El somni d'una nit d'estiu* traduïda per Carner. Per un altre costat, des de França, els aspectes clàssics se serveixen, principalment, de la mà de Molière. Ben aviat —l'any 1903—, l'Íntim munta *L'avar* i *El casament per força*. Els Espectacles-Audicions Graner (1905) i l'Escola Catalana d'Art Dramàtic (1917) prenen el relleu. En aquest darrer cas, es munta una trilogia titulada «Molière i la farsa dels metges» que inclou *L'amor metge*, *El metge per força* i *El malalt imaginari*. D'altra banda, el teatre francès té una presència constant en tota la trajectòria de l'organització amb noms com ara Marivaux, Beaumarchais o Musset. En últim terme, els aspectes clàssics queden englobats en els «reflexos d'eternitat goethiana»: així, destaca l'estrena d'*Ifigènia a Tàurida* (1898) als jardins del marquès d'Alfarràs o *Eridon i Aming*, l'any 1903, al teatre de les Arts. Pel que fa als aspectes de «dramàtica moderna estrangera», l'Íntim —al marge d'autors italians com ara Giacomini i D'Annunzio, i, en els últims anys, Pirandello— s'interessa sobretot per aquella dramaturgia que el modernisme absorbeix tot mirant cap al nord: Maeterlinck en un primer moment, Sudermann, Ibsen i, sobretot, Hauptmann. A l'hora d'escenificar *Els teixidors*, però, Gual suavitza el contingut social en atenció a les classes selectes que constitueixen el públic benestant de l'Íntim. L'obra no agrada a ningú: els sectors més activistes protesten pels retocs mentre que els sectors conservadors no saben apreciar la subtilitat i la deferència de la companyia. Tanmateix, no és aquest el Hauptmann que més interessa a Gual. El dramaturg alemany proporciona un model teatral on coexisteixen la realitat i el símbol. Després de l'estrena de *La campana submergida* (temporada 1907-1908), Gual troba en Hauptmann l'estímul i el model per llançar-se a l'aventura d'un teatre poètic conformat segons els paràmetres del drama-conte. Pel que fa al teatre espanyol contemporani, Gual en rebutja pràcticament tots els extrems. Segons diu, «si el arte de los pueblos no es más que el reflejo del espíritu de los mismos, [el teatre espanyol] necesita de impresiones rápidas, no puede sujetar la imaginación a un hecho ligeramente transcendente, necesita color, impresión y viveza a todo pasto.» («El drama moderno en España», 18-11-1904, original ms., Fons Gual, Carpeta 46). De la crema, se salven, per un costat, Galdós, que, tot i no distingir-se per la seva activitat teatral, «puede citarse como el único modelo de teatro moderno español de verdades», i Benavente, figura única —segons Gual— en la panoràmica del modern teatre espanyol, «Este sí aspira de derecho al teatro moderno y lo cultiva y lo busca y, a veces, lo encuentra. Benavente mira la vida bajo aberración mordaz del crítico de sus mismos defectos; se rie de la vida mientras llora la vida en disfrazados sollorzo; es una especie de alfiler disimulado que rasca suavemente para pinchar cuando menos se espera; es el gemido vuelto conciencia» (cal valorar de la relació de Gual i Benavente lluny dels tòpics del suposat plaigi que *La malquerida* representa respecte a *Misteri de dolor*. De fet, Gual es queixa de plagis en relació a *Les alegres comediantes* (vegeu cartes de Benavente a Gual, Fons Gual, núms. 11.888 a 11.891; vegeu també Camille Pitollat: «D. Jacinto Benavente et le Prix Nobel de littéraires», *Le*



això, el «cenacle» no és només una entelèquia concebuda a priori, no és tan sols premeditat i exclusivista, sinó que ve determinat pel caràcter mateix del producte a escenificar. Un any abans de la fundació de l'Íntim, per exemple, Lluís Via parla en aquests termes dels propòsits i de l'obra de Gual:

«Para que la fuerza sugestiva se produzca y sea completa, es indispensable, naturalmente, que el público se componga de devotos, de elegidos más bien; no siendo así, habría de dar por pérdida la tarea. Y este es para los profanos el gran inconveniente del arte tal como Gual lo entiende. Elevado a su más alto grado de pureza, más que de un espectáculo, tratase ya de un culto.»<sup>19</sup>

I, malgrat tot, Gual, amb les armes del teatre, pretén emprendre una croada educadora que aconseguixi, per la via de l'emoció, noves conversions. D'aquí que la seva pròpia obra constitueixi, per un costat, un seguit d'intents d'edificar un teatre autènticament modern, sense concessions servils al gust dominant, i, per un altre costat, una investigació constant per trobar algunes esclètxes que permetin l'assumpció lenta i progressiva dels nous productes per part del gran públic. És la manera particular que té Gual de llegir aquells ja llunyans mots d'Alexandre Cortada, que, tot sol·licitant un «teatre independent o un teatre lliure de l'estil del de París», parlava simultàniament de crear «atmosfera entre l'élite del públic» i d'estendre les idees noves a la resta del poble.<sup>20</sup> La posició de Gual és la del visionari que creu en el poder redemptor de l'art malgrat que dirigeixi el seu treball cap a posicions no acceptades pel gruix de la societat; la societat, lògicament, el margina sense saber que, fentho, proporciona a l'artista la seva mateixa raó de ser i de fer. Perquè el Teatre Íntim, malgrat ser un teatre minoritari *malgré lui*, un teatre minoritari amb la vocació profunda de no serho, és una agrupació que troba la seva energia en la diferència, en l'excepcionalitat. Fet i fet, els fundadors de la companyia busquen en el tancament una força: el poder que proporciona la unitat de criteri.

*Mercure de France* (1-12-1922); C. Rivas Cherif: «El teatro Íntimo», *España* (16-6-1923); Claudi: «Madrid. Del nostre corresponal especial», *El Teatre Català*, 27-12-1913, pàg. 90 i la traducció al català que Gual fa de *La casa de la dicha*, estrenat el desembre de 1903 per l'Íntim, originals ms., Fons Gual, núms. 1507, 1508 i 1486). Sorprenentment, pel que suposem que podia ser la perspectiva de l'època, les obres espanyoles que representa l'Íntim es tradueixen al català com qualsevol de les altres peces estrangeres. Finalment, tot i que fins a la fundació de la Nova Empresa de Teatre Català, no va ser un fet determinant, el Teatre Íntim també s'interessa per la producció autòctona. De fet, si prescindim d'algunes repeticions menors i obviem les obres de Gual (*Silenci* (1898), *Blancaflor* (1899), *La culpable* (1899) i *Misteri de dolor* (1904)), la companyia, fins al 1907, només escenifica Santiago Rusiñol (*L'alegria que passà*), Eusebi Güell (*Càssius i Elena*) i Àngel Guimerà (*Mestre Oleguer* i *La Baldirona*). L'any 1907, curiosament no com a Teatre Íntim sinó en qualitat d'Empresa Conreu —una agrupació de joves vinculats al Teatre de Propietaris de Gràcia—, es representen en un sol cicle quatre autors catalans: Ignasi Iglésias (*Cor endins*), Joan Puig i Ferrer (*Sepulcres*), Josep Pous i Pagès (*El drac*) i Jaume Brossa (*Els sepulcres blancs*). Aquesta iniciativa aïllada constitueix un precedent del que serà la Nova Empresa de Teatre Català.

19. Via: «Adrián Gual».

20. Cortada: «El teatre a Barcelona», II, pàg. 325.

Per davant de tot, la convicció profunda de constituir, plegats, el «cenacle» dels escollits. Adrià Gual, a les seves memòries, apunta reiteradament aquesta paradoxa:

«[Volíem] una agrupació activíssima i ensem reclosa, filla de la reacció promoguda per la indiferència [...]. Una agrupació tancada que transpués les seves excel·lències i les seves activitats al punt de ferles desitjables a tots.»<sup>21</sup> (Els destacats són meus.)

En definitiva, dues idees aparentment contraposades: l'isolament provocat i el desig de transcendència. La paradoxa es materialitza a les primeres representacions del Teatre Íntim: només s'hi pot accedir per estricta invitació. El públic —diu Jordà— és «elegido con extremo cuidado entre las clases intelectuales de nuestra Barcelona que buscan emociones puras de artes y a tareas artísticas sin intenciones ni prejuicios se dedican.»<sup>22</sup> Unes «classes intel·lectuals» que són representades no només per artistes, sinó —en mots de Roca i Roca— per «la bona societat barcelonina»; una «societat», doncs, que només pel fet de ser «bona» sembla tenir dret a les categories d'intel·lectualitat i de refinament. Si es prescindeix d'un cert desig de popularitat entre les classes benestants (fet que es posa en evidència arran de l'estrena d'*Ifigènia* als jardins del marquès d'Alfarràs),<sup>23</sup> no es pot negar que el fet de seleccionar l'auditori també respon a la por, per part de Gual, de fer un salt definitiu al buit. A l'hora de la veritat, la realitat confirmà els pressentiments. Les primeres representacions públiques —de pagament— de l'Íntim, com és el cas de *La culpable*, no seran precisament un èxit.

En un altre sentit, la idea d'elitisme també té a veure amb l'organització econòmica que permet els muntatges. Gual, amb els anys, seguirà reivindicant el sistema de mecenatge,<sup>24</sup> tot i reconèixer que no es pot confiar indefinidament en un grup d'amics entusiastes. L'any 1907, per exemple, Gual constata el defalliment i l'abandonament dels seus primers col·laboradors i aconsella, a

21. Gual: *Mitja vida...*, pàg. 60. L'any 1924, moment en què «des causes que motivaren l'aparició de [l'Íntim] no tan sols perduren sinó que en molts dels seus aspectes s'han tristament accentuat» —diu Gual—, cal encara començar «per reunir-nos en el petit cenacle, i no dubtem que acabarem per assolir les esplendors d'una cordialitat universal.» Adrià Gual: «El Teatre Íntim» *La Veu de Catalunya* (10-3-1924).

22. Jordà: «Teatro moderno...»

23. També és simptomàtica la tria del local en què s'estrena la companyia: el Teatre Líric, emplaçat al carrer de Mallorca i «que ocupava la mitja manzana corresponent a Claris i Provença, propietat de don Evarist Arnús». La tria del local ve directament avalada per les actuacions de la Societat Catalana de Concerts. Segons Gual, «el Teatre Líric va donar una nota d'alta senyoria que no ha trobat parell entre nosaltres.» Fet i fet, per a ell, la idea del Líric correspon al un concepte clar de mecenatge; un mecenatge que tant sí com no tenen l'obligació d'exercir les classes acaudalades. Així, el sr. Arnús «donava exemple d'un altruisme per dissort no imitats i el seu teatre era el «d'un veritable senyor, en el més alt sentit del mot, ofert a les iniciatives populars.» Gual: *Mitja vida...*, pàg. 67.

24. Pel funcionament econòmic dels primers anys, vegeu «Teatre Íntim» (1899) reproduït a Gual: *Mitja vida...*, pàgs. 110-111.

Madrid, que no s'usi aquest sistema a l'hora de crear una agrupació lliure de teatre modern: «No hay que soñar de momento en edificios propios ni en cofradías de amigos entusiastas no profesionales. Y así habla quien ha visto de cerca el cansancio de tantos.»<sup>25</sup> L'èxit de la primera representació no és immarcescible i la dissolució dels objectius més concrets de l'empenta primera fa que molts comencin a plantejar-se si no aboquen els diners en un sac sense fons, si no paguen els capricis artístics d'un il·luminat que només va a la seva. Per descomptat, Gual parla des de l'experiència dels seus múltiples problemes econòmics. En línies generals, però, el seu plantejament de base es mantindrà invariable: són les classes altes les que han de dirigir l'educació estètica del poble, les que tenen la responsabilitat de garantir el seu progrés espiritual. El problema és que la «classe acaudalada» de Catalunya, l'«aristocràcia» i l'alta burgesia, no ha tingut una bona «educació sentimental», «una perfecta educació de l'esperit» i, per això, ha abandonat del tot el patrocini de les arts. Una aristocràcia autèntica, en canvi, hauria d'esdevenir, amb els seus «cabals, arma poderosa de protecció per lo bo, lo enlairat i lo positiu que necessita la seva raça.»<sup>26</sup> És clar que els mots precedents també poden llegir-se com una justificació: amb els anys, Gual elaborarà un argument de pes que li serveixi a l'hora de justificar el seu accés, per la via de l'art, als nuclis socials més selectes.

El Teatre Íntim s'emmiralla, en part, en l'activitat teatral de més enllà dels Pirineus. En primer lloc, de la mà de Gual, experimenta sobre la teorització i la pràctica wagnerianes; en segon lloc, imita els criteris estètics i les iniciatives estructurals dels grups fundats per Antoine (*Théâtre Libre*), Paul Fort (*Théâtre d'Art*) i, sobretot, Lugné-Poe (*Théâtre de l'Oeuvre*),<sup>27</sup> per bé que, de vegades, puguin semblar contradictòries. De les experiències del darrer, en reafirma la

25. Adrià Gual: «Teatro Libre», *España Nueva*, Madrid (5-11-1907). Tot i prevenir contra el sistema del soci-protector, Gual, nou anys després d'haver fundat l'Íntim, postula que, a part d'unes quotes mensuals amb dret a diverses menes de localitats, s'hauria de cercar «un grupo de asociados que, a título de protectores, pagasen una cuota extraordinaria, que al propio tiempo que serviría de alivio a los gastos generales, permitiría invitar a cada sesión a un número determinado de público que, falto de medios materiales, necesita y tiene derecho a la emoción estética.» Gual: «Teatro Libre».

26. Adrià Gual: «L'actualitat artística catalana», original ms., 1-11-1911, Fons Gual, Carpetes 40.

27. «I seria aleshores quan tindríem la visió d'aquella engruna d'història corresponent al nostre «Teatre Íntim», i recordaríem que fou institució davantera de petits cenacles teatrals en els moments que Lugné Poé, a París, predicava coses per l'estil; quan Antoine es decantava ja cap a les explotacions del teatre regular, i que ni Alemanya ni Anglaterra ni Itàlia sentien la necessitat del petit acoablament en benefici d'un major expandiment el dia de demà.» Adrià Gual: «El Teatre Íntim», *La Veu de Catalunya* (10-3-1924); vegeu també Gual: *Mitja vida...*, pàg. 61. D'altra banda, val la pena consultar Adrià Gual, «Lugné-Poe», *La Veu de Catalunya* (22-2-1922) i Adrià Gual: «Ens cal insistir», *La Veu de Catalunya* (31-3-1922), a propòsit de l'arribada del fundador de L'Oeuvre a Barcelona. A París, l'octubre de 1901, Gual assisteix a una representació de *Oedipe-roi* de Sòfocles interpretada per Mounet-Sully i dirigida —i també interpretada (Tirèsies)— per Lugné-Poe. És d'aquí que Gual traurà la idea, un cop tornat a Barcelona, de reprendre les activitats de l'Íntim amb aquesta peça. El programa es conserva al Fons Gual. Segons *Mitja vida...*, en la seva estada a París, del *Théâtre de l'Oeuvre* també va poder veure *Peer Gynt* d'Ibsen, *Monna Vana* de Maeterlinck i *El claustre* de Verhaeren. L'any 1922 Gual coneix personalment Lugné-Poe a Barcelona i li inicia una

voluntat d'anar cap a un Art Total capaç de suggerir una atmosfera i de provocar una emoció intensa que obri les portes a la consciència de la supra-realitat; un art capaç, també, de posar de manifest les correspondències entre el món físic i l'espíritual. També, sota la bandera de la simplicitat i la senzillesa, intueix el que representa un cert menyspreu per les necessitats materials del teatre (una idea determinant en la seva progressió personal cap a la simplicitat escenogràfica). Del naturalisme escènic, d'altra banda, n'adopta criteris de «justesa», de naturalitat, o també la importància de la interacció entre l'espai escènic i l'acció. El més important, però, més que no pas les estètiques concretes, és, per un costat, l'estímul que proporcionen totes aquestes iniciatives a l'hora de plantejar la possibilitat d'un projecte no puntual i independent de teatre modern, i, per l'altre, l'exemple reeixit d'una mena d'organització teatral —una companyia— fins al moment inèdita.

L'Íntim inaugura les seves activitats amb l'estrena de *Silenci*. De la lectura de les memòries de Gual es desprèn una determinada ordenació dels esdeveniments. En primer lloc, la inauguració del grup; en segon lloc, la recerca d'una obra adequada per a l'inici de les seves activitats. Si fem cas de les notícies que es conserven del projecte, que daten ben bé d'un any enrere, sembla que aquesta és l'explicació més pròxima a la veritat. *Silenci* sembla la peça més adequada per a l'estrena: compta amb «elements reduïts», «pocs personatges», «ambients sadolls de simplicitat i desvetlladors d'una gran afectuositat pel mitjà de la confiança». Breument: és una peça de teatre íntim, de «teatre de sentiment», de teatre simbolista. I això és el que cal per «contradir i plantar cara a la ficció heretada enllà de dues centúries per tal de degenerar en la gran facècia teatral reglamentadora del mal gust i exaltadora de les passions grollerament maquillades.»<sup>28</sup> Amb tot, la reacció de les crítiques el dia de l'estrena, que tal com he dit no mencionen per res la nova agrupació, fa pensar en una probable inversió dels termes: Gual ha escrit *Silenci*, no sap què fer-ne, li cal trobar la manera de muntar-la amb condicions, i això només pot ser amb el concurs de les seves amistats i amb la fundació —finalment!— d'una companyia. Sigui primer l'ou, sigui primer la gallina, l'existència de l'Íntim com a companyia no es consolidarà fins després de l'èxit de la primera estrena, amb l'assumpció del vell projecte *sitgetà* de representar *Ifigènia a Tàurida* de Goethe, traduïda per Joan Maragall, als Jardins del Laberint d'Horta.<sup>29</sup>

amistat que repercutirà en la recepció que la revista *Comœdia* oferirà a Gual, l'any 1925, a París. En aquesta ocasió, Gual contactarà amb gent com ara Ch. Vildrac, amb qui ja manté una certa amistat, J. Serment, F. Gémier, L. Jouvot o G. Pitoëff. D'entre tots aquests, la influència més duradora sobre Gual serà la de Gémier; vegeu Adolf Falgairolle: «Adrià Gual a París», *La Veu de Catalunya* (17-12-1925); Jean-Pierre Liausu: «M. Adrià Gual fêté à Comœdia», *Comœdia* (7-11-1925) o «Adrià Gual ha entregado al actor Pitoëff tres ensayos de plástica musical», *La Noche* (9-11-1925).

28. Gual: *Mitja vida...*, pàg. 63.

29. El Teatre Íntim segueix una trajectòria més o menys continuada, estroncada i represa en diverses ocasions, des de l'any 1898 al 1928. Tots els parèntesis en aquest llarg periple són provo-

## 2. IFIGÈNIA A TAURIDA AL LABERINT D'HORTA

### 2.1. Entre *Silenci* i *Ifigènia: L'última primavera*.

Que Gual iniciï la seva trajectòria amb l'Íntim no vol dir que abandoni l'escriptura dramàtica. De fet, Gual redacta *L'última primavera*<sup>30</sup> abans del fracàs

cats per la dedicació momentània de Gual a d'altres afers: l'any 1901, d'entrada, quan Gual marxa a París, s'aturen les representacions. L'activitat de l'agrupació no recomença fins al 1903. De final del 1904 a final de 1906, el Teatre Íntim és «substituit», primer per les «visions musicals» a la Sala Mercè, després pels Espectacles-Audicions Graner. I dic «substituit» perquè els elements humans que intervien en totes aquestes iniciatives pràcticament són els mateixos. Si prescindim de les característiques específiques de les empreses de Lluís Graner, de l'Íntim als Espectacle-Audicions només ha variat una cosa: la responsabilitat última de les activitats ja no és de Gual, és del pintor Graner. Això provoca algun malentès. És prou simptomàtic que Emili Tintorer critiqui els Espectacles-Audicions Graner com a responsables d'una suposada mort de l'Íntim, «...en Graner ha mort a n'en Gual, com els Espectacles Audicions han aniquilat al Teatre Íntim, ferint de retruc, ben fonament, el teatre català.» (Vegeu Emili Tintorer: «De teatre català», *Juventut*, any VII, núms. 339, 340, 341, 343, 344 i 345; 9-8-1906, 16-8-1906, 23-8-1906, 6-9-1906, 13-9-1906 i 20-9-1906; pàgs. 502-505, 522-523, 538-539, 566-568, 585-586 i 596-597; vegeu la resposta de Gual a «A l'amic Tintorer», *Juventut*, any VII, núm. 350, 25-10-1906, pàgs. 674-676). Gual replica amb contundència tot desvinculant la seva organització de l'empresa de Graner. Segurament, deixant de banda les premonicions mortuòries, Tintorer té més raó del que vol reconèixer Gual. El Teatre Íntim i els Espectacles-Audicions són parents pròxims car el Teatre Íntim «és» Adrià Gual i Adrià Gual dirigeix artísticament l'empresa de Graner. El cas és que l'any 1907, abandonats els Espectacles-Audicions, Gual reprèn la trajectòria de la companyia amb quatre sessions de teatre modern estranger al teatre Romea —entre d'altres, Jules Renard, Gabrielle D'Annunzio, H. A. Jones i Gerhart Hauptmann. Entre l'any 1908 i començament de 1910, la Nova Empresa de Teatre Català torna a ocupar, encara que només sigui nominalment, el lloc de la companyia. Després d'un buit de gairebé tres anys, en 1913, la inauguració de l'Escola Catalana d'Art Dramàtic evita, de bell nou, la reconstrucció del Teatre Íntim. Alguns dels seus membres són incorporats a tasques auxiliars o docents. A grans trets, tota la trajectòria escènica de l'ECAD podria considerar-se, tant pels aspectes escènics com pels aspectes pedagògics, com una prolongació, amb suport institucional, de les activitats i la ideologia de la companyia. L'any 1924, i fins al 1928, Gual, segurament motivat per les pressions polítiques de la dictadura de Primo de Rivera sobre l'organització de l'escola, reprèn el nom i les activitats de l'antiga agrupació. Fins i tot, hi ha un intent de projectar l'Íntim a Madrid (vegeu, entre d'altres, l'article de *El Dia gráfico* (4-8-1923). El títol és explícit, «*Hacia un teatro nuevo. El Teatro Intimo de Gual se reproducirá en Madrid y renacerá en Barcelona*». Pel que fa a la represa de l'Íntim, vegeu Adrià Gual: «Els petits cenacles», *La Revista*, setembre 1923, pàg. 159; «El Teatre Íntim», *La Veu de Catalunya* (8-3-1924); Josep M. de Sagarra: «Una resurrecció», *La Publicitat* (23-3-1924), i, sobretot, Enric Gallén: «La represa del *Teatre Intim* als anys vint», *Els Marges*, núm. 50, juny 1994, pàgs. 120-125.) Tot plegat, cal insistir en el fet que el Teatre Íntim, a mesura que passa el temps, esdevé la companyia nominal d'Adrià Gual. En la seva rèplica a Tintorer, Gual deixa les coses ben clares, «Quan jo no hi sia, digueu que l'Íntim s'és mort; mentres jo visqui, tingueu la caritat de no matar d'un cop de ploma lo que viu en mi, lo que tants esforços me costa, lo que és jo mateix; i no confongueu la meua sort amb la de coses tan accidentals. Un dia o altre, no sé quan, vos invitaré a la meua resurrecció.»

30. *L'última primavera*, originals ms. i mec., Fons Gual, núms. 1415, 1415-2, 1416 i 1416-2 (els tres primers ms. i l'últim mec.) Signat (1415) el 16 d'abril de 1898. *L'última primavera* és llegida en públic, el dia 5 de juny de 1898 a la Sala Estela (a la Granvia, on avui hi ha l'Hotel Avenida Palace), la música és executada per un quartet amb Crikboom i Pau Casals. El programa, a més de Grieg, també inclou fragments musicals de Haendel. L'obra no s'estrena fins al juny de 1904 a l'Acadèmia Granados i, poc després, el mes de juliol, al Centre de Propietaris de Gràcia. El mun-

de *Blancaflor* i després de l'estrena de *Silenci*. *L'última primavera* suposa un nou intent de síntesi de llenguatges artístics: «la paraula és música», «el color és música i paraula alhora; res no viu deslligat de res, i el tot, precisament el tot, constitueix la màxima expressió teatral en el més enlairat sentit del mot.»<sup>31</sup> En aquest sentit, *L'última primavera* ve a confirmar que no existeix un canvi real d'orientació entre *Nocturn* i *Silenci*: l'obra de Gual és una mena de calidoscopi on diversos cristalls, més o menys delimitats en la forma i el color, es combinen una vegada i una altra presentant noves figures i noves tonalitats. No sorprèn, doncs, que *L'última primavera* també suposi una provatura d'harmonització d'una melodia per a l'escena. En aquest cas, però, no es tracta d'harmonitzar una cançó popular catalana sinó una partitura de Grieg. En síntesi: Gual insisteix en el desenvolupament musical de temes més o menys vinculats a la imatgeria popular tot presentant una harmonia se'n podria dir simfònica entre un color —el blanc— i l'exteriorització musical d'un estat d'ànima. La història, altrament, li permet de treballar, tal com acaba de fer a *Silenci*, els motius de la malaltia, el drama intern, la dimensió atmosfèrica i la presència ineluctable de la mort.

L'escena presenta l'interior d'una habitació a la «costa de Llevant». Tot l'interior, descrit amb minuciositat naturalista, és de color blanc (les parets, les cortines, la poltrona...) És Divendres Sant al matí. Lluís i el seu oncle Joan, mariners tots dos, parlen de la terra en un sentit prou simbòlic com d'un niu de gent amoïnada; el mar, en canvi, és un espai infinit de llibertat. I, amb tot, el mar també pot suggerir la imatge de la indefensió dels homes: és al mig de la mar, lluny de casa, que arriben sobtadament les premonicions i els dubtes. Haurà mort algú en la meua absència? El pressentiment del pas de la mort s'expressa amb estranys senyals, en el vol d'un ocell, en la intuïció d'una presència que passa per l'aigua... I, al final, sempre el mateix: la certesa del traspass o la confirmació que el patiment ha estat debades. La conversa del dos homes, finalment, se centra en Josefina, germana de Lluís, que encara no sembla recuperada del tot d'una llarga malaltia. Josefina, que té divuit anys, «tot s'ho mira amb caient llastimós», «sembla un mort que camina», com si «morís de mica

tatge —a càrrec de l'Íntim— compta amb la direcció orquestral del mateix Enric Granados. És precedit d'una conferència a càrrec de Josep M. Roviralta a propòsit de la «Acció recíproca de la música i la poesia i llur influència en la creació artística». L'obra també és representada als Espectacles-Audicions Graner el 17 de novembre de 1905.

31. «La paraula és música —em deia—, com la música és paraula. El color és música i paraula alhora: res no viu deslligat de res, i el tot, precisament el tot, constitueix la màxima expressió teatral en el més enlairat sentit del mot. D'exaltació en exaltació, pervenia fins i tot a certs intents de realització. Un d'ells, el més significatiu de tots, va constituir-lo una producció teatral inspirada en *Última primavera* de Grieg, de la qual donava una lectura última a la Sala Estela. [...] La confirmació de les meves reflexions, portades a l'experiència, frec a frec de la vida corrent; la influència del color com a mitjà d'expressió popular; els ritmes i les cadències de la paraula ajustats als estats d'ànim, en quintaessenciar-ho com esqueia a les meves conviccions, varen aconsellar-me un principi, per tal de pervenir a una teoria: Pel tema a l'esperit; / pel color als ulls i a l'esperit; / per la música a l'orella i a l'esperit encara.» Gual: *Mitja vida...*, pàg. 54.

en mica»; la seva imatge és la d'un «fantasma, a pas lent, com un record tan sols de noia jove»... La seva consumpció lenta ve de molt endins; ella sap que la seva mare va morir per culpa seva, perquè ella pogués «florir»; des de fa uns quants dies —ho explica a l'oncle—, tot i no conèixer-la, veu la mare en somnis; la veu pertot, amb un vel negre que toca l'herba, i li somriu, i li diu «vine». Tot identificant la mare amb la mort, Gual reprèn simbòlicament la seva concepció cíclica de l'existència. Així, tornant d'ofici, Josefina ha vist «florir», al seu pas, la primavera, els ametllers, tota la plana...,<sup>32</sup> i tot semblava dir-li adéus. El pàl·lid contrast que la noia ofereix amb la Natura expressa el cicle de la vida que es renova, vida i mort que es donen la mà.

Com tots els personatges de Gual, Josefina es mira la mort sense por, car «Comença el goig a l'acabar el sofrir. / Morir quan tot floreix, sí és goig de vida. / Mort l'àngel d'aquí baix, que Déu el crida, / ¿què més hermós hi ha que escórrer el vel / per fer de flor als ametllers del cel?»<sup>33</sup> En aquest punt comença la música de Grieg i els mots de Josefina adopten una cadència poètica elegíaca:

«Ja no us veuré mai més / planúries verdes, / ni a vosaltres tampoc, / blanques florides; / sento que aquesta és la / darrera anyada / que en vostra joventut / ma vista es clava, / en vostra joventut, / on jo m'hi veia, / com dintre d'un mirall, / ben retratada. (Pausa) / No vingueu més aucells / a despertar-me, / ni tu bon raig de sol / vingues a veurem.»

Després de desitjar una «florida més alta i més hermosa», Josefina s'adorna a la poltrona: la llum entra pel balcó, la falda és plena de flors blanques... Mor.<sup>34</sup>

Set anys després, les crítiques a la representació posen de manifest la *dèria* galiana de mantenir l'equilibri entre *atmosfera* i *justesa*. Així, mentre algunes cròniques destaquen el realisme de la peça («*completa naturalidad*»), «*fotografia de la realidad*»,<sup>35</sup> «*es algo exquisito por lo cuidado de los pormenores*»),<sup>36</sup> la res-

32. Hi ha un poema conservat al Fons Gual (Carpeta 33) titulat «L'última primavera. Tros musical de Grieg posat en vers» datat el 12-3-1898 (un mes abans del text teatral). La veu del poeta explica —a tall de testimoni— aquesta passejada de Josefina, «Pels camins serpentats d'aquella prada / la vaig veure de lluny que s'acostava, / a passos lents, molt lents; / al tenir-la a la vora / va mirar-me somrient d'ànima bona, / de rostre esblanqueït i macilent, / com dient dintre seu al saludar-me, / qui sap si curaré!». D'aquesta manera, amb aquest poema, Gual vincula *L'última primavera* al tema, tan recurrent a les seves poesies i narracions, de la visió femenina fugissera i meravellosa. Cal destacar la relació amb el plafó decoratiu per a la casa Graupere Garrigó; vegeu més amunt capítol 1, apartat 1.4.

33. I més endavant, «espero amb ànsia emprendre la volada / per estar prop de la mare colligada, / i així me'n puc anar / i estic contenta / i ho veig tot més hermós que altres anyades, / perquè em sembla que neixo / i em sento boja d'alegria d'ànima.»

34. «Ella resta en la poltrona, la falda plena de flors, el cap en el respall i el braç dret a la braçadora. Música. Desval el cap, desval el braç; és morta. Teló.» Aquesta imatge final és paral·lela a la que tanca «El vicari nou».

35. *El Noticiero Universal* (18-11-1905).

36. M.R.C.: *La Vanguardia* (18-11-1905).

ta lloen el treball delicat, atmosfèric i suggestiu del dramaturg.<sup>37</sup> El referent maeterlinckià hi és evident; això sí, matisat per l'optimisme cíclic de Gual. Un optimisme que, tot i estar fortament arrelat a l'estètica decadent, ajudarà a comprendre els immediats temptejos de Gual amb el vitalisme:

«És com una ombra de mort que passa per l'escena deixant un rastre al cor de tot aquell que la sent passar. Però aquest rastre no és aquell rastre tan absolutament amargant que queda sempre de la mort, sinó un rastre perfumat, puix al morir la malalta amb la falda plena de flors, entra a la cambra mimoso i blanca un raig de sol de primavera, un raig de nova vida.»<sup>38</sup>

*L'última primavera*, abans que res, suposa un intent de conciliar les directrius del drama situacional maeterlinckià, pautat pels principis de la «Teoria escènica», i el concepte de «teatre popular», com passa a *Blancaflor*. El resultat és una nova concreció de «teatre de sentiment». I ho és perquè vehicula perfectament el principi unificador del concepte: el treball amb el no-dit, amb el misteri de les coses sobrehumanes i amb la tragèdia quotidiana.<sup>39</sup> Insisteixo: la noció de «teatre de sentiment» s'adapta perfectament a obres com ara *Silenci*, *Nocturn* o *Blancaflor*. Allò que permet el lligam entre els diversos models és sobretot la investigació amb el drama íntim, amb les «belleses desconegudes», amb el que es calla. És el polimorfisme, l'adaptabilitat d'aquesta idea el que, al capdavall, ajuda a establir, en la producció dramàtica de Gual, un punt de contacte entre els «dramas musicals» (i hi inclou obres com ara *Nocturn*, *L'última primavera* o *Blancaflor*) i els «dramas de món». Ara bé, si *L'última primavera* és «teatre de sentiment», no ho és tan sols pel drama íntim, sinó perquè l'efecte emocional de la peça també prové, mitjançant la síntesi de llenguatges, de la recreació atmosfèrica del moment màgic —i, per què no?, meravellós— en què la vida dona pas a la mort i la mort dona pas a la vida. La Natura, que es mou per una mena de lògica incomprensible i tràgicament atzarosa (l'altre gran no-dit), s'imposa amb tot el seu misteri. El seu caràcter inexorable ha de suggestionar profundament el públic.

## 2.2. Ifigènia a Tàurida com a «teatre de sentiment»

Segons explica Gual a les seves memòries, és l'entusiasme de Maragall davant l'obra de Goethe allò que fa possible que *Ifigènia a Tàurida* sigui la pro-

37. J.F. de B.: *El Correo Catalán* (19-11-1905), *La Veu de Catalunya* (18-11-1905).

38. *La Veu de Catalunya* (18-11-1905).

39. «Jo sóc partidari del *goig dramàtic*, de fer sofrir elevat, de sublimisar entre llàgrimes, i, per lo mateix, el sol teatre que puc acceptar entre les diverses fórmules del drama modern, i sens ànim de considerar-lo *teatre innovador*, és aquell del que ja n'he dat mostra amb el *Silenci*, *L'última primavera* i penso dar-ne altra de nova amb *L'emigrant*, el teatre que vui titular-lo de *sentiment*.» Gual: «El teatre modern: innovador?»



pera obra representada pel Teatre l'Íntim.<sup>40</sup> Durant la segona representació de *Silenci*, Gual anuncia que *Ifigènia* serà estrenada durant la pròxima primavera. Malauradament, quan arriba la primavera, el text encara no ha estat traduït i la representació ha d'ajornar-se fins al mes d'octubre del mateix 1898. A mesura que avança la traducció, a tall de primícies, es publiquen fragments de l'obra a la revista *Catalònia*.<sup>41</sup> Amb tanta expectativa creada, alguns sectors antimodernistes s'afanyen a denigrar la temptativa sense sospitar l'èxit esclatant que obtindrà uns mesos després. La ironia és la de costum. S'escarneix «*el silencioso Gual*» que «*para que todo resulte modernísimo y chic*» ha concebut un escenari a l'aire lliure, com en el temps d'Èsquil:

«*Y solamente se representaran obras intelectuales, esto es, sandeces más o menos bien aderezadas. En la primera representación será ejecutada la... Ifigenia... ¡Pobrecilla! Con malas compañías anda... Supongo que estas fiestas modernistas se perpetrarán de noche, con todas las circunstancias agravantes que el novísimo espectáculo requiere. ¡Ahora sí que vamos a darles que hacer a los yankees!*»<sup>42</sup>

No ha de sorprendre, doncs, que, un cop difós el succés gairebé unànime de l'estrena, la revista *Luz* saludà triomfalment la iniciativa i la consideri una exemplar embranzida de l'«art nou»:

«*Buenas o malas, ya tenemos exposiciones de Bellas Artes; una literatura joven, fresca, que no ha robado sus quilates a los archivos del Parnaso Nacional ni al depósito de clichés con que nos brinda una lengua sin dientes que la protejan; una música, nuestra, muy nuestra, cuyas armonías escucharán muy pronto los países que nos han precedido en los caminos de los goces inteligentes; finalmente, agonizante la escena tradicional, empiezan a levantar su poderosa voz obras recomendables y, para que nada falte a los que cultivan esperanzas bien fundadas, se improvisan y resultan los actores capaces de interpretarlas dignamente.*»<sup>43</sup>

El públic i la crítica, pel que fa als aspectes organitzatius, segueixen ignorant l'existència del Teatre Íntim i, per tant, el fet que l'acte no hagi nascut com una iniciativa puntual i aïllada. Tret de la revista *Luz*, que com ja se sap intervé en la fundació de la companyia i és normal que mencioni Gual com a «di-

40. Vegeu també Adrià Gual: «Una representació a l'aire lliure. Estrena d'*Ifigènia a Tàurida* als vells jardins del Laberint (Notes extretes d'un llibre de pròxima publicació)», *La Veu del Vespre* (13-7-1934).

41. *Catalònia*, any I, núms. 8, 9, 10-11, 12-13, 14-15, 15-6-1898, 30-6-1898, 15-31-7-1898, 15-31-8-1898, 15-9-189, respectivament. Això farà que pràcticament totes les crítiques, contra el que és costum a l'època, evitin resumir l'argument i sobretinguin que el lector ja coneix suficientment el text.

42. M. M.: «*Crónica. El Teatro Íntimo en Barcelona*», *El Teatro Español*, any I, núm. 23, 18-6-1898, pàgs. 2-3.

43. A. L. de Barán [J. M. Roviralta]: «*Arte Nuevo. Ifigenia*», *Luz*, any I, núm. 2, 3ª setmana octubre 1898, pàgs. 14-16.

rector del Teatre Íntim»,<sup>44</sup> és ben estrany que només *La Esquella de la Torratxa* —l'única publicació que fa una crítica negativa de l'esdeveniment— parli amb propietat del Teatre Íntim:

«L'ideal del Teatre Íntim consisteix en això: en fer teatro sense teatro, en presentar un espectacle sense que es puguin veure els actors per treballar a peu pla i a poca distància de les cadires, i en que recitin versos sense que puguin sentir-se. Tal sembla ser l'última paraula en matèria d'art escènic»<sup>45</sup>

Bona part de les ressenyes, altrament, també s'obliden del protagonisme organitzatiu de Gual,<sup>46</sup> al qual només mencionen —molt elogiosament, per cert— com a actor.

On coincideixen, però, l'estímul maragallí i els interessos de Gual? Mara-

44. Roviralta exposa la seva complicitat amb orgull, «Si Napoleón para sus escenas de mata-doro tenia el Sol de Austerlitz, nosotros, es decir, mis amigos, tienen el Sol que más calienta y por esta sola fuerza va animándose el público, que, al fin y al cabo, prefiere ponerse al lado de los que hacen algo, abandonando a los que contentísimamente reunidos en gristenta bolganza, ni bacen, ni quisieran dejar hacer lo más mínimo» (A. L. de Barán: «Arte Nuevo...», pàg. 14). Pel que fa al contingut de la segona part del paràgraf precedent, també el crític de *La Publicidad*, que podria ser J. M. Jordà, parla en termes de confrontació, «El arte de camera, valga la palabra, cuenta siempre con formidables enemigos, cuya masa la constituyen en general la suma de todas las vulgaridades de las diversas clases sociales, que por ignorancia miran, con desprecio unos y con ironía no pocos, todas las manifestaciones artísticas refinadas, íntimas e intelectuales que en ellos no despiertan apetitos sensuales o bien que no entretienen su embotado y miope entendimiento necesitado de pasto intelectual a la altura del mismo.» C., «Representación al aire libre de *Ifigenia en Taurida*», *La Publicidad* (11-10-1898)

45. Roca fa referència als problemes —problemes que només puntualment mencionen algunes altres crítiques— que es deriven del fet que tot el públic estigui assegut al mateix nivell, que de lluny sigui difícil sentir els actors i que faci molta calor sota l'envelat; vegeu P. del O.: «*Ifigenia al Laberinto*», *La Esquella de la Torratxa*, any 20, núm. 1031, 14-10-1898, pàgs. 666-667. La ressenya del mateix Roca a *La Vanguardia* («*La semana en Barcelona*», 18-10-1898), tot i insistir en els matisos referits, és, per contra, laudatòria. Luz justifica l'envelat, tot i ser «anti-estètic», en la necessitat de privar el públic de distreure's amb la vista dels jardins laterals i de la ciutat de Barcelona amb les xemeneies fumejant, «asi, sino lo falso, cuando menos lo convencional, estaba en lo que representaba la sala, y lo verdadero, lo real, lo tangible, veíase en la escena, formando contraste con los follajes de trapo y las artificiosas luces de los teatros», A. L. de Barán: «*Arte Nuevo. Ifigenia*», pàg. 15.

46. Excepcions: el redactor de *La Publicidad* diu que «la idea de representar *Ifigenia en Taurida* la acaricaba el Sr. Gual i casi había llegado a constituir para el distinguido artista una obsesión que vivió el pensamiento de Miguel Utrillo de presentar la obra en el aire libre y en el Laberinto.» (C., «Representación al aire libre...»), *La Renaixensa*, al seu torn, parla de Gual com a «organizador de l'espectacle» (J. F. y G.: «*La Ifigenia de Goethe*», 13-10-1898). En una ressenya provisional del *Diario de Barcelona*, també es fa referència a l'autor de *Silenci* com a «organizador de la fiesta y alma de ella» (*Diario de Barcelona*, 11-10-1898); tot i això, en la crítica definitiva de Miquel i Badia, l'endemà, s'obvia completament aquest punt (F. Miquel y Badia: «*La Ifigenia en Taurida de Goethe en el Laberinto*», *Diario De Barcelona*, 12-10-1898); vegeu, per contra, el comentari a *Almanaque del Diario de Barcelona para el año 1899* (Imprenta barcelonesa, 1898, pàgs. 93-94), «¡Aplaudimos! al Sr. Gual (don Adrián), a cuyo entusiasmo artístico y constancia se debió que pudiera realizarse la citada fiesta del arte y de la poesía...» Finalment, se cita Gual com a organitzador a *Lo Teatro Regional* (Marian Escriu Fortuny: «Crònica», *Lo Teatro Regional*, any 7, núm. 349, 15-10-1898, pàgs. 330-331). En aquesta crònica, l'articulista parla de «teatre íntim» (sense majúscules) de forma ambigua: no queda clar si es refereix a un gènere dramàtic modern o a la companyia.

gall està interessat per la figura d'una Ifigènia que, en mans de Goethe, ha deixat de ser el personatge astut i calculador d'Eurípides i ha esdevingut el símbol de la dona espiritual, amant de la veritat, que amb l'únic concurs de l'oració pot redimir els instints sanguinaris d'un poble, enamorar-ne el rei i guarir la follia del germà. Així, per comptes del *deus ex machina* antic —la intervenció de Minerva—, és gràcies «a la força de la seva paraula», al «seu encís de dona amorosa» que Ifigènia aconseguix de Thoas la llicència per partir: «El *Deus ex machina* de la Ifigènia de Goethe és la pietat.»<sup>47</sup> Extrem que és possible perquè Ifigènia mai no ha exercit el seu sacerdoti com un misteri; ben al contrari, ha prohibit els sacrificis bàrbars i ha omplert de llum i de sentit tots els aspectes del culte religiós. Al marge d'especular sobre el paper que ha de jugar la dona en la societat —i en el context de l'emergent catalanisme— (especulació que, en una línia similar, també farà Gual),<sup>48</sup> Ifigènia esdevé el símbol de l'artista que ha de redimir la col·lectivitat amb el seu art sentit, pur i sincer. Per això l'obra interessa a Gual, i també perquè el producte concorda perfectament amb la seva idea de «teatre de sentiment»: la tragèdia, «sens el torb de l'amor sensual, sense materials catàstrofes, omple el cor de l'auditori del sant terror de lo etern. La catàstrofe muda és en l'ànima del rei Thoas vençut per la pietat.»<sup>49</sup> Probablement és a partir d'aquí que Gual comença a intuir la necessitat de revisar el teatre grec i la tragèdia en general a l'hora de generar una nova tradició dramàtica nacional. La reivindicació del teatre clàssic esdevé immediatament un dels pilars fundacionals de l'Íntim.<sup>50</sup>

47. Joan Maragall: «La Ifigènia de Goethe» dins OC, I, pàgs. 300-302. Anant més enllà del *feminisme* de la Nora ibseniana; això és, més enllà de la dona moderna que protagonitza determinat teatre de tesi, Maragall parla d'una dona que redimeix el poble per la pietat que difon la seva pròpia feminitat, «Tot això que en diuen el feminisme cau aterrat i resol davant de la Ifigènia de Goethe, que ella sola, essent només que intensíssimament dona, venç la fatalitat (que ara en diríem llei d'herència), transforma un poble i domina i rendeix un home fort fent-li renunciar justament a l'amor que sentia per ella mateixa, i al seu orgull i als seus odis. I tot ho logra només que amb el suau persuasiv i incansable; és dir, obrant com a Femení eternal.» J. Maragall: «La Ifigènia de Goethe», *Luz*, any I, núm. 2, 3<sup>a</sup> setmana d'octubre de 1898, pàg. 17 (no és el mateix text de les OC). També, en un altre lloc, «*Aun hoy hemos visto a escritores y poetas muy notables considerar la Ifigenia como una obra perfecta pero fria, como una feliz pero muerta imitación del arte heleno; y, sin embargo, a nosotros, que no hemos detenido algo en ella, nos parece palpitante de emoción y de sentido, de un sentido de la misión de la mujer en la vida que los modernos feministas demuestran no sospechar todavía, y que, sin embargo, la intención de Goethe señala ya marcadamente en ella.*» J. Maragall: «Goethe», *Diario de Barcelona* (16-8-1899).

48. A propòsit del paper de la dona en el catalanisme, vegeu Marfany: *La cultura del catalanisme*, pàgs. 366-378. Pel que fa a l'obra de Gual, tractaré aquest tema més endavant, en relació a *A la memòria de Chopin i a Camí d'Orient*; vegeu també Adrià Gual: «De la dona», original ms., 1900-1902 aprox., Fons Gual, Carpeta 47; «De vida moral. L'educació de les verges», original ms., anterior a 1903, Fons Gual, Carpeta 47; «La indiferència», original ms., 1906 aprox., Fons Gual, Carpeta 47.

49. Maragall: «La Ifigènia...» (*Luz*), pàg. 17.

50. L'impuls, tal com assenyalava Marfany, es pot rastrejar a París, on s'està produint una mena de febre clàssicista: el Théâtre de l'Œuvre ha representat *Els Perses* d'Esquil el novembre de 1896, a l'Odéon s'ha escenificat *Filoctetes* de Sòfocles i el *Mercure de France* ha publicat l'*Agamèmon* d'Esquil traduït per Paul Claudel; vegeu Marfany: «El Modernisme», pàg. 110.

*Ifigènia* és llegida, doncs, com a «teatre de sentiment»: ara bé, tal com ha passat amb *Silenci*, també suporta una lectura cristiana. És un fet que explica, en part, la fortuna de les primeres temptatives de l'Íntim entre determinats sectors socials. Així, la interpretació *pietista* que fa Maragall ve a explicar algunes reaccions de la crítica. *La Renaixensa*, per exemple, després d'anotar que en *Ifigènia* «no hi ha passions ni la ductilitat i fins l'astúcia de dona que es nota en la creació d'Eurípides», assegura que en l'heroïna hi ha «un caràcter ple d'elevació i de puresa moral que cura els desvaris de son germà Orestes i omple el seu voltant d'una atmosfera d'humanitat i de dolcesa i arrenca del Rei Thoas lo permís d'abandonar-lo acompanyant el seu germà». Segons l'articulista, cal confessar «que aqueix final desentona de tot lo restant de l'obra i que el recurs té molt poc de grec i sí molt de cristià.»<sup>51</sup>

Però no és només la pàtina de cristianisme el que explica l'èxit de l'acte entre el públic benestant; és també el seu caràcter selecte, la seva presentació com a peregrinació d'escollits (amb els *landeaux*, «*charrettes*», «*breaks*, jardineres i bicicletes» des del Passeig de Gràcia), l'íntima convicció d'uns quants de gaudir d'un privilegi únic, d'assistir a un acte inèdit i irrepètible: una representació teatral a l'aire lliure i, per postres, als Jardins del marquès d'Alfarràs. És interessant d'observar com algun crític percep aquest afany d'originalitat per part de l'auditori. Roca, posem per cas, des de *La Vanguardia*, després de descriure el públic de «*intelectuales y algunos elementos selectos de la buena sociedad barcelonesa*» i aplaudir el refinament de l'acte (que «*abonó en gran parte el éxito de la originalísima tentación y proporcionó a los concurrentes algunas horas de agradable solaz, siempre preferible y más elevado que el que pueden dar de sí las fiestas del sport hípico y otras expansiones análogas en las cuales no intervienen para nada ni el arte, ni la inteligencia*»),<sup>52</sup> assegura que el públic ha pujat a Horta atret tan sols per la novetat de l'acte i que ha sortit satisfet pel sol fet «*de haber participado en ella [...], pero quizás sin haber sentido aquella emoción honda que producen las obras del genio, con las cuales se identifica todo el espíritu, vibrado al unísono con ellas*.»<sup>53</sup>

Ja he parlat de la complexitat de la noció d'elitisme en Gual. Això no obstant, ha de quedar clar, sobretot en aquest cas, que el seu interès no respon únicament a un afany indiscriminat de notorietat entre els poderosos. Malgrat que el punt de vista sigui el contrari, les idees de Gual casen perfectament amb una part dels comentaris verbalitzats per Roca: cal reivindicar el rol educador de les

51. J. F. y G.: «*La Ifigenia de Goethe*».

52. En el mateix sentit, des de *La Renaixensa*, «*La societat a la moda seria més ben vista encoratjant aquestes manifestacions artístiques que li han de retornar la cultura perduda molt més que els esports exòtics*» (11-10-1898).

53. Roca, «*La semana en Barcelonas*». En la ressenya de *La Esquilla*, Roca parla explícitament d'esnobisme; fins i tot assegura que el públic accepta Goethe tan sols per una qüestió de prestigi cultural.

classes elevades. Per aquest motiu, com diria el crític de *La Publicidad*, «no queremos pretender con lo dicho que el citado arte tengan que admirarlo las multitudes porque no tienen obligación de ello; pero sí que creemos que deben mirarlo con respeto los que forman el llamado vulgo ilustrado.»<sup>54</sup> Només en la mesura que l'aristocràcia i l'alta burgesia assumeixin la responsabilitat educadora a què els obliga la seva posició i la seva economia serà possible l'educació estètica del poble. La selecció del públic en les primeres representacions de l'Íntim, per tant, és absolutament lògica, car representa una mena de revàlida, un curs de reciclatge, que ha de facilitar la imminent expansió educativa a tot l'espectre social. El primer a donar exemple ha estat el marquès d'Alfarràs. I, amb tot, l'endemà mateix de l'obra, *La Vanguardia* es planteja seriosament un dubte: és necessària aquesta primera etapa de selecció? O potser fóra millor adreçar-se directament al poble?<sup>55</sup>

### 2.3. Teatre a l'aire lliure: «teatre de naturalesa»?

La idea de representar l'obra al jardins del Laberint d'Horta, «per tal de donar a la representació un caient de solemnitat que s'adigués amb la seva aristocràcia estètica»,<sup>56</sup> és idea de Miquel Utrillo.<sup>57</sup> Segons Gual, Utrillo s'inspira, a l'hora d'idear un teatre a «ple aire», en les experiències de Béziers, on «Monsieur Castelnaux», a les Arenes, l'havia implantat «amb vistes a fomentar el turisme»<sup>58</sup>. En aquella «mena de plaça de braus més o menys estable —explica

54. C.: «Representación al aire libre...».

55. R[amon].P[omés]: «Cosas de teatros. Ifigenia», *La Vanguardia* (11-10-1898).

56. Gual: *Miija vida...*, pàg. 83.

57. Utrillo també realitza el cartell anunciador de l'espectacle (vegeu la carta de Joan Maragall a Antoni Roura del 5-10-1898, OC, I, pàg. 1127; vegeu també el cartell reproduït a Gual: «Una representació a l'aire lliure...»).

58. A *Miija vida*, pàg. 83. Més endavant (pàgs. 250-253) parla del senyor Castelbon. A «Una representació...», Gual també diu Castelbon. A l'article «Teatros de Natura» (conservat al Fons Gual, àlbum de premsa núm. IV) parla del senyor «Castelbon de Beauhostes». Curiosament, l'any 1917, Gual assegura que els seus intents de teatre a l'aire lliure són, a banda de radicalment diferents, tres anys anteriors als «montajes tan caros como ridiculos» duts a terme a les Arenes de Béziers; vegeu Adrià Gual: «El Teatro de Naturaleza», *El Liberal* (28-7-1917). Es tracta d'un article de rèplica a Antonio Zozaya: «Desde Madrid. Espectáculo Nuevo», *El Liberal* (23-7-1917). L'afirmació, però, no és certa. L'experiència de Béziers («une fête —segons Maurice Pottecher— de lettrés et d'archéologues, non un spectacle vraiment populaire»), així com d'altres a Nîmes o a Carcassonne, són uns anys anteriors a l'experiment de Gual. És un període que coneix, a França, rere la fallera d'usar teatralment les ruïnes (romanes, medievals o d'altres), una veritable expansió dels «Théâtres de la Nature» o «Théâtres de Verdure». El primer, el *Théâtre de la Nature de Cauterets*, data del 1883 (tot i que les primeres representacions clàssiques en aquest teatre no es produeixen fins al 1904); vegeu, per tot plegat, Denis Gontard: *La décentralisation théâtrale. 1895-1952*, París, Sedes, 1973. Per la cita, vegeu Maurice Pottecher: «Le théâtre populaire à Paris», *Revue d'Art Dramatique*, setembre 1899, pàg. 401 (citat per Gontard, pàg. 34). Marfany menciona la representació d'obres antigues a l'aire lliure fetes a *Le Théâtre de Peuple* de Maurice Pottecher (fundat el 1895; vegeu Gontard: *La décentralisation*, pàgs. 34-38) amb l'encoratjament del *Mercu-*

Gual—, s'hi endegaren escenaris amb certes intencions reconstructives dels proscenis hel·lènics»<sup>59</sup> Sigui com sigui, la «representació a l'aire lliure» de Gual parteix d'un concepte radicalment diferent del francès. Es tracta d'aprofitar un escenari natural que recordi més els jardins de Weimar (on Goethe va representar l'obra) que no pas el món hel·lènic suggerit per la tragèdia (de fet, els jardins del marquès d'Alfarràs daten de la mateixa època que el text de Goethe).<sup>60</sup> Al Laberint, només s'intenta aprofitar, sense gaires afegits, els efectes lumínics del sol, entre la tarda i el capvespre, per suggestionar l'auditori amb tota la veritat d'una escenografia sense trucs ni efectes: el recinte «devia constituir-lo la quietud dels arbres expectants; el seu temple, el clos de la devoció; el seu sagrari, unes senzilles línies arquitectòniques florides en les humils exuberàncies del jardí. El *Laberint*, en un mot.»<sup>61</sup>. Contràriament a Besiers, de més a més, hi ha la voluntat explícita per part dels organitzadors de no fer un acte amb gran

re de France i d'Alfred Jarry. A Itàlia, d'altra banda, el *Teatro delle Muse*, inspirat per D'Annunzio, havia fet diverses representacions a l'aire lliure i en llocs aristocràtics. Finalment, a Reading, l'estiu de 1898, s'havia construït un petit teatre grec i s'havia representat l'*Antígona* de Sòfocles; vegeu Marfany: «El Modernisme», pàg. 110. A Barcelona, el Teatre Grec del Parc Güell serà anomenat primitivament «Teatre de la Naturalesa»; vegeu a propòsit d'això Josep M. Carandell, «El teatre de la salut i la filantropia», *Bulletí dels Mestres*, núm. 239-240, octubre-desembre 1994, pàgs. 33-38. Carandell, d'altra banda, fa un resum prou interessant de la història d'aquesta mena de teatres, «varen néixer a Orange, a la Provença, cap al 1888, sota la direcció del poeta Paul Marqueton, i l'*Edip Rei* en constituï l'èxit més esclatant. L'experiència s'estengué a altres poblacions del Migdia francès com ara Cauterets, Arle, Nîmes, Besiers o Tolosa, però també a alguns llocs d'Espanya; a Tingad d'Argèlia, a Vittoreale d'Itàlia —aquí de la mà del poeta Gabrielle D'Annunzio—, i fins i tot a Alemanya i la Gran Bretanya, amb objectius artístics i turístics. Molts dels Teatres de la Natura eren espais a l'aire lliure, sense relació amb teatres de l'antiguitat clàssica, i així, a Barcelona; s'utilitzaren els del Palau del Laberint d'Horta (*Ifigènia a Tàurida*, de Goethe, en traducció de Maragall, 1898); El Teatre de la Natura, de Vallvidrera (diverses obres), o la platja de la Barceloneta (*Filoctet*, de Sòfocles, 1924), i, també, la Plaça de toros de Figueres, mirant cap al Canigó (*Canigó*, de Verdager/Camer, 1910), etc.» (pàg. 37).

59. Gual: «Una representació...» La referència a Besiers és habitual en l'època; vegeu, per exemple, Xarau [Rusiñol]: «El *Canigó* a Figueres», *L'Esquella de la Torratxa*, núm. 1632, 8-4-1910, pàg. 216.

60. «Cap altre escenari no podia escaure-li millor que aquell del Laberint, lliure d'artificis, impregnat d'italianisme d'importació i amb sentors del mateix neoclàssic que havia promogut l'hel·lenisme literari de la *Ifigènia* de l'autor del *Faust* [...], el mateix que un dia en els jardins del parc de Weimar, la *Ifigènia* de Goethe hi fou representada davant la cort, el propi Goethe interpretant-hi el paper de Píladès, la clàmide damunt la calça curta sense amagar al mitja de seda ni la sabata amb sivella d'argent!» (Gual, «Una representació»). «Suponemos sencillamente gran devoción artística a los iniciadores de la idea —dijo Roviralta— y debió bastarles el querer representar *Ifigenia*, como lo hizo Goethe al estrenarla en los jardines de Weimar. Mientras el gran genio alemán creaba allí su obra predilecta, en este rincón de Barcelona, asomaban los primeros verdores de un jardín trazado según el mejor gusto de la época, según el gusto que hubiesen motejado como modernista, los pobres de espíritu de entonces, si hubiesen sido tan graciosos como los que nos brinda a borbotones el desnivel actual.» A. L. de Barán, «Arte Nuevo. Ifigenia», pàg. 15.

61. Gual: «Una representació...» «La lampisteria estuvo soberbiamente servida por la Compañía universal del viejo Helios, apagando las celestiales candelijas a medida que la acción, de grandioso, trocábase en dulce y humana ternura; este efecto, es indescriptible, pero bien exacto, ajustándose al final, al momento del crepúsculo, hora la más subjetiva, según saben todos los que son capaces de sentirlo.» A. L. de Barán: «Arte Nuevo. Ifigenia», pàg. 15.

aflluència de públic (és a dir, un espectacle amb afany de lucre), més aviat, en la línia de *Silenci* i tal com acabo d'apuntar, restringir l'entrada als sectors intel·lectuals<sup>62</sup> i als sectors acomodats de la ciutat; una qüestió que, lògicament, tornen a recollir en un o altre sentit pràcticament totes les crítiques. Sigui com sigui, el cert és que, l'any 1898, l'aspecte més innovador de l'acte és la representació a l'aire lliure:

«L'escenari a on se desenrotlla l'acció, enterament a ple aire, i huminitat pel sol de debò i decorat amb un templel soplujant la estàtua, també de debò; estiròndat per una vegetació escaiguda, arrelada a terra, viva i palpitant, fou una sorpresa, un descobriment, per tots los que estem avesats a empassar-nos lo convencionalisme i la ficció que imperen en lo teatre. Mai havíem vist cap personatge de comèdia parlar i moure's dintre l'ambient [sic] i la llum reals, tebis, biseradors i canviants dintre el mateix *natural*, i per això sense dubte hi vegérem molt més la *dona* i los *bomes* héroes, actors positius d'una acció, d'un fet, que no pas los intèrprets fingits d'una fàbula.»<sup>63</sup>

L'efecte impactant de la natura servint de decorat garanteix les dues màximes aspiracions de Gual: sensació de realitat i suggestió atmosfèrica. Realitat, és clar, en un sentit de naturalitat, però també en un sentit d'aproximació gairebé historicista a l'època representada. Així ho recull alguna crítica.<sup>64</sup> Per al

62. Intel·lectualitat moderna, s'entén. Algun crític la relaciona amb els grups de devots modernistes que assistien a les representacions de Novelli i, indirectament, amb els assistents a les festes modernistes del Cau Ferrat, «la escollida colla de *gourmets* literaris de Barcelona, los *duecento* de l'Yxart, los somniadors de l'Art, los romeus de la Bellesa, los assedegats d'impressions noves i nous espectacles. Feien los agradable companyia una brillant representació de tots los elements que constitueixen la vida de nostra ciutat, la indústria, el comerç, les carreres professionals, la aristocràcia i, lo que té més significació encara, un florit escampall d'hermoses dames i senyorettes que per honrar la festa no vacilaren ni a desafiar les carícies d'un sol digne del mes d'agost.»; vegeu *La Renaixensa* (13-10-1898). També a *La Publicidad* (11-10-1898), «*Distinguidas damas y conocidos artistas, literatos y periodistas*». Gual, anys després, parlarà d'un públic d'«artistes»; vegeu J. López Pinillos (Parmeno): «*Las derrotas de Adrián Gual*», dins *En la pendiente. Los que suben y los que bajan*, Madrid, Editorial Pueyo, 1920, pàgs. 135-143. En aquesta entrevista, Gual descriu l'efemèride del Laberint, «*Pero nos ayudó todo: el templete neogriego de El Laberinto, del gusto de la época de Goethe; una puesta de sol maravillosa, el canturreo de una fuente, los trinos de unos pájaros y el viento, que dejó entre las hojas unos rumores tan primitivos y tan modernistas...*» (pàg. 137).

63. F. Cambó: «Moviment regionalista», *La Veu de Catalunya*, any VIII, núm. 42, 16-10-1898, pàg. 347.

64. La valoració se cenyeix bàsicament a la presentació del vestuari. És especialment destacable el comentari de Miquel i Badia, «*vestidos todos con grande esmero arcaico, semejaban unos, como el Rey Thoas, con sus amplias vestimentas de púrpura y con su abundante cabellera y barba, encarnación de Júpiter Olímpico, trasunto fiel de uno de aquellos monarcas que se desvanecen entre las nebulosidades de la leyenda o de los primitivos tiempos de la Historia, mientras otros, como Orestes y Pilades, Ifigenia y Arkes asimismo, parecían figuras arrancadas de los vasos helénicos, copiadas con mano cariñosa y con intenso amor por los comediantes de El Laberinto. Orestes y Pilades, muy especialmente, eran dos figuras griegas, en el peinado de exactitud arqueológica, en sus entonaciones en sumo grado simpáticas y que armonizaban a maravilla con todo cuanto rodeaba a los artistas. El color azul verdoso pálido del manto de Pilades, con orla de postas muy apropiada, la tinta violácea de la túnica de Orestes, con orla de palmetas, constituían un verdadero embeleso para la vista y contribuían a embellecer aquella sinfonía de finísimas tintas con que se recrearon durante toda la tarde los ojos de los espectadores. La túnica de blanco purísimo de la sacerdotisa de Diana, plegada a la manera grie-*

redactor de *L'Atlàntida*, per exemple, «la realitat i la poesia de la naturalesa, admirablement combinades, feien que l'espectador, amb poquíssim esforç se pogués transportar amb la imaginació al temps de la Grècia clàssica, lo que no fa de tan bon aconseguir quan la ficció domina en tot».<sup>65</sup> I això gràcies al fet que la *mise en scène* era feta del «Suprem Escenògrafo del gran teatre de l'Univers». El crític de *La Publicidad*, per la seva banda, explica que

«Al levantarse la cortina, los espectadores en vez de encontrarse con un escenario dieron con la naturaleza. Por bambalinas el cielo, que ostentaba un manto azul purísimo; pos bastidores plantas con enredaderas y flores y en medio de las mismas un templete con una divinidad en el centro. Las figuras movíanse en plena realidad y el efecto era sorprendente por lo verdadero, produciendo hermosa ilusión las entradas y salidas del lugar de la acción.»<sup>66</sup>

En definitiva, l'*efecte de realitat* aconseguit supera de molt qualsevol intent d'escenificació de l'obra dalt d'un escenari convencional:

«¿Qué de cuadros de color se presenciaron en El Laberinto! ¡Cuántos efectos deliciosos, de esos, repetimos, que no pueden verse en los teatros alumbrados por las candiletes, por más que se emplee en ellos la iluminación eléctrica más perfeccionada! ¿Quién puede disponer del sol en un teatro cerrado, como lo tuvieron los artistas de El Laberinto, propicio toda la tarde para secundarles en su empresa.»<sup>67</sup>

Gual s'esforçarà, al llarg dels anys, a marcar distàncies entre el seu muntatge d'*Ifigènia* i el gènere dramàtic que amb tota normalitat vindrà a denominar-se «teatre de naturalesa»; un invent, d'altra banda, del qual sovint se li atribuirà la paternitat:

*ga, formaba igualmente una nota ideal en medio de aquel concierto de colores, por los delicados cambiantes que iba tomando a medida que cambiaban de entonación los rayos solares.»* Miquel: «La Ifigènia en Taurida...»

65. F.: «*Ifigènia a Taurida*. Una efemèrides», *L'Atlàntida*, 2<sup>a</sup> època, any II, núm. 57, 14-10-1898, pàg. 2.

66. C.: «*Representación al aire libre...*»

67. Miquel: «*La Ifigènia en Taurida...* En el mateix sentit, «L'art puríssim de Goethe es manifestava en sa obra més senzilla en contacte íntim i directe amb lo públic sense l'ajuda dels recursos escenaris ni mecanismes de tramoia. Lo Rei de Taurida anava solemnement atansant-se, caminant entre un bosc de debò quins brancatges s'accejava l'oreig de la tarda. Lo sol batia amb tota força sobre el temple omplint de clar la graderia i les columnes, i al damunt d'aquella escena real i viva treia tots sos esclats un cel de blau puríssim, un verdader cel de Grècia.» J. F. y G.: «*La Ifigènia de Goethe*»; vegeu també, de *La Renaixença*, la ressenya provisional del dia 11-10-1898 («Notícies»). Un cas a part és el de Roca i Roca, que, des de *La Vanguardia*, tot i parlar d'un «espléndido cuadro, bañado de luz, lleno de ambiente, sin violencias de relieve, con una suavidad de tonos encantadora, todo corpóreo, todo vivo, desafiando el arte del mejor escenógrafo y venciendo las más sutiles combinaciones de la tramoya teatral, por ser todo natural en ella», opina que els actors «hubieran logrado que su trabajo brillara más sobre la rampa de un escenario que en la arena del Jardín del Laberinto. Cuando menos hubiera habido medio de poderlo apreciar mejor.» L'observació, com apunta irònicament en la seva ressenya de *La Esquella*, té a veure amb les, segons ell, pèssimes condicions de la sala.



«Con miras a negocios encubiertos o francamente declarados, se ha divulgado la especie del Teatro de la Naturaleza. Un título como otro cualquiera y del cual por fortuna se halla completamente ajena mi humilde iniciativa. Desde aquellas fechas, este espectáculo, que tan mal ostenta un título encantador, viene aceptando toda clase de absurdos artificios, así en su forma como en su fondo, al punto de trasladar las llanuras de Manelic en los bosques ciudadanos, las tierras de Radamés en el jardín de un Casino y las montañas de Canigó en la plaza de toros de Figueras, espectáculo este último en el que tomé parte como director, por puro encargo y por completo ajeno a su iniciativa.»<sup>68</sup>

Anys després, Gual matisarà l'afirmació tot fent constar que «no pretenem atacar sistemàticament les representacions a ple aire, i que, contràriament a aquest punt de vista, en declarem la utilitat i eficàcia, sempre i quan signifiquin un document, o vinguin a revelar la novíssima forma que s'hi adapti[...]; pero tampoc no ens volem passar de dir que, quan no sigui altra cosa que un espectacle més entre tots els espectacles, constituirà un pecat de dubtosa absolució.» La principal pega de la vulgarització del gènere recau en el fet de perdre el control de la realitat, i també en el de confondre «teatre de naturales» amb «teatre a la fresca»: «No olvidem —diu— que, quan l'home de teatre concep, inspirat per la naturalesa i els sentiments que se'n deriven, ho fa, de prop o de lluny, estilitzant-ne els continguts, per on, moltes vegades, quan més sembla allunyar-se'n, els evoca amb més força, i que d'aquest aparent divorci, entre la realitat pròpiament dita i la realitat sentida del poeta, en neix el que sabem entendre per art.»<sup>69</sup>

#### 2.4. El mèrit d'una traducció

Al marge de l'escenografia diguem-ne *natural*, gran part del mèrit de la sensació de naturalitat i també de la completa suggestió del públic recau en la traducció de Maragall.<sup>70</sup> Perquè no li falta «una espontaneidad que es su mayor encanto —diu Miquel i Badia—. Consérvase en ella la dicción solemne del original a la vez que el poeta traductor llega a veces hasta cierta llaneza en el vocabulario con objeto de apartarlo de la afectación neo-clásica, sin falsear la tragedia.» D'aquesta manera, s'aconsegueix que «penetre más profundamente la interesan-

68. Gual: «El Teatro de Naturaleza».

69. Vegeu Gual: «Teatres de Natura».

70. «Aquest efecte de realitat se completa per lo llenguatge de l'hermosa traducció d'en Maragall, que fuig en lo possible de les paraules antiquades. I això és encertat perquè els sentiments i les passions, que és lo que es veu sempre en les obres verament genials, en la llengua que es sent a tothora és com millor s'entenen.» («Notícies», *La Renaixensa*, 11-10-1898). I, dos dies després, al mateix diari, «el senyor Maragall domina de tal manera l'obra traduïda que qualsevol diria que no ha hagut de vèncer cap dificultat. I el desembaràs és tal que fins arriba a semblar excessiu, i per nostra part, donat lo públic a qui la traducció va dirigida, fins li hauríem perdonat una mica d'arcaisme en lo llenguatge.» J. F. y G.: «La *Ifigenia* de Goethe».

*tíssima fàbula en la intel·ligència y en el corazón de los oyentes de ahora*).<sup>71</sup> La formulació d'aquests elogis, tanmateix, no es pot passar per alt sense cap més comentari. Entre línies, s'hi belluguen un parell de temes que val la pena de destacar. En primer lloc, cal observar la idea que el català ha absorbit sense cap problema la complexitat de continguts, la musicalitat i la ductilitat formal de la llengua d'un autor com ara Goethe.<sup>72</sup> És a dir, que s'ha demostrat que la llengua catalana està perfectament preparada per esdevenir una llengua moderna de cultura, un instrument perfectament útil —de fet, indispensable— per al procés de regeneració nacional que s'inicia. A tall d'anècdota, el redactor de *La Renaixença* comenta que, en sortir de l'espectacle, se sentia ponderar, probablement en llengua castellana,<sup>73</sup> «entre les senyores de l'aristocràcia, quan admirablement se presta la llengua catalana, sobretot quan la maneja una ploma com la de Maragall, per a manifestar los més elevats afectes i les situacions més plenes de noblesa».<sup>74</sup> En segon lloc, es pot constatar l'admiració de la crítica per la traducció d'una obra estrangera que, com en el cas de *La intrusa*, ja no suposa cap atemptat contra l'original. I no només això, sinó que aconseguix de mantenir la grandesa i la qualitat dels caràcters i de les situacions («La millor alabansa que pot fer-se'n és dir que l'original i la traducció, cotejats, se veurien com dos miralls de diferent matèria —vegis diferent llengua— reproduint la mateixa imatge».<sup>75</sup> Sembla, doncs, que els corrents teatrals moderns comencen a normalitzar l'escenificació de teatre estranger traduït al català fugint de l'adaptació o *arreglo* a què s'havia habituat el públic de les acaballes del XIX. Això, que avui dia pot semblar ben natural, no ho és en absolut a l'època. En efecte, el Teatre Íntim és la primera companyia teatral moderna que es planteja de forma seriosa i sistemàtica l'escenificació en llengua catalana de les millors obres de la lite-

71. Miquel: «*La Ifigenia en Taurida...*»

72. El següent fragment del *Correo Catalán* és prou revelador, «Este distinguido escritor, posesionado como pocos de los resortes y bellezas de nuestro lenguaje, ha resucitado, si se me permite la frase, la obra famosa de Goethe con gran amore y extraordinario conocimiento del idioma del gran poeta alemán, demostrando además una rara cualidad en los traductores; esto es, conservar los caracteres de los personajes sin que se observe discrepancia respecto de las siluetas dibujadas en el original. Por otra parte, el metro que ha adoptado el señor Maragall para la versión es el más grandioso y que permite en nuestra lengua reflejar mejor la placidez y grandeza de los tiempos fabulosos de la Grecia primitiva. Creemos acertadísimo en el traductor el haber adoptado el verso endecasílabo libre en los respectivos parlamentos de los cinco personajes que figuran en el drama.» «Ifigenia», *Correo Catalán* (11-10-1898).

73. Segons el crític de *La Talia Catalana*, entre l'aristocràcia barcelonina que assistí a l'acte, hi va haver dos grups. Els qui van escoltar amb «religiós silenci» i «lo restant», que «reia i parlava, com parla la gent cursi i estúpida encara que vanitosa, per desgràcia de la nostra terra, en castellà.» «L'Ifigenia», *La Talia Catalana*, any I, núm. 35, 16-10-1898, pàg. 2.

74. J. F. y G.: «*La Ifigenia* de Goethe». Segons el mateix Maragall, «Crec que es fa un gran bé en el catalanisme ennoblint-lo introduint obres mestres com la de Goethe: i em sembla que aquesta vegada el cop no ha sigut en va. Per la *high life* que va assistir al Laberinto, allò fou com una espècie de revelació de que el català, aplicat a coses grans, no era ordinari.» Joan Maragall: carta a Joaquim Freixas, 15-10-1898, OC, I, pàgs. 977-978.

75. Cambó: «Moviment regionalista».

ratura estrangera clàssica i contemporània.<sup>76</sup> Fins a la data, deixant de banda els *arreglos*, la presència del teatre estranger a Catalunya tan sols ha estat garantida per les gires de companyies franceses i italianes que han interpretat, en la seva llengua d'origen i independentment de la nacionalitat de l'obra presentada, un repertori més o menys estabilitzat.

## 2.5. La interpretació

En darrer terme, la resta del mèrit se l'endú la interpretació actoral. De forma prou unànime, tota la crítica destaca un treball d'interpretació sincer i que fuig dels convencionalismes;<sup>77</sup> planteja la perfecta fusió entre actors professionals (Clotilde Domus —Ifigènia—, que ve del Teatre Principal, i Enric Giménez —Thoas—, que ve del Teatre Romea) i actors aficionats (Salvador Vilaregut —Arkas—, Josep Pujol —Orestes— i Adrià Gual —Pílades—)<sup>78</sup> i, entre d'altres detalls, acaba destacant que els actors se sàpiguen de memòria el seu paper i especulant, amb admiració, sobre el nombre d'assajos que hauran estat necessaris per assolir tan bons resultats. La descripció que la revista *Luz* fa de la interpretació d'Enric Giménez és prou allisonadora a l'hora de comprendre l'aplicació de les directrius de Gual:

*«Para dejar traslucir este difícil estado de alma, hizo de tal suerte el actor, que sin gestos de relumbrón, mas por la sola comprensión de la idea artística creada por Goethe, despojóse en un instante de su aspecto legendario, desapareciendo el héroe capaz de luchar con los mismos dioses, sustituyéndole el ser desolado, sufriendo las profundas penas que lloran y arrastran los hombres más tenazmente agarrados por la fatalidad.»<sup>79</sup>*

76. Sobretot en la seva segona etapa, a partir de l'any 1903. A propòsit de l'estrena d'*Espes-tres* (1900), en què el tema es torna a plantejar, vegeu més endavant capítol 11.

77. També, en general, es destaca la *naturalitat* de la interpretació, «Contribuí a aquest efecte tan *humà* l'acert i espontaneïtat fills segurament d'un amorós i detingut estudi que ningú, en cap situació, deixà traslluir. Per aquest mèrit de justesa de to, cal felicitar...» (Cambó: «Moviment regionalista»). En relació a aquest extrem, Miquel i Badia constitueix una relativa excepció. El crític ha temut que els actors, «arrastrados por las corrientes de hogaño», no busqueixin «en la dicción una naturalidad reñida con el caracter de la obra, y que por tal camino la falseasen y la empequeñeciesen. No fué así de ningún modo. Su buen criterio y su buen gusto les señaló el camino que debían seguir y en todos los actos recitaron con nobleza, con entonación, con cierta pompa en algunos momentos, buyendo a la vez del énfasis y la ampulosidad.» (Miquel: «La Ifigenia en Taurida...»). És prou curiós que, partint d'un recel explícit per les teories interpretatives naturalistes i les teories interpretatives gualianes, Miquel arribi a entusiasmar-se per una interpretació que, com bé destaca la crítica restant, en el fons està inspirada per aquestes teories. Hi ha un acord de fons, però: fugir dels convencionalismes tronats del teatre de primer actor. A l'altre extrem, Roca, des de *La Esquella* («Ifigenia al Laberinto»), arriba a considerar que la naturalitat dels actes és tan «moderna» que acabaran per treballar per els sols i «aixís el seu teatre resultarà íntim del tot.»

78. Alguna ressenya titlla els intèrprets, sense gaires distincions, de «coneguts literats i artistes de l'escola moderna», «L'Ifigenia», *La Tàlia Catalana*.

79. A. L. de Baran: «Arte Nuevo...», pàg. 16.

Això és, representació d'un estat d'ànima (el drama intern de Thoas, que és la imatge perfecta de la renúncia i el sacrifici), interpretació sentida però continguda, bandejament dels efectismes interpretatius de cara a la galeria i compenetració absoluta amb la idea de l'autor (estudi aprofundit del text i devoció cap a l'obra). El conjunt és immillorable: Gual «*como director del Teatro Íntim, ha logrado componer una pequeña cohorte de actores capaces de representar bien.*» Pel que fa a Gual, que s'ha reservat el mateix paper que Goethe en l'estrena a Weimar, hom destaca que «digué sos versos amb un sentiment exquisit: amb ell no solsament parlava Pílates, sinó el devot de Goethe que feia reverència al Mestre.»<sup>80</sup> De mica en mica, doncs, Gual comença a posar en pràctica les seves idees interpretatives: els actors no han de ser ni diletants ni histrions amb afany de lucre, han de ser homes i dones investits d'una *missió*. Convençuts d'aquesta missió, hauran de sotmetre's a una disciplina fèrria per tal de reeixir, conjuntats els uns amb els altres, en l'objectiu prefixat. La professionalitat no vol dir ofici sinó sinceritat, dignitat i exigència. Per aquesta via, Gual ben aviat apuntarà nocions interpretatives absolutament innovadores. Per exemple, el concepte de *consciència íntima*, molt proper a algunes idees coetànies d'Stanislavski:

«Els artistes intèrprets han de revestir-se amb la magestat d'una veritable missió acceptant tots els sacrificis que aquelles puguem exigir i no recordantse mai dels béns que elles reportin. Fent-ho així, o més ben dit, proposant-se fer-ho així, serà l'obra de l'intèrprete obra perfecta de consciència, no farà res per fer-ho solsament; en el transcurs de ses meditacions, a través del seu procés reflexiu, haurà arribat a trobar-se a sí mateix, se coneixerà a fons, i aquesta troballa o coneixença íntima, aquest coneixement del seu propi individu intern, li permetran la quasi perfecta socavació dels esperits veïns, i arribarà indubtablement a descobrir lo no explicat, essent per lo mateix un perfecte interprete qui no sols farà, bo i interpretant, obra exterior, sinó que la presentarà bella en sa forma i reveladora d'un fons exacte.»<sup>81</sup>

80. J. F. y G.: «La *Ifigenia* de Goethe».

81. Vegeu Gual: «L'art escènic i el drama wagnerià», pàgs. 139-140.

## CAPÍTOL 9

### 1. TEATRE ÍNTIM: TEMPORADA D'HIVERN

#### 1.1. *Primera sessió: Adrià Gual i L'alegria que passa*

L'èxit d'*Ifigènia a Tàurida* consolida momentàniament la primera embranzida del Teatre Íntim.<sup>1</sup> L'elitisme *social* que suposa aquesta estrena s'ha d'entendre com un primer pas en el camí de popularització d'un cert tipus de teatre modern («teatre de sentiment»). El segon pas es produeix al cap de tres mesos, el gener de 1899: l'Íntim organitza una breu temporada d'hivern. La tria de *L'alegria que passa* de Santiago Rusiñol per inaugurar la tongada (al costat de la reposició de *Silenci*) és prou representativa de l'interès del director per accedir, cada cop, a capes més dilatades de l'espectre social. Com molt bé ha vist Margarida Casacuberta, Gual probablement decideix d'incloure l'obra de Rusiñol en el repertori de l'Íntim «pel caràcter essencialment modern i sens dubte refinat» de la peça, però també per una raó estratègica: si bé, d'entrada, estrenar l'obra de Rusiñol vol dir «tenir el suport gairebé incondicional de bona part de la intel·lectualitat catalana i d'un públic burgès selecte», també significa «eixamplar els horitzons del Teatre Íntim». I és que *L'alegria que passa* és una obra que pot «accedir fàcilment a un públic més ampli i, sobretot, pot arribar a silenciar l'agressiva campanya de descrèdit que determinats sectors han iniciat, arran de l'estrena de *Silenci*, contra la producció dramàtica de Gual» i el seu projecte de renovació escènica.<sup>2</sup> Qui són aquests sectors? D'una banda, el nucli encapçalat per la contundència de Joan Pérez Jorba i l'exemple d'Ignasi Iglésias; l'oposició d'aquest grup es concreta en l'actitud de bandejament —més que no pas de bel·ligerància— que la revista

1. «Ja res no ens podia deturar: l'acceptació d'*Ifigènia*, després de la de *Silenci*, acompanyada aquesta darrera d'un resultat econòmic anivellat, ens havia encès les sangs, i per tot repòs vàrem reprendre les tasques de seguiment amb veritable vehemència.», Gual: *Mitja vida...*, pàg. 95.

2. Vegeu Casacuberta: *Santiago Rusiñol...*, pàg. 402.

Catalònia adopta respecte a Gual. D'altra banda, hi ha l'oposició dels sectors més populars representats per *La Esquella de la Torratxa* o, si prescindim de l'actitud de Josep M. Jordà, pel diari republicà *La Publicidad*; també cal tenir en compte les reticències dels sectors populars catòlics, agrupats al voltant de publicacions com *La Talia Catalana* o *L'Atlàntida*, entre altres. Com a punt bàsic d'acord, malgrat partir de visions absolutament antagòniques, totes dues bandes coincideixen en el fet de valorar negativament l'aire de «cenacle» amb què, fins al moment, s'han engalanat les dues primeres manifestacions de la companyia. *L'alegria que passa* és el vehicle pensat per superar aquestes reticències.

La idea de muntar *L'alegria que passa*, una peça que des del març de 1898 —data en què havia estat publicada per *L'Avenç*— descansava «en els prestatges dels lectors i ningú no havia gosat representar-la»,<sup>3</sup> és contemporània a l'estrena d'*Ifigènia*. Així, la revista *Luz*, al mateix número en què es ressenya l'efemèride del Laberint (al costat d'un interessant reportatge fotogràfic), anuncia que

«El «Teatre Íntim» tiene preparada una sesión en la que se representará el Silenci de Gual y L'alegria que passa, letra de Rusiñol y música de Morera. Dado el impulso que la representación de Ifigenia ha impreso al «Teatre Íntim», no dudamos se verá concurrída, y creemos que muy pronto podremos hablar de esta nueva sesión.»<sup>4</sup>

La predicció resulta encertada. La sala, el dia de l'estrena, el dia 16 de gener, s'omple de gom a gom. Això no treu que la concurrència, tot i ser «muy numerosa», continuï sent molt «escogida»;<sup>5</sup> és a dir, poc popular. L'explicació és simple: més enllà del reclam que representa l'estrena de l'obra de Rusiñol, el públic acudeix a la cita, malgrat donar-se en un «teatro de verano», a causa de les expectatives creades per l'èxit de les representacions precedents. El caràcter se'n podria dir aristocràtic que hi ha imperat predisposa el públic benestant a acudir en massa a un teatre de categoria per veure una funció de bon to. Lògicament, aquesta índole social de l'esdeveniment no casa ni poc ni gaire amb l'objectiu de fer trontollar les nombroses reticències contra l'elitisme («ante un público pasado por el alambique de la selección —diu Doys— se realizó tan extraordinario acontecimiento»).<sup>6</sup> Per contra, aconsegueix acabar amb el recollí-

3. Gual: *Mitja vida...*, pàg. 95.

4. «Nuevas», *Luz*, any II, núm. 2, 3<sup>a</sup> setmana d'octubre, 1898, pàg. 23.

5. Vegeu F[rancesc]. M[iquel]. y B[adia]: «Revista dramática. Teatre Íntim. -Primera sesión», *Diario de Barcelona* (17-1-1899).

6. Doys, «*Chirigotas*», *La Publicidad* (17-1-1899). *Lo Teatro Català* és més explícit, «No ens satisfà el nom de íntim donat a espectacles públics al fi, encara que a ells hi assisteixi sols un reduït número de famílies, encara que sigui públic sense publicitat, o sense estar a l'alcanc de tothom la facultat d'assistir-hi, que ve a constituir una espècie de privilegi; en qual cas millor li aniria el calificatiu de teatro privilegiat.» Tanmateix, el crític fa un aclariment: el text de Rusiñol és una bona garantia a l'hora de superar l'elitisme del Teatre Íntim. Segons diu, *L'alegria que passa* és «una

ment que havia regnat en les sessions precedents i afeblir la rigidesa que Gual ha imposat fins ara en les condicions d'escenificació. Així, malgrat que «*el resultado de la función [es refereix a Silenci] fue muy lisonjero*», la sessió transcurre amb «*menos recogimiento que en las anteriores representaciones*»;<sup>7</sup> els actors aixequen més la veu (cosa de la qual es congratula Ortiz perquè d'aquesta manera resulta que el «silenci» ja es pot sentir), la sala no queda absolutament a les fosques, en algunes de les sessions del cicle es recorre a l'apuntador, determinades escenes —sobretot l'entrada dels saltimbanquis a *L'alegría que passa*— són aplaudides<sup>8</sup> i, fins i tot, alguns espectadors —assenyala alguna nota de premsa— entren sorollosament a mitja representació. En un cert sentit, doncs, els objectius de Gual, encara que l'èxit de les dues peces sigui del tot irrefutable, s'acompleixen només en part. D'entrada se segueix parlant d'elitisme<sup>9</sup> i, de sortida, s'ha perdut intimitat. Paradoxalment, totes dues coses conformen extrems en aparença contradictoris, car bona part de la voluntat elitista de l'agrupació recolza precisament en la intimitat dels seus productes. En aquest sentit, Roca i Roca és l'únic que, des del seu particular punt de vista, estableix la correspondència correcta: cal felicitar-se per l'absència de reserva i, allora, entendre-la com una suposada renúncia a l'elitisme:

---

obreta plena de veritat artística que veurà amb gust, no direm una concurrència íntima o amiga, sinó un públic heterogèneo i vivament imparcial.» Jo: «Teatro Líric. *La alegría que passa*, producció de D. Santiago Rusiñol, *Lo Teatro Catalá*, núm. 402 23-1-1899, pág. 2

7. A dreta llei, però, s'ha de reconèixer que el públic «*escuchó el drama [Silenci] con profunda atención, siguiendo paso a paso, tomando interés por sus principales escenas y saboreando la emoción íntima que aquel cuadro sencillo y sentido procura al espectador.*» F. M. y B.: «*Revista dramática...*». Claudi Planas, que tant s'havia entusiasmat en la primera representació de *Silenci*, s'ho mira amb un cert distanciament, «*Íntim... Íntim... no sé si ho resultava prou. Adornos de ambos sexos per tots cantons; bigotis enxerinats i estarrufament de monyos i molta gent... molta gent... En aquestes condicions, lo natural era que tractant-se d'un drama tan... íntim com lo *Silenci*, el públic dominés l'escenari i no l'escenari al públic, com lo deu éxit mana. No obstant, la veritat és que, així i tot, la cosa va anar lo que se'n diu bé. No diré que el drama que hi ha en l'obra d'en Gual, que hi és pesi a qui pesi, panteixés amb tota la seva força, amb la que es va imposar l'any passat; l'ambient [sic] no li era propi; però, així i tot, hi hagué molt sovint moments en què el públic se quedà suspès...» Claudi Planas y Font: «Teatro Íntim», *La Renaixensa* (19-1-1899)*

8. «*El entusiasmo del público fué tal, que hasta llegaron a olvidarse las reglas sentadas por el Teatro Íntim, o sea las de que no debe suspenderse la acción con llamamientos a las tablas, ni repeticiones, ni con otros vicios admitidos en teatros que atienden más a la especulación que al arte en serio.*» (F. M. y B.: «*Revista dramática*») Miquel i Badia, d'altra banda, destaca la millora que suposa l'absència de barrets. Aquesta regla de l'Íntim sí que es va complir, «*Grán triunfo alcanzaron [els membres del Teatro Íntim] entre las señoras. Contadísimas fueron las que se presentaron con sombrero, y aún en este caso con capota o sombrero bajo. Casi todas lucieron el cabello, que es el adorno más gallardo para una cabeza femenina y medio para que los espectadores no deban sufrir las torturas a que les sujetan en los teatros del día los sombreros a la moda.*»

9. Un altre exemple, «*Més, aquest art [el modernisme] se presenta en les degudes condicions per a imposar-se a la majoria del públic amb tota la força del sentiment i de la bellesa. [...]* No, tal com avui fan art els seguidors de les corrents novíssimes, no passaran els èxits que conseqüeixin del reduït circuit dels *iniciats.*» X.: «Teatro Íntim», *L'Atlàntida*, any III, núm. 73, 4-2-1899, pàgs. 6-8.

«Lo *Teatre Íntim* va humanisant-se. Pel camí que ha emprès en la sèrie de funcions que va començar dilluns al *Líric*, crec que no tardarà molt en perdre aquella misteriosa reserva que s'havia imposat per distingir-se.

Volia poca gent... dos o tres files a lo més, perquè parlava en veu baixa com un penitent quan se confessa. Les llums de la platea, apagades, perquè el recolliment sigui més complet i més viu el contrast amb l'escena, degudament il·luminada. Així va representar-se per primera volta el drama *Silenci* d'en Gual. Mes dilluns ja fou distint.»<sup>10</sup>

Malgrat tot, alguns sectors conservadors, encara que sigui momentàniament, deixaran de costat els seus recels antimodernistes davant del caire inesperat que sembla haver pres la vetllada. Així, per exemple, el crític de *La Veu de Catalunya* creu que

«no hi ha necessitat, per a donar compte de la primera sessió d'abono del teatre íntim, que busquem la filiació de les obres representades, per a deduir lo triomf de l'escola a què pertanyin. Ahir vespre en lo teatro Líric, lo triomf fou de l'art, sigui quan-se vulga el nom amb què aquest art se bategi. [...] Lo triomf de l'art. Què se'n importa que aquest art se digui modernisme, simbolisme o decadentisme? Per a tot-hom la més sincera felicitació.»<sup>11</sup>

Fins i tot *La Talia Catalana*, que té per objecte principal «treballar per l'escena catòlica», en aquesta ocasió es considera obligada a «donar compte de moltes de les produccions que dintre la moral i les bones costums vénen succeint-se en lo teatre profà», i més quan —l'afirmació és del tot inesperada— es parla d'una obra (*L'alegria que passa*) que «pel seu mèrit, tan artístic com literari, fuig de la costum i ocupa un lloc entre la novetat».<sup>12</sup> Tal i com ha previst Gual, l'eclecticisme sobtat de bona part dels nuclis conservadors s'estén sense gaires dificultats a la consideració de *Silenci*.

Al moment d'aparèixer, el març de 1898, al mateix número de *Catalònia* en què Maragall ressenya *Silenci*, Ignasi Iglésias saluda *L'alegria que passa* com un triomf del decadentisme («El decadentisme, tant impropri de l'esperit del catalans, ha entrat triomfalment a casa nostra»). No obstant la seva posició radical,

10. P. del O. [Josep Roca i Roca]: «Crònica», *La Esquella de la Torratxa*, any 21, núm. 1045, 20-1-1899, pàgs. 34-35.

11. Francesch Ripoll: «Teatre Íntim. *Silenci*. *L'alegria que passa*», *La Veu de Catalunya* (18-1-1899). Així mateix, el *Correo Catalán*, periòdic carlí, comenta, «*Llámese teatro en la mayor reducción de sus elementos y hasta de sus atributos, llámese teatro modernista, o llámese como se quiera, lo cierto es que la representación dispuesta el lunes en el Lírico atrajo irresistiblemente al público.*» En aquest cas, l'èxit és atribuït gairebé de forma exclusiva a *L'alegria que passa*. És clar, Rusiñol fa una obra que, en opinió dels ultraconservadors, no té res a veure amb «*esas abstracciones y delirios en mal hora surgidos de la mente de ciertos autores para elaborar dramas híbridos, sujetos por la argolla de una tendencia social, sin que ésta venga justificada por caracteres verdaderamente humanos y por el recto desenvolvimiento de la acción*»; vegeu J. Borrás de Palau: «*Teatro Íntimo. L'alegria que passa*», *Correo Catalán* (19-1-1899).

12. «La sessió del Teatre Íntim donada en lo *Líric*», *La Talia Catalana* (22-1-1899).



Iglésias «accepta i admira» l'obra de Rusiñol, i això és, precisament, el que farà que Gual s'interessi per la peça. Iglésias, tot i descobrir en el text «des queixes d'una ànima malalta, d'una ànima que no pot gaudir de la vida» observa que l'autor

«sempre se'ns presenta tal com és, amb tota sinceritat, malalt i trist, cultivant les seves tristesses, cantant-les, exalçant-les, volent-les encomanar als altres, no podent mai desfigurar la seva ànima essencialment catalana, ja que en ses obres no hi manca pas quelcom de falaguer, ni aquell agre-dolç tan propi de la nostra terra.»<sup>13</sup>

És l'actualització del vell eclecticisme de *L'Avenç*: modernitat i sinceritat, que ara se sumen, cinc anys després, a la idea d'una representació pura de la catalanitat (que en el cas de Rusiñol és inseparable de la poètica de l'agre-dolç). Iglésias, d'altra banda, accepta *L'alegria que passa* perquè és «un quadro arrencat de la vida real» (encara que hagi estat filtrat per l'exquisit temperament de l'artista) i, encara més, perquè és un producte líric concebut per lluitar directament contra la plaga del flamenquisme i del *género chico*. Cap d'aquests conceptes no destorba Gual, més aviat al contrari: *L'alegria que passa* representa una possibilitat clara d'armistici, un punt d'entesa, una concreció teatral moderna, senzilla, catalana i sincera. El més important per al director de l'Íntim, però, és que l'obra de Rusiñol inclou la principal premissa del «teatre de sentiment»: la presència del drama íntim (en mots de Claudi Planas, l'«expressió de lluites íntimes no pot sortir massa a fora» o, com afirma el mateix Gual, «una rialla declarada i mil llàgrimes ocultes»)<sup>14</sup>. D'altra banda, *L'alegria que passa* connecta amb el model gualià per la voluntat de suggestió atmosfèrica, per presentar un decadentisme ambigu —i, per tant, tolerable— i per comptar amb la virtut «d'acusar defectes i excel·lències pel mitjà d'una visió universalista, que d'altra part no desmentia un sol instant la filiació estètica que la dictava»<sup>15</sup>. De més a més i de manera simbòlica, *L'alegria que passa* mostra la vocació mateixa de Gual: la convivència conflictiva entre «l'esperit d'aspiració» (un «Joanet» que Gual s'ha reservat per al dia de l'estrena) i «una tradició encongida i de malfiança [...], aquell poble avar, bigarrat i golafre, que no accepta res que intenti desvetllar-lo del seu adormiment». Per acabar, *L'alegria que passa* també mostra una idea similar a *Silenci*: la idea que la «resignació aparent d'un no possible més enllà, també aparent, no vol ni ha volgut dir mai covardia, sinó més aviat fixesa i creença que res no pot destruir»<sup>16</sup>. Tot això, encara que teoritzat gairebé trenta anys després, ajuda a entendre l'opció que fa Gual pel text

13. [Ignasi].Iglésias.: «Bibliografia. *L'Alegria que passa*», *Catalònia*, núm. 3, 25-3-1898, pàgs. 52-53.

14. Adrià Gual: «*L'alegria que passa*. En homenatge», *La Veu de Catalunya* (10-1-1926).

15. *Ibid.*

16. *Ibid.*

de Rusiñol: es tracta de presentar una obra de pes a l'hora de fer callar totes aquelles veus que només han sabut veure en *Silenci* un art de renúncia, de descomposició o de negació de la vida.

