

**Carles Batlle i Jordà**

**El teatre d'Adrià Gual (1891-1902)**

**Tesi doctoral dirigida per Jordi Castellanos i Vila**

**Departament de Filologia Catalana  
Facultat de Lletres  
Universitat Autònoma de Barcelona  
1998**

## **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>1075</sup>. La mostra d'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>1076</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 en la de bel·ligerància- que la revista Catalònia adopta respecte a Gual. De l'altra banda, hi ha l'oposició dels sectors més populars representats per La Esquella de la Torratxa o, si prescindim de

---

<sup>1075</sup>. "Ja res no ens podia deturar. L'acceptació d'Ifigènia, després de la de Silenci, acompanyada aquesta darrera d'un resultat econòmic anvellat, ens havia encès les sangs, i per tot repòs vàrem reprendre les tasques de seguiment amb veritable vehemència.", Gual: Mitja vida..., p.95.

<sup>1076</sup>. Vegeu Casacuberta: Santiago Rusiñol..., p.402.

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 punts de vista absolutament antagònics, 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>1677</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 Ifigènia ha impreso al "Teatre Íntim", no dudamos se verá concurrida, y creemos que muy pronto podremos hablar de esta nueva sesión."*<sup>1678</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>1679</sup>; és a dir, poc popular. L'explicació és simple: més enllà del

---

<sup>1677</sup>- Gual: Mitja vida... p.95.

<sup>1678</sup>- "Nuevas", Luz, any II, núm.2, 3ª setmana d'octubre, 1898, p.23.

<sup>1679</sup>- Vegeu F[rancese], M[iquel] y B[adia]: "*Revista dramática. Teatre Íntim. Primera sesión*", Diario de Barcelona (17-1-1899)

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>1080</sup>). Per contra, aconsegueix acabar amb el recolliment que havia regnat en les sessions precedents i, al mateix temps, afebleix 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 transcorre amb "menos recogimiento que en las anteriores representaciones"<sup>1081</sup>; els actors aixequen més la veu (cosa de què 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'alegria

<sup>1080</sup>- Doys: "Chirigatas", La Publicidad (17-1-1899)

Lo Teatro Català és més explícit: "No ens satisfà el nom de *intim* donat a espectacles públics al fi, encara que a ells ha 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 qualificatiu 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 obra plena de veritat artística que veurà amb gust, no direm una concurrència *intima* o amiga, sinó un públic heterogèneo i vivament imparcial." Jo: "Teatro Íntim La alegría que pasa, producció de D. Santiago Rusiñol", Lo Teatro Català, núm 402 23-1-1899, p.2

<sup>1081</sup>- A dreta llei, però, s'ha de reconèixer que el públic "escuchó el dramita [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 enverinats i estarrufament de monyos i molta gent... molta gent. En aquestes condicions, lo natural era que trecant-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, aixís i tot, la cosa va anar lo que se'n diu bé. No duré 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, aixís i tot, hi hagué molt sovant moments en què el públic se quedà suspès..." Claudi Planas y Font: "Teatro Íntim", La Renaixensa (19-1-1899)

que passa- són aplaudides<sup>1062</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>1063</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, alhora, entendre-la com una suposada renúncia a l'elitisme:

"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 sigués més complert 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>1064</sup>

Una part dels objectius, tanmateix, sí que s'assoleix. Alguns sectors conservadors estacionen momentàniament els seus recels antimodernistes davant del caire inesperat que, amb la representació de L'alegria que passa, sembla haver pres la vetllada. Així, per exemple, el crític de La Veu de Catalunya creu que

---

<sup>1062</sup>. "El entusiasmo del público fue 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: "Gran triunfo alcanzaron [els membres del Teatro Íntim] entre las señoras. Contadisimas fueron las que se presentaron con sombrero, y aún en este caso con capota o sombrero bajo. Casi todas tuvieron 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"

<sup>1063</sup>. 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 conseguíem del reduït cercle dels *michas*." X. "Teatro Íntim", L'Atlántida, any III, núm. 73, 4-2-1899, ps 6-8.

<sup>1064</sup>. P. del O (Josep Roca i Roca): "Crònica", La Esquella de la Terra Alta, any 21, núm 1045, 20-1-1899, ps 34-35

"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 quansevulga el nom amb què aquest art se bategi. [...] Lo triomf de l'art. Què se'ns importa que aquest art se digui modernisme, simbolisme o decadentisme? Per a tothom la més sincera felicitació."<sup>1081</sup>

Fins i tot La Talia Catalana, malgrat tenir 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>1086</sup> Tal i com ha previst Gual, l'eclecticisme sobtat de bona part dels nuclis conservadors s'estén sense gaire 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 impropí de l'esperit del catalans, ha entrat triomfalment a casa nostra"). No obstant la seva posició radical, Iglésias "accepta i admira" l'obra de Rusiñol, i això és, precisament, el que farà que Gual s'interessi per l'obra. Així doncs, l'autor de Els conscients, tot i explicar que el text descobreix "les queixes d'una ànima malalta, d'una ànima que no pot gaudir de la vida", lloa el treball de Rusiñol perquè

---

<sup>1081</sup> - Francesch Ripoll: "Teatre íntim. Silenci i L'alegria que passa". La Veu de Catalunya (18-1-1898)

Així mateix, el Correo Catalán, periòdic castí, comenta: "Llámesse teatro en la mayor redicción de sus elementos y hasta de sus atributos, llámesse teatro modernista, o llámesse como se quiera, lo cierto es que la representación dispuesta el lunes en el Lírico araja 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 accion." Vegeu J. Borràs de Palau "Teatro íntimo. L'alegria que passa". Correo Catalán (19-1-1898)

<sup>1086</sup> - "La sessió del Teatre íntim donada en lo Líric". La Talia Catalana (22-1-1898)



"sempre se'ns presenta tal com és, amb tota sinceritat, malalt i trist, cultivant les seves tristeses, 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>1087</sup>

És l'actualització del vell eclecticisme de L'Avenc: 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 una de les premisses 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>1088</sup>). Per un altre costat, 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>1089</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

---

<sup>1087</sup> - [Ignasi] Iglésias]: "Bibliografia L'alegria que passa", *Catalònia*, núm 3, 25-3-1898, ps.52-53

<sup>1088</sup> - Adrià Gual: "L'alegria que passa En homenatge", *La Veu de Catalunya* (10-1-1926)

<sup>1089</sup> - [hiel

acabar, L'alegria que passa mostra, sobretot, 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>1090</sup> Tot això, encara que teoritzat gairebé trenta anys després, ajuda a entendre l'opció que fa Gual pel text 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>1091</sup>, en el costumisme, en l'humor agredolç, en el pintoresquisme escenogràfic i lingüístic o en la realització d'algunes situacions dramàtiques convencionals<sup>1092</sup>. Ara bé, mitjançant 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<sup>1093</sup>.

---

<sup>1090</sup>. Ibid.

<sup>1091</sup>. A propòsit de L'alegria que passa i de la seva recepció vegeu Casacuberta: "Del Teatre Íntim al Teatre Liric Català: L'alegria que passa i Cigales i formigues", dins Santiago Rusiñol, ps. 387-439.

<sup>1092</sup>. A tall d'exemple, El Noticiero Universal diu que, de L'alegria que passa, "rieron en grande las muchas chistes de la misma y escucharon con deleite los preciosos números de música que contiene." M: "Teatro Lirico", El Noticiero Universal (17-1-1899).

<sup>1093</sup>. Per exemple, "el estreno era naturalmente el atractivo de la sesión. El drama de Gual era ya conocido, habia sido el año pasado discutido de sobre por la crítica y como se merece aplaudido y ensalzado." J.M. Jordá: "Teatro Íntimo L'alegria que passa por S. Rusiñol", La Publicidad (17-1-1899)

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 comprèn 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>1094</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 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."<sup>1095</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 estrema 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>1096</sup>

---

<sup>1094</sup>. Ripoll: "Teatre Intim ..."

<sup>1095</sup>. Planas: "Teatre Intim"

<sup>1096</sup>. Ibid

Potser qui dedica més espai a parlar de Silenci és Roca i Roca que, des de les seves tribunes de La Esquella i de La Vanguardia<sup>1097</sup>, insisteix a carregar-se la proposta de renovació teatral que suposa l'aportació de Gual. És l'únic, al capdavant, que utilitza la comparació de les dues obres per posar el dit a la llaga. També havia estat l'únic, tot i no assistir a la representació, a valorar negativament la primera representació de Silenci, un any abans. Roca es queixa d'allò que ell 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 accedeix a 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. Pel que fa a aquest darrer aspecte, 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?"), perquè és precisament aquest concepte allò que no li agrada.

De resultes d'això, s'entén que Roca distingeixi L'alegria que passa. La seva pregunta és clara: "Pertany acàs a n'aquest teatre a la sordina i de calculada concentració l'obra d'en Santiago Russinyol: L'alegria que passa?" Breu: "Mai de la vida. [...] Això és teatro nou; pero no *teatre íntim*". És a dir, és un teatre perfectament

---

<sup>1097</sup>- P. del O. "Crónica" i J. Roca y Roca "La senyora en Barcelona", La Vanguardia (22-1-1899). Al segon article, només parla de L'alegria que passa.

viable escènicament parlant. La monotonia, la manca d'acció, l'estatisme, la concentració del teatre simbolista no satisfan el crític com a patrons dramàtics 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>1098</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>1099</sup>) i

---

<sup>1098</sup>- 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 felicitar-se, 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 cimientos 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'Intim 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 escoger su público entre algunas docenas de iniciados"), sinó amb obres com L'alegria que passa, que ara demostra de totes passades la sanció definitiva del "gran públic". Vegeu Roca: "*La semana en Barcelona*"

<sup>1099</sup>. *Ibid*

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 consuma." El punt de mira, és clar, no és el mateix. Gual parla d'intimisme mentre que al crític, li esgarrifa el terme.

En un sentit diferent, 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, 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>1100</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>1101</sup> Lo Teatro Català parla de "propietat escènica" i "precisió d'ensaigs no molt comú en los estrenos de dramas o comèdies"; fins i tot Lo Teatro Regional, que en una crítica de Marian Eseriu mostra molts recels davant l'obra de Rusiñol<sup>1102</sup>, en una altra signada per M.R.R., elogia la

---

<sup>1100</sup>- 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, Utrillo i Vilaregut- deien "sense efectismes lo seu paper, comprometrats de lo que havia d'ésser lo conjunt, més de lo que ells representaven."

<sup>1101</sup>- Planas: "Teatro Íntim"

<sup>1102</sup>- Segons Eseriu, 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 com a més simpàtica la bohèmia te, 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 sofria les conseqüències de viure anant pel món amb la misèria i la degradació per companyes, tal vegada no li vindrien ganes de ser son apologista. Ell dirà que des de fa molts anys també fa de bohèmi... Prou; però la bohèmia d'ell és de color rosa, amb totes les comoditats, mentre 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 felices que son els gossos perduts." Marian Eseriu Fortuny: "Crònica. Teatre Íntim", Lo Teatro Regional, any 8, núm 363, 21-1-1899, p. 30.

De les poques crítiques que troben pegues en l'obra de Rusiñol, també val la pena destacar la de L'Atlàntida,

"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>1103</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>1104</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 aspectes de la materialització del decorat<sup>1105</sup>. En aquest cas, els cartells que anuncien la temporada<sup>1106</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>1107</sup> El dilema s'afebleix en la mesura que Gual

---

que tot i valorar el text, coincideix 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, mentre no surt del llibre, mes no té condicions escèniques de cap mena que la facin recomanable com a obra teatral: més direra: representat davant d'un altre públic que no fos el que assistí a son estreno, no haguera passat de cap modo, i sense jaó es diria de l'auditori que té mal gust." X.: "Teatro Íntim"

<sup>1103</sup>- M.R.R.: "L'alegria que passa", La Teatro Regional, any 8, núm.323, 21-1-1899, ps.31-32

<sup>1104</sup>- Borràs: "Teatro Íntimo..."

<sup>1105</sup>- Per exemple, en la segona sessió de l'Íntim al Teatre Liric, 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 cálido 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 ps

<sup>1106</sup>- Cartell (estil *art nouveau*) fet pel mateix Gual. El podeu veure reproduït a Batlle, Bravo, Coca: Adrià Gual..., p.115.

<sup>1107</sup>- És el mateix dubte que apareixia en relació a les tres primeres sessions de l'Íntim. Què vol dir "Teatre Íntim"? És un gènere?, un corrent? 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, tingue lloc el passat dilluns en el Teatre Liric i davant d'una concurrència tan nombrosa com escollida" (l'interrogant és a l'original). Escriptura: "Crònica Teatre Íntim".

En contraposició, n'hi ha que ho tenen molt clar: "El Teatre Íntim, la asociación 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 Adrià Gual..." Evidentment, Jordà ("Teatro Íntimo"). O també, des de la Institució 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

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 barrido que para un fregado*; quasi tots ells són pintors, escriptors i actors en una peça; el *summum* de l'art."<sup>108</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:

"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>109</sup>

---

J'Adrià Gual per a arribar a una regeneració artística en el teatre." "Notes del mes", *Butlletí de la Institució Catalana de Música*, núm.27, gener 1899, ps.2-4

<sup>108</sup>. X. "Teatro Íntim"

O també la clàssica "chirigota" 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 lleno de intersticios, / tienes trescientos oficios / en los cuales sobresales! / En las obras celestiales / con las cuales dejus bizco al mundo, / se ve tu nimen fecundo. / tu saber excepcional, / tu talento colosal / y tu genio sin segundo!! [ . ] Siguro sin mucho tardar, / a aquel *Nocturno morado*, / que tanto gusto me ha dado, / tu *Silencio verde-mar*, / ¿Qué se puede ya esperar / de un astro [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 dias / 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, / porque afeitado estás mal."

