

**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**

## 2. LA DRAMATITZACIÓ DE LA CANÇÓ POPULAR

### 2.1. Els modernistes i la cançó popular.

El 1892, arran de la fundació, l'any anterior, de la Societat Catalana de Concerts, Amadeu Vives manifestava el seu desig de construir un art musical genuïnament català. Segons això,

"La Societat Catalana de Concerts té un ideal i aquest és grandios, puix consisteix en què Catalunya, musicalment parlant, es posi a l'altura de les primeres nacions del món i si pot ser, vagi davant de totes; i això, de dos maneres: la primera facilitant medis per a la creació d'un estil català, la llavor del qual fos la cançó popular, i en segon lloc, donant grans concerts no solament d'obres catalanes, sinó de les millors obres d'art que ha produït el geni."<sup>768</sup>

Aquestes paraules són un dels molts exponents d'un nou ideari musical que, afavorit, entre altres iniciatives, pel naixement i l'èxit de l'Orfeó Català i, una mica més tard, de la coral Catalunya Nova, pretén convertir la cançó popular en la pedra de toc d'un estil musical intrínsec. Gual, com a membre de la Societat Catalana de Concerts, assumeix plenament aquest ideal<sup>769</sup>. L'element més emblemàtic de la comunió d'idees entre el dramaturg i l'agrupació musical és el cartell que la Societat, l'any 1896, li encarrega per anunciar una sèrie de concerts al Teatre Líric<sup>770</sup>. El motiu principal d'aquest cartell

---

<sup>768</sup> A. Vives: "La Societat Catalana de Concerts", *La Veu de Catalunya*, any II, núm 35, 28-8-1892, ps.410-412

<sup>769</sup> L'any 1897, Gual assegura que ja "feia temps que lu pensava jo en fer quefcom aixis, no sé per què, com entre hoires, amoxava la concepció d'una obra d'art que fos flor de la nostra terra, d'aquesta terra modesta i entristida, la dels cantis llagrimosos i nalles." Vegeu "Conferència-corta servant de proleg", dins *Blancaflor*, original ms. Fons Gual, núm 1414. Publicat a *Blancaflor. Cant armonizat per la esena, per Adria Gual*, Barcelona, Imprempta i litografia de Joseph Cunill Sala, 1904, ps VII-LX. L'esent, malgrat la data de publicació, és signat el mes d'agost de 1897. Va ser llegir per Josep Pujol i Brull la nit de l'estrena (30-1-1899).

<sup>770</sup> L'any 1896 és l'any en què, després de la dimissió de Frederic de Puig-Sampere, Gual accedeix al càrrec de secretari de l'entitat. Vegeu Avinyà: "La Societat Catalana de Concerts", dins *La música i el modernisme*, ps.18-36. La sèrie a què he fet referència és la Setena, dirigida per Crickboom (amb Angenot, Gillet, Gide i Casals) i amb la col.laboració de E. Chausson i el violinista E. Ysaye. Va tenir lloc els dies 31-10-1896 i 5 i 6-11-1896.

és una figura al·legòrica<sup>771</sup>: una dona-arbre, de llarga cabellera inundada de llum pel sol ixent, fa sonar un instrument de vent; al seu voltant un estol blanc d'ocells; als seus peus, dues flors de lis blanques, com les del cartell de Nocturn. Com a personificació de la música, la simbologia sembla clara: la música, *arrelada* a la terra, *desvetlla* la Natura i els homes que l'habiten expandint els seus sons vivificadors per l'aire. Només un any després, l'11 d'agost de 1897, a la "Conferència-pròleg" de Blancaflor, Gual hi glossa literàriament el motiu. La dona-arbre, però, ha esdevingut una al·legoria de la cançó popular:

"Jo la veig la cançó popular, sí, la veig; és una jove de cabells ni rossos ni negres, una dona d'ulls blaus lligada en un arbre a la cima més alta de la més alta muntanya de Catalunya, lligada amb heures a un arbre vell i robust, de branques cargolades, d'arrels que com a serps immòbils enrotllen els peus de la captiva hermosa i, d'allà estant, els cabells anant-li a l'aire, mirant ensota les planes catalanes arplecs de cases arrupides, captiva d'anys i anys sense envellir-se, que ha vist rebotcar tantes passions en sots d'ella, la recorda plantiva i, entre somnis i llàgrimes, les canta a l'acompanyament de l'aire que la besa. I sos cants, arrels avall de l'arbre sumptuós, fan cap a les serres, de les serres a les valls, de les valls a la plana i fins al mar corren i corren i fan niu en les ànimes entrant-hi bo i barrejades amb l'aire que es respira, i de les ànimes estant arriben a flor de llavis, escampant-se pel món. És ella, l'àngel dels bressols, la confidenta dels enamorats, la guarda-secrets de tot un poble, que plora i riu per nosaltres, que se fa estimar tant com si fos la mare"<sup>772</sup>.

---

<sup>771</sup> La imatge ha estat reproduïda a bastament. Vegeu-la, per exemple, a Balle, Bravo, Coca: Adria Gual, p. 71.

<sup>772</sup> Adrià Gual: "Conferència-corta...", p. IX.

Hi ha un cert paral·lelisme amb el discurs que, només sis mesos abans, Rusiñol ha fet abans de la representació de La fada ("La fada d'en Morera. Allocució llegida el dia de l'estrena", OC, II, ps 615-618. Ha estat publicat fa pocs anys a Enric Morera: La fada. Llibret de Jaume Massó i Torrents, Barcelona, Ed. L'Avenç, 1990, ps 9-13). N'apunto un fragment: "La veiem [la Poesia] com somriu, i a son pas misteriós per les valls i planes, a la veu de sa veu melangiosa, al rastre perfumat que deixa amb son mantell rotant les asprors de la terra, de la terra adormida, sentim brotar cançons no escoltades fins ara; les sentim tremolar a sota l'herba flaireosa, les veiem revifar-se, les veiem reunir-se i les oïm cantar com cor que desperta, omplint l'aire de veus que unides a l'espai harmonitzen la pàtria", p. 615-616.

D'aquesta manera, l'any 1897, Gual s'afegeix a l'apologia modernista -i també catalanista<sup>773</sup>- de la cançó popular. Amb tot, Gual intentarà justificar l'estímul sobretot en l'ús que el modernisme cultural ha fet d'una certa tradició erudita:

"Pel que respecta al meu cas -afirma-, els motius que van induir-m'hi no foren sinó els mateixos que en altre temps havien contribuït als meus encegaments musicals, davallats de les nostres cançons i el nostre folklore, aleshores que Francesc Alió, en bona part apadrinat pel mestre Pedrell, i com una conseqüència del predicament de Milà i Fontanals i Francesc Pelagi Briz, s'arriscava, el primer, al culte pulcríssim i respectuós de revivre la cançó catalana, tasca a la qual no es féu estrany el mateix Enric Morera [...] i que, tot esperant les grans concrecions del mestre Nicolau, fou escomesa per força d'altres, als ritmes de les investigacions de l'Aureli Campmany"<sup>774</sup>.

I això és perfectament lògic car, com molt bé ha destacat Marfany, "és per l'intent de crear una vida musical catalana moderna, de seguir en aquest terreny els corrents de la modernitat exemplificada en les grans cultures europees"<sup>775</sup>, que les cançons tradicionals esdevenen, en els últims anys del segle, no simplement un element emblemàtic del catalanisme puixant, sinó un dels factors més destacats en el procés de modernització cultural. L'apologia de la cançó, doncs, ha d'entendre's en el context d'un ample procés de modernització de la tradició cultural, el qual ha d'entroncar l'empenta del moviment catalanista i les aspiracions idealistes dels artistes moderns<sup>776</sup>.

---

<sup>773</sup>- A propòsit d'aquesta qüestió, vegeu sobretot Joan-Lluís Marfany: "Al damunt dels nostres canvis...: nacionalisme, modernisme i cant coral a la Barcelona del final de segle", *Recerques*, núm.19, 1897, ps.85-113. Condensat i ampliat a *La cultura del catalanisme*, Barcelona, Empúries, 1995, ps. 307-321. Per una introducció general al tema, vegeu Josep Romeu i Figueras: "L'apropiació modernista de la cançó popular i del llegendari", *Serra d'Or*, any XII, núm.135, desembre 1970, ps 57-59.

<sup>774</sup>- Gual: *Mitja vida*, ps. 99-100.

<sup>775</sup>- "Al damunt...", p.103.

<sup>776</sup>- "La recuperació i la divulgació de les cançons populars a través del cant coral i de la campanya conjunta que en feien, des de punts de vista diferents, tant modernistes com regionalistes, constituïa una de les vies adoptades pel catalanisme finisecular per tal d'aconseguir la recatalanització de Catalunya. Dit d'una altra manera: la presa de consciència de la catalanitat per part d'importants i heterogenis sectors socials. I aquesta via, tenint en compte l'important paper que representen el símbol, el mite i, en general, les tradicions *inventades* en el procés de formació i definició de tot catalanisme", Casacuberta: *Santiago Rusiñol*, p.263.

Pel que fa al rerefons filosòfic de tota aquesta empena, (si prescindim de la realitat crua; és a dir, que els cants tradicionals a final de segle pràcticament són en vies d'extinció i que els catalanistes no tenen escrúpols alhora de mistificar-ne el contingut<sup>777</sup>), es tracta simplement de valorar la cançó com a manifestació espontània de l'ànima del poble i, en conseqüència, com a instrument de regeneració col·lectiva. Francesc Pelagi Briz, l'any 1866, havia afirmat que "la poesia és tan antiga com la mateixa terra", que "la verdadera font de poesia és lo cor" i que "tot home, al revenirse del treball, al clavar los ulls al cel per a lloar Déu, a l'empunyir una arma per a defendre sos llars, lo primer que li ve a la boca és un doll de paraules que ben bé poden anomenar-se poesia" i que prové directament de la terra<sup>778</sup>. Més tard, el naturalisme establirà el lligam indissociable i determinant entre la terra (clima, orografia, vegetació...) i l'home que l'habita. Amb una simple manipulació idealista d'aquestes teories deterministes sobre el medi, es justificarà una concepció gairebé panteista de l'univers. Hom definirà, així, l'home com un reflex o projecció del món que l'envolta ("Sembla que la terra esmerci totes les seves forces en arribar a produir

---

<sup>777</sup>- "[Eren] velles cançons pràcticament oblidades de tothom, recollides *in extremis* dels llavis d'alguna vella pagesa en alguna remota masia [les que] representaven fàcilment aquesta catalanitat essencial, amagada sota una crosta de castellanització, la recuperació de la qual era la tasca essencial del catalanisme. En cantar-les, els catalanistes comprovaven i afirmaven la seva qualitat d'autèntics catalans i reintroduïen el veritable esperit nacional en els àmbits més moderns de la vida catalana, que eren, en teoria, els més allunyats d'ell." Marfany La cultura del..., ps 311.

Pel que fa a la mistificació, és prou simptomàtic que tot i les cançons "que, tot i ser catalanes, podien ser legítimament qualificades de populars i constituir un precedent immediat, autòcton i viu -és a dir, una autèntica tradició-, per la tasca de corals i orfeons, havien de ser re-inventades, amb gran escàndol i indignació dels qui encara les cantaven en la seva forma original" les cançons de Clavé. Calba, en efecte, extreure-les de la història, real i imputa, i incorporar-les a l'eterna tradició " [ibid], ps 316-317; també Roger Alier: "La societat coral *Catalunya Nova*", D'Art, núm.2, maig 1973, ps.45-70

És interessant consultar el relat paròdic d'Esteve Suñol, que, a més de presentar-nos el lligam entre les societats corals catalanistes i les tendències artístiques modernistes, al·ludeix irònicament a la problemàtica de les mistificacions: "El mestre ens volia fer fruit una de les seves cançons *arreglades del natural* amb els farvalans i faroiments que d'algun temps a n'aquesta banda s'usen per a servir-nos la ingènua i senzilla tonada popular". E. Suñol "La Lira Modernista", La Veu de Catalunya (7-2-1899), recollit a Llibre de memòries, Barcelona, Llibreria de F. Puig, 1903, ps.337-346 (per la cita, p.344).

També val la pena resseguir l'aventura d'una cançó com ara Els Segadors fins a esdevenir "himne nacional" vegen els estudis citats de Marfany i també, entre altres documents coetanis, Joan Maragall: "Los Segadores", Diario de Barcelona (27-9-1899) o OC, II, ps.586-588.

<sup>778</sup>- No en va el seu cançoner és va titular Cançons de la terra. Francesch Pelay Briz: Cançons de la terra, Barcelona, Llibreria de E. Ferrando Roca, 1866. Per la cita, p.LX

l'home com més alt sentit de si mateixa")<sup>776</sup>; la cançó popular, que brolla ingènuament i espontàniament dels seus llavis, esdevindrà per aquest motiu l'expressió pura de l'ànima de la terra i, per consegüent, l'expressió harmònica dels lligams transcendents entre aquesta darrera i la col·lectivitat. Dit d'una altra manera: gràcies a la cançó, motllada per una ingenuïtat i una sinceritat d'arrel còsmica, la col·lectivitat expressa l'harmonia primitiva amb l'univers i el sentit de la seva existència com a poble. Apel·lant a la cançó, doncs, pot redimir-se. Santiago Rusiñol ho expressa a la seva manera:

"el cant popular és com la veu misteriosa brotant del sentiment del poble, és com l'alè d'art del mateix poble; és com l'essència d'esperit deixat pels que s'han transmès com herència de poesia, testament noble d'uns béns recollits vora del mar, a les veus de la plana, en els cants indecisos de la terra, a l'orquestra vibrant de les esteses quietuds, en aquell grandió pentagrama on volen com sensacions les queixes blaves tremoloses de les coses invisibles."<sup>780</sup>

El matís que afegeix Rusiñol és interessant. Gràcies a la cançó popular, els homes que viuen en contacte directe i harmònic amb la Natura, tot recollint l'herència dels seus ancestres, aconsegueixen de forma inconscient exterioritzar els signes obscurs amb què la realitat s'expressa: la cançó prové de la terra i la terra, com diria Baudelaire, s'expressa en "confuses paraules"; el missatge enigmàtic de la Natura, doncs, és verbalitzat per l'home, sense cap mena de premeditació ni consciència, gràcies a la cançó. Un cop establert això, la comparació es fa inevitable: aquests individus se'n podria dir *purs*, efectuant ingènuament i inconscientment una acció similar a la dels artistes (amb els quals, a més, comparteixen la sinceritat i la intensitat de sentiment,

---

<sup>776</sup> Joan Maragall: "Elogi de la paraula" (1903), *OC*, II, p.44. O com havia dit Soler i Miquel: "*aquellas gentes que en su simplicidad, fortaleza y lentitud son un verdadero reflejo humano del mundo en que viven.*" "*Crónicas Pirineas*", dins *Escritos de José Soler y Miquel*. Barcelona. Tip. L'Avenc. 1898, p.94

<sup>780</sup> "Cansons del poble", *La Voz de Sitges*, núm 80, 7-7-1895, p 1. Publicat també dins d' *Anant pel món* i a *OC*, II, ps.45-47 (citare per aquesta darrera: "Cançons del poble"). Finalment, també a *L'Atlàntida*, any II, núm 18, 1-2-1897 i a *Catalunya Nova*, any II, núm 4, 18-7-1897, ps.2-3. (Des del mes de març de l'any anterior, aquesta darrera publicació compta amb una il·lustració de capçalera feta per Gual: el sol ixent damunt una Natura exultant (des de l'any I, núm 1, 22-3-1896 fins a l'any VI, núm.9, 29-6-1901).

perquè "no tohom té els ulls de l'ànima ben oberts per veure a totes hores aquest interminable museu d'obres magnes que componen la Naturalesa"<sup>781</sup>), són els que posseeixen el poder d'expressar amb els seus cants, amb el seu art primitiu i etern, les harmonies sobrenaturals, els acords inefables i misteriosos de la Bellesa universal. L'expressió primitiva del poble i les propostes de l'art modern, per tant, s'identifiquen.

La cançó popular resulta, un art "seriós i noble combregat amb el paisatge i enaltit amb l'harmonia", un "art masclé, fill del poble català i batejat a les piles baptismals del modernisme."<sup>782</sup> L'art modern, la Poesia, ha de contenir, si us plau per força, les mateixes qualitats regeneradores que palpiten als acords de la cançó. Urgeix, doncs, retrobar una expressió artística primigènia i genuïna, sincera i ingènua, sense restriccions de cap mena, sense concessions servils al gust dominant i a la comercialitat embrutidora. Per descomptat, és una recerca que no suposa cap mirada nostàlgica al passat gloriós del poble català; el que cal és una reconciliació amb les essències més pures, amb els signes més representatius de l'autèntic esperit de la terra. El repte, per més que pugui semblar paradoxal, l'assumeixen les opcions idealistes modernes. De fet, la cançó popular, un cop trasplantada al teatre, entroncarà amb les propostes escèniques de caire simbolista.

## 2.2. Cançó popular i art modern..

Dos textos de Rusiñol -precedint i influenciant la "Conferència-curta" de Gual<sup>783</sup>- marquen les pautes de la simbiosi entre cançó i art modern. En primer lloc, la

---

<sup>781</sup>- Adria Gual: "L'art Popular", originat ms., 1902 aprox., Fons Gual, Carpeta 47.

<sup>782</sup>- Rusiñol: "La fada", p.617.

<sup>783</sup>- Amb la seva "Conferència-curta", Gual es proposa explícitament preparar el públic abans de l'obra, "posar al corrent el públic per arribar a gratar en lo més fondo de sa sensibilitat, per explicar lo que jo volia." ("Al Sr. Joseph Camer", dins Banquet, p.IV; publicat també a Catalunya, núm 27, març 1904, ps.87-90.) En aquest sentit, al

conferència llegida a Sitges, en la sessió musical celebrada amb motiu de la visita de l'Orfeó Català el dia 11 d'agost de 1895 (llegida també el dia 17 de gener de 1897 a "Catalunya Nova")<sup>784</sup>; en segon lloc, la conferència llegida també a Sitges, el 14 de febrer del 1897, arran de l'estrena de La fada.

La fada -com diu Casacuberta- "va aconseguir d'aglutinar novament la plana major del modernisme en un projecte comú que, a diferència de La intrusa i del certamen decadentista, va ser capaç de despertar l'interès de bona part dels grups i grupets que feien professió del catalanisme de les Bases de Manresa." De fet, "cal situar l'estrena de La fada en el punt de confluència d'un "modernisme de bona mena" amb un catalanisme en vies d'expansió. O sigui, en el punt a partir del qual és lícit de parlar de la dissolució del modernisme en el catalanisme."<sup>785</sup> D'altra banda, La fada representa una embat important en contra del perill desnaturalitzador (descatalanitzador) que suposa l'impuls, aparentment imparable, del *gènere chico* i el flamenquisme. També és un impuls potent contra els convencionalismes imperants en el teatre, contra "l'adulació", els "aplaudiments fàcils", el "mal gust", "la música de motllo", "els crits d'esgarriosa agonia sortits de la gargamella", "els ais! de lloguer", en definitiva, "l'art inflat i pretensions". Finalment, La fada significa una opció declarada pel model wagnerià a l'hora de posar les bases d'un futur teatre líric català.

L'al·locució llegida per Rusiñol amb motiu de l'estrena de La fada és un exponent nítid de la confluència entre la reivindicació de la cançó popular i el to i la imatgeria simbolista-decadentista. Per exemple, segons Rusiñol, el mestre Morera,

---

marge dels components lògics de precaució o d'inseguretat, a partir de Blancaflor, els prólegs i les al·locucions que Gual farà precedir a l'edició i a l'estrena de les seves obres, s'hauran de llegir com un component més de suggestió i el principi del procés.

<sup>784</sup> Rusiñol "Cançons del poble". Vegeu, a propòsit d'aquesta segona lectura, l'article "Catalunya Nova", de Jordi de Pallars, a L'Atlàntida (any II, núm. 18, 1-2-1897) en que es torna a publicar la conferència. Vegeu també Revista de Catalunya, any I, núm 4, gener 1897.

<sup>785</sup> Casacuberta Santiago Rusiñol, ps. 266-267.



quan ha sentit l'alè pur dels cants populars ("cançons verges sortint del cor de l'home com un plany amorós"), els ha sentit

"queixant-se amb veu tristíssima, volant, dels llavis tendres com vol d'ocells que s'alça refilant cants de glòria, resats per veus de mare amb els llavis rosats; aquelles veus del poble fetes de sospirs d'ànimes: aquelles veus per gaudir i per plorar, per estimar i morir, per sentir enyorança o consol de la vida, les escoltà en Morera amb devoció intensíssima."

Les cançons del poble són titllades de "flors modestes, senzilles i oloroses" ("vestides de pageses") banyades pels "petons de la lluna". Morera -continua Rusiñol- ha collit aquestes flors i les ha vestides de "colors simbolistes". El resultat ha estat una "cascada desfeta de Natura salvatge i bella simetria d'un art refinadíssim." Gairebé es produeix una veritable fusió de contraris. La cançó popular, primitiva i salvatge, adquireix, per la seva autenticitat i per la seva senzillesa, tots els poders balsàmics de l'art modern tal com l'entenen els corrents esteticistes del moment. Així com la Poesia proporciona consol als esperits fatigats per la prosa embrutidora de la quotidianitat urbana, la cançó popular reconforta els esperits assedegats retornant-los a l'harmonia original. I és que la cançó és un recurs espontani de l'esperit i del pensament, bé en moments de tristesa, bé en moments d'"esbojarrada alegria". Proporciona "bàlsam d'olorosa boira", "mitiga el riure amb vel de tendresa", "retorna el cor a la vida" en moments de melangia i, finalment, "alenta l'esperit com beguda misteriosa."<sup>76</sup>

---

<sup>76</sup>- Rusiñol: "Cançons del poble", p. 46

El valor de la tristesa i de la melangia és important. En opinió de Gual, les cançons, que reviften al record de les "non-nous de tants anys enrere", s'engrandeixen precisament per "la mateixa tristor que porta en si el recordar coses passades", "Conferència-corta...", p. VII. La idea prové altre cop de la simbiosi entre art modern i cançó popular. Al cap i a la fi, es tracta d'accedir a la Bellesa i, tal com havia dit Poe, "qualsevol tipus de bellesa, en la seva manifestació suprema, provoca invariablement les llàgrimes en un esperit sensible. La malenconia és, doncs, el més legítim dels tons poètics" (Edgar A. Poe: *Bellesa i veritat*, València, Albatros, 1995, p. 40).

És força interessant constatar com la lectura més o menys decadent de la cançó, tenint en compte que és la cançó popular qui tradueix els trets definitoris de l'ànima catalana, implica una assimilació ètnica de la melangia i de la tristesa al poble català. Així es manifesta, fins i tot, Alexandre Cortada que, el mateix any -evidentment des d'un punt de vista contrari al decadentisme-, tot ressenyant una altra obra de Rusiñol (*Oracions*), assegura que "Todo el arte catalán se ha distinguido por ofrecerse revestido de cierta melancolía especial, cuyo ejemplo más visible lo tenemos en el sentimiento de la generalidad de nuestras canciones populares. Todas ellas despiden una queja, una tristeza como lamentación por un ideal perdido o no alcanzado, el deseo de algo inaccesible." (Alexandre Cortada: "Oracions, de Santiago Rusiñol", *La Vanguardia* (21-8-1897)). Cortada, de fet, intenta assimilar *Oracions* als nous corrents naturistes francesos, que han nascut en oposició decidida contra el decadentisme i el simbolisme extremitats

La cançó popular, d'altra banda, es caracteritza per portar el consol sense recórrer a pensaments complexos i a grans teories. Segons Gual, accedir al món que evoca la cançó, recuperar l'emoció del "record d'aquests espectres", proporciona "plaer suau" i "endolceix el viure"<sup>787</sup>. Són, per tant, emocions molt bàsiques les que cal actualitzar; res de metàfors encobertes: la cançó no transmet un missatge ideològic concret; ben al contrari, transmet un estat emocional complex i indefinible que per la via del record conté poders balsàmics i curatius<sup>788</sup>. Per aquest motiu, el component redemptor d'un art que prengui com a fonament la cançó popular no tindrà res a veure amb el component redemptor d'un art ideològic, com, per exemple, el teatre d'idees. La senzillesa, entesa com a fonament de tota emoció autènticament trasbalsadora, és l'argument més utilitzat pels detractors d'aquesta mena de dramatúrgia. En opinió de Gual es tracta d'

"[...] arribar al més alt grau d'emoció per la més pura senzillesa, sense transcendències ni fam d'averiguar el *perquè*, fugint per complet d'aquesta qüestió tan antipàtica. Mostrar lo senzill i deixar lo fondo, i penetrant entre un especial misteri que animi l'espectador a obrir els ulls de l'ànima per acostumar-se a dar-se compte de les bel·leses desconegudes, per fer-se hermós tot acostant-s'hi."<sup>789</sup>

Per un altre costat, amb la intervenció de la cançó popular l'home desperta els seus sentits, que s'han adormit en la rutina aclaparadora de la vida moderna. Gual ho expressa gràficament:

---

Per a ell, el to decadent de l'obra no respon tant a la moda del·lèscent com a "una cosa natural" que a Catalunya brota directament de la terra. En aquest sentit, Rusiñol participa d'una tradició de molts i molts anys, una tradició de la qual participen des de Ramon Llull a Verdaguier passant per Vayreda o Massó i Torrents, una tradició que enalteix la vida sencera de la naturalesa; és a dir, una tradició vitalista.

<sup>787</sup>. "Conferència-corta...", p. VIII.

<sup>788</sup>. "Què ho fa que, quan ens deixem de teories, són aquelles cançons senzilles sentides en el bressol les que més ens commouen i les aspirem per dintre amb els sentits més oberts?". Rusiñol: "Cançons del poble", p.45.

<sup>789</sup>. Adrià Gual: "El teatre modern: innovador?", original ms., Fons Gual, Carpeta 47.

"Veig junts i confosos els elements que formen el poble. L'obrer desinfectant-se dels fums de la ciutat, i el pagès reconeixent-se ditxós a l'adonar-se que en els seus dominis la bellesa hi brota com mai hauria presentit."<sup>790</sup>

Així doncs, el poble recupera tot un enfilall de sensacions -emocions pures- que, sense saber com, l'atansen a una harmonia primigènia que tenia oblidada, que ha proscrit als racons més obscurs de la consciència, a un "estat somniat de claredat espiritual".

L'efecte *trasmalsador* de la cançó, en efecte, no només suposa una mirada enrere cap a una edat primitiva de l'home, també comporta un retrocés cap a la puresa inicial de la pròpia existència; en poques paraules: la limpidesa espiritual, els sentits oberts i la mirada innocent de la infantesa. La cançó, al mateix temps que reconcilia l'home amb les harmonies universals, el bressola de bell nou als braços amorosos de la "mare". Es tracta, simplement, del retrobament sanitari amb les primeres melodies de l'existència individual: les cançons de bressol, els cants amorosos de la dona acompanyant el son dels infants. Tot escoltant aquestes cançons, "al seu compàs de somni" -diu Rusiñol:

"veiem passar aquells primers anys de la vida boirosos i plens de llum  
esfumada; aquelles figures velades, crescudes després i apropiades i tornades a  
perdre a un últim terme com una estranya carícia."<sup>791</sup>

En idèntic sentit, per a Gual, la cançó popular, a més de remetre la col·lectivitat a un estat harmònic primigeni, projecta l'home cap als dies feliços de la seva infància.

Durant la infantesa l'home és pur, innocent i sensible; amb l'edat adulta, però, es torna interessat, egoista, desconfiat, indiferent i pragmàtic<sup>792</sup>. És tan important, doncs, recuperar *l'estat d'infància* de l'individu ("hores de pau i d'infantesa, fonts del

---

<sup>790</sup>- Gual: "L'art popular"

<sup>791</sup>- Rusiñol: "Cançons del poble", p. 45.

<sup>792</sup>- També ho creu Rusiñol: "Aquests ulls que obriu amb tanta innocència, un vel de pressentiments els glaçarà de tristesa, la vergonya els farà cloure, i el dolor els farà tancar; aquests colors de ponçella que dibuixen amb carni la saba de les vostres venes, s'esgrogueiran poc a poc amb la febre del saber i l'anganyosa ambició de la glòria i la riquesa; els vostres llavis, rosats com corol·les de camèlia, s'assecaran, aprimant-se pel fel de la mentida;" Santiago Rusiñol: "Als infants", dins *Omnicions*, *OC*, I, ps 14-15.

pervindre"<sup>793</sup>) com recuperar la infància de la col·lectivitat. Les cançons populars serveixen per ambdós objectius. D'una banda,

"Al recordar aquells temps, desperten les cançons endormiscades que, amb orella d'infant, pura encara de sorolls atabaladors de la vida, vàrem recollir dels mateixos i amorosos llavis de la mare al compàs d'un bressol que trontollava, o al gronxament de la falda, entre petons i abraçades [...] Aquelles melodies sentides sense sentir-les a manera de remor amorós que ens adormia i ens despertava, avui tornen a nosaltres amb certa majestat d'amigues íntimes, i descobrim en elles tot un sens fi de fineses i entendriments que les enrobusteixen. [...] i al igual que ses notes entren poc a poc a trucar lo més enfondit de la nostra ànima, els personatges que les motivaren prenen també una certa vida, vida de ressucitats que sentim parlar mentres es mostren com a fantasmes que són d'aquell mateix *aleshores*."<sup>794</sup>

El component misteriós i inefable, amb tot, no es limita als boirosos anys de la infantesa. El cant popular "és la veu misteriosa brotant del sentiment del poble", les queixes "tremoloses de les coses invisibles"<sup>795</sup>. Ho he comentat una mica més amunt: a causa del seu caràcter no premeditat i espontani, la cançó popular accedeix amb tota naturalitat a l'expressió del misteri; a aquell estadi de compenetració que cobeja el

---

<sup>793</sup>- "Conferència-Curta...", p.VII.

A manera de manifest i a propòsit d'un nou model teatral (el drama-contes, l'any 1910, Gual, tot insistint en conceptes com el de les *correspondències*, rebla el clau de la qüestió: "Voldria haver sabut servir-me de la parçula per a fer-ne tomassolats melòdics que responguessin meravellosament a determinats estatsànimes, colonat amb plàstica i captivar sentimentalment per medi d'una senzillesa adorable que logrés convertir en grans infants, en infants bondadosos i experts, a tots aquells que de la meua comèdia en rebessin l'alena. [...] Voldria haver sabut desvetllar en l'esperit del nostre espectador, avui adormit, fatigat i apesarat per un sens nombre de pecats i errades en la vida social i estètica, aquell renéixer a l'encant, a la simplicitat del fructífer admirar, al goig de sublimar-se per un seguit de cadències i harmonies internes i externes que, amb tota dolcesa i habilitat, el col·loquin enfront el record de ses primeres emocions conscients." Adrià Gual: "Voldria", pròleg a *Donzell qui cerca muller*, Barcelona, 1910, ps.III-IV

<sup>794</sup>- Gual: "Conferència-curta...", p. VII-VIII.

També en un altre lloc: "la primera espuma d'art que ens han posat a l'ànima ha sigut la que ha vingut per boca d'una dona covant els nostres somnis, com si la dona, missatgera dels àngels, rebes d'ells la missió d'adormir-nos dolçament, disposant-nos al despertament dels encisos." Adrià Gual: "El teatre popular", *Jovenut*, núm. 65, 7-5-1901, p. 316).

L'any 1907, Gual estén la idea al concepte general de la *música*. Diu així: "L'art de la música neix amb nosaltres, o si es vol millor, ens rep a les portes de la vida, com un àngel escaient que treballa constant, ferm i delutós per fer-nos la vida agradable, i aquest àngel és representat per una dona que en diuen mare, per una dona que, al temps que canta, ens amolla, ens bressa, ens besa i guanta embadalida com si fos la mateixa cançó tomada humana, o com si fos la mateixa humanitat tomada cançó." Gual: "Concepte general de la música"

<sup>795</sup>- Rusiñol: "Cançons del poble", p.45.

Poeta en el seu intent de traduir, amb sinceritat, senzillesa i intensitat de sentiment, els signes obscurs amb què s'expressa el món. L'elaboració sentida, sincera i senzilla de les "confuses paraules", quan es produeix sense premeditació ni *voluntat* artística, produeix, doncs, la cançó popular. No en va les cançons "es confonen amb totes les veus de la nit", per això són com "crits d'aquella mateixa nit nascuts del misteri de l'ombra". Són la veu de les plantes, de les roques, del vent... Són "bronzits i ecos de l'aire, i sons de flautes de les canyes harmonisats per l'ambient i apresos per l'instint de l'home?"<sup>796</sup> ¿Cal marcar alguna diferència entre l'individu en podríem dir *normal*, que canta la cançó i l'artista que crea, amb plena consciència del que fa, un instrument de redempció? El primer, tot i expressar amb el cant l'ànima de la terra, probablement no té consciència del seu poder, de la seva excepcionalitat. El segon -l'esperit artístic sensible-, en canvi, desenvolupa la capacitat per comprendre el sentit ocult de les coses i acaba assumint una sacrificada tasca de guiatge i traducció ("Tots els artistes -dirà Gual-, pel sol fet de ser-ho -si ho són de veres-, tenen un fondo d'hermosura introbable, i no es poden refugir d'aportar al món tot allò que puga augmentar en ells la claraevidència [sic] d'uns sens fi d'admiradors que avui dormen en les tenebres de la ignorància."<sup>797</sup>). En l'àmbit col·lectiu, doncs, la cançó, pel fet de brollar espontàniament dels llavis del poble, no conté la qualitat premeditada de l'art. No són cants "nascuts amb artifici". Apropa, sí, els homes als estats de puresa primitius, però

---

<sup>796</sup>- *Ibid.*, p.46

Aquesta relació estreta entre Terra i Cançó, d'altra banda, ha de ser vetllada com un tresor immens: "No voldriem -diu Rusiñol- que un aire foraster les malgastés [les veus de la terra]". Fóra un gran desastre per a la identitat catalana que, en un determinat moment, aquestes veus "es veïessin ferides per cants que no vénen del paisatge, de cants malalts nascuts amb artifici i no portats per l'aire de la serra, ni gromats per les onades del mar, ni transmesos pel record, sinó per murgues forasteres..." Rusiñol al·ludeix una vegada més al perill del flamenquisme i el gènere *chico*, les bèsties negres particulars del catalanisme, segons sembla, una de les nafres més profundes de la societat catalana del moment, melodies foranes que, amb un èxit sense precedents, desdibuïxen el caràcter propi de la comunitat catalana. Pobre poble -continua Rusiñol- "el que deixa cantar la terra i no l'escolta" el que, en braços d'amor fongits, deixa plorar les fonts sota l'arbreda, remorejar les veus de rut, clapotejar les onades sense parar-se a sentir-les i transmetre aquests ais als fills que vénen!"

<sup>797</sup>- Gual: "L'art popular".

Wagner expressa la mateixa idea: "*A través de [el fet Poeta] lo inconsciente en el producto popular alcanza la consciencia, y él es el que comunica al pueblo esta consciencia. Así, pues, en el arte la vida inconsciente del pueblo alcanza la consciencia y, por cierto, de forma más precisa y definida que en la ciencia.*" Richard Wagner: "*El arte del futuro. En torno al principio del comunismo (1849)*", dins *Escritos y conferencias*, Barcelona, Labor, 1975, p.125.

en tot cas d'una forma poc elaborada i poc conscient. Conseqüentment, cal fer un altre matis: mentre els signes enigmàtics que provenen de la realitat poden ser *traduïts* per l'activitat artística, quan parlem de cançó, difícilment es podrà diferenciar entre el que és missatge (*expressió*) i el que és *traducció*. Ja ho he dit: d'una banda, les "confuses paraules" són la mateixa cançó; de l'altra, la cançó és una verbalització -i per tant traducció- de les "confuses paraules". Això vol dir que, d'una forma o altra, l'home que canta actua simultàniament d'emissor i de receptor. La reflexió sobre la distància necessària entre aquests dos extrems (allò que separa o uneix missatge originari i traducció artística) és el que condueix, de rebot, al debat *modernista* al voltant de l'espontaneïsmes i de la teoria maragalliana de la "paraula viva".

Joan Maragall, sobretot a partir de l'"Elogi de la Paraula" (1903), trenca una mica la dicotomia que acabo d'enunciar tot relativitzant l'aspecte premeditat de l'art. "La paraula del poeta -assegura- surt amb ritme de so i de llum, amb el ritme únic de la bellesa creadora."<sup>798</sup> Segons diu, el poeta també experimenta "el ritme diví de les coses en la pròpia ànima". "I així sembla que Déu crea en la paraula inspirada del poeta". Lògicament, els seus mots -els del poeta- han de brollar amb completa espontaneïtat: són fruit de l'emoció o, el que és el mateix, d'una necessitat expressiva incontenible. Per a Maragall, l'emoció consisteix precisament en una mena d'"afany d'expressió" que desperta en la mateixa contemplació de la Natura. La teoria de la "paraula viva", en conseqüència, al mateix temps que permet d'assimilar la pràctica globalitat de les instàncies estètiques modernistes (ingenuïtat, primitivisme, intensitat de sentiment, naturalitat, senzillesa, sinceritat...), conforma una teoria espontaneïsta per excel·lència. Altrament, alhora que manté un lligam clar amb el principi de les *correspondències*, potencia les posicions vitalistes i regeneradores que dominaran als darrers anys del segle. I és que per a Maragall, la "paraula viva", en tant que paraula creadora, és un instrument imprescindible per a la regeneració.

---

<sup>798</sup> - El 13 de gener del 1900, a propòsit de la diferència o no diferència entre vers i prosa, ha dit: "Tota paraula ha sigut generada en poesia, i si sempre fes dita en l'emoció del ritme universal en què fou inventada, llenguatge i poesia foren dos noms d'una mateixa cosa." Vegeu "Vers i prosa", *OC*, I, p.692.

L'opinió de Gual, curiosament, és similar. I dic "curiosament" perquè gairebé sempre s'ha considerat Gual, amb la seva *sensibilitat refinada*, elitista i decadent, ben lluny de les esferes vitalistes. Més encara: ja és gairebé un tòpic citar alguns fragments de la resseya de Maragall a Silenci per demostrar, simultàniament, l'allunyament de Maragall respecte al decadentisme i la radicalitat de Gual com algú que concep l'art i la vida des de posicions irreconciliables. Això només és veritat a mitges. Ho he d'exposar amb més extensió en els propers apartats. De moment, però, cal considerar aquestes aparents contradiccions. Si no, es corre el risc de no entendre el posicionament espontaneïsta d'algú com ara Gual, tan allunyat en teoria de la filosofia monista. Fet i fet, la qüestió de l'espontaneïsm, tractada explícitament, ja es pot rastrejar en els seus escrits teòrics a partir de l'any 1898.

Segons Gual, l'absència de premeditació és una qualitat inherent als esperits innovadors:

"Sense dubte també que l'afany d'innovació és i serà sempre d'un preu il·limitat, perquè representa en l'home l'anhel de fecundia perfeccionada i, per lo mateix, vol dir passos enllà de l'avenç per acostar-se a les grans bel·leses de la naturalesa. Però aquest preu el té l'esperit innovador quan és innat en el que l'alimenta, mai si és fruit d'una premeditació. A les grans realitzacions, s'hi sol arribar per la més hermosa inconsciència."<sup>799</sup>

La idea, tanmateix, té matisos: "Jo no aniré en contra de què una vegada l'inconscient desperta trobant-se ja més enllà de mig camí, cuidi o cultivi les aptituds que porta en si per arribar més perfecte al lloc on el criden." És una idea -amb el matis anotat- que es va consolidant al llarg dels anys. El 1904, per exemple, en el parlament que precedeix a una representació d'Espectres<sup>800</sup>, declara que el procés reflexiu ha de supeditar-se, en l'artista, al lliure fluir de l'espontaneïtat. Això no obstant,

---

<sup>799</sup>. Gual: "El teatre modern...".

<sup>800</sup>. Adrià Gual: "Paraules per abans d'Espectres d'Ibsen", llegides a Sant Andreu del Palomar el 22 de maig de 1904, original ms., Fons Gual, Carpeta 36.

"[...] seguint la seva espontaneïtat, sí, aleshores pot [buscar] la reflexió i emmotllar-se de lo nascut espontani a una forma acomodable, a tal qual idea o principi determinat. Vol dir això que, així, les creacions que suportin la deguda premeditació un cop concebudes, com les que resten en el pur terror de la primera pensada, transcendiran més enllà del limit de la sola bellesa. Les primeres per lo mateix que un estudi reflexiu les hi porta i les segones per l'altíssim i honorable bé transcendent que torna en si tota bellesa."

Gual, en aquesta sintonia, coincideix amb l'argumentació que ha fet Apel·les Mestres durant la famosa "batalla del sonet". En la sèrie d'articles que Mestres ha publicat l'any 1902 a *Juventut*<sup>201</sup>, al mateix temps que es rebutja l'artifici formal a priori (sobretot el sonet), defensa la reelaboració en fred del treball espontani. El posicionament de Gual és una mica més obert encara: si ens fixem en el text citat, proposa dues opcions. D'un costat, admet la reelaboració en fred, però, de l'altre, creu en la validesa d'unes creacions que "resten en el pur terror de la primera pensada". Accepta, doncs, de forma explícita, la possibilitat de prescindir de la reflexió: l'espontaneïtat verge. Els perills vénen per aquest costat. Només l'home identificat amb la Natura (o l'esperit sensible de l'artista) pot copsar intuïtivament i expressar espontàniament la realitat transcendent de l'univers. Partint d'aquesta idea, diversos sectors del modernisme, tot identificant Natura i món rural, acaben opinant que únicament els habitants de la ruralia són capaços de parlar amb una "paraula viva" i espontània. El risc, per tant, es concreta en la possibilitat de legitimar una literatura més localista i folklòrica que no pas espontània, o, encara més greu, una producció de mala qualitat que justifiqui el fet de ser rebutjada amb al·legats d'ingenuïtat i messianisme. Precisament, Gual, per desmarcar-se de l'equivalència entre espontaneïtat i incultura, defensa la conveniència de casar espontaneïtat i bagatge cultural. La frase és simptomàtica: "Lo més hermós que té l'artista és la seva cultíssima inconsciència." I més endavant: "Totes les arts desperten una inspiració espontània, però si hi ha cultura, aquesta és més

---

<sup>201</sup> "De poètica catalana", *Juventut*, any III, nùms. 100, 101, 102, 9-1-1902, 16-1-1902, 23-1-1902, ps.27-29, 43-44 i 59-60.



gran.<sup>807</sup> Com Maragall, vol deixar constància de la seva reacció contra el fenomen del "poeta inculte" ("poeta camperol"), salvant, però, la viabilitat del "poeta espontani".

Què passa amb la cançó?, amb la poesia popular? Podriem dir que queda al marge de la qüestió: tot i que, en essència, la cançó popular és profundament indeliberada (no premeditada) i -si ho voleu- inculta, és evident que no és el producte d'un individu o artista aïllat; és el fruit d'un poble, d'una col·lectivitat i, per tant, no té data de naixement. És l'expressió atemporal de l'ànima col·lectiva, ancestral i eterna; en mots de Gual, del mateix "sentiment de poesia".

### 2.3. Regeneració i educació estètica.

Gual concep el teatre com un lloc on l'home pot educar-se a partir d'experimentar *emocions*. Aquesta educació, sense gaire cabòries i filosofies, li ha de proporcionar la sensibilitat necessària per posar en qüestió i corregir els principis amb què s'organitza la societat. En poques paraules, tot i esteticitzant, el seu teatre és un instrument de *regeneració*. Partint d'això, s'ha de comprendre l'interès de Gual per fer pujar la cançó popular dalt dels escenaris. Ben mirat, la utilització de la cançó popular al teatre també pot proporcionar el camí a seguir en la construcció d'una tradició dramàtica *comme il faut*<sup>808</sup>.

---

<sup>807</sup>. Gual: "Paraules per abans..."

<sup>808</sup>. "Quan, després -vivíssima encara aquella impressió en el meu esperit [el "Sant Ramon" de Morera interpretat per la capella russa al Teatre Liric]- descobria metòdicament les profunditats de les nostres cançons i en controlava la valor essencialment teatral, ¿per què no havia de servir-me'n, a profit d'un possible gènere que hauria pogut caracteritzar-nos i assolir categoria de tradició dramàtica?", Gual: *Mitja vida...*, p. 100.

L'impacte dels russos cantant en català va ser profund. Vegeu, per exemple, el cas de Maragall: "La cançó de Sant Ramon cantada per una russa", *OC*, I, p. 163.

L'apologia de la cançó tradicional deriva en una nova formulació dramàtica: el "teatre popular". Tot consisteix a consolidar, a partir de la dramatització de la cançó, una opció dramàtica moderna (en aquest moment inicial, basada en el "drama musical"), educadora, nacional i popular. El punt d'arrencada és simple. Per a edificar un "teatre popular" només cal,

"amb ver amor i sàvia fidelitat descobrir tot un drama en el més petit proverbi, en la més insignificant cançó de la nostra terra, i veureu com endins d'aquella simplicitat s'hi remouen impacientes un sens fi de passions, sempre nobles, que són el més sa fortificant del sentiment humà."<sup>804</sup>

Amb el pretext d'un teatre inspirat en el llegendari català (també compten, és evident, el model llegendari proposat per Wagner<sup>805</sup> i l'ús que la dramaturgia simbolista ha fet del mite), Gual posa a la balança tot el seu programa. De primer, la base ideològica: usar la llegenda com a matèria prima de creació artística ha de garantir l'harmonia universal entre els pobles, la clarividència espiritual dels homes i, per consegüent, la descoberta feliç de la Bellesa i la Bondat:

"Del mateix modo que tots els pobles són germans, són germanes les llegendes, i poden, per lo mateix, ser transplantades on se vulga amb la seguretat que per tot seran enteses. Jo imagino que, si s'arribés a la realització d'aquestes manifestacions d'art, poc a poc es propagaria una lligada ferma dels uns pobles amb els altres, i que, a més, sent elles donades en la forma que concebeixo, els

---

<sup>804</sup>. Adrià Gual: "El teatre popular", *Jovenry*, any II, núm.63, 25-4-1901, p.288

"Es tractava de fonamentar-lo [el teatre popular] amb les llegendes provinents de les aspiracions anònimes, propulsores de les més altes virtuts.", Gual: *Mita vida*..., p.99.