Pel que fa als sectors refractaris, Gual segueix la seva tècnica d'aproximació, de captació lenta. Cal proporcionar dosis d'art regenerador a cullerades petites, que no puguin espantar ningú. El jove director sap que, a l'hora de valorar positivament *L'alegria que passa*, la crítica conservadora es fixarà, com destaca Casacuberta,<sup>17</sup> en el costumisme, en l'humor agre dolç, en el pintoresquisme escenogràfic i lingüístic o en la realització d'algunes situacions dramàtiques convencionals.<sup>18</sup> Ara bé, gràcies a aquests ingredients Gual espera que el públic es vagi acostumant a una nova sensibilitat escènica. En aquest sentit, col·locar *Silenci* al costat de la peça de Rusiñol és un risc calculat. És cert que la comparació serà inevitable; Gual, tanmateix, juga amb avantatge: la crítica a *Silenci* ja ha estat feta, ara el protagonisme ha de ser per a Rusiñol. I, en efecte, tot i el to laudatori general, el comentari sobre *Silenci* passa a segon terme. Per a tothom —més d'un crític ho destaca—, la veritable originalitat de la sessió rau en l'obra del celebrat pintor del Cau Ferrat.<sup>19</sup>

Hi ha alguna novetat, però, en la consideració de *Silenci*. *La Veu de Catalunya*, per exemple, ressenya l'obra per primer cop. I, per comptes de mostrar-se agressiva, destaca que el drama sigui «posat en escena amb una escrupolositat artística que veiem molt poques vegades —per no dir mai— en les taules», subratlla el caràcter suggestiu de l'escenificació i, com ja és habitual, la sensació de realitat que encomana:

«Aquell primer acte d'una realitat que corpren gràcies a la integritat de vida que enclou, fou escoltat amb religiós respecte, sentit-se el dolor de l'escena amb tota la força que li donà l'autor. Lo segon, més intel·lectual, o millor, d'un sentiment més intel·lectual que el primer, fou entès com cal, per a què el drama produís la necessària emoció.»<sup>20</sup>

En la mateixa línia d'aprovació, *La Talia Catalana* parla de «naturalitat» i de «refinat sentiment». Al seu torn, Claudi Planas, des de *La Renaixensa*, insisteix en l'efecte màgic del quinqué vermell. Ho explica així: «aquella clapa de llum roja, quedant tallada per les siluetes fosques del capellà i la minyona re-

17. A propòsit de *L'alegria que passa* i de la seva recepció, vegeu Casacuberta: «Del Teatre Íntim al Teatre Líric Català: *L'alegria que passa i Cigales i formigues*», dins Santiago Rusiñol..., pàgs. 387-439.

18. A tall d'exemple, *El Noticiero Universal* diu que, de *L'alegria que passa*, «erieron en grande los muchos còbistes de la misma y escucharon con deleite los preciosos números de música que contiene.» M.: «Teatro Lírico», *El Noticiero Universal* (17-1-1899).

19. Per exemple, «el estreno era naturalmente el atractivo de la sesión. El drama de Gual era ya conocido, había sido el año pasado discutido de sobra por la crítica y como se merece aplaudido y ensalzado.» J. M. Jordà: «Teatro Íntimo. *L'alegria que passa por S. Rusiñol*», *La Publicidad* (17-1-1899).

20. Ripoll: «Teatre Íntim...».

colzats a la taula blanca i destacant-se sobre la penombra del fons, va donar una nota d'intimitat, un sentiment de desgràcia de casa, que, em puc equivocar, però em sembla que es va imposar a tothom.»<sup>21</sup> Contra el que pugui desprendre's de les paraules precedents, Planas lamenta que el nivell d'atenció no hagi estat el d'ara fa un any. Les condicions són unes altres i

«com que allí no hi ha crits, ni sorpreses, ni plors forts, al cap d'una estona una part del públic se recordava de que era al teatro i de que al teatro s'hi va a passar l'estona, a exposar-se... i... a fer víctimes, i allavors se desviava un xic aquella corrent que atrau, lliga i estreva la sala a l'escenari, fins que un nou detall, una frase, la mateixa força, aquella força tan especial del drama, tornava a atraure el corrent, i tornava a fixar al públic.»<sup>22</sup>

Potser qui dedica més espai a parlar de *Silenci* és Roca i Roca que, des de les seves tribunes a *La Esquella* i a *La Vanguardia*,<sup>23</sup> insisteix a carregar-se la proposta de renovació teatral que suposa l'aportació de Gual. És l'únic, al capdavall, que utilitza la comparació de les dues obres per posar el dit a la nafra. També havia estat l'únic, tot i no assistir a la representació, a valorar negativament l'estrena de *Silenci*, un any abans. El mateix de sempre: es queixa d'allò que considera quietisme interpretatiu i del baix volum de la veu; amb tot, ha de reconèixer que «el públic del dilluns la veié amb respecte i amb agrado». Cosa que no treu que l'obra sigui «opaca, somorta, sense vibració» i, més greu encara, que sigui tan convencional com «casi totes les obres ordinàries que van en busca de l'efecte teatral per tots els medis». D'aquesta manera, introdueix un aspecte nou en la valoració de *Silenci*. Segons comenta, el recurs de les cartes trobades té un punt d'inversemblant i de convencional... També sembla inversemblant que si el públic no té cap mena de dificultat per intuir la veritat, Ramon, el vidu protagonista, no sospititi que l'enamorat de la seva difunta esposa pugui ser mossèn Oriol. Roca creu que aquí hi ha el veritable conflicte del drama i retreu a Gual que hi passi pel costat sense fer-ne cas. En definitiva, si bé les acusacions de convencionalisme poden tenir un mínim fonament, és evident que Roca no entén en absolut el sentit de la proposta gualiana. No s'adona que és precisament el bandejament del conflicte allò que, dins la teoria simbolista, atorga sentit i valor a la peça. O potser sí que se n'adona («tal volta diria algú: això no és *Teatre íntim*. I què?»), però és precisament aquest concepte allò que no li agrada.

De resultes d'això, s'entén que Roca distingeixi *L'alegria que passa*. Ho diu sense embuts: «Pertany acàs a n'aquest teatre a la sordina i de calculada con-

21. Planas: «Teatro Íntim».

22. *Ibid.*

23. P. del O.: «Crònica» i J. Roca y Roca: «La semana en Barcelona», *La Vanguardia* (22-1-1899). Al segon article, només parla de *L'alegria que passa*.

centració l'obra d'en Santiago Russinyol: *L'alegria que passa?*» Breu: «Mai de la vida. [...] Això és teatre nou; pero no *teatre íntim*». És a dir, és un teatre perfectament viable escènica parlant. La monotonia, la manca d'acció, l'estatisme, la concentració del teatre simbolista no satisfan el crític com a patrons dramaturgics per al teatre futur. *L'alegria que passa* és tota una altra cosa: «és la condensació d'una idea poètica i simbòlica», «la lluita de la prosa i la poesia»; una idea que no es presenta de forma somorta i endormiscada, sinó a «plena llum», formant un «quadro viu» («d'una vida que mai havíem vist en lo teatro») per on circulen personatges que parlen «un llenguatge exuberant de locucions e imatges pintoresques»; és el «llenguatge mateix del poble enriquit per la imaginació galana i fecunda d'un humorista de primera força.» «I seria a fe una viva llàstima —conclou Roca— que, havent nascut tan vigorosa, quedés estancada en les *intimitats del Teatre íntim*». Algun cop s'ha entès aquesta frase erròniament. Roca no parla de la companyia, sinó del gènere. Globalment, elogia les maneres de l'Íntim i el seu impuls de renovació (amb reticències per alguna solució escènica concreta).<sup>24</sup> El que no comparteix és el model dramàtic proposat pel seu fundador.

Per un altre costat, Roca valora el text de Rusiñol com a teatre modern perquè se situa en l'òrbita del drama wagnerià («*L'alegria que passa no es sólo una obra literaria por su forma oral, no es sólo una concepción poética por el simbolismo que entraña su pensamiento generador: es principalmente una creación artística muy amplia a la vez que muy concentrada, por la admirable fusión que en ella se realiza de las letras, las artes plásticas y la música. Gracias al harmónico concierto de estos tres elementos cumple, dentro de su esfera, el ideal del teatro wagneriano*»)<sup>25</sup> i també per allò que, paradoxalment, en la línia simbolista, sempre ha interessat a Adrià Gual: «*el maridaje íntimo de la realidad y el idealismo que en ella felizmente se consume.*» El punt de mira, és clar, no és el mateix. Gual parla d'intimisme mentre que al crític, li esgarrifa el terme.

Finalment, Roca no vol adonar-se que el mèrit de la *vitalitat* de l'obra és degut en gran mesura a la direcció de Gual. És un extrem que, curiosament,

24. Així s'entenen els elogis que, a *La Vanguardia*, dedica a la manera de fer de l'agrupació, «El autor de La alegría que pasa debe felicitarse, en mi concepto, de que su obra dejara de ponerse en semejantes condiciones [les de les empreses comercials]. Aunque vale mucho, requiere para aparecer con todo el realce de su artística belleza, una ejecución depurada y sobre todo cariñosa. Necesita, en una palabra, una gran dosis de fe y esa compenetración íntima del corazón y la inteligencia de los intérpretes con la creación del autor, que no siempre saben sentir los cómicos de oficio. En el Teatre íntim ha encontrado todo eso, y de ahí su éxito espléndido, reconocido con rara unanimidad por toda la prensa, sin restricción de ningún género.» Per a Roca, l'Íntim pot adjudicar-se «la gloria de haber contribuido poderosamente a la regeneración de la escena catalana», però no amb obres intimistes, com *Silenci*, adreçades a un públic escollit («el prurito de escojer su público entre algunas docenas de iniciados»), sinó amb obres com *L'alegria que passa*, que ara demana de totes passades la sanció definitiva del «gros públic»; vegeu Roca: «*La semana en Barcelona*».

25. *Ibid.*

no obvien d'una manera tan flagrant les altres crítiques. Per exemple, Ripoll assegura que «l'arribada dels gimnastes» «produí un entusiasme tan gros que no recordem haver-ne vist un altre d'igual en lo teatre»; «fou sens cap mena de dubte l'èxit més gran d'en Gual —director d'escena—».<sup>26</sup> Així, si bé és cert que el «quadro» de Rusiñol «té l'escalfor de la vida», el mèrit de la seva veritat escènica, tanmateix, és també atribuïble al director. Claudi Planas també incideix en aquesta idea: després d'aplaudir la gran «naturalitat amb què es desenrotlla» l'escena, assegura que «ben preparada com està l'obra, amb poc esforç hauria fet efecte aquella sortida, però ajuntant-hi la traça amb què fou dirigida, per força havia d'esclatar, i aixís fou».<sup>27</sup> *Lo Teatro Català* parla de «propietat escènica» i «precisió d'ensaigs no molt comú en los estrenos de drames o comèdies»; fins i tot *Lo Teatro Regional*, que en una crítica de Marian Escriu mostra molts recels davant l'obra de Rusiñol,<sup>28</sup> en una altra signada per M.R.R., elogia la «direcció escènica de Gual», que «va acreditar-se de saber-ne força, especialment en l'escena de l'arribada dels saltimbanquis, que va causar forta sensació i li va premiar lo públic ovacionant-lo.»<sup>29</sup> En el mateix sentit, el *Correo Catalán* parla de «conjunto escénico» i del «esmero que se desplegó en la manera de agrupar las figuras, así principales como secundarias.»<sup>30</sup>

Cal aclarir que, en aquests moments, la idea de «direcció d'escena» és força imprecisa. És poc habitual i quan s'utilitza acostuma a fer referència a diversos

26. Ripoll: «Teatre Íntim...» També destaca dos dels principis teòrics de Gual pel que fa a la interpretació: la compenetració dels actors amb l'obra i l'efecte de «conjunt» per sobre dels egoïsmes particulars. Així, sembla que els actors —sobretot, Domus, Solà, Gual, Útrillo i Vilaregut— deien «sense efectismes lo seu paper, compenetrats de lo que havia d'ésser lo conjunt, més de lo que ells representaven.»

27. Planas: «Teatro Íntim».

28. Segons Escriu, és un quadre «sentit», però d'un «sentiment algo extravagant. El símbol que enclou, el posar vis a vis la poesia de la vida bohèmia amb la prosa de la vida regular i ordenada, que l'autor ne diu burgesia, per a fer ressaltar a més simpàtica la bohèmia té, en primer lloc, molt de discutible i és, segonament, un xic demoleadora, no per lo que atany a les costums, sinó per lo que es refereix al benestar humà. Si el senyor Rusiñol es mirés la bohèmia que descriu de ben a prop i sofrís les conseqüències de viure anant pel món amb la misèria i la degradació per companyes, tal vegada no li vindrien ganes de ser son apologist. Ell dirà que des de fa molts anys també fa de bohemi... Prou; però la bohèmia d'ell és de color rosa, amb totes les comoditats, mentres l'altra és de la bohèmia negra, la dels desheretats que passen més hores badallant i renegant de sa estrella, que no pas meditant lo felços que son... els gossos perduts» (Marian Escriu Fortuny: «Crònica. Teatre Íntim», *Lo Teatro Regional*, any 8, núm. 363, 21-1-1899, pàg. 30). De les poques crítiques que troben pegues en l'obra de Rusiñol, també val la pena destacar la de *L'Atlàntida*, que tot i valorar el text, incideix en el vell argument de la irrepresentabilitat, «hermós, admirable, d'una delicadesa poètica exquisida és el poema *L'alegria que passa* d'en Santiago Rusiñol, mentres no surt del llibre, mes no té condicions escèniques de cap mena que la facin recomanable com a obra teatral; més direm: representat davant d'un altre públic que no fos el que assistí a son estreno, no haguera passat de cap modo, i sense raó es diria de l'auditori que té mal gust» (X.: «Teatro Íntim»)

29. M. R. R.: «*L'alegria que passa*», *Lo Teatro Regional*, any 8, núm. 323, 21-1-1899, pàgs. 31-32.

30. Borràs: «Teatro Íntimo...»

aspectes de la materialització del decorat.<sup>31</sup> En aquest cas, els cartells que anuncien la temporada<sup>32</sup> ho deixen ben clar: «Teatre Íntim. Direcció Adrià Gual». Direcció, però, de què? De la companyia? Hi ha, realment, una companyia? De les funcions? De les funcions i de la companyia?<sup>33</sup> El dilema s'afebleix en la mesura que Gual participa com a actor en totes les funcions. És ell el primer actor / director? En un altre sentit, la presència de Gual com a dramaturg, com a director d'escena, com a actor i com a escenògraf-pintor (pinta, amb Utrillo, el decorat de *L'alegria que passa*, concebut a partir del cartell que el mateix Rusiñol va fer en el moment de l'edició) desferma, entre les files de la crítica contrària, alguna ironia. Així, tot constatant la plurifuncionalitat de Gual, diverses ressenyes aprofiten per ridiculitzar la noció d'artista complet: «És graciós també això de que els modernistes lo mateix serveixen *para un berrido* que *para un fregado*; quasi tots ells són pintors, escriptors i actors en una peça; el *summum* de l'art.»<sup>34</sup> Per a alguns, és aquesta dispersió la que fomenta un art efímer, de poca consistència, un art del moment, *snob*. El futur de l'Íntim, segons això, està sentenciat:

31. Per exemple, en la segona sessió de l'Íntim al Teatre Líric, el crític del *Diario de Barcelona*, tot elogiant la feina d'Utrillo amb el decorat d'*Ifigènia a Tàurida*, diu el següent, «*Con arte, merecedor de caloroso aplauso, dispuso la escena D. Miguel Utrillo, quien ha demostrado repetidamente sus excelentes condiciones de director*»; vegeu *Diario de Barcelona* (24-1-1899). És força clarificador un text que, l'any 1902, Gual presenta com a memòria per tal d'accedir al càrrec de «director d'escena» al Teatre del Liceu de Barcelona (Adrià Gual: «Treball-memòria per al concurs de *Director d'escena* del teatre del Liceu de Barcelona», 7-2-1902, original ms., Fons Gual, Carpeta 46); vegeu més endavant capítol 12, apartat 5.

32. Cartell (estil *art nouveau*) fet pel mateix Gual. El podeu veure reproduït a Batlle, Bravo, *Coca: Adrià Gual...*, pàg. 115.

33. És el mateix dubte que apareixia en relació a les tres primeres sessions de l'Íntim. Què vol dir «Teatre Íntim»? És un gènere? És una tendència? És el nom d'una companyia? Malgrat que en aquesta ocasió sembla que ja ningú no dubta que es tracta d'una agrupació dramàtica amb un estil d'escenificació característic, encara hi ha qui té dubtes, «La primera sessió de *Teatre Íntim* de les tres que pensa donar la companyia (?) Gual, tingué lloc el passat dilluns en el Teatre Líric i davant d'una concurrència tan nombrosa com escollida» (l'interrogant és a l'original). Escriu: «Crònica. Teatre Íntim». En contraposició, n'hi ha que ho tenen molt clar, «*El Teatre Íntim, la associació destinada a presentar y popularizar las obras de autores modernos cuya tendencia o forma o manera se dirige primordialmente a la expresión de manifestaciones artísticas puras, constituida en Barcelona y dirigida por Adrián Gual...*» Evidentment, Jordà («*Teatro Íntimo*»). O també, des de la *Institución catalana de Música*, «Com ja sap tothom, està concentrat en aquesta agrupació [Teatre Íntim] quasi tot l'element jove d'escriptors i músics que amb vera fe ajuden la labor de l'Adrià Gual per a arribar a una regeneració artística en el teatre.» «Notes del mes», *Bulletí de la Institución Catalana de Música*, núm. 27, gener 1899, pàgs. 2-4.

34. X.: «Teatro Íntim» O també la clàssica «*chirigotas*» de Doys: «*A. Gual: pintor, litógrafo, autor dramático, cartelista, actor, poeta y sacerdote*», *La Publicidad* (17-1-1899), «*Gloria a ti que tanto vales, / y que llenos de intersticios, / tienes trescientos oficios / en los cuales sobresales! / En las obras celestiales / con las cuales dejas brizo al mundo, / se ve tu nimen fecundo, / tu saber excepcional, / tu talento colosal / y tu genio sin segundo! // [...] Sigüió sin mucho tardar, / a aquel Nocturno morado, / que tanto gusto me ha dado, / tu Silencio verde-mar. / ¿Qué se puede ya esperar / de un estro [sic] tan fecundante? / ¿Qué nuevo idilio o desplante / puede salir de tu pluma / cuando has llegado a la suma / de lo más extravagante? // Vuelve al cartel soñador, / allí donde te lucias / en los venturosos días / en que no eras escritor. / Otro ruego por favor / de ti espero, eximio Gual, / si una amistad fraternal / quieres que de entrambos brote: / que te dejes el bigote, / porqué afeitado estás mal.*»

«Al Teatre Íntim s'hi anirà algun cop que altre, per veure-hi la coneixença o perquè avui fa snob. D'aquí a una dotzena d'anys, del teatre íntim ja no se'n cantarà gall ni gallina, i mentrestant encara viuran sobre les taules *La Dolores* i *La Dida*.»<sup>35</sup>

## 1.2. Segona sessió: *Ifigènia al teatre Líric*

La reposició d'*Ifigènia a Tàurida* en la segona sessió al Teatre Líric, el dia 23 de gener, té, tal com ha passat amb *Silenci*, menys ressò que no pas el muntatge de *L'alegria que passa*. De fet, força publicacions obvien el comentari aduint que ja n'han parlat extensament en ocasió de l'estrena, tres mesos abans. El que sí fan la major part de ressenyes és destacar les diferències entre el que ha estat la representació a l'aire lliure i el que ara ha estat la representació en un teatre convencional. En conjunt, es pot dir que la comparació tendeix a considerar lloable l'efecte aconseguit al Teatre Líric. Ripoll, per exemple, assegura que «vista en les taules i en una atmosfera totalment diferent de la primera volta, se sentí, sense perdre gaire, l'emoció serena que es desprèn d'aquella figura d'*Ifigènia*.»<sup>36</sup> Segons el crític de *La Veu*, és evident que l'obra ha «perdut quelcom»; la culpa, amb tot, ha estat, més que no pas del «executants»,<sup>37</sup> que s'han mostrat perfectament compenetrats amb l'obra representada, de la «*distracció del públic*». La mateixa idea que expressa, potser de forma més contundent, el *Diario de Barcelona*:

«El efecto del espectáculo fue muy distinto del que produjo en El Laberinto en el pasado mes de octubre, como lo adivinaran nuestros lectores, por la diferencia que ha de existir entre una representación al aire libre, iluminada por el sol, y una representación en las tablas de un teatro, a la luz de las baterías de gas. Por otra parte, el conjunto del público que anoche se reunió en el Teatro Lírico era muy distinto del auditorio que acudió a la hermosa quinta del marqués de Alfarrás. No se notó ni la atención profunda, ni el recogimiento en el Lírico que se advirtieron en aquel sitio, quizás porque las vastas dimensiones del local son poco favorables a la concentración del ánimo. Lo cierto es que los espectadores en general estuvieron distraídos buena parte de la noche, sin entrar en la tragedia, siguiéndola apenas y sólo oyéndola con interés en algunas situaciones. A pesar de ello, la escucharon de nuevo con verdadero placer los que se hallaban preparados para comprender sus bellezas...»<sup>38</sup>

La relació entre sala i escena, doncs, continua sent la mateixa que ha imperat en la primera sessió d'hivern: públic de bona societat relativament disposat a alterar els seus costums atàvics de recepció. Així, doncs, bona part

35. Escriu: «Crònica. Teatre Íntim».

36. F. Ripoll: «Teatre Íntim. *Ifigènia a Tàurida*», *La Veu de Catalunya* (24-1-1899)

37. Els mateixos que al Laberint tret de Vilaregut, que, en el paper d'Arkas, és substituït per l'actor Roig.

38. *Diario de Barcelona* (24-1-1899).

d'aquest públic entra a la sala un cop iniciada la funció i es nota que «*algunos tenían más interés que por la escena por lo que pasaba de telón a fuera.*» En desgreuge de l'auditori, s'ha de tenir en compte que la vetllada del Líric perd el caràcter «festiu»<sup>39</sup> que havia tingut l'obra muntada a Horta; ara es tracta d'una sessió de teatre amb tots els ets i uts, sense rituals aristocràtics. Altrament, les bones condicions del Líric afavoreixen que el text se senti sense problemes i que la visibilitat sigui acceptable (l'absència de barrets és pràcticament absoluta), dos aspectes que, al Laberint, no van ser gaire cuidats i que, al seu moment, només es disculpaven per l'excepcionalitat de l'esdeveniment.<sup>40</sup>

Pel que fa al decorat, «Aqueix jardí del *Laberinte*, ple de sol i d'aire pur, si-gués substituït per un altre ple d'art i de bon gust que, en lloc de fer enyorar l'altre, donava benestar a l'esperit i ajudava a posar-se en situació per a saborejar com se deu la gran obra de Goethe, tan magistralment traduïda per Maragall».<sup>41</sup> El decorat, obra d'Utrillo, consisteix en una reproducció de «*Le bois sacré*» de Puvis de Chavannes, a la qual s'afegeixen plantes i flors naturals. El conjunt rep l'elogi unànime de totes les crítiques.<sup>42</sup> Fins i tot, hi ha qui se l'estima més que no pas el decorat *natural* del Laberint:

«yo —diu Pomés— *me quedo con el escenario del Lírico: abí pude admirar y aplaudir una verdadera obra de arte, lograda por el esfuerzo inspirado del hombre; allá vi tan sólo una mutilación de la naturaleza, que me hizo exclamar en voz tan baja que yo solamente oyerá, pues temía causar escándalo: he aquí una maravillosa imitación de la naturaleza...*»<sup>43</sup>

Obviant la lectura que Maragall ha fet de l'obra de Goethe —i, de retop, la que ha fet Gual—, que ja ha estat glossada tres mesos abans, en aquesta ocasió, algunes veus s'aturen a destacar un dels principals objectius de l'Íntim: l'especificació d'*Ifigènia* ha de suposar el primer pas de la companyia en la línia de

39. Vegeu «Teatre Íntim. *Ifigènia a Taurida*», *Lo Somatent* (30-1-1899).

40. Ramon Pomés, des de *La Vanguardia*, en estricta coherència amb la valoració que havia fet de la representació tres mesos abans, observa que, al Teatre Líric, «*Hállome en mejores condiciones para poder concentrar mi espíritu y hacer más intensa la ilusión de que asisto al desarrollo de un drama viviente y verdadero: estoy sentado en una cómoda butaca, y no encaramado en una silla con miedo a perder a cada momento el equilibrio; sin esfuerzo ninguno puedo dominar todo el escenario y así no pierdo un sólo detalle de cuanto pasa sobre las tablas, abarcando constantemente toda la amplitud del cuadro. Hay más, y créase que no es poco importante esto, la temperatura en el Lírico era agradable y sana, ni fría ni caliente con exceso, librándome así de grandes molestias físicas que por fuerza habían de imposibilitarme e imposibilitar a todos la concentración de espíritu que es necesaria para el goce de toda obra bella.*» R. Pomés, «*Cosas de teatro. La Ifigenia en el Lírico*», *La Vanguardia* (25-1-1899). A propòsit de l'activitat periodística de Pomés a *La Vanguardia*, vegeu Josep Joan Piquer i Jover: «*Periodista de La Vanguardia*», dins *El periodista Ramon Pomés i el seu temps*, Barcelona, Rafael Dalmau, editor, 1977, pàgs. 35-45.

41. «Notes del mes», *Butlletí de la Institució Catalana de la Música*, pàg. 3.

42. Vegeu, per exemple, C[laudi].P[lanas]. y F[ont].: «Teatro Íntim», *La Renaixensa* (25-1-1899)

43. R. Pomés: «*Cosas de teatros...*»



presentar obres punteres del teatre clàssic universal. I això no vol dir acudir al repertori més habitual (se cita *Hamlet*), sinó descobrir nous textos que, com l'obra de Goethe, estiguin prenyats d'altíssimes emocions educadores. Només d'aquesta manera, amb aquest estímul, s'assentaran sòlidament els pilars d'una nova tradició autòctona. «Com podíem creure —s'exclama el crític de *Lo Somatent*— que en aquella tragèdia arraconada dintre les biblioteques hi havia un caudal tan immensa d'emocions agradables, un calor tan viu que arribés a encendre l'entusiasme com ha fet ara?» D'altra banda, els elogis adreçats a la tasca empresa pel Teatre Íntim i al seu director, en el context del *revival* i lluny de la necessitat de valorar l'autoria —impossible d'evitar en la sessió de la setmana anterior—, són formulades cada cop d'una forma molt més unànime i explícita. En aquest sentit, Gual, «fundador y director del Teatre Íntim», «merece también toda clase de elogios» perquè els seus esforços han «logrado imponer esas hermosas manifestaciones de arte».<sup>44</sup>

«La veritat és que mai, per més elogis que se'n facin, s'alabarà prou aqueix grup d'artistes tan entusiastes com intel·ligents que fa per l'art tot quant pot, desoïnt la poca comprensió dels qui són incapaços de sentir-lo com ells lo senten, s'esforcen per oposar ls-hi lo ridícul que després a ells mateixos los hi cau a sobre.»<sup>45</sup>

Tot fa pensar que, si no hagués estat pel fracàs de *Blancaflor* i d'*Interior*, la valoració futura de l'Íntim probablement hauria anat per altres camins, hauria partit d'altres premisses, no hauria comptat amb tants prejudicis. Malauradament, la condensació d'estrenes en un sol mes atempta contra la mateixa dinàmica creativa que postula Gual i perjudica, tal com immediatament es veurà, la resolució i l'efecte de les dues darreres estrenes.

Abans, però, aprofitant un comentari de Ramon Pomés, val la pena abordar una darrera qüestió: la consolidació del model interpretatiu. Pomés és l'únic a fer una crítica explícitament negativa de la representació. Tres mesos abans, arran de l'estrena al Laberint i tot criticant l'elitisme de l'acte, havia demanat, «para que estos ensayos dieran un resultado que pudiese ser determinativo de juicio», que les representacions «se dieran en sesión pública de veras o en sesión íntima de veras». Segons el crític, el dia 23, al Líric, no s'ha donat ni una cosa ni l'altra: «el público que el lunes fué al Lírico pagando su entrada, es el público mismo que fué invitado, a los jardines del Laberinto.» I això, lògicament, treu qualsevol mena de valor a la representació. Les reticències de Pomés, malgrat assegurar que aquest cop les condicions de recepció han estat millors, tan sols s'aturen davant del treball interpretatiu desenvolupat per Gual.

Des de l'estrena de *Silenci*, totes les crítiques, sense gaires matisos, s'han dedicat a lloar el treball actoral dels membres de l'Íntim i, sobretot, a destacar

44. «Espectáculos. Teatro Lírico».

45. «Teatre Íntim. *Ifigènia a Tàurida*», *Lo Somatent*.

el mèrit de la seva actuació en tant que intèrprets, en la majoria dels casos, aficionats. La paraula que es repeteix amb més freqüència és «naturalitat». A partir d'aquí, la crítica de Pomés planteja una qüestió interessant. La tragèdia, demana naturalitat o reclama, per contra, un estil declamatori propi? Segons sembla, Gual ha estat l'intèrpret que «*más entero se mantuvo, moviéndose con naturalidad, dando a sus palabras el verdadero sentido, que el público pudo coger todo entero, gracias a su franca pronunciación, exenta por completo de falseadas entonaciones*». <sup>46</sup> Paradoxalment, aquest estil ha motivat que alguns sectors de l'auditori li reclamessin una «*entonación trágica*». Amb bon criteri, Pomés creu que això és un disbarat, ja que el mèrit de Gual és precisament aquest,

*«que diciendo estas frases determinadas con su dicción clara, diáfana y perfectamente ajustada a su valor ideal, logra que, lo que dice, entre muy hondo en el espíritu del oyente, mucho más hondo que dando a esas frases lo que se llama entonación trágica. Ya sé que esto no lo comprenderan muchos que són cómicos de oficio; pero importa poco esto, mientras lo vaya el público entendiendo».*

L'observació d'aquest crític (les altres ressenyes es limiten a elogiar en termes generals l'execució dels actors) permet observar els efectes pràctics de la teoria interpretativa de Gual, i també la seva perseverança: voluntat de suggestió *versus* efectismes arbitraris.

### 1.3. Tercera sessió: Interior de Maeterlinck i l'estrena de *Blancaflor*

No es pot entendre la redacció de *L'estudiant de Vic*<sup>47</sup> a les acaballes del 1899 si no s'explica abans el fracàs de *Blancaflor*.<sup>48</sup> Gual atribuirà la culpa del *desastre* als aspectes més visionaris de la peça, i és per això que, a l'hora d'intentar un nou assaig de «teatre popular», es plantejarà una vegada més el dilema entre desenvolupament dramàtic i situació. Però què ha passat exactament amb *Blancaflor*? L'autor, ajudat per la melodia popular, ha forçat les pautes del «drama musical» i ha transcendit el plantejament situacional maeterlinckià fins a l'extrem de produir una mena de visió; visió que, un cop traduïda a la mate-

46. Segons Pomés, aquest cop, llevat de Gual, els actors han perdut la fe que els inspirava el dia de l'estrena. Només hi ha una altra ressenya que estigui d'acord amb aquest extrem: N.N.N.: «Teatros. Crònica», *La Esquella de la Torratxa*, any 21, núm. 1046, 27-1-1899, pàg. 55.

47. *L'estudiant de Vic*, originals ms., Fons Gual, núm. 1422 (dos exemplars). El segon ms. és incomplet: un intent de reescriptura fet aproximadament el 1924. Al ms. original (setembre-desembre 1900), hi ha una anotació, «Cançó popular harmonisada per a l'escena, n° 2». A *Mitja vida...* (pàg. 99), Gual parla de *L'estudiant de Vic* com si fos anterior a *Blancaflor*. No és cert. El seu error —suposo— prové del fet que a l'edició d'aquesta darrera (1904) se cita *L'estudiant de Vic* com una obra acabada de temps.

48. Tot i que Gual nega explícitament aquesta relació; vegeu el pròleg inèdit a *L'estudiant de Vic*, original ms., Fons Gual, núm. 1422. És un text escrit en segona persona, potser una carta.

rialitat de les taules, ha superat, segons bona part de l'opinió coetània, la dèbil frontera entre la bellesa i el ridícul. Si més no, això és el que al·lega Gual: el públic, malejat pels hàbits d'un teatre rutinari, encara no està prou preparat per comprendre el nou llenguatge escènic. De res no ha servit dissenyar una estratègia i fer que *Interior* i *Blancaflor* anessin precedides d'èxits assegurats com ara *L'alegria que passa*, *Silenci* o *Ifigènia a Tàurida*: tot allò que hauria hagut de sembrar una profunda i intensa emoció, ha provocat, contràriament, befes i rialles.<sup>49</sup>

Certament, els comentaris crítics, després de la representació, insisteixen —com ja és habitual des de l'aparició de *Nocturn* i des de la fundació del Teatre Íntim— en el desencaix entre la nova convencionalitat que reclama el teatre modern i els hàbits teatrals de què parteix el públic diguem-ne normal: el «teatre de sentiment» només pot ser apreciat per un reduït nucli d'escollits. *Silenci*, per l'ambient contemporani que mostra i també per la lectura melodramàtica que permeten els conflictes interns que amaga, té una bona acollida; amb tot, no s'estalvia la nota agra d'alguns recels i d'algunes burles. Així que s'estrena *L'alegria que passa*, Roca i Roca s'afanya a aclarir que l'obra de Rusiñol no és «teatre íntim», i amb *Ifigènia* tothom està d'acord que el text confeïx una pàtina de distinció immillorable. Per contra, en ocasió de la darrera sessió al Teatre Líric, els recels es multipliquen, cosa que és perfectament comprensible si tenim en compte que *Interior* ve marcada per l'estigma antimoderista dels sectors més conservadors (un prejudici que s'arrossega des de l'estrena de *La Intrusa*), que *Blancaflor* sembla un intent temerari de retornar a les «beneiteries» de *Nocturn* i que *Blancaflor*, encara, assumeix amb totes les conseqüències l'herència crítica contra les composicions *populars* amb què Gual ha estat guardonat als Jocs Florals de 1898. Per acabar-ho d'adobar, les condicions de la funció no són les més adequades: d'antuvi, per tractar-se de la cloenda, és la sessió que compta amb un públic més nombrós (el mateix públic benestant de les altres sessions, afamat d'intercanvi social); per un altre costat, probablement pel fet d'arrossegar un ritme de feina excessiu i un excés d'estrenes, es produeixen tot un seguit de defectes tècnics i d'execució que contribueixen poderosament al fracàs de la vetllada. Anem a pams.

Tal com havia passat el 1893 en ocasió de l'estrena de *La intrusa*, per tal de preveure possibles problemes de recepció, la representació d'*Interior* ve precedida per una petita campanya d'informació. Aquest cop és Claudi Planas

49. «Segurament que estava escrit que *Blancaflor* havia vingut al món per ésser, en mans meves, palla de foguera dels ineptes a apreciar, i el que estava escrit va acomplir-se al peu de la lletra.[...] Aquell públic, per no dir tots els públics, es troba posseït d'un pecat de distracció que insensiblement l'emmena a privació emotiva com a fruit d'una condemnaçió que fa feredat», Gual: *Mitja vida...*, pàgs. 101-102.

qui, des de *La Renaixensa*, s'encarrega de presentar les virtuts de l'obra.<sup>50</sup> Planas destaca «la Mort» com «el tema que ha donat més excuses a Maurici Maeterlinck per fer drames». Segons diu, pel que fa a la seva exteriorització, es presenta en «un estat de sobreexcitació» dels homes, «un estat d'aquells que tothom ha passat una hora o altra, sobretot los temperaments nerviosos, hores de pressentiments, de visions magnífiques però incomprensibles, de decandiments sense raó però dolorosíssims.» Les obres de Maeterlinck desprenen l'emoció de l'home davant d'«una gran ànima inquieta que ho omple tot». D'aquesta manera, Planas, que intenta preveure les objeccions que es faran al text,<sup>51</sup> destaca el sentit suggestiu de la peça per damunt de l'anècdota. El protagonisme no recau en els personatges, sinó en la Mort; la mateixa Mort que a *La intrusa* «se sent venir manifestant-se en estranys moiments de la Naturellesa», o la que, a *La mort de Tintagile*, de forma impassible i cruel, s'endú el petit germà d'Igraine rere una gran porta que ningú mai no ha traspasat. Tot seguit, Planas explica l'argument d'*Interior* —«un quadro semblant al de *La intrusa*»— bo i resseguint els efectes emocionals que provoca el progrés de la ficció. El més curiós del cas és que Planas, després d'haver fer un elogi entusiasta de la producció dramàtica de Maeterlinck, just a l'acabament de l'article, reitera el clàssic dubte de la seva representabilitat, el mateix dubte que havia plantejat Yxart davant *La intrusa*: «És possible en lo teatro heur'n una impressió com la que dóna sa lectura?»<sup>52</sup> En efecte, després de l'estrena, es podrà comprovar que el prejudici és fortament arrelat i que la lectura del comentari d'Yxart<sup>53</sup> és força estesa. Així, la majoria de ressenyes convertiran el dubte de Planas en una objecció de fons: l'obra de Maeterlinck no es pot traduir plenament dalt de les taules.

Per un altre costat, també *La Veu de Catalunya* dedica un espai —un article sense signar— per a la presentació d'*Interior*.<sup>54</sup> Contra el que cabria esperar d'una publicació que anys enrere havia ignorat l'estrena de *La intrusa*, *La Veu* fa una lectura força ajustada de la producció del dramaturg belga. D'entrada, destaca que des de l'efemèride de Sitges no s'ha tornat a escenificar Maeterlinck malgrat ser un dels autors «estrangers més llegit, més admirat i més nostre».

50. Vegeu Claudi Planas y Font: «Interior», *La Renaixensa* (29-1-1899). L'article de Planas ve acompanyat per una prèvia a les «Notícies» del mateix dia, on es presenta Maeterlinck com «un dels dramaturgs de més anomenada d'Europa» i *Interior* com una de les obres més «hermosa i suggestiva» de l'autor.

51. «Lo que s'hi ha de buscar en tota obra d'art és Belleza, lo que se n'ha de treure és emoció... Que no ens ne fa?, doncs deixem-la... Que ens ne fa?, doncs assaborim-la bé, amarem-se'n bé. [...] No en corren tantes d'espurnes d'emoció perquè, quan un n'ensopega una, s'hagi d'anar a fixar si duu les botes enllustrades...», *ibid.*

52. *Ibid.*

53. José Yxart: *El arte escénico en España*, Barcelona, Imprenta de *La Vanguardia*, vol. I i vol. II, 1984 i 1896, respectivament. Especialment, I, pàgs. 271-283.

54. «Interior de M. Maeterlinck», *La Veu de Catalunya* (30-1-1899) ed. vespre i (31-1-1899) ed. matí.

L'apropiació és, com a mínim, sorprenent. Com pot ser que *La Veu*, de cop i volta, hagi assimilat les instàncies del teatre simbolista? Això pot donar una idea aproximada de la popularitat que ha assolit Maeterlinck només en cinc anys; de ser un autor modernista i decadent ha passat a ser gairebé un clàssic.<sup>55</sup> «Pocs, molt pocs, —diu l'articulista— són los aficionats a les lletres de Catalunya que no hagin sentit tota l'emoció esgarrifosa, depriment, de *Les set princeses*, *La princesa Malena* i *Pelleas i Melisanda*.» La valoració dels aspectes emotius, sense matisos, ha passat per sobre dels prejudicis decadents. Això no obstant, d'entre les obres del dramaturg belga, n'hi ha que posen les coses més fàcils a l'hora de passar de la lectura a la representació. És el cas d'*Interior*. L'entusiasme del redactor de *La Veu* per *Interior* neix, bàsicament, del fet que aquesta és l'obra en què «les característiques d'en Maeterlinck s'hi troben senceres, éssent emperò l'obra que presentant més contorns més reals o menos boirosos se fa més representable i més a propòsit per a ésser gaudida pel nostre públic.» És a dir, *Interior*, com *La intrusa*, és representable perquè s'acosta més clarament a la realitat ben entesa.<sup>56</sup> Conclusió: no és tot el teatre de Maeterlinck, en general, el que no resisteix l'escenificació; les obres d'ambientació contemporània juguen amb avantatge i són més fàcilment reciclables per al públic coetani. Finalment, l'article destaca el valor suggestiu del llenguatge maeterlinckia:

«Senzill en apariència, harmoniós en sa mateixa senzillés, repetint amb insistència infantívola frases sense acabar, suggestiona i ajuda a l'emoció general que es desprèn de l'obra: d'agonia, de malestar febrós, de somni pesat... És sens dubte lo més difícil de traslladar a una altra llengua i és lo que ha aconseguit admirablement en Pompeu Fabra, autor de la traducció del *Interior*, ja acreditat per la que havia fet abans de *La intrusa*»

Un cop estrenada l'obra, la valoració de *La Renaixensa* i la de *La Veu* seran radicalment oposades. Mentre que *La Renaixensa*, malgrat el recel mostrat a

55. Així, tot i les reticències («Tenim concepte format d'ell i la seva escola, mes avui...»), *Lo Teatro Regional*, un any i mig abans de l'estrena d'*Interior* afirma el següent, «Qui que estiga una mica al corrent del moviment literari modern, no coneix, si no les obres, almenys lo nom de l'autor de *La princesa Malena* i *L'intrusa*? La seva forma és universal i les seves obres traduïdes a tots los idiomes.» Per «jutjar-lo» sense prejudicis i amb coneixement de causa, caldrà esperar «lo dia en que veiem estrenada en lo nostre idioma una obra seva que vingui a formar al costat de *L'intrusa* que ja coneixem en català.» F. Dalmasas Gil: «Maurici Maeterlinck», *Lo Teatro Regional*, suplement literari, any I, núm. 12, 1-10-1897, pàgs. 1-2.

56. D'altra banda, la lectura que es fa de l'obra és impecable, «La vista de la vida que sorprèn per primera vegada *al vell*: aquell interior serà i tranquil enmig de la desgràcia, té tota la força dramàtica per als espectadors que són sabedors de la mort de la noia. *Lo drama* està dins de la casa, i és per aquella família que no diu res que ens sentim interessats, entristits de sa mateixa tranquil·litat. L'acció de fora, com a medi material de què s'ha valgut l'autor per a fer sensible l'avançament de la desdita, aclapara nostre esperit, que se sent comprimit d'aquella marxa inflexible de lo inevitable. Lo misteriós, element important en totes les obres de Maeterlinck, lo trobem en los moments sense objecte de les dugues germanes de la morta, i en l'alegria sense causa que les empeny a petonejar la mare i a acariciar el nen, com si volguéssin aixís, exaltant lo carinyo, fugir de la por inconscient que senten a lo desconegut.»

l'acabament de l'article introductori, intenta dissimular els defectes de la funció, la crítica de *La Veu*, signada per Ripoll, expressa taxativament un canvi d'opinió: l'obra no és escènica. La veritat és que l'escrit de la *La Renaixensa* no vol comprometre's. Es limita a ressenyar l'acte amb una «notícia» i sense entrar en detalls. Simplement assegura que l'obra (i també *Blancaflor*) «van obtenir la cuidada execució que hi ha hagut en totes les funcions del dit teatre, i lo mateix podem dir de les decoracions i vestuari, tot molt apropiat a l'acció de què eren complement.» Així, davant la impossibilitat d'aplaudir de forma explícita la darrera sessió, opta per lloar tot el cicle en general:

«Per lo que convé remoure el gust artístic, especialment entre certa classe social i per a què tot esforç en pro de l'art verdader es digne d'estímul i aplaudiment, nos plaurà molt que pugui seguir realisant amb èxit sos nobles propòsits la Empresa del Teatre Íntim; lo que creiem lograrà amb més seguretat encara si escolleix per a ses funcions un local i un públic que s'adiguin més amb l'adjectiu que porta en son títol.»<sup>57</sup>

Estranyament, l'acabament d'aquesta nota sembla induir el Teatre Íntim a una mena de replegament intimista cap a un públic de bell nou minoritari. Ben mirat, l'aparent acceptació de l'elitisme per part de *La Renaixensa* el que fa és traïr entre línies una altra mena de missatge: la proposta de l'Íntim no està feta per al gran públic. I això, és clar, també ho diuen les crítiques negatives.

Per la seva banda, *La Veu*<sup>58</sup> destaca l'abundància de públic i la seva classe social: «Molta concurrència i molt distingida: fracs a dojo i senyores de gran gala.» Vist des de fora, es posa en evidència el caràcter selecte de la vetllada. És un públic —diu Ripoll— que s'ha estimat més acudir al Líric que no pas anar a veure *La Walkíria*, al Liceu. I aquí comencen els problemes. L'obra demana un capteniment reverencial, un recolliment excepcional, i això, amb aquest públic, és impossible d'aconseguir. Tal com dirà el *Diario de Barcelona*,

«es una obra de teatro nervioso, enfermizo, que tanta fama ha dado a Maeterlinck, y que para producir todo su efecto requiere un ambiente de recogimiento, una representación ideal y un público sumamente refinado. Anoche en el Lírico, no se reunieron estos tres elementos y, por consiguiente, la obra produjo menos efecto del que produce su simple lectura a cualquier persona que tenga un poco de imaginación y de buen gusto.»<sup>59</sup>

Quina diferència hi ha entre la darrera sessió i les precedents? Algú podria pensar que es tracta d'una qüestió de variació qualitativa en l'auditori. És el que creu el *Correo Catalán*, que, després d'afirmar que «no està el públic acostumbrado» al tipus de teatre que fa l'Íntim, després de considerar que, si ha po-

57. *La Renaixensa* (31-1-1899).

58. F. Ripoll: «Teatre Íntim. Interior. *Blancaflor*», *La Veu de Catalunya* (31-1-1899).

59. «*Barcelona*», *Diario de Barcelona* (31-1-1899).

gut assaborir-lo, ha estat «*por la forma íntima*» en què ha pogut conèixer-lo (en les dues primeres sessions, s'entén); assegura que «*entre los que anteanoche concurrieron al teatro Lírico muy pocos estaban en completa disposición de penetrar en el sentido íntimo de alguna de las obras que se representaron.*»<sup>60</sup> La veritat, però, és que no es produeix una mutació apreciable en el públic; potser sí que és més nombrós i que té les característiques pròpies d'un auditori de final de temporada, però res més (*Blancaflor* també ha cridat l'atenció perquè, com *L'alegria que passa*, s'ha anunciat amb la participació d'una «numerosa orquestra i una massa coral»), és el mateix públic, el mateix de sempre.

Es tracta, doncs, d'uns espectadors que, si bé han acceptat la distinció d'*Ifigènia* i l'espectacularitat de *L'alegria que passa*, són incapaçs de capir les emocions que es desprenen de les dues peces escenificades en aquesta darrera ocasió, i ho són precisament pel seu caràcter d'auditori poc refinat. Mentre que a les primeres sessions, algunes crítiques encara s'havien referit a l'elitisme de la companyia adduint l'extracció selecta dels espectadors, en la tercera, és aquesta mateixa extracció la que fa demanar als comentaristes la precaució necessària d'un públic escollit. Com ha passat altres cops, encara que anant a la contra, qui ho té més clar és Roca i Roca:

«*Considero injusto acabar al público el éxito frío de la última función del Teatro Íntim, pues mejor dispuesto que el que ha asistido al Lírico, atraído por la novedad del espectáculo, raras veces lo hemos visto en ningún teatro. ¿No es acaso el mismo que aplaudió con calor y entusiasmo La alegría que pasa de Santiago Rusiñol? Sí, el público era el mismo, como iguales eran los actores e idéntico el ambiente: tan sólo las obras eran distintas.*»<sup>61</sup>

El problema, doncs, el tenen les obres. *Interior*, tal com ha estat presentada, i atès el consens sobre la vàlua i la popularitat de Maeterlinck,<sup>62</sup> no rep una condemna generalitzada. Ara bé, segons Roca, «*los enfermizos ensueños de Maeterlinck, a juzgar por el cuadro dramático titulado Interior, ceden en el escenario una gran parte de la emoción que despiertan al ser leídos. La forma precisa y cor-*

60. J. Borrás de Palau: «Teatro Íntim.-Última sesión», *Correo Catalán* (1-2-1899).

61. J. Roca y Roca: «La semana en Barcelona», *La Vanguardia* (5-2-1899).

62. Jaume Brossa, quatre mesos abans, també havia afirmat que Barcelona és la «pàtria adoptiva d'en Maeterlinck»; segons Brossa, al Nord, «camp adequat per conrear-hi la reveria boirosa i la poesia invertebrada»; Maeterlinck no ha «guanyat la categoria de *gran vident* que nosaltres ja fa temps li hem concedit». Això no obstant, Brossa expressa els seus recels tot plantejant un interrogant: aquest fenomen, aquesta popularitat, és el resultat lògic del fet que el públic català vagi avançant a la seva època, o bé «és que no tenint riquesa de pensament i d'art autòctons, ens hem enamorat de lo que encaixava més fàcilment amb la nostra feblesa»? Jaume Brossa Roger: «Apropòsit de *Pelleas i Melisanda*, per...», *Catalònia*, any I, núm. 16, 15-10-1898, pàgs. 237-241. Curiosament, *La Veu de Catalunya* se serveix d'un fragment de l'article de Brossa per comentar els defectes de l'escenificació. En aquest sentit, encara que des d'una ideologia força oposada, es pot afirmar que hi ha un punt de contacte entre la valoració que els sectors catalanistes —radicals i conservadors— fan de l'autor belga.

*pórea propia de la escena les perjudica en sus vaguedades.*»<sup>63</sup> Ripoll, per la seva banda i en el mateix sentit, arriba a citar Josep Yxart; i el *Diario de Barcelona*, encara que responsabilitzant l'auditori, creu que «*la obra produjo menos efecto del que produce su simple lectura a cualquier persona que tenga un poco de imaginación y de buen gusto.*»<sup>64</sup> Un cop més l'eterna contradicció a què es veu abocat el teatre simbolista.

Lògicament, la responsabilitat del divorci entre lectura i representació també recau en els actors o en les circumstàncies concretes de l'escenificació. «*La obrita —diu El Noticiero—, que leyéndola resulta bellísima, llegó a hacerse poco menos que pesada por la inseguridad que en sus papeles denotaron sus intérpretes.*»<sup>65</sup> Si bé, en opinió d'algunes crítiques, Gual i Vilaregut «*dijeron con su peculiar corrección y atildamiento sus respectivos papeles.*», el «*conjunto no satisfizo a la concurrencia y fué realmente desigual.*»<sup>66</sup> Per al redactor de *L'Atlàntida*, si es parteix d'una accepció *modernista*, la interpretació ha estat la correcta. La ironia és diàfana: «*els actors deien baix, molt baix, perquè lo que convé sobretot és deixar-se de convencionalismes...*»<sup>67</sup> Una cosa porta a l'altra; les di-

63. Segons Roca, a *Interior*, el pes de les figures de primer terme esborra l'emoció del drama que viu la família —muda rere el vidres d'una finestra— al fons de l'escenari. D'aquesta manera, «*El espectáculo tiene algo de linterna mágica con sus correspondientes explicaciones, de manera que las percepciones del espectador, más bien que directas, son reflejadas. De ahí que la emoción buscada se atenúe considerablemente, si es que no se desvanece por completo.*»

64. *La Esquella de la Torratxa*, al seu torn, assegura que «*Interior*, quadro dramàtic de Maeterlinck, llegit podrà agradar; sobre les taules cansa. Amb vuit ratlles ben escrites, qualsevol autor que en sàpiga, fixarà la situació de l'obra impressionant el lector d'una manera més fonda que fent-li presenciar aquell etern deixatament pesat i fastidiós» (N.N.N.: «Teatros. Teatre Íntim», *La Esquella de la Torratxa*, any 21, núm. 1047, 3-2-1899, pàgs. 73-74). La crítica més radical, la que dubta explícitament del valor de Maeterlinck com a dramaturg al mateix temps que rebutja el seu decadentisme (que els altres semblen tolerar en l'àmbit privat de la lectura), és *L'Atlàntida*, «Ningú —diu— no pot negar que l'autor de *La Intrusa* siga poeta i artista; mes sa poesia és tenebrosa, son art malaltís; en ses produccions tot es misteriós, els personatges de sos drames son visions, espectres, fantasmes; tot menos homes de carn i ossos que es lo que s'ha de dur al teatre.» La lectura d'*El arte escénico en España* és indubtable; vegeu «Teatro Íntim», *L'Atlàntida*, any III, núm. 73, 4-2-1899, pàg. 7.

65. M.: «Teatro Lírico», *El Noticiero Universal* (31-1-1899). Per al *Correo Catalán*, l'èxit de Pobra depèn gairebé de forma exclusiva que se'n faci una bona interpretació. Perquè la «*vis dramática*» de Maeterlinck és innegable, «*tocante a Interior de Maeterlinck, traducida por don Pompeyo Fabra, con que empezó la función, tampoco llegó a entrar en el público, seguramente por la especial estructura que ofrece la obra, que sin detrimento de las condiciones características de su autor tiene una vis dramática innegable, pero se debilita y cae a la menor deficiencia de ejecución.*» Borrás: «Teatro Íntim...» Els actors són els següents: Vilaregut (Avi), Gual (Foraster), E. Guitart (Maria), T. Guitart (Marta), Delhom (Pare), Solà (Mare), Baró (Noia gran), Venancio (Mitjana).

66. Borrás: «Teatro Íntim...» «*Al terminar —diu Doys fent-se ressó del comentari de Mencheta [M.] a El Noticiero— hiciéronse en el saloncito de descanso frases exageradamente mordaces respecto a la interpretación de Interior, una de cuyas frases se ballaba concebida en los siguientes términos, «La ejecución inmejorable, ni... Nicomedes Méndez.» ¡Gual! ¡Hasta Mencheta! Yo ya se quien tiene la culpa de que la ejecución haya ido mal: Casellas. Todos recordaran de cómo este distinguido crítico bizo La intrusa en Sitges, y el público estaba preparado contra Maeterlinck, contra Pompeyo Fabra (vertedor) y contra Gual y su decadente compañía.*» Doys: «Chirigotas», *La Publicidad* (31-1-1899). L'última frase és prou aclaridora de com el record de *La intrusa* pesa encara en la recepció d'*Interior*.

67. «Teatro Íntim», *L'Atlàntida*.



ficultats tècniques se sumen al cansament de dur cinc obres sobre les espatlles. És força simptomàtic que, contradient el seu propi ideari, Gual compti amb la col·laboració d'un apuntador (amb tot, no el col·loca a la *conxa*, sinó en la lateral; malauradament, això fa que, segons algun comentarista, se'l senti excessivament des de la sala). A la manca evident d'assajos, a més, s'afegeix una gran quantitat de paper que cal aprendre en molt poc temps. Per postres, Gual col·loca un brollador real al bell mig de l'escenari, i, si a propòsit de *Silenci*, algunes crítiques havien parlat d'entonació somorta i de volum excessivament baix —el clixé que recull *L'Atlàntida*—, ara, en canvi, es queixen que és el roll del brollador, sumat al de l'apuntador, el que no permet seguir amb claredat el text del drama. Ripoll, en aquest sentit, reconeix que la culpa no és tota dels actors. I menys encara quan la vetllada avança cap a *Blancaflor*. No se sap ben bé per quin motiu, l'entreacte entre les dues peces s'eternitza<sup>68</sup> i el públic acaba, «a última hora, per estar agressiu»: «la fredor que hi havia a l'acabar *Interior* se convertí... en *brometa*. Imagina't, lector, quin estat d'esperit per a judicar una obra»<sup>69</sup> (la sala sencera es va posar a estossegar per protestar contra el retard). Resultat: just abans de començar *Blancaflor*, el públic ha modificat definitivament la seva hipotètica bona predisposició davant l'espectacle.<sup>70</sup>

Per tot plegat, no és estrany que *Blancaflor* sigui estrenada «amb fracàs». A dreta llei, però, les crítiques no són tan negatives com faria suposar el pessimisme radical de Gual (Gual parla del «xàfec d'improperis o de rialles de sàtira barcelonina que va provocar durant la nit del seu estreno»,<sup>71</sup> i també assegura que «la premsa, amb força elements fins aleshores a l'expectativa, va irrompre en el camp de totes les gosadies i dels humorismes desenfrenats, que a voltes deixen rastre».<sup>72</sup> Ben mirat, hi ha algunes ressenyes francament laudatòries:

68. Gual ho justifica amb aquest argument, «tres dels professors de l'orquestra pertanyents a la Banda Municipal, que aquella nit no sé on actuava, no acabaven d'arribar mai, la qual cosa va contribuir extraordinàriament a accentuar la mala disposició del públic i a estimular els nervis d'uns i altres.» *Mitja vida...*, pàg. 103.

69. Ripoll: «Teatre Íntim...» L'únic comentari que desentona de la resta és el de *La Talia Catalana*, que sembla ressenyar la sessió sense haver-hi assistit. Segons diu, l'obra de Maeterlinck «interessa moltíssim» i va «aplaudir-se en extrem»; vegeu «Teatre Íntim», *La Talia Catalana* any II, núm. 51, 5-2-1899.

70. «L'índole de l'obra [*Interior*], certes indecisions en la seva interpretació, potser provinents de les que brollaven de la mateixa obra, varen desorientar-lo [el públic] per complet, i fou sota aquesta impressió que es tancava la cortina entre aplaudiments enfredorits quan jo devia fer cap a vestir-me per arriscar-me amb la meua *Blancaflor*», Gual: *Mitja vida...*, pàg. 99.

71. Adrià Gual: «Al sr. Joseph Carner», pàg. III. A propòsit de la sàtira, són impagables les «*Chirigotas*» de *La Publicidad* dels dies (24-1-1899), (31-1-1899) i (1-2-1899). En la penúltima, per exemple, «*En la canción celebrada / no hay argumento ni hay nada*», o també «*Y de Gual, como reza, / hay quien pide la cabeza*».

72. Gual: *Mitja vida...*, pàg. 103.

«El mero intento del señor Gual —diu J. Borrás de Palau— ya es de alabar, no tan sólo por la delicadeza, novedad y sano criterio que revela en el mismo bajo todos los conceptos, sino por haber escogido entre las canciones catalanas una de las que más valor poético atesoran, en términos que no la omitió el eximio don Manuel Milà y Fontanals, en su «Romancillo catalán» [...] Al suave aroma que ésta esparció anteaquí desde la escena, hay que añadir la música compuesta por Granados, el laureado autor de «*Marta del Carmen*», quién acertó a dar a la armonización del aire catalán y a los fragmentos de melopea intercalados en la obra la consistencia y la variedad que cabía, dada la suma sencillez que caracteriza a un trabajo de esta índole.»<sup>73</sup>

Borrás, en contra del que faran moltes altres ressenyes, lloa pràcticament tots els aspectes del muntatge: l'execució, l'escenografia, la música, els efectes escènics i el treball de manipulació que ha fet Gual sobre els versos populars.<sup>74</sup> I això és força estrany tenint en compte la publicació que representa. Anem per ordre, però.

Abans de la representació, s'ha generat una expectativa summament elevada. L'obra ha estat anunciada amb música d'Albéniz i amb la participació d'una «numerosa orquestra i una massa coral»;<sup>75</sup> de més a més, és l'adaptació lírica d'una cançó popular catalana, i això connecta, per una banda, amb els interessos —amb diversos matisos— dels sectors catalanistes i, per l'altra, amb els intents modernistes —com havia succeït amb *L'alegría que passa*— de construir una tradició autòctona de teatre líric. És una idea, d'altra banda, que Gual

73. Borrás, «*Teatro Intim...*»

74. Només al final de l'article, matisa i diu que «No atorgó el público a los autores e intérpretes los honores de verdadero éxito por lo que apuntábamos antes, pero de todos modos no dejaron de experimentar los concurrentes emociones puras e inesperadas en el decurso del acto y de las cuales puede guardarse buen recuerdo.» Vegeu també *El Noticiero Universal*, «La canción, que es hermosísima, obtuvo excelente desempeño, distinguiéndose la señorita Domus en el papel de protagonista y el señor Gual en el de exposo de ésta. La orquesta, dirigida por el señor Granados, muy bien.» (M.: «*Teatro Lírico*» (31-1-1899)) O també, també com a exemple de crítica elogiosa, *La Talia Catalana*, any II, núm. 51, 5-2-1899, pàg. 4-5. Finalment, sembla que, si més no, un dels assistents —un jove Josep Carner— va entusiasmar-se amb la representació de *Blancaflor* («vos també hi éreu present, segons ara he sabut, i això em meravella doblament» —li diu Gual), cosa que va permetre la publicació de l'obra cinc anys després; vegeu Gual: «Al sr. Joseph Carner». Apunto una altra dada que pot ajudar a relativitzar la idea de fracàs: ben bé tres setmanes després de l'estrena, als membres de l'Intim els va quedar l'humor de fer un gran dinar als «*Quatre Gats*» per celebrar la finalització de les sessions d'hivern. La cita és força rellevant per comprendre la dinàmica dels primers anys de la companyia, «La setmana passada —diu Pere Romeu— hem parat la taula gran; senzillament l'amic Gual va obsequiar amb un dinar els companys que desintressadament prengueren part en les funcions del Teatre Intim; va resultar un dinar animat, no podia ser ensoport amb aquella taulada; tant és aixís, que els van quedar ganes de tornar-hi; a proposta d'en Miquel Utrillo van decidir fer un dinar cada primer de mes, no per la materialitat del menjar, sinó per trobar-se reunits al menos de tant en tant, canviar impressions, comunicar-se idees i projectes, etc., ja que els quefers dels uns i les cabòries dels altres fan que no es puguin veure sovint»; vegeu Pere Romeu: «*Sobre la taula*», *Quatre Gats*, núm. 4, 2-3-1899.

75. Vegeu el programa general del cicle al Fons Gual. El decorat és obra d'Oleguer Junyent a partir d'esbossos de Gual (Junyent debuta amb aquesta escenografia i és acompanyant, la nit de l'estrena, pel seu mestre Soler i Rovirosa); la indumentària és de Gual; vegeu reproduïts els dissenys de totes dues coses a Batlle, Bravo, Coca: *Adrià Gual...*, pàgs. 44, 45, 108, 144, 145, 176.

vincula estretament amb la possibilitat de fer realitat un «teatre popular», senzill, sincer, suggestiu i educador, basat en l'harmonització de cançons populars per a l'escena:

«Jo m'havia fet la il·lusió que la meua *Blancaflor* seria rebuda amb cert goig i bona mostra de sorpresa plascent, i que ella podria ser la fita d'un *Teatre Popular* que aquella nit amb ella inaugurava cregut que hauria sigut prou sa presència per despertar entre el nostre públic una fam insaciable d'aquesta mena de teatre, quina finalitat hagués sigut la divulgació i engrandiment de les nostres llegendes, la tasca de cercar l'emoció en el reflex de l'ahir fet avui per eternisar-lo adorant-lo; la tendència a sublimar-nos per medi de l'expressió senzilla, la inclinació a l'hermosura, l'aspiració a la bondat... i no va pas ser així.»<sup>76</sup>

Un exemple d'aquesta expectació el pot proporcionar una nota prèvia que apareix a *La Renaixensa*: «No cal dir amb la il·lusió amb què és esperada aquesta nova obra del celebrat autor de *Silenci*».<sup>77</sup> Cosa que no evita que, després de la representació, la ressenya d'aquesta publicació sigui escueta i poc compromesa: «cuidada execució», «decoracions i vestuari» apropiats, música «delicadíssima» i «molt celebrada»... i, al final, l'advertència: el Teatre Íntim aconseguirà els seus propòsits amb més facilitat «si escolleix per a ses funcions un local i un públic que s'adigui més amb l'adjectiu que porta en son títol.»<sup>78</sup> La nota de *La Renaixensa*, doncs, permet endevinar que alguna cosa no ha anat bé. L'exemple més clar: a última hora, la música ha estat de Granados i no d'Albéniz. Segons sembla, el segon, que s'havia compromès amb Gual, no dona senyals de vida i, a corre cuita, Granados, a instàncies del jove dramaturg, intervé<sup>79</sup> perquè la funció no se'n vagi en orris. Això sol ja pot donar una idea de la improvisació amb què es concep un dels factors més importants de l'espectacle: la música.

La representació de *Blancaflor* ve precedida per la lectura de la «Conferència-curta» de Gual<sup>80</sup> a càrrec de Josep Pujol i Brull; una lectura que totes les crítiques, amb estranya unanimitat, destaquen pel seu caràcter sentit i poètic. En aquest text, que Gual havia escrit el 1897, s'expressa la voluntat de fer

76. Gual, «Al sr. Joseph Carner», pàg. IV.

77. *La Renaixensa* (29-1-1899).

78. *La Renaixensa* (31-1-1899). La sorprenent pretensió d'un públic escollit, s'entén, en part, si llegim en els comentaris de Doys l'actitud essencialment burgesa del públic del Teatre Líric la nit de *Blancaflor*. Segons Ortiz, «*El buen burgués disfrutó aquella noche lo imponderable. ¡Pudo tomar el pelo al modernismo!*» Doys: «*Chirigotas*», Publicidad (1-2-1899)

79. «Però, per bé que el seu nom constava en els programes impresos, el nostre amic, en aquells moments a l'estranger, no donava senyals de vida, i després d'un seguit de cartes incontestades, quan ell anava per aquests mons de Déu, adelerat darrera el seu *Arthus*, calgué, a darrera hora, invocar la bona amistat d'Enric Granados, el qual va treure'm del tripijoc a què m'havia sotmès l'encara avui inexplicable quietud d'Albéniz, per bé que era fet així i se li podia perdonar perquè vivia en ell un gran cor i una naturalesa formidable d'artista.» Gual: *Mitja vida...*, pàg. 102.

80. Adrià Gual: «Conferència-curta servint de pròlech», 11-8-1897, publicada a *Blancaflor...*, pàgs. VII-IX.

«una obra d'art que fos flor de la nostra terra», una terra que, observada des d'un punt de vista decadent és sempre «modesta i entristida», «la dels cants llagrimosos i riallers». Ho he comentat més amunt en parlar de *Blancaflor*. La cançó, voltada de *tristor*, com quan la mare la cantava a la vora del bressol, restitueix amb enyorança les emocions intenses de tants i tants anys enrere. Així doncs, actualitzant «hores de pau i d'infantesa», recuperant el «fructífer admirar», la cançó pot generar «fonts de pervindre»:

«Aquelles melodies sentides sense sentir-les a manera de remor amorós que ens adormia i ens despertava, avui tornen a nosaltres amb certa majestat d'amigues íntimes, i descobrim en elles tot un sens fins de fineses i entindiments que les enrobusteixen; se'ns fan adorables per la suavitat amb què ens parlen d'alesbores, d'aquell *alesbores* tan pla i tranquil com un prat de somni; i, a l'igual que ses notes entren poc a poc per trucar a lo més enfondit de la nostra ànima, els personatges que les motivaven prenen també una certa vida, vida de ressuscitats que sentim parlar mentres es mostren com a fantasmes que són d'aquell mateix *alesbores*.»<sup>81</sup>

En les dames i els cavallers que evoca la cançó, «ens hi veiem nosaltres mateixos»; «són retrats de les nostres mateixes ànimes» —assegura Gual— i, només per això, cal sentir «una forta devoció envers d'ells». D'aquí, la seva condició plurivalent de personatges populars, personatges de llegenda i sants de retaule. L'autor també explica que ha triat *Blancaflor*, per la seva «senzillesa admirable»; aplicant els principis estilístics de *Nocturn*, a més, ha intentat fer una creació artística que pugui despertar «l'ànima de qui la llegesca o l'escolti realitzada». És a dir, al caràcter suggestiu i interdisciplinar de la «Teoria escènica», s'afegeixen les virtuts suggestives de la cançó popular per produir, tot plegat, una obra d'alta qualitat emocional. Un nou producte d'educació estètica: el teatre ha de col·laborar a fer viu i a escampar el sentit primigeni de la cançó, de la mateixa manera que, d'anys i anys, la cançó s'ha anat estenent de «les serres a les valls, de les valls a la plana i fins al mar» per «fer niu en les ànimes entrant-hi bo i barrejades amb l'aire que es respira».

Esmentant *Nocturn*, Gual corre un cert risc. D'alguna manera, si les coses no van bé, ell mateix haurà facilitat un camí de reprovament a la crítica: *Blancaflor* pertany a l'estofa insubstancial dels productes de l'esteticisme decadent. Per sort, ningú no es fixa en el detall. D'entrada, el pròleg, llegit després del famós entreacte —«incommensurable», que diu Ripoll—, fa l'efecte de quelcom «sentit i bonic com la cançó popular que dona el títol a l'obreta d'en Gual.»<sup>82</sup> Malgrat l'estat d'esperit del públic, cansat i predisposat a la brome-

81. *Ibid.*, pàgs. VII-VIII.

82. Ripoll: «Teatre Íntim...»

ta, sembla, doncs, que l'obra engega amb bon peu. L'entrada de pagesos —ho constaten totes les ressenyes— és «arrencada del poble mateix i portada a les taules fins amb crueses de la mateixa realitat». <sup>83</sup> Seguidament, amb la baixada d'un nou decorat, es produeix un pas ràpid i sorprenent des del món *real* a la realitat dels personatges de llegenda («lo trànsit de la realitat al somni és rapidíssim»). <sup>84</sup> A partir d'aquí, tanmateix, el carro avança pel pedregar. L'obra no convenç i el públic «està indiscret». Ripoll creu que l'auditori hauria hagut «d'apreciar com se mereix la *prova* d'en Gual, l'originalitat de la seva concepció i el treball literari molt remarcable que representa.» És a dir, li hauria hagut de respectar la bona intenció i l'esforç. Això no treu, és clar, que s'hagi equivocat, de mig a mig,

«al desenrotllar lo que no admet desenrotllo: al fer parlar els personatges amb la mateixa forma de romanç de la poesia popular, sense conservar la flaire d'aquesta poesia; en oblidar que els espectadors, si *senten* quan canta el poble, *pensen* quan són al teatre: en lo que es vulgui...» <sup>85</sup>

Ripoll posa en evidència el fracàs dels objectius de Gual: no només no s'asoleix un elevat grau de suggestió, sinó que es troba a faltar l'alè poètic del producte popular tal i com se suposa que es produeix en el seu medi autèntic, entre el poble. <sup>86</sup> És el mateix que afirmarà Roca:

«Blancafor, la cándida esposa que espera por espacio de site años el regreso de su marido bordando bajo el árbol de la menta, y suspirando por él, está muy bién en la canción, más en el teatro resulta un verdadero infantilaje. (...) La musa del pueblo ingenua y poética ha concentrado en estas sencillas creaciones todo el perfume de su imaginación y de su sentimiento, lográndola transmitir las per transmisión oral, a través de las generaciones en alas de una melodía sencilla y penetrante. Per con esto sólo su obra queda completa, y no es ya posible poner en ella la mano pecadora, sin riesgo de marchitarla, como toda flor del campo arrancada de su terreno propio. ¿ Y que ha de suceder cuando se intente llevarla al teatro, donde mal que les pese a los espíritus innovadores, todo es,

83. *Ibid.* Alguna crítica observa que és precisament en aquest quadre que la cançó pren tota la seva capacitat emotiva, «*óyese de boca de nuestros payeses, inconsciente pero tierno y siempre bello, el are popular.*» Borràs: «Teatro Íntim...»

84. Ripoll: «Teatre Íntim...»

85. *Ibid.* O Roca i Roca des de *La Vanguardia* (5-2-1899), «*Adriano Gual ha sufrido una equivocación al intentar dar vida teatral a una de nuestras más inocentes e ingenuas canciones populares.*» El *Diario de Barcelona* assegura que el públic no estava format per individus «*ingenuos*» que s'abandonessin amb facilitat a la suggestió que pretenia l'obra. És clar, continua, que tampoc no era un públic de «*refinados*». Una mostra més de la paradoxal demanda d'un públic refinat i sensible que esgrimeixen algunes crítiques; vegeu *Diario de Barcelona* (31-1-1899).

86. Cosa amb la qual tampoc no està d'acord el redactor de el *Correo Catalán*. Segons diu, en el pas del primer al segon quadre, es disipa la sensació de realitat «*al manifestar los ingenuos pensamientos de la cançó, y desaparece también el campo sin límites y el quieto mar dividido en lontananza, que ha dado idea al espectador de la propagación de la melodía popular para la cual no existen otras vallas que las que se oponen a la planta humana.*» Borràs: «Teatro Íntim...»

*ha sido y será siempre artificio? A eso debe atribuirse principalmente el fracaso de la última tentativa del señor Gual...»<sup>87</sup>*

Una nova mostra dels problemes a què es veu abocat el simbolisme escènic: la carnalitat dels intèrprets, les petites deficiències de l'execució i dels engranatges escènics, esvaeixen, més que no pas actualitzen, l'atmosfera immaterial del somni i de la llegenda.

Pel que fa al «treball literari molt remarcable», que diu Ripoll, les crítiques es diversifiquen. Si bé la majoria es posa d'acord a l'hora d'enfilar una certa *captatio benevolentia* per la bona voluntat de Gual i també per la tasca del Teatre Íntim,<sup>88</sup> a l'hora de valorar el treball literari dut a terme a *Blancaflor* no tot hom es mostra d'acord amb el criteri de *La Veu*. Més aviat reapareix el to de les ressenyes aparegudes en contra de «La Mare de Déu» i d'«Els segadors d'ara». El perjudici contra la manipulació, contra el *potineig* —per més *artístic* que sigui—, d'allò que ha nascut espontani i innocent, és categòric: «En Gual —diu el redactor de *La Esquella*— manifesta en lo pròleg que té per les cançons populars de la terra un gran carinyo. Crec sincerament que la millor manera de demostrar-lo serà abstenir-se de manosejar-les».<sup>89</sup> Aquesta ressenya, de fet, defineix Gual com un versaire pèssim i qualifica la seva afició per les «ratlles curtes» com a «despreocupació o impotència».<sup>90</sup> La polèmica, tal com ha dit Marfany, té a veure amb l'estat d'opinió que ha provocat la proposta per part d'alguns sectors catalanistes de buscar una nova lletra per a «Els Segadors». Hom expressa el temor que, volent dignificar els cants populars, no s'alteri irremeiablement l'autenticitat d'allò que se suposa que prové directament de la terra, d'allò que, per consegüent, arriba carregat de les essències més pures de la catalanitat.

En una orientació similar, també s'ha de llegir la crítica musical d'Esteve Suñol, que judica la intervenció de Granados tot ignorant l'avaluació favorable que han fet la resta de ressenyes. Assegura que no es tracta d'una música de

«importància molt considerable, ni és de pensar que l'autor hagi fundat en ella grans esperances; sembla feta més aviat en compliment d'un encàrrec de bona amistat com-

87. Roca: «*La semana...*». Roca, amb tot, lloarà l'escenografia, la direcció i les il·lustracions musicals de Granados.

88. Per exemple, «*Con esta representación terminó la serie del «Teatre Íntim», dirigido por don Adrián Gual, que es de desear no ceje en su empeño de devoción al arte y de fomentar nuestra cultura artística.»* *Diario de Barcelona* (31-1-1899) O, «*Como es indudable la buena voluntad y la altura de miras que informan los propósitos de los organizadores de las sesiones de Teatre Íntim, convendría que subsanaran errores tan fáciles de corregir»* M., «Teatro Lírico», *El Noticiero Universal* (31-1-1899).

89. N.N.N.: «Teatros...».

90. Borrás, altre cop, no hi està d'acord, «*La canción fué, por cierto, muy bien recitada por la señorita Domus y especialmente por el autor de la obra, quién hizo al escribirla una glosa habilísima de lo que nos dice la musa popular.»*

plert amb gust, que no pas filla d'un sentiment espontani i d'aquell afany irresistible de crear que té l'artista quan sent fonament lo que fa.»<sup>91</sup>

És probable que Suñol parli amb el convenciment que la música, per dir-ho d'alguna manera, ha estat feta de pressa i corrents, per fer un favor. Ben mirat, segons el crític, l'aportació musical queda reduïda a «una glossa orquestral de la cançó». Per a ell, l'únic punt d'emoció artística es troba en la cançó quan, al primer quadre, és cantada pels pagesos: «quan s'ofereix aquesta al públic sola i pura, ingènuament cantada, sempre és quan produeix més gran efecte, per fondo que siga i exquisit lo sentiment de l'artista i gran son talent de músic, tant si es diu aquest Alió, com Millet, Morera, com Granados.»<sup>92</sup> D'aquí la idea d'«impotència» expressada per *La Esquilla*: l'artista —el músic o el poeta— només ha de crear amb espontaneïtat, responent a una necessitat imperiosa i ineludible. Si la creació reclama per existir la crossa de l'art popular, aleshores neix «impotent»: d'una banda, adultera les capacitats balsàmiques de tot allò que és autèntic i primigeni; de l'altra, posa en evidència les pròpies incapacitats.

Probablement arran de tots aquests retrets<sup>93</sup> —i assumint també els experiments de *dramatització* que haurà realitzat amb *La culpable* i *L'emigrant*—, Gual, amb *L'estudiant de Vic*, farà una provatura més dramàtica i menys *visionària* de «teatre popular». Després, abandonarà momentàniament el gènere. La incomprensió del públic i de la premsa davant del «teatre popular» desapareixerà al cap de sis anys —segons el mateix Gual afirma— amb l'adveniment dels Espectacles-Audicions Graner. A banda la modificació del context, tot plegat reafirma la hipòtesi que el fracàs de *Blancaflor*, si bé és explicable per la dificultat d'acceptació de les immaterialitats simbolistes i per un cert *candor* del plantejament, és degut bàsicament a l'acumulació poc afortunada d'un seguit de circumstàncies no necessàriament connectades amb l'interès de l'obra. Poc temps abans de la fundació dels Espectacles-Audicions, tot dirigint-se a Josep Carner, Gual recorda l'èxit d'una lectura de *Blancaflor* feta, l'any 1901, a l'«Agrupació Popular Catalanista»,<sup>94</sup> davant de joves de divuit a vint anys:

91. E. Sunyol: «La música de *Blancaflor*», *La Veu de Catalunya* (31-1-1899) (ed. vespre) i (1-2-1899) (ed. matí).

92. *Ibid.*

93. Algunes ressenyes, a l'hora de buscar pegues, també es fixen en alguns aspectes puntuals de la representació. Per a Ripoll, per exemple, és sorprenent que la srta. Domus faci una mena d'invocació al mar, que està pintat al decorat, de cara al públic. Per a Roca, d'altra banda, és absolutament inversemblant dalt de l'escena que, gràcies a un simple joc de cabells, Blancaflor, que ha estat pensant en el seu marit durant set anys, no el reconegui al mateix moment de veure'l «*ni por la voz, ni por la figura*». Per aquest motiu, en part, l'auditori «*se echa a retir ante un convencionalismo tan infantil, y tiene razón el público, pues por lo menos que puede hacer es tomar la cosa a broma*» (Roca, «*La semana...*») La llista d'intèrprets és la següent: Clotilde Domus —Blancaflor—, Eulàlia Guitart —Companya primera—, Trinitat Guitart —Companya segona—, Adrià Gual —Jo Bon Mariner—.

94. És la mateixa vetllada en què llegeix la conferència «El teatre popular»; vegeu més endavant, capítol 12, apartat 1.1.

«gent que puja, que ha sabut flairar les flors amagades que a l'entorn de nostre bressol varen arrelar's i que no treuran brotada fins que el nostre esforç les faci evidents, i al revés d'aquella altra nit, aquesta va ser per mi nit d'esperances, i vaig veure clar que tot lo passat queda perfectament explicat amb tres paraules encoratjadores: *no era bora.*»<sup>95</sup>

95. Gual: «Al sr. Joseph Carner», pàg. V. Gual acaba la carta-pròleg oferint a Carner *L'estudiant de Vic i La presó de Lleida*. A propòsit d'aquests textos, vegeu més endavant capítol 11, apartat 3.



## CAPÍTOL 10

### 1. CAP A LA «TRAGÈDIA MODERNA»

Entre el març i el juny de 1899, Gual escriu *La culpable*.<sup>1</sup> L'estrena, el 18 de desembre del mateix any, suposa per part de l'Íntim un intent de superar decididament les objeccions d'aquells que confonen el treball dels «petits cenacles» amb una activitat tancada i absolutament endogàmica; és a dir, posa de relleu l'interès per contrarestar la llegenda de «porucs i de falsos creients» i l'acusació d'elitisme<sup>2</sup> que se'ls ha fet una vegada i una altra. Representa, doncs, acarar-se —tot i el fracàs de *Blancaflor*— amb un públic ampli, «a l'engròs», poc seleccionat. Aquesta predisposició —que finalment no resultarà tan àmplia i oberta com això— demana una mena d'obra especial. A Gual, li interessa no només capgirar el mal regust que ha deixat la darrera sessió de l'Íntim, sinó demostrar que com a autor és capaç de crear una peça que, sense renunciar als pressupòsits bàsics de la seva estètica, assoleixi una orientació dramàtica que la faci veritablement *popular*. Per això tria de fer una altra obra seva,<sup>3</sup> però encetant una línia dramàtica inèdita: amb *La culpable*, Gual intenta construir una «tragèdia a la moderna» que, tot respectant els principis del «teatre de sentiment», pugui —diu l'autor— «reconciliar-me amb els que irònicament m'acusaven de decadent i simbolista.»<sup>4</sup>

1. *La culpable*, originals ms., Fons Gual, núms. 1457 i 1457 bis. Original i còpia en net.

2. «No eren pas pocs els partidaris que les nostres manifestacions fins aleshores desenrotllades en els ambients de las més estricta intimitat prenguéssin estat de cosa pública. Bona part d'aquells ho creien així, guiats d'una bona fe indubtable i convençuts que no teníem dret d'excloure'n els auditoris a l'engròs, ensems que anhelaven per a nosaltres un èxit d'aclamació popular. D'altres, més o menys sincers, i segons ells aferrats a principis radicalment demòcrates, es feien un deure d'abominar sistemàticament els petits cenacles, com una mena de covardia amb la qual no volien pactar, i ens atïaven amb les responsabilitats definitives», Gual: *Mitja vida...*, pàg. 105.

3. A les seves memòries, Gual explica aquesta tria com una opció altruista, «vaig creure de justícia carregarencara amb el pes sencer de la creu, en aquells moments de prova, optant per representar una obra meua, amb el propòsit d'allunyar el perill que un altre pagués per mi les rigors d'un combat que, si bé l'acceptava serenament, mai no m'hauria passat pel cap de promoure.» *Ibid.*, pàg. 106.

4. *Ibid.*

Per accedir a aquesta concepció tràgica, els estímuls són diversos. Ja hem vist com el Teatre Íntim ha muntat *Ifigènia a Tàurida* i com la lectura que Maragall ha fet d'aquesta obra comporta una alternativa regeneracionista davant els plantejaments combatius del teatre d'idees. El mateix Miquel i Badia hi ha sabut veure, superant l'«estilo clásico», «los alientos apasionados del drama moderno».<sup>5</sup> En general, la revalorització dels clàssics va en alça. A França l'*École Romane* de Moréas està posant de moda —en mots de Marfany— el neoclassicisme lluminós i mediterraneista com a alternativa al simbolisme decadent del nord. D'aquí també la valorització de D'Annunzio a París, on la crítica posa en circulació la imatge del poeta com a gonfanoner d'un suposat «renaixement llatí».<sup>6</sup> En l'àmbit teatral, l'exemple de D'Annunzio comporta un model de «teatre poètic» (que, a Catalunya, tot i la diversitat de lectures a què serà sotmès, mantindrà la vigència ben bé fins a la segona dècada del nou segle) i suposa —en mots d'Enric Gallén— «un intent de restauració de l'esperit de la tragèdia grega des d'una òptica moderna».<sup>7</sup> El coneixement de l'autor de *La Gioconda* pren embranzida sobretot a partir de 1898, quan un extens assaig de Pérez Jorba a *Catalònia*<sup>8</sup> fixa la lectura d'un D'Annunzio refinat, vitalista, amoral, individualista, sensual i messiànic. Cal tenir present també que *Catalònia* se significa en la batalla contra el decadentisme anihilador i el simbolisme més abstracte,<sup>9</sup> i que, en la línia classicitzant, a banda l'*Ifigènia*, *Catalònia* publica *Els Perses* d'Èsquil i alguns poemes classicitzants de Gabriel Alomar i Miquel dels Sants Oliver.

La influència de la producció dramàtica dannunziana sobre Gual, que sembla clara en una obra com *Camí d'Orient* (1901-1902), pot detectar-se ja en l'inici d'aquesta nova concepció tràgica; és a dir, en *La culpable*. Si més no, la influència d'un coneixement indirecte d'aquesta producció. És ben simptomàtic, per exemple, que sigui Celestí Galceran, un dels més abrandats defensors de D'Annunzio a Catalunya (el defineix com «el Goethe de la nostra generació»), qui proporcioni a Gual l'estímul per escriure la seva tragèdia: l'acompanya a les seves filatures de Sant Quirze de Besora i, allí, en l'ambient de la colònia fabril, li proporciona totes les facilitats materials perquè pugui docu-

5. F. Miquel y Badia: «*La Ifigènia en Taurida de Goethe*», *Diario de Barcelona* (12-10-1898).

6. A propòsit d'aquest tema i, en general, en relació a la recepció de D'Annunzio a Catalunya, vegeu Assumpta Camps i Olivé: *La recepció de Gabriele D'Annunzio a Catalunya*, Curial edicions catalanes i Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1996.

7. Enric Gallén: «El teatre», dins Riquer/Comas/Molas: *Història de la literatura catalana*, VIII, pàg. 444. En relació a aquest tema, he d'agrair a Enric Gallén que m'hagi facilitat el seu assaig inèdit titulat «El teatre poètic» (conferència llegida a l'Ateneu Barcelonès el 29-10-1900).

8. Joan Pérez Jorba: «Gabriel D'Annunzio, per...», *Catalònia*, núms. 9, 10-11, 12-13, 14-15, 30-6-1898, pàgs. 145-151; 15-31-7-1898, pàgs. 171-180; 15-31-8-1898, pàgs. 190-200; 15-30-9-1898, pàgs. 222-228.

9. Vegeu Jordi Castellanos: «Corrents estètiques (1898-1905)», dins *Actes del Col·loqui Internacional sobre el Modernisme*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1988, pàgs. 165-183.

mentar-se i inspirar-se per a la confecció de l'obra. La lectura que Galceran fa de D'Annunzio és interessant. Ben mirat, és el resultat d'una petita tradició receptiva que té els seus orígens en l'estrena de *La ville morte* (*La città morta*) a París (1898) i que pren carta de naturalesa arran de l'article de Pérez Jorba a *Catalònia*. Així, Galceran, l'any 1900, tot presentant *La Gioconda* (que sis dies més tard estrenarà a Barcelona la companyia d'Eleonora Duse), explica que «fa ja alguns anys, des de les primeres lectures de les obres d'en D'Annunzio». En el transcurs d'aquelles lectures —diu— «vaig comprendre per què es dirigien an ell les mirades d'aquella joventut intel·lectual italiana nodrida de la més pura essència llatina i grega, d'aquells pensadors de trenta anys que han sabut recollir l'herència de trenta sigles.» Galceran s'entusiasma per un teatre «on les més intenses emocions de la vida íntima són a cada instant avalorades per la simplicitat de la bellesa antiga».<sup>10</sup> Vet aquí un dels aspectes que pot interessar a Gual: fondre bellesa clàssica, simplicitat i drama íntim. Però no és l'únic.

L'estímul no prové tan sols de Celestí Galceran. L'any 1896, per exemple, un article a *La Publicidad*<sup>11</sup> presenta, d'una banda, la «novella simbòlica» dannunziana com un punt intermedi entre l'allegoria i la novella realista<sup>12</sup> i, de l'altra, tot descartant la visió que ha donat Ramon D. Perés d'un D'Annunzio bàsicament decadentista,<sup>13</sup> explica l'interès de l'autor de *Le vergini delle rocce* per un nou perfil d'artista; això és, un *home superior* que, tot i superar la seva confrontació amb la societat per la via d'un —en mots d'Assumpta Camps— «aristocràtic intel·lectual» d'arrel nietzschiana, també assumeix una «missió redemptora en la societat, sobre la base del seu culte absolut a la bellesa, concebuda com a única directriu de l'heroi modern».<sup>14</sup> És un perfil amb el qual necessàriament s'ha de sentir identificat l'autor de *Nocturn*. De fet, el procés de l'obra dannunziana, entesa com un trànsit des del decadentisme al messianisme passant per una etapa d'individualisme insolent, troba la seva correspondència exacta en la producció dramàtica de Gual. Em refereixo al camí i a la distància que hi ha entre el decadentisme de *Silenci* i el messianisme de *Camí d'Orient* (passant per l'individualisme vitalista que tanca *La culpable*). La cons-

10. «Fora Wagner —enllesteix Galceran—, cap artista modern s'ha acostat tant al teatre grec com en Gabriel d'Annunzio.»; vegeu Celestí Galceran: «*La Gioconda* d'en Gabriel D'Annunzio», *Joventut*, any I, núm. 38, 1-11-1900, pàgs. 595-601. Galceran, bon amic de Gual, també havia pertangut a la Colla del «Foc Nou», amb Brossa, Corominas, Iglésias, Roca i Cupull Rodríguez Serra i Ramon Sempau.

11. «*Las vírgenes de las rocas, por Gabriel D'Annunzio*», *La Publicidad* (1-1-1896).

12. Aquest punt d'equilibri, que recorre tota la producció dramàtica de Gual, implica una superació del patró establert per la novella naturalista i, tal com diu Camps, «obre les portes a tota la producció prosaística del modernisme» (pàg. 27). Des d'aquest punt de vista, crec que es pot establir una certa correspondència entre les primeres novel·les modernistes, als inicis del segle i una obra com *Misteri de dolor*.

13. Ramon D. Perés: «*Libros extranjeros del año 1894*», *La Vanguardia* (1-1-1895); vegeu Camps: *La recepció de Gabriele D'Annunzio...*, pàgs. 19-24.

14. *Ibid.*, pàg. 25.

tatació del procés no és fictícia. Així, per exemple, ho subratllen els de la Colla de Reus:

«En *Les novel·les de la Rosa* tenim, doncs, una voluntat inquieta i dèbil, impotent a per dominar la matèria bruta i divina de la vida. Tenim en *Les novel·les del Lliri* una voluntat forta i disciplinada que, no podent-se afirmar en l'actió sobre les persones, es contrau, s'isola i crea un món de poesia. Finalment, tindrem en *Les novel·les de la Magrana* una voluntat esplèndida i ferma que s'augmenta al contacte de les multituds i que, conciliant per la seva extrema potència el somni i l'actió, retroba la gran harmonia.»<sup>15</sup>

Cal reconèixer, tanmateix, que l'interès pel D'Annunzio messiànic arrenca d'una certa manipulació; una manipulació que ja es detecta en l'article de *La Publicidad* i que es perpetua i s'afirma en l'assaig de Pérez Jorba (que influeix en la «conversa» dels de Reus). Això és: intents evidents per distanciar-se de l'opinió de tots aquells que inclouen D'Annunzio en la seva condemna global del decadentisme, del culte malaltís a una sensualitat forassenyada i de l'escepticisme. Ben al contrari: l'autor italià —diuen— reclama voluntat a canvi d'innocència i obre una via d'equilibri sota l'estendard del vitalisme.

L'octubre de 1897, en un nou article de *La Publicidad*,<sup>16</sup> el mateix D'Annunzio parla d'un *renaixement de la tragèdia*, tant pel que fa a la representació d'obres clàssiques, com pel que suposa la infiltració d'una orientació clàssica en les obres contemporànies. Tot just iniciat el 1898, Sarah Bernhardt estrena *La città morta* a París. A partir d'aquest moment, el teatre dannunzià també es perfila

«com una proposta estètica nova, que es distancia del teatre realista-naturalista i de la concepció dramàtica tradicional en la mesura que concedeix un pes més gran a l'escenografia i explora en la temàtica decadentista tot traslladant les visions poètiques a l'escena. I, en efecte serà vist com un teatre de filiació maeterlinckiana, sense acció, però amb un parament formal esplèndid, més per a llegir que per a ser representat a l'escenari.»<sup>17</sup>

La possibilitat de connectar D'Annunzio i Maeterlinck és un altre dels extrems que justifiquen l'interès de Gual a l'hora de cercar un camí de sortida

15. Gabriel D'Annunzio: «Una conversa amb en D'Annunzio», *La Nova Catalunya*, 3a època, núm. 3, [20-31] 1898, pàgs. 2-4.

16. «Una conversación con D'Annunzio», *La Publicidad* (16-10-1897).

17. Camps: *La recepció de Gabriele D'Annunzio...*, pàg. 31. En relació a la recepció d'aquesta estrena, i també de les cròniques a *La Vanguardia* d'un tal «Cesare» (entre 1896 i 1901) a propòsit de les estrenes de D'Annunzio a Itàlia, vegeu «Cròniques italianes a *La Vanguardia*», dins *ibid.*, pàgs. 32-41. A destacar, en primer lloc, la lectura nietzscheana que «Cesare» fa de *La Gioconda* en tant que modernització de la fatalitat del teatre clàssic i, en segon lloc, la connexió que l'articulista estableix entre la poètica dannunziana i l'Art Total wagnerià (idees que probablement interessin a Gual). Vegeu també «*El último drama de D'Annunzio*», *La Publicidad* (31-1-1898) i, més endavant, «*Un nuevo drama de D'Annunzio: El sueño de un crepúsculo de Otoño*», *La Publicidad* (15-2-1899).

pels seus experiments dramàtics. Es tracta —insisteixo— de dignificar el teatre català per mediació d'una nova tragèdia. Vegem-ho.

A l'hora d'avaluar el més que probable interès de Gual per D'Annunzio, és prou simptomàtic constatar que la producció de D'Annunzio entusiasma, en primer lloc, aquells sectors que fins al moment s'han mostrat més belligerants amb la creació dramàtica de l'autor de *Blancaflor*. *Catalònia* ha proposat el model dannunzià com una de les alternatives vàlides —obviant i integrant el problema decadentista— per a la consecució d'una literatura nacional moderna. La reivindicació de l'autor italià passa per l'*actualització* de la tragèdia. És una idea que ja porta alguns anys en dansa, sobretot des que *L'Avenç* va posar pegues al tipus de tragèdia assajat per Guimerà: cal dignificar la tragèdia per tal de proporcionar, d'una vegada i per sempre, una pauta teatral sòlida, moderna i regeneradora i, al mateix temps, genuïnament catalana. Per a Cortada, per exemple, el component ritual de la tragèdia (la figuració simbòlica dels patrons racials) ha d'assumir la representació dels «ideals col·lectius». Que el poble estigui

«dominat per grans ideals comuns que puguin ser representats d'una manera simbòlica i comprensiva i que siguin les grans aspiracions i sentiments de tota una societat d'una època. Bé en forma de tragèdia, bé en forma de festa religiosa, el teatre pot ser la condensació de la vida entera d'un poble, d'una raça, d'una civilització.»<sup>18</sup>

Així, si l'any 1893 Cortada es decideix a presentar Maeterlinck al públic català, és en part perquè hi veu en ell la possibilitat d'una tragèdia a la moderna. Segons això,

«Les lluites psicològiques entren per ben poca cosa en el fondo dramàtic de les obres de Maeterlinck. Els seus personatges són sers llençats a la vida sense voluntat, inconscients del seu destí, moguts per una fatalitat superior i desconeguda que, com l'oracle de la tragèdia grega, els condueix invisiblement al través de la seva existència. La passió, el sentiment, les sensacions, els instints són els seus únics mòbils.»<sup>19</sup>

Quan Jaume Brossa, cinc anys més tard, sospesa, des de *Catalònia*, els mèrits de la producció maeterlinckiana, estableix un lligam discursiu clar amb l'etapa de *L'Avenç*. Brossa, precisament, valora Maeterlinck tot preguntant-se si, després dels anys, la seva obra ha pres realment el camí de «la Tragèdia de l'avenir», si ha establert correspondència o no amb «l'*élan* de l'ànima moderna.»<sup>20</sup> Rere el judici de Maeterlinck, es detecta la presència d'un altre model: D'Annunzio. De la mateixa manera que Maeterlinck ha volgut revelar «el desota de la vida, les arrels que aquesta té en lo Inconegut, les lleis de lo inevit-

18. Cortada: «El teatre a Barcelona», II.

19. Cortada: «Maurici Maeterlinck i el modern simbolisme franco-belga», pàgs. 243-248.

20. Brossa: «Aproposit de *Pelleas i Melisanda* per...», pàg. 237.

ble que regulen lo mai vist»,<sup>21</sup> D'Annunzio, segons Pérez Jorba, ha aconseguit presentar, per la força del redreçament irat i misteriós del fat antic, «un drama ocult, però terròrfic per lo invisible». El lligam de tots dos autors suposa una connexió directa de D'Annunzio amb l'estètica simbolista.<sup>22</sup> es tracta de presentar la impotència de la «Voluntat de l'Home revoltant-se, per medi de l'acció, contra la Fatalitat que pesa damunt d'ell.»<sup>23</sup> Això no obstant, en el cas de D'Annunzio, el desenllaç tràgic, més enllà de la no-acció maeterlinckiana, més enllà d'un pessimisme radical, es produeix —Pérez pren com exemple *La città morta*— «per medi d'un assassinat conscient que obeeix a reflexions d'una filosofia moral nietzscheana» (un *amoralisme* que serà present al final de *La culpable*):

«La robustesa del seu decadentisme —diu l'articulista— el priva d'experimentar aquella extenuació de pensament que sofreix una bona part de la joventut contemporània, la qual s'entreté en fer figures intel·lectuals i es delita cercant analogies i subtilisant conceptes.»<sup>24</sup>

Resumint: D'Annunzio mira de fer compatible allò que fins ara ha estat irreconciliable: decadentisme i vitalisme. Tot renovant la tragèdia, l'autor italià ha esdevingut el model a seguir perquè «en el messianisme, en la concepció de l'artista com a guia i capdavanter social, compagina esteticisme i regeneracionisme.»<sup>25</sup>

És per això que Gual, volent aprofundir i superar el camí iniciat per Maeterlinck, pot interessar-se pel model dannunzià, per explicar la «robustesa» del seu propi decadentisme, per proporcionar una pàtina moderna i alhora genuïna a la seva producció, per donar un nova orientació al seu treball amb el drama íntim... La porta l'ha oberta el mateix Pérez Jorba: D'Annunzio, jugant amb el pòsit dels clàssics, ha assimilat totes les tendències, «encara que aques-

21. *Ibid.*, pàg. 238.