<sup>109</sup>. Escriv: "Crònica Teatre Íntim"



## 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 adduint 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 senti, sense perdre gaire, l'emoció serena que es desprèn d'aquella figura d'Ifigènia."<sup>110</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>111</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 Diari 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*

---

<sup>110</sup>- F. Ripoll "Teatre Íntim Ifigènia a Tàurida", La Veu de Catalunya (24-1-1899)

<sup>111</sup>- Els mateixos que al Laberint tret de Vilaregut, que, en el paper d'Arkas, és substituït per l'actor Roig

*sus bellezas...*"<sup>112</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 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>113</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 aquest cop 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'excepteionalitat de l'esdeveniment<sup>114</sup>.

Pel que fa al decorat, "Aquell jardí del *Laberinte*, ple de sol i d'aire pur, sigui 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>115</sup>. El decorat, obra d'Utrillo, consisteix en una reproducció de "*Le bois sacré*" de Puvis de Chavannes, a

---

<sup>112</sup>- Diario de Barcelona (24-1-1899)

<sup>113</sup>- Vegeu "Teatre Intim *Ifigénia a Taurida*", Lo Somaten (30-1-1899).

<sup>114</sup>- 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, "*Hállame 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: "Casas 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, ps.35-45.

<sup>115</sup>- "Notes del mes", Butlletí de la Institució Catalana de la Música, p.3.

la qual s'afegeixen plantes i flors naturals. El conjunt rep l'elogi unànime de totes les crítiques<sup>116</sup>. Fins i tot, hi ha qui se l'estima més que no pas el decorat *natural* del Laberint. Així, per exemple, segons Pomés,

*"Aquel pedazo de cielo purísimo finalmente recortado por las cortinas que cubrían el scenariem, trocóse por una serie de bambalinas pintadas de azul; aquella vivida luz del sol verdadero, cambióse por luz artificial, siempre engañadora de los ojos; aquel templo de Diana, que en los jardines del Laberinto era de verdad, de piedra, en el escenario del Lírico era de madera y de cartón pintado... a pesar de todo lo cual yo me quedo con el escenario del Lírico: ahí 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 oyera, pues temía causar escándalo: he aquí una maravillosa imitación de la naturaleza..."<sup>117</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'escenificació d'Ifigènia ha de suposar el primer pas de la companyia en la línia de presentar obres punteres del teatre clàssic universal. I això no vol dir acudir al repertori més habitual (se cita Hamlet), sinó de 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 podiem creure -s'exclama el crític de Lo Somatent- que en aquella tragèdia araconada 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

---

<sup>116</sup>- Vegeu, per exemple, C[laudi] P[lanas] y F[ont]: "Teatro Íntim", La Renaixensa (25-I-1899)

<sup>117</sup>- R. Pomés: "Cosas de teatros..."

aquest sentit, Gual, "*fundador y director del Teatre Íntim*", "*merece también toda clase de elogios*" perquè els seues esforços han "*logrado imponer esas hermosas manifestaciones de arte*"<sup>1118</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 aprensió dels qui són incapaços de sentir-lo com ells lo senten, s'esforcen per oposarls-hi lo ridícul que després a ells mateixos los hi cau a sobre."<sup>1119</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, són sistemàtiques. Tan sols s'aturen davant del treball interpretatiu desenvolupat per Gual.

---

<sup>1118</sup> - "*Espectáculos. Teatro Lírico*"

<sup>1119</sup> - "*Teatre Íntim: Hígénia a Tàurida*". Lo Somatent

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 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>120</sup>. I precisament això ha motivat que alguns sectors de l'auditori li reclamessin una "*entonación trágica*". Amb bon criteri, Pomés creu que això és un disbarat, que el mèrit de Gual és precisamet 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 comprenderán 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<sup>121</sup>.

---

<sup>120</sup> 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, p.55.

<sup>121</sup> M'interessa recuperar en aquest punt l'equiparació que uns capítols més amunt he establert entre el quietisme reclamat a *Nocem* i la naturalitat sobria buscada a *Silenci*, dos extrems d'una mateixa idea a l'efecte atmosfèric per la justesa interpretativa. És clar que cada obra reclama un registre diferent, però tots els registres es fonamenten en una mateix concepte: màxima tensió interior, mínima tensió exterior. La naturalitat de Gual en la interpretació d'*Ifigènia* respon a això: l'expressió externa ha de correspondre amb justesa i mesura als sentiments i a les tensions interns, res no ha de sorgir d'un codi declamatori preestablert que busqui l'aplaudiment de l'auditori. Vol dir això que Gual s'allunya d'un plantejament actoral simbolista? En absolut. És cert que el simbolisme escènic reclama una dicció monòtona i una gestualitat continguda: cal ensenyar estats d'ànima més que no pas psicologies complexes, cal presentar individus incapaçs d'actuar, indefensos i expectants davant la immensitat tothora activa que

### 1.3. Tercera sessió: Interior de Maeterlinck i l'estrena de Blancaflor.

No es pot entendre la redacció de L'estudiant de Vic<sup>1122</sup> a les acaballes del 1899 si no s'explica abans el fracàs de Blancaflor<sup>1123</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. 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 materialitat 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 dramàtic. De res no ha servit dissenyar una estratègia i fer que Interior i Blancaflor anessin precedides d'èxits assegurats com ara

---

els volta. Aleshores, quin sentit té una gestualitat violenta o una dicció vulgar? Qualsevol moviment excessivament brusco que es fa en la rut atrau l'atenció de la mort -diu Maeterlinck (Vegeu el famós prefaci de Maeterlinck al seu volum de *Théâtre* (Brusel·les, Deman, 1901). He utilitzat l'edició següent: Maurice Maeterlinck: "Prefacio del autor", dins *Teatro*, Madrid, Aguilar, 1958, ps.63-72. Per la referència, p.65). Aja bé, Maeterlinck no la reclama perquè sí, la mesura, la sobrietat, la moderació; la reclama perquè situa els seus personatges "au moment où ce qu'on appelle les aventures, les douleurs et les dangers sont passés", al moment "que la gran inquietud devria fer son entré", "que l'estrany i silencios tragèdia de l'étre et de l'immensité ouvre vraiment les portes de son théâtre" (Maurice Maeterlinck: "Le tragique quotidien", dins *Le trésor des humbles*, ps.130-131.) La reclama, doncs, de forma "natural". Posem per exemple La ingrega: si bé -tenint en compte el valor musical que els simbolistes atribueixen a les paraules- algunes repeticions estranyes confereixen a la veïlla familiar el to d'una lletania espectral, cal tenir clar que és la mateixa situació -l'home davant la presència infinita, tenebrosa, hipòcritament activa de la mort- la que reclama de forma versemblant, de forma natural, una actitud somnàmbula; la incapacitat d'actuar esdevé gairebé metafòricament incapacitat de moure's. La pretensió atmosfèrica de Maeterlinck no prové tant d'un suposat quietisme en brat (que provocava distanciament en el públic) com de la naturalitat del quietisme que, al capdavant, es la que ha de permetre a l'espectador introduir-se per complet dins la mateixa cambra que ocupen els personatges del drama, i percebre els mateixos signes i patir les mateixes pors. La teoria interpretativa simbolista, en definitiva, manté una línia de continuïtat clara amb les idees interpretatives del naturalisme.

<sup>1122</sup> L'estudiant de Vic, originals ms. Fons Gual, núm. 1422 (dos exemplars). El segon ms. es incomplet: un intent de reconstrucció fet aproximadament el 1924. Al ms. original (setembre-desembre 1900), hi ha una anotació: "Canço popular harmonisada per a l'estena, n° 2"

A Mitja vula (p.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

<sup>1123</sup> Tot i que Gual nega explícitament aquesta relació. Vegeu el próleg inèdit a L'estudiant de Vic, original ms., Fons Gual, núm. 1422. És un text escrit en segona persona, potser una carta.

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>124</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 reflecteix 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 confereix una patina 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 antimodernista dels sectors més conservadors (un prejudici que s'arrossega des de l'estrena de La Intrusa), que Blançaflor sembla un intent temerari de retornar a les "beneiteries" de Nocturn i que Blançaflor, 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.

---

<sup>124</sup>. "Segurament que estava escrit que Blançaflor havia vingut al món per esser, 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 feradat", Gual: Mitja vida..., ps. 101-102.

\* \* \*

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 qui, des de La Renaixença, s'encarrega de presentar les virtuts de l'obra<sup>1125</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 incomprendibles, de decadiments 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>1126</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 moïments de la Naturalesa", o la que, a La mort de Tintagiles, de forma impassible i cruel, s'endú el petit germà d'Igraine rere una gran porta que ningú mai no ha traspassat. Tot seguit, Planas explica l'argument d'Interior - "un quadro semblant al de La intrusa" - bo i ressenyant 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

---

<sup>1125</sup>. Vegeu Claudi Planas y Font "Interior". La Renaixença (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

<sup>1126</sup>. "Lo que s'hi ha de buscar en tota obra d'art es Belleza. lo que se n'ha de treure és emoció.. Que no ens ne fa?, doncs deixem-la .. Que ens ne fa?, doncs assaborum-la bé, amarem-se'n bé. [...] No en corren tantes d'espumes d'emoció perquè, quan un n'ensopega una, s'hagi d'anar a fixar si diu les botes enllustrades...". Ibid



possible en lo teatro heure'n una impressió com la que dona sa lectura?<sup>1127</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>1128</sup> és força estesa. Així, la majoria de ressenyes convertiran el dubte de Planas en un argument ple d'objeccions: l'obra de Maeterlinck no és 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>1129</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*." 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>1130</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

---

<sup>1127</sup> Ibid.

<sup>1128</sup> José Yxart: El arte escénico en España, Barcelona, Imprenta de La Vanguardia, vol. I i vol. II, 1984 i 1896, respectivament. Especialment, I, ps. 271-283.

<sup>1129</sup> "Interior de M. Maeterlinck", La Veu de Catalunya (30-1-1899) ed. vespre i (31-1-1899) ed. matí.

<sup>1130</sup> Així, tot i les reticències ("Tenim concepte format d'ell i la seva escola, mes avui..."), Lo Teatre 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 idïomes." Per "jutjar-lo" sense prejudicis i amb coneixement de causa, caldrà esperar "lo dia en que vezem estrenada en lo nostre idïoma una obra seva que vingui a formar al costat de L'intrusa que ja coneixem en català." F. Dalmasas Gil: "Maurici Maeterlinck", Lo Teatre Regional, suplement literari, any I, núm. 12, 1-10-1897, ps 1-2.

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 menys 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>131</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 senzillesa, repetint amb insistència infantivola frases sense acabar, suggestiona i ajuda a l'emoció general que es desprèn de l'obra: d'agonia, de malestar febril, 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 Renaixença i la de La Veu seran radicalment oposades. Mentre que La Renaixença, malgrat el recel mostrat a 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 Renaixença 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." Davant la impossibilitat d'aplaudir de forma explícita la darrera sessió, opta per lloar tot el cicle en general:

---

<sup>131</sup>- D'altra banda, però, 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 sentem interessats, enquistats 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 dues germanes de la morta, i en l'allegria sense causa que les empeny a petonejar la mare i a acariciar el nen, com si voiguessin aixís, exaltant lo carnyo, fugir de la por inconscient que senten a lo descunegut."

"Per lo que convé remoure el gust artístic, especialment entre certa classe social i per a que 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>1132</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. L'aparent acceptació de l'elitisme per part de La Renaixensa traeix 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>1133</sup> destaca l'abundància de públic i la seva classe social: "Molta concurrència i molt distingida: fracs a doxo 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,

*"és 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>1134</sup>

---

<sup>112</sup>- La Renaixensa (31-1-1899)

<sup>113</sup>- F. Ripoll: "Teatre Íntim. Interrog - Blancaflor", La Veu de Catalunya (31-1-1899)

<sup>114</sup>- "Barcelona", Diario de Barcelona (31-1-1899)

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 público acostumbrado" al tipus de teatre que fa l'Íntim, després de considerar que, si ha pogut 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 concurreieron al teatro Lírico muy pocos estaban en completa disposición de penetrar en el sentido íntimo de alguna de las obras que se representaron."<sup>135</sup> Ben mirat, però, no es produeix una mutació apreciable en el públic, potser si que és més nombrós i que té les característiques pròpies d'un auditori de final de temporada, però res més (Blancaflor també crida l'atenció perquè, com L'alegria que passa, s'ha anunciat amb la participació d'una "numerosa orquesta i una massa coral"). És el mateix públic, el mateix de sempre, i això posa damunt la taula una nova paradoxa: l'audiència de classe elevada que ha assistit a l'estrena d'Ifigènia a Tàurida al Laberint d'Horta ha estat aparellada amb la intel·lectualitat moderna a l'hora de definir la minoria necessària per garantir la comprensió i l'èxit de la peça; al moment d'estrenar Interior i Blancaflor, sorprenentment, és aquest mateix públic -en unes altres circumstàncies- el que justifica la petició unànime de retornar a un concepte de minoria selecta.

Efectivament, es tracta d'un públic que, si bé ha acceptat la distinció d'Ifigènia i l'espectacularitat de L'alegria que passa, és incapaç de capir les emocions que es desprenen de les dues peces escenificades en aquesta ocasió, i ho és 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 anat a la contra, qui ho té més clar és Roca i Roca:

---

<sup>135</sup> - J. Borrás de Palau: "Teatro Íntim.-Última sesión", Correo Catalán (1-2-1899)

*"Considero injusto achacar al público el éxito frío de la última función del Teatre 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 passa 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>1136</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>1137</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 corpórea propia de la escena les perjudica en sus vaguedades."*<sup>1138</sup> Ripoll, per la seva banda i en el mateix sentit, arriba a citar Josep Yxart, i el Diario de Barcelona, encara que responsibilitzant 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>1139</sup> És l'eterna

<sup>1136</sup>. J. Roca y Roca: "La semana en Barcelona", La Vanguardia (5-2-1899)

<sup>1137</sup>. Jaume Brossa, quatre mesos abans, havia afirmat que Barcelona és la "pàtria adoptiva d'en Maeterlinck"; segons Brossa, al Nord, "camp adequat per coquear-hi la reveria boirosa i la poesia invertibrada". Maeterlinck no ha "guanyat la categoria de *gran vidant* 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 avançat 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, ps. 237-241.