<sup>805</sup>. Gual cita el mateix Wagner: "La llegenda, sia la que es vulga l'època i la nació a què pertanyi, te la ventatja de compendiar exclusivament lo que aquesta època i aquesta nació tenen de purament humà, i de presentar-ho baix una forma original senyaladíssima, i per lo tant intel·ligible al primer cop d'ull". La cita es de la "Carta-pròleg a Federich Villot." [sic], que es menciona per Gual a "El teatre popular", any II, núm.64, 2-5-1901, p.309, nota 1.

En el mateix sentit, anys després, en una altra banda: "Totes les obres de Ricard Wagner són evocatives, inspirades, en la llegenda; és a dir, que els fonaments de l'art de Wagner radiquen per complet en lo popular [...] les arrels de l'art popular s'entrelliguen de poble en poble fent a voltes difícil, sinó impossible saber on tenen principi i fi les diverses nacionalitats que s'han inventades els homes." És una argumentació, és clar, usada per justificar l'universalisme de l'art popular. Vegeu Adrià Gual: "Pròleg" a *Les filòsofes*, estudi inspirat en l'escena i balada de Sentu del "Barco fantasma" de Wagner, original ms., Fons Gual, núm.1445.

Vegeu també Gual: "Concepte general de la música...": "Es ben curiós descobrir com totes les llegendes populars de tots els temps tenen punts de semblança que els agermana de manera meravellosa "

elements de tots aquests pobles perculdirien a una reconeixença envers de lo bo i lo bell, que podria encaminar-los a l'estat somiat de claredat espiritual que tan precís es fa."<sup>806</sup>

Pel que fa a la proposta estètica, el referent directe és Nocturn: un model dramàtic de factura wagneriana que, oposant-se al "mercadeig de sentiment" del teatre coetani, pretén convulsionar "física i moralment" el públic, és a dir, aconseguir una emoció profunda i duradora. En efecte, el "teatre popular", a més de "la divulgació i engrandiment de les nostres llegendes", cerca "l'emoció en el reflex de l'ahir fet avui per eternisar-lo adorant-lo". Només així, la col·lectivitat podrà sublimar-se "per medi de l'expressió senzilla", "la inclinació a l'hermosura" i "l'aspiració a la bondat"<sup>807</sup>. D'aquesta manera, el "teatre popular" incidirà en la *regeneració* de Catalunya o, el que és el mateix, en l'"educació estètica" del poble català. En quin context, però, cal inscriure aquestes idees?

Després d'una etapa d'esteticisme sense traves<sup>808</sup>, pels volts de 1898, les forces vives del modernisme s'articulen en un intent de conciliar els avenços artístics assolits pels defensors de "l'art per l'art" amb una actitud combativa i vitalista<sup>809</sup>. La revista Catalònia proporciona un emplaçament estratègic ideal des d'on atacar les posicions

---

<sup>806</sup>- Gual: "L'art popular".

<sup>807</sup>- Gual: "Al Sr. Joseph Carner", p. IV.

<sup>808</sup>- Joan Lluís Marfany defineix aquesta etapa com un època "d'evasionisme estètic" en què l'art era considerat únicament com a "bàlsam i refugi". Els seus límits temporals se situen entre la desamoració de L'Avenc, al 1893, i l'aparició de Catalònia, al 1898. Destaquen com a fites importants en aquesta direcció el certamen del Cau Ferrat de 1894, la publicació d'Anant pel món i Oracions de Rusiñol, la publicació de Nocturn, Andante morat i Silenci de Gual, la revista Luz de la segona època i la primera literatura d'Ors i de Carner. Vegeu "Problemes del Modernisme", dins Aspectes del Modernisme. Barcelona, Curial, 1980, p.27.

<sup>809</sup>- Després del desastre colonial, l'oposició entre artistes i burgesia deixa de tenir sentit. Tant els uns com els altres s'interessen per un dinamisme nou, bé polític, bé cultural, bé les dues coses a l'hora. Al capdavall, coincideixen en una nova projecció del catalanisme. L'etapa esteticista dels primers, lògicament, és maliciada a favor de l'estímul regeneracionista. Anys després, Gual es lamentarà que l'acord entre burgesia i artistes no hagi estat el que hauria hagut de ser. Les classes altes «dirà» no han donat l'exemple que caldria: no han defensat una concepció elevada de l'art i del teatre, no han intervingut amb les seves riqueses com a veritables mecenes i, per tant, s'han desentès de la regeneració col·lectiva, de l'educació estètica del poble. Vegeu "L'actualitat artística catalana", 1-2-1911, original ms., Fons Gual, Carpeta 40.

més *deliquescents* del moviment, les que no accedeixen a la síntesi<sup>810</sup>. Gual és un dels primers a rebre<sup>811</sup>. Ha estat encasellat, des de la publicació de *Nocturn*, com a decadent sense remissió, perillós, fins i tot<sup>812</sup>. *La Esquella de la Torratxa*, significativament, ha parodiat alguns dels seus poemes i il·lustracions en un número monogràfic dedicat al modernisme<sup>813</sup>. Sembla, doncs, que ningú no té en compte

---

<sup>810</sup>- *Catalònia* és la introductora de D'Annunzio al país. L'autor italià "oferia un model de superació del decadentisme a través d'una ideologia nacionalista i messiànica. Hom conservava la tendència estetitzant i la concepció individualista i rebel de l'artista; però a través de la insistència en l'exaltació nietzscheana de la voluntat i del messianisme, hom atribuïa a l'escriptor el paper de guia i profeta de la comunitat i tallava així la temptació evasionista." Marfany: "Problemes del...", p.28.

Des de *Catalònia*, Joan Pérez Jorba afirma que "La robustesa del seu decadentisme [de D'Annunzio] el priva d'experimentar aquella extenuació de pensament que sofreix una bona part de la joventut contemporània". "Revista de revistes", *Catalònia*, núm.1, 25-3-1898, p.35. Vegeu també Joan Pérez Jorba: "Gabriel 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.

A propòsit de D'Annunzio i de la seva influència en l'obra de Gual, vegeu més endavant, capítol 10, apartat 1. També cal consultar Assumpta Camps i Olivé: *La recepció de Gabriele D'Annunzio a Catalunya*, Cunal edicions catalanes i Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1996.

<sup>811</sup>- Vegeu M. (Joan Maragall): "Bibliografia: *Silenci*. Drama de món de l'Adrià Gual", *Catalònia*, núm.3, 25-III-1898, ps.54-55.

S'ha exagerat molt l'oposició de *Catalònia* a Gual. De fet, Gual, no només en dissenya la portada, sinó que en alguns cercles propers al dramaturg fins i tot és citat -abans del primer número- com un dels fundadors de la revista (per ex. "*Arte y Literatura*", *Luz*, núm.2, 30-11-1897). Cal reconèixer, amb tot, que en aquest cas, la relació de "*distinguidos representantes de modernismo*" que fa la revista *Luz* s'allunya molt de la realitat de *Catalònia*. Rusiñol, Massó i Torrents, Utrillo, Riquer i Gual. La pregunta està servida: té alguna cosa a veure l'acabament de la primera etapa de *Luz* i l'aparició de *Catalònia*? Ho consideraven un relleu? De ben segur que també té alguna cosa a veure la revifalla de *Luz*, l'octubre de 1898, amb la línia vitalista que ha anat adquirint *Catalònia*.

D'altra banda, Gual no llegeix la ressenya de Maragall a *Catalònia* com una crítica negativa, més aviat al contrari. A banda una influència directa pel que fa a l'elaboració del concepte de "teatre popular", s'ha de recordar que és precisament Maragall qui llegeix el próleg de *Silenci* el dia de l'estrena i que, per tant, és ell qui dona el tret de sortida al Teatre Íntim. És innegable també que, en la seva ressenya, tot i parlar d'un art poc saludable socialment parlant, Maragall lloa la modernitat de *Silenci*.

Ara bé, el que si que sembla clar és la bel·ligerància se'n podria dir antigualiana d'un dels principals redactors de la revista, Joan Pérez Jorba. En relació a aquest tema, vegeu més endavant, capítol 7, apartat 3.

<sup>812</sup>- Segons el seu amic Vlàstaregut, n'hi ha molts que pensen que al teatre de Gual sobra "intimitat, monotonia i, sobretot, una mena de bau malaltís que, si el poeta fes escola, podria produir malíssims efectes." "Adrià Gual", *La Veu de Catalunya*, any VIII, núm.18, 3-5-1898, p.143-146.

<sup>813</sup>- Vegeu *La Esquella de la Torratxa*, any 20, núm.1014, 17-VI-1898. La paròdia i la ridiculització de Gual es concreta en els següents textos: P.dei O.: "Crònica modernista" crítica les dimensions de *Nocturn* i les noves convencions escèniques que s'hi apunten; se'n riu també de l'adaptació que Gual ha fet de "La Mare de Déu quan era noqueta" (composició premiada als Jocs Florals de 1898). H. Voltare, amb el poema "Les mólves tristes", fa una paròdia del poema "Flors" de Gual, aparegut a la revista *Luz*, núm.3, 15-12-1897, ps.2-3. Rosendo Pons a "Epsuisme" diu "Soe neuròtic, decadent, simbolista, incoherent, esteta, deliquescent i admirador d'en D'Annunzio. / També en Gual m'agrada molt, / però més en Rusiñol, / que és capaç de "pari un sol" / per da gust a en Zarathustra." Matias Bonafé, a "Perduda", relata com Gual segestra una noia anomenada Clotilde per fer-la servir de model anuncier d'una fàbrica de llagostins artificials. Finalment, la secció "Esquelets modernistes" apunta el següent: "L'ús d'una artista i escriptor N'Adrià Gual ha sortit amb un nou invent que ha fet una gran sensació en les esferes literàries i artístiques. Fins ara, quan escrivía un idili havia d'accontentar-se amb indicar de quin color era, a risc de que no

l'ideal *regenerador* de Gual. Evidentment, l'actitud s'explica pel filtre esteticitzant amb què Gual maquilla la seva doctrina.

En l'obra de Gual, l'ideal *regenerador*, al mateix temps que provoca el bandejament definitiu de l'automarginació de l'artista, acabarà entronitzant un sentiment messiànic que erigirà el dramaturg en un nou *profeta de la col·lectivitat*. L'artista -dirà Gual- atorga a les "masses" "un petó de germanor i progrés estètic"<sup>84</sup>. De fet, per més que es parli d'"art per l'art", el messianisme mai no serà un factor aliè als sectors esteticistes. Maeterlinck ha estat presentat per Rusiñol com a nou messiès. La dialèctica decadent entre dolor i plaer, d'altra banda, casa a la perfecció amb determinats aspectes del sacrifici messiànic. Insisteixo: és normal que se segueixi acusant Gual de decadentista. Perquè, fet i fet, què es pot dir de *Blancaflor*? És un producte decadent o és un producte *regenerador*? O qui sap si pot ser les dues coses alhora? A dreta llei, potser caldria parlar de dues accepcions del mot *regeneracionisme*. En línies generals, dins del Modernisme cal parlar de regeneracionisme en un sentit "moral, educatiu, intel·lectual: la cultura esdevé l'element regenerador i els artistes i escriptors deixen de ser una peça supèrflua per convertir-se en l'ànima de la col·lectivitat, en la seva consciència."<sup>85</sup> En un sentit més restringit, s'ha usat el terme per designar el corrent més combatiu -socialment parlant- i polititzat del modernisme. Des d'aquesta accepció, el *regeneracionisme* és netament contrari a l'*esteticisme*. Malgrat totes les precisions del món, però, el cert és que, a partir de 1899, Gual fa un esforç per adaptar-se a determinats postulats del "teatre

---

totom l'entengues. Així li succeeix amb son *Nocturn* morat. Fins ara també quan llegia una composició poètica d'inflexions musicals havia de fer-se acompanyar a melopea per alguns músics a risc de que l'auditori es distraigués. Així hagué de fer-ho al llegir sa *Primavera trista*. Doncs bé, en lo successiu ell sol s'ho farà tot: poesia, color, música i tot a un temps. Aquí està l'invent. En Gual disposa des d'ara de les tines d'en Raymon Casellas, per tenyir-se del color que més li convingui; disposa ademés de quatre cordes de viola ben afinades que dues a dues s'entortolliga a les orelles i es lliga als peus, i sens més que manegar l'arquet i recitar produeix uns efectes pasmosament admirables, poètics, colorits i musicals." Per acabar, la revista anuncia *Ifigènia al Laberint* seguint el bon "costum de treure la representació de les obres dels teatres portant-les als llocs an-elles més adequats" i *Qui sap...?*, drama intímit en dos actes, original de Kattfol (una paròdia de *Silenci* feta -pròleg inclòs- per Modest Urgell).

<sup>84</sup>- Gual: "L'art popular"

<sup>85</sup>- Castellanos: "La literatura", p.73.

d'idees" i de la filosofia vitalista, i, amb tot, l'acusació de decadència es manté. Ben pocs s'adonen de la progressiva incorporació dels models dramaturgics proposats per Ibsen o D'Annunzio. I és que, malgrat l'evolució, els models i el vitalisme, Gual només accedeix de forma molt lateral als aspectes ideològics del regeneracionisme bel.ligerant. Per a ell, la transformació nacional i el progrés social s'obtenen únicament pel progrés sensitiu, moral i cultural dels individus.

Així, quan, l'any 1898, Gual funda el Teatre Íntim, el que fa és buscar un nou instrument de regeneració. L'Íntim ha de ser "una flama social". L'artista compromès que hi treballi enfortirà en la mesura que es lliuri a la seva missió, sempre guiat per la força de la seva voluntat i, sobretot, per l'amor i per la bondat<sup>16</sup>. Fet i fet, no sorprèn gens que l'autor expressi les seves idees en termes religiosos. Parlarà d'apostolat, d'immolació, de croada, d'adoració, de culte i de missió sagrada. El teatre serà "un temple gran" que recollirà "un sens fi de religions totes encaminades a la lloança de la bellesa i l'amor."<sup>17</sup> Tot s'ha de dir, és clar: l'ús d'aquesta terminologia (que, en part, justificarà la lectura cristiana del futur vitalisme gualià), és habitual en el modernisme. L'art, tal com havien manifestat els pre-rafaelites, és la nova religió. Per a Gual, la imatge externa d'una fe que s'ha d'encomanar:

"Penso que tot aquell qui creu fermament ha de trobar-se disposat sempre a demostrar la seva fe, i ho penso així, perquè sé del cert que fins essent incompleta o deficient, la demostració que fa el creient d'allò que ell creu és sempre una força promotora de nous creients, i aquests dret de conquesta l'home el té i deu portar-lo com ensenya gravada en lo més profund de la seva voluntat."<sup>18</sup>

---

<sup>16</sup>. Anys més tard, Gual parlarà del "super-jove", el paradigma del redemptor, l'home que s'emanciparà lluitant o morirà en la lluita. L'home sol i clarivident que, per amor, arribarà a l'extrem del sacrifici. "L'Art i de vida artística catalana", ms. signat el 29-II-1908, Fons Gual, Carpeta 36.

<sup>17</sup>. Gual "L'art popular"

<sup>18</sup>. "De teatre", conferència llegida al Teatre Principal de Terrassa el 5 de juny de 1904, original ms., Fons Gual, Carpeta 36

En què consisteix, però, l'"educació estètica"? Primordialment -a més d'un retorn a la innocència i a la puresa de l'edat feliç de la infantesa-, consisteix en una modificació dels hàbits perceptius. Cal fer accessibles a l'espectador (en relació a l'ideari simbolista) els "petits móns desconeguts", els "pensars secrets" (drama íntim) o "les belleses ignorades". Si voleu, la Bellesa, *tout court*<sup>819</sup>. A l'hora d'educar el sentit estètic del poble, Gual parla de "combatre el poema de les foscores"<sup>820</sup>. Per consegüent, si la Bondat és concebuda com a derivació -o com a sinònim- de Bellesa<sup>821</sup>, la captació o el pressentiment del desconegut, del misteri, del no-dit, implica, si us plau per força, un perfeccionament espiritual. Això només és possible -l'etiqueta és del mateix Gual- en un "teatre de sentiment"<sup>822</sup>. A l'empara d'aquesta etiqueta, una peça com ara Silenci, que no té res a veure amb el "teatre popular" i que al seu temps serà titllada de no "saludablement social", esdevé, segons Gual, espiritualment regeneradora. I això, bàsicament, gràcies al pes del no-dit.

L'èxit de l'"educació estètica" -insisteixo- no depèn de la *tesi* o missatge de les obres, depèn gairebé exclusivament de les *emocions*. Ara bé, no totes les emocions són adequades per aquest objectiu o, si més no, no ho són quan són usades de forma poc apropiada. Gual diferencia quatre menes d'emocions: "la del *riure*, la de la *intriga* o l'*esplendor*, la del *cap* i la del *cor*."<sup>823</sup> La primera -afirma amb un radicalisme inèdit-

"fa fruir el burgès que es passa (segons ell) el dia absorbit pels negocis i en sent vespre es creu amb dret de que el distreguin i el facin riure, adormint-se satisfet i tenint l'endemà més clar el cap per explotar el pròxim"<sup>824</sup>.

<sup>819</sup>- Gual: "El teatre modern..."

<sup>820</sup>- Gual: "Dels conjunts escènics"

<sup>821</sup>- No es tracta de "la bellesa feble que sol murvar la força dels pobles i esllanguix mal disfressada l'empenta de les grans coses, sinó de la Bellesa sanitària, de la magna Bellesa indefinible que ho és sens volguer-ho ser i porta amb ella la llum vital de la Bondat." Adrià Gual. "Epístola de la Bellesa: als catalans", original ms., 1903 aprox., Fons Gual, Carpeta 47

<sup>822</sup>- A propòsit d'aquest concepte, vegeu més endavant ps 442-444

<sup>823</sup>- Gual "El teatre popular", p 307.

<sup>824</sup>- Ibid.

L'emoció de la "intriga" és dels "que tenen necessitat de bellugadissa d'imaginació." És l'emoció que pertoca a les masses. Malauradament, "en sos procediments s'abusa del sentiment verge del poble" i, com a resultat, o bé es "crien sentiments obertament generosos, o bé s'accentuen disposicions cap els mals camins."<sup>25</sup> Quan l'emoció prové de l'"esplendor", hom es pot deixar conduir cap a "regions purament ideals, en les que sempre hi ha un fons d'humanitat." Ara bé, "del modo com se fa avui, amb base de conceptes mesquins i d'una manera rònega, sense cap mica de bona fe, queda molt com els purgatoris d'església que, lluny d'imposar, fan ganes de pensar que no s'hi deu pas patir tant com diuen."<sup>26</sup>

En relació a l'emoció del "cor", Gual comenta que només s'explota "la part cursi d'aquest sentiment, ridiculisant-lo". Finalment, pel que fa a l'emoció del "cap", apunta les seves objeccions al *teatre d'idees*:

"És un teatre de plantejament de problemes casi sempre irresolubles, de presentacions de tesis a on se poden combatre prejudicis socials i religiosos, tendint sempre, si es vol, a descobrir el verdader camí ample per arribar a l'honestitat del viure amb ple i complet equilibri de la balança social. I vull dir amb això que es fa simpàtic i que és fins de gran necessitat; però això no és afirmar que el cregui de gran utilitat per a lo que hem acceptat com a poble; perquè per anar als llocs s'hi va caminant; si s'hi vol anar fent un salt sobtat i brusca, un s'exposa a arribar-hi doblegant-se les cames al caure en terra, quedant impossibilitat de caminar per tots els dies que li queden de vida. Passem-ho, doncs, de llarg, i deixem-ho pels disposats."<sup>27</sup>

Resumint: en cap de les quatre emocions més habituals al teatre, la del cap, la del cor, la de l'esplendor i la de la intriga, "trobem lo que ens cal per a cultivar l'esperit de les masses." Però, no perquè les emocions siguin negatives en elles mateixes; sinó

---

<sup>25</sup>. *Ibid*

<sup>26</sup>. *Ibid*, p.308.

<sup>27</sup>. *Ibid*.



perquè l'ús que se n'ha fet no ha estat el més correcte. S'ha de dur a terme, en conseqüència, una redefinició del gènere i una transformació radical del teatre per tal de recuperar l'autenticitat de les emocions. L'encarregat de fer-ho serà l'Artista<sup>828</sup>; l'instrument que haurà d'utilitzar serà el "teatre de sentiment", especialment el "teatre popular". Al capdavant, "tot lo que ha persistit de sentiments altament estètics, ha vingut de les fonts populars, ha sigut fill de les tradicions i les llegendes."<sup>829</sup> El valor de la llegenda i dels cants populars, doncs, és clar: si els artistes vetllen per la perpetuació del pòsit llegendari del poble i per la seva transmissió a les noves generacions -atès que totes les llegendes "varen néixer de la bondat i l'hermosura- amb l'exemple que donin, no faran més que homes bons i hermosos."<sup>830</sup> I tot per la "força suggestiva d'una emoció que purifica."

"Quan tots els homes vibren al so d'acords semblants -dirà Gual l'any 1902-, l'harmonia universal serà un fet. Aquesta harmonia que es preté dels pobles, pot néixer solament de l'ànima del mateix poble. La llegenda és l'ànima. Cal, doncs, que els homes la descobreixin, i els artistes són cridats per un tal apostolat. Per aquest camí, doncs, podem clarament veure que l'obra d'art a tal punt portada és obra d'humanitat."<sup>831</sup>

En última instància, pel que fa a la *regeneració col·lectiva*, cal tenir en compte que el concepte de "teatre popular" és part d'una idea més global de "teatre nacional"<sup>832</sup>. "Teatre nacional" és aquell que, no només viu de les produccions de la

---

<sup>828</sup>- El paternalisme messiànic és explícit: "El poble en el seu conjunt no passa mai de la menor edat, i necessita de qui es preocupi del despertament de les seves facultats. Ningú més cridat a preocupar-se'n que l'exercit de creuats que amb nom d'artistes i poetes tenen la santa missió de vetllar pels espents adormits." *Ibid.*, p.309.

<sup>829</sup>- *Ibid.*

<sup>830</sup>- *Ibid.*, p 316.

<sup>831</sup>- Gual, "L'art popular"

<sup>832</sup>- Hi ha encara una altra acceptió del terme "teatre popular": "He de fer constar -diu Gual- que l'adjectiu *popular* en tota cosa sempre m'ha exasperat profundament, quan per mitjà d'ell es tracta de disfressar lupònticament la baixa qualitat d'allò ofert a la massa desprovista de preparació. *Art popular: Teatre popular...* Què vol dir això?... No hi ha més art que un art, no hi ha més que un teatre: el bo, i únicament podra dir-se *popular* l'acte de facilitar el que és bo a un sector de públic mancat d'elements econòmics per a gaudir-se'n i beneficiar-se'n; o bé quan, com en el meu cas, es tractava de fonamentar-lo amb les llegendes provinents de les aspiracions anònimes, propulsors de les més altres virtuts." Gual; *Mitja vida...*, p 99.

nació<sup>833</sup>, sinó que constituint-se en veu de l'harmonia universal "estrecha con pasión y arrebató las fuerzas dispersas por el mundo y hace de todos los sentimientos un sentimiento único". L'objectiu és ben simple: assolir una sola i ferma civilització "siempre bajo la base del Amor, la Verdad y la Belleza."<sup>834</sup> L'universalisme de Gual és un aspecte més de la seva modernitat. I no és contradictori amb el desig de fer teatre popular català<sup>835</sup>. Com diria Maragall, "el alma de un pueblo és el alma universal que brota a través de un suelo."<sup>836</sup> Un teatre nacional i popular, doncs, és l'expressió local però legítima del teatre universal.

#### 2.4. Blancaflor: cant popular harmonitzat per a l'escena.

A l'hora de concebre una obra de "teatre popular", el punt de partida és ben simple: cal que l'entramat dramàtic depengui de la cançó popular. Gràcies al seu component llegendari, la cançó proporciona una base argumental amb força

---

La idea de teatre popular en el primer dels sentits exposats -és a dir, l'econòmic- durà Gual a programar com a prova pilot una "sessió popular gratuïta" al Teatre Romea, la temporada 1907-1908, amb La Campana submergida de Hauptmann. Serà el debut de Margarida Xirgu.

<sup>833</sup>- "No hem de reduir-nos a la llegenda purament nostra. Totes les llegendes són germanes i totes són hermoses, i sols amb elles i per elles podem els homes arribar a la comprensió dels secrets humans." Vegeu "El teatre popular", p.317.

A la carta dirigida a Josep Carner inclosa, l'any 1904, com a pròleg en l'edició de Blancaflor, Gual, a banda de citar altres peces de "teatre popular" que ja té enllestides (L'estudiant de Vic i La presó de Lleidà), diu que té previst fer extensiu el pla "a la llegenda universal": "line entre mans alguna altra cosa que no us anuncio per por de sorprendre-us massa." (p.VI).

<sup>834</sup>- "El Teatro Nacional", Revista Comercial "Progreso", any 1909, p.206. Es conserva al Fons Gual, àlbum de premsa núm.IV.

<sup>835</sup>- La idea de crear un "teatre popular", conjuntament amb la valoració del teatre clàssic universal, proporciona la via d'accés a una tradició dramàtica pròpia. Vegeu Les orientacions. Estudi d'actualitat teatral catalana, conferència llegida el dia 8 del XII de 1911 a la Sala Imperi, Barcelona, A. Artis, impressor, 1911. Fet i fet, és el que farà el Teatre llatí.

<sup>836</sup>- Joan Maragall: "Alma catalana", Diario de Barcelona (24-1-1904)

possibilitats simbòliques; d'altra banda, garanteix l'indispensable lligam entre paraula i música. Per evitar de caure en el parany folklorista, Gual actua de forma semblant al Maragall de les evocacions llegendàries. No pretén de narrar-la, la llegenda, vol interpretar-la, manipular-la per tal de revelar-ne l'essència<sup>337</sup>. Tanmateix, les vies d'accés són diverses. Mentre que Maragall, de forma progressiva (més o menys a partir de 1895<sup>338</sup>), es distancia de l'esteticisme decadent, Gual, de manera ben personal però també en funció d'un ànim diguem-ne redemptor, vehicula la llegenda a través dels mateixos paràmetres estètico-simbolistes que l'han guiat fins al moment. En general, doncs, Gual parteix directament de la cançó, sense altres referències, al marge de la història o el mite que la pugui acompanyar<sup>339</sup>. En el cas de Blancaflor, però, el procediment -que poc tindrà a veure amb la llibertat dels propers experiments de "teatre popular"- és encara força conservador:

"Prenc una *cançó popular* quin asunto es presti al desenrotllo. Agrafo sencera la poesia explicativa de la mateixa. Desenrotllo amb igual metro (o amb metro divers si convé) tot lo que es descripció i preparació de l'asunto. Aprofito el diàleg (si existeix), poso en boca dels personatges les mateixes estrofes de la cançó i, aquí, seguint en tot el metro de l'original, el faig més extens (segons

---

<sup>337</sup>- Maragall, pren els poemes romàntics com a part constitutiva de la llegenda i en fa una nova i substancial lectura. Tal com diu Joan-Lluís Marfany, "Maragall i els seus coetanis creien que la llegenda era superior a la història, que aquella era en certa manera l'essència i aquesta l'aparència fenomènica de l'"ànima" d'un poble, i ja no els interessava de narra-la, la llegenda, sinó d'interpretar-la, de revelar-ne aquesta essència. Perquè per a ells ja no es tractava de mitificar un passat, sino de forjar uns estímuls per al mateix present." "Maragall, poeta regeneracionista", dins *Aspectes...*, p. 113.

Gual reconeix la influència de Maragall per aquestes dates. Segons diu, n'havia fet la coneixença gràcies a la intercessió de Soler i Miquel: "Una vegada Soler va presentar-nos Maragall i jo cada cop ens vàrem apropar més, aconsellats per un corrent d'afinitats sentimentals que ens ho exigien. I arribà un moment que la companyia de Maragall va fer-se'm indispensable. De tant en tant l'anava a veure i li abocava pel broc gros les coses escrites de feia poc, o bé li parlava de les que pensava escriure. [...] Tanmateix, el metodisme d'en Maragall, d'aquell home que vivia una vida acordada en tots els seus aspectes, solia fer un gran bé als que anàvem encara bona cosa a les palpentes, pels camins de les supremes aspiracions. La seva paraula afable, per bé que algunes vegades fos condemnadora, la seva mitja rialla estalviadora de la paraula vana, i la transparència de la seva bondat, il·luminaven com un far de gran potència els qui, com jo, ens havíem llançat a l'aventura." *Mitja vida...*, p.58. Pel que fa al "teatre popular", destaca Maragall com algú "que constantment m'animava a seguir per aquells camins". *Ibid.*, p.100.

<sup>338</sup>- Pel gener de 1895, Maragall encara afirma que el decadentisme "té quelcom de legítim prescindint de porres i d'afeccions". Vegeu carta a Roura del 31-1-1895, *QC*, 1, ps 1116-1117.

<sup>339</sup>- "A la fi, i després de molt buscar i molt pensar-hi, en un dels llibres de la col·lecció que de cançons de la terra té en Pelai i Briz, vaig trobar la Blancaflor, que reunia per mi totes quantes condicions m'eren precises i convenients per posar en pràctica el plan meu." Gual: "Conferència-corta", p. VIII

me convé) procurant que lo meu es pugui confondre amb lo parlat que m'inspira. Si em convé, introduueixo nous personatges per millor efecte i comprensió, i quan em cal, no oblidó de mostrar-me *jo mateix*. Fent-ho sempre amb tot el respecte i veneració que una semblant empresa demana, cuidant en tant que possible conservar de la cançó o la llegenda tota la puresa d'origen."<sup>840</sup>

El procediment, en definitiva, respon a la perfecció davant la idea de simplicitat. I també facilita l'oportunitat d'utilitzar el valor emotiu de la música popular en funció d'un projecte de síntesi artística ("En cas de realisar-ho com somni, es faria potser difícil endevinar, per exemple, on comença la part literària i on acaba la part musical."<sup>841</sup>)

El març de 1897, doncs, Gual acaba Blançaflo, primer cant harmonisat per a l'escena<sup>842</sup>. La connexió amb Nocturn és indiscutible: concep l'obra -diu- "seguint, després, punt per punt, la mateixa teoria que en el Nocturn expressava..."<sup>843</sup>. S'hi segueixen trobant la concepció escènica wagneriana en la síntesi de les arts, el tractament musical dels temes literaris (estructuració musical del discurs, musicalitat de la paraula i presència efectiva de la música), les atmosferes misterioses i suggestives, els personatges "amb pas d'espectres", l'esbós de drama íntim, els elements simbòlics i els motius pre-rafaelites en general. Segons Gual, es pretén una evocació "*naïve*" que pugui sintetitzar la personalitat catalana tot barrejant la Mare de Déu amb la pagesa rica; l'espardenya i la barretina amb els tocats i la seda del segle

---

<sup>840</sup>- Gual: "L'art popular"

<sup>841</sup>- Ibid.

<sup>842</sup>- Blançaflo, originals ms., Fons Gual, núm 1414 (diversos esborranys) Blançaflo: cant popular harmonisat per la escena; per Adrià Gual, Barcelona, Impremta i Litografia Josepí Cunill Sala, 1904.

<sup>843</sup>- Gual: "Conferència-corta...", p. LX

A Mitja veia (p 100), diu: "Fidel a les teories exposades en la publicació del meu Nocturn en la realització d'aquelles obres [Blançaflo, La presó de Lleida i L'estudiant de Vigi], m'emparava del desenvolupament dels temes literaris, tal com ho solen fer els compositors amb els motius musicals, per on em feia la il·lusió de pervenir a les concrecions adients amb els meus propòsits, que, no em vull estar de dir-ho, a poc a poc es veien avalats per persones el criteri de les quals pesava molt en el meu esperit." Entre aquestes persones, destaca Joan Maragall, Antoni Tutau, i Enric Giménez

XVI. Tot plegat, "una fusió entre la pintura de retaule<sup>844</sup> i el misteri captingut del reliquiari [...] entre la concepció de l'ex-vot i la delícia de la pintura primitiva."<sup>845</sup>

Aquesta curiosa fusió entre pre-rafaelisme, cristianisme i folklore genera un seguit de personatges que, en opinió de Gual, són com prolongacions de les nostres ànimes, encarnacions fidedignes de la manera de ser catalana:

"La Blancaflor és la hermosa enyoradissa, la fidel esposa catalana [...] El Bon Mariner és l'aimant que té anhel de proves certes per estimar més bé, és el marit que mai se cansa de sentir dir que l'estimen, el tipo nostre propi."<sup>846</sup>

Basant-se precisament en aquesta identificació, Gual vol acostar l'espectador a la mirada pura i innocent dels pagesos que apareixen al primer quadre de l'obra tot cantant la cançó; una mirada sobretot que és fruit del contacte directe i constant amb la Natura. De fet, només pel filtre d'aquesta mirada resulta versemblant l'estranya barreja de vestuari que duen les visions: "Va semblar-me també d'una alta llògica -diu Gual- tractar de representar-me com deuen ser els *cavallers* i les *dames* que es logren imaginar la nostra gent del camp, quina cultura no va més enllà de les emocions rebudes amb la innocència del que viu habituat als esplendors de natura".

"Cavallers i dames -continua- deuen ser per ells una mena de gent que va *mudada*, però aquest *anar mudat* (me deia jo) deu forsosament basar-se amb

---

<sup>844</sup>- Segons Rusiñol, les cançons "prenen aire de llegenda, de retaule, de tradició i de rondalla" Vegeu "Cançons del poble", p.46.

<sup>845</sup>- Gual: *Mitja vida*, p.102.

Segueix així: "Què més té un estretu cavaller que un Sant Jordi o un Sant Miquel d'altar? Què més té una dama abrandada de totes les virtuts que una Mare de Deu trobada? La cançó popular es fa un deure de confondre els sants i els herois, cosa que equival a dir que és glossadora de totes les virtuts en un camp d'harmonies insospitades i profundament humanes."

<sup>846</sup>- "De la interpretació", dins *Blancaflor*, original ms., Fons Gual, núm. 1414

O en un altre lloc: "Amb pas d'espectres, cavallers i dames ens passen pel davant i els mirem embudalits perquè en ells ens hi veiem nosaltres mateixos. Son un eixam de coneguts de temps, que sentien lo que sentim. Són retrats de les nostres mateixes ànimes, engalanades amb bonies, que es mouen colorits a la il·lusió de l'or i l'antiqueta, als pècs senzills de la seda blava i verda, cares amb mare de rissos i flonges cabelleres, que passen; passen i van passant tot enviant-nos petons fidels, deixant al pas de son róssec camí de recordances i d'ensomnis." "Conferència-corta", p. VIII.

ells mateixos. La suprema riquesa que ha enlluernat sa tafaneria no passarà més enllà de les casulles blanques i durades d'un joiell trobat dintre una caixa o calaixera, entre gra esbarriat i sedes rebregades que *potser eren de l'àvia*. Han vist sants en l'altar, i en sos somnis han potser aspirat a fer tan goig com un *Sant Miquel Arcàngel*, sense que tot plegat els esborrés del cap la robeta nova que és per ells la suprema i real riquesa i gentil elegància de tots els temps.

Això va fer que resolgués vestir aquells personatges, barreja de Sant o Mare de Déu vestida acampanada, amb arrecades de *pagesa rica* amb mantellines blanques, que essent del segle XVIII recordessin no obstant les siluetes dels tocats del XVI, mistificant barretines i esclavines de paturatge amb sedes i velluts, calçant espadenyas de teixit de plata i d'or les betes, donant al tot plegat el misteri del reflex i el gronxament d'una evocació *naïve* que jo creia i crec encara avui transcendent i fins educadora.<sup>847</sup>

La voluntat de sintetitzar la personalitat catalana, doncs, no entra en contradicció amb el fet que Gual presenti dos grups de personatges: els "reals, o sigan els que componen el grup de pagesos, i els personatges de pura llegenda."<sup>848</sup> Mentre els segons, tot emergint de les cançons, condensen simbòlicament i a manca de visions els trets més distintius de l'esperit català ("resultaria deliciós si sabessin trobar aquella entonació de romanç, amb una dicció senzilla, quasi sense moure's i recordant el retaule amb aquell infantillatge propi del record somort dels jorns passats"), els primers, que només és veuen un instant, "han de dar una completa idea de gent purament nostra, procurant amassar el grup amb gran justesa i observació, sens despreciar cap detall que pugui ajudar a fer-lo semblar de fora taules, i, per lo mateix, tot quant poc diuen, dir-ho també amb la més alta senzillesa i naturalitat." Els pagesos, per tant, seran típicament catalans per un afany de "justesa" reproductiva basada en l'observació del natural. *No s'ha d'oblidar, però, que les "visions" neixen i emergeixen precisament de la cançó -de la imaginació- dels pagesos.* Així, els personatges de la llegenda sintetitzen els lligams amb l'harmonia universal i els trets distintius de la personalitat catalana precisament perquè són evocats, des del fons del

---

<sup>847</sup>. "Els vestits", dins *Blaneslog*, p. XXXVIII.

<sup>848</sup>. "De la interpretació".

Aquesta distinció és fonamental a l'hora de comprendre la teoria gualiana de l'actor. Vegeu, pel que fa a aquest tema, més amunt, ps. 309-312.

segles, per l'esperit no contaminat de l'individu que viu en contacte estret amb la Terra. En definitiva, si l'espectador pot identificar-se amb els primers, és pel pòsit a què li han donat accés els segons<sup>849</sup>.

Intentaré, en les línies que segueixen i al mateix temps que exposo l'argument, comentar amb brevetat els aspectes més rellevants del text. En primer lloc, l'obra s'obre amb un esbós d'escena<sup>850</sup>. Aquest primer esbós representa un paisatge real: un camí vora el mar i, al bell mig de l'escena, un arbre esprimatxat amb les branques nues<sup>851</sup>. Un cop han passat els pagesos, que canten la cançó que els ha suggerit el paisatge ("Blancaflor") i que es comporten, en les seves entrades i sortides, de la forma més natural possible (amb fragments de discurs interromput i amb veus que es perden en la distància), el pas a la dimensió llegendària comporta una transformació del quadre<sup>852</sup>. És l'accés a l'imaginari. Així com a *Nocturn* el traspàs al món del somni suposava una mutació dels arbres en visions ideals humanitzades, a *Blancaflor*, l'arbre nu del començament esdevé l'ufanós "arbre de la menta" de la cançó, carregat de fulles i curull de flors. Al peu de l'arbre, "apareixen" Blancaflor i les seves companyes, que broden.

---

<sup>849</sup> La cançó es desenvolupa dramàticament en l'obra "seguint el procés imaginatiu d'aquells que la canten". Gual: "Els vestits", p. XXXVIII.

<sup>850</sup> Als manuscrits de l'obra (núm. 1414), hi ha una nota sobre "La escena" que desapareix en el moment de l'edició. En la redacció definitiva diu simplement el següent: l'escena vol "una puerilitat especial, sobretot en els canvis de llum i d'hora. Cap efecte s'obtindrà si es fa seguint els procediments bruscos que tan sovint veiem en els teatres corrents. Tot demana finesa i just ambient [sic] per lograr la veritable il·lusió d'un somni plàstic."

<sup>851</sup> És interessant repassar els diferents esborranys d'aquest esbós que es conserven al Fons Gual. Un al ms original i d'altres -esbossos escenogràfics per a l'estrena- amb les carpetes de material escenogràfic. Allò que més destaca és la concepció simbòlica de l'arbre -que no queda reflectida al llibre- com un arbre de dues soques entortolligades. És la mateixa imatge que l'autor concep en alguna provatura per a la portada de *Nocturn* i per al cartell de l'obra (dues flors de les abraçades). Una referència metafòrica que trasllada plàsticament dalt de l'escenari la temàtica d'un amor torturat i intens. D'altra banda, també sobresurt en un dels esbossos un plantejament absolutament simètric de l'escena (plantejament freqüent en l'obra escenogràfica posterior de Gual), que té com a eix central la figura de Blancaflor mig fosa amb l'arbre de la menta. Vegeu els esbossos reproduïts a Baille, Bravo, Coca: *Adrià Gual...*, ps. 144-145. Per a les referències a *Nocturn*, p.69 i 186. Per als esbossos i figurins de *Blancaflor*, ps. 44, 45 i 176.

<sup>852</sup> En un primer esborranys de "La escena", Gual afegeix a la nota que he transcrit una mica més amunt la següent reflexió: "La combinació de llums i emboirament pot obtenir-se fàcilment amb l'ajuda de glasses i vidres colorits, com t'he degudament estudiat. I respecte a la mutació, cap inconvenient hi ha. Ara, en quant a l'edonació del quadre de l'legenda, per ser el que dura més, desana que respengui d'una manera molt fidel al propòsit meu."

Mentre Blancaflor reclama el consol de l'arbre, les donzelles expliquen els antecedents dramàtics: fa set anys que Blancaflor espera fidelment la tornada del seu espòs; cada dia, mentre broda "prendes de valer" per a "la filla de la reina", ve a interrogar el mar sota l'arbre de la menta. Per distreure-la, una de les donzelles mig explica mig canta una rondalla que fa referència a l'amor secret, callat, d'una dama per un cavaller. Aquesta superposició de nivells<sup>83</sup> permet entendre un dels motius pels quals Gual s'ha fixat precisament en la cançó de "Blancaflor": la presència del drama íntim<sup>84</sup>. El drama intern, com aviat es demostrarà a Silenci, és molt més intens -i plaent- com més reclòs i més amagat es conserva. Així, mentre que, a la *rondalla*, el cavaller s'adona de l'amor que li professa una dama, precisament pel seu silenci ("tu m'estimes perquè calles"), a la cançó, Blancaflor, talment una nova Penèlope, pacient i fidel, broda el seu enyorament en silenci. La cosa no s'atura aquí: les dues companyes també conreen els seus drames interns particulars. L'una, que és jove i enamoradissa, pateix per no trobar "aimador" i acaba envejant l'enyorament de les seves companyes: "Deu ser bonic enyorar,/ quan lo que s'enyora és bo/ jo m'hi voldria trobar/ aixís com us trobeu vós" (aquest incident permet l'autor, de forma puntual, preetar la dialèctica decadent entre plaer i dolor). L'altra companya, en canvi, ha perdut el seu espòs: ha mort. En contrast amb Blancaflor, que "enyora i té esperança", la Companya 1<sup>a</sup> "enyora sens esperar"; el seu dolor només pot apagar-se amb la mort. I és que, una vegada més, la mort, balsàmica i consoladora, és presentada com l'únic alliberament factible i definitiu del dolor ("que ditxòs deu ser qui és mort!").

---

<sup>83</sup>- En primer lloc, el públic; en segon lloc, el món real, amb els pagesos que canten la cançó; en tercer lloc, les visons llegendàries que emergeixen de la cançó i que són les que protagonitzen el drama, finalment, els personatges de la rondalla que conta la "Companya 2<sup>a</sup>".

<sup>84</sup>- La cançó popular predisposa a la captació i presentació del drama íntim. Rusiñol, per exemple, parla d'un "art de llegenda" que busca "els secrets més íntims del niu de sospars de l'home per dir-los a mitja veu". És un art que, fugint de "la pobre retòrica" i de tot allò que és "inflat i pretençió, guarnit de teories i vestit de rutina", "fret de problema", "escolta amb tot amor els sentiments més ocults, i té notes per les tristeses de l'ànima, per les passions misterioses, pels arrobaments del cor, per les ànsies de l'amor i els insomnis de la vida." (els destacats són meus) Rusiñol "La fada...", ps.616-617.



Sobtadament s'aixeca la marinada. Blancaflor de manera ben baudelairiana, intenta desxifrar els confusos mots del seu missatge ("Igual que cançó amorosa/ per l'orella vas passant,/ i em parles d'alguna cosa/ que no puc entendre clar.") Arriben "fustes", "naus" i "galeres" i, amb elles, un Bon mariner "que al meu gran senyor s'assembla"<sup>855</sup>. A partir d'aquest punt, Gual segueix fil per randa la cançó. El Bon Mariner oculta la seva personalitat car vol provar l'amor de la seva estimada. Es fa passar per un missatger que li porta una notícia adversa: el marit ha abandonat Blancaflor per una altra, s'ha casat amb la filla del rei francès. Blancaflor es desmaia. Un cop recuperada, el Bon Mariner s'atreveix a fer-li proposicions il·lícites que, evidentment, són rebutjades amb fermesa per la protagonista; Blancaflor assegura que es farà monja del convent de Santa Clara. Superada la prova d'amor, el Bon Mariner enretira els cabells i descobreix la seva identitat. Des d'una perspectiva actual, potser faci somriure el fet que, al final, després de l'engany i el patiment inútils, encara hagi de ser Blancaflor la que demani excuses al seu marit per si sense voler ha dit alguna cosa inconvenient. Tot i això, la cançó s'acaba feliçment amb l'abraçada apassionada dels dos esposos, que es retiren a la seva cambra "guarnida de blau" i "ben plena de flors" (una estança que és descrita religiosament com un lloc de devoció en què el marit, "de genolls en terra", resarà "precs amorosos" a la seva estimada, voltada de "rosetes blanques" com si fos "santa d'altar"). Al darrer quadre, el paisatge es transforma de nou, l'arbre perd les fulles, desapareixen les visons; lentament, sota la llum de la lluna, els pagesos travessen l'escena tot cantant. Quan la cançó es perd, "s'abaixa la cortina".