22. Pérez —diu Castellanos— «no rebutja globalment les aportacions del simbolisme, sinó que distingeix —millor: repren la distinció feta pel mateix Cortada el 1893— entre el simbolisme deliquescents francès i el dels pobles de fora França, que considera «fecundat per les idees i pels sentiments d'en Goethe, d'en Carlyle, d'en Wagner, de l'Ibsen, del belga Maeterlinck, d'en D'Annunzio i d'alguns més». Castellanos: «Corrents estètics», pàg. 169; vegeu també J[oa].P[érez].J[orba]: «Bibliografia. Émile Zola davant les jeunes par Maurice Le Blond», *Catalònia*, any I, núm. 12-13, 15 i 31-8-1898, pàgs. 208-211.

23. J[oa].P[érez].J[orba]: «Revista de revistes», *Catalònia*, any I, núm. 2, 10-3-1898, pàgs. 35-36.

24. *Ibid.* Curiosament, Assumpta Camps opina que Pérez Jorba, tot i fer una valoració positiva general, no creu que l'obra signifiqui «cap pas endavant en el renaixement llatí que propugna, ni cap recuperació de la tragèdia clàssica grega, sinó una mostra més del teatre de caràcter maeterlinckià, amarat d'un sentit de fatalitat que ve a significar un retrocés en l'evolució de D'Annunzio cap a un voluntarisme nietzscheà. [...] Resulta prou evident que Pérez-Jorba no cospa el nietzschianisme subjacent a aquesta recuperació dannunziana de la tragèdia grega que no rebutja, però, les conquestes de l'esteticisme finisecular, i, en concret, la concepció wagneriana de l'art total». Camps: *La recepció de Gabriele D'Annunzio...*, pàg. 55.

25. Castellanos: «Corrents estètics», pàg. 168.

tes siguin contradictòries i oposades (com el seu pre-rafaelisme i les seves teories filosòfiques apreses en el paganisme barbre d'en Nietzsche), establint en totes elles una gran harmonia, que és la que ens exhibeix an en D'Annunzio com una de les expressions més formals de l'esperit modern.»<sup>26</sup> És aquesta capacitat integradora de l'obra dannunziana el que explica l'aparició del vitalisme en la propera peça de Gual. En aquest sentit —i manllevant encara les paraules de Pérez Jorba— Gual vol, com D'Annunzio, assimilar els «elements més nous de l'espiritualisme transcendental d'en Maeterlinck i lo més sa i profon de la filosofia nietzscheana.»<sup>27</sup> Això és: mantenir la influència bàsica maeterlinckiana per mostrar, simultàniament, la seva superació. Maeterlinck —recorda Brossa— ha jugat amb la «contradicció de què un regne de mort [o] l'afirmació de la voluntat de viure». L'efecte dels seus drames prové de la incapacitat dels individus per fer triomfar aquesta voluntat. Sempre guanya la Mort. Per culpa d'això Maeterlinck no ha reeixit a fixar els camins de la tragèdia moderna. Perquè en la tragèdia moderna, sentència Brossa, la Mort ha d'abandonar les seves prerrogatives:

«La Mort, tenint per arcabot el Crim i per joia el Terror, no vol renunciar a sa prerrogativa dins la Tragèdia, i com sap de sobres que no hi ha res que ens faci moure tant com la por a la desesperació o a la pèrdua de l'individualitat, ella és la que ens oposa la barrera més grossa a la deslliurança de l'art tràgic.»<sup>28</sup>

I, efectivament, en *La culpable*, la mort serà la gran perdedora. És probable, tanmateix, que la presència de D'Annunzio en aquesta peça no vagi gaire més enllà. Segurament, Gual no coneix directament l'obra de l'autor italià (com a molt *La città morta* o *La Gioconda*) però sí, en canvi, el rol que se li adjudica.<sup>29</sup>

26. J.P.J.: «Revista de revistes». Aquest eclecticisme harmònic és explicat per Pérez, poques setmanes després, de la següent manera, «I de la justesa d'imatges dels llatins passava a la meditació literària del Dant, del Petrarca i dels *quattrocentisti*; després va emparar-se de l'ànima estètica del Renaixement, compenetrant-se en les obres d'en Leonard, del Tizità i dels pintors d'aquella època memorable; i mentre s'amistançava intel·lectualment amb l'esperit idealista dels moderns pre-rafaelites, repassava amb fervor i entusiasme els antics poetes grecs, per aprendre-hi la daurada plasticitat i la musicalitat deliciosa dels llurs versos perfectíssims, la flexibilitat harmònica i profunda de la pensa llur. En comptes d'entregar-se al decadent nerviosisme psicològic d'en Baudelaire, se va penetrar del simbòlic fatalisme d'en Percy Shelley, embadalint-se al mateix temps en el paganisme olímpic, davant de la profunda i serena intel·lectualitat d'en Goethe. A l'últim, ell va caure a les urpes delitoses i alhora verinoses del gran Wagner, el geni simbòlic per excel·lència, el qual li va desvetllar una viva simpatia per la deliquescència dels simbolistes decadents. Ara, filosòficament, en D'Annunzio es troba sota la influència anímica i mental d'en Nietzsche, si bé el temperament d'aquell, tal volta inconscientment, havia ja practicat les teories del cèlebre pensador alemany, molt abans d'haver-les conegut»: Joan Pérez Jorba: «Gabriel D'Annunzio, per...» (Continuació), *Catalònia*, any I, núm. 10-11, 15 i 31-7-1898, pàgs. 171-180.

27. Joan Pérez Jorba: «Gabriel D'Annunzio, per...» (Acabament), *Catalònia*, any I, núm. 14-15, 30-9-1898, pàgs. 222-228.

28. Brossa: «Propòsit de *Pelleas i Melisanda*...», pàg. 237.

29. Després que la Duse estreni *La Gioconda* a Barcelona durant la temporada 1900-1901, probablement Gual s'interessà més per l'obra de D'Annunzio. Ho demostra, tal com ha comentat

La investigació que Gual duu a terme amb el «tràgic quotidià» evoluciona fins a l'extrem d'emparentar «drama íntim» i «tragèdia moderna». Abans, es tractava simplement de presentar tot un món de tragèdies secretes i de drames de silenci (el fat que sorprèn l'home indefens i espantat); ara, en canvi, Gual avança en una direcció inèdita: primer, presentar el drama íntim, sí; després, però, fer que el drama íntim esclati dalt de l'escenari, que es faci evident. Si el drama íntim emergeix, la renúncia i el sacrifici deixen de tenir sentit; per contra, la solució vitalista esdevé possible... És cert que la tragèdia és «un eixam de llàgrimes i penes fondes i quietes... un sospir de tristesa...», això és precisament el que la connecta amb el drama íntim; tanmateix, ha d'arribar un moment en què el sentit tràgic d'aquest pugi a la superfície i esdevingui tot «un seguit de plors i exclamacions, de sentiments que es canten, que no poden quedar dins.»<sup>30</sup> Aleshores, el drama íntim sura.

Sense prendre-ho, Gual s'acosta als plantejaments del model teatral defensat per Iglésias a *Els conscients*: fer sortir el drama interior a la superfície per, així, mostrar la resolució més o menys didàctica, més o menys messiànica, dels protagonistes. Ara bé, per a Gual, no es tracta de proposar tesis, ni tampoc de renunciar per complet al caràcter emotiu del secret, del silenci o del misteri. Es tracta, simplement, tot repreneu els experiments no situacionals de la seva dramaturgia, de plantejar una nova actitud davant l'existència, una actitud *vital*: la mort ja no suposa cap mena d'alliberament, la qual cosa té molt a veure amb la lectura vitalista del món clàssic a què al·ludia més amunt. La Grècia —diu Cortada— «era pròspera i gran quan representava la llibertat de la raó contra el fatalisme sumís de les decadents races orientals.»<sup>31</sup> Els grecs —assegurà Lluís Via, dos anys després— «s'entregaren a sos cultes *vivint*, no

Enric Gallén («El teatre poètic», pàg. 5), la marca de l'autor italià a *Camí d'Orient*, «tragèdia moderna» redactada a París als primers anys del segle. *Juventut*, que agrupa les principals amistats de Gual, acull generosament el treball de la Duse (els comentaris són força contrastats; vegeu, per exemple, la refutació de Tintorer a l'article de Galceran sobre *La Gioconda*); vegeu «Noves. La Duse a Barcelona, *Juventut*, any I, núm. 31, 13-9-1900, pàgs. 494-495; «Eleonora Duse», *Suplement artístic Literari. Juventut*, any I, núm. 38, 1-11-1900; E. Tintorer, *Juventut*, any I, núm. 38, 1-11-1900, pàgs. 601-603; Celestí Galceran: «*La Gioconda* d'en G. D'Annunzio», *Juventut*, any I, núm. 38, 1-11-1900, pàgs. 595-601; Emili Tintorer: «Teatres. Novetats. *La Gioconda*», *Juventut*, any I, núm. 40, 15-11-1900, pàgs. 635-637; S. Vilaregut: «Una vulgaritat més», *Juventut*, any II, núm. 91, 7-11-1901, pàgs. 742-743 (resposta a l'article d'Artur Masriera: «*Cuestiones literarias. Gabriel D'Annunzio*», *Diario de Barcelona* (30-10-1901)). A banda *Juventut*, R.P.: «Eleonora Duse», *La Vanguardia* (3-11-1900); «*Teatro Noveades. Eleonora Duse*», *La Publicidad* (4-11-1900); P.: «*Teatro Noveades. Eleonora Duse*», *La Vanguardia* (11-11-1900); [Josep]. Plous]. P[àgès].: «*Hedda Gabler* y *La Gioconda* per la Duse», *Catalunya Artística*, any I, núm. 23, 15-11-1900, pàg. 377.

30. Pròleg inèdit a *L'estudiant de Vic*, setembre-desembre 1900, original ms., Fons Gual, núm. 1422. Entre *La culpable* i *Misteri de dolor*, Gual treballa el concepte de tragèdia a propòsit de *Lairum* i de *Camí d'Orient*. Més endavant, hi haurà altres tragèdies en l'obra de Gual: *Marcolf* (1907), *La pobra Berta* (1907-1908) i la segona versió de *La mar brama* (1911), entre d'altres.

31. Alexandre Cortada: «Ideals nous pera la *Catalònia*», *Catalònia*, any I, núm. 1, 25-2-1898, pàg. 10.



*renunciant*. Sentint i comprenent la vida, no l'enviliren amb ses pràctiques: això quedava pels decadents.»<sup>32</sup>

El procés que fa Gual, doncs, no deixa de tenir una certa lògica. Malgrat la teoria del secret misteriós, a *Silenci*, el receptor obtenia les informacions necessàries per tal de reconstruir la intimitat callada dels personatges. Aleshores, per què no fer esclatar la tragèdia dalt de les taules? Més encara: per què no demostrar que el drama íntim, un cop exterioritzat, pot espetegar en una altra direcció i esdevenir la força d'una actitud alegre, anticonvencional, sense traves, combativa? Per què no demostrar que, superada la idea del silenci com a resignació decadent, els personatges poden prendre resolucions vitalistes? I, insisteixo, no s'hi val a fer que triomfi una idea o una altra, cal només que triomfi la «voluntat de viure» per damunt de la força aclaparadora, determinant, d'un medi fosc i deshumanitzat... A partir d'aquí, caldrà parlar d'Ibsen.

L'estudi tràgic del determinisme, que Gual enceta a *La culpable* i que té el seu exponent més reeixit a *Misteri de dolor*, és a la base de les idees de Brossa sobre la tragèdia moderna: «la missió de l'autor tràgic de l'avenir serà descobrir, per medi d'un esforç de visió, en el baix-fondo de la personalitat humana, les lleis de la vida allunyant-se de la superfície fenomènica.»<sup>33</sup> És a dir, presentar l'home nou, reconciliat definitivament amb les lleis harmòniques de l'existència, superant el llast aparentment inexorable del seu determinisme. En aquest sentit, Maeterlinck —insisteix Brossa— s'ha quedat a mig camí, no ha triomfat en els seus intents de «tragèdia futura»; «tot i comptar amb lo suggestiu de l'acció i la plasticitat» i amb la musicalitat del seu llenguatge, ha xocat inevitablement amb la limitació dels medis escènics. Només Wagner ha sabut concretar «la sensació d'eternitat» i, amb la música, ha arribat a interpretar «lo inevitable», només ell ha construït —els mots són de Schopenhauer— «una metafísica devinguda sensible». Per a Brossa, és sorprenent, en el cas de Maeterlinck, «la contradicció *frappante* d'una dramaturgia poderosa en expressió, que falla per arribar a l'efecte que el seu autor reflexivament s'ha imposat com objectiu.»<sup>34</sup> Segons Brossa, però, hi ha algú que sí que ha estudiat «les lleis de la vida allunyant-se de la superfície fenomènica», algú que, com Wagner, ha aconseguit superar els entrebancs escènics a l'hora de presentar l'invisible, «la sensació d'eternitat». Aquest algú ha estat Ibsen.<sup>35</sup>

32. Lluís Via: «Pudors artístichs», *Juventut*, any II, núm. 91, 7-11-1901, pàgs. 733-734.

33. Brossa: «Apropòsit de *Pelleas i Melisanda*...», pàg. 238.

34. El «defecte capital» de Maeterlinck ha estat «emmirallar la nostra vida a través d'un prisma d'un sol color, i encara enterbolit.» A banda d'això, segons Brossa, Maeterlinck pateix de no haver sabut desprendre's de la «tirania shakespeariana, que per mi és la veritable causa de que el segle XIX no hagi produït una dramaturgia que estigui a l'altura de les demés expressions del pensament i de l'art moderns». *Ibid.* pàg. 240.

35. «[«La tragèdia de l'avenir»] forçosament ha d'ésser quelcom molt diferent de com en

L'estímul d'Ibsen també és present a *La culpable*. Sembla que, de mica en mica, Gual ha vençut les reticències cap a l'autor noruec.<sup>36</sup> Sobretot, es fixa en una obra: *Espectres* (per bé que l'actitud de Lia, la protagonista de *La culpable*, també té força a veure amb la famosa resolució de la Nora de *Casa de nines*). *Camí d'Orient* i *Misteri de dolor*, com es veurà més endavant, són el resultat més exemplar d'aquest interès. D'entrada, Gual veu en Ibsen la possibilitat de donar un desenvolupament estrictament dramàtic al seu teatre de sentiment. Afermar, doncs, aquella línia que s'havia iniciat anys enrere amb *Morts en vida* i bastir una arquitectura dramàtica amb tots els ets i uts; això, és clar, en detriment dels plantejaments situacionals del model maeterlinckià. Banderar la situació, tanmateix, no vol dir renunciar a la suggestió. És cert que Ibsen és un «poeta èpic cantant l'epopeia dels vicis moderns, senyalant d'una mà lo podrit per les inconscients corrents dels moralistes», però, per sobre de tot, el teatre d'Ibsen és un «teatre de poeta» perquè mostra «redere boires el flagell d'una llum pressentida i quasi vista».<sup>37</sup> Més enllà de l'Ibsen ideològic,<sup>38</sup> Gual s'interessa per l'Ibsen analític i alhora suggestiu, el que treu a la llum, seguint intensos diàlegs retrospectius, les petites i grans tragèdies internes dels personatges, el que explica el determinisme d'aquestes tragèdies respecte a un medi omnipotent, el que aconsegueix fer tot això gràcies a un hàbil teixit de símbols que col·laboren a crear atmosfera. En resum, el que garanteix una emoció intensa i, per tant, el procés correcte —no només reflexiu— d'educació estètica. Lògicament, l'obsessiona també l'Ibsen que ha aconseguit col·locar la seva nació al capdavant de l'emancipació moral i cultural d'Europa. Un enfocament que interessa tant als sectors catalanistes més conservadors com als sectors més progressistes. Com diu Alexandre Cortada:

«Si la Noruega, amb l'Ibsen, no hagués representat la tendència al desenrotllament o a l'emancipació complets de l'individu, la lluita d'aquest contra tot lo exterior,

---

Maeterlinck l'ha realitzada, essent més aviat cap al camí de l'Ibsen, per certs aspectes, i cap al d'en Wagner en altres» (*ibid.*). «Ibsen i Wagner —diu Pérez Jorba— han facilitat an en D'Annunzio, per al *Triomf de la Mort*, els llurs respectius procediments de suggestió estètica» («Gabriel D'Annunzio...» pàg. 198). El paral·lisme entre Ibsen i Wagner és reconegut explícitament per Gual: «Davant l'evidència dels fets, ja des d'aquells moments el conreu ibsenià venia a ésser per a nosaltres el doctorat de les més altes aspiracions teatrals, establint-se, sense saber per què, un cert paral·lel entre la seva obra i la de Wagner.» *Mitja vida...*, pàg. 119.

36. Ibsen havia estat considerat de bon començament l'exponent principal del teatre de tesi. Així ho havia establert el propi Yxart, «*Al fin y al cabo, las obras de éste [Ibsen] no són más que otra fase de ese teatro de nuestro siglo, fase no absolutamente nueva en todos los casos: son, en una palabra, la continuación, transformación y remate hasta ahora, de esa tendencia irresistible al teatro de ideas. Y esto es lo que preferimos en Ibsen, como en cualquier otro autor que las lleve a la escena en la forma más adecuada a su público.*» José Yxart: *El arte escénico...*, I, pàgs. 262-263.

37. Adrià Gual: «Estudis i fragments per a les conferències i el plan general innovador de drama i comèdia», 1906 aprox., original ms., Fons Gual, Carpeta 47.

38. Per a la lectura d'un Ibsen que respon als dictats de l'art per l'art, vegeu Adrià Gual: «Paraules per abans d'*Espectres* d'Ibsen», conferència llegida a Sant Andreu del 22-5-1904, original ms., Fons Gual, Carpeta 36; vegeu també «Per amor», dins *Homenatge dels catalans a Enric Ibsen*, Barcelona, Tip. Catalana, 1906.

el perfeccionament de la nostra voluntat i el drama terrible de lo més fondo de la nostra consciència interna, no seria, com és avui aquella nació, domitadora en l'esperit humà, ni s'emportaria, com fa, totes les intel·ligències superiors.»<sup>39</sup>

Finalment, empeltant Ibsen amb D'Annunzio, Gual pretén superar els perills del pessimisme<sup>40</sup> tot apuntant solucions vitalistes prenyades de revolta moral.

Resumint: Gual fa les paus amb Ibsen a les acaballes del segle. L'esdeveniment més emblemàtic d'aquesta *descoberta* serà la representació d'*Espectres* amb el Teatre Íntim. La companyia, segons com es miri, ha nascut com una alternativa als plantejaments del Teatre Independent.<sup>41</sup> Per consegüent, l'estrena d'*Espectres* suposarà un intent de fer una lectura més emotiva i menys ideològica del text amb què s'havia estrenat la despareguda agrupació.<sup>42</sup> D'entrada, per a Gual, Ibsen, fins i tot si es prescindeix de la qüestió ideològica, no es pot calcar i prou, no es pot traslladar com si res, sense cap mena d'adequació prèvia. El context català és diferent: tant pel que fa als costums com pel que fa al clima o al paisatge. Cal, per tant, donar una patina de catalanitat al model nòrdic (la mateixa patina que, amb el seu treball dramàtic, ha intentat de donar sobre l'obra maeterlinckiana). Per a Gual, Ibsen ha provocat una moda «grisa i nebulosa» en el nostre teatre. És imprescindible, doncs, reciclar, en funció de la realitat catalana, tot el seguit de símbols que, nascuts de la imatgeria nòrdica, han estat condicionant fins ara el traçat i la comprensió de la literatura modernista autòctona. I això, com ja es veurà, implicarà directament el concepte de tragèdia.

Amb *La culpable*, només som a la primera fase del procés. Per començar, cal actualitzar l'abast i la configuració del determinisme. D'aquí que Gual decideixi presentar un món que, tot resumint metafòricament la societat catalana contemporània, mostri la seva total submissió a un determinisme inflexible:

39. Cortada: «Ideals nous...», pàg. 10. A l'altre costat de la balança però amb idèntica opinió, vegeu, per exemple, Bernad Duran: «*La casa de nina*. Drama en tres actes d'Enrich Ibsen», *L'Atlàntida*, any III, núm. 80, 25-3-1899; «Enrich Ibsen», núm. 82, 8-4-1899 i núm. 84, 22-4-1899.

40. El procés de Gual queda clar quan afirma que Ibsen lluitava contra la predisposició a la tristesa, contra «la ridícula necessitat d'estar trist». Segons Gual, rabejar-se en la tristesa és un perill quan es persegueixen ideals elevats. El text, si llegiu més endavant els comentaris que faig a propòsit de *Nocturn núm. II*, pot semblar sorprenent. No ho és tant si es té en compte que va ser escrit l'any 1906; vegeu «Sobre una lletra d'Ibsen», 8-12-1906, original ms., Fons Gual, Carpeta 46.

41. Gual, amb els anys, farà una lectura curiosa i, evidentment —per una qüestió de dates—, errònia de les intencions del primer Teatre Independent, «El plorat company Iglésias, abans que nosaltres ho féssim, havia donat una representació d'*Espectres* en el teatre Olimpo del carrer de Mercaders, aspirant a la formació d'un agrupament que devia posar en evidència les febleses i els esparadiments del nostre Teatre Íntim, i consti que tot això ho dic benèvolament i sense cap mena de rancúnia.» *Mitja vida...*, pàg. 119.

42. Durant la tardor de 1899, hi ha un intent de restablir el Teatre Independent. Les obres programades són les següents: *La muntanya* d'Iglésias, *Els sepulcres blancs* de Brossa i *Romersholm* d'Ibsen; vegeu «Onades», *L'Atlàntida*, any III, núm. 103, 2-9-1899.

«L'ambient on es desenrotllava el meu drama resumia als meus ulls els alts i baixos del mateix món on vivim, amb totes les petiteses i l'emportament de les rigors inenxorables, aclaparadores de l'ànima assedegada de llum i d'afecció.

Era una obra planejada a grans conjunts, amb la intenció de pintar-hi les vibracions i els contagis d'una vida esclavitzada pels batecs implacables de la mecànica, productora de fortunes materials i esmicoladora d'esperits.»<sup>43</sup>

Per dur a terme el seu propòsit, l'autor se serveix, per un costat, de l'oposició món natural/món industrial. El treball amb un gran nombre d'actors, per l'altre costat (la dinàmica de «grans conjunts», que l'ha d'allunyar dels retrets d'intimitat i de petit cenacle), li permetrà demostrar orgànicament, gràcies a un moviment natural i simbòlic de les masses, el pes implacable del medi.

Comptat i debatut, amb *La culpable*, ha arribat un moment en què la fusió entre plantejament decadent i solució vitalista ja és possible. Pérez Jorba ha establert l'eclecticisme de D'Annunzio. Pompeu Gener, tot definint el concepte de «supernacionals» des d'un punt de vista monista, posarà en el mateix sac els que provenen del «positivisme determinista» i els «panteistes» o els «místics», car «tots són partidaris de la VIDA»,<sup>44</sup> la «lei suprema». Aquesta conciliació de contraris permetrà que la revista *Luz* accepti aportacions vitalistes,<sup>45</sup> o que la revista *Juventut*, que —no s'ha d'oblidar— és impulsada pels amics de Gual (començant pel propietari: Oriol Martí), defineixi els seus principis de forma absolutament eclèctica: «En quant a les tendències d'aquest periòdic, després de lo que hem dit, les tindrà totes i no en tindrà cap de determinada. No som ni una església, ni una capella, ni un definitori, ni una secta, ni un partit, ni tan sols una escola.»<sup>46</sup> I, amb tot, caldrà veure fins a quin punt, malgrat aquesta predisposició global, l'entorn cultural i literari serà conscient dels esforços de Gual per accedir a la síntesi. El fracàs de *La culpable*, que no té gaire a veure amb la qüestió vitalista, no hi ajuda gaire: ha estat el primer contacte de l'Íntim amb el «gran públic» (no seleccionat a priori, però al capdavant la mateixa societat benestant que a les funcions anteriors) i, malauradament, no ha funcionat. Hauria estat ben natural que Gual hagués replegat veles i s'hagués tornat a enfilat a la torre de vori. La seva se'n podria dir *bona voluntat* ha passat desapercebuda: ni l'impuls tràgic, ni el tempteig vitalista, ni l'afany de popularitat.

43. Gual: *Mitja vida...*, pàg. 106.

44. Pompeius Gener: «*Los supernacionales de Catalunya*», Madrid, *Vida Nueva*, núm. 87, 4-2-1900.

45. Un exemple: J. Pijoan: «Canto de Prometeo delante de la llama de la vida», *Luz*, núm. 12, 5ª setmana de desembre, 1898, pàgs. 138-139.

46. La Redacció: «Presentació», *Setmana Catalanista*, núm. 1, 4-1-1900, pàg. 1. Transcrit en gran part a «Presentació», *Juventut*, núm. 1, 15-1-1900, pàg. 1.

zació. Ernest Vendrell, per exemple, tot relacionant la fusió dels corrents esteticitzants i vitalistes amb la necessària implicació social de l'art, evidència que els objectius de Gual no han estat compresos:

«Així s'ha consumat l'aïllament dels que formaven abans les minories intel·ligents. Mentre se celebra aquella noble conjunció de l'Art i de l'Acció social, ells resten circumscrits a un fervor de formes, de ritual artístic, i, la llur influència reduïda a exercir-se entre colles.»<sup>47</sup>

La referència al Teatre Íntim és més que probable. Les minories intel·ligents en l'àmbit teatral —diu— són sinceres però ineficaces, s'han encallat amb un D'Annunzio, un Maeterlinck i un Ibsen d'«interpretació de platea». Les manifestacions d'art que promouen, en definitiva,

«es ressenten d'un aïllament espiritual, de quelcom romàntic inadequat a aconseguir estats col·lectius en el públic atent. La forma de produir-se és ademés també artificiosa, i distància. S'eleven per damunt del diletantisme i dels esnobs; la seva emoció és sincera, però no ha lograt l'altitud mental d'aquest temps, és ademés aïslada, dèbil i inadequada: doncs, per lo tant, sense eficacitat i sense influència.»<sup>48</sup>

## 2. LA CULPABLE: «TEATRE DE SENTIMENT» I VITALISME

### 2.1. La culpable: *naturalesa* vs *ciutat*

L'estudi del determinisme conforma el pal de paller de *La culpable*. En primer lloc, Lia, la protagonista, és presentada com el producte directe del desamor: no ha tingut pare ni mare. El pare se'n va anar de casa amb una dona casada i la mare va haver de fugir perquè l'avi patern la feia objecte de persecució sexual. Ella, que mal conviu amb aquest avi, arrossega la culpa de la família, està marcada per un estigma («Quina culpa pago?»). La manca d'amor farà que busqui refugi, equivocadament, en els braços lascius dels homes de la fàbrica. És la manca d'amor, doncs, la que l'haurà convertida en culpable. En segon lloc, Gual recrea un medi industrialitzat i agressiu que, al mateix temps que destrueix el temple de la natura, modela els homes que hi

47. Ernest Vendrell: «La influència moral de les minories intel·ligents», *Pèl & Ploma*, any III, núm. 83, desembre 1901, pàgs. 200-204.

48. Vendrell —tot s'ha de dir— vincula el suposat elitisme eixorc de les «minories intel·ligents» amb l'assumpció per part d'aquestes de la imatgeria i l'impuls més nacionalista, «El fastigós modernisme barceloní ha mort la modernitat de pensa i d'augment moral que començava a importar-se. Des dels decorats fins als contes, tot mostra aquí innobles floreixements d'una idolatria entre egoista i patriòtica. Les corbes dels decorats i les ratlles de prosa i de vers contenen palpitations de *segadors*, però no la pura emoció de la vida, la vida amb el llevat modern de mentalitat i de Belleza idealista i universal.»

gosen viure.<sup>49</sup> Usant una imatge típicament modernista, Rafel, el novençà, qualifica la colònia de «bogeria de bojos mansos». El seu viure és un «viure de màquina» i un «insult a la naturalesa». A *Lairum* —drama començat a l'octubre del 1900—, Gual també tractarà aquest conflicte. La temptació demoníaca —representada per un misteriós pelegrí— burxarà un jove pastor tot infontent-li el desig pel món modern i industrialitzat de la ciutat. Gual, doncs, idealitza la Natura alhora que rebutja la civilització industrial, la impulsiva frenètica, la velocitat de la moderna societat que ostenta el progrés de la seva «meravellosa civilització» de forma equivocada. Pocs anys a venir, en un article a *La Renaixensa*,<sup>50</sup> definirà les ciutats com a «deliri de cossos mortals quins esperits s'han venut a mercè d'un fals progrés vital». És a dir: d'una falsa regeneració. En mots de Rusiñol:

«...si ens planyem de lo que en diuen progrés és que no creiem que ho sia tal com fins ara es practica; [...] trobaràs que per progrés no entenem lo que entén la majoria: molta màquina, molt filferro, molt vapor, molta ratlla dreta i molta comoditat; sinó èstica per als ulls, poesia per a la vida, idees per a l'esperit i art íntim que ens aconsoi.»<sup>51</sup>

D'aquesta manera, recollint la negació baudelairiana del progrés material,<sup>52</sup> Gual entrarà de ple en la confrontació entre món rural i món urbà. La seva posició no ofereix cap dubte: bandejant les tendències regeneradores que han conciliat el «renaixement literari i artístic» de Catalunya i el seu «renaixement industrial i comercial»,<sup>53</sup> Gual sublima l'essència rural del país i, alhora,

49. Gual sembla fer-se ressò d'aquells mots de Casellas que il·luminaren l'etapa pictòrica de la Colla del Sifrà, «¿Quién no ha sentido una vez que otra la poesía agrídulce que suscitan en el ánimo los míseros paisajes de extramuros, donde, como en un punto de intersección dudosa, vienen a darse la mano la rusticidad del campo y el refinamiento de la capital?» El que cal —continua Casellas tot parlant de Raffaelli— és descriure amb «sincera emoció el tránsito luctuoso del ser humano por este escenario de infortunio y vulgaridad»; vegeu R. Casellas: «París Artístico, VII. Juan Francisco Raffaelli», *La Vanguardia* (24-6-1893). Transcrit en català a *Etapas Estéticas*, I, pàgs. 141-158. De fet, Casellas està parlant de la supervivència de la Natura dins la Ciutat, del contrast brutal que aquesta supervivència comporta. És el mateix que explica, per exemple, Rusiñol a «Jardins de seca» (*Anant pel món*, OC, II, pàgs. 12-13). La veritable novetat, en el cas de Gual, és la de recrear els efectes de la penetració del medi industrial en el medi natural.

50. «Las ciutats mortes i la ciutat morta. Coses tristes», *La Renaixensa* (15-10-1904)

51. Santiago Rusiñol, «Al lector» dins *Fulls de la vida*, OC, II, pàg. 63-64. Vegeu, per exemple, d'entre les proses del recull, «La primavera artificial». Vegeu sobre la influència d'aquesta obra en Adrià Gual: «*Fulls de la vida*», original ms., Fons Gual, Carpeta 56.

52. «Res més absurd que el Progrés —havia dit Baudelaire—, car l'home, com ho proven els fets de cada dia, és sempre semblant i igual a l'home, és a dir, sempre en estat salvatge. ¿Què són els perills de la selva i la praderia al costat dels xocs i dels conflictes quotidians de la civilització?» I més endavant, «La mecànica ens haurà americanitzat de tal manera, el progrés ens haurà atrofiat tan bé tota la part espiritual, que res, entre les fantasies sanguinàries, sacrílegues o antinaturals dels utopistes, no podrà ser comparat amb els seus resultats positius.» Ch. Baudelaire: *El meu cor al descobert*, citat en l'edició de València, Albatros, 1992, pàgs. 40-41 i 45.

53. Vegeu, per exemple, «*L'Avenç* en 1892», *L'Avenç*, 2<sup>a</sup> època any IV, gener 1892, pàgs. 1-3.

desestima el progrés material de les ciutats tot associant-lo a l'enriquiment egoista i a la pèrdua de sensibilitat.<sup>54</sup> A tall d'exemple, val la pena transcriure un fragment de l'article citat:

«Munió de vehícols atravessen en totes direccions places i carrers, pels aires i sota terra; cada un d'ells és portador d'enganyis, de falses esperances, d'intrigues infectes. A manera de maquiavèlica i sorda conspiració, teixits de fils metàl·lics electrissen lo pensament dels cadàvers pobladors de la ciutat morta, llurs paraules no poden retenir-se lo temps de ser meditades, lo món s'acaba per elles, no tenen temps per perdre, i es comuniquen amb la prestesa del llamp, i es creuen i entrecreuen conveses, convènits, quantitats, deliris..., impaciències, tot va encaminat a guanyar temps, en passar ràpida l'agonia, en semblar la solitud seguint l'afany d'acompanyar-se.»<sup>55</sup>

La ciutat sembla «un arreplec d'energies agonitzants, l'epopeia delirant de milers de desorientacions frenètiques, l'avant sala d'un cementiri estrany i immens, les darrerries d'un esforç.» És un temple de «solitud», de «desolació»... i, gairebé —usant els mateixos mots que ben aviat faran servir els expressionistes a Europa—, «una irreparable pèrdua de vida pròpia». Per aquest costat, val la pena insistir en la negació del progrés material com a veritable «marxa progressiva» de la humanitat: el camí que ha emprès la civilització moderna és el camí d'un «fals progrés vital». És per això que Gual recupera en la seva obra la llum daurada de l'idíl·lic univers preindustrial que tant havia difós la imatgeria preraphaelita i, en els últims temps, la influència del Ruskin més messiànic, re-

54. El seu punt de vista sobre la Natura és paral·lel al del catalanisme ascendent i al del modernisme nacionalista, que localitza les essències pàtries en la puresa incontaminada de la «terra» (vegeu Marfany: *La cultura del catalanisme*, pàgs. 221-223). Tanmateix, la seva opinió de la ciutat no té res a veure amb la probable visió que en devia tenir la burgesia nacionalista: els intents dels dirigents de la Lliga, per exemple, per «crear un conservadorisme català que sigui industrialista, que vagi a favor del progrés industrial de les ciutats, però que sigui respectuós amb els valors ideològics, morals i tradicionals del camp català» (Borja de Riquer: «La societat catalana», dins *El temps del Modernisme*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1985, pàgs. 17-35 (cita pàg. 29). En un altre sentit, la *Setmana Catalanista* (antecedent de *Juventut*), per exemple, l'any 1900, tot donant un nou impuls al modernisme, fa la seva presentació marcant també les diferències entre el progrés material i industrial —que, d'altra banda, no rebutja— i el progrés espiritual o artístic. S'hi debat, de fet, el concepte de *civilització*, «Volem marxar d'acord amb els demés pobles d'Europa, i com el que més, anar al davant de la civilització; i per civilització no entenem sols la part mecànica: carrils, tramwais, telègrafs, llums, etc., etcètera, sinó [?] del sentiment i de la consciència, això que millora l'espècie i l'ennobleix.» La Redacció: «Presentació», *Setmana Catalanista*, núm. 1, 4-1-1900, pàg. 1. Pel que fa a l'oposició del «progrés tècnic i industrial» i el «progrés de la imaginació» també val la pena consultar altres escrits coetanis del mateix Gual, sobretot «La pintura mural», 1903 aprox., originals ms., Fons Gual, Carpetes 46 i 47.

55. «La ciutat morta», original ms. signat el 27-9-1904, Fons Gual, Carpeta 46 (publicat a *La Renaixença*, «Las ciutats mortas y la ciutat morta...»). Entre el manuscrit i l'original, a banda canvis ortogràfics i correccions d'estil, hi ha un canvi de *to* remarcable. L'original manté un estil constant de prosa poètica; la publicació —sense negligir algun fragment de volada literària— és, més que res, un assaig, un article d'opinió. Una altra diferència remarcable: al manuscrit es parla de Barcelona —ciutat morta— com un exemple de l'endarreriment d'Espanya («una ciutat com la nostra Barcelona, que no prou infeliç de ser una derivació de l'atrotinada Espanya...»). A l'article, en canvi, no.

formador i vitalista<sup>56</sup> (per exemple, tot referint-se a Barcelona, es preocupa per la destrucció del «poc terrer cultivable que hi resta»). En definitiva, Gual s'afegeix al carro d'un modernisme que rebutja la industrialització considerant-la un procés d'embrutiment. La felicitat material<sup>57</sup> és contrària a «la ingènua felicitat dels escollits.»<sup>58</sup>

Comptat i debatut, no és gens estrany que Gual, a *La culpable*, recreï un medi industrial per explicar el determinisme inexorable que pesa en el tarannà i en les accions dels personatges. Lia —esperit pur— és la víctima d'aquesta pressió. De fet, el conflicte de Lia també és el conflicte de l'artista (l'individu) enfrontat a la societat (el medi). L'any 1904, Gual acabarà el seu article *anti-ciutat* fent referència a un personatge d'Ibsen: la Regina d'*Espectres*.<sup>59</sup> A di-

56. Vegeu, per exemple, la necrològica de Maragall a *Diario de Barcelona* (1-2-1900). A OC, II, pàgs. 118-120.

57. En relació a aquesta felicitat material, Gual apunta alguns temes de la seva producció dramàtica posterior. Per exemple, el mal ús que fan del diner les classes benestants i, en radical oposició, l'afany de riquesa de la menestralia; vegeu, per exemple, *Els pobres menestrals* (1908). En aquesta obra, Gual també manté el seu to invectiu contra l'industrialisme, «Una glopada d'industrialisme ha fet tornar els homes partidaris d'un positivisme mentider que els fa oblidar per complet els plaers de la vida; altre glopada, més febrosa encara —per ser de més positius resultats—, ha canviat el teler de peu amb les maquinàries desbocades i se n'ha emportat de cop el bon humor i l'apacible modo de ser del català d'abans»; vegeu «Pròleg» a *Els pobres menestrals*, Barcelona, Barcoteu Baixeras, 1908.

58. En l'article de *La Renaixença*, Gual concentra la seva diatriba explícitament contra la ciutat de Barcelona. Segons això, els barcelonins «portem en nosaltres, tota una herència d'imperfecions potser incurables». «La nostra raça —afirma— agonitza per un seguit d'enfils d'ignorància.» La llista dels trets que caracteritzen la societat catalana, determinada indefectiblement per l'herència urbana (és a dir, representada pels barcelonins), és del tot presumible, «desobediència», gust pel que és «aparent», orgull («no reconèixer superioritat»), «vanitat atrassadora», avarícia, enveja i una «excessiva confiança en nosaltres mateixos (que vol dir ignorància innata)». Això fa que els catalans siguin —i aquí Gual recupera un antic concepte— una mena de «morts en vida»; la seva vida és una existència de «mort moral». No hi pot faltar, és clar, la inevitable referència a les —prenc el mot a Casellas— *multituds*, les masses. Segons Gual, les «masses» «no es mouen més que al so de vibracions tremendes; incapaces de desvetllar a la remor senzilla d'un suau aureig; necessiten lo soroll de la metralla oratòria o l'enlluernament, en lo sentit que siga, sempre encaminat cap a la seva egoista fam material o d'absurdes vanitats. [...] Veureu també bellugar-se les masses, seguint la flaire infecta de lo sensual, o lo grosser. Per això, tot espectacle o empresa noble i cultivadora fracassa, i lo deseducador compta sempre amb un contingent considerable de concurrents. Si us fixeu en la sortida de gent dels teatres un cop la representació ha finit, [...] repareu en les expressions negades de la majoria d'espectadors que en surten com arriuxats per una pluja de besties que els afalaga i els dóna empenya per tota una setmana. [...] On, positivament, s'hi va ben imposat del paper propi, és en llocs com a bolsa, al café, a la taverna, a la botiga de robes, al mercat de marits o a la preparació d'unes eleccions» (Gual, «Las ciutats mortas...»). Tot i el que he apuntat fins aquí, a l'hora de valorar la visió de Gual sobre la ciutat, caldrà tenir presents els canvis que s'han produït entre la data de redacció de *La culpable* i la de confecció de l'article de *La Renaixença*. El 1904, els atacs de Gual contra la «ciutat» tenen a veure amb els elogis «civilistes» —el mite de la «Ciutat»— que apareixen a la premsa del moment. Per exemple, encara que posteriors, els articles de Gabriel Alomar («El liberalisme català», *El Poble Català*, 19-11 i 24-12-1904, 4 i 18-2, 4-3, 22-4 i 8-7-1905; «Ruralitat», *El Poble Català*, 9-9-1905) i Eugeni d'Ors («La casa i la ciutat», *El Poble Català*, 26-11-1904; «Per a la reconstrucció de la Ciutat», *El Poble Català*, 9-9-1905).

59. Així, el 1904, Gual segueix carregant contra les actituds ideològiques i pragmàtiques de determinats posicionaments regeneracionistes: ens parlen —diu— de «regeneracions, se ns vol



ferència d'Oswald i de Regina, Lia no és el resultat directe del poder determinant del medi. No reflecteix físicament (Oswald) ni moralment (Regina) els seus aspectes més negatius. D'Oswald, n'ha pres l'esperit; de Regina, el físic. Per aquest motiu, per ser l'encarnació dels aspectes positius de la Natura, és víctima de la massa amorfa, enverinada per les màquines. I amb tot, la puresa de Lia, la seva capacitat d'estimar, garanteix una solució no decadent al conflicte. Per primer cop en la dramaturgia gualiana, el «drama de món» pren una direcció individualista i vital. Les darreres paraules de la protagonista ho confirmen: «Ja he passat el perill jo, ara sóc jo mateixa i demà quan surti el sol tot m'ha de semblar més hermós que fins ara. Emprendré el camí desconegut amb la seguretat de no caure i amb el cap alt i sempre somrient...» Lia, doncs, es dirigeix cap a una «vida nova» i el nen que porta al ventre és el seu motor i la seva força; el futur.<sup>60</sup>

## 2.2. La culpable: l'obra

*La culpable* s'inicia amb un pròleg inèdit<sup>61</sup> en el qual assistim al diàleg fictici entre l'*autor* i una personalitat abstracta: la *imaginació*, o potser la inspiració (de fet, té un tractament masculí). Val la pena resseguir aquest pròleg perquè, tot i haver estat rebutjat en la versió definitiva, proporciona, a més d'algunes pistes per comprendre *La culpable*, diverses pautes que expliquen l'etapa de transició i, més encara, el sentit de les properes obres de Gual.

D'entrada, la *imaginació* explica que té el «sagrat ofici» d'«esclarir els vels

salvar i se'ns ofereix lo talismà resuscitador de nostre mort evident. Qui nos l'ofereix no se sap mai. No és *un*, són *uns* que no se sap mai tampoc del cert qui són. Deuen ser a ben segur, nostres propis esperits equivocats, reproduint-se en sos deliris com a salvadors de ses pròpies plagues i volen arribar a la salvació per la lluita material, per la lluita política, escampant idees raquítiques, deliberant, emancipant-se, despreocupant-se i abdicant molts cops a tota afecció i menyspreuant tota hermosura... són encara aquell conjunt de camins que condueixen a l'honor o a la victòria per la destrucció de l'amor... aquí podem ben dir, com lo personatge del gran dramaturg noruec: *merci!*», pàg. 9.

60. L'estreta relació d'aquesta obra amb *La pobra Berta* (1907-1908) permet matisar, al cap dels anys, el sentit del final. El vitalisme, en la segona obra, queda lluny: Berta, també embarassada, fuig «com una culpable», la ciutat —considerada, ara, positivament— és l'únic lloc que li ofereix refugi. Hom valorarà els avantatges de l'anonimat i l'amplitud de possibilitats humanes i laborals que ofereix la metròpoli. Berta, tanmateix, cau en l'error de confiar-se d'uns parents assedegats de diner. El retorn a la muntanya acabarà desencadenat la tragèdia.

61. Aquest pròleg, com el de *L'estudiant de Vic* i les notes que acompanyen *Camí d'Orient*, no és un escrit programàtic. Ho aclareix un comentari del mateix Gual segons el qual les obres que són definides com a tragèdies han de prescindir de pròleg, «Seguint lo iniciat en les tragèdies, i com feia en *La culpable*, prescindeixo en aquesta de pròleg.»; vegeu «Confidències, estudis i consideracions impubliables», dins *Camí d'Orient*, 18 de març de 1902, original ms., Fons Gual, núm. 1400. En aquest cas, més que no pas un pròleg, es tracta d'una ficció simbòlica paral·lela de caràcter introductor. Existeix un text similar precedint *Lairum el rabadà* (1900), original ms., Fons Gual, núm. 1399; vegeu més endavant capítol 11, apartat 4.

de lo que es tapa», de «deixar veure de la part enfora l'alegria o tristor que com misteri lo profund i més alt teixit recata». Aquest «sagrat ofici» ha estat «invocat» per l'*autor* amb una febre i una impaciència que «rosega l'ànima», perquè necessita algú que el guiï fins a l'indret on viuen els personatges de l'obra, algú que li permeti penetrar en la seva interioritat. Una interioritat que, val a dir, només l'*autor* pot posar al descobert (ni tan sols els mateixos personatges hi tenen accés): «Perquè la raça que per aquí s'agita incerta del que fa, com descontenta de les belleses, que en maldats retorna, a lo segon furienta es precipita i deixa lo primer per la llum falsa, i no troba el consol portant-lo dintre.» El punt de mira és plenament simbolista: els homes, insegurs i desconfiats, ignoren la veritable llum de la bellesa i s'abandonen a la maldat. Són cecs: Busquen consol i no el troben, i l'únic que han de fer és cercar-lo en el seu propi interior. És el procés que seguirà Lia: retrobar el consol en ella mateixa. Però sense pessimismes ni renúncies, sense complaences decadents, sense silenci. En aquesta peça el *consol* interior implica, al contrari que a *Silenci*, la descoberta lluminosa de l'autèntica força vital. Anem a pams, però.

De moment, la *imaginació*, com en la introducció a «La filla del Dante»,<sup>62</sup> fa un cant enyorat a l'existència elevada del passat; un passat vagament medieval en què la paraula «era teixit harmònic cononent-se amb acords de gentil arpa», un passat en què es podien observar les «filigranes que s'amaguen palpitant frisoses», un passat en què es podien sentir els «sospirs d'amor com melodies sota roques que, pel mar banyades, ostentaven al cim un castell antic.» Curiosament, sembla que, superant la mitificació tòpica, Gual utilitza aquesta evocació per expressar el sentit del seu canvi d'estratègia pel que fa al drama íntim: «abans» hi havia «mil secrets endurits, mil secrets aguantats com fulla feble al cap alt d'una llança refilada»; abans, els conflictes eren lluites «pels secrets de l'ànima». «Avui», en canvi, «la vida és prosa i en altres llocs les emocions se troben.» La conclusió, encara que agafada pels pèls, és atractiva: la tragèdia dels temps moderns, que reflecteix la prosa de la vida contemporània, ja no permet com abans les emocions del secret i del silenci. Cal, doncs, trobar un altre camí.

L'*autor* aprofita el pròleg per expressar els seus anhels. Li cal «alguna cosa que el desperti», que li «trontolli el cor» i que li permeti trobar, seguint el tòpic decadent, «lo bell de la tristesa i fins lo trist de les grans alegries». De la seva confidència, tanmateix, el més interessant és una frase que permet reconèixer els dubtes creatius de Gual, a mig camí entre els «drames de món» (que ara esdevenen «tragèdies modernes») i l'harmonització de llegendes i cançons populars. Així, l'*autor* confessa que se sent desorientat entre la «fantasia desbocada dels cuentos d'abans» i «el crit de queixa de les històries d'avui.» ¿No explicaria aquesta desorientació l'elaboració d'una obra com

62. Vegeu més endavant capítol 10, apartat 3.1.

*L'estudiant de Vic* (un intent de fer compatibles alguns aspectes de la nova tragèdia moderna i l'harmonització de la cançó)?

Dubtes a banda i retornant a la ficció, els dos personatges —*imaginació i autor*— emprenen el viatge i arriben a l'indret de la tragèdia. És «una vall que un riu volteja», guardada per «muntanyes verdejants entre pinedes que sa flaire escampen». Les cases, de lluny, semblen un monestir, però no ho són. La vista enganya dolorosament: no hi ha un campanar, hi ha una torre que llença al cel «negrosos fums a glopades». És aquesta barreja contra-natura que es detecta en la simple contemplació del paisatge el que fa que els dos visitants contemplin «un món on les passions s'agiten i el bé i el mal en confusió es barregen». La *imaginació* insisteix a comparar aquesta edificació de mal gust amb el «castell antic» de la llegenda, un castell, «font de poesia» i «de bondat», que ha esdevingut avui una rastellera de «quadres sumptuoses de mil finestres gabials monòtones, resguardades per immensa xemeneia.» En aquest entorn, es mouen els personatges de l'obra. Ha arribat el moment de la presentació.

Tots els antecedents de la història, que la *imaginació* proporciona a partir d'aquest moment, no són estrictament necessaris. De fet, els deduíem sense problemes durant el transcurs de l'acció. Potser per aquest motiu Gual renuncia a passar el pròleg en net. Des d'un punt de vista dramaturgic, és un material perfectament prescindible. Això no obstant, val la pena fer-ne un petit resum. L'avi Lari (que en el text definitiu es dirà Fèlix) és un «vell, molt vell, malaltís», fa cara de respecte «perquè els anys li han dat un vernís que no mereix. Viu adormit i cargolat, sembla un serpent sense forces» i «procura fer-se passar per lo que mai ha sigut». Rosalia (Lia), la protagonista de l'obra, és una «xicota que és un seguit de llàstimes, la més bonica de la colònia», que «mal guiada o gens guiada per aquell que dorm, ha perdut la blancor que no es retroba i, avui, els mateixos que l'han embrutada, passen de pressa vora seu sentint-li repugnància; i del més gran al més petit, si no l'apedreguen, és perquè no gosen.» Seguidament, s'explica la història del seu pare, que la va tenir il·legítima i la va abandonar per anar-se'n amb una dona casada, i també la de la seva mare, que va haver de fugir de la lascívia del vell. Establertes aquestes circumstàncies, Gual serveix netament el sentit de la tragèdia:

«No coneixent amor de cap mena, al trobar-lo s'hi va llençar cega, i avui és un rebuig dels que s'hi han divertit trobant-la maca. Moltes de les que criden que de bon grat li farien mal si poguessin en són arribades on ella és, però com que per arribar-hi han passat per altres camins més dissimulats, es creuen apartades de la seva vergonya despullada i criden i aixequen la mà com no l'aixecaria el més pur, per amenaçar-la.»

Manca d'amor, hipocresia, calúmnia... Són els temes que anirà descabdel·lant l'obra. Però encara es presenta un altre personatge: Rafel, el novençà, un jove malaltís de ciutat que ha pujat a la colònia per guarir-se, «un esperit a punt

d'enlairar-se si trobés del cert l'escala de les boires altes.» Després, el pròleg acaba. La *imaginació* diu a l'*autor*: «dom la mà i segueix-me».

L'entrada del primer acte ja demostra l'interès de Gual pel treball amb el moviment de masses.<sup>63</sup> Sempre a la recerca de naturalitat. Així, el grup de treballadors que obre la peça, «maquinistes i peons», han d'anar, «com a tals, ben descuidats i bruts» i han de demostrar «tots aquells detalls que demostrin esforç i fatiga». En tota l'obra, Gual vigila el realisme de l'intercanvi entre grups humans: si l'escena reproduceix un espai públic, a banda els personatges principals, sempre es veurà circular un o altre pel fons; les converses dels grups es percebran a mitges i, fins i tot, se superposaran en natural confusió. Una acotació pot servir d'exemple: «Aquí no interessa que se senti molt detallat lo que es diu, cal tan sols que tot plegat parli d'aquell rebombori propi d'una situació semblant on ha de dominar més que el detall, el conjunt.» O aquesta altra: «Cal que no siga tot d'un cop, sinó a grups i grupets ben triats i convenientment moguts i harmonisats en el sentit del murmuri de les converses confoses.» Al començament del segon acte, per exemple, l'autor sollicita una pausa de dos minuts (se sent un piano de manubri que toca una americana) amb l'única presència d'uns quants homes que juguen a botxes i de diversos grups, de fins a deu persones, que creuen l'escena en animada conversa.

Després de l'escena de conjunt, el primer acte continua amb la conversa entre dos personatges secundaris; una conversa que puja a primer pla i ens posa en antecedents: l'un és Salvador, que deixa la colònia; l'altre, el seu oncle, que ha vingut a cercar-lo. Amb el pretext d'aquest oncle foraster, que casualment reconeix l'avi Fèlix de quan aquest vivia a ciutat, s'explica al públic la veritable naturalesa del vell i la història de la seva família (les informacions que, en el primer manuscrit, s'obtenien en el pròleg). Posteriorment, una conversa entre dones introdueix el tema de la maledicència: el què diran. Les dones, totes menys la Madrona, malparlen de Lia. A l'altre costat, l'avi Fèlix, que xerra amb Pep, despotrica igualment de la seva néta: diu que no està per ell, que no el cuida. Pep la defensa sense gaire convicció. Per últim, també s'informa de l'enamorament de Rafel i de com l'avi, mantenint-lo en la ignorància, intriga perquè el nuviatge vagi endavant.

Al segon acte, després de l'obligada escena de masses, apareix Lia que, tan bon punt l'escenari es buida, enceta un diàleg amb Rafel. Ell s'hi vol declarar, ella sembla disposada a rebutjar-lo. Tanmateix, hi ha gent que passa amunt i avall i, finalment, la conversa és interrompuda. Es donen cita per a més endavant. Rafel se'n va i Lia parla amb Madrona. L'escena següent és un bon exemple de diàlegs creuats: Lia xerra amb Madrona i Madrona parla amb Lia; això no obstant, Madrona també diu algunes coses a Rossendo, que està parlant

63. A *Caní d'Orient* arribarà a treballar amb més de vint-i-cinc personatges en escena d'un total de cinquanta.

amb Ciriaco; en última instància, apareix Aleix, que, sense afegir-se al grup, intercanvia algunes rèpliques amb Rossendo. En tot aquest procés, els tres nuclis de personatges estan separats en l'espai.<sup>64</sup> Per descomptat, la conversa que pren més relleu és la que es produeix entre Madrona i Lia. L'actitud de Lia és absolutament pessimista, sap que ha de viure avorrida de tothom i insinua la possibilitat del suïcidi.<sup>65</sup> Així mateix, confessa que estima Rafel però que no vol enganyar-lo, ni tampoc vol la seva compassió, ni el seu sacrifici. Per això ha decidit rebutjar-lo. Madrona intenta dissuadir-la: és millor que no faci res del que es proposa. Després d'una transició en què alguns personatges apunten temes laterals («com les màquines treuen la feina i redueixen els jornals»), torna Rafel i reprèn l'entrevista amb Lia.

La malaltia de Rafel s'ha d'entendre en clau simbòlica: és «un mal estrany», «un mal que no es veu i que ni els metges entenen», un mal que fa que tingui «l'esperit decaigut». La culpa ha estat de la gran ciutat; per això ha vingut a la muntanya, per guarir-se. Amb tot, a la colònia no ha trobat la natura pura, l'ha trobada contaminada. El primer dia, només arribar, la colònia ja li va fer l'efecte d'una gran «presó», «una bogeria de bojos mansos amansats amb remeis cruentos»:

«I aquella campana, que no fent cas d'on és i lo que la volta, ara et diu *menja* i ara et diu *treballa*. Les coses del repòs tocantes al brogit dels rodetes i la turbina; la terra trontollant-se per no sé quants cavalls de força; els homes, bruts de borres, respirant l'aire de muntanyes verdes; l'edifici, de mil finestres, i els barris encauats en una vall fresca; i el pobre riu enganyat, entrant per una caseta i fent-lo passar a la força per la fàbrica, deixant-lo sortir de nou per l'altra banda quan ja ha pagat la culpa del pecat d'un altre. Creu-me, Lia, t'ho juro: tot va semblar-me un insult a la naturalesa.»

Sembla, fins i tot, que en Rafel despertí un cert instint de lluita social que, al capdavall, només es concreta en termes diguem-ne estètics: una revolta contra «el poderós» que profana «lo hermós» i «mor ple d'angúnia amb la paraula *barato* als llavis.»<sup>66</sup> Per acabar-ho d'adobar, el context en què es troben, segons Rafel, ha embrutit els homes: «aquí impera la voluntat del desig, s'enganya, es traeix, es burla, es difama...» Creu que Lia està per sobre d'aquestes coses i li reclama que s'elevi per damunt la difamació. Només ella, només la seva visió li ha tornat les «ganes de viure». Lia confessa el seu pecat i, fins i tot

64. Més endavant, hi ha un cas de diàlegs sobreposats. Madrona i Lia xerren al mateix temps que Julià, Molins i Llorenç. El públic sent les dues converses a l'hora.

65. La crítica a l'actitud dels homes pren categoria de paraula d'autor, «Són homes, Madrona, això els dona llicència per tot, i el mal que puguin fer, la gentada se'l pren per gràcies del jovent al temps que hi somriu tot festejant-los: tots són iguals.»

66. D'això, curiosament, se'n queixa el redactor de *La Veu de Catalunya*, «A les primeres escenes, davant d'aquell medi i d'aquells personatges pertanyents a una colònia industrial, un s'imagina que l'autor ha volgut presentar un quadro en el que es sentin bategar les lluites de classes i en el que es plantegin els transcendents problemes del capital i el treball». Després de citar *Germinal* de Zola, es lamenta que la promesa hagi quedat en no res; vegeu J. M[orató]: «Gazeta de teatres. Lírích», *La Veu de Catalunya* (19-12-1899).

aleshores, Rafel està disposat a perdonar. Lia no accepta el perdó, és Déu qui l'ha de perdonar: «la fam d'amor s'ha rigut» d'ella. Aquí Gual construeix una escena prou hàbil emotivament. Lia, obcecada per no fer patir la persona que estima i veient que aquesta passa per tot, acaba mentint: li diu que l'avorreix. Ell, desesperat, marxa deixant entendre —tot i que, evidentment, ella no se n'adona— que se suïcidarà. El xoc de drames íntims, la radicalitat de les dues posicions (l'excessiva capacitat d'estimar), que no permet l'entesa, colpeix el receptor; un receptor, és clar, que preveu el desenllaç i que pensa ben prosaïcament que amb una mica més de comunicació tot s'hauria pogut solucionar. En darrer terme, s'intueix que Lia està embarassada... El desenllaç de l'acte és previsible: Madrona renya la noia; ella, al mateix temps que reconeix el seu embaràs, pren consciència de les veritables intencions de Rafel i vol anar a buscar-lo, en aquell precís moment, però, se sent un tret: és massa tard. La gent de la colònia, transformant el seu embrutiment en ràbia, vol lapidar «la culpable».

En iniciar-se l'acte tercer, assistim a la reclusió de Lia en una antiga fusteria. Hi ha de passar la nit abans de marxar: ha estat foragitada, la treuen —subratlla Gual— per «la tranquil·litat de la colònia». Pep, que és qui li ha dut les coses a la fusteria, es disculpa per la seva actitud hostil el dia del suïcidi: ell, malgrat tot, la comprèn. Així mateix, arriba Madrona, que es plany de la situació, aconsola Lia i se'n va. Finalment, compareix l'avi Fèlix, que també ha estat expulsat de la colònia. Avi i néta mantenen una llarga —larguíssima— discussió: Lia —que avui se sent «sàvia i hermosa»— rebutja Fèlix, li retreu el seu passat, li demana una vegada més que li expliqui els seus orígens i, en darrer terme, el responsabilitza de tot el que ella és<sup>67</sup> i també de la mort de Rafel. Colpit per les acusacions de la néta i el remordiment, després d'un estrany deliri en què reproduïx de forma inconnexa l'escena del passat en què va intentar forçar la mare de Lia, el vell expira. Amb el cadàver del seu avi als peus, Lia té una mena de revelació celestial —se li apareix el nen Jesús—<sup>68</sup> i assumeix amb alegria la lluita per la vida i pel futur:

67. «Jo sóc una dona que va venir al món perquè sí, per casualitat, per broma, com se mata a un ocell, per deleitar-s'hi. Jo sóc una criatura que es va trobar al món sense saber com, i d'igual modo abandonada dels seus, al costat d'un avi que no se'n va poguer desempallegar i que va ben pensar que més endavant li podria servir d'alguna cosa. Sóc una dona que va anar creixent i que al trobar-se dona i jove, sense el record d'un petó, d'una abraçada ni d'una mica de caliu dels seus, ans al contrari, recordant-se només d'una manera molt borrada d'uns quants crits de dona i esgarifaments de totes menes, va arribar a un punt de joventut en el que un vent estrany l'asfixiava posant-la neguitosa, anhelant lo que no coneixia, ni de prop ni de lluny, obrint els braços afamada i desitjosa de trobar un lloc per repenjar-se o per deixar-s'hi anar a ulls clucs i sentir-s'hi plena de joia cobrant-se a un temps lo que els seus de tants i tants anys li devien. [...] Vaig passar per on el cos demanava, segura i refiada que el mirar dels homes era una veritatseguida, i el món es va riure de mi perquè jo me'l prenien de bona fe.»

68. El nen Jesús fent-se la creu al banc de fuster del seu pare. És la imatge d'una estampeta que l'avi li havia estripat de menuda; l'única cara somrient que quan era petita li havia encomanat una mica d'afecte. Al primer acte, ja s'ha fet referència a aquest episodi; al tercer, Lia li recorda a l'avi aquella mala acció.

«Ah, coratge ! Sola a la fi, corrent-se el nou dia que s'acosta, que hermós sortirà el sol, quina aubada com mai, com mai. Enrere lo passat, lo que s'atansa vinga voltat de llum.» I encara al final: «Avant, fill meu, avant, a la llum nova. El somriure no em deixa.»

### 2.3. La culpable: recepció

L'estrena de *La culpable* ve precedida d'una certa expectació.<sup>69</sup> La darrera sessió de l'Íntim, pocs mesos abans, ha estat un fracàs. La nova producció, doncs, o bé ha de ratificar la inoperància dels plantejaments de la companyia —sobretot, la inoperància de Gual com a dramaturg—, o bé ha de confirmar que les estrenes de *Blancaflor* i d'*Interior* només han estat una ensopegada perfectament justificable en un camí coherent i arriscat de renovació artística. En aquesta darrera direcció, un nou article introductori, publicat anònimament a *La Renaixensa*, ve a dir, amb bona dosi de raó, que si bé l'última sessió de la temporada d'hivern ha estat una pífia, això és degut a què les dues obres que s'hi han representat han estat «posades amb precipitació i en l'espai curtíssim de cinc dies, per complir compromisos d'abono (això d'abonos, si em tinguessin de creure a mi, no n'obririen pas mai més; fora lligaments)».<sup>70</sup> També és

69. Ha estat anunciada sobretot a *Pèl & Ploma*. L'anunci, a la revista (als nùms. 27 i 28, 2-12-1899 i 9-12-1899, respectivament) i en alguns prospectes, és acompanyat d'un dibuix de Casas. Més endavant, d'un dibuix de Gual (núm. 29, 16-12-1899). Aquest darrer és el que anirà definitivament al cartell (se'n conserven dues versions gairebé idèntiques al Fons Gual): la cara de Lia, amb ulls de vident, en un primer pla; al fons, la fàbrica fumejant reflectida al riu. El cartell és imprès per la mateixa litografia de Gual (Gual-Barral). Tal com explica Gual a *Mitja vida...* (pàg. 106), l'obra també és divulgada en lectura particular entre el cercle habitual d'amistats. L'estrena de *La culpable* implica un replantejament del funcionament econòmic de la companyia, i això també desperta una certa expectativa. Gual, després de deixar clar que a l'Íntim tothom aporta el seu esforç desinteressadament amb la voluntat d'aconseguir «treball d'art», explica com s'haurien de distribuir els diners en el cas més que improbable que hi hagués beneficis. Els amics empresaris, un 50 %; la resta es repartiria segons unes categories fixades per la direcció. D'aquesta mena de reglament, entre altres qüestions, val la pena destacar les multes per absència als assaigs, vegeu «Teatre Íntim», dins *Mitja vida...*, pàgs. 110-111. Al final, el dèficit és de set-cents noranta-tres pessetes, només cobren els actors professionals.

70. «Ja ho sabem que *Interior* i *Blancaflor* no van anar bé; més clar, que van sortir malíssimament. I què? Que per ventura tot va bé en aquest món? Què han vist cap tasca artística sense ensopegades? Mirin que en Wagner abans no va fer lo *Lobengrin* va menjar molts plats de sopa. Tinguem present que el teatre Íntim només té dos anys, i amb dos anys de vida ja ens ha donat tres coses deliciosos.» Destaca el primer acte de *Silenci*, l'últim d'*Ifigènia* i *L'alegria que passa*. Un espectador: «Lo «Teatro Íntim», *La Renaixensa* (9-12-1899). D'altra banda, les expectatives que crea sobre *La culpable* són excel·lents, «L'altre dia me'n va parlar molt i molt bé un amic que té la sort d'anar als assaigs. Diu que *La culpable* és un drama de grans dimensions. Que hi ha un tipo de dona, la Lia (la culpable), hermosíssima. Que l'acció és desenrotlla en una colònia fabril en l'alta muntanya de Catalunya. Que hi prenen part un reguitzell de personatges. Que el final del primer acte, quan tota la colònia entra a treballar, després del descans del migdia, és un quadro viu, animadíssim, sorprenent. Que l'Alarma ha pintat dues decoracions magnífiques, i... què se'jo qué més va dir-me l'amic en qüestió.» Aquest article és el primer que fa referència al logotip de l'Íntim dissenyat per Gual. Cita el lema, «*Humanae vitae imago*», el teatre com a imatge de la vida humana.

cert que «la interpretació de l'obra d'en Maeterlinck exigeix un estudi previ i un temperament que no pogueren fer i no tingueren los dos actors encarregats dels papers del Vell i del Foraster». L'escenificació de totes dues peces ha posat en evidència aquesta mancança. D'altra banda, és possible —afegeix— que «el género naïf a què pertany *Blancaflor* no sia del gust del nostre públic». Un públic —no es pot obviar— «que en punt a rifades i a dar mostres de falta de cultura social vol ser mestre i moltes voltes ho és». En aquest cas, només es podria retreure a la companyia el fet d'avançar-se al propi temps. La veritat és que a París —assegura finalment l'articulista— el «gènero candorós no fa riure»: valgui com a exemple la *Griseldis* d'Armand Silvestre.

Un cop minimitzat el mal gust de boca que ha deixat la sessió del trenta de gener, l'article de *La Renaixensa* anuncia que aquesta vegada l'Íntim s'adreçarà, sense cap mena de subterfugi, a un públic ampli. I això realment és una novetat. És cert que, segons com es miri, la temporada d'hivern ja ha estat concebuda sense elitismes. A drete llei, però, el prestigi del local, el precedent selecte del Laberint i la venda de localitats en abonaments ha generat una mitjana de públic de classe social elevada. Presentar-se ara davant un «gros públic» de veritat suposa —sempre segons el crític— una actitud externa de valentia. Perquè, en contra d'aquells que, després de l'últim fracàs, han especulat sobre la possibilitat d'un replegament, Gual i la seva gent opten per acabar d'obrir l'espectre social de l'auditori:

«Res de sessions privades ni de reixats tancats; res d'abonos *aristocràtics* (diguem-ho aixís), ni de funcions quina assistència reclami vehícols de cap mena i desterrí la feina dels que treballen; res d'això: la taquilla oberta, portes i reixats de bat a bat; és a dir, teatro per tothom, al nivell de totes les butxaques.»<sup>71</sup>

Amb tota la raó del món, el comentarista creu que l'obertura és una estratègia radical destinada a fer callar les males llengües.<sup>72</sup> Unes llengües, mai o béu intencionades, que han criticat les sessions privades tot injunyant «que això era por, desconfiança de l'art que es conreuava i temença de que les ventades fortes que es desencadenen en les galeries altes, allà on trona olímpicament la *massa popular*, se n'enduguessin al botavunt tot jo treball dels artistes del Teatre Íntim». Ha de quedar clar que, estratègia o no, l'operació és

A banda això, en aquest logotip, val la pena destacar la utilització dels símbols més típics de la imatgeria pictòrica gualiana: la tija-arrel, la rosa que s'enlaira vers l'ideal, els lliris —un de blanc i un de negre— entortolligats, la nit i l'aigua. Podeu trobar-lo reproduït a Batlle, Bravo, Coca: *Adrià Gual...*, pàg. 239.

71. Les mateixes argumentacions, en una altra banda, són presentades des d'un punt de vista paròdic; vegeu Amariel Brokil: «El Teatro Íntim... Públic», *Lo Teatro Regional*, any 8, núm. 410, 16-12-1899, pàgs. 616-617.

72. A l'hora de la veritat, el públic serà el mateix de sempre: el públic del Líric. El crític de *La Veu de Catalunya* parlarà de «públic escollit»; vegeu J. Miorató J.: «Gazeta de teatres. Líric», *La Veu de Catalunya* (19-12-1899).



assumida amb totes les seves conseqüències. No es tracta d'orgull, ni tampoc de cap suïcidi artístic: Gual ho té tot previst. Seguint el seu costum, intentarà adequar els interessos de la seva estètica a les necessitats del nou públic. Per dir-ho d'una altra manera, el canvi d'orientació que es produeix en *La culpable* —deixant de banda les consideracions apuntades en els apartats precedents— també respon, i en gran mesura, a una prospecció de les preferències de l'auditori. Això, d'altra banda, farà que l'autor afebleixi encara més les seves exigències pel que fa al capteniment de la platea. A tall d'exemple, només cal dir que aquest cop la sala restarà il·luminada durant tota la representació.<sup>73</sup>

La idea que el canvi de rumb en la dramaturgia gualiana respon a una voluntat d'ampliar l'espectre social de l'auditori és detectat nítidament per algunes crítiques. La mateixa *Renaixensa*, després de l'estrena, ho explica:

«En primer lloc, cal fer constar per a nostre objecte que aquesta vegada el caràcter íntim del teatro aixís anomenat ha desaparegut del tot, no tan sols per la raó d'haver-se extès l'entrada a tothom que volgués pagar-ho, sinó per la mateixa obra triada per a la inauguració, que podrà ésser més o menos discutida, però que està a l'alcang de tothom, que tothom pot comprendre sense necessitat de fer un estudi previ i que no està feta amb cap procediment innovador, com no sia la tendència i l'atreuiment en l'assumpto. En *La culpable* hi ha lluita, estudi de caràcters, situacions dramàtiques, però que quasi tot s'exteriorisa; no es tracta ja solzament d'estats anímics, de moments psicològics, sinó de moviments i situacions en què hi intervenen les masses amb sa cega irreflexió.»<sup>74</sup>

La descripció és lúcida i demana un comentari. D'una banda, s'anuncia que l'obra és per a tots els públics; de l'altra, s'explica que això és degut al fet que no cal un estudi previ —és a dir, que no cal estar assabentat d'una determinada *clau* de lectura— i al fet que hi ha conflicte i estudi de caràcters. En definitiva, que l'obra no és una obra típicament simbolista, sense acció, amb la sola pretensió de presentar «estats d'ànim». Ben al contrari, aquí «quasi tot s'exteriorisa»; i, a més, hi intervenen les «masses amb sa cega irreflexió». La conclusió del comentarista és la que es podia esperar: tot plegat fa que la peça sigui de les de sempre, que no sigui innovadora; en altres paraules, que no sigui *modernista*; si no ho és, és clar, per «l'atreuiment de l'assumpto».

Del conjunt de la nota, cal subratllar la idea d'exteriorització. Ho he ano-

73. Segons el «Brisu», les dones concorren a l'estrena sense capell. De totes les innovacions proposades per Gual, aquesta és la que qualla amb més força i més ràpidament entre els espectadors que assisteixen a les representacions de l'Íntim. El més probable és que, així com la sala a les fosques si que suposa un veritable trasbals en els costums teatrals de l'època, la renúncia al capell sigui assumida com una mostra amable d'«originalitat» i de modernor; vegeu «Barcelona», *Diario de Barcelona* (19-12-1899).

74. Joseph M<sup>a</sup> Aguirre: «Teatro Lírich. Estreno de la tragèdia en tres actes *La culpable*», *La Renaixensa* (20-12-1899).

tat més amunt: la tàctica de Gual passa ara per l'exteriorització del drama íntim,<sup>75</sup> la qual cosa s'explica sobretot per la influència d'Ibsen. Per a molts, la darrera obra de Gual no suposa cap mena d'innovació. I no la suposa precisament perquè ha exterioritzat el drama íntim. O el que, segons com es miri, és el mateix: perquè ha prescindit del drama íntim. El crític del *Diario de Barcelona*, per exemple, assegura que «el drama del señor Gual no tiene el carácter de los llamados dramas intelectuales o simbolistas que al fundarse dicho teatro parecieron ser, si no su exclusivo, por lo menos su principal objeto». Ben al contrari, *La culpable* és «sencillament un drama pasional en el fondo, descriptivo en cuanto al medio en que se desarrolla y poemático por lo que se refiere al tipo de protagonista y a la solución o desenlace.»<sup>76</sup> Roca i Roca, des de *La Vanguardia*, va una mica més enllà i assegura que, no tan sols no és una obra innovadora, sinó que «es, por el contrario, una obra vieja, pero muy floja».<sup>77</sup> El problema, per a alguns, rau en el fet que, tot i prescindir de l'efecte emocional del drama secret, els autors modernistes mantenen un especial interès a primar els sentiments per sobre de l'acció, i això fa que el drama perdi ritme i s'arribi a fer pesat. Segons el «Brusi», resulta «contraproducente la vaguedad que la escuela

75. N'hi ha que pensen que l'escenificació de drames íntims, si té problemes, no és pas per la seva especificitat *silenciosa* —no externa—, sinó més aviat per una incorrecta adequació de les necessitats de l'obra a l'espai teatral. L'article previ de *La Renaixensa*, posem per cas, opina que treballar amb el «drama intern» mai no pot justificar una selecció del públic. Això no vol dir bandejar el gènere; el que cal és estrenar en teatres més petits, «Potser se'm dirà: «És que el drama és intern, sa acció és imperceptible, els personatges no poden forçar la veu sense detriment de la naturalesa del drama, i per això volem representar-lo davant d'un número molt reduït d'espectadors». Mes jo contesto, «doncs fem lo drama en un teatro ben petit, però a portes obertes.»» La pega, lògicament, és que tots els teatres de Barcelona són massa grans, «Vagin a fer lo *Silenci* d'en Gual a Novetats, per exemple —continua l'article—, i veuran quin resultat dóna. Però fem-lo al Lara de Madrid, a la Renaissance de París, al Sannazaro de Nàpols (teatros modelos, a on caben escassament 900 espectadors) i veurem com l'obra resulta per complert i produeix al públic l'efecte somniat per son autor; lo mateix que va fer als 100 espectadors que varen anar al seu estreno, que fou la primera sessió del Teatro Íntim.» Per a l'articulista de *La Renaixensa*, d'altra banda, la defensa del drama íntim també passa per eixamplar l'abast de l'etiqueta, «no es pensin los que es burlen d'això dels *dramas íntims* que sia cosa d'ara, no. Volen res més íntim que el *Tristan e Isolda*? Que es pensen que no hi ha influït molt a escatimar l'èxit que ha tingut al Liceo, les dimensions grandioses de la sala, tant o més que la petitesa dels abonats i propietaris, los lladrics d'en Cardinall i les deficiències de la presentació escènica? I tant si hi ha influït!» Un espectador: «Lo "Teatro Íntim"».

76. «*Barcelona*», *Diario de Barcelona*.

77. J. Roca i Roca: «*La semana en Barcelona*», *La Vanguardia* (24-12-1899). Roca detecta el canvi, però en comptes de felicitar-se'n, assegura que Gual ha anat a pitjor. En un to similar però enfocant-ho ben bé al revés, el crític de *La Veu* assegura que ell no detecta cap canvi en la dramàturgja de Gual, «no vegent-se que de la comparació amb el *Nocturn* i amb el *Silenci* ne resulti cap avenç ni reculada». És un altra manera de negar la validesa de l'obra; vegeu J. M.: «Gazeta...». Des d'un altre angle, Roca, en la ressenya de *L'Esquella*, afegeix que *La culpable* «ja no pertany al *Teatro Íntim* com *Silenci*, sinó al teatro general i comú». L'enunciat, en aquest cas, però, no al·ludeix a aspectes d'escriptura, sinó a característiques d'escenificació, «els personatges, tots ells treballadors d'una colònia industrial, parlen en veu alta i es deixen sentir.»; vegeu P. del O.: «Crònica», *La Esquella de la Torratxa*, any 21, núm. 1093, 22-12-1899, pàgs. 810-811. Aquest article de Roca, d'altra banda, va acompanyat d'una caricatura, signada per Cornet, titulada «El Teatro Íntim de n' Gual». S'hi pot veure Gual, il·luminat, amb un lliri a la mà.

*moderna en el drama da preconcebidamente a los sentimientos y a su expresión con objeto de hacerles más íntimos, pues el auditorio queda muchas veces a mitad del camino en lo que respecta a seguir la acción.»* En general, totes les crítiques parlen d'escenes excessivament allargassades, de pèrdua de ritme, de repeticions innecessàries, de diàlegs deixatats...<sup>78</sup> Resumint: que Gual, a l'hora de fer una obra dramàtica d'estructura més convencional, no se n'ha sortit. Malgrat totes les reticències antimodernistes del món, fins i tot n'hi ha que haurien preferit un altre drama com *Silenci*.

La veritat, tanmateix, no és tan simple. Si llegim entre línies i amb atenció, no resulta gaire difícil descobrir el veritable motiu del rebuig de l'obra. D'antuvi, pràcticament totes les crítiques es posen d'acord a comentar que, després dels dos primers actes, es va aplaudir i es va cridar l'autor a l'escenari. Fins i tot, alguna ressenya parla d'aplaudiment unànim de la concurrència.<sup>79</sup> El problema, doncs, cal buscar-lo en el tercer acte. I no tant en qüestions de tipus formal —que hi són— sinó en qüestions de contingut: «l'atreviment de l'assumpto» a què al·ludeix *La Renaixensa*. Al desenllaç de l'obra es produeix una llarga i violenta escena entre avi i néta. I és aquí on rau el problema. Més que no pas el tema de la mare soltera, curiosament, el que causa l'escàndol és, de primer, la manera com Lia tracta el seu avi i, segon, la utilització de la imatge de Jesucrist. Anem a pams. Lia responsabilitza l'avi de les seves accions, l'acusa de manca d'amor i li reclama una confessió pel que fa als seus pares. De fet,

78. Vegeu, per exemple, J. M.: «Gazeta...», «escenes llarguíssimes, plenes de conceptes repetits fins a l'exageració». O Aguirre: «Teatro Líric...», «és massa deixatada, massa diluïda la idea primordial, hi ha massa repeticions i resultaria de més empena si s'escurcés i adquirís aixís major vivesa.»

79. «Barcelona», *Diario de Barcelona*. El mateix Gual menciona l'èxit esclatant dels dos primers actes; vegeu *Mitja vida...*, pàg. 113. Pel que fa al fracàs final, Gual descriu una mena de conspiració de «guerrilles repartides pel públic». Segons diu, els elements dissolvents, en part, estaven compostos d'un quants «dels qui havien actuat en una de les nostres passades sessions; elements aliats a l'Íntim que hi col·laboraren per fer un èxit de l'obra que oferim al públic en benefici d'algú que els era caríssim i amb raó.» (*Ibid.*, pàg. 114). De qui parla? Fa referència als sectors afins a Rusiñol?, a Maragall? En qualsevol cas la col·laboració de *Pèl & Ploma* —de Casas i Utrillo— en *La culpable* és innegable. És el propi Utrillo qui realitza la caracterització del nen Lluís Pitchot en infant Jesús i qui interpreta el personatge de l'obrer francès. Tot amb tot, *Juventut* —encara que sigui en el context de la polèmica al voltant del Teatre Líric Català— acusa explícitament *Pèl & Ploma* de boicotejar l'Íntim; vegeu, a propòsit d'això, Lluís Via, «Un quixot d'encàrrech», *Juventut*, any II, núm. 56, 7-3-1901, pàgs. 172-173. No es pot ignorar, d'altra banda, la sessió de titelles que organitza Pere Romeu als «Quatre Gats»: una paròdia de *La culpable*. Gual, però, amb ganes de treure ferro a la cosa, referint-se a aquest esdeveniment, parla de «bon humor», de «temptacions montmartreses» i de «compans més o menys ben intencionats» (*Mitja vida...*, pàg. 116). En ocasió de la mort d'Utrillo, Gual farà un elogi a *La Veu del Vespre*. Aprofitarà l'avinentesa per deixar constància de l'ambigüitat de l'artista cap a l'Íntim, «A nosaltres, aleshores poc batuts en les bregues enfront dels incomprendis, la seva rialla despectiva i desconcertant ens havia fet grans serveis. Era un home d'anys al costat nostre.» O, més endavant, «[Tenia] un caient d'indiferència moltes vegades colpadora.» I, encara més, «Tot seguit de revelada la nostra obstinació teatral, que va batejar-se de Teatre Íntim, en Miquel Utrillo se'ns va apropar i, entre mot mossegair i encoratjador, va compartir algunes de les nostres penes i glòries.» Adrià Gual: «Miquel Utrillo al teatre», *La Veu del Vespre* (29-1-1934).

Lia s'acarnissa sense cap mena de pietat. Ara se sent forta, sàvia i «hermosa» i per això no recula enfront del vell que s'enfonsa davant seu. En última instància, Lia nega el perdó al seu avi. I la seva negació s'estén a la resta dels homes: «No en vull res de vosaltres, res, veig un altre món i a l'esperança d'aquest món em sento gran i em feu llàstima.» El món vell desapareix i amb ell els homes que l'han embrutit. No s'hi val a perdonar. Cal una vida nova, neta, completament alliberada del passat. El fill de Lia és el símbol de l'home nou: «No sóc jo que parlo, és el que porto a dintre que ja es queixa de la injustícia vostra i m'anima per una vida nova.» La mort de l'avi, doncs, és la primera conseqüència de l'actitud vital de Lia. Aquest tracte diguem-ne simbòlic de la relació final entre avi i néta és el que costa d'entendre a l'època. L'anècdota passa davant del símbol: d'acord que l'avi és una mala persona —deuria pensar la majoria d'espectadors—, però el perdó cristià sempre dignifica. El plantejament, a més, es fa insostenible en la mesura que Lia troba la força que la fa invencible en la imatge de Crist:

«Senyor, jo em sento caure ! Perdo coratge ! No ho vull, vull tenir força, molta força, sí. I la força ve quan convé del cert, i a mi em torna, sí. Perquè tinc al davant aquella rialla [la de l'infant Jesús] i duc en mi l'esperança d'una llum nova. [...] No, no vull mirar-vos, em feu repugnància [per l'avi] i em destorbeu per tot lo que em queda per fer, que és molt, molt ! Perquè si us pensàveu que tot s'acabava aquí, l'erràveu de mig a mig. Ja he passat el perill jo, ara sóc jo, jo mateixa, i demà, quan surti el sol, tot m'ha de semblar més hermós que fins ara. Empraré el camí desconegut amb la seguretat de no caure i amb el cap alt i sempre somrient tal com aquella rialla de l'estampa.»

És del nen Jesús, d'on la protagonista treu la força per no perdonar, i això és inconcebible... La veritat és que Gual ha planificat aquest final en el conjunt de la seva estratègia: mentre el vitalisme amoral ha de fer-se explícit per als uns —els més radicals—, hom presenta la fe cristiana com a motor de canvi als ulls dels altres —els més conservadors. El resultat obtingut, tanmateix, és inversament proporcional a l'efecte desitjat: per un costat, el símbol cristià afebleix l'aparent nietzscheanisme de Lia; per l'altre, la proposta de Gual es fa insostenible per als més religiosos. I encara més quan Gual fa aparèixer literalment la visió del nen Jesús dalt de l'escenari. L'infant somriu a Lia i li mostra la creu; simbòlicament, per tant, l'investeix del seu propi messianisme: ella ha de dur la seva pròpia creu i s'ha de sacrificar en benefici d'un món nou i d'un home nou.<sup>80</sup>

80. La descripció que en fa Doys és impagable, «Cuando ella está más desesperada y en el mayor abandono, se descubre en el fondo un trozo de telón y aparece el niño de la bola cepillando unas tablas. El niño, después de cepillar la madera, debía haber cogido el signo de redención y enseñárselo a la culpable como diciéndola: métete monja. Pero no pudo rematar-se esta suerte, porque hubo entorpecimiento en la luz eléctrica y el niño se quedó a oscuras.» Doys: «Chirigotas. La culpable», *La Publicidad* (20-12-1899). Cap altra crítica no parla d'aquests suposats problemes d'il·luminació. A propòsit d'aquest final, vegeu també els comentaris de Gual a López Pinillos: «Las derrotas de Adrián Gual», pàg. 139.

A banda l'escàndol de *contingut*,<sup>81</sup> l'escena també és rebutjada per altres motius. Els apunta el crític de *La Renaixensa*,

«Los primers actes s'aguanten; amb tot i la llanguidès d'algunes escenes, mantenen viu lo interès. L'últim no, l'últim és una equivocació lamentable. Prescindint de que al desenllaç d'una obra creiem convé anar-hi d'una manera ràpida, nerviosa i no per medi d'escenes com la de l'avi Fèlix i la Lia, que, amb tot i lo atrevit del diàleg, no basta per evitar lo cansament i distracció de l'espectador, aquella aparició final del bon Jesuset, com a símbol de l'esperança d'una idea nova, d'una altra vida per la culpable, no ve de cap manera justificada en una dona a la qui mai se li ha parlat de la idea de Déu. L'efecte que sens dubte en Gual pretengué buscar amb semblant aparició, potser per a donar un caràcter modernista, diem-ho aixís, a l'obra, fou contra-productent i el públic li demostrà.»<sup>82</sup>

En primer lloc, l'allargada i la manca de condensació de l'escena; en segon lloc, la inversemblança de l'estímul catòlic en un personatge que «mai se li ha parlat de la idea de Déu», i, en tercer lloc, la pretensió de conferir a qualsevol preu «un caràcter modernista» a la peça. En relació al primer punt, tothom està d'acord en l'allargada excessiva del diàleg entre Lia i el seu avi i en el fet que aquesta allargada —així com el caràcter reiteratiu de les informacions que s'hi donen— trenqui el ritme i la concentració de l'auditori. Pel que fa al segon punt, la justificació és més simple que no sembla: amb els nervis de l'estrena, amb la sospita que l'obra resultaria massa llarga, Gual, aconsellat per un amic, pocs minuts abans de l'aixecada de teló, decideix esportar el primer acte. Així ho indica als actors i a l'apuntador: cal que se saltin algunes planes de la introducció car semblen innecessàries. Malauradament, Gual no s'adona que és precisament en aquestes pàgines on s'explica l'episodi de l'estampeta. Quan arriba el tercer acte, lògicament, el públic no té els antecedents dramàtics suficients i no entén a què ve l'aparició del nen Jesús.<sup>83</sup> Pel que fa al tercer punt, la

81. El *Correo Catalán* («Espectáculos», 21-12-1899) parla de «vulgaridad» en el diàleg entre Lia i el seu avi.

82. Aguirre: «Teatro Lírich...».

83. Ho explica a les seves memòries, «Un diàleg del primer acte entre «Lia» (la culpable) i «Madrona», que sempre ens havia semblat excessiu, pocs moments abans d'alçar el teló s'acordà d'escurar-lo malgrat el sacrifici que representava per a mi, però m'hi vaig avenir [...], i una agulla de cap, vinguda de no sé on, va servir per a subjectar el bé de Déu de pàgines que sumaríssimament s'inutilitzaren en profit d'un intent de salvació per al qual tota mena de sacrificis ens haurien semblat poca cosa. [...] ¿Recordau la supressió feta en un gran fragment del diàleg de l'acte primer? Bé, doncs, ell fou, en gran part, l'escà del pecat. Durant aquell diàleg, precisament, Madrona deia a Lia, la culpable, «I bé... Déu t'ajudarà». I Lia li responia que, Déu, a penes si el coneixia de vista, i li relatava tot seguit que quan era nena havia trobat una estampa dins un llibre devot de la seva mare morta on es reproduïa l'infant Jesús fent-se la creu al peu d'un banc de fuster, però li fou arrabassada pel vellot que li feia de pare, que l'estripà al seu davant, tot seguit de maltractar-la de gandula i altres coses pitjors...[...] L'aparició [al tercer acte] d'aquella figura simbòlica fou rebuda amb un veritable triomf d'improperis, de rialles, de crits. Com sigui que en els fulls per endavant suprimits, s'hi trobava comprès aquell passatge, la seva presència va resultar quelcom sense explicació, no tant, no obstant, per a promoure la protesta que ja es portava preparada, i dic no

qualificació de «modernista» prové del caràcter visionari del final de la peça. Roca, per exemple, parla de «*prurito de querer presentar cosas novísimas*».<sup>84</sup> Perquè, sobtadament, després de pensar que l'obra és de les de sempre, l'auditori és confrontat a una *visió*, i aleshores es recorda de la candidesa naïve de *Blanquita* i s'indigna. El sotrac, però, és intencionat. Gual pretén demostrar la compatibilitat entre el «drama de món» d'aparença realista i la visió simbòlica. Més encara: demostrar que precisament la visió, col·locada al punt de desenllaç, pot proporcionar el desllorigador del pla de realitat. Per al dramaturg, el tercer acte és l'acte «de prova, l'acte de la intransigència artística; l'acte de vaitot en el que la realitat cercava aliança amb el símbol perquè aquest resolgués la mateixa realitat.»<sup>85</sup> A l'hora de la veritat, ningú no ho veu així. El crític de *La Veu de Catalunya*, per posar un cas, ho entén com un efecte; un efecte que prové d'una refosa dels procediments emprats per Gual en altres ocasions. I això darrer, és clar, no deixa de ser veritat:

«Lo que sí es veu és una refundició dels procediments seguits en les diferents ocasions en què el senyor Gual ha escrit pel teatre: això fa que en *La culpable* se passi de les escenes extremadament naturalistes a les estranyament simbòliques, dels quadros trets de la realitat, més o menys ben observada, a les descabellades visions i als rebuscats efectismes més propis d'una comèdia de màgia que d'un drama seriós.»<sup>86</sup>

A la consideració d'«efectisme rebuscat», s'afegeix la de «prejudici d'escola». Segons *La Renaixensa*, Gual ha basat la seva idea de modernitat i d'innovació en aquest final, i ha caigut en un «prejudici d'escola»; per la resta, la tragèdia no és moderna:

«Per lo demés, com a resultat final, hem de fer constar altra vegada que no sabem veure en lo que son autor anomena tragèdia moderna, no sé per què la tendència nova, és a dir, una cosa que surti dels motllos corrents, com no sia aquella visió que ho malmet tot. Lo senyor Gual té condicions innegables i és llàstima que les malmeti en prejudicis d'escola que a res conduïxen.»<sup>87</sup>

tant perquè tampoc no era res de l'altre món en relació amb l'estructura sentimental de l'obra»; vegeu Gual: *Mitja vida...*, pàg. 112-115. De la broma que es va fer a propòsit d'aquesta escena, vegeu, per exemple, tota la plana de caricatures que presenta la *La Tomasa*, any XII, núm. 591, 28-12-1899, pàg. 725. També és interessant el comentari que les acompanya, «Gràcies a la miraculosa aparició d'aquells encenalls, l'autor de tantes desgràcies va escapar-se viu de les grapes dels *morenos*. Ja cal que vigili!» Amb el mot «*morenos*», el caricaturista es refereix, probablement, als sectors catòlics del públic.

84. Roca: «*La semana en Barcelona*».

85. Gual: *Mitja vida...*, pàg. 114.

86. J. M.: «*Gazeta...*». També Roca, des de *La Esquella*, sembla intuir la refundició, «*La culpable* és una producció plena de tocs excessivament naturalistes i amb un fondo vagarós i delirant que no pot convèncer.» A banda això, Roca confon l'aparició de l'infant Jesús amb la del propi fill de Lia; vegeu P. del O.: «*Crònica*», *La Esquella de la Torratxa*, any 21, núm. 1093, 22-12-1899, pàgs. 810-811.

87. Aguirre: «*Teatro Líric...*».

Només falta Doys anunciant alegrement que amb aquesta mena de solucions Gual li facilita les coses, l'ajuda a donar el cop de gràcia al modernisme: «*Y nos vamos saliendo con la nuestra —diu—. Los espectadores burgueses de la otra noche ya medían a toda esa juventud decadente por el rasero de Gual*». <sup>88</sup> Finalment, el *Correo Catalán* parla «*de género alegórico o simbólico, impropio de todo punto en el teatro*». <sup>89</sup>

A tall de compensació, gairebé totes les crítiques estan d'acord en el fet que parlen d'una escenificació excel·lent, del treball amb els grups humans, de la naturalitat de les escenes. Al llarg de la seva curta trajectòria, Gual s'ha guanyat, si més no, el respecte de tothom com a director: a la pràctica, la seva teoria dels conjunts escènics és tot un èxit. La prèvia de *La Renaixensa*, prenent la mateixa terminologia de Gual, posem per cas, parla de «conjunts escènics com mai s'havien vist a Barcelona». <sup>90</sup> «*La mise en scène —destaca La Vanguardia un cop passada l'estrena— excelente, como no se ve casi nunca en nuestros teatros serios*». <sup>91</sup> Des de *La Esquella*, la lloança de Roca, sorprenentment, és del tot incondicional:

«En quant a dirigir una representació, ell i sos dignes companys han demostrat condicions lloables, atenant-se sobretot a produir una il·lusió de veritat, tant en la *mise en scène*, com en la dicció i aconseguint en aquest particular efectes extraordinaris precisament fugint de l'efecte teatral.» <sup>92</sup>

El cas de Roca sembla curiós. Per primera vegada, el crític valora positivament i sense peròs el treball d'escenificació fet pel Teatre Íntim. Això, probablement, neix de la necessitat de compensar i de contrastar la ineficàcia de Gual com a dramaturg: «aquest art de posar les obres —es queixa— és fins malaguanyat quan s'aplica a produccions sense ànima, sense color dramàtic, sense emoció, a produccions per l'istil de *La culpable*.» <sup>93</sup>

En conclusió: cap referència al canvi de plantejament de Gual, a l'abandó

88. Doys: «*Chirigotas*» (20-12-1899).

89. «*Espectáculos*».

90. I és bo, acaba dient com a bon catalanista preocupat per l'activitat sanitària i patriòtica del jovent, que s'aconsegueixi això «en comptes de passar lo dia a la *cuadra* o fent el *burro* amb les cartes i amb la persona.» Cal «encoratjar l'obra d'aquestos joves —assegura— que, qui més qui menos, emplea el temps vagatiu que li deixen los quefers de l'escriptori, del taller o del magatzem, en estudis i ensaigs.» Un espectador: «*Lo Teatro Íntim*».

91. «*Teatro Lírico*», *La Vanguardia* (20-12-1899).

92. Els intèrprets de *La culpable*, entre altres, són Enric Giménez i Maria Coello. El decorat, que ha estat encarregat a Oleguer Junyent, el realitza finalment Salvador Alarma. La decoració de *La culpable* és la primera escenografia que Alarma signa sol, sense l'apadrinament del seu oncle Miquel Moragas. A propòsit de l'inici de la relació entre Gual i Alarma i per una descripció del taller d'aquest darrer, vegeu *Mitja vida...*, pàg. 108.

93. P. del O.: «Crònica...». Els matisos continuen a *La Vanguardia*, «*Lástima de trabajo esmerado, cual el que acostumbra a ofrecer el Teatro Íntim en todas sus representaciones, para ser aplicado a una obra tan deslabazada y diluida*».

del decadentisme, a l'actitud vitalista de Lia; ni tampoc cap referència a l'estímul tràgic. Allò que més s'hi acostava és alguna nota sobre els personatges, que, si bé en opinió de el *Diario de Barcelona*, és gràcies als seus «*marcados trazos de héroes de poema, con sus sentimientos legendarios y sus actos extraordinarios*»<sup>94</sup> que aconseguïen de fer-se creïbles en el medi ambient en què els col·loca l'autor, per la major part dels comentaristes resulten inversemblants i fora de lloc.<sup>95</sup> Roca, fins i tot, arriba a definir el caràcter de Rafel de «modernista», per allò que té de «malaltís», i el de Lia d'inconsistent, perquè resulta poc probable que una noia que «s'ha divertit massa» no accepti la «proposició de casori» que se li adreça. Globalment, doncs, la recepció no només és desfavorable, sinó que es perfila de forma ben contrària a les pressuposicions i als interessos de Gual. Per acabar-ho d'espantllar, només hi falta la pluja. Circumstància que, com és de suposar, no desaprofita Ortiz per consolidar el mite: l'Íntim és un remei infal·lible contra la sequera.<sup>96</sup>

### 3. UN NOU «DRAMA MUSICAL»: NOCTURN NUM. II. A LA MEMÒRIA DE CHOPIN

La lectura del pròleg inèdit a *La culpable* dona algunes pistes de fins a quin punt Gual es resisteix a renunciar a la vena simbólicoal·legòrica en la seva producció dramàtica. Quan ens referim a *La culpable*, no podem parlar de *canvi* amb tots els ets i uts. Es tracta d'una proposta de sortida —la sortida tràgica<sup>97</sup>— per als «drames de món». Això, tanmateix, no vol dir que el «drama musical» o el «teatre popular» hagin estat arraconats definitivament. En Gual, les línies de creació dramàtica es mantenen obertes contínuament, funcionen en paral·lel, de forma simultània i, a més a més, intercanvien resultats

94. «Barcelona».

95. Vegeu J. M.: «Gazeta de teatres...»; Aguirre: «Teatro Líric...». D'altra banda, Gual fa aparèixer un personatge francès, que interpreta Utrillo, i un altre d'espanyol que es passa mitja obra begut i cridant, sobretot en moments d'extrema tensió. Quan crida, diu el següent, «*El hombre honrado ama la patria, la patria es nuestra madre. Viva España*». La intencionalitat catalanista és inequívoca. Tot amb tot, els del *Correo Catalán*, probablement referint-se a aquesta aparició, asseguren que es tracta d'un personatge «*cuyo significado no logramos entender, dado los murmullos que se levantaron en la sala*». El comentari, amb tot, també podria fer referència a l'aparició del nen Jesús: de fet, parla de «*ruído cambios*»; vegeu «*Espectáculos*».