Curosament, 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

<sup>1138</sup>. Segons Roca, a Interior, el pes de les figures de primer terme esborrava 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 Interno mágico 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 desvanecer por completo."* Ibid.

<sup>1139</sup>. "Barcelona"

La Esquella de la Torratxa, al seu torn, assegura que "Interior, cuadro dramático 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, ps. 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

contradicció a què es ven 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>1140</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>1141</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>1142</sup> Una cosa porta a l'altra; les dificultats 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 un 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

---

l'ossos que es lo que s'ha de dur al teatre." La lliça ha estat ben apresca: la lectura de El arte escénico en España és indubtable. Vegeu "Teatro Íntim", L'Atlàntida, any III, núm.73, 4-2-1899, p.7.

<sup>1140</sup>- M.: "Teatro Lírico", El Noticiero Universal (31-1-1899)

Per al Correo Catalán, l'èxit de l'obra depèn gairebé de forma exclusiva de la 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.*" Borràs: "Teatro Íntim..."

Els actors són els següents: Vilaregut (avi), Gual (foraster), E. Guitart (Murió), I. Guitart (Marta), Delhom (Pare), Solà (mare), Baró (noia gran), Venancio (mitjana).

<sup>1141</sup>- Borràs "Teatro Íntim..."

"Al terminar -diu Doyt sent-se ressó del comentari de Mencheta [M.] a El Noticiero- *hicieron en el saloncito de descanso frases exageradamente mordaces respecto a la interpretación de Interior, una de cuyas frases se hallaba concebida en los siguientes términos: "La ejecución inmejorable; ni... Nicomedes Méndez."* Gual: *Hasta Mencheta! Ya ya se quien tiene la culpa de que la ejecución hoy a ido mal: Casellas. Todos recordaran de cómo este distinguido crítico hizo La intrusa en Sitges, y el público estaba preparado contra Maeterlinck, contra Pompeu Fabra (vertedor) y contra Gual y su decadente compañía.*" Doyt "Curiositas", 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.

<sup>1142</sup>- "Teatro Íntim", L'Atlàntida

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 soroll 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 veïllada avança cap a Blancaflor. No se sap ben bé per quin motiu, l'entreacte entre les dues peces s'eternitza<sup>1143</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>1144</sup> ( la sala sencera es va posar a estossegar per protestar contra el retard). Resultat: just abans de començar Blancaflor, el públic modifica definitivament la seva hipotètica bona predisposició davant l'espectacle<sup>1145</sup>.

\* \* \*

Per tot plegat, no és estrany que Blancaflor sigui estrenada "amb fracàs". A dreta l'lei, 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 sátira barcelonina que va provocar durant la nit del seu estreno"<sup>1146</sup>, i també assegura que "la premsa,

---

<sup>1143</sup>. Gual ho justifica amb aquest argument: "tres dels professors de l'orquestra penanyents a la Banda Municipal, que aquella nit no se'n actuava, no acaben 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..., p. 103.

<sup>1144</sup>. 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.

<sup>1145</sup>. "L'indole de l'obra [Interior], certes indecisions en la seva interpretació, potser provinents de les que brollaven de la mateixa obra, varen desorientar-la [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 anscar-me amb la meua Blancaflor." Gual Mitja vida..., p. 99.

<sup>1146</sup>. Adrià Gual: "Al sr. Joseph Carner", p. III. A propòsit de la sátira, 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 rareza: hay quien pide la cabeza".

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>1147</sup>). Ben mirat, hi ha algunes ressenyes francament laudatòries:

*"El mero intento del señor Gual -dijo 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 "Romancerillo catalán" [...] Al suave aroma que ésta esparció anteayer desde la escena, hay que añadir la música compuesta por Granados, el laureado autor de "María del Carmen", quien 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>1148</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>1149</sup> I això és força estrany tenint en compte la publicació que representa. Anem per ordre, però.

---

<sup>1147</sup>- Gual: *Milijà vida...*, p.103.

<sup>1148</sup>- Borrás: *Teatro Intim...*

<sup>1149</sup>- Només al final de l'article, malisa i diu que *"No atorgó el público a los autores e intérpretes los honores de verdadera éxito por lo que apuntábamos antes, pero de todos modos no dejaron de experimentar los concurrentes emociones puras e inesperadas en el curso del acto y de las cuales puedo 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 esposo de ésta. La orquesta, dirigida por el señor Granados, muy bien."* (M.: "Teatro Lirico" (31-1-1899)) O també, com a exemple de crítica elogiosa, *La Talia Catalana*, any II, núm 51, 5-2-1899, p.4-5.

Finalment, sembla que, si més no, un dels assistents -un jove Josep Carner- va entusiasmar-se amb la representació de *El aplec* ("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".

Aparto 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'any Gual va obsequiar amb un dinar els companys que desinteressadament prengueren part en les funcions del Teatro Intim; va resultar un dinar anamal, no podia ser ensopit amb aquella taulada; tant és aixís, que els van quedar ganes de tornar-li, a propòsit d'en Miquel Urillo 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., 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



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>1150</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'alegria que passa- de construir una tradició autòctona de teatre líric. És una idea, d'altra banda, que Gual 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 aixís."<sup>1151</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>1152</sup> Això no treu 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

---

<sup>1150</sup>- 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 acompanyat, 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, ps. 44, 45, 108, 144, 145, 176.

<sup>1151</sup>- Gual: "Al sr. Joseph Camer", p.IV.

<sup>1152</sup>- La Renaixensa (29-1-1899)

porta en son títol.<sup>1153</sup> La nota de La Renaixença, doncs, deixa 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 dramaturg, intervé<sup>1154</sup> perquè la funció no se'n vagi en orris. Això ja pot donar 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-corta" de Gual<sup>1155</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 "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". Ja 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. Gràcies a això, 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 entendriments que les enrobusteixen; se'ns fan adorables per la suavitat amb què ens parlen d'aleshores, d'aquell *aleshores* tan pla i tranquil com un prat de somni; i, a

---

<sup>1153</sup>- La Renaixença (31-1-1899)

Aquesta sorprenent pretensió d'un públic més escollit, més refinat, s'entén, en part, si llegim en els comentaris de Doy's l'actitud essencialment burgesa del públic del Teatre Liric la nit de Blancaflor. Segons Ortiz, "El buen burgués disfrutó aquella noche lo imponderable. ¿Pudo tomar el pelo al modernismo?" Doy's: "Chirigotas", Publicidad (1-2-1899)

<sup>1154</sup>- "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 Arjhus, calgué, a darrera hora, invocar la bona amistat d'Enric Granados, el qual va treure'm del tripijoc a què m'havia sotmes l'entata avui inexplicable quietud d'Albéniz, per bé que era fet així: se li podia perdonar perquè vivia en ell un gran cor i una naturalesa formidable d'artista." Gual: Mitja vida... p. 102

<sup>1155</sup>- Adrià Gual: "Conferència-corta servint de prólech", 11-8-1897, publicada a Blancaflor..., ps.VII-IX

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 *aleshores*."<sup>116</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 ambivalent de personatges populars, personatges de llegenda i sants de retaula. L'autor també explica que ha triat Blancaflor, per la seva "senzilleça 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 interdisciplinari 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, ella s'ha anat estenent de "les serres a les valis, 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 insubstantial 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>117</sup> Malgrat l'estat d'esperit del públic, cansat i predisposat a la brometa, sembla, doncs, que l'obra engega amb bon peu. L'entrada de pagesos -ho constaten totes les ressenyes- és "arrencada del poble

---

<sup>116</sup>. Ibid, ps VII-VIII

<sup>117</sup>. Ripoll: "Teatre Íntim..."

mateix i portada a les taules fins amb cruces de la mateixa realitat<sup>1158</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>1159</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 el dramaturg 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>1160</sup>

Ripoll posa en evidència el fracàs dels objectius de Gual: no només no s'assoleix 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>1161</sup>. És el mateix que afirmarà Roca:

---

<sup>1158</sup>. *Ibid.*

I no tan sols es lloa la sensació de realitat, alguna crítica observa que és precisament en aquest quadre que la cançó pren tota la seva capacitat emotiva: "*ôyese de boca de nuestros payeses, inconsciente pero tierna y siempre bello, el aire popular.*" Borràs: "*Teatro Íntim...*"

<sup>1159</sup>. Ripoll: "*Teatre Íntim...*"

<sup>1160</sup>. *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 preténia l'obra. És clar, continua, que tampoc no era un públic de "*refinados*". Potser una altra mena de públic si que s'hauria deixat seduir? És una mostra més de la paradoxal demanda d'un públic refinat i sensible que esgrimeixen algunes crítiques. Vegeu *Diario de Barcelona* (31-1-1899)

<sup>1161</sup>. Cosa amb la qual tampoc no està d'acord el redactor de el *Corren Catalán*. Segons diu, en el pas del primer al segon quadre, es disipa la sensació de realitat "*al manifestar los ingenios pensamientos de la cançó, y desaparece también el campo sin límites y el quieto mar divisado 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...*"

*"Blancaflor, la cándida esposa que espera por espacio de siete años el regreso de su marido bordando bajo el árbol de la menta, y suspirando por él, está muy bien en la canción, más en el teatro resulta un verdadero enfantillage. [...] 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, ha sido y será siempre artificio? A eso debe atribuirse principalmente el fracaso de la última tentativa del señor Gual..."<sup>1162</sup>*

És 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>1163</sup>, a l'hora de valorar el treball literari dut a terme a Blancaflor no tothom 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 prejudici contra la manipulació, contra el *potineig* -per més *artistic* que sigui-, d'allò que ha nascut espontani i innocent, és categòric:

<sup>1162</sup>. Roca: "La semanza...". Roca, amb tot, lloarà l'esocnografia, la direcció i les il·lustracions musicals de Granados

<sup>1163</sup>. Per exemple, "Con esta representación terminó la serie del "Teatro Íntim", dirigido por don Adrián Gual, que es de desear no cese 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 Teatro Íntim, convendría que subsanaran errores tan fáciles de corregir." M.: "Teatro Lírico", El Noticiero Universal (31-1-1899)

"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 manossejar-les".<sup>1164</sup>

Aquesta ressenya, de fet, defineix Gual com un versaire pèssim i defineix la seva afició per les "ratlles curtes" com a "despreocupació o impotència"<sup>1165</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 irremediablement 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. És en aquest sentit que s'ha de llegir la crítica musical d'Esteve Sunyol, que, a l'hora de judicar 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 complert 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>1166</sup>

És probable que Sunyol 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

---

<sup>1164</sup>- N.N.N.: "Teatros..."

<sup>1165</sup>- Borràs, 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, quien hizo al escribirla una glosa habilísima de lo que nos dice la musa popular.*" *Teatro Íntim...*

<sup>1166</sup>- E. Sunyol: "La música de Blancaflor", La Veu de Catalunya (31-1-1899) (ed. vespre) i (1-2-1899) (ed. matí)

l'artista i gran son talent de música, tant si es diu aquest Alió, com Millet, Morera, com Granados.<sup>1167</sup> D'aquí la idea d'"impotència" expressada per La Esquella: l'artista -el músic o el poeta- només ha de crear amb espontaneïtat, responnent a una necessitat imperiosa i ineludible. Si la creació reclama per existir la crossa de l'art popular, aleshores neix "impotent": d'una banda, aduïtera les capacitats balsàmiques de tot allò que és autèntic i primigeni; de l'altra, tan sols aconsegueix de posar en evidència les pròpies incapacitats.

Probablement arran de tots aquests retrats<sup>1168</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 la "Agrupació Popular Catalanista"<sup>1169</sup>, davant de joves de divuit a vint anys:

---

<sup>1167</sup> - Ibid.

<sup>1168</sup> - 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, es absolutament inversemblant dalt de l'escena que, gracies 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 per la voz, ni per la figura". Per aquest motiu, en part, l'auditori "se echó a réir 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 Domos -Blancaflor-, Estèl·lix Guitart -Companya primera-, Trinitat Guitart -Companya segona-, Adrià Gual -Jo Bon Mariner-.

<sup>1169</sup> - 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 hora*."<sup>170</sup>

---

<sup>170</sup> Gual: "Al sr. Joseph Carnet", p.V. Gual acaba la carta-pròleg oferint a Carnet L'estudiant de Vic i [La preso 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>1171</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 la voluntat de contrarestar la llegenda de "porucs i de falsos creients" i l'acusació d'elitisme<sup>1172</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 obra seva<sup>1173</sup> encetant una línia dramaturgica inèdita. Breument: 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>1174</sup>

---

<sup>1171</sup> - La culpable, originals ms. Fons Gual, núms. 1457 i 1457 bis. Original i còpia en net.

<sup>1172</sup> - "No eren pas pocs els partidaris que les nostres manifestacions fins aleshores desenvolupades 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 tenien dret d'excloure'n els auditoris a l'engròs, ensers que anhelaven per a nosaltres un èxit d'acclamació popular. D'altres, més o menys sincers, i segons els aferrats a principis radicalment democràtics, es feien un deure d'abominar sistemàticament els petits cenacles, com una mena de covardia amb la qual no volien pactar, i ens atjaven amb les responsabilitats definitives.", Gual Mitja vida..., p. 105

<sup>1173</sup> - A les seves memòries, Gual explica aquesta tria com una opció altruista: "vaig creure de justícia carregar encara amb el pes sencer de la creu, en aquells moments de prova, optant per representar una obra meua, amb el propòsit d'alluyar 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., p. 106.

<sup>1174</sup> - 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 implica 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>1175</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 il·luminós 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>1176</sup>. En l'àmbit teatral, l'exemple de D'Annunzio comporta un model de "teatre poètic" (que, tot i la diversitat de lectures a què serà sotmès, mantindrà la vigència, a Catalunya, ben bé fins a la segona dècada del nou segle) i -en mots d'Enric Gallén- "un intent de restauració de l'esperit de la tragèdia grega des d'una òptica moderna"<sup>1177</sup>. Així doncs, el coneixement de l'autor de *La Gioconda* a casa nostra, pren embranzida sobretot a partir de 1898, quan un extens assaig de Pérez Jorba a Catalònia<sup>1178</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>1179</sup>, i que, en la línia classicitzant, a banda l'Ifigènia, Catalònia publica Els

---

<sup>1175</sup>- F. Miquel y Badia: "La *Ifigenia en Taurida* de Goethe". *Diario de Barcelona* (12-10-1898)

<sup>1176</sup>- A propòsit d'aquest lema i, en general, en relació a la recepció de D'Annunzio a Catalunya, vegeu Assumpta Camps i Olive: *La recepció de Gabriele D'Annunzio a Catalunya*, Curial edicions catalanes i Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1996.