---

<sup>855</sup>. La inversemblança del fet que, gràcies només a un simple joc de cabells, el Bon Mariner aconseguís ocultar la seva personalitat va ser un motiu de crítica important el dia de l'estrena. Per a la recepció de *Blancaflor* el dia de la seva estrena, vegeu més endavant, capítol 9, apartat 1.3.

## 2.5. "La Mare de Déu" i "Los segadors d'ara".

La concepció de Blancaflor té a veure amb determinats models que segueix la poesia de Gual durant aquests anys. Així, per exemple, ho entén Salvador Vilaregut:

"Un altre aspecte d'en Gual com a poeta és lo de harmonisador-comentarista de les cançons populars catalanes. En sa Blanca-Flor, espècie de reconstitució escènica de la coneguda cançó: Sentada està Blanca-Flor sota l'arbre de la menta; en la Mare de Déu i en los Segadors d'ara (premiades) realisa en Gual un enllaç felicíssim de les velles estrofes populars amb altres originals qui tenen com aquelles el caient ingènuo de catalana senzillesa"<sup>856</sup>

Aquest "enllaç" definit per Vilaregut consisteix a continuar -i alhora glossar- algunes cançons amb versos propis. L'interès, com molt bé observa Vilaregut, rau sobretot en els components de senzillesa i d'ingenuïtat: es tracta d'absorbir-los directament de la veu anònima i harmònica del poble i integrar-los en la pròpia poesia. D'aquesta manera, la composició poètica es legitima: la inspiració, ben mirat, l'han fornida les "veus de la terra". El poeta, per tant, s'ha s'identificat amb la mena de personatge excepcional i espontani, que en estreta intimitat amb la terra, verbalitza inconscientment les harmonies còsmiques mitjançant la cançó. És a dir, amb els pagesos de Blancaflor. Seguint aquest sistema, els poemes resultants, sense deixar de ser originals de l'autor, no deixen de ser composicions populars reconegudes. Es tracta -repeteix- d'afegir versos de collita pròpia en una cançó popular respectant la tomada o els elements més emblemàtics per tal que l'original mantingui el seu protagonisme"<sup>857</sup>

Val la pena comentar la fortuna que recapten les temptatives poètiques de Gual en aquesta direcció. L'any 1898 obté un cert èxit als Jocs Florals: guanya la Viola d'or

---

<sup>856</sup>. Vilaregut: "Adrià Gual"

<sup>857</sup>. L'exemple més rellevant, aplicat al teatre, el proporciona la mateixa Blancaflor. Pel que fa a la barreja entre versos populars i versos propis a Blancaflor, en els primers esborranys, Gual distingeix els versos populars marcant-los amb una X, els propis, en canvi, són senyalats amb SX. En l'edició els versos populars són marcats amb un astisc.

i d'argent amb La Mare de Déu<sup>858</sup> i l'Englantina d'or amb el poema Los segadors d'ara<sup>859</sup>. Les dues composicions, tanmateix, no van passar sense una certa polèmica. En aquest sentit, segons el redactor de La Renaixensa, tots dos pemes demostren "bona intenció i res més":

"És de doldre que un autor del talent d'en Gual hagi guanyat en un sol any dues distincions tan senyalades amb aquelles poesies poc admissibles, sia quin vulla el criteri amb que s'examinin. Los segadors d'ara tenen sols l'aire d'himne per l'empenta que tot sovint li dona aquell encoratjador *bon cop de falç!*, lo demés, és a dir, casi bé tot, resulta una visió vacil·lant i descolorida. De què serveix en aquests versos que anem a copiar lo viril *bon cop de falç?*"<sup>860</sup>

Els versos transcrits són els següents: "¡Bon cop de falç, germans ! Bon cop de falç !/Tenim qui ens dó coratge per fer via,/ abracem-nos al coll de la poesia,/ que ens enrotllen les branques de les arts,/i de glòria lluitant amb nobles armes,/ exèrcit de creients creuats de llum,/ de cada any farem créixer les segades/ de la Pàtria estimada per orgull." Allò que segurament molesta al crític de La Renaixensa és l'assimilació que fa Gual de la lluita catalanista i l'avenç artístic. Per al jove dramaturg, només un

---

<sup>858</sup>. Vegeu "La Mare de Déu" dins Jocs Florals de Barcelona, any XI. de llur restauració, Barcelona, Espansa La Renaixensa, 1898, ps. 117-119.

El 1901, mentre Gual és a París, el mestre Nicolau harmonitza La Mare de Déu que, d'aquesta manera, s'incorpora al repertori de l'Orfeó Català. Vegeu Antoni Nicolau i Adnà Gual: "La Mare de Déu", Inscens i Farigola Obres catalanes, Barcelona, Llobet i Mas, editores, s.d. Vegeu també Adria Gual: Misteri de dolor, precedit de Danzell qui cerca muller i Antologia poètica, Barcelona, Editorial Selecta (Biblioteca Selecta, 56), 1949, ps 220-222.

L'any 1901, des de París, Gual comenta que "A Barcelona, mentrestant, s'anava publicant el meu drama L'Emigrant en el folletó de Juventut i un article de La Renaixensa m'assabentava de l'èxit assolit per la cançó La Mare de Déu que, col·laborant amb el meu text, havia meravellosament compost el mestre Nicolau per ésser cantada per l'Orfeó Català.", Mitja vida..., p.132. Gual es refereix a la ressenya apareguda a La Renaixensa (29-7-1901). El retall es conserva al Fons Gual. Curiosament, l'autor hi anota en llapis un breu comentari: "Tot això no vol dir que no he rebut ni un telegrama d'en Nicolau, ni de l'Orfeó, ni de ningú. L'educació *impera*." A banda l'anècdota, Gual concep la idea d'utilitzar la cançó per il·lustrar una de les obres teatrals escrites, el 1901, a la capital de França, Nocturn núm. 3. Els sants emigrants o La nit al desert; vegeu Gual: Mitja vida..., p.131.

A tall anecdòtic, apunto una lectura si mes no curiosa de la cançó La Mare de Déu. L'any 1896 -dos anys doncs, abans que Gual- el senyor Maspons i Labrós la feia servir per exemplificar un tret distintiu de la raça catalana: "el caràcter actiu del català". Vegeu la ressenya a "Acta de la sessió pública inaugural de l'any 1896 del Centre Excursionista de Catalunya", [Atlàntida, any I, núm.3, 15-6-1896.

<sup>859</sup>. "Los segadors d'ara", Jocs Florals de Barcelona, 1898, ps. 103-104.

<sup>860</sup>. "Jocs Florals de Barcelona. Any XI. Poesia i prosa literaria", La Renaixensa (XX-5-1898).

vincle estret de la lluita en podriem dir política amb la Poesia i amb les Arts en general, un vincle gairebé religiós -de "creients creuats de llum"-, pot fer "créixer les segades de la Pàtria estimada". És l'exposició en forma poètica de la filosofia regeneradora de Gual<sup>861</sup>.

Pel que fa a la "La Mare de Déu", el crític de La Renaixensa afirma que la composició

"Val una mica més, encara que potser tampoc sia mereixedora de la Viola d'or, La Mare de Déu. La idíl·lica tendresa de de La Mare de Déu quan era xiqueta ressalta en aquesta poesia més que en la cançó popular de la que n'és glosa i comentari. Tot plegat, queda massa retallada en alguns punts i en altres enfosquida per cert simbolisme. En canvi són dignes d'en Gual la major part de les estrofes, escrites amb una delicadesa incomparable."

A quin "simbolisme" es refereix el crític? D'entrada, a la utilització de determinades imatges. La Verge, xiqueta, caminant per un sender "sembrat de roses i de lliris blancs"<sup>862</sup>, amb el cap voltat de papallones. També la presència de l'estol d'àngels (que justifica l'associació que vol assajar Gual amb el seu tercer "Nocturn" dramàtic) i sobretot el protagonisme del plor premonitori, que sense saber per què brolla de manera inestroncable dels seus ulls quan veu la creu. Aquest "simbolisme", aquesta modernor de què alguns recelen, entusiasma en canvi d'altres. Pelegrí Casades, posem

---

<sup>861</sup>. No es pot menystenir, per un altre costat, la idea que fos el premi atorgat a la poesia de Gual un dels detonants de les propostes catalanistes per modificar la lletra de "Els Segadors". A propòsit d'aquesta qüestió, vegeu Marfany "Al damunt...", ps.90-93 i La cultura del catalanisme, ps.317-321.

Segons Maragall, és cert que la lletra de la cançó "resulta anacrònica; su melodia no representa un animoso y alegre canto de renacimiento" i, tanmateix, "se ha popularizado como himno del catalanismo moderno". Això és degut a que l'ànima popular "no se somete a reglas conocidas, ni se deja conducir por raciocinios, ni tolera sabias imposiciones." Perquè un "canto no es más ni menos que un canto, es decir, una expresión vaga por lo amplia, general, poética, de un estado de ánimo, o de las raíces, de las generadoras de un estado de ánimo, que nadie puede analizar, y el mismo que lo experimenta menos que otro alguno. Un canto nacional, un himno patriótico, no es una definición de aspiraciones, no es un programa político ni un memorial de agravios; es el alma de un pueblo que cantando una canción vieja, aunque sea un los de la Mare, sueña a la vez con su pasado, con su presente y con su porvenir, porque expansiona algo immanente con su espíritu al través de los siglos." Maragall: "Los Segadors", p 387

<sup>862</sup>. La imatge recorda el plafó de la casa Graupere que he comentat uns capítols més amunt. Vegeu ps 70-71

per cas, tot congratulant-se de la modernització dels Jocs en la seva "Memòria del secretari", alhora que considera "La Mare de Déu" com una "poesia delicada i sentida", lloa "Els segadors d'ara" "per la manera nova" com Gual expressa el sentiment patriòtic, "fugint de certs ressabís ja passats de moda, i que semblaven consagrats per l'ús en nostra festa."

No tothom ho veu, però, de la mateixa manera. Les burles de Roca, des de La Esquella, prenent el mateix argument de Casades però a la inversa, són despietades: el "simbolisme", que resulta sospitos des de La Renaixença, es converteix aquí en la diana d'un atac incisiu contra els intents de presentar la cançó popular com un producte eminentment modern.

"El modernisme literari no es contenta sols amb eixir en los llibres unes voltes llargaruts i altres quadrats que en a "L'Avenç" en Casas i en Massó tot sovint estampen, sinó que ha entrat així mateix als Jocs Florals glosant l'hermosa i sublim cançó de "La Mare de Déu -quan era xiqueta- anava a costura- a aprendre de lletra", inspiració divina de la musa popular, criada de segur, com una mata perfumada d'aufàbrega en lo tupí més o manco esquerdat d'una costura de noies dels temps de la picó, que li serví de text.

Inaugurant lo sistema de tornar modernes, moderníssimes, les més velles peces de poesia, com els sastres hi tornen també les peces de roba sens més que girar-les del revés i planxar-les de nou, ja res tindrà d'estrany que en lo successiu vajan enriquint-se els certàmens catalanesos amb una gran profusió de cançons, cançonetes i cançoneries que estan esperant tan sols passà el *gual* per expansionar-se, riu ençà, en lo camp espaiós i sens límits del modernisme."<sup>867</sup>

---

<sup>867</sup>- P. del O.: "Crònica modernista", La Esquella de la Torratxa, any 20, núm. 1014, 17-6-1898, p.394.

Blancaflor, amb música de Granados<sup>364</sup>, va ser estrenada "amb fracàs" el 30 de gener de 1899 al Teatre Liric de Barcelona<sup>365</sup>. Si tenim en compte que la redacció de Silenci i la seva estrena (1898) són anteriors a l'escenificació de Blancaflor, es pot deduir que no és el fracàs d'aquesta darrera el que justifica un hipotètic canvi de rumb en l'obra dramàtica de Gual a partir de Silenci. El cert és que no es produeix tal canvi. Formulada en relació a Blancaflor, fins i tot en relació a Nocturn, l'observació pot admetre's; en termes absoluts, no. Primerament, Silenci, tot i incorporar algun concepte relativament nou, respon a una línia d'investigació dramàtica se'n podria dir antiga -iniciada amb La visita i relacionada amb l'aparició del primer "drama de món", Morts en vida-; en segon lloc, Blancaflor, com es veurà més endavant, no és un intent aïllat -i abandonat- de "teatre popular". Per tant, s'ha de desestimar la idea de canvi, entès com l'abandó definitiu d'una opció creativa.

---

<sup>364</sup> - Originàriament, la música l'havia de compondre Isaac Albéniz a canvi d'un llibret d'òpera que Gual estava escrivint per a ell. La Voglia Quan va ser l'hora d'estrenar Blancaflor, Albéniz era lluny i Gual va haver de recórrer al seu amic Granados. Vegeu Gual: Mitja vida..., p. 102. Vegeu també, a propòsit del projecte conjunt i l'interès d'Albéniz per musicar una obra de Gual, la carta del 2 de juny de 1898 que, des de París, Albéniz envia a Gual. Fons Gual, carta núm. 11.876.

<sup>365</sup> - Segons Josep M. Roviralta, el desembre de 1897, el teatre Principal ja havia llegit l'obra amb la intenció d'estrenar-la. Vegeu J.M.R.: "Adrián Gual", Luz, any I, núm.3, 15-12-1897, p.2. Així, en algunes revistes i diaris, sortia anunciada "en preparació" juntament també amb una altra obra -La alegria que passa de Rusiñol- que tampoc no es va arribar a estrenar en la data prevista. Vegeu, per exemple, "Teatres", L'Atlàntida, any II, núm.35, 15-10-1897. Tot plegat, és degut al fet que Antoni Tutau s'havia interessat per l'obra. Segons Gual, "Blancaflor va desvetllar-li un interès extraordinari. Tenia fins el propòsit d'estrenar-la, i em profetitzava així i tot que darrera d'aquells intents, que estimava dignes d'atenció, hi recaptaria més penes que no pas alegries; això no obstant, ell se'n volia fer acollidor en cap. El meu original va romandre en possessió seva molt de temps, fins al punt que després de la seva mort, i en decidir-me jo a posar l'obra pel meu compte, em calgué reclamar-la als seus familiars." Gual: Mitja vida..., p. 101.

Respecte al fracàs de l'estrena, Gual comenta: "Jo m'havia fet la il·lusió que la meua Blancaflor seria rebuda amb cert goig i bona mostra de sorpresa placent, i que ella podria ser la fita del Teatre Popular, que aquella nit amb ella inaugurava, erigit que hauria sigut prop sa presència per despertar entre el nostre públic una fam insaciable d'aquesta mena de teatre, quana finalitat hagués sigut la divulgació i engrandiment de les nostres llegendes, la tasca de cercar l'ernació en el reflex de l'ahir fet avui per eternisar-lo adorant-lo, la tendència a sublimar-nos per mitjà de l'expressió senzilla, la inclinació a l'hermosura, l'aspiració a la bondat... i no va ser així..." Vegeu "Al Sr. Joseph Camer", p.14. O també: "Jo em creia que aquest públic que es diu cult havia d'agrair la tentativa de fer obra d'una espuma que ens ve de temps passats, i a l'adonar-me en la mateixa escena que el movia a riure lo que era inspirat per aquell candor del que som fills, vaig tenir un moment de perturbació i de dubte, que ben prompte es convertia en decisió de tirar avant, mes animat encara per la reprovació d'aquell públic fred i malagradós." Gual: "El teatre popular", p.316.



## CAPÍTOL 7





## 1. SILENCI.

Si bé a Blancaflor Gual continua amb el tractament del legendari (dins les coordenades del "drama musical") tot assajant l'harmonització dramàtica de cançons populars catalanes, el mateix any 1897 també investiga en una altra direcció: la maduració del "drama de món". Per aquesta banda, Gual aprofundeix en alguns conceptes nous, com ara el de "tràgic quotidià", o en matisa d'altres de més vells, com el de "drama íntim". Com era d'esperar, la noció de "tràgic quotidià" prové altre cop de la lectura de Maeterlinck; més concretament, de la lectura del seu darrer llibre: *Le trésor des humbles* (1896)<sup>866</sup>.

### 1.1. La teoria del silenci: un pròleg

Silenci és una obra cabdal en la dramaturgia de Gual. Sobretot per la manera com eixampla el concepte de drama intern, que s'ha anat definint des de 1893 i que ateny amb aquesta peça la seva maduresa semàntica i expressiva. Per entendre el sentit d'aquesta evolució, val la pena comentar amb detall el pròleg que, escrit els últims mesos de 1897, Gual redacta per precedir l'obra; el mateix pròleg que el dia de l'estrena llegirà, amb "devoció intensíssima", Joan Maragall. En glossaré els principals aspectes. Comença així:

"Veus aquí un drama estrany. D'on m'és vinguda la idea de fer-lo, no ho sé pas del cert: ha sigut un de tants pensaments que un vent ens porta, pensament sempre fill d'alguna cosa que es remou en nosaltres mateixos i que, seguint el

---

<sup>866</sup>. Les cites que faci d'aquest llibre, les prendré de l'edició següent: Maurice Maeterlinck *Le trésor des humbles*, París, Mercur de France Fasquelle, 1949.

camí de les confusions que ens és tan corrent, no sabem de cap a quin indret del dintre nostre surt, com s'hi ha criat i perquè es fa sentir.

Però es fa sentir, i tant ! Aquesta és la sola veritat als ulls nostres, i amb la inconsciència d'enamorat l'acariciem i ens hi trobem bé, mal recordi el pensament que siga, tristeses indefinides com ell mateix; i entre unes i altres confusions, per moments som feliços, no sabent com ni per què, ni cap falta que deu fer-nos el saber-ho.<sup>367</sup>

El drama, segons això, ha sorgit espontàniament, enmig de fructíferes "confusions" ("*pauvres petites perplexités*" -que diria Maeterlinck), del dins de l'autor; prové d'un pensament no premeditat, intensament sentit i sincer, i per tots aquests motius, la seva materialització teatral, sigui quin sigui aquest pensament que l'ha originat, encara que neixi a les mateixes fonts de la tristesa, proporciona plaer i felicitat. Vet aquí tota una professió de fe decadent. El "drama íntim", doncs, no només plana en l'esperit dels personatges del drama, sinó que, en un cert sentit s'identifica amb la mateixa obra dramàtica (és el drama intern de l'autor). La paradoxa està servida, perquè, al capdavant, és precisament l'obra allò que trenca el silenci<sup>368</sup>.

El silenci, d'altra banda, participa de les ressonàncies musicals del drama simbolista. La seva melodia és intuïda, gairebé pressentida i absolutament misteriosa. I el misteri, és clar, comporta un elevat poder de seducció: l'afany incontenible i urgent

---

<sup>367</sup>. Adrià Gual: "Pròleg" a *Silenci*, drama de món en dos actes, original ms., Fons Gual, núm. 1008. Publicat a Barcelona, Llibreria d'Àlvar Verdaguier, 1898, ps.9-12.

<sup>368</sup>. Si es ressegueix "*Le silence*" de Maeterlinck (*Le trésor...*, ps 9-10), s'entén que l'obra (que, de fet, ha trobat en el teatre una forma "continguda" d'exteriorització) ha estat concebuda en el silenci. Perquè és en el silenci on troben la seva força els creadors, perquè el "*silence est l'élément dans lequel se forment les grandes choses*" (p 9)

És interessant resseguir la ridiculització que Modest Urgell fa d'aquest pròleg en la seva introducció a "*Qui sap?*" paròdia de *Silenci*. L'obra, que signa amb el pseudònim "Katúfel", escaimeix des del dibuix de la coberta (un cor sagnant amb dues roses, un rellotge, un borinot, una volva i un joe de lletres similar al que reproduïxen les inicials de Gual en el logotip de l'Íntim) al subtítol ("drama íntim en dos jornades i almenys quaranta-vuit pauses") passant per les notes interpretatives o el posat d'escena. Transcripció a continuació alguns fragments del pròleg per veure'n el tò general: "Qui sap? ... Quin títol tan misteriós! Ni jo mateix puc explicar-me el com ni de cap a quin indret de dintre meu me va sortir per a passar a la punta de la ploma i d'aquesta al paper blanc on he escrit aix drama misteriosíssim [...] Ens passegem per un jardí al cap-al- tard, i quan no hi veïem sino roses i lliris blancs i anem extasiats flaurant-ne el llur perfum i pensant en les amors i les penes de les pobres flors, nos sobta la papallona blanca que al sentir el nostre trepig fuig dels braços de sa estimada i emprèn el vol, i vola, i vola fins a on? [...] Així mateix gira els ulls al cel l'ànima enamorada quan se crusa pel camí amb la verge de sos somnis que empena per la corrent de les confusions passa indiferent i silenciosa amb lo lliri a la mà i una corona de papallones al cap ~ Vegeu Katúfel "*Qui sap?*". Barcelona, Estampa la Catalana, s. d. (1898)

de posseir el secret. Per aquest motiu, el misteri del silenci ("*ange des vérités suprêmes*", "*messenger de l'inconnu*") esdevé un estimul de vida.

"Silenci!.. Quin nom més llarg ! La fi d'aquest nom se'ns perd de vista, al temps que ens recorda la més harmoniosa de les melodies vagues, que, sentint-se de lluny, deixa tant sols entendre algun compàs que ens assedega de sentir-ne el rest, que ens adorm al cansament de l'incomplerta esperança. I és perxò, sens dubte, que se'ns fa més hermosa i més estimable. Aquest misteri ens sedueix; aquella terca curiositat, que ja d'infants ens intriga, no la deixem pas mai; i prenent proporcions engrandides més endavant, ella serveix per voltar-nos a manera d'enredadera seca o verdosa a trossos, per fer-nos viure el agre dolç d'aquest goig i pena indescriptible."<sup>869</sup>

Segons que es desprèn del text, la curiositat, en la mesura que no pot ser saciada d'una forma clara i completa, s'apodera de l'esperit fins a esdevenir, sorprenentment, gairebé l'únic pretext per viure; viure, això sí, en un etern i decadent contrast entre "goig i pena", entre alegria i tristesa<sup>870</sup>. Més encara: la curiositat, com a estimul positiu, reenvia l'home a la pregunta pura, innocent i constant de la infantesa. Més amunt he comentat el poder regenerador de l'"estat d'infantesa", el retrobament del "fructífer admirar", de la puresa de la mirada. La mirada pura no pot existir sense curiositat i, per consegüent, la curiositat esdevé un factor indispensable per atènyer els preciosos objectius de l'educació estètica. En definitiva, el silenci implica, d'una banda, misteri i foscor; de l'altra, però, proporciona puresa, vida i redempció. La imatge que usa Gual és afortunada: "Silenci !... Capsa de tapes fosques i replerta de llum; pany de clau

---

<sup>869</sup>. Gual: "Pròleg", p.10.

<sup>870</sup>- Edgar Allan Poe defineix la "curiositat" com a "set inextingible". Aquesta set és "característica de la immortalitat de l'home" i és associada a un estat de tristesa o melangia: "És l'ansia de la papallona de nit pels estels. No es tracta de la mera apreciació de la Bellesa que ens envolta, sinó d'un anhelat esforç per assolir la Bellesa que ens ultrapassa. Inspirats per una estàtica pre-ciència de les glòries d'ultratumba, llitem mitjançant multiformes combinacions de les coses i dels pensaments temporals per assolir una part d'aquella Bellesa els elements de la qual, potser, pertanyen tan sols a l'eternitat. I així, quan gràcies a la Poesia o a la Música -la més arravatadora de les maneres poètiques- cedim a l'influx de les llègrimes, no plorem, com suposa l'abat Gravina, per un excés de plaer, sinó per la petulant i imaciunt tristesa de no poder assolir ara, plenament, açí a la terra, d'una vegada i per sempre més, aqueixes divines i arravatadores alegries de les quals assolim visions tan breus com imprecises gràcies al poema o gràcies a la música." Vegeu Edgar A. Poe: "El principi poètic", dins *Bellesa i veritat*, València, Albàtros edicions, 1995, ps 105-106.

perduda; muralla tocant el cel."<sup>871</sup>

Misteri i curiositat, indestriablement lligats, són els dos pols contraposats que mantenen actiu el corrent de la vida. El desig de vida, vist des d'on es vulgui, no és altra cosa que un desig febrós de saber: "els ulls no es cansen de mirar" -diu ben maragallianament Gual. Només la mort, al final del camí, allibera l'home del neguit.

"Tot és això en la vida. Ens alenta l'anhel de posseir lo misteriós; tot se mou i s'agita dessorra un vel espès; els ulls no es cansen de mirar-hi i sens clouen fatigats per sempre, ignorants com quan per primer cop es van obrir a la llum del viure."<sup>872</sup>

Gual parteix sense vacil·lacions d'un principi antipositivista: l'home és incapaç de comprendre el món, la Natura, la relació entre vida i mort ("*On ne sait rien d'avance, et tout ceci se passe dans un ciel qui ne prévient jamais*"<sup>873</sup>). La seva mirada no va més enllà de la superfície, de les aparences, i la seva inquietud el persegueix des que va fer-se la pregunta primera als temps remots de la infantesa. Des d'una accepció simbolista, l'home dedica tota la vida a intentar recuperar la consciència de l'harmonia primigènia i, malauradament o afortunada, no se'n surt. I no se'n surt, en part, perquè busca resposta en les paraules ("*dés que nous parlons, quelque chose nous prévient que des portes divines se ferment quelque part*"<sup>874</sup>). No s'adona que en el silenci es poden trobar les respostes; o potser sí que se n'adona, però li fa por.

Seguint amb la mateixa argumentació, es comprèn que "drama de món" i drama íntim s'identifiquin sense gaire matisos: així com l'autèntica realitat del món s'expressa en confuses imatges i signes, el drama íntim humà, al mateix temps que manté la

---

<sup>871</sup>- Gual: "Pròleg", p. 10.

<sup>872</sup>- *Ibid.*, p. 11.

<sup>873</sup>- Maeterlinck "*Le silence*", p. 17

<sup>874</sup>- *Ibid.*, p. 11.

voluntat de romandre secret, s'exterioritza en petits detalls, senyals que passen desapercebuts davant l'esperit delerós del que busca, indicis que s'entesta a no veure, a no entendre. Tant és, per tant, parlar del secret individual com del misteri que emana de la Natura:

"Qui és que, sentint-se posseïdor d'una ànima, mirant de lluny, ben lluny, l'agrupament de cases formen un poble qualsevol, no haurà pensat tot seguit amb aquell *qui sap què deu passar-hi allà baix?* Qui d'aquests no s'imagina que darrera cada una d'aquelles finestres és força que un drama s'hi desenvolupa; que cada porta és guardadora d'alegries i penes [...], tant quiet com de lluny sembla, tant ple de pau com ho creuria el que ho mirés amb ulls de veure sols lo que miren ? [...] Qui d'aquests no haurà igualment pensat, contemplant el mar més blau i tranquil que mai en tarda d'estiu, quan sols se mou d'una manera calma, que sembla fer-ho per deleït de qui el contempla; qui d'ells no atinarà amb lo que oculta avall les seves aigües, voltat d'un silenci esparverador?"<sup>375</sup>

D'altra banda, en un sentit explícitament decadent, s'ha de destacar l'interès dels individus a mantenir el secret, perquè del secret brolla la font del plaer:

"Que hermosos deuen ser els drames del Silenci ! els que han quedat tancats de mort en tants llavis closos per sempre; els que pasturen cossos vivents i que, orgullosos d'esser-ne els sols senyors, se'ls recaten i guarden, com a filla bonica, gelosos de sa bellesa, per por de que caigui en mans de qualsevol que siga immereïdor de posseir-la."<sup>376</sup>

De resultes de tot això -de l'exteriorització subliminal del drama íntim, del secretisme voluntari i d'una curiositat insaciable-, els esperits sensibles, "enamoradíssos de sentiments", no tenen cap més remei que buscar assedegats, "corrent com a esverats", "amb ulls oberts" i aguantant "l'alè", "nous amors" que els satisfacin, i, sense saber-ho, passen pel costat "de mils d'ànimes d'un cos vulgar" ignorant que, al seu interior, guarden "un tresor" que els "ompliria de joia". I aquestes ànimes, mentrestant, no tan

---

<sup>375</sup>- Gual: "Pròleg", p.11.

<sup>376</sup>- *Ibid.*, p.10.

sols no parlen, sinó que "disfruten sofrint" i "riuen a voltes, de manera que ningú pugui entendre lo que el seu silenci tanca, lo que és el seu tresor, lo que s'enduu a la fossa." La mort, així, al mateix temps que allibera l'individu del seu desig famolenc de saber<sup>877</sup>, perpetua el secret i l'eternitza, omplint de misteri i de reverència els espais tenebrosos de la mort i del més enllà de l'existència<sup>878</sup>. "*Le secret de ce silence-là* -diu Maeterlinck-, *qui est le silence essentiel et le refuge inviolable de nos âmes, ne se perdra jamais*"<sup>879</sup>

Ara bé, la reflexió de Gual va una mica més enllà; i hi va, simplement, pel fet de ser una reflexió sobre teatre. Efectivament, l'intercanvi teatral entre públic i personatges afegeix un component nou a la dialèctica entre plaer/misteri. No tan sols els personatges experimenten el goig de mantenir o de cercar el secret, sinó que, en un determinat moment, els espectadors també gaudeixen en la intuïció i en la informació incompleta, i al capdavall, en el fet de saber més coses que no pas els mateixos protagonistes de la història. Ras i curt: el públic endevina drames íntims que, l'esperit dels personatges, corrent amunt i avall obsedit pel pes aclaparador del present, no ha sabut copsar. És paradoxal, però és comprensible. El drama només pot tenir sentit si el plaer de l'espectador dimana més del fet de saber -si ho preferiu, presentir- que no pas del fet d'ignorar<sup>880</sup>. El mateix Gual ho reconeix:

"Veus aquí el meu drama. La contemplació de lo que es calla; la veneració al misteri; una pobra flor oferta a l'hermosura del silenci, flor del meu ram; si és pobra, no en tinc d'altra."<sup>881</sup>

---

<sup>877</sup> - Un desig que, evidentment, també proporciona plaer: "Lo més hermós és lo que es calla, i constitueix un plaer per nosaltres el pensar què deu ésser i com deu ésser lo desconegut. Qui no hi atina en això?". *Ibid.*, p.11

<sup>878</sup> - El silenci, en última instància, és el que fa possible la vida humana: "Pensa -du Mossèn Oriol a l'obra- que si tots els que sofreixen gemeguessin, en aquest món no s'hi podria viure del soroll esgarrifador que se sentiria sempre. Silenci: vet aquí l'aire que respirem, el vel que ens encobreix, la mullor joia que ens engalana.". *Silenci*, p.108.

<sup>879</sup> - Maeterlinck: "*Le silence*", p.15.

<sup>880</sup> - "Sin declararlo ninguno de los personajes, adivina el oyente la parte que cada uno ha tenido en aquel drama íntimo y secreto.". *[francès] M[iquel] B[adia].: "Silenci, de Adrià Gual", Diari de Barcelona (16-1-1898)*

<sup>881</sup> - Gual "Pròleg", ps 11-12.

Silenci, per tot plegat, s'arreglera al costat de les faccions de "l'art per l'art". El plaer que resulta de l'obra abans que res ha d'afeblir "les crueses del viure". Per al modernisme més lligat als canvis polítics i socials el "drama de món" configura una mena de teatre poc compromès amb la realitat. No impulsa cap regeneració veritable; és simplement un "art consol". Per a Gual, en canvi, el "drama de món", amb tots els matisos incorporats de poc, és un teatre essencialment regenerador. I és que per atènyer la regeneració espiritual del poble català, més que no pas un "teatre d'idees", cal un "teatre de sentiment"<sup>882</sup>.

## 1.2. "El vicari nou" i Silenci.

"El vicari nou" (lema: "Misteri")<sup>883</sup> -potser la narració més coneguda de Gual- és un clar antecedent de la teoria exposada a Silenci. Un narrador, que se suposa que ha presenciat els fets que explica, narra la història d'un vicari jove (trist, esgrogueït i de mirada penetrant<sup>884</sup>) que ha mort, no fa pas gaire, al seu poble: el vicari viu pocs mesos al llogaret, hi arriba acompanyat d'una dama molt ben vestida (de dol) que plora desconsoladament a l'hora d'acomiar-se. Tothom ho endevina: és la seva mare.

---

<sup>882</sup>- L'etiqueta es definida per Gual o Adrà Gual "El teatre modern innovador?", original ms., 1898-99 aprox., Fons Gual, Carpeta 47. Vegeu més endavant ps 442-444.

<sup>883</sup>- "El vicari nou", original ms., signat el 31 de març de 1897 a "1895-1897- Prosa i poesia", Fons Gual, Carpeta 34. Premiat amb l'accèssit segon al premi extraordinari ofert a la millor composició en prosa pel Consistori dels Jocs Florals de 1897 (als mateixos Jocs, Gual va guanyar la "Flor natural. Accèssit segon" amb "Lo llach encantat". Lema "Tristesia"). Publicat a "El vicari nou", al distingit anuoch. lo celebrat poeta Joan Maragall. Misteri, Jocs Florals de Barcelona, any XXXIX de llur restauració. Barcelona, Estampa La Renaixensa, 1897, ps 123-125. També a L'Atlàntida, any II, núm. 50, 23-4-1898, ps. 4-5 i a Las Cuatro Barras, any VIII, núm. 389, 3-7-1898, ps. 5-6. Publicat en castellà a Prosa catalana. artículos escogidos de R. Casellas, J. Ixart, J. Pin y Soler, F. Vilanova, J. Ruyra, J. Massó, S. Rusiñol, A. Gual, C. Planas y Font y J. Verdaguer, pbro., Barcelona. L'González y C<sup>a</sup>, editores pontificias, 1903

<sup>884</sup>- Així, el vicari sempre té "la mirada fixa endavant, dreta al cel més veï de les muntanyes". L'arbel del mes enllà hi és expliat.



Després, davant d'un poble encuriós i reverent, el jove vicari deixa escolar els dies silenciosos i trist, passejant sol, com si fos "algun fantasma dels qui no espanten"<sup>385</sup>. Fa pocs dies, al capvespre, el vicari ha estat trobat mort: immòbil, a l'hort, assegut en un banc de branques i envig de "clavellines blanques"<sup>386</sup>. Somriu: mai no li ho han vist fer fins ara<sup>387</sup>.

Tal com ho conta el narrador, sembla clar que, abans de morir, el vicari cova en silenci un drama íntim indesxifrabable; també sembla clar que tothom n'és conscient. Les pistes que proporciona el text permeten fer diverses especulacions: està enamorat com el vicari jove de Morts en vida? Potser està malalt (el seu rostre és esgrogueït): això explicaria que deixi passar els dies preparant-se per a la mort com ho ha fet el jove capellà Abdó. Si es té en compte que la narració és escrita immediatament just després de Blancaflor<sup>388</sup> i poc abans de Silenci, no és difícil establir paral·lelismes entre el jove vicari i el personatge de mossèn Oriol en aquesta darrera obra: el drama íntim del vicari nou, des d'aquesta perspectiva, pot tractar-se ben bé d'un desengany amorós o d'una vocació poc sincera, imposada. Cal esclarir-ho? Recordem:

"Que hermosos deuen ser els drames del Silenci ! Els que han quedat tancats de mort en tants llavis closos per sempre."<sup>389</sup>

---

<sup>385</sup>- De fet, en un dels molts sentits de l'expressió, el vicari és "un mort en vida". La seva figura s'assimila perfectament a un espectre, és gairebé la imatge de la mateixa mort: això sí, una mort que, tot i misteriosa, ha perdut el seu component terrorífic a favor d'una certa placidesa consoladora: "la gent de les finestres o les portes se'l miraven, com si vegessin passar algun fantasma dels qui no espanten i fan pensar; los vaillets s'aturaven de jugar, si alguna mosseta cantava, trencava la canço tal com aucell qui calla en sentint passos, i alguna vella de lo més vell del poble, sense saber per qué, de la porta estant i tombada mirant-se'l, se senyava . "

<sup>386</sup>- La relació d'aquesta imatge amb el final de L'última primavera és evident. També és interessant la insistència a utilitzar la metàfora de la fusió entre elements humans i vegetals; en aquest cas, la fusió, que es produeix en el moment de la mort, pot associar-se al retorn feliç de l'individu al si harmònic de la Natura.

<sup>387</sup>- Aquest contrast, que torna a presentar l'arribada de la mort com un al·lberament, és destacat per Salvador Vilaregut en l'article encomiàstic que dedica a Gual el maig de 1898 després dels premis obtinguts als Jocs Florals d'aquell any. Salvador Vilaregut: "Adrià Gual": La Veu de Catalunya, any VIII, núm.18, 3-5-1898, p.145. Vegeu també Claudi Planas i Font a "Silenci", La Renaixensa (18-1-1898)

<sup>388</sup>- El text de Blancaflor és datat el 18-3-1897, el de El vicari nou el 31-3-1897

<sup>389</sup>- "Pròleg" a Silenci, p.10.

Des d'aquest punt de vista, Gual pretén que el lector s'identifiqui amb la gent del poble, homes i dones corpresos pel misteri ("Hi han coses que no són per a nosaltres, tot lo més que se'ns permet és sentir una lleugera i alguns cops mal entesa compassió per fets que no podem explicar-nos clars"), el secret i la impotència. El drama íntim del capellà, el seu secret, s'eternitza en la mort (i potser en la llegenda) i esdevé tan inescrutable com tots els misteris inabastables de la Natura, del Món.

El drama íntim, amb tot, només és un aspecte -malgrat ser el més important- del decadentisme de la narració. D'entrada, ja és força innovador el tractament d'una probable malaltia que, tot superant la imatge explícita de la decadència física, esdevé símbol d'un desgast intern: "Va morir perquè sí, com se panseix un arbre, com fuig lo que ha nascut per altra cosa." Pel mateix costat, es pot matisar encara més el component decadentista del text: la vida és un tràngol inevitable del qual ens redimeix la mort. Hi ha esperits sensibles que dediquen el temps que dura aquest trànsit a tasques espirituals (d'aquí el valor simbòlic del sacerdocí, com també el de l'activitat artística) tot preparant-se per a l'instant de l'alliberament definitiu<sup>890</sup>. La negació de la vida i de la capacitat d'acció, doncs, és gairebé literal, i a més arriba acomboiada d'imatges i de contrastos ben típics. Així, el capellà, passejant-se "entre camp verdejants d'alegria i de bon temps", sembla "un àngel de tristor voleiant-li les robes seguint lo vent"; un vent que li passa a la vora "volent escudrinyar-li la tristesa". Quan és l'hora fluïda del capvespre, el vicari és percebut pel narrador com una "silueta negra" destacant-se "sobre tintes tristes de muntanya", i, quan ja és mort, les campanes branden tristes i adolorides mentre els "ciris groguencs" ploren cera.

Lluís Duran i Ventosa, secretari del consistori que va atorgar el premi, parla d'un assumpte "relativament petit i tractat amb vaguetat"; amb tot, reconeix que això

---

<sup>890</sup>- És possible que l'obra de Gual -potser ja des de *Morts en vida*- fes algun tipus de referència velada a la situació que patí Mossèn Cirio Verdagué. Això explicaria l'interès de *L'Atlàntida* a publicar el text.

és fet "a posta" per tal d'aconseguir "un efecte real de misteri"<sup>891</sup>. L'apreciació és significativa: l'obra, com a narració, també ha aconseguit suggestionar el lector. No només ha tractat el tema del misteri, sinó que ha aconseguit encomanar-ne la sensació als lectors. L'opacitat, la incògnita -que, en la producció teatral, mai no serà tan forta- hi ha jugat un paper cabdal.

### 1.3. Silenci: l'obra.

Silenci constitueix un cas paradigmàtic pel que fa a la concreció escènica del drama íntim. L'obra, escrita a finals del 1897<sup>892</sup>, tot i mantenir precàriament els paràmetres del drama situacional, és estructurada de manera que, sobretot a partir del segon acte, el receptor pugui reconstruir uns mínims antecedents dramàtics i endevinar les tensions latents entre els personatges. Per primer cop en la seva producció, a la manera ibseniana, Gual relega el conflicte al passat i, per tant, a la narrativitat. Els drames íntims, malgrat això, mai no es fan explícits. O, més ben dit, mai no es fan explícits llevat d'un. A tall de columna vertebral, aquest únic diguem-ne *drama íntim explícit* fa aflorar el conflicte a la superfície, proporciona un mínim d'informacions i, alhora, obre la porta a les intuïcions pel que fa a la resta de debats interns.

A diferència de Nocturn, Silenci recrea una escena, si no estrictament realista, sí perfectament recognoscible en l'àmbit de les relacions quotidianes: un dia

---

<sup>891</sup>- "Memòria" del secretari dins Jochs Florals..., p. 60.

<sup>892</sup>- Silenci, originals ms., signat, en una primera versió, el 27-10-1897, Fons Gual, núm. 1008. Publicat: Silenci, drama de món en dos actes. Barcelona, Llibreria d'Àlvar Verdagué, 1898. Estrenada el dia 15-1-1898, per la companyia del Teatre Íntim, al Teatre Líric de Barcelona. Joan Maragall en va llegir el próleg.

Es conserva, a la mateixa referència, una versió manuscrita fragmentària d'una traducció al francès feta per Carme Sert. La rèplica final d'Èsseta ("el món és dels que callen") queda en blanc: "*Tu te souviens que la parole finale est à chercher.*" Segons que sembla, aquesta versió la va sol·licitar Albéniz amb la intenció de fer estrenar l'obra a París, al Teatre Antoine. Vegeu la carta d'Albéniz que es conserva al Fons Gual, carta núm. 11.877.

d'enterrament, els veïns que vénen a donar el condol (que no passen de la porta), els plors soterrats dels familiars, els consols formularis, la xafarderia... Al mateix temps, però, es tracta d'una obra de creació atmosfèrica: el silenci (el pas maeterlinckià dels minuts en el rellotge) -i, per contrast, tots aquells sons que el trenquen (sobretot, les campanes que toquen a morts i els xiuxiueigs dels veïns, que no es veuen)- ha de ser el protagonista absolut de la representació. D'una manera o altra, el procés d'escriptura ha de reflectir aquesta tensió. De fet, Gual rebutja un esborrany del primer acte escrit en una línia dramaturgicà força més convencional<sup>893</sup>, en benefici del plantejament atmosfèric. Al text definitiu, se suprimeix l'enfargament dels antecedents innecessaris i es concentra la situació.

"El que preferentment em seduïa en ell era la lluita de passions recloses, no revelades per la paraula i, això no obstant, descobertes per l'espectador amic. Per a pervenir-hi em calia una preparació, un antecedent formal, i aquest no podia ser d'altre que l'acte primer.

I sembla que no havem dit res. Els primers actes són el cantell més endurit de la pedra on deu treure's de punts l'obra teatral [...] Degut a aquestes dificultats que no se m'ocultaven, el meu drama va venir al món amb dos actes primers, el segon dels quals era el definitiu. El primer era recarregat en el sentit expositiu i ple de faramalles perfectament inútils; en el segon, que de cop i volta, escrivia com un repte de l'altre, excloïa tot el secundari per tal d'anar de dret a una presentació simplicíssima de figures, i d'ambients, que no descobrissin res i deixessin l'espectador en situació d'acabar-se per compte propi amb el veritable desenvolupament del drama, una vegada que el segon acte li n'oferís l'ocasió."<sup>894</sup>

El procés d'eliminació d'una versió a l'altra, tal com diu l'autor, és molt interessant:

---

<sup>893</sup>- El primer acte rebutjat es conserva a la mateixa referència núm 1008. És escrit, al manuscrit, a les pàgines del dret, quan Gual decideix suprimir-lo, ratlla totes les planes en llapis i, a l'anvers dels mateixos fulls escriu l'acte definitiu. En un paper datat entre el 1926 i el 1927, Gual apunta el següent: "Revisions: en l'original es troba tot un primer acte que no va servir, és ratllat per inutilitzar-lo. Al dors d'aquest es troba el primer acte definitiu." A *Mi vida* (p.64), Gual afirma que l'obra va quedar en un acte i mig "tant curt es el primer".

<sup>894</sup>- Gual: *Mi vida*, p.64.

Ho destaca Josep M. Jordà després de l'estrena: en el primer acte "*El drama no apareix per ningú fado, pero logra el autor emocionar al público por la sobriedad del diálogo cortado por las pausas, y con la sólo presentación de las tres figuras principales...*" J.M. Jordà. "*Teatro Moderno. Silenci, drama de Adrián Gual*". *La Publicidad* (17-1-1898).

gairebé tot el que és explícit, anecdòtic, desapareix; altrament, tot el que desapareix és el que, en un o altre sentit, haurà de ser *intuït*, endevinat, en l'acte definitiu. Això no vol dir que els antecedents se suprimeixin del tot a la versió definitiva del primer acte. Més aviat se n'hauria de fer constar l'essencialització: el que abans era motiu d'una llarga dissertació ara passa de puntetes entre dos frases, com una nota sense importància. Aquesta essencialització potencia el procés tensional de l'obra tot incrementant les expectatives obertes: les informacions pràcticament passen desapercibudes i no esdevenen rellevants fins al clímax del segon acte. Ara bé, més que no pas la natura de les informacions, allò que fa que el primer acte de Silenci sigui poc convencional és el seu caràcter estrictament situacional. I dic situacional i també atmosfèric malgrat que, comparat amb la dimensió pictòrica del primer quadre de Morts en vida, pugui semblar que s'està afeblint considerablement el risc de la proposta. La introducció a Silenci és situacional perquè, si obviem el fet que vénen a endur-se el cadàver, al final del primer acte no ha passat res que pugui fer endevinar per on continuarà l'obra, cap conflicte d'importància, cap cop de vareta abans de la cortina, cap equilibri vulnerat, cap imprevist sobtat, cap problema per resoldre...