96. Vegeu Doys: «*Chirigotas*», *La Publicidad* (19-12-1899), (20-12-1899). El mateix Gual ho explica, «dues hores abans de començar, l'aigua del cel va davallar que feia feredat. Els carrers s'havien convertit en rieres que engolien amb pena l'avinguda pluvial; les canals llençaven l'aigua formant un doll arquejat i ostentós que talment fiblava les pedres i rebotia a gran distància un seguit d'esquitxos alterosos; a tal punt l'aigua es va fer mestressa del trànsit, que, a l'entrada del Teatre Líric, on calia passar un bon tros de jardí per arribar a la sala, va caldre-hi posar uns taulons per a servir de passera als espectadors que hi feien cap. Aquella nit i la de l'estrena del *Silenci* van ésser la causa que se'm tirés al damunt l'anomenada d'«apropapluges». Ja veieu si les reputacions intrascendents es concedeixen a la lleugera», *Mitja vida...*, pàg. 112.

97. Tal com es veurà en el cas de *L'emigrant*, l'opció tràgica no és l'única possibilitat de *dramatització* per al «drama de món».



i descobertes. *Misteri de dolor* i *Camí d'Orient*, posem per cas, són una prolongació lògica del camí iniciat amb *La culpable*. *L'estudiant de Vic*, d'altra banda, ho és del camí iniciat amb *Blancaflor*. Ara bé, al mateix temps que *Misteri de dolor* assumeix elements de «teatre popular», *L'estudiant de Vic* absorbeix alguns —pocs— aspectes de l'estímul tràgic. Des d'aquest punt de vista, no ha de sorprendre ningú que, només dos mesos després d'haver enllestit la seva primera tragèdia, Gual elabori un segon *Nocturn: A la memòria de Chopin*.<sup>98</sup> I, encara més, que la redacció d'aquesta obra s'acabi pels mateixos dies en què s'estrena *La culpable*. No sobta, en conseqüència, que el nou text, tot i el plantejament esteticitzant, bandegi el pessimisme inherent als drames íntims no resolts i ofereixi, per contra, un desenllaç, si no vitalista, absolutament vital. Queda confirmat, doncs, que al voltant de *La culpable* Gual posa en crisi el seu ideari decadent. Per verificar això, tan sols cal comparar les conclusions diguem-ne filosòfiques que es desprenen de *A la memòria de Chopin* i les que provenen d'una narració com «La filla del Dante», escrita un mes abans de la primera «tragèdia moderna» de Gual.

### 3.1. *La temàtica dantesca: «La filla del Dante», encara un acte d'afirmació decadent*

Gairebé vuit anys després de la seva *invençió*, el «teatre popular» triomfarà com a gènere de gran públic amb els Espectacles-Audicions Graner. Hi haurà un altre nucli de temes i d'imatges —un nucli que apareix per primer cop en la producció gualiana després de l'estrena de *Blancaflor*— que farà el mateix recorregut. Em refereixo a l'imaginari que es desprèn de la Florència prerenai-xentista (de Dante Alighieri i de la seva enamorada Beatrice, de *La vita nuova* i de la *Divina Comèdia*) i al seu èxit en el context de les «Visions Musicals» que Gual dirigirà a la Sala Mercè, en la temporada 1904-1905.<sup>99</sup> Es tracta d'un univers estètic que cada cop es mostrarà més plurivalent en l'àmbit de la cultura catalana i que, ben aviat, haurà servit indistintament per il·luminar el pre-rafaelitisme de Rusiñol o de Casellas o per suportar el catolicisme semiplatònic de Torras i Bages; per entendre l'energia creadora de D'Annunzio (segons Pérez Jorba) o per justificar determinades especulacions d'un catalanisme lingüístic que insistirà a relacionar Dante amb Ramon Llull i Dante amb la poesia

98. *Nocturn núm. II. A la memòria de Chopin*, agost-desembre de 1899, originals ms., Fons Gual, núm. 1423 (dos exemplars: esborrany i còpia en net).

99. Faig referència, concretament, a l'espectacle *El Dant* (1905), amb escenes de *La Divina Comèdia*; vegeu l'esbós escenogràfic «Dant a les portes de l'infern», conservat al Fons Gual (vegeu-lo reproduït a Batlle, Bravo, Coca: *Adrià Gual...*, pàg. 165). Jaume Aulet atribueix l'autoria de l'obra a Josep Carner, que elabora el quadre a partir d'una de les composicions de *Primer llibre de sonets*; vegeu Aulet: *Josep Carner i els orígens...*, pàg. 339.

medieval catalana; per matisar la sobrietat espontaneïsta de Maragall o per, poc després, explicar la intensitat poètica que reclama l'arbitrarisme de Zanné.

Gual no es manté al marge d'aquesta tendència. El 28 de febrer de 1899, dos mesos després del «fracàs» de *Blancaflor*, posa punt i final a «La filla del Dante. Fantasia», una narració típicament prerafaelita protagonitzada per Beatrice, filla del poeta florentí.<sup>100</sup> Amb aquesta prosa, Gual accedeix a un nou àmbit de la imatgeria modernista alhora que es recrea en el culte religiós a la dona idealitzada (la devoció per un amor inassolible circumscrit al terreny espiritual) i també en la possibilitat d'una conjunció amorosa més enllà de la mort. Malgrat això, val la pena llegir la narració com un intent de Gual per aglutinar el seu ideari estètic allunyant-se de les batzegades prosaïques de la recepció teatral. I això és prou important en un moment en què el dramaturg és a punt, ara sí, de fer un viratge important —no pas una ruptura— en la seva producció dramàtica. «La filla de Dante» és com la declaració abrindada de principis que es produeix just abans d'un pacte contemporitzador. Parlo de la temptativa de pacte dramaturgic que s'inicia amb *La culpable*; un pacte que implica l'exploració de D'Annunzio i la possibilitat d'un vitalisme no ideològic, que suposa un festeig amb un determinat ibsenisme i que culmina esplendorosament amb una peça integradora com *Misteri de dolor*.

A «La filla del Dante», Gual parteix del tòpic i s'agafa de forma inequívoca a la figuració d'una Beatriu angèlica, ideal, inabastable i eterna,<sup>101</sup> això no obstant, el seu interès no està centrat exclusivament en aquest punt. Presenta, sí, una figuració típica de la *donna angelicata*, però ho fa de tal manera que res no el destorbi a l'hora de treballar amb comoditat i extensió el seu concepte de drama intern. En poques paraules: Gual imagina una Beatriu que, superant la mort física i gràcies a una mena de fecundació espiritual, es reencarna en la filla de Dante. Només d'aquesta manera es pot donar continuïtat a la història i fer que els dos enamorats convisquin sota el mateix sostre. La noia, una criatura celestial, esdevindrà la punta de l'iceberg del drama interior dels seus pares: el de Dante, que veurà tothora present i reencarnat, sense poder-lo atènyer, el seu ideal; i el de Madonna Gemma, la mare, que veurà en ella la imatge d'aquella que li ha robat l'amor. I, en darrer terme, també el de la mateixa Beatrice, que no entendreà el capteniment dels seus pares a mig camí entre la tendresa pecaminosa i la contenció culpable.

Partint d'un principi antipositivista i d'una clara referència al Maeterlinck del «tràgic quotidià», Gual inicia la seva història amb una peculiar *captatio benevolentiae* en la qual nega la veritat objectiva dels esdeveniments històrics i

100. El text es publica a *La Renaixença* (9-3-1899); vegeu original ms., Fons Gual, Carpetà 60.

101. Gual defineix Beatriu amb aquests mots, «confusió delitosa de criatura i àngel, que mirant d'ulls serens a qui se la mirava entre rubor i anhels desconeuguts [Dante], va obrir en lo seu cor aquell degotall de poesia que sols la mort logrà estroncar».

afirma que «la història dels fets i de les coses cadascú se les forja a sa manera i la desenrotlla seguint aquell modo de sentir que porta a dintre.» És, doncs, el filtre subjectiu del poeta el que, tot rebutjant l'anecdòtic, pren les dades de la història, «per a concebir un món a casa seva». Fent-ho així, el poeta «dóna vol a la notícia eixuta» i obté «plaer de sa pròpia imaginació», s'hi «revolca voluptuos» i «acaba per fer-se seu lo que trucant-li a les portes del cor» ha arribat orfe des de les fornals de la història o del mite. És la «imaginació» del poeta, per tant, la que guiarà el lector fins als racons d'un espai de ficció que, si bé ha pres com a base la història, ha nascut «en un racó del jo». Davant l'eixutesa dels fets, s'haurà encomanat al lector una capacitat admirativa similar a la que el poeta posseïx.<sup>102</sup>

La imaginació transporta el lector a una Florència mítica: «la Florència hermosa d'aleshores». L'evocació del passat és filtrada per uns «vels» que el temps desplega i que permeten una contemplació de la ciutat en «durable primavera», revestida de flors, encantada pels cants alegres dels ocells i, en un sentit certament sinestèsic, impregnada per «boires blanques i rosades de flaires desmaiadores». Gual defineix la ciutat com una «terra d'insomnis» i com a «jardí d'un món de l'art». Fou lligant aquests dos extrems que Dante, davant l'autèntica Beatriu, «al trobar-se davant per davant del Sol d'un món que duia reclòs a dintre l'ànima», va arribar «a penetrar lo reialme de poesia en les regions altes i baixes de móns desconeguts.» És evident que Gual manipula els pressupòsits bàsics del mite per inscriure'l plenament en l'estètica simbolista: és l'estímul d'una dona inabastable, que simbolitza l'ideal, el que desperta en l'artista intuïcions, correspondències, d'un «món» absolutament interior. Un món misteriós que es desplega de forma decadent conciliant «notes dolorides» i alhora «somrientes» i que s'expressa, a través de l'art, en l'intent de desvelar el «misteri» i de penetrar «les regions altes i baixes dels mons desconeguts.» Observant aquest procés, el lector, al seu torn, ha de «callar-se i resignar-se». Ha d'omplir-se de fe i «adorar les gràcies de lo incompreensible». Així se sentirà «content de ser esclau d'allò que creus, sense comprendre-ho clar.» Comptat i debatut, Gual insisteix en el credo decadent enunciat al pròleg de *Silenci*: l'home és impulsat per l'anhel misteriós de saber, pel desfici de mirar; tanmateix, només el plaer dolorós que és inherent a la consciència del misteri indesxifrable —el que s'intueix i el que s'amaga— pot consolar-lo i pot permetre-li suportar la vida mentre espera l'alliberament definitiu —la llum— de la mort. De fet, un cop superats el preàmbul, la relació amb els mots introductoris a *Silenci* es fa explícita: «Cantor de lo que no es veu, de tot allò que s'amaga en lo més fons de les vides, sí que m'agradaria força ser-ne i així descobrir la història d'un altre món més gran que el nostre.»

102. Aquest viatge de la mà de la imaginació és el que donarà peu, pocs mesos després a la concepció del pròleg inèdit a *La culpable*.

Silenci, secret, sacrifici, renúncia, acceptació, misteri... són termes que l'autor posarà en joc tot imaginant la vida quotidiana de Dante. Gràcies a «l'enyorança a lo quasi desconegut», Dante, en l'obra de Gual, «gaudeix d'un plor amarg» que l'acompanya sempre; és a dir, al llarg de la seva vida, Dante cultiva un drama íntim particular. Aquest drama, però, s'estén inexorablement a la seva família. Ell el cova perquè rep les visites «d'un àngel [...] al punt d'esborrar-se li tal volta el rostre evident de la evident esposa, plorant en los moments de joia, somrient al revivre la amargura d'una perdurable ausència, [...] besant d'esma uns llavis al recordar-ne uns altres...»; la seva esposa, en canvi, el cova «dant-se perfecte compte de la torbació dels records d'aquell espòs», «sofrint la quietud de la llar i volguent per ella tanta passió amagada.» En última instància, Beatrice, la filla, sense acabar-ho d'entendre, copsa el misteri de la seva concepció:

«Si que somreia poc; perquè creixia trista. La vida, fins arribat un moment va ser per ella un misteri, alguna cosa que la tenia incerta i no se sentia segura d'una pròpia existència. Trobava dolcíssim aquell nom que es deia, i alhora se'l sentia deslligat dels llavis quan lo pronunciava. Al mirar-se al mirall no es veia ella mateixa, i aixís vivia caminant a passos flonjos, a punt d'alçar lo vol al primer indici d'alguna cosa clara que l'assegurés d'ella mateixa.»

La relació entre els personatges conforma, tot plegat, un veritable «drama de món». La nena no entén perquè la mare la mira de reüll i no gosa amanyagar-la, per què mai no la crida pel seu nom. Així mateix, el procedir del pare la té tota «confosa i sovint torbada»: «Com m'ha besat lo pare, per què em mirava d'aquest modo?...» Gual, amb l'excusa de l'aspiració idealitzada, presenta com qui no fa la cosa l'atracció incestuosa del Dante-pare, un pare que té la seva filla en «braços mirant-la de fit a fit, passant-li la mà suauement per los cabells sedosos i omplint-la de petons i de carícies, al temps que l'anomena amb la dolçura que s'invoça a la Verge...» Beatrice creix en el misteri i mai no arriba a explicar-se «quelcom de xardorós» que descobreix en els petons del seu pare i que li dona «martiri».

Un dia de maig, Beatrice —en una imatge que recorda clarament la damisella santa de Casellas— es deperta «més hermosa que mai» i s'encamina cap al temple: «son esguard en terra, li semblava caminar per entre núvols, tot somrient alhora. Sa cambra va quedar embaumada, que un hauria cregut trobar-la repleta de flors en la planta. Tot deixava rastre d'un somni trascendent, hermos, precursor de llum, ple d'esperances.» Beatrice ha decidit fer-se monja. Ha tingut una revelació:

«Una joveneta semblanta a mi ha aparegut al meu davant voltada de roses blanques, quins troncs gens espinosos relluïen eixamorats de rosada novella; en los seus cabells he ben sabut trobar-hi la semblança dels meus, i son rostre com un mirall enfront, ha retratat lo meu tot sorprenent-me d'alegria quieta. Quan jo somreia, ella en

feia igual, i m'he sentit per tota aquella estona dona de doble vida, anhelant altre terra i altres coses.»

La intervenció de l'«auténtica» Beatriu, reclamant la puresa de la seva reencarnació, propicia l'acceptació del pare, que plora tot acomiadant sa filla. Poc temps després, Beatrice professarà al convent de Franciscanes de Ravena. El drama de món, tanmateix, continuarà. D'una banda, a la casa, amb una mare que no gosa parlar de la filla, on tot queda «en l'imperi dels misteris, en la confusió de les vides somortes»; de l'altra, al convent, on la filla «del claustru estant, en perfecta comunió de la seva ombra somniadora, de la seva mare verge», paga «resignada la desventura d'un amor puríssim».<sup>103</sup>

### 3.2. Nocturn núm. II: *el jardí*

A *Nocturn núm. II* —un text que Gual ni tan sols cita a les seves memòries<sup>104</sup>— l'autor insisteix en les coordenades del «drama musical»: la idea de síntesi de llenguatges, l'ús musical de la paraula, l'abstracció dels personatges, la dimensió simbòlica de l'espai... Tot plegat al servei d'una exteriorització sentida i sincera del món interior del dramaturg: «Totes les flors que en pomells tupits engalanan avui l'escena nostra són filles d'un sol pare, filles del jo, que assedegat de lo que em manca, les veig com un reflex de mes pensades.»<sup>105</sup> Així, Gual explica tots els components de l'espai des d'un punt de vista netament simbòlic; la mirada subjectiva del «jo» els atorga aquest valor: «El salze ploraner, que mig es desmaia, és la història de llàgrimes d'un dia, dels arrels d'on vinc jo»; l'aigua del brollador, «la cançó del present»; els grans de sorra, les «hores perdudes, temps malgastat», i, finalment, l'alba es personifica en «una dona gentil que de naixença portem a dins». És aquesta dona «la que juga

103. Tanmateix, està contenta i, mentre ofega la seva vida entre pregàries, beneeix el seu pare i «l'ideal que la va dur al món».

104. Probablement pel contingut biogràfic de l'obra. Gual porta, aproximadament, un any i mig de festeig amb Dolors de Sojo (Gual es casa el 6-9-1904, vegeu carta s.d. de Josep Carner a Josep Lleonart, dins *Epistolari de Josep Carner*, a cura d'Albert Manent i Jaume Medina, Barcelona, Curial, 1997, pàg. 65.)

105. Continua així, «La que neix amagada tot just vista entre els altres és aquell pensament modest que cap enllà del dintre meu no sap encara si bona sort té d'emparar-lo a l'esbadall de fulles. La francament oberta i olorosa deu ser una il·lusió desvergonyida que sembla realitat. La blanca i feble, que darrera una fulla mig oberta sembla guaitar gentil, poruga, és la paraula que el meu llavi guarda, la que guarda tothom sens esperança de trobar l'hora de ser dita... Les altres..., que es barregen delectant-se en sos propis mantells vermells i carmesins, desgabellades en confusió de fulles, seran l'anhel d'amor irresistible, l'anhel de perdre's entre remors de goig i mirades voluptuoses que s'esfumen al punt concret de la follia seva. I les que més avall s'esfumen a l'aire d'un sospir, els pensaments seran, morts de tristesa sentint-se febles, o porucs de la taca si sortien, o tal volta il·lusions un jorn ben enlairaides i, per tant, de més alt caigudes que les altres.» «Escena i començament», dins *Nocturn núm. II*.

i fa sardana, la mà donant als ideals que ens volten, i ens torna suau el viure, per més que es mostri tantes voltes dona, en el sentit que mai trobar voldríem.» A partir d'aquí, el plantejament és clar: hi ha dos personatges, el «company» i la «companya». Ell és la representació del «jo» de l'artista; ella, la dona idealitzada identificada amb l'albada tot just presentada. L'entorn, tal com pertoca en el «drama musical», és la materialització de l'estat d'ànima del protagonista. Per això, a banda els símbols enunciats, és de nit, llueix una lluna «somorta i escampada» i hi ha un piano de cua col·locat sota el «salze ploraner». Aquest piano («amic fidel de les agúnyies meves») és

«da caixa d'expressió del que es regira, ara fosc, ara clar, la sang movent-nos. En sent de nit, em desfaiç de goig i pena volejant els meus dits damunt ses teclès; aixís sovint aparto les heretgies que l'esperit malmeten i arribo a creure certes les hermosures que per munt es perden.<sup>106</sup>»

Finalment, l'autor, reunint tots els components de l'espai, globalitza el símbol: l'escena té lloc en un *jardí*:

«Un jardí nostre, aquell dels somnis a ulls oberts, el de les nits de l'etern istiu. Aquell que creix o minva en flors resseguint les glòries o les penes nostres; el que reguem amb llàgrimes entre replècs somrients dels llavis o seguint d'ells el tremolor del plor inaguantable. El jardí de caminals com serps de plata, d'indrets planers i flonjos, d'altres de fals petjar o de cruentes costes disfressades de camí delitós que porten a la cima on l'arbre més bell i desitjat bat ombres blaves, incenser de la nit que embaumava l'encontrada.»<sup>107</sup>

La concreció del jardí com a símbol, amb tota seguretat, prové de la lectura d'*El jardí abandonat* de Rusiñol. L'obra serà publicada, l'abril del 1900, per *L'Avenç*; dos mesos abans que Gual en faci la lectura pública a la Sala Parés.<sup>108</sup> De fet, és més que probable que, en el moment de redactar *A la memòria de*

106. El piano només és tocat en determinats moments. De fons, però, es compta amb la col·laboració d'un «quartet de corda» que prolonga els acords del piano. La melodia, no cal dir-ho, és un «Nocturn» de Chopin.

107. A destacar aquesta darrera imatge; la mateixa que, l'any 1897, al pròleg de *Blancaflor*, li servia per definir la cançó popular; vegeu «Conferència-curta...», pàg. IX.

108. Simultàniament a la publicació de l'obra, a *Pèl & Ploma*, acompanyat de la reproducció d'alguns jardins pictòrics de Rusiñol («*Jardins d'Espagne*»), Utrillo publica un article «Sobre els jardins den Rusiñol» i un fragment de la partitura de Joan Gay per a l'obra; vegeu *Pèl & Ploma*, núm. 45, 7-4-1900. La lectura, a càrrec de Gual, té lloc el dia 6 de juny al Saló Parés, en el context de l'exposició que hi fa Ramon Casas. S'h interpreta la música de Joan Gay; vegeu, per exemple, J. Roca y Roca: «*La semana en Barcelona*», *La Vanguardia* (10-6-1900) (que no cita per res el nom de Gual); Josep Morató: *La Veu de Catalunya* (11-6-1900); Oriol Martí i Joaquim Pena: «Una audició de *El jardí abandonat*. La lectura del poema. La Música», *Juventut*, any I, núm. 18, 14-6-1900, pàgs. 282-284; E. Marquina: «*El Jardí abandonat d'en Rusiñol*», *Pèl & Ploma*, núm. 54, 15-6-1900; J. Maragall: «*La obra de Santiago Rusiñol*», *Diario de Barcelona* (19 o 20-4-1900); Salvador Vilaregut: «*El jardí abandonat*», *Juventut*, núm. 11, 26-4-1900, pàgs. 171-172; J. Torrendell: «Impresions d'un lector», *Juventut*, any I, núm. 44, 17-5-1900, pàgs. 217-218.

*Chopin*, Gual ja conegui el text de Rusiñol. L'Agrupació Catalanista de Sitges, el mes de juliol de 1899, n'ha fet una primera lectura.<sup>109</sup> De fet, després de l'estiu del 1899, ja s'ha anunciat públicament la intenció per part de Gual de muntar l'obra al Teatre Principal.<sup>110</sup> Tanmateix, la lectura de l'«oració» que Rusiñol dedica «Als jardins abandonats», que és un clar precedent de la peça teatral, permet detectar algunes diferències remarcables entre la concepció de tots dos autors. En el marc de les *Oracions* —diu Casacuberta—, el jardí abandonat és rellevant «en tant que síntesi de l'acció creadora de l'individu i del l'acció generadora i destructora de la natura. Simbolitza, en aquest sentit, l'eterna i fatal lluita entre l'individu i la realitat, que es resol a favor de la bellesa morbosa/mòrbida pròpia de totes les agonies lentes.»<sup>111</sup> Per a Rusiñol, el jardí és associat a l'enyorament del passat, a «l'aroma de ruïnes», a «frescor marcida», a flors de «colors malalts», a «voluptuositat perduda», a «saba esmortuïda pel vent de l'abandon» i a «vaguetats decadents d'essències esmortuïdes».<sup>112</sup> Gual, en canvi, no té gaire en compte aquest tipus de contrastos. És veritat que parla de la simultaneïtat entre «goig i pena» («llàgrimes entre replècs somrients dels llavis»); els símbols que utilitza (el salze, el piano, la sorra, el brollador), però, són força ambigus, no tenen el caràcter explícit de l'*abandonament* russinyolià. És lògic: Gual vol superar el rabejament en el dolor i presentar la dialèctica entre «goig i pena» com una força inicial que dispara l'alè creador de l'artista. Si en acabar el procés, el resultat és satisfactori, si l'ideal ha estat assolit, això voldrà dir que el jardí, mirall de l'ànima, ha de poder simbolitzar el triomf i l'harmonia. El problema rau en el fet de concebre un espai que reflecteix simbòlicament estats d'ànima i, al mateix temps, presentar estats d'ànima canviants.

La Naturalesa és, per a Gual, des d'un punt de vista gairebé ruskinià, «inconscientment hermosa. Tot creix i floreix a son gust i dintre del més marcat desordre hi regna la més perfecta harmonia.»<sup>113</sup> Com a metàfora de la creació

109. Vegeu, per exemple, *La Creu del Montseny*, any I, núm. 17, 9-7-1899. A propòsit d'això, vegeu la informació que dona Casacuberta a *Santiago Rusiñol...*, pàg. 440.

110. Vegeu «Onadas», *L'Atlàntida*, any III, núm. 108, 7-10-1899. De la influència del text de Rusiñol abans de la seva publicació, n'és un bon exemple «La malalta» de Rafel Noguera Oller (*La Talia Catalana*, Almanach per al 1900, any II, núm. 97, 31-12-1899, pàg. 6).

111. Casacuberta: *Santiago Rusiñol...*, pàg. 288. La descripció que inclou la peça teatral, d'altra banda, no té res a veure amb la creació de Gual. «L'escena —explica Rusiñol— representa un jardí descuidat, un jardí clàssic amb plantes nobles, emmalaltides pel descuit, i conservant el segell distingit que no tenen els jardins improvisats, un jardí amb patina de vellesa, modelat pels besos del temps i impregnat de la tristesa que donen els arbres antics i les plantes arrelades. A un costat una glorieta de xiprers retallats amb simetria; al fons una graderia de marbre pintada per la molsa i amb les lloses esgrogueïdes; a la dreta, el palau, amb figures esgrafiades mig destenyides per la pluja; desmais i xiprers al lluny; en primer terme, un sortidor d'aigües quietes i somortes» (Rusiñol: *OC*, I, pàg. 437). A propòsit d'aquest tema, vegeu també Donatella Siviero, «El jardí com a escenari i com a metàfora en l'obra de Santiago Rusiñol», *Revista de Catalunya*, núm. 77, setembre 1993, pàgs. 111-127.

112. Rusiñol: «An els jardins abandonats», *Oracions*, dins *OC*, II, pàgs. 28-29.

113. Gual: «El teatre modern...»

artística, el jardí reclama l'ordre primigeni dels elements que li proporciona la Natura:

«Els jardins són els petits móns dels poetes. Representen el recull d'emocions intransmissibles. Fruit de naturalesa són els seus elements, el conjunt, obra d'home a la fi, que seguint l'exemple de la *gran obra*, hi ha portat els elements amb tota la inconsciència que li és permesa i n'ha fet un conjunt, quin treball el mostra superior als homes corrents, perquè l'acosta a les perfeccions de l'*emoció sincera*, i s'hi acosta per una empenta de sentiment senzill i enlairat.»<sup>114</sup>

El poeta ordena la Natura. Empès per un sentiment senzill i sincer, de forma espontània, tradueix les seves emocions prenent els fenòmens de la Naturalesa i atorgant-los un nou ordre. Fent això, no comet cap sacrilegi. Per la seva sinceritat, pel seu sentiment senzill i enlairat, per la seva inconsciència, la força creadora esdevé una extensió de la potència essencial de la «*gran obra*». El símbol canviant del jardí, doncs, no representa tant la lluita de l'individu contra la Natura com la lluita interior de l'artista per accedir a les fonts de l'harmonia originària. Establert això, s'entén perfectament la idea de Gual a l'hora d'elaborar el seu segon «nocturn»: la lluita creadora del protagonista —l'artista— és interior; el jardí, en tant que materialització d'un estat d'ànima, tradueix simbòlicament la tensió inherent al procés d'aquesta creació artística.

### 3.3. Nocturn núm. II: *la metàfora d'un procés creatiu*.

El protagonista de l'obra, el «company» —l'autor—, davant del piano, busca la «forma d'un sentiment indefinit», d'un neguit desconegut i alhora familiar que «sembla talment que em truqui a les portes del cor.» «Porto —diu— no sé què que m'empeny amb forta empenta a trescar per les valls, a córrer serres, a fer recull de branques i [...] fer-ne el palau<sup>115</sup> per satisfer sentits.» El procés, però, és dolorós: quan sembla que l'ideal ja és a prop, «després d'un esforç cruent», de cop i volta tot s'esvaeix, es perd... Potser hi té a veure alguna cosa ella, la «companya», que l'esguarda amorosa al costat del piano. Perquè ella, si bé és inspiració i també «ideal» —una presència immaterial, indefinible i fugaç—, també és una dona real, carnal, la companya amatent i enamorada de l'home-artista. Com a «ideal» impulsa el creador; com a dona, es queixa, està gelosa del seu art i, per tant, l'entrebanca. Quan ella es queixa,<sup>116</sup> ell li reclama

114. *Ibid.*

115. El mateix palau, evidentment, que edifica el boig a *Nocturn. Andante morat*.

116. «Mai el teu rostre resplendeix hermosura tan clara i cristal·lina —assegura el company— que quan mostres callant o amb veu modesta la tornada somorta de la queixa». La gelosia —i també la incomunicació entre els dos amants— associada a la imatge d'un jardí es pot trobar també al poema «Gelosia», del juliol de 1897, vegeu-lo original ms. a «1895-1897. Proses i poesia», Fons Gual, Carpeta 34.



confiança: «Per què no em guaites amb els ulls de la fe que tantes voltes t'he demanat que davant meu obrissis, i per què t'entretens fent-te gelosa d'allò que creus estrany i ets tu mateixa?» D'aquesta manera, Gual insisteix en la identificació entre producte artístic (poesia) i dona estimada. Tots dos són la concreció material de sentiments intensos i sincers, tots dos són «ideal».<sup>117</sup> No es pot separar una cosa de l'altra: l'amor és el motor de la creació artística. En darrer terme, per un senzill sillogisme, la dona restarà identificada amb el jardí.

L'obra, és clar, també permet una lectura menys al·legòrica (i potser més biogràfica). L'acció té lloc «en l'època actual»; hi intervenen dos enamorats. L'un és pianista, l'altre, la seva enamorada. Es van conèixer en una nit molt similar a la present: en aquella ocasió, ell també tocava Chopin al piano de cua, també era nit de lluna. La cambra era blanca, amb una «cortina vaporosa i blanquíssima» i amb un quadre blanc a la paret. El canvi d'espai és significatiu. El color blanc es correspon amb l'estat d'ànima dels personatges en la nit de la seva coneixença: el moment de l'enamorament. Al present, però, al jardí, de nit, sota el salze, sentint el degoteig inestroncable del brollador, ella present que la música de Chopin, que tan bé semblava unir-los abans, ara els separa: ella mai no podrà competir amb el compositor polonès. Afortunadament, s'equivoca: ella i la música de Chopin són la mateixa cosa, han nascut ple-gats.<sup>118</sup>

Tant si s'agafa en un sentit al·legòric o en un sentit més *real* (de fet, totes dues possibilitats són complementàries), l'autor vetlla, sobretot, per garantir una evolució paral·lela entre el fons musical i l'expressió verbal dels sentiments dels personatges. D'aquesta manera, Gual mesura l'evolució de l'acció i el procés tensional de la peça guiant-se per la progressió musical del «nocturn». L'acabament de la música, en aquest sentit, ha de coincidir amb el desenllaç de la conversa. En efecte, al punt optimista de la reconciliació amorosa, la melodia s'acaba:

«Companya: Què veus al lluny?

Company: Del dia, l'esperança.

Company: I a prop?

Company: La joia pura de la nit novella

Companya: Mira'm.

Company: Et miro.

117. L'ideal és «l'enemic que te'l creus i és l'ombra pròpia de la figura esvelta i estimada. Per què no vols somriure quan te'n parlo? A voltes, l'endevino posat al meu davant. Ni home ni dona, son conjunt ressembla. I no obstant és hermós. [...] Per què n'estàs gelosa si tot lo que en ell veig tant de tu em parla?». Aquesta idea també es pot trobar a *El jardí abandonat* de Rusiñol. Entre altres, ho destaca J. Torrendell a «Impressions d'un lector» tot citant el següent fragment de l'obra, «Estimar-te a tu és estimar abraçant la mateixa poesia. Jo em sento prosa, Aurora. Te veig idealitzada, te veig en vers, i fins no sé llegir-te... Dona ideal, monja de poesia, darrer esperit i ànima d'una noble llegenda.»

118. En relació al paper que Gual confereix a la dona de l'artista (i a la dona en la societat), vegeu més amunt capítol 8, apartat 2 i més endavant, capítol 12, apartat 2.5.

Companya: Què veus ?  
 Company: L'obra completa. La solució de lo enlairat.  
 Companya: T'aimo com mai. Victòria !  
 Company: T'adoro. Besa'm.»

Rusiñol, segons Casacuberta, «es proposa, amb *El jardí abandonat*, de superar la dicotomia vitalisme/decadentisme que tanta tinta havia fet rajar en relació a la seva pròpia obra». <sup>119</sup> Per aconseguir això, concep un personatge —Lluís— que és una personificació simbòlica del vitalisme; un personatge que, tot i ser associat a la prosa i ser rebutjat per Aurora/Poesia, no és qualificat de manera completament negativa. Els mons que representen tots dos personatges són inconciliables però, com diu Casacuberta, permeten «punts de diàleg entre l'un i l'altre». <sup>120</sup> Gual, que de ben segur es proposa superar la mateixa dicotomia, adopta una solució radicalment distinta. Compatibilitza les dues opcions tot considerant-les parts consecutives i indiestriables d'un mateix procés: el triomf de l'amor comporta la força vital indispensable per superar els neguits decadents i assolir les grans realitzacions artístiques.

### 3.4. Nocturn núm. II: *Chopin*

Una qüestió pendent: com és que Gual tria Chopin a l'hora d'elaborar el seu segon *Nocturn*? Chopin és un dels músics de la modernitat, un músic que Rusiñol ha elogiat pel seu «malaltís histerisme», que el mateix Rusiñol i també Cortada han definit com un dels grans estímuls en la música de Morera, un compositor l'absència del qual és impensable en un concert de primera línia de l'època; així, sempre té un lloc de preferència en les actuacions de Malats, Calsals, Granados, Vidiella o Nicolau, <sup>121</sup> entre altres. Seguint aquesta moda, Gual

119. Casacuberta: «Estudi introductorio», dins Rusiñol: *Teatre simbolista*, pàg. 44.

120. «Lluís, símbol de la vida, del progrés i de la força de la matèria, és capaç de reconèixer, a diferència dels personatges que tant a *L'alegria que passa* com a *Cigales i formigues* representaven la cara prosaica de la realitat, la importància de la bellesa que té com a santuari el jardí abandonat i com a vestal Aurora, la dona-lliri». *Ibid.*, pàg. 45.

121. Entre el 1900 i el 1901, Nicolau posa música al poema «La Mare de Déu» amb què Gual ha obtingut una Viola d'or i d'argent als Jocs Florals de 1898. L'obra és estrenada per l'Orfeó Català el 28-7-1901 al Teatre Novetats; vegeu, per exemple, *La Renaixença* (29-7-1901); vegeu també Antoni Nicolau i Adrià Gual: «*La mare de Déu. Incens i farigola. Obres catalanes*, Barcelona, Llobet i Mas, editores, s.d. També «*Antologia poètica*», dins *Misteri de dolor* precedit de *Donzell qui cerca muller*, Barcelona, Selecta, 1949, pàgs. 220-222. Gual utilitza l'harmonització de Nicolau per posar fons, musical al *Els Sants emigrants o La nit al desert; vegeu Mitja vida...*, pàgs. 131-132. L'any 1900, d'altra banda, Gual fa el cartell per als concerts que Nicolau i Millet organitzen al Liceu. Segons Utrillo, l'anunci dels concerts va «col·locat a la part alta de la lletra i és molt encertat de tintes. Està molt ben tirat en l'establiment litogràfic de l'autor, veient-s'hi un cert color negre que no brilla, que és sumament artístic i difícil d'obtenir industrialment.» *Pel & Ploma*, núm. 40, 3-3-1900.

integra Chopin en la seva estètica. Per al nostre dramaturg, Chopin és un dels compositors que s'ha llançat amb més valentia —com Beethoven i Wagner— a conrear «la cultura del sentiment». No és perquè sí que Gual lloa Chopin precisament a l'hora d'explicar el seu concepte de «teatre de sentiment». Segons diu,

«a la mercè de la senzillesa més fonda, va abstreure's per complet de lo que al davant va trobar en innumerables fileres, i va dir sense dir-s'ho: «aquí sóc jo, el món és meu perquè sofreixo, sóc el rei de les tristeses meves i el meu art les cantarà, com un aucell es plany sense dar-se'n compte». I d'aquí la seva innovació, inconscient com la de l'altre [Beethoven], com la de tots els pocs que han innovat.»<sup>122</sup>

La música de Chopin és una música senzilla, sincera i sentida, una música personal concebuda per esplaïar les pròpies tristeses. Per aquest motiu és una música innovadora. En pintura —argumenta Gual— «l'afany d'innovar ha recorregut de dalt a baix, amb reconeguda impaciència, dels desvaris impressionistes a les pulcrituts dels primitius, del *riornello* a la pintura romàntica al modo propi de sentir, que salvo rares excepcions ha sigut impotent per sentir-se del *ramat entristit*». És a dir, en pintura no s'ha trobat encara el camí de la innovació perquè ningú no ha sabut aturar-se en la tristesa. El veritable camí de la innovació és indestriable de la tristesa,<sup>123</sup> i és per això que,

«En conjunt, totes les manifestacions d'art s'han sentit i se senten encara angunioses de no trobar la solució de lo nou, influència sens dubte de l'acabament de cent anys de baralles intel·lectuals que en tot no han lograt la millora dels pensars secrets, ni l'aclariment dels petits mons desconeguts».

La perspectiva simbolista és clara. Gràcies a la tristesa, el camí d'innovació artística passa pel tractament dels «pensars secrets» —del drama íntim— i «dels petits mons desconeguts».<sup>124</sup> La música de Chopin ha lligat estretament la tris-

122. Gual: «El teatre modern...» Gabriel, el protagonista de *L'emigrant*, té a casa seva un llibre titulat *Aclaració dels moments enigmàtics de Chopin*. En relació a Chopin i basant-se segurament en aquest tercer «nocturn», Gual va intervenir en *El Nocturno de Chopin*, pel·lícula estrenada per la productora «Barcinógrafo» l'any 1915. L'any 1939, Gual farà la direcció d'escena per al muntatge de l'òpera *Chopin*, d'Orefice, al Liceu.

123. En aquest sentit es podrien recuperar els mots de Maragall a propòsit de l'obra de Rusiñol, «El jardí abandonat es la obra más bella que la tristeza de Santiago Rusiñol ha producido. La tristeza parece ser el resorte estético de nuestro poeta-pintor.» I més endavant, «Esta es la obra. En pocas como en ella se descubre la virtud del arte, redentora de las mayores tristezas, transformándolas en alegrías transcendentales; en pocas como en ella se muestra la muerte de una manera más noble y consoladora. Y es que la naturaleza melancólica de Rusiñol, enamorada de la triste belleza de las cosas que mueren, ha encontrado su asunto propio en este argumento, porque El jardí abandonat es como un miraje del pasado, y la tristeza y la muerte son en él cosas naturales, son la expresión de su vida, que tiende a transfigurarse en bella idea pura.» Maragall: «La obra de Santiago Rusiñol».

124. Llástima —segueix—, que «els moderns, al declarar indispensable la innovació en el drama, s'han mostrat en general partidaris acèrrims del teatre de tesis.»

tesa plaent del so a la melangia del jardí. Per aquesta banda, Gual manté el caràcter dual de la seva idea d'«educació estètica». Per la tristesa s'arriba a les emocions intenses i s'accedeix a la percepció de la Bellesa; amb el cor purificat per aquestes emocions i per aquesta percepció, es pot emprendre la regeneració. Una regeneració que, últimament en l'obra de Gual, és inseparable d'una actitud vital i triomfant. Per a l'autor, doncs, la tristesa —la tristesa que amara *A la memòria de Chopin*— i el vitalisme no són de cap manera incompatibles.<sup>125</sup>

125. De Gual, encara del 1899, es publica a l'*Almanach de «La Talia Catalana» per a l'any 1900* (any II, núm. 97, 31-12-1899, pàg. 14) el poema «Adéu», que tracta el tema del comiat amorós. Del cap d'any anterior, a la mateixa revista, es poden llegir els poemes «Deliri» i «Dessepció» (*Almanach de la «Talia Catalana» per a l'any 1899*, Barcelona, 1898, pàg. 50.) Aquests dos poemes són encara de temàtica plenament decadent. Un cop més es repeteix la visió en «deliri» («jo et veig per tot, / ta silueta segueix sense repòs / ma marxa incerta, / i els teus ulls veig clavats per tot on miro / i en mos somnis deliro / i t'abraço i et beso / i et faig meva») i la posterior «decepció» de l'inabastable («Mes ai!, que és fantasia / d'aquesta ànima mia, / que busca bon remei en les false-ses, / que es complau enganyant-se / i que no pensa / que poc a poc es llença / a l'abim de tristesa i enyorança / d'on, si algú se n'aixeca, / al damunt porta la mortal ferida / i perd per sempre més el goig de vida»).

## CAPITOL 11

### 1. UN IBSEN AL TEATRE ÍNTIM

L'aproximació de Gual a Ibsen s'explica fonamentalment per la lectura d'*Espectres*. Ha conegut el text en la versió de Pompeu Fabra i de Casas Carbó, i l'ha impressionat tant, que fins i tot n'inclourà petits homenatges en alguns dels seus pròxims drames (*Camí d'Orient* i *Misteri de dolor*). Es podria dir que Gual descobreix (rellegeix) Ibsen. Així, literalment, com una mena de revelació. Al seu entendre, fins a la data, a Catalunya ningú no ha sabut comprendre la veritable essència de l'autor noruec. Ell mateix s'hi ha mantingut amb l'esquena girada perquè, al marge de les no sempre prou rigoroses interpretacions de les companyies estrangeres, només hi ha tingut accés a través del filtre ideològic amb què l'han contemplat els defensors del teatre d'idees. Ara, en canvi, està fermament convençut que l'estrena d'*Espectres* a càrrec del Teatre Independent, l'any 1896, va ser una equivocació, que es va «inflar» innecessàriament «per un gran desig de transcendències». És a dir, que, malgrat la bona voluntat, el grup d'Iglésias i companyia va caure «en interpretacions completament oposades a la seva intenció [la d'Ibsen]». <sup>1</sup> Seguint l'exemple de Lugné-Poe, Gual creu que cal fer un Ibsen més atmosfèric, un Ibsen que faci aflorar tota la tragèdia continguda en els drames interns i, alhora, que proporcioni una solució vital, però no ideològica, als conflictes existencials. Per aconseguir això, cal aplicar metòdicament la teoria escènica gualiana: concebre, d'un costat, un espai significatiu en què res no sigui perquè sí (vetllar per la correspondència entre espai i estat d'ànima i per la correspondència o síntesi dels diversos llenguatges artístics) i, per l'altre, buscar la naturalitat en l'actuació (portant la contenció interpretativa a l'extrem i fugint de la declamació, dels clixés i dels efectes). Tot plegat per assolir un nivell elevat d'emoció. Al capdavant, l'efecte que persegueixen les obres d'Ibsen, en opinió de Gual, no prové

1. Gual: *Mitja vida...*, pàg. 120. El punt de vista de la colla del «Foc Nou» el proporciona Pere Coromines: «Una famosa representació d'*Espectres* d'Ibsen», dins *Diàris i records...*, pàgs. 29-32.

tant del debat ideològic, del contingut —de les «complicacions», «problemes» i «filosofies»— com de la suggestió. Per això és tan important el determinisme que regula les relacions de l'home i el seu entorn, perquè per la pressió del determinisme es pot arribar a crear una atmosfera tràgica similar a la que busca Maeterlinck. Gual, de fet, està del tot convençut que Ibsen pot rebre un tractament escènic similar al que demana el dramaturg belga. L'obra d'ambdós només se separa en un punt: per comptes de rabejar-se en la manca d'acció i en la por davant l'incommensurable, Ibsen fa aflorar els drames interns, proposa determinats models d'actuació als personatges (fuig de l'esquema situacional, encara que sigui a partir de la forma analítica) i facilita la possibilitat d'una solució vitalista.

A l'ibsenisme diguem-ne *emotiu* i vitalista de Gual, s'hi oposa encara, contemporàniament, un ibsenisme ideològic, en la majoria dels casos, també vitalista. I no parlo de lectures i interpretacions, sinó de propostes dramàtiques concretes. Així com *Els conscients* havia esdevingut una alternativa a *Silenci*, *Els sepulcres blancs* de Jaume Brossa pot llegir-se en contraposició a *La culpable*. O a l'inrevés, és clar.<sup>2</sup> L'obra de Brossa —diu Ramon D. Perés— porta «a la Literatura coneixements apresos fora d'ella i que, lluny d'anul·lar-la, de reprimir-la, encara l'engrandeixen, donant-li influència social en una o en altra direcció».<sup>3</sup> Perés compara Brossa amb Ibsen i assegura que tot «consisteix en saber crear bellesa, encara que aquesta serveixi per expressar les més altes i complicades concepcions filosòfiques, les més discutibles teories religioses o socials.» És la definició exacta d'allò que Gual rebutja en una obra dramàtica. Brossa crea una paràbola dramàtica per explicar la lluita intensa d'un esperit voluntariós, fidel a una vocació sincera i independent, davant la caducitat i la hipocresia de les convencions morals de la societat establerta; una lluita coherent, sense renúncies, fins a l'extrem d'acceptar la mort. Per a Gual, probablement els objectius són bons, però l'opció de Brossa redueix les possibilitats que ofereix la dramaturgia ibseniana: l'observa a través d'un prisma monocrom.<sup>4</sup> Cal, de totes passades, ensenyar l'altre color, l'altra cara del model. I no es tracta de rebutjar el missatge social (al capdavant, a *La culpable* es qüestionaven amb més o menys intensitat els prejudicis socials davant del sexe fora del

2. *Els sepulcres blancs* va ser publicada per «L'Avenç» a finals de 1899 (J. Brossa: *Els sepulcres blancs*, Barcelona, L'Avenç, 1900). En determinats cercles, però, és coneguda ben bé des de l'estiu.

3. R. D. Perés: «*Els sepulcres blancs*. Drama den Jaume Brossa», *Catalònia*, Segona sèrie, núm. 4, 27-1-1900, pàgs. 27-28.

4. Gual coincideix amb Brossa a París. Allí, segons diu a les seves memòries, s'hi relaciona assíduament. A París, Brossa «ens llegia, dels primers, els seus *Sepulcres blancs*». És per això, probablement, que l'Íntim estrenarà l'obra l'any 1907. Pel que fa a l'estada de Brossa a París, vegeu Joan-Lluís Marfany: «Jaume Brossa: algunes dades noves», *Els Marges*, núm. 35, setembre 1986, pàgs. 55-67; Cartes de Jaume Brossa a Felip Cortiella (1901-1903), apèndix a «Jaume Brossa: algunes dades noves», pàgs. 68-75; Gual: *Mitja vida...*, pàg. 136; Valenti: *El primer modernismo...*,

matrimoni, de la maternitat fora de la parella, de l'explotació de l'obrer o de la maledicència), sinó que aquest missatge arribi no tant per la via racional del debat ideològic, com per la via de la purificació emocional.<sup>5</sup> Curiosament, l'individualisme i el vitalisme són més explícits en la peça de Gual que no pas en la de Brossa. Per un costat, el paral·lisme hi és evident: les protagonistes d'ambdues peces són dones amb una voluntat i una capacitat d'estimar que les eleva per damunt la massa amorfa dels obcecats. El seu destí, d'altra banda, és radicalment diferent. Mentre Sofia, en l'obra de Brossa, mancada de l'amor que li pot donar la força per seguir lluitant, opta pel suïcidi (un suïcidi que no es pot entendre com un triomf, sinó com una derrota), Lia, la culpable, passant per sobre el cadàver del seu avi, amb un fill al ventre, acaba amb alegria l'incertesa del futur. L'actitud individualista en el personatge de Brossa, en funció d'un didacticisme mal dissimulat, s'atura en un cul de sac. L'individualisme de Lia, per contra, és només una actitud, triomfa contra el llot moral de la societat sense cap mena de discurs ideològic, només com un gest.

Qui diu *Els sepulcres blancs* de Brossa, pot dir també *La resclosa*, o *L'alosa*, d'Iglésias. Totes dues obres són «teatre d'idees», totes dues estrenades un mes abans que *La culpable*.<sup>6</sup> *L'alosa*, sobretot, pel paral·lisme de situacions i personatges, pot llegir-se també com una alternativa al text de Brossa: al final de l'obra, per comptes de la mort, la influència de l'esperit lliure —Ester— ha de permetre reconstruir, amb els carreus d'una nova moral i d'una nova força, la «llar apagada» d'Angelina i Jaume, el seu matrimoni. Respecte al text de Gual, la diferència radica tan sols en el debat ideològic. I, amb tot, és precisament per aquestes dates que Iglésias supera el llistó del drama de tesi. Així, durant el mes d'octubre del 1899 presenta al Teatre Principal una obra plenament atmosfèrica: *Lladres*. D'altra banda, El 15 de març de 1900, cinc dies

pàgs. 221-231; vegeu també, per entendre el canvi de posicionament de Gual respecte a Brossa al cap dels anys, el següent comentari, «La seva única obra, *Els sepulcres blancs*, pertany a això que ha rebut el nom de *teatre d'idees*, però en aquest drama no s'ofereix el cas, sovint aparegut en els seus congèneres, que el conceptualisme ofega la bellesa de l'estil o allunya tota emoció. En Brossa, que era un escriptor cultíssim i que inflamava d'ideal totes les seves idees, ni podia perdre mai el sentit estètic, ni havia de deixar d'ésser cordialíssim en els seus propòsits.» «Jaume Brossa», *Gasetta Catalana d'Art Dramàtic*, any I, núm. 2, 15-2-1919, pàg. 39.

5. Aquesta posició quedarà del tot clara a la conferència «El teatre popular», llegida l'abril de 1901 poc abans de marxar cap a París. Més que un atac frontal, en aquest cas, Gual mostrarà una certa condescendència cap al teatre ideològic, «[El teatre d'idees]—diu— és un teatre de plantejament de problemes casi sempre irresolubles, de presentacions de tesis a on se poden combatre prejudicis socials i religiosos, tendint sempre, si es vol, a descobrir el verdader camí ample per arribar a l'honestitat del viure, amb ple i complet equilibri de la balança social. I vull dir amb això que es fa simpàtic i que és fins de gran necessitat; però això no és afirmar que el cregui de gran utilitat per a lo que hem acceptat com a probe; perquè, per anar als llocs, s'hi va caminant, si s'hi vol anar fent un salt sobtat i bruscat, un s'exposa a arribar-hi doblegant-se les cames al caure en terra, quedant impossibilitat de caminar per tots els dies que li queden de vida. Passem-ho, doncs, de llarg, i deixem-ho pels *disposats*.» «El teatre popular», *Juventut*, any II, núm. 64, 2-5-1901, pàg. 308.

6. *La resclosa*, Sitges, Teatre del Prado Suburens, 25-7-1899 i Barcelona, Teatre Romea 17-11-1899. *L'alosa*, Barcelona, Teatre Principal, 14-11-1899.

abans que Gual estreni *Espectres*, representa *Cendres d'amor* al teatre Romea. Contradient el que hauria estat més previsible tenint en compte la seva trajectòria, en un moment en què precisament s'ha plantejat la reobertura del Teatre Independent, Iglésias escriu un quadre dramàtic en la línia que hauria desitjat Gual: una peça en un acte que, si bé toca un tema social —la paternitat il·legítima i la cobdícia—, es desenvolupa en un sentit atmosfèric estrictament maeterlinckià. Ho destaca Josep M. Jordà: Iglésias «ha deixat de banda la sociologia, l'art ibsenià, de pensador, per presentar-se solsament com a poeta». En comptes de reflexionar, ha fet «sentir» i «ha mostrat l'ànima gran de l'artista»; això és, ha produït «una intensa emoció en el públic per mitjà de la plàstica i de les suggestions que aquesta determina».<sup>7</sup> En conclusió: la feina de Gual comença a no estar tan allunyada de la dels seus detractors. I l'aproximació —tot s'ha de dir— ha començat per ambdues bandes.

Sigui com sigui, Gual decideix muntar *Espectres* amb el Teatre Intim per combatre les batzegades dels defensors del teatre d'idees. D'entrada, per demostrar públicament que el teatre que li interessa a la companyia és prou diversificat, que Ibsen no és patrimoni exclusiu de ningú (els «nostres adversaris» —sentència Gual— «de l'obra d'Ibsen, amb prou feines coneixien altra cosa més que els suposats atacs a la societat constituïda del seu temps») i que hi ha una altra manera de comprendre l'autor noruec; de sortida, per «refer-se del daltabaix sofert amb *La culpable*»;<sup>8</sup> és a dir, per assegurar, si més no per la

7. J. Jordà: «Teatres. Romea. *Cendres d'amor*», *Juventut*, any I, núm. 5, 15-3-1900, pàgs. 74-75. No és estrany que la primera peça d'Iglésias estrenada pel Teatre Intim (16-5-1907) sigui *Cor endins*, una obra que, per la temàtica i l'atmosfera, és molt similar a *Cendres d'amor*. De més a més, cal tenir present que l'obra serà representada en una sessió conjunta amb *Silenci* (i també *Barateria* de Delorde i Forestier); vegeu, en el context d'aquesta sessió, un text d'Iglésias: «Teatre Intim», *La Publicidad* (17-5-1907). L'autor de *Cendres d'amor* diu, «Jo l'admiro an en Gual. Jo crec en ell perquè és constant, batallador i bon home. Jo l'admiro i el segueixo perquè sé —n'estic convençut— que, gràcies als seus esforços, un dia o altre l'escena catalana resplendirà per tot arreu amb lluïssors de glòria. Que faci art, com ha fet sempre; però que no s'oblidi del poble, amb els seus sofriments i amb les seves esperances; que no l'abandoni; que s'entregui an ell i, com artista generós, li ofereixi el pa espiritual dels poetes humanistes. El poble és agraït, i l'art i la vida coronen els seus herois.» Segons Gual, «L'Iglésias i jo sempre vàrem ésser bons companys. En l'emportament de les nostres discussions ens deïem tot el que ens venia a la boca; ens barallàvem fort, i sempre acabàvem rient i desafiant-nos de nou» (*Mitja vida...*, pàgs. 119-120); vegeu, sobretot, Adrià Gual, «Ignasi Iglésias», original ms., Fons Gual, Carpeta 56. Fóra interessant fer un estudi detallat sobre els lligams entre l'obra d'Iglésias i la de Gual. Un exemple: és probable que Iglésias hagués arrellegat el motiu de l'home que s'ha ordenat capellà per un jurament fet a la mare (*La mare eterna*, 1900) en el món gual·là. També es poden establir força paral·lelismes entre *Misteri de dolor* i *La resclosa*.

8. Gual: *Mitja vida...*, pàgs. 120. El repartiment d'*Espectres* és el següent: Enric Ginénez (Manders), Lluís Puiggarí (Engstrand), Adrià Gual (Oswald), Carme Alcalà (Regina), Carlota Mena (senyora Alving). Puiggarí, tot i ser actor novell, ha estat vinculat a l'Intim des del començament. La senyoreta Alcalà ha tingut un paper menor a *La culpable*. Pel que fa a Carlota Mena —vídua d'Antoni Tutau—, sembla que accepta el paper com a penyora de l'afecte que el seu marit havia demostrat per Gual i per les seves iniciatives. Mena —explica Gual— «tenia el to vellutat de la viola d'amor, i la modulava meravellosament sense cap mena d'afectació, aplicant-la, però, amb solennitat i justesa a totes les gradacions de l'emoció. Ni els estiregasalls avesats del melodrama, ni



banda del text —un text el mèrit del qual ningú, o gairebé ningú, no qüestiona<sup>9</sup>— l'acceptació de l'auditori. El resultat, aquest cop, sembla confirmar les expectatives: *Espectres* —recorda Gual— es va rebre «com una novetat a l'estil de *Silenci*, només que per obra i art d'una remarcable i afectada sinceritat voltada de totes les pulcrituds devotes.»<sup>10</sup> Del conjunt de les crítiques, majoritàriament favorables, se'n poden desprendre tres grans temes. D'entrada, la *nova* lectura amb què s'ha presentat *Espectres*; seguidament, un debat entre els defensors i els detractors de l'opció interpretativa i escenogràfica, i, finalment, la conveniència de consolidar la trajectòria de l'Íntim en una direcció ben concreta: la presentació de les millors obres del teatre estranger contemporani traduïdes al català.

### 1.1. La recepció d'*Espectres*

L'aportació més interessant en relació al primer punt és la de Josep M. Jordà, que després del significatiu silenci amb què ha rebut les dues darreres sessions de l'Íntim, es decideix a intervenir de bell nou a favor de Gual. Per a Jordà, que no menciona la representació del Teatre Independent, el públic català fins ara només ha tingut accés a una lectura equivocada de l'obra. Per exemple, la manera de fer de Novelli —el seu vedetisme— ha topat frontalment amb l'abstracció i a la complexitat de les obres ibsenianes, el seu enfocament ha estat —i és encara— excessivament meridional. És el mateix mal que ha patit Echegaray, que a l'hora de concebre *El hijo de Don Juan* no va controlar la seva potència imaginativa i va espanyolitzar el sentit de l'obra; per postres, Echegaray es va recrear en una retòrica pomposa que feia impossible comprendre el sistema de relacions humanes en el model original. Per ambdós motius,

*«el público, que no conocía la obra de Ibsen en su estado primitivo, sin adornos retóricos, ni dicciones con todos los trucos del maestro en el métier del actor, la juzgase con desenfado y de ella hablasen con completo desconocimiento de causa, titlándolo a su autor de innovador que preconiza una moral salvaje con desequilibradas observaciones de los hombres y de las cosas.»*<sup>11</sup>

Gràcies a la interpretació de l'Íntim —opina Jordà—, finalment, s'ha pogut accedir a l'autèntic sentit del text. Gual «entendí que debía ser el valor ar-

els corrents de la paorosa rutina, no havien pogut fer clot a les reserves del seu bon gust.» *Ibid.*, pàg. 121.

9. Al marge de la representació del Teatre Independent i de l'edició de *L'Avenc*, el text és conegut per la interpretació que n'ha fet Novelli, al Principal, els anys 1894 i 1896. A propòsit d'aquesta interpretació, vegeu més amunt capítol 2, apartat 13; vegeu també Francesc Rierola: *Die-tari*, Barcelona, Editorial Selecta, 1955 [1908], pàgs. 54-57.

10. Gual: *Mitja vida...*, pàg. 122.

11. J. M. Jordà: «Teatro Íntim. Espectros de Ibsen», *La Publicidad* (21-3-1900).

*tístico y ético de la obra lo que debía commover, interesar y convencer al público, y no el actor quien debía dominarle y moverle con las galas de una declamación esmerada con exageraciones.»* Així, per exemple, la concreció detallada de l'espai proporciona una idea molt aproximada del que és el medi ambient del drama i, per consegüent, permet entendre sense problemes la idea del determinisme. D'altra banda, la interpretació natural, sense efectismes ni aproximacions interpretatives «meridionals», i també el treball notable de conjunt, permeten un contacte directe i intens amb la realitat de les situacions. Tot plegat, ajuda a posar al descobert les autèntiques coordenades de l'obra i a qüestionar els prejudicis adquirits amb el temps:

*«Muchos sólo ven en el individualismo de Ibsen algo así como la moral de un salvaje transportado en medio de una civilización adelantada, alrededor de cuyo egoísmo cínico, brutal, giran los hombres, las instituciones y hasta los ideales; considérase por muchos al autor noruego como el enemigo implacable de la familia y de la sociedad cuyas bases intenta demoler. Nada menos cierto.»*

Partint d'aquesta refutació, Jordà s'acosta a la idea del mateix Gual: l'individualisme de Lia, a *La culpable*, havia estat entès com un acte immoral, irreverent i, a més, com una actitud que atemptava contra la caritat cristiana més elemental. Tres mesos més tard, amb més o menys consciència del que fa, Jordà redimeix «la culpable», tot justificant les accions de l'Oswald ibsenià:

*«Oswaldo sintetiza aquella fuerza regeneradora causa de todo progreso, que empieza afirmándose a sí mismo para afirmar después cuanto le rodea, ávido de felicidad, nada amilana su mente sabia, que todo lo sujeta a la crítica, las costumbres, los ideales mismos, desechando atrevidamente cuanto ponga obstáculos a aquella. Manders representa la inteligencia oprimida que no se atreve a juzgar nada y a la que el pensar horroriza; para él debemos dejar la sociedad tal cual es, porque toda innovación es siempre peligrosa. El porvenir, para Ibsen, pertenece a Oswald.»*

No content amb això, Jordà defensa la idea que l'obra té un desenllaç «op-timista».<sup>12</sup> És cert que hi ha un «fatalisme» que «mueve y ordena», «ese fatalismo que se desprende de toda la ciencia moderna». Això no obstant,

*«al través de la miseria, la enfermedad y el vicio, se descubre y entrevé algo robusto y sano, la vis curatrix que el hombre lleva dentro de sí y que obra con el cumplimiento de*

12. Havia estat Josep Yxart qui, tot recollint l'herència crítica contra el suposat *fatalisme* naturalista, havia establert l'efecte *pessimista* i *sinistre* del desenllaç d'*Espectres*, «Aquesta última situació té quelcom de repugnant: en la lectura fa mal, sobre les taules ha de ser insuportable. En aquest punt l'Ibsen incorre ja en lo defecte que tantes vegades s'ha retret al naturalisme francès en lo *Teatre Lliure*. Lo cas patològic, causant una emoció física depriment, immediata, brutal, cohibeix de tal manera a l'espectador, que l'emoció verdaderament artística, contemplativa, desinteressada, no es produeix, no resulta.»; vegeu «Enrich Ibsen», dins Josep Yxart: *Obras catalanes...*, Barcelona, Tip. «L'Avenç», 1896, pàgs. 206-207.

*sus leyes ineludibles. [...] A pesar de que «una especie de idea destruida, de creencia muerta», el legado de una sociedad de convenciones injustas y estrechas, el espectro, en fin, esté mezclado con la sangre del hombre, el sol de una nueva era de esplendor y felicidad llega hasta el fondo de su conciencia y le comunica «la alegría de la vida y la alegría del trabajo», que según Ibsen, «en el fondo vienen a ser lo mismo.»*

Jordà, doncs (probablement d'acord amb Gual), fa una lectura vitalista i regeneradora d'*Espectres*. El pes de l'herència simbolitzada el llegat caduc de la moral imperant i de les normes socials obsoletes; malgrat aquest llast, però, el protagonista —Oswald— aconsegueix de mantenir la nota vital del desig del sol: «el sol d'una nova era».<sup>13</sup> L'autor noruec, segons això, és alhora «científic i consolador», les seves obres transpuen «amor a la vida» i optimisme. Jordà no en vol saber res, dels que parlen d'un final pessimista. Per a ell, el suïcidi —l'eutanàsia, si ho preferiu— és un darrer acte d'afirmació vital: «A la vida se la quiere sin restricciones de ninguna clase; si algo la deprime vale más negarla, y esta negación es su manifestación última y más enérgica.»<sup>14</sup>

Les prevencions contra l'obra, evidentment —i sobretot si es té en compte la possibilitat d'aquesta lectura— no falten. *La Veu de Catalunya*, per exemple, assegura que «no varen estar gaire acertats els individus que formen part de l'esmentada agrupació en triar per a donar una de les seves funcions aquesta temporada.»<sup>15</sup> Incapaç d'argumentar els seus prejudicis, el comentarista es limita a parlar de sensació de «monotonia», produïda per «l'encarcament dels actors»,<sup>16</sup> i, com ja és habitual, del volum de la veu excessivament baix.<sup>17</sup> Des del seu particular punt de vista, probablement té raó. Gual vol demostrar que, tret dels imperatius de l'acció, no hi ha d'haver cap diferència entre la interpretació que demana *La intrusa* (o la que demana *Silenci*) i la que demana *Es-*

13. Tot s'ha de dir, la idea ja havia estat defensada per Pere Corominas en ocasió de la representació al Teatre Independent; vegeu «L'obra d'Enric Ibsen», dins *Diaris i records...*, pàgs. 33-43. «La mort d'Oswald —havia dit Iglésias anys enrere—, degenerat per los vicis de son pare, ple d'aspiracions i idees, però mancant-li forces a son remollit sistema nerviós, saludant amb sos últims crits d'agonia los primers raigs del sol que il·lumina un nou dia, representa l'anhel de l'artista que dirigeix tots sos esforços al plantejament de la reforma dels costums socials; és l'oda del poeta cantada a l'aurora del dia en què la humanitat compregui la idea de la immortalitat condensada en lo grandios principi de la generació.» Ignasi Iglésias: «La evolució teatral», *Lo Teatro Regional*, any II, núm. 49, 14-1-1893, pàgs. 1-2.

14. I segueix en un sentit que deuria entusiasmar Gual, «*Oswaldo ama la vida con delirio, la siente intensamente, pero no la defiende con razones, ni la apoya en teorías, quizás no las tiene [...] Si los demás no conocen el amor a la vida, de nada le servirían las razones; la vida es preciso sentirla. Por eso dice al pastor, «V. no puede ponerse en mi lugar.»*

15. [Josep].M [oratól.]: «Gazeta de teatres. Lírích», *La Veu de Catalunya* (21-3-1900).

16. Compara les maneres de l'Íntim, amb el model interpretatiu de la companyia italiana de la Mariani, que havia vingut a Barcelona feia poques setmanes amb *Casa de nines*.

17. «El Teatre Íntim —diu—, que alguna vegada ha arribat fins a suprimir l'apuntador, va rescabalar-se en la funció d'ahir donant-se'n com qui diu el doble... almenys en intensitat. En certs moments, degut en part al to baix amb què parlaven els actors, un s'enterava amb tanta claredat de lo que deia la veu eixida de la *corulla* com de les que venien de sobre les taules.» Pel que sembla, doncs, Gual, pressionat pel temps i pels actors, accedeix un cop més a la presència de l'apuntador.

pectres. Per a ell, que *La intrusa* no tracti problemes morals o socials no vol dir que no parteixi dels mateixos pressupòsits estètics que *Espectres*, això és, que no demani les mateixes solucions escèniques. Els retrets interpretatius de *La Veu*, tanmateix, són prou isolats.<sup>18</sup> Per exemple, per a *La Renaixensa*, sempre a favor de Gual,<sup>19</sup> l'obra de l'Ibsen obtingué una interpretació excel·lent, vibrant de naturalitat, sense exageracions de cap mena, donant tots los actors un relleu admirable als personatges.» Així mateix, Antoni Espau, bon amic de Gual, des de *Lo Somatent* de Reus, sentència que

«Gual ha arribat fins allà a on pot arribar-se. Procurant una naturalitat en extrem justíssima han conseguit que s'esteriorissin los conceptes més intrincats; l'espectador, sens fer cap esforç d'imaginació les ha assaborit tal com són. Però sens dubte produí un efecte de veritat tan gran, que molts cops, per no dir sempre, un s'oblidava de que era «teatro» lo que veia, sinó un drama de debò, una veritable lluita de família. No era ficció, era talment la realitat mateixa.»<sup>20</sup>

La vindicació *realista* s'estén a la consideració de l'espai. L'elogi que Jordà ha dirigit a la realització detallada del «*medió ambiente*» esdevé, en la crítica d'Espau, un entusiasme desbordat per la naturalitat de l'escenografia:

«L'escena és una sala de debò, res de bambolines, mobles esgarriats ni teles pintades a la-bona de Déu, sense to ni solta, sinó tot cuidada, cada cosa en son lloc i fins en los més petits detalls una escrupolositat pasmosa. En Gual sent aquestes coses com és de llei se sentin sempre. Descuidar-ho com solen la majoria de les empreses és un crim.»

18. Vegeu-ne un, per exemple, en una crítica favorable: E[mili] T[intorer]: «Teatres. Teatre Íntim. *Gengangere* (*Espectres*)», *Juventut*, any I, núm. 7, 29-3-1900, pàgs. 107-108. «De cada cent paraules —assegura el crític— no en vàrem entendre la meitat»; i això, és clar, dificulta la comprensió de l'obra i, fins i tot, enterboleix les seves potencialitats emotives. L'objecció, tal com la fórmula, té a veure amb aquell corrent d'opinió que creu que només es pot fer un «teatre íntim» en un espai adequat. «Hi ha que desenganyar-se: mentres se representi en un escenari gran per un públic que està en una sala més gran encara no es pot parlar com se parla a casa.» En relació a aquest tema, no pot faltar el comentari sarcàstic de Doys, «*Lo más particular es que la compañía de Gual hizo Los espectros sin subrayarlos. Eso es el mérito: no subrayar nada; decirlo todo de la misma manera. Es monótona y cargante, es verdad, pero los modernistas dicen que eso es lo artístico. No subrayando nada, ni levantando la voz para nada y recitándolo todo de la misma manera, no se necesita ser actor [...]* Escuso decir que este arte ha venido a sustituir a la morfina, y que los espectadores del Lírico la otra noche durmieron como unos bienaventurados. En la próxima representación de la troupe Gual, la empresa pondrá colchones.» Doys: «*Chirigotas*», *La Publicidad* (22-3-1900). Per la seva banda, Utrillo treu ferro a la cosa, «Si no parlaven prou alt i se sentia l'apuntador, són detalls que, amb tot i tenir certa importància, no foren gaire notats per part dels que encara tenim bones escoltaderes i no ens posem al peu de l'elevat escenari del Líric.» «Teatre Íntim. Representació d'*Espectres*, d'Ibsen», *Pel & Ploma*, núm. 44, 31-3-1900.

19. L'entusiasme és gairebé exagerat. Sembla rescabalar-se dels dos últims desenganyis, «Los *Espectres* varen tenir grandíssim èxit, aplaudint entusiasmada la triada concurrència, tant les soberanes belleses de l'obra, com la hermosa interpretació que obtingué, essent molt felicitat l'intelligent director del Teatre Íntim D. Adrià Gual per l'acertada direcció que sap donar a totes les obres que representa la companyia.» «Notícias», *La Renaixensa* (21-3-1900).

20. Antoni Spau Vilaplana: «Notas d'art. Interpretació d'*Espectres* d'Ibsen per l'agrupació del Teatre Íntim», *Lo Somatent* (15-4-1900). L'article és signat el mes de març.

Gràcies a aquesta naturalitat, és clar, l'espectador entra «més fàcilment dins el drama.» Si hi afegim la consideració d'una interpretació esplèndida,<sup>21</sup> s'arriba a la conclusió que més pot satisfer el director del muntatge: «Lo Teatre Íntim ha lograt lo que no havien conseguit algunes eminències: dar-nos a conèixer *Els espectres* tal com són i es mereixen.»<sup>22</sup>

Pel que fa a la petició que l'Íntim s'encarrili amb bones traduccions de teatre estranger contemporani, cal analitzar les ressenyes dels *amics* de Gual: *Juventut* i *Pèl & Ploma*.<sup>23</sup> La pretensió que l'Íntim es dediqui a partir d'ara al teatre modern estranger traduït al català està estretament lligada a la suspicàcia dels *adeptes* davant les últimes iniciatives de Gual. Des de *Juventut*, per exemple, Emili Tintorer adverteix que tot i que «l'amistat ens lliga amb en Gual»,<sup>24</sup> procurarà fer una crítica imparcial. L'advertència ens posa en antecedents de fins a quin punt els recels també s'han estès entre els nuclis afins i les amistats. Per a *Juventut*, allò que cal destacar del treball de l'Íntim és el fet de «donar a conèixer les obres modernes nacionals i estrangeres presentant-les amb una riquesa de detalls a què no estàvem acostumats». Això és el més important i això, al capdavant, és el que ha passat amb *Espectres*. El crític reconeix la seva por

21. És la crítica que dedica més espai a parlar de Gual com a actor, «En Gual digué i sentí l'Oswald d'una manera clara. Lo despullà per complet d'aquells arrans, tan fora de lloc, que han sigut i seran sempre lo primer defecte per enfosquir aquella figura en extrem grandiosa. S'expressà amb naturalitat, donant sempre lo to just que la situació exigia, i quan lo sentiment era la nota dominant, se sentia clarament vibrar l'ànima malaltissa; tota la força dramàtica que enclou tan hermosa creació relluia sense esforços de cap mena, tingué moments en què produí una impressió tan fonda i tan sincera, que fins passades algunes hores després de la representació encara semblava sentir-se aquella veu d'ànima encongida invocant lo «goig de viure» enmig de la importància [sic] que el corsecava. La part d'Oswald mai s'havia interpretat d'una manera tan honrada i artística.»

22. Vegeu també «*Barcelona*», *Diario de Barcelona* (21-3-1900).

23. En relació a la rivalitat d'aquests dos grups, vegeu més endavant, capítol 12, apartat 1.2 i més amunt, capítol 10, apartat 2.3. Vegeu també Casacuberta: *Santiago Rusiñol...*, pàgs. 416-421.

24. Tot just encetat el nou segle, Gual consta com a redactor de la *Setmana Catalanista*. És natural: d'una banda, la revista és impulsada per molts dels seus amics, Oriol Martí, Salvador Vilaregut, Joaquim Pena o Antoni Ribera..., el nucli bàsic del que serà *Juventut*; de l'altra —tot s'ha de dir—, la llista que proporciona el primer número és absolutament eclèctica. S'hi compta gent com ara Santiago Rusiñol, Miquel Utrillo o Josep M. Jordà al costat d'individus com Jaume Brossa, Alexandre Cortada o Pompeu Gener, però també al costat d'un antimodernista com ara Bernat i Duran, o d'algú tan carismàtic com per exemple Jacint Verdager. A propòsit d'aquesta llista, val la pena llegir el comentari d'Utrillo a *Pèl & Ploma*: a la *La Setmana Catalanista*, «segons diu ell [aquest periòdic], hi escriuran, entre altres, Mossèn Cinto i en Peyo, en Paco Albó i en Jaume Brossa, en Rusiñol i en Cortada, en Gual i en Costa, en Vilaregut i un servidor de vostès.» I afegeix, «Benvingut siga i Déu el guardi de caure i de pendre mal i d'encomanar-se la malura d'ara, que per tot arreu hi ha baralles, i entre *Renaixensa* i *Veü de Catalunya*, *Catalònia* i *Nació Catalana* ha començat un pet de pedrades que ni quan anàvem a estudi.» [Miquel Utrillo]: «La setmana Catalanista», *Pèl & Ploma*, núm. 32, 6-1-1900. A l'hora de la veritat, Gual mai no arriba a col·laborar amb *La setmana catalanista* i, quan aquesta esdevé *Juventut* (també hi consta com a col·laborador: any I, núm. 1, 15-2-1900, pàgs. 2-3), ho fa d'una forma molt esporàdica. Quan Gual marxa a París, l'any 1901, hi ha un intent fallit d'establir una corresponçalia (vegeu més endavant, capítol 12, apartat 3.2). És probable, doncs, que, a més d'una qüestió de manca de disponibilitat —o d'interès— per part de l'artista, hi hagués també algun tipus de prevenció per part dels mateixos membres de la redacció.

—tenint en compte les dues darreres experiències amb la companyia— a l'hora d'alçar-se el telò:

«un gros pes que portàvem sobre nostre esperit en va caure a l'aixecar-se el teló i veure aquella sala presentada amb un coneixement tan intens de l'obra, de l'autor, de les costums i de l'ambient [sic] social en què el drama es desenrotlla; i al sortir els primers personatges, vestits amb escrupulosa propietat i movent-se amb naturalitat no afectada, desaparegueren per complet els nostres recels, puig hem de confessar amb franquesa que teníem molta por de què l'obra de l'Ibsen fos profanada.»<sup>25</sup>

«Lluny de ser una profanació —reconeix Tintorer—, siguié un èxit per a tothom». I ho va ser perquè va proporcionar el convenciment que no és impossible «posar en escena obres d'aquesta empenta». Per la seva banda, *Pèl & Ploma* considera que ara l'Íntim està «en bon camí de prosperar»: *Espectres* ha estat «el primer pas d'una sèrie de representacions progressives». Curiosament, Utrillo, que ha participat en gairebé tots els muntatges de l'Íntim, parla de les estrenes anteriors com de «provatures» (només destaca *L'alegria que passa*). Al seu entendre, el que cal a partir d'ara és introduir «des bones traduccions d'obres d'indiscutible mèrit».<sup>26</sup> Fet i fet, Utrillo ha entès l'estratègia de Gual a l'hora de programar, després de *La culpable*, un dels textos més reconeguts de la dramaturgia del nord. Per la banda de les necessitats, és ben cert que el teatre autòcton necessita com el pa que menja l'escenificació del millor teatre modern estranger traduït al català. Com diria Vilaregut, cal ser devot «del geni de Bergen [Ibsen] i dels dramaturgs escandinaus, belgues, alemanys e italians que amb tanta fe i talent treballen per enlairar el TEATRE, cadascú a sa manera, i fer que sigui quelcom més que un *mer passatemps*».<sup>27</sup> Per la banda de les conveniències, però, també és cert que el prestigi i la solidesa comprovada d'aquests productes pot ajudar a consolidar l'Íntim com a institució teatral de primera línia. En el fons, Utrillo li està exigint a Gual que deixi d'estrenar-se ell mateix, que això, «un cop enrobustida la institució i acostumats els actors a les taules», ja tindrà ocasió de fer-ho. Amb la tranquil·litat d'un bon coixí a l'esquena, «se podrien provar, amb grans probabilitats d'ésser admeses, les obres de tendència i aquelles en què es pretengués donar a conèixer nous punts de vista escènics».<sup>28</sup>

25. «Bé prou que ho sabíem que era en Gual qui la presentava —continua el crític—, i que per aquesta part no hi havia perill; lo que ens feia por era l'execució. Va ésser aquesta encertada? Sí; l'obra de l'Ibsen va sortir, en conjunt, ben arrodonida, i va produir en el públic que silenciós l'escoltà la impressió intensíssima que sols s'obté en aquesta classe d'obres quan són ben interpretades.»

26. Vegeu «Teatre Íntim. Representació d'*Espectres*...»

27. S[alvador] V[ilaregut]: «Teatres. Novetats. *L'èredere*», *Juventut*, any I, num. 7, 29-3-1900, pàg. 108.

28. «Teatre Íntim. Representació d'*Espectres*...». Utrillo acaba elogiant la «tenacitat» de Gual, «de la que hi han poc exemples en els moviments artístics de la nostra terra.»

D'acord o no amb aquest consell, Gual continuarà escrit. De fet, el 1900 és un any, teatralment parlant, força productiu. Escriu tres obres: *L'emigrant*, *L'estudiant de Vic* i *Lairum el rabadà*. I no n'estrena cap. Després de l'èxit d'*Espectres* i els encoratjaments per seguir endavant,<sup>29</sup> ningú no sospita que és a punt de produir-se la primera aturada en la breu història de l'Íntim. El 1901, «fatigat del cos i de l'ànima», després d'anular *L'arlesiana* de Daudet pocs dies abans de l'estrena, Gual se'n va a París. L'activitat de l'Íntim no es reprendrà fins al 1903. Quan ho faci, els consells d'Utrillo, en part, hauran qual·lat. L'activitat de la companyia se centrarà en «aspectes de dramàtica moderna estrangera»; això sí, al costat d'«aspectes clàssics» (tragèdia grega, Shakespeare, teatre clàssic francès, Goethe), de «teatre castellà actual» (traduït al català) i, finalment, de «producció catalana» moderna.

### 1.2. *La fi d'una etapa: el projecte de L'arlesiana*

L'estrena d'*Espectres* desperta una súplica gairebé unànime. Finalment s'ha ensopegat amb la formulació correcta: si l'Íntim vol consolidar-se com a companyia teatral moderna i regeneradora, ha d'apuntalar, sigui com sigui, l'estratègia de presentar dignament i en català el teatre modern estranger de primera línia.<sup>30</sup> Què succeeix, però, després d'*Espectres*? Potser apareixen problemes de força major que fan del tot impossible la continuïtat de la companyia? O potser és que Gual menysprea el consell dels amics i es dedica exclusivament a la pròpia dramaturgia? De fet, s'ha ignorat repetidament el fet que Gual programi, per al mes d'octubre de 1900, al Teatre Principal, una representació de *L'arlesiana* de Daudet i Bizet amb la col·laboració de dues entitats musicals: la Societat Filharmònica que dirigeix Crickboom i la coral «Catalunya Nova». El projecte, doncs, sembla d'una gran envergadura. Per un costat, es proposa un text que, des del primer modernisme, ja havia estat avalat pels sectors més renovadors (Cortada l'havia definit com «una comèdia de la vida de pagesos, d'un realisme passional i just, feta amb una sèrie de petits quadros

29. Fins i tot s'arriba a especular amb la possibilitat de fer una sèrie de representacions en català a Madrid. Concretament al Teatro de la Comedia i amb les obres següents: *Espectres*, *L'alegria que passa*, *Silenci* i una novetat, *Teresa*, de Clarín, traduïda per Josep Pujol i Brull; vegeu *L'Atlàntida*, any IV, núm. 137, 28-4-1900.

30. Amb algunes matisacions, però, «a voltes, les traduccions resulten necessàries i fins lloables. Per nosaltres, tota obra que es pugui representar i el públic entengui en son idioma original, així deu servir-se-li. Mai una traducció, encara que el traductor tingüés més talent que el mateix autor, pot valer tant com l'original. Sentada la regla, que és absoluta, les excepcions se desprenen necessàriament d'ella mateixa. Serà lícita i meritòria, doncs, una traducció, primer: sempre que el públic no entengui l'idioma de l'original; segon: sempre que qui l'ha d'interpretar no sàpiga aquella llengua, o no li sia pròpia, i, per tant, no pugui representar l'obra original degudament.» Emili Tintorer: «Teatres. Roma. *El sí de las niñas*, *Juventut*, any I, núm. 43, 6-12-1900, pàgs. 685-687. Criteri que, l'any 1903, no es correspondrà amb les traduccions de teatre espanyol que farà l'Íntim.

sota l'estil de Shakespeare»);<sup>31</sup> per l'altre, es busca una proposta escènica que permeti de totes totes una aplicació dels principis sinestèsics de la «Teoria escènica» i, al mateix temps, la conciliació entre els principis atmosfèrics i les necessitats d'una escenificació *natural*. Com a espectacle musical, a més, l'obra havia estat beneïda, al moment de la seva estrena a París, per dues de les figures referencials del modernisme català: Cèsar Franck i Vicent D'Indy.<sup>32</sup>

*L'arlesiana*, doncs, és una obra destinada a fer feliç tothom, una obra perfectament equilibrada. Segons Gual, la col·laboració entre Daudet i Bizet, de tan reeixida com és, gairebé pot considerar-se un miracle, «un punt d'excepció raríssim». Perquè, segons diu —i el comentari només s'entén si el relacionem amb la data de la seva redacció—, les col·laboracions són molt perilloses: calen «dos esperits atents als mateixos sentiments i susceptibles a treure'n conseqüents emocions»,<sup>33</sup> cal una mútua «afinació sentimental». Benaurat l'artista —afirma— «que, ferit de l'emoció aconselladora d'una realització immediata, en trobar-se mancat d'algun element indispensable per assolir-la, sol, ans d'abandonar-se al barroerisme de les col·laboracions, abdica del propòsit que el captiva.» Si tenim en compte les activitats del jove Gual, el comentari és del tot paradoxal. L'opinió, tanmateix, ens arriba per boca d'un Gual madur i desenganyat<sup>34</sup> i, probablement, té molt a veure amb el trist desenllaç d'aquella antiga iniciativa del 1900: l'Íntim no estrena *L'arlesiana*. El dia 17 d'octubre, Gual publica una nota a *La Vanguardia* on explica el motiu de la suspensió.<sup>35</sup> En primer lloc, reconeix haver-se equivocat a l'hora de fixar una data sense tenir en compte les necessitats d'un veritable esdeveniment artístic i els compromisos d'un teatre. És la primera vegada que, lluny de l'escenari del Líric, Gual s'acara amb la dinàmica pròpia d'un teatre professional. El teatre Principal no té la disponibilitat que reclama l'autor i les dates que li ofereixen no deixen cap marge per a una bona preparació de la representació: «La causa de que no es

31. Alexandre Cortada: «El teatre a Barcelona, II», *L'Avenç*, 2<sup>a</sup> època, any IV, núm. 11, novembre 1892, pàgs. 325-331. Gual, amb els anys, evocarà l'obra d'aquesta manera, «*extasió nuestro sentido entero... ¡Oh! L'arlesiana... he ahí una página de sublime recuerdo emotivo, donde la música formado un todo con la palabra nos aleccionó con toda la fuerza de las sublimes cosas!*»; vegeu Adrià Gual: «*Lección de emociones vividas*», conferència al Foment de les Arts Decoratives, original ms., s.d., Fons Gual, Carpeta 44.

32. Vegeu Adrià Gual: «Aniversari d'una estrena», *La Veu de Catalunya* (14-10-1922) (A propòsit del cinquantè aniversari de l'estrena de l'obra a París).

33. «Les col·laboracions no tan sols resulten absurdes, sinó que escampen un cert reïllim de repulsió i de negació fatals. Vénen a ésser un pacte interessat en l'acte devot, un *menage a trois* en el pla del culte a la bellesa i, en conseqüència, una immoralitat estètica insostenible.» *Ibid.*

34. L'enunciat és simptomàtic, «Si vols que el públic vingui cap a tu; atrau-te'l explotant els seus punts dèbils. Si vols que el públic et refusi, crida'l del més pregon de la teva sinceritat.» *Ibid.*

35. Adrià Gual: «*A propósito de L'arlesiana*», *La Vanguardia* (17-10-1900) (el text és en català). L'escrit, d'altra banda, es distribueix en fulls solts impresos. A París, pocs mesos després de suspendre la funció de l'Íntim, Gual veu una escenificació de *L'arlesiana* a l'Odéon. En surt esgarriat, «Una *Arlesiana* com la que es fa a l'Odéon és un pecat». Lloa, però, la interpretació de l'actor Cornaglia; vegeu «*L'arlesiana* a l'Odéon», original ms., Fons Gual, Carpeta 46.



faci és ben sencilla —escriu Gual—: les circumstàncies o, més ben dit, els aconteximents teatrals que ens preparen, aixís com los compromisos del teatre a on donàvem l'obra, i d'altres d'alguns dels elements que prenien part en ella, varen obligar-nos a fixar la fetxa del 18 d'aquest mes: d'aquí va nàixer la nostra equivocació.» Un cop resolt els problemes —assegura— només quedaven quinze dies justos per estrenar (en tot moment destaca la bona voluntat i predisposició de les dues entitats filharmòniques col·laboradores).

## 2. *L'EMIGRANT*: drama i situació, un acord possible

Amb *La culpable*, Gual ha volgut demostrar que el «teatre de sentiment» no té perquè ser decadent; amb *Espectres*, d'altra banda, ha fet palès que l'obra del dramaturg noruec també pot considerar-se «teatre de sentiment»; amb *L'emigrant*<sup>36</sup> el plantejament canvia: Gual intenta demostrar que també és possible concebre un «teatre de sentiment» que compti, sense necessitat d'optar pel vitalisme (associat a la «tragèdia moderna»), amb una estructura dramàtica complexa (és a dir, que superi els esquemes situacionals i la típica disposició simbolista en un acte). Això sí, en tant que «teatre de sentiment» sempre ha de formular-se com una alternativa al teatre d'idees. Repassem-ho:

«Jo sóc partidari del goig dramàtic de fer sofrir elevat, de sublimisar entre llàgrimes, i, per lo mateix, el sol teatre que puc acceptar entre les diverses fórmules del teatre modern, i sens ànimo de considerar-lo teatre innovador, és aquell del que ja n'he dat mostra amb el *Silenci*, *L'última primavera* i penso dar-ne altra de nova amb *L'emigrant*, el teatre que vui titular-lo de sentiment. Això és: buscar un món gran en el racó d'una casa vulgar a l'aparència, i arribar al més alt grau d'emoció per la més pura senzillesa, sense transcendències ni fam d'averiguar el perquè, fugint per complet d'aquesta qüestió tan antipàtica. Mostrar lo senzill i deixar lo fondo, i penetrant entre un especial misteri que animi l'espectador a obrir els ulls de l'ànima per acostumar-se a dar-se compte de les belleses desconegudes, per fer-se hermós tot acostant-s'hi.»<sup>37</sup>

El text és gairebé de manual: davant d'una representació de «teatre de sentiment», el «goig dramàtic» arriba bàsicament pel sofriment, pel dolor; gràcies a aquest dolor l'home s'eleva, millora. El «teatre de sentiment», doncs, és a la base d'un procés normal d'educació estètica. Tal i com l'he explicada alguns capítols més amunt, la definició primera de «teatre de sentiment» és calcada del concepte de «tràgic quotidià» en Maeterlinck. Es tracta de «buscar un món gran en el racó d'una casa vulgar», penetrar en un «misteri» profund que faci

36. *L'emigrant*, 15 d'abril al 30 de juny de 1900, originals ms. i mec., Fons Gual, núms.1424, 1425 i C.mec-85. 1449, respectivament. Publicat a Barcelona, Fidel Giró, impressor (Biblioteca Jovenut), 1901. El ms. 1425 compta amb una mena de carta/pròleg que Gual adreça, acompanyant el text, a Dolores de Sojo el 28 de setembre de 1900.

37. Gual: «El teatre modern...» (1898).

que l'espectador obri «els ulls de l'ànima». El misteri s'alia amb el dolor per assolir el desvetllament de les ànimes, i el perfeccionament de l'home («fer-se hermos») passa indefectiblement per l'adquisició d'una nova capacitat: la de percebre «les belleses desconegudes». Lògicament, tot aquest procés és incompatible amb «la fam d'averiguar el *perquè*». No s'hi valen les teories: «De ben poca cosa li servirà a l'ànima peregrina, que passa ràpida i sofrenta entre les boires, això que en diuen món; de ben poca cosa li servirà el preguntar-se el *perquè* de tantes coses.»<sup>38</sup>

Més amunt he dit que «el plantejament canvia». Potser no és l'expressió més adequada. Que ningú no pensi que es tracta d'una involució. *L'emigrant*, com es desprèn del text citat, és un projecte anterior a *La culpable*; un projecte que Gual enllaça amb *Silenci* i amb *L'última primavera* i que, en aquest sentit, prescindeix de l'etiqueta tràgica i del plantejament vitalista. *L'emigrant*, doncs, no és una tragèdia, és un «drama de món». La pregunta està servida: on és la frontera entre tots dos conceptes? Bàsicament, en la *dramaticitat*. I agafó la paraula en el seu sentit més literal. És dramàtic allò que, ocultant el seu caràcter de representació, mostra una acció entre individus en un determinat present de ficció. Paradoxalment, pel que cabria esperar de les etiquetes, al «drama de món» l'acció es redueix al mínim, el conflicte pertany al passat i l'emoció es busca en les premonicions atmosfèriques del «pas del fantasma»,<sup>39</sup> i també en el pes del no-dit. Per contra, a la «tragèdia», tal com la concep Gual, el conflicte, tot i estar arrelat en el passat, es desenvolupa dramàticament en el present; de més a més, el seu objectiu no consisteix a presentar el misteri pregon i insondable de la vida, ni tan sols a mantenir el «secret» i el «silenci» dels drames íntims, i sí, en canvi, a proposar determinades actituds vitals davant la pressió de l'incommensurable. La dificultat de *L'emigrant* en tant que «drama de món», doncs, està en la seva estructura: com es pot adaptar un contingut essencialment situacional a un desenvolupament diguem-li dramàtic en tres actes? De fet, a partir de *L'emigrant*, la distinció entre «drama de món» i «tragèdia moderna» no sempre serà clara. És el que passa, per exemple, a *Misteri de dolor*.

A *L'emigrant*, la solució passa per oferir dues obres en una. Gual confegeix un tercer acte pràcticament independent (ni l'espai ni els personatges han aparegut als actes precedents): ben bé una típica peça simbolista situacional en un quadre. La fórmula maeterlinckiana hi és explícita: hi ha una reunió familiar i un individu moribund en una cambra propera. L'efecte atmosfèric, però, es produeix per contrast: entre l'alegria de la família, que celebra la comunió de

38. Al «Pròlech» a *L'emigrant*, redactat l'abril de 1901, Gual insisteix en el tema, «No és que prengui explicar-me el *per què* de totes les coses; al contrari, n'hi han molts d'aquests *per què* que els considero de tot punt inútils i despreciables; però sí que sóc partidari de veure lo més clar possible el desenrotll del *sentiment* que es manifesta *obra*», pàg. 10.

39. Gual: «El teatre modern...».

les nenes (i que ignora el drama que és a punt de caure'ls a sobre), i la mort solitària que té lloc al pis de dalt; una mort, altrament, que el públic endevina submergit en la més terrible impotència. El dos primers actes han servit perquè l'espectador tingui tota la informació necessària sobre el personatge misteriós, sobre el seu drama íntim particular; és a dir, han servit per posar l'espectador en antecedents. Cal que en el tercer acte el públic sàpiga moltes més coses que no pas els personatges. Al capdavant, l'emoció que es desprèn de la presència misteriosa, sobtada i indefugible de la mort arriba, més que no pas pels mecanismes identificatius utilitzats a *La intrusa*, pels recursos distanciadors proposats a *Interior*: el receptor coneix la tragèdia i observa la ignorància tràgica dels seus protagonistes, uns individus que no saben ni qui és el seu hoste, ni d'on ve, ni a on va, ni tan sols que s'està morint.<sup>40</sup>

En els dos primers actes, Gual presenta un «drama de món» poc convencional. Hi ha drama íntim, silenci, secret, engany... Això no obstant, el drama íntim, com ja és habitual en les darreres peces de l'autor, surt a la superfície i, quan ho fa, esdevé un element netament dramàtic, la clau de volta per proporcionar un reconeixement i precipitar el desenllaç. Al final del segon acte, l'obra pot considerar-se acabada (de forma similar —encara que aquí el tall és més radical— al que passarà a *Misteri de dolor*). Gual ha trobat una manera de potenciar les possibilitats estrictament dramàtiques del «no-dit»: d'una banda, manté algunes informacions ambigües que fomenten la participació del receptor; de l'altra, aprofita, sense por, el recurs clàssic del reconeixement: alguna cosa amagada aflora sobtadament a la superfície provocant un desenllaç dramàtic complet. En aquesta primera part, Gual explica la relació entre dos germans, Gabriel i Felissa,<sup>41</sup> i un amic, Joaquim. L'autor hi col·loca —encara que de forma lateral i ambigua— un tema conegut: com a *Nocturn*, Gabriel sembla experimentar una atracció incestuosa —tot i que no carnal— per la seva germana. Rere aquesta atracció, el que hi ha és una determinada concepció de l'amor, la mateixa concepció que es defensa a *La culpable*. En poques paraules: l'amor, entès com una alta aspiració a la puresa, a la bellesa i a la bondat no pot sobreviure en un món dominat pels estímuls de la matèria, de la sensualitat. Quan comença l'obra, Gabriel ha trencat amb la seva promesa, Rosa, que s'entenia amb un altre home per interès, i s'ha refugiat en la puresa virginal de la germana. Al final de l'obra, Gabriel descobreix que Felissa no és tan pura com sembla, que fa algun temps havia tingut un amant i que fins ara ho

40. Jacinto Benavente, després de llegir l'obra, assegurava a Gual que «*el tercer acto, que a mi me parece de gran fuerza dramática, es de lo que ni el público ni la crítica aprecia.*» D'aquesta manera, es disculpava per no traduir l'obra, perquè «*ni las empresas ni el público (y no bablemos de la crítica) no quieren más que obras de risa o de [mot illegible] peripecias, y lo demás no lo estiman, ni da dinero y de paso lo llaman a uno moderno o algo peor.*» Carta de Jacinto Benavente a Adrià Gual, s.d. (1901 aprox.), Fons Gual, carta núm. 11891.

41. De Gabriel, Gual diu que és «habituat a disffressar les penes»; de Felissa, que és «espontània i franca, però amb tot, per moments, se li entreu lo inexplicable d'un misterií fondo».

ha ocultat per por a la maledicència. No hi fa res que la germana argumenti l'autenticitat de la seva passió; Gabriel, endut per una mena de record edípic de la mare —un record que fins ara feia extensiu a la germana— refusa l'amor sensual i, desesperat, abandona la casa. Aquest és l'estat de la qüestió quan arribem al tercer acte.

El tercer acte, contràriament als altres dos que tenien lloc a la ciutat, transcorre en un ambient rural, en un hostel prop de Granollers. L'únic nexa amb la resta de l'obra és la figura de Gabriel, que endevinem, absent d'escena, en una cambra dels pisos alts. Els personatges, que no coneixem, expliquen els seus petits tràfecs quotidians. Inevitablement, l'acte pren, encara que momentàniament, un caire *dramàtic* introductor per la necessitat de presentar les figures. Però no es tracta d'un drama i, per tant, no hi ha desenvolupament de caràcters o de conflictes. Es tracta, com en el cas de *La visita*, d'un simple «quadre de costums». És a dir, que no hi hauria d'haver un desenllaç pròpiament dit. Si no fos, és clar, que aviat s'intueix el paral·lelisme amb *La intrusa*: hi ha un moribund en una cambra i, mentrestant, la família de l'hostal fa tertúlia al menjador.

En comptes d'un avi cec o d'un oncle invàlid (*La mar brama*), aquest cop, Gual crea un nou personatge hipersensible anomenat simbòlicament Maria, una nena de cabells negres, cara pàl·lida, ulls grossos i mirada penetrant que, sense saber ben bé de què va la cosa, plora dolors que no entén i present atorrida el pas de la mort (com l'Úrsula maeterlinckiana). També el seu pare, Josep, que pateix pel record de la muller difunta, té una sensibilitat aguditzada i es mostra silenciós enmig de l'alegria general.<sup>42</sup> Fent contrast amb aquestes tristeses, la conversa del menjador és animada i deriva, de tant en tant, cap al misteriós nouvingut que encara no s'ha llevat. Per aquesta banda, s'ensenya l'inescrutable: més enllà de la pregunta metafísica i del símbol *intrusístic*, a l'hora de crear la pesantor del misteri, també existeix un element d'interrogació per als habitants de l'hostal: el foraster. S'entén, doncs, que l'obra vagi encapçalada per una cita de *El vicari nou*:

«Allà quedava tot lo poble mirant-se'l, alimentant una pobre ignorància que posa cara d'assustat. Tothom parlava de lo mateix pujant i baixant l'escala; ningú deia res que deixés veure la més petita esclatxa de llum. Hi ha coses que no són per nosaltres: tot lo més que se'ns permet és sentir una lleugera i molts de cops mal entesa compassió per fets que no podem explicar-nos clars...»

Com el «vicari nou», Gabriel és un misteri per als habitants del poble, abans i després de la seva mort:

«Josep: No ha dit ni una paraula. La seva mort ha sigut un desmai sense retornalla. No en sabem res d'ell, res.

42. És una referència clara als personatges de *Blanc i negre*; vegeu més amunt, capítol 4, apartat 4.

Maria: Ni d'on venia?  
 Àvia: No.  
 Maria: Ni a on anava?  
 Josep: Tampoc.  
 Maria: Ni com se deia?  
 Àvia: Res, res...»