<sup>1177</sup>- Enric Gallén: "El teatre", dins Riquer/Comas/Molas: *Història de la literatura catalana*, VII, p.444. En relació a aquest tema, he d'agrair-li a Enric Gallén que m'hagi facilitat el seu assaig inèdit titulat "El teatre poètic" (conferència llegida a l'Ateneu Barcelonès el 29-10-1990)

<sup>1178</sup>- Joan Pérez Jorba: "Gabriele D'Annunzio, per...", *Catalònia*, núms. 9, 10-11, 12-13, 14-15, 30-6-1898, ps.145-151; 15-31-7-1898, ps.171-180, 15-31-8-1898, ps.190-200; 15-30-9-1898, ps.222-228.

<sup>1179</sup>- Vegeu Jordi Castellanos: "Corrents estètiques (1898-1905)", dins *Actes del Col·loqui Internacional sobre el Modernisme*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1988, ps.165-183.

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 Cami 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 documentar-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 ciutat 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), reconeix que "fa ja alguns anys, des de les primeres lectures de les obres d'en D'Annunzio". En el transcurs d'aquestes 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>1360</sup> Aquest és un dels aspectes que pot interessar a Gual: fondre bellesa clàssica i drama íntim. Però no és l'únic.

---

<sup>1360</sup>. "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", Juventut, any I, núm.38, 1-11-1900, ps.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

L'estímul no prové tan sols de Celesti Galceran. L'any 1896, per exemple, un article inèdit a La Publicidad<sup>1181</sup> presenta, d'una banda, la "novel·la simbòlica" dannunziana com un punt intermedi entre l'al·legoria i la novel·la realista<sup>1182</sup> i, de l'altra, tot descartant la visió que ha donat Ramon D. Perés d'un D'Annunzio bàsicament decadentista<sup>1183</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- "aristocratisme 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>1184</sup> És un perfil amb el qual necessàriament s'ha de sentir identificat l'autor de Nocturn. De fet, aquesta paradoxa de l'obra dannunziana, entesa com un trànsit des del decadentisme al messianisme passant per una etapa d'individualisme insolidari, troba la seva correspondència en la producció 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 constatació 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 per dominar la matèria bruta i divina de la vida. Tenim en Les novel·les del Liri una voluntat forta i disciplinada que, no podent-se afirmar en l'acció 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

<sup>1181</sup>. "Las virgenes de las rocas, por Gabriel D'Annunzio", La Publicidad (1-1-1896)

<sup>1182</sup>. Aquest punt d'equilibri, que recorre tota la producció dramàtica de Gual, implica una superació del patró establert per la novel·la naturalista i, tal com diu Camps, "obre les portes a tota la producció prosaística del modernisme" (p.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 Mestri de dolor. Vegeu més endavant ps. 700-703.

<sup>1183</sup>. Ramon D. Perés: "Libros extranjeros del año 1894", La Vanguardia (1-1-1895). Vegeu Camps: La recepció de Gabriele D'Annunzio, ps. 19-24

<sup>1184</sup>. Ibid., p.25.

extrema potencia el somni i l'acció, retroba la gran harmonia."<sup>1185</sup>

S'ha de reconèixer, tanmateix, que l'interès per un 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). Són intents clars de distanciar-se de tots aquells que inclouen D'Annunzio en la 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'inanició i obre una via d'equilibri sota l'estendard del vitalisme.

L'octubre de 1897, en un nou article de La Publicidad<sup>1186</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 respecta a la infiltració d'un sentit clàssic del teatre en les obres contemporànies. Tot just iniciat el 1898, Sarah Bernhardt estrena La ciutat morta a París. A partir de la recepció d'aquesta *première*, caldrà tenir en compte que 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>1187</sup>

---

<sup>1185</sup>. Gabriel D'Annunzio: "Una conversa amb en D'Annunzio", La Nova Catalunya, 3ª època, núm 3, [20-3] 1898, ps.2-4.

<sup>1186</sup>. "Una conversación con D'Annunzio", La Publicidad (16-10-1897).

<sup>1187</sup>. Camps: La recepció de Gabriele D'Annunzio..., p 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", dies ibid., ps.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 Guàrdia)

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).



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 pels seus experiments dramaturgics. Es tracta sempre d'avançar un pas més en el camí 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 bel·ligerants amb la creació dramaturgica 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". Només cal 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>1188</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,

---

<sup>1188</sup> - Cortada: "El teatre a Barcelona", II, p. 5

"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>1189</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'Avenc. 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>1190</sup> Rere el judici de Maeterlinck, encara que no l'esmenti, es detecta la presència d'un altre model: D'Annunzio. De la mateixa manera que Maeterlinck ha volgut revelar "el dessota de la vida, les arrels que aquesta té en lo Inconegut, les lleis de lo inevitable que regulen lo mai vist"<sup>1191</sup>, D'Annunzio, segons Pérez Jorba, ha aconseguit presentar, per la força del redreçament irat i misteriós del fat antic, "un drama ocult, però terrorífic per lo invisible". El lligam de tots dos autors suposa una connexió directa de D'Annunzio amb l'estètica simbolista<sup>1192</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>1193</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

---

<sup>1189</sup>. Cortada "Maurici Maeterlinck i el modern simbolisme franco-belga", ps.243-248

<sup>1190</sup>. Brossa "Aproposít de *Pelleas i Melisanda* per...", p.237.

<sup>1191</sup>. *Ibid.*, p.238.

<sup>1192</sup>. Pérez -du Castellanos- "no rebutja globalment les aportacions del simbolisme, sinó que distingeix -millor: reprén la distinció feta pel mateix Cortada el 1893- entre el simbolisme deliquescent 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 Ibsen, del belga Maeterlinck, d'en D'Annunzio i d'alguns més". Castellanos: "Corrents estètiques", p.169. Vegeu també Joan P[érez].J[orba]. "Bibliografia. *Émile Zola devant les jeunes par Maurice Le Blond*", Catalònia, any I, nòm 12-13, 15 : 31-8-1898, ps.208-211.

<sup>1193</sup>. Joan P[érez].J[orba].: "Revista de revistes", Catalònia, any I, nòm 2, 10-3-1898, ps.35-36.

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>1194</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>1195</sup>

Tot plegat, 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 patina 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 aquestes 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

---

<sup>1194</sup>. *Ibid*

Curosament, Assumpta Camps opina que Pérez Jorba, tot i fer una valoració positiva general, no creu que l'obra sigui "cap pas endavant en el renixement 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 retroces en l'evolució de D'Annunzio cap a un voluntarisme nietzscheà [...] Resulta prou evident que Pérez-Jorba no copsa el nietzschianisme subjacent a aquesta recuperació dannunziana de la tragèdia grega que no rebutja, però, les conquestes de l'esteticisme finseccular, i, en concret, la concepció wagneriana de l'art total." Camps *La recuperació de Gabriele D'Annunzio...*, p.55.

<sup>1195</sup>- Castellanos: "Corrents estètics", p. 168.

modern.<sup>1196</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 profund de la filosofia nietzscheana."<sup>1197</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 co[vi] 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>1198</sup>

I, efectivament, en La culpable, la mort serà la gran perdedora. Ara bé, probablement la presència de D'Annunzio en aquesta peça no va més enllà. És una influència

<sup>1196</sup> - Dud

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 *quattro-centisti*, després va emparar-se de l'ànima estètica del Renaixement, compenetrant-se en les obres d'en Leonard, del Tizà i dels pintors d'aquella època memorable; i mentre s'amistava 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 lliure. 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 paganism 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 despertar una viva simpatia per la delinqüència dels simbolistes decadents. Ara, filosòficament, en d'Annunzio es troba sota la influència anímyca 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, pà 171-180.

<sup>1197</sup> - Joan Pérez Jorba: "Gabriel D'Annunzio, per..."(Acabament), Catalònia, any I, núm 14-15, 30-9-1898, pà.222-228

<sup>1198</sup> - Brossa "Apropòsit de Pelleas i Melisanda . . .", p.237.

diguem-ne més *filosòfica* que dramàtica. Perquè, el més segur és que Gual no conegui l'obra de l'autor italià (com a molt *La città morta* o *La Gioconda*) i sí, en canvi, el rol que hom li adjudica<sup>1199</sup>.

Influències al marge, 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>1200</sup> Aleshores, el drama íntim sura.

### Sense pretendre-ho, Gual s'acosta als plantejaments del model teatral defensat

---

<sup>1199</sup>. Després que la Duse estreni *La Gioconda* a Barcelona durant la temporada 1900-1901, probablement Gual s'interessa més per l'obra de D'Annunzio. Ho demostra, tal com ha comentat Enric Gallén ("El teatre poètic", p.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, ps.494-495; "Eleonora Duse", *Suplement artístic literari Juventut*, any I, núm 38, 1-11-1900; E. Tintorer: "Teatres", *Juventut*, any I, núm 38, 1-11-1900, ps.601-605; Celesti Galceran: "La Gioconda d'en G. D'Annunzio", *Juventut*, any I, núm.38, 1-11-1900, ps 595-601; Emili Tintorer: "Teatres. Novetats. La Gioconda", *Juventut*, any I, núm 40, 15-11-1900, ps.635-637; S. Vilaregut: "Una vulgaritat més", *Juventut*, any II, núm.91, 7-11-1901, ps.742-743 (resposta a l'article d'Artur Masnera: "Cuestiones literarias. Gabriel D'Annunzio", *Diario de Barcelona* (30-10-1901)). A banda *Juventut*, 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); [Josep]. P[ous]. P[agès]: "Hedda Gabler y La Gioconda per la Duse", *Catalunya Artística*, any I, núm 23, 15-11-1900, p.377.

<sup>1200</sup>. Pròleg inèdit a *L'estudiant de Vir*, 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 *Lajim* 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 brava* (1911), entre d'altres.

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 repreneent 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. Tot plegat, 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>1201</sup> Els grecs -assegurarà Lluís Via, dos anys després- "s'entregaren a sos cultes *vivint*, no *renunciant*. Sentint i comprenent la vida, no l'enviliren amb ses pràctiques: això quedava pels decadents."<sup>1202</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 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... I és a partir d'aquí que cal parlar d'Ibsen.

---

<sup>1201</sup>. Alexandre Cortada: "Ideals nous pera la Catalònn", Catalònn, any I, núm.1, 25-2-1898, p.10.

<sup>1202</sup>. Lluís Via: "Pudors artístichs", Juventut, any II, núm.91, 7-11-1901, ps.733-734.

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>203</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>204</sup>. Segons Brossa, però, hi ha algú que sí ha superat tots aquests entrebancs, algú 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>205</sup>.

---

<sup>203</sup>. Brossa: "Apropòsit de *Pelleas i Melisanda*...", p.238.

<sup>204</sup>. 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.* p.240

<sup>205</sup>. "[La tragèdia de l'avenir] forçosament ha d'ésser quelcom molt diferent de com en Maeterlinck l'ha realitzada, essent mes 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 fidelitat an en d'Annunzio, per al *Tronç de la Mort*, els llurs respectius procediments de suggestió estètica". "Gabriel D'Annunzio." p.198

El paral·lelisme entre Ibsen i Wagner és reconegut explícitament per Gual: "Davant l'evidència dels fets, ja des d'aquells moments el corcu ibsenià venia a ésser per a nosaltres el doctorat de les més altes aspiracions teatrals.

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>1206</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). Cami 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. Bandejar 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 presentida i quasi vista."<sup>1207</sup> Més enllà de l'Ibsen ideològic<sup>1208</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

---

establint-se, sense saber per què, un cert paral·lelisme entre la seva obra i la de Wagner." Mitja vida..., p.119.

<sup>1206</sup> - 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 son 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..., ps.262-263

<sup>1207</sup> - 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.

<sup>1208</sup> - Per a la lectura d'un Ibsen que respon als dictats de l'art per l'art, vegeu Adrià Gual "Paraules per ahans d'Espectres d'Ibsen", conferència llegida a Sant Andreu del 22-S-1904, original ms. Fons Gual, Carpeta 36



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, 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, dominadora en l'esperit humà, ni s'emportaria, com fa, totes les intel·ligències superiors."<sup>1209</sup>

Finalment, empeltant Ibsen amb D'Annunzio, Gual pretén superar els perills del pessimisme<sup>1210</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>1211</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 desapareguda agrupació<sup>1212</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

---

<sup>1209</sup>- Cortada: "Ideals nous...", p.10

A l'altre costat de la balança però amb idèntica opinió, vegeu, per exemple, Bernad Duran: "La casa de ningú 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.

<sup>1210</sup>- 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.

<sup>1211</sup>- 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 fèssim, 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 espasmodismes del nostre Teatre Íntim, i consti que tot això ho dic benèvolament i sense cap mena de rancúria." Mitja vida..., p.119.

<sup>1212</sup>- 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 següelles planes de Bressa i Romenholm d'Ibsen. Vegeu "Onades", L'Atlàntida, any III, núm.103, 2-9-1899.

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 dramaturgic, ha intentat de donar sobre l'obra masterlinckiana). 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:

"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 inexorables, 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>1213</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.

\* \* \*

---

<sup>1213</sup>. Gual: Mitja vida..., p.106.

Comptat i debatut, amb La culpable, ha arribat un moment en què la fusió entre plantejament decadent i solució vitalista ja és possible. A partir del moment en què Pérez Jorba ha establert l'eclecticisme de D'Annunzio, ja res no és el mateix. Pompeu Gener, per exemple, 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>1214</sup>, la "lleï suprema". Aquesta conciliació de contraris permetrà que la revista Luz accepti aportacions vitalistes<sup>1215</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>1216</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 en podríem dir *bona voluntat* ha passat desapercebuda: ni l'impuls tràgic, ni el tempteig vitalista, ni l'afany de popularització.