Al primer esborrany, Rosa (Maria al text definitiu) -la malalta- encara no és morta. Narcisa i Manelet parlen de dissimular l'angoixa, la por i la pena per tal de no fer patir Mariano (Ramon). Mariano, tot parlant de la seva dona, exclama: "passava per tot, ferma, sempre al costat meu, sempre trista, d'una tristesa que m'atreia...". Ell, d'altra banda, es preocupa pel que dirà la gent si es queda sol amb la noia, la cosina de Rosa (Liseta). Més tard, arriba mossèn Adolfo (Oriol), un amic d'infantesa. Mariano conversa amb el seu amic i descobreix al públic els detalls de la seva vida: fill de casa bona, la seva família va patir un revés i ell, que pretenia arribar lluny, es va haver de conformar a ser mestre d'estudi<sup>395</sup> ("Per mor meua, ella ha sofert una vida de contratemps"). La malalta crida, pregunta qui hi ha. Entra el mossèn, però ella ja no és

---

<sup>395</sup>. Al text publicat, aquesta informació es manté a l'acotació inicial: "Ramon té uns 28 anys. Es veu que ha sigut educat en un medi d'abundància. Ara és pobre, però té encara deixes de lo que havia sigut abans.", p. 13

a temps de reconèixe'l. El paral·lelisme amb La intrusa és prou evident.

La informació suprimida, un cop comparats tots dos redactats, és sistemàtica: al text definitiu, ningú no diu que sigui la tristesa de Rosa allò que sedueix Mariano. Aquest pensa que si la seva dona està trista, és culpa d'ell, perquè no li ha pogut donar tot allò que hauria volgut (no sap que la tristesa prové de l'existència d'un drama íntim inconfessat: Rosa està enamorada d'Adolfo). Al primer manuscrit, doncs, s'incideix en el drama íntim de la malalta, que al text definitiu passarà a un segon terme, i també en els antecedents familiars de Mariano, que, tret de les acotacions i d'una referència puntual al segon acte, desapareixeran del tot. S'elimina, a més, el procés de la malaltia (al primer acte definitiu, la malalta ja és morta) i, per tant, el pressentiment del pas de la mort<sup>896</sup>. Per tant, si l'obra guanya en tensió atmosfèrica, no és gràcies a aquest trànsit, és degut simplement al pes misteriós i silent dels drames interns que, lluny de l'explicitació, en la darrera versió tot just s'endevinen<sup>897</sup>.

A Silenci -al text definitiu- l'interrogant obert sobre alguns aspectes de la història fa que el públic participi activament en els processos receptius. En efecte, Gual voldria que l'espectador deduis i *sabés* i que, alhora, suposés que la resta del públic no sap; que contemplés allò que es calla des de la ignorància més embadalida i expectant o des de l'auto-complaença de saber més coses que no pas els personatges i - qui ho sap- que la resta d'espectadors<sup>898</sup>. La història, tal com queda en la versió

---

<sup>896</sup>. Que l'obra també juga amb aquesta idea es veu clar en les imatges gràfiques que l'acompanyen. D'una banda, es conserva un esbortany del cartell (per al llibre) que representa la figura de la mort, coberta amb un vel negre i amb un ull ull cíclopí centrat en el seu rostre; el color de fons es morat. El cor i les espines, que després quedaran a la portada del llibre i al cartell que anuncia les representacions (i que simbolitzen el drama íntim), també hi són presents (encara que no entortolligats). Finalment, a banda i banda de la mort, hi ha dues roses (vegeu-lo a Batlle, Bravo, Coca Adrà Gual..., p. 51). Al cartell definitiu, la imatge de la mort resta com a caplletra (Ibid., p. 196).

<sup>897</sup>. Val la pena destacar, al marge de les obres en què hi ha un capellà protagonista, un altre punt de referència en l'obra dramàtica de Gual; em refereixo concretament a Blanc i negre. Com el protagonista d'aquella obra, Ramon s'ha quedat sol, vidu, amb una eratura (una nena), i amb un drama intern inconfessable. Al primer acte, Narcisa i Manel·let parlen directament del tema, vegeu Silenci, p. 29.

<sup>898</sup>. Tot i així, cal diferenciar dues maneres de receptor: el lector i l'espectador. A la lectura, amb les acotacions, Gual proporciona pistes que desapareixen -o, si més no, que costarà de traduir escènicament- en la representació. Per exemple, quan Liseta li fa el nus de la corbata a Ramon, Gual anota "En aquesta escena de quietud s'han de sentir

acabada (i ara incloc tots dos actes), és la següent: després de la mort de la seva dona, Ramon descobreix que la difunta se n'estimava un altre<sup>899</sup>. Aquesta ha estat la seva veritable malaltia. La sofrença de Ramon, amb tot, no prové tant del *reconeixement* de la infidelitat sentimental de la seva muller, com del fet que aquesta revelació el priva d'un record consolador. Mossèn Oriol, el seu millor amic, intenta aconhortar-lo (el component atmosfèric no s'ha negligit en cap moment; així que comença l'acte segon, hi ha una "llum que entra endormiscada pel balcó" i que es va afeblint lentament; després, l'escena quedarà il·luminada feblement per la llum malaltissa d'un quinqué vermellós)<sup>900</sup>. La resta del drama és "el que es calla": Eliseta, cosina de la morta, sembla enamorada de Ramon; tanmateix, després de l'enterrament, no sembla que pugui quedar-se a la casa sense despertar les murmuracions del veïnat<sup>901</sup>. Maria (Rosa) estimava mossèn Oriol, i mossèn Oriol va renunciar a la dona estimada a causa de les

---

parlar les ànimes. Ella no se'l mira, però s'endevina que el veu. Quan ja quasi està el llap fet, se senten molt lluny campanes que toquen a morts." O aquesta altra en què a més d'acotar, Gual teoritza: "A mossèn Oriol, en tot lo que resta de diàleg, se li entreveu la lluita que passa per ell. No hi ha tristesa més fonda que aquella que se sent al reviure en nosaltres coses que donàvem per ben mortes, i més encara si són coses que un ha fet tot lo que ha pogut per matar-les a temps. Sentim aleshores un greu immens: sembla la destrucció d'una obra que ens ha costat bocins de vida per arribar tan sols a imaginar-nos que n'havíem lograt la realització. El desconcertament se'ns nota aleshores, mal que ens esforcem per dissimular-lo. Tot això explica clarament quin estat d'expressió serà el de mossèn Oriol, qui lluita ademes amb qui és ell i lo que representa ser."

<sup>899</sup>- Gual ha de fer equilibris (jugar amb l'arabedota) per tal de justificar, de forma versemblant, la presència de les cartes delatores. Algunes crítiques li ho retreu. Vegeu, per exemple, P. del O. [Josep Roca i Roca]: "Crònica", *La Lliga de la Torratxa*, any 21, núm. 1045, 20-1-1899, p.39.

Per lo que fa a la difunta, l'arribada de la mort, segons el pensament de Gual en aquesta època, suposa un alliberament. Alliberament, és clar, del seu drama íntim particular.

<sup>900</sup>- Com bé detaquen gairebé totes les crítiques, és el moment estel·lar de l'obra. És el moment de la confessió entre els dos amics: "*La escena antedicha, en la cual todo el drama hallase encerrado, está magistralmente trazada y llevada con arte exquisito habiendo logrado el autor de Silenci exteriorizar con maestría y claridad sumo los sentimientos y la lucha interna que conmueve a los personajes, labor de una dificultad sumo para lograr precisar tal exteriorización de modo que dé la justa impresión de la realidad y haga sobresalir toda la intensidad dramática de la obra.*" Jordà: "*Teatro moderno...*"

<sup>901</sup>- El motiu de la murmuració, el què duran i la calúnnia - més explícit al primer acte rebutjat - pren una ampla volada en la producció posterior de Gual. Per exemple, a *La culpable* (1899), a *Misteri de dolor* (1901), *Les petites viles* (1906) o a *La pobra Berta* (1908).

La possibilitat de drama íntim en Eliseta és anunciada a l'acotació inicial: "És pobra de naixença, i parla sempre a meitat de lo que sent. El seu aspecte ha de ser el d'una ànima que no es recolza en lloc. De tipe atàble i d'expressió senzilla."

obligacions del sacerdoci<sup>902</sup>. Finalment, el *missatge*, en boca del capellà, assumeix un to marcadament decadent i s'expressa amb una voluptuositat extrema:

"No ho saps bé encara lo hermós que és el sofrir ! No pots imaginar-te l'alegria quieta que sent l'ànima quan se troba envoltada d'una pena fonda, ben fonda, d'alguna d'aquelles penes que vénen per no anar-se'n. [...] Sols una cosa resta ferma i fidel al dintre nostre; sols una cosa ens va seguint amb un amor sens mida i ens acompanya per tot amb la suavitat d'enamorada pura, que passa per lo que passem, que es resigna a tot, resolta a no deixar-nos. És ella, la pena predilecta entre les penes, la més gran i incurable de totes. No ens deixa mai, mai, d'un cap de dia a l'altre; ens abraça voluptuosa, s'enamora més de nosaltres com més abraçades va donant-nos i acaba per estimar-nos tant, que fins sent gelosia de lo que ens volta; i ens ho prova quan davant d'alguna cosa colorida que enganya la vista sentim de lluny com una ombra d'anhel al mig somriure; ella aleshores, amb la modèstia de la gelosa enamorada, referma l'abraçar; de llavis flonjos, ens vessa el cor i, amb veu baixa, sembla que ens diu mig ressentida: "No et distreguis de mi que jo t'estimo" [...], i el seu petó, pujant del cor estant, ens arriba als ulls tot convertit en llàgrimes."<sup>903</sup>

Tota aquesta sofrència, paradoxalment, proporciona, a través d'un goig gosaria dir onanista, la felicitat:

"Aleshores som feliços, d'una felicitat que ens deixa alçar els ulls al cel; i l'oreig ens seca les llàgrimes i somriem de resignació a l'adonar-nos que tot lo que ens volta, que els arbres, que els núvols, que la terra i el cel sembla que ens diguin somrient alhora: "Tot és per tu; benaventurats els que sofreixen" Plora ! Plora tant com vulguis i calla ! A l'abric del silenci t'acostumaràs a estimar la teva pena, per quant l'estimis, viure i morir amb ella i amb ella redimir-te."<sup>904</sup>

---

<sup>902</sup>. La figura del capellà escondit entre la vocació (o obligació) i l'amor arreca de *L'últim hivern*, de *Morts en vida* i de *El sicari nou*. Mossèn Oriol, en aquest cas, va començar els estudis per fer contenta la mare. Una presència que també té un pes específic a *El sicari nou*.

<sup>903</sup>. *Silenci*, pp. 103-104. Vegeu en el mateix sentit, per exemple, un poema sense títol datat el 15-10-1900 a "1895-1897. Proses i poesia", Fons Gual, Carpeta 34. Comença així: "Si m'estimes molt, molt, com més sofreixis, estigues més alegre."

<sup>904</sup>. *Silenci*, p. 104-105.

En una carta personal adreçada a Gual, Guillen A. Tell i Lafont, fa un elogi d'aquest missatge: "Lo vostre quadro dramàtic està molt bé, impressiona fonamentalment, a més d'impressionar, demostra (?) Passant pels cors dels oients, les filigranes de sentiment fan estimar i admirar la grandesa de les grans tristesses callades, dels sofriments ignorats, dels heroïsmes que no canten los poetes ni pregonen les fulles dels diaris. A l'escolltar les frases amò que mossèn Oriol contecta (?) a un amic, tots los que les escoltàvem sentíem la veritat (?) d'aquells conceptes



"Hi ha sofriments que fan viure" -diu mossèn Oriol. La possibilitat d'una lectura catòlica és òbvia. La vida que importa és la vida futura, i la vida futura es pot guanyar per l'acceptació resignada del sacrifici i de la sofrència que l'acompanya. Cal "viure amb la pena" perquè, així, després de la mort, en el moment d'alliberar-se, es podrà accedir a la redempció. Aquesta és la lectura que fan algunes crítiques després de l'estrena. Això no obstant, Maragall hi sabrà trobar els inconvenients: l'acceptació de la pena no tan sols no és "saludablement social" per la manca d'acció positiva que suposa; des d'un punt de vista cristià, mai no podrà ser acceptada pel seu malaltís component d'autocomplaença. L'autosatisfacció i el plaer són incompatibles, de totes totes, amb la resignació i el sacrifici. Hi tornaré més endavant.

---

profundament humans. Veus aquí la intel·lectualització del sentiment que [?][?] veure caracteritzar les noves formes i tendències de l'art...". Carta de Guillermo A. Tell Lafont a Adrià Gual, datada el 17-1-1898. original ms., Fons Gual, adjunt al ms. núm. 1008 (Silenci).

## 2. L'ESTRENA DE SILENCI: REALISME I ATMOSFERA

### 2.1. Elitisme i representabilitat.

L'estrena de Silenci<sup>905</sup> significa l'inici de les activitats del Teatre Íntim. De les circumstàncies que motiven l'aparició de la companyia, així com de les reaccions que provoquen les seves primeres actuacions, se'n parlarà en un capítol a part. El que ara interessa és observar com és rebuda la segona manifestació teatral pública de Gual, si es té en compte que l'edició de Nocturn ha estat la primera<sup>906</sup>.

D'entrada, en alguna crítica encara es troba el tòpic que, des de l'estrena de La intrusa, s'entesta a presentar el teatre simbolista com un teatre irrepresentable<sup>907</sup>.

Segons el crític de El Teatro Español, per exemple, l'obra de Gual

*"escasa de palabras i rica de movimiento, no puede vivir a la luz de las candilejas; por esto se representó a oscuras entre un público dilettanti e iniciado en los misterios del simbolismo i las estériles reminiscencias del*

---

<sup>905</sup>- Estrenat per primera vegada, en "sessió íntima" -és a dir, no pública-, al Teatre Líric de Barcelona, la nit del 15 de gener de 1898 (es farà una segona representació el dia 30 del mateix mes). Joan Maragall en llegeix el pròleg. Actrius: (les de la companyia Tutau) Anna Sola i Trinitat Guitart. Actors: Josep Pujol i Brull, Francesc Anglada, Pere Portabella i el mateix Gual. "Un drama -diu Gual- escrit amb sinceritat i representat amb la mateixa sinceritat amb què fou escrit: voleu res més normal? Així i tot, la cosa va qualificar-se d'innovadora. El contacte constant amb la vida adulterada sol conduir en aquesta mena de contradiccions.", Mitja vida..., p.64. "El éxito de la obra y de la tentativa escénica fueron completos", F. M. B.: "Silenci, de Adrián Gual".

L'obra, abans de l'estrena, ha resistit diverses lectures en reunions d'amics. D'entrada, el grup d'amics melòmans que es reuneix a casa d'Oriol Martí, que ha rebut el text amb la "solemnitat de bohèmia burgesa" que els caracteritza. També a casa de Claudi Sabadell, amb el mateix cercle d'amics de la "Societat Catalana de Concerts". Finalment, a casa de les germanes Lloach.

<sup>906</sup>- Gual ens dona una pista: "El meu drama era escoltat en diversos ambients amb benevolència i va obrir-me portes que fins aleshores m'havien estat tancades, perquè, comparat amb el Nocturn de les discòrdies, semblava tranquil·litzar els esverats donada la tendència que iniciava", Mitja vida..., p.65.

<sup>907</sup>- A Madrid, segons Benavente, el problema és més greu. Responent una carta de Gual, afirma que "si el teatro estuviera en otras condiciones tendría mucho gusto en traducir cualquiera de las dos [Silenci i Nocturn], pero los directores de escena y los actores son imposibles y en teatro libre no se puede pensar por ahora [?] algo que salga de la rutina, todo es broma y guasa y llaman a uno artista y modernista y otras cosas peores. Por lo que se advierte, en Barcelona hay mejor ambiente para el Arte." Carta de Jacinto Benavente a Adrià Gual, s.d. (1898 aprox.), Fons Gual, carta núm.11.888.

Rere les paraules de l'articulista -amb lletra menuda-, s'hi pot llegir una gran desconfiança en el fet que l'obra de Gual pugui tenir alguna mena d'acceptació davant d'un públic diversificat i convencional. Sembla evident que només els iniciats -els "diletants" decadents o les classes desvagades, que tenen temps per perdre en activitats artístiques "estèrils" i estetitzants- podran gaudir de l'espectacle, "a puerta cerrada", guiats per una complicitat del tot gregària. Ningú no nega que la *intimidad* de les primeres representacions de l'Íntim és desitjada, si més no, intencionada, concebuda com una revàlida abans de la gran prova definitiva<sup>909</sup>. Ara bé, això no vol dir que en l'actitud de Gual imperi un elitisme de selecció o, més ben dit, *selecte*<sup>910</sup>, i encara menys que s'hi amagui l'íntima convicció que l'obra no té cap possibilitat davant d'un públic ampli. La proposta de "sessió íntima" s'ha de considerar simplement com un assaig: Gual sempre tindrà la intenció d'anar més enllà. Però, és clar, primer cal

---

<sup>908</sup>- Bartolo: "La semana teatral en Barcelona.", *El Teatro Español*, any I, núm. 2, 22-1-1898, ps.2-3. Pràcticament és l'única crítica negativa de l'obra. Al costat d'aquesta es pot llegir les gràcies de Doys, que no va anar a l'estrena, que compara la vetllada amb una "corrida" de toros. Vegeu Doys: "Chirigotas", *La Publicidad* (17-1-1898).

A propòsit d'aquest article, *La Tomasa*, revista humorística popular, comenta la contradicció que un mateix diari hagi publicat una crítica elogiosa (Jordà) al costat d'una burla (Doys): "I el lector, és clar, diu: o sobra l'article d'en Jordà o la "chirigota" d'en Doys: i nosaltres anyadim: lo que sobra és en Gual i de més comparsa desequilibrada. Amb los seus dramas a les fosques i d'altres extravagàncies per l'estil, se proposen cridar l'atenció del públic, i el públic, que no és tan manso com ells se creuen, està convençut de que certes simplices nomes poden ser ben rebudes a Sant Boy." "Campanades", *La Tomasa*, any XI, núm 490, 20-1-1898, p.40.

<sup>909</sup>- Guillen A. Tell i Lafont, just abans d'encetar una valoració de l'obra, entén que "Lo limitat de vostres invitacions entre un cercle de gentes que es preocupen encara d'aquestes coses d'art i de lletres volia dir que la representació de vostre drama era una pregunta del seu parer sobre d'ell." Vegeu la carta de Tell a Gual (17-1-1898). Ho confirma Josep M. Jordà, que escriu a *La Publicidad* la primera ressenya de la vetllada i posar la més interessant (de fet, alguna altra crítica citarà directament Jordà): "A ella fueron invitados y a ella concurrieron los más distinguidos literatos, los más renombrados artistas, los aficionados de mejor puladar en cuanto a manifestaciones de arte se refiere. cualesquiera que fuesen sus preferencias, pues con todo exquisito los organizadores de la velada solo se preocuparon de que el público lo constituyeran personas que sin prejuicios, con sinceridad y sin preocuparse de lo que en la platea puede admirar-se, atendiesen a la representación de la obra y expresaran su franca y leal opinión acerca de ella." Vegeu J. M. Jordà: "Teatro Moderno..."

<sup>910</sup>- Josep M. Jordà assegura que, malgrat que l'estrena es va fer "ante un público limitado por la escasez de las invitaciones y elegido con extremo cuidado entre las clases intelectuales de nuestra Barcelona que buscan emociones puras de artes y a tareas artísticas sin intransigencias se dedican", el cert és que "No se trataba de una aparatosa exhibición, ni de una apoteosis dedicada a tal o cual *machete* sorprendente con deslumbrantes fuegos de artificio presentada, ni se celebraba la velada como tantas otras entre los iniciados y asiduos de tal o cual comunión artística que de antemano llevan preparado su entusiasmo y repasado el repertorio de las admiraciones y de las encomiásticas interjecciones, sino todo lo contrario." *Ibid.*

prendre un mínim de precaucions<sup>911</sup>.

També es pot justificar la sessió privada des d'un altre punt de vista. Segons el crític de Lo Teatro Català, els empresaris no confien en el teatre català modern, sigui de la mena que sigui; i això és el que ha obligat Gual a estrenar en sessió íntima i no pas una altra cosa:

"Què fan les empreses descuidant-se d'aprofitar l'ocasió per fer estrenar obres com Fructidor i Los primers freds del jove Iglésias? Què esperen per a què els aficionats apreciïn lo mèrit o els defectes que pugui tenir Silenci, pròxim a ser posat en funció quasi de caràcter particular en lo teatro Líric? [...] No espanti a les empreses la tendència modernista d'algunes [obres], puix si estrenades davant de públic independent i desconegut dels autors no logra l'ovació obtinguda davant de l'auditori amic i entusiasta, proporcionaran a qui les concebeixi ocasió de desenganyar-se i potser faran que, canviant de via, emprengui la verament catalanista, la que als obcecats pot obrir fàcilment les portes del temple a on trobar puguin glòria il·legítima per ells i per nostre descuidat teatro regional."<sup>912</sup>

És evident que rere l'aparent eclecticisme del crític s'amaga una actitud declaradament antimodernista, tant pel que fa a les propostes *ideològiques* d'Iglésias, com pel que respecta a les decadents de Gual<sup>913</sup>. El que pretén es reclamar un teatre genuïnament

---

<sup>911</sup> - A l'hora de la veritat, l'acollida que el *gran públic* dispensa a l'obra, al cap d'un any, en una representació conjunta amb L'alegria que passa de Rusiñol, no és tan entusiasta. Això, però, es tota una altra història. les condicions concretes de la representació i l'activitat de l'Íntim al llarg d'aquest període fan que les circumstàncies de la represa siguin radicalment diferents. Vegeu més endavant ps

<sup>912</sup> - P. de B.: "Una estranyesa", Lo Teatro Català, any IX, núm. 364, 8-1-1896, ps. 1-2

Utilitzant un argument similar, Pérez Jorba, a propòsit d'Iglésias, assegura que *"se le ha llegado a prejulgar que él no presentaba sus obras en teatros de esta capital por cobardía. Esto es completamente erróneo. Lo que sucede a Iglésias es que él no quiere ni ha querido nunca someterse a las cortapisas de los directores o de los empresarios"* (Ignacio Iglésias, La Publicidad (22-10-1898)) És a dir, que Iglésias no estrena als teatres de centre (cal descomptar L'argolla -teatre Calvo-Vico, 1894- i esperar a l'estrena de Els consents al Teatre Líric el mateix 1898) perquè ningú no s'hi vol ariscar. En el mateix sentit, vegeu Marià Escrivà Fortuny: "Els consents de l'ignasi Iglésias", Lo Teatro Regional, suplement literari, any II, núm. 12, 6-8-1898, ps 259-260.

<sup>913</sup> - La posició de Jordà és alligadora. Mentre que per al crític de Lo Teatro Català cal nuclar teatre modernista només perquè els autors moderns es desenganyin d'una vegada i per sempre i puguin retomar el bon camí del catalanisme artístic, Jordà creu que un dels aspectes més interessants del nou teatre és precisament la distància que el separa del teatre català a l'ús. És per això que Jordà, tot parlant de Silenci, assegura que un públic no seleccionat *"lo hubiera llamado un drama modernista, y le diera tal calificación -lo cual, dicho sea de paso, ignoro ya a punto fijo*

català que s'oposi a l'*extranjerisme* d'autors com ara Gual. Al capdavant, si *Silenci* és titllat per uns quants, i en un sentit pejoratiu, de drama "modernista", és bàsicament "*porque se trata de Adrián Gual -diu Jordà-, motejado de extravagante en sus producciones por los que llaman extranjerismo a conocer lo bueno de fuera de casa, y despreciativamente y sólo haciendo una mueca por la dificultad de la pronunciación repiten con sonrisa burlona los nombres de Ibsen, Maeterlinck o Verhaeren*"<sup>914</sup> Tot amb tot, el text de *Lo Teatro Català* té la virtut de presentar la cara més amable de l'opció conservadora en matèria teatral; una cara ben diferent de la que posa *El Teatro Español* quan nega, sense concessions i posant sobre la taula tots els seus prejudicis contra l'art modern, la viabilitat escènica del teatre gualià. El que té més gràcia, tanmateix, és que la crítica extremista de *El Teatro Español* no s'allunya gaire dels recels i de les pors que treuen el son als sectors més afins a Gual i al modernisme. Per exemple, la revista *Luz* reconeix explícitament la seva suspicàcia: pot ser que l'obra de Gual, a l'hora de la veritat, no resulti representable?

*"Conociendo el Nocturn -diu Soler-, íbamos, en verdad, muy bien impresionados y esperando mucho del joven y notable escritor D. Adrián Gual, pero creíamos que el público, acostumbrado a ciertos convencionalismos, quizás no quedaría del todo satisfecho al querer apartarle de la rutina que hasta hoy ha seguido el teatro. En pocas palabras, estábamos convencidos de que la obra de Gual sería muy buena leída, pero que no resultaría puesta en escena."*<sup>915</sup>

---

*lo que significa- por tratarse de una obra dramática que en su fondo y en su desarrollo y en su misma forma se aparta, afortunadamente, de la pauta que todavía rige en los decadentísimos y caducos teatros castellano y catalán."* Jordà, "El teatro moderno..."

<sup>914</sup>- I continua: "*Anduvieron no obstante los tales equivocados porque el drama de Adrián Gual nada tiene de extravagante ni raro, ni confuso, ni siquiera simbólico, que es ya casi lo menos que se puede ser, sino por el contrario es un drama hermoso, humano, vivido y que conmueve y hace profundamente sentir."* *Ibid.*

<sup>915</sup>- F[rancesc]. de A[ngel] S[oler] "Silenci, drama en dos actos, de Adrián Gual". *Luz*, any II, núm.6, 31-I-1898, ps 7-8.

El dubte -tot s'ha de dir- s'esvaeix després de la representació<sup>916</sup>. Fins i tot Miquel i Badia assegura que Gual proporciona (sobretot pel que fa a les noves relacions entre sala i escena) un model escènic per al teatre del futur:

*"Respecto de su desempeño en la escena bien puede afirmarse que fue un encanto para el auditorio y una lección para nuestros teatros. Lejos de reinar en la sala del Lírico la algazara, los rumores que se oyen siempre en aquellos, hasta en las escenas más sentidas y delicadas de un drama o comedia, un religioso silencio reinó entre todos los espectadores desde el momento en que se alzó el telón de boca. El vuelo de una mosca se hubiera oído el sábado en el Teatro Lírico. Nadie hablaba, ni siquiera con el vecino de butaca, nadie se movía y hasta emmudecían aquellas toses tan características en nuestros teatros [...]. Así pudo todo el mundo seguir la representación sin perder una coma. La escena estuvo dispuesta con la propiedad más cabal. Nada de batería en el proscenio: la luz viniendo de los lados, tamizada y colorida hasta donde lo permitían los medios de iluminación con que cuenta el Lírico. Muebles, colgaduras, cuadros, lámparas, todo exacto, apropiadísimo, todo bien colocado. [...] En una palabra, una mise en scène y una dirección como la quisiéramos ver en los teatros más sonados."*<sup>917</sup>

En aquest sentit, la reacció, després de la representació, és força unànime. Amb alguna excepció, és clar. Segurament per parlar d'oïdes, la crítica de Roca i Roca incideix en les prevencions de sempre:

*"Aún cuando los selectos que asistieron a la prueba penetraron, según parece, la intención del autor, falta ver si le ocurrirá lo propio al gran público, que es después de todo el que dicta la ley, determinando los éxitos de las obras teatrales y la preponderancia de las escuelas que se disputan el predominio."*<sup>918</sup>

---

<sup>916</sup> La ressenya que Maragall publica a *Catalònia* arran de l'edició de l'obra comença, curiosament, elogiant el poder suggestiu de la representació en detriment del que prove de la lectura: "El primer acte, il·legit, però molt de la suggestió poderosa que l'autor va saber començar a la plàstica de la representació en el teatre, i que tan fonament va impressionar els espectadors." Vegeu Mjaragall]: "Silenci. Drama de món de l'Adrià Gual. Tip. L'Avenc, 1898", *Catalònia*, any 1, núm.3, 25 de març 1898, ps.54-55

<sup>917</sup> F M B: "Silenci. de Adrià Gual".

<sup>918</sup> J. Roca y Roca: "La semana en Barcelona", *La Vanguardia* (25-1-1898) Vegeu també del mateix crític P del O: "Crònica. Un drama íntim", *La Esquella de la Terra Alta*, any XX, núm.993, 21-1-1898, ps.34-36. A propòsit de l'elitisme, en aquesta segona crítica, Roca parla d'un centenar d'espectadors, "així sí, escollits, triats un per un com les

Per a Roca, les noves normes o convencions que tant han meravellat Miquel i Badia són, des del punt de vista de l'espectador convencional, un gran inconvenient. La responsabilitat d'un probable fracàs davant d'un públic no seleccionat, segons això, no es desprèn únicament de les peculiaritats simbòliques del text, perquè ¿com pot acceptar el "gran públic" que el teatre deixi de ser un lloc d'intercanvi social, un espai de galanteig, de lluïment i de tertúlia política? Més amunt he anotat les *excèntriques* exigències de Gual: la sala a les fosques, les dones sense capell<sup>91</sup>, no aplaudir mentre durí la representació, no entrar a la sala un cop iniciada la funció i, per últim, seure endavant i el més estrets possible. Com pot acceptar tot això un públic que va al teatre no necessàriament interessat per l'obra? Claudi Planas i Font descriu amb encert l'abast de la normativa:

"I amb aquesta impressió me'n vaig anar el dissabte passat, amb el paraigua, cap al Liric on vaig arribar a les deu menys cinc minuts. Aquell detall no deixa

---

mongetes abans de tirar-les a l'olla per bullir." El crític assegura que no es podrà dir que l'obra "traci un nou camí a l'art dramàtic" fins que "amb les llorns de la sala enceses o apagades", "amb lo públic agrupat o escampat, amb la reixa del carrer oberta o tancada", "l'accepti el gran públic"; és a dir, "espectadors que compren a la taquilla el dret de formar opinió". En conclusió: "Llástima de talent, per a emprar-se en produccions malaltisses que no poden sotmetre's als embets de l'aire lliure que enrobusteix els forts i acaba amb los desnarits i escanyats de llet." En aquesta ressenya, d'altra banda, el crític s'inventa un curiós drama en què el protagonista és ell mateix en la nit de l'estrena: abans de sortir de casa per anar al teatre sota la pluja, percep la tristesa penetrant i expressiva en els ulls de la portera -que parla amb monòtones repeticions- però no gosa preguntar-li res per no trencar el silenci i el misteri. Resulta que li vol dir que no hi vagi, que li passarà alguna desgràcia, que plou massa. I per això no hi va.

<sup>91</sup>- Miquel Utrillo, en la presentació de *Pej & Ploma*, tot referint-se a la "ploma", diu, "No és d'escriure, és de barret: d'aquells que no deixen veure les funcions quan els teniu a les files del davant. Tapa un capet precios, ple de pardals, i és el dibuix d'entrada del nostre setmanari." *Pej & Ploma*, any I, núm. 1, 30-6-1899. A propòsit d'aquest tema, vegeu més amunt p. 154.

Segons Gual, el dia de l'estrena de *Sifeneci*, l'única dona que assisteix amb barret es la seva mare. Si hem de fer cas de la ressenya de Miquel i Badia, això no és del tot cert. Precisament el crític, després d'un gran elogi de la representació, assenyala com a petit inconvenient la molèstia que han suposat els capells "encastellats" a la moda de les poques senyores que han acudit a l'estrena. Arran d'aquesta suggerència, és probable que Gual, a la segona representació, el dia 30, introduïxi la prohibició.

A banda això, el comentari de Miquel i Badia parla per si sol: "*Todas las concurrentes salieron complacidosimas del espectáculo y las señoras que entre ellos figuraban no censuraron que se apagaran las luces de gas de la sala, dejando sólo las de la boca del escenario, para que aumentase la ilusión teatral, porque no iban allí a lucir golas, ni joyas, ni lindos palmitos, como acontece por lo común en los teatros en perjuicio del arte serio, sino a disfrutar de una función literaria y artística.*"

Fins i tot Bru, encara que limitant-les a un públic restringit, accepta les noves condicions: "va començar la representació amb les novíssimes de deixar la platea a les fosques, de suprimir l'apuntador i de parlar, els actors, sense esforçar la veu; innovacions que si be no són factibles amb un públic numeros, a n'allà ens van fer excel·lent efecte." Vegeu J. Bru: "*Sifeneci* Drama en dos actes de D. Adrià Gual, estrenat en el teatre Liric la nit del 15 del corrent. Representació íntima", *Lo Teatro Regional*, any VII, núm. 311, 22-1-1898, p. 31.

de tenir certa importància perquè a tall d'escobertes morades, de signes de notari<sup>920</sup> i demés, en Gual havia posat a les invitacions poc més o menys això: l'entrada serà de nou a deu. A les deu començarà la representació i cinc minuts després el que arribi que se n'entorni. La porta es tancarà. Beneint els *hados* i el rellotge que, per sort, no es va retardar, em fico a dins. La sala era quasi buida i no ben clara. Allà baix, a les primeres files, s'hi veien bultos i obeint una altra consigna estampada a les invitacions m'hi vaig acostar. Era la consigna de posar-se davant i ben estrets. [...] Passa una estona, una altra volta el timbre i bona nit i bona hora ens quedarem a les fosques. Si no temés comprometre a la concurrència diria que ja començava a córrer alguna brometa.<sup>921</sup>

Per a Planas aquestes exigències, que tant preocupen Roca<sup>922</sup>, són les que predisposen el públic a la suggestió atmosfèrica<sup>923</sup>; i no parlo de suggestió en un sentit estrictament diguem-ne idealista (el que se suggereix a *Nocturn*), sinó més aviat en un sentit de *sensació de realitat*. Efectivament, Planas, després del primer acte, parla de "naturalitat" i també d'un "fons palpitant de veritat i d'unció." Per la "naturalitat", el públic, mal acostumat per les convencions del teatre de l'època, accedeix a una nova dimensió de la *versemblança* teatral. Una dimensió *il·lusionista* que, contra el que pugui semblar d'entrada, forma part de la càrrega atmosfèrica que reclama el nou teatre:

<sup>920</sup>- Es refereix a les cobertes morades de *Nocturn* i als signes d'expressió que acompanyen el text de l'obra

<sup>921</sup>- "Silenci", *La Renaixença* (18-1-1898), transcrit, amb petites modificacions, a *Mitja vida...*, ps. 78-80. Al final de la seva crítica, Claudi Planas i Font, fa dos comentaris puntuals d'interès. En primer lloc, estableix, encertadament, un paral·lelisme entre *Silenci* i *El vicari nou* (cal dir que Planas també ha estat premiat als Jocs Florals del 1897, any en què Gual concursa i guanya amb *El vicari nou*.) En segon lloc, voltra, *a posteriori*, el "pròleg" de Gual que Maragall llegeix a tall d'introducció. Segons que diu, al moment de la lectura, abans de l'obra, fa un "efecte de cosa purament literària". Després de la funció, en canvi, "el veia com una boira embolicant tota l'obra".

Pel que fa a la sensació de recolliment i a la idea de cenacle d'iniciats, val la pena contraposar aquesta crítica amb la que fa el mateix Planas arran de la representació de *Silenci*, juntament amb *L'alegria que passa*, el 15-1-1899. Entre altres coses, comença "Íntim... íntim... no sé si ho resultava prou. Adornos de *ambos sexes* per tots cantons; bigotis enxennats i estarrufaments de monyos i molta gent..." Vegeu Claudi Planas y Font: "Teatro Íntim". *La Renaixença* (19-1-1899).

<sup>922</sup>- Que en general, no es produiran en la representació de l'any següent. Així, la representació del 1899 es fa amb apuntador i amb llums de prosceni. Segons sembla, l'adequació lenta al "gran públic" fa que els canvis proposats a *Nocturn* no siguin aplicats sistemàticament per l'Íntim fins ben entrat el segle XX.

<sup>923</sup>- El temporal que acompanya la representació, a banda ser el responsable de la caricatura popular d'un Gual que sempre fa ploure i tronar, potencia enormement l'efecte suggestiu. Certament, no és una pluja qualsevol. Vegeu "Temporal presente" *La Opinió* (17-1-1898) o "El temporal", *La Publicidad* (15, 16, 17, 18-1-1898) i "Las inundaciones" del (19-1-1898) i "Los efectos de la inundación" (19-1-1898).



*"Aquel diálogo tan agradable y tan bien trazado, aquellas escenas tan naturales y conmovedoras, aquella atmósfera de tristeza que respira toda la obra, que interesa el corazón, haciendo sentir al espectador, nos convencieron bien pronto del éxito que obtendría este ensayo dramático y de los horizontes que con su obra abría Gual al teatro."*<sup>924</sup>

Per aquest motiu, Soler de las Casas, des de Luz, tot destacant el talent de Gual com a "observador de la vida real", fa una estranya barreja entre atmosfera decadent i realisme i arriba a parlar de "tristeza simpática y natural". Sembla (sobretot al primer acte) que, seguint les coordenades d'un teatre situacional, l'autor ha recaptat, a canvi dels recursos atmosfèrics, sensació de realitat. Gràcies a això, Gual aconsegueix explicar la relació entre personatges i medi de forma sintètica. El quadre, diu Jordà, és "exclusivamente verista" y "observado con precisión"; ara bé, no és detallista, no és "presentado con todos sus detalles, sino sólo con aquellos más delicados y que determinan con mayor justeza el medio ambiente y los personajes que en él viven y se forman."<sup>925</sup> Fet i fet, és el mateix que hauria pretès Maeterlinck en la representació de La intrusa: presentar les figures sense intentar "dibujar con todos los necesarios trazos el carácter ni el modo de ser de los mismos, prefiriendo a ello comunicar al público la impresión inmediata del momento psicológico de su vida, con lo cual predispone a la admiración del drama que allí debe desarrollarse."<sup>926</sup> Quan es va estrenar La intrusa a Sitges, el setembre de 1893, les condicions del moment no van permetre que l'escenificació accedis a aquesta dimensió. A l'hora de valorar Silenci, per contra, cinc anys després, és força curiós de constatar com la crítica -fins i tot la negativa- accepta

---

<sup>924</sup> F. de A. S.: "Silenci, drama en dos actos...", ps 7-8

També ho destaca Miquel i Badia: "Todo es verdad en él, todo es natural y real, presentado con sobriedad y al par con toques delicadísimos que provienen de un arte de buena ley con el que se levanta la misma vulgaridad terrena.", F.M.B.: "Silenci, de Adrián Gual". També Josep M. Jordà, que aprofita per destacar l'aportació que Gual ha fet al teatre des d'altres disciplines: "la acción en la obra transcurre tranquila, sin precipitaciones ni deslumbradores efectismos, el diálogo es justo, conciso, hermosado por las notas del observador artista y las exquisitas y sencillas imágenes del poeta, y todo ello contribuye a comunicar al espectador una impresión de realidad que pocas veces en el teatro puede experimentarse." Jordà: "Teatro moderno...".

<sup>925</sup> Ibid

<sup>926</sup> Ibid

sense gaire escarafalls una relació de dependència entre, d'una banda, la "manca d'acció"<sup>927</sup> i el misteri i, de l'altra, una sensació reeixida de realitat:

*"Parece que se trata de una obra escénica con la menor cantidad de acción posible, encaminada a despertar la emoción por la mise en scène, trasunto acabado de la realidad, y por el misterio que envuelve el diálogo de los personajes intercalado con largas pausas."*<sup>928</sup>

Per tot plegat, no és estrany que, a Silenci, l'acotació d'escena inicial, tot i ser una detallada descripció naturalista de l'espai<sup>929</sup>, insisteixi, poèticament, en la concreció d'una atmosfera dramàtica. Així, la llum, identificada metafòricament amb la tristor, durant tot el segon acte es va afeblint fins al punt que cal encendre un

---

<sup>927</sup> - "No pasa casi nada en los dos actos y, sin embargo, excita en sumo grado el interés del oyente, le atrae y le conmueve.", F.M.B.: "Silenci, de Adrián Gual"

Per fer-nos càrrec que el temps no ha passat en va, val la pena comparar la crítica de J. Bru a La intrusa i la que el mateix crític fa a Nocturn i a Silenci. En aquesta darrera ("Silenci Drama en dos actos de D. Adrián Gual"), Bru assegura que "el primer acte pertencix al gènere de La intrusa d'en Maeterlinch, gènere que es fa més simpàtic i comprensible en l'ensaiig d'en Gual, perquè hi ha més sentiment i és més humà; més nostre en una paraula." Rete l'aparença verista de l'obra, que retrata un ambient català per tots quatre costats, Bru vol veure un punt de correcció que tendeix a superar els idealismes estrangeritzants del Nocturn. Però el to laudatori va encara més enllà. Quant al component situacional del primer acte, diu que entra "de ple en lo que es diu revolució del Teatre modern"; pel que fa a l'atmosfera, assegura que "tots els objectes senzills i vulgars que ens rodegen semblen impregnats de l'ambient [sic] de vaguetat espiritual que escampa el misteri de la mort"; finalment, en relació al drama íntim, parla del moment en què "les ànimes resignades ofeguen el crit del dolor que les mata"; en aquests moments en què regna per tot el silenci "es revelen sentiments puríssims, els quals sense ser explicitats al públic ni directa ni indirectament, brillen potents a l'última escena amb un esclat de ventat i de llum encantadores." Per acabar de reblar el clau, Bru reconeix de cor l'efecte suggestiu de la peça: "efecte suggestiu hi va ser de debo [...], si d'alguna cosa més haguéssim de parlar, seria sols d'aquelles *esgarriances* que sentien pujar dels peus al cap, efecte de l'intensa emoció que produeix l'estètica pura. El silenci, l'eloqüent silenci de l'íntima convicció de la veritat artística en cada u dels que es trobaven al Liceu la nit del dissabte passat és el millor premi per en Gual."

<sup>928</sup> - Roca: "La semana en Barcelona".

L'acord sobre aquesta qüestió, tot i això, no és absolut. L'articulista de El Teatro Español exclama indignat: "Señor Gual! Señor Gual! Más verdad, más ingenuidad i menos exterioridades ridiculas." Bartolo: "La semana teatral...". ps.2-3. Ho matisa amb algun elogi: "Usted tiene condiciones", "en el fondo de su tenebroso Silenci palpita un algo humano; algo que puede ser el germen de futuras obras. cuando logre curarse de esta fiebre del Norte (permitaseros la frase) que le devora y que puede malograrle."

<sup>929</sup> - Per exemple, per explicar el revés de fortuna que ha patit la família de Ramon: "Les cadires arrimades a la paret, així com el sofà de l'altra banda de la porta, ostentien fúndes blanques, aquell vestit que ha trobat la pobresa nova per dissimular anys i vergonyes a mobles que s'estima. L'estora es d'entonació clara i de qualitat pobre, lo més just per consolar els peus, i dessota la taula de menjar, un zèllo d'altra estora més vrolada li reproduïx la forma, abrigant-se els batiments del seu tapet de serrellí esbullat i tons difusos. Sobre la taula, i venint del sostre, penja una làmpara de petroli voltada d'una cortineta vermella."

quinqué<sup>90</sup>. Mentre duri aquest procés, el públic ha de percebre com la claror penetra i com fa un recorregut gairebé *sentimental* a través dels racons i dels objectes de l'estança. Avança i s'atura, calla i escolta, espera:

"D'allí ve la llum [d'un balcó amb cortinatges] a través del transparent blanc; d'allà ve el raig de sol que es deixa caure mandrós dintre l'estada, i topant de ple en els sillons que té a la vora, a l'alfombreta de colors ramplons i al metall del braser que damunt s'hi troba, se'n va, amb la seva calma invasora de dret cap a la taula, i la llum que el volta decreix, no, com ell, de volva d'or, sinó poruga i esblaimada, segueix el racons i raconets que aquelles parets tanquen disfressades amb quadros de vidres que rellueixen, uns de cromo flampant, altres de gravats que qui sap lo que en altres temps valien [...] La llum és el tot sempre. La del sol i la que el volta per cada lloc on va té el seu saludo, la seva manera de caure-hi, el seu color especial, com si, prenent part en lo que passa on ell se posa, s'hi emmotlles tot seguit i sabés dar-li un to de llum expressa.

Allà hi entra de tristor, i amb la suavitat de sa polsina lluminosa, ho besa tot com per dur-hi consol, i s'hi estén i calla i escolta atent el *tic-tac* del rellotge penjat sobre el bufet, i espera amb quietud tot lo que pot venir.<sup>91</sup>

El dia de l'estrena, les crítiques destaquen tota aquesta càrrega atmosfèrica (una càrrega -no cal dir-ho- potenciada providencialment per la tempesta exterior).

"Bartolo", tot i opinar que "*Gual, autor del Silenci, se afana por andar mucho y quizá ande más de lo necesario*", descriu amb encert l'ambient de la diada:

---

<sup>90</sup> - Una llum vermella que va despertar diversitat de comentaris entre la crítica. Vilaregut assegura que l'escena "del segon acte entre Mossèn Oriol i Ramon, sota la vermellenca llum del quinqué, [es] capaç per si sola de crear la reputació d'un poeta" ("Adrià Gual" *La Veu de Catalunya*, any VIII, num. 18, 3-5-1898, p.145). L'any següent, en l'estrena pública de l'obra, aquest quinqué va ser un dels pocs elements que va aconseguir encomanar una mica d'intimitat: "quan en lo segon acte la minyona encén lo quinqué i deixa anar la pantalla vermella, aquesta clapa de llum roja, quedant tallada per les siluetes fosques del capellà i la minyona recolzats a la taula blanca i destacant-se sobre la penombra del fons, va donar una nota d'intimitat, un sentiment de desgràcia de casa, que em puc equivocar, però em sembla que es va imposar a tothom." Claudi Planas y Font "Teatro Intim", *La Renaixensa* (19-1-1899)

A les invitacions de la segona representació, el dia 30 de gener del 1898, Gual, preocupat per no entorpir en res l'efecte atmosfèric, però aplicat al mateix temps per la foscor potser excessiva de la nit de l'estrena, modifica l'horari de la funció: "Degut a que l'obra és curta i per conveniències de les llums, l'hora de començar serà a les 5 de la tarda i la d'entrada des de les 4, advertint que un cop començada la representació, es tancarà el reixat del carrer no obrint-se fins acabada l'obra."