Tanmateix, també cal estendre l'interrogant del misteri fins al públic. Així, Gual insisteix en una de les idees fonamentals del «teatre de sentiment»: el públic ha de tenir «aquell esperit de tiferia (la «curiositat» propugnada al pròleg de *Silenci*) que fortifica i que preveu», que troba «la fruïció del misteri». <sup>43</sup> Per això (si bé al tercer acte sap més coses que no pas els personatges), en la resta de l'obra es potencia l'ambigüitat i és deixa un alt nivell d'expectatives obertes: què amaga Felissa?, és Gabriel, l'hoste?, s'ha suïcidat?, ha mort de dolor? <sup>44</sup> La manca de transparència (que afecta el públic, que afecta els personatges, o que afecta simultàniament els uns i els altres) <sup>45</sup> manté actiu l'espectador fins al punt que la seva ànima esdevé un «terrer fèrtil» on l'obra d'art pot fer «de llavor»: només amb aquesta mena de teatre la societat podrà fer una «nova brotada». <sup>46</sup>

Pel costat de l'escenificació, Gual, en totes dues parts, imagina una escena de concreció absolutament realista. Això és, que sembli real, «viscuda», i no re-

43. «Pròlech» a *L'emigrant*, pàg. 9.

44. El tractament del suïcidi és interessant. El cas de Gabriel és semblant al de Rafel (*La culpable*) —dos arcàngels, per cert—: Gabriel, un cop enderrocat el pedestal de la dona idealitzada, necessita un canvi «perquè, amb raó o sense, ella s'endú al darrere tots els ideals que m'animaven, i l'una cosa no pot viure sense l'altra, perquè vaig fer el disbarat de lligar-les massa». De fet, Gabriel és un inadaptat, distorsiona la realitat, és un somniador. «Sempre s'ha entretingut disfressant-se lo lleig —diu Joaquim—, tancant els ulls a la realitat de les coses». Fins i tot, s'imaginava que la seva promesa era una mena de «Beatrice». En aquest sentit, al final del segon acte, Gabriel pren consciència de la seva inadaptació («Serà tal vegada que jo en tinc un concepte del tot errat de lo que ha de ser la vida?») i decideix morir, no tant per desesperació, sinó perquè entén que la mort és l'única forma viable d'accedir finalment a l'ideal, «El que ho perd tot per l'amor desbordat —recremina a Felissa tot posant en qüestió l'autenticitat de la seva passió—, es mor si l'amor li fuig: el que sap viure prescindint d'ell i s'aconsola i oblida és un renegat, un farsant, un viciós mereixedor de morir dugues vegades per quedar privat de les llums de totes menes», pàg. 130.

45. «Veig que careix [el drama] de les explicacions i aclariments que es tenen per indispensables quan se tracta de complaure a lo que generalment s'entén per públic; però, per aquest costat, estic tranquil. Veig ben sovint, com en un mal somni, reputacions filles d'entusiasmes irreflexius, i mai he treballat, ni treballaré mai, per a captar-me l'aclamació *frappante* dels més. Per arribar a tal punt, cal *anar-bi*, i jo aspiro a que *vinguin*.» «Pròlech» a *L'emigrant*, pàg. 2.

46. Gual matisa, tot seguit, una de les seves idees bàsiques: l'«emoció estàtica» també pot assolir-se en un procés reflexiu. No es tracta de demanar-se el «perquè», sinó d'establir una «cavilació» emotiva a *posteriori*, «Recordo de sempre, que tots els drames que he vist viure en l'escena (i parlo dels que m'han agradat), quan han vibrat més forts en mi, ha sigut un cop passada l'emoció directa. Tant si s'han resolt pel desastre, com per l'apoteosis de felicitats, he començat a emocionar-m'hi fonamental a l'imaginar-me el drama que se'n segueix. Ha sigut precisament en totes aquestes cavilacions a on he sabut trobar la més completa delectació. M'he adormit dolsament, fascinat per les belles presents i elles m'han dut al somni trascendent que fa obrir els ulls d'aquell doble jo que ens anima.» «Pròlech», pàg. 11.

presentada. Els dos primers actes mostren «una sala ben menestrala» on tots els mobles —com a *Silenci*— «tindran l'aspecte d'haver sigut un dia mobles a la moda».<sup>47</sup> Tot l'espai, d'altra banda, està concebut seguint les lleis del més estricte determinisme: «les habitacions —recorda Gual— vénen a ésser com uns preludis explicatius de la gent que les omple.» Pel que fa a la interpretació, l'autor proposa tot un seguit d'entrades, passades i sortides (que recorden, encara que en menor escala, les de *La culpable*) amb l'única intenció de crear una sensació d'estricta naturalitat. Fins i tot, s'atreveix a deixar, en un moment determinat, l'escena completament sola. Per un altre costat, quan un diàleg s'allargassa, proposa recursos per evitar la monotonia de què se l'havia acusat en *La culpable*. Per exemple:

«Els actors encarregats de fer el diàleg que segueix poden moure's a gust seu, però tenint sempre present que haurà d'ésser dintre de la més perfecta senzillesa. Cal no obstant que no quedi encarcerat. Joaquim que no perdí mai de vista qui representa ser. Podrà deixar el violí, posar una partitura al piano i l'altra al faristol, que col·locarà convenientment, i fins se pot permetre, cap als últims del diàleg, fer algun arpeggi d'aquells que solen els músics sens adonar-se'n, tot passejant per la sala i enraonant alhora. Felissa ha de resultar més quieta, i per moments interessada d'una manera sospitosa.»<sup>48</sup>

Com ja és habitual, a *L'emigrant*, naturalitat i atmosfera es donen la mà. En aquest cas, però, tot i mantenir la simultaneïtat (tots dos efectes són indestruïbles), s'ha de destacar el valor essencialment atmosfèric del tercer acte. Això explica, una vegada més, que la interpretació que reclama una peça situacional i atmosfèrica sigui perfectament compatible amb la que necessita una construcció plenament dramàtica.

Un darrer comentari al marge (un comentari que pot servir per entendre la fructífera relació entre Carner i Gual en la primera dècada del segle): *L'emigrant*, segons Josep Carner, és «una de les millors obres dramàtiques que s'han publicat d'un quant temps en aquest part».<sup>49</sup> Carner, doncs, assumeix plenament, no tan sols el model de *teatre poètic* que suposa el «teatre popular» de Gual (no és per què sí que Carner recolza la publicació de *Blancaflor*, o que participa en els Espectacles-Audicions Graner), sinó també la progressió del director de l'Íntim pels viaranyes del «teatre de sentiment». «Plautus», en aquest sen-

47. El tema de «l'anar a menos» i el tema de la menestralia que vol aparentar el que no és tenen força continuïtat en l'obra de Gual; vegeu sobretot *Els pobres menestrals* (original ms., 1906, Fons Gual núms. 1417, 1418; publicat a Barcelona, Bartomeu Baxaries, 1908) i *Les petites viles* (original ms., 1906 aprox., Fons Gual, núm. 1435).

48. *L'emigrant*, pàgs. 47-48.

49. Plautus: «Al aguayt. Crònica literària», *Montserrat*, núm. 29, maig 1902, pàgs. 75-77. També a *Escrits inèdits i dispersos de Josep Carner (1898-1903)*, Vol. II, Barcelona, Editorial Barcino, 1984, pàg. 118.

tit (en relació a *L'emigrant*), contraposa el model gualià a les obres de Pitarrà, Ferrer i Codina o Iglésias. També el compara amb el patró establert per Ibsen. Per a Carner, Ibsen és un autor «realista». En les seves obres

«l'home naix, se fa gran, menja, dorm, estima odia, té les seves baixeses o grandeses, però al fi resulta sempre singularisat: *un* home. [...] Les accions dramàtiques abunden, per la raó de que per trobar-ne n'hi ha prou amb saber enfocar bé la mirada en qualsevol dels molts drames que ofereix nostra societat, refinadament malvada, amb tota la corrupció de la civilització. I com l'atmosfera que vivim és malsana, les obres resulten certes, sí, però pessimistes, febroses, parlant més al cap o als nívius que al sentiment, boirosament simbòliques de vegades, però molt poques escrites amb la olímpica serenitat del geni.»<sup>50</sup>

Per tot allò que té de realista (és a dir, pels seus dos primers actes) *L'emigrant* és una bona obra a la manera d'Ibsen. I això no és cap problema; al capdavall, Carner només dubta de la viabilitat del model ibsenià quan és imitat per determinats autors catalans, però no de la categoria dramàtica d'Ibsen.<sup>51</sup> Podria semblar que Gual ha incorregut en els mateixos defectes que, per exemple, Iglésias, però no és el cas. Perquè, segons Carner, «les societats, com l'home, tenen cos i ànima; l'escriptor que les retrata no ha de ser, doncs, merament realista o merament idealista, sinó que ha d'harmonisar les dugues tendències de l'Art.»<sup>52</sup> I això és el que fa Gual en afegir el tercer acte. Efectivament, allò que més interessa de *L'emigrant* al jove alumne de dret que és Carner, no és el bagatge ibsenià, sinó el tercer acte, és a dir, l'acte maeterlinckià.<sup>53</sup>

«Aquell tercer acte que no s'entén, amb aquell bat-i-bull de personatges que fa *mal de cap* i aquella noia tan *estranya* és d'una novetat i d'un bon gust incontestables. [...] Que l'obra no és escènica? El mateix Gual ho ve a reconèixer. Però això, de qui parla en favor, d'en Gual o del públic?»<sup>54</sup>

Com els drames de Maeterlinck, l'obra de Gual potser no resulta escènica, però és un drama d'«ànimes». Per això els mots que segueixen són ambivalents i poden adreçar-se a tots dos autors:

50. Joseph Carner: «A propòsit de Maeterlinck», *Universitat Catalana*, any II, núm. 5, març 1901, pàgs. 68-70. També a *Escrits...*, pàgs. 123-125; vegeu també, de la mateixa sèrie, núm. 6, pàgs. 84-85 (pàgs. 125-127); núm. 7, pàgs. 103-105 (pàgs. 127-131).

51. Vegeu Jaume Aulet: *Josep Carner i els orígens del Noucentisme*, Barcelona, Curial edicions catalanes i Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1992, pàg. 101. Aulet cita Carner, que considera Gual «una de les escasses esperances de nostra literatura.»; vegeu «A l'aguayt...», *Montserrat*, núm. 29, maig 1902, pàg. 76.

52. Carner: «A propòsit de Maeterlinck», pàg. 124.

53. «*Quan j'étais jeune, très jeune —dirà Carner—, en vérité, deux réputations d'auteurs dramatiques étrangers bantèrent ma ville natale, Barcelone. Ces deux auteurs étaient Maeterlinck et Ibsen si diversement envoûtants, et tout compte fait, si complémentaires: un libérateur du rêve et l'autre libérateur du réel.*» Josep Carner: «*Hommage à Maurice Maeterlinck*», dins *Proses d'exili* (1939-1962), Barcelona, Edicions 62, 1985, pàgs. 214-216.

54. Plautus: «A l'aguayt...», pàg. 118.

«Mes, amb quina perspicàcia dramàtica aixeca els vels més interns de l'ànima humana! Amb quina destresa sap suggerir-nos i dar-nos el seu ambient [sic]! Quines nocions més fondegues ens dóna de la mort i del sofriment, sos temes predilectes!»<sup>55</sup>

### 3. L'ESTUDIANT DE VIC: LA DRAMATITZACIÓ DEL «TEATRE POPULAR»

En diversos llocs d'aquest treball, he insistit en una idea: Gual mai no tanca camins; per més que absorbeixi noves tendències, mai no redueix el ventall de possibilitats dramaturgiques que ha anat conquerint la seva producció. Des d'aquest punt de vista, he presentat el tempteig tràgic, l'aproximació al vitalisme o el desenvolupament dramàtic del teatre simbolista situacional. Cada nou experiment se suma als anteriors independentment del seu èxit o fracàs. Un cop contrastat, tanmateix, no obté necessàriament un seguiment immediat, una prolongació; espera el seu torn —el moment adequat— per desenvolupar-se. Per exemple, el vitalisme de *La culpable* obre tot un univers de possibilitats dramàtiques noves; malgrat tot, caldrà esperar *Lairum* o *Camí d'Orient* per detectar alguna mena d'evolució. Quan treballa amb la perspectiva d'una publicació o d'una estrena propera, Gual sempre vetlla per l'adequació a allò que ell considera les circumstàncies del moment. Malgrat tot, de sotamà, segueix conreant els gèneres i els estils que l'interessen, sempre a l'espera del moment adequat, de les circumstàncies favorables. És el cas del «teatre popular» i, concretament, de *L'estudiant de Vic*.

#### 3.1. *El cas de La presó de Lleida*

Bona part de la bibliografia ha considerat *La presó de Lleida*<sup>56</sup> com una obra elaborada en el context dels Espectacles-Audicions Graner. Tanmateix, segons un text inèdit que Gual redacta el 1900,<sup>57</sup> sembla que *La presó de Lleida* sigui una obra acabada durant els darrers mesos d'aquell mateix any: «En *La presó de Lleida* —diu l'autor—, canviada en títol per *Princesa Margarida*, de la que res ne coneixes només que l'assunto en general, provo lo mateix [desenvolupament escènic de temes populars] però dant-li major desenrotll, en faig tot un drama, que sens dubte pot ser hermos si les forces no em deixen.»<sup>58</sup>

55. Carner: «A propòsit...», pàg. 125.

56. *La presó de Lleida*, cant popular harmonisat per a l'escena, núm. 4, originals ms., Fons Gual, núm. 1488; *La presó de Lleida*, Espectacles-Audicions Graner. Teatre Principal. Cançó popular catalana harmonisada per a l'escena, núm. 4, en cinc quadros per Adrià Gual, música del mestre Jaume Pahissa, Barcelona, López Robert, impressor, s.d.

57. Pròleg a *L'estudiant de Vic*, setembre-desembre 1900, original ms., Fons Gual, num. 1422.

58. *La princesa Margarida*, 1923-28 aprox., versió operística en català i en castellà (*La princesa Margarita*), originals mec., Fons Gual, núm. 1469. El títol de *Princesa Margarida*, malgrat els



Els mots citats confirmen la coherència dels plantejaments dramàtics de Gual. Tot i retornar al «teatre popular», allò que l'autor pretén amb aquestes dues peces és exactament el mateix que ha pretès amb *L'emigrant*: conferir un desenvolupament dramàtic a la *situació* (en aquest cas, a unes *visions*). El caràcter allegòric, estàtic i esteticitzant de *Blancaflor*, per tant, ha d'afeblir-se per facilitar la construcció d'una paràbola dramàtica amb tots els ets i uts.

A dreta llei, però, les intencions de Gual només s'haurien de referir a *L'estudiant de Vic*. Pel que fa a *La presó de Lleida*, si acceptem el 1900 com a data de confecció, el procés és atípic. En efecte, els Espectacles-Audicions Graner, que naixeran també sota l'emblema de la «síntesi de les arts», assajaran, entre altres objectius, de glossar escènicaament cançons, llegendes i rondalles populars catalanes com a «visions musicals». Per a Gual, que es responsabilitzarà de la direcció escènica de l'empresa i, per tant, que és qui en decidirà l'orientació, aquest fet significa una nova oportunitat per a la concreció d'un «teatre popular» en l'accepció diguem-ne musical, situacional i atmosfèrica de *Blancaflor*.<sup>59</sup> Lògicament, quan Gual decideixi muntar *La presó de Lleida* (amb música de Jaume Pahissa) en el context dels Espectacles-Audicions, haurà d'adaptar per força la suposada complexitat dramàtica de la versió del 1900 als plantejaments *visionaris* de l'empresa. El fracàs de *Blancaflor* haurà quedat definitivament enre, i en canvi, l'èxit aconseguit amb *Els tres tambors*<sup>60</sup> serà molt més recent.

---

mits precedents, no el trobem fins als anys vint batejant una versió operística de *La presó de Lleida*. L'òpera s'estrena el febrer de 1928 al Gran Teatre del Liceu. El títol definitiu és *La princesa Margarida*. En aquesta versió, *La presó de Lleida* pateix algunes modificacions musicals. Així, sense perdre «el sabor romàntico-popular de la primera versió», «la música gana en riqueza armónica y variedad sonora [...] Podrá también comprenderse que, siendo La presó de Lleida germen de La Princesa Marguerida, que su núcleo fundamental es la música popular. Sin embargo, toda la música de la obra primitiva ha sido rehecha, reinstrumentada, tal como corresponde a nuestros tiempos. Queda, por lo tanto, una obra romántica, pero completamente moderna.» (Z: «Un estreno en el Liceo. La princesa Marguerida del maestro Pahissa», *La Vanguardia*, 9-2-1928) El llibret de Gual, d'altra banda, també va ser modificat en alguns aspectes: els parlaments van ser musicats i algunes escenes van retocar-se en funció de les necessitats melòdiques; vegeu J. Nogués Pon, «Barcelona. Liceo. Estreno de la leyenda popular catalana La princesa Margarita», *El Día Gráfico* (9-2-1928). L'obra va ser cantada en català malgrat que la meitat dels cantants no coneixien la llengua (sobretot els senyors Granforte i Vela). Moragas es va encarregar —atenció al concepte— de la «direcció escènica». No es tracta només dels treballs escenogràfics, sinó de l'efecte plàstic, de presentació, de conjunt. En aquest sentit, és a ell a qui cal imputar el mal costum i no a Gual —diu el crític de *La Vanguardia*— «de que el pueblo acuda todo él al mismo tiempo a un lugar determinado.» Els escenògrafs van ser els senyors Brunet i Pous.

59. «Per sort seva, el nostre amic [Graner] va de primer moment lliurar-se a un gènere oportunitat, que set anys per endavant havia causat una de les decepcions més fortes en el meu esperit inquiet, en tractar de voler-lo imposar. Em refereixo a la glossa escènica de la cançó popular. No cal dir que en aquest punt vaig ésser un dels més entusiastes consentidors d'aquella pensada que, d'acord amb ell mateix, venia a reclamar un desgreuge al meu passat intent, i val a dir que l'assolia ben complet.» Gual: *Mitja vida...*, pàg. 192.

60. *Els tres tambors* (originals ms., Fons Gual, núms. 1447, 1448 i 1448-2; *Els tres tambors*, cançó popular catalana harmonisada per a l'escena en tres quadros, núm. 5, Barcelona, J. Santpere, s.d.). L'obra, titulada de «visió legendària», representa el primer intent de «teatre popular» —amb un text de Gual— que realitzen els Espectacles-Audicions Graner. S'estrena el 27 de gener

Estranyament, però, no hi ha dos manuscrits de l'obra. En teoria, haurien d'existir, d'una banda, el text original del 1900 i, de l'altra, l'adaptació feta entre 1904 i 1906. Res d'això: el text representat i editat el 1906 és pràcticament idèntic al text original. O millor: entre el manuscrit original i el text publicat només hi ha una diferència. Una supressió que, contra tots els pronòstics, il·lustra un procés invers a l'enunciat: es prescindeix d'un element allegòric. Al manuscrit, després del preludi musical, l'escena queda completament fosca, «deixa veure's solament il·luminada amb misteri «Dama cançó», que amb una arpa a la mà canta el que segueix destacant-se en la música el motiu de la cançó»:

«Una cançó duc al cor / que s'escapa dolçament; / de llavis la sento a flor / i vinc a feu-se'n present. // Si vosaltres m'oblidreu, / jo no us puc pas oblidar; / si fugiu, prou tornareu... / quan neguitosos veureu / el consol que us puc donar. // Una cançó duc al cor / que s'escapa dolçament; / escolteu-la que és amor / i vinc a feu-se'n present!»

Es tracta d'un personatge allegòric important, un personatge que recordarà significativament la coberta de Sebastià Junyent per al cançoner d'Aureli Capmany (la imatge de Junyent, tanmateix, no apareix fins al 1903).<sup>61</sup> També té a veure amb l'allegoria que Gual presentava al pròleg de *Blancaflor*. Sigui com sigui, és estranya la seva desaparició, precisament quan l'obra té l'oportunitat de presentar-se sense problemes com a «visió musical». Només hi ha una explicació: els mots de «Dama cançó» funcionen com a pròleg. El seu contingut té molt a veure amb el prefaci, també esporgat, de *La culpable*. «Dama cançó», precisament pel seu caràcter allegòric, és un personatge extern a la història. I això és el que no interessa a l'autor. El *tall*, doncs, fóra del mateix 1900. Gual recorda les confusions que va provocar en els darrers muntatges de l'Íntim —encara al segle XIX— l'alternança entre personatges reals i personatges allegòrics. A *L'estudiant de Vic*, com es podrà veure més avall, les figures allegòriques seran concebudes de forma ambivalent i s'integraran de ple dret com a protagonistes del drama, el mateix que passarà a *Lairum*. A *Camí*

---

de 1906 amb música d'Enric Morera i amb decoracions de Moragas i Alarma. Un muntatge absolutament afortunat. De fet, constitueix un dels èxits més esclatants de tota la carrera de Gual. Abans de *Els tres tambors*, Gual ha estrenat als Espectacles-Audicions Graner una obra força controvertida: *La matinada* (27-10-1905). En aquesta peça, Gual aposta per una manifestació radical dels aspectes «visionaris» en detriment dels argumentals. Aliçonat, però, per les reticències amb què es rebut el muntatge, corregeix aquests extrems a les dues produccions següents.

61. Amb tot, la figura simbòlica d'una dona tocant l'arpa (o la lira) és freqüent en l'obra plàstica del Gual de final de segle; vegeu, per exemple, el cartell que fa per a l'actuació de l'Orfeo Català a Vilafranca del Penedès el 15 de juliol de 1900 (vegeu-lo reproduït a Batlle, Bravo, Coca: *Adrià Gual...*, pàg. 20). Així mateix, val la pena destacar aquest motiu en un altre cartell desconegut fet, aproximadament, el 1900 (vegeu-lo reproduït a *Ibid.*, pàg. 192). L'activitat cartellística de Gual durant aquests anys es manté; vegeu, per exemple, la notícia elogiosa que dona *Pèl & Ploma* del cartell dissenyat per Gual per anunciar els concerts que els mestres Millet i Nicolau donen al Liceu el mes de març de 1900 (*Pèl & Ploma*, núm. 40, 3-3-1900).

d'*Orient* i a *Misteri de dolor*, en canvi, desapareixeran del tot. Com a justificació, però, la idea és molt feble.

La conclusió més lògica és suposar que no ens podem refiar de la nota inèdita de Gual; el més segur és que l'autor concebés el projecte de *La presó de Lleida* durant el 1900 però que no el realitzés fins més enllà del 1904. Això explica la influència del *Cançoner popular*<sup>62</sup> i justificaria que a la «carta-pròleg» dirigida a Josep Carner i inclosa a l'edició de *Blancaflor* (1904), Gual comentés que «aviat acabaré la *Presó de Lleida* amb tres actes, i amb el títol de *Princesa Marguerida*».<sup>63</sup> L'obra, doncs, queda fora de l'abast d'aquest estudi. Només una comentari: a *La presó de Lleida*, destaca la figura del pastor captiu que —gairebé de forma metateatral— canta la mateixa cançó popular que l'ha creat. Aquest fet és força significatiu. De fa temps que Gual té molt d'interès pel símbol del pastor entès com a personatge teatral. D'una banda, en un sentit general, el pastor representa l'equilibri vital amb la Natura (la cançó popular, cantada per ell, és la veu redemptora de la col·lectivitat); de l'altra, és una figura que li servirà per analitzar les solucions existencials de caire vitalista. Ho veurem a *Lairum*.

### 3.2. *L'estudiant de Vic*

Més enllà de les dades objectives —la relació amb el *Cançoner* de Capmany i la carta-pròleg a Carner—, el primer dubte pel que fa a la data de confecció de *La presó de Lleida* neix davant el caràcter de «visió musical» amb què es presenta la peça. Hauria estat molt estrany que, després d'un intent de conferir complexitat dramàtica al «drama de món» (*L'emigrant*) i després d'anunciar un experiment similar amb el «teatre popular» (pròleg inèdit a *L'estudiant de Vic*), Gual s'hagués entretingut a harmonitzar una cançó popular en la línia de *Blancaflor*. Al costat d'això, *L'estudiant de Vic* no ofereix cap dubte. Segons l'autor, es dona

«un pas al costat de la *Blancaflor* i endavant d'ella, ja que l'assunto se'm presta més a dar en el conjunt més moviment i més color dramàtic. En la *Blancaflor* vaig ser massa innocent, vaig volguer conservar intrínscita [sic] la puresa de la cançó, i això va fer riure.»<sup>64</sup>

Ara bé, *dramatitzar* el «teatre popular» no resulta tan senzill com pugui semblar d'entrada. Per un costat, l'obra ha de presentar un conflicte i ha de des-

62. De fet, Gual adapta la versió recollida per Capmany i no, com havia fet amb *Blancaflor*, la recollida per Francesc Pelagi Briz a *Cansons de la terra* (1866). D'altra banda, la idea del suïcidi de la princesa l'apunta Capmany en les seves notes; vegeu *Cançoner popular*, Primera sèrie, cançó XII.

63. «Al Sr. Joseph Carner», pàgs. V-VI.

64. Pròleg a *L'estudiant de Vic*.

envolupar una acció convencional al llarg de tres actes, com qualsevol drama; per l'altre costat, Gual es veu obligat a mantenir l'essència wagneriana del «drama musical». En aquest sentit, la cançó té un protagonisme incontestable i la seva melodia funciona com a leit motiv (bé íntegra, bé com a base d'algunes variacions que s'associen a determinats estats d'ànim). Puntualment s'afegeix alguna altra tonada popular, com, per exemple, «L'hereu Riera», que és associada a un moment de ball i que es va difuminant a «poc a poc, com si un interès més gran (el dolor tancat d'ella [la protagonista]) l'ofegués, i se sent menos encara quan, ja de lluny, el domina la cançó popular en boca de l'Aucellaire». De més a més, gran part de l'obra és cantada. Sembla que Gual diferencia la part recitada de la part cantada tot alternant, sobre el paper, el vers i la prosa. Tot i això, no queda prou clar si la tonada sempre és la mateixa, ni tan sols si tot allò que és escrit en vers ha de ser forçosament cantat. En qualsevol cas, de la suma de «drama musical» i «drama» en resulta un desenvolupament de l'acció en tres temps musicals (que corresponen als tres actes): *adagio* (nocturn), *andante-agitato* i *maestoso-final*.<sup>65</sup> A *L'emigrant*, l'efecte atmosfèric es mantenia sobretot en la construcció d'un tercer acte estrictament situacional, a *L'estudiant de Vic*, l'efecte, malgrat la dramàticitat, sobreviu al llarg de tota l'obra. I és que la partitura —insisteixo—, al mateix temps que articula musicalment l'evolució de l'acció dramàtica, acompanya tothora l'expressió sensible dels drames interns.

Uns dels elements que exemplifica d'una forma més clara el procés de *dramatització* de la «visió» és el tractament que experimenten les figures al·legòriques. Contra el que es pugui pensar a priori, Gual no es veu obligat a adaptar l'essència llegendària d'unes presències que pertanyen a la cançó. Això fóra una dificultat, i el cert és que Gual, en aquest cas, no en té cap, de dificultat; de fet, si no en té cap, se l'empesca. M'explico: «L'estudiant de Vic» —la cançó— no presenta cap al·legoria. Gual, amb tot, s'ha entossudit a presentar figures al·legòriques que funcionin dramàticament. Com resoldre el problema? La solució passa per inventar-se personatges.

«M'he permès —diu— barrejar elements estranys, però no he pogut prescindir d'ells, perquè tampoc és cas de deixar arraconat del tot el *jo mateix*. Però fins en aquests he tractat de ser lo menos presumtuós possible.»<sup>66</sup>

El subjectivisme hi és explícit: l'essència de la cançó és filtrada pel «jo» creador per tal de fondre en una unitat significant l'expressió de l'ànima collec-

65. L'obra s'ha de representar sense interrupcions. Els canvis d'un temps a l'altre s'han de produir de forma sobtada i potenciant els efectes de contrast. Per exemple, entre el primer i segon quadre s'ha de transitar des d'una «nit d'últims d'hivern a un dematí ple d'olors de flors que s'entrebren, de sol enjogassat i preludis de verdor.» El més interessant, però, és que la transformació visual ha d'anar acompanyada per una mudança acústica. El canvi —diu Gual— «tindrà d'experimentar-lo l'orella per un canvi semblant, i alhora de ritme i de sentiment, en la part musical.»

66. Pròleg a *L'estudiant de Vic*.

tiva i l'expressió de l'ànima individual de l'artista. Concretament, l'aportació de Gual es limita a dues figures: un Ocellaire, que personifica la poesia popular; i una Filosa, que simbolitza el «pressagi de mort». L'autor ho explica d'aquesta manera:

«Hi trobaràs [el text va adreçat probablement a la seva futura muller] una iniciació del poeta popular inconscient, i una de Parca també [...]. No és ell el poeta de les llegendes arcaïques, ni el cantador que enamora la dama, ni cap successor del Dante que passí per l'infern i el purgatori de la vida real, no és ni deu ser, en fi, figura d'aspecte transcendent, és el presentiment de poesia, el sentiment que passa i canta, res més que això... Com la Filosa és la Parca rondinaire, el pressagi de mort amb tota la senzillesa que el pugui sentir l'ànima del poble llegendari. No té per germana ni Laquesis, ni Atropos, ni està al servei de Júpiter, és només la insinuació fatal de la manca de vida. La missatgera de *l'acabament d'aquí*, la síntesis popular de les tres deïtats germanes que cuidaven de l'ordre natural de les coses.»

D'una banda, doncs, el presagi se'n podria dir maeterlinckià de la mort és personificat per una velleta de cabells blancs, la Filosa. Ella coneix els secrets indesxifrables de la vida («Poc haig de parlar-hi amb els altres per saber lo que pensen. Mentre filó i vaig filant, escarfollo endins endins del pensament més fondo»), és la veu misteriosa del destí. Si el fus es trenca —li explica a la protagonista— «ni fred ni calor tindràs». <sup>67</sup> De l'altra banda, l'Ocellaire és la personificació de la poesia popular, etèria, innocent i senzilla, que s'inspira en els fets quotidians de la vida i els converteix en llegenda <sup>68</sup> (per aquest motiu, explica tot cantant la història de la protagonista). Per sobre del símbol, com a personatge, l'Ocellaire també representa el poeta popular inconscient, la veu pura i espontània de l'ànima del poble. <sup>69</sup> La resta de figures, per a Gual, són «com dic en el pròleg de la *Blancaflor nosaltres mateixos; sempre nosaltres*». <sup>70</sup> Així doncs, malgrat l'ambivalència, Gual manté una mínima separació dels personatges en dos grups. A *Blancaflor*, això ajudava a explicar la coexistència de dos nivells interpretatius. Ha de succeir el mateix a *L'estudiant de Vic*? De

67. La cançó de la Filosa, «Dels teus amors que rebroten / prou que algú en sap la veritat, / la Filosa només fila, / la Filosa res ne sap. / La Filosa quan camina / fa molt mal, / si en mata de flors menudes / seguint el camí que fa. / Però mai en terra guaita / per més el bring vigilar, / perquè tot i vigilant-lo, / se li trenca tot filant. / I, cada cop que això em passa, / a l'horta aixei una flor, / per Tots Sants ne faig corones / i en porto present als morts. / La Filosa fila sempre, / fila quan dorm tot somiant... / Sento que el bring que ara filo / se'm trencarà!»

68. Filant prim, es podria dir que el personatge no és inventat, que sí que pertany a la cançó; és la veu que inicia la tonada tot dient, «Una cançó vull cantar, / una cançó nova i linda, / d'un estudiant de Vic, / que en festejava una viuda.» Aquest cop Gual utilitza la versió recollida per Alió: *Cansons Populares Catalanes*, recollidas y armonisadas per Francisco Alió, Barcelona, Joan Bta. Pujol & Ca. editors. s.d.

69. Diu el personatge, «Ja saps que jo sóc al món / per caminar cantant sempre, / i que les meves cançons / no són mai invenció meva. / Les aprenc d'un dolç amor / que viu dalt de les serres.» Gual col·loca una nota en llapis a peu de pàgina que reenvia al pròleg de *Blancaflor*. L'amor que viu dalt de les serres, doncs, és la cançó popular que està lligada a un arbre d'arrels profundes. D'altra banda, l'Ocellaire és definit com a «herald del misteri».

cap manera. A *Blancaflor*, els dos plans estaven radicalment separats: el present i la llegenda. Aquí no, aquí tots comparteixen el mateix temps i el mateix espai. Només es tracta d'embolcallar les dues figures d'un mínim de misteri; un cop assegurat aquest misteri, les allegories han de presentar-se amb «tota la senzillesa» i sense cap mena de transcendentalisme. És a dir, per la seva mateixa ambivalència, han de poder funcionar amb la mateixa naturalitat que la resta de personatges.

En la línia de conferir dramaticitat a la cançó, Gual opta per desfer ambigüitats. És cert que «L'estudiant de Vic», si la comparem amb d'altres cançons utilitzades per l'autor, relata una història força definida; tot i així, queden punts foscos que cal aclarir (per quin motiu el pare de la viuda s'oposa al matrimoni amb l'estudiant?, per què l'oposició paterna ja no és un entrebanc a la segona part de la cançó?). Cal, doncs, il·luminar els interrogants vetllant perquè la trama resultant respongui a les situacions i als sentiments que es desprenen de la lletra popular. El cert és que Gual ha triat una cançó que li posa les coses fàcils.<sup>71</sup> Ben mirat, no cal fer gaires equilibris per construir amb «L'estudiant de Vic» una tragèdia d'amors contrariats farcida d'elements melodramàtics (un casament no desitjat, la imposició paterna, l'atzar que fa que la protagonista arribi només un minut massa tard per poder ser feliç...) En què consisteixen les aportacions personals de Gual? Ja hem vist el cas de les figures allegòriques. Els altres «elements estranys» són els següents:

«Les poques innovacions que he fet a la cançó popular no crec —n'estic segur— que la desnaturalitzin en lo més mínim. La viuda té un fill. M'ha convingut com obstacle real —com se veurà— per impedir el casament amb l'Estudiant, pues per més que lo innocent resulta en aquest plan d'art, la causa ho resultava massa seguint la cançó: «La viuda s'hi vol casar / i el seu pare no ho volia.» Havia d'existir un obstacle més ferm. El fill, per si sol, no ho hauria sigut, però ell és causa dels lligaments materials que posen la Mare en situació de sacrificar-se per ell. Arrencant d'aquí, puc seguir punt per punt el cert de la cançó, però em calia aquesta mentida.

La Serena, La Filosa i l'Aucellaire hi són de més, com les noies del començar i les dones del final. No he pogut posar menos.»<sup>72</sup>

La història resultant és tal com segueix. Els protagonistes són Pelegrina i l'Estudiant (aquest —diu l'autor— «ha de tenir molt d'ombra que passa»). La primera, després d'enviudar<sup>73</sup> pretén recuperar l'estudiant, a qui mai no ha deixat d'estimar. El marit, tanmateix, abans de morir, ha deixat disposat que es

70. Pròleg a *L'estudiant de Vic*.

71. A *Misteri de dolor*, Gual prendrà l'opció contrària: agafar fragmentàriament una cançó per crear, a partir de l'ambigüitat, una història del tot original, inèdita.

72. «Notes» a *L'estudiant de Vic*.

73. D'un home amb qui s'havia casat tan sols perquè la família ho havia acordat de feia molts anys (i també perquè casant-s'hi treia els seus de la misèria). Li diuen la «viuda boja». L'expressió recorda clarament *Misteri de dolor*.

desheteri el seu fill si Pelegrina es torna a casar («Quin pecat han fet els homes al lligar els cors amb lleis?»). Això evidentment no apareix a la cançó: ni el fill, ni el testament. A la lletra popular, és el pare de Pelegrina qui destorba el casament. En el text teatral, el pare només intervé per notificar les últimes disposicions del difunt, per bé que també s'endevina un interès econòmic personal. Conseqüentment, Pelegrina, per amor al seu fill, es veu forçada a rebutjar l'estudiant. L'escena és absolutament melodramàtica: un «nocturn»<sup>74</sup> amb la finestra il·luminada, Pelegrina a la cambra, l'estudiant al pati, un diàleg abrandat i ella que el refusa sense explicar el perquè; finalment, el galant —com Rafael a *La culpable*— que se'n va sense forces per seguir vivint.<sup>75</sup> Al cap d'uns pocs mesos, el fill de Pelegrina mor mentre ella pateix una llarga malaltia. Per la primavera es recupera; passejant pel jardí, un rossinyol li porta notícies de l'estudiant. El desig de Pelegrina pren proporcions sensuals: «Vui veure'm dintre els seus ulls, / vull fer-li mal a carícies, / enrollant-me-li pel coll / clavar-li los dents als llavis, / que senti batre el meu cor / damunt del seu ofegant-lo.» Vol tenir un fill amb ell, viure i morir al seu costat. Plena d'energia, surt a córrer món a la recerca del seu enamorat abans que no es faci capellà. En aquests moments, Pelegrina es revolta contra el destí: la Filosa ha trencat el fus, però ella no en fa cas. L'arreplega de terra i el torna a trencar:

«Diga-li, si és que la veus [parla amb el rossinyol], / que n'he trencat la fussada (ho fa amb molta energia), / que passo damunt de tot, / que tant me té lo que es conta, / que tota jo sóc amor / i que el meu camí és ben ample, / i que em bat segur el cor / i que res de trist m'espana. / Li diràs?»

Arribats en aquest punt, l'obra hauria pogut tenir una solució vitalista molt similar a la que tanca *La culpable*. Gual opta, no obstant, pel dolor. Pelegrina no arriba a temps. Troba el seu enamorat a Roma just al moment en què canta missa. El desenllaç, tot i això, és lluny del pessimisme. Enmig d'una primavera exultant, plena de llum, assumeix la *victòria* de la mort convençuda que al reialme de Déu retrobarà l'amor de l'estudiant. Al capdavall, el sentit d'aquest final és absolutament programàtic. Sembla ben bé que Gual hagi volgut sintetitzar l'energia de Lia i el missatge decadent que es desprèn del conjunt de la seva obra primerenca: «Brandeu campanes, brandeu, / ja veig el fill que m'espera / i l'aimant als peus de Déu / amb casulla d'or i seda. / Sento enlairar-me dels prats / i veig petita la terra. / Adéu siau morts vivents / que ara la vida comença.»

74. Gual escriu el «pensament» que descabdella la melodia, «Sembla talment que el món dorm / i ens enganya la foscor. / Sota la calma del món, / té el gran palau el dolor, / quin rei sol ser l'amor.»

75. La imatge enigmàtica que usa Pelegrina per explicar les obligacions cap al seu fill és calçada de la imatge que usa Gabriel, a *L'emigrant*, per parlar de la seva relació amb Rosa i amb Felissa. Diu Pelegrina, «Penseu que dins del meu cor / hi ha un arbre de dos branques / que al temps que una floreix, / l'altre em queda despullada.»

Gual, per tant, insisteix en la concepció de la mort com un alliberament. Morint, Pelegrina retrobarà el seu fill, i també l'home que estima. De fet, la Filosa, tot i els pressagis de mort, li ho ha anunciat durant el primer quadre: «Jo sé tan sols, sense saber-ho, / que tu sempre hi guanyaràs.» Per tot això, Gual, que ha volgut «presentar amb tota claretat possible un moment de passió humana que acaba més enllà»,<sup>76</sup> s'afanya a explicar que l'obra no és una «tragèdia moderna». La tragèdia, com és el cas de *La culpable*, és «un seguit de plors i exclamacions, de sentiments que es canten, que no es poden quedar dins.» Per contra, «això meu, tan menut, ve a ser un eixam de llàgrimes i penes fondes i quietes... un sospir de tristesa... res més.»<sup>77</sup> Resignació, sofriment, silenci, assumptió de la mort, són virtuts que es premien amb un «més enllà» feliç. Per això *L'estudiant de Vic* no és una tragèdia. No obstant això, és evident que Gual exagera. En les seves últimes creacions, tant la tragèdia com la resta d'experiments de *dramatització* han implicat l'exteriorització dels drames interns i la formulació d'un conflicte. El mateix ha passat en aquesta obra. Una comparació amb *Silenci* fóra excessiva: el secret, el drama inconfessat, el misteri dels sentiments no explícits és inexistent.<sup>78</sup> Això, és clar, si no és que entenem les entrevistes de Pelegrina amb la Filosa (i també de Pelegrina amb el rossinyol) com a diàlegs estrictament interns. En aquest sentit, el drama íntim de la protagonista fóra secret, però no per al públic, sinó tan sols per als altres personatges de l'obra. L'explicació no és del tot agafada pels cabells. Fet i fet, les figures al·legòriques no juguen un paper principal en l'argument. Quina és doncs la seva funció? Així com l'Ocellaire obre el text tan sols perquè és ell qui duu la cançó (el rossinyol parlar també forma part del seu missatge), la Filosa és una presència dramàtica que, bàsicament, a més d'infondre por, reverència, superstitió o misteri, serveix perquè Pelegrina pugui verbalitzar els seus anhels, les seves inquietuds més pregones, els seus pressentiments més inquietants.<sup>79</sup>

76. Pròleg a *L'estudiant de Vic*.

77. *Ibid.*

78. Tret d'un cas. Ho explica la Filosa, «Del mal que ha sofert la mare / el fill n'ha tret repòs./ Ella ho sap sens ben saber-ho / i d'un goig fondo somriu;/ i somriu per altres coses / que les penso i no les dic.» Segons Serena —una parenta de Pelegrina—, quan pensa en el fill plora, però quan parla de la Filosa —la mort— somriu. L'atracció de la protagonista per la mort és explícita, «Salut als morts que l'avançada em porten al tot hermós que d'estiu parla.»

79. *L'estudiant de Vic* va ser musicada pels volts de 1907 pel compositor occità Déodat de Séverac, que Paul Rey havia presentat a Gual, a París, el 1901. La intenció del músic era representar-la a París conjuntament amb l'*Ifigènia* de Moréas musicada per d'Indy. Un altre projecte que no va qualificar, «*Au point de vue pratique, mon voyage sera très fertile. Nous avons décidé pour l'hiver prochain un cycle de représentations théâtrales ou la presse de l'Europe entière (particulièrement de Paris) sera convoquée. On y jouera plusieurs pièces, entre d'autres l'Iphigénie de Moréas avec la musique de d'Indy et L'Estudiant de Vich de Gual avec ma musique.*» Déodat de Séverac: «*Lettre à sa mère*», primers dies de 1907, citat per Jean-Bernard Cahours d'Aspry: *Déodat de Séverac musicien du Midi. 1872-1921*, numéro spécial hors-série, num. 1, Festival Déodat de Séverac, Le Coeur du Moulin, 1990, pàg. 11.



4. *LAIRUM EL RABADA*

Per les mateixes dates que *L'estudiant de Vic*, Gual comença una nova tragèdia, *Lairum, el rabada*,<sup>80</sup> que, pel que se'n conserva —de fet, només n'escriu un acte—, sembla un intent de marcar distàncies, d'una banda, amb l'acceptació decadent del «goig del sofriment» i, de l'altra, amb el vitalisme individualista quan és guiat per l'egoisme. Pel que fa a aquest darrer aspecte, la connexió amb *La culpable* és inqüestionable. En aquesta primera tragèdia, Gual presentava l'actitud individualista i vital de la protagonista com un revulsiu enèrgic destinat a superar la mort moral de la societat contemporània. Tanmateix, la idea, que en el seu moment semblava una resposta irada contra tots aquells que no creien en la capacitat regeneradora d'un «teatre de sentiment», no té una continuïtat immediata. Tant *L'emigrant* com *L'estudiant de Vic* insisteixen en el concepte decadent d'entendre la mort com un alliberament. Amb *Lairum*, Gual intenta reprendre el gènere tràgic encetat a *La culpable*, però mantant-ne els components individualistes que l'han vist néixer. Anem a pams.

4.1. *Un pròleg alegòric*

De bon començament, l'obra cita el *Llibre d'hores*; concretament, els apartats IV i V.<sup>81</sup> Dos fragments que serveixen per introduir un preludi molt similar al de *La culpable* que comença així:

«No les heu vist mai les muntanyes quan se desperten als primers petons del dia? La rosada les ha besades durant la nit sencera i el sol ve prest amb sa potència xardorosa per esborrar el bes de l'aimant que se'n va i ell delitar-s'hi... i se'n donen compte de què tot lo de dalt n'està joïós de tenir-les ensota per amanyagar-les, i se senten

80. *Lairum, el rabada*, iniciada el 23 d'octubre del 1900 i acabada, segons *Mitja vida...* (pàg. 40) a París els primers mesos de 1901; la data d'inici és la «fetxa de la mort del meu pare, que Déu tinga en glòria». El text, només un acte, es conserva original ms., Fons Gual, núm. 1399; vegeu l'obra definida com a tragèdia a *Mitja vida...*, pàg. 131.

81. «Misteris de la fosca, prepareu-se, i si teniu amagatalls per ocultar als homes el poder vostre, feu via que ja la llum s'acosta. Del plor de les estrelles, totes pàl·lides, la terra n'és mullada; el cel, mig esclarit, destaca nívols que esperen aquell raig de Sol que vinga per enrogir-los tot dant-li bon dia. I tu, què fas?, la pobra àniina meva. El veus a prop o lluny el raig d'aquella llum que ha d'enrogir-te? Tant se val que no hi pensis; dorm encara, i fes tot lo que puguis per ser pura fins en somnis i tot... i si alguna paraula: pronuncien els teus llavis i l'aroma insconscient de matinada, digues baixet i fondo: *Estrella matutina*.(IV) No puc dormir; el cant de l'aucellada, ara prop, ara lluny, el son em trenca. Ja neix pertot la llum ben escampada. Com despèrtem a l'hora! I aquest cel blau que tants cops hem vist, com ens sembla més alt cada dia! Si els aucells canten, també parlem nosaltres; ni ells ens entenen ni nosaltres tampoc per lo que canten. Ells volen, van i vénen i no arriben a dalt per més que facin. De pensament també volem els homes, i com ells no arribem mai on voldríem. D'això ens assemblem bé; grans i petits cantem a cor igual tonada, i al primer raig de sol. *Salut al pare etern, al que el món volta*.(V)»

contentes a l'opressió dels aimants que mai les deixen. En sent punt de dia, semblen donzelles que es desperten somrient pel sol fet de despertar-se; un les endevina ajudades tenint les valls per llit.»

La cortina misteriosa de la fosca, amb el primer bes de sol, ha deixat al descobert un paisatge verge —les muntanyes, vistes com donzelles, ajudades al llit que conformen les valls— que «desperta» per acollir «la llegenda». L'autor usa la prosa poètica per preparar el terreny suggestiu de la tragèdia. Així, la percepció pictòrica del paisatge és descrita inicialment com una visió boirosa de conjunt que passa «per totes les gradacions emboirades que van dels fosc al clar» («preludis vaporosos que ens duen de la fosca a la llum sense dar-se'n compte»). En aquest punt, evidentment, parla el Gual pintor, però també el Gual director d'escena que prepara l'efecte inicial del primer quadre de l'obra:

«Lo que quedava destacat amb relleus apagats que s'iniciaven vindrà cap a nosaltres amb batiments marcats, formes estranyes que s'estiren i avancen ajaguent-se per terra. Però la llum del Sol que omplena el paisatge nostre no serà la d'habitud, sinó llum del Sol de Diumenge, que és més mandrós i plàcid que els dels dies feiners.»<sup>82</sup>

Un cop iniciat el procés suggestiu, l'autor, com passava al pròleg de *La culpable*, guia el lector de la mà («tot això us ho conto perquè vingueu amb mi»). Aquesta vegada, però, el món que mostra és extern a la tragèdia. És un món allegòric.

A *Blancaflor*, al primer quadre, el poble innocent canta, de pura pensa, la cançó de la bella enamorada i del seu marit absent; l'espectacle que segueix és un miratge: la materialització fantàstica de la tonada. A *La presó de Lleida*, la cançó popular, personificada com a «Dama cançó», introduirà el drama de la princesa Margarida; a *L'estudiant de Vic*, l'Ocellaire —abstracció del poeta popular inconscient— canta de forma absolutament metateatral, des de dins del drama, els amors tràgics entre Pelegrina i l'estudiant. No és estrany que a *Lairum* la idea allegòrica de la musa inconscient i espontània del poble es mantingui a l'hora d'introduir la ficció (no perquè es tracti d'una harmonització dramàtica d'una cançó popular, sinó perquè el protagonisme del pastor remet directament al tema de la «paraula viva»). Aquest cop, Gual contraposa dues figures: d'una banda, un cavaller-trobador («Eurric»), que busca la inspiració en les capacitats artificioses d'un art adquirit, i, de l'altra, un pastor, que de forma innocent, sense premeditació ni tècnica, eleva al cel un cant sentit i sincer. Tan aviat com la claror permet distingir les figures, s'observa Eurric, dessota

82. L'efecte visual ha d'anar, lògicament, acompanyat d'un efecte acústic. Per això «el conte d'aquests murmells de matinada, l'ensambla d'aquests misteris del trenc d'auca, tant poden suggerir-nos-els uns corals apagats sense paraules, com una discreta orquestra que invadeixi l'ambient [sic], o tots dos elements a l'hora, si l'acert els guia.»

un arbre, «entortolligat amb l'arpa». «Jeu de dormida impacient o de repòs intrometible». De la cabana del fons, surt un pastor, que adreça el «bon dia» a les muntanyes i resa.<sup>83</sup> Reclama la protecció divina contra el pecat i l'«infern» car «de l'aubada a la foscor» existeix un perill cert: «De l'aubada a la foscor / sols se sent una remor / que per molts és un turment / perquè els manca dins del cor / aquell goig del sofriment.» Aquests versets no han de passar desapercebuts, tenen una gran importància. Posats a dir, són el que justifica la paràbola tràgica. És aquesta oració —tal i com explicaré més endavant— el que proporciona la clau de lectura per comprendre el drama existencial de Lairum. De moment, però, tan sols serveixen per despertar i per meravellar el cavaller Eurric, que, «sorpresa davant la majestat de tanta senzillesa», exclama: «Ai, bon pastor, si jo pogués pregar tal com tu pregues!» I així acaba el prefaci. El missatge espontaneïsta és evident. Davant del poeta artificios, del poeta arbitrari, davant del versaire ple de tècnica, però mancat d'una veritable intensitat de sentiment i d'un sentit congènit de la simplicitat, el poeta inconscient —el pastor—, que viu en contacte directe amb la terra —amb les muntanyes—, esdevé el símbol més elevat de la capacitat creadora de Bellesa.<sup>84</sup> Sense recórrer a Maragall, la tradició del concepte ve de lluny. Un exemple: el mateix Briz, havia assegurat que quan un home clava «los ulls al cel per a lloar a Déu [...], lo primer que li ve a la boca és un doll de paraules que ben bé poden anomenar-se poesia.»

«Eixa —continuava—, segons que surti dels llavis d'un rústic o d'un literat, és popular o erudita. I diem açò, perquè per més que es vulla, l'home que arriba a ser poeta a força d'estudi no sap, no pot fingir aquella candidesa de les cançons de la terra. [...] Entenem per poesia popular la que s'improvisa, no la que s'escriu; la que sent i fa sentir, no la que es pensa.»<sup>85</sup>

83. «Cada cop que surt el dia, / Jesús, Josep i Maria, / me'n vinc al vostre costat, / perquè l'ànima mia / sia lliure de pecat. / Me'n vinc al vostre costat / cada cop que surt el dia, / Jesús, Josep i Maria, / no em deixeu abandonat.» El paralelisme amb l'escena primera de *La fada de Mas-só* de Morera és més que evident.

84. Amb els temps, un cop engegada la polèmica sobre l'espontaneïsm, Gual matisarà el concepte. «L'artista, quan realment ho és —dirà—, se té indubtablement de deure's en bona part a una base de sòlida cultura que agafi i refermi les seves naturals [capacitats]. I més endavant, «Lo més hermós que té l'artista és la seva cultíssima inconsciència» (Paraules per abans d'*Espectres* d'Ibsen. Llegides a Sant Andreu el 22-5-1904. original ms., Fons Gual, Carpeta 36). La idea de compatibilitzar espontaneïtat i cultura s'intensificarà encara més dos anys després, «Sabem molt bé que no serà mai un perfecte poeta el que exclusivament se sotmeti als principis de les lleis literàries, el perfecte coneixedor de lo objectiu i lo subjectiu, de les divisions i distintes maneres de ritmar [...], com sabem també que no serà un bon cantaire de lo bell i escaient el que només guiat de sa inspiració i facilitat llenca al paper lo espontàniament sortit de sa pensa.» «Dels poetes incorrectes i de l'art de fer versos», original ms., Fons Gual, Carpeta 47; vegeu també «D'art i de vida artística catalana», original ms., Fons Gual, Carpeta 36.

85. Francesch Pelay Briz: *Cansons de la terra*, Barcelona, Llibreteria de E. Ferrando Roca, 1866, pàg. IX.

4.2. Lairum: *matisacions a l'individualisme*

Comença l'obra. L'acció de la tragèdia se situa, com al prefaci, en «una petita plana a la cima d'una muntanya pirinenca», són les cinc de la tarda. Maria Salomé i Maria dels Àngels arriben des de la vall. Àngels, que ha viscut a vila i que ha estat malalta, puja a veure l'oncle, i també a Lairum, el seu amor d'infantesa, a qui no ha vist de fa molts anys. Les dues dones xerren: segons diu Salomé, Lairum mai no s'ha recuperat d'una antiga malaltia; és un xicot diferent dels de la seva edat, es queda amb els ulls fixos i emboirats, amb posat de vell, amb el front ample ple d'arrugues... De petit, semblava el «Diví Pastor», ara, en canvi, sembla endimoniàt. «Sembla que un vent estrany se me l'emporti» — es queixa Salomé. «Per mi (amb misteri), s'ha dat al diable». Arriba l'oncle, que ve d'arregar espigol per espantar les bruixes. L'oncle també creu que, a Lairum, «la quietud de les muntanyes li ha pujat al cap». La seva descripció és idèntica: «De dies mai parla; es passa hores senceres guaitant les fondalades, mai guaita el cel... De nit somia i enraona somiant.»<sup>86</sup> I les seves paraules són les següents: «és meva, l'he trobada, et mato si t'atanses, sóc fort, sóc jove...» Finalment, arriba Lairum. Gairebé no fa cas d'Àngels i només està content perquè haurà de dormir fora («Millor, no hi ha res que més m'agradi tant com l'estar sol, ben sol sempre.») Els dos joves parlen a soles. Quan ella li diu que a vila s'enyorava, ell li demana per què no se n'anava a ciutat. El reny és significatiu: «Enyorar-se ? I aquest era el teu mal ? Tu enyoraves lo que havies deixat, jo... enyor lo que mai he vist...»

«Has tingut mai ganes —continua— de tornar-te un ocell ben gros d'ales tan *amplés que fessin ombra a la terra*? Ganes d'avorrir tot lo conegut per estimar lo mai vist, per estimar tot allò que deu haver-hi de més hermós en els paratges que ens priven de veure les muntanyes? Ganes d'esdevenir foc i flamarada per deixar fet una brasa lo que et volta i ser tu mateixa l'aigua per apagar-te, i tenir prou força i saviesa per veure lo que hi ha més ensota de la terra, i caminar a pas ferm per damunt l'aigua del mar que mai he vist? Ganes de ser alhora sant i diable ?»

Salomé, que reapareix sobtadament, el renya: «Si vols fer com el pilot del Vaixell negre, que va morir ofegat per tiferania de veure les perles i els corals de mar endins...»

De cop i volta, l'oració del prelude pren sentit. A Lairum li manca, «dins del cor», «aquell goig de sofriment»; per això no es resigna a no conèixer els mons desconeguts de més enllà de les muntanyes. Tant se val que el pilot del vaixell negre morís «deixat de Déu», volia veure les perles i els corals i els va

86. Com els maiçons del rabadà que apareix a *La fada*, que es «rebolca» tota la nit temptat per la veu enganyosa de la Fada.

veure («va veure el que volia»). Això és el que compta. La paràbola és clara.<sup>87</sup> Gual contraposa els dos principis bàsics del seu *credo* decadent: d'una banda, la fam de mirar, la curiositat insaciabile; de l'altra, la resignació de viure en la ignorància, en el misteri i en el secret. L'individu fort, jove, sa, com el superhome nietzscheà, posa el primer principi per davant, i el posa sense preocupar-se del dolor que pugui causar en els altres la seva actitud. És el que farà Lairum —encarnació de l'individualisme— posseït pel desig febril de satisfer el seu propi jo («Jo vull ser jo»). I no he usat la paraula «posseït» perquè sí. L'actitud de Lairum és descrita com una malaltia: té neguits quan el sol es pon, fixa la mirada, es torna roig i després blanc... Per a Gual, la inquietud intel·lectual (l'afany de saber) i l'atracció pel desconegut —factores positius en ells mateixos— poden considerar-se influències demoníaqes sempre que passin per sobre d'allò que, de forma *determinant*, és propi i constitutiu de l'individu: «Mira els teus companys —retreu la dida a Lairum— tots volen ser fills de la terra». Lairum, en canvi, no. I és que Lairum problematitza els lligams entre l'individu i el seu medi. Per comptes d'una relació harmònica, intueix l'anul·lació absoluta del jo. Tal i com ho veu ell, els altres —la seva família, els pastors— són «culpables» d'haver «malgastat la juvenesa pasturant com les bèsties»; fins i tot els acusa d'haver-se «empeltat llana pel damunt del cos (per la samarra)». Fet i fet, per a ell, les muntanyes només són «un monstre ajagut i ple de geps».

Sembla clar que l'opció de Gual davant del vitalisme individualista de Lairum és crítica. El pastor està posseït, ha sucumbit a la temptació<sup>88</sup> i aquesta temptació —temptació demoníaca— arriba personificada en la figura allegòrica d'un Pelegrí que, de nits, s'apareix al jove pastor. Un cop sol, a l'exterior de la cabana, Lairum rep la misteriosa visita.<sup>89</sup> El Pelegrí és invisible per als altres; de fet, viu a l'interior del mateix Lairum («Pensa que renegues de tu mateix si dubtes de tot allò que et conto, perquè si en mi trobes la teva veu i l'ombra teva, has d'acabar per volguer-me tant que no sàpigues on jo començo i on tu acabes.») Es tracta, doncs, d'una visió, no d'un personatge real: una personificació que emana directament de l'esperit del jove pastor («El teu vestit s'encén,

87. S'hi pot llegir una referència wagneriana a *L'holandès errant*.

88. Segons l'oncle, la temptació, en un moment o altre de la vida, sempre ataca els pastors, «La nostra feina —diu— és molt quieta, ens cal tenir el cap molt ferm damunt les espatlles per fer-la com Déu mana. Si no és així, el temps ens sobra per volar sens moure'ns del lloc on ens trobem. Quant som joves, ens arriben uns dies de [?], que ens fem de Déu o del diable.»

89. Abans, Lairum conta una rondalla: parla d'un rei que, en adormir-se, va deixar caure la corona i va perdre les joies que hi havia encastades; amb les joies, també va perdre la seva formosa esposa, que va recollir el tresor escampat per terra, se'n va fer un collaret i va seduir un altre príncep. És el Pelegrí qui li ha explicat la rondalla. La inclusió d'aquesta rondalla al *Lairum* confirma que l'acte va quedar com a definitiu a París. De fet, la rondalla havia de constituir, com d'habitud en les darreres produccions de Gual, una mena de pròleg poètic per a una nova tragèdia, *D'Amor*, que acabarà titulant-se *Camí d'Orient*. A última hora, Gual decideix prescindir d'aquest preludi i aprofita la rondalla per a *Lairum*; vegeu *D'Amor*, tragèdia moderna en cinc actes, juliol 1901, París, original ms., Fons Gual, núm. 1452.

però la teva cara s'esborra, com sempre»). Avui és el dia decisiu: el Pelegrí ha vingut per endur-se'l. Simbòlicament, el lloc cap on han d'anar és la ciutat; una ciutat que Lairum té idealitzada i que es concreta en la seva imaginació com una riuada sensual de luxúria i d'alegria:

«Caminava per uns carrers llargs i amples com set carreteres alhora, he vist cases més altes que el campanar del poble, amb portalades d'or i finestrals d'argent i pedreries. De tanta gent com m'ha passada pel costat, quasi tot eren dones, amb uns cabells, uns ulls i unes boques rialleres que es badaven sense fer-se pregar tan bon punt jo les mirava. No sé si anaven nues o vestides. He vist carn, i robes fines que volejaven, i he sentit un flaïrejar estrany d'après de pluja, com si hagués plogut en un prat de bullicis i de flors esbojarrades. He corregut, he cantat, he fet rotllo amb les cançons meves; al poc les he sentides en boques estranyes que tot cantant-les uns ulls em deien: "Vine i estronca'm la cançó besant-me els llavis..."»

El missatge del Pelegrí, fet i fet, s'ha d'entendre com una crida dels instints més bàsics. Aquests instints han de triomfar, han de sobreposar-se a d'altres aspiracions molt més ideals. «Ets jove», «ets fort» —diu a Lairum—, no t'has de preocupar pels altres: que potser «faran ells per tu lo que tu no facis?». En conclusió: Lairum ha de deixar el «món dels Àngels» per veure «l'altre tal com és». I la decisió ha estat presa. Amb tot, hi ha un breu moment en què Lairum dubta. Just quan la dida —Salomé—, des de l'interior de la cabana, canta la cançó popular amb què el bressolava de menut. Però només és un instant. El Pelegrí insisteix («Pensa que a cada moment que perds malmets un avui de força i juvenesa que mai més podràs trobar») i Lairum inicia alegrement la davallada tot cridant: «À Ciutat, a Ciutat!»

L'obra, encara que inacabada,<sup>90</sup> s'ha de llegir, en primer lloc, al costat de

90. A «Poesies d'amor nostre» (Fons Gual, Carpeta 33) Gual transcriu un poema que es titula «El petó». Diu que és un «fragment que té a veure amb la tragèdia d'aquest mateix títol inacabada». A quina tragèdia es refereix? El poema és el següent, «Lairum, el rabada de Rieroles, / aquell xicot rossenc de pell torrada / que trasca per les prades i per les serres / més lleuger que les bèsties que comanda, / aquell que heu provist de sarró i manta i / volta el bastó tot refilant cantúries / i, a pas d'esclòps, entre la pols destaca / [quan ?] aixequen els ramats dringant l'esquella, ... / fa temps que viu cor-pres d'una donzella... // Prou la coneix tothom a la Mariagna, / la filla dels guardià de la Pedrera, / aquella que els diumenges, quan va a missa, / porta un estol de joves al darrera. / Qui no l'ha vist de temps la troba una altra, / de colors marfilencs sembla que es pinta / i, de més fondo, sos esguards escampa, / somrient perquè sí quan li somriuen, / s'amaga prest quan pot dintre l'arbre da / i fa llenya o rostolls o cull espigol / o pastura la cabra per la fira / sempre marcida [?] / perquè del tal Lairum està prendada.» Sembla, doncs, que es tracta de *Lairum*, obra que originàriament hauria tingut, com a títol, *El petó*. Potser Gual tenia previst de continuar l'obra amb l'escena culminant d'un petó. En aquest sentit, la situació, probablement, tindria a veure amb la narració «Petons», signada el desembre de 1900, que Gual publica a *Juventut* (número de «Cap de sigle», «Petons (fragment)», any II, núm. 47, 3-1-1901, pàg. 27) i que també es guarda original manuscrita a «Poesies d'amor nostre». Es tracta de l'encontre i la posterior separació de dos amants, entre la nit i l'albada, en la mateixa línia de les darreres proses de Gual («Dos andantes», «A la llum del dia») i els seus «Nocturns» poemàtics. A banda la narració, quina relació té el poema amb la tragèdia inacabada? El text teatral sembla arrencar després de la situació que presenta el poema. A partir d'una influència malèfica, Lairum deixa d'interessar-se per la noia i vol marxar

*La culpable*. No es tracta de negar els principis defensats en aquesta peça; més aviat al contrari: l'individualisme de Lia està justificat davant la manca d'amor i la desfeta moral de la societat que l'envolta. Aquesta societat és representada simbòlicament en un entorn industrialitzat; si ho voleu, la cara menys amable, plena de sutge, de la ciutat. Lairum, per contra, és un individu incapaç d'integrar-se harmònicament en el medi puríssim en què viu. És incapaç, a més, de comprendre l'amor que li professen els seus. La seva situació és, en conseqüència, diametralment oposada a la de Lia. Encara més: la seva idea de la Ciutat és falsa. El punt d'unió entre totes dues obres prové d'aquest símbol: en contacte amb la muntanya, l'individu té la possibilitat de descobrir en ell mateix l'harmonia primigènica (una harmonia que verbalitza a través de les cançons populars); en contacte amb la ciutat, en canvi, l'individu descobreix en ell tot allò que són baixos instints i egoisme. Paradoxalment, Lairum, per atènyer la ciutat, vol abandonar el paisatge que l'ha vist néixer, aquest medi amable que acosta l'home a la divinitat. Lia, per contra, tot fugint del medi *ciutadà*, s'allibera d'un entorn agressiu que xoca constantment amb la puresa del seu esperit. L'actitud individualista de Lia no es manifesta fins al final de l'obra: hi ha arribat com a última conclusió davant l'escomesa reincident de tot allò que l'envolta. L'individualisme de Lairum, al contrari, es presenta de bon començament, no com una revelació *in extremis*; és, de fet, la causa que provoca el drama intern dels altres personatges (sobretot, de Maria dels Àngels, l'enamorada del pastor).

En segon lloc, caldrà llegir *Lairum* al costat de *Camí d'Orient*. D'aquesta manera, es podrà entendre que la crítica a l'individualisme no passi per una desqualificació global del vitalisme. Gual, per bé que a *Lairum* sembli defensar encara posicions decadents, no desqualifica el vitalisme individualista si les condicions són similars a les que presenta *La culpable*. Fet i fet, Lia fa com l'artista modern que, davant el rebuig de la societat burgesa, fa una ganyota de menyspreu i s'aïlla victoriós en el propi univers creatiu. Tot i això, per a Gual, el vitalisme realment positiu, quan darrera hi ha una veritable voluntat regeneradora, només pot ser un vitalisme messiànic. Això és el que es demostrarà a *Camí d'Orient*.

I encara ens hauríem de permetre una tercera aproximació. Probablement, Gual tenia pensat d'acabar l'obra amb una mena de conversió per part de Lairum; un Lairum que retornaria penedit, com a fill pròdig, al món celestial de la muntanya. Val la pena no passar per alt aquesta possibilitat. En la major part dels textos dramàtics de Gual s'ha posat al descobert la versemblança d'una lectura cristiana. En el cas de *Lairum*, la utilització del *Llibre d'hores* apunta, ja d'entrada, en aquesta direcció. També ho corrobora una obra escrita quinze

anys després, *Els pastors en revolta*.<sup>91</sup> En aquest text, Gual transforma l'alternativa decadent del «goig del sofriment» en un missatge cristià de resignació i amor. Contraposa l'ideal vitalista de Lairum («baratar la quietud vella per un esclat de passions noves») a l'aspiració cristiana d'humilitat i sacrifici. Per aconseguir això, Gual contraposa la figura lluminosa del Diví Pastor (aquella imatge que recordava el Lairum d'abans de la «malaltia») al personatge malèfic de la Fada (un *alter ego* del Pelegrí). La Fada, vexada per l'oblit dels homes, ha esdevingut temptació enganyosa de vida i missatgera de mort. S'expressa així: «De la Goja de Lanós / sóc la filla maleïda, / desamor m'ha maleït / i semblar la mort voldria.»<sup>92</sup> Els pastors de la muntanya sucumbeixen enfollits a la seva crida. Només un combat final de totes dues alegories podrà resoldre la qüestió.<sup>93</sup>

91. *Els pastors en revolta*, 1915-1916, original ms., Fons Gual, núm. 1444. L'obra va ser estrenada per l'Escola Catalana d'Art Dramàtic, al Coliseu Pompeia, el dia 1-VII-1916.

92. En aquesta obra de maduresa, les referències a la *La fada* de Massó i de Morera són molt més explícites, sobretot pel que fa a la llegenda, a la crida seductora, i també al diàleg entre Pastor i Rabadà de l'escena segona.

93. A banda *Lairum*, la imatge simbòlica del pastor, per aquestes dates, també apareix en una altra obra teatral de Gual, *Les enamorades* (l'obra data, aproximadament, del mateix any 1900. Original ms., Fons Gual, núm. 1536). El manuscrit, tanmateix, és un esborrany de difícil lectura que recull el material de dues o tres històries independents. La història que es conserva més definida presenta dues dones —Lia i Laió— enamorades d'un mateix home, un pastor. Al final del manuscrit, Gual redacta el que —suposo— hauria pogut ser l'argument definitiu: un noi és promès a una noia rica però s'estima la minyona de qui espera un fill; la minyona fuig, el noi accepta casar-se i mor el mateix dia de les noces d'un atac de cor. Les dues enamorades es troben a l'església i van juntes a l'aplec on moren d'exaltació l'una al costat de l'altra. El rabadà també tindrà un paper important a la tragèdia *Marcolfo*, de 1907, original ms., Fons Gual, núms. 1437 i 1438. L'escenari *pastoral* de *Lairum* també es reproduceix en algunes conferències. Per exemple, «Escoles Pies. Conferència 1ª», 27-1-1906, original ms., Fons Gual, Carpeta 40; o també, al voltant de la idea espontaneïsta, «Concepte general de la música», conferència llegida el 12-1-1907 a Terrassa, original ms., Fons Gual, Carpeta 40. Finalment, per globalitzar el món del pastor en l'obra de Gual, cal llegir «Estampes d'una vida de pastor» (1922) inclòs a «Antologia poètica», dins *Misteri de dolor*, precedit de *Donzell qui cerca muller*, Barcelona, Selecta, 1949, pàgs. 225-240; també originals ms. Fons Gual, Carpeta 33.



## CAPÍTOL 12

### 1. CAP A PARÍS: A LA RECERCA DE LA PAU I DEL PRESTIGI

Després «d'un llarg període de dubtes», d'acord amb «un desmesurat desig de llibertat i d'emancipació», l'any 1901, Gual decideix marxar a París. Les batzegades amb l'Íntim, les ridiculitzacions i les polèmiques l'han «fatigat del cos i de l'ànima» fins al punt de fer-li desitjar un canvi d'aires.<sup>1</sup> Mort el seu pare, Gual opta per traspassar el negoci familiar als seus associats —els germans Barral— i emprendre un camí nou cap a un munt de «coses presentides». La decisió és arriscada. D'una banda, necessita liquidar el negoci per poder sobreviure a la capital de França;<sup>2</sup> de l'altra, si renuncia a la litografia, no té

1. «El seguit de lluites que venia suportant —reconeix—, potser massa tocades d'amor propi, un moment arribat m'esclavitzaven per complet, i tant en el fet teatral com més enllà d'ell, les divagacions van estrènyer cada cop més el cercle on em movia, amb perills que em calgué conjurar ràpidament, perquè haurien pogut transcendir als qui em voltaven.» Gual: *Mitja vida...*, pàg. 125.

2. Pel que fa a la subsistència, Gual també parla d'uns «encàrrecs editorials» i uns «altres de decoració». Pel que fa als primers, es refereix probablement a una hipotètica corresponsalia a *Juventut* (cal recordar que Gual consta com a col·laborador des del primer número de la revista; vegeu «Colaboradors d'aquest periòdic», *Juventut*, any I, núm. 1, 15-2-1900, pàgs. 2-3). Pel que fa als segons, d'abans de marxar coneixem, del gener de 1901, la coberta per a *Ton i Guida (Hänsel und Gretel)*, rondalla lírica alemanya, llibre d'Adelaida Wette, música de Humperdink, traducció (adaptada a la música) de J. Maragall i A. Ribera, Barcelona, Joventut, 1901 (podeu trobar-la reproduïda a Batlle, Bravo, Coca: *Adrià Gual...*, pàg. 18); algunes il·lustracions per a *Pel & Ploma* (per exemple, núm. 66, 15-12-1900) i alguns Segells per a la Unió Catalanista. Un cop a París, cal destacar que, per mediació de Sert, Gual coneix Alfons Mucha —«perfecte *schec* a la moda; un *bel homme* molt afable, i de posa gairebé afectada, que vivia una solteria a l'Adonis en el seu estudi enclavat al *quartier* de Val de Grace, d'acord amb la seva psicologia estètica preciosista» (*Mitja vida...*, pàg. 131)—, el qual, segons que sembla, li facilita alguns encàrrecs. D'aquesta faceta de l'activitat parisenca de Gual, només es conserven del cert uns plafons pictòrics per a una capella funerària; vegeu-los reproduïts a Batlle, Bravo, Coca: *Adrià Gual...*, pàg. 211. Pel que fa a l'obra de Humperdink i Wette, Gual, a partir d'una iniciativa d'Antoni Ribera, havia tingut la intenció de muntar-la en la mateixa traducció de Maragall. Ho explica Oriol Martí des de *Juventut*, «[Ribera] resolgué, de moment, i com ensaig i preparació, donar a conèixer l'obra de Humperdink. Amb constància i fervor, trià diversos artistes joves, als qui ensenyà la partitura valent-se de la fidel traducció catalana que feren en Maragall i ell. En alguns concerts donà a conèixer el magnífic prelu·di, que fou molt aplaudit, fins en el Liceu. Tot ja estava a punt: l'autor, entusiasmat, els hi donava tota mena de facilitats; en Gual tenia preparat i estudiat lo referent a la *mise en scène*; sols faltava

res que li cobreixi les espatlles. És un salt al buit, i això en un moment en què Gual pretén consolidar les seves relacions amb Dolors de Sojo.<sup>3</sup> El més probable és que, a França, el jove dramaturg busqui el crèdit d'artista, la posició social i el prestigi que dubta d'obtenir si es queda a Barcelona regentant el seu taller. L'exemple d'alguns companys i coneguts com Josep M. Sert, Ramon Casas, Isidre Nonell o Hermen Anglada exerceix probablement alguna mena d'estímul.<sup>4</sup> Ben mirat, per als artistes catalans, anar a París gairebé s'ha convertit en una revàlida ineludible i de bon to.<sup>5</sup> I, amb tot, algunes veus adverteixen d'aquesta obsessió per l'estranger. Vet aquí el perill: que els poetes no oblidin, enduts pel cant de les sirenes del nord, la veu de la pròpia terra.

*«Este extranjero — diu Maragall —, muy provechoso hasta cierto punto en el sentido de armonizar nuestro sentimiento estético con el general de los tiempos y de europeizar nuestra expresión, no debe, sin embargo, conducirnos a un cosmopolitismo literario y artístico que nos descaracterice, pues entonces, a fuerza de querer ser mucho nos convertiríamos en algo insignificante, es decir, en nada.»<sup>6</sup>*

Concretament, en l'àmbit teatral, els autors —i Gual s'hi deu reconèixer— han fet atenció a Ibsen, Maeterlinck, Tolstoi o D'Annunzio i han produït «obras ibsenianas, maeterlinckianas, etc, que de catalán apenas tienen lo exterior, el vocabulario, y de personal el amaneramientos». Totes aquestes influències, mal païdes, poden explicar «falta de personalidad» o, simplement, «preci-

---

l'empresari, i també es trobà a l'últim; però com que no es tractava d'un melodrama amb descarilaments i altres desgràcies, ni d'una màgia amb cascades d'aigua natural, aquell senyor no volgué acceptar les condicions imposades, és a dir, que es presentés l'obra com se devia, i en Ribera preferí plegar.» Oriol Martí i Joaquim Pena: «Hänsel und Gretel. El poema. La partitura», *Juventut*, any II, núm. 50, 24-1-1901, pàgs. 80-84. L'obra es va estrenar al Liceu al cap de pocs dies i al marge de la iniciativa primera de Ribera. Segons la crítica de *Juventut*, els resultats no varen ser gaire satisfactoris; vegeu Joaquim Pena: «Hänsel und Gretel al Liceu», *Juventut*, any I, núm. 51, 31-1-1901, pàgs. 97-100.

3. Vegeu, d'aquest període, la còpia d'una carta íntima conservada entre els papers de la Carpeta 33 del Fons Gual; vegeu també la col·lecció de poemes «París. poesies», originals ms., Fons Gual, Carpeta 33. Gairebé tots aquests poemes giren al voltant de la temàtica atnorsosa i de la sensació d'enyorament, i no aporten gaires dades d'interès per avaluar la producció dramàtica de l'etapa parisenca.

4. A banda Josep M. Sert, Gual fa una llista del catalans amb què es relaciona a París: Xavier Gosé; Pablo Picasso, Jaume Brossa, Joan Pérez Jorba, Manuel Feliu de Lesmus, Isaac Albéniz, Alfons Maseras, Maria de Gay, Eduard Marquina i Aleix de Tógors; vegeu *Mitja vida...*, pàg. 136.

5. Una situació que Miquel Utrillo descriu amb marcada ironia, «No passa dia sense que es faci esment de lo que fa i desfà Barcelona en totes les Arts; a cada pas se troben comentaris retrospectius de l'incansable progrés de la Pintura, l'Escultura, l'Arquitectura i demés arts que deurien ésser belles; ens escruixim de lo que havem adelantat des de que marquem els anys amb el 8, que sols s'ha mort enguany, i ja van escassejant les famílies que no tenen almenys un xicot a París fent d'algun ofici artístic. [...] Encara és hora i el temps és prou per a tenir-ho tot preparat per fer una Exposició que seria un element poderosíssim per a destruir el mal paper que farà a París el conjunt invisible de l'Art Català.» «Projectes», *Pèl & Ploma*, núm. 40, 3-3-1900.

6. J. Maragall: «Arte y Patria», *Diario de Barcelona* (14-3-1901).

*pitación*». Cal de totes totes que l'artista aprengui «a sentir en su alma catalana lo que del arte universal hay en el alma septentrional, o eslava, o italiana, del maestro admirado»; només així l'ànima de l'artista, «así influida, cantará en catalán su canción propia». Gual és conscient de tot això, el seu teatre parisenc suposarà un intent explícit de conciliació entre la *personalitat catalana* i els models estrangers del nord.

### 1.1. «El teatre popular» a l'Associació Popular Regionalista: una declaració de principis

Dos mesos després de l'article de Maragall, Gual marxa a París. Però sembla que hi va amb la lliçó ben apresada. Potser és per això que, simbòlicament, pren l'opció d'acomiar-se de Barcelona amb una declaració pública de principis i d'intencions: encara que se'n vagi a París, la seva voluntat és la de fer obra catalana per tots quatre costats. Qui sap, potser Gual s'ha sentit alludit pels mots de Maragall?

«Supongamos —sentencia el poeta de la «paraula viva»— que un poeta se enamora de la musa popular y se deleita largamente en las canciones y dichos de la tierra. Si el poeta es verdadero, acabará por hacerse un alma popular personal que, en sus momentos de inspiración, cantará como el pueblo... becho poeta en él. Pero si él no es un poeta completo, si no ha tenido fuerza asimiladora, se creará inspirado cuando sienta una canción popular muy bella y su obra será un eco de ésta, no un canto de su alma, indiferente a lo que passa fuera de ella.»<sup>7</sup>

És possible que Maragall faci referència a les «harmonitzacions» de Gual?, que les consideri un teatre falsament popular? De fons, les mateixes qüestions de sempre: la necessitat d'una disposició creativa exempta d'egoïsmes, d'una actitud integradora i sincera, i també, és clar, d'una acció creadora espontània.

Curiosament, la conferència de Gual —perquè d'això es tracta— és bàsicament una demanda de sinceritat; i, curiosament també —després de fer l'elogi dels models estrangers que poden permetre un perfeccionament de la nació i dels seus homes—, una defensa abrindada dels recursos que proporciona la pròpia terra a l'hora d'engegar una croada d'educació estètica del poble. El títol de la xerrada és força orientador: «El teatre popular».<sup>8</sup> I la declaració d'objectius també: «vull posar-vos de manifest la manca d'aquest teatre a casa nostra, els prejudicis que la tal manca ens porta, d'on podem

7. *Ibid.*

8. Adrià Gual: «El teatre popular. Plan-estudi llegit en «l'Associació Popular Regionalista», la nit del 2 d'abril de 1901», *Juventut*, any II, núms. 63, 64, 65, 25-4-1901, 2-5-1901, 7-5-1901, pàgs. 288-290, 307-309, 315-317.

treure'l i els béns que pot reportar-nos repercutint en l'educació artística de la nostra massa.»<sup>9</sup>

De primer, Gual fa una mica d'història del teatre. Després de repassar els principals referents del teatre universal des de la Grècia d'Èsquil fins a les acaballes del segle XVIII, estableix dues etapes: l'etapa del «teatre històric», que abraça el període citat, i l'etapa del «teatre contemporani», que s'estén al llarg de tot el segle XIX. Mentre que el primer ha estat un teatre íntimament vinculat al poble, el segon «salvo rares excepcions, en son conjunt ha tendit d'una manera claríssima al mercadeig del sentiment». És a dir, l'autor contemporani, per comptes d'educar el poble, s'ha preocupat tan sols d'afalagar-lo. El benefici econòmic ha passat per damunt dels guanys morals fins a l'extrem que al públic se li han «afeminat els sentiments» i «adulterat les passions». Gual insisteix: el teatre, tal com es fa en l'actualitat, només serveix per malejar el poble; si s'aconsegueix que el teatre canviï, també canviarà la collectivitat. La novetat del discurs, doncs, rau en el fet d'acomboiar la teoria amb un mínim de referents històrics. Certament, l'argumentació és escassa i el tall entre les dues etapes és força arbitrari; això no obstant, Gual intenta per primera vegada que la seva valoració del teatre contemporani estigui avalada per una perspectiva històrica, que no sigui només una apreciació personal amb més o menys fonament.

Ja fa alguns anys que s'ha iniciat la reforma del «teatre contemporani» —assegura l'autor—; el tret de sortida l'ha disparat Wagner, que ha concebut «l'art escènic com reunió de quants elements fossin precisos per completar la impressió desitjada, arribant en tots sentits a l'alta suggestió de lo anhelat.»<sup>10</sup> Amb la referència a Wagner, Gual comença a descabdellar el seu *credo* artístic particular. Això, que a aquestes alçades pot semblar redundanti i de poc interès, és d'una gran transcendència. Precisament per aquest motiu he parlat de «declaració de principis»: la conferència de 1901 permet observar tots els estímuls que han impactat l'obra de Gual des de 1893 i, al mateix temps, constatar-ne la vigència. En poques paraules, «El teatre popular» (la conferència) permet fer un diagnòstic, un estat de la qüestió. Més encara: permet entendre el fonament de les propostes dramaturgiques elaborades per l'autor sota els teulats del *quartier latin* de París. Per exemple, si ens fixem en la idea de síntesi de llenguatges artístics, entendrem l'elaboració d'un tercer *Nocturn*; si parem atenció en la idea d'usar el «teatre popular» com una base dramaturgica que pugui garantir l'autenticitat d'expressió autòctona a l'hora d'integrar els estímuls europeus, s'illumina netament la confecció de *Misteri de dolor*. Tam-

9. *Ibid.*, pàg. 288. I més endavant, «[La conferència és] l'exposició d'alguna cosa que l'estimo transcendent per al bé del poble, que avui sol viure en un descuit d'emoció que fa tristesa», pàg. 307.

10. *Ibid.*, pàg. 290.

bé és cert que no cal recórrer a cap conferència per estudiar l'elaboració dels textos esmentats; en tot cas, com a discurs programàtic, el text de la xerrada ajuda a comprendre l'estranya pervivència d'uns referents diversificats —i la seva integració— en l'obra de Gual a cavall dels dos segles. Repassem-ho.

En primer lloc, Wagner, que, «al trobar la perfecta fusió de la paraula amb la música», va saber proporcionar al mateix temps «la delectació justa al fons del nostre esperit», al qual li cal «l'emoció de lo palpable», i «l'emoció de lo inexplicable.»<sup>11</sup> En segon lloc, la tradició francesa, que ha tendit, més o menys, cap al realisme (malauradament —observa Gual—, això no ha impedit, salvant honoroses excepcions, el «melodrama», «la intriga», «el patriotisme un tant axavacanat», «els grans espectacles», «lo aparatós de l'escena» i «lo flamant de les robes»). En tercer lloc, el «teatre intel·lectual» de Suècia i Noruega, dissortadament «més savi que sentit» (si s'exceptua, òbviament, el «gran Ibsen»). I, en darrer terme, dos noms de la dramaturgia francòfona —Maurice Maeterlinck i Peladan, «que han senyalat camins d'esplèndida senzillesa»— i un de la dramaturgia anglòfona: Shakespeare.<sup>12</sup> El problema és que els «exemples citats no poden interessar d'una manera espontània a la massa inculta, que és la que es tracta de reanimar». Cal un pas previ, i aquest pas, sempre segons Gual, l'han de fer els dramaturgs autòctons tot prenent allò que «tenim arraconat i pot servir per a l'obra gran d'educació espiritual del nostre poble». En aquest punt entra en joc el concepte de «teatre popular».

Què és el que «tenim arraconat» i pot servir de matèria prima per a la consecució d'un teatre eminentment emotiu i educatiu? No es tracta, evidentment, de la tradició teatral catalana. El teatre català, en opinió de Gual, «no ha sigut fins avui altra cosa més que una iniciació que va pendre peu en les *gataades* predilectes dels nostres pares, sens un fi verament artístic, i quan va voler ser-ho, va caure en el ridícul.»<sup>13</sup> Primer de tot, cal fer-se càrrec de quins són els objectius més enlairats del teatre. L'abast de la seva missió educativa l'exposa Gual per boca de Schiller:

«Diu Schiller que el teatre secunda la justícia social, i que és escola de sabiduria pràctica, guia en el camí de la vida i clau segura per a descobrir els secrets del cor; que ensenya a l'home a conformar-se amb el seu destí, i contribueix a formar l'*esperit nacional*.»<sup>14</sup>

11. *Ibid.*, pàg. 290.

12. Després, d'aquesta exposició, al llarg de la segona entrega de l'article-conferència, Gual es dedica a exposar les menes d'emoció que busca el «teatre contemporani» i les dificultats que tenen per proporcionar una veritable educació estètica. Són les següents: la del «riure», la de la «intriga o esplendor», la del «cap» i la del «cor». És interessant veure com Gual, tot parlant de l'«emoció de la intriga», es revolta, gairebé en un sentit polític, contra els que abusen del «sentiment verge del poble». Pel que fa a «l'emoció del cap», Gual insisteix a relativitzar el valor del teatre d'idees.

13. «El teatre popular», pàg. 309.

14. *Ibid.*

En poques paraules: «l'esperit del nostre poble necessita un aliment espiritual que no se li dona.» Ara bé, qui té l'obligació de proporcionar-lo, aquest aliment? La resposta no pot ser més explícita:

«Ningú més cridat a preocupar-se'n que l'exèrcit de creuats que amb nom d'artistes i poetes tenen la santa missió de vetllar pels esperits adormits. Un dels factors que més poden interessar per aquest despertament és el teatre, per ser tot ell una impressió directa, cridada a reproduir, amb tots els elements imitatius de la naturalesa, quantes visions i episodis poden commoure d'una manera que, després d'absorbir, eleva.»<sup>15</sup>

La matèria prima per als «educadors», és a dir, per als homes de teatre, ha de ser l'«art popular». Perquè «tot lo que ha persistit de sentiments altament estètics ha vingut de les fonts populars, ha sigut fill de les tradicions i les llegendes». I en són un bon exemple, fora de casa i al llarg de la història, tots els elements aduïts: els grecs, l'època medieval, Shakespeare, Goethe o Wagner.<sup>16</sup> És així com Gual inicia la tercera part de la seva conferència. S'ha proposat reivindicar una vegada més els seus intents i la seva teoria sobre el «teatre popular». Legitimar-los com a fase preparatòria, com a etapa prèvia —imprescindible— abans no es divulguin els models regeneradors del teatre estranger de primera línia. El treball amb l'art popular abona el terror espiritual del poble i el prepara per rebre les llavors dels corrents moderns. Sense la primera fase, és impossible que aquestes llavors germinin i que, per tant, s'obtinguin els fruits desitjats de l'educació estètica. «Teatre popular» i «teatre estranger modern» no són principis incompatibles. Són, més aviat, principis complementaris.

A l'hora de redefinir la seva idea de «teatre popular», sobta una mica que Gual insisteixi en els conceptes bàsics que s'enuncien al pròleg inèdit de *Blancaflor*: al fons de les ànimes hi ha bel·leses adormides que reposen des dels dies feliços de la infantesa; són bel·leses que només es poden actualitzar escoltant de bell nou els cants tristos de la mare a la vora el bressol i la cadència de les cançons i de les llegendes antigues.<sup>17</sup> Malgrat les repeticions i la

15. *Ibid.*

16. Gual cita la «Carta-pròleg» a Villot: «La llegenda, sia la que es vulga l'època i la nació a què pertany, té l'avantatge de compendiar exclusivament lo que aquesta època i aquesta nació tenen de purament humà i de presentar-ho baix una forma original senyaladíssima, i per lo tant intel·ligible al primer cop d'ull.» *Ibid.*

17. «La primera espurna d'art que ens han posat a l'ànima ha sigut per boca d'una dona covant els nostres somnis, com si la dona, missatgera dels àngels, rebés d'ells la missió d'adormir-nos dolçament, disposant-nos al despertament dels encisos. Quan infants com a infants, quan homes com a homes. Lo que ahir era una senzilla cançó, avui pot ser tot un poema. Coratge, germans! El saltant d'aigua ja el tenim!» (*Ibid.*, pàg. 316). Després de fer la descripció ideal d'un local teatral dedicat al «teatre popular», Gual es queixa del fracàs de l'estrena de *Blancaflor* i l'atribueix al fet que el públic no va ser l'adequat: allò hauria hagut d'adreçar-se al poble senzill i no pas a la sofisticació d'aquell «públic que es diu cult».

queixa, però, Gual té l'habilitat d'introduir dues idees relativament noves. En primer lloc, el cant popular és substancial per garantir la supervivència de la pàtria: és el lligam entre les generacions passades i les futures, la transmissió inconscient de les essències. Si es té en compte que totes les cançons populars han nascut «de la bondat i l'hermosura», s'obté que el futur de la nació, quan intercedeixen les cançons, és en mans d'homes «bons i hermosos», és a dir, d'homes educats estèticament. En segon lloc, Gual postula la universalitat de la llegenda. Quan es parla d'«art popular», no es parla només de la «llegenda purament nostra. Totes les llegendes són germanes i totes són hermoses, i sols amb elles i per elles poden els homes arribar a la comprensió dels secrets humans.»<sup>18</sup> Per aquesta banda, no em puc estar de glossar, una vegada més, la famosa sentència maragalliana: l'ànima catalana, traduïda per les cançons i les llegendes, és la concreció de l'ànima universal que brolla a través d'una terra determinada. El llegendari universal està indefectiblement emparentat.<sup>19</sup>

Ja per acabar, val la pena destacar el fet que Gual finalitzi la seva conferència amb un to ben propi del nacionalisme vitalista.<sup>20</sup> Siguem joves —diu— «mal el pes dels anys ens mati», siguem forts, siguem bons «i esdevindrem dignes d'ànima» i farem «una obra regeneradora del bon sentit».<sup>21</sup>

18. *Ibid.*, pàg. 317.

19. Poc després, a París, amb ànim de continuïtat i fent referències a la conferència de 1901, Gual redacta un article titulat «L'art Popular». En destaco, a propòsit dels conceptes d'«harmonia universal» i d'«apostolat», el següent fragment: «La felicitat de tots els pobles es deurà, si existís un dia, a la germanor de sentiments. Quan tots els homes vibrin al so d'acords semblants, l'harmonia universal serà un fet. Aquesta harmonia que es preté dels pobles, pot néixer solament de l'ànima del mateix poble. La llegenda és l'ànima. Cal, doncs, que els homes la descobreixin, i els artistes són cridats per un tal apostolat. Per aquest camí, doncs, podem clarament veure que l'obra d'art, a tal punt portada, és obra d'humanitat. Tots els artistes, pel sol fet de ser-ho (si ho són de veres), tenen un fondo d'hermosura introbable i no es poden refugir d'aportar al món tot allò que puga augmentar en ells la clarevidència [sic] d'un sens fi d'admiradors que avui dormen en les tenebres de la ignorància. Crec que ja us ho he dit tot.» Adrià Gual: «L'art popular», original ms. Fons Gual, Carpeta 47.

20. Aquest mateix any, per exemple, Gual col·labora en la campanya dels Segells de la Unió Catalanista. En dissenya un de commemoratiu de l'Assemblea de Terrassa. La imtageria nacionalista es fon amb els motius recurrents de la plàstica gualiana: l'arbre arrelat a la terra curull de branques florides, el llibre sagrat travessat per l'espasa de la lluita, la muntanya sagrada (Montserrat) i, encerclant-ho tot, el motiu central del cor; vegeu-lo reproduït a Batlle, Bravo, Coca: *Adrià Gual...*, pàg. 24. Pel tema dels segells, vegeu Marfany: *La cultura del catalanisme*, pàgs. 249-251.

21. Després de la conferència, es va llegir *Blancaflor*. Tant la nota a peu de pàgina com, anys més tard, el conegut pròleg «Al sr. Joseph Carner», insisteixen a comparar el fracàs de l'estrena amb la recepció entusiasta davant del jovent —«de divuit a vint-i-cinc anys»— de la «Popular Catalanista». «No era aquell públic de la mena d'aquell altre que hem parlat que en junt omplia la sala d'aquella nit trista (?) [així a l'original] —comenta Gual—, era gent que puja, que ha sabut flairar les flors amagades que a l'entorn de nostre bressol varen arrelar's i que no treuran brotada fins que el nostre esforç les faci flors evidents, i, al revés d'aquella altra nit, aquesta va ser per a mi d'esperances, i vaig veure clar que tot lo passat queda perfectament explicat amb tres paraules encoratjadores: *no era bora*.» «Al sr. Joseph Carner», dins *Blancaflor*, pàg. V.

## 1.2. *Dues decepcions: els Jocs Florals i el Teatre Líric*

Pocs dies després de la conferència, Gual és guardonat amb un «primer accèssit» a la Viola d'Or i d'Argent en els Jocs Florals de 1901. La composició premiada pel consistori és «Àngels (retaule)». Lema: «Visions». La distinció, que segons com es miri, pot semblar un motiu d'orgull i de satisfacció, ve a sumar-se, ben al contrari, a la pila de desencisos, a les «fadigues de l'ànima» i a les fissures en l'«amor propi» que, a la llarga, faran que Gual se'n vagi a París. El poema, de fet, ha estat concebut el 1897.<sup>22</sup> Gual, però, no s'ha decidit a presentar-lo fins a la convocatòria del 1901. Ho explica d'aquesta manera:

«Va ser aleshores que massa de bona fe creia en la sinceritat dels *consistoris dels Jocs Florals*. Una vegada guanyador en un sol any de la *Viola i l'Englantina*, anava a la caça d'altre premi ordinari per arribar al mestratge (més per als altres que no pas per a mi), però, a l'adonar-me que s'establien torns, la meua decepció va ser massa forta i vaig triar voluntàriament per *aprenent*. No sé si algun dia acabaré «Àngels». Servo aquests fragments per la història íntima que significa per a vosaltres. La idea em seduïa. I encara, passats tants anys, m'és ben estimada.»<sup>23</sup>

Gual està convençut que el seu accèssit és el resultat d'una conxorxa (cal tenir present la polèmica que han generat els dos premis guanyats l'any anterior: «La Mare de Déu» i «Els segadors d'ara») orquestrada pels seus detractors amb la finalitat d'evitar a qualsevol preu que li sigui atorgat el mestratge en Gai

22. «Aquesta composició —reconeix Gual— la vaig escriure per enviar-la als Jocs Florals del 1897 i, una vegada fet, vaig comprendre que per tot allò de les *llibertats* (literàries) que tan miren els consistoris hauria caigut al foc, i això va decidir-me a guardar-me la. Després me n'hi alegrat perquè, de mica en mica, me l'he anada estimant molt i avui és de les que més simpatia hi tinc d'entre les meves.[...] En lloc d'aquesta, vaig enviar als Jocs Florals d'aquest any «Llac encantat», que obtingué segon accèssit a la Flor natural.» Nota a «Àngels (retaule)». original ms., Fons Gual, Carpeta 33; vegeu el poema també a «1895-1897 Proses i poesia», Fons Gual, Carpeta 34 (és la versió més primitiva). Publicat a *Jocs Florals de Barcelona*, any XLIII de la seva restauració, Barcelona, Estampa de *La Renaixensa*, 1901. El poema descriu com, amb l'arribada del capvestre, els «set àngels de la tarda» baixen des del cel, amb les seves «arpes d'or i plata», per «endormiscar» la plana. Un d'ells fa de mestre de cerimònies i canta «l'oració de cap al tard»: beneeix les muntanyes i les valls, «fa petons a la boira alta», «vigila les cases fosques» i escampa «l'aire de dolc repàs». L'oració és fetauda per una breu tornada, «Ave Maria». Quan tot s'ha adornat i el cel és estelat, tornen al cel i, des d'allí, encara vetllen i van cantant «Santa nit, Santa nit». Vilaregut cita el poema com a inèdit l'any 1898 («Adrià Guab», *La Veu de Catalunya*, any VIII, núm. 18, 3-5-1898, pàgs. 145-146). Per tant, quan, el 1901, és nomenat secretari del consistori, ja coneix el poema. En la seva memària, justifica els aspectes més *evanescents* de la composició atesa la seva condició de «retaule», «Son autor —diu— la califica de «retaule» i, en efecte, la qualificació no pot ésser més justa. Transpira un encantament boirós de vesprada serena, en lo que s'hi dibuixen suaus perfils esllarguits dels àngels, al punt de recitar, amb monotonia corpenedora, l'oració de la nit. La poesia sembla inspirada en un retaule de Fra Angèlic; vegeu «Memòria del secretari», dins *Jocs Florals...*, pàg. 46.