---

<sup>1214</sup>- Pompeu Gener: "Los supernacionales de Catalunya", Madrid, Vida Nueva, núm.87, 4-2-1900

<sup>1215</sup>- Un exemple; J. Pijoan: "Canto de Prometeo delante de la llama de la vida", Luz, núm. 12, 5ª setmana de desembre, 1898, ps 138-139.

<sup>1216</sup>- La Redacció: "Presentació", Setmana Catalajista, núm. 1, 4-1-1900, p. 1. Transcrit en gran part a "Presentació", Juventut, núm. 1, 15-1-1900, p. 1

Ernest Vendrell, per exemple, l'any 1901, tot relacionant la tendència a la fusió dels corrents esteticitzants i vitalistes amb la necessària implicació social de l'art, evidencia que els objectius de Gual no han estat compresos:

"Aixís 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>1217</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 conseguir estats col·lectius en el públic atent. La forma de produir-se és ademés també artificiosa, i distància. S'eleven per damunt del dilettantisme i dels esnobis; la seva emoció és sincera, però no ha lograt l'altitud mental d'aquest temps, és ademés aïllada, dèbil i inadequada: doncs, per lo tant, sense eficacitat i sense influència."<sup>1218</sup>

---

<sup>1217</sup>. Ernest Vendrell: "La influència moral de les minories intel·ligents", *Pel & Ploma*, any III, núm.83, desembre 1901, ps 200-204

<sup>1218</sup>. Vendrell -tot s'ha de dir- vincula el suposat elitisme eixort de les "minories intel·ligents" amb l'assumpció per part d'aquestes de la imatge i l'impuls més nacionalista: "El fastigós modernisme barceloní ha mort la modernitat de pensa i d'augment moral que començava a unportar-se. Des dels decorats fins als contes, tot mostra aquí innobles floreciments 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." Vendrell "La influència. . .", p 201

## 2. LA CULPABLE: "TEATRE DE SENTIMENT" I VITALISME.

### 2.1. La culpable: naturalesa vs ciutat.

L'estudi del determinisme conforma el pal de pal·ler 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 la convertirà 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 gosen viure<sup>1219</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

---

<sup>1219</sup> - Gual sembla fer-se ressò d'aquells mots de Casellas que il·luminaren l'etapa pictòrica de la Colla de Sallà: "¿Quién no ha sentido una vez que atra la poesía agrícolca que suscita en el ánimo los miseros 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 descurar amb "sincera emoció el tránsito luctuoso del ser humano por este escenario de infortunio i vulgaridad." Vegeu R. Casellas "París Artístico, VII. Juan Francisco Raffaelli", La Vanguardia (24-6-1893). Transcrit en català a Etapas Estéticas, I, 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 secà" (Anant pel món, OC, II, ps. 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.

de la ciutat<sup>1220</sup>. Gual, doncs, idealitza la Natura alhora que rebutja la civilització industrial, la impulsió 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>1221</sup>, definirà les ciutats com a "deliri de cossos morents quins esperits s'han vengut a mercè d'un fals progrés vital". És a dir: d'una falsa regeneració. La influència de Rusiñol sembla clara:

"...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 estètica per als ulls, poesia per a la vida, idees per a l'esperit i art íntim que ens aconsoli."<sup>1222</sup>

D'aquesta manera, recollint la negació baudelairiana del progrés material<sup>1223</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>1224</sup>, Gual sublima l'essència rural del país i, alhora, desestima el progrés material de les ciutats tot associant-lo a l'enriquiment egoista i a la pèrdua de

---

<sup>1220</sup> - Una tensió simbòlica que Pérez Jorba destaca en l'obra dramàtica de Verhaeren. En Les Aubes, per exemple, sense cap mena d'idealització de la Natura, es vol "significar l'aubada esplendent que lluminarà el dia en què neixi la nova societat, després de terminada la lluita que se sosté en el drama, entre la sororidesa de les comarques rurals i la corrupció de les ciutats *tentaculaires*, entre la intel·ligència i l'entonament, entre l'eufemisme tradicional i les revolucionàries innovacions: tota l'antitesi dels problemes que preocupen i commouen a la societat contemporània". Joan Pérez Jorba. "Émile Verhaeren, per...". Catalònia, any I, núm 2, 10-3-1898, ps.19-25.

<sup>1221</sup> - "Las ciutats moras y la ciutat morta: Cosas tristes", La Renaixensa (15-10-1904)

<sup>1222</sup> - Santiago Rusiñol "Al lector" dins Fulls de la vida, OC, II, p.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

<sup>1223</sup> - "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 be 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, ps.40-41 i 45.

<sup>1224</sup> - Vegeu, per exemple, "L'Aveng en 1892", L'Aveng, 2ª època, any IV, gener 1892, ps.1-3

sensibilitat.<sup>1225</sup> A tall d'exemple, val la pena transcriure un fragment de l'article a què he fet al·lusió:

"Munió de vehícols atravessen en totes direccions places i carrers, pels aires i sota terra; cada un d'ells és portador d'enganys, de falses esperances, d'intrigues infectes. A manera de maquiavèlica i sorda conspiració, teixits de fils metàl·lics electrifiquen 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 converses, convèmits, 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>1226</sup>

La ciutat sembla "un artelec d'energies agonitzants, l'epopeia delirant de milers de desorientacions frenètiques"<sup>1227</sup>, l'avant sala d'un cementiri estrany i immens, les

---

<sup>1225</sup> - 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, ps 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, ps. 17-55. (Cita p 29)

<sup>1226</sup> - "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 diguem-ne 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'atroïnada Espanya..."). A l'article, en canvi, no.

<sup>1227</sup> - En un sentit similar, l'any 1896, Pere Coromines relaciona el progrés científic i material amb la *sensibilitat nerviosa* dels seus temps: "El sistema nerviós dels homes ha sigut masegat per mil tontolls extraordinaris, i, des de les descobertes impensades de la ciència i sobretot de la mecànica, que, amb l'aplicació del vapor i l'electricitat a la locomoció, empeny la humanitat cap a una vida nòmada i sense repòs; [...] des de l'estat d'alarma en què viu l'home de les ciutats, atormentat per mil sorolls discordants i bàrbars -corrent adelerat d'una part a l'altra, amb l'instint del perill d'esser aixafat per un carro o per un tramvia, sentint el vértig de les multituds eixordades i cercant un el diari i en el llibre, en el carrer i en el teatre, en la ciència i en l'art, en la virtut i en el vici, en el goig i en el dolor, sempre per tot arreu, alguna cosa extravagant i nova que el transformi, i calmi la set d'emocions fortes que l'abrusa." (vegeu "L'obra d'Enric Ibsen", La Renaixença, 19 i 21-4-1896). El seu punt de vista, amb tot, és radicalment diferent de: de Gual. El que per aquest és un procés de destrucció de l'esperit humà, per a Coromines, és, si, un estat febril i desestabilitzador, però desestabilitzador d'una forma productiva: perquè, fet i fet, és la inquietud de la vida moderna la que ha produït les noves formes d'art. Després de la lluita, els vencedors escriuran un art fort, victoriós i masclé; els vençuts, mentrellant, agonitzaran enmig d'un art decadent i de descomposició.

En un altre sentit, la Setmana Catalànista (antecedent de Jovenut), 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

darreries 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. Ho repeteix: el camí que ha emprat la civilització moderna és el camí d'un "fals progrés vital"<sup>1228</sup>. És per això que Gual recupera tot un món de ressonàncies arcàdiques, la llum daurada de l'idil·lic univers preindustrial que tant havia difós la imatgeria pre-rafaelita i, últimament, la influència del Ruskin més messiànic, reformador i vitalista<sup>1229</sup> (per exemple, tot referint-se a Barcelona, es preocupa per la destrucció del "poc terra cultivable que hi resta"). Resumint: Gual s'afegeix al carro d'un modernisme que rebutja la industrialització considerant-la un procés d'embrutiment. La felicitat material<sup>1230</sup> és contrària a "la ingènua felicitat dels escollits."

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

---

entrem sots la part mecànica: carrils, *tranvois*, telègrafs, llums, etc., etcètera, sota (?) del sentiment i de la consciència, això que millora l'espècie i l'ennobteix." La Redacció: "Presentació", Setmana Catalanista, núm. 1, 4-1-1900, p. 1. Com diu Miquel Utrillo, tot consultant ambdues facetes del progrés, "L'Art és un dels factors principals de la civilització i del benestar material i una de les funcions socials més importants." Vegeu "L'Art usual", Pèl & Ploma, núm. 11, 12-8-1899.

<sup>1228</sup>- 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, Carpets 46 i 47.

<sup>1229</sup>- És clar que Ruskin, ben mirat, també és un estimul a l'hora de conciliar esteticisme i reforma social: només un art ideal i pur podrà redimir la societat dels crims socials i de les misèries urbanes. Aquesta influència augmenta, sobretot, a partir de la seva mort, l'any 1900. Per exemple, Maragall, en la seva necrològica, parla de Ruskin com d'algú que va combatre el "*maquinisme en la indústria per enemic de la bellesa del treball i embruteïdor del obrero*". Ruskin -continua Maragall- "*combate sobretot el egoisme del patrono, del capitalista, causante de la miseria de los trabajadores y de la lucha de clases; quiere realizar una vida social nueva, fundada en el éxtasis estético, en el amor, desenvolviéndose en una atmósfera de paz y de belleza.*" Diario de Barcelona (1-2-1900). A OC, II, ps. 118-120.

<sup>1230</sup>- 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 menestralis (1908). En aquesta obra, Gual també manté el seu to invectiu contra l'industrialisme: "Una gloriada d'industrialisme ha fet tornar els homes partidaris d'un positivisme mentider que els fa oblidar per complet els plaers de la vida, altre gloriada, més febrils encara -per ser de més positius resultats-, ha canviat el teler de peu amb les màquines desboçades i se n'ha emportat de cop el bon humor i l'apacible modus vivendi del català d'abans." Vegeu "Pròleg" a Els pobres menestralis, Barcelona, Bartomeu Baixeras, 1908.



una herència d'imperficcions potser incurables". "La nostra raça -afirma- agonitza per un seguit d'enfets 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"<sup>121</sup>; la seva vida és una existència de "mort moral".

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 *anticiputat* amb una referència a un personatge d'Ibsen: la Regina d'*Espectres*. A diferència d'Oswald i de Regina, Lia no és el resultat directe del poder determinant del medi. No reflecteix físicament

---

<sup>121</sup>- No hi pot faltar, és clar, la inevitable referència a les -prene 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 maternal o d'absurdes vanitats. [...] Veureu també bellugar-se les masses, seguint la flaire infecta de lo sensual, o lo groser. 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 amuixats per una pluja de bestiesa que els afalaga i els dona empenya per tota una setmana. [...] Oh, positivament, s'hi va ben imposat del paper propi, és en llocs com a bolsa, al cafè, 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 mate de la "Ciutat"- que aparixen 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).

D'altra banda, però, el 1904, Gual segueix carregant contra les actituds ideològiques i pragmàtiques de determinats posicionaments regeneracionistes, ens parlen -diu- de 'regeneracions, se'ns vol salvar i se'ns ofereix lo talismà ressuscitador 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 raquiques, delibèrant, emancipant-se, des preocupant-se i abdicant molts cops a tota afecció i menyspreuant tota hermosura... són encara aquell conjunt de camus 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!*", p.9.

(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, que destil·la el verí de les màquines. La puresa de Lia, la seva capacitat d'estimar, però, garanteix una solució no decadent al conflicte. Per primer cop en la dramaturgia galiana, el "drama de món" pren una direcció individualista i vital<sup>1232</sup>. 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>1233</sup>.

---

<sup>1232</sup>- La negació de la "ciutat" va en la mateixa direcció, sobretot si entenem -com diu Marfany- que durant els primers anys del segle XX "la frivolitat, el dilettantisme, la tendència a l'abúlia del decadentisme s'identifiquen amb la ciutat" i, en canvi, "la Vida s'associa amb la natura." Marfany: "El Modernisme desvirtuat", dins Riquer/Comas/ Molas: Historia de la literatura catalana, vol. VIII, p.129.

<sup>1233</sup>- L'estreta relació d'aquesta obra amb La pobreta Berta (1907-1908) permet matissar, al cap dels anys, el sentit del final. El vitalisme, en la segona obra, queda il·lucí. 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 desencadenant la tragèdia.

## 2.2. La culpable: l'obra.

La culpable s'inicia amb un pròleg inèdit<sup>134</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. Vegem-ho.

D'entrada, la *imaginació* explica que té el "sagrat ofici" d'"esclarir els vel·ls 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 "rosegua l'ànima", perquè necessita algú que el guii 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, l'autor ha de posar al descobert, ja que 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 bel·leses, 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.

---

<sup>134</sup> - 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 introductorí. Existeix un text similar precedint L'aitum el rahadà (1900), original ms., Fons Gual, núm. 1399. Vegeu més amunt ps. 639-641.

sense complaències decadents, sense silenci. Perquè en aquesta peça el *consol* interior implica, ben al contrari que en un drama com ara *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>1235</sup>, fa un cant enyorat a l'existència elevada del passat; un passat vagament medieval en què la paraula "era teixit harmònic confonent-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. Insisteixo en què la idea és agafada pels pèls perquè, fet i fet, Gual no l'enuncia explícitament, i a més cal tenir en compte que *Silenci* no és precisament una obra d'ambientació medieval. De l'altre costat de la balança, cal recordar el valor dels "secrets de l'ànima" en obres com ara *Nocturn* o *Blancaflor*.

Però anem una mica més enllà. *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 confiança, però, el més interessant és una frase que permet reconèixer els dubtes creatius de Gual, a mig camí entre els "dramas de món" (que ara esdevenen "tragèdies modernes") i l'harmonització de llegendes i cançons populars.

---

<sup>1235</sup>. Vegeu més endavant ps. 583-585.