<sup>91</sup> - Gual: "Escena", dins *Silenci*, ps.16-17.

"La acción se desenvuelve débil y lenta, como el sueño de un extenuado, es preciso que los espectadores pongan todos sus cinco sentidos en la obra para poder oír a los actores que hablan quedo... El aspecto [sic.] de la muerte se cierne sobre el escaso público, el viento azota las persianas del teatro, la lluvia cae chirriando como el tétrico compás de una danza macabra..."<sup>92</sup>

## 2.2. La interpretació.

Claudi Planas, tot comentant l'estrena de Silenci, es congratula que l'acció hagi passat "sense crits, sense *aspavientos*, de baix en baix, confonent-se en una emoció fonda potser un xic semblant a la del Nocturn, però més viva més certa per més humana." L'opinió de Planas és molt interessant a l'hora de confirmar l'absoluta cohesió que existeix entre la interpretació *quietista* propugnada a Nocturn i la diguem-ne naturalista demanada a Silenci:

"Respecte a la interpretació general d'aquesta obra, ben poca cosa queda a dir-ne. Sols cal fer present que tota ella demana una justa observació de la vida real, per lo que convé fugir de tot relumbron tant en el gesto com en l'entonació, per apartar-se en absolut de tots aquells defectes de teatre, produïts per la rutina ensopidora que estem acostumats a veure en quasi tot lo relatiu a l'art dramàtic."<sup>93</sup>

La qüestió interpretativa és, de fet, un exponent més d'aquesta paradoxal assimilació entre *realisme* i *atmosfera*. I és que, tot i insistir en la necessitat d'acomodar-se al model que proporciona "la vida real", Gual acaba presentant una "*acción [que] se desenvuelve débil y lenta, como el sueño de un extenuado*" i uns actors que tota l'estona "*hablan quedo*." Més amunt ja he apuntat la importància de Blancaflor, que,

---

<sup>92</sup>- Bartolo: "*La semana teatral...*", ps. 2-3.

<sup>93</sup>- Gual: "De l'interpretació", dins Silenci, p. 115. Més explícit encara: "l'efecte s'obtindrà quant més s'acosti la interpretació a la realitat ben entesa.", "Nota", dins Silenci, p. 117.

com a obra *frontissa*, ajuda a comprendre la unitat del que en aparença són dos models interpretatius<sup>934</sup>. En qualsevol cas, el que sí és innegable és l'allunyament dels esquemes declamatoris més convencionals. La revista *Luz* cita Gual gairebé al peu de la lletra: "No hay que buscar en esta nueva producción efectos de relumbrón, ni situaciones fuertes" (també destaca la interpretació que Gual ha fet de mossèn Oriol: "declamando como se ha de declamar, sin la perpetua cantinela a que nos tienen acostumbrados los actores del día"). I és que, tal com explica Jordà,

*"Eligióse en primer lugar el personal de artistas encargados de la interpretación, personal formado por gente distinguida que supieran de que se trataba y que no ignoraran lo inaguantable que resulta para cierto público el arte declamatorio usado por los avezados a pisar la escena y que nunca olvidan que ante un público se hallan, y en cuanto se hubo dado con los actores, tras innumerables y pacientísimos ensayos, decidióse la representación."*<sup>935</sup>

Malgrat definir un acord de base, però, algunes crítiques anoten matisos prou interessants a la qüestió. Des de *La Vanguardia*, Roca i Roca, que -insisteixo- no ha vist l'obra, apunta una nova perspectiva:

<sup>934</sup>. Vegeu més amunt ps. 309-312.

En mots de Miquel i Badia: "Las gentes que entran y salen en aquel acto hablan como todo el mundo y, a pesar de ello, les haña una atmosfera de poesia.", F.M.B.: "Silenci, de Adrián Gual."

En la seva paròdia, Modest Urgell es basa plenament en els pressupòsits interpretatius de *Nocturn*. Encara que sigui amb un propòsit de befa, el cert és que Urgell no dubta que també siguin vàlids per a *Silenci*: "A ser possible tenir sempre per intèrpretes actors orfeonistes, los parlats se destriarien en oracions i el verb d'aquestes deuria imprimir-se dintre una pauta o pentagrama com les notes, buscant-hi el valor i relació musical degudes. ¡Heus aquí la manera ideal de precisar l'harmonia i l'efecte fonètic de la paraula escrita intencionadament! (...) La preocupació principal es lograr l'afinament; i la preocupació complementària és rodejar les escenes naturals, mates i fins vulgars de la vida, d'un ritme musical que les idealise, vestint-les de reflexos, irisacions i sonoritats lluminoses i simbòliques." Vegeu Katófol: "Personatges i interpretació d'aquesta obra", dins *¿Qui sap...?*

<sup>935</sup>. Segons Jordà, al teatres de Barcelona "se grita mucho y hay que manotear no poco, se declaman con ampulosa entonación golpeándose el pecho el actor y atravesando la escena a grandes pasos, hay protagonista y dama y galán joven y harba y a menudo traidor y todo, y hay finales de acto premeditados y ejecutados con alevosía en que interviene muchas veces todo el personal de la compañía, camaradería inclusive." Jordà: "Teatro moderno..."

Al ludint a aquesta crítica i a la interpretació realitzada per Gual, val la pena llegir el comentari paròdic que *La Tomasa* fa de la segona representació de *Silenci*: "L'autor mateix, Juan Palomo, d'aquesta moderna edat, sentint-se Rossini o bé Calvo, fa un paper de capellà, i no el declama fent crits, com podria fer un Borràs, ni fent ganyotes ridícules, com un Novellí ignorant, ni amb aquella cantarella, que reventa, d'en Tutau, ell l'executa com sol, pot executar-lo en Gual, i com sol pot alabar-lo l'incomparable Jordà." "Campanades", *La Tomasa*, any XI, núm 492, 3-2-1898, p. 41.

*"El drama de Gual envuelve, según parece, una reacción contra el efectismo de que tanto se ha abusado en la escena; pero tal puede ser su alcance, si este género cuajara, que se llegase al propio defecto, aunque por opuesto camino. El cálculo y el parti-pris que engendran los efectos brillantes de ciertas obras, pueden producir también el efectismo opaco, con la desventaja sobre el primero de ser menos expresivo y atrayente para la generalidad del público. ¿Tan difícil ha de resultar siempre destruir la convención de la cual el teatro ahora y siempre ha tomado vida, en más o en menos grado?"<sup>936</sup>*

En resum: s'ha de procurar evitar de caure en extrems a l'hora d'evitar els efectismes dalt de l'escena. El teatre -ve a dir Roca- sempre és convenció i, per consegüent, la persecució excessivament rigorosa dels "convencionalismes" interpretatius o escènics pot acabar perjudicant la naturalitat (o la percepció de la naturalitat) i pot convertir l'afany de veritat en monotonia. En aquest sentit, és probable que Roca mantingui el seu escepticisme -tot i el que li han dit de la representació- car entén que l'obra, com el Nocturn, segueix les directrius de la nova estètica simbolista: una flor -sembla afirmar- no fa estiu. La teoria simbolista, tal com ell l'entén, reclama una actuació gairebé fantasmal, i això, és clar, és un excés a l'hora de contrarestar les exageracions i les grandiloqüències del teatre convencional.

És sorprenent, però, que ningú no incideixi en els motius que al·lega Gual a l'hora de prohibir efectismes interpretatius particulars: es tracta simplement de prescindir "d'egoismes personals per fam d'aplaudiments falsos" i vetllar, fonamentalment, pel treball i l'"efecte de conjunt". Tot sota les divises de "senzillesa, finesa d'observació i supressió completa de postissos. En una paraula, justesa de bon gènere."<sup>937</sup> Gual s'acosta a poc a poc però indefectiblement -partint de la síntesi artística wagneriana i passant per la lluita contra el teatre convencional (basat en el

---

<sup>936</sup>- Roca: "La semana en Barcelona..."

<sup>937</sup>- "De la interpretació", p. 115. "Els no actors -diu Gual- varem pervenir a semblar-ho en el bon sentit del mot, per art de suggestió; les actrius professionals varen, d'altra banda, pervenir a no semblar-ho segurament pel mateix motiu". Mitja vida, p. 74.

lluïment dels primers actors i els efectismes declamatoris)- a la teoria dels "conjunts escènics". La suggestió i, per tant, l'emoció, no només neixen d'un treball d'interpretació conjuntat i *natural*, sinó que també responen a la interacció entre tots els elements escènics. La línia d'acord entre *atmosfera* i *realitat*, per tant, no és contradictòria amb la voluntat de fer un Art Total.

### 2.3. Algunes lectures: Maragall i l'opció cristiana.

"Comparat amb el Nocturn de les discòrdies", Silenci "semblava tranquil·litzar els esverats donada la tendència que iniciava."<sup>938</sup> És a dir, mentre, d'una banda, és digerit en general pels sectors anti-modernistes, car presenta un simbolisme disfressat -per als no iniciats- de realisme dramàtic; d'una altra banda, és acceptat pels sectors esteticistes ja que obre "*un nuevo camino al arte dramático*."<sup>939</sup> I, amb tot, dins del mateix modernisme, els grups anti-decadentistes posen objeccions a l'obra, ja que, segons diuen -en paraules de Maragall-, representa un art "terriblement individualista", "de descomposició", pernicios des del punt de vista del progrés social. La pregunta està servida: com s'entén que Maragall, tot i definir Silenci d'aquesta manera, accepti de fer-ne la presentació pública?

Maragall, malgrat llegir el pròleg de Gual el dia de l'estrena i, per tant, en un cert sentit, avalar l'obra<sup>940</sup>, defineix Silenci, dos mesos després d'aquella data, com un

---

<sup>938</sup>. Gual: Mitja vida, p.65.

<sup>939</sup>. F. de A.S.: "Silenci, drama en dos actos..."

<sup>940</sup>. "El meu drama Silenci va venir al món acompanyat d'un pròleg que exposava l'estat anàmic que me'l va suggerir, i que, persuadits que es feia indispensable de llegir-lo per preparar-ne degudament la interpretació, arribat el moment d'escollir el seu llegidor, el prestigi del qual fos una reconanació de qualitat prop dels nostres propòsits, es va pensar en Maragall, i Maragall va consentir-hu." (el destacat és meu). Gual: Mitja vida, p.72.

"art de descomposició", perquè, en opinió seva, Gual ha concebut l'obra "volent-se redimir abans d'hora de lo que en diem matèria, menyspreant l'assimilar lo que en la realitat *actual* hi ha segurament d'assimilable."<sup>941</sup> Maragall -és evident- critica els aspectes més decadents d'una peça que no creu que pugui ser "saludablement social". Tot i això, força vegades, s'ha adduït aquest article per demostrar els atacs frontals de Catalònia a l'obra de Gual<sup>942</sup>, i la cosa, al meu entendre, no va per aquí. D'entrada, el mateix retret que ara fa a Gual, l'ha fet, fa un parell d'anys, a Rusiñol. Tot referint-se al discurs fet a Sitges en motiu de l'estrena de La intrusa, Maragall ha posat en qüestió la defensa que l'autor d'Anant pel món ha fet dels aspectes menys sans de l'obra de Maeterlinck:

*"El cuerpo, la materia, siempre como un estorbo, como un velo que el alma pugna por rasgar en su anhelo de volar al centro de las almas que constante e irresistiblemente la atrae. En su lucha el alma va desgastando, por decirlo así, al cuerpo; va penetrándole, espiritualizándole: y esta es la vida, y por ahí se vislumbra el porvenir, por el dolor; el arte del dolor sería entonces el único vivo y verdadero. Tal creemos que és el concepto maeterlinckiano al que Rusiñol parece adherir. Pero también creemos que esto no es el alma humana sino un estado del alma; y que el arte que de él deriva es un aspecto de arte muy digno de ser considerado, si se quiere, pero incompatible con una visión o un presentimiento sano, total, equilibrado, de la vida. Por esto hemos dicho que lo juzgábamos deficiente o enfermizo."*<sup>943</sup>

Es tracta, doncs, d'una reconvençió general, no centrada específicament en Gual. Una reconvençió que, en última instància, explica el posicionament estètic de Maragall en la seva etapa de superació dels plantejaments decadents. A banda d'això, els

<sup>941</sup>- "Silepsis, drama de món.", p 55

<sup>942</sup>- Per comprendre la relació conflictiva entre Gual i Pérez Jorba (director de Catalònia), cal fer-se càrrec de la polèmica que origina la transcripció, al periòdic El Francolet, d'una conferència llegida a Sant Andreu del Palomar en què Pérez elogia el teatre d'Iglesias com a únic model vàlid de teatre modern. En la transcripció del text, Pérez afegeix un atac virulent contra Gual que, segons sembla, el dia de la lectura s'havia estalviat. De tot això, en parlo més extensament en el proper apartat. Per referències, vegeu Juan Pérez Jorba: "Els conscients, poema dramàtic de Ignacio Iglesias", La Publicidad (29-7-1898) i "Ignacio Iglesias", La Publicidad (22-10-1898), J. Grau Degado: "Vida intelectual (Al sr. Pérez Jorba)", La Publicidad (8-9-1898); Doy: "Chirigotas", La Publicidad (24-8-1898, 27-8-1898 i 31-8-1898), "Els conscients, drama de Ignacio Iglesias", Luz, 2ª època, any I, núm. 3, 4ª setmana d'octubre de 1898, p 34 i A. L. de Batán: "Arte nuevo. Els conscients", Luz, 2ª època, any I, núm 4, 1ª setmana de novembre de 1898, p.2.

<sup>943</sup>- Joan Maragall: "Anant pel món", Diari de Barcelona (29-1-1896).



comentaris a *Silenci* no són gens negatius. Per començar, del primer acte, Maragall en diu "teatre de debò", "d'aquell que s'apodera de l'auditori ficant-lo, com aquell qui diu, a les taules i fent-li passar una esgarripança de realitat artística". Pel que fa al segon acte, destaca que "apareix de ple el drama íntim tot just presentit en el primer"<sup>944</sup>. Maragall, a més, entén que, en el pròleg de l'obra (en transcriu un bon tros), Gual expressa la seva "concepció de la vida"; i aquesta "concepció de la vida" és perfectament respectable car d'ella -afirma el poeta- neix l'art exquisit que en Gual sent i realisa tan i tan bé." La crítica, doncs, és clarament laudatòria. Això no treu que Maragall, llançat de ple pels viaranyes del vitalisme, es resisteixi a acceptar la substitució de la vida material d'aquest món a favor d'una vida mística, resignada i reclosa. Per això, en un to paternal i amistós, renya l'autor:

"Pot dir-se que la vida no és tota això, o, millor, que això no és tota la vida: que això és la vida soferta i no fruïda, o que és una vida massa ambiciosa i curiosa del misteri, volent-se redimir abans d'hora de lo que en diem matèria, menyspreant l'assimilar lo que en la realitat *actual* hi ha segurament d'assimilable; i es pot dir que d'aquella ambició i d'aquest menyspreu en ve el sofriment i en neix aquest art de dolor, aquest art de *descomposició* de la naturalesa humana, de la vida d'aquest món. Per això en Gual deu haver titulat el seu drama, *drama de món*: drama de l'ànima que vol ser ànima pura abans de que li arribi l'hora, que es rebat frenètica contra el mur material que l'en destorba, i que després s'aconsola en una quietud feta d'aïllament, de *réve*, de presentiment d'una altra vida deslligada i purament espiritual.

Un art així ja es comprén que no pot ser saludablement social: és si cas social d'una societat mística de les ànimes en un altre món o en un món futur: en quant al present, és un art terriblement individualista."

Maragall creu que la realitat material proporciona elements "assimilables". Des d'aquests elements, des d'aquesta realitat, des d'una posició de compromís vital amb

---

<sup>944</sup>- Jordà es pràcticament l'únic crític que parla d'aquesta qüestió: ben lluny del que serà el plantejament maragallí, destaca el caràcter ocult dels drames interns i la seva no resolució cap enfora: "*Silenci*, halla mucha mayor emoción y mayor intensidad de sentimiento en los dramas internos, en los dramas de fuera a dentro, en aquellos dramas en que el sentimiento se repliega en lo más íntimo del ser, en las crisis del alma. *Silenci* es uno de esos dramas, uno de esos dramas que raras veces se transparentan en la superficie de la existencia, que hacen *engorger* el alma, que se guardan ocultas y hacen llorar por dentro y nunca jamás se resuelven en estrepitosas ni inmediatas manifestaciones." Jordà: "*Teatro moderno...*"

aquesta realitat, l'home pot contemplar el cel i atansar-se a l'ideal. Per contra, la renúncia abans d'hora al món -a la matèria-, la negació maeterlinckiana d'una acció realment operativa en el món i en la vida presents, només pot comportar sofrència i dolor. Lògicament, l'únic consol possible cal buscar-lo en l'aïllament, en les sensacions vaporoses del misteri, en el somni i en el pressentiment o esperança d'una altra vida més pura i més alta. L'argumentació, per tant, és diàfana a l'hora de comprendre els recels de Maragall: un art de renúncia, de complaença en el dolor i en l'auto-marginació, no pot ajudar la societat a prosperar cap a formes de vida -de convivència- més perfectes.

Més amunt he apuntat la possibilitat d'una lectura cristiana: l'art de renúncia implica una acceptació resignada del present -del dolor del present- i també l'esperança certa en una altra vida on el sacrifici haurà d'obtenir el seu premi. Així ho entén, per exemple, Miquel i Badia

*"Refiérese el título a que el silencio es frecuentemente la expresión muda de muchos dolores y penas que afligen el género humano. En callarlos encuentra el alma cierta complacencia y al propio tiempo consuelo, consuelo que indudablemente y por los rasgos que en él señala el joven autor, dimana en parte principalísima de la resignación cristiana."*<sup>945</sup>

Des de l'òptica creient, Miquel i Badia critica de manera benvolent la "atmòsfera de profunda tristeza i en ciertos instantes acentuadamente lúgubre" de l'obra. En opinió seva, desperta una mena de "melancolia" que, exagerada, pot convertir-se en una "enfermedad del espíritu, malsana y reprobable según dictamen de uno de los libros místicos más leídos y más justamente celebrados."<sup>946</sup> L'enfocament, doncs, és perfectament paral·lel i alhora antitètic al que fa Maragall. El crític del Brusi parla, com Maragall, d'un art malaltís, però no bandeja la resignació; no parla del trampoli

---

<sup>945</sup>- F.M.B. "Silenci de Adrián Gual"

<sup>946</sup>- Es refereix al Kempis; també en farà referència a propòsit del Llibre d'heres de Gual.

espiritual que pot suposar el món físic, només li preocupa l'obsessió per la tristesa. D'altra banda, el punt de contacte és clar: tots dos observen amb recel el manierisme que catapultava el sofriment, la resignació i la renúncia cap a les esferes més altes del plaer. Per al poeta de la "paraula viva", el problema rau simplement en el fet que Gual acabi identificant acceptació del sofriment i *premi* metafísic: no es pot acceptar de cap de les maneres que la vida mística en el present pugui convertir els elements de dolor, mitjançant el culte al secret i al misteri, en elements de gaudi.

Insisteixo, però: un cop anotats tots els matisos, Maragall acaba la seva crítica en la línia laudatòria amb què l'ha començada:

"Però tot sentiment de la vida, quan és sincer, és respectable, i quan és artísticament intensificat és digne de contemplació. Així el trobem en aquesta obra i en tota la personalitat artística d'en Gual, que ademés se troba compresa en una de les corrents del món modern. Avui, que sembla que el pensament fa una gran girada en el seu camí, i que per lo tant li falta ja el panorama de conjunt del tros que ve, l'ànima s'aboca curiosa i desorientada a flor dels sentits i no pot reposar en una contemplació harmònica de la vida.

En Gual és, entre els nostres poetes, molt representatiu d'aquest estat de sentiment, i dintre d'ell, el Silenci, la seva obra més feliçment realitzada fins avui. Per això la considerem molt estimable i benvinguda."

El teatre "de descomposició" d'Adrià Gual, doncs, pot ser acceptat (en el mateix sentit que els homes de L'Avenc, el 1893, han valorat La jutrusa) per la seva *sinceritat* i la seva *modernitat*. El fet que l'autor no tingui una visió harmònica de la vida és degut, sobretot, a la perplexitat a què es veuen abocades les ànimes autènticament artístiques del moment sobtades pel tomb inesperat del pensament de la fi del segle. Per tot això, Silenci és representatiu de la inquietud, de la curiositat, del sentiment de transformació que guia les produccions modernes. Ben o mal encaminada, és una aportació més a la lluita *modernista* contra l'art i les formes de vida caduques del passat més immediat.

### 3. TEATRE D'IDEES I "TEATRE DE SENTIMENT": DOS MODELS CONTRAPOSATS.

Pel que s'ha vist fins ara, es comprèn perfectament que el teatre de Gual sigui *acceptat* com un art visionari i decadent. La investigació sobretot amb el drama íntim (buscant -com diria Rusiñol- "els secrets més íntims del niu de sospirs de l'home"<sup>947</sup>), que ha estat adreçada indistintament al "drama musical", al "teatre popular" (que també és "drama musical") i al "drama de món", ha posat sobre la taula un dens entramat de passions mòrbides i malaltisses: la complaença sensual en el secret, el desig inconfessat, el goig del patiment que neix de la manca voluntària de comunicació... No és gens estrany que el treball literari amb el drama íntim sigui criticat pels defensors d'un teatre d'idees<sup>948</sup>; en bona part aquest treball és el responsable de l'"*ensumismamiento*" i de la manca de *vida* de determinats exponents de l'estètica finisecular.

Això no obstant, mai no es pot parlar en termes absoluts: el drama íntim, sobretot si és sincer, també suposa una marca indiscutible de modernitat. Amb totes les precaucions que es vulgui, és així com ho defineix Maragall. O també Pere

---

<sup>947</sup>- Rusiñol "La Fada...". p.616.

<sup>948</sup>- "Un model teatral que, basat sobre una acció i un llenguatge realistes, es caracteritzà, a grans trets, pel seu caràcter analític, per l'impacte social i polític d'uns drames que, interioritzats per personatges masculins o femenins clarament diferenciats i individualitzats, vehiculaven, a parer de determinada crítica, tesis revulsives des del punt de vista moral, filosòfic o ideològic per al conjunt de la societat del seu temps". Enric Gallén: "El teatre", dins Riquer/Comas/Molas: *Història de la Literatura Catalana*, vol. VIII, Barcelona, Anel, 1986, ps 386-387.

Corominas. I cito precisament Coromines per posar un exemple extrem. Corominas, conspicu defensor juntament amb individus com ara Iglésias o Brossa d'un art dramàtic propulsor d'idees noves i de revolucions entusiastes, anatemitza la mansuetud de l'art decadent al mateix temps que enalteix la modernitat i la validesa del "drama íntim". Corominas ho té clar: defineix les tendències artístiques estetitzants com el producte febrós d'aquells que "no se n'han sortit", d'aquells que han estat derrotats, vençuts, capolats davant el vertigen modern del segle; aquest trasbals trepidant que ha dut l'home contemporani a cercar "arreu alguna cosa extravagant i nova que el trastorni, i calmi la set d'emocions fortes que l'abrusa"<sup>99</sup>. Això no obstant, l'"art nou", producte directe d'aquesta recerca, ha estat conreat tant pels vencedors com pels vençuts i ha mantingut "l'intel·lectual en un estat de tensió nerviosa, aplanadora: fent-li sentir la xurriacada de l'entusiasme estètic, seguida del goig intens que arruixa tot el ser d'una emoció indefinible." Mentre els vençuts han treballat un art de descomposició, "un art *contra natura*, un art que esborroni i amanyagui els nervis malalts"; els vencedors, els "artistes mascles" han treballat en l'"obra gegantina de la integració de l'art", han bandejat "les impressions grosseres dels romàntics i naturalistes" i "han marxat a la descoberta de noves fonts emocionals: deixant el cas clínic per la lluita psicològica, aixecant terrabastalls d'impressions refinades, però donant sempre la sensació d'aquella plenitud de vida que respiren les obres immortals." I, mentre això passava, els vençuts només han cantat, "tot deixondant-se languidament, la distinció dels seus mals aristocràtics"<sup>90</sup>. ¿Com entendre que, poques línies més avall, Coromines acabi afirmant que l'art literari dels vencedors, aquest art mascle i vigorós, ha emprès "coratjosament el camí del drama interior" i que, per fer-ho, s'ha vestit amb el "ropatge esplèndid del simbolisme"? La paradoxa és fonamenta

---

<sup>99</sup>. Pere Corominas: "L'obra d'Enric Ibsen", *La Renaixença* (19 i 21-4-1896). Reproduït a Corominas: *Diària i records...*, I, ps.33-43. El text va ser llegit al Teatre Olímpic el 16-4-1896 com a introducció a la representació d'*Espectres* organitzada pel Teatre Independent

<sup>90</sup>. "La disbauxa sensualista del naturalisme francès els va donar l'última empenya; i, com a herència dels excessos sexuals i de la borratxera, els ha quedat un estat rentable i malaltís, que els porta a treballar un art refinat i decadent un art que, trobant d'enyor les idees mortes, forja per aconsolar-se debris mug-evals, i arriba fins a un misticisme estrafalari, que confon l'altar amb la taverna." *Ibid.*

en un mal entès de base. Coromines, és clar, no està parlant de la complaença en el secret, ni tampoc de la passió reclosa; el seu "drama interior" és el producte de la "lluita psicològica", una lluita, de totes totes, necessària car, gràcies a ella -assegura-, es podrà comprendre la complexitat de l'esperit humà més enllà del "cas clínic" naturalista i es podrà emprendre sense tòpics ni clixés un procés responsable, dramaturgicament parlant, d'investigació ideològica i de posicionament social. En aquest sentit, el drama íntim, al mateix temps que introdueix l'enigma i l'ambigüitat com a component essencial de la naturalesa humana, és defensat com una via de superació del personatge *tipus* en què sembla encallat el determinisme naturalista. El *simbolisme* de Coromines, no cal dir-ho, és el que es desprèn d'Ibsen.

El juliol de 1898, en una orientació semblant, Pérez Jorba, que en línies generals ataca el simbolisme decadent tot defensant posicionaments vitalistes, valora Els conscients d'Ignasi Iglésias (en tant que confrontació escènica de drames íntims) com una alternativa de "teatre modern" contraposada al model suggerit per Gual amb Silenci o al proposat per Maeterlinck amb La intrusa<sup>91</sup>. Pérez Jorba parla d'un "*simbolismo espiritual profundo*" en l'obra d'Iglésias que

*"no columbra confusamente la luz interna y eterna de las almas, no se absorbe contemplando con éxtasis enfermizo y prolongado su transfiguración ideal, sino que su cerebro y su sensibilidad se dejan como quien dice arrastrar por una invencible fuerza hacia la robusta creación de aquellas, dándolas vida consistente y humana. Mauricio Maeterlinck, el dramaturgo de la Decadencia, solamente bucea alrededor de las almas humanas, sólo se complace en metafísicas eternizaciones de sus afectos más constantes."*

Els drames íntims de Joan, Melció i Berta, a Els conscients, teixeixen una densa trama de conflictes i accions *ideològics*. I això és possible perquè les "tragèdies interiors", al contrari del que pugui passar a Silenci, van i vénen de l'interior a l'exterior, xoquen i, finalment, provoquen un desenllaç que l'autor pretén que sigui exemplar. El

---

<sup>91</sup>- Juan Pérez Jorba "Els conscients, poema dramàtic de Ignacio Iglesias", La Publicidad (29-7-1898)

plantejament didàctic és innegable: el secret, el drama amagat, la resignació, per a Pérez, només serveix perquè els homes -cita Iglésias- passin els dies "veient pondre's la pròpia vida." La "vida", doncs, és sagrada i no es pot perdre en "*un renunciamento inútil i inconsciente*". Així, Joan, el protagonista de l'obra, parla per boca de l'autor: "el goig de la vida està en la resistència del dolor". Una resistència que no vol dir resignació, ni paciència, sinó combat. Si no realitzes el teu ideal -diu Joan a Melció referint-se a l'amor del darrer per Berta-, si et rendeixes, el teu amor haurà esdevingut una vulgaritat.

L'article, malgrat que no faci cap referència a Gual, apareix envoltat d'una certa polèmica. Pérez Jorba havia fet una conferència a Sant Andreu per parlar de l'obra d'Iglésias. Segons afirma Ortiz (Doys)<sup>92</sup>, Gual i la gent de l'Íntim, convidats pel mateix conferenciant, havien assistit a l'acte, que transcorregué sense cap novetat remarcable. Amb tot, a l'hora de publicar el text de la xerrada, Pérez afegeix alguns fragments que no havia llegit a Sant Andreu i que es refereixen despectivament a l'obra de Gual. Per exemple, a propòsit de Nocturn:

"Aquesta obreta denota extenuació d'esperit i de cervell; és artísticament tant malalissa i de tan poca consistència que no resisteix un anàlisi seriós. Únicament per haver-ne parlat amb exageració els que no entenen d'art ni de literatura és per lo que jo ara vull posar de manifest l'inanitat estètica i literària del Nocturn."<sup>93</sup>

---

<sup>92</sup>- Doys: "Chirigotas", La Publicidad (24-8-1898)

<sup>93</sup>- Vegeu-ho citat per Doys "Chirigotas", La Publicidad (27-8-1898)

O més endavant: l'aspiració de Gual "va semblar al principi que era de presentar ànimes refinades; més com ell interiorment no és delicat ni refinat (i en prova els seus escrits), a despit de l'esforç que ell realitza per configurar-se aquelles ànimes, n'aconsegueix tan sols una feblíssima visió i mai una expressió ben franca i viva. Desgraciadament les obres de Gual vindran a constituir les gatades del modernisme per a les generacions futures [...] Lo que ens ha sulfurat, lo que ens ha omplert de vergonya és el veure l'esnobisme i la estuïtat de vista de la gent de Catalunya, que des de molt temps revela una tendència irresistible cap a consagrar i gloriïficar només que neules." Vegeu Doys "Chirigotas", La Publicidad (31-8-1898)

Des de La Publicidad, Jacinto Grau Delgado intenta un article de rèplica que no arriba a concretar el tema de debat. Se centra únicament en l'arbitrarietat de la crítica de Pérez Jorba i en el fet que la joventut intel·lectual, en comptes d'unir esforços per assolir un ideal comú, es dediqui a estèrils picabaralles d'escola. Transcriu un fragment que pot servir d'exemple: "*unas quantas medianías que pasan por algo... y con justicia, dada la infima pequeñez de los demás, se complacen en desvirtuar toda energía nueva, toda inteligencia joven, que aparece demandando lugar, espacio. [...] Lo natural pues fuera que, dadas las circunstancias, los jóvenes, los muy jóvenes sobre todo, que*

Conciliadorament, arran també d'un comentari sobre Els conscients, la revista Luz surt en defensa del model gualià tot proposant els dos dramaturgs (Iglésias i Gual) com a mostres diferents però compatibles de "teatre modern":

*"Iglésias y Gual han intentado fijar nuevos derroteros al teatro. Fructidor. Els primers freds del primero y el Silenci del segundo son buena prueba de lo que decimos."*<sup>954</sup>

La revista, tanmateix, no es pot estar de fer una certa crítica al drama d'Iglésias. És, sí, un drama de "*una concepción elevadísima*"; això no obstant, és una obra en la qual la moral "*no queda en situación muy airosa*" i en què el final "*es casi inverosímil*". Luz no s'adona que amb aquesta mena d'arguments aboca pedres al propi terrat; al capdavant, són els mateixos que usen els sectors socials més conservadors per criticar, ells també, l'obra d'Iglésias<sup>955</sup>.

---

*sienten arte y por él luchan, vivieran en completa paz y armonía, no para prodigarse elogios entre sí: para en momentos dados sumar energías desinteresadamente, contribuir en lo posible a la progresiva cultura y para irse formando del todo, acostumbrándose a vivir en atmósfera de paz fecunda, como conviene a ciertas tareas del entendimiento, que a la larga, nunca son estériles."* Vegeu J. Grau Delgado: *Vida intelectual (el sr. Pérez Jorba)*, La Publicidad (8-9-1898).

Jacinto Grau es dedica en aquests moments per complet al teatre castellà -Coroninas, a les seves memòries, destaca El conde Alarcos. Amb tot, Grau col·laborarà amb Gual, l'any 1901, en una obra, La novia (extreta del Quixot), musicada per Pere E. Ferran i destinada al Teatre Lliure Català. L'obra no s'arriba a estrenar per diversos motius en la data prevista i a l'empresa prevista. Ho farà, finalment, en castellà (Las bodas de Camacho), l'any 1903 al teatre Tivoli de Barcelona (a càrrec de la companyia de sarsuela espanyola del teatre Price de Madrid) Amb els anys, Grau esdevindrà gran amic d'Unamuno. Hi entrarà en contacte, com Eduard Marquina, per mediació de Coroninas. Vegeu Coroninas: Diaris i records, I, p.304 ("*Un amigo mio muy querido, el sr. Grau quiere mandarte a V. Su libro Trasuntos, sin otra recomendación que pedirle lo lea. Es un catalán que se ha criado en Andalucía y casi no sabe hablar en catalán*"). Vegeu també Ricard Salvat: El teatre contemporani, I, Barcelona, Ed. 62, 1966, ps.77-78.

<sup>954</sup> - "Els conscients, drama de Ignació Iglésias", Luz, 2ª època, any I, num.3, 4ª setmana d'octubre de 1898, p.34.

<sup>955</sup> - Fins i tot, el crític de Lo Teatro regional es mostra més obert (no en va Iglésias és "antic redactor" de la casa): diferencia entre "moral a l'ús" (des d'aquesta òptica "no hi hauria prou llengües per vituperar l'asàdia de l'autor") i la "moral en son verdader valor" (que fa que la tesi d'Iglésias sigui "comprensible" i "humana", i "ens admirem -diu- de què tot el món no pensi aixís"). Entre altres coses, Lo Teatro Regional parla del protagonista com d'un "intel·lectual ibsenià" i destaca el tema central de la "calúnnia". Vegeu Marià Fesriu Fortuny: "Els conscients de l'Ignasi Iglésias", Lo Teatro Regional, suplement literari, any I, núm.12, 6-8-1898, ps.259-260. Pel que fa a retrats conservadors, vegeu El Teatro Universal, núm.29, 30-7-98, p.5.



El mateix mes d'octubre, Pérez Jorba torna a insistir en el tema<sup>96</sup>: potser sí que hi ha dos model de teatre modern en qüestió i, si es comparen Els conscients i Silenci, dos model de drama intim en qüestió; ara bé, si el que de veritat interessa és "un teatro moderno e independiente, humano y característico, local y al propio tiempo universal", "un teatro que refleje artísticamente las manifestaciones más elevadas, nuevas y perennes de la vida superior del espíritu y de la conciencia, un teatro que reproduzca con realidad y profundidad los combates de la voluntad y de la pasión, del sentimiento y del pensamiento", s'ha de rebutjar de totes passades l'"art inconsistent" que s'allunya de la "vida humana". Per això cal diferenciar entre un simbolisme decadent de renúncies i d'impotències i un "simbolismo claro de moralidad y de humanidad jóvenes". L'obra d'Iglésias és d'aquestes darreres, i si en algun sentit els drames de l'"Ibsen de las afueras" -que diria Doys- tendeixen a les "finezas espirituales" dels drames de Maeterlinck, mai no és per la còpia servil d'exterioritats com fa -se sobreentén entre línies- Gual. Així, el simbolisme d'Iglésias es tradueix d'una manera molt personal, molt particularitzada, tot compatibilitzant "matices imperceptibles y delicados" i un cert "realismo descriptivo". Sense adonar-se'n, la conclusió de Pérez s'adapta perfectament als plantejaments estètics de Gual: *naturalitat* i *atmosfera*. La distinció entre tots dos autors rau en la diferència de tractament del drama interior: mentre que Iglésias tradueix els drames interns en conflictes de consciència que s'exterioritzen i, per tant, es debaten, Gual advoca pel presentiment de tragèdies interiors que sense emergir a la superfície excitin les capacitats emocionals i la sensibilitat dels auditoris; mentre que Iglésias soluciona els conflictes derivats de la col·lisió dels drames íntims tot defensant la manifestació lliure de l'amor i de l'impuls vital per sobre de les convencions morals i socials<sup>97</sup>, Gual -que en el fons hi està d'acord- teoritza el plaer reclòs del sofriment inconfessat i el goig de la renúncia; és a dir, el renunciament a la vida i l'acceptació esperançada de la mort.

---

<sup>96</sup>- Juan Pérez Jorba: "Ignacio Iglesias", La Publicidad (22-10-1898)

<sup>97</sup>- Com aviat veurem, Gual assumirà en poc temps determinats aspectes ideològics dels drames d'Iglésias. L'enfrontament contra les murmurations i la calúmnia, que es debat a Els conscients, serà un dels temes bàsics de la seva obra. A La pobre Berja, per exemple, Gual utilitza significativament el nom d'un dels personatges d'Iglésias.

En mots de Pérez, Iglésias pren "la más intrincada o íntima tragedia interior" i l'eleva "a las más altas regiones de la Idea i de la Abnegación, en las que la conciencia se pierde por entre las abstractas nebulosidades de la metafísica y en que el corazón todo fuego y anhelo se enamora de idealidades y eternidades sobrehumanas." Perquè "Iglesias lo abarca y lo medita todo con seriedad y con vehemencia, en medio de un silencio imponente, mostrándose a la vez filósofo y moralista, poeta y dramaturgo."

La cosa, amb tot, no s'acaba aquí. Luz sembla voler tancar la polèmica tot admetent en l'obra d'Iglésias el valor d'"una tesis y solución tan opuestas a las hipócritas ideas sustentadas en nuestro país". Això no treu, però, que, segurament a causa d'aquesta tesi (no de la tesi en si, sinó del fet que es vehiculí a través de l'art), els de Luz no trobin "emoción artística en la obra, según nuestro modo de ser" (això és, des d'un punt de vista esteticista). Malgrat tot, asseguren, "comprendemos, sin embargo, el gran paso que hace nuestro Arte escénico, con creaciones como Els conscients, de Iglesias y por esto aplaudimos sin reserva la tentativa."<sup>98</sup> Una solució, doncs, de compromís.

Finalment, la polèmica l'hauria tancada -o l'hauria volgut tancar- el mateix Gual amb una conferència: "El teatro modern: innovador?"<sup>99</sup>. És un text força incisiu, inacabat, que no consta que fos llegit o publicat. El seu posicionament, com és lògic

---

<sup>98</sup>- A.L. de Barán [Roviralta]: "Arte nuevo. Els conscients". Luz, 2ª època, any I, núm 4, 1ª setmana de novembre de 1898, p.2.

<sup>99</sup>- Original ms., 1898-99 aprox., Fons Gual, Carpeta 47

No és clar que el text sigui una resposta immediata a la polèmica amb Pérez Jorba. No seria estrany que fos redactat uns mesos després, fins i tot més tard que no pas La culpable. Queda clar, en qualsevol cas, que al moment d'elaborar el text, Gual ja té en ment L'emigrant.

Pel que fa a la relació posterior de Gual amb Pérez Jorba, sembla que les coses canvien. A París (Mitja vida, p.136), el 1901-1902, coincideixen als mateixos cercles de catalans (Pérez es dedica a negocis de banca i borsa). Curiosament, també coincideix amb Jaume Brossa, de qui l'Íntim, anys a venir, estrenarà Els sepulcres blancs. Força anys després, Pérez farà una mena de corresponsalia per a la Gasetta Catalana d'Art Dramàtic fundada per Gual. Vegeu, per exemple, "Els teatres a París", Gasetta Catalana d'Art Dramàtic, any I, núm 1, 15-1-1919, ps.28-29.

de suposar, no respon en absolut als plantejaments fets per Corominas<sup>960</sup> o Pérez Jorba, més aviat és l'altra cara de la moneda. En la seva conferència, Gual s'agafa a la noció de "teatre modern" tot desfermant un atac virulent contra el que denomina "teatre de tesi" o teatre amb "filosofies"; és a dir, "teatre d'idees". El "teatre modern" no ha de ser teatre de "tesi de peu forçat", ha de ser un "teatre de sentiment":

"Els moderns, al declarar indispensable la innovació en el drama, s'han mostrat en general partidaris acèrrims del teatre de tesis. Si l'art fos una matèria edificable, podríem dir que ells l'han empleada per fer-ne una gran càmera reproductiva de la que els clixés en surten velats i, per lo mateix, faltats d'una solució de tintes decidides."

La "filosofia (en volums) -diu Gual- ha fet un mal extraordinari a l'elevada expressió de l'art, i ha servit per dar, mal donat, el títol d'artista a molts que no han passat de ser *observadors, psicòlegs o tafaners de l'esperit vulgar* (que tot vol dir la mateixa cosa)". D'aquí es desprèn tota una declaració de principis: "L'art no ha sigut invenció de cap mortal", és com una espècie de manà, que, "caigut de les infranquejables altures, serveix per alimentar els que el percebeixen". Enrobustits per l'art-manà els homes podran "apropar-se a les blavors immenses", és a dir, a l'ideal. D'aquí que "servir-se de l'art per plantejar tal o tal altre problema, que sols per ser problema ha de resultar de força d'un relatiu mal gust, és sens dubte de cap mena abús intolerable."

Segons Gual, l'art modern que segueix els viarany del teatre de tesi no ha aconseguit "la millora dels pensars secrets, ni l'aclariment dels petits mons desconeguts." L'alternativa és Maeterlinck. Al capdavant, el que ha de fer el "teatre

---

<sup>960</sup> La relació entre Gual i Corominas la tenim documentada en una carta (19-12-1899) que Corominas, des del seu exili francès, envia a l'autor de *Silenci* agraint-li que li hagi fet arribar un cartell de *La culpable*. Corominas defineix l'obra de Gual com un "art feble": "Estimat amic: Ja feia temps que no ens trobàvem. Us en recordeu? Era a "Catalunya Nova" que ens vam conèixer, quan llegíem allò dels dos esperits. Després vos hauréu sentit parlar massa de mi i el meu record s'haurà tomat agre-dolç a la vostra ànima. Jo també he sapigut de vos que feieu comèdies, que triomfàveu. El vostre art no és el meu, el trobo massa feble i no m'agrada. Un amic honrat us diu això. Però de totes maneres es art. De l'altre costat de muntanyes el vostre amic us torna el Deu vos guard. Gràcies pel vostre cartell: ei tinc a la capçalera del meu llibre. Us agraeixo que després de tant de temps us hagüeu acordat de mi. Amb la vostra penyora d'amistat he decorat la meua celda. Us saluda cordialment el vostre amic." Original ms., Fons Gual, carta nùm 11947

modern" és preocupar-se dels drames interns de la humanitat. Més enllà del que és estrictament humà, que és on s'encallen els "filòsofs", més enllà dels alligonaments i l'afany de resoldre els problemes del món, "hi cap lo altament humà, lo hermosament humà, i això, juntament al pressentiment de les belleses ignorades, pot ser sens dubte la base d'un art pur i essencialment emocional." És així com Gual oposa "emoció" a "problema": en un platet de la balança, el teatre de tesi, que mai no podrà ser altament emotiu car amaga una premeditació que li lleva la innocència i la sinceritat. En l'altre platet de la balança, i desenvolupant el concepte maeterlinckià de "tràgic quotidià", Gual defineix el "teatre de sentiment":

"Això és: buscar un món gran en el racó d'una casa vulgar a l'apariència, i arribar al més alt grau d'emoció per la més pura senzillesa, sense transcendències ni fam d'averiguar el *perquè*, fugint per complet d'aquesta qüestió tan antipàtica. Mostrar lo senzill i deixar lo fondo, i penetrant entre un especial misteri que animi l'espectador a obrir els ulls de l'ànima per acostumar-se a dar-se compte de les belleses desconegudes, per fer-se hermós tot acostant-s'hi. De ben poca cosa li servirà a l'ànima peregrina, que passa ràpida i sofrenta entre les boires, això que en diuen món; de ben poca cosa li servirà el preguntar-se *el perquè* de tantes coses. Si la vida és ràpida, la nostra obra té de ser evidentment, la de fer-la delitosa, buscant el delit entre honrades emocions, procurant, aixís, simular les crueses del *pas del fantasma*."