23. Nota a «Àngels...».



Saber. Paradoxalment, d'aquest estat de frustració Gual en treu l'empenta suficient per iniciar una nova peça teatral. Serà a París. Als pocs dies d'arribar-hi (entre el 15 i el 25 de maig), basant-se en la imatge central d'«Àngels», iniciarà la redacció de *Nocturn núm. III. Els Sants Emigrants o La nit al desert*.<sup>24</sup> L'obra quedarà enllestida el dia 17 de juny. Immediatament, en farà una còpia acolorida i l'enviarà a Vicent D'Indy. Queda clar, doncs, que a París Gual no hi ha anat a passar l'estona.

La renovació de l'interès pel «drama musical», més enllà de l'estímul que suposa l'adaptació del poema, també té a veure amb una altra mena de decepció. Em refereixo a la participació fallida de Gual en el projecte de Teatre Líric Català endegat per Morera i Iglésias. Segons la programació del Tívoli, Gual ha d'estrenar-hi una obra titulada *La núvia*, amb música del mestre Pere E. Ferran. La representació mai no arriba a realitzar-se: problemes de temps.<sup>25</sup> A banda els impediments pràctics, de ben segur que, sense voler-ho ni desitjar-ho, Gual es troba al bell mig d'una picabaralla ben galdosa. Tota la programació de gener i de febrer del Teatre Líric Català ha estat envoltada d'una forta polèmica que, tal com fa constar el detallat estudi de Margarida Casacuberta, abraça des de «problemes d'ordre tècnic —actors mancats de formació, de mètode de treball i d'experiència, llibrets i partitures escrits a correcció, escenografia poc treballada, improvisació excessiva, etc.—, fins a problemes que afecten els mateixos criteris de selecció de les obres a estrenar».<sup>26</sup> Atrapat de ple en un conflicte d'interessos i d'amistats, Gual no sap quin partit prendre: si s'obvia la posició que adopten les publicacions diàries (en línies generals, *La Renaixença* es mostra força crítica, mentre que *La Publicidad*, *La Vanguardia* i *La Veu de Catalunya*, amb algunes puntualitzacions, mantenen una actitud de benivolència),<sup>27</sup> Gual se sent pressionat, d'una banda, per la dura crítica del seus companys de *Joventut* (Lluís Via, Joaquim Pena i Emili Tintorer) i, de l'altra, per la defensa de l'empresa que han assumit els amics de *Pèl & Ploma*, sobretot Eduard Marquina (amb el qual acaba de col·laborar en la il·lustració del

24. *Nocturn núm. III. Els Sants Emigrants o La nit al desert*, original ms., Fons Gual, núm. 1401 (dos manuscrits). «De temps pensat o concebut —diu Gual tot prologant l'obra—, no anava en son principi destinat a l'escena. Tenia de ser un poema, però mentre li anava donant forma per dintre, se m'apareixia cada vegada més plàstic, i, en el seu esclat, no he pogut prescindir de fer-lo escènic.» Pròleg a *Nocturn núm. III* (als dos manuscrits).

25. «El treball contra rellotge a què s'hagueren de sotmetre els llibretistes i els compositors i la sobtada interrupció de la temporada reduïren el nombre d'obres presentades.» Aviñoa: «L'empresa del Teatre Líric Català», dins *La música i el modernisme*, pàgs. 287-311.

26. Casacuberta: «El Teatre Líric Català, un projecte polèmic», dins *Santiago Rusiñol...*, pàgs. 411-416 (cita de la pàg. 412).

27. «Els motius d'una tal condescendència tenen molt a veure amb la identificació d'aquests crítics i de les publicacions que representen amb els pressupòsits bàsics del Teatre Líric Català, suficientment mal·leables com per permetre una comunió d'interessos ideològics d'entrada inconciliables. En aquest sentit, la integració, en la idea primigènica del Líric, de modernisme i catalanisme d'acord amb una explícita voluntat regeneracionista, hi juga un paper preponderant.» Casacuberta: *Santiago Rusiñol...*, pàg. 415.

llibre de poemes, *Las vendimias*).<sup>28</sup> I tot això sense comptar amb els lligams d'amistat que l'uneixen al mestre Morera. Per exemple, segons que es desprèn d'una de les embestides de Lluís Via, la capelleta de *Pèl & Ploma* hauria estat la principal responsable d'agunes de les ensopegades de l'Íntim:

«Repassi la col·lecció de *Joventut*, i veurà que nosaltres no hem ridiculitzat mai les iniciatives nobles. Vostès, sí. I a vostès, que havien escupit al cel, ara els hi ha caigut la saliva al front. Ben recent és l'exemple del «Teatre Íntim», fundat més amb consciència que el «Líric Català» per en Gual, a qui vostès ridiculitzaren sens haver fet res que en serietat artística pogués comparar-s'hi. Allí almenys hi vegegrem dignament presentada alguna obra del mateix Gual, que vostès ja es cuidaren de *reventar*, i *L'alegria que passa* d'en Rusiñol, que els seus amics s'han encarregat de profanar posteriorment.»<sup>29</sup>

Com entendre-ho? Per un costat, Utrillo ha col·laborat estretament en les activitats de l'Íntim, fins i tot a *La culpable*; *Pèl & Ploma* ha fet publicitat de les sessions de l'agrupació i, a més, ha editat alguns dibuixos de Gual. L'Íntim ha estrenat Rusiñol, i Gual ha establert una bona amistat amb Marquina. Per l'altre costat, Joaquim Pena, Salvador Vilaregut, Oriol Martí i Claudi Sabadell són

28. Eduardo Marquina: *Las vendimias*, Barcelona, Seix, 1901. *Joventut*, d'entrada, havia saludat l'aventura esperançadament, «Els propòsits de tal empresa no poden ésser més lloables», es tracta de «donar la puntilla al funest *gènero chico*» (P.: «Crònica musical. Variats», núm. 48, 10-1-1901, pàg. 53). Després de la primera tongada de representacions, però, Emili Tintorer («Teatre Líric Català», núm. 49, 17-1-1901, pàgs. 64-65) parla d'«equivocació», assegura que s'han «oblidat els principis més rudimentaris de l'art escènic» i que l'obra de Vilanova (*Colometa la gitana*) és francament ridícula. La crítica musical de Joaquim Pena, al mateix número, es limita a valorar positivament la partitura de Morera per a *L'alegria que passa* de Rusiñol. El to recriminatori s'incrementa en les següents crítiques, que tendeixen a considerar que la mala qualitat de les sessions l'únic que aconsegueix és fabricar un *gènero chico* a la catalana; vegeu Emili Tintorer i [Joaquim]. P[ena]: «Teatre Líric Català», núm. 50, 24-1-1901, pàgs. 78-79; Lluís Via: «Cas de consciència», núm. 51, 31-1-1901, pàgs. 89-90; Joaquim Pena: «Teatre Líric Català» i Emili Tintorer, «Teatres», núm. 52, 7-2-1901, pàgs. 115-117; Emili Tintorer: «Teatres», núm. 53, 14-2-1901, pàg. 135; [Joaquim]. P[ena], «Teatres», núm. 54, 21-2-1901, pàgs. 149-150; Emili Tintorer i [Joaquim]. P[ena]: «Teatres. Líric-Català», núm. 55, 28-2-1901, pàgs. 165-167. De *Pèl & Ploma*, vegeu «Noves & Velles», núm. 66, 15-12-1900 i, sobretot, E. Marquina: «Teatre Líric Català» (acompanyat de diversos fragments de les obres representades), núm. 70, 15-2-1901, pàgs. 2-4. Com bé apunta Casacuberta, rere l'abrandament de *Pèl & Ploma*, hi ha les mateixes raons per les quals, uns anys abans, els de la revista «havien prestat suport a l'estrena de *La fada* i, en general, a totes les festes modernistes i a d'altres activitats culturals que necessitessin el concurs del grup per tal d'aconseguir un important ressò social. Allò que els interessava, fonamentalment, era no perdre el control del mercat artístic català, que havien arribat a conquerir durant l'última dècada del passat segle a través de la potenciació d'un nacionalisme cultural que tenia com a principal tret distintiu la modernitat. Per això, en aquests moments, del Teatre Líric, n'intentaven conduir cap a propi molí la novetat, el component modern que caracteritzava la iniciativa, més que no pas la significació regeneracionista, que quedava relegada a un segon terme» (Casacuberta: *Santiago Rusiñol...*, pàg. 418). A propòsit de la polèmica sobre el Teatre Líric, vegeu, a més del detallat estudi de Casacuberta («El Teatre Líric Català, un projecte polèmic» i «*Pèl & Ploma* i *Joventut*, dos fronts dins el modernisme», dins *Santiago Rusiñol...*, pàgs. 411-16 i 416-421, respectivament), Aviña: «L'empresa del Teatre Líric Català» i Ramon Planes: *El mestre Morera i el seu temps*, Barcelona, Editorial Pòrtic, 1972, pàgs. 99-117.

29. Lluís Via: «Un xiquot d'encàrrech», *Joventut*, any II, núm. 56, 7-3-1901, pàgs. 172-173.

quatre dels sis socis capitalistes del primer Íntim. Podria ser que les desavinences entre aquests dos sectors del modernisme s'haguessin iniciat al si de l'Íntim? Per quin motiu?<sup>30</sup> La resposta no és clara, però sí que ho és el fet que Gual hagi de fer equilibris per no enemistar-se amb cap dels dos bàndols; lògicament, se sent impotent i incòmode nedant entre dues aigües. És probable, fins i tot, que la no participació de Gual al Teatre Líric tingui a veure amb aquesta situació. La *tenalla* —per què no?— també pot ajudar a entendre la fugida de Gual cap a França.

Hipòtesis a banda, l'empresa del Líric, després de la primera temporada, plega veles deixant un munt de títols per estrenar. I això, de ben segur, suposa una batzegada suplementària per a Gual, que, sense cap mena de dubte, hi havia vist una via de sortida per al seus projectes de «drama musical».<sup>31</sup> Pel que fa a l'Íntim, després de la suspensió de *L'arlesiana*, Gual decideix de fer un parèntesi. Tot i això, abans de marxar a París, deixa la companyia en mans de Lluís Reig i de Josep Pujol i Brull que, segons que sembla, tenen la intenció de mantenir-la encara que sigui en un estat latent. La seva intenció és «reunir-se un cop a la setmana i estudiar alguna que altra obra per ésser representada entre ells»,<sup>32</sup> això, és clar, mentre no torni el seu director.

30. En relació al mateix tema —i al suposat boicot del sector de Pèl i Ploma a *La culpable*—, vegeu més amunt capítol 10, apartat 2.3 i capítol 11, apartat 1.1.

31. L'any 1903, tornat de París, Gual estrenarà al Tivoli, amb música del mateix mestre Ferran, *Las bodas de Camacho* (12-6-1903, probablement la traducció de *La núvia*), una obra escrita conjuntament amb Jacinto Grau i basada en un episodi del Quixot. Interpretarà l'obra la companyia d'òpera i sarsuela espanyola del Teatro Price de Madrid. Segons que sembla, aquesta obra és un encàrrec del mateix Ferran. En un article publicat a València, després de descriure l'argument de la peça, els autors recomanen que «el que quiera saber más que venga aquí i vaya al Tivoli el dia que el cartel anuncie la obra. No hay en ella arias, ni concertantes, ni duetos, todo es música motivada. [...] No hay en las Bodas de Camacho chistes de almanaque, pero si bondo, claro y saludable humorismo; no hay quid pro quo, ni cuplets picantes, pero si hay arte, de ese que como el vino, con los años toma fuerza»; vegeu J. Grau i A. Gual: «Las bodas de Camacho. Auto-crítica», *El éxito*, València (28-6-1903); conservat al Fons Gual, Àlbum de premsa núm. I; vegeu també el text de l'obra publicat a Barcelona, Imprenta de Pedro Coll, s.d. Per les mateixes dates, Gual col·laborarà amb Morera en l'intent de represa del Teatre Líric Català (Foment del Teatre Líric Català); vegeu «Novas», *Joventut*, any IV, núm. 176, 25-6-1903, pàg. 431. Encara que tard, després d'una tongada no gaire reeixida de representacions al Teatre Principal, Gual serà nomenat «director artístic» de l'empresa (la mena de direcció que, precisament, els de *Joventut* havien trobat a faltar en la primera etapa del Teatre Líric). L'any 1904, quan sembla que l'aventura ja ha fet aigües, Gual presentarà el programa d'un dels projectes fonamentals del Foment: una escola d'interpretació per a actors que es vulguin dedicar al teatre líric; vegeu Adrià Gual: «El teatre líric català», original ms., 17-10-1904, Fons Gual, Carpeta 36. La conferència és força interessant. A destacar aquesta definició, «Es teatre líric —diu Gual— tota acció eminentment dramàtica en què es desenrotlla i es parla clara la veu de l'actor passant per una exaltació poètica de la tònica corrent del parlar al filat d'emocions que inconscientment formen la paraula cant. En conseqüència, l'educació de l'actor líric serà absolutament la mateixa que deu rebre l'autor dramàtic, cuidant al propi temps d'educar-li la veu, per lo que li sia permesa l'exaltació eufònica que l'ha de distingir de l'altre.» La col·laboració de Gual i Morera es concretarà a *Pierrot de vuelta* o *El destino* (canviat més tard en *La vuelta de Pierrot*); vegeu originals ms., juny 1903, Fons Gual, núms. 1506 i 1596-2. També en l'etapa dels Espectacles-Audicions Graner, Gual i Morera col·laboren en *Els tres tambors*.

32. Gual: *Mitja vida...*, pàg. 126.

### 1.3. *Arribada a París: el tercer Nocturn*

A l'hora d'optar per un model dramatúrgic que pugui covertir «Àngels» en una peça dramàtica, Gual tria el «nocturn». L'obra —comenta— «ve a formar part dels meus *Nocturns*, i em sento content de da'ls-hi aquest germà, perquè porta en la família un aspecte ben distint del que li han dut els dos abans vinguts».<sup>33</sup> Tot consisteix, doncs, a aplicar els mateixos principis que han regit els dos experiments anteriors, afegint-hi alguna novetat diferenciadora. L'opció pel «drama musical» («Blau i blanc. Andante») és ben lògica: l'entramat de l'obra, més que no pas una *acció* pròpiament dramàtica, configura una *situació* escènica; es tracta, d'altra banda, d'un quadre nocturn en què intervenen personatges i espais mífics (Jesús, Josep, Maria, Natzaret, el desert...) al costat de personatges alegòrics (l'Àngel de la Nit, l'Àngel Mestre...). Els uns funcionen de figures *reals* i els altres de figures *allegòriques*, tal com passa a *Blancaflor*. La frontera entre els uns i els altres —val la pena recordar el primer *Nocturn*— és a la mateixa ratlla que separa el son de la vetlla (el somni de la realitat).

La novetat va per un altre costat: està en el fet de concebre el text com un cant explícit a l'arribada de la nit. En els dos «nocturns» precedents, la nit conformava un marc simbòlic i suggestiu per encabir la *situació*, un marc que presidia tota l'obra. En *La nit al desert*, en canvi, el domini de la fosca ve precedit (tenint en compte, com a punt de partida, el contingut d'«Àngels»)<sup>34</sup> pel traspàs alegòric i sublim que es produeix entre la llum del dia i la celistia nocturna. Aquest traspàs, emmarcat pel cant i l'oració en lloança de la nit, és el més important de l'obra; més important, fins i tot, que l'anècdota bíblica. En mots de Gual: «cantar la nit és l'elogi més gran que pot fer-se a la claror.»

«La nit és una companyia seductora, i el que arribés a descobrir els misteris d'encís que porta en ella, i que fructifica la més esplendorosa de les llums, fóra sens dubte algú que viuria més ditxós que els altres, i com que l'aspirar a ser ditxós fortifica i hermo-seja, i tots venim obligats a ser forts i hermosos per no desdir en quant poguem de les hermosures veïnes, és en nosaltres una prenda el intentar-ho.»

L'objectiu, doncs, queda definit: a partir de la reverència i la contemplació, Gual prova de descobrir el «misteriós encís» de la nit. Perquè, com ja s'ha repetit força vegades des del pròleg a *Silenci*, l'aspiració a *conèixer* és el que «fortifica i hermo-seja». En aquest sentit, l'autor recupera explícitament el referent

33. Pròleg a *Nocturn nám. III*.

34. Com a «poema-retaula», «Àngels» és una composició que ve a complementar la idea de «La Rosada»: el que allí eren les gotes-fades que anunciaven l'adveniment de la claror, aquí són els àngels del capvespre que canten l'arribada de la fosca.

baudelaireà: en l'intent de *conèixer* aquest «món ignorat d'esplendors», la nostra veu esdevé «una remor més» que s'eleva i s'integra en les voltes enlairades del temple de la fosca. I gràcies a això —diu Gual— passem «d'amagat entre les harmonies més perfectes per arribar de cara al Sol que no es pon mai.» En poques paraules: al Sol de l'ideal —la llum del reconeixement definitiu—, només s'hi arriba pel trànsit fructífer de la fosca.

Si el marc es diversifica, també ho fa el «fondo», l'assumpte, i la manera com és tractat (es perd, per exemple, el caracter allegèric de l'anècdota dramàtica i el vincle directe d'aquesta anècdota amb el sentit últim de la peça). A *Nocturn. Andante morat* es parlava de la comunicació i de l'aspiració impossible a l'ideal; a *Nocturn núm.II*, es plantejava la tensió inherent al procés de creació artística; a tots dos es partia d'una certa presència del drama interior. Tant en l'un com en l'altre, hi havia un conflicte simbòlic que afectava uns personatges simbòlics (fins al punt de posar en qüestió la categoria de *situació*). Aquest conflicte i aquests personatges acaparaven el protagonisme de l'obra i delimitaven el sentit últim de l'allegoria. A *La nit al desert*, les coses van en una altra direcció. El protagonisme —insisteixo— se l'endú el cant a la nit. L'anècdota (la Sagrada Família fugint pel desert cap a Egipte), en canvi, queda gairebé reduïda a un simple pretext. El que interessa es presentar, per sobre de tot, les evolucions simbòliques dels estols angelicals. Perquè no sigui dit, s'insinua mínimament el drama íntim; per exemple, el de Josep, que riu i plora davant dues menes de sentiment amorós: el que li inspira aquest fill, que ell no ha engendrat, i el que li inspira Maria, del qual no es creu digne (per això Josep té una «expressió dolça i entre trista», unes «faccions que passen fàcilment del dolor iniciat al consol plàscit.»)

El component poètic i gairebé místic d'aquesta concepció contrasta amb la resta de la producció dramàtica del Gual parisií. Si tenim en compte que París serà l'escenari de dues temptatives entorn del vitalisme (la redacció definitiva de *Lairum* i *Camí d'Orient*) i d'un intent integrador sota la influència ibseniana (*Misteri de dolor*), sembla lògic considerar *La nit al desert* com una obra estrictament barcelonina. De fet, Gual la redacta amb molt poc temps i als pocs dies de ser a París, l'estímul originari, a més, és un poema de 1897 i, per si no n'hi hagués prou, el mateix autor reconeix que l'obra va néixer com a defensa del seu «esperit verge» enfront de l'embarcament de la gran metròpoli. Per aquesta banda, encara que indirectament, l'obra participa de l'actitud antiurbana del Gual de final de segle. *La nit al desert*, segons que diu, és una reacció espontània contra «el bullici i l'atabalament» de la gran urbs, contra «l'ambient [sic] d'aquestes bafarades, que a nom de *civilisació*, intenten trepitjar les més senzilles afabilitats dels esperits verges.»<sup>35</sup>

El text, seguint fidelment les coordenades de la «Teoria escènica», es pre-

35. Pròleg a *Nocturn núm. III*.

senta com un «Blau i blanc. Andante».<sup>36</sup> Aquest acord entre música i color s'estén al debat anímic que pateixen Josep i Maria, que si bé se senten entusiasmatats —i també corpresos— pel misteri immens del seu fill diví, intueixen igualment, sense explicar-se ben bé què, el sacrifici i la crucifixió futura:

Josep: «[...] quants cops m'has vist plorar [es refereix a Natzaret]!

Maria: Plorar? Per què?

Josep: No ho sé del cert, Maria...! / Un temps ho sabrem clar, que de vegades / crec encertar i més que mai m'hi perdo...»

Tot això s'intueix en uns breus diàlegs que mantenen el matrimoni mentre decideixen aturar-se i passar la nit al ras. Josep somnia despert, recorda l'anunciació i el casament amb Maria, i la llunyana Natzaret... La tristor alegre de Josep no és unilateral, es correspon perfectament amb l'estat d'ànima de Maria, que darrerament —ho reconeix al seu marit— també ha tingut ganes de «plorar tristors» que no comprèn. Arribats a aquest punt, Gual aprofita el mateix recurs de l'*Andante morat*: els personatges *reals* s'adormen i apareixen les alegories. No cal vetllar —ha dit Maria abans de tancar els ulls—, ja ho faran els àngels. I, efectivament, un seguici d'àngels, que ells no poden veure, vetlla, nit rere nit, el seu son. Avui, però, les coses no van com sempre: abans no arribi l'escorta alada, hi ha un altre àngel que entra en escena. És l'Àngel de la Nit —es defineix a si mateix com «un dels guardadors del gran silenci»—, un dels àngels del poema. Ell i els seus germans, són el set àngels que, quan el dia es desfà, saluden la fosca tot cantant «Santa nit» i «Ave Maria».<sup>37</sup> Avui, l'Àngel de la Nit s'ha quedat més estona per poder veure i adorar el Fill de Déu.<sup>38</sup> Amb tot, l'interès de la trobada entre l'Àngel de la Nit i els àngels de la guarda rau

36. Per un costat, el blanc a les ales, als vestits i a les túniques del seguici d'àngels; per l'altre, la gamma de blaus, que va des de el clar de les robes de la verge als cabells negres de l'Àngel de la Nit passant pel «blau fofíssim» de la túnica d'aquet darrer. De més a més, la fosca no és negra sinó blava: la nit és clara car l'infant Jesús irradia lluminositat. Per la banda musical, Gual pensa en la melodia de «La Mare de Déu». Precisament, Gual rep notícies des de París de l'èxit de la versió melòdica feta pel mestre Nicolau, amb l'Orfeó Català al Teatre Novetats, a partir del seu poema; vegeu «La Mare de Déu», dins *Incens i Farigola. Obres catalanes*, Barcelona, Llobet i Mas, editores, s.d.; vegeu també «Notícies», *La Renaixensa* (29-7-1901). D'altra banda, la relació entre «àngels» i «La Mare de Déu» és clara. La imatge dels àngels fent rotilana, per tant, no apareix per primera vegada a «La Mare de Déu» (1898), sinó a «Àngels» (1897); vegeu també Gual: *Mitja vida...*, pàg. 131.

37. Segons el poema (cito per la versió editada als *Jochs Florals*), «van tocant notes difuses / los qui de genolls estan, / notes que volen enlaira / per la plana endormiscar, / i el qui es troba enmig dels altres, / les mans juntes i els ulls alts, / va cantant a flor de llavis / l'oració de cap al tard.»

38. Es justifica dient que s'ha quedat per fer la ronda. Així, quan comença a clarejar diu, «ja veig ans que dinguí la ratlla fina / on acaba la nit i el dia torna, / moment en el que faig l'última ronda / per dar-ne compte als set germans que esperen / i animar-los de nou a què s'inventin / cançons que gronxaran la nova posta.» Això ve després del cant i l'oració, el moment en què —parlo del poema— l'àngel ha vigilat amorosament la plana («Vigila les cases fosques / que arripides veu al fons, / i amb les notes que n'arpenen / los qui es troben de genolls [els altres àngels], / cap enllà fan que bé arribi / la flaire del dolç repòs.»)

en el fet que el seu encontre dóna peu a una escena metateatral. L'Àngel de la Nit assumeix les funcions de públic mentre els àngels guardians representen en honor seu l'escena de l'anunciació a Maria (el text fa una glossa del «Déu vos salví Maria...»).<sup>39</sup> En resum: un quadre escènic, un quadre i res més, música i color; l'anècdota, protagonitzada per uns personatges que són *sensibles* però que no tenen un conflicte evident (uns personatges que són mítics però que no són allegòrics) ha quedat del tot arraconada.

## 2. CAMÍ D'ORIENT: EL VITALISME MESSIÀNIC

*La nit al desert* és, en efecte, la primera obra escrita a París; amb tot, tal i com ja he comentat, és una obra absolutament barcelonina. No hi ha cap mena de dubte que és un projecte trasplantat, des de l'estímul inicial al model dramàtic. Per contra, *Camí d'Orient*<sup>40</sup> és una obra parisenca. I no vull dir amb això que Gual absorbeixi de la capital francesa l'incentiu per començar-ne la redacció;<sup>41</sup> tan sols vull destacar que és aquest projecte el que centra bàsicament l'activitat dramàtica del Gual parisià.<sup>42</sup> Cal tenir en compte que la concepció del text s'allarga set mesos (des de juliol de 1901 al gener de 1902), és a

39. Gual utilitza al llarg de tot el text els signes d'expressió inventats per al primer «nocturn» (tan sols n'afegeix un). En aquest punt del quadre, tanmateix, a més dels signes, dibuixa amb meticulositat la coreografia (els desplaçaments) i els diversos agrupaments dels àngels-actors en el transcurs de la seva petita representació. També delimita l'espai que ha d'ocupar l'improvisat auditori (l'Àngel de la Nit) i el que ocupen els dorments (la Sagrada Família).

40. *Camí d'Orient*, originals ms., Fons Gual, núms. 1400 i 1402. El segon és una traducció al francès feta per Paul Rey. La traducció és lliurada al Théâtre Antoine. En tots dos manuscrits hi ha il·lustracions a principi d'acte. Al segon, els esbossos són colorejats (en podeu veure alguns de reproduïts a Batlle, Bravo, Coca: *Adrià Gual...*, pàgs. 77, 136, 137). D'altra banda, el primer manuscrit va seguir d'un apèndix titulat «Confidències, estudis i consideracions impubliquables». El text és dirigit a Dolores de Sojo i es presenta com una demostració de la minuciositat i el rigor en el procés d'elaboració d'una obra (una mena d'anotacions que tindrà continuïtat en *La fi de Tomàs Reynald*). Gual no el considera un pròleg («Seguint lo iniciat en les tragèdies i com faig en *La culpable* —comenta—, prescindixo en aquesta de pròleg»). Pel que fa a Paul Rey, era «un francès del Midi, ni gota estrany amb el català, més aviat contactat amb les seves recerques, rere la dèria de la restitució de [la] llengua d'oc amb totes les seves conseqüències...» Corredor de proves en una impremta important, i poeta *retentissant*, parlava un francès obert a posta, obert i cantellut, perquè en dir d'ell no es volia assemblar, a *ces cochons de parisiens qui parlent à moitié, parce qu'ils ont de brouillard dans la bouche* (Mitja vida..., pàg. 134). Va ser Paul Rey qui va presentar Déodat de Séverac a Gual; el músic, abans d'interessar-se per *L'estudiant de Vic*, va estudiar la possibilitat de fer un preludi orquestral per a *Camí d'Orient*.

41. De fet, Gual ha esbossat l'argument abans de marxar i l'ha explicat a Dolores de Sojo en el context d'una de les tertúlies de Can Llorach; vegeu «Confidències, estudis...».

42. A París, Gual també acaba la redacció definitiva de l'únic acte del *Lairum* i escriu *Misteri de dolor*. No hi ha cap mena de dubte que *Segell de foc*, drama íntim en tres actes i en prosa, escrit el 1901, que es conserva a l'Ateneu Barcelonès, no és de Gual (en dóna notícia Enric Gallén a «El teatre», dins Riquer/Comas/Molas: *Història de la literatura catalana*, Vol. VIII, pàg. 433). A banda la cal·ligrafia (podria ser una còpia), ni el llenguatge, ni l'estil, ni el tema, ni la manera rudimentària de desenvolupar l'acció es corresponen amb la manera de fer de Gual. El text, al meu entendre, només es pot llegir com una paròdia dels *dramas íntims* de l'autor de *Silenci*.

dir, que ocupa l'atenció de l'autor durant la meitat de la seva estada a França. A París i amb *Camí d'Orient*, Gual comença a reformular els principis de la seva estètica per obtenir, finalment, uns productes que gosaria etiquetar de maduresa. Tant *Camí d'Orient* com *Misteri de dolor* són obres que desenvolupen sintèticament algunes de les intencions i dels models exposats a la conferència sobre «El teatre popular», a Barcelona. És en aquest punt de partida que descansa la novetat de tots dos textos: si bé no cal esperar gaires sorpreses pel que fa als estímuls dramàtics, res no impedeix que la seva formulació integradora esdevingui, si no del tot inèdita, força original. De la síntesi wagneriana no cal ni parlar-ne; de la voluntat de fer compatibles atmosfera i «justesa», de la senzillesa i la sinceritat, tampoc. A aquestes alçades, ningú no pot dubtar que tots aquests principis presideixin les bases dramàtiques de *Camí d'Orient*. El més destacable, en canvi, és la continuïtat del treball iniciat a *La culpable* en relació al concepte de «tragèdia moderna». En poques paraules: la conjunció entre, d'una banda, l'estímul tràgic —amb deutes evidents a D'Annunzio i al teatre grec (aquí d'una forma molt més clara)— i, de l'altra, el model ibsenià. En aquesta ocasió, Gual reconduïx aquestes influències amb la intenció d'aprofundir una mica més en la idea vitalista, fins a l'extrem de fer-la completament útil i acceptable. Pel que fa al «teatre popular», caldrà esperar a *Misteri de dolor*. Allí la síntesi serà completa.

Es podria considerar, en part, que *Camí d'Orient* completa una mena de trilogia començada amb *La culpable* i continuada —també a París— amb *Lairum*. En la primera, l'autor presentava el triomf d'un vitalisme individualista que, impulsat per l'amor, superava tota mena de traves morals i socials; en la segona, a manera de matisació, es definia una crítica radical contra l'individualisme egoista i insolidari; sumant totes dues coses, en la tercera, Gual ve a confirmar que el vitalisme només és possible si l'impulsa un amor pur i, alhora, després. En poques paraules: si és impulsat per la força de l'amor i per l'aliè d'un ideal autèntic, el vitalisme d'uns pocs —i el seu sacrifici— reverteix forçosament en benefici de la col·lectivitat: la redimeix, la salva, l'educa, li proporciona l'energia que necessita per al seu redreçament. Estic parlant, doncs, de la formulació d'un vitalisme messiànic.<sup>43</sup> Amb això, la idea gualiana d'«educació» i de «regeneració estètica» s'allibera definitivament dels seus compo-

43. Vegeu la pervivència d'aquest ideal messiànic en un escrit publicat gairebé deu anys després (Adrià Gual: «Regenerem», *Teatràlia*, any I, núm. 1, 15-9-1908, pàgs. 18-20). L'autor hi parla dels homes com d'un «ramat a la desfeta que, ben acoblat per una veu serena, fora capaç de regenerar-se heroïcament». Més encara, «Manca tan sols descobrir d'on sortirà la veu serena, i d'uns quants enfortint-ne la voluntat per ben escoltar-la i fer-la avinent a la distreta cobla dels mortals, que enrutinats pasturen a l'entorn d'uns quants trossos de pa, més secs que tous.» Aquesta veu, al·trament, s'expressarà a través del teatre (entès, doncs, com a vehicle de «regeneració social»). «Fer net, ben net, desentelar aquest mirall que es diu teatre, és revelar a l'home tota la honestitat del bon sentit, fer-lo fort davant tota cruïssa, assegurar el seu esperit davant tota tempesta, armar-lo de tot encant endolridor de les amargors fatals, inevitables; en una paraula, fer homes.»



nents decadentistes: l'enèrgica actitud del doctor Gustau de Montanal —que molt significativament de jove va rebutjar el sacerdoci a què l'empenyia sa mare— esdevé l'antítesi de la morbositat resignada que postula mossèn Oriol a *Silenci*.

### 2.1. *L'argument*

El primer acte, transcorre al pati de la casa del doctor Gustau de Montanal, metge de Vila d'Auba. Els pacients, escampats ça i lla, esperen el seu torn de visita. Arriba un grup de vilatans que vol parlar amb el doctor: estan preocupats per la notícia que la pesta s'ha estès per la veïna vila de Castell Fosseres. En aquell moment arriba el doctor que, un cop assabentat de la situació, tranquil·litza els seus parroquians i els diu que tinguin fe, que no cal organitzar cap somatent i que la pesta, si ha d'arribar, arribarà, i que quan això passi caldrà estimar-se el doble i lluitar. Els vilatans marxen conformats. A primer terme queden dos captaires, Hilari i Jan. El primer comença a explicar al seu company el dolorós passat del doctor... Arriba la filla del metge, Elisabet, i la conversa s'atronca momentàniament. Quan Elisabet entra a la casa, la confessió continua... Es tanca la cortina.<sup>44</sup>

El segon acte transcorre a l'interior de la casa de Gustau de Montanal. Elisabet es mostra esquerpa i enutjada car sospita que li han amagat —i li amaguen encara— alguna cosa. Per exemple, ningú no parla de la seva difunta mare, ni tan sols els vells masovers. Elisabet pregunta al seu pare si, en cas de necessitat, aniria a lluitar contra la pesta. Ell respon afirmativament: des que la té al costat (cal aclarir que Elisabet ha viscut allunyada durant molts anys; primer en un internat de monges i després amb la seva àvia a Barcelona) creu en una segona joventut i ha sentit com se li refermava la vocació. Elisabet respon fredament a aquesta mostra d'afecte i comunica al doctor la resolució que acaba de prendre. Se sent trista, desenganyada de la felicitat en el món i de la viabilitat de qualsevol acció positiva. A casa tot li sembla llunyà i estrany, com si hi habitessin fantasmes, hi ha un misteri al seu passat que no entén, no hi ha cap ideal noble i positiu que la faci quedar a Vila d'Auba, de fet, espera la mort com un alliberament. Per tot plegat ha decidit entrar al convent, fer-se monja. Pressionat per l'actitud de la seva filla, Gustau de Montanal decideix desvelar el secrets de l'existència d'Elisabet i allunyar les foscors que fonamenten la seva actitud de renúncia. Ella s'hi resisteix. Ell insisteix, però. Confessa que la seva dona —la mare d'Elisabet— havia estat una dona infidel i que només

44. Segons Gual, amb això és persegueix un «contrast de bona llei tirant a lo clàssic que deixava l'espectador amb ganes de rebre la impressió de l'acte següent.»; vegeu «Confidències, estudis...».

per aquest motiu, de petita, l'havien allunyada de casa. Ella, compungida, li demana perdó: ara entén allò de la segona joventut i s'adona també que té una missió a acomplir al costat del seu pare. Ho vol saber tot... Sobtadament són interromputs: un darrer pacient. La conversa s'estriona... Es corre la cortina.

Al tercer acte, al pati de la casa, continua la conversa interrompuda a l'acte anterior. Se serveixen els antecedents: la mare d'Elisabet, trobant esquifida la vida a Vila d'Auba, enganyava el seu marit amb un amic de la família. El doctor, informat per un pacient agraït (Hilari), els va sorprendre al bosc d'en Faig. Després d'això, Elisabet havia estat portada a un convent i la mare havia abandonat la casa... Un cop assumida la revelació, Elisabet manifesta el desig de fer costat al seu pare en la seva missió. Una missió que Gustau de Montanal explica tot remuntant-se a la seva joventut, quan va decidir de fer-se metge i d'anar a muntanya a exercir el seu ofici... Mentre es va fent fosc, arriba a la casa una nova comitiva. Són gent de Castell Fosseres que vénen a sol·licitar l'ajut del doctor contra la pesta. Elisabet pren la decisió pel seu pare: agafa el maletí, baixa les escales i diu que se'n van tots dos. Ell, de primer, no vol. Ella insisteix decidida: ha arribat l'hora d'iniciar el camí plegats... Camí d'Orient...

L'acte quart transcorre a la plaça de Castell Fosseres. Escenes de pesta i de mort. Presenciem una certa confrontació d'actituds: hi ha els que es resignen davant la mort i s'abandonen, els que hi lluiten en contra i els que la neguen tot lliurant-se a la gresca i a la borratxera («com una banda de fantasmes que volen entrar a la mort pel camí de brases ardents.») Enmig d'ells, Gustau i Elisabet, «resplendents d'heroisme», són la força motora de l'esperança, l'energia que no cessa... Fent costat al doctor, Elisabet ha aconseguit que el somni del seu pare, que era somni d'home, hagi esdevingut somni de gegant. Inesperadament, arriba al poble Robert Mariel, l'antic amant de la dona del doctor: vol fer-se perdonar per ell i per la seva filla. Gustau vol impedir que vegi la noia, però no ho aconsegueix. Elisabet reconeix el personatge; com si hagués estat tocada d'un llamp, cau presa per la malaltia...

L'acte cinquè transcorre a l'ermita de Selgàs.<sup>45</sup> Hi han dut Elisabet, que delira. Gustau, alterat, fa que surti tothom amb un o altre encàrrec i es queda sol amb sa filla. Fins i tot se'n va Robert Mariel, encara que fa el ronso. Elisabet desvarieja; en el seu deliri, explica com s'eleva i com arriba fins a un Palau enlairat de pedres blanques... Ella és la que ha descobert el Palau a tots els «al-

45. L'ermita de Selgàs, segons confessió del mateix Gual, és inspirada en una narració —«Ànima en pena»— que Gual ha publicat a *Juventut* uns mesos abans (any I, núm. 32, 20-9-1900, pàgs. 503-504). Es tracta, doncs, d'un indret solitari i misteriós que és esquivat pels habitants de la contrada. Segons que diuen, algú hi va assassinar el capellà quan deia missa en dia de commemoració. En la narració, el protagonista s'hi aixopluga una nit de tempesta i té una estranya visió: una ànima en pena. A la tragèdia, Gual proporciona les dades en forma d'acotació, «L'ermita descuidada, de la que tot el poble en fugia per haver-hi hagut ja fa anys l'assassinat del capellà mentre oficiava en dia de cerimònia senyalada; en el moment actual, ve a ser l'avant-tomba de la filla del benefactor dels caigués i dels que se sostenen encara.»

tres», una munió de gent que la segueix tot cantant «l'himne gran de l'espai dels espais». L'última paraula és clara: «Victòria!». Elisabet mor... Arriba Robert. Gustau no vol que s'acosti al cadàver i Robert, desesperat, confessa que ell és el veritable pare de la morta. Després d'uns breus instants de lluita interna, Gustau perdona el seu rival. Robert li ha obert els ulls i ha fet que s'adonés que el seu amor per Elisabet anava molt més enllà de la sang. Robert, que accepta el perdó, creu que ara ja pot morir en pau; Gustau, en canvi, llença un crit exultant de vida: la força i la puresa del seu amor li han proporcionat tota l'energia que necessita per viure... Ara pot prosseguir la lluita iniciada amb la mirada ben alta, sempre cap al Sol...

## 2.2. *Contra el decadentisme: una altra mena de mort*

Com la Mort concebuda en l'imaginari maeterlinkià, la pesta<sup>46</sup> amenaça simbòlicament els personatges de Vila d'Auba. «Lo que sia per esquivar-la», supliquen els pagesos, i Gustau de Montanal els respon: «Esquivar-la?... Vindrà si vol!». I quan vulgui, és clar: res no es pot fer per escapar al propi destí. Contra el que pugui semblar d'entrada, la resposta del doctor no implica una actitud resignada. Tot al contrari, quan la vida és una lluita enèrgica i és guiada per un ideal enlairat, aleshores la mort no pot esporuguir ningú, ni tampoc no pot entendre's com un càstig, ni tan sols com un alliberament; en aquestes circumstàncies, la Mort és un premi: la visió ideal de la Victòria,<sup>47</sup> el triomf definitiu de la missió que ha governat el rumb de la pròpia existència.

L'evolució de l'actitud d'Elisabet davant la Mort ajuda a comprendre aquesta idea. De primer, Elisabet, vestida de blanc i negre —que, com ja s'ha vist en altres obres, simbolitza la presència del drama íntim— contempla la

46. Gual agafa com a punt de referència el cas particular de l'epidèmia d'Arànsér, a la Cerdanya, l'any 1896. N'obté informació en un assaig de la *Revista de Ciències Mèdiques de Barcelona*, any XII, núms. 20, 21 i 23. També li proporciona alguns bons consells el seu amic Pep Torruella, «metge jove i de talent». En darrer terme, reconeix l'empremta de *I promessi sposi* d'Alessandro Manzoni, on es descriu la pesta de Milà durant l'any 1630, i del *Decameró*, on es parla de la pesta de Florència pels volts del 1350. D'aquest darrer, n'extreu, a més, l'escena dels borratxos. És interessant la manera com Gual justifica l'inici de l'epidèmia en la seva obra: un grup d'artistes ambulants —recupera, doncs, els motius rossinyolescs que havia aparegut en un del seus primers textos (*Els excèntrics Tik-Tok*)— acampa prop del poble; un d'ells mor i els seus companys l'abandonen sense enterrar-lo. Ningú no se n'adona. Quan els vilatans descobreixen el cadàver ja és massa tard, la malaltia s'ha estès; vegeu, per tot plegat, «Confidències, estudis...»

47. En paraules del doctor, «un Palau gran, molt gran. Un Palau de porta sempre oberta allà en la cima més alta de les cimes; un Palau de pedra blanca voltat de boscos sords; la casa Pairal de tots els fills, recollidora dels sofrents de cos, rublerta de jardins amagats per als sofrents de l'ànima. El Temple sumptuós que exigeix sols per entrar un rastre d'amargor, un plany, un esguard endolorit, una llàgrima pesanta... D'on els entrats ne sortíssim camí de la vida, el goig al cor i la salut al rostre.» És una visió que es correspon, al final, amb el deliri d'Elisabet. D'altra banda, la referència a *Nocturn. Andante morat* és inqüestionable.

mort com si fos un alliberament.<sup>48</sup> És el prototipus de l'individu decadent que, fins no fa gaire, ha estat presidint gairebé tota la dramaturgia de Gual. Curiosament, l'autor dibuixa el personatge ben lluny de l'*atractiva* perspectiva amb què ha estat presentat fins ara. El *misteri* que l'envolta, el desig inicial d'esclarir el *secret* i l'assumpció final del *silenci* han convertit Elisabet en una jove «vella», en una mena de «mort en vida» («No me'n dono compte de com he arribat a la vellesa. Això és per mi tot un misteri que fins avui he sentit ganes d'esclarir i que, de cop, desisteixo de conèixer»). Per a Elisabet, entrar al convent suposa la renúncia definitiva al món i a l'existència terrenals... I amb tot, que diferent aquesta Elisabet d'aquella lluminosa Beatriu, filla del Dante!<sup>49</sup> I això que totes dues es troben en les mateixes circumstàncies, que totes dues adopten la mateixa decisió!...

Confrontat amb aquesta situació, Gustau de Montanal no té altre remei que aclarir el misteri: fet i fet, aquesta és l'única manera de recuperar la filla, de tornar-la a la vida, la qual cosa és força interessant. El missatge de Gual és explícit: si bé, abans, ell mateix havia predicat la complaença el els pesars secrets i en el silenci, ara, per contra, es posiciona —com hauria dit Maragall— contra aquesta postura tan poc saludable i solidària: només la revelació catàrtica del misteri —dels secrets arrelats en el passat— pot recuperar l'home per a la seva autèntica missió en la terra. Efectivament, a partir del reconeixement, el canvi d'actitud d'Elisabet és radical.<sup>50</sup> Ara entén que el seu pare li parli de «segona joventut». Ella està cridada a ocupar el lloc que la seva mare no va voler —o no va poder— ocupar dignament. El seu amor ha d'alimentar energèticament el doctor fins a fer-lo triomfar en la seva vocació. I si mor en la lluita, acceptarà la mort amb alegria, però ja no com un alliberament, sinó més aviat en la seguretat que el seu esforç no haurà estat inútil i que, per consegüent, serà premiada en el més enllà.

### 2.3. *El model ibsenià* (Espectres)

Tenint en compte aquesta evolució tan i tan significativa del personatge d'Elisabet, es pot entendre l'interès de Gual per la forma analítica emprada en l'obra d'Ibsen. Com la sra. Alving a *Espectres*, Gustau de Montanal, va allunyar la seva filla de casa, perquè no s'adonés de la lletjor i de la manca d'amor. En l'actualitat, tanmateix, a tots dos personatges —el d'Ibsen i el de Gual— els

48. Per exemple, quan Malena, la masovera, li parla de la seva filleta morta, Elisabet sospira i respon: «tan de bé li va fer Déu».

49. Vegeu més amunt, capítol 10, apartat 3.1.

50. «La confessió que véns de fer-me —diu la noia— ha resol d'un cop la meua vocació. L'altre del claustre era filla de les divagacions en què vivia; la de venir a prop teu la veig com un reflex d'aigua clara, perquè m'adono que el meu esperit demana volar a prop de qui sàpiga guiar-lo.»

cal redimir-se del passat, alliberar la vida de les rèmores mortes, purificar el present mitjançant la confessió, reconèixer l'existència pretèrita per arrencar-li definitivament la seva capacitat corrosiva. D'aquí, els extensos parlaments del segon i del tercer actes del text català: parlo d'aquesta necessària i tan ibseniana manera de justificar l'avui dels personatges atenen als conflictes del seu passat. Si obviem el fet que Gual concentra excessivament l'explicació en una sola conversa —partida, però, en dos actes—, cal valorar el recurs per la seva complexitat i destacar el fet que s'estengui simbòlicament fins al final de l'obra: després de la confessió, l'única cosa que Gustau amaga a Elisabet és el nom de l'amant de la mare. Quan, al final de l'acte quart, la noia reconeix en Robert Mariel aquest amant, cau sobtadament fiblada per la malaltia: haurà estat víctima dels espectres del passat.<sup>51</sup>

El paralelisme amb *Espectres* també permet arribar a d'altres conclusions. Permet, per exemple, distingir entre les *dues menes de vitalisme* de què he parlat més amunt: l'individualista i el messiànic. Ibsen presenta el camarleng Alving no tant com a culpable, sinó més aviat com a víctima: la víctima d'una societat que ha pervertit el seu impuls de viure en l'estret cercle d'unes determinades convencions morals. La sra. Alving, gràcies a les noves lectures i a les idees del seu fill, s'ha adonat finalment de la seva part en aquesta culpa. Fins ara, mai no havia posat en dubte que l'única víctima hagués estat ella. El mateix passa a *Camí d'Orient*. L'impuls de viure de la sra. de Montanal ha estat sacrificat, entre muntanyes, rere l'afany d'ideal del seu marit; la seva vitalitat ha estat immolada en la inexorable tenalla que imposa el determinisme del medi. Ella també ha estat una víctima. Així ho entén Gual,<sup>52</sup> i tanmateix mai no arriba a disculpar explícitament l'actitud de la mare d'Elisabet. De fet, entén que el seu afany de viure és radicalment diferent del de Gustau: d'una banda, l'autor considera que la força vital que va impulsar els actes de la sra. de Montanal no és un impuls net, sinó més aviat un impuls egoista, un impuls equivocat, el mateix tipus d'impuls, de neguit, que ha empresonat el cor innocent de Lairum dalt de les muntanyes. A l'altra banda, es mostra el component messià-

51. No cal dir que el títol de l'obra, *Camí d'Orient*, és una referència clara al Sol que reclama l'Oswald d'*Espectres* (en el sentit optimista amb què ho ha definit Jordà). No és perquè sí que, en l'última imatge de la peça, Gustau apareix banyat per un raig de sol de l'alba. Així mateix, l'expressió ibseniana «Espectres !», que no pot reprimir la sra. Alving després de sorprendre Regina i Oswald flirtejant, és pràcticament idèntica a la que exclama Gustau de Montanal quan descobreix la seva dona i Robert Mariel al bosc d'en Faig, «he vist fantasmies». D'Ibsen, Gual només en rebutja el llenguatge: el creu molt allunyat de la manera de parlar catalana. «No puc acceptar —diu— la sequedat de llenguatge que Ibsen sol emprar, ni el llenguatge florit d'un Èchegaray o de molts francesos avui en voga. [...] D'un temps en aquesta part, i a causa de les influències del nord, tot hom s'esforça a ser grís i nevolús. Paul Rey té raó en aquest sentit sostenint que cada un deu cantar amb la veu que té (i ell no diu que *Déu li ha dat*) i que és infàmia (i ell no diu *peccat*) de disfressar-se d'emboirat quan s'ha viscut sota el Sol de *nigdia*.»; vegeu «Confidències, estudis...»

52. Gustau de Montanal defineix la seva necessitat d'estar acompanyat com una actitud d'«amor egoista». I entén que la seva muller trobés «esquifida, al cap d'un quant temps, la felicitat que en son principi va semblar atreure-la.»

nic, la lluita contra l'individualisme insolidari, dels personatges principals de la tragèdia.<sup>53</sup>

#### 2.4. *De la Bondat per la Bellesa a la Bellesa per la Bondat*

Gustau de Montanal, impulsat per un «grapats d'ideals» i també «per l'aspiració incompresa de tots els altres», se'n va anar a muntanya a exercir la medicina. Em sembla que no cal esmentar el component simbòlic d'aquesta disciplina. La pesta és, metafòricament, una malaltia de l'esperit. El que fa Gustau, simplement, és guarir l'espèrit de la societat malalta; ell n'ha esdevingut el guia coratjós i il·luminat. D'aquí que, Jan, impressionat per la personalitat del doctor, exclami:

«A la presència d'aquest home, m'ha semblat fer coneixença d'un d'aquells escolts que dirigien voluntats i duïen bàlsam a totes les ferides... Com m'hauria agradat sentir-lo més.»<sup>54</sup>

És lògic, doncs, que la vocació mèdica de Gustau de Montanal es presenti menys com una vocació professional que com la mostra clara d'una voluntat filantròpica. Gustau hauria pogut ser capellà, però «ja, aleshores —diu—, no veia pas com un càstig els instints de sana passió humana, que em semblen encara avui la sola força per dur endavant els grans propòsits»; també hauria pogut ser advocat, com el seu pare, però no ho accepta perquè sent «una aversió marcada en contra les lleis que els homes inventen.» El seu ideal passa, consegüentment, per una expressió apassionada i sense trabes dels instints vitals. Uns instints guiats per la força de l'amor, pel desig d'obrir-la als «altres», i al-

53. La visió final d'Elisabet explica el dilema entre les dues menes de vitalisme. De primer, un personatge innominat és temptat per una bruixa dolenta, amb ulls de serp i cua de sirena, que li ofereix un castell ple de riqueses; només ha de dir «vull i em venc» (és un conte que li explicava Robert Mariel de petita). El personatge —com el rabadà Lairum— accepta i esdevé «senyor de la riquesa llaminera» i «mestre de la llar dels malvivents en la quietud vergonyosa». Representa l'allegoria del vitalisme individualista. Tanmateix, el vent xiula i tremola, i també plou. El castell s'enfonsa, cau la torre més alta i la bruixa és esclafada... Enmig del cel clar, Elisabet veu el Palau blanc i enlairat; dels seus finestrals, «en surt un incendi d'amor que coloreix les valls i les muntanyes», «tot s'hi troba al seu entorn, tot s'hi junta i s'estima». Ella ha estat, després del seu pare, la persona que ha descobert el Palau de l'Ideal i la que mostra el camí als «altres» (una «munició de formigues que semblen homes», que «el miren i no el veuen... i es riu...»). És l'allegoria del vitalisme messiànic. Gual descriu aquest deliri final com una «revelació wagneriana», «No sé perquè aquest dracte acti m'apareixia com una revelació wagneriana, i perdona la presumptió. [...] El fet de la *rondata*, iniciat en el quart per Robert Mariel, va prestar-se'm al deliri d'Elisabet per arribar a la destrucció del *Castell fals* i procurar-me aixís el triomf de la visió del *Palau somniats*; vegeu «Confidències, estudis...».

54. I Hilari li respon que té raó, que els malalts s'atansen al metge amb qualsevol pretext, «i quan hi són, no es planyen, es confessen». Perquè «també en té dels bàlsams que ara deies, i els duu corrent les planes, sota el Sol i la pluja, sempre sempre tot per als altres...».

hora, per l'afany d'«endevinar hermosures amagades». I és que Gustau també parla d'estimar «lo ocult i lo invisible». Per aquesta banda, s'evidencia la compatibilitat dannunziana entre l'impuls messiànic i la poètica esteticista. Fixem-nos, per exemple, amb aquests mots del protagonista:

«volia fer del meu pobre saber un art altíssim de consol evident; pretenia arribar a la bellesa per la bondat i la ciència venia a ser per mi l'element de facilitat per arribar-hi.»

Contra el que pugui deduir-se d'una lectura ràpida, la formulació, tot i jugar amb termes coneguts, no és gens elitista o insolidària. L'art continua formulant-se com un art consol, d'acord; això no obstant, el consol, per comptes de concebre's en benefici del propi artista, que ha estat marginat per la col·lectivitat, s'aboca decididament cap als altres. Més encara: si bé és cert que Bondat i Bellesa se segueixen assimilant, fins al present Gual ha parlat d'accedir a la Bondat (primer la individual i després la col·lectiva) gràcies al refinament de la sensibilitat que implica l'acarament amb la Bellesa. Ara, en canvi, el plantejament és invertit: exercint de bell antuvi la Bondat cap als altres es pot arribar a purificar l'esperit fins al punt que ens sigui permès obrir els sentits a les «hermosures amagades», és a dir, a la Bellesa.

## 2.5. *La funció de la dona en la societat*

Gustau de Montanal exerceix la Bondat i, tanmateix, encara no ha pogut accedir a la Bellesa. Per què? A l'inici de l'obra, el doctor diu que s'ha quedat molt més «enllà del que somiava». El seu problema no ha estat una qüestió d'enfocament. No ha pres, per exemple, el camí equivocacat del vitalisme insolidari; simplement ha succeït que a la seva vocació messiànica li ha mancat l'amor pur d'una dona.<sup>55</sup> Al present immediat, en canvi, les coses sembla que poden canviar: «des que et tinc a prop —li diu a la seva filla—, ni jo ho sé ben bé lo que em passa. [...] Tot m'ho miro amb tal embadaliment que, per moments, arribo a creure en la segona joventut. Sí, sí... ben cert. Com si m'adongués d'una segona florida; no com la primera, de colors esbojarrats, sinó ferma i definitiva...» Així, ara podrà «temptar la mort per viure el doble. Al meu costat l'empenta, sempre l'empenta, l'altre jo que em sosté sense fer res més del que faria l'ombra pròpia hermosejada.» Per la seva banda, després de la revelació, el punt de vista de la filla és idèntic:

55. «Em calia ben a prop una veu per mi tot sol, uns ulls, una ànima, la síntesi de l'amor gran corfosa en una dona que m'ajudés a carícies...» Tot comentant l'obra, Gual identifica la figura de Gustau de Montanal amb la de l'artista conscient. «Jo crec que l'artista —diu Gual— sense bondat i amor sincer no podrà mai produir obra benfactors, que deu formar part dels elements de redempció humana»; vegeu «Confidències, estudis...».

«Passarem la vida estimant per estimar-nos, i a través del nostre amor l'obra prendrà forma. Sols les teves paraules caldran per revelar en mi quelcom d'inconegut. Ja veig lo que tu veus, ja veig on vas, res me detura. Et conec fa una hora escassa i sento que t'estimo bojament.»

Gual defineix una determinada visió de la funció de la dona en la societat moderna. Per a ell, la dona ha de ser la força impulsora de l'obra de l'artista, l'ombra guadora, la inspiració, l'energia espiritual, el refugi de les essències... Allò que havia reclamat Pérez Jorba tot parlant de D'Annunzio:

«Però ja que tota una filosofia moderníssima tendeix a enaltir l'home, a fer-lo devenir potent i superior, no podria també iniciar-se una altra corrent, un xic distinta del feminisme, que es dirigís en particular a enlairar la dona del nivell actual, que la preparés a fi de poder arribar a una unió perfecta i alta amb l'home pensador.»<sup>56</sup>

Si ens hi fixem, Gual ha anat perfilant aquest concepte lentament des dels temps de l'estrena d'*Ifigènia*. És una idea que es pot rastrejar fàcilment en obres com *A la memòria de Chopin* o a *L'emigrant*. El problema l'obsessionària durant força anys i té a veure amb l'ideal femení que està construït el catalanisme emergent.<sup>57</sup> En un sentit, es pot afirmar que Elisabet és l'extrem del model amorós establert per Ifigènia; en un altre, és evident que el protagonisme indiscutible de la germana d'Orestes queda supeditat, en el cas d'Elisabet, a un ideal superior: l'ideal del seu pare (l'ésser estimat). El concepte és interessant perquè fins i tot ajuda Gual a acceptar els plantejaments de la Nora ibseniana

56. Joan Pérez Jorba: «Gabriel D'Annunzio per...», *Catalònia*, any I, núm. 12-13, 15-31-8-1898, pàgs. 190-200. L'actitud d'Elisabet és força similar a la del personatge de Massimilia en D'Annunzio, «una necessitat descontrolada d'esclavatge em fa sofrir. Em devora un desig inestinguible de donar-me sencera, de pertànyer a un ésser més alt i més fort, de dissoldre'm en la seva voluntat, de cremar com un holocaust en el foc de la seva ànima immensa.» Joan Pérez Jorba: «Gabriel D'Annunzio per... (acabament)», *Catalònia*, any I, núm. 14-15, 15-30-9-1898, pàgs. 222-228. O també força similar a la Hilde de *Solness, el constructor* d'Ibsen, que Gual estrenarà per primer cop en català, l'any 1927, al Teatre Romea.

57. És clar que Gual s'adhereix a la idea de la dona —«dispositària de l'ànima catalana»— que difon el catalanisme (a propòsit del tema, vegeu sobretot Marfany: *La cultura del catalanisme*, pàgs. 366-378). L'any 1903, Gual redacta alguns textos que aborden el tema. A «La joventut i el teatre», l'autor expressa les seves opinions contra la «dona tradicional» d'una manera força radical i, fins i tot, des d'una certa misogínia, «la dona tradicional de casa nostra —diu— ha arribat a ser un entrebanc pels nostres avenços. Sota la capa d'humilitat que la religió els posa d'una manera fictícia, han parat de víctima i de sexe feble segures i apoiades pels dogmes que un cop casades es rescabalaran del seu conyungament; i aleshores una dominació despota comença, valent-se quasi sempre de què posseeixen el tresor que fa ballar els homes i posant preu als esbarjos sexuals..., incovadores de filla que vénen a pagar contribució d'altri.» Adrià Gual, «La joventut i el teatre», lligit a l'Associació Popular Catalanista el 1903; probablement el 29 d'octubre, originals ms., Fons Gual, Carpets 47 i 36. Escrit en un to similar, es conserva «De vida moral. La educació de les *verges*», original ms., Fons Gual, Carpeta 47. Finalment, també val la pena llegir «De la dona», original ms., s.d., Fons Gual, Carpeta 47. Pel que fa a la visió plàstica de la dona moderna, vegeu el cartell de «Cosmopolis Cyclo» (1898), reproduït a Batlle, Bravo, Coca: *Adrià Gual...*, pàgs. 193 (Gual, anys després, l'utilitzarà també per il·lustrar un article, «Velocitats», *La Veu del Vespre* (6-4-1934)).



na.<sup>58</sup> Efectivament, Gual assumeix que la dona ha de tenir un ideal en la vida. No obstant això, aquest ideal ha de ser el del seu marit (el seu home); la missió de la dona ha de consistir a proporcionar l'energia amorosa que el marit necessita per dur a bon port la seva pròpia missió. Es tracta, doncs, del mateix anhel que, set anys enrere, havia manifestat Jaume Brossa en boca dels «eterns descontents» de la joventut moderna: «una dona digna companya de l'home nou, intel·lectual i fort».<sup>59</sup> Al capdavall, si Gual justifica l'actitud de Nora —el cop de porta—, no és pas per l'afany d'independència que simbolitza, sinó perquè precisament el marit de Nora no té un ideal noble i elevat en la vida i per tant, no mereix que algú li faci costat.<sup>60</sup>

## 2.6. *L'ombra de l'incest*

A *Camí d'Orient*, la manifestació extremadament passionada de l'amor entre Gustau de Montanal i Elisabet fa pensar per un moment en l'estigma tràgic de l'incest, tal com li hauria agradat a D'Annunzio. Fins a quin punt, l'*espectre* de la muller culpable no ha pervertit la puresa de l'amor en el protagonista?

«Elisabet: Em veus a la fi com me somiaves? Sóc per tu lo que mai dingú ha sigut?»

Gustau: Més que complert queda el meu somnit. Jo el tenia d'home i se'm realitza de gegant!»

Tot i les intuïcions del lector, la cosa no es planteja com un conflicte actiu. En tot cas, simplement com un conflicte en potència; un conflicte amagat rere la dimensió simbòlica de les accions i de l'actitud dels protagonistes. Per si de cas, abans no esclati, el problema es resol en la línia de l'anecdota de *Espectres*: Elisabet no és filla de Gustau, és la filla de l'antic amant de la seva mare. Això té diversos efectes. Per un costat, la irrupció sobtada del passat en el present — el darrer secret que quedava per aclarir— sacseja els fonaments de la fortalesa de la noia i la mata (això, és clar, li estalvia prendre cap decisió pel que fa a la seva nova situació respecte a Gustau): la visió de Robert, simbòlicament, la fa

58. Al segon acte de *Camí d'Orient*, l'autor estableix un paralelisme clar entre Elisabet i Nora. La filla del doctor de Vila d'Auba se'n vol anar de casa perquè «de quedar-me aquí, el dia més impensat, sens dar-me'n compte jo mateixa», davant «la perspectiva d'una vellesa plena de fredors, el primer vingut em faria seva en sent l'hora, i passaria de les unes a les altres mans sens un ideal noble, per morir en la rutina, ... com totes!»

59. Brossa: «La joventut catalana d'ara», pàg. 206.

60. Gual aplica aquesta idea a la seva pròpia biografia. Així li ho comenta a Dolors de Sojo, «Jo no pretenc pas ser-hi, on vaig, però sí —i no m'avergonyeix el dir-ho— tento i sempre tentaré, comptant amb la companya meua, que ets tu, comptant amb el coratge que em donguis. De ser aixís, tu n'hi faràs també molt de bé, a la humanitat, i jo, al besar-te, besaré el món en pess»; vegeu «Confidències, estudis...»

caure empestada (l'efecte augmenta pel pas simultani dels borratxos). Per l'altre costat, és la mort d'Elisabet —i la consegüent confessió de Robert— allò que fa possible que Gustau reconegui el veritable abast del seu amor («He estimat, he estimat ! És la sola veritat que puc contar») i que, per comptes del defalliment i la frustració, assumeixi, mentre un raig de Sol li beneeix les espatlles, una actitud molt més enèrgica encara. Així li ho va demanat Elisabet abans d'emmalaltir:

«Jo haig de ser per tu lo que tu, per tu sol, no puguis ser. Sents? Quan me miris, pensa en els mals que aparto ans de pensar en els perills que em volten! I si em veguessis morta, canta Ossana!»<sup>61</sup>

A *L'emigrant*, Gabriel mor pensant que mai no ha estat objecte d'un amor sincer i pur. A *Nocturn. Andante morat*, els dos germans morien incapaçs d'assumir la puresa de la seva estimació. A *Camí d'Orient*, per contra, Gustau fonamenta la seva vida futura en el convenciment que l'amor que hi hagut entre ell i Elisabet ha estat el més pur i el més intens possible:

«M'adono clarament que el nostre amor anava més enllà de la sang, i m'adono que els ulls nostros més d'un cop s'extasiaven al trobar-se, jo veient en els d'ella un món immaculat per conquerir i ella en els meus trobant la imatge revellida però ferma d'aquell mirall que tota dona busca. [...] Al ser son pare jo, la sang mateixa l'hauria feta massa semblant, i el xoc de nostres forces coincidint forasteres no hauria existit, no, privant-me aixís del goig més gran que pot fruit un home al veure's prop de vell i amb força encara per dur fins a la mort i en la victòria la verge jove que tot just desperta! He estimat! He estimat i estimo...»

És potser el colofó dramàtic del vitalisme messiànic: un final optimista per a una «tragèdia moderna» que acaba amb la mort cruenta d'un dels seus personatges principals.

## 2.7. *El franciscanisme*

Segons confessió del mateix Gual, *Camí d'Orient*, a banda les influències esmentades, està inspirat en el *Càntic al Sol* de Sant Francesc d'Assís<sup>62</sup>: «en el procés de l'execució —diu—, aquest càntic hi és per tot i no es deixa veure.» I això és volgut. Gual pretén evitar la possibilitat d'anar a parar al terreny del llegendari o a l'àmbit medievalitzant. Es tracta de realitzar una tragèdia contemporània i no de recrear una «visió» poètica.

61. Efectivament, al final de l'obra, Gustau entona l'«Ossana»; mentre, «lluny i elevada», se sent la veu d'Elisabet que repeteix una sola paraula, «Coratge!». En aquest darrer sentit, Gual insisteix tossudament en l'element «visionari» que tants de disgustos li ha causat en *La culpable*.

62. Vegeu «Confidències, estudis...».

«Sens el *Càntic al Sol* —diu— no hauria mai atinat en concebir aquesta obra, però després vaig adonar-me que al fer-lo constar en la mateixa corria el perill, per ell, de desplaçar-lo i el perill, per mi, de dar a lo meu un to emfàtic (per quin to els personatges haurien fàcilment resultat d'un romanticisme potser premeditat). Aleshores, i sens esforç de cap mena, vaig prescindir de servir-me'n manifestament; lo que no hauria pas pogut fer en el fondo, ja que ell i res més que ell va despertar en mi aquest llampec d'humanitat que m'ha devingut a l'escriure'l.»<sup>63</sup>

La lectura de sant Francesc proporciona a l'autor la possibilitat d'establir un vincle entre cristianisme i vitalisme messiànic. En primer lloc, l'exemple del sant li confereix «un amor determinant envers els altres». Un Amor —la «lleï universal de l'Amor»— que, segons havia dit Pompeu Gener, és l'única cosa que ha mancat per garantir l'atemporalitat de les teories de Nietzsche:

«Si en Nietzsche hagués tingut el cor de Sant Francesc, hauria estat el profeta més gran que haurien vist els segles. Per això la figura d'aquest Sant, que a la filantropia unia l'amor a tot lo que té Vida, serà sempre una estàtua gegantina, més gran com més lluny n'estem. Un Sant Francesc amb una voluntat de Pelagi i un cervell de Spinoza fóra el màxim ideal del Super-home.»<sup>64</sup>

Per a Gual, això és fonamental. Cal unir amor, voluntat, filantropia i vitalisme. «L'artista —assegura— sense bondat i amor sincer, no podrà mai produir obra benefactora que deu formar part dels elements de redempció humana.» A l'Amor, a la Bondat, s'hi arriba per la Bellesa, però a l'inrevés també. Per consegüent, la redempció messiànica de la collectivitat mitjançant l'art ha de partir d'un estímul inicial de Bondat. Tal com ho diuen els versos de Sant Francesc: perdonar per amor a Déu, sacrificar-se joiosament per amor a Déu, sostenir sense queixar malaltia i tribulació, exaltar l'amor a la terra i a la vida de la natura i, quan arriba, acceptar la mort sincerament i sense recança. És evident que aquest contacte amb el sacrifici i el dolor poc té a veure amb l'actitud decadent, i alhora cristiana, que defineix els personatges d'altres obres com *Silenci*. Ja no es busca el plaer onanista en el sofriment, ni tan sols el desig d'una mort alliberadora (tot i que la mort «a la glòria a reviure» se'n endú).<sup>65</sup> El cant a la vida terrena passa per sobre l'anhel del més enllà.<sup>66</sup> Fet i fet, Gual està de-

63. *Ibid.*

64. Pompeu Gener: «Frederic Nietzsche i lo que representa realment la seva filosofia. Per Pompeu Gener», *Catalònia*, any I, núm. 5, 25-4-1898, pàg. 85.

65. Vegeu Jacint Verdaguer: «Mort de Sant Francesc», OC, Barcelona, Editorial Selecta 1943 (1974), pàg. 268.

66. Tot comentant el *Sant Francesc* de Verdaguer, Soler i Miquel es fa ressò d'aquesta alegria pel món terrenal, «Hay, en el Santo de la Umbría, una templanza, una alegría y un sentimiento de este mundo en su amor espontáneo y resuelto, en su inclinación directa a la naturaleza y a todo lo creado, que dan a su fisonomía un tono bien especial dentro del cristianismo. Amor tanto más directo, tanto más espontáneo y significativo, por cuanto en él no hay asomos de panteísmo raciocinante o metafísico.» Soler: «Sant Francesc». Poema por Mossén Jacinto Verdaguer», dins *Escritos*, pàg. 16.

finint el seu propi perfil de l'heroi tràgic (el protagonista de la «tragèdia moderna»): fort, vital, coratjós, després, amb capacitat de sacrificar-se pels altres, amb un ideal enlairat i concret en la vida terrena... Gustau de Montanal i Elisabet en són una bona mostra; Mariagna, a *Misteri de dolor*, en serà la seva màxima expressió. Són una mena d'herois que, com Tomàs Reynald, enderiat per l'obra de sant Francesc, s'estimaran abans «el suïcidi a l'anulació d'ideals». <sup>67</sup> El sol que banya les espatlles de Montanal al final del seu «camí d'orient» particular, concordarà amb l'«ànsia del sol» amb què Reynald, tot recitant els versos italians de Sant Francesc, signarà la seva única obra perdurable: una taula litogràfica «representant les lloances de l'héroee d'Assís» i els versos del *Càntic al Sol*. <sup>68</sup> En darrer terme, per a Gual, Sant Francesc és un artista sincer que no «poetisava res que no fos capaç de fer, ni res que no fos digne de poetisar». En l'obra de Sant Francesc, en aquest darrer sentit, s'inclouen tres nocions bàsiques de l'ideari estètic de Gual: la selecció de la matèria artística en funció d'un ideal, l'actitud creadora sincera i la consciència de les pròpies capacitats. En definitiva, Sant Francesc pot justificar el *credo* artístic de Gual, filtrat per la nova sensibilitat vitalista i messiànica, des d'una òptica cristiana.

## 2.8. *La pervivència de la «Teoria escènica»*

Tal com passava a *La culpable*, el plantejament tràgic adopta, a *Camí d'Orient*, la forma externa del naturalisme; la qual cosa, en el cas de Gual, només vol dir aplicació d'un criteri estricte de «justesa» (o, si ho preferiu, de *naturalitat*) en tots i cadascun dels aspectes reproductius de l'obra, des dels decorats fins a la interpretació. A hores d'ara, potser no cal dir que el naturalisme de Gual és un naturalisme netament simbòlic, tant pel que fa al tema i als motius que el representen (sobretot els elements que defineixen el determinisme), com pel que respecta als plantejaments d'escenificació. Al llarg d'aquest estudi, he expressat diverses vegades el meu criteri: intentar establir fronteres gaire definides entre tendències és, de ben segur, una pèrdua de temps. Pel que fa a l'espai dramàtic, tenim dos indrets que s'oposen simbòlicament Vila d'Auba i Castell Fosseres. <sup>69</sup> L'un significa el punt d'arrencada dels ideals; l'altre —«terra enclotada, aplec de cases empresonades per un vol de serres, paratge tupit

67. Adrià Gual: *La fi de Tomàs Reynalds*, Barcelona, Llibreria d'Àlvar Verdaguier, 1905, pàg. 65. O també, «Prefereixo somiar el positiu triomf d'una mort... a les magnificències d'una falsa vida», pàgs. 165-166.

68. Gual en fa un dibuix a partir d'una estrella de vuit puntes. Es configuren algunes oposicions: terra/aire, foc/aigua o sol/mort. Ho ha extret de la *Vie de Saint François d'Assise* de Paul Sabatier; vegeu Adrià Gual: *La fi de Tomàs Reynald*, original ms., Fons Gual, núms. 1489 i 1440.

69. «Aixís, doncs, —diu Gual— vaig escollir un racó de Catalunya (no sé on); una síntesi —per dir-ho aixís— de la meva terra»; vegeu «Confidències, estudis...».

d'estanys enllotats»—, representa el reialme de la Mort. Tanmateix, a banda el seu valor al·legòric, un i altre espais són presentats des del més estricte realisme; un realisme que no ha d'estar renyit amb la creació sinestèsica d'atmosferes.<sup>70</sup> Per això, els escenaris de cadascun dels actes són concebuts—tenint en compte les transformacions lumíniques que demana el pas del temps— atenant a la mateixa perspectiva pictòrica que ha presidit la resta de la producció dramàtica de l'autor.<sup>71</sup> Per exemple, la descripció dels malalts, al primer acte, és minuciosa, com correspon a la poètica naturalista; això, tanmateix, no evita la preocupació de l'autor per l'aspecte global del conjunt, que ha de ser uniforme i «seriós» «a fi de què cap nota ramplona pugja desajustar l'entonació general polsosa i plena de xardor.» El «to» d'aquest grup, de més a més, ha de ser ben diferent del que presenti el grup de captaires, que ha de mantenir un «to de misèria, però cuidant que la dongui d'un modo harmoniós i estètic.» De la preocupació per les taques de «color» i de la pretensió de naturalitat, en resulta un acurat estudi dels moviments de masses (que implica el capteniment dels grups organitzats, desplaçament «decoratiu» dels figurants i creació d'escenes mudes independents a segon terme).<sup>72</sup> Tot amb tot, la «teoria» encara no és completa: al «color» i a la «naturalitat» encara cal afegir-hi el concepte musical. En efecte, segons Gual, la irrupció del grup de pagesos espantats per la plaga ha de «recordar amb sa energia l'obrir d'un moment orquestral, predisposant a les harmonies pròximes.» Conclusió: si tot plegat, interpretació, decorats, il·luminació, moviment de masses és «just», respon a una harmonia de color i segueix un determinat moviment musical, vol dir que correspon, si us plau per força, a «un sol sentiment»,<sup>73</sup> i també a un únic «efecte general de

70. Per exemple, l'atmosfera que impregna la plaça major de Castell Fosseres en començar l'acte quart, «L'atmosfera grisa i espesa, el to de les parets besades pels vents del contagi, les robes dels subsistents, els seus passos amomiats i les seves paraules ressonants en la quietud de la malhora [sic]; tot, tot té d'evidenciar lo mateix i ha d'imposar tot la idea suprema d'un jutjament de vides.» Al final del mateix acte, l'atmosfera de mort s'ha incrementat considerablement: monjos i vilatans, il·luminats per un «fanal mesquí», s'enduen Elisabet defallida; de fons, el cant de la jota dels borratxos que es barreja amb el so de les campanes; a l'altra banda, un vell arrossega un cadàver i, al fons, «un gos magre i miserable va flairant de dreta a esquerra. La campana segueix tocant, les resplendors dels focs ara minven ara creixen. La Mort presideix l'escena».

71. Al segon acte, per exemple, «El seu conjunt endolat [d'Elisabet] destaca en l'escena de tons clars, visibles a l'amorosament d'una llum xardorosa i benfactora, que lluny de vibrar en l'espèctacle de sa força es disposa imperceptiblement a l'adonir-se.» Així mateix, l'acte tercer i quart fan progressar la llum del capvespre—«l'hora fluida», que diria Casellas— fins a la foscor completa.

72. Al capdavant, Gual acaba necessitant per a la seva tragèdia una cinquantena de personatges.

73. L'estat d'ànima dels personatges determina, doncs, la concreció del seu entorn. Aquesta idea del decorat subjectiu és explícita. L'espai el construeix la mirada amb què és observat pels personatges. Una mirada que, d'altra banda, tradueix el propi estat d'ànima de l'autor, «He dit sempre —assegura Gual— que fer un drama vol dir reproduir un tros de *Món* exterior interiorment.» («Confidències, estudis...»). En la mateixa línia de dependència, Gual planteja igualment la interacció entre tot allò que és animat i el món inanimat, «Si, a més, ens convencem de que, per una llei d'harmonia natural, tot lo inanimat s'emmotlla seguint els aconteximents de lo vital que té l'entorn, poc ens costarà veure clar les figures destacades en son fons, i tindrem així segur el

l'obra». És el que Gual defineix, tot rebatejant els *antics* conceptes de la «Teoria escènica» amb una nova etiqueta, com «interpretació simfònica».

### 3. GUAL I EL TEATRE DE PARÍS: L'ESPECTADOR, EL CORRESPONSAL I EL DIRECTOR

#### 3.1. *L'espectador*

Pel que s'ha dit fins ara, podria semblar que, a París, Gual roman tancat a la seva cambra de la *rue du Four*<sup>74</sup> escrivint textos i vivint al marge de la realitat artística de la capital francesa. Res de menys cert. A París, en primer lloc, Gual intenta, sense gaire èxit connectar amb els centres neuràlgics de la producció teatral que ell hauria definit d'alternativa. Tradueix i copia algun dels seus textos i els fa arribar a personatges com Antoine o Vicent d'Indy... Del primer —«un observador de les costums actuals»—,<sup>75</sup> no n'obté cap resposta,<sup>76</sup> del segon, només paraules de bona amistat. Mentrestant, es dedica a fer d'espectador<sup>77</sup>. A París, recorda Gual,

«Hi havia de tot; hi passava tot, per bé que, contràriament al que succeïa en altres capitals, destacava entre el seu esforç dramàtic el passat gloriós d'una banda, i de l'altra amb remarcables forces de propòsit, les inquietuds renovadores.»<sup>78</sup>

El primer d'aquests dos aspectes el representen «els dos teatres oficials en cap»: *la Comédie Française* i l'*Odéon*. El segon, el *Théâtre Antoine*, *L'Oeuvre* i el *Théâtre de la Renaissance*. Antoine, al primer, «a la recerca d'autors de per-tot arreu, especialment realistes»; Lugné-Poe, al segon, «aferrat a Ibsen i als

punt de depart d'aquest quart acte nostre.» De vegades, Gual intenta separar el pla subjectiu de l'objectiu, tot i que no explica com es produeix la dissociació en la percepció del públic. Així, al cinquè acte, l'ermita de Selgàs, des del punt de vista de l'efecte suggestiu, ha «de parlar més lluny i fondo de lo que de si pot parlar un lloc de súpliques rutinàries i vulgars aspiracions. Ara representa ser més que tot això, i un ambient de bondat enmig de l'abandó sembla engalanar-ne les parets.» En canvi, «per lo que toca a la part de visió real, aquesta serà trista, freda i esgarriosa.»

74. Gual s'installa en una pensió de la *rue du Four* (barri llatí) que li proporciona una amiga de Josep M. Sert. Segons que sembla, Sert és un dels instigadors de l'anada de Gual a París. El nostre dramaturg, refiat, s'hi presenta sense avisar, la qual cosa —assegura— no complau Sert. Amb tot, Sert té el detall de cedir al seu company una part del taller (*rue de Barbet de Jouy*, al *Faubourg Saint-Germain*) perquè pugui treballar en els encàrrecs plàstics que ha dut des de Barcelona.

75. Adrià Gual: «De París estant. Actors i fragments», original ms., Fons Gual, Carpeta 46.

76. La gosadia de Gual és comprensible. Antoine, segons que es destaca a *Juventut*, havia acceptat les traduccions de *Maria Rosa* i de *La festa del blat* de Guimerà; vegeu Jules Villeneau: «*Juventut a París*», any I, núm. 10, 19-4-1900, pàgs. 146-147.

77. «Enmig del meu batibull d'intents i de dubtes, de reviscolades i defalliments, la meua freqüentació dels teatres a penes si s'estroncava en seguir el mètode imposat per les circumstàncies.» Gual: *Mitja vida...*, pàg. 132.

78. Gual: *Mitja vida...*, pàg. 128.

autors poetes»; Gémier, al tercer, escindit d'Antoine, posa «de manifest el seu talent i la seva visió antiacademicista.»<sup>79</sup> De la *Comédie*, tot i les seves prevençions d'artista modern, Gual en treu una fonda impressió. Segons que diu, és la «casa pairal» del teatre clàssic francès, i «si bé moltes vegades no és del tot lo que hauria de ser, alguns cops és perfecte».<sup>80</sup> A la *Comédie*, Gual s'estrena amb un programa doble: *Les tenailles* de Paul Hervieu i *Le misanthrope* de Molière; «no hi va haver més remei que suportar la primera —assegura Gual— per tal de poder gaudir l'altra.»<sup>81</sup> Però allò que més crida l'atenció al jove dramaturg no és pas l'obra de Molière, que es presenta amb gran dignitat, sinó el fet de la «institució definitivament realitzada»: la «unció», l'«amor» i el «respecte» amb què el públic acudeix al seu teatre nacional.» Encara que sembli contradictori, és bàsicament del seu contacte amb l'oficialitat teatral francesa que Gual obté l'empenta per dirigir, un cop a Barcelona, la seva campanya en pro d'un Teatre Nacional, tant pel que fa a la tradició dramàtica com pel que respecta a la necessitat d'un edifici teatral estable destinat al Teatre Català.

L'empremta de l'oficialitat, amb tot, s'ha de restringir a la *Comédie*, perquè l'*Odéon* —sempre segons Gual— es presenta «amb un to de tradició més aviat estovada, com si el seu historial vellíssim de primer teatre francès l'hagués col·locat a perennitat en un terreny de resignació ennoblida, sense massa esma per a redreçar-se davant del moment.»<sup>82</sup> Paradoxalment, del conjunt de programes que es conserven al Fons Gual, es dedueix que l'*Odéon* deuria ser —per qüestions de veïnatge i perquè la seva dispesera, *ouvres* al teatre, li proporcionava targetes d'entrada— el local més visitat per Gual. Hi va veure, entre altres, *Britannicus* i *Athalie* de Racine, *Point de Lendemain* de Paul Hervieu, *Les Maugars*,<sup>83</sup> *Le jeu de l'amour et du hasard* de Marivaux i, ironies del destí, *L'Ar-*

79. Dels tres personatges, Gual n'arribarà a conèixer personalment dos: Lugné-Poe i Gémier (vegeu Adrià Gual: «Cartes a un amic» [II], desembre 1901, original ms., Fons Gual, C-46; Gual: *Mitja vida...*, pàg. 325-326; Adolf Falgairolle: «Adrià Gual a París», *La Veu de Catalunya* (17-12-1925); Adrià Gual, «Fermín Gémier», *La Veu de Catalunya* (30-5-1926) i «Fermín Gémier és mort», *La Veu del Vespre* (2-12-1933)).

80. Gual: «Cartes a un amic» [II].

81. Gual: *Mitja vida...*, pàg. 128. Tot escrivint per a *Juventut*, Gual manifesta que «els actors de *La Comédie* es troben més en son lloc fent Molière, que no pas interpretant *Shakespeare ni Sòfocles*. Els personatges de Molière són encara ells mateixos i, venint del bulevard, els representa poc esforç canviar la *radinotte* amb el *tranó*, els guants de carrer amb els blancs, i la botina de xarol amb la sabata de sivella i de taló vermell. Aquells personatges són encara el francès d'avui, que sap dir una rècula d'impropèris amb el somriure als llavis i doblegant graciosament el cos fent cortesia.» Gual, «Cartes a un amic» [II].

82. Gual: *Mitja vida...*, pàg. 129.

83. Vegeu l'article «*Els Maugars*», 1901, original ms., Fons Gual, Carpeta 46. En aquest text, pensat per a *Juventut*, Gual critica l'obra dramàtica perquè és adaptació d'una novel·la: això és un «síntoma clar d'anèmia creadora». El drama, a més, tan sols excita passions polítiques de «bullanga cursi i ramplona», i també «els sentiments d'amor i tendresa són somnis de quinze abrils d'un cor educat en l'èxtasi del *Pablo y Virginia*, versificat, il·lustrat i perfumat de margarida premsada entre les fulles del llibre». En definitiva, «la moderna escola francesa en el teatre sembla vol-

*lésienne*.<sup>84</sup> Disfruta, però, amb l'actuació de De Max (que, al costat de Gémier i Antoine, formà part de la tríada dels «actors moderns» per excel·lència<sup>85</sup>) o Cornaglia.<sup>86</sup>

Pel que fa al teatre no oficial, a *L'Oeuvre*, hi veu *Peer Gynt* d'Ibsen, *Monna Vana* de Maeterlinck, *Le cloître* de Verhaeren i una obra que l'impactarà fins al punt de justificar l'orientació de l'Íntim en la seva represa el 1903; em refereixo a *Oedipe-roi*, interpretada pel mateix Lugné-Poe (Tirèsies) i Mounet Souilly (Èdip).<sup>87</sup> Del teatre d'Antoine, no se'n conserva cap programa; ara bé, segons les memòries, Gual hi va presenciar obres de Maurice Donnay, Brien François de Curel, Hauptmann, Shakespeare i Jules Renard.<sup>88</sup> Finalment, del *Théâtre de la Renaissance*, se'n conserven els programes de temporada. És probable, per tant, que Gual no assistís a totes les representacions anunciades. Ara bé, per la manera com evoluciona la seva trajectòria en el terreny de les traduccions i les escenificacions, crec que hauria pogut veure, entre altres, *Le portefeuille* d'Octave Mirbeau, *Les Etrennes* de Maurice Donnay, *La Rabouilleuse* d'Émile Fabre, *Ubu Roi* d'Alfred Jarry o *L'Écolière* de Jean Jullien.<sup>89</sup>

---

guer-se apoiar en treure partit d'assuntos poc importants, que pretenen imposar-se per l'ingènit del desenvolupament.»

84. Vegeu el seu article inèdit «*L'arlesiana a l'Odéon*. Represa», original ms., Fons Gual, Carpeta 46. Gual hi parla amb nostàlgia del seu intent barceloní. I molt més encara quan *L'arlesiana* «que es fa a l'Odéon —diu— és senzillament un *peccat*». En aquest sentit, Gual ve a confirmar allò que ja havia dit Utrillo arran de l'estrena de l'obra durant l'Exposició de París, «La representació, baix el punt de vista dels actors, ha sigut *fatal* i d'aquelles que fan incompreensible el digne remeït d'en Gual; si aquest estimat amic hagués vist fer tan mitjanament (que és pitjor que malament) *L'Arlesienne*, no s'hauria espantat de fer-la a Barcelona, per més que el públic sigui immotivadament exigent» («*Pèl & Ploma* a París. Teatres», *Pèl & Ploma*, núm. 62, 15-10-1900, pàg. 4).

Pel que fa al director musical de la represa a París, Colonne, vegeu un altre article de Gual: «Com s'estrenà a Barcelona el *Tristany*», *La Veu del Vespre* (5-5-1934).

85. Vegeu Gual: «De París estant...»

86. Cornaglia és un dels intèrprets de *L'Arlesienne*; vegeu «*L'arlesiana a l'Odéon*...».

87. A les memòries, hi ha un error i diu que l'obra la va veure a la *Comédie*; vegeu Gual: *Mitja vida...*, pàg. 141.

88. Sembla segur que, en aquest teatre, va assistir a l'estrena de *La vie publique* d'Émile Fabre. Aquesta obra es va estrenar al *Théâtre Antoine* el 1901. Gual, curiosament, la recorda interpretada per Gémier i a *La Renaissance* (*Mitja vida...*, pàg. 221). Potser la confon amb *La Rabouilleuse*. Anys després, l'octubre de 1908, Gual en farà una traducció per a la Nova Empresa de Teatre Català; vegeu *La vida pública*, comèdia en quatre actes (obra coronada per l'Acadèmia Francesa), original ms., Fons Gual, núm. 1432. L'interès de Gual en l'obra és clar: en el context de les conxorres polítiques d'unes eleccions municipals, s'hi exposen el temes del desig innoble d'ascensió social, dels burgesos ennoblits, de la maledicència...

89. També es conserva un programa del *Théâtre National de L'Opéra-Comique*. S'hi anuncia *La vie de bohème* (*La bohème*), amb adaptació de Paul Ferrier, direcció musical del mateix Puccini i *mise en scène* d'Albert Carré. Per l'original ms., «De l'sport musical», 1901 aprox., Fons Gual, Carpeta 47, sabem que també va assistir a una audiició de *La Pastoral* interpretada per l'orquestra Lamoreux. I, en última instància, pel contingut de l'article «Cartas a un amic», datat el 23-11-1901 i publicat a *Jouventut*, any II, núm. 95, 5-12-1901, pàgs. 806-808, sabem que també va assistir a una representació de l'actriu japonesa Sada Yacco a *l'Athénée*.



### 3.2. *El corresponsal*

Aprofitant la seva assiduitat als teatres parisins, Gual prova d'establir una corresponsalia amb *Juventut*. Pels motius que siguin, de cinc articles manuscrits que es conserven més o menys definitius, *Juventut* només li'n publica un, el tercer.<sup>90</sup> En aquest article, Gual elogia les propostes d'escenificació de la companyia japonesa de Sada Yacco i aprofita per comparar la seva estètica amb la que ell mateix propugna. Així, al costat de la «justa plàstica» d'una naturalesa japonèsitzant de país de vano que ajuda «a la comprensió de la rondalla», destaca «una melopea d'instruments indefinits, de vegades acompanyant un cant sempre llunyà, mandrós i llànguit». Gràcies a la musicalitat s'assegura que «l'emoció no quedi per cap cantó deslligada» i, al mateix temps, que l'ambient s'ompli «de sonoritats descolorides, que són més o menys fortes i accelerades segons l'acció dramàtica demana.» En definitiva, tal com ha quedat establert des de la «Teoria escènica», es tracta de garantir l'emoció i la suggestió per l'acord sinestèsic entre plàstica, acció i música. Tot plegat, embolcallat d'un regust exòtic (que malauradament incentiva l'esnobisme de la burgesia francesa), farcit d'indefinicions, llangorós i descolorit com la millor de les fantasies esteticitzants i decadents del primer Gual.

En segon lloc, pel que fa a la interpretació, la companyia de la Yacco està formada, segons Gual, per «artistes sense el vernís-cristall de Conservatori que mostra els envernissats com si fossin cotxes nous». Són artistes que,

«sense procediments en els accionats ni en les gradacions de veu, produeixen, plens de bona fe i natural intel·ligència, la justa emoció que requereix lo que representen, i no per això deixen, sempre que convé, de trobar efectes esgarriposos, i més que mai els troben quan de ple es llencen a expressar-se accionant i prescindint de la paraula.»<sup>91</sup>

Per contra, la major part dels actors, que, asseguts a les seves butaques, es riuen amb commiseració i paternalisme de la innocència oriental, són

«fills de les aules acadèmiques, criats a càrrec d'un mestre que s'emociona i fa emocionar els deixebles seguint procediments que enllà de l'any cinquanta obtenien ja premis i accèssits i mereixien *l'aplausó enguantat* del banquer que busca la commoció, si pot ésser sense trastornar-se massa.»

Assumint i desenvolupant l'argumentació dels seus escrits sobre tècniques interpretatives, Gual endureix l'atac contra els encatronaments academicistes i la manca de sinceritat. Als seus ulls, la interpretació de Sada Yacco s'ajusta

90. «Cartas a un amich». Abans ha fet els textos referits a *Els Maugars* i a *L'arlesiana*..

91. *Ibid.*, pàg. 807.

plenament (en la línia del que s'explica a les pàgines que tanquen *Nocturn. Andante morat*) al concepte d'«interpretació musical». D'entrada, la tècnica de l'actriu és «fondament ingènua»<sup>92</sup> i, segurament per això, l'enunciació del text es correspon amb naturalitat i sense convencionalismes a un sentiment precís i delicat; de més a més, l'expressió facial de l'actriu és trista, «fins quan somriu», cosa que no impedeix la serenitat d'una mirada «punyent». Per acabar-ho d'adobar, mentre que el contrast entre la pàtina blanca del rostre i l'«embolic de cabells negres» proporciona la taca de color, el seu gest controlat construeix un moviment sobri d'«autòmata». Quant als sentiments i a la «força de les passions», s'amaguen rere un «vano menut de borla sedosa.» En resum, l'autor descriu una tècnica que, lluny de la grolleria del teatre establert, «educa el sentit sense l'ampulositat dels intel·lectualismes refinats». Arran d'aquestes consideracions, Gual desenvolupa la temàtica que presidirà els articles restants. Breu: és bona la tècnica interpretativa dels actors francesos?<sup>93</sup>

Unes setmanes després de l'article dedicat a Sada Yacco, Gual escriu una segona tongada de «Cartes a un amic» que mai no s'arriba a publicar. Sortosament, se'n conserva el manuscrit. En aquest escrit, es reprèn el fil encetat a la ressenya anterior. Davant les suposades queixes del seu interlocutor —l'amic fictici—, Gual explica que si bé París ha generat bons intèrprets no ha estat pas pel mèrit dels seus conservatoris, sinó per una espècie de talent innat que nia en els seus homes i en les seves dones. Tots ells, porten innata «la condició del fingiment»,<sup>94</sup> que, acompanyada per «alguna condició d'observació i de vocació del fer-se veure, produeix artistes teatrals sempre acceptables si no sublims». A tot plegat, hi col·labora un medi gairebé sempre «distingit i cult» i l'interès realista pels «retrats justos de la vida on tots aquests subjectes es belluguen». És a dir, al talent natural i a la distinció del medi, s'uneixen una certa capacitat d'observació de la realitat i una comprensió natural del teatre com

92. És el mateix que la premsa modernista de Barcelona destaca en les seves ressenyes de l'Exposició Universal de l'any anterior; vegeu «Teatre japonès», *Pel & Ploma*, núm. 62, 15-10-1900, pàgs. 2-3 o Salvador Vilaregut, «Els espectacles de l'Exposició», *Juventut*, any I, núm. 30, 6-9-1900, pàgs. 469-471 (Vilaregut bateja Sada Yacco com la Duse japonesa). L'èxit de l'agrupació japonesa s'estén a Barcelona on actuarà el mes de maig de 1902. Yacco i el seu marit Otojiro Kawakami —el director de la companyia— representen *Gheisa*, *Kesa* (l'obra que comenta Gual), *Zingoro-Hosan*, *Schogun* i un fragment de *El mercader de Venècia* (vegeu Bohigas: *Las compañías dramáticas...*, pàg. 94.) En relació a aquesta visita, vegeu també Un de la platea, «La Sada Yacco a Barcelona», *Pel & Ploma*, núm. 88, maig 1902, pàgs. 355-356. Dóna una idea clara de la recepció que obtingueren les funcions, «El públic de Barcelona (amb comptades excepcions) va prendre's a broma el treball artístic de la gran actriu japonesa. [...] Nosaltres ens n'alegrem, perquè ja és hora de que es vagi desvanecient aquesta llegenda estúpida, inventada no sé per qui, de que el públic barceloní és intel·ligent en matèries d'art dramàtic. [...] Ho presentírem en la vinguda de la Réjane, ho temérem amb les memorables funcions d'en Zacconi, i ens n'havem convençut de la manera més completa amb les representacions de la Sada Yacco.»

93. A banda això, al final de l'article, l'autor també es congratula, amb marcada ironia, del fracàs d'una companyia de *généro chico* al *Nouveau Théâtre* de París.

94. Gual: «Cartes a un amic» [II].

a espai on la societat ha d'emmirallar-se. Segons com es miri, Gual també es refereix al triomf del realisme en les obres franceses contemporànies. Ara bé, matisos al marge, el que més li interessa subratllar és que el mèrit dels actors francesos, quan el mèrit és innegable, es produeix a desgrat de les acadèmies. I és que «l'educació fictícia que aquests temperaments espontanis solen rebre en les escoles oficials, faltades sempre d'amplitud, independència i esbarjo racional», és «mesquina i contraproduent». En comptes de «reglaments i tradicions», que destrueixen «la veritable emoció senzilla», cal tan sols potenciar les «disposicions fresques» i una «experiència honrada» de l'acte teatral. Perquè l'actor academicista, si no aconsegueix elevar l'«ofici» cap a la sublimitat, esdevé un simple i vulgar —el terme és manllevat de l'àmbit pictòric— «actor especialista». La conclusió és gràfica: «El tràgic no fa comèdia, i hasta pel carrer es mira un omnibús amb l'actitud d'un Cid davant Lozano. El còmic no fa tragèdia i no abandona *l'espant* fins en les converses més íntimes.»<sup>95</sup>

Pel que fa als actors de la «casa pairal» —de la *Comédie*—, només poden ser considerats actors' especialistes de forma relativa. Quan interpreten repertori clàssic, l'acord entre allò que representen i la seva pròpia personalitat els permet reeixir sense gaires escarafalls. Ho hem vist més amunt: «els personatges de Molière són encara ells mateixos», cosa que afavoreix el seu talent innat.<sup>96</sup> El problema apareix quan aquests actors pretenen fer repertori «modern» (un repertori que és «quasi sempre una continuació de la generació de Dumas i Cia.: emocions burgeses i d'un refinament mesquí, rams de flors artificials embolicats amb glassa barata»). A la falsa idea de modernitat pel que fa a les obres, se sumen unes tècniques d'escenificació i d'interpretació que no tenen res de modernes. L'error, doncs, és doble. El repertori «modern», per consegüent, no ajuda ni poc ni gaire a ennoblir el treball artístic dels actors.

El veritable «teatre modern» és representat a «dugues cases bastant cuidades» que, amb la diginitat i l'esforç de renovació que suposa el seu treball, obtenen ressò «de tant en tant en manifestacions soltes i escampades». Sembla clar que es refereix al *Théâtre Antoine* i al *Théâtre de la Renaissance*. En aquest àmbit, el paradigma de l'actor modern és Gémier. Val la pena transcriure l'elogi sencer:

«En Gémier no és pas un actor especialista, i això el mostra figura remarcable entre les remarcables. La seva veu flexible i ben entonada li permet modelar les frases apartant-se aixís d'una monotonia que, a nom d'observació, sol predominar en altres artistes moderns. La flexibilitat de la seva cara li dona tots els mèdits per expressar sempre finament quants sentiments li vénen al davant en el transcurs d'una interpretació, i el seu conjunt de figura i de maneres altament particulars li deixen encaixar els personatges amb una artística distinció que ell sol posseeix. Quan *retrata* la vida

95. Gual: «De París estant...».

96. D'aquesta mena d'actors, destaca Coquelin, Silvain i Leloir.

real, no sabries pas amb qui atinar més observador que ell, que pensi menos amb un auditori i que es rigui més de les lleis i rutines fins avui tolerades; però la seva observació és sòlida i estàtica perquè sempre es deixa veure a través d'un temperament quadrat, i és més aviat interpretació personal de coses viscudes.»