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 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 glòpades". 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, consegüentment, el moment de fer la presentació.

Tots els antecedents de la història que la *imaginació* proporciona a partir d'aquest moment no són estrictament necessaris. De fet, els deduïm 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 dramàtic, és un material perfectament prescindible. Això no obstant, en faré 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 despüllada 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 descabdellant 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." I després, el próleg 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>1236</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:

---

<sup>1236</sup>. A *Camí d'Yment* armarà a treballar amb més de vint-i-cinc personatges en escena d'un total de cinquanta.

"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 sol·licita 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 Felix 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 próleg). 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 Felix, 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 aviat com l'escenari sembla buidar-se, 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 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>1237</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>1238</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 amansits 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 rodets 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

<sup>1237</sup> - 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.

<sup>1238</sup> - La crítica a l'actitud dels homes pren categoria de paraula d'autor: "Son homes, Madrona, això els dona llicència per tot, i el mal que puguin fer, ja gentada se'l pren per gràcies del jovent al temps que hi somriu tot festejant-los: tots són iguals".



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 desperti un cert instint de lluita social que, al capdavant, 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>1229</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 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 al receptor; un receptor, és clar, que preveu el desenllaç i que pensa ben prosaicament 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".

---

<sup>1229</sup>. 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 plantejaven els transcendents problemes de: capital i el treball". Després de citar *Germinal* de Zola, es lamenta que la promesa hagi quedat en no res. Vegeu J.M[foratò]. : "Gazeta de teatros. Lirich". *La Veu de Catalunya* (19-12-1899)

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 de la colònia, 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 -llarguíssima- 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>1240</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 intentat 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>1241</sup>- i assumeix amb alegria la lluita per la vida i pel futur:

"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."<sup>1242</sup>

---

<sup>1240</sup>. "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 poder 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 nuca de caliu dels seus, ans al contrari, recordant-se només d'una manera molt borrada d'uns quants crits de dona i esgarriaments de totes menes, va arribar a un punt de joventut en el que un vent estrany l'asfixrava posant-la neguitosa, anhelant lo que no conceixia, ni de prop ni de lluny, obrint els braços afumada i desitjosa de trobar un lloc per repenjar-se o per deixar-s'hi anar a ulls eluós 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 veritat seguida, i el món es va riure de mi perquè jo me'l prenia de bona fe."

<sup>1241</sup>. 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 aquesta mala acció.

<sup>1242</sup>. A propòsit del sentit vitalista del final i dels problemes de recepció d'aquest tercer acte, vegeu el pròxim apartat

### 2.3. La culpable: recepció.

L'estrena de La culpable ve precedida d'una certa expectació<sup>1243</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 una 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>1244</sup>. També és cert que "la interpretació de l'obra d'en Maeterlinck exigeix

---

<sup>1243</sup>. Ha estat anunciada sobretot a Pel & Ploma. L'anunci, a la revista (als núms. 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 vidre, en un primer pla; al fons, la fàbrica fumjant reflectida al riu. El cartell és imprès per la mateixa litografia de Gual (Gual-Barral). Tal com explica Gual a Mitja vida (p.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, ps.110-111. Al final, el dèficit és de set-cents noranta-tres pessetes, només cobren els actors professionals.

<sup>1244</sup>. "Ja ho sabem que Interior i Blancaflor no van anar bé; més clar, que van sortir malísimament. 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 Lohengrin va menjar molts plats de sopa. Tingueu present que el teatre Íntim només té dos anys, i amb dos anys de vida ja ens ha donat tres coses delicioses." 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 be un amic que té la sort d'anar als assaigs. Diu que La culpable és un drama de grans dimensions. Que hi ha un tipu de dona, la Lia (la culpable), hermosíssim. Que l'acció és desenvolupa en una colònia fàbrica 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 quadre viu, animadíssim, sorprenent. Que l'Àlarma ha pintat dues decoracions magnífiques, i... què sé jo que més va dir-me l'amic en qüestió "

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 "généro 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 dreta 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 vehicles de cap mena i desterra 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>1245</sup>

---

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. 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 Hatlle, Bravo, Coca: Adrià Gual, p. 239.

<sup>1245</sup>. Les mateixes argumentacions, en una altra banda, són presentades des d'un punt de vista paròdic. Vegeu Amaniel Brokij: "El Teatro Íntim .. Públich", Lo Teatro Regional, any 8, núm 410, 16-12-1899, ps.616-617.

Amb tota la raó del món, el comentarista creu que l'obertura és una estratègia radical destinada a fer callar les males llengües<sup>1246</sup>. Unes llengües, mal o ben intencionades, que han criticat les sessions privades tot insinuant "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 botavant tot lo treball dels artistes del Teatro Íntim". Ha de quedar clar que, estratègia o no, l'operació és 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 captament de la platea. A tall d'exemple, només cal dir que aquest cop la sala restarà il·luminada durant tota la representació<sup>1247</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 *Renaixença*, 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 menys discutida, però que està a l'alcanc de tothom, que tothom pot comprendre sense

---

<sup>1246</sup> - A l'hora de la veritat, el públic continuarà sent el mateix: el públic del Líric. Per això, el crític de *La Veu de Catalunya* parlarà de "públic escollit". Vegeu J.M[orató]: "Gazeta de teatros. Linceu", *La Veu de Catalunya* (19-12-1899)

<sup>1247</sup> - Segons el "Ebrasi", 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 les dones que assisteixen a les representacions de l'Íntim. El més probable és que, així com ja 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)

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>1248</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 amb antelació 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'ànima". 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". I, d'això, ja tindrem ocasió de parlar-ne.

Del conjunt del comentari, cal subratllar la idea d'exteriorització. Ho he anotat més amunt: la tàctica de Gual passa per l'exteriorització del drama íntim. I això s'explica sobretot per la influència d'Ibsen<sup>1249</sup>. Per a molts, la darrera obra de Gual no

---

<sup>1248</sup>. Joseph M<sup>a</sup> Aguirre: "Teatro Líric. Estreno de la tragedia en tres actos La culpable", La Renaixensa (20-12-1899)

<sup>1249</sup>. Tot amb tot, n'ha 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 íntim" 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 íntim, 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: "després 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 dona. Però fem-lo al Lara de Madrid, a la Renaissance de Paris, al Sarcuzaro de Nàpols (teatros modelos, a on caben escassament 900 espectadors) i veurem com l'obra resulta per complet i produeix al públic l'efecte somniat per son autor, lo mateix que va fer als 100 espectadors que varen anar al seu estrenu, 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. Velen 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

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 *"sencillamente 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>1250</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>1251</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 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, doncs, totes les crítiques parlen d'escenes excessivament allargassades, de pèrdua de ritme, de repeticions

---

dimensionis grandioses de la sala, tant o més que la petidesa dels abonats i propietaris, los lladrics d'en Cardinali i les deficiències de la presentació escènica? I tant si hi ha influït." Un espectador "Lo "Teatro íntim:"

<sup>1250</sup>. "Barcelona", Diario de Barcelona

<sup>1251</sup> - J. Roca y 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 dramaturgia de Gual, "no veient-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'escritura, 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 Especta de la Torratxa, any 21, núm. 1093, 22-12-1899, ps 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 llibre a la mà.

innecessàries, de diàlegs deixatats...<sup>1252</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>1253</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 Renaixença. 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

---

<sup>1252</sup>. Vegeu, per exemple, JM: "Gazeta de teatres...": "escenes llarguissimes, plenes de conceptes repetits fins a l'exageració". O Aguirre: "Teatro Lirich...": "és massa deixatada, massa diluïda la idea primordial, hi ha massa repeticions i resultana de més empena si s'escurtes i adquireix aixís major vivesa."

<sup>1253</sup>. "Barcelona", Diario de Barcelona

El mateix Gual menciona l'èxit esclatant dels dos primers actes. Vegeu Mitja vida..., p. 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'uns quants "dels qui havien actuat en una de les nostres passades sessions, elements aliens a l'Intim 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., p. 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 Pitehot en infant Jesús i qui interpreta el personatge de l'obrer francès Tot amb tot, Jovenut -encara que en el context de la polèmica al voltant del Teatre Liric Català- acusa explícitament Pèl & Ploma de boicotejar l'Intim. Vegeu, a propòsit d'això, Lluís Via "Un quixot d'espàrrech", Jovenut, any II, núm 56, 7-3-1901, ps 172-173. No es pot ignorar, d'altra banda, la sessió de tel·les 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 "templacions montmartreses" i de "companyes mes o menys ben intencionats" (Mitja vida..., p. 116).

En ocasió de la mort d'Utrillo, Gual farà un elegi a La Veu del Vespre. Aprofitarà l'avinentesa per deixar constància de l'ambigüitat de l'artista cap a l'Intim: "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 culpadora." I, encara més: "Tot seguit de revelada la nostra obstinació teatral, que va batejar-se de Teatre Intim, en Miquel Utrillo se'n va apropar i, entre mol mossegare i encoratjador, va compartir algunes de les nostres penes i glòries." Adria Gual: "Miquel Utrillo al teatre", La Veu del Vespre (29-1-1934).



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, 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. Empendré 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... Ben mirat, 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>1254</sup>.

A banda l'escàndol de *contingut*<sup>1255</sup>, l'escena també és rebutjada per altres motius. Els apunta el crític de La Renaixensa,

"Los primeros actos s'aguanten; amb tot i la llargitud d'algunes escenes, mantenen viu lo interès. L'últim no, l'últim és una equivocació lamentable. Preseïnt 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 contraproduent i el públic li demostrà."<sup>1256</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

---

<sup>1254</sup>- 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 bata 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 queda 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", p. 139.

<sup>1255</sup>- El Correo Catalán ("Espectáculos", 21-12-1899) parla de "vulgaridad" en el diàleg entre Lia i el seu avi.

<sup>1256</sup>- Aguirre: "Teatro Lírico..."

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 esporgar 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>1257</sup>. Pel que fa al tercer punt, la qualificació de "modernista" prové del caràcter visionari del final de la peça. Roca, per exemple, parla de "*prurito de querer presentar cosas novisimas*"<sup>1258</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 naive de Blancaflor 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

---

<sup>1257</sup> - Ho explica a les seves memòries: "Un diàleg del primer acte entre "Lia" (ja culpable) i "Madrona", que sempre ens havia semblat excessiu, pocs moments abans d'alçar el teló s'acordà d'escurçar-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 sumariassimament s'inutilitzaren en profit d'un intent de salvació per al qual tota mena de sacrificis ens haurien semblat poca cosa. [...] ¿Recordeu la supressió feta en un gran fragment del diàleg de l'acte primer? Bé, doncs, ell fou, en gran part, l'esca del pecat. Durant aquell diàleg, precisament, Madrona dita 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 bonic 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 die no tant perquè tampoc no era res de l'altre món en relació amb l'estructura sentimental de l'obra." Vegeu Gual: *Mitja vida*..., p. 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, p. 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.

<sup>1258</sup> - Roca: "*La semana en Barcelona*"

que la realitat cercava aliança amb el símbol perquè aquest resolgués la mateixa realitat."<sup>1259</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>1260</sup>

A la consideració d'"efectisme rebuscat", s'afegeix la de "prejudici d'escola". Segons La Renaixença, 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 condueixen."<sup>1261</sup>

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 -dijo. Los espectadores burgueses de la otra noche ya median*

---

<sup>1259</sup> Gual: Mitja vida..., p.114.

<sup>1260</sup> J.M.: "Gazeta de teatre."

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, ps.810-811.

<sup>1261</sup> Aguirre: "Teatro Lirico."

a toda esa juventud decadente por el rasero de Gual"<sup>1262</sup>. Finalment, el Correo Catalán parla "de género alegórico o simbólico, impropio de todo punto en el teatro"<sup>1263</sup>.

A tall de compensació, gairebé totes les crítiques estan d'acord en què 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, doncs, 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>1264</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>1265</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, atenent-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>1266</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, al marge de la precisió del

---

<sup>1262</sup>- Doy: "Chirigotas" (20-12-1899)

<sup>1263</sup>- "Espectáculos"

<sup>1264</sup>- 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 vagatuu que li deixen los quefers de l'escriptori, del taller o del magatzem, en estudis i ensaigs." Un espectador: "Lo Teatro Íntim"

<sup>1265</sup>- "Teatro Lírico", La Vanguardia (20-12-1899)

<sup>1266</sup>- 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, p. 108

treball de conjunts que ha dut a terme Gual amb aquesta peça, només pot respondre a una qüestió: a 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'estil de La culpable.<sup>1267</sup>

En conclusió: cap referència al canvi de plantejament de Gual, a l'abandó del decadentisme, a l'actitud vitalista de Lia; ni tampoc cap referència a l'estímul tràgic. Allò que més s'hi acosta 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>1268</sup> que aconseguen 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>1269</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'espatllar, només hi falta la pluja. Circumstància que, com és de suposar, no desaprofita Ortiz per consolidar el

---

<sup>1267</sup>- P. del O.: "Crònica..."

Els matisos continuen a La Vanguardia. "*Lástima de trabajo esmerado, cual el que acostumbra a ofrecer el Teatro Intem en todas sus representaciones, para ser aplicado a una obra tan deslabazada y difuida*"

<sup>1268</sup>- "Barcelona"

<sup>1269</sup>- Vegeu J.M. "Gazeta de teatres..."; Aguirre "Teatro Linceo..."

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 murmulios que se levantaron en la sala*." El comentari, amb tot, també podria fer referència a l'aparició del nen Jesús de fet, parla de "*rudo cambio*". Vegeu "*Espectáculos*".

mite: l'íntim és un remei infal·lible contra la sequera.<sup>1270</sup>

### 3. UN NOU "DRAMA MUSICAL": NOCTURN (NÚM. 10) 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 simbòlico-al·legòrica en les seves peces. Quan ens referim a La culpable, no podem parlar d'un canvi pròpiament dit. Es tracta d'una proposta de sortida -la sortida tràgica<sup>1271</sup>- per als "dramas 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 dramaturgica es mantenen obertes contínuament, funcionen en paral·lel, de forma simultània i, a més a més, intercanvien resultats i descobertes. Misteri de dolor i Cami 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

---

<sup>1270</sup>. 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 plovia, les canals llençaven l'aigua formant un doll arquejat i ostentós que talment sibilava les pedres i rebona a gran distància un seguit d'esquitxos alerosos; a tal punt l'aigua es va fer mestressa del trànsit, que, a l'entrada del Teatre Lino, on calia passar un bon tros de jardí per a arribar a la sala, va caldre-hi posar uns taulons per a servir de passera als espectadors que ho 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 intranscendents es concedeixen a la lleugera.", Meua vida, p. 112.