De qualsevol petit racó "d'una casa vulgar", se'n pot desprendre un món altament emotiu de tragèdia íntima<sup>61</sup>. D'altra banda, el missatge de Gual és explícitament decadent: "sóc partidari del *goig dramàtic* de fer sofrir elevat, de sublimisar entre llàgrimes." A l'emoció, doncs, s'hi arriba pel camí de la tristesa, de la simplicitat i del misteri. No cal que l'espectador arribi a grans conclusions; més aviat cal que recuperi la capacitat de pressentir, la capacitat admirativa que té adormida i esgarrmada pel tràfec de la vida adulta. Només així es pot accedir als beneficis consoladors i

---

<sup>61</sup> Cal representar, per exemple, "une maison perdue dans la campagne, une porte ouverte au bout d'un corridor, un visage ou des mains au repos; et ces simples images pourront ajouter quelque chose à notre conscience profonde, ce qui est un bien qu'il n'est plus possible de perdre." Ben mirat, "si nous sommes étonnés par moments, il ne faut pas perdre de vue que notre âme est souvent, à nos pauvres yeux, une puissance très folle, et qu'il y a en l'homme bien des régions plus fécondes, plus profondes et plus intéressantes que celles de la raison ou de l'intelligence..." Maeterlinck: "Le tragique quotidien", ps. 132 i 143

redemptors de les "belleses desconegudes". L'home, en la mesura que sigui capaç de percebre-les, es perfeccionarà espiritualment: Bellesa és igual a Bondat. Gual, doncs, està parlant d'"educació estètica"<sup>962</sup>. I encara més, de bàlsam consolador per a l'exitència terrenal: si la vida, que és ràpida i angoixant, hom la fa delitosa -"buscant el delit entre honrades emocions"- s'aconseguirà alleujar el neguit que provoca el trànsit inexorable de la mort, el "pas del fantasma".<sup>963</sup>

---

<sup>962</sup>- Val la pena comprovar com l'ideal d'"educació estètica" qualità i les idees sobre teatre d'Ignasi Iglésias tenen molts punts en comú. El mes de març de 1897 -un any abans de la famosa polèmica-, Ignasi Iglésias ha afirmat el següent: "Lo teatro, malgrat a tots aquells que encara no comprenen tota la importància social que té, també es comunou a l'impuls regenerador de les idees noves i, com altre temple on s'adora i es canta l'ideal d'humanitat, desperta el cor del poble, ensenyant-li el camí més curt i planer per a arribar al triomf dels seus desitjos d'amor i llibertat" (Ignasi Iglésias: "Influència de la literatura dramàtica en l'esperit nacional", suplement de *Lo Somatent*, 3, 5 i 6-4-1897, p.9.) Malgrat aquesta "importància social" que Iglésias confereix al teatre, tots dos autors coincideixen a l'hora de considerar que "l'encarnació d'un símbol pot més que tots els axiomes filosòfics" (és clar que Iglésias i Gual no donaven a la frase el mateix sentit), a l'hora de reclamar "un ideal de regeneradora transcendència" i "una moral nova, igual per a tots", i, en darrer terme, al postular el "desenvolupament natural de cada nacionalitat". Iglésias, és clar, per damunt del concepte qualità d'"educació estètica", reclama el triomf de les "idees noves" i la transformació de les estructures socials (una resposta a les "aspiracions de la classe obrera") Ara bé, Iglésias, en la mateixa direcció que ho fan les propostes esteticitzants, no dubta que els canvis socials només arribaran com a conseqüència d'una emoció profunda, a partir d'un art altament suggestiu que pugui ferir "l'esperit" i conduir-lo "a la realització dels més refinats idealismes, purificant la seva manera d'ésser amb tots los seus vicis i les seves virtuts, [tendint] al perfeccionament de l'ànima humana." D'una banda, doncs, "idees", de l'altra, "emoció" i "ànima".

Per tot això, no és estrany, altrament, que, d'acord amb la lectura esteticista de la cançó ("aquestes inspirades cançons que brollen del cor per florir en los llavis"). Iglésias també ataquí la invasió de música forana que amenaça el teatre català: "En l'encontrada més purament catalana, en la fàbrica, en el taller, pel pla i la muntanya, enmig de les harmonies dels nostres cants populars d'amor i d'enyorança, com mestral conductor de terrible peste, l'eco buillanquer, la tonada escardalena i barroera, l'aire viciat i corromput del flamenquisme, mercès al decaïment del nostre teatre regional, mercès a la falta de conreu de les nostres aspiracions, veiem com s'estan introduint en les nostres costums, veiem com poc a poc intenten desfigurar-les i com entelen l'art característic de la terra, el goig de l'aroma popular, la delicadesa epesadora dels sentiments del poble treballador..." (p.12).

<sup>963</sup>- Quan Soler i Miquel defineix el decadentisme, els seus mots són prou similars als que esgrimeix Gual quan parla de "teatre de sentiment" (el dia que va morir Soler, es va trobar un exemplar de *Nocturn* a la seva tauleta de nit): "Andamos alrededor de varias manifestaciones de arte que indistintamente llamamos *decadentes*. Manifestaciones simplicistas y penetrantes, de un momento o aspecto fugitivo de las cosas, pero con una tal fuerza aprensiva y reteniva que nos ponen estúpidos, nos compeñtran y dominan. A través de ellas adivinamos todo el sentido y la fuerza de la vida armónicamente desenvuelta. De una vida delicada, de una vida muy sensible, pero espiritual y fuerte. Y comprendemos, aspiramos, un despertamiento interior que se produce; y el vago espacio, el vacío fecundable y probable espera nuevas bellezas." "*Decadentismo*", dins *Escritos...*, ps 3-4.

## 4. EL LLIBRE D'HORES.

### 4.1. El Llibre d'hores: cristianisme i decadentisme.

El Llibre d'hores<sup>964</sup> -començat a escriure el març de 1898 i, segons nota del mateix Gual, acabat el maig de 1899 després d'un viatge (tan sols un mes abans de l'edició)- té molt a veure amb la teoria gualiana del silenci i alhora amb les influències pre-rafaelites. Com a producte de bibliòfil, representa una aplicació pràctica de la síntesi artística i una aportació concreta en la línia dels que postulen la regeneració social mitjançant les arts decoratives. Es tracta d'un recull de poemes en prosa que recullen les "devocions íntimes" de l'autor; un seguit de pensaments que, en forma de pregària, transiten lentament pel rosari de les hores fins a completar el cicle del dia.

La idea del llibre *síntesi* i la conceptualització de la *pregària* provenen clarament de les Oracions<sup>965</sup> de Santiago Rusiñol. L'autor de L'alegria que passa - creant un "modernisme de bona mena"- defineix l'oració com la paraula instintiva i sincera que dicta l'ànima en harmònica comunió amb la Natura. Si es té en compte que "la religió de l'art" entronitza la poesia com "a missatge superior captat en l'íntim

---

<sup>964</sup>- Llibre d'hores. Devocions íntimes, originals ms., Fons Gual, Carpeta 35. Són tres manuscrits. El darrer -la còpia en net-sembla dedicat a la que serà la seva dona: "A tu, perquè t'estimo". Al començament, hi ha una S dins d'una D (Dolors de Sojo); al final, una G dins d'una A (Adrià Gual). Publicat a Barcelona, Llibreria d'Alvar Verdaguier, 1899. Publicat recentment dins Santiago Rusiñol, Adrià Gual, Alexandre de Ruquer i Josep M. Roviralta Boures i Crisantemes. El poema en prosa modernista, a cura de Mima Àngela Cerdà, Barcelona, Edicions de la Magrana, 1989.

<sup>965</sup>- Santiago Rusiñol: Oracions, decorades amb dibuixos de Miquel Utrillo i música d'Enric Morera, Barcelona, Tip. L'Avenç, 1897. També a OC, 1, ps 3-45. El primer llibre de poemes en prosa publicat a Catalunya: trenta-dues pregàries "de temàtica profana dedicades a tots aquells elements naturals, humans i abstractes que simbolitzaven els valors artístics, poètics, espirituals en definitiva, en vies de desaparició o relegats a un segon terme en un temps caracteritzat pel materialisme i la prosa.", Casacuberta: Santiago Rusiñol, p 280

contacte amb el cosmos"<sup>96</sup>, la pregària, des d'un punt de vista simbòlic -com la poesia- ha d'entendre's com la materialització espontània, en "la paraula inspirada del poeta", de les correspondències entre el món físic i el món espiritual:

"No sé si hauràs observat que hi ha moments en la vida que, cansats de portar-nos per la terra, cansats de caminar per les planes esteses de grisa monotonía, cansats de viure ensopits, no adonant-nos que vivim, l'ànima mig endormiscada es desvetlla de moment i ens obliga a deturar-nos. Mai ens detura que no sia per mostrar-nos quelcom de noble, de bell o d'hermosa transcendència; mai ens enganya en sos avisos, i sempre és Ella la que ens dóna els pocs moments venturosos que gaudim tirant enllà de la vida. [...] En aquell moment feliç que l'home viu realment, en aquell desvetllament d'un instant de muda contemplació, l'home resa davant de lo que contempla amb els ulls idealitzats, i pressenteix, tot resant, que l'oració és corresposta, que s'enllaça amb les coses que el rodegen, i que tot resa a sa manera, formant un concert harmònic d'essència misteriosa."<sup>97</sup>

Pel mateix raonament, d'altra banda, la pregària també s'assimila a la cançó popular. Alexandre Cortada, per exemple, detecta a Oracions una mena de misticisme i de malenconia que, segons ell, són inherents gairebé a tota la literatura catalana. És això el que li permet posar de bracet cançó popular i oració:

*"Todo el arte catalán se ha distinguido por ofrecerse revestido de cierta melancolía especial, cuyo ejemplo más visible lo tenemos en el sentimiento de la generalidad de nuestras canciones populares. Todas ellas despiden una queja, una tristeza como lamentación por un ideal perdido o no alcanzado, el deseo de algo inaccesible. [...] Ahora, fijándonos en nuestro movimiento artístico de este siglo, no es en la pintura de las luchas de las pasiones humanas o de las grandes evoluciones de las ideas filosóficas o religiosas donde más ha brillado nuestra literatura, sino en el amor a Dios, la aspiración al infinito o en el culto de la naturaleza; no es en el drama ni en la novela, a pesar de los laudables esfuerzos que en ellos se han hecho, donde encontraréis la mayor perfección de nuestro arte, sino en la posesía mística del padre Verdaguer."<sup>98</sup>*

---

<sup>96</sup>- Maria Àngela Cerdà: "...I el poema en prosa", dins Heites i Crisantemes, p.27.

<sup>97</sup>- "Al lector", dins Oracions, OC. I, p.3.

<sup>98</sup>- Alexandre Cortada: "Oracions, de Santiago Rusiñol", La Vanguardia (21-8-1897)

Cortada està convençut que aquest "naturismo" de la literatura catalana ("expresión mística, ideal y simbólica de la vida entera de la naturaleza") no té res a veure amb el naturisme d'altres bandes. A França, ha nascut oposant-se a les extravagàncies del simbolisme i del decadentisme; a Catalunya, en canvi, ha aparegut de forma natural i - al moment present- mostrant afinitats evidents amb aquestes tendències. Així, ni tan sols quan s'ha allunyat del "culto panteístico a la naturaleza" s'ha atrevit a "atacar de frente", a dissecionar l'home i les seves lluites tràgiques; sempre s'ha enfilat cap a les alçades místiques, contemplatives i transcendents. No és estrany que el crític es preguntés amb un cert escepticisme: "¿Podrá nacer de la literatura catalana el drama trascendental, reflejando nuestras luchas, caracteres, pasiones, y dignificando nuestra genuina personalidad?" Deixant de banda l'abast teatral de la cita, el cert és que Cortada no puntualitza sobre el naturisme amb la intenció d'oposar-lo com a alternativa a l'obra de Rusiñol, més aviat pren les Oracions -cito Casacuberta- "com a exemple d'allò que l'ex-redactor de L'Avenç veia com una "especie de naturismo" que "aquí es una cosa natural que ha aparecido sin esfuerzo y como un producto de la tierra". D'acord amb aquesta interpretació, el devocionari russinyolià, amb tot i la seva malenconia, els mitjons tons, el gust pel malaltís, etc., quedava ben lluny de dependre d'aquelles "nefastes" influències que havien propugnat el divorci entre l'art i la vida."<sup>69</sup> Cortada, evidentment, pretén relativitzar el decadentisme del llibre i, gràcies a l'adscripció naturista, legitimar-ne una lectura diguem-ne vital.

A diferència de Cortada, l'opinió de Maragall es manté en la mateixa línia amb què ja havia criticat Anant pel món. Tot i lloar amb entusiasme el conjunt de l'obra, no està d'acord amb el seu decadentisme: "Jo no sento pas la vida i l'art com tu els sents" -li diu a Rusiñol en una carta<sup>70</sup>. Per a Maragall, el llibre de Rusiñol, per bé que els

<sup>69</sup>- Casacuberta: Santiago Rusiñol, p.292.

<sup>70</sup>- Del 13-9-1897, dia Vinyet Paoyella Epistolari del Cau Ferrat, Sitges, Grup d'Estudis Sitgetans, 1981, p.176. Una altra crítica que fa també una lectura decadent de l'obra és la de Josep M. Rovaralta a L'Avç; en aquest cas, lògicament, la ressenya es elogiosa: J{osep}.M{aria}.R{ovaralta}.: "Santiago Rusiñol", L'Avç, any I, núm 1, 15-11-1897, ps.2-3.



malabarismes de Cortada li concedeixin transparències vitalistes, és, sense pal·liatius de cap mena, una obra decadent. Doncs bé, si Oracions és un text decadent, molt més encara ho és el Llibre d'hores; perquè si bé tots dos reculls aborden les lluites i passions de l'home des d'una poètica absolutament estetitzant i mística, el Llibre d'hores, en l'òrbita de Silenci, emet un missatge d'explícita resignació davant la vida. Anem a pams.

En la pregària, l'*ensimismamiento*, el viatge cap a la intimitat, queda justificat en la integració del jo i del no-jo. La filosofia que envolta el concepte de drama íntim propugna una certa idea de pelegrinatge i de descoberta interior; paradoxalment, aquest pelegrinatge només prospera en la contemplació -i integració- sensible del món. Per consegüent, el poema en prosa, entès com a verbalització poètica del diàleg que s'estableix entre Natura i ànima, esdevé el vehicle idoni per dur a terme l'itinerari vers l'interior<sup>971</sup>. Segons Maria Àngela Cerdà, per la seva ascendència pre-rafaelita i simbolista, els poemes en prosa "són paradigmes d'alta freqüència simbòlica i propicien un procés d'interiorització de la realitat on el *landscape* esdevé *inscape* o paisatgisme íntim."<sup>972</sup> Amb el revestiment de la pregària, es confereix al poema en prosa "un coneixement que transcendeixi el món sensible i arribi a assolir una major percepció espiritual, que és una de les genuïnes aportacions pre-rafaelites."<sup>973</sup> El panteïsmes és evident i, amb tot, tant l'obra de Rusiñol com la de Gual suporten una

---

<sup>971</sup> És el vehicle adequat, també, perquè fa compatibles la sinceritat i l'espontaneïtat de la paraula viva i la dignitat literària de la poesia. En el ben entès, és clar, que tota paraula que és dita amb emoció ha estat generada en poesia. En paraules de Maragall: "Ja ho crec que en això de dir vers i prosa hi ha un maledès de transcendència molt gran. En fem una separació massa seca i determinada, de lo que és vers i de lo que és prosa. En la realitat de l'expressió verbal humana en el llenguatge natural i viu, no hi ha cap punt on pugui dir-se 'aquí deixa d'ésser prosa'; comença a ésser vers. Tota paraula ha sigut generada en poesia, i si sempre fos dita en l'emoció del ritme universal en què fou inventada, llenguatge humà i poesia foren dos noms d'una mateixa cosa." Joan Maragall: "Vers i prosa". 13-1-1900, OC, I, ps.691-692.

<sup>972</sup> Cerdà: "...l poema en prosa", p.27.

<sup>973</sup> Ibid.

aproximació estrictament cristiana<sup>974</sup>.

La lectura cristiana és explícita, per exemple, en els comentaris de Miquel i Badia, que anteriorment havia emès un judici similar en relació a Silenci. Miquel, malgrat carregar-se Oracions per les seves "exageraciones", "invenciones estrafalarias" i "insignes disparates, para algunos de los cuales sería menester la pluma de un nuevo D. Francisco de Quevedo que los describiera y burlando los anatemizara"<sup>975</sup>, es decideix a comparar, adduint el nexa cristià, Crisantemes d'Alexandre de Riquer i el Llibre d'hores de Gual:

*"Unos y otros, con todo, advertiran que Riquer ve en todo la mano de un Dios creador, su providencia extendiéndose al mundo entero, un sentido profundamente cristiano en todo el libro, aunque en ciertos momentos revuelto con nociones procedentes de orígenes muy distintos. "L'esprit troba á Deu per tot", dice Riquer, y ésta es la síntesis de su obra Crisantemes. Cristiana es asimismo la de Adrián Gual, Llibre d'hores. "Devocions íntimas" las denomina en el subtítulo, devociones que corresponden a las distintas horas del día, y a las fases del trabajo cotidiano en el hombre, trabajo como el cumplimiento de la ley que Dios le impuso de ganar el pan con el sudor de su frente."<sup>976</sup>*

Curiosament, si a Silenci havia calgut fer algunes precisions, en relació al Llibre d'hores pràcticament no hi ha res a objectar. Així, tot i que la vaguetat i el misteri són

---

<sup>974</sup>. Que és el que feia més por als sectors vitalistes. El que temien del decadentisme, no només era "la propensió a l'abulia, sinó el perill molt més seriós que l'aigua del neo-espiritualisme d'aquestes tendències estètiques no fos duta al vell camí del conservadorisme catòlic." Vegeu "Vitalistes i decadents", dins Joan-Lluís Marfany: "Els inicis del Modernisme", dins Riquer/Comas/Molas Història de la Literatura Catalana, vol. VIII, Barcelona, Ariel, 1986, ps.96-97.

Si en els mots de Cortada, entre línies, s'hi pot llegir una certa identificació entre l'art, o millor, la literatura catalana i el rusticisme diguem-ne cristià, quan aquesta idea cau en mans dels sectors més conservadors el problema és tot un altre; i això és el que fa por. Es tracta d'un argument repetit en diversitat de llocs i durant molt temps pels grups que cerquen de consolidar un teatre genuïnament nacional seguint una mena de tradició que no entri en conflicte amb el seu pensament i amb tot el món de referències que els afirmen ideològicament, políticament i socialment Bernat i Duran, per exemple. Utilitza encara l'any 1924, per atacar -not al mateix temps- els models estrangers del modernisme i les tendències idealistes; "La literatura catalana siempre fué realista, porque lo són sus dos fuentes principales: Roma y el Cristianismo." Vegeu José Bernat y Durán: "Los teatros regionales catalán y Valenciano". apèndix a Narciso Díaz de Escovar y Francisco de P. Lasso de la Vega. Historia del teatro español, Barcelona, Montaner y Simón, editores, 1924, ps.327-405.

<sup>975</sup>. "Un libro modernista", Diario de Barcelona (29-9-1897).

<sup>976</sup>. F. Miquel y Badia: "Dos libros de bibliófilo. Crisantemes. Llibre d'hores", Diario de Barcelona (31-5-1899)

tractats de forma diferent als dos llibres ressenyats, "ambos semejan inspirados al calor de un modo idéntico de sentir." Tots dos -assenyala el crític- es deixen endur per la imaginació, de tal manera que, més que expressar-se amb claredat i precisió, tendeixen constantment a la indefinició o, si es vol, al deliri. Aquest deliri, tanmateix, no és l'autèntic dels sincerament místics. Amb una visió força lúcida, Miquel intueix el pes de la Naturalesa i dels corrents estètics moderns en la nova devoció:

*"Si hay asomos de misticismo en Riquer y en Gual, es un misticismo de nuevo cuño, ligados ambos con la naturaleza y con sus bellezas, y con un aire subjetivo peculiar que lleva el sello del simbolismo y del decadentismo de nuestra época, aunque sin forzar nunca la nota."<sup>977</sup>*

El més sorprenent del cas és que aquest pes no suposa cap impediment a l'hora de considerar el llibre de Gual com a digne continuació del treball dut a terme per "insignes escritores religiosos" (cita altre cop el Kempis). Més encara: "El espíritu cristiano, el sentimiento católico -afirma- resplandece en el conjunto del Llibre d'hores". Això sí, tenint en compte les vaguetats de la prosa poètica gualiana, no sobren quatre mots de precaució:

*"No creemos que en ella se haya desviado Gual del camino recto, pero nos falta autoridad para definirlo y por consecuencia lo dejamos a quienes de derecho compete hacerlo, observación que también en mayor o menor parte hemos de extender a Crisantemes"<sup>978</sup>*

Miquel no és l'únic a fer una lectura catòlica de El llibre d'hores. El comentarista de La Renaixença, per exemple, assegura que els textos de Gual

---

<sup>977</sup>. Ibid

En una direcció relativament propera, A. S. Vilaplana -sense incidir en el component cristià, però tampoc no carent en els habituals retrets contra el decadentisme- comenta el pes positiu del misticisme: "Lo misticisme que en tot ell s'hi respira li priva bona part de llum, l'enteta, però això, lluny de perjudicar-lo, li fa doblement simpàtic i contribueix en molt a qué pogués relleu aquell afany de veure-hi al trobar-se entre les confusions i pressentiments que l'enrotllen." A. S. Vilaplana: "Notas d'Art Llibre d'hores. Devocions íntimas.", La Semanant (10-6-1899).

<sup>978</sup>. Ibid

"ens han fet la impressió, llegint-los i meditant-los, d'ésser com uns parlaments íntims d'una ànima que es vol encaminar cap a la fe, deixant los dubtes i tal volta l'escepticisme en què hagués viscut."<sup>979</sup>

Sembla ben bé que s'hagi orquestrat una operació destinada a integrar el decadentisme de Gual -és a dir, destinada a llevar perillositat al decadentisme de Gual- acceptant un suposat procés conciliador des de Nocturn fins al Llibre d'hores passant per Silenci o per "La Mare de Déu". En aquest sentit, la queixa decadent -"la lamentació de la monotonia present, tota ella condemnada al treball i a l'absolut desconeixement del cor humà"- es vincula, en un sentit cristià, a l'esperança certa en una "existència perfecta després de la present d'aquest món."<sup>980</sup> Val la pena destacar-ho perquè sembla paradoxal que precisament l'aspecte més *desintegrador* del Llibre d'hores (aspecte al qual les crítiques desfavorables s'agafen per tal de titllar l'obra de malaltissa i decadent) esdevingui per a La Renaixença un dels arguments bàsics per justificar el cristianisme del text. La carregada implacable que fa La Veu de Catalunya és un exponent clar d'aquesta contradicció: a l'obra, segons sembla, li falta el "creure", la fe, i el sentit de "l'esperança". La transcripció amb amplitud:

"Lo llibre de què tractem, descobreix a un home febrós, amb febre migrada, a un *revolté* de bona casa que es queixa de no trobar la vida completament adaptada als seus somnis, a un poeta de delicat gust per la contemplació de la bellesa, però d'escassa virtut productora, a un contaminat d'idealisme, sense ideal definit, a un *neguitós*, en una paraula, que faltat de valentia per emprendre amb fermesa lo camí de la vida, s'asseu panteixant a un costat de la carretera i plora en frase correcta o es queixa en versos estranys. En Gual se sent fatigat al donar-se compte de que "aquesta vida és un seguit de confusions" i cada hora que passa li suggereix una colla de pensaments tristos (jés clar!) i indeterminats que acaben amb una lamentació, mai amb una resolució. Passen les hores i en Gual no es mou del lloc; amb veu feble segueix gemegant i plorant tot entretenint-se en fer dibuixos a terra o jugant amb pedres menudes.

D'aquestes filosofies en Gual ne diu devocions, nom modernista que deu

---

<sup>979</sup>. "Noticias", La Renaixença (1-6-1899)

<sup>980</sup>. Ibid. Tot i que l'articulista afegeix: "sens que l'autor resoltament la presenti com a certa per a consol de l'ànima adolorada."

correspondre a la paraula *cabòria* de nostre diccionari, doncs de devoció no en té res, ja que li falta el creure, i sobretot, li manca l'esperança.

Més aviat les oracions íntimes me semblen preparació per les oracions de debò, les que aixequen l'esperit i reconforten, fent oblidar les misèries d'aquests món, per fondre's amb la visió presentida de l'absolut, són unes devocions que no haurien fet arribar a l'èxtasi contemplatiu a cap sant, són devocions sense consol pel devot, de *pur entreteniment* per a matar les hores que en Gual canta amb veu esllanguida.

Les qualitats de caràcter i de temperament que suposem a l'autor del Llibre d'hores contribueixen a donar a la totalitat de l'obra un to melangiós i malaltís que la fa monòtona i poc atractiva, produint al lector una congoixa pesada, molt distant creiem de l'angoixa que es proposava fer sentir en Gual als seus lectors. Lo cansament de la vida que ell sent no el comunica; al revés, al tancar el llibre i mirar el cel i contemplar lo revifament de la natura en aquest temps de primavera, se respira fort i amb satisfacció, omplint los pulmons d'aire sanitos i el cor d'esperança riatltera, àdhuc que es troben més hermoses les devocions sentides de la nostra fe. Les seves devocions són massa *bufones*, i massa *íntimes*, per a que puguin ser compreses per la generalitat.<sup>1981</sup>

De fet, "l'escassa virtut productiva", "l'idealisme sense ideal definit", la manca de fermesa, el "cansament de la vida", posen d'acord els sectors vitalistes i bona part dels sectors conservadors. Cal fer front a un enemic comú que predica un art de

---

<sup>1981</sup> - F. Ripoll: "Llibre d'hores. Devocions íntimes, per n'Adrià Gual", La Veu de Catalunya (13-6-1899)

A manera de contrapès, la crítica de La Veu lloa els aspectes formals de l'obra. Segons Ripoll, "pel que respecta a la forma, Gual gastia en tot lo llibre una prosa cadenciosa, de molta harmonia, pulcra sempre i casi bé sempre justa." Per contra, en opinió d'altres comentaristes, Gual té problemes de lèxic ("Hástima que no sia més purista deixant d'usar certes paraules que [posa exemples] no són genuïnament catalanes i dissonen al trobar-les barrejades amb lo florit i poètic llenguatge propi de n'Adrià Gual") i de sintaxi. Pel que fa a aquest darrer extrem, el mateix Ripoll opina que això passa gran

"símbolica en conceptes filosòfics d'un gust gens d'aplaudir i molt renyits amb lo caràcter clar de la nostra gent, i fins amb [...] el nostre idioma."

Segons Vilaplana, "si acertat ha estat en lo fondo, altre tant pot dir-se de la forma, puix resulten sumament comprensibles, i un se troba de seguida en lo camí més propi per sentir les sensacions que desperten determinades hores." El crític, contràriament a l'opinió expressada per L'Atlàntida, insisteix sobretot en la "sinceritat de Gual ("Tot ella són una sèrie d'estats d'ànim a on són millor mérit se troba en la sinceritat amb que son treballats del primer a l'últim. [...] És l'obra d'un poeta sincer...") A. S. Vilaplana: "Notes d'Art..."

Gual arrossegà per sempre més l'estigma d'il·lertat. Vegeu, per exemple, el comentari d'Avellí Artís, que, com a litògraf de Gual, parla amb coneixement de causa: "en Gual havia estat un mal estudiant de lletres. Tota la vida de literat havia de patir d'aquell pecat d'adolescent. Escrivia amb una sintaxi, una prosòdia i, sobretot, una ortografia que feien esgarifar. Era, i que em perdoni si després de mort li faig un retret que ja li havia fet moltes vegades en vida, un mal escriptor. Però era un poeta, i això el salvava. Ignorava ítes regles mes elementals de la gramàtica, però coneixia a fons el sentit de la paraula i sabia captar l'emoció de la frase viva. Harmonitzava -en el sentit musical del verb- el diàleg, i, afectat sempre per una sensibilitat melòdica molt profunda, es guiava més per compasses que no pas per signes de puntuació. I tot i que de vegades us sortia amb un met totalment inpropi o amb una construcció estrofoliana, el ritme de la frase feia que no us en adonéssiu fins que la vèreu esenta i, si encara hi eret a temps, la hi corregíssiu." Artís: Adrià Gual, p.33.

descomposició: descomposició de l'energia regeneradora o descomposició de l'ordre i la moral establerts. Sigui com sigui, descomposició<sup>982</sup>. Finalment, encara, alguna ressenya recupera aspectes de la crítica dramàtica i ataca pel costat de l'elitisme i pel de l'"afany de singularisar-se" (aspecte que ja destaca l'última frase citada de la crítica de *La Veu*). Gual -diuen- menysprea els "no iniciats" i tracta el públic en broma<sup>983</sup>. El crit és clar: "Ja n'hi ha prou!", fins ara la cosa ha tingut gràcia, ningú no s'ho ha pres seriosament; ara bé, si ara algú pretén donar carta de naturalesa a un art neulit i pocasolta com el de Gual, cal deixar la mitja rialla i ser responsables (l'argument ja ha aparegut un any abans arran dels premis obtinguts per Gual als Jocs Florals amb les dues adaptacions de poesia popular):

"Si el *Llibre d'hores* fos escrit de bona fe, perdonariem la innocentada; però a través del llibre hi descobrim un aprofitat que té ganes de popularisar-se a espatlles de quatre pobres d'esperit. I això és el que no podem tolerar. Fins ara la broma dels cabells llargs i altres extravagàncies, corejades per les xirigotes de l'Ortiz, donaven a tot això un aire humorístic de bona mena. Però avui, que es veu que hi ha qui tracta de pendre's la cosa en sèrio, donant sortida a un art exòtic i neulit, nos veiem obligats a parlar clar, sense contemplacions.

Els que treballen constantment en pro de les lletres catalanes, si volem conservar orgullosos una literatura sana, pròpia i exhuberant, tenim que donar lo crit de "Alerta", perquè la benevolència d'alguns i el silenci de la majoria donaria peu a que creixessin les herbes dolentes. La terra està assaonada i la cogula vol destruir la llavor sana que hi germina. Arranquem la cogula d'arrel, que és l'únic medi que hi ha per a exterminar-la".

---

<sup>982</sup>. Una crítica absolutament demolidora, que esgrimeix tots els tòpics antimodernistes faguts i per haver, és la de Rata Sàbia: "Llibres *Llibres d'hores*. - Devocions íntimes, per Adria Gual", *La Esquella de la Torratxa*, any 21, núm 1063, 26-5-1899, p. 337.

<sup>983</sup>. "Proa contemplacions. En Gual y'l seu *Llibre d'hores*", *L'Atlàntida* any III, núm 91, 10-6-1899, p. 9.

## 5.2. Llegint el Llibre d'hores.

Llibre d'hores -com bé diu Cerdà<sup>964</sup>- "s'inspira en el devocionari particular i miniat, molt en voga els darrers temps de l'Edat Mitjana, i consta exactament de vint-i-quatre breus capítols-glossa de cada una de les hores diürnes i nocturnes." Es tracta d'un recull de poesia *ingènua* fonamentat en la simulació i el treball sobre formes populars. Gual insisteix en la capacitat balsàmica d'aquesta poesia (la popular), que és sincera i que ha estat parida espontàniament en l'escalf *matern* de la Natura. L'home -diu- esporuguit perquè la "vida és un seguit de confusions", busca -com ho fan els protagonistes de Nocturn- una llum que no comprèn i, aleshores, tot assajant de cantar amb articulacions espontànies, sembla que "sereni" la seva ànima i, fins i tot, que els vels del misteri "s'escorrin a la vista nostra per anticipar-nos"<sup>965</sup>. D'aquí la pregària.

En primer lloc, mentre els cossos "a l'apariència" dormen, la Natura va preparant-se per córrer la cortina del dia. El somni, mentrestant, deixa traces lleus d'un altre món... El trànsit de la foscor al dia no es fa sense dolor: els arbres i les flors ploren, les estrelles, amb el seu llagrimemar, fecunden la terra, i és per això que, al mateix temps que ploren, "se n'alegren i revifen". Amb el present d'aquest plor (la rosada<sup>966</sup>), vida i mort tanquen el seu cicle i es donen la mà. Altre cop, doncs, la paradoxal equivalència que suposen els contrastos decadents: "Tristos i alegres, tots som iguals, i el Pare ens beneeix i ens promet glòria."

---

<sup>964</sup>- Maria Àngela Cerdà: "Adrià Gual", dins Boires i crisantemes, ps.61-64.

<sup>965</sup>- Paràgraf introductori a Llibre d'hores.

<sup>966</sup>- A propòsit de "La Rosada (per un quadro)", vegeu més amunt ps. 66-69

En aquesta composició, a banda l'evidència de  *síntesi artística* (retaula), es posa de manifest el sentit de la rosada com a símbol del trànsit de la nit al dia (igual que al Llibre d'hores): amb la mort de la fosca i l'aparició del sol, l'existència de les gotes de rosada arriba a la fi; el rastre vivificador de les gotes a mesura que moren fa que s'obren les flors i que es reviscolin els arbres. Es tanca, doncs, un cicle. El lligam indestructible entre la vida i la mort. Vegeu el poema original ms. a "1895-1897. Proses i poesia", Fons Gual, Carpeta 34

Una altra peça dramàtica de Gual, Lairum el rabada (1900), que presenta com a preludi un fragment del Llibre d'hores, usa el motiu de la rosada per iniciar un pròleg al llegóne d'introducció al drama. Vegeu més endavant ps.639-641.

Es prepara el trànsit: així que la llum s'atansa (el raig de Sol vivificador), els "misteris de la fosca" s'amaguen i oculten zelosament el seu poder... (és el mateix que s'explicava a "Misteriosa" o a "Ja ve la fosca"). I, mentrestant, l'home encara dorm. Neix el dia i els ocells canten: ells també són la veu indesxifrable de la Natura, l'expressió sublim del bell fenomen del despertar:

"Si els aucells canten, també parlem nosaltres; ni ells ens entenen ni nosaltres tampoc per lo que canten. Ells volen, van i vénen i no arriben a dalt per més que facin. De pensament també volem els homes, i com ells no arribem mai a on voldríem." (V)

És l'hora "d'obrir els ulls". Veure-hi, però, no és tan fàcil: "la nostra vista s'acostuma a tot i passa distreta de l'hivern a l'estiu sense dar-se'n compte..."(VI) Els homes - insisteixo un cop més- passen pel món ignorant els missatges eternals que els assetgen; tota la vida igual, cada dia i cada nit; i així, en un sentit ben maeterlinckià, també arribaran distrets, a l'hora definitiva, "a la florida eterna, ignorants, desprevinguts, com sempre."(VI)

Arriba l'hora de la feina. El treball, encara que sigui "trist", si l'home "es resigna i calla", proporciona una "alegria quieta". Ho he comentat a propòsit de Silenci: al plaer decadent del silenci se suma el gaudi cristià de la resignació; per aquesta via, aguantant hora rere hora, l'home acaba pressentint la seva integració a l'univers, la seva fusió amb la Natura:

"A cada hora que passa em sento més a prop d'alguna cosa que del cert no sé què és. Com si emmotilant-me amb aire pel voltant i els peus en terra tinguéssim per lloc ben meu el que ara em trobo, com nascut pel que faig, com alegria de no ser altra cosa més pujada."(IX)

El pressentiment només dura un instant; l'alegria deixa pas a la desesperació, i altre cop de la desesperació neix el gaudi secret dels dolors que es callen ("les penes que



per dintre, en degotall de llàgrimes, el cor duu ben recloses i arrupides."(XI)); és a dir, el drama íntim. I anar passant... fins al migdia, fins l'hora de l'*Angelus*, l'hora de pau

"que ens recorda la veu d'un àngel que de ser-ne mare porta la nova a la donzella eterna... Però en sent a tal hora, tot s'atura i tot resa per dins com en misteri i tot sembla un sospir del que reposa com un signe de pau que al lluny s'obira." (XII)

Ès arribada l'estona de la meditació, del repòs, el temps de recuperar la consciència dels anhels... i també la consciència que els anys passen, i que, rere "la fam de l'avenir", "ens tornem vells al punt de viure" (III): "anem... anem...". La "rutina", doncs, allibera l'home dels enlairaments perillosos: "Què en traiem d'enlairar-nos? " És millor recollir les flors arran de terra, una font única de "consol". Perquè el cap sovint

"no aguanta l'empatx de pensaments que s'hi remouen, i el cos corbat i els ulls mirant en terra en confusió solen venir les coses fins les que creiem certes, i es perd el món de vista i una defallió fa caure de pena." (IV)<sup>987</sup>

El pes de l'existència aclapara l'home amb l'esclat zenital de la llum. A mesura que s'atansa el vespre, però, un ventet de frescor i la presència de les "primeres tintes" apropen l'individu a les hores de repòs i de recomposició. I encara que "és cert que demà tornar-hi és força, vui creure'm ditxós ara, per l'espai de repòs que tinc a prop.(V)" L'autor insisteix altra vegada en una mena de resignació *sisífica*. Val la pena subratllar-ho un cop més: la contundència amb què es manifesta la crueltat del cicle només pot superar-se en el silenci i en la resignació. Només a partir d'aquí el plaer és possible. En repasso les fonts: primer, el plaer secret d'allò que es calla; segon, el plaer fugisser de la integració amb la natura; tercer, el plaer episòdic que acompanya la fi de la jornada i la proximitat del repòs i, quart, el plaer estètic que prové de la contemplació embadalida de la Bellesa. Aquest darrer, sobretot, és un plaer absolutament espiritual, perquè la mirada, estesa sobre un cel tenyit de "mil

---

<sup>987</sup> - És un bon resum del conflicte intern de Laurus

colors modestos" (de "verds i amoratats, de grana empal·lidida o groguenca") en aquella hora de màxima fluïdesa que tant ha cridat l'atenció als pintors, percep una llum que llisca amorosa "per l'ensonyada terra" i que "confonent-la molt" apropa els homes al cel (VI). Per això, el capvespre, quan cel i terra es fonen en un tot harmònic, és també l'hora de l'Amor:

"Amor!, tot ho diu, tot ho canta. La fosca de la nit enamorada ha robat a petons la coloraina del cel de cap al tard: els arbres i muntanyes s'abracen, i lligats la son els besa. Com en desmai d'amor la terra calla." (VII)

La comunió entre el món físic i el món espiritual s'estén fins abraçar la resta de la humanitat. Gual ho expressa amb un sensualisme desbocat: "i pertot trobo braços que m'enrotllen i em falten llavis per besar a doll, i aixeco el cap, i trobo les estrelles, al temps que un fruit xamós cau del meu arbre i una veu molt gentil diu que me'l mengi." (VII) I l'home reflexiona: "potser són temptacions. Calma't, la nit, tal com el dia, és enganyosa. No hi fa res, potser no ho siguen."

Un cop a casa, voltat dels seus, després de la pregària i l'aliment, l'home té el darrer contacte amb la Natura: el passeig sota el "clar de Lluna" ("Com sent el cor el teu refrec de plata; com te retrata l'aigua"). En la línia de gran part de les seves narracions, Gual descriu la lluna i el seu "refrec de plata" com a símbol de l'ideal fugisser i inabastable<sup>988</sup> ("Tu te'm presentes com a joia que un vol i veu molt alta, com aquells pensaments que mai em deixen. I camino els ulls alts... i ha vingut d'un moment com no m'estimbo... Sempre el perill." (IX)<sup>989</sup> Tot seguit el darrer plaer: adormir-se, i la darrera por: es mantindrà el goig durant el somni? Però, de mica en mica, el cos se separa de l'ànima, que s'enlaira "per sobre els núvols de la foscor nostra":

---

<sup>988</sup>- I també, com veïem a *Nocturns*, el desig latent: -en paraules de Cerda- del somni de la mort.

<sup>989</sup>- Un motiu, el del perill, també present en l'obra dramàtica de Gual. Vegeu *El perill* (1895). Allò que, uns anys abans, Jaume Brossa havia definit com "el pont de plata per a entrar dins l'inconegut", vegeu Jaume Brossa: "La festa modernista de Sitges", *L'Aveng.* 2<sup>a</sup> època, any V, 15-9-1893, ps.257-261.

"Les solucions més grans solen trobar-se enmig d'una quietud consoladora, o en bona companyia d'una altra ànima que es fon en tu mateix i et do coratge. Aleshores es fa dolça lligada i un petó indefinit que va pels aires, com un iris de pau pertot reflexa, i dels seus set colors que són la vida, en surt una remor suau i bella que omplena d'alabances l' ampla esfera. El cant etern de l'ànima devota. *Alabat siga Déu a totes hores...* i anem passant, passant... adornat i esperant... esperant sempre..." (XII)

Amb aquest recorregut cíclic, que va de la nit al dia i, metafòricament, del naixement a la mort, amb aquest darrer missatge de resignació i esperança alhora, Gual planteja la religiositat d'un viure arcaicament simbòlic. El treball, en aquest sentit, és el treball del pagès que arrenca de la terra els fruits que el faran créixer. Una estreta relació amb la Natura, per bé i per mal, l'allunyen del tràfec angoixant de les conurbacions urbanes, de les indústries, del fals progrés material, que només proporciona l'oblit de Déu -identificat còsmicament amb la Natura- i el deteriorament fatal de les autèntiques oposicions existencials: dolor i plaer, treball i meditació, esperança i desesperació, alegria i pena, treball i repòs, nit i dia, sol i lluna...<sup>990</sup>

---

<sup>990</sup>. "La tendència a la malenconia derivada de la caducitat de les coses belles [...], aquest sentiment angoixós del curs lineal del temps és exercitatzat, eufemitzat, amb la visió temporal cíclica i segons uns paràmetres pre-industrialitzats o bé descontextualitzats [aqui -és evident per la tipografia- hi entra un fort component de medievalisme pre-rafaelita], arquetípics, que configuren el poema com a resultat d'una experiència viscuda fora del temps i dins el realme de l'espert en l'harmonia amb l'Univers." Cerdà: "...I el poema en prosa", p.27

## CAPÍTOL-8



## 1. TEATRE ÍNTIM: FUNDACIÓ I SIGNIFICACIÓ.

El Teatre Íntim inicia les seves activitats, el gener de 1898, amb l'estrena de Silenci, però la seva constitució com a companyia no és gens circumstancial. De fet, un any abans, el mes de desembre de 1896, Lluís Via havia anunciat la intenció per part de Gual de fundar una moderna agrupació teatral. "*Bueno será -deia- que no abandone el proyecto de fundar un teatro especial dõnde plásticamente veamos representadas obras de esta indole. Son ya muchos los entusiastas que se han inscrito como socios, por lo cual le doy mi enhorabuena.*"<sup>991</sup> El projecte de Gual neix bàsicament de les dèries i l'entusiasme dels amics wagnerians de la colla de l'Oriol Martí; aquests seran els socis-empresaris a què fa referència Via<sup>992</sup>. També respon a una iniciativa encara poc definida del modernisme que mira a Sitges (sobretot després de la Quarta Festa Modernista): es tracta d'organitzar una mena de Teatre Lliure, a l'estil del de París, on, per començar, es muntin, a més de la Ifigènia a Tàurida de Goethe traduïda per Maragall, obres de Strindberg, Ibsen, Bjornson, Hauptmann i Maeterlinck<sup>993</sup>. La idea, de fet, ja l'havia llançada Cortada, des de L'Avenc, l'any 1892, en el segon dels seus articles sobre "El teatre a Barcelona", i, en part, havia estat assumida pels sectors més radicals del modernisme amb la fundació de "El Teatre Independent". Ben mirat, que la primera referència a l'Íntim sigui del 1896 indueix a pensar que l'objectiu de Gual no és altre que crear un grup de teatre modern que

---

<sup>991</sup>- Vegeu Lluís Via: "Adrián Gual", La Enciclopèdia. Granollers, núm 1, 31-I-1897, ps.45-47

<sup>992</sup>- Segons Marisa Siguan, que addueix el testimoni de Gual, "*El Teatre Íntim se crea a partir de los intelectuales que frecuentan el salón de las Srtas. Llorach y su teatro de aficionados.*" Vegeu Siguan: La recepció de Ibsen, p.148. Això, sense deixar de ser cert, no és del tot exacte. Les referències que fa Gual a la tertúlia de les Llorach i a la gent que hi acudeix no permeten establir una relació directa entre la mencionada tertúlia i la creació del Teatre Íntim. El comentari en què es basa Siguan és el següent: "En aquells ambients, entre altres, Silenci fou llegit, escoltat, comentat, i en seguir del meu propòsit acceptat com a obra inaugural d'aquell altre cenacle que tindria per nom "Teatre Íntim", ja que es disposava a ser el seguiment ampliïat d'aquelles mateixes intimitats." Vegeu Gual: Mitja vida, ps.65-66.

<sup>993</sup>- Vegeu La Veu de Catalunya (11-7-1897).

estableixi diferències amb el model proposat pel grup d'Iglésias i companyia: una agrupació, per tant, que representi, per comptes de teatre de tesi, "*obras de esta índole*", que diria Via; això és, "teatre de sentiment"<sup>994</sup>.

L'estat deplorable del teatre a Barcelona (que es fa evident -diu Gual-, "en contrast amb la misèria que patiem", per la informació que presenten "les publicacions estrangeres") crea la necessitat "de fundar una agrupació teatral apta per a col·laborar amb aquells menesters que ja creïem d'imprescindible atenció."<sup>995</sup> Per tant, el Teatre Íntim neix amb la ferma voluntat de sotraguejar la inèrcia dramàtica de la Barcelona del tombant de segle i, encara més, amb l'ideal de fer viable un procés d'educació estètica del poble català a través del teatre. Per aconseguir això, tan sols cal acoblar en una mateixa força, en uns mateixos interessos, públic, actors i dramaturgs:

"Els elements essencials que constitueixen l'obra de Teatre es divideixen en tres grups o organismes que, acoblats degudament, en formen un de sol. Aquestos són: *l'autor, l'actor i el públic*. El primer com a força productora, el tercer com a massa receptora d'aquesta producció i el segon com element transmissor de la mateixa."<sup>996</sup>

L'autor i l'actor reclamen un lloc on produir, una "perfecta organització", "un lloc que brolli mèdits i elements per a solidar la seva vocació". En aquest mateix "lloc", d'altra banda, el públic ha de trobar "el cenacle on rebre perfectament servida l'emoció que reclama." Integrat en un "cenacle", per consegüent, l'autor trobarà "la veritable font d'inspiració", l'actor assolirà "la llegítima emoció i dignitat del seu comès" i el públic assumirà -la frase és emblemàtica- "la religiositat educadora del seu sentit estètic."

---

<sup>994</sup>. Probablement, Gual relaciona els defensors del teatre d'idees amb el "nucli de L'Avenc" (ara a Catalunya), que segons diu, al moment de fundar l'Íntim li van girar l'esquena: "El mateix nucli de L'Avenc, que jo m'havia sempre mirat com a redemptor de força coses que esperaven les generoses intervencions, em apropant-m'hi per temptar la seva adhesió, em vaig adonar que era inspirat per tota mena de prevenicions, i fins m'atreveixo a dir d'antipaties. En aquells moments L'Avenc repartia patents d'aptitud, i jo no els vaig caure en gràcia." *Mitja vida...*, p.62.

<sup>995</sup> - *Ibid.*, p.60.