De tot plegat, cal destacar les últimes frases. Per ser un bon actor, no n'hi ha prou a ser un bon observador de la vida real. Cal recórrer el mateix procés que ha seguit la pintura moderna: l'observació objectiva —la que aspira a una reproducció fidel de la realitat— no interessa; per contra, s'ha de tendir a una «observació estètica». És a dir, a filtrar la realitat per un «temperament» perquè l'actuació accedeixi a «la interpretació personal de coses viscudes». O el que és el mateix: cal atènyer una subjectivitat que arrenqui de la sinceritat de les emocions i de l'experiència viscuda.

Al cinquè article de la sèrie,<sup>97</sup> Gual tanca l'argumentació tot insistint en la classificació: París genera «actors inconscients», «actors especialistes» i «actors moderns». Dels últims, al costat de Gémier, destaca De Max —«un modern que sap fer el clàssic personalment»— i Antoine —«un observador de les costums actuals»—, per aquest ordre. Segons que sembla, tot i lloar-lo, el contacte directe amb Antoine ha afeblit l'alta consideració que se n'havia fet des de Barcelona.<sup>98</sup> Cosa que fa que consideri, una vegada més i amb un punt de perplexitat, la inconsciència dels barcelonins a l'hora d'atorgar cartes de divinitat a determinats artistes estrangers:

«De vegades, o quasi sempre, som víctimes de la fascinació, i no te'n dic res quan aquesta és estrangera. No és concebible, per altra part, l'admirar sens reserves. És fa alguna consideració respecte a tal o qual artista a qui s'admira: jo en dic *rebutada*. Sembla prohibit el dar-se fredament compte de les coses.»

### 3.3. *El director*

Amb tota seguretat, la prevenció —prevenció mesurada— de Gual contra Antoine s'ha d'atribuir en gran part al silenci del director francès davant *Camí d'Orient*. Efectivament, Gual intenta una vegada i una altra posar-se en contacte amb directors i empreses per vendre la seva obra i també per intentar explotar el seu vessant d'escenificador. Pel que fa als textos, el resultat és decebedor. La referència, tot i tenir un sentit general, pot relacionar-se amb Antoine:

97. Gual: «De París estant...»

98. «T'estranyarà que aquest vagi al tercer, i no t'ha d'estranyar gens. Quan entre nosaltres en parlàvem tant, seguint les veus de les revistes i les més apagades veus d'algun barceloní que ens explicava coses, podiem pensar-ne lo que ens en sabíem imaginar; però les coses vistes s'aprecien més, si vols, que ans de veure-les, però, amb justesa i al seu lloc posades.»

«Jo també vaig sofrir les batzegades d'aquell *París-Calvari*, rera el fantasma d'un director de teatre que gairebé mai no es deixava veure i que únicament existeix a través de l'etern secretariat, uns dies més benhumorat que els altres, sempre, però, amb un caient de protecció, més aviat vexadora. Val a dir que quan aquesta mena de gestions es porten a terme, segur que no et serviran de res, tenen tant d'heroiques com de condemnables; però, què hauria pensat jo de mi si m'hagués estat de fer-ho? No hi ha res tan colpidor entre allò que se sol esdevenir en el món de les vanes aspiracions com la presència d'un home jove, en l'antesala d'una empresa, amb el manuscrit dèssota el braç. Hom el prendria per un delinqüent que no ha comès altre delicte que el de creure cegament en el seu esforç.»<sup>99</sup>

Pel que fa a l'escenificació, tanmateix, altre cop l'inefable Sert li obre les portes del cor a l'esperança. A través del seu antic company d'estudis, Gual coneix Euphrem Vincent, redactor del *Mercure de France*. Vincent, que havia conegut Ibsen i que havia obtingut de Galdós l'autorització per traduir *El abuelo*, es fa amic de Gual i l'adreça a un altre redactor del diari, Van Bever, que en aquell moment està dedicat de ple a la fundació del *Théâtre des Latins*. Gual comença a freqüentar les *soirées* d'artista que Bever acostuma a organitzar a casa seva. Al cap de poc temps, l'amistat és sincera i Van Bever nomena Gual director de les obres de procedència espanyola que es representin al seu nou teatre. Malauradament, *Les Latins*, després d'estrenar *La mandragore*<sup>100</sup> de Maquiavel i un parell de textos més, ha de plegar.

*Les Latins* neix «*non point uniquement —comme on l'a dit— dans un but précis d'opposition aux littératures du Nord, mais avec une intention plus souriante de faire connaître les chefs d'oeuvre d'art dramatique des races française et méridionales.*»<sup>101</sup> De més a més, Van Bever pretén compaginar obres clàssiques i contemporànies amb la intenció d'oferir a un públic cansat «*de certaines spéculations philosophiques*» els costums d'altres temps i les «*synthèses nouvelles où ils suivront l'évolution de la pensée contemporaine*». El to, per als qui hagin seguit fins aquí la teoria de Gual, resulta força familiar: no es tracta de negar el valor de la dramaturgia septentrional, sinó de demostrar, lluny de les filosofies i les tesis boïroses del nord, la modernitat del nou teatre llatí, la seva capacitat d'assimilar i d'integrar formes i idees renovadores sense perdre les essències de la pròpia personalitat mediterrània. En la seva primera temporada, *Les Latins*, segons els programes, té previst programar en la seva sessió inaugural *Alleluia* de Marco Praga i *La sottie de Bridoye* de Laurent Tailhade i Raoul Ralph amb música de N.T. Ravera. Tot seguit, *La mandragore* i *Le chien du jardinier* de Lope de Vega. Aquesta peça hauria hagut de ser la primera dirigida per

99. Gual: *Mitja vida...*, pàg. 135.

100. Gual parla de l'estrena de l'obra de Maquiavel i de dues peces més que no he sabut trobar al programa general del teatre: una portuguesa, de la qual no recorda el nom, i *Or* de Paul Mager; vegeu *Mitja vida...*, pàg. 138.

101. «*Les Latins*» *Saison Théâtrale 1901-1902*», programa de temporada conservat al Fons Gual.

Gual,<sup>102</sup> amb tot, a les seves memòries, l'autor comenta que l'única obra espanyola que va començar-se a assajar va ser *Les réprouvées* de Pérez Galdós (en la traducció de Vincent). Sigui com sigui, l'empresa, per «dificultats d'ordre econòmic» i per «discrepàncies de criteri en ordre general entre els organitzadors», plega veles després de muntar Maquiavel. Gual, a més del textos esmentats, havia previst estrenar-hi les següents peces: *El alcalde de Zalamea* de Calderón (també traduïda per Vincent), *L'allégresse qui passe* de Rusiñol (traducció de Marius André)<sup>103</sup> i *Le veuf* de Gil Vicente.<sup>104</sup> Una altra decepció: mica en mica, es va cobant la idea de tornar a Barcelona.

#### 4. MISTERI DE DOLOR: LA SÍNTESI DE MADURESA

*Misteri de dolor*<sup>105</sup> és redactada a París entre el 1901 i el 1902. Com en el cas de *Camí d'Orient*, l'obra neix principalment de l'interès de Gual per donar

102. *La Vanguardia*, que dona la notícia de la fundació de «Los Latinos» amb el programa general al davant, parla de «mise en scène de los teatros españoles» a càrrec de Gual. En aquest sentit, cita *El perro del hortelano* de Lope de Vega, *El alcalde de Zalamea* de Calderón i *Los reprobados* de Galdós; vegeu «Un nuevo teatro», *La Vanguardia* (28-12-1901).

103. Margarida Casacuberta destaca la notícia d'aquesta traducció a Sitges; vegeu *Santiago Rusiñol...*, pàg. 423. En relació a això, vegeu també *El Eco de Sitges*, núm. 706, 10-9-1899, pàg. 3 i núm. 709, 1-10-1899, pàg. 2, i també «Crònica nacionalista», *La Nació Catalana*, núm. 38, 30-9-1899, pàg. 4.

104. Els altres textos programats per Van Bever són els següents: *Le roi de nirvanie* de Richard Cafara, *Bilora* de Ruzzante i *Frey Luis de Souza* d'Almeida Garret. Les obres que haurien hagut de constituir-se en repertori són unes altres: *La calandra* de Bibbiena, *La courtisane* d'Aretino, *Sérénissime* de G. Gallina, *La locandiera* de Goldoni, *L'école du deshonneur* de Rovetta, *Lucas del Cigarral* de Rojas, *Les contents* d'Odette Tournebu, *Un miracle de Notre-Dame*, misteri del segle xv en traducció de Monmerqué i Francisque Michel.

105. *Misteri de dolor*, originals ms., Fons Gual, núms. 1449, 1450, 1451, 1452. El manuscrit parisenc és el darrer, redactat a la *rue du Four* entre el 6 i el 17 de maig de 1902. El núm. 1449 és una segona versió que Gual va compondre per al'estrena barcelonina, el 1904, i que, finalment, va rebutjar a favor de l'original (a propòsit d'aquest fet, vegeu *Mitja vida...*, pàg. 171). El núm. 1450 és una traducció al castellà sense signar a la qual, curiosament, s'afegeix una traducció francesa entre línies. El núm. 1451 és una traducció a l'italià signada a Madrid el 3 d'abril de 1905 (segons una nota de Gual al ms. 1449, no és la versió representada per Sainat, que era feta de Luigi Mota, de Milà). Al ms. 1449, Gual comenta que hi ha una altra versió francesa, d'un tal Isnard, que sembla que mai no va arribar a mans de l'autor, i també una altra d'alemanya d'un tal Grasmann, que no es conserva. El fons Gual també compta amb una còpia mecanoscrita de l'obra: Mec. 20157-N. Edicions: Adrià Gual: *Misteri de dolor*, drama de món en tres actes estrenat la nit del 18 de gener de 1904 en el Teatre de les Arts, sessió XXIV del Teatre Íntim, Barcelona, Llibreria d'Àlvar Verdaguera, 1904; Adrià Gual: *Misteri de dolor*, drama de món en tres actes estrenat la nit del 13 [sic] de gener de 1904 en el Teatre de les Arts, sessió XXIV del Teatre Íntim, Barcelona, A. Artís, impressor, s.d. [1912]; Adrià Gual: *Misteri de dolor*, *La Escena Catalana*, 2ª època, any I, núm. 12, 15-6-1918; Adrià Gual: *Misteri de dolor* precedit de *Donzell qui cerca muller*, Barcelona, Editorial Selecta, 1949; Adrià Gual: *Misteri de dolor*, dins *Teatre modernista*, Barcelona, Edicions 62/«La Caixa», 1982; Adrià Gual: *Misteri de dolor*, programa de mà del Centre Dramàtic del Vallès, temporada 1992-93; Adrià Gual: *Misterio de dolor*, traducció de Luís Morote, pròleg de José Francés, Madrid, Imprenta Artística de José Blass y Cia, 1909; Adrià Gual: *Misterio de dolor*, adaptació castellana de Ricard Salvat, Madrid, Ediciones Alfili, 1967; Adrià Gual: *Mistero de doloro*, *Cie en tri aktoj*, *el kataluna lingvo tradukis Frederiko Pujulá y Vallès*, París, Librairie Hachette et, 1909.

un tractament «meridional» al model dramaturgic establert per l'autor d'*Espectres*. Per això, a *Camí d'Orient*, l'espai era concebut per justificar el determinisme, per atorgar una dimensió simbòlica al conflicte i per aconseguir una representació sintètica i versemblant de la geografia catalana. Així mateix, l'obra conciliava determinades referències a la tragèdia grega i l'esquema analític ibsenià. Finalment, es procurava que el to mediterrani es fes extensiu a una redefinició messiànica i gairebé cristiana (mitjançant l'empremta franciscana) del vitalisme nietzscheà. Les *assimilacions* de *Camí d'Orient*, en definitiva, conformaven la base d'un procés creatiu inèdit. Amb *Misteri de dolor* es podrà parlar de maduresa.<sup>106</sup>

Per a Gual, l'adaptació catalana del model ibsenià ha de permetre expressar dramàticament les essències del poble català des d'una perspectiva clarament moderna i educadora. Més: ha de permetre col·locar, si no la primera, una pedra fonamental del que ha de ser una tradició teatral com déu mana. En contraposició a allò que fins ara ha estat considerat *tradició*, Gual imagina «una obra dramàtica rural sense ruralismes». Si *Misteri de dolor* se situa a la muntanya, és simplement perquè la muntanya —insisteixo— constitueix un espai teatral essencialment simbòlic i un compendi metafòric dels elements distintius de la pàtria. La muntanya no pot servir per crear un estereotip bucòlic de la ruralia catalana. Cal fugir de la convencionalitat del teatre de pagès d'espardenya per accedir a la representació emblemàtica de la tragèdia de tot un poble.

Tal com diu Castellanos (la seva reflexió s'adreça als plantejaments dualistes de la novel·la modernista, però em sembla que el paralelisme amb el tema que ens ocupa és evident), el fet que tant *Camí d'Orient* com *Misteri de dolor* estiguin ambientades «en un marc rural, no vol dir que la seva intenció sigui descriure la vida del camp. Més aviat al contrari: l'emmarcament rural permet plantejar els conflictes, les relacions entre l'home i l'entorn, en termes crus, esquemàtics i suggerents. Al servei, per tant, d'una divisió simbòlica i no pas realista».<sup>107</sup> I no es tracta només de l'espai. Per a Gual el llenguatge d'Ibsen —i també el seu món— provoca una moda «grisa i nebulosa» en el nostre teatre. El que cal és apropar el llenguatge i les situacions dels seus drames, veure l'equivalència dels problemes i, sobretot, vigilar la traducció d'uns símbols que, nascuts en l'imaginari nòrdic, perden o tergiversen bona part de la seva potencialitat significativa si s'apliquen tal com raja a la realitat catalana contemporània. La pregunta està servida: què cal fer? Només la integració pro-

106. L'obra és prou coneguda i no considero imprescindible fer-ne un resum detallat. Pel que pugui ser, descripció breument la història: Mariagna, casada en segones núpcies amb Silvestre, vol maridar la seva filla Mariagneta amb el Noi Labast. Mariagneta, però, rebutja el promès que li ha buscat la mare, i Silvestre la defensa. Després de la topada entre els dos homes, padrastra i filla descobreixen el seu amor. Mariagna els sorprèn. Sense dir-los res, decideix sacrificar-se perquè ells puguin ser feliços. Desapareix en la nit i mor estimbada. Al final de l'obra, assistim a l'espera angoixada de Silvestre i Mariagneta, l'arribada de la morta i la sospita del suïcidi.

107. Castellanos: «La literatura modernista», pàg. 114.

ductiva de referents estètics —tal i com s'expressa a la conferència sobre «El teatre popular—, pot proporcionar la clau de volta de l'adaptació meridional.

En primer lloc, Gual es proposa fer compatibles la idea determinista amb els principis bàsics del fatalisme grec. En altres mots, assaja de traduir el pes de l'antiga concepció grega del destí —que justifica la voluntat implacable dels déus en un error involuntari dels herois— en la instauració d'un determinisme (el pes de l'herència,<sup>108</sup> del paisatge i de les circumstàncies) que ha de ser molt més simbòlic —i segons com, atmosfèric— que no pas positivista. Des de la perspectiva positivista, els processos i dispositius que governen la Natura (el no-jo) i els lligams que aquesta Natura estableix amb els individus que l'habituen són en gran mesura identificables i, per tant, controlables; això no obstant, des d'un punt de vista idealista, aquests mecanismes mai no permeten una lectura racional del seu funcionament. L'assimilació «grega», doncs, permet que la manifestació inquietant i agressiva del no-jo (les muntanyes, el paisatge, l'època de l'any, l'hora del dia, la col·lectivitat amorfa i opressiva...) <sup>109</sup> pugui concebre's com a reverberació simbòlica d'un destí ineluctable. Així mateix, el tractament heroic dels personatges (feblesa en la força, acceptació del fat, capacitat emotiva, reconeixement de la culpa, assumpció del sofriment, expiació i sacrifici) acaba per conformar una representació paradigmàtica de la raça:

«Aquelles muntanyes de casa que, ni que siguin com totes les muntanyes, no ho són pas; aquell temperament nostrat que se sap commoure al caire de l'incommovable; aquella fortitud que es vincla sencera en seguir la cadència d'una cançó; la fatalitat ciclòpia que ben sovint pesa damunt les nostres consciències; aquell tot inqualificable que té d'hel·lènic, de romà i de bretó; que accepta l'amor i el sacrifici; que sap confondre sovint els deures amb la seducció de no complir-los, per a ésser penitent tota la vida, m'havia situat davant d'una inconscient aspiració de bastir un drama de passions profundament humanes, que el xoc de les febleses poguessin promoure l'heroïtat.»<sup>110</sup>

El suïcidi de Mariagna, si bé implica un cert nivell d'acceptació i de sacrifici, representa bàsicament l'afirmació de la validesa d'una acció individual, un exercici lliure de la voluntat; significa la rebel·lió contra els designis arbitraris

108. Mariagna és l'encarnació d'un esperit pur; com Lia —«la culpable»—, «estima massa», i per això diuen que és boja; Mariagneta, que és la seva filla, pateix del mateix mal. No hi són perquè sí, els mecanismes de l'herència. En el fons, la passió de Mariagneta té el seu origen en la passió de Mariagna. I l'amor de Silvestre per totes dues dones té el seu origen en aquesta identificació.

109. És prou simptomàtic que cap de les dues relacions —Mariagna/Silvestre i Mariagneta/Silvestre— no estigui ben vista per la comunitat de pagesos (la societat): el pagès, en estreta relació amb la muntanya, en comptes d'assolir el ritme vital de l'harmonia còsmica, s'ha confós en les forces mesquines del caos. Representa la rutina i la bestialitat, el bandejament de la novetats, l'acatament fanàtic a la superstició i a costums esclavitzants. La lluita a què es veuen abocats els protagonistes —lluita entre jo i no-jo—, metafòricament, també explica l'enfrontament de l'artista, de l'individu sincer i anticonvencional, contra la societat reaccionària i amorfa.

110. Gual: *Mitja vida...*, pàg. 133.



de la naturalesa. Per aquesta banda, val la pena insistir en la relació entre la producció dramàtica del Gual parisenc i els postulats dualistes de la primera novel·la modernista. En efecte: «la concepció de l'home com un ésser subjecte, per una banda, a la fatalitat de la matèria, però capaç, per l'altra, d'imposar la seva voluntat, el seu domini, constituirà el nucli del conflicte.»<sup>111</sup>

En segon lloc, Gual es remet a l'estímul del «teatre popular». La muntanya és el bressol atàvic de la cançó popular. La cançó, doncs, pot ser utilitzada dramàticament per conferir un substrat mític a l'argument i, al mateix temps, per aconseguir determinats efectes atmosfèrics. El procediment, en teoria, hauria d'haver estat el següent:

«Prenc una cançó popular, quin assumpte es presti al desenrotll. Agrafo sencera la poesia explicativa de la mateixa. Desenrotll amb igual metro (o amb un metro divers si convé) tot lo que és descripció i preparació de l'assumpte. Aprofito el diàleg (si existeix), poso en boca dels personatges les mateixes estrofes de la cançó i, aquí, seguint en tot el metro de l'original, el faig més extens (segons me convé) procurant que lo meu es pugui confondre amb lo parlat que m'inspira. Si em convé, introdueixo nous personatges per millor efecte i comprensió, i quan em cal, no abdicó de mostrar-me jo mateix. Fent-ho sempre amb tot el respecte i veneració que una semblant empresa demana, cuidant en tant que possible, conservar de la cançó o la llegenda, tota la puresa d'origen.»<sup>112</sup>

El fet que el text citat sigui redactat a París fa inqüestionable la seva relació amb *Misteri de dolor*. En aquest cas, però, no s'agafa sencera «la poesia explicativa de la mateixa», ni es treballa el vers, ni tan sols s'aprofita la lletra de l'original. Importa —això sí— conservar «tota la puresa d'origen». I és que no es tracta de presentar una «visió musical», com a *Blancaflor*, ni tan sols de resseguir o tergiversar l'entramat d'una determinada lletra (com passa a *L'estudiant de Vic*): *Misteri de dolor*, encara que assumeixi la filosofia del «teatre popular», no és «teatre popular» i, per tant, no se ceneix als dos models descrits. El procediment dramàtic va molt més enllà del procés descrit a la cita. D'entrada, la «Cançó de Mariagneta» no explica una història excessivament definida. Això hauria permès a l'autor omplir els buits i restituir l'anècdota, com passa, per exemple, a *L'estudiant de Vic*. En aquesta ocasió, però, Gual no intenta reconstruir l'anècdota, ni tan sols tergiversar-la aprofitant l'ambigüitat i l'obertura de sentits. Es fixa únicament en els primers versos<sup>113</sup> i prescindeix

111. Castellanos: «La literatura modernista», pàg. 111.

112. Gual: «L'art Popular».

113. Els transcrit del cançoner d'Aureli Capmany (cançó XLII), «Ai! adéu Mariagneta, / princesa dels meus sospirs! / tu robes lo cor als hòmens / i a mi em fas penar i morir. / Ai! adéu Mariagneta, / principi del meu sofrir! / Ton amant es a la porta, / que no espera sinó el sí: / no desconsolis tos pares / per aconsolar-me a mi, / que jo ja me'n faré frare / de l'ordre del caputxí.» Fins aquí, es reproduïx el «estat d'ànim» que interessa a Gual. Més enllà, les estrofes continuen l'anècdota en un sentit que no té res a veure amb l'obra teatral. La composició —apunta Capmany tot citant Vidal i Valencian— té «un elevadíssim sentit moral i una gran riquesa de pensaments, presentats amb naturalitat i no menys sobrietat que sobriexen de l'atribulat cor de l'autor».

de la resta, la qual cosa li permet reduir el pes de la lletra a la manifestació d'un sentiment, un estat d'ànima (el que serà l'estat d'ànima de Silvestre al moment de la revelació de l'amor). Tot plegat sembla simple i, tanmateix, implica una amplitud de mires força considerable: la cançó triada, per un costat, confereix la pàtina de catalanitat i s'integra perfectament en la proposta d'adaptació dels models tràgics; per l'altre costat, però, aconsegueix de no condicionar en cap sentit la imaginació de l'autor. Tan sols proporciona el pretext, el punt de partida, un moment de sentiment (no es pot parlar de traïció; l'essència de la cançó radica precisament en aquest sentiment o estat d'ànima). En definitiva, el contingut anecdòtic que conté la lletra tradicional és substituït per una història tràgica del tot original. La cançó proporciona el «fondo» —l'estat d'ànima— i s'integra en l'obra a un nivell absolutament atmosfèric: apareix a l'interior del drama (cantada o tarallejada pels protagonistes sobretot en moments crucials) i esdevé, així, un símbol més (també il·lustra l'acció, s'estructura com a leitmotiv i, per tant, intervé en les evolucions de la corba tensional).

L'interès pel contingut anímic de la cançó popular connecta amb les possibilitats de construcció del drama íntim. En aquest sentit, l'evolució del «drama de món» (perquè *Misteri de dolor* és definida com a «drama de món») acaba confonent-se amb la idea tràgica gualiana. És el tercer element de la síntesi. Amb *Misteri de dolor*, Gual duu a l'extrem la necessitat de fer *emergir* els drames interiors. En les seves darreres obres, el drama íntim ha pujat força aviat al primer terme de l'acció i ha ajudat a definir el conflicte. És el que passa a *L'emigrant* («drama de món»), però també a *Camí d'Orient* («tragèdia moderna»). En la primera, el drama íntim emergeix, actualitza el conflicte i en provoca el desenllaç; un desenllaç que s'allarga amb la pirueta situacional d'un tercer acte se'n podria dir *afegit*. En la segona, tan bon punt emergeix, el drama íntim donar pas a l'esquema analític ibsenià (la narració del passat). Ara bé, l'actualització del passat, no suposa la represa, en el present, d'un conflicte pendent. Al contrari, el *reconeixement* diguem-ne catàrtic del *secret* (del passat) restableix l'equilibri i soluciona els conflictes; si més no, aparentment. Caldrà un nou esdeveniment (l'arribada dels empestats) perquè l'obra tingui continuïtat i es produeixi un autèntic desenllaç. Per quin motiu *Misteri de dolor* suposa una passa endavant en relació a *Camí d'Orient*?

A *Misteri de dolor*, el drama íntim aflora a la superfície com en les obres esmentades; això és evident. Primer de tot, l'autor el presenta acuradament seguint el model suggestiu propi del «drama de món», el model establert a *Silenci*. Cal que el públic tingui intuïcions, que es faci preguntes, que construeixi hipòtesis. Per entendre'ns, al moment d'*explicitació* (un moment que ha estat retardat al màxim), el públic no només ha de *saber*, sinó que ha de *confirmar*. L'efecte, aleshores, es multiplica: es vetlla perquè l'espectador accedeixi als conflictes interns dels personatges, però també es garanteix que hi accedeixi, més que no pas per una enunciació simple, per un reconeixement sensible. Ara

bé, a *Misteri de dolor*, el drama íntim, un cop esbombat, persisteix (a diferència del que passa a *Camí d'Orient*). És cert que els personatges parlen i expressen els seus dubtes i els seus desigs; tot amb tot, els tres protagonistes continuen voluntàriament o involuntària amb algun neguit ocult: Mariagna, primer, té algun pressentiment, alguna por, i després del reconeixement sofreix en silenci; Silvestre i Mariagneta s'alliberen obrint els seus cors l'un a l'altre, i, tanmateix, després pateixen perquè han d'ocultar el seu amor a l'esposa i a la mare, respectivament. La dualitat constant entre el desig i el deure, entre l'instint i la raó, fa que tots tres arribin a ocultar-se i a negar-se coses fins i tot a ells mateixos. Els seus actes i els seus mots revelen, progressivament, una gran complexitat psicològica. Gual supera, doncs, la concepció *estàtica* del drama íntim maeterlinckià; però no tant renunciant al seu valor atmosfèric, sinó compatibilitzant aquesta propietat amb una nova funció: la funció de *detonant de conflictes* que li confereix el model ibsenià. Fent això, Gual aconsegueix que la percepció de la riquesa psicològica dels personatges no depengui únicament de les seves llarguíssimes explicacions —com és habitual en el naturalisme teatral—, sinó més aviat de la simbiosi entre parlaments i silencis.

D'aquí se'n dedueix que, al costat d'Ibsen, Gual actualitza l'empremta d'un altre autor: Maurice Maeterlinck. Així, si bé el segon acte comença amb una glossa dels *Espectres* d'Ibsen,<sup>114</sup> el tercer acte conté un homenatge implícit al dramaturg belga: com a *Interior*, corprèn l'arribada de la morta, l'observació d'unes figures i, planant per sobre, el pes de la tragèdia que ignoren. En aquest cas, però, l'espectador no observa les evolucions d'uns individus totalment innocents, ignorants i feliços, com passa a *Interior*. Ben al contrari, més a prop del misteri de *La Intrusa*, s'aprofita el valor tensional i atmosfèric del pressentiment del «pas del fantasma».

Es pot afegir encara un altre element a la síntesi que suposa *Misteri de dolor*: el model guimeranià. L'interès de posar en evidència els paral·lelismes entre *Terra baixa* i *Misteri de dolor* suposa apuntar una confluència clara d'interessos entre Gual i Guimerà. Breu: l'intent d'oferir amb la tragèdia un substrat digne al teatre català. I dic això assumint el fet que la crítica no hagi utilitzat amb normalitat l'etiqueta «tragèdia» per referir-se a cap dels dos textos esmentats.<sup>115</sup>

114. La xerrada entre Segimon i Mariagna té punts de contacte evidents amb la xerrada que sostenen la Sra. Alving i el pastor Manders. Si agafeu l'edició d'*Espectres* de l'Institut del Teatre (Barcelona, 1989), en la traducció de Feliu Formosa, cal fer atenció sobretot a les pàgines que van de la 67 a la 70.

115. Més enllà del *corpus* tràgic romàntic, allunyada d'una concepció estilística convencional, la idea tràgica, amb alts i baixos, recorre la dramaturgia catalana durant els vint anys que calquen el tomb del segle. És un concepte que sobretot farà fortuna a finals de la primera dècada del mil nou-cents, al voltant de les propostes teoricopràctiques per un teatre poètic i llegendari. Insisteixo: parlo de tragèdia, entesa en una concepció força ampla, com d'un model dramaturgic vàlid i viable per a la construcció d'un «teatre nacional».

A *Terra baixa* és difícil —encara que no impossible— parlar de models clàssics o de l'ambivalència vitalista-decadent que proposa D'Annunzio. No obstant hi subsisteix de forma clara el simbolisme essencial del medi, la presentació —per bé que molt exterioritzada— del drama íntim i també una certa idea de destí. N'hi ha prou amb tot això per parlar de tragèdia? És la influència de Guimerà allò que proporciona l'alè tràgic a *Misteri de dolor*? Comencem pel principi: quins són els elements de la història que determinen el caràcter «tràgic» en l'obra de Gual? En primer lloc, el determinisme: la relació que el medi ambient i el medi social estableixen amb els personatges, també la seva dependència dels factors hereditaris; en segon lloc, l'heroisme. Ho he apuntat una mica més amunt: l'acceptació del fat, el reconeixement de la culpa, l'assumpció del sofriment i l'expiació mitjançant el sacrifici. En tercer lloc, la potencialitat emotiva del drama íntim, que, davant la força d'un conflicte irresoluble, esclata, fa emergir el dolor a la superfície i condueix l'acció cap a un desenllaç luctuós. Ara només cal veure els elements que es repeteixen en totes dues peces.

Per a dur a terme la comparació és molt útil veure la pel·lícula que Gual, l'any 1914, va fer sobre la seva obra teatral.<sup>116</sup> A la peça teatral, la possibilitat de proporcionar antecedents amb la paraula —antecedents que donen fe del determinisme— i també la influència de la forma analítica ibseniana fan que, sense cap mena de dificultat, l'obra comenci, atenant a la lògica temporal de la història, *in media res*. De bon començament, Mariagna i Silvestre són casats; el lector té indicis, ja d'entrada, de la passió culpable entre el nou espòs i la fillastra; igualment, obtenim informació del calvari que va suposar el primer matrimoni per a Mariagna, de la manera com es van conèixer la vídua i Silvestre o del prometatge de Mariagneta i el noi Labast. Són episodis que, al text, queden relegats a la narrativa o al sobreentès. A la pel·lícula, però, la manca de so i una voluntat raonada de mesurar la quantitat d'informació que proporcionen els cartells fan que la història es reconstrueixi des de bon començament seguint una estricta cronologia. Això ens permet detectar els primers paral·lelismes amb *Terra baixa*.

Repassem els més evidents: Silvestre és, com Manelic, un pastor que viu allunyat dels homes dalt d'una muntanya. Res sabem de la família amb què, tal com apunta la peça teatral, Silvestre haurà de barallar-se, per tal de casar-se amb Mariagna. Segons el film, és un home perfectament solitari. Dalt de la muntanya, Manelic té cura dels ramats de Sebastià; Silvestre, al seu torn, s'encarrega de les ovelles del noi Labast, que, d'aquesta forma, és presentat com a probable amo de Silvestre. Més detalls encara: l'única persona amb qui tindrà ocasió de xerrar Silvestre és un ancià, també pastor, anomenat, com el bon er-

116. *Misteri de dolor*, drama en tres parts, direcció d'Adrià Gual, Barcinógrafo, 1914. Fil·moteca de la Generalitat de Catalunya.

mità de *Terra baixa*, Tomàs. I precisament és Tomàs qui persuadeix Silvestre de baixar a la plana (la terra baixa) per assistir a l'aplec; un aplec en què casualment conceixerà Mariagna. De tornada a la muntanya, les imatges filmiques ens mostraran un Silvestre enamorat, jaient pels prats, somniós, amb la mirada perduda: gairebé el Manelic pastor que fantasieja amb la dona estimada. Després assistim al festeig de Labast i Mariagneta, que, al text dramàtic, només és narrat.

A partir d'aquí, els paral·lismes són menys organitzats i ja es poden detectar a partir de l'obra escrita. La relació entre Silvestre i el noi Labast recorda enormement la de Manelic i Sebastià: Labast és alhora el rival amorós i l'hereu empobrit (un personatge ja apuntat per Guimerà amb el Vicentó de *La festa del blat*) que busca de casar-se per interès. Silvestre, per la seva banda, és el pastor que, per amor, deixa de ser-ho i accepta una nova feina: Manelic és fa moliner, Silvestre pagès. També, és clar, hi ha una gran diferència entre els dos hereus: mentre Sebastià lluitarà fins a la mort per la seva passió, Labast exercirà la seva venjança erigint-se en portantveu de la comunitat condemnatòria. Evidentment, als dos textos, hi haurà una baralla entre el pastor i l'amo; una baralla que, a *Misteri de dolor*, en comptes d'acabar amb la mort de l'hereu, conclou amb una ferida a la mà causada per arma blanca; una ferida, no cal dir-ho, molt semblant a la que Manelic ocasiona a Marta. A l'obra de Gual, amb tot, el personatge *culpable* no és tan sols l'hereu, sinó el seu agressor: la ferida de Silvestre posa en evidència —davant els seus propis ulls i els de Mariagneta— la seva culpa i permet, com a *Terra baixa*, el reconeixement amorós.

Per un altre costat, la figura de Marta es desglossa en dues meitats: Mariagna i Mariagneta. En algunes situacions o en determinats conflictes interns, el paral·lisme s'estableix amb la mare; en d'altres, amb la filla. Com Marta, Mariagna —víctima d'una capacitat desproporcionada d'estimar que no s'explicita en la protagonista de *Terra baixa*— s'enamora, ella que sempre ha estat tractada com un escarràs, en adonar-se que algú se l'estima «no en tant que objecte sinó com a persona».<sup>117</sup> El fàstic creixent de Marta per Sebastià (a mesura que pren consciència del seu amor), per contra, troba correspondència en el rebuig de Mariagneta, un cop enamorada de Silvestre, cap al noi Labast. Finalment, tres elements més: el suïcidi de Mariagna, que es llença d'alt a baix d'un penya-segat, coincideix força amb la mena de mort amb què amenaça de matar-se Marta: llançar-se a la resclosa. A un nivell menys evident, la nocturnitat, el joc de llum en la foscor, l'entrada furtiva en l'obra de Guimerà troben un correlat clar en el relat que Mariagneta i Silvestre fan de les escenes nocturnes sota el sostre de la «vídua boja», i també en el trànsit del segon al tercer acte en l'obra de Gual. Així mateix, el tema del què diran, de la xafarderia i la

117. Xavier Fàbregas: *Àngel Guimerà, les dimensions d'un mite*, Barcelona, Edicions 62, 1971, pàg. 89.

calúnnia, tan importants a *Misteri de dolor*, troben un paralelisme immediat en la família guimeraniana de les Perdigones.

Les coincidències argumentals són moltes, és cert; això no obstant, una anàlisi acurada posarà de manifest que no són aquestes coincidències les responsables del caire tràgic de la història imaginada per Gual. En tot cas, és el nou i original tractament que en fa el dramaturg modernista allò que els atorga un caràcter potencialment tràgic. Així, la relació conflictiva de Silvestre amb el medi és matisada no tan sols per un enfrontament (simbòlic i físic) amb el mal (com Manelic) sinó per una participació en la culpa. En un cert sentit, l'abandó de la *terra alta* l'ha fet sucumbir als encisos d'una passió prohibida: el desig per Mariagneta. Per una altra banda, el problema de Mariagna i la seva filla respecte a la comunitat no és, com en el cas de Marta, un conflicte que neixi de la seva condició social (tenim una Marta captaire i una Marta mantinguda), sinó de la inexorabilitat dels *factors determinants*. Mariagna, que, tot i que no té una posició folgada, és propietària, s'ha revelat contra el medi social: el seu primer marit, com el comodor Alving d'Ibsen, era una pobra víctima de les condicions ambientals; la dona, de retruc, n'ha hagut de pagar les conseqüències, amb el marit viu i amb el marit mort. I ara, quan la felicitat sembla a l'abast de la mà, quan ja és a tocar, Mariagna haurà d'assumir el pas del temps i reconèixer que, per a ella, ja és massa tard. No ha fet bé de casar-se amb un home més jove que ella. També és culpa del determinisme que Mariagneta hagi heretat la *folllia* —aquesta desmesurada capacitat d'estimar— de la seva mare. Per a totes dues, enfrontar-se al medi social, a més, voldrà dir enfrontar-se a l'hereu, perquè, tal com he apuntat més amunt, a partir d'un determinat moment, el noi Labast assumeix la representació de les forces opriments del medi, cosa que mai no farà Sebastià. Efectivament, Labast perd protagonisme individual per tal d'esdevenir la veu de la comunitat maliciosa, maldient, agressiva i animalitzada. Un pes que a *Terra baixa* només es desplaça cap al funcionalisme dramaturgic d'uns personatges secundaris. En definitiva, *Misteri de dolor*, malgrat l'homenatge implícit que fa a l'obra de Guimerà, és tragèdia per mèrits propis.<sup>118</sup>

118. Deixo anotades les dades més significatives de la relació entre Gual i Guimerà després de la confecció de *Misteri de dolor*. L'any 1903, al mateix cicle en què s'estrenaria *Misteri de dolor*, Gual acceptarà de representar *Càssius i Elena* d'Eusebi Güell per recomanació de Guimerà i presentar *Mestre Oleguer* que, segons el director de l'Íntim, «aportaria a les nostres sessions una paternitat legendària». A finals de la primera dècada del segle, l'interès per la tragèdia i pel teatre poètic i legendari suposaran una gran revalorització de l'autor de *Mar i cel*. És així com s'entenen alguns fets. En primer lloc, l'aparició de la signatura de Guimerà a *Teatràlia* (dirigida per Rafel Marquina i orientada, en part, com a òrgan d'expressió de la «Nova Empresa de Teatre Català» de Gual); en segon lloc, la reposició, al Teatre Novetats, de *La Baldirona* («una de les obres més completes del mestre» —diu Gual) i de *Mossèn Janot*, i, en tercer lloc, l'homenatge que li tributarà la ciutat de Barcelona el 1909 amb la posterior representació, també a càrrec de la Nova Empresa, de *Gal·la Placidia*: Gual, conjuntament amb homes com Iglésias, Morera o Carner, formarà part de la comissió organitzadora. Curiosament, la temporada següent, Guimerà es farà pregar molt per tal de concedir l'estrena de *Sanet trist* a Gual (vegeu *Mitja vida...*, pàg. 245-246 i també Adrià

## 5. TORNADA A BARCELONA

Després del fracàs de *Les Latins* i d'enllestir —prvisionalment— *Misteri de dolor*, Gual es planteja la possibilitat de tornar a Barcelona:

«Entrat l'any 1902, les noves que ens arribaven de casa nostra ens donaven un cert dret a reflexionar sobre possibles èxits, per bé que no m'abandonaven del tot els recels, de bona cosa de temps en aquella part esdevinguts poc menys que normals en mi.

Després de les actuacions de Domènech i Montaner i el doctor Robert, que havien estat els primers a abordar les aigües enllotades de les corts centrals, tot deixava preveure l'adveniment de certes regeneracions de feia temps predicades. [...] No era res de l'altre món creure que, davant una possible alça de valors polítics, encaixessin o no per complet amb la nostra visió personal, una acció cultural renovadora de tanta cosa enrutinada podia trobar-hi terreny adobat i servir-se finalment del teatre formal com d'una arma poderosa per a pervenir-hi.»<sup>119</sup>

A banda aquestes consideracions de caire polític, Gual es deixa convèncer bàsicament per dos factors. D'una banda, la insistència de Lluís Reig i Ramon Gatuelles, que el visiten a París, a considerar que les circumstàncies polítiques i culturals són favorables per al reflatament de l'empresa de l'Íntim. De l'altra, la possibilitat d'obtenir un càrrec teatral remunerat a la ciutat comtal. Comencem per aquí.

El 1900, Gual havia col·laborat puntualment amb l'empresa del Liceu: havia fet els cartells per anunciar els concerts de Millet i Nicolau als primers mesos de l'any.<sup>120</sup> Això no vol dir que, com a home de teatre, tingués bones relacions amb l'empresa. Cal recordar que, el 1901, el Liceu havia trepitjat el seu projecte escènic sobre el *Ton i Guida* de Humperdink,<sup>121</sup> i que, a més a més, el seu ideari estètic, evidentment, tenia molt més a veure amb les crítiques de Joa-

---

Gual, «Coses a dir. En recordança». En aquest article (a *La Veu de Catalunya*), també es parla de la col·laboració de Gual i Guimerà en una idea conjunta —col·laboració pintura i poesia— per la decoració d'un menjador). «Qui sap —diu Gual a les seves memòries— si Guimerà iniciava pel seu compte una certa fatiga conceptora rere els clams d'entusiasme que l'havien proclamat poeta dramàtic en cap del catalans, i això perquè les aclamacions tenen els seus caires perillosos.» L'ambigüitat de Gual a l'hora de considerar Guimerà té una explicació senzilla: respon a les pròpies contradiccions del fundador del Teatre Íntim, a mig camí entre l'elitisme, l'individualisme messiànic i el desig febrós i mal dissimulat de popularitat. Sigui com sigui, ja en la distància, al servei de les conveniències de l'oratória o al servei del teatre català, tant se val, Gual participarà activament en la construcció del mite «Guimerà»: aquell home alt, vestit de negre, amb ulleres de cordó, que semblava haver nascut directament a la venerable edat dels respectes i les genuflexions (vegeu, sobretot, Adrià Gual: Sobre Àngel Guimerà, ms., Fons Gual, Carpeta 46; «Àngel Guimerà. Mentre passen les hores», *La Veu de Catalunya* (22-VII-1924) i «Fisonomia moral i estètica de Guimerà» dins «En el teatro Leal de La Laguna. El homenaje de anoche al poeta Guimerà», *La Prensa* (23-9-1924)).

119. Gual: *Mitja vida...*, pàgs. 138-139.

120. Vegeu *Pèl & Ploma*, núm. 40, 3-3-1900.

121. Vegeu més amunt capítol 12, apartat 1.

quim Pena —la bèstia negra dels liceistes— que no pas amb els convencionalismes que imperaven en l'escenificació dels espectacles d'òpera del moment. Tot amb tot, la Junta de Propietaris de Liceu havia fet algun intent de congraciar-se els sectors més radicals.<sup>122</sup> L'any 1901, per exemple, tot convocant un concurs per a la realització de l'escenografia de *El capvespre dels déus*, havia sol·licitat la col·laboració de Pena, que, al final, en complet desacord amb les decisions de la Junta s'havia despenjat del projecte.<sup>123</sup> Fracàs al marge, l'any 1902, aparentment guiada per aquest esperit conciliador, l'empresa del Liceu convoca un concurs per dotar el Gran Teatre del Liceu d'un «director d'escena». D'antuvi, sembla que la Junta vol fer cas dels repetits consells que li ha anat etzibant la crítica modernista: cal un director d'escena que coordini la integració i la qualitat dels llenguatges escèniques en funció d'un objectiu artístic de conjunt. Ara bé, de què parla el Liceu quan demana un «director d'escena»? És la mateixa pregunta que es fa Gual.

Des de París, Gual decideix presentar-se al projecte. Amb tot, el to de la «memòria» que Gual redacta revela l'íntim convenciment que l'adjudicació de la plaça no recaurà sobre les seves espatlles. En aquest sentit, el text és radical i sincer. La primera pregunta, entre irònica i provocativa, aborda sense embuts la qüestió:

«¿El mòbil d'aquest concurs tan llaudable és insensiblement imposat pel vostre públic, qui, mogut pels avenços de bon gust lògic en la marxa d'una població que

122. Pel que fa a aquests sectors, a banda les crítiques des de *Juventut*, l'Associació Wagneriana, havia enviat una comunicació a l'empresari del Liceu intentant explicar —en mots d'Ernest Vendrell— «da influència moral de les actuals minories intel·ligents.» Segons aquest comunicat, «es necessari educar l'ànima en una devoció intensa de tota forma de Bellesa i, així, conferir a l'Art «visions ideològiques i morals» i revestir-lo de «transcendències socials». Uns conceptes, certament, ben pròxims a l'ideari estètic de Gual. Ara bé, contràriament al que s'ha dit repetides vegades, Gual, pel fet de trobar-se absent al moment de la seva fundació (octubre 1901), no forma part de l'Associació Wagneriana; si més no durant els seus dos primers anys d'existència; veugué sinó la llista de membres a *Associació Wagneriana. Estatuts*, Barcelona, Fidel Giró, impresor, 1901 i 1902. Ernest Vendrell, des de *Pèl & Ploma*, es queixa que el fet que l'Associació Wagneriana hagi dirigit aquesta comunicació al Liceu posa de manifest el refinament elitista, l'«aislament» i l'«artifici d'intel·lectualitat» que l'ha motivada. La transcendència social de l'art contemporani, per a Vendrell, està guiada per les «ideologies científiques reformadores» i no té res a veure amb l'educació estètica que postulen Gual i els seus amics. Així, pel que fa al teatre, rebutja Maeterlinck, D'Annunzio i l'Ibsen «d'interpretació de platea», i també el «ritual artístic» artificios amb què són presentats aquests autors. Troba a faltar, en canvi, «l'apoi espiritual que li hauria donat la comunitat amb els medis humils conforme a la corrent íntima i substancial de l'Art contemporani». Per últim, en opinió de Vendrell, la crítica i la reventada —alludeix sobretot a Pena— no serveixen de res si no són guiades per «una mà d'imperialitat espiritual». Evidentment, Vendrell està reunint, sota l'etiqueta comuna i, per a ell, caduca de «modernisme barceloní», la imatge tòpica dels corrents decadentistes i la intervenció nacionalista en el camp de l'art modern. Insisteixo una vegada més: ni en aquell moment ni més tard, mai ningú no arribarà a prendre consciència de l'etapa vitalista de Gual. I en el cas que algú com Vendrell ho hagués fet no és segur que la seva idea de «transcendència social» pogués acceptar un vitalisme messiànic prenyat de refinaments estetitzants i empeltat de doctrina catalanista; veugué Ernest Vendrell: «La influència moral de les minories intel·ligents», *Pèl & Ploma*, any III, núm. 83, desembre 1901, pàgs. 200-204.

123. Veugué Joaquim Pena: «Un'altra paròdia», *Juventut*, any II, núm. 93, 21-11-1901, pàgs. 773-777. També Roger Alier: «Actitud de Joaquim Pena en sus críticas musicales», dins *La història del Gran Teatre del Liceu*, Barcelona, *La Vanguardia*, 1983, pàgs. 86-87.



vol ser culta, necessita trobar-se del tot atret per l'efecte d'una completa representació escènica? O bé és el de substituir un càrrec que a nom de *Director d'escena* fins avui s'ha desempenyat en aquest teatre de manera rutinària e incompleta?»<sup>124</sup>

Gual justifica la seva desconfiança en el títol de la plaça: «*Director de escena y conservador del decorado*». D'això —diu— «a França en solen dir un *régisseur*». Perquè a França existeixen els dos càrrecs: el director i el *régisseur*, la qual cosa no vol dir que el model sigui perfecte. Després d'això, Gual defineix els dos oficis. De primer, explica com funcionen actualment en alguns teatres europeus i als teatres espanyols en general; en segon lloc, s'esplaià en la descripció de com haurien de funcionar idealment. En l'actualitat, en alguns teatres europeus, el director no passa de ser «una personalitat de coneixements generals que fia bona cosa en tots els artistes que escolleix per secundar-lo» i que, a més, té «d'habitud una gran importància administrativa en les seves funcions. Ve a ser un representant de l'empresa, en els teatre que en tenen, i un semí arrendador, concessionari delegat del govern, en els teatres subvencionats pel mateix». El *régisseur*, d'altra banda, és «una mena d'intendent». Cuida «que durant les representacions es compleixin exactes les ordres de la direcció; està en contacte amb actors i dependències interiors, transmet avisos en tots sentits, administrant la part material i moviment mecànic». No és, certament, un estat ideal; sobretot pel que fa al director. I malgrat tot, és una situació preferible a la que impera als teatres catalans i espanyols. Als teatres del sud del Pirineus —es queixa l'aspirant—, el director acostuma a ser el primer actor.<sup>125</sup> I això és greu. Ja que els primers actors mai no consideren la necessitat de «la perfecció en el conjunt». Més encara: el seu egoisme «esborra lo poc d'artista que poguessin tenir» i «els fa impossible el pensar amb els altres en bé del tot. La sola obsessió que els poseeix per complet és la pròpia i personal, l'amor a una totalitat estètica desapareix sota aquesta absurda obsessió».

Quina hauria de ser la veritable feina del director? La definició de Gual és gairebé idèntica a la que fa «*monsieur Porel*» al Congrés Internacional de Teatre del 1900. Uns mots amb què Antoine encetarà, el 1903, la seva famosa «*Causerie sur la mise en scène*».<sup>126</sup>

124. Adrià Gual: «Treball-memòria per al concurs de *Director d'escena* del teatre del Liceu de Barcelona», 7-2-1902, original ms., Fons Gual, Carpeta 46.

125. «Ben mirat, aquest sub-nom [director] ve a ser només un motiu decoratiu en els cartells. El que se l'apropia no té, de costum, la potència precisa per honorar-lo, i desempenya el comès que s'imposa d'una manera relativa (?), pues per lo regular careix de coneixements (que, d'altra part, desprecia, seguint la realitat llastimosa de que a la nostra terra la majoria dels actors se'n fan per creure's haver trobat ofici de poca feina, en el que es pot, no obstant, *lluit el cos*».)

126. André Antoine: «*Causerie sur la mise en scène*», *La Revue de Paris*, vol. X, 1903, pàgs. 596-612. Traduïda com a «*Detrás de la cuarta pared*» i publicada a *Cuadernos de «El Público»*, núm. 23, Madrid, abril 1987, pàgs. 28-34 i a *Principios de dirección escénica* selecció i notes d'Edgar Ceballos, México, Editorial Gaceta, 1992, pàgs. 39-48.

«El dirigir escena —diu Gual— és senzillament mostrar l'obra al públic. Un director de veres deu imposar's [...], ha de tenir la força suficient per amassar els elements dispersos i fer d'ells un *tot* perfecte. Ha d'evitar la mal fundada vanitat personal dels col·laboradors, fent-los entendre que, quan se tracta del conjunt, el triomfo, si arriba, és per tots; que mai un element de terç o quart terme s'enfonsa per la modestia del seu comès i que, ans al contrari, s'enalteix pel fet de quedar just al seu lloc. [...] Deu, a més, i estant ben imposat de l'obra, formar-ne el plan de moviment general escènic, saber a voluntat fer evolucionar les masses dant aspecte de consciència pròpia al més insignificant dels figurants, i deu, del mateix modo, sempre que es faci indispensable, seguint els ensajos o a modo de conferència, imposar als actors de primer terme lo que els cal fer pel perfecte lligament d'ells amb lo que completa el conjunt. Això és un director. Tot lo que no siga això, no és tal cosa.»

No es pot deslligar, doncs, la noció de «conjunt escènic» i el concepte modern de «direcció escènica».<sup>127</sup> Amb els temps moderns, ha nascut una nova idea: el teatre és un art de conjunt, no una suma d'individualitats més o menys esplendoroses. I això val tant pel que fa a l'anivellament en l'àmbit actoral, com pel que respecta a la conciliació de música, escenografia, il·luminació, vestuari i interpretació. Tal com ho dirà Gordon Craig, ha nascut una nova idea de «l'art del teatre», i l'artista responsable d'aquest art és el «director teatral».<sup>128</sup> Més que no pas coordinar, la seva feina és integrar-ho tot en funció d'un resultat global que estarà absolutament controlat per la seva idea creadora: «com en la totalitat d'un quadro (ben pintat) —compara Gual—, s'hi veurà sempre un sol criteri nivellador de conjunt». No cal ni dir que l'aprenentatge d'aquest nou artista del teatre ha de passar forçosament per conèixer i dominar totes les disciplines que conformen el procés d'escenificació.<sup>129</sup> Finalment, l'«art del teatre», definit d'aquesta manera, ha de posar-se al servei de la idea gualiana d'«educació estètica»:

«L'art del Teatre mereix ser considerat com un dels arts que més de dret influeixen en l'educació dels pobles. [...] En el teatre, els esperits formats, o els ja en camí de formar-se, deuen recollir-hi un sens fi d'emocions que els completin en el curs del seu *procés-sentiment*; i els adolescents, en la idea i en l'emoció mateixa, hi han de descobrir els primers vents d'orientació. Aquestes missions són sagrades i, com a tals, deuen tractar-se.»

127. Vegeu el meu article «El naixement d'un concepte», *Pausa*, núm. 11, març 1992, pàgs. 14-19. També, per aquest tema, A. Veinstein: *La mise en scène théâtrale et sa conditions esthétique*, París, Flammarion, 1955 i Bernard Dort: «*La condition sociologique de la mise en scène*», dins *Tbêatre réel*, París, Seuil, 1971, pàgs. 51-66.

128. Vegeu Edward Gordon Craig: *L'art del teatre*, Barcelona, Institut del Teatre, 1991. Pel que fa a la confusió entre «regidor» i «director d'escena», l'apartat «Sobre el director d'escena», pàgs. 27-30.

129. «Aixís, doncs, un Director deu ser apte, en cas que es faci precís, per concebir del *decorat* fins al *traje*, fer-ne els projectes, cuidar de la vigilància en l'execució dant-hi parer pràctic i orientació deguda; o, si no és ell qui ho crei, saber advertir, aprovar i rebutjar, si convé fer-ho.»

Gual acaba el seu escrit tot advertint a la Junta de Propietaris que ell només està disposat a acceptar el càrrec si es tracta de fer, tal com ho ha definit, de Director: «no em fóra mai permès per respecte propi destruir el meu plan consentint de posar a escena, baix la responsabilitat del meu nom, obres que, per conservar caràcter i tradició, deuen ser forçosament mal posades.» El millor, en opinió seva, fóra agafar alhora un *régisseur* i un «director complet», les dues coses. El primer fóra un càrrec fix i de sou modest que assumiria les funcions de direcció només en aquells muntatges de repertori en què l'empresa no vulgués invertir la quantitat elevada de diners que implica la idea integradora del director complet. Aquest, al seu torn, tan sols intervindria en aquelles obres «en les que vulgan fer gasto com cal al ser presentades com novetat, o per les que vulguin representar reconstituïdes.» En el cas de recaure en ell aquest honor, això li permetria no haver de residir de forma fixa a Barcelona. Finalment, Gual s'ofereix a fer una prova, que sigui el públic el jutge del concurs. Si la Junta ho creu convenient, Gual està disposat a baixar a Barcelona, al Liceu, on proposa de muntar «*El barco fantasma*» de Wagner cantat en català.<sup>130</sup> Com era d'esperar, la resposta del Liceu serà negativa.

Gual, tanmateix, decideix de tornar a Barcelona. Potser la possibilitat de fer un cartell per a les Festes de la Mercè l'acaba de decidir.<sup>131</sup> Així que arriba, saluda la ciutat de forma contundent:

«adoro follament Catalunya [...], però sapiguen també que per a mi tots els homes són iguals, totes les polítiques detestables i totes les pàtries una sola pàtria; que el meu esperit jove no se sent cridat a venerar l'aspiració d'uns quants i que cap raquítica rancúnia m'obliga a dir lo que dic.»<sup>132</sup>

I és que el xoc del retorn ha estat considerable (i ben «manifest el contrast entre el que acabava d'abandonar i allò que s'alçava desmanegat al meu davant»)<sup>133</sup> Superat el primer impacte, però, l'impuls messiànic amb què ha tenyit la seva producció parisenca es farà palès.<sup>134</sup> Gual decideix de reflotar

130. En relació a l'interès de Gual per aquesta obra, vegeu el seu pròleg a *Les filoses*, 16 al 19-11-1915, original ms., Fons Gual, núm. 1445.

131. Sobre les Festes de la Mercè de 1902, vegeu Nadal: *Memòries d'un estudiant...*, pàgs. 95-100.

132. Escrits en aquell moment, els mots precedents semblen una refutació a la Lliga Regionalista, fundada poc més d'un any abans. Així, Gual critica aquells que funden «nous partits», creient que «són figures cridades a dur a cap l'obra de revolució moderna i, a mida que s'acostumen a l'ofici de polític, l'aspiració va tornant-se'ls així ambició i presumpció despreciable, i acaben per ser pitjors que els que formen els partits endarrerits.» Adrià Gual: «De les festes de la Mercè», original ms., Fons Gual, Carpeta 46; vegeu també Adrià Gual: «D'aquelles festes i fires de la Mercè», *La Veu del Vespre* (25-9-1934).

133. Gual: *Mitja vida...*, pàg. 141.

134. Gual dibuixa la portada del volum de *Juventut* de 1902. La imatgeria vitalista és inqüestionable: un sol ixent enmig d'un camp ufanós de blat madur.

l'Íntim<sup>135</sup> i, quan ho fa, l'experiència parisina no haurà estat en va. Ho demostren les obres triades per començar la temporada de 1903: *Èdip rei*, de Sòfocles i un Molière (*El casament per força*).<sup>136</sup>

135. Acabat d'arribar, l'estiu de 1902, dirigeix unes paraules als membres de l'agrupació. El títol és significatiu, «Vetlles de l'Íntim. Del conjunt» (23-7-1902, original ms., Fons Gual, Carpeta 47). En destaco un fragment, «I aquest amor, companys, aquest amor que té de dur-nos al sacrifici i a l'esforç, el trobarem només en el mateix sacrifici, o anomeneu-lo estudi. D'ell ne traurem la familiaritat, la germanor, l'agrao del procés en la seva marxa, la complascència d'un més enllà en les perfeccions. I com que el *tal punt* d'aquest esforç promourà un conjunt de voluntats, la nostra obra reproductiva serà de conjunt esplèndid.»

136. Del mes de novembre es conserva una necrològica que Gual dedica a Verdaguier «A la mort de M. Cinto», original ms., Fons Gual, Carpeta 46. Publicat com «Escolteu», *Catalunya Nova*, número únic i extraordinari dedicat a Mossèn Jacinto Verdaguier, 1-11-1902, pàgs. 1-2.

## CONCLUSIONS

1. L'interès de Gual pel teatre augmenta de manera natural en la mesura que decideix esdevenir un *artista total*, és a dir, un artista poc especialitzat, refinat i sensible que fa de l'art la seva raó de viure i que assumeix la difícil tasca d'educar els esperits decaiguts de la resta dels mortals. Aquesta resolució, en el cas de Gual, ve acompanyada d'un afany clar d'elevació, d'un intent de superar els estrets marges que imposa la seva condició social. I no es tracta d'una qüestió simple de diners, sinó més aviat d'una identificació entre *excepcionalitat* artística i *excepcionalitat* social. Les coses, aparentment, li surten bé: es casa amb una filla de bona família, liquida el negoci familiar, se'n va a París seguint les passes d'illustres predecessors de la bohèmia burgesa i, al capdavant, obté una cert prestigi artístic entre aquelles classes que, ben aviat, prendran les regnes del desenvolupament catalanista de principis de segle. Fet i fet, la seva trajectòria creativa durant els últims anys del mil huit-cents s'entén millor si s'emmarca en un procés lent però constant d'elevació social. Així, pel que fa al teatre, els primers tempteigs es desenvolupen en els ambients aficionats de les societats menestrals; més tard, però, es traslladen entre els cercles aristocràtics —també aficionats— dels salons particulars d'unes poques famílies; més endavant, encara, tenen lloc en el coliseu aristocràtic de la burgesia barcelonina: el Teatre Líric. Aquesta línia es confirma en la substitució progressiva del nucli principal d'amistats d'adolescència i primera joventut. L'entusiasme brusc de la colla d'amics del barri (tots ells compaginant l'ofici familiar i la dèria pels pinzells) és reemplaçat pels refinaments selectes de la jove burgesia wagneriana. Així, per exemple, que Gual es distancii dels recursos formals i dels temes utilitzats per la Colla del Safrà, només s'entén si s'explica l'interès que, en el nou cercle d'amistats, desperten les possibilitats *utilitàries* del decorativisme plàstic. En definitiva, qui sap si per un sentiment mal dissimulat de *trasplantament*, Gual desenvolupa en la seva joventut un immoderat afany de distinció que, a banda el posat extern i la indumentària, només podrà satisfer per la via de l'art.

2. Aquest afany de distinció té molt a veure amb l'acusació d'*elitisme* que suporten les primeres produccions públiques de l'autor. Sembla evident que la selecció de l'auditori en les representacions inicials de l'Íntim respon en part a un desig de reconeixement entre determinats nuclis benestants. De fet, Gual creu trobar entre aquests nuclis la futura classe dirigent; una classe que reclama models estètics als artistes per tal de recolzar les seves propostes de regeneració política i social. Per a Gual, es tracta d'educar emotivament la col·lectivitat, d'afectar-la «física i moralment», de desvetllar-la... I, per fer-ho, cal començar per la mateixa burgesia, que, abans de *dirigir*, haurà d'abandonar la superficialitat, el mercantilisme i la indiferència. En aquest sentit, tot prefigurant les opcions del noucentisme, Gual carrega en les espatlles de les classes elevades el pes de la responsabilitat d'engagar un procés global d'educació estètica. És la seva coartada, la seva justificació a l'hora de dedicar-los una atenció preferent: elles tenen uns mitjans materials i una formació que els obliguen moralment a vetllar pel progrés espiritual de la resta de la societat.

Conclusió: es pot parlar d'*elitisme* en un sentit de selecció social, però no en un sentit d'autoexclusió insolidària. L'aïllament voluntari pràcticament no es concreta en la trajectòria artística de Gual; en canvi, l'assumpció d'una missió redemptora es defineix, ben bé des de l'inici de les seves provatures dramàtiques. La contradicció aparent entre, d'una banda, sentiment d'excel·lència i, de l'altra, voluntat (i necessitat) de repercussió artística, es posa de manifest en la mateixa definició de l'Íntim. En mots de Gual: «una agrupació *actívíssima i ensems reclosa*, filla de la reacció promoguda per la indiferència», «una agrupació *tancada que transpués* les seves excel·lències i les seves activitats al punt de fer-les desitjables a tots.» (Els destacats són meus.)

Que totes les produccions de l'Íntim abans del 1900 es produeixin al teatre Líric no ajuda ni poc ni gaire a projectar el teatre gualià cap a sectors de població més amplis. Cal reconèixer, però, que no té el mateix valor la invitació restringida que es reparteix per a l'estrena de *Silenci* que l'entrada de pagament que cal abonar per accedir a la representació de *La culpable*. Probablement, en aquesta darrera estrena, Gual realment té la intenció de diversificar l'auditori, de superar les acusacions de «cenacle», de demostrar la viabilitat de les seves propostes amb un públic—uso una expressió de l'autor— a «l'engròs». Tanmateix, el caire selecte que han pres les iniciatives de la companyia, sobretot arran de l'estrena d'*Ifigènia a Tàurida* als jardins del marquès d'Alfarràs, ho impedeix. Per a la bona societat, «Íntim» ha esdevingut sinònim de *selecte*. I el públic que va a veure *La culpable* és pràcticament el mateix que ha ant a veure l'obra de Goethe.

3. Ha de quedar clar que, quan parlo de les intencions de Gual, no especulo: al marge de les declaracions d'obertura que fa l'autor a les seves memòries, crec que la mateixa evolució dramaturgic de les obres estudiades respon

a l'afany d'accedir, cada cop més, a públics heterogenis. És en aquest sentit que cal llegir les vacil·lacions, la fluctuació, entre l'opció *situacional* i l'opció *dramàtica* en els primer textos de factura simbolista que escriu Gual. És en aquest mateix sentit, també, que cal entendre la progressió en el tractament del drama íntim (des del no-dit a l'exteriorització dramàtica), la *dramatització* del «teatre popular» (a *L'estudiant de Vic*), l'abandó gradual del component llegendari, l'estructura dramàtica que acomboia el model *intrusístic* a *L'emigrant* o la formulació sintètica de la «tragèdia moderna». Finalment, també és en aquest sentit que cal llegir l'ambigüitat de propostes com *Silenci*, *Ifigènia a Taurida* o *La culpable*, que, tot i partir de pressupòsits estètics prou diferenciats (el missatge de *Silenci* és netament decadent, mentre que el sentit últim de *La culpable* és absolutament vitalista) proven de fer compatibles la lectura moderna i regeneradora amb una de menys subversiva i explícitament cristiana.

4. Pel que fa a l'escriptura dramàtica, és important destacar el pes del simbolisme teatral en la producció de Gual i, més concretament, subratllar el pes i l'evolució de l'estímul maeterlinckià. Per aquesta banda, cal sumar una primera imatge de Maeterlinck, que li arriba sobretot de la mà de Rusiñol, i l'impacte que li provoca l'estrena de *La intrusa* (que s'erigeix com a patró de quasi bé tots els textos escrits per Gual entre 1893 i 1895); més endavant, caldrà afegir la descoberta del Maeterlinck *llegendari* (que es posa de manifest en obres com *Lluna de neu* o *Nocturn. Andante morat*) i l'impacte de *Le trésor des humbles* (que és el fonament d'una peça com *Silenci*).

5. Aquests processos dramaturgics, de més a més, tenen una correspondència clara amb l'activitat plàstica de l'autor. Així doncs, l'interès per l'atmosfera indeterminada —atemporal i universal— del medievalisme maeterlinckià es pot relacionar amb els assajos de Gual amb la pintura allegorico-decorativa. En un sentit similar, el treball amb el «drama de món» pot relacionar-se amb l'opció més diguem-ne *naturalista* de la pintura d'extracció simbolista (una opció que propugna la reproducció subjectiva d'una realitat concreta a partir de paràmetres sintètics i suggestius). Curiosament, aquest lligam no suposa un canvi de rumb en la dedicació pictòrica de Gual. Per comptes de substituir el decorativisme (que s'estabilitza com a principal *modus vivendi* de l'autor), l'opció diguem-ne *sintàtica* es concreta en la concepció escenogràfica de les obres i en la materialització dels esbossos de decorat. Al capdavall, hi ha un lligam indestriable entre la teoria plàstica del modernisme i les propostes escèniques de Gual: des de la descripció *impressionista* del paisatge que fa la protagonista de *La visita*, al retaule vivent de *Blancaflor*, passant per la «Teoria escènica» que precedeix *Nocturn. Andante morat* o, és clar, per la «Teoria del color a les taules» defensada a *Blanc i negre*.

6. A partir de 1898-99, la descoberta progressiva i, per tant, canviant de Maeterlinck conviu amb d'altres models. En primer lloc, Ibsen, que és *rellegit* per Gual amb la voluntat de superar les seves diferències amb els defensors d'un teatre d'idees i que, de cop i volta, sembla un patró reciclable. Això només es pot entendre si es té clar que Gual veu en Ibsen la possibilitat de desenvolupar dramàticament el seu «teatre de sentiment»: el teatre de l'autor d'*Espectres* —diu— és un «teatre de poeta» que mostra «redere boires el flagell d'una llum pressentida i quasi vista». No és la ideologia, ni tan sols la denúncia dels vicis socials, allò que interessa Gual: l'Ibsen assimilable és, únicament, l'Ibsen simbòlic, l'Ibsen que té la capacitat de suggestionar. Evidentment, cal tenir en compte el tractament del determinisme en les peces de l'autor noruec (la pedra de toc de la «tragèdia moderna»).

En segon lloc, D'Annunzio, que, més que no pas un model dramàtic, proporciona a Gual dos nous arguments. Un: la possibilitat de bastir una nova «tragèdia» que, malgrat que moderna i autòctona, sigui avalada per la universalitat de l'estímul clàssic. Dos: la possibilitat de revestir el model tràgic maeterlinckià amb una nova sensibilitat que conciliï l'esllanguiment malaltís i els refinaments estètics amb l'energia nietzscheana d'una voluntat ferma i amoral (és a dir, revulsiva). Aquest estímul ja són presents en *La culpable*.

7. És a dir: cal parlar de superació del decadentisme. L'individualisme de «la culpable» ja no és l'individualisme autocomplaent i masoquista que postula mossèn Oriol (*Silenci*); al contrari, està justificat davant la manca d'amor i davant la desfeta moral de la societat. És un individualisme vitalista; un individualisme, doncs, exemplar, car es basa en una actitud lliure, forta, voluntariosa i regeneradora: la mort ha deixat de ser la gran solució alliberadora. Tot amb tot, Gual no parla ni de revoltes ni de subversió. De fet, caldrà llegir *Lairum* com una crítica al vitalisme egocèntric i insolidari, o *Camí d'Orient* com un pas endavant en la formulació d'un vitalisme messiànic. Per a l'autor, només la capacitat de comprendre l'amor, i també la capacitat de difondre'l, poden legitimar una actitud autènticament vital. Des de la perspectiva esteticista i decadent, Gual ha proclamat l'accés a la Bondat a partir d'una aptitud especial per captar la Bellesa; des de la perspectiva vitalista, el resultat és el mateix (educació estètica), però el procés és el contrari: s'accedeix a la Bellesa a través d'una predisposició absoluta per la Bondat.

8. Sigui en una orientació o altra —i també salvant qualsevol possible diferenciació radical entre naturalisme i simbolisme—, hi ha un concepte que agrupa tota la dramaturgia gualiana: el «teatre de sentiment». Totes les propostes dramàtiques de l'autor responen a aquesta etiqueta: el «drama musical», «el drama de món», el «teatre popular» i la «tragèdia moderna». «Teatre de sentiment» vol dir «arribar al més alt grau d'emoció per la més pura senti-



llesa, sense transcendències, ni fam d'averiguar el *per què*; implica «mostrar lo senzill i deixar lo fondo» i, encara més, «penetrar entre un especial misteri que animi l'espectador a obrir els ulls de l'ànima per acostumar-se a dar-se compte de les bellesa desconegudes, per fer-se hermós tot acostant-s'hi.» El «teatre de sentiment», per tot això, inclou una certa idea de consol (buscar «el delit entre hornrades emocions, procurant aixís simular les crueses del *pas del fantasma*»), però també una noció clara de progrés espiritual de la collectivitat. Només en aquesta direcció, buscant «la justesa de la realitat o la realitat de tots els idealismes», sense ideologies que amaguin les emocions autèntiques i converteixin l'escenari en una tribuna o en un espai de debat, el teatre podrà redimir el poble. El «teatre de sentiment», com a etiqueta, neix directament en oposició a una altra categoria: el «teatre d'idees».

9. La unitat bàsica del teatre gualià en la seva primera etapa es nota també en la tendència integradora de les propostes. M'explico: el pas de *Nocturn. Andante morat* a *Blancaflor* suposa la continuïtat del «drama musical» i la formulació d'un gènere inèdit: el «teatre popular». El pas de *Blancaflor* a *Silenci*, d'altra banda, suposa una certa maduresa del «drama de món» i també l'abandó momentani del «drama musical» i del «teatre popular». Tanmateix, això no vol dir que s'avanci en un camí net de substitució de models. Per exemple, a *L'estudiant de Vic*, Gual canvia el caràcter visionari i *musical* del «teatre popular», per una *dramatització* que l'acosta a les últimes formulacions del «drama de món» (*L'emigrant* o *Misteri de dolor*). A *Misteri de dolor*, altrament, Gual integra «drama de món» (amb un pes específic del no-dit), la concepció tràgica (que implica el lligam entre *fatum* i determinisme, i que reclama la resolució vitalista del protagonista) i els fonaments del «teatre popular» (construït a partir de la cançó popular). En el procés, evidentment, hi ha coses que canvien: el llegendarí desapareix gradualment (fins que la possibilitat de les «visions musicals», en el context dels Espectacles-Audicions Graner, el recuperen en forma de «teatre popular») i el drama íntim passa a l'exterior: actualitza el conflicte, proporciona un *reconeixement* i introdueix el desenllaç. Gràcies a aquesta dinàmica integradora, Gual, finalment, aconseguirà el reconeixement popular. Serà l'any 1904, a partir de l'estrena de *Misteri de dolor* al teatre de les Arts.

10. També cal parlar de l'abast de les propostes de renovació escènica fetes per Gual en el període estudiat. L'autor de *Nocturn. Andante morat* s'escandalitza davant d'un teatre dut a terme sense cap ideal enlairat d'educació estètica, sense estudi ni consciència artística; un teatre, encallat en rutines tronades i convencions caduques, fet amb precarietat de mitjans i per al lluitament dels primers actors, aposentat en un sistema de declamació encarcerat i postís, adornat per decorats fortuïts i de segona mà... Seguint la línia de continuïtat es-

tablerta entre pintura i drama, Gual (sobretot a partir de la «Teoria escènica») postula la correspondència entre els estats d'ànima dels personatges i la manifestació dels fenòmens físics que els envolten. Això, dalt de l'escenari (art «reproductiu»), suposa una traducció *espectacular* del simbolisme que amaguen les *confuses paraules* amb què s'expressa la realitat; és a dir, implica una utilització simbòlica i conjuntada dels diversos llenguatges que intervenen en l'escenificació. En aquest sentit, Gual s'agafa a la teoria wagneriana de la síntesi de les arts i l'encarrila cap a l'obtenció d'atmosferes altament suggestives que puguin explicar alguna cosa del sentiments soterrats, dels drames secrets, dels destins amenaçadors... Gràcies a aquesta mena de recursos, per mediació d'uns personatges de ficció, l'espectador connecta amb l'estat d'ànima de l'artista i es contagia de la seva sensibilitat. Emocionar-se davant l'obra d'art és un pas previ indispensable per assolir la regeneració espiritual.

La síntesi de llenguatges adreçada cap a un únic objectiu emotiu proporciona els fonaments d'una nova idea: el «conjunt escènic». Ara bé, el «conjunt» no només s'aconsegueix per la simbiosi perfecta dels diferents sistemes de signes que intervenen en l'escenificació, també s'obté per l'erradicació del *vedetisme*, pel treball harmònic i conjuntat entre els actors, per l'acord entre l'escenògraf i la idea dramaturgic globalitzadora, per la reforma de les tendències interpretatives... Per tot plegat, Gual defineix, en primer lloc, una nova mena d'actor, un intèrpret que haurà de «revestir-se amb la magestat d'una veritable missió», «acceptant tots els sacrificis» que siguin necessaris i oblidant-se dels beneficis personals (és a dir, dels egoïsmes). Un actor que no farà tan sols «obra exterior», sinó «que la presentarà bella en sa forma i reveladora d'un fons exacte»; un actor que obrarà en «consciència» perquè creurà en l'obra, perquè l'estudiarà i perquè seguirà un «procés reflexiu» destinat a «trobar-se a si mateix» (el «coneixement del seu propi individu intern») li ha de permetre connectar amb el sentiment del personatge i trobar l'acord just amb la resta de papers). En segon lloc, defineix una funció teatral pràcticament inèdita: la direcció. El director teatral (lluny del sentit convencional que l'època adjudica al terme «director d'escena») és la persona que ha de fer la lectura de l'obra, que ha d'acoblar tots els elements al jou d'una idea de conjunt («amassar els elements dispersos i fer d'ells un *tot* perfecte»), que ha de vetllar perquè no emergeixi la «vanitat personal dels col·laboradors», que ha de dirigir els assajos...

Finalment, Gual proposa algunes innovacions pel que fa a les convencions que regeixen l'acord entre sala i escena. Entre altres, suprimeix el teló d'anuncis, les bateries de prosceni i la *conxa* de l'apuntador; fa que la gent arribi puntual (a risc de no poder entrar), que la sala resti a les fosques, que no s'aplau-deixi fins al final i que les dones no duguin barret. Comptat i debatut, Gual predica a Catalunya l'entronització de la *posada en escena* (escenificació) moderna tal i com l'han somiada, a França, els renovadors teatrals de la fi del segle. No cal dir que, a l'època, tota aquesta reforma és poc o gens compresa pel

públic. Ben mirat, així que l'auditori es diversifica, Gual es veu obligat a renunciar a alguns dels pressupòsits més externs de la seva teoria: en algunes sessions els llums restaran encesos i se sentirà l'apuntador.

11. Per acabar: malgrat una voluntat última de trobar una via dramàtica i escènica per connectar amb un públic diversificat, Gual mai no acabarà d'obtenir l'acceptació incondicional dels auditoris del seu temps. I, amb tot, la seva renovació teatral en l'àmbit dramaturgic tindrà vigència en diversos aspectes: d'una banda, hi haurà alguns models (com el del «teatre popular») que serà assumit sense gaires escarafalls pel refinament de l'estètica noucentista; també hi haurà patrons, com els de «drama de món» o el de «tragèdia moderna», que s'acabaran diluint en propostes de factura dramàtica força més convencional (s'integraran en programacions destinades al gran públic: és el cas de *Els pobres menestrals*); finalment, la dèria per compaginar realitat i visió, així com la noció de «drama musical», sobreviuran, en primer lloc, a finals de la primera dècada del segle, en l'estímul hauptmannià del drama-conte (com el *Don Joan*); i, en segon lloc, com a pràctiques escèniques en l'etapa immediatament posterior de l'Escola Catalana d'Art Dramàtic. Cal reconèixer que la globalitat dels textos teatrals de Gual ha ocupat un lloc gairebé anecdòtic en el conjunt de la literatura dramàtica catalana contemporània. Tanmateix, l'interès i la dimensió de la seva «teoria escènica» —les bases de la qual es formulen en els anys que abraça aquest estudi— va més enllà de la seva difusió. És indubtable que els models gualians, de forma gradual i imperceptible, fan escola, modifiquen els hàbits teatrals i expliquen una bona part de la realitat escènica actual a Catalunya.



RELACIO DE TEXTOS (PREFACIS, NOTES,  
CONFERÈNCIES I ARTICLES) REDACTATS  
PER ADRIÀ GUAL ENTRE MARÇ  
DE 1894 I JULIOL DE 1902

- «Escolteu», dins *La mar brama*, març-abril de 1894, original ms., Fons Gual núm.1397.
- «El drama», dins *Morts en vida*, agost-octubre de 1894, original ms., Fons Gual, núm. 1411.
- «Sobre l'acte primer», «Notes per al segon acte» i «Advertències per lo acte tercer», dins *Morts en vida*, agost-octubre de 1894, original ms., Fons Gual, núm. 1411.
- «Posat d'escena», dins *Blanc i negre*, «primer ensaig de color escènic», desembre de 1894, original ms., Fons Gual, núm. 1409.
- «Història lleugera de l'assunto, per saber amb qui tractem, a on som i què passa», dins *Blanc i negre*, «primer ensaig de color escènic», desembre de 1894, original ms., Fons Gual, núm. 1409.
- «Base o Teoria del color a les taules», dins *Blanc i negre*, «primer ensaig de color escènic», 4 de desembre de 1894, original ms., Fons Gual, núm. 1409.
- «Teoria escènica», «La interpretació. Notes llaugeras per els actors y la escena» i «La escena», 1895-1896, dins *Nocturn*, original ms., Fons Gual núm. 1474. Publicat dins *Nocturn. Andante. Morat*, Llibreria d'Àlvar Verdager, 1896, pàgs. 5-8 i 66-71.
- «De la interpretació» i «L'escena», 18 de març de 1897, dins *Blancaflor*, original ms., Fons Gual, núm. 1414.
- «Conferència— curta servint de pròleg», 11 d'agost de 1897, dins *Blancaflor*, original ms., Fons Gual, núm. 1414. Publicat dins *Blancaflor: cant popular armonisat per la escena: per Adrià Gual*, Barcelona, Imprempta i litografia de Joseph Cunill Sala, 1904, pàgs. VII-IX.
- « Conferència. Constitució T[eatre]. Íntim», 1897 aprox., original ms., Fons Gual, Carpeta 47.
- «Pròleg», dins *Silenci*, octubre 1897, original ms., Fons Gual núm. 1008. Publicat, conjuntament amb «De l'interpretació», dins *Silenci*, Barcelona, Llibreria d'Àlvar Verdager, 1898, pàgs. 9-12 i 115.
- «El teatre modern: innovador», 1898-1899 aprox., original ms., Fons Gual, Carpeta 47.
- «Teatre Íntim», full imprès per Henrich y Cia, Barcelona, 1899. Transcrit a Gual: *Mitja vida...*, pàgs. 110-111.
- Carta-pròleg a *L'emigrant*, 28 de setembre de 1900, original ms., Fons Gual, núm. 1425.
- Carta-pròleg a *L'estudiant de Vic*, setembre-desembre de 1900, original ms., Fons Gual, núm. 1422.

- «A propósito de *L'arlesiana*» (text i en català), *La Vanguardia* (17-10-1900). També text imprès en un full solt, Fons Gual, Capsa «Papers del Teatre Íntim».
- «El teatre popular. *Plan-estudi* llegit en l'*Associació Popular Regionalista*, la nit del 2 d'abril de 1901, *Joventut*, any II, núms. 63-64-65, 25-IV-1901, 2-V-1901 i 7-V-1901, pàgs. 288-290, 307-309, 315-317.
- «Pròlech» a *L'emigrant*, abril de 1901 (no es conserva el ms.), dins *L'emigrant*, Barcelona, *Joventut*, 1901, pàgs. 9-11.
- Carta-pròleg a *Nocturn* núm. III. *Els Sants Emigrants o La Nit al desert*, maig— juny de 1901, original ms., Fons Gual, núm. 1401.
- «*Els Maugars*», 1901, original ms., Fons Gual, Carpeta 46.
- «*L'arlesiana* a l'Odéon. Represa», octubre 1901, original ms., Fons Gual, Carpeta 46.
- «Cartas a un amic», 23 de novembre de 1901, original ms., Fons Gual, Carpeta 46. Publicat a *Joventut*, any II, núm. 95, 5-12-1901, pàgs. 806-808.
- «Cartes a un amic» [II], desembre de 1901., original ms., Fons Gual, Carpeta 46.
- «De París estant (actors i fragments)», 1901—1902 aprox., original ms., Fons Gual, Carpeta 46.
- «Confidències, estudis i consideracions impublicables», dins *Camí d'Orient*, 18 de març de 1902, original ms., Fons Gual, núm. 1400.
- «L'art popular» (tres esborranys amb paginació diferenciada), 1902 aprox., original ms., Fons Gual, Carpeta 47 (no confondre amb «L'art popular», 1908 aprox., conservat a la mateixa carpeta).
- «Treball-memòria per al concurs de *Director d'escena* del teatre del Liceu de Barcelona», 7 de febrer de 1902, original ms., Fons Gual, Carpeta 46.
- «Vetlles de l'Íntim. Del conjunt», 23 de juliol de 1902, original ms., Fons Gual, Carpeta 47.

## BIBLIOGRAFIA<sup>1</sup>

- ROBERT ÁBIRACHED: *La crisis del personaje en el teatro moderno*, Madrid, ADE, 1994.
- EVELINE ANDRÉANI: «Debussy y el simbolismo (I). El amanecer del simbolismo», *Asociación de Directores de Escena de España*, núm. 37-38, 1994, pàgs. 44-45.
- ANDRÉ ANTOINE: «Causerie sur la mise en scène», *La Revue de Paris*, vol. X, 1903, pàgs. 596-612. Traduïda al castellà a «Detrás de la cuarta pared», *Cuadernos de «El Público»*, núm. 23, Madrid, abril 1987, pàgs. 28-34 i a «Detrás de la cuarta pared», dins *Principios de dirección escénica*, selecció i notes d'Edgar Ceballos, Màxic, Editorial Gaceta, 1992, pàgs. 39-48.
- ROGER ALIER: «L'òpera als anys de la restauració», *L'Avenç*, núm. 22, desembre 1979, pàgs. 36-40.
- ROGER ALIER: «La societat coral *Catalunya Nova*», *D'Art*, núm. 2, maig 1993, pàgs. 45-70.
- ROGER ALIER: *La historia del Gran Teatro del Liceo*, Barcelona, *La Vanguardia*, 1983.
- ROGER ALIER: «Una obra teòrica de Wagner», dins Richard Wagner: *Òpera i drama*, Barcelona, Institut del Teatre, 1995.
- ROGER ALIER: «La vida musical barcelonina durant el Modernisme», dins *Història de la Cultura Catalana. El Modernisme 1890-1906*, Vol. VI, Barcelona, Edicions 62, 1995, pàgs. 129-150.
- CLAUDI AMETLLA: *Memòries polítiques 1890-1917*, Barcelona, Ed. Pòrtic, 1963.
- MARIA ISABEL ARDÈVOL: «Músics estrangers a Barcelona», dins *Modernisme*, vol.I, Barcelona, Olimpíada Cultura S.A.—Lunberg ed., 1990, pàgs. 121-129.
- AVELÍ ARTÍS: *Adrià Gual i la seva època*, Mèxic, D.F., Col·lecció Catalònia, 1944.
- JOSEP ARTÍS: «Memoria de Adrià Gual», original mec., Institut Municipal d'Història de Barcelona, Fons Artís, Capsa 36, sobre núm. 6, epígraf 15.
- JOSEP ARTÍS: *Tres segles de teatre barceloní: «El Principal» a través dels anys*, Institut Municipal de Història de Barcelona, Fons Artís, Capsa 45.
- JOSEP ARTÍS: *Tres conferències sobre teatre retrospectiu*, Barcelona, Publicacions de la Institució del Teatre, 1933.
- JAUME AULET: *La revista «Catalunya» (1903-1905) i la formació de noucentisme*, Tesi de Llicenciatura, UAB, 1983.

1. No inclou textos de creació, ni tampoc referències a publicacions periòdiques de l'època estudiada.

- JAUME AULET: *La revista «Catalunya» (1903-1905) i la formació del noucentisme*, *Els Marges*, núm. 30, 1984, pàgs. 29-53.
- JAUME AULET (ed.): «Cartes d'Eugeni d'Ors a Amadeu Vives (1904-1906)», *Els Marges*, núm. 34, maig 1986, pàgs. 91-108.
- JAUME AULET: *Josep Carner i els orígens del noucentisme*, Barcelona, Curial edicions catalanes i Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1992.
- AUTORS DIVERSOS: «El Modernisme: un entusiasme», *Serra d'Or*, any XII, núm. 135, desembre 1970, pàgs. 37-80.
- AUTORS DIVERSOS: «El teatre al tombant del segle (1874-1909)», *L'Avenç*, núm. 22, desembre 1979, pàgs. 17-40.
- AUTORS DIVERSOS: *El temps del Modernisme. Cicle de conferències fetes a la Institució Cultural C.I.C. de Terrassa, curs 1979-1980*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1985.
- AUTORS DIVERSOS: *El Noucentisme. Cicle de conferències fetes a la Institució Cultural del CIC de Terrassa, curs 1984-1985*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1987.
- AUTORS DIVERSOS: *Esteticisme i decadentisme a la fi de segle*, Barcelona, Fundació Caixa de Pensions, 1988.
- AUTORS DIVERSOS: «L'Avenç i el Modernisme», *L'Avenç*, núm. 125, abril 1989, pàgs. 10-61.
- AUTORS DIVERSOS: *Romea, 125 anys*, Barcelona, Generalitat de Catalunya, 1989.
- AUTORS DIVERSOS: «Barcelona y la pasión modernista», *Barcelona Metròpolis Mediterrània*, Ajuntament de Barcelona, Cuaderno Central, núm. 16, 1990.
- AUTORS DIVERSOS: *El Modernisme*, vol. I, Barcelona, Olimpíada Cultural S.A.—Lunweg ed., 1990.
- AUTORS DIVERSOS: *200 anys de premsa diària a Catalunya, 1792-1992*, Barcelona, Fundació Caixa de Catalunya, 1995.
- AUTORS DIVERSOS: *Guimerà. 1845-1945*, Centre Dramàtic de la Generalitat de Catalunya, 1995.
- AUTORS DIVERSOS: «La consolidació del món burgès. 1860-1900», *Història. Política, Societat i Cultura dels Països Catalans*, vol. VII, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 1996.
- AUTORS DIVERSOS: *Santiago Rusiñol*, catàleg de l'exposició, MNAC, 1998.
- XOSÉ AVIÑO: «Les constants ideològiques en la crítica musical de L'Avenç (1881-1884 i 1889-1893)», *D'Art*, núms. 8-9, 1983, pàgs. 81-98.
- XOSÉ AVIÑO: *La música i el modernisme*, Barcelona, Curial, 1985.
- XOSÉ AVIÑO: «Sobre crítica i crítics musicals vuitcentistes», *Revista de Catalunya*, núm. 15, gener 1988, pàgs. 105-119.
- XOSÉ AVIÑO: «La fada de Morera i Massó i Torrents: un projecte musical modernista», *Actes del Col·loqui Internacional sobre el Modernisme*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1988, pàgs. 117-130.
- XOSÉ AVIÑO: «El fracàs del teatre líric català a la Barcelona finisecular», *Revista Musical Catalana*, núm. 61, novembre 1989.
- XOSÉ AVIÑO: «A propòsit del consum musical tardoromàntic barceloní», *Revista de Catalunya*, núm. 35, novembre 1989.
- XOSÉ AVIÑO: «Dues facetes de la vida musical modernista», dins *El Modernisme*, vol. I, Barcelona, Olimpíada Cultural S.A.—Lunweg ed., 1990, pàgs. 155-163.
- XOSÉ AVIÑO: «Una inflexió en la història de la música catalana. La apertura a Europa», *Barcelona. Metròpolis Mediterrània*, Ajuntament de Barcelona, Cuaderno Central núm. 16, 1990, pàgs. 122-124.



- MANUEL AZNAR SOLER: «Bohemia y burguesía en la literatura finisecular», *Historia y crítica de la literatura española*, VI, Barcelona, Ed. Crítica, 1980, pàgs. 75-82.
- MANUEL AZNAR SOLER: «Una exposición en la Sala Beckett: Adrià Gual, Rivas Cherif y la renovación escénica», *Pausa*, núm. 4, 1990, pàgs. 27-29.
- DENIS BABLET: *Esthétique générale du décor de théâtre de 1870 à 1914*, Éditions du CNRS, 1965.
- RAMON BACARDIT SANTAMARIA: *Epistolari de l'empresa del teatre Romea, 1888-1909. Edició i estudi*, treball d'investigació dirigit per Enric Gallén, Universitat de Barcelona, setembre de 1994.
- RAMON BACARDIT: «L'evolució d'un dramaturg», dins *Guimerà. 1845-1945*, Barcelona, Centre Dramàtic de la Generalitat de Catalunya, 1995, pàgs. 13-31.
- ANA BALAKIAN: *El movimiento simbolista*, Madrid, Guadarrama, 1969.
- MN. FRANCISCO DE P. BALDELLÓ: *La música en Barcelona. Noticias históricas*, Barcelona, Dalmau, 1943.
- CARLES BATLLE I JORDÀ: «El triomf dels repertoris europeus», *Barcelona. Metròpolis Mediterrània*, Ajuntament de Barcelona, núm. 17, 1990, pàgs. 98-100.
- CARLES BATLLE I JORDÀ, Isidre Bravo i Jordi Coca: *Adrià Gual. Mitja vida de modernisme*, Barcelona, Diputació de Barcelona / àmbit Serveis Editorials, 1992.
- CARLES BATLLE: «Del barret al pentinat», *Pausa*, núm. 19, març 1995, pàgs. 25-31.
- CARLES BATLLE I JORDÀ: «La influència de Guimerà en l'obra primerenca d'Adrià Gual», *Llengua i literatura*, núm. 10, 1999, pàgs. 21-45.
- RAMON BATLLE I GORDÓ: *Quinze anys de teatre català. Els teatres Romea i Novetats de 1917 a 1932*, Barcelona, Institut del Teatre, 1984.
- CHARLES BAUDELAIRE: *El meu cor al descobert*, València, Albatros, 1992.
- CHARLES BAUDELAIRE: «Richard Wagner i *Tannhäuser* a París», dins Richard Wagner: *Tannhäuser*, Barcelona, *L'Avenç*, 1987, pàgs. 5-17.
- RAFAEL BENET: *Isidro Nonell y su época*, Barcelona, Iberia, [1947].
- ALBERT BENSOUSSAN: *José Yxart 1852-1895. Théâtre et critique à Barcelone*, 2 vols., Lille, Atelier National, 1982.
- JOSEPH BERNAD Y DURÁN: *Teatre Català (instal·lat en el Romea). Temporada de 1898 a 99. Empresa, autors, actors, decorat, públic*, Barcelona, Imprempta de Francesch Badia, 1899.
- JOSÉ BERNAT Y DURÁN: «Los teatros regionales catalán y Valenciano», apèndix a Narciso Díaz de Escovar y Francisco de P. Lasso de la Vega: *Historia del teatro español*, 2 vols., Barcelona, Montaner y Simón, editores, 1924.
- MARC JESÚS BERTRAN: *El Gran Teatre del Liceu (1837-1930)*, Barcelona, 1931.
- PERE BOHIGAS: «La bibliofília modernista», *Serra d'Or*, any XII, núm. 135, desembre 1970, pàgs. 60-62.
- PERE BOHIGAS TARRAGÓ: *Las compañías dramáticas extranjeras en Barcelona*, Barcelona, Casa P. de la Caridad, Diputació provincial de Barcelona, Instituto del Teatro, 1946.
- HERMANN BONNÍN: *Adrià Gual i l'Escola Catalana d'Art Dramàtic (1913-1923)*, Barcelona, Rafael Dalmau, editor, 1974.
- HERMANN BONNÍN: *Adrià Gual i l'Escola Catalana d'Art Dramàtic (1923-1934)*, Barcelona, Rafael Dalmau, editor, 1976.
- HERMANN BONNÍN: «La primera concepció de la posada en escena moderna a Catalunya», *Serra d'Or*, any XXIII, núm. 260, maig 1981, pàgs. 52-54.
- LIDIA BONZI I LORETO BUSQUETS: *Compagnie teatrali italiane in Spagna (1885-1913)*, Roma, Bulzoni cop., 1995.

- LLUÍS-EMILI BOU I GIBERT: «Les anades de Nonell a París», *D'Art*, núm. 2, maig 1973, pàgs. 3-9.
- ISIDRE BRAVO: «L'escenografia wagneriana a Catalunya», *Serra d'Or*, any XXV, núm. 281, febrer 1983, pàgs. 15-22.
- ISIDRE BRAVO: *L'escenografia catalana*, Barcelona, Diputació de Barcelona, 1986.
- FRANCESCH PELAY BRIZ: *Cansons de la terra*, Barcelona, Llibreria de E. Ferrando Roca, 1866.
- JAUME BROSSA: *Regeneracionisme i Modernisme*, Barcelona, Ed. 62, 1969. Pròleg de Joan Lluís Marfany.
- LORETO BUSQUETS: «Introducció» a *Escrits inèdits i dispersos de Josep Carner (1898-1903)*, vol. II (prosa), Barcelona, Editorial Barcino, 1984, pàgs. 7-33.
- LORETO BUSQUETS: «Companyies teatrals italianes en la Barcelona modernista», *Revista de Catalunya*, núm. 14, desembre 1987, pàgs. 93-111.
- LUIS CABAÑAS GUEVARA: *Cuarenta años de Barcelona, 1890-1930*, Barcelona, Ed. Memphis, 1944.
- LUIS CABAÑAS DE GUEVARA: *Biografía del Paralelo desde 1894. Recuerdos de la vida teatral, mundana y pintoresca del barrio jaranero y bullicioso de Barcelona, el Montmartre barcelonés*, Barcelona, Ed. Memphis, 1945.
- NÚRIA CABRÉ-ENRIC GALLÉN: «Set cartes de Santiago Rusiñol a Narcís Oller», *Faig*, núm. 11, març 1980, pàgs. 25-50.
- ROSA CABRÉ (ed.): «Cartes de Josep Yxart a Joan Sardà», *Els Marges*, núm. 24, gener 1982, pàgs. 68-89.
- VICENTE CACHO VIU (ed.): *Els modernistes i el nacionalisme cultural (1881-1906)*, Barcelona, Edicions de La Magrana, 1984.
- JEAN-BERNARD CAHOURS D'ASPRY: *Déodat de Séverac, musicien du Midi. 1872-1921*, numéro spécial hors-série, núm. 1, Festival Déodat de Séverac, Le Coeur du Moulin, 1990.
- ASSUMPTA CAMPS I OLIVÉ: *La recepció de Gabriele D'Annunzio a Catalunya*, Barcelona, Curial edicions catalanes i Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1996.
- AURELI CAPMANY: *Cançoner popular. Cançons popular catalanes aplegades per...*, Barcelona, facsimil de l'edició apareguda entre el 1901 i el 1913, Ketres editora, 1980.
- JOSEP M. CARANDELL: «El teatre de la salut i la filantropia», *Bulletí dels Mestres*, núm. 239-240, octubre-desembre 1994, pàgs. 33-38.
- ANTONI CARBONELL: «Adrià Gual, teòric teatral», *Faig*, núm. 11, març 1980, pàgs. 68-76.
- JOSEP CARNER: *Escrits inèdits i dispersos de Josep Carner (1898-1903)*, vol. II (prosa), Barcelona, Editorial Barcino, 1984 (transcripció i estudi per Loreto Busquets).
- JOSEP CARNER: «*Hommage à Maurice Maeterlinck*», dins *Proses d'exili (1939-1962)*, Barcelona, Edicions 62, 1985, pàgs. 214-216.
- Epistolari de Josep Carner*, a cura d'Albert Manent i Jaume Medina, Barcelona, Curial, 1997.
- AMBROSÍ CARRIÓ-FRANCESC CURET: *Cicle històric del Teatre Català*, Barcelona, Imp. Ed. Artís, 1914.
- MARGARIDA CASACUBERTA: «Santiago Rusiñol i el seu mite: d'autor modernista a autor de moda», dins *El Modernisme*, vol. I, Barcelona, Olimpíada Cultural S.A.—Lunberg ed., 1990, pàgs. 99-106.
- MARGARIDA CASACUBERTA: «Estudi introductori», dins Santiago Rusiñol: *Teatre simbolista*, Barcelona, Edicions 62, 1992.
- MARGARIDA CASACUBERTA: «Catalanisme i Jocs Florals en el tombant de segle: sobre la recepció d'Els Jocs Florals de Camprosa de Santiago Rusiñol», dins *Actes del Congrés Inter-*

*nacional d'Història «Catalunya i la Restauració 1875-1923»*, Manresa, Centre d'Estudis del Bages, 1992, pàgs. 449-458.

MARGARIDA CASACUBERTA: *Santiago Rusiñol: vida, literatura i mite*, Tesi Doctoral dirigida per Jordi Castellanos, Departament de Filologia Catalana, Facultat de Lletres, Universitat Autònoma de Barcelona, 1993.