<sup>1271</sup>. 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".

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>1272</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 estetitzant, bandegi el pessimisme inherent als drames íntims no resolts i ofereixi, per contra, un desenllaç, si no vitalista, absolutament vital. Al voltant de La culpable, doncs, 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", un acte d'afirmació decadent.

Gairebé vuit anys després de la seva *invenció*, 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 prerenaixentista (de Dante Alighieri i de la seva enamorada Beatrice, de La vita nuova i de la Divina Commedia.) i al seu èxit en el context de les "Visions Musicals" que Gual dirigirà a la Sala Mercè, en la

---

<sup>1272</sup>- 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).



temporada 1904-1905<sup>173</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-rafaelisme de Rusiñol o de Casellas o per suportar el catolicisme semi-platònic 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 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 pre-rafaelita protagonitzada per Beatrice, la filla del poeta florentí<sup>174</sup>. Amb aquesta prosa, Gual accedeix a un nou àmbit de la imatgeria modernista i, tot evocant Dante, 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 prosaiques de la recepció teatral. I això és prou important en un moment en què el nostre 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, que implica l'exploració de D'Annunzio i de 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.

---

<sup>173</sup>- Faig referència, concretament, a l'espectacle El Dante (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, p. 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, p. 339.

<sup>174</sup>- El text es publica a La Renaixença (9-3-1899). Vegeu Original ms., Fons Gual, Carpeta 60.

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>1275</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 entendrà 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 benevolentia* en la qual nega la veritat objectiva dels esdeveniments històrics i 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 voluptuós" 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

---

<sup>1275</sup> - Gual defineix Beatriu amb aquests mots: "confusió delectosa de criatura i àngel, que mirant d'ulls serens a qui se la mirava entre rubor i anhels desconeguts [Dante], va obrir en lo seu cor aquell degotall de poesia que sols la mort logrà estroncà."

l'eixutesa dels fets, s'haurà encomanat al lector una capacitat admirativa similar a la que el poeta posseeix<sup>1276</sup>.

La imaginació transporta el lector a una Florència mítica: "la Florència hermosa d'aeshores". 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 indesxifrabable -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:

---

<sup>1276</sup>. Aquest viatge de la mà de la imaginació és el que donarà peu, pocs mesos després, a la concepció del pròleg mèdit a La culpable.

"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 aixís descobrir la història d'un altre món més gran que el nostre."

Silenci, secret, sacrifici, renúncia, acceptació, misteri... són termes que l'autor posarà en joc tot imaginant la vida quotidiana de Dante. Gràcies a "l'enyoransa 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 reviure la amargura d'una perdurable ausència, [...] besant d'esma uns llavis al recordar-ne unes 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 nona 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 suaument per los cabells sedosos i omplint-la de petons i de carícies, al temps

que l'anomena amb la dolçura que s'invoca 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 desperta "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 plena de flors en la planta. Tot deixava rastre d'un somni transcendent, hermós, 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 relluien cixamorats 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'"autèntica" 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 Ràvena. 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 claustre estant, en perfecta comunió de la seva ombra somniadora, de la seva mare verge", paga "resignada la desventura d'un amor puríssim"<sup>1277</sup>.

---

<sup>1277</sup>. Tanmateix, esta contenta i, mentre ofega la seva vida entre pregàries, beneeix el seu pare i "l'ideal que la va dur al món"

### 3.2. Nocturn (núm.II): el jardí.

A Nocturn (núm.II) -un text que Gual ni tan sols cita a les seves memòries<sup>1278</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 engalanen 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>1279</sup>

Per aquest motiu 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

---

<sup>1278</sup>. Probablement pel ressò 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, p.65.)

<sup>1279</sup>. Continua així: "La que neix amagada tot just vista entre els altres és aquell pensament modest que cap collà 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 genèl, 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 deleitant-se en sos propis mantells vermells i carmesins, desgubellades en confusió de fulles, seran l'anhel d'amor irresistible, l'anhel de perdre's entre remors de goig i mirades voluptuoses que s'esfurnen 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 sentant-se febles, o potes de la taca si sortien, o tal volta il·lusions un jorn ben enlairades i, per tant, de mes alt caigudes que les altres." "Escena i començament", dins Nocturn núm. II

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 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 voldriem." 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 presentida.

L'entorn, tal com pertoca en el "drama musical", és la materialització de l'estat d'ànima del protagonista. Per això, a banda dels 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 angúnies meves", és

"la caixa d'expressió del que es regira, ara fosc, ara clar, la sang movent-nos. En sent de nit, em desfaig 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>1280</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 replecs 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 embauma l'encontrada."<sup>1281</sup>

---

<sup>1280</sup>. 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.

<sup>1281</sup>. A destacar aquesta darrera imatge; la mateixa que, l'any 1897, al pròleg de *Blaugiflor*, li servia per definir la canço popular. Vegeu "Conferència-curtia...", p.LX.

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'Aveng; dos mesos abans que Gual en faci la lectura pública a la Sala Parés<sup>1282</sup>. De fet, és més que probable que, en el moment de redactar A la memòria de 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>1283</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>1284</sup>. Tanmateix, si es llegeix amb atenció l'"oració" que Rusiñol dedica "Als jardins abandonats", que és un clar precedent de la peça teatral, es poden 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 de 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>1285</sup> Per

<sup>1282</sup> 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 de 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'hi 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, ps. 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, ps. 171-172; J. Torrendell: "Impressions d'un lector", Juventut, any I, núm. 44, 17-5-1900, ps. 217-218.

<sup>1283</sup> Vegeu, per exemple, La Creu del Muntany, any I, núm. 17, 9-7-1899. A propòsit d'això, vegeu la informació que dona Casacuberta a Santiago Rusiñol..., p. 440.

<sup>1284</sup> 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 Rafael Nogueras Oller (La Talia Catalana, Almanach per al 1900, any II, núm. 97, 31-12-1899, p. 6).

<sup>1285</sup> Casacuberta: Santiago Rusiñol..., p. 288.

La descripció que inclou la peça teatral, d'altra banda, no té res a veure amb la idea de Gual. "L'escena - explica Rusiñol - representa un jardí descuidat, un jardí clàssic amb plantes nobles, emmalalides 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 recallats amb simetria, al fons una gradena de marbre pintada per la molsa i amb les lloses esgrogueïdes; a la dreta, el palau, amb figures esgrafiatades mig destenyudes per la pluja; desmaït i xiprers al lluny; en primer terme, un sortidor d'aigües quietes i somortes." (Rusiñol: ŒC, I, p. 437). La qualitat d'"abandonament" es absolutament absent del "nocturn" gual·lià. L'únic element compartit és el brollador.

A propòsit d'aquest tema, vegeu també Donatella Siviero: "El jardí com a escenari i com a metàfora en



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'abandono" i a "vaguetats decadents d'essències esmortuïdes"<sup>1286</sup>. Gual, en canvi, no té gaire en compte aquest tipus de contrastos. En el seu cas, el to decadent ve per una altra banda. És veritat que l'autor del "nocturn" parla de la simultaneïtat entre "goig i pena" ("llàgrimes entre replecs somrients dels llavis"); els símbols que utilitza, amb tot, són força ambivalents. no tenen el caràcter explícit de l'*abandonament* russinyolià: el salze, el piano, la sorra, el brollador, de moment, tan sols volen expressar exteriorment una dualitat decadent que només és interna. I dic "de moment", perquè al final, hauran de poder expressar tot el contrari. 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 conflicte 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>1287</sup> Com a metàfora de la creació 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'obra de Santiago Rusiñol", *Revista de Catalunya*, núm.77, setembre 1993, ps.111-127.

<sup>1286</sup>- Rusiñol: "An els jardins abandonats", *Oracions*, dins *OC*, II, ps.28-29.

<sup>1287</sup>- Gual: "El teatre modern. ."

*l'emoció sincera, i s'hi acostava per una empenta de sentiment senzill i enlairat*<sup>1288</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 -un artista- és interior, mentre que el jardí, en tant que materialització d'un estat d'ànima, tradueix simbòlicament la tensió inherent al procés de 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>1289</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

---

<sup>1288</sup> Ibid.

<sup>1289</sup> El mateix palau, evidentment, que edifica el boig a Nocturn. Andante moderat

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>1290</sup>, ell li reclama 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>1291</sup>. No es pot separar una cosa de l'altra: l'amor és el motor de la creació artística. En darrer terme, per una senzilla equació, la dona restarà identificada amb el jardí.

L'obra, és clar, també permet una lectura menys al·legòrica. 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

---

<sup>1290</sup>. "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.

<sup>1291</sup>. 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 t'he parlat? A voltes, t'endeveno 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 se llegir-te... Dona ideal, monja de poesia, darrer esperit i ànima d'una noble llegenda".

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 pressent 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 plegats<sup>1292</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 del personatge. 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, per consegüent, ha de coincidir amb el desenllaç de la conversa. En efecte, al punt optimista de la reconciliació amorosa, la melodia s'acabada:

Companya: Què veus al lluny ?  
Company: Del dia, l'esperança.  
Companya: I a prop ?  
Company: La joia pura de la nit novella  
Companya: Mira'm.  
Company: Et miro.  
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>1293</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

---

<sup>1292</sup>- En relació al paper que Gual confereix a la dona de l'artista (i a la dona en la societat), vegeu més amunt ps 481-482 i més endavant, capítol 12, apartat 2.5.

<sup>1293</sup>- Casacuberta "Estudi introductor", dins Rusiñol Teatre simbolista, p.44.

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 "ponts de diàleg entre l'un i l'altre"<sup>1294</sup>. Gual, de ben segur, es proposa superar la mateixa dicotomia. Això no obstant, la solució que adopta és radicalment distinta. Gual compatibilitza les dues opcions tot considerant-les parts consecutives i indestriables 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, Casals, Granados, Vidiella o Nicolau, entre altres. Seguint aquesta moda, Gual 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 si 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 abstraure'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

---

<sup>1294</sup>. "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.]*, p.45

innovació, inconscient com la de l'altre [Beethoven], com la de tots els pocs que han innovat.<sup>1295</sup>

La música de Chopin és una música senzilla, sincera i sentida, una música personal concebuda per esplaiar 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 *ritornello* 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>1296</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 pesars 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 "pesars secrets" -del drama íntim- i "dels petits mons desconeguts"<sup>1297</sup>. La música de Txopin ha lligat estretament la tristesa 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

---

<sup>1295</sup>. Gual: "El teatre modern ..."

Gabriel, el protagonista de *L'emigrant*, té a casa seva un llibre titulat *Aclaració dels moments enigmàtics de Chopin*

<sup>1296</sup>. En aquest sentit es podrien recuperar els mots de Maragall a propòsit de l'obra de Rusiñol: "El jardí abandonat es la obra més bella que la tristeza de Santiago Rusiñol ha producido. La tristeza parece ser el resorte estético de nuestro poeta-pintor." I més endavant: "Ésta 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*"

<sup>1297</sup>. Llástima -segureix-, que "els moderns, al declarar indispensable la innovació en el drama, s'han mostrat en general partidaris acèrrims del teatre de tessis."

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>1298</sup>.

---

<sup>1298</sup> De Gual, encara del 1899, es publica a l'Almanach de "La Talla Catalana" per a l'any 1900 (any II, núm.97, 31-12-1899, p. 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 "Talla Catalana" per a l'any 1899, Barcelona, 1898, p.50.) Aquests dos poemes són encara de temàtica plenament decadent. Un cop més es repeteix la visió en "deliri" ("Jo et veig per tot, / la silueta seguix sense repòs / ma marxa incerta / i els teus ulls veig clavats per tot on miro / i en més sonants deliro / i l'abraço i et beso / i et faig meua") i la posterior "dessepció" de l'inabastable ("Mes ai!, que és fantasia / d'aquesta ànima mia / que busca bon remei en les falseses / que es complau enganyant-se / i que no pensa / que poc a poc es llença / a l'abim de tristesa i enyorança / d'ex, si algú se n'aixeca / al damunt porta la mortal ferida / i perd per sempre més el goig de vida.")

**CAPITOL-II**





## 1. UN IBSEN AL TEATRE ÍNTIM.

L'aproximació de Gual a Ibsen s'explica fonamentalment per la lectura d'Espectres. El director de l'Íntim ha conegut l'obra en la versió de Pompeu Fabra i de Casas Carbó, i el text l'ha impressionat tant que fins i tot inclourà petits homenatges a aquesta obra en alguns dels seus pròxims drames (Camí d'Orient i Misteri de dolor). Es podria dir que Gual decobreix (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>1299</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 significant 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 de suggestió. Al capdavant, l'efecte que persegueixen les obres d'Ibsen, en opinió de Gual, no prové tant del debat ideològic,

---

<sup>1299</sup>. Gual: Mitjà vida..., p. 120.

El punt de vista de la colla del "Foc Nou" el proporciona Pere Coromines: "Una famosa representació d'Espectres d'Ibsen", dins Dians i records..., ps. 29-32.

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 buscada per 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, per bé que, en la majoria dels casos, també vitalista. I no parlo de lectures i interpretacions, sinó dels models que suporten la confecció programàtica d'una nova dramaturgia autòctona. 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>1300</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>1301</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

---

<sup>1300</sup>- 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.

<sup>1301</sup>- R. D. Perés. "Els sepulcres blancs. Drama de Jaume Brossa", Catalònia, Segona sèrie, núm 4, 27-1-1900, ps. 27-28.