<sup>996</sup> - Adrià Gual: "Constitució del T[eatre]. Íntim", original ms., Fons Gual, Carpeta 47.

Vist des del punt de vista del Gual dramaturg, la cosa és clara: si un autor vol produir obra teatral moderna només podrà fer-ho allunyat dels circuits establerts. Si no compta amb una agrupació independent, si ha de refiar-se de les estructures convencionals, toparà amb un sistema del tot contrari als seus interessos: vedetisme del primer actor (manca, doncs, de dinàmica de conjunt), representació de l'obra pràcticament sense assaigs, escenografia aprofitada, llums de prosceni, *conxa* de l'apuntador, interès d'empresaris i públic per l'anècdota i el melodrama, etc. Al capdavall, per a la gent de l'època, l'autor no deixa de ser un "*individuo que escriu comèdies*" i per "lo mateix no és reconegut com element cívic, perquè no pertany a cap gremi ni a cap entitat útil en el sentit pràctic de la paraula." Per acabar-ho d'adobar, segons Gual, "el Teatre a Catalunya, és pres com una senzilla distracció en totes les esferes socials."<sup>997</sup> És evident, doncs, que amb l'Íntim, l'autor mira d'assegurar-se, en primer lloc, les condicions de producció de la seva obra i, en segon lloc, de garantir la transcendència, la utilitat, de la seva feina. Comptat i debatut, el teatre modern, embotcallat pel treball d'una agrupació allunyada dels encarcaments i els atavismes comercials, per comptes d'emocions vulgars, ha de provocar emocions ideals i sinceres, emocions que obrin el camí del perfeccionament individual i col·lectiu del poble català. En última instància, la iniciativa ha de "facilitar l'adveniment del nostre veritable Teatre Nacional"<sup>998</sup> o, el que és el mateix, d'una veritable "tradició" dramàtica<sup>999</sup>.

Amb aquest objectiu entre cella i cella, els darrers mesos de 1897 Gual comença a treballar en la fundació efectiva de l'Íntim<sup>1000</sup>. Malgrat els encoratjaments,

<sup>997</sup>- Ibid.

<sup>998</sup>- Gual: Mitja vida, p.61.

<sup>999</sup>- Vegeu, en relació a aquest tema, "No tenim tradició", dins Gual: Les orientacions, p.29-34. Hi diu, per exemple, el següent: "No pot dir-se Teatre Català a un teatre pel sol fet de parlar-se en ell relativament en català i haver reproduït lo superficial, moltes vegades mal reproduït, de la vida exterior catalana, amb tots els prejudicis del tipisme ranci; no és ni ha estat mai Teatre Català el que tenim per tal, mentres no es pugui provar que mercès als seus beneficis, la cultura catalana ha tendit a una perfecció visible i ascendent, i menys pot considerar-se com català un teatre que ja en ses arrels va respirar totes les influències d'allò a que més s'oposava en aparença", p.29.

<sup>1000</sup>- El mes de desembre de 1897 la revista Luz anuncia l'aparició del Teatre Íntim i l'estrena de Silencio. Vegeu Josep M[aria] R[ovira]: "Adrián Gual", Luz, any 1, núm 3, 15-12-1897, p.2.



els apadrinaments i les col.laboracions, ja des del seu inici, l'empresa té un marcat caràcter personal. En aquest sentit, la conferència que Gual prepara amb motiu de la fundació és prou explícita. Comença amb aquestes paraules: "Senyors: de molt temps que vinc meditant el pas que em dispenso a donar...". El jo de Gual assumeix, sense restriccions de cap mena, directrius i responsabilitats<sup>1001</sup>. La crítica de l'època, tanmateix, trigarà a adonar-se'n, i no precisament perquè es negui el protagonisme de Gual en la constitució de la companyia, més aviat tot el contrari. El que passa és que, amb l'estrena de Silenci, ningú no té encara una consciència clara que hagi nascut una nova formació dramàtica; sembla ben bé que la cosa no ha de passar d'una aventura esporàdica, puntual. L'exemple més representatiu d'aquesta actitud el proporciona la revista Luz, molt propera a Gual, que en la seva ressenya a Silenci, no menciona en cap moment la constitució del Teatre Íntim. Francesc Soler (que curiosament és soci-empresari de l'agrupació) tan sols parla de l'èxit de l'obra de Gual, de qui s'espera "*una nueva producción.*" Ell -diu- "*abre un nuevo camino al arte dramático. ¿Lo seguirá algún otro escritor?*"<sup>1002</sup>. Parlo de Luz, però insisteixo que, ben mirat, l'actitud és absolutament generalitzada: ningú no menciona la novetat de la companyia, ni Claudi Planas, ni Joan Maragall, ni Roca i Roca, ni tan sols Miquel i Badia.

Un cop més és la ressenya de Josep M. Jordà la que aporta llum a la qüestió. Segons Jordà, quan va acabar la representació, "*oíanse solo frases de admiración para los intérpretes de Silenci, mezcladas con las que expresaban el interés i el deseo de que aquel primer ensayo de Teatro íntimo animara a todos sus organizadores para preparar nuevas audiciones de otras desconocidas y celebradas obras de teatro*

---

<sup>1001</sup>- En aquest sentit, és explícit el comentari d' Eugeni d'Ors: "El Teatre Íntim és l'obra de l'Adrià Gual. L'obra de l'Adrià Gual és així com una barca. I l'Adrià Gual és: *un home que sap guiar la seva barca* [...] encara hi ha qui troba malament que ell hagi inclòs ses oficials pròpies amb les de Teatre Íntim, en el segell de la institució! I doncs què? El qui ha salvat la barca, no tindrà dret a que el clarament hi consti son personal patronat? En Gual ha volgut subratllar, i ha fet bé, que el Teatre Íntim està baix la seva advocació, i que ell -no Talia, ni Euterpe, ni Minus que hi valgui- és la veritable Musa de la casa." Xenius: "Glosari", La Veu de Catalunya (14-12-1907). Ors acaba amb un curiós joc de lletres que al·ludeix al caràcter revulsiu de l'empresa: AGIT (Adrià Gual Íntim Teatre)

<sup>1002</sup>- F[rancesc] de A[sis]. S[olce]: "Silenci Drama en dos actos, de Adrián Gual". Luz, any II, núm 6, 31-1-1898.

*moderno*.<sup>1003</sup> Jordà subratlla i col·loca majúscula, però diu "de" i no "del"; el seu "*Teatro íntimo*" és més una referència a un gènere dramàtic que no pas la menció d'una agrupació teatral novella<sup>1004</sup>. Per als espectadors que han anat a veure *Silenci*, l'etiqueta "Teatre Íntim" només és una definició, un sinònim de *teatre modern*. Potser sí que hi ha una nova empresa, uns "*organizadores*" (en plural) rere el muntatge; ara bé, no tenen nom: el que ara cal és que aquests organitzadors consolidin la iniciativa i presentin més obres de *teatre modern*, és a dir, de *teatre íntim*. No serà fins a l'estrena d' *Ifigènia a Tàurida* que l'existència de la companyia quedarà més o menys aclarida per a tothom; per contra, el que aleshores obviaran algunes crítiques serà el protagonisme i la direcció de Gual.

Els "*organizadores*" de la representació de *Silenci* són, d'una banda, uns quants socis capitalistes (l'empresa) i, de l'altra, els col·laboradors (els que tenen una intervenció directa en els muntatges). L'empresa es funda amb la signatura de Joaquim Pena, Claudi Sabadell, Oriol Martí, Salvador Vilaregut, Francesc Soler, Josep M. Sert i Adrià Gual. Aquestes persones proporcionen el primer capital de la companyia: cinquanta pessetes per barba, Gual només vint-i-cinc per motius de liquiditat<sup>1005</sup>. Les primeres reunions es fan al taller de pintor que Gual manté al carrer de Sant Pere més alt, o si no, al taller de Josep M. Sert, al damunt dels telers de la seva família, al carrer de Trafalgar<sup>1006</sup>.

<sup>1003</sup>- J.M.Jordà: "*Teatro moderno. Silenci, drama de Adrián Gual*", *La Publicidad* (17·1·1898)

<sup>1004</sup>- De fet, la referència de Rovira[ta ("*Adrián Gual*"), el 10es de desembre de 1897, a Luz, va en el mateix sentit: "*teatro íntimo*" sense majúscules i com a gènere

<sup>1005</sup>- Tret de Salvador Vilaregut, els socis-empresaris generalment no participen en les tasques *pràctiques* de la companyia. Entre els fundadors *reals* de l'Íntim -poeta, doncs, dels que van posar-hi el seu esforç personal més que no pas l'econòmic-, destaquen els intèrprets de *Silenci* (Josep Pujol i Brull -incondicional-, Pere Portabella, Pep Moner -va fer de regidor- i Antoni Ribera -que feia sonar unes campanes), Miquel Utrillo o Enric Gménez. Més tard, les necessitats de les representacions -tant en l'aspecte organitzatiu com en l'àmbit estrictament artístic- comportaran l'ampliació progressiva del nombre de simpatitzants de la companyia. Des de l'aportació més o menys establerta de gent com ara Emília Baró, Carles Capdevila, Josep Santpere, Enric Granados, Elvira Fremont o Ramon Tor al suport explícit d'homies com ara Enric Moreta, Josep Carner, Jaume Pahissa o Santiago Rusiñol.

<sup>1006</sup>- A propòsit de Josep M. Sert, vegeu Gual *Mi vida...*, ps 71-72. Gual descriu l'estudi de Sert gairebé com l'habitacle decadent del Des Esseintes, de Huysmans ("Aquel·l racó experimental que s'havia inventat contenia els més rebuçosats refinaments de reclam. Cremacions de perfums orientals: edicions rares d'autors també raríssims, per bé que

Per entendre els fonaments del Teatre Íntim, d'entrada, cal fixar-se en el nom. Suggereix una idea aproximada d'aïllament. Què vol dir "íntim"? El diccionari en proporciona dues accepcions: d'una banda, fidel, familiar, inseparable; de l'altra, intern, de l'ànima, ocult. La primera significació al·ludeix a les característiques orgàniques de l'entitat, la segona indica el caràcter bàsic dels continguts dramàtics treballats i presentats. Hi ha la possibilitat d'una tercera interpretació que té a veure amb la noció de simplicitat: la voluntat d'economia expressiva i l'interès per la *confidència* (entre públic i actors) que acompanyen la influència del teatre simbolista - tot plegat unit a la manca de recursos materials<sup>1007</sup> -, potencia el propòsit de muntar (amb excepcions, és clar) espectacles amb pocs personatges i amb elements sintètics.

El Teatre Íntim -tenint en compte la segona accepció- és un teatre "de l'ànima". I ho és per una raó ben senzilla: neix marcat per la influència del teatre maeterlinckià i del simbolisme en general. En realitat, el nom de l'agrupació té el seu origen en la menció d'aquesta influència. En poques paraules: hi ha la pretensió de fer pujar dalt de les taules els "dramas íntims". És a dir, evidenciar l'existència de l'ànima en ella mateixa presentant un teatre on les psicologies no s'explicitin, un teatre silenciós, sense acció, on el més important sigui la presència de la mort, el diàleg ple de misteri de l'home amb la seva darrera veritat. La idea del "tràgic quotidià" i el concepte de situació substitueixen les nocions d'acció, conflicte i anècdota. Cal tenir en compte, però, que, a grans trets, aquestes característiques no són aplicables ni de bon tros a tota la producció de la companyia, i més com més ens allunyem dels estímuls inicials.

---

bona cosa dubtosos: japos vomitant coixins, tortugues de closca daurada al foc, i una serpentina penil·losíssima que només existia en les convencions del seu magi ") Amb tot, en les seves memòries, Gual fa un retrat càustic d'un Sert diletant i víctima de la "faramalla de les superioritats".

<sup>1007</sup>. "Calia, per a començar, una obra d'elements reduïts, que amb un mínim de despeses fos possible de montar sense regatejar-li res. La meua visió teatral d'aleshores, que ha persistit en mi com una de les preferides, s'avenia meravellósament amb aquelles exigències. Teatre de pocs personatges; d'ambients sadolls de simplicitat i desvetlladors d'una gran afectuositat pel mitjà de la confiança." Gual: *Mitja vida...*, p.63.

Segons la primera concepció, el Teatre Íntim en els seus orígens és una agrupació familiar, un "cenacle", un grup d'amics que comparteixen unes mateixes inquietuds i intencions. Sempre el mateix: dignificar el teatre català, allunyar-lo del marasme d'una falsa tradició i obrir-lo a Europa<sup>1008</sup>; aprofundir en la investigació d'uns

---

<sup>1008</sup>. Josep M. Roviralta assegura, el desembre de 1897, que l'Íntim es dedicarà bàsicament a autors estrangers. És un ideal d'obertura que s'anirà consolidant amb els anys, sobretot amb l'Íntim de la primera dècada del segle XX. Pel que fa a les primeres representacions de la companyia, els autors estrangers i els autòctons estan més o menys equilibrats: Gual i Rusiñol, d'una banda, i Goethe, Maeterlinck i Ibsen, de l'altra.

Amb els anys la programació de l'Íntim es diversificarà força. Abans que Gual marxi a París, l'Íntim -deixa de banda les obres d'ell mateix-, entre d'altres, estrena quatre peces ben significatives: *Ifigènia a Tàurida* de Goethe en versió de Maragall, *L'alegria que passa* de Santiago Rusiñol, *Interior* de Maeterlinck i *Espectres* d'Ibsen. Així doncs, la línia a seguir, ja abans del nou segle, sembla quedar definida: dramaturgia contemporània al costat d'autors clàssics i dramaturgs catalans. L'any 1904, tornat de París, Gual hi insisteix. Fent especial referència a les propostes presentades en la sèrie del Teatre de les Arts, la línia dramàtica queda fixada en els següents termes: "Aspectes clàssics (Genuïtat bàsica de la tragèdia hel·lènica, sentit shakespearí, humanisme i elegància franceses, reflexos d'eternitat goethiana), Aspectes de dramàtica moderna estrangera. Teatre castellà actual. Producció catalana" (*Mitja vida*, p. 158). Vegem-ho per parts.

L'any 1911, a *Les orientacions*, Gual cita les arrels clàssiques com a "font de tot procés eminentment artístic-cultural" (p.40). Una convicció expressada ben bé al llarg de vint anys. En primer lloc, el sentit del fatalisme en el teatre grec serveix per escamotar cap a una orientació mediterrània el determinisme dels drames nòrdics. L'any 1903, per exemple, s'estrena *Èdip rei* de Sòfocles i *Prometeu encadenat* d'Èsquil. Per un altre costat, la presència shakespeariana, bàsica per entendre part de l'obra dramàtica gualiana (sobretot *Les alegres comediants*), també és present en algunes escenificacions de la companyia. L'any 1904, posem per cas, s'estrena *La festa dels reis* i, més endavant, en el període de la Nova Empresa de Teatre Català, *El somni d'una nit d'estiu* traduïda per Carner. Per un altre costat, des de França, els "aspectes clàssics" se serveixen, principalment, de la mà de Molière. Ben aviat (l'any 1903-, l'Íntim munta *L'avar* i *El casament per força*). Els Espectacles-Audicions Graner (1905) i l'Escola Catalana d'Art Dramàtic (1917) prenen el relleu. En aquest darrer cas, es munta una trilogia titulada "Molière i la farsa dels metges" que inclou *L'amo metge*, *El metge per força* i *El malalt imaginari*. D'altra banda, el teatre francès té una presència constant en tota la trajectòria de l'organització amb noms com ara Molière, Beaumarchais o Musset. En últim terme, els aspectes clàssics queden englobats en els "reflexos d'eternitat goethiana": així, destaca l'estrena d'*Ifigènia a Tàurida* (1898) als jardins del marqués d'Alfarràs o *Endon i Amíon*, l'any 1903, al teatre de les Arts.

Pel que fa als aspectes de "dramàtica moderna estrangera", l'Íntim -al marge d'autors italians com ara Giacosa i D'Annunzio, i, en els últims anys, Pirandello- s'interessa sobretot per aquella dramaturgia que el modernisme absorbeix tot mirant cap al nord: Maeterlinck en un primer moment, Sudermann, Ibsen i, sobretot, Hauptmann. A l'hora d'escenificar *Els leixidors*, però, Gual suavitza el contingut social en atenció a les classes selectes que constitueixen el públic benestant de l'Íntim. L'obra no agrada a ningú: els sectors més activistes protesten pels retocs mentre que els sectors conservadors no saben apreciar la subtilitat i la deferència de la companyia. Tanmateix, no és aquest el Hauptmann que més interessa a Gual. El dramaturg alemany proporciona un model teatral on coexisteixen la realitat i el símbol. Després de l'estrena de *La campana submergida* (temporada 1907-1908), Gual troba en Hauptmann l'estímul i el model per llançar-se a l'aventura d'un teatre poètic conformat segons els paràmetres del drama-conte.

Pel que fa al teatre espanyol contemporani, Gual en rebutja pràcticament tots els extrems. Segons diu, "si el arte de los pueblos no es más que el reflejo del espíritu de los mismos, [el teatre espanyol] necesita de impresiones rápidas, no puede sujetar la imaginación a un hecho ligeramente transcendente, necesita color, impresión y frivolidad a toda parte." ("El drama moderno en España", 18-11-1904, original ms., Fons Gual, Carpeta 46). De la crema, se salven, per un costat, Galdós, que, tot i no distingir-se per la seva activitat teatral, "puede citar-se como el único modelo de teatro moderno español de verdad", i Benavente, figura única -segons Gual- en la panoràmica del modern teatre espanyol: "Este si aspira de derecho al teatro moderno y lo cultiva y lo busca y, a veces, lo encuentra. Benavente mira la vida bajo aberración mordaz del crítico de sus mismas defecios; se ríe de la vida mientras llora la vida en disfraces sollozo; es una especie de afiller disimulado que rasca suavemente para pinchar cuando menos se espera; es el gemido vuelto conciencia" (cal valorar de la relació de Gual i Benavente lluny dels tòpics del suposat plagi que *La malquerida* representa respecte a *Misteri de dolor*. De fet, Gual es queixa de plagi en relació a

continguts i d'una forma dramàtics que, plenament autòctons, tinguin una projecció universal i vehiculin una regeneració col·lectiva. Hi ha un problema, però: la idea de "cenacle"; una idea que suporta les acusacions d'elitisme que s'adreçaran a l'Íntim i també l'escepticisme dels crítics a l'hora de considerar la viabilitat escènica -davant del "gran públic"- dels primers muntatges de la companyia. Ho he comentat a propòsit de la recepció de La intrusa: el teatre simbolista només pot reeixir davant d'un públic escollit. Segons això, el "cenacle" no és només una entelèquia concebuda a priori, no és tan sols premeditat i exclusivista, sinó que ve determinat pel caràcter mateix del producte a escenificar. Un any abans de la fundació de l'Íntim, per exemple, Lluís Via parla en aquests termes dels propòsits i de l'obra de Gual:

*"Para que la fuerza sugestiva se produzca y sea completa, es indispensable, naturalmente, que el público se componga de devotos, de elegidos más bien; no siendo así, habría de dar por pérdida la tarea. Y este es para los profanos el gran inconveniente del arte tal como Gual lo entiende. Elevado a su más alto grado de pureza, más que de un espectáculo, trátase ya de un culto."*<sup>1009</sup>

L'art és una religió. Cada religió té els seus devots. I, amb tot, cal el tancament. Gual, amb les armes del teatre, pretén emprendre una croada educadora que aconseguixi, per la via de l'emoció, noves conversions. D'aquí que la seva obra constitueixi, per un costat, un seguit d'intents d'edificar un teatre autènticament modern, sense concessions

---

Les alegres comediantes (vegeu cartes de Benavente a Gual, Fons Gual, núms. 11.888 a 11.891. Vegeu també Carmelle Pitollat: "D. Jacinto Benavente et le Prix Nobel de littérature", Le Mercure de France (1-12-1922); C. Rivas Cherié: "El teatro íntimo", España (16-6-1923); Claudi: "Madrid. Del nostre corresponçal especial", El Teatre Català, 27-12-1913, p.90 i la traducció al català que Gual fa de La casa de la dicha, estrenat el desembre de 1903 per l'Íntim, originals ms., Fons Gual, núms. 1507, 1508 i 1486). Sorprenentment, pel que suposem que podria ser la perspectiva de l'època, les obres espanyoles que representa l'Íntim es tradueixen al català com qualsevol de les altres peces estrangeres

Finalment, tot i que fins a la fundació de la Nova Empresa de Teatre Català, no va ser un fet determinant, el Teatre Íntim també s'interessa per la producció autòctona. De fet, si prescudim d'algunes repeticions menors i obviem les obres de Gual (Salenci (1898), Blancaflor (1899), La culpable (1899) i Misteri de dolor (1904)), la companyia, fins al 1907, només escenifica Santiago Rusiñol (L'alegría que passa), Eusebi Givell (Cassius i Elena) i Angel Guimerà (Mestre Oleguer i La Baldríona). L'any 1907, curiosament no com a Teatre Íntim sino en qualitat d'Empresa Correu - una agrupació de joves vinculats al Teatre de Propietaris de Gràcia- es representen en un sol cicle quatre autors catalans: Ignasi Iglésias (Cor endins), Joan Puig i Ferrater (Semoleres), Josep Pous i Pagès (El drac) i Jaume Brossa (Els sepulcres blancs). Aquesta iniciativa aïllada constitueix un precedent del que serà la Nova Empresa de Teatre Català.

<sup>1009</sup> - Via: "Adrián Gual".

servils al gust dominant, i, per un altre costat, una investigació constant per trobar algunes esclertes que permetin l'assumpció lenta i progressiva dels nous productes per part del gran públic. És la manera particular que té Gual de llegir aquells ja llunyans mots d'Alexandre Cortada, que, tot sol·licitant un "teatre independent o un teatre lliure de l'estil del de París", parlava simultàniament de crear "*atmosfera entre l'élite del públic*" i d'estendre les idees noves a la resta del poble<sup>1010</sup>. La posició de Gual és la del visionari que creu en el poder redemptor de l'art malgrat que dirigeixi el seu treball cap a posicions no acceptades pel gruix de la societat; la societat, lògicament, el margina sense saber que, fent-ho, proporciona a l'artista la seva mateixa raó de ser i de fer. Perquè el Teatre Íntim, malgrat ser un teatre minoritari *malgré lui*, un teatre minoritari amb la vocació profunda de no ser-ho, és una agrupació que troba la seva energia en la diferència, en l'excelsitud. Fet i fet, els fundadors de la companyia busquen en el tancament una força: el poder que proporciona la unitat de criteri. Per davant de tot, la convicció profunda de constituir, plegats, el "cenacle" dels escollits. Adrià Gual, a les seves memòries, apunta reiteradament aquesta paradoxa:

"[Volíem] una agrupació activíssima i ensems reclosa, filla de la reacció promoguda per la indiferència [...]. Una agrupació tancada que transpués les seves excel·lències i les seves activitats al punt de fer-les desitjables a tots."<sup>1011</sup>  
(Els destacats són meus.)

En definitiva, dues idees aparentment contraposades: l'isolament provocat i el desig de transcendència. La paradoxa es materialitza a les primeres representacions del Teatre Íntim: només s'hi pot accedir per estricta invitació. El públic -diu Jordà- és "*elegido con extremo cuidado entre las clases intelectuales de nuestra Barcelona que buscan emociones puras de artes y a tareas artisticas sin intransigencias ni prejuicios*

---

<sup>1010</sup> - Cortada: "El teatre a Barcelona", II, p. 325

<sup>1011</sup> - Gual: *Mitja vida*, p. 60

L'any 1924, moment en què "les causes que motivaren l'aparició de [l'Íntim] no tan sols perduren sinó que es molts dels seus aspectes s'han tristament accentuat", cal encara començar "per reunir-nos en el petit cenacle, i no dubteu que acabarem per assolir les esplendors d'una cordalitat universal." Adrià Gual: "El Teatre Íntim", ] a *Vida de Catalunya* (10-3-1924)

se dedican.<sup>1012</sup> Unes "classes intel·lectuals" que són representades no només per artistes, sinó -en mots de Roca i Roca- per "la bona societat barcelonina"; una "societat", doncs, que només pel fet de ser "bona" sembla tenir dret a les categories d'intel·lectualitat i de refinament. Si es prescindeix d'un cert desig de popularitat entre les classes benestants (fet que es posa en evidència arran de l'estrena d'Ifigènia als jardins del marquès d'Alfarràs)<sup>1013</sup>, no es pot negar que el fet de seleccionar l'auditori també respon a la por, per part de Gual, de fer un salt definitiu al buit. A l'hora de la veritat, la realitat confirmarà els pressentiments. Les primeres representacions *públiques* -de pagament- de l'Íntim, com és el cas de La culpable, no seran precisament un èxit.

En un altre sentit, la idea d'elitisme també té a veure amb l'organització econòmica que permet els muntatges. Gual, amb els anys, seguirà reivindicant el sistema de mecenatge<sup>1014</sup>, tot i reconèixer que no es pot confiar indefinidament en un grup d'amics entusiastes. L'any 1907, per exemple, Gual constata el defalliment i l'abandonament dels seus primers col·laboradors i aconsella, a Madrid, que no s'usi aquest sistema a l'hora de crear una agrupació lliure de teatre modern:

*"No hay que soñar de momento en edificios propios ni en cofradías de amigos entusiastas no profesionales. Y así habla quien ha visto de cerca el cansancio de tantos."*<sup>1015</sup>

---

<sup>1012</sup>- Jordà: "Teatro moderno..."

<sup>1013</sup>- També és simptomàtica la tria del local en què s'estrena la companyia: el Teatre Líric, emplaçat al carrer de Mallorca i "que ocupava la mitja *mazirana* corresponent a Clans i Provença, propietat de don Evarist Arnús" La tria del local ve directament avalada per les actuacions de la Societat Catalana de Concerts. Segons Gual, "el Teatre Líric va donar una nota d'alta senyoria que no ha treballat parell entre nosaltres." Fet i fet, per a ell, la idea del Líric correspon al un concepte clar de mecenatge; un mecenatge que tant sí com no tenen l'obligació d'exercir les classes acaudalades. Així, el sr. Arnús "donava exemple d'un altruisme per dissort no amitat" i el seu teatre era el "d'un veritable senyor, en el més alt sentit del mot, ofert a les iniciatives populars." Gual: Mitja vida..., p.67.

<sup>1014</sup>- Pel funcionament econòmic dels primers anys, vegeu "Teatre Íntim" (1899) reproduït a Gual: Mitja vida... ps.110-111.

<sup>1015</sup>- Adrián Gual: "Teatro Libre", España Nueva, Madrid (5-11-1907)

És clar: l'èxit de la primera representació no és immarcescible i la dissolució dels objectius més concrets de l'empenta primera fa que molts comencin a plantejar-se si no aboquen els diners en un sac sense fons, si no paguen els capricis artístics d'un il·luminat que només va a la seva. Per descomptat, Gual parla des de l'experiència dels seus múltiples problemes econòmics. I tanmateix, el seu plantejament de base es mantindrà invariable: són les classes altes les que han de dirigir l'educació estètica del poble, les que tenen la responsabilitat de garantir el seu progrés espiritual. El problema és que la "classe acaudalada" de Catalunya, l'"aristocràcia" i l'alta burgesia, no ha tingut una bona "educació sentimental", "una perfecta educació de l'esperit" i, per això, ha abandonat del tot el patrocini de les arts. Una aristocràcia autèntica, en canvi, hauria d'esdevenir, amb els seus "cabals, arma poderosa de protecció per lo bo, lo enlairat i lo positiu que necessita la seva raça."<sup>1016</sup> Lògicament, els mots precedents també poden llegir-se com una justificació: amb els anys, Gual elaborarà un argument de pes que li serveixi a l'hora de justificar el seu accés, per la via de l'art, als nuclis socials més selectes<sup>1017</sup>.

El Teatre Íntim s'emmiralla, en part, en l'activitat teatral de més enllà dels Pirineus. En primer lloc, de la mà de Gual, experimenta sobre la teorització i la pràctica wagnerianes; en segon lloc, imita els criteris estètics i les iniciatives estructurals dels grups fundats per Antoine (*Théâtre Libre*), Paul Fort (*Théâtre d'Art*) i, sobretot, Lugné-Poe (*Théâtre de l'Oeuvre*)<sup>1018</sup>, per bé que, de vegades, puguin

---

<sup>1016</sup>- Adrià Gual: "L'actualitat artística catalana", original ms., 1-11-1911, Fons Gual, Carpeta 40

<sup>1017</sup>- Tot i que el sistema del soci-protector no resulti viable, Gual, nou anys després d'haver fundat l'Íntim, postula que, a part d'unes quotes mensuals amb dret a diverses menes de localitats, s'haurà de cercar "un grupo de asociados que, a título de protectores, pagasen una cuota extraordinaria, que al propio tiempo que serviria de alivio a los gastos generales, permitiria invitar a cada sesión a un número determinado de pública que, falta de medios materiales, necesita y tiene derecho a la emoción estética." Gual: "Teatro Libre"

<sup>1018</sup>- "I sena aleshores quan tindrem la visió d'aquella engruna d'història corresponent al nostre "Teatre Íntim", i recordarem que fou institució davantera de petits cenacles teatrals en els moments que Lugné-Poe, a París, predicava coses per l'estil que Antoine es decantava ja cap a les explotacions del teatre regular, i que ni Alemanya ni Anglaterra ni Itàlia sentien la necessitat del petit acoblament en benefici d'un major expandiment el dia de demà." Adrià Gual: "El Teatre Íntim", *La Veu de Catalunya* (10-3-1924). Vegeu també Gual: *Mitra vida...*, p.61.

D'altra banda, val la pena consultar Adrià Gual: "Lugné-Poe", *La Veu de Catalunya* (22-2-1922) i Adrià Gual: "Ens cal insistir", *La Veu de Catalunya* (31-3-1922), a propòsit de l'arribada del fundador de l'Oeuvre a



semblar contradictòries. De les experiències del darrer, en reafirma la voluntat d'anar cap a un Art Total capaç de suggerir una atmosfera i de provocar una emoció intensa que obri les portes a la consciència de la supra-realitat; un art capaç, també, de posar de manifest les correspondències entre el món físic i l'espiritual. També, sota la bandera de la simplicitat i la senzillesa, intueix el que representa un cert menyspreu per les necessitats materials del teatre (una idea determinant en la seva progressió personal cap a la simplicitat escenogràfica). Del naturalisme escènic, d'altra banda, n'adopta criteris de "justesa", de naturalitat, o també la importància de la interacció entre l'espai escènic i l'acció. El més important, però, més que no pas les estètiques concretes, és, per un costat, l'estímul que proporcionen totes aquestes iniciatives a l'hora de plantejar la possibilitat d'un projecte no puntual i independent de teatre modern, i, per l'altre, l'exemple reeixit d'una mena d'organització teatral -una companyia- fins al moment inèdita.

L'Íntim inaugura les seves activitats amb l'estrena de Silenci. De la lectura de les memòries de Gual es desprèn una determinada ordenació dels esdeveniments. En primer lloc, la inauguració del grup; en segon lloc, la recerca d'una obra adequada per a l'inici de les seves activitats. Si fem cas de les notícies que es conserven del projecte, que daten ben bé d'un any enrere, sembla que aquesta és l'explicació més pròxima a la veritat. Silenci sembla la peça més adequada per a l'estrena: compta amb "elements reduïts", "pocs personatges", "ambients sadolls de simplicitat i desvetlladors d'una gran afectuositat pel mitjà de la confiança". Breument: és una peça de teatre íntim,

---

Barcelona.

A París, l'octubre de 1901, Gual assisteix a una representació de Oedipe-roi de Sòfocles interpretada per Mounet-Sully i dirigida -i també interpretada (Turésies)- per Lugné-Poe. És d'aquí que Gual traurà la idea, un cop tornat a Barcelona, de reprendre les activitats de l'Íntim amb aquesta peça. El programa es conserva al Fons Gual. Segons Mitja vida..., en la seva estada a París, del Théâtre de l'Œuvre també va poder veure Peer Gynt d'Ibsen, Monna Vana de Maeterlinck i El claustró de Verhaeren. L'any 1922 Gual coneix personalment Lugné-Poe a Barcelona i hi inicia una amistat que repercutirà en la recepció que la revista Comœdia oferirà a Gual, l'any 1925, a París. En aquesta ocasió, Gual contactarà amb gent com ara Ch. Vildrac, amb qui ja manté una certa amistat, J. Serment, F. Génier, L. Jouvet o G. Pitoëff. D'entre tots aquests, la influència més duradora sobre Gual serà la de Guimier. Vegeu: Adolf Falgairolle: "Adria Gual a París", La Veu de Catalunya (17-12-1925); Jean-Pierre Lrausu: "M. Adria Gual fête à Comœdia", Comœdia (7-11-1925) o "Adria Casal ha entregado al actor Pitoëff tres ensayos de plástica musical", La Noche (9-11-1925).

de "teatre de sentiment", de teatre simbolista. I això és el que cal per "contradir i plantar cara a la ficció heretada enllà de dues centúries per tal de degenerar en la gran facècia teatral reglamentadora del mal gust i exaltadora de les passions groglerament maquillades."<sup>1019</sup> Amb tot, la reacció de les crítiques el dia de l'estrena, que tal com he dit no mencionen per res la nova agrupació, fa pensar en una probable inversió dels termes: Gual ha escrit Silenci, no sap què fer-ne, li cal trobar la manera de muntar-la amb condicions, i això només pot ser amb el concurs de les seves amistats i amb la fundació d'una companyia. Sigui primer l'ou, sigui primer la gallina, l'existència de l'Íntim com a companyia no es consolidarà fins després de l'èxit de la primera estrena, amb l'assumpció del vell projecte siggeia de representar Ifigènia a Tàurida de Goethe, traduïda per Joan Maragall, als Jardins del Laberint d'Horta<sup>1020</sup>.

<sup>1019</sup>- Gual: Mulla vida..., p.63.

<sup>1020</sup>- El Teatre Íntim segueix una trajectòria més o menys continuada, estroçada i represa en diverses ocasions, des de l'any 1898 al 1928. Tots els parèntesis en aquest llarg període són provocats per la dedicació momentània de Gual a d'altres afers. L'any 1901, d'entrada, quan Gual marxa a París, s'aturen les representacions. L'activitat de l'agrupació no recomença fins al 1903. De final del 1904 a final de 1906, el Teatre Íntim és "substituit", primer per les "visions musicals" a la Sala Mercè, després pels Espectacles-Audicions Graner. I dic "substituit" perquè els elements humans que intervingen en totes aquestes iniciatives pràcticament són els mateixos. Si prescindim de les característiques específiques de les empreses de Lluís Graner, de l'Íntim als Espectacles-Audicions només ha variat una cosa: la responsabilitat última de les activitats ja no és de Gual, és del pintor Graner. Això provoca algun malentès. És prou simpàtic que Emili Tintorer critiqui els Espectacles-Audicions Graner com a responsables d'una suposada mort de l'Íntim: "...en Graner ha mort a n'en Gual, com els Espectacles Audicions han arauquitat al Teatre Íntim, ferint de retruc, ben fonament, el teatre català." (Vegeu Emili Tintorer: "De teatre català", Juventut, any VII, núms. 339, 340, 341, 343, 344 i 345, 9-8-1906, 16-8-1906, 23-8-1906, 6-9-1906, 13-9-1906 i 20-9-1906; ps. 502-505, 522-523, 538-539, 566-568, 585-586 i 596-597. Vegeu la resposta de Gual a "A l'amic Tintorer", Juventut, any VII, núm. 350, 25-10-1906, ps.674-676). Gual replica amb contundència tot desvinculant la seva organització de l'empresa de Graner. Segurament, deixant de banda les premonicions mortuòries, Tintorer té més raó del que vol reconèixer Gual. El Teatre Íntim i els Espectacles-Audicions són parents pròxims car el Teatre Íntim "és" Adrià Gual i Adrià Gual dirigeix artísticament l'empresa de Graner. El cas és que l'any 1907, abandonats els Espectacles-Audicions, Gual reprèn la trajectòria de la companyia amb quatre sessions de teatre modern estranger al teatre Romea -entre d'altres, Jules Renard, Gabrielle D'Annunzio, H. A. Jones i Gerhart Hauptmann. Entre l'any 1908 i començant de 1910, la Nova Empresa de Teatre Català torna a ocupar, encara que només sigui nominalment, el lloc de la companyia. Després d'un buit de gairebé tres anys, en 1913, la inauguració de l'Escola Catalana d'Art Dramàtic evita, de bell nou, la reconstrucció del Teatre Íntim. Alguns dels seus membres són incorporats a tasques auxiliars o docents. A grans trets, tota la trajectòria escènica de l'ECAD podria considerar-se, tant pels aspectes escènics com pels aspectes pedagògics, com una prolongació, amb suport institucional, de les activitats i la ideologia de la companyia. L'any 1924, i fins al 1928, Gual, segurament motivat per les pressions polítiques de la dictadura de Primo de Rivera sobre l'organització de l'escola, reprèn el nom i les activitats de l'antiga agrupació. Fins i tot, hi ha un intent de projectar l'Íntim a Madrid (vegeu, entre d'altres, l'article de El Día gráfico (4-8-1923). El títol és explícit: "Hacia un teatro nuevo. El Teatro Íntimo de Gual se reproducirá en Madrid y renacerá en Barcelona". Pel que fa a la represa de l'Íntim, vegeu Adrià Gual "Els petits cenacles", La Revista, setembre 1923, p. 159; "El Teatre Íntim", La Veu de Catalunya (8-3-1924), Josep M. De Sagarra: "Una resurrecció", La Publicitat (23-3-1924), i, sobretot, Enric Gallén: "La represa del Teatre Íntim als anys vint", Els Marges, núm. 50, juny 1994, ps.120-125.) Tot plegat, cal insistir en el fet que el Teatre Íntim, a mesura que passa el temps, esdevé la companyia nominal d'Adrià Gual. En la seva rèplica a Tintorer, Gual deixa les coses ben clares: "Quan jo no hi sia, digueu que l'Íntim s'és mort; mentres jo visqui, tingueu la caritat de no matar d'un

## 2. IFIGÈNIA A TAURIDA AL LABERINT D'HORTA.

### 2.1. Entre Silenci i Ifigènia: L'última primavera.

Que Gual iniciï la seva trajectòria amb l'Íntim no vol dir que abandoni l'escriptura dramàtica. De fet, Gual redacta L'última primavera<sup>1021</sup> abans del fracàs de Blancaflor i després de l'estrena de Silenci. I el curiós del cas és que sembla ben bé que l'obra no sigui escrita amb la pretensió que la representi la companyia. L'última primavera suposa un nou intent de síntesi de llenguatges artístics: "la paraula és música", "el color és música i paraula alhora; res no viu deslligat de res, i el tot, precisament el tot, constitueix la màxima expressió teatral en el més enlairat sentit del mot."<sup>1022</sup> En aquest sentit, L'última primavera ve a confirmar que no existeix un canvi

---

cop de ploma lo que viu en mi, lo que tants esforços me costa, lo que és jo mateix; i no confongueu la meua sort amb la de coses tan accidentals. Un dia o altre, no sé quan, vos invitaré a la meua resurrecció."

<sup>1021</sup>: L'última primavera, originals ms. i meo., Fons Gual, núms. 1415, 1415-2, 1416 i 1416-2 (els tres primers ms. i l'últim meo.) Signat (1415) el 16 d'abril de 1898.

L'última primavera és llegida en públic, el dia 5 de juny de 1898 a la Sala Estela (a la Granvia, on avui hi ha l'Hotel Avenida Palace), la música és executada per un quartet amb Crikboom i Pau Casals. El programa, a més de Grieg, també inclou fragments musicals de Haendel. L'obra no s'estrena fins al juny de 1904 a l'Acadèmia Granados i, poc després, el mes de juliol, al Centre de Propietaris de Gràcia. El muntatge -a càrrec de l'Íntim- compta amb la direcció orquestral del mateix Enric Granados. És precedit d'una conferència a càrrec de Josep M. Roviralta a propòsit de la "Acció recíproca de la música i la poesia i llur influència en la creació artística".

L'obra també és representada als Espectacles-Audicions Graner el 17 de novembre de 1905.

<sup>1022</sup>: "La paraula és música -em deixa-, com la música es paraula. El color és música i paraula alhora: res no viu deslligat de res, i el tot, precisament el tot, constitueix la màxima expressió teatral en el més enlairat sentit del mot. D'exaltació en exaltació, pervenir fins i tot a certs intents de realització. Un d'ells, el més significatiu de tots, va constituir-lo una producció teatral inspirada en Última primavera de Grieg, de la qual donava una lectura última a la Sala Estela [...]. La confirmació de les meves reflexions, portades a l'experiència, free a free de la vida corrent; la influència del color com a mitja d'expressió popular; els ritmes i les cadències de la paraula ajustats als estats d'ànim, en quantaessenciar-ho com esquitia a les meves conviccions, varen aconsellar-me un principi, per tal de pervenir a una teona: Pel tema a l'esperit / pel color als ulls i a l'esperit; / per la música a l'orella i a l'esperit encara." Gual: Matja vida, p. 54

real d'orientació entre Nocturn i Silenci: l'obra de Gual és una mena de calidoscopi en què diversos cristalls, més o menys delimitats en la forma i el color, es combinen una vegada i una altra presentant noves formes i noves tonalitats. No sorprèn, doncs, que L'última primavera també suposi una nova provatura d'harmonització d'una melodia per a l'escena. En aquest cas, però, no es tracta d'harmonitzar una cançó popular catalana sinó una partitura de Grieg. En síntesi: Gual insisteix en el desenvolupament musical de temes més o menys vinculats a la imatgeria popular tot presentant una harmonia se'n podria dir simfònica entre un color -el blanc- i l'exteriorització musical d'un estat d'ànima. La història, altrament, li permet de treballar, tal com acaba de fer a Silenci, els motius de la malaltia, el drama intern, la dimensió atmosfèrica i la presència ineluctable de la mort.

L'escena presenta l'interior d'una habitació a la "costa de Llevant". Tot l'interior, descrit amb minuciositat naturalista<sup>1021</sup>, és de color blanc (les parets, les cortines, la poltrona...) És Divendres Sant al matí. Lluís i el seu oncle Joan, mariners tots dos, parlen de la terra en un sentit prou simbòlic com d'un niu de gent amoïnada; el mar, en canvi, és un espai infinit de llibertat. I, amb tot, el mar també pot esdevenir la imatge de la indefensió dels homes: és al mig de la mar, lluny de casa, que arriben sobtadament les premonicions i els dubtes. Haurà mort algú en la meua absència? El presentiment del pas de la mort s'expressa amb estranys senyals, en el vol d'un ocell, en la intuïció d'una presència que passa per l'aigua... I, al final, la certesa del traspàs o la confirmació que el patiment ha estat debades. La conversa del dos homes, finalment, se centra en Josefina, germana de Lluís, que encara no sembla recuperada del tot d'una llarga malaltia. Josefina, que té divuit anys, "tot s'ho mira amb caient llastimós", "sembla un mort que camina", com si "morís de mica en mica"; la seva imatge és la d'un "fantasma, a pas lent, com un record tan sols de noia jove"... La seva consumpció lenta ve de molt endins; ella sap que la seva mare va morir per culpa seva,

---

<sup>1021</sup> I amb un valor simbòlic afegit: la branca d'ametller que puja de l'hort, la Verge dels Dolors sobre la calaixera, el contrast entre l'interior blanc i el paisatge esplendorós que es divisa a través del balcó..

perquè ella pogués "florir"; des de fa uns quants dies -ho explica a l'oncle-, tot i no conèixer-la, veu la mare en somnis; la veu pertot, amb un vel negre que toca l'herba, i li somriu, i li diu "vine". Tot identificant la mare amb la mort, Gual pretén expressar simbòlicament la seva concepció cíclica de l'existència. Així, tornant d'ofici, Josefina ha vist "florir", al seu pas, la primavera, els ametllers, tota la plana<sup>1024</sup>..., i tot semblava dir-li adéu-siau. El pàl·lid contrast que la noia ofereix amb la Natura expressa el cicle de la vida que es renova, vida i mort que es donen la mà.

Com tots els personatges de Gual, Josefina es mira la mort sense por, car "Comença el goig a l'acabar el sofrir./ Morir quan tot floreix, si és goig de vida./ Mort l'àngel d'aquí baix, que Déu el crida./ ¿què més hermós hi ha que escórrer el vel/ per fer de flor als ametllers del cel?"<sup>1025</sup> En aquest punt comença la música de Grieg i l'expressió de Josefina adopta una cadència poètica elegíaca:

"Ja no us veuré mai més/ planúries verdes,/ ni a vosaltres tampoc,/ blanques florides;/ sento que aquesta és la/ darrera anyada/ que en vostra joventut/ ma vista es clava,/ en vostra joventut,/ on jo m'hi veia,/ com dintre d'un mirall,/ ben retratada. (Pausa)/ No vinguen més aucells/ a despertar-me,/ ni tu bon raig de sol/ vingues a veurem."

Després de desitjar una "florida més alta i més hermosa", Josefina s'adorm a la poltrona: la llum entra pel balcó, la falda és plena de flors blanques... Mor<sup>1026</sup>.

---

<sup>1024</sup>- Hi ha un poema conservat al Fons Gual (Carpeta 33) titulat "L'última primavera. Tres musical de Grieg posat en vers" datat el 12-3-1898 (un mes abans del text teatral). La veu del poeta explica -a tall de testimoni- aquesta passejada de Josefina: "Pels camins serpentats d'aquella prada/ la vaig veure de lluny que s'acostava,/ a passos lents, molt lents,/ al tenir-la a la vora/ va mirar-me somrient d'ànima bona,/ de rostre esblanqueït i macilent,/ com dient dintre seu al saludar-me,/ qui sap si curaré!". D'aquesta manera, amb aquest poema, Gual vincula l'última primavera al tema, tan recurrent a les seves poesies i narracions, de la visió femenina fugissera i meravellosa.