MARGARIDA CASACUBERTA: *Santiago Rusiñol: vida literatura i mite*, Barcelona, Curial edicions catalanes i Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1997.

MARGARIDA CASACUBERTA: «Santiago Rusiñol i la novella de l'artista», dins *Santiago Rusiñol (1861-1931)*, Barcelona, MNAC i Fundació Cultural Mafre Vida, 1997, pàgs. 35-46.

MARGARIDA CASACUBERTA: *Santiago Rusiñol i el teatre per dins*, Barcelona, Institut del Teatre, 1999.

MARGARIDA CASACUBERTA: *Els noms de Rusiñol*, Barcelona, Quaderns Crema, 1999.

JOSEP CASANOVAS: «La música», *El modernismo en Cataluña*, vol. II, Barcelona, Ediciones Nuevo Arte Thor, 1976, pàgs. 157-200.

JORDI CASASSAS I YMBERT: «La radicalització del catalanisme», *L'Avenç*, núm. 69, març 1984, pàgs. 55-61.

ENRIC CASSANY: *El costumisme en la prosa catalana del segle XIX*, Barcelona, Ed. Curial, 1992.

JEAN CASSOU: «Adrià Gual», dins *Encyclopédie du Symbolisme*, París, Somogy, 1979, pàgs. 83-84 i 255.

RAIMUNDO CASELLAS: «La pintura gòtico-catalana en el siglo xv», dins *Centenario del descubrimiento de América. Conferencias leídas en el Ateneo Barcelonés sobre el estado de la cultura española y particularmente catalana en el siglo XV*, Barcelona, 1893, pàgs. 175-201.

R. CASELLAS: *La ornamentalidad dorada en los retablos catalanes*, discurso leído por el académico D. Raimundo Casellas en la sesión pública celebrada el día 13 de junio de 1909, Academia Provincial de Bellas Artes de Barcelona, Barcelona, Imprenta Barcelonesa, 1909.

RAIMOND CASELLAS: *Etapas Estéticas*, 2 vols., Barcelona, Societat Catalana d'Edicions, 1916.

JORDI CASTELLANOS: «Raimon Casellas entre modernisme i noucentisme», *Serra d'Or*, any XII, núm. 135, desembre 1970, pàgs. 63-66.

JORDI CASTELLANOS: «Pròleg» a Raimon Casellas: *«La damisella santa» i altres narracions*, Barcelona, Edicions 62, 1974, pàgs.

JORDI CASTELLANOS (ed.): «Tres cartes: Josep Yxart, Santiago Rusiñol, Raimon Casellas», *Els Marges*, núm. 10, maig, 1977, pàgs. 77-82.

JORDI CASTELLANOS: «Josep Pijoan i els orígens del Noucentisme», *Els Marges*, núm. 14, setembre 1978, pàgs. 31-49.

JORDI CASTELLANOS: «Modernisme i Noucentisme», *L'Avenç*, núm. 25, març 1980, pàgs. 26-51.

JORDI CASTELLANOS (ed.): «Noucentisme i censura (a propòsit de les cartes d'Eugeni d'Ors a Raimon Casellas)», *Els Marges*, núm. 22-23, maig-setembre 1981, pàgs. 73-79.

JORDI CASTELLANOS (ed.): «Correspondència Rusiñol-Casellas», *Els Marges*, núm. 21, gener 1981, pàgs. 85-110.

JORDI CASTELLANOS (ed.): «Correspondència Narcís Oller-Raimon Casellas», *Faig*, núm. 19, desembre 1982, pàgs. 52-70.

JORDI CASTELLANOS: *Raimon Casellas i el Modernisme*, 2 vols., Barcelona, Curial edicions catalanes i Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1983.

- JORDI CASTELLANOS: «Modernisme i nacionalisme», *Catalanisme: història, política, cultura*, Barcelona, *L'Avenç*, 1986, pàgs. 21-38.
- JORDI CASTELLANOS: «La narrativa curta en el Modernisme», dins *Actes del setè col·loqui internacional de llengua i literatura catalanes*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1986, pàgs. 159-189.
- JORDI CASTELLANOS: «La poesia modernista» i «La novel·la modernista», dins Riquer/Comas/Molas: *Història de la Literatura Catalana*, vol. VIII, Barcelona, Ariel, 1986, pàgs. 247-324 i 481-578..
- JORDI CASTELLANOS: «El Noucentisme: ideologia i estètica», dins Autors Diversos: *El Noucentisme. Cicle de conferències fet a la Institució Cultural del CIC de Terrassa, curs 1984-1985*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1987, pàgs. 19-39.
- JORDI CASTELLANOS: «Estudi introductori», dins *Antologia de contes modernistes*, Barcelona, Ed. 62, 1987, pàgs. 5-40..
- JORDI CASTELLANOS: «Corrents estètics (1898-1905)», *Actes del Col·loqui Internacional sobre el Modernisme*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1988, pàgs. 165-184.
- JORDI CASTELLANOS: *El Modernisme (selecció de textos)*, Barcelona, Ed. Empúries, 1988.
- JORDI CASTELLANOS: «Ramon D. Perés i l'actitud modernista», *L'Avenç*, núm. 125, abril 1989, pàg. 16-21.
- JORDI CASTELLANOS: «La literatura», dins *El Modernisme*, vol. I, Barcelona, Olimpíada Cultural S.A.-Lunwerg ed., 1990, pàgs. 71-85.
- JORDI CASTELLANOS: «À la búsqueda de una cultura autóctona. Literatura y modernismo», *Barcelona. Metrópolis Mediterránea*, Ajuntament de Barcelona, Cuaderno Central núm. 16, Barcelona, 1990, pàgs. 113-117,
- JORDI CASTELLANOS: «La literatura modernista», dins *Història de la Cultura Catalana. El Modernisme 1890-1906*, vol. VI, Barcelona, Edicions 62, 1995, pàgs. 81-128.
- MARIÀNGELA CERDÀ I SURROCA: *Els pre-rafaelites a Catalunya*, Barcelona, Curial, 1981.
- MARIÀNGELA CERDÀ I SURROCA: «Una visió literària del Pre-rafaelisme català», *L'Avenç*, núm. 69, març 1984, pàgs. 22-29.
- MARIÀNGELA CERDÀ I SURROCA: *Boires i crisantemes. El poema en prosa modernista*, Barcelona, Edicions de La Magrana, 1990.
- ALEXANDRE CIRICI PELLICER: *El arte modernista catalán*, Barcelona, Aymà editor, 1951.
- ALEXANDRE CIRICI PELLICER: «El modernisme com a totalitat», *Serra d'Or*, any XII, núm. 135, desembre 1970, pàgs. 37-43.
- PIERRE CITTI: *Contre la décadence. Histoire de l'imaginaire français dans le roman 1890-1914*, París, PUF, 1987.
- ENRIC CLARASSÓ: *Notes viscudes*, Barcelona, Llibreria Catalònia, 1934.
- JORDI COCA: «Relació del teatre estranger a Barcelona», dins *Qüestions de teatre*, Barcelona, Institut del Teatre, 1985. pàgs. 76-96.
- JOSEP COMERMA VILANOVA: *Historia de la literatura catalana*, Barcelona, Editorial Poliglota, 1924.
- GASTON COMPÈRE: *Maurice Maeterlinck*, París. Besançon, Éditions La Manufacture, 1992.
- PERE COROMINES: *Interpretació del vuitcents català*, Barcelona, *La Revista*, 1933.
- PERE COROMINES: *Diàris i records. Els anys de joventut i el procés de Montjuïc*, Barcelona, Curial ed., 1974.
- JOAN B. CULLA I ÀNGEL DUARTE: *La premsa republicana*, Barcelona, Diputació de Barcelona, 1990.

- MARILYN McCULLY: «Impacte d'un crític: Raimon Casellas i els pintors modernistes», *L'Avenç*, núm. 23, gener 1980, pàgs. 52-57.
- FRANCESC CURET: *El Arte Dramático en el resurgir de Cataluña*, Barcelona, Editorial Minerva, s.d.[1917].
- FRANCESC CURET: *Història del teatre català*, Barcelona, Editorial Aedos, 1967.
- HOUSTON STEWART CHAMBERLAIN: *El drama wagnerià*, traduït per Joaquim Pena, Barcelona, *Associació Wagneriana*, 1902.
- MICHEL DÉCAUDIN: *La crise des valeurs symbolistes. Vingt ans de poésie française (1895-1914)*, París, Slatkine, 1981.
- MARYSE DESCAMPS: *Maurice Maeterlinck*, Bruxelles, Éditions Labor, 1986.
- GUILLERMO DÍAZ-PLAJA: *De literatura catalana. Estudis i interpretacions*, Barcelona, Ed. Selecta, 1956.
- GUILLERMO DÍAZ-PLAJA: *Modernismo frente a noventa y ocho*, Madrid, Espasa Calpe, 1966.
- GUILLERMO DÍAZ-PLAJA: *Al filo del Novecientos*, Barcelona, Ed. Planeta, 1971.
- BERNARD DORT: «La condition sociologique de la mise en scène», dins *Théâtre réel*, París, Seuil, 1971.
- XAVIER FÀBREGAS: «El modernisme i la seva iconografia teatral», *Serra d'Or*, any XII, núm. 135, desembre 1970, pàgs. 72-77.
- XAVIER FÀBREGAS: «Felip Cortiella i Adrià Gual, dos dramaturgs pràxims i oposats», dins *Aproximació a la història del teatre català modern*, Barcelona, Curial, 1972, pàgs. 184-196.
- XAVIER FÀBREGAS: «Santiago Rusiñol i la iconografia teatral del Modernisme», *Aproximació a la història del teatre català modern*, Barcelona, Curial, 1972, pàgs. 149-160.
- XAVIER FÀBREGAS: «Adrià Gual o la fe en la *élite*», *Yorick*, núm. 57-58, 1973, pàgs. 48-49.
- XAVIER FÀBREGAS: «La xerínola a la Barcelona d'entre segles», *L'Avenç*, núm. 9, octubre 1978, pàgs. 42-47.
- XAVIER FÀBREGAS: *Història del teatre català*, Barcelona, Editorial Millà, 1978.
- XAVIER FÀBREGAS: «El teatre anarquista a Catalunya», *L'Avenç*, núm. 22, desembre 1979, pàgs. 30-35.
- XAVIER FÀBREGAS: «Àngel Guimerà i el teatre del seu temps», dins Riquer/Comas/Molas: *Història de la Literatura Catalana*, VII, Barcelona, Ariel, 1986, pàgs. 543-604.
- J. FARRAN i MAYORAL: *La renovació del teatre*, Barcelona, Publicacions de La Revista, 1917.
- MELCIOR FONT: «L'obra i els homes de *L'Avenç*», *Revista de Catalunya*, any V, núm. 25, juliol 1926, pàgs. 22-34, i núm. 28, octubre 1926, pàgs. 389-398.
- FRANCESC FONTBONA: «Pere Borrell del Caso (1835-1910) y el inventario de sus pinturas», *D'Art*, núm. 2, maig 1973, pàgs. 29-44.
- FRANCESC FONTBONA: *La crisi del modernisme artístic*, Barcelona, Curial, 1975.
- FRANCESC FONTBONA: «La crítica d'art en el modernisme català (primera aproximació)», *Dedalus. Estudis d'art i cultura*, I, pàgs. 58-85.
- FRANCESC FONTBONA-RAMON MANENT: *El Paísatgisme a Catalunya*, Barcelona, Ed. Destino, 1979.
- FRANCESC FONTBONA-Francisc Miralles: «Del Modernisme al Noucentisme. 1888-1917», dins *Història de l'art català*, vol. VII, Barcelona, Ed.62, 1985, pàgs. 13-160.
- FRANCESC FONTBONA: «La volguda recerca d'una modernitat artística», dins *Història de la Cultura Catalana. El Modernisme 1890-1906*, vol. VI, Barcelona, Edicions 62, 1995, pàgs. 153-180.

- JOAN FUSTER: «Ni modernistes ni tan sols moderns», *Serra d'Or*, any XII, núm. 135, desembre 1970, pàg. 69.
- JOAN FUSTER: *Literatura catalana contemporània*, Barcelona, Curial, 1978.
- PERE GABRIEL: «Introducció: transicions i canvi de segle», dins *Història de la Cultura Catalana. El Modernisme 1890-1906*, vol. VI, Barcelona, Edicions 62, 1995, pàgs. 35-80.
- ALEXANDRE GALÍ: *Història de les institucions i del moviment cultural a Catalunya 1900-1936*, llibre XII, «Música, teatre i cinema», Barcelona, Fundació Alexandre Galí, 1984.
- ENRIC GALLÉN: «El teatre» i «Santiago Rusiñol», dins Riquer/Comas/Molas: *Història de la literatura catalana*, VIII, Barcelona, Ariel, 1986, pàgs. 379-448 i pàgs. 449-480.
- ENRIC GALLÉN: «Els fonaments d'un nou teatre», dins *El Modernisme*, vol. I, Barcelona, Olimpíada Cultural S.A.—Lunwerg ed., 1990, pàgs. 107-115.
- ENRIC GALLÉN: «Renovació i contradicció en la producció dramàtica modernista. Les bases d'un nou teatre», *Barcelona. Metròpolis Mediterrània*, Ajuntament de Barcelona, Quadern Central núm. 16, 1990, pàgs. 118-121.
- ENRIC GALLÉN: «El teatre poètic», conferència inèdita llegida a l'Ateneu Barcelonès el 29-10-1990.
- ENRIC GALLÉN: «Pin i Soler en el marc del teatre català dels anys noranta», dins *Actes del Simposi Pin i Soler*, Tarragona, 26-28 de novembre de 1992, Institut d'Estudis Tarraconenses Ramon Berenguer IV, Tarragona, 1994, pàgs. 219-239.
- ENRIC GALLÉN: «La represa del *Teatre Intim* als anys vint», *Els Marges*, núm. 50, juny 1994, pàgs. 120-125.
- ENRIC GALLÉN: «De les «Notes per a les Memòries del meu pas pel teatre català» al capítol XVI de la *Història dels meus llibres i relacions literàries* de Narcís Oller» Comunicació presentada al I Col·loqui Internacional sobre la Renaixença, Barcelona, 1984.
- ENRIC GALLÉN: «Narcís Oller, traductor teatral», dins *V Seminari sobre la Traducció a Catalunya, Quaderns Divulgatius*, núm. 8, Barcelona, Associació d'Escriptors en Llengua Catalana, 1997, pàgs. 23-37.
- ENRIC GALLÉN: «Notes sobre teatre i públic a la Barcelona modernista», *Actes de I Seminari d'Història de l'Espectacle Teatral*, Alacant, Universitat d'Alacant. Departament de Filologia Catalana, 1997, pàgs. 109-123.
- ENRIC GALLÉN: «Realisme en el teatre de Guimerà», *Actes del Col·loqui sobre Àngel Guimerà i el Teatre Català al segle XIX*, Diputació de Tarragona, 2000, pàgs. 155-172.
- ENRIC GALWEY: *El que he vist a Can Parés en els darrers quaranta anys. Memòries*, Barcelona, Publicacions del cinquantenari de la Sala Parés, 1934.
- MARÍA DEL CARMEN GARCÍA NIETO: «La premsa diària de Barcelona de 1895 a 1910», dins M. Tuñón de Lara — A. Elorza — M. Pérez Ledesma eds., *Prensa y sociedad en España (1820-1936)*, Madrid, Edicusa, 1975, pàgs. 241-269.
- VALENTINA GARCÍA PLATA: «Primeras teorías españolas de la puesta en escena: Adrià Gual», dins *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, vol. 21, 1996, pàgs. 291-312.
- GAZIEL: *Tots els camins duen a Roma. Història d'un destí 1893-1914*, Barcelona, Aedos, 1964.
- POMPEYO GENER: *Literaturas malsanas. Estudios de patología literaria contemporánea*, Madrid, Fernando Fe, 1894.
- POMPEYO GENER: *Amigos y maestros. Contribución al estudio del espíritu humano a fines del siglo XIX*, Barcelona, Juan Llordachs, 1897.
- POMPEIUS GENER: *La taverna intel·lectual (De les meves memòries)*, Barcelona, Imp. Ràfols, 1917.

- DENIS GONTARD: *La décentralisation théâtrale en France 1895-1952*, París, Société d'Éditions d'Enseignement Supérieur, 1973.
- EDWARD GORDON CRAIG: *L'Art del Teatre*, Barcelona, Institut del Teatre, 1990.
- GUILLEM-JORDI GRAELLS: *L'Institut del Teatre. 1913-1988. Història gràfica*, Barcelona, Institut del Teatre. Diputació de Barcelona, 1990.
- ADRIÀ GUAL: *Mitja vida de teatre. Memòries*, Barcelona, Aedos, 1960.
- JUAN GUERRERO ZAMORA: *Historia del teatro contemporáneo*, IV, Barcelona, Juan Flors, ed., 1967.
- PHYLLIS HARTROLL (ed.): «Adrià Gual», dins *The Oxford Companion to the Theatre*, Oxford University Press, 1983.
- HANS HINTERHAUSER: *Fin de siglo. Figuras y mitos*, Madrid, Ed. Taurus, 1980.
- JOAQUIM IBORRA: *Dietari del Gran Teatre del Liceu (1862-1981)*, Barcelona, Institut del Teatre, 1999.
- IGNASI IGLESIAS: *Art social*, Barcelona, Bartomeu Baixarias imp., 1910.
- IGNASI IGLESIAS: *Enric Morera, estudi biogràfic*, Barcelona, Avelí Artís ed., 1921.
- E. INMAN FOX: *La crisis intelectual del 98*, Madrid, Edicusa, 1976.
- E. INMAN FOX: *Ideología y política en las letras de fin de siglo (1898)*, Madrid, 1988.
- VILLIERS DE L'ISLE-ADAM: «La màquina de glòria. S.G.D.G.», dins *Contes cruels*, Barcelona, Edicions B, 1990, pàgs. 53-68.
- ALFONSINA JANÉS: *L'obra de Richard Wagner a Barcelona*, Barcelona, Fundació Salvador Vives Casajuana. Ajuntament de Barcelona, Editorial Rafael Dalmau, 1983.
- ENRIC JARDÍ: *Eugeni d'Ors. Vida i obra*, Barcelona, Ed. Aymà, 1967.
- ENRIC JARDÍ: *Història dels Quatre Gats*, Barcelona, Aedos, 1972.
- ENRIC JARDÍ: *Història del Cercle Artístic de St. Lluc*, Barcelona, ed. Destino, 1976.
- LUIS LAMAÑA: *Barcelona filarmònica. La evolució musical de 1875 a 1925*, Barcelona, Imprenta Elzeviriana y Librería Camí, 1927.
- J. DE C. LAPLANA: «La primera pintura naturalista de Santiago Rusiñol», *Revista de Catalunya*, núm. 77, setembre 1993, pàgs. 65-85.
- HELENE LEDEL: «Les thèmes des pièces de théâtre créées à Paris (1900-1914)», *Revue historique*, núm. 564, octubre-desembre 1987.
- MICHEL LIOURE: *Le drame*, París, Librairie Armand Colin, 1963.
- LILY LITVAK: «Maeterlinck en Catalunya», *Revue des Langues vivantes*, XXXIV, 1968, pàgs. 184-198.
- LILY LITVAK: *El Modernismo*, Madrid, ed. Taurus, 1975.
- LILY LITVAK: «La idea de decadencia en la crítica anti-modernista en España (1888-1910)», *Hispanic Review*, núm. 45, 1977, pàgs. 397-412.
- LILY LITVAK: *Erotismo fin de siglo*, Barcelona, Antoni Bosch ed., 1979.
- LILY LITVAK: *Transformación industrial y literatura en España (1895-1905)*, Madrid, Taurus, 1980.
- ALBERT LLANAS: *Trenta anys de teatre*, Barcelona, Ed. 62, 1975.
- JUAN LONGUERAS: *Evocaciones y recuerdos de mi primera vida musical en Barcelona*, Barcelona, Librería Dalmau, 1944.
- ISABEL LLORACH: «Algunos recuerdos», dins Carlos Soldevila: *Un siglo de Barcelona 1830-1930*, Barcelona, Librería Editorial Argos, 1946.
- MAURICE MAETERLINCK: pròleg a *Théâtre*, Bruxelles, Deman, 1901. («Prefacio del autor») a *Teatro*, Madrid, Aguilar, 1958, pàgs. 63-72).

- MAURICE MAETERLINCK: *Le trésor des bumbles*, París, *Mercur de France*. Fasquelle, 1949.
- ISIDRO MAGRIÑÀ: «Blasones wagnerianos en Barcelona. Bocetos inéditos de Adrián Gual sobre un posible *Parísisal* en Montserrat», *Liceo*, any XI, núm. 114, abril 1955, pàgs. 12-15.
- JOSÉ CARLOS MAINER: *Modernismo y 98*, Barcelona, Ed. Crítica, 1980.
- STÉPHANE MALLARMÉ: *Divagations*, Genève, Éditions d'Art Albert Skira, [s.d.]
- JOAN ANTONI MARAGALL: *Història de la Sala Parés*, Barcelona, Ed. Selecta, 1975.
- JOAQUIM MARCO: *El modernisme literari i d'altres assaigs*, Barcelona, Edhasa, 1983.
- JOAN LLUÍS MARFANY: «*Juventut*, revista modernista», *Serra d'Or*, any XII, núm. 135, desembre 1970, pàgs. 53-56.
- JOAN LLUÍS MARFANY: «Reflexions sobre Modernisme i Noucentisme», *Els Marges*, núm. 1, maig 1974, pàgs. 49-71.
- JOAN LLUÍS MARFANY: *Aspectes del Modernisme*, Barcelona, Curial ed., 1975.
- JOAN LLUÍS MARFANY: «A propòsit d'un llibre de Francesc Fontbona: *El Modernisme i les arts plàstiques*», *Serra d'Or*, any XVIII, núm. 207, 15-12-1976, pàgs. 71-74.
- JOAN LLUÍS MARFANY: «Estetes i menestrals», *L'Aveng*, núm. 9, setembre 1978, pàgs. 36-41.
- JOAN LLUÍS MARFANY: «El Modernisme literari», *Història de Catalunya*, V, Ed. Salvat, 1979, pàgs. 269-280.
- JOAN LLUÍS MARFANY: *Cultura i societat: els inicis del Modernisme a Catalunya*, Tesi doctoral, Universitat de Barcelona, 1982.
- JOAN LLUÍS MARFANY: «Modernisme i noucentisme, amb algunes consideracions sobre el concepte de moviment cultural», *Els Marges*, núm. 26, setembre 1982, pàgs. 31-42.
- JOAN LLUÍS MARFANY: «El wagnerisme a Catalunya», *Serra d'Or*, any XXV, núm. 281, febrer 1983, pàgs. 11-14.
- JOAN LLUÍS MARFANY: «Jaume Brossa: algunes dades noves», *Els Marges*, núm. 35, setembre 1986, pàgs. 55-67.
- JOAN LLUÍS MARFANY: «L'ànima jove del Modernisme», *La joventut a Catalunya al segle XX*, Diputació Provincial de Barcelona, 1986, pàgs. 58-67.
- JOAN LLUÍS MARFANY: «El Modernisme», dins Riquer/Comas/Molas: *Història de la literatura catalana*, VIII, Barcelona, Ariel, 1986, pàg. 75-142.
- JOAN LLUÍS MARFANY: «*Al damunt dels nostres cants...*: nacionalisme, modernisme i cant coral a la Barcelona del final de segle», *Recerques*, núm. 19, 1987, pàgs. 85-113.
- JOAN LLUÍS MARFANY: «Modernisme i modernitat», *Actes del Colloqui Internacional sobre el Modernisme*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1988, pàgs. 9-24.
- JOAN LLUÍS MARFANY: «Modernisme català i final de segle europeu. Algunes reflexions», dins *El Modernisme*, vol I, Barcelona, Olimpíada Cultural S.A.-Lunwerger ed., 1990, pàgs. 33-34.
- JOAN LLUÍS MARFANY: «Las raíces culturales modernistas», *Barcelona. Metròpolis Mediterrànea*, Ajuntament de Barcelona, Cuaderno Central núm. 16, Barcelona, 1990, pàgs. 66-69.
- JOAN LLUÍS MARFANY: «Burgèsia, modernització cultural, catalanisme», dins *Història de la Cultura Catalana. El Modernisme. 1890-1906*, VI, Barcelona, Edicions 62, 1995, pàgs. 15-34.
- JOAN LLUÍS MARFANY: *La cultura del catalanisme*, Barcelona, Empúries, 1996.
- EDUARDO MARQUINA: *Días de infancia y de adolescencia (Memorias del último tercio del siglo XIX)*, Barcelona, Ed. Juventud, 1964.
- JOAN MARTORI: *La projecció d'Àngel Guimerà a Madrid (1891-1924)*, Barcelona, Curial edicions catalanes i Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1995.



- JAUME MASSÓ I TORRENTS: *Cinquanta anys de vida literària (1883-1933)*, Barcelona, Ed. Homenatge, 1934.
- JOSEP MASSOT I MUNTANER: «Cristianisme i catalanisme», dins Autors diversos: *Catalanisme: història, política i cultura*, Barcelona, *L'Avenç*, 1986, pàgs. 179-192.
- CRISTINA I EDUARDO MENDOZA: *Barcelona modernista*, Barcelona, Ed. Planeta, 1989.
- GUY MICHAUD: *Message poétique du Symbolisme*, 4 vols, París, Nizet, 1947.
- JOAQUIM MOLAS: «El Modernisme i les seves tensions», *Serra d'Or*, any XII, núm. 135, desembre 1970, pàgs. 45-52.
- JOAQUIM MOLAS: «Segona història del Modernisme», dins *El Modernisme*, vol. I, Barcelona, Olimpíada Cultural S.A.-Lunberg ed., 1990, pàgs. 27-31.
- JOSÉ MONLEÓN: *El teatro del 98 frente a la sociedad española*, Madrid, Ed. Cátedra, 1975.
- JOSÉ MONTERO ALONSO: *Vida de Eduardo Marquina*, Madrid, Editora Nacional, 1965.
- XAVIER MONTSALVATGE: «La música y los músicos del Modernismo en la Barcelona de traspaso de siglo», *Destino*, núm. 1673, 25-10-1969.
- CARME MORELL I MONTADI: *El teatre de Serafí Pitarrà: entre el mite i la realitat (1860-1875)*, Barcelona, Curial edicions catalanes i Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1995.
- ENRIC MORERA: *Moments viscuts (Auto-biografia)*, Barcelona, Gráficas Barcelona, 1936.
- ENRIC MORERA: *La fada (Llibret de Jaume Massó i Torrents)*, Barcelona, Ed. L'Avenç, 1990.
- A. MUNNÉ-JORDÀ: «La renovació modernista en el teatre», *L'Avenç*, núm. 22, desembre 1979, pàgs. 19-23.
- ANNA MUNTADA I TERESA M. SALA: «Apunts d'iconografia musical en les arts decoratives del Modernisme», dins *El Modernisme*, vol I, Barcelona, Olimpíada Cultural S.A.—Lunberg ed., 1990, pàgs. 135-145.
- RAMON MUNTANER: *La Barcelona vuitcentista. Reculls històrics (1801-1900)*, Barcelona, Llibreria Catalònia, 1929.
- JOSEP MURGADES: «Assaig de revisió del noucentisme», *Els Marges*, núm. 7, juny 1976, pàgs. 35-53.
- JOSEP MURGADES: «El Noucentisme», dins Riquer/Comas/Molas: *Història de la literatura catalana*, IX, Barcelona, Ariel, 1987, pàgs. 9-72.
- JOAQUIM M. DE NADAL: *Memòries d'un estudiant barceloní. Cromos de la vida vuitcentista*, Barcelona, Dalmau i Jover, 1952.
- MAX NORDAU: *Degeneración*, Madrid, Librería de Fernando Fe, 1902.
- J. OLIVES PUIG: «Prólogo» a Jean Chevalier/Alain Gheerbrant: *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder, 1988.
- NARCÍS OLLER: *Teatre d'aficionats*, Barcelona, Fidel Giró, impressor, 1900. *Obres Completes. X. Teatre d'aficionats*, Barcelona, Gustau Gili ed., 1929.
- NARCÍS OLLER: *Memòries literàries. Història dels meus llibres*, Barcelona Aedos, 1962.
- NARCÍS OLLER: «Notes per a les Memòries del meu pas pel teatre català», capítol XVI de la *Història dels meus llibres i relacions literàries*, original ms., Institut Municipal d'Història de Barcelona.
- ALFREDO OPISO: *Arte y artistas catalanes*, Barcelona, *La Vanguardia*, 1900.
- GUADALUPE ORTIZ DE LANDÁZURI BUSCA: *Descripció i anàlisi de la Biblioteca de Narcís Oller i Moragas*, tesi de llicenciatura, Universitat de Barcelona, Departament de Literatura Catalana, 1987.
- JOSÉ LEON PAGANO: *Attraverso la Spagna letteraria (I catalani)*, Roma. Edizioni della rassegna internazionale, 1902.

- A. PALAU Y DULCET: *El año artístico y literario en Barcelona 1895*, Barcelona, Establ. Tip., 1896.
- VINYET PANYELLA: *Epistolari del Cau Ferrat (1889-1930)*, Sitges, Grup d'estudis sitgetans, 1981.
- FELIPE PEDRELL: *Por nuestra música, algunas consideraciones sobre la magna cuestión de una Escuela Lírica nacional, motivada por la Trilogía (tres cuadros y un prólogo) «Los Pirineos»*, poema de D. Víctor Balaguer, música del que suscribe, Barcelona, Imprenta de Henrich y Cía., 1891.
- FELIP PEDRELL: *Orientacions (1892-1902)*, París, Sociedad de Editores litográficos y artísticos, Librería Paul Ollendorff, 1911.
- MARÍA DEL CARMEN PENA: *Pintura de paisaje e ideología. La generación del 98*, Madrid, Ed. Taurus, 1983.
- JOAQUIM PENA: *Enric Morera*, Barcelona, Institució del Teatre, 1937.
- RAMON D. PERÉS: *A dos vientos. Críticas y semblanzas*, Barcelona, Tip y Librería L'Avenç de Massó y Casas, 1892.
- JOSEP JOAN PIQUER I JOVER: *El periodista Ramon Pomés i el seu temps*, Barcelona, Rafael Dalmau, editor, 1977.
- JOSEP PLA: «Història de la revista *Juventut* (1900-1906)», *Obra Completa. XXXII. Prosperitat i rauxa de Catalunya*, Barcelona, Ed. Destino, 1977.
- JOSEP PLA: *Santiago Rusiñol i el seu temps*, Barcelona, Ed. Destino, 1981.
- JOSEP PLA: *El pintor Joaquín Mir*, Barcelona, Ed. Destino, 1944.
- RAMON PLA I ARXÉ: *El núcleo de «L'Avenç» y la modernización de la Renaixença*, Tesi Doctoral, Universitat de Barcelona, 1974 (inèdita).
- RAMON PLA I ARXÉ: «L'Avenç (1891-1915): la modernització de la Renaixença», *Els Marges*, núm. 4, maig 1975, pàgs. 23-38.
- RAMON PLA I ARXÉ: «L'Avenç i la seva influència en el progrés cultural de la nació», dins *El Modernisme*, vol I, Barcelona, Olimpíada Cultural S.A.-Lunberg ed., 1990, pàgs. 87-97.
- RAMON PLANES: *El Modernisme a Sitges*, Barcelona, Ed. Selecta, 1969.
- RAMON PLANES: *El mestre Morera i el seu món*, Barcelona, Ed. Pòrtic, 1972.
- RAMON PLANES: *Rusiñol i el Cau Ferrat*, Barcelona, Ed. Pòrtic, 1974.
- JOSEP M. POBLET: *Vida i obra literària de Santiago Rusiñol*, Barcelona, Ed. Pòrtic, 1966.
- EDGAR A. POE: *Belleza i veritat*, València, Albatros, 1995.
- MIQUEL PORTER-MOIX: «El cine barceloní entre el Modernisme i el Noucentisme», *Destino*, núm. 1655, 21-6-1969, pàgs. 61-65.
- MIQUEL PORTER-MOIX: *El primitiu cinema de Barcelona i les aportacions d'Adrià Gual*, Tesi doctoral dirigida per D. Santiago Alcolea, Barcelona, juny 1973-juny 1975, Facultat de Geografia i Història de la Universitat de Barcelona. Publicat com *Adrià Gual i el cinema primitiu a Catalunya (1897-1916)*, Barcelona, PPU, 1985.
- MARCEL POSTIC: *Maeterlinck et le symbolisme*, Paris, Nizet, 1970.
- JOAN PUIG I FERRETER: *Textos sobre teatre*, Barcelona, Institut del Teatre, 1982 (a cura de Guillem-Jordi Graells).
- FREDERIC PUJULÀ I VALLÈS: «Els IV Gats», *Pont Blau*, núm. 23, setembre 1954, pàgs. 295-298; núm. 24, octubre 1954, pàgs. 326-328; núm. 26, desembre 1954, pàgs. 430-432.
- J. F. RÀFOLS: *El arte modernista en Barcelona*, Barcelona, Librería Dalmau, 1943.
- J. F. RÀFOLS: *Modernismo y modernistas*, Barcelona, Ed. Destino, 1949. *Modernisme i modernistes*, Barcelona, Ed. Destino, 1982.

- FRANCESC RIEROLA: *Dietari*, Barcelona, Editorial Selecta, 1955.
- BORJA DE RIQUER: *Lliga regionalista. La burgesia catalana i el nacionalisme*, Barcelona, Ed.62, 1977.
- BORJA DE RIQUER: «El conservadurisme català: del fracàs del modernisme al desencís de la Restauració», *Recerques*, núm. 2, 1981, pàgs. 29-80.
- BORJA DE RIQUER: «La societat catalana», dins *El temps del Modernisme. Cicle de conferències fetes a la Institució Cultural C.I.C. de Terrassa, curs 1979-1980*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1985, pàgs. 17-35.
- JEAN ROBICHEZ: *Le symbolisme au théâtre: Lugné-Poe et les débuts de l'Oeuvre*, París, L'Arche, 1957.
- J. ROCA Y ROCA: *Barcelona en la mano. Guia de Barcelona y sus alrededores*, Barcelona, Enrique López editor, 1895.
- JOSEP ROMEU I FIGUERAS: «L'apropiació modernista de la cançó popular i del llegendari», *Serra d'Or*, any XII, núm. 135, desembre 1970, pàgs. 57-59.
- CONRADO ROURE: *Recuerdos de mi larga vida. Costumbres, anécdotas, acontecimientos y sucesos acaecidos en la ciudad de Barcelona, des el 1850 hasta el 1900*, 3 vols., Barcelona, Biblioteca de *El Diluvio*, 1925-1927.
- JESÚS RUBIO JIMÉNEZ: *Ideología y teatro en España 1890-1900*, Saragossa, Libros Pórtico / Departamento de literatura española de la Universidad de Zaragoza, 1982.
- JESÚS RUBIO JIMÉNEZ: *El teatro poético en España: del Modernismo a las Vanguardias*, Múrcia, Secretariado de publicaciones y Servicio de actividades culturales de la Universidad de Murcia, 1993.
- JESÚS RUBIO JIMÉNEZ: *La renovación teatral española de 1900*, Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 1998.
- MARIA RUSIÑOL: *Santiago Rusiñol vist per la seva filla*, Barcelona, Aedos, 1950. Pròleg de Josep M. de Sagarra.
- JOSEP M. DE SAGARRA: *Memòries*, dins *Obres Completes. Prosa*, Barcelona, Ed. Selecta, 1967.
- MARIA-ESTER SALA: «Un nou model de música instrumental en el Modernisme», dins *El Modernisme*, vol. I, Barcelona, Olimpíada Cultural.S.A.-Lunwerg ed., 1990, pàgs. 147-154.
- SERGE SALAÛN (ed.): Gregorio Martínez Sierra: *Teatro de ensueño; La intrusa (de Maurice Maeterlinck)*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1999, pàgs. 7-144.
- RICARD SALVAT: «Entom d'Adrià Gual», *Serra d'Or*, 2a època, any IV, núm. 12, desembre 1962, pàgs. 51-53.
- RICARD SALVAT: *El teatre contemporani*, 2 vols., Barcelona, Ed. 62, 1966.
- RICARD SALVAT: nota a Adrià Gual: *Misterio de dolor*, Madrid, Ediciones Alfíl, 1967.
- RICARD SALVAT: *Adrià Gual i la seva època*, Barcelona, Ed. 62, 1972.
- RICARD SALVAT: *La il·luminació de gas i l'espectacle del XIX a Catalunya*, Barcelona, Catalana de Gas y Electricidad. Seix Barral, 1980.
- RICARD SALVAT: *Escrips per al teatre*, Barcelona, Institut del Teatre, 1990.
- RICARD SALVAT: «Santiago Rusiñol: autor teatral», *L'Avenç*, núm. 39, juny 1981.
- RICARD SALVAT: «Memòria del treball *Història de la direcció escènica a Catalunya*», text inèdit, Arxiu Ricard Salvat.
- JOAN SARDÀ: *Obres escullides (serie catalana)*, Barcelona, Llibreria de Francisco Puig y Alfaró, 1914.
- J. SARDÀ I LLORET: *Obras escogidas (serie castellana)*, I, Barcelona, Llibreria de Francisco Puig y Alfonso, 1914.

- JEAN-PIERRE SARRAZAC: *Théâtres intimes*, Arles, Actes Sud, 1989.
- MAURICI SERRAHIMA: «Pròleg» a Gual: *Mitja vida...*, pàgs. 9-16.
- E. SCHURÉ: *Le Drame musical. Richard Wagner*, París, Perrin, 1875.
- MARISA SIGUAN: «L'ideari d'Adrià Gual en el marc de la renovació del teatre català i la introducció de Gerhart Hauptmann a Catalunya», dins *Antoni Comas. In memoriam*, Barcelona, 1983, pàgs. 435-446.
- MARISA SIGUAN: *La recepción de Ibsen y Hauptmann en el Modernismo catalán*, Barcelona, PPU, 1990.
- TERJE SINDING: «Les revenants-una tragédie?», *Théâtre et destin*, Honoré Champion éd., 1997.
- DONATELLA SIVIERO: «El jardí com a escenari i com a metàfora en l'obra de Santiago Rusiñol», *Revista de Catalunya*, núm. 77, setembre 1993, pàgs. 111-127.
- GONZALO SOBEJANO: «Épater le bourgeois en la España literaria de 1900», dins *Forma literaria y sensibilidad social*, Madrid, Ed. Gredos, 1967, pàgs. 178-223.
- JOSÉ SOLER y MIQUEL: *Escritos de José Soler y Miquel*, Barcelona. Tip. *L'Avenc*, 1898.
- MAG SUNYER MOLNÉ: *Els marginats socials en la literatura del grup modernista de Reus*, Reus, Associació d'Estudis Reusencs, 1984.
- ESTEVE SUÑOL: *Llibre de memòries*, Barcelona, Llibreria de F. Puig, 1903.
- PETER SZONDI: *Teoría del drama modern (1880-1950)*, Barcelona, Institut del Teatre, 1989.
- EMILI TINTORER: *La moral en el teatre*, Barcelona, Ed. Joventut, 1905.
- EMILI TINTORER: «De la convenció en el Teatre y en la Vida», conferències populars organitzades per la Nova Empresa de Teatre Català, *Teatralia*, núm. 7, 17-1-1909.
- JOAN TORRENT-RAFAEL TASIS: *Història de la premsa catalana*, 2 vols., Barcelona, Ed. Bruguera, 1969.
- ELISEU TRENC-BALLESTER: «Santiago Rusiñol: del realismo al simbolismo», *Estudios Pro Arte*, núms. 7-8, juliol-desembre 1976, pàgs. 41-47.
- ELISEU TRENC-BALLESTER: *Les arts gràfiques de l'època modernista a Barcelona*, Barcelona, Gremi d'Indústries Gràfiques de Barcelona, 1977.
- ELISEU TRENC-BALLESTER: «Adrià Gual, grafista modernista», *Serra d'Or*, any XXI, núm. 223, abril, 1978, pàgs. 51-59.
- ELISEU TRENC-BALLESTER: «Els inicis de l'art idealista modernista», *Actes del Colloqui Internacional sobre Modernisme*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1988, pàgs. 145-163.
- ELISEU TRENC: «Rusiñol i la pintura francesa del seu temps», dins *Santiago Rusiñol (1861-1931)*, Barcelona, MNAC i Fundació Cultural Mapfre Vida, 1997, pàgs. 47-58.
- EVA MARIA TUSSETSCHLÄGER: «Adrià Gual. Theater in Barcelona von 1898-1928», *Maske und Kotburn*, Viena, 1975, pàgs. 33-45.
- ENRIC UCELAY DA CAL: «Joventut i nacionalisme radical català (1901-1987)», *Història de la joventut catalana*, Barcelona, Diputació de Barcelona, 1987, pàgs. 182-199.
- MIGUEL DE UNAMUNO: «Pròleg» a Daniel Ortiz: *Chirigotas y Epigramas*, Barcelona, Antonio López ed., 1902.
- R. DE URQUIJO: *Un teatro que muere. Historia crítica del teatro catalán y de su actual decadencia*, Madrid, 1911.
- FEDERICO URRECHA: *El teatro contemporáneo en Barcelona*, Barcelona, Tip. La Académica de la Serra Hnos. y Rusell, 1910.
- MIQUEL UTRILLO: *Història anecdòtica del Cau Ferrat*, Sitges, Grup d'Estudis Sitgetans, 1989.

- EDUARD VALENTÍ Fiol: *El primer modernismo literario catalán y sus fundamentos ideológicos*, Barcelona, Ariel, 1972.
- PILAR VÉLEZ I VICENTE: *El llibre com a obra d'art a la Catalunya vuitcentista (1850-1910)*, Barcelona, Biblioteca de Catalunya, 1989.
- A. VENSTEIN: *La mise en scène théâtrale et sa condition esthétique*, París, Flammarion, 1955.
- LLUÍS VIA: «El balanç d'un quart de segle. Lo que fou Joventut», *La Revista*, gener 1925, núm. 223, pàgs. 12-13.
- PLÀCID VIDAL: *Els singulars anecdòtics*, Barcelona, Joaquim Mates ed., 1925.
- PLÀCID VIDAL: *L'assaig de la vida*, Barcelona, Ed. Estel, 1934.
- FRANCISCO VIRELLA CASSAÑES: *La ópera en Barcelona*, Barcelona, Establecimiento tipográfico de Redondo y Xumetra 1898.
- RICHARD WAGNER: «Música del pervindre. A un amic francès (F. Villot). Prefaci d'una traducció en prosa dels meus poemes d'òpera», traducció de Joaquim Pena, dins *Obres teòriques y crítiques*, vol. I, Barcelona, Associació Wagneriana, 1909, pàgs.
- RICHARD WAGNER: *Escritos y confesiones*. Barcelona, Labor, 1975.
- RICHARD WAGNER: *ópera i drama*, Barcelona, Institut del Teatre, 1995.
- RAYMOND WILLIAMS: *Cultura i Societat 1780-1950*, Barcelona, Ed. Laia, 1974.
- JOSÉ YXART: *El año pasado*, Barcelona, Librería Española de López, 1889, 1890.
- JOSÉ YXART: *El arte escénico en España*, Barcelona, Imp. *La Vanguardia*, 2 vols. 1894 i 1896.
- JOSEPH YAÑRT: *Obras catalanas*, Barcelona, Tip. *L'Avenç*, 1896.
- «Epistolari de Josep Yxart a Narcís Oller», *La Revista*, XXII, gener-juny, 1936.
- JOSEP YXART: «Teatre català. Ensaig històric-crític», dins *Entorn de la literatura catalana de la restauració*, Barcelona, Edicions 62 i "La Caixa", 1980, pàgs. 41-127.
- JOSÉ YXART: *Crítica dispersa (1883-1893)*, Barcelona, Ed. Lumen. 1996 (edició a cura de Rosa Cabré).
- ÉMILE ZOLA: *El Naturalismo*, Barcelona, Ediciones Península, 1989.



## ÍNDEX ONOMÀSTIC

- Achard, Frederic, 77  
Aguirre, Josep Maria, 391n, 393n, 396n, 398n  
Alarma, Salvador, 397n, 432n  
Alas, Leopoldo, 421n  
Albéniz, Isaac, 55, 227n, 267n, 276n, 360, 361, 361n, 448n  
Albert, Caterina, 43, 103n  
Albó, Francesc, 419n  
Alcalà, Carme, 414n  
Alella (família), 61n  
Alfarràs, marquès d', 318n, 320, 330, 331, 332, 349, 500  
Alier, Roger, 52n, 61n, 100n, 193n, 243n, 494n  
Alighieri, Dante, 373n, 399, 400, 400n, 401, 402, 435, 466  
Alió, Francesc, 53, 54n, 242, 365, 435n  
Almeida Garret (Joao Baptista da Silva Leitao), 484n  
Almirall, Valentí, 87  
Alomar, Gabriel, 368, 382n  
Álvarez Rivera, J., 53n  
André, Marius, 484  
Andréani, Eveline, 207n  
Angenot, Laurent, 55, 55n, 241n  
Anglada, Francesc, 280n  
Anglada, Hermen, 448  
Antoine, André, 20, 23, 25n, 321, 321n, 476, 476n, 477, 478, 482, 495, 495n  
Appia, Adolphe, 25  
Ardèvol, Maria Isabel, 55n  
Aretino, Pietro, 484n  
Arnús, Evarist, 320n  
Artaud, Antonin, 25, 27n  
Artís i Balaguer, Avellí, 15, 15n, 16, 28n, 33n, 34, 199n, 307n  
Artís, Josep, 26, 27n, 30n, 57n, 98n, 99n  
Athos, Santa, 100n  
Augier, Émile, 70n, 79, 80  
Aulés, Eduard, 59n, 78, 102n  
Aulet, Jaume, 399n, 429n  
Avinyó, Joan, 133n, 149n  
Aviñoa, Xosé, 54n, 55n, 56n, 455n, 456  
Aynaud, Enric, 56  
Aznar Soler, Manuel, 16n  
Bacardit, Ramon, 88n  
Bach, Johann Sebastian, 53n  
Bachelard, Gaston, 212n  
Baixeras, Dionís, 40  
Balaguer, Víctor, 87n  
Balakian, Ana, 28n, 192n  
Balzac, Honoré de, 70n  
Banville, Théodore de, 70n  
Baringola (pintor), 200  
Baró, Emília, 316n, 358n  
Baró, Teodor, 59n, 78  
Barral i Nualart, Carles, 34, 447  
Barral i Nualart, Lluís, 34, 447  
Bartolo (pseudònim), 205n, 281n, 287n, 288  
Bassegoda, Bonaventura, 54n  
Batlle i Gordó, Ramon, 69n  
Batlle i Jordà, Carles, 8, 9, 18n, 20n, 39n, 43n, 45n, 48n, 51n, 69n, 75n, 91n, 152n, 155n, 170n, 184n, 194n, 204n, 239n,

- 241n, 262n, 278n, 348n, 360n, 390n,  
399n, 432n, 447n, 453n, 470n
- Baty, Gaston, 29
- Baudelaire, Charles, 133, 182, 191, 192, 192,  
192n, 193n, 244, 373n, 380n
- Bayard, Jean-François, 70n
- Beaumarchais, Pierre-Augustin Caron de,  
318n
- Becque, Henry, 70n, 71, 117
- Beethoven, Ludwig Van, 32, 53n, 55, 122,  
409
- Bellotti-Bon, Luigi, 69
- Benavente, Jacinto, 64n, 281n, 318n, 425n
- Benet, Rafael, 42n
- Beolio, Angelo, 484n
- Bernat i Duran, Josep, 16n, 17n, 21n, 25,  
25n, 83n, 200n, 377n, 419n
- Bernhardt, Sarah, 28, 71, 77, 79, 79n, 80,  
370
- Bernstein, Henry, 70n
- Bibiena, 484n
- Bisson, Auguste, 70n
- Bizet, Georges, 56, 421, 422
- Bjorson, Bjornstjerne, 74n, 80, 117, 313
- Blanch i Romaní, J., 105n
- Bofarull, Antoni de, 87n
- Bohigas, Pere, 69n, 73n, 79n, 480n
- Bonafè, Matias, 254n
- Bonnín, Hermann, 23n, 24n, 25, 25n, 27,  
27n, 28, 28n, 29, 29n, 30n, 38
- Bonzi, Lidia, 69n, 71n, 73n, 74n
- Borràs i de Palau, Joan, 342n, 347n, 357n,  
360, 360n, 363n, 364n
- Borràs, Enric, 290n, 358n
- Borrell, Juli, 35n, 36n
- Borrell, Pere, 35, 35n, 36, 36n, 37
- Borrell, Ramon, 36n
- Bou i Gibert, Lluís Emili, 42
- Bourget, Paul, 140n, 203n
- Bracco, Roberto, 70n
- Bravo, Isidre, 12n, 18n, 20n, 39n, 43n, 45n,  
48n, 51n, 152n, 155n, 170n, 184n, 194n,  
204n, 239n, 241n, 262n, 278n, 348n,  
360n, 390n, 399n, 432n, 447n, 453n, 470n
- Briz, Francesc Pelagi, 87n, 242, 243, 259n,  
433n, 441, 441n, 473
- Brokil, Amaniel, 390n
- Brook, Peter, 25
- Brossa, Jaume, 47n, 81n, 85, 86, 85n-88n,  
119n, 120, 122, 122n, 123n, 136-141,  
136n-140n, 141n, 142, 148, 150n, 183n,  
188n, 295, 299n, 311n, 319n, 357n, 369n,  
371, 371n, 373, 373n, 375, 375n, 377n,  
412, 412n, 413, 413n, 419n, 448n, 471n
- Brossa, Joan, 59
- Bru i Santclement, J., 119n, 121n, 143n,  
217n, 225, 285n, 287n
- Brull, Joan, 39n
- Brunet, Frederic, 431n
- Burne-Jones, Edward, 47, 182, 182n
- Busquets, Loreto, 69n, 70n, 71n, 73n, 74n
- Buxaderas, Eduard, 162n
- Cabot, Joaquim, 54n
- Cabrè i Monné, Rosa, 68n, 126
- Cafara, Richard, 484n
- Cahours d'Aspry, Jean-Bernard, 438n
- Calderón de la Barca, Pedro, 484n
- Cambó, Francesc, 333n, 336n, 337n
- Camps i Olivé, Assumpta, 253n, 368n, 369,  
369n, 370n, 372n
- Canals, Ricard, 32, 36n, 38, 41n, 42, 42n, 44
- Candileja (pseudònim), 94n
- Capdevila, Carles, 35n, 36n, 316n
- Capmany, Aureli, 242, 432, 433, 433n, 487
- Capmany, Maria Aurèlia, 21n, 30n
- Capus, Alfred, 70n
- Carandell, Josep Maria, 332n
- Carbonell, Antoni, 18, 20, 22, 22n, 23, 23n,  
24, 28n
- Cardinali (actor), 392n
- Caretà i Vidal, Antoni, 87n
- Carlyle, Thomas, 372n
- Carner, Josep, 26n, 28, 84, 84n, 86, 216n,  
253n, 258n, 316n, 318n, 332n, 360n,  
365, 366n, 399n, 403n, 428, 428n, 429,  
429n, 430n, 433, 492n
- Carré, Albert, 478n
- Carrière, Eugène, 121, 176
- Carrión, Ambrosi, 86
- Casacuberta, Margarida, 12n, 87n, 101n,  
107n, 121n, 136, 136n, 137, 138n, 143n,



- 174n, 183n, 236n, 243n, 245, 245n, 302n, 303, 303n, 339, 339n, 344, 344n, 405, 405n, 408, 408n, 419n, 455, 455n, 456, 484n
- Casades, Pelegrí, 266
- Casals, Pau, 53n, 55n, 56, 241n, 323n
- Casas, Ramon, 32, 35, 41, 44n, 47, 61n, 80, 80n, 266, 389n, 393n, 404n, 448
- Casas-Carbó, Joaquim, 59, 200n, 411
- Casellas, Raimon, 36n-40n, 37-43, 45-47, 45n-47n, 49, 50n, 59, 83n, 91-93, 91n-92n, 95, 95n, 99, 99n, 107, 116-118, 118n, 121, 121n, 122n, 124, 125, 125n, 126n, 128, 128n, 129, 129n, 131, 132n, 133, 133n, 134, 134n, 137-139, 139n, 143n, 145, 145n, 147, 152, 152n, 155, 158, 164, 176, 176n, 181, 182, 182n, 183n, 184, 194, 195n, 203, 203n, 221, 221n, 233, 233n, 234, 234n, 235, 239n, 254n, 358n, 380n, 382n, 399, 402, 475n
- Cassou, Jean, 24n, 25n
- Castellanos, Jordi, 9, 12n, 18n, 27n, 39n, 44n, 50, 50n, 62n, 87n, 92n, 95n, 118n, 120n, 121n, 132n, 134, 134n, 141n, 182, 182n, 183n, 195n, 203n, 221n, 234n, 236n, 239, 239n, 255n, 368n, 372n, 485, 485n, 487
- Castelbon, 331n
- Català, Víctor (vegeu Albert, Caterina)
- Cerdà, Ildefons, 93n
- Cerdà, Maria Àngela, 18, 19, 48n, 49n, 109n, 115n, 208n, 209n, 211n, 212n, 302n, 304, 304n, 308, 308n, 310n, 311
- Chamberlain, Houston Stewart, 193, 196n
- Chaumont, Céline, 77
- Chausson, Ernest, 241n
- Chopin, Fryderyk Franciszek, 221n, 404n, 407, 409, 409n
- Ciervo, Joaquim, 30n
- Cirici, Alexandre, 18, 18n, 42n, 45n
- Clapera, Josep, 30n
- Clapés, Aleix, 41
- Clarasó, Enric, 71n
- Clariana, Dr., 53n
- Clarín (vegeu Alas, Leopoldo)
- Claudiel, Paul, 329n
- Coca, Jordi, 12n, 18n, 20n, 39n, 43n, 45n, 48n, 51n, 69n, 152n, 154n, 155n, 170n, 184n, 204n, 239n, 241n, 262n, 278n, 348n, 360n, 390n, 399n, 432n, 447n, 453n, 470n
- Coello, Maria, 397n
- Collèll, Jaume, 87n, 88
- Colomer, Conrad, 78, 102n
- Comas, Antoni, 18n, 31n, 92n, 121n, 236n, 295n, 304n, 368n, 461n
- Comerma i Vilanova, Josep, 17n, 28n
- Compère, Gaston, 116n
- Copeau, Jacques, 25, 29
- Coquelin, Constantin, 77, 481
- Cornaglia (actor), 422, 478, 478n
- Cornet, Gaietà, 36n, 392n
- Coromines, Pere, 59, 78, 78n, 148, 167n, 181, 181n, 295, 295n, 296, 297n, 299, 299n, 300n, 369n, 411n, 417n
- Cortada, Alexandre, 27n, 54n, 55n, 63, 63n, 64, 64n, 67n, 69-71, 70n, 71n, 73, 74, 74n, 78, 79n, 80, 81, 81n, 82n, 84, 84n, 87, 87n, 88n, 96, 96n, 99n, 116, 117, 117n, 118n, 119-121, 120n, 122n-126n, 125, 126, 128, 128n, 130, 130n, 131n, 136, 138, 141, 143, 158, 160, 184, 184n, 185n, 246n, 302-304, 303n, 313, 319, 319n, 371, 371n, 372n, 374, 374n, 376, 377n, 419n, 421, 422n
- Cortiella, Felip, 412n
- Costa, Carles, 219
- Coulon, François, 20n
- Craig, Edward Gordon, 25, 29, 136n, 215n, 496n
- Crickboom, Matthieu, 55, 55n, 56, 241n, 323n, 421
- Croisset, Francis de, 70n
- Curel, Brien François de, 478
- Curet, Francesc, 16, 16n, 17, 17n, 26n, 58n, 59n, 77n, 78n, 83n, 94n, 129n
- D'Annunzio, Gabriele, 20, 70n, 71n, 148, 186, 253n, 254n, 255, 318n, 323n, 332n, 368-373, 368n-370n, 372n, 373n, 377-379, 399, 400, 448, 462, 470, 470n, 471, 490, 494n, 502

- D'Indy, Vicent, 422, 438n, 455, 476  
 Dalmases i Gil, Felip, 355n  
 Daudet, Alphonse, 56, 421, 422  
 De Max (actor), 478, 482  
 Degas, Edgar, 42  
 Delhom, Carles, 358n  
 Delorde, André, 414n  
 Desvalls (família), 61n  
 Devil (pseudònim), 202n  
 Díaz de Escovar, Narciso, 16n, 54n, 59n  
 Díaz-Plaja, Guillem, 24n, 30n  
 Diderot, Denis, 159  
 Domènech i Montaner, Lluís, 54n, 493  
 Domus, Clotilde, 337, 347n, 364n, 365n  
 Donnay, Maurice, 478  
 Dort, Bernard, 496  
 Doys (vegeu Ortiz, Daniel)  
 Dujardin, Édouard, 140n  
 Dumas, Alexandre (fill), 70n, 71, 71n, 79, 80, 481  
 Dumas, Alexandre (pare), 70n  
 Duran i Ventosa, Lluís, 28, 61, 211, 275  
 Durán, Miguel Emilio, 16n  
 Duse, Eleonora, 69, 70, 71, 71n, 72, 72n, 73, 75, 76n, 79, 373n, 374n, 480n
- Echegaray, José, 64n, 67n, 88n, 415, 467n  
 Escriu i Fortuny, Marian, 282n, 298n, 328n, 347, 348n, 349n  
 Espriu, Salvador, 21n  
 Èsquil, 21n, 327, 329, 368, 450
- Fabra, Pompeu, 54n, 59, 61n, 116, 116n, 143, 149, 153, 355, 358n, 411  
 Fabre, Émile, 478, 478n  
 Fàbregas, Xavier, 20, 20n, 21, 21n, 27, 27n, 28, 28n, 92n, 491  
 Falgairolle, Adolf, 322n, 477n  
 Fantin-Latour, Henri-Théodore, 20  
 Farran i Mayoral, Josep, 74, 128n  
 Favard, Marie, 77  
 Feliu de Lemus, Manuel, 35n, 448n  
 Ferran, Pere E., 297n, 455, 457n  
 Ferrater, Anton, 38, 61n  
 Ferrer i Codina, Antoni, 59n, 78, 78n, 429  
 Ferrer, Ramon, 89n, 163n
- Ferrier, Paul, 62n, 478n  
 Flaubert, Gustave, 141n  
 Folch i Torres, Manuel, 78n  
 Folguera, Martí, 87n  
 Font, Pere, 139n  
 Fontbona, Emili, 36n  
 Fontbona, Francesc, 35n, 36n, 41n, 42n  
 Fontova, Lleó, 101n, 139  
 Forestier, Alfred-Masson, 414n  
 Formosa, Feliu, 489  
 Fort, Paul, 20, 321  
 Francesc d'Assís, sant, 472, 473, 474  
 Franck, César, 55, 422  
 Fregoli, Leopoldo, 104n  
 Freixas, Joaquim, 336n  
 Fremont, Elvira, 316n  
 Fuentes, Enric de, 105n  
 Fuster, Joan, 16n
- Galceran, Celestí, 71n, 72n, 368, 369, 369n, 374n  
 Galí, Alexandre, 26n, 69n  
 Gallén, Enric, 12n, 16n, 17n, 19, 19n, 20, 27n, 62n, 89n, 91n, 216n, 295n, 323n, 368, 368n, 374n, 461n  
 Gallina, Giacinto, 484n  
 Galofre, Francesc, 36n  
 Gálvez, 55n  
 García Faria, Alfred, 54n  
 García Plata, Valentina, 23n, 25n, 28n, 196n  
 Gasch, Sebastià, 30n  
 Gaspar, Enric, 88n  
 Gatuellas, Ramon, 493  
 Gay, Joan, 54n, 56n, 404n  
 Gay, Maria, 448n  
 Gémier, Firmin, 29, 322n, 477, 477n, 478, 478n, 481, 482  
 Gener, Pompeu, 89n, 134n, 136, 136n, 163n, 182, 378, 378n, 419n, 473, 473n  
 Germain, Alphonse, 25  
 Giacosa, Giuseppe, 70n, 71, 80, 84n, 318n  
 Gide, André, 241n  
 Gillet, Henry, 55, 55n, 241n  
 Giménez, Enric, 203n, 260n, 316n, 397n, 414n  
 Girona, Manuel, 54n

- Gluck, Christoph Willibald, 222  
 Godó, Carlos, 54n  
 Godó, Francesc Xavier, 77  
 Goethe, J. W., 21n, 76, 197, 313, 317n, 322, 326, 328n, 329, 329n, 330n, 332, 332n, 333n, 334n, 336, 336n, 337, 338, 350, 351, 368, 372n, 373n, 421, 452, 500  
 Goldoni, Carlo, 70n, 484n  
 Gondinet, E., 62n  
 Gontard, Denis, 331n  
 Gosé, Xavier, 448n  
 Gounod, Charles, 67  
 Gourmont, Remy de, 203  
 Graells, Guillem-Jordi, 29n, 30, 30n, 72n  
 Granados, Enric, 35n, 53, 53n, 54n, 56, 61n, 267, 267n, 316n, 324n, 360, 360n, 361, 361n, 364, 364n, 365  
 Graner, Lluís, 41, 323n, 431n  
 Granforte, 431n  
 Grasmann, 484  
 Grau i Delgado, Jacint, 457n  
 Grieg, Edvard, 56, 56n, 323n, 324, 324n, 325n  
 Grotowski, Jerzy, 25  
 Gual, Joan, 33  
 Güell, Eusebi, 319n, 492n  
 Guerrero, María, 88n  
 Guerrero Zamora, Juan, 19n  
 Guimerà, Àngel, 7, 17n, 30, 64, 64n, 71n, 74, 76, 81, 84, 86, 86n, 87, 87n, 88, 88n, 89, 89n, 90, 91n, 93, 101n, 103n, 163n, 166n, 186, 186n, 238, 238n, 239, 319n, 371, 476n, 489, 490, 491, 492, 492n, 493n  
 Guitart, Eulàlia, 358n, 365n  
 Guitart, Trinitat, 280n, 358n, 365n  
 Habsburg-Lorena, Maria Cristina, 81  
 Halévy, Jacques-Fromental, 71  
 Hauptmann, Gerhart, 20, 21n, 22, 23, 61, 70n, 88n, 205n, 219, 258n, 313, 318n, 323n, 478  
 Haydn, Franz Joseph, 53n  
 Hennequin, Alfred Néoclès, 70n  
 Hennequin, Charles-Morice, 70n  
 Hertz, Henrik, 117  
 Hervieu, Paul, 477  
 Hugo, Víctor, 79  
 Humperdinck, Engelbert, 447n, 493  
 Huret, J., 132n  
 Huysmans, J.K., 140n, 316n  
 Ibsen, Henrik, 8, 20, 21n, 59, 70n, 71-73, 74n, 75, 75n, 76, 80, 90, 94n, 106n, 117, 118, 147, 148, 147n-149n, 182n, 212, 219, 255, 283, 296, 298, 313, 317n, 321n, 372n, 375-377, 376n, 377n, 379, 382, 392, 411, 412, 414-416, 416n, 418, 418n, 420, 420n, 429, 429n, 441n, 448, 451, 466, 467, 467n, 470n, 476, 478, 485, 489, 492, 494n, 502  
 Iglésias, Ignasi, 21n, 58n, 59, 67n, 80, 80n, 86, 94, 94n, 103n, 148, 149n, 212, 238n, 282, 282n, 283, 291n, 295-299, 299n, 301n, 314, 319n, 339, 342, 343n, 369n, 374, 377n, 411, 413, 414, 414n, 417n, 429, 455, 492n  
 Isnard, 484n  
 Iturralde, Antoni, 54n  
 Janés, Alfonsina, 52n, 193n  
 Jarry, Alfred, 332n, 478  
 Jaumandreu, Mònica, 12n  
 Jones, Henry Arthur, 323n  
 Jordà, Josep Maria, 67n, 142n, 208n, 210, 212, 219, 220, 220n, 225n, 226, 276n, 277n, 279n, 281n, 282n, 283n, 286, 286n, 289, 290n, 292n, 316, 316n, 320, 320n, 328n, 340, 344n, 348, 414-418, 414n, 419n, 467n  
 Jouvett, Louis, 29, 322n  
 Judic, Anne, 77  
 Julià (família), 61n  
 Julien, Jean, 478  
 Junyent, Oleguer, 360n, 397n  
 Junyent, Sebastià, 432  
 Katüfol (vegeu Urgell, Modest)  
 Kawakami, Otojiro, 480n  
 Labiche, Eugène, 78n  
 Lamaña, Lluís, 54n

- Lapeyra, Josep, 54n  
 Lasso de la Vega, Francisco de Paula, 16n, 54n, 59n  
 Lejeune, 55  
 Leloir (actor), 481n  
 Lemaitre, Jules, 139n  
 Liausu, Jean-Pierre, 322n  
 Liszt, Franz, 192  
 Litvak, Lily, 115n, 116n  
 Llanas, Albert, 103n  
 Llano, Francesc, 104n, 111  
 Lleonart, Josep, 403n  
 Lligé, Joan, 100n  
 Llimona, Joan, 35n, 40  
 Llorach, Isabel, 53, 60, 61, 61n, 62n, 216n, 281n, 313n  
 Llorach, Mercè, 53, 60, 61, 61n, 62n, 216n, 281n, 313n  
 Llull, Ramon, 247n, 399  
 Lope de Vega, Félix, 483, 484n  
 López de Ayala, Adelardo, 64n  
 López Pinillos, José, 333n, 394n  
 Lorde, André de, 70n  
 Lugné-Poe, Aurelien, 23, 118, 134, 139n, 321, 321n, 411, 476, 477n, 478  
 Maeterlinck, Maurice, 8, 19, 20, 21n, 40, 47n, 74n, 75, 75n, 90, 115-123, 115n, 116n, 118n, 121n, 123n, 124n, 125-128, 125n, 126n, 128n-130n, 130, 132n-136n, 133, 135, 136, 138, 140, 140n, 141, 143n, 144, 145, 147-151, 147n, 149n, 153, 154, 163, 181, 182n, 184, 184n, 187, 201n, 203n, 206, 207, 207n, 209n, 212n, 216, 218, 221-224, 229n, 235, 236n, 237n, 240, 255, 269-272, 269n-272n, 283, 286, 287n, 292, 296, 298, 300, 301n, 313, 317n, 318n, 321n, 352, 354-357, 354n, 355n, 357n-359n, 370-373, 372n, 375, 375n, 376n, 379, 390, 400, 412, 423, 429, 429n, 448, 451, 478, 489, 494n, 501, 502  
 Magre, Paul, 483n  
 Magriñà, Isidre, 51n  
 Malats, Joaquim, 35n  
 Mallarmé, Stéphane, 22, 135n, 163, 192, 192n, 198, 215n  
 Manent, Albert, 403n  
 Manzoni, Alessandro, 465n  
 Maquiavel, 483, 483n, 484  
 Maragall, Joan, 32, 43, 51n, 53n, 67, 68, 68n, 79, 96, 96n, 119n, 121n, 128n, 138n, 139n, 142n, 181, 200n, 235, 236n, 238, 243n, 250, 251, 252n-254n, 258, 258n-260n, 259, 266n, 269, 273n, 275n, 280, 280n, 283n-285n, 291-295, 291n, 292n, 303, 313, 316, 317n, 322, 326, 328, 329n, 330, 331n, 332n, 335, 335n, 336, 336n, 342, 350, 368, 382n, 393n, 400, 404n, 409n, 441, 447n, 448, 448n, 449, 466  
 March, A., 115n  
 Marfany, Joan Lluís, 31, 31n, 36, 36n, 43, 43n, 44n, 52n, 57n, 66n, 75n, 81n, 121n, 242, 242n, 243n, 253n, 266n, 304n, 329n, 331n, 332n, 364, 368, 381n, 412n, 453  
 Mariani, Teresa, 71n  
 Mariano (família), 61n  
 Marieton, Paul, 332n  
 Marinetti, Filippo Tommaso, 29  
 Marini, Virginia, 69  
 Marivaux, Pierre Carlet de Chamberlain de, 318n, 477  
 Marqués, 62n  
 Marquina, Eduard, 61n, 297n, 404n, 448n, 455, 456n  
 Marquina, Rafael, 16n, 492n  
 Martí, Oriol, 53, 61, 62, 62n, 89, 163n, 281n, 313, 316, 378, 404n, 419n, 447n, 448n, 456  
 Martí i Alsina, Ramon, 36n  
 Martínez Imbert, Claudi, 54n  
 Martínez Sierra, Gregorio, 24n  
 Martori, Joan, 64n  
 Mas i Fontdevila, Arcadi, 40  
 Masalleres, 100  
 Maseras, Alfons, 103n, 448n  
 Maspons i Labrós, Francesc, 265n  
 Masriera, Artur, 35n, 36n, 374n  
 Massó i Torrents, Jaume, 82, 82n, 85n, 143n, 211, 242n, 247n, 254n, 266, 446n  
 Matheu, Francesc, 87n  
 Mauclair, Camille, 22, 25n, 140n

- Medina, Jaume, 403n  
 Meilhac, Henri, 71  
 Mélesville (Joseph-Anne Honoré Duveyrier), 70n  
 Mena, Carlota, 414n  
 Mencheta n, 358  
 Méndez, Nicomedes, 358n  
 Mestre Jan, 77n  
 Mestres, Apelles, 87n, 251  
 Metsjaustinch (vegeu Oller, Narcís)  
 Meyerbeer, Jacques, 32  
 Meyerhold, Vsevolod Emil'evic, 25  
 Michaud, Guy, 20n, 119n, 132n, 193n, 207n, 221n, 237n  
 Michel, Francisque, 484  
 Milà (família), 61n  
 Milà i Fontanals, Manuel, 242, 360  
 Millet, Lluís, 54n, 56, 95, 365, 408n, 432n, 493  
 Miquel i Badia, Francesc, 98n, 127n, 128n, 136, 136n, 208n, 214, 215n, 216n, 220, 221, 223-226, 225n, 273n, 280n, 283, 284, 284n-287n, 289n, 293, 293n, 304, 305, 305n, 316, 328n, 333n, 334n, 335, 337n, 340n, 341n, 368, 368n  
 Mir, Joaquim, 32, 33n, 38, 41n, 42, 42n, 43  
 Mir, Salvador, 81n, 91n  
 Miralles, Francesc, 41n  
 Mirbeau, Octave, 136n, 478  
 Miry, Karel, 55  
 Mockel, 22  
 Molas, Joaquim, 12n, 18n, 31n, 92n, 121n, 236n, 295n, 304n, 368n, 461n  
 Molière, 21, 21n, 76, 79, 318n, 477, 477n, 481, 498  
 Moliné i Brasés, Ernest, 47n, 208n, 214, 214n, 216, 217n, 219, 222, 238n  
 Monasterio, Jesús, 53  
 Monegal, Trinitat, 89n, 163n  
 Moner, Josep, 316n  
 Monet, Claude, 46n  
 Money-Coutts, F.B., 227n  
 Monmerqué, 484  
 Montoliu, Manuel de, 86  
 Moragas, Miquel, 397n, 431n, 432n  
 Moragas, Rafael, 162n  
 Morató, Josep, 387n, 390n, 404n, 417n  
 Moréas, Jean, 368, 438n  
 Morell, Carme, 27n, 57n, 59n, 85n  
 Morera, Enric, 55n, 56, 67n, 211, 242, 242n, 246, 252n, 302n, 316n, 340, 365, 432n, 446n, 455, 456, 456n, 457n, 492n  
 Morgades, Josep, 88  
 Morice, Charles, 22  
 Morote, Lluís, 484  
 Morris, William, 47  
 Mota, Luigi, 484  
 Mounet Souilly, 321n, 478  
 Mozart, Wolfgang Amadeus n, 53  
 Mucha, Alfons, 447n  
 Munné i Jordà, A., 16n, 214n  
 Musset, Alfred de, 70n, 318n  
 Nadal, Joaquim Maria de, 35n, 52n, 84n, 100, 100n  
 Nicolau, Antoni, 53, 265n, 408n, 432n, 460n, 493  
 Nicolau, Mercè, 30n  
 Nietzsche, Friederich Wilhelm, 182, 373, 373n, 473  
 Noguera, Josep, 89  
 Nogueras i Oller, Rafael, 405n  
 Nogués i Pon, Joan, 431n  
 Nogués, Xavier, 36n  
 Nonell, Isidre, 32, 33n, 35n, 38, 38n, 41, 41n, 42, 42n, 43, 448  
 Nordau, Max, 97n, 136n  
 Novelli, Ermete, 73, 73n, 74, 74n, 75, 75n, 76, 76n, 77, 77n, 79, 103, 117, 290n, 333n, 415, 415n  
 Novelli, Lina, 73  
 Oliver, Miquel dels Sants, 368  
 Oller, Narcís, 36n, 61, 62, 62n, 72, 87n, 101n, 103n, 129n, 139n, 216n  
 Ors, Eugeni d', 17n, 30n, 216n, 253n, 315n, 382n  
 Ortiz de Landázuri Busca, Guadalupe, 216n, 307, 341, 398  
 Ortíz, Daniel, 281n, 291n, 297, 297n, 298, 340, 348n, 358n, 361n, 394n, 397, 397n, 398n, 418n

- Pahissa, Jaume, 316n, 430n, 431, 431n  
 Pallars, Jordi de, 245n  
 Panyella, Vinyet, 303n  
 Pasquale, Elvira, 69  
 Pedrell, Felip, 242  
 Péladan, Joséphin, 182, 182n, 451  
 Pellicer, Lluís, 36n  
 Pena, Joaquim, 52n, 54n, 61n, 89n, 97n, 98, 99n, 163n, 193n, 316, 404n, 419n, 448n, 455, 456, 456n, 493, 494, 494n  
 Perés, Ramon Domènech, 64n, 85, 85n, 86n, 369, 369n, 412, 412n  
 Pérez Galdós, Benito, 64n, 318n, 483, 484, 484n  
 Pérez i Jorba, Joan, 120, 192n, 253n, 254n, 282n, 291n, 296, 296n, 297, 297n, 298, 298n, 299, 299n, 339, 368, 368n, 369, 370, 372, 372n, 373, 373n, 376n, 378, 399, 448n, 470, 470n  
 Permanyer, Joan Josep, 88  
 Petrarca, Francesco, 373n  
 Picasso, Pablo, 42, 42n, 448n  
 Pichot, Lluís, 393n  
 Pichot, Ramon, 38, 38n, 41, 41n, 42, 42n, 43, 54n, 60, 61n  
 Pidelaserra, Marià, 36n  
 Pijoan, Josep, 378n  
 Pin i Soler, Josep, 84, 86, 86n, 88n, 91, 91n, 92, 92n, 93, 93n, 94, 94n, 96, 99  
 Piquer i Jover, Josep Joan, 350n  
 Pirandello, Luigi, 28, 29, 318n  
 Pitarra, Serafi (vegeu Soler, Frederic)  
 Pitoëff, George, 322n  
 Pitoëff, Ludmilla, 29  
 Pitollet, Camille, 318n  
 Pla, Josep, 30n, 33n, 42n, 44n  
 Planas i Font, Claudi, 194n, 206n, 213n, 214n, 235, 274n, 285, 285n, 286, 288n, 289, 316, 341n, 343, 344, 345, 345n, 347, 350n, 353, 354, 354n  
 Planes, Ramon, 456n  
 Poe, Edgar Allan, 246n  
 Pomés, Ramon, 86n, 331n, 350n, 351, 352, 352n  
 Pons, Rossend, 254n  
 Portabella, Pere, 280n, 316n  
 Porter Moix, Miquel, 23n  
 Postic, Marcel, 40n, 116n, 119n, 128n, 136n, 148n, 212n  
 Pottecher, Maurice, 331n  
 Pous i Pagès, Josep, 72n, 103n, 319n, 374n, 431n  
 Praga, Marco, 70n, 71, 76, 483  
 Primo de Rivera, Miguel, 323n  
 Puccini, Giacomo, 478n  
 Puig i Cadafalch, Josep, 236  
 Puig i Ferrer, Joan, 29n, 72, 72n, 73, 74n, 76, 319n  
 Puig i Samper, Frederic de, 54, 54n, 74, 74n, 117, 117n, 241n  
 Puiggarí, Lluís, 414n  
 Puiggener, Lluís, 53n  
 Pujol i Brull, Josep, 54n, 64n, 89n, 105n, 163n, 241n, 280n, 316n, 337, 421n, 457  
 Puvis de Chavannes, Pierre, 46n, 47, 47n, 125, 350  
 Quevedo, Francisco de, 304  
 Quintero (germans), 64n  
 Racine, Jean, 79, 477  
 Rafanell, August, 12n, 13n  
 Raffaelli, Jean-François, 380n  
 Ràfols, Josep Francesc, 21n, 22n, 42n, 115n  
 Rahola, Frederic, 187n  
 Ralph, Raoul, 483  
 Ravera, N.T., 483  
 Regàs, Xavier, 30n  
 Reig, Lluís, 457, 493  
 Reinhardt, Max, 25  
 Réjane, la (vegeu Reju, Gabrielle)  
 Reju, Gabrielle, 61n, 80, 80n, 480n  
 Renard, Jules, 323n, 478  
 Renoir, Jean, 42  
 Rey, Paul, 438n, 461n, 467n  
 Ría Baja, Carlos, 209n, 215n  
 Ribera, Antoni, 61n, 163n, 316n, 419n, 447n, 448n  
 Riera i Bertran, Joaquim, 87n  
 Rierola, Francesc, 415n  
 Ripoll, Francesc, 306n, 307n, 342n, 344n, 347, 347n, 349, 349n, 356, 356n, 358,

- 359, 359n, 362, 362n, 363, 363n, 364n, 365
- Riquer, Alexandre de, 254n, 302n, 304, 305
- Riquer, Borja de, 18n, 31n, 92n, 121n, 236n, 295n, 304n, 368n, 381n, 461n
- Ristori, Adelaida, 69
- Rivas Cherif, Cipriano, 16n, 319n
- Robert, Bartomeu, 493
- Robichez, Jacques, 130n, 136n, 139n, 140n
- Roca i Cupull, 369n
- Roca i Roca, Josep, 54n, 59n, 74, 74n, 75n, 87n, 92n, 93n, 135n, 214-216, 214n, 215n, 218, 266, 278n, 284, 284n, 286, 287, 287n, 290n, 316, 320, 328n, 330, 330n, 334n, 337n, 341, 342n, 345, 345n, 346, 346n, 353, 357, 357n, 358n, 363, 363n, 364n, 365, 392, 392n, 396n, 397, 398, 404n
- Rocabruna, Josep, 55n
- Rodríguez Mijares, Enrique, 30n
- Rodríguez Serra, 369n
- Roig (actor), 349
- Rojas, Fernando de, 484n
- Romeu, Josep, 242n
- Romeu, Pere, 360n, 393n
- Rossetti, Dante Gabriele, 20n, 48, 182, 182n, 209n, 211n, 221n
- Rossi, Ernesto, 69, 290n
- Roura, Antoni, 51n, 259n, 331n
- Roure, Conrad, 69n
- Rovetta, Gerolamo, 70n
- Roviralta, Josep Maria, 18n, 234, 234n, 239, 240, 267n, 299n, 302n, 303n, 315n, 316n, 317n, 324n, 327n, 328n, 332n
- Rubió i Ors, Joaquim, 87n
- Rubio Jiménez, Jesús, 193n
- Rusiñol, Santiago, 18n, 30-32, 35n, 37, 37n, 39, 40n, 41, 44n, 46, 47n, 67, 67n, 71n, 77, 77n, 100, 100n-102n, 101, 103, 104n, 107-109, 107n-110n, 115n, 116-118, 118n, 119n, 136-139, 142-146, 142n, 143n, 145n, 148, 150, 152, 152n, 155, 157, 171, 174n, 176-178, 177n, 178n, 181, 182n, 212, 219, 232-235, 232n, 233n, 237, 242n, 244-246, 245n-249n, 248, 253n, 254n, 255, 260n, 263n, 267n, 282n, 292, 294, 294n, 302-304, 302n, 316n, 317n, 319n, 332n, 339, 340, 340n, 341n, 343, 344, 346-348, 347n, 353, 357, 380, 380n, 393n, 399, 404, 404n, 405, 405n, 407n-409n, 408, 419n, 456, 456n, 501
- Ruskin, John, 20, 40, 47, 182n, 233, 381
- Sabadell, Claudi, 54n, 61, 281n, 316, 456
- Sabatier, Paul, 474n
- Sagarra, Josep Maria de, 28n, 323n
- Sainati, Alfredo, 484
- Sala, Maria Ester, 55n
- Salvat, Ricard, 12n, 21, 21n, 22, 22n, 28n, 30, 30n, 97n, 297n, 484
- Salvini, Tomaso, 69
- Sánchez i García, Domènec, 53n
- Sans (pintor), 41n
- Sans Oliveras, J., 68n
- Sans, Sebastià, 138n
- Santoni, Carolina, 69
- Santpere, Josep, 316n
- Sardà, Joan, 41n, 47n, 53, 54n, 68n, 74, 75, 75n, 77n, 116, 117, 118, 118n, 119, 119n, 120, 124, 124n, 125, 127, 128, 128n, 129, 129n, 131, 134, 135, 136, 137, 138n, 139n, 184, 201n
- Sardou, Victorien, 70n, 71, 79
- Satrústegui, Jordi de, 54n
- Schiller, Johann Christoph Friedrich von, 451
- Schopenhauer, Arthur, 375
- Schuré, E., 192, 193n
- Scribe, Eugène, 70n, 79
- Sempau, Ramon, 369n
- Serment, J., 322n
- Serrahima, Maurici, 33n, 52n
- Sert, Carme, 275n
- Sert, Josep Maria, 36n, 42, 61n, 316, 316n, 317n, 447n, 448, 448n, 476n, 483
- Sévérac, Déodat de, 438n, 461n
- Shakespeare, William, 21n, 71, 75, 76, 87, 119n, 130n, 136, 136n, 182n, 197, 421, 422, 451, 452, 478
- Shelley, Percy, 373n
- Siguan, Marisa, 22, 22n, 23, 24n, 26n, 28n, 205n, 313n

- Silvain (actor), 481n  
 Silvestre, Armand, 390  
 Sindreu, Carles, 30n  
 Siviero, Donatella, 405n  
 Sobrequés, Jaume, 52n  
 Sòfocles, 321n, 329n, 332n, 498  
 Sojo (família), 61n  
 Sojo, Dolors de, 60, 301n, 403n, 423n, 448, 461n, 471n  
 Solà, Anna, 280n, 347n, 358n  
 Soldevila, Carles, 61n  
 Soldevila, Ferran, 26n  
 Soler de las Casas, Ernest, 36n, 286  
 Soler i Miquel, Josep, 243n, 259n, 473n  
 Soler i Roviro, Francesc, 200n, 360n  
 Soler, Francesc d'Assís, 67n, 283, 283n, 286n, 291n, 315, 315n, 316  
 Soler, Frederic, 17n, 27n, 59n, 81, 83, 84, 85, 85n, 86, 86n, 87n, 88, 429  
 Spau i Vilaplana, Antoni, 305n, 307n, 418, 418n  
 Spinoza, Baruch, 473  
 Stanislavski, K., 338  
 Strindberg, August, 70n, 80, 313  
 Suárez Bravo, F., 54n  
 Sudermann, Hermann, 21n, 73, 76  
 Sunyer, Joaquim, 41n, 42n  
 Suñol, Esteve n, 52n, 54n, 243n, 364, 365, 365n  
 Swinburne, Algernon Charles, 182n, 221n  
 Szondi, Peter, 120n, 124, 124n, 165n
- Tailhade, Laurent, 483  
 Taine, Hippolyte-Adolphe, 50n, 123  
 Tamayo, Manuel, 64n  
 Tamburini, Josep Maria, 39n, 40n, 234  
 Tell i Lafont, Guillem August, 179n, 235, 280n, 281n  
 Ticià, 373n  
 Tintorer, Emili, 57n, 58, 58n, 68n, 71n, 72n, 77n, 78n, 83, 83n, 97n, 98n, 323n, 374n, 418n, 419, 420, 421n, 455, 456n  
 Togores, Aleix de, 448n  
 Tolstoi, Lleó, 70n, 80, 118, 140n, 448  
 Tor, Ramon, 316n  
 Torras i Bages, Josep, 399
- Torrendell, Joan, 404, 407n  
 Torruella, Josep, 465n  
 Tournebu, Odet, 484  
 Trenc-Ballester, Eliseu, 18n, 34, 194n  
 Triadó, Josep, 39n  
 Turgenev, Ivan Sergejevic, 62n  
 Tutau, Antoni, 260n, 267n, 290n, 414n  
 Txapek, Karel, 29
- Ubach i Vinyeta, Francesc d'Assís, 87n  
 Unamuno, Miguel de, 297n  
 Urgell, Modest, 103n, 254n, 270n, 289n  
 Urgell, Ricard, 41, 71n  
 Utrillo, Miquel, 37n, 45, 45n, 61, 61n, 62n, 71n, 72n, 80, 98n, 174n, 254n, 284, 302n, 316n, 328n, 331, 331n, 347n, 348, 348n, 350, 360n, 393n, 398n, 404n, 408n, 418n, 419n, 420, 420n, 421, 448n, 456, 478n
- Vakhtangov, Jevgenij Bagrationovic, 29  
 Vallmitjana, Juli, 32, 38, 42n  
 Van Bever, 483, 484n  
 Vayreda, Joaquim, 247n  
 Vázquez, Anna 12n  
 Veinstein, A., 496n  
 Vela, 431n  
 Venancio, 358n  
 Vendrell, Ernest, 379, 379n, 494n  
 Verdaguer, Jacint, 87n, 247n, 275n, 303, 332n, 419n, 473n, 498n  
 Verhaeren, Émile, 283, 321n, 478  
 Verlaine, Paul, 182  
 Via, Lluís, 89, 89n, 163, 163n, 164n, 165, 235, 235n, 236n, 240, 240n, 313, 313n, 314, 319, 319n, 374, 375n, 393n, 455, 456n  
 Vicente, Gil, 484  
 Vidal i Valenciano, Eduard, 487  
 Vila San-Juan, Pablo, 30n  
 Vilalta i Roca, A., 104n  
 Vilanova, Emili, 88n, 102n, 456n  
 Vilaregut, Salvador, 51n, 52n, 61n, 62n, 89n, 98, 160n, 163n, 254n, 264, 264n, 274n, 288n, 316, 316n, 347n, 349n, 358, 358n, 374n, 419n, 420, 420n, 456, 480n



- Vildrac, Charles, 28, 29, 322n  
 Villeneau, Jules, 476n  
 Villiers de l'Isle-Adam, Auguste, 100  
 Villot, F., 452n  
 Vincent, Euphrem, 483, 484  
 Vinci, Leonardo da 373n  
 Viñas, Francesc, 30n  
 Vives, Amadeu, 240, 241  
 Voltaire, 254n
- Wagner, Richard, 8, 20n, 32, 50n, 51, 51n,  
 52, 55, 115n, 122, 133, 182n, 192, 192n,  
 193, 193n, 194n, 195, 195n-198n, 196,  
 200, 222, 249n, 252, 252n, 369n, 372n,  
 373n, 375, 376n, 389n, 409, 450-452,  
 497
- Wette, Adelaida, 447n  
 Whistler, James McNeill, 20, 47, 50, 50n,  
 131, 132, 175n, 195n, 221, 221n  
 Wing Pinero, Arthur, 71n
- Xènius (vegeu Ors, Eugeni d')
- Xirgu, Margarida, 258n
- Yacco, Sada, 62n, 478n, 479, 480n  
 Ysaye, Eugène, 241n  
 Ysern, Pere, 36n
- Yxart, Josep, 63, 63n, 65, 65n-69n, 66, 69,  
 75, 76n, 77n, 92n, 94, 94n, 95, 97, 97n,  
 99n, 101, 101n, 102n, 103, 108n, 109n,  
 116, 118n-120n, 120, 121, 123, 123n-  
 126n, 124, 126, 129n, 133n, 135-138,  
 135n, 136n, 138n, 139n, 140, 142n, 147,  
 150n, 151, 163, 175, 175n, 184, 215,  
 333n, 354, 354n, 358, 376n, 416n
- Zacconi, Ermete, 61n, 480n  
 Zanné, Jeroni, 400  
 Zola, Émile, 20, 70n, 78, 80, 87, 117, 134n,  
 141, 387n  
 Zozaya, Antonio, 331n



## ÍNDIX GENERAL

ADRIÀ GUAL I EL MESTRATGE DE LA MODERNITAT, per Jordi Castellanos	7
PREÀMBUL . . .	11
INTRODUCCIÓ	15

### CAPÍTOL 1

1. De la litografia a la pintura: l'acadèmia Borrell, la Colla del Safrà i la pintura simbolicodecorativa . . .	31
1.1. Els orígens menestrals . . . .	31
1.2. L'acadèmia de Pere Borrell	35
1.3. La Colla del Safrà . . . . .	38
1.4. La pintura simbolicodecorativa	45
2. Els ambients musicals: primeres idees reformadores	50
2.1. Gual i la Societat Catalana de Concerts	50

### CAPÍTOL 2

1. Gual i el teatre de la seva època. . . . .	57
1.1. Societats recreatives i teatre d'aficionats. . . . .	57
1.2. El teatre castellà. . . . .	63
1.3. Les companyies estrangeres	68
1.4. Els autors dramàtics catalans	81
1.5. Alguns hàbits teatrals de l'època	97
2. Els primers textos dramàtics d'Adrià Gual	100
2.1. El monòleg com a alternativa dramàtica moderna: un article d'Yxart . . . . .	101
2.2. <i>Oh, Estrella!</i> i <i>La mosca vironera</i> : teatre per a aficionats . . .	102
2.3. <i>Els excèntrics Tik-Tok</i> : l'artista itinerant i la dona emmalaltida . . . . .	107
2.4. <i>Enganyosa!</i> : la realitat contra l'ideal . . . . .	111

### CAPÍTOL 3

1. La influència de Maeterlinck: elements a debat	115
---	-----

1.1.	El terror. La humanitat esporuguida	119
1.2.	La crisi del mètode positiu	122
1.3.	Acció i situació. Personatges	123
1.4.	El llenguatge . . . . .	127
1.5.	Suggestió i correspondències. Síntesi	129
1.6.	Lectura i representació	134
2.	L'estrena de <i>La intrusa</i> . . . .	136
2.1.	El discurs de Rusiñol	142
CAPÍTOL 4		
1.	Els primers intents de teatre simbolista	147
1.1.	<i>La visita</i> : un apunt impressionista	149
1.2.	<i>L'últim hivern</i> : atmosfera i conflicte	153
2.	<i>La mar brama</i> . . . . .	157
2.1.	«Escolteu»: primeres teories per a l'actor	157
2.2.	Una <i>intrusa</i> a la catalana . . . . .	160
3.	<i>Morts en vida</i> . . . . .	162
3.1.	«Drama de món» i drama íntim	165
3.2.	Drama íntim i «mort en vida» . . . . .	169
4.	<i>Blanc i negre</i> : la «Teoria del color a les taules»	174
5.	<i>Lluna de neu</i> . . . . .	180
5.1.	El medievalisme escenificat	180
5.2.	Un optimisme patriòtic	185
6.	<i>El perill</i> . . . . .	187
CAPÍTOL 5		
1.	<i>Nocturn. Andante morat</i> : la «Teoria escènica» . . . . .	191
1.1.	«Teoria escènica». Wagner i la síntesi de les arts . . . . .	191
1.2.	«Teoria escènica». Noves aportacions a la teoria de l'actor	200
2.	<i>Nocturn. Andante morat</i> : l'obra . . . . .	206
2.1.	Una lectura del text . . . . .	206
2.2.	La realitat d'una recepció diversificada	213
3.	Després de <i>Nocturn. Andante morat</i> . . . . .	227
3.1.	<i>Llúria</i> : una <i>Maleine</i> a la catalana.	228
3.2.	Tres poemes en prosa . . . . .	230
CAPÍTOL 6		
1.	Una incipient <i>reputació</i> . . . . .	233
2.	La dramatització de la cançó popular . . . . .	240
2.1.	Els modernistes i la cançó popular	240
2.2.	Cançó popular i art modern . . . . .	245
2.3.	Regeneració i educació estètica . . . . .	251

- |      |   |     |
|------|---|-----|
| 2.4. | <i>Blancaflor</i> : cant popular harmonitzat per a l'escena | 258 |
| 2.5. | «La Mare de Déu» i «Los segadors d'ara» . . . . .           | 264 |

## CAPÍTOL 7

- |      |   |     |
|------|---|-----|
| 1.   | <i>Silenci</i> . . . . .  | 269 |
| 1.1. | La teoria del silenci: un pròleg                                | 269 |
| 1.2. | «El vicari nou» i <i>Silenci</i> . . . . .                      | 273 |
| 1.3. | <i>Silenci</i> : l'obra . . . . .                               | 275 |
| 2.   | L'estrena de <i>Silenci</i> : realisme i atmosfera              | 280 |
| 2.1. | Elitisme i representabilitat . . . . .                          | 280 |
| 2.2. | La interpretació . . . . .                                      | 289 |
| 2.3. | Algunes lectures. L'actitud de Maragall                         | 291 |
| 3.   | Teatre d'idees i «teatre de sentiment»: dos models contraposats | 294 |
| 4.   | El <i>Llibre d'hores</i> . . . . .                              | 301 |
| 4.1. | El <i>Llibre d'hores</i> : cristianisme i decadentisme          | 301 |
| 4.2. | <i>Llibre d'hores</i> : una lectura . . . . .                   | 308 |

## CAPÍTOL 8

- |      |  |     |
|------|--|-----|
| 1.   | Teatre Íntim: fundació i significació . . . . .                    | 313 |
| 2.   | <i>Ifigènia a Tàurida</i> al Laberint d'Horta . . . . .            | 323 |
| 2.1. | Entre <i>Silenci</i> i <i>Ifigènia</i> : <i>L'última primavera</i> | 323 |
| 2.2. | <i>Ifigènia a Tàurida</i> com a «teatre de sentiment»              | 326 |
| 2.3. | Teatre a l'aire lliure: «teatre de naturalesa»?                    | 331 |
| 2.4. | El mèrit d'una traducció   | 335 |
| 2.5. | La interpretació   | 337 |

## CAPÍTOL 9

- |      |   |     |
|------|---|-----|
| 1.   | Teatre Íntim: temporada d'hivern . . . . .                                      | 339 |
| 1.1. | Primera sessió: Adrià Gual i <i>L'alegria que passa</i>                         | 339 |
| 1.2. | Segona sessió: <i>Ifigènia</i> al Teatre Líric . . . . .                        | 349 |
| 1.3. | Tercera sessió: <i>Interior</i> de Maeterlinck i l'estrena de <i>Blancaflor</i> | 352 |

## CAPÍTOL 10

- |      |   |     |
|------|---|-----|
| 1.   | Cap a la «tragèdia moderna» . . . . .   | 367 |
| 2.   | <i>La culpable</i> : «teatre de sentiment» i vitalisme                                    | 379 |
| 2.1. | <i>La culpable</i> : naturalesa vs ciutat   | 379 |
| 2.2. | <i>La culpable</i> : l'obra . . . . .   | 383 |
| 2.3. | <i>La culpable</i> : recepció . . . . .   | 389 |
| 3.   | Un nou «drama musical»: <i>Nocturn</i> núm. II. <i>A la memòria de Chopin</i> . . . . .   | 398 |
| 3.1. | La temàtica dantesca: «La filla del Dante», encara un acte d'afirmació decadent . . . . . | 399 |

3.2.	<i>Nocturn</i> núm. II: el jardí . . . . .	403
3.3.	<i>Nocturn</i> núm. II: la metàfora d'un procés creatiu . . . . .	406
3.4.	<i>Nocturn</i> núm. II: Chopin . . . . .	408

## CAPÍTOL 11

1.	Un Ibsen al Teatre Íntim . . . . .	411
1.1.	La recepció d' <i>Espectres</i> . . . . .	415
1.2.	La fi d'una etapa: el projecte de <i>L'arlesiana</i> . . . . .	421
2.	<i>L'emigrant</i> : drama i situació, un acord possible . . . . .	423
3.	<i>L'estudiant de Vic</i> : la dramatització del «teatre popular» . . . . .	430
3.1.	El cas de <i>La presó de Lleida</i> . . . . .	430
3.2.	<i>L'estudiant de Vic</i> . . . . .	433
4.	<i>Lairum el rabadà</i> . . . . .	439
4.1.	Un pròleg allegòric. . . . .	439
4.2.	<i>Lairum</i> : matisacions a l'individualisme . . . . .	442

## CAPÍTOL 12

1.	Cap a París: a la recerca de la pau i del prestigi . . . . .	447
1.1.	«El teatre popular» a l'Associació Popular Regionalista: una declaració de principis . . . . .	449
1.2.	Dues decepcions: els Jocs Florals i el Teatre Líric . . . . .	454
1.3.	Arribada a París: el tercer <i>Nocturn</i> . . . . .	458
2.	<i>Camí d'Orient</i> : el vitalisme messiànic . . . . .	461
2.1.	Un argument . . . . .	463
2.2.	Contra el decadentisme: una altra mena de mort . . . . .	465
2.3.	El model ibsenià ( <i>Espectres</i> ) . . . . .	466
2.4.	De la Bondat per la Bellesa a la Bellesa per la Bondat . . . . .	468
2.5.	La funció de la dona en la societat . . . . .	469
2.6.	L'ombra de l'incest . . . . .	471
2.7.	El franciscanisme . . . . .	472
2.8.	La pervivència de la «Teoria escènica» . . . . .	474
3.	Gual i el teatre de París: l'espectador, el corresponsal i el director . . . . .	476
3.1.	L'espectador . . . . .	476
3.2.	El corresponsal . . . . .	479
3.3.	El director . . . . .	482
4.	<i>Misteri de dolor</i> : la síntesi de maduresa . . . . .	484
5.	Tornada a Barcelona . . . . .	493

CONCLUSIONS . . . . .	499
RELACIÓ DE TEXTOS . . . . .	507
BIBLIOGRAFIA . . . . .	509
ÍNDEX ONOMÀSTIC . . . . .	525