Brossa redueix les possibilitats que ofereix la dramaturgia ibseniana: al seu entendre, Brossa observa Ibsen a través d'un prisma d'un sol color<sup>1302</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 matrimoni, de la maternitat fora de la parella, de l'explotació de l'obrer o de la maledicència), més aviat es tracta que aquest contingut no arribi tant per la via racional del debat ideològic com per la via de la purificació emocional<sup>1303</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·lelisme 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, per tant, 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, acara 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

---

<sup>1302</sup>- Gual coincideix amb Brossa a París. Allí, segons diu a les seves memòries, s'hi relaciona assiduament. A París, Brossa "ens llegia, dels primers, els seus *Sepulcres blancs*". És per això, probablement, que l'Íntim estrenaria 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, ps. 55-67; Cartes de Jaume Brossa a Felip Cortella (1901-1903), apèndix a "Jaume Brossa: algunes dades noves", ps. 68-75; Gual: *Mitja vida...*, p. 136; Valenti: *El primer modernisme...*, ps. 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", *Gasete Catalana d'Art Dramàtic*, any I, núm. 2, 15-2-1919, p. 39.

<sup>1303</sup>- 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 eregut 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 brusco, 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", *l'Avantguarda*, any II, núm. 64, 2-5-1901, p. 308.

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'aloça, d'Iglésias, totes dues obres són "teatre d'idees", totes dues estrenades un mes abans que La culpable<sup>1304</sup>. L'aloça, sobretot, pel paral·lelisme de situacions i personatges, pot llegir-se també com una alternativa vitalista 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. La diferència respecte al text de Gual radica tan sols en el debat ideològic. I, amb tot, per aquestes dates, 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 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 medi de la plàstica i de les suggestions que aquesta determina"<sup>1305</sup>. En conclusió: la

---

<sup>1304</sup> La resclosa, Sitges, Teatre del Prado Suburense, 25-7-1899 i Barcelona, Teatre Romea, 17-11-1899. L'aloça, Barcelona, Teatre Principal, 14-11-1899.

<sup>1305</sup> J. Jordà: "Teatres. Romea. Cendres d'amor", Juventut, any I, núm. 5, 15-3-1900, ps. 74-75.

No és estrany que la primera peça d'Iglésias estrenada pel Teatre Íntim (16-5-1907) sigui Cos 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 Haratena de Delorde i Forestier). Vegeu, en el context d'aquesta sessió, un text d'Iglésias: "Teatre Íntim", 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 se n'estic convençut: que, gràcies als seus esforços, un dia o altre l'escena catalana resplendirà per tot arreu amb llusors de glòria. Que faci art, com ha fet sempre, però que no s'oblidi del poble, amb els seus sofriments i amb les seves

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, per combatre les batzegades dels defensors del teatre d'idees, Gual decideix muntar Espectres amb el Teatre Íntim. 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>1306</sup>; és a dir, per assegurar, si més no per la banda del text -un text el mèrit del qual ningú, o gairebé ningú, no qüestiona<sup>1307</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>1308</sup> Del conjunt de les crítiques, majoritàriament favorables, se'n poden despendre tres grans temes. D'entrada, la *nova*

---

esperances; que no l'abandoni; que s'entregui en 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, "U'Iglesias i jo sempre vàrem ésser bons companys. En l'empocament de les nostres discussions ens dèiem tot el que ens venia a la boca; ens barallàvem fort, i sempre acabàvem rient i desafiant-nos de nou." (Mitja vida, ps. 119-120). Vegeu, sobretot, Adria Gual: "Ignasi Iglesias", original ms., Fons Gual, Carpeta 36. Fora interessant fer un estudi detallat sobre els lligams entre l'obra d'Iglesias i la de Gual. Per exemple, el personatge del capellà, que ho és per un jurament fet a sa mare (La mare eterna, 1900), és probable que Iglesias l'hagués agafat del món gual·lià. També es poden establir força paral·lelismes entre Misteri de dolor i La resaca.

<sup>1306</sup>. Gual: Mitja vida, ps. 120.

El repartiment d'Espectres és el següent: Enric Giménez (Manders), Lluís Puiggari (Engstrand), Adrià Gual (Oswald), Carme Alcalà (Regina), Carlota Mena (senyora Alving). Puiggari, tot i ser actor novell, ha estat vinculat a l'Íntim des del començament. La senyoreta Alcalà ha tingut un paper menor a La culpable. Pel que fa a Carlota Mena -vidua 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 meravellósament sense cap mena d'affectació, aplicant-la, però, amb solennitat i justesa a totes les gradacions de l'emoció. Ni els estiregasalls avessos del melodrama, ni els corrents de la pacrosa rutina, no havien pogut fer ciot a les reserves del seu bon gust." Ibid., p. 121

<sup>1307</sup>. 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 ps. 121-126. Vegeu també Francesc Rieraola: Diari, Barcelona, Editorial Selecta, 1955 [1908], ps. 54-57.

<sup>1308</sup>. Gual: Mitja vida, p. 122.

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'única aportació 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 conocia 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, tildando a su autor de innovador que preconiza una moral salvaje con desequilibradas observaciones de los hombres y de las cosas."*<sup>199</sup>

---

<sup>199</sup> - J.M. Jordà: "Teatro Íntim Espectres de Ibsen", La Publicidad (21-3-1900)

Gràcies a la interpretació de l'Íntim -opina Jordà-, finalment, s'ha pogut accedir a l'autèntic sentit del text. Gual "*entendió que debía ser el valor artístico 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.*" Al seu entendre, la concreció detallada de l'espai, per exemple, 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 això, alhora que posa al descobert les autèntiques coordenades de l'obra, qüestiona 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."*

A partir d'aquesta refutació, Jordà s'acosta a la idea del mateix Gual, fins i tot és probable que, per la seva relació d'amistat, la conegui del cert. 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 si 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 és, porque toda innovación es siempre peligrosa. El porvenir,*



*para Ibsen, pertenece a Oswaldo."*

No content amb això, Jordà defensa la idea que l'obra té un desenllaç "optimista"<sup>1310</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 si y que obra con el cumplimiento de 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, fa una lectura vitalista i regeneradora d'Espectres. El pes de l'herència simbolitza 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>1311</sup>. L'autor noruec, segons això, és alhora "científico y 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:

---

<sup>1310</sup>- La idea ja l'havia defensada Pere Corominas en ocasió de la representació al Teatre Independent. Vegeu "L'obra d'Enric Ibsen", dins [Diàris i records...], ps.33-43.

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 te quelcom de repugnant: en la lectura fa mal, sobre les toiles 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 i Juris. Lo cas patològic, causant una emoció física depriment, immediata, brutal, cotubeix de tal manera a l'espectador, que l'emoció verdaderament artística, contemplativa, desinteressada, no es produeix, no resulta." Vegeu "Enrich Ibsen", dins Joseph Yxart Obrers catalanes..., Barcelona, Tip. "L'Aveng", 1896, ps.206-207.

<sup>1311</sup>- La idea -insisteixo- no s'allunya gens de la postulada de sempre pels sectors regeneracionistes: "La mort d'Oswald -havia dat Igésias vuit anys enrere-, degenerat per los vicis de son pare, ple d'aspiracions i idees, però mancant-li forces a son remollet 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 Teatre Regional, any II, núm.49, 14-1-1893, ps.1-2

*"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>1312</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 acortats els individus que formen part de l'esmentada agrupació en triar per a donar una de les seves funcions aquesta temporada."<sup>1313</sup> Incapaç d'argumentar els seus prejudicis, el comentarista es limita a parlar de sensació de "monotonia", produïda per "l'encarcament dels actors"<sup>1314</sup>, i, com ja és habitual, del volum de la veu excessivament baix<sup>1315</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 Espectres. 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>1316</sup>. Per exemple, per a La Renaixença, sempre a

---

<sup>1312</sup>- I segueix en un sentit que devia entusiasmar Gual: "*Quiero a la vida con delirio, la siento intensamente, pero no la defiendo con razones, ni la apoyo 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 el pastor: "¡! no puede ponerse en mi lugar!"*".

<sup>1313</sup>- Josep M. Torató: "Gazeta de teatres. Lirich", La Veu de Catalunya (21-3-1900)

<sup>1314</sup>- Compara les maneres de l'Intim, amb el model interpretatiu de la companyia italiana de la Mariani, que havia vingut a Barcelona feia poques setmanes amb Casa de nines.

<sup>1315</sup>- "El Teatre Intim -diu-, que alguna vegada ha arribat fins a suprimir l'apuntador, va rescabafar-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 paraven els actors, un s'enterava amb tanta claredat de lo que deia la veu eixida de la *corquilla* 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.

<sup>1316</sup>- Vegeu-ne un, per exemple, en una crítica favorable: E[mili] T[interior]: "Teatros. Teatre Intim. Gengangere (Espectres)", Jovenys, any I, núm. 7, 29-3-1900, ps. 107-108. "De cada cent paraules -assegura el crític- no en varem entendre la meitat", i això, es clar, dificulta la comprensió de l'obra i, fins i tot, entorbeix les seves potencialitats emotives. L'objecció, tal com la formula, té a veure amb aquell corrent d'opinió que creu que només es pot fer un "teatre intim" en un espai adequat. "Hi ha que desenganyar-se, mentre 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."

favor de Gual<sup>1317</sup>, l'obra de l'Ibsen obtingué una interpretació excel·lent, vibrant de naturalitat, sense exageracions de cap mena, donant tots els actors un relleu admirable als personatges." Així mateix, Antoni Espau, bon amic de Gual, des de Lo Somatent de Reus, sentència que

"Gual ha arribar fins allà a on pot arribar-se. Procurant una naturalitat en extrem justíssima han conseguit que s'esteriorisessin 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 debó, una veritable lluita de família. No era ficció, era talment la realitat mateixa."<sup>1318</sup>

La vindicació *realista* s'estén a la consideració de l'espai. L'elogi que Jordà ha dirigit a la realització detallada del "*medio ambiente*" esdevé, en la crítica d'Espau, un entusiasme desbordat per la naturalitat de l'escenografia:

"L'escena és una sala de debó, res de bambolines, mobles esgarriats ni teles pintades a la bona de Déu, sense to ni solta, sinó tot cuidat, 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."

---

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 marfina, 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 escoltadores 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.

<sup>1317</sup> - L'entusiasme és gairebé exagerat. Sembla rescabalar-se dels dos últims desencanys: "Los Espectres varen tenir grandíssim èxit, aplaudint entusiasmada la triada concurrèntia, tant les soberanes belleses de l'obra, com la benjocosa interpretació que obtingué: essent molt felicitat l'intel·ligent director del Teatre Íntim D. Adrià Gual per l'acertada direcció que sap donar a totes les obres que representa la companyia." "Noticias", La Repùblica (21-3-1900)

<sup>1318</sup> - Antoni Spau Vilaplana: "Notas d'art. Interpretació d'Els espectres d'Ibsen per l'agrupació del Teatre Íntim", Lo Somatent (15-4-1900). L'article és signat a març de 1900

Gràcies a aquesta naturalitat, és clar, l'espectador entra "més fàcilment dins el drama." Per tot plegat, si hi afegim la consideració d'una interpretació esplèndida<sup>1319</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>1320</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>1321</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>1322</sup>, procurarà fer una crítica imparcial. Aquesta advertència ja ens posa en antecedents de fins a quin punt els recels també

---

<sup>1319</sup>. És la crítica que dedica més espai a parlar de Gual com a actor: "En Gual digué i senti l'Oswald d'una manera clara. Lo despullà per complet d'aquells arracs, 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 enleu 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 consecrava. La part d'Oswald mai s'havia interpretat d'una manera tan honrada i artística."

<sup>1320</sup>. Vegeu també "Barcelona", Diario de Barcelona (21-3-1900)

<sup>1321</sup>. En relació a la rivalitat d'aquests dos grups, vegeu més endavant, ps.661-662. Vegeu també Casacuberta: Santiago Rusiñol, ps.416-421.

<sup>1322</sup>. 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'algu tan carismàtic com per exemple Jacint Verdaguer. 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 Cirro i en Peyo, en Paeo Alibò 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 Renaixença i Veu 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, num.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 consta com a col·laborador: any I, núm. 1, 15-2-1900, ps 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 provocació per part dels mateixos membres de la redacció.

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 -tenint en compte les dues darreres experiències amb la companyia- a l'hora d'alçar-se el teló:

"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 complert els nostres recels, puig hem de confessar amb franquesa que teníem molta por de què l'obra de l'Ibsen fos profanada."<sup>1323</sup>

"Lluny de ser una profanació -reconeix Tintorer-, sigué 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". Seguint el mateix esperit de modernitat -"donar a conèixer les obres modernes nacionals i estrangeres"-, Pèl & Ploma considera que és ara que 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 "les bones traduccions d'obres d'indiscutible mèrit"<sup>1324</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

---

<sup>1323</sup>. "Bé prou que ho sabem 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? Si, l'obra de l'Ibsen va sortir, en conjunt, ben arrodorida, 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."

<sup>1324</sup>. Vegeu "Teatre Íntim. Representació d'Espectres..."

modern estranger traduït al català. Com diria Vilaregut, cal ser devot "del geni de Bergen [Ibsen] i dels dramaturgs escandinaus, belgas, 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>1325</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>1326</sup>

D'acord o en contra amb aquest consell, Gual continuarà escrivit. 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>1327</sup>, ningú no pot sospitar 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'anul·lar 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 quallat. 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.

---

<sup>1325</sup>- [Salvador] Vilaregut] "Teatres Novetats. L'èredere", Juventut, any I, núm.7, 29-3-1900, p.108.

<sup>1326</sup>- "Teatre Íntim. Representació d'Espectres.". Utrillo acaba elogiant la "tenacitat" de Gual, "de la que hi han pocs exemples en els moviments artístics de la nostra terra."

<sup>1327</sup>- Fins i tot s'arriba a especular amb la possibilitat de fer una sèrie de representacions en català a Madrid. Concretament al Teatre de la Comedia i amb les obres següents: Espectres, L'arlesiana que passa, Silenci i una novetat, Teresa, de Clarin, traduïda per Josep Pujol i Brull. Vegeu L'Atlàntida, any IV, núm.137, 28-4-1900.