Cal destacar la relació amb el plafó decoratiu per a la casa Graupere Garrigó. Vegeu més amunt pàg.

<sup>1025</sup>- I més endavant: "espero amb ànsia emprendre la volada/ per estar prop de la mare cor lligada,/ i així me'n puc anar/ i estar contenta/ i ho veig tot més hermos que altres anyades,/ perquè em sembla que neixo/ i em sento boja d'alegria d'ànima."

<sup>1026</sup>- "Ella resta en la poltrona, la falda plena de flors, el cap en el respall i el braç dret a la braçadora. Música Desval el cap, desval el braç: és morta. Tel·lo." Aquesta imatge final és absolutament paral·lela a la que tanca "El vicari nou".

Set anys després, les crítiques del dia de l'estrena posen de manifest la *dèria* gualiana de mantenir l'equilibri entre *atmosfera* i *justesa*. Així, mentre algunes cròniques destaquen el realisme de la peça ("*completa naturalidad*", "*fotografia de la realidad*"<sup>1027</sup>, "*es algo exquisito por lo cuidado de los pormenores*"<sup>1028</sup>), la resta lloen el treball delicat, atmosfèric i suggestiu del dramaturg<sup>1029</sup>. El referent maeterlinckià hi és evident; això sí, matisat per l'optimisme cíclic de Gual. Un optimisme que, tot i estar fortament arrelat a l'estètica decadent, ajudarà a comprendre els immediats temptejos de Gual amb el vitalisme:

"És com una ombra de mort que passa per l'escena deixant un rastre al cor de tot aquell que la sent passar. Però aquest rastre no és aquell rastre tan absolutament amargant que queda sempre de la mort, sinó un rastre perfumat, puix al morir la malalta amb la falda plena de flors, entra a la cambra mimosa i blanca un raig de sol de primavera, un raig de nova vida."<sup>1030</sup>

L'última primavera, abans que res, suposa un intent de conciliar les directrius del drama situacional maeterlinckià, pautat pels principis de la "Teoria escènica", i el concepte de "teatre popular", com passa a *Blancaflor*. El resultat és una nova concreció de "teatre de sentiment". I ho és perquè serveix perfectament el principi unificador del concepte. Breu: el treball amb el no-dit, amb el misteri de les coses sobrehumanes i amb la tragèdia quotidiana<sup>1031</sup>. Insisteixo: la noció de "teatre de

<sup>1027</sup>- *El Noticiero Universal* (18-11-1905)

<sup>1028</sup>- M.R.C.: *La Vanguardia* (18-11-1905): "*Por lo anotado, quisiéramos que se desprendiera que la impresión que tal obra escénica produce depende, casi todo, de la creación del medio, sugerido al espectador por el acierto con que se atiendiera, aún los más mínimos detalles, apropiados al efecto que se quiso transmitir.*"

<sup>1029</sup>- "*El asunto de Última primavera, esencialmente delicado y sugestivo, produce una impresión inequívoca de poesía y sentimiento. El cuadro seduce por su ambiente y por la ternura que inspira la protagonista enferma de la obligada enfermedad de que mueren todas las jóvenes en escena.*" J.F. de B.: *El Correo Catalán* (19-11-1905). "Un cuadro tendre, enrotllat per un ambient de poesia que commou" *La Veu de Catalunya* (18-11-1905)

<sup>1030</sup>- *La Veu de Catalunya* (18-11-1905)

<sup>1031</sup>- "Això és, buscar un món gran en el recó d'una casa vulgar a l'apariència i arbar al més alt grau d'emoció per la més pura senzillesa, sense transcendències.[...] Mostrar lo senzill i deixar lo fondo i peretzant entre un especial misteri que anunt l'espectador a obrir els ulls de l'ànima, per acostumar-se a dar-se compte de les belleses desconegudes, per fer-se hermós tot acostant-s'hi." I, fent una referència més concreta: "Jo sóc partidari del gorg

sentiment" s'adapta perfectament a obres com ara Silenci, Nocturn o Blancaflor. Allò que permet el lligam entre els diversos models és sobretot la investigació amb el drama íntim, amb les "bel·leses desconegudes", amb el que es calla. És el polimorfisme, l'adaptabilitat d'aquesta idea el que, al capdavall, ajuda a establir, en la producció dramàtica de Gual, un punt de contacte entre els "dramas musicals" (i hi incloc obres com ara Nocturn, L'última primavera o Blancaflor) i els "dramas de món". Ara bé, si L'última primavera és "teatre de sentiment", no ho és tan sols pel drama íntim, sinó perquè l'efecte emocional de la peça també prové, mitjançant la síntesi de llenguatges, de la recreació atmosfèrica del moment màgic -i, per què no?, meravellós- en què la vida dona pas a la mort i la mort dona pas a la vida. La Natura, que es mou per una mena de lògica incomprensible i tràgicament atzarosa, s'imposa amb tot el seu misteri i, si l'escenificació és la desitjada, el seu caràcter inexorable ha de suggerir profundament el públic.

## 2.2. Ifigènia a Tàurida com a "teatre de sentiment".

Segons explica Gual a les seves memòries, és l'entusiasme de Maragall davant l'obra de Goethe allò que fa possible que Ifigènia a Tàurida sigui la propera obra representada pel Teatre l'Íntim<sup>102</sup>. Durant la segona representació de Silenci, Gual anuncia que Ifigènia serà estrenada durant la pròxima primavera. Malauradament, quan arriba la primavera, el text encara no ha estat traduït i la representació ha d'ajornar-se fins al mes d'octubre del mateix 1898. A mesura que avança la traducció,

---

*dramatisch*, de fer sofrir elevat, de sublimisar entre llàgrimes, i, per lo mateix, el sol teatre que puc acceptar entre les diverses fórmules del drama modern, i sens ànimo de considerar-lo *teatre innovador*, és aquell del que ja n'he dat mostra amb el Silenci, L'última primavera i penso dar-ne altra de nova amb L'emigrant, el teatre que vui titular-lo *dé sentiment*." Gual: "El teatre modern. innovador?"

<sup>102</sup>. Vegeu també Adrià Gual: "Una representació a l'aire lliure. Estrena d'Ifigènia a Tàurida als vells jardins del Laberint (Notes extretes d'un llibre de proxima publicació)", La Veu del Vespre (13-7-1934)

però, a tall de primícies, es publiquen fragments de l'obra a la revista Catalònia<sup>1023</sup>. Amb tanta expectativa creada, alguns sectors antimodernistes ataquen la temptativa sense sospitar l'èxit esclatant que obtindrà la representació. La ironia és la de costum. S'escameix "el silencioso Gual" que "para que todo resulte modernísimo y chic" ha concebut un escenari a l'aire lliure, com en el temps d'Èsquil:

*"Y solamente se representaran obras intelectuales, esto es, sandeces más o menos bien aderezadas. En la primera representación será ejecutada la... Ifigenia... ¡Pobrecita! Con malas compañías anda... Supongo que estas fiestas modernistas se perpetrarán de noche, con todas las circunstancias agravantes que el novísimo espectáculo requiere. ¡Ahora sí que vamos a darles que hacer a los yankees!"<sup>1024</sup>*

No ha de sorprendre, doncs, que, un cop establert el succés gairebé unànim de l'estrena, la revista Luz saludà triomfalment la iniciativa i la consideri una exemplar embranzida de l'"art nou":

*"Buenas o malas, ya tenemos exposiciones de Bellas Artes; una literatura joven, fresca, que no ha robado sus quilates a los archivos del Parnaso Nacional ni al depósito de clichés con que nos brinda una lengua sin dientes que la protejan; una música, nuestra, muy nuestra, cuyas armonías escucharán muy pronto los países que nos han precedido en los caminos de los goces inteligentes; finalmente, agonizante la escena tradicional, empiezan a levantar su poderosa voz obras recomendables y, para que nada falte a los que cultivan esperanzas bien fundadas, se improvisan y resultan los actores capaces de interpretarlas dignamente."<sup>1025</sup>*

Curiosament, el públic i la crítica, pel que fa als aspectes organitzatius, segueixen ignorant l'existència del Teatre Íntim i el fet que l'acte no ha nascut com una iniciativa

---

<sup>1023</sup>- Catalònia, any I, núms.8, 9, 10-11, 12-13, 14-15, 15-6-1898, 30-6-1898, 15-31-7-1898, 15-31-8-1898, 15-9-189, respectivament. Això farà que pràcticament totes les crítiques, contra el que es costum a l'època, evitin resumir l'argument i sobreentenguin que el lector ja coneix suficientment el text.

<sup>1024</sup>- M.M.: "Crónica. El Teatro Íntimo en Barcelona", El Teatro Español, any 1, núm.23, 18-6-1898, ps 2-3.

<sup>1025</sup>- A. L. de Barán [J.M.Rovizalta]: "Arte Nuevo. Ifigenia", Luz, any 1, núm.2, 3ª setmana octubre 1898, p 14-16.



puntual i aïllada. Tret de la revista Luz, que com ja se sap intervé en la fundació de la companyia i és normal que mencioni Gual com a "director del Teatre Íntim"<sup>1036</sup>, és ben estrany que només La Esquella de la Torratxa -l'única publicació que fa una crítica negativa de l'esdeveniment- parli amb propietat del Teatre Íntim:

"L'ideal del Teatre Íntim consisteix en això: en fer teatro sense teatro, en presentar un espectacle sense que es puguin veure els actors per treballar a *peu pla* i a poca distància de les cadires, i en que recitin versos sense que puguin sentir-se. Tal sembla ser l'última paraula en matèria d'art escènic"<sup>1037</sup>

Bona part de les ressenyes, altrament, també s'obliden del protagonisme organitzatiu de Gual<sup>1038</sup>, al qual només mencionen -molt elogiosament, per cert- com a actor.

---

<sup>1036</sup>- Roviralta exposa la seva complicitat amb orgull: "Si Napoleón para sus escenas de matadero tenía el Sol de Austerlitz, nosotros, es decir, mis amigos, tienen el Sol que más calienta y por esta sola fuerza va animándose el público, que, al fin y al cabo, prefiere ponerse al lado de los que hacen algo, abandonando a los que contentísimamente reunidos en grisienta holganza, ni hacen, ni quisieran dejar hacer lo más mínimo." A.L. de Barán: "Arte Nuevo...", p. 14.

Pel que fa al contingut de la segona part del paràgraf precedent, també el crític de La Publicidad, que podria ser J. M. Jordà, parla en termes de confrontació: "El arte de cámara, valga la palabra, cuenta siempre con formidables enemigos, cuya masa la constituyen en general la suma de todas las vulgaridades de las diversas clases sociales, que por ignorancia miran, con desprecio unos y con ironía no pocos, todas las manifestaciones artísticas refinadas, innumeras e intelectuales que en ellos no despiertan apetitos sensuales o bien que no entretienen su embotado y miopie entendimiento necesitado de pasta intelectual a la altura del mismo." C.: "Representación al aire libre de Ifigenia en Taurida", La Publicidad (11-10-1898)

<sup>1037</sup>- Roca fa referència als problemes -problemes que només puntualment mencionen algunes altres crítiques- que es deriven del fet que tot el públic estigui assegut al mateix nivell, que de lluny sigui difícil sentir els actors i que faci molta calor sota l'envelat. Vegeu P. del O. "Ifigenia al Laberinto", La Esquella de la Torratxa, any 20, núm. 1031, 14-10-1898, ps.666-667. La ressenya del mateix Roca a La Vanguardia ("La semana en Barcelona", 18-10-1898), tot i insistir en els matisos referents als problemes de recepció, és, per contra, laudatòria.

Luz justifica l'envelat, tot i ser "anti-estético", en la necessitat de privar el públic de distreure's amb la vista dels jardins laterals i de la ciutat de Barcelona amb les xemeneies fumejant. "asi, sino lo falso, cuando menos lo convencional, estaba en lo que representaba la sala, y lo verdadero, lo real, lo tangible, veíase en la escena, formando contraste con los follajes de trapo y las artificiosas luces de los teatros". A.L. de Barán: "Arte Nuevo. Ifigenia", p. 15.

<sup>1038</sup>- Excepcions: el redactor de La Publicidad diu que "la idea de representar Ifigenia en Taurida la acaricaba el Sr. Gual i casi había llegado a consumir para el distinguido artista una obsesión que avivó el pensamiento de Miguel Utrilla de presentar la obra en el aire libre y en el Laberinto," (C.: "Representación al aire libre..."). La Renixença, al seu torn, parla de Gual com a "organizador de l'espectacle" (J.F. y G.: "La Ifigenia de Goethe", 13-10-1898). En una ressenya provisional de el Diario de Barcelona, també es fa referència a l'autor de Silenci com a "organizador de la fiesta y alma de ella" (Diario de Barcelona, 11-10-1898), tot i això, en la crítica definitiva de Miquel i Badia, l'endemà, s'obvia completament aquest extrem (F. Miquel y Badia: "La Ifigenia en Taurida de Goethe en el Laberinto", Diario de Barcelona, 12-10-1898). Vegeu, per contra, el comentari a Almanaque del Diario de Barcelona para el año 1829 (Imprenta barcelonesa, 1896, ps.93-94): "[Aplaudimos] al Sr. Gual (don Adrián), a cuyo entusiasmo artístico y constancia se debió que pudiera realizarse la citada fiesta del arte y de la poesía..."

On coincideixen, però, l'estímul maragallià i els interessos de Gual? Maragall està interessat per la figura d'una Ifigènia que, en mans de Goethe, ha deixat de ser el personatge astut i calculador d'Eurípides i ha esdevingut el símbol de la dona espiritual, amant de la veritat, que només amb la seva oració pot redimir els intents sanguinaris d'un poble, enamorar-ne el rei i guarir la follia del germà. Així, per comptes del *deus ex machina* antic -la intervenció de Minerva-, és gràcies "a la força de la seva paraula", al "seu encís de dona amorosa" que Ifigènia aconsegueix de Thoas la llicència per partir: "El *Deus ex machina* de la Ifigènia de Goethe és la pietat."<sup>1039</sup> Tot això és possible perquè Ifigènia mai no ha exercit el seu sacerdocí com un misteri; ben al contrari, ha prohibit els sacrificis bàrbars i ha omplert de llum i de sentit tots els aspectes del culte religiós. Al marge d'especular sobre el paper que ha de jugar la dona en la societat -i en el context de l'emergent catalanisme<sup>1040</sup>- (especulació que, en una línia similar, també farà Gual<sup>1041</sup>), Ifigènia esdevé el símbol de l'artista que ha de redimir la col·lectivitat amb el seu art sentit, pur i sincer. Per això l'obra interessa a Gual, i també perquè el producte concorda perfectament amb la seva idea de "teatre de sentiment": la tragèdia, "sens el torb de l'amor sensual, sense materials catàstrofes,

---

Finalment, se cita Gual com a organitzador a Lo Teatro Regional (Marian Escriu Fontany: "Crònica", Lo Teatro Regional, any 7, núm. 349, 15-10-1898, ps.330-331). En aquesta crònica, l'articulista parla de "teatre intim" (sense majúscules) de forma ambigua: no queda clar si es refereix a un gènere dramàtic modern o a la companyia..

<sup>1039</sup>. Joan Maragall: "La Ifigènia de Goethe" dins OC, I, ps.300-302.

<sup>1040</sup>. A propòsit del paper de la dona en el catalanisme, vegeu Marfany: La cultura del catalanisme, ps.366-378. Vegeu també aquest tema, pel que fa a l'obra de Gual, en relació a A la memòria de Chopin i a Camí d'Orient.

<sup>1041</sup>. Vegeu Adrià Gual: "De la dona", original ms., 1900-1902 aprox., Fons Gual, Carpeta 47; "De vida moral. L'educació de les verges", original ms., anterior a 1903, Fons Gual, Carpeta 47; "La indiferència", original ms., 1906 aprox., Fons Gual, Carpeta 47.

Quar a Ifigènia, més enllà del *feminisme* de la Nora ibseniana, això és, més enllà de la dona moderna que protagonitza determinat teatre de tesi, Maragall parla d'una dona que redimeix el poble per la pietat que difon la seva pròpia feminitat: "Tot això que en diuen el feminisme cau aterra't i resolt davant de la Ifigènia de Goethe, que ella sola, essent només que intensíssimament dona, venç la fatalitat (que ara en diríem llei d'herència), transforma un poble i domina i renoua un home fort fent-li renunciar justament a l'amor que sentia per ella mateixa, i al seu orgull i als seus odis. I tot ho logra només que amb el suau persuadir incantrable: és dur, obrant com a Femeni eterna." J. Maragall "La Ifigènia de Goethe", Luz, any I, núm. 2, 3ª setmana d'octubre de 1898, p.17 (no és el mateix text de les OC).

També, en un altre lloc: "Aun hoy hemos visto a escritoras y poetas muy notables considerar la Ifigenia como una obra perfecta pero fria, como una feliz pero muerta imitación del arte heleno; y, sin embargo, a nosotras, que nos hemos detenido algo en ella, nos parece palpitable de emoción y de sentido, de un sentido de la misión de la mujer en la vida que los modernos feministas demuestran no sospechar todavía, y que, sin embargo, la intención de Goethe señala ya marcadamente en ella." J. Maragall: "Goethe", Diario de Barcelona (16-8-1899).

omple el cor de l'auditori del sant terror de lo etern. La catàstrofe muda és en l'ànima del rei Thoas vençut per la pietat.<sup>1042</sup> Probablement és en aquest punt que Gual comença a intuir la necessitat de revisar el teatre grec i la tragèdia en general a l'hora de generar una nova tradició dramàtica nacional. La reivindicació del teatre clàssic esdevé immediatament un dels pilars fundacionals de l'Íntim<sup>1043</sup>.

La dimensió tràgica d'Ifigènia es llegeix com a "teatre de sentiment": ara bé, tal com ha passat amb Silenci, també suporta una lectura cristiana. És un fet que explica, en part, la fortuna de les primeres temptatives de l'Íntim entre determinats sectors socials. Així, la interpretació *pietista* que fa Maragall ve a explicar algunes reaccions de la crítica. La Renaixensa, per exemple, després d'anotar que en Ifigènia "no hi ha passions ni la ductilitat i fins l'astúcia de dona que es nota en la creació d'Eurípides", assegura que en l'heroïna hi ha "un caràcter ple d'elevació i de puresa moral que cura els desvaris de son germà Orestes i omple el su voltant d'una atmosfera d'humanitat i de dolcesa i arrenca del Rei Thoas lo permís d'abandonar-lo acompanyant el seu germà." Segons l'articulista, cal confessar "que aqueix final desentona de tot lo restant de l'obra i que el recurs té molt poc de grec i si molt de cristià."<sup>1044</sup>

I, amb tot, no és només la patina de cristianisme el que explica l'èxit de l'acte entre el públic benestant; és també el seu caràcter selecte, la seva presentació com a peregrinació d'escollits (amb els *landeaux*, "*charrettes*", "*breaks*, jardineres i bicicletes" des del Passeig de Gràcia), l'íntima convicció d'uns quants de gaudir d'un privilegi únic, d'assistir a un acte inèdit i irrepetible: una representació teatral a l'aire lliure i, per postres, als Jardins del marquès d'Alfarràs. És interessant d'observar com

---

<sup>1042</sup> Maragall: "La Ifigènia..." (Luz), p.17

<sup>1043</sup> L'impuls, tal com assenyala Marfany, es pot rastrejar a París, on s'està produint una mena de febre *classicista*: el Théâtre de l'Oeuvre ha representat Els Perses d'Esquil el novembre de 1896, a l'Odéon s'ha escenificat Filòctetes de Sòfocles i el Mercure de France ha publicat l'Agamèmnon d'Esquil traduït per Paul Claudel. Vegeu Marfany: "El Modernisme", p.110.

<sup>1044</sup> J.F. y G. "La Ifigènia de Goethe"

algun crític percep aquest afany d'originalitat per part de l'auditori. Roca, posem per cas, des de *La Vanguardia*, després de descriure el públic de "*intelectuales y algunos elementos selectos de la buena sociedad barcelonesa*" i aplaudir el refinament de l'acte (que "*abonó en gran parte el éxito de la originalísima tentación y proporcionó a los concurrentes algunas horas de agradable solaz, siempre preferible y más elevado que el que pueden dar de sí las fiestas del sport hipico y otras expansiones análogas en las cuales no intervienen para nada ni el arte, ni la inteligencia*"<sup>1045</sup>), assegura que el públic ha pujat a Horta atret tan sols per la novetat de l'acte i que ha sortit satisfet pel sol fet "*de haber participado en ella [...], pero quizás sin haber sentido aquella emoción honda que producen las obras del genio, con las cuales se identifica todo el espíritu, vibrado al unísono con ellas.*"<sup>1046</sup>

Ja he parlat de la complexitat de la noció de l'elitisme en Gual. Això no obstant, ha de quedar clar, sobretot en aquest cas, que el seu interès no respon únicament a un afany indiscriminat de notorietat entre els poderosos. Curiosament, malgrat que el punt de vista sigui el contrari, les idees de Gual casen perfectament amb una part dels comentaris verbalitzats per Roca. Per a Gual, cal reivindicar el rol educador de les classes elevades (cosa que es fa evident en la mateixa concepció de l'Íntim). Per aquest motiu, com diria el crític de *La Publicidad*, "*no queremos pretender con lo dicho que el citado arte tengan que admirarlo las multitudes porque no tienen obligación de ello; pero sí que creemos que deben mirarlo con respeto los que forman el llamado vulgo ilustrado.*"<sup>1047</sup> Només en la mesura que l'aristocràcia i l'alta burgesia assumeixin la responsabilitat educadora a què els obliga la seva posició i la seva economia serà possible l'educació estètica del poble. La selecció del públic en les primeres representacions de l'Íntim, per tant, és absolutament lògica, car representa

---

<sup>1045</sup> - En el mateix sentit, des de *La Renaixença*, "La societat a la moda seria més ben vista encoratjant aquestes manifestacions artístiques que li han de retornar la cultura perduda molt més que els esports exòtics." (11-10-1898)

<sup>1046</sup> - Roca "La semana en Barcelona". En la ressenya de *La Esquella*, Roca parla explícitament d'esnobisme, fins i tot diu que el públic accepta Goethe tan sols per una qüestió de prestigi cultural.

<sup>1047</sup> - C.: "Representación al aire libre..."

una mena de revàlida, un curs de reciclatge, que ha de facilitar la imminent expansió educativa a tot l'espectre social. El primer a donar exemple ha estat el marquès d'Alfarràs. L'endemà mateix de l'obra, però, *La Vanguardia* es planteja seriosament un dubte: per educar el públic, cal necessàriament passar per una primera etapa de selecció? O potser és millor adreçar-se directament al poble?

*"el ensayo de ayer tarde habrá demostrado a todos que estas cosas, o se han de hacer ante un grup de escogidos únicamente, o se han de hacer en un gran teatro, en un teatro de veras; pero nunca de manera que tenga la cosa algo de los dos caracteres: o ha de ser la sesión íntima de verdad, o ha de ser pública de verdad. Y téngase en cuenta que aquí redondamente afirmamos que los mismos actores que ayer tarde representaron *Ifigenia*, en un teatro de veras obtendrian un triunfo aun superior al de ayer."*<sup>1048</sup>

### 2.3. Teatre a l'aire lliure: "teatre de naturalesa"?

La idea de representar l'obra al jardins del Laberint d'Horta, "per tal de donar a la representació un caient de solemnitat que s'adigués amb la seva aristocràcia estètica"<sup>1049</sup>, és idea de Miquel Utrillo<sup>1050</sup>. Segons Gual, Utrillo s'inspira, a l'hora d'idear un teatre a "ple aire", en les experiències de Béziers, on "Monsieur Castelnaux", a les Arenes, l'havia implantat "amb vistes a fomentar el turisme"<sup>1051</sup>. En

---

<sup>1048</sup>- R[amon] P[omés]: "Coras de teatros. *Ifigenia*", *La Vanguardia* (11-10-1898)

<sup>1049</sup>- Gual: *Mitja vida*... p. 83.

<sup>1050</sup>- Utrillo també realitza el cartell anunciador de l'espectacle (vegeu la carta de Joan Maragall a Antoni Roura del 5-10-1898. *OC*, I, p. 1127. Vegeu també el cartell reproduït a Gual: "Una representació a l'aire lliure...")

<sup>1051</sup>- A "Una representació...", Gual parla de M. Castelbon". A l'article "Teatros de Natura" (conservat al Fons Gual, àlbum de premsa núm.IV) parla del senyor "Castelbon de Beauxhostes"

Curosament, l'any 1917, Gual assegura que els seus intents de teatre a l'aire lliure són, a banda de radicalment diferents, tres anys anteriors als "montajes tan coras como ridiculos" duts a terme a les Arenes de

aquella "mena de plaça de braus més o menys estable -explica Gual-, s'hi endegaren escenaris amb certes intencions reconstructives dels proscenis hel·lènics"<sup>1052</sup> Sigui com sigui, la "representació a l'aire lliure" de Gual parteix d'un concepte radicalment diferent del francès. Es tracta d'aprofitar un escenari natural que recordi més els jardins de Weimar (on Goethe va representar l'obra) que no pas el món hel·lènic suggerit per la tragèdia (de fet, els jardins del marquès d'Alfarràs daten de la mateixa època que el text de Goethe<sup>1053</sup>). Al Laberint, només s'intenta aprofitar, sense gaires

---

Béziers. Vegeu Adrià Gual: "El Teatro de Naturaleza", *El Liberal* (28-7-1917). Es tracta d'un article de rèplica a Antonio Zozaya: "Desde Madrid. Espectáculo Nuevo", *El Liberal* (23-7-1917).

L'afirmació, però, no és certa. L'experiència de Béziers ("une fête -segons Maurice Pottecher- de lettrés et d'archéologues, non un spectacle vraiment populaire"), així com d'altres a Nîmes o a Carcassonne, són uns anys anteriors a l'experiment de Gual. És un període que coneix, a França, rere la fallera d'usar teatralment les ruïnes (romanes, medievals o d'altres) una veritable expansió dels "Théâtres de la Nature" o "Théâtres de Verdure". El primer, el *Théâtre de la Nature de Caudebec*, data del 1883 (tot i que les primeres representacions clàssiques en aquest teatre no es produeixen fins al 1904). Vegeu, per tot plegat, Denis Gontard: *La décentralisation théâtrale 1895-1952*, Paris, Sedes, 1973. Per la cita, vegeu Maurice Pottecher: "Le théâtre populaire à Paris", *Revue d'Art Dramatique*, setembre 1899, p.401 (citat per Gontard, p.34)

Marfany menciona la representació d'obres antigues a l'aire lliure fetes a *Le Théâtre de Peuple de Maurice Pottecher* (fundat el 1895; vegeu Gontard: *La décentralisation*, ps.34-38) amb l'encorajament del *Mercur de France* i d'Alfred Jarry. A Itàlia, d'altra banda, el *Teatro delle Muse*, inspirat per D'Annunzio, havia fet diverses representacions a l'aire lliure i en llocs aristocràtics. Finalment, a Reading, l'estiu de 1898, s'havia construït un petit teatre grec i s'havia representat l'*Antígona* de Sòfocles. Vegeu Marfany: "El Modernisme", p.110.

A Barcelona, el Teatre Grec del Parc Güell serà anomenat primitivament "Teatre de la Naturalesa". Vegeu a propòsit d'això Josep M. Carandell: "El teatre de la salut i la filantropia", *Butlletí dels Mesures*, núm.239-240, octubre-desembre 1994, ps.33-38. Carandell, d'altra banda, fa un resum prou interessant de la història d'aquesta mena de teatres: "varen néixer a Orange, a la Provença, cap al 1888, sota la direcció del poeta Paul Marieton, i l'*Édip Rei* va constituir l'èxit més esclatant. L'experiència s'estengué a altres poblacions del Migdia francès com ara Caudebec, Arles, Nîmes, Béziers o Tolosa, però també a alguns llocs d'Espanya, a Tingat d'Argèlia, a Viareggio d'Itàlia -aquí de la mà del poeta Gabriele D'Annunzio-, i fins i tot a Alemanya i la Gran Bretanya, amb objectius artístics i turístics. Molts dels Teatres de la Natura eren espais a l'aire lliure, sense relació amb teatres de l'antiguitat clàssica, i així, a Barcelona, s'utilitzaren els del Palau del Laberint d'Horta (*Ifigènia a Taurida*, de Goethe, en traducció de Maragall, 1898), El Teatre de la Natura, de Vallvidrera (diverses obres), o la platja de la Barceloneta (*Filòctet*, de Sòfocles, 1924), i, també, la Plaça de toros de Figueres, durant cap al Canigó (*Canigó*, de Verdaguier/Carnet, 1910), etc." (p.37).

<sup>1052</sup>. Gual: "Una representació..."

La referència a Béziers es habitual en l'època. Vegeu, per exemple, Xarxa [Rusiñol]: "El Canigó a Figueres", *L'Esquella de la Torratxa*, núm.1632, 8-4-1910, p.216.

<sup>1053</sup>. "Cap altre escenari no podia escaure-li millor que aquell del Laberint, lliure d'artificis, impregnat d'italianisme d'importació i amb sentors del mateix neoclàssic que havia promogut l'hel·lenisme literari de la *Ifigènia* de l'autor del *Faust* [...], el mateix que un dia en els jardins del parc de Weimar, la *Ifigènia* de Goethe hi fou representada davant la cort, el propi Goethe interpretant-hi el paper de Pilades, la clamide damunt la calça curta sense amagar al mitja de seda ni la sàbata amb sivella d'argent". *Ibid.*

"Suponemos sencillamente gran devoción artística a los iniciadores de la idea -du Rovinalta- y debió bastarles el querer representar *Ifigenia*, como lo hizo Goethe al estrenarla en los jardines de Weimar. Mientras el gran genio alemán creaba allí su obra predilecta, en este rincón de Barcelona, asomaban los primeros verdores de un jardín trazado según el mejor gusto de la época, según el gusto que hubiesen motejado como *modernista*, los pobres de espíritu de entonces, si hubiesen sido tan graciosos como los que nos brinda a borbotones el *desnivel*

afegits, els efectes lumínics del sol, entre la tarda i el capvespre, per suggestionar l'auditori amb tota la veritat d'una escenografia sense trucs ni efectes: el recinte "devia constituir-lo la quietud dels arbres expectants; el seu temple, el clos de la devoció; el seu sagrari, unes senzilles línies arquitectòniques florides en les humils exuberàncies del jardí. El Laberint, en un mot."<sup>1054</sup>. Contràriament a Béziers, de més a més, hi ha la voluntat explícita per part dels organitzadors de no fer un acte amb gran afluència de públic (és a dir, un espectacle amb afany de lucre), més aviat, en la línia de Silenci i tal com acabo d'apuntar, restringir l'entrada als sectors intel·lectuals<sup>1055</sup> i als sectors acomodats de la ciutat; una qüestió que, lògicament, tornen a recollir en un o altre sentit pràcticament totes les crítiques. Sigui com sigui, el cert és que, l'any 1898, l'aspecte més innovador de l'acte és la representació a l'aire lliure:

"L'escenari a on se desenrotlla l'acció, enterament a ple aire, il·luminat pel sol de debò i decorat amb un templet soplujant la estàtua, també de debò; enrodat per una vegetació escaiguda, arrelada a terra, viva i palpitant, fou una sorpresa, un descobriment, per tots los que estem avesats a empassar-nos lo convencionalisme i la ficció que imperen en lo teatre. Mai havíem vist cap personatge de comèdia parlar i moure's dintre l'ambient [sic] i la llum reals, tebis, biscradors i canviants dintre el mateix *natural*, i per això sense dubte hi vegérem molt més la *dona* i los *homes* héroes, actors positius d'una acció, d'un

---

actual." A.L.de Barán: "Arte Nuevo. Ifigenia", p.15.

<sup>1054</sup>- Gual: "Una representació..."

"La lampisteria estuvo soberbiamente servida por la Compañía universal del viejo Helios, apagando las celestiales candeliejas a medida que la acción, de grandiloquente, trocábase en dulce y humana ternura; este efecto, es indescriptible, pero bien exacto, ajustándose al final, al momento del crepúsculo, hora la más subjetiva, según saben todos los que son capaces de sentirlo." A.L. de Barán: "Arte Nuevo. Ifigenia", p.15.

<sup>1055</sup>- Intel·lectualitat moderna, s'entén. Algun crític la relaciona amb els grups de devots modernistes que assistien a les representacions de Novell i, indirectament, amb els assistents a les festes modernistes del Cap Ferrat: "la escollida colla de gourmets literaris de Barcelona, los duecentos de l'Yxart, los somnadores de l'Art, los remsos de la Belleza, los assedegats d'impressions noves i nous espectacles. Feien-los agradable companyia una brillant representació de tots los elements que constitueixen la vida de nostra ciutat, la indústria, el comerç, les carreres professionals, la aristocràcia i, lo que té més significació encara, un florit escampall d'hermoses dames i senyorettes que per honrar la festa no vacilaren ni a desafiar les cariecs d'un sol digno del mes d'agost." Vegeu La Renaixensa (13-10-1898). També a La Publicidad (11-10-1898): "Distinguidas damas y conocidos artistas, literatos y periodistas".

Gual, anys després, parlava d'un públic d'"artistes". Vegeu J. López Pinillos (Parmeno): "Las derrotas de Adrián Gual", dins En la pendiente. Los que suben y los que bajan, Madrid, Editorial Puyo, 1920, ps.135-143. En aquesta entrevista, Gual desora l'efemèride del Laberint: "Pero nos ayudó todo: el templete neogriego de El Laberinto, del gusto de la época de Goethe; una puesta de sol maravillosa, el centurreo de una fuente, los trinos de unos pájaros y el viento, que dejó entre las hojas unos rumores tan primitivos y tan modernistas..." (p.137)

fet, que no pas los intérprets fingits d'una fàbula."<sup>1026</sup>

L'efecte impactant de la natura servint de decorat garanteix les dues màximes aspiracions de Gual: sensació de realitat i suggestió atmosfèrica. Realitat, és clar, en un sentit de naturalitat, però també en un sentit d'aproximació gairebé historicista a l'època representada. Així ho recull alguna crítica<sup>1027</sup>. Per al redactor de L'Atlàntida, per exemple, "la realitat i la poesia de la naturalesa, admirablement combinades, feien que l'espectador, amb poquíssim esforç se pogués transportar amb la imaginació al temps de la Grècia clàssica, lo que no fa de tan bon aconseguir quan la ficció domina en tot."<sup>1028</sup> I això gràcies al fet que la *mise en scène* era feta del "Suprem Escenògrafo del gran teatro de l'Univers." El crític de La Publicidad, per la seva banda, explica que

*"Al levantarse la cortina, los espectadores en vez de encontrarse con un escenario dieron con la naturaleza. Por bambalinas el cielo, que ostentaba un manto azul purísimo; por bastidores plantas con enredaderas y flores y en medio de las mismas un templete con una divinidad en el centro. Las figuras movíanse en plena realidad y el efecto era sorprendente por lo verdadero, produciendo hermosa ilusión las entradas y salidas del lugar de la acción."*<sup>1029</sup>

---

<sup>1026</sup> - F. Cambó "Moviment regionalista", La Veu de Catalunya, any VII, núm 42, 16-10-1898, p. 347

<sup>1027</sup> - La valoració se cenyeix bàsicament a la presentació del vestuari. És especialment destacable el comentari de Miquel i Badia: "vestidos todos con grande esmero arcaico, semejaban unos, como el Rey Thoas, con sus amplias vestimentas de púrpura y con su abundante cabellera y barba, encarnación de Júpiter Olímpico, trasunto fiel de uno de aquellos monarcas que se desvanecen entre las nebulosidades de la leyenda o de los primitivos tiempos de la Historia, mientras otros, como Orestes y Pilades, Ifigenia y Arkas asimismo, parecían figuras arrancadas de los vasos helénicos, copiadas con mano caritosa y con intenso amor por los comediantes de El Laberinto. Orestes y Pilades, muy especialmente, eran dos figuras griegas, en el peinado de exactitud arqueológica, en sus entonaciones en sumo grado simpáticas y que armonizaban a maravilla con toda cuanto rodeaba a los artistas. El color azul verdoso pálido del manto de Pilades, con orla de postas muy apropiada, la tinta violácea de la túnica de Orestes, con orla de palmetas, constituían un verdadero embeleso para la vista y contribuían a embellecer aquella sinfonía de finísimas tintas con que se recrearon durante toda la tarde los ojos de los espectadores. La túnica de blanco purísimo de la sacerdotisa de Diana, plegada a la manera griega, formaba igualmente una nota ideal en medio de aquel concierto de colores, por los delicados cambiantes que iba tomando a medida que cambiaban de entonación los rayos solares." Miquel: "La Ifigenia en Taurida..."

<sup>1028</sup> - F.: "Ifigenia a Taurida. Una efemérides", L'Atlàntida, 2ª època, any II, núm. 57, 14-10-1898, p. 2.

<sup>1029</sup> - C.: "Representación al aire libre..."



L'efecte de realitat aconseguit, doncs, supera de molt qualsevol intent d'escenificació de l'obra dalt d'un escenari convencional:

*"Qué de cuadros de color se presenciaron en El Laberinto! Cuántos efectos deleitosos, de esos, repetimos, que no pueden verse en los teatros alumbrados por las candilejas, por más que se emplee en ellos la iluminación eléctrica más perfeccionada! ¿Quién puede disponer del sol en un teatro cerrado, como lo tuvieron los artistas de El Laberinto, propicio toda la tarde para secundarles en su empresa."*<sup>1060</sup>

Gual s'esforçà, al llarg dels anys, a marcar distàncies entre el seu muntatge d'Ifigènia i el gènere dramàtic que amb tota normalitat vindrà a denominar-se "teatre de naturalesa"; un invent, d'altra banda, del qual sovint se li atribuirà la paternitat:

*"Con miras a negocios encubiertos o francamente declarados, se ha divulgado la especie del Teatro de la Naturaleza. Un título como otro cualquiera y del cual por fortuna se halla completamente ajena mi humilde iniciativa. Desde aquellas fechas, este espectáculo, que tan mal ostenta un título encantador, viene aceptando toda clase de absurdos artificios, así en su forma como en su fondo, al punto de trasladar las llanuras de Manelic en los bosques ciudadanos, las tierras de Radamés en el jardín de un Casino y las montañas de Canigó en la plaza de toros de Figueras, espectáculo este último en el que tomé parte como director, por puro encargo y por completo ajeno a su iniciativa."*<sup>1061</sup>

---

<sup>1060</sup> - Miquel: "La Ifigènia en Taurida..

En el mateix sentit, l'art puríssim de Goethe es manifestava en sa obra més senzilla en contacte íntim i directe amb lo públic sense l'ajuda dels recursos escenaris ni mecanismes de tramaia. Lo Rei de Taurida anava solennement atansant-se, caminant entre un bosc de debò quins brancaiges sacsejava l'oreig de la tarda. Lo sol batia amb tota força sobre el temple omplint de claror la graderia i les columnes, i al damunt d'aquella escena real i viva treia tots sos esclats un cel de blau puríssim, un verdader cel de Grècia " JF. y G: "La Ifigènia de Goethe". Vegeu també de La Renaixença, la ressenya provisional del dia 11-10-1898 ("Noticias").

Un cas a part és el de Roca i Roca, que, des de La Vanguardia, tot i parlar d'un "esplendiaó cuadro, bañado de luz, lleno de ambiente, sin violencias de relieve, con una suavidad de tonos encantadora, todo corporea, todo vivo, desafiando el arte del mejor escenógrafo y venciendo las más sutiles combinaciones de la tramoya teatral, por ser todo natural en ella", opina que els actors "hubieran logrado que su trabajo brillara más sobre la rampa de un escenario que en la arena del Jardín del Laberinto. Cuando menos hubiera habido medio de poderlo apreciar mejor." L'observació, com apunta irònicament en la seva ressenya de La Esquella, té a veure amb les, segons ell, pèssimes condicions de la sala.

<sup>1061</sup> - Gual: "El Teatro de Naturaleza".

Anys després, Gual matisarà l'afirmació tot fent constar que "no pretenem atacar sistemàticament les representacions a ple aire, i que, contràriament a aquest punt de vista, en declarem la utilitat i eficàcia, sempre i quan signifiquin un document, o vinguin a revelar la novíssima forma que s'hi adapti[...]; pero tampoc no ens volem passar de dir que, quan no sigui altra cosa que un espectacle més entre tots els espectacles, constituirà un pecat de dubtosa absolució." La principal pega de la vulgarització del gènere recau en el fet de perdre el control de la realitat, i també en el de confondre "teatre de naturalesa" amb "teatre a la fresca": "No oblidem -diu- que, quan l'home de teatre concep, inspirat per la naturalesa i els sentiments que se'n deriven, ho fa, de prop o de lluny, estilitzant-ne els continguts, per on, moltes vegades, quan més sembla allunyar-se'n, els evoca amb més força, i que d'aquest aparent divorci, entre la realitat pròpiament dita i la realitat sentida del poeta, en neix el que sabem entendre per art."<sup>1062</sup>

#### 2.4. El mèrit d'una traducció.

Al marge de l'escenografia diguem-ne *natural*, gran part del mèrit de la sensació de naturalitat i també de la completa suggestió del públic recau en la traducció de Maragall<sup>1063</sup>. Perquè no li falta "una espontaneidad que es su mayor encanto -diu Miquel i Badia-. *Consérvase en ella la dicción solemne del original a la*

---

<sup>1062</sup>- Vegeu Gual. "Teatros de Natura".

<sup>1063</sup>- "Aquest efecte de realitat se completa per lo llenguatge de l'hermosa traducció d'en Maragall, que fuig en lo possible de les paraules antiquades. I això és encertat perquè els sentiments i les passions, que és lo que es veu sempre en les obres verament genials, en la llengua que es sent a tot'hora és com millor s'entenen." ("Noticias", *La Renaixença*, 11-10-1898). I, dos dies després, al mateix diari: "el senyor Maragall domina de tal manera l'obra traduïda que qualsevol diria que no ha hagut de vencer cap dificultat [el desembaràs es tal] que fins arriba a semblar excessiu, i per nostra part, donat lo públic a qui la traducció va dirigida, fins li hauriem perdonat una mica d'arcaisme en lo llenguatge." J.F. y G.: "La *Ifigenia* de Goethe"

vez que el poeta traductor llega a veces hasta cierta llaneza en el vocabulario con objeto de apartarlo de la afectación neo-clásica, sin falsear la tragedia." D'aquesta manera, s'aconsegueix que "penetre más profundamente la interesantísima fábula en la inteligencia y en el corazón de los oyentes de ahora"<sup>1064</sup>. La formulació d'aquests elogis, tanmateix, no es pot passar per alt sense cap més comentari. Entre línies, s'hi belluguen un parell de temes que val la pena de destacar. En primer lloc, cal observar la idea que el català ha absorbit sense cap problema la complexitat de continguts, la musicalitat i la ductilitat formal de la llengua d'un autor com ara Goethe <sup>1065</sup>. És a dir, que s'ha demostrat que la llengua catalana està perfectament preparada per esdevenir una llengua moderna, un instrument perfectament útil -de fet, indispensable- per al procés de regeneració nacional que s'inicia. A tall d'anècdota, el redactor de La Renaixensa comenta que, en sortir de l'espectacle, se sentia ponderar, probablement en llengua castellana<sup>1066</sup>, "entre les senyores de l'aristocràcia, quan admirablement se presta la llengua catalana, sobretot quan la maneja una ploma com la de Maragall, per a manifestar los més elevats afectes i les situacions més plenes de noblesa."<sup>1067</sup> En segon lloc, es pot constatar l'admiració de la crítica per la traducció d'una obra estrangera que, com en el cas de La intrusa, ja no suposa cap atemptat contra

---

<sup>1064</sup>. Miquel: "La Ifigenia en Taurida..."

<sup>1065</sup>. El següent fragment del Correu Catalán és prou revelador: "Este distinguido escritor, posesionado como pocos de los resortes y bellezas de nuestro lenguaje, ha resucitado, si se me permite la frase, la obra famosa de Goethe con gran amor y extraordinario conocimiento del idioma del gran poeta alemán, demostrando además una rara cualidad en los traductores; esto es, conservar los caracteres de los personajes sin que se observe discrepancia respecto de las siluetas dibujadas en el original. Por otra parte, el metro que ha adoptado el señor Maragall para la versión es el más grandioso y que permite en nuestra lengua reflejar mejor la placidez y grandeza de los tiempos fabulosos de la Grecia primitiva. Creemos acertadísimo en el traductor el haber adoptado el verso endecasílabo libre en los respectivos parlamentos de los cinco personajes que figuran en el drama." "Ifigenia", Correu Catalán (11-10-1898)

<sup>1066</sup>. Segons el crític de La Talla Catalana, entre l'aristocràcia barcelonina que assistí a l'acte, hi va haver dos grups: Els qui van escoltar amb "religiós silenci" i "lo restant", que "reia i parlava, com parla la gent cursi i estúpida encara que vanitosa, per desgràcia de la nostra terra, en castellà." "L'Ifigenia", La Talla Catalana, any I, núm.35, 16-10-1898, p.2.

<sup>1067</sup>. J.F. y G.: "La Ifigenia de Goethe"

Segons el mateix Maragall: "Creo que es fa un gran bé en el catalanisme ennoblint-lo introduint obres mestres com la de Goethe: i em sembla que aquesta vegada el cop no ha sigut en va. Per la *high life* que va assistir al Llabyrinth, allò fou com una especie de revelació de que el català, aplicat a coses grans, no era ordinari." Jean Maragall, carta a Joaquim Freixas, 15-10-1898, OC, 1, ps.977-978.

l'original. I no només això, sinó que aconseguí de mantenir la grandesa i la qualitat dels caràcters i de les situacions ("La millor alabansa que pot fer-se'n és dir que l'original i la traducció, cotejats, se veurien com dos miralls de diferent matèria -vegis diferent llengua- reproduint la mateixa imatge"<sup>1068</sup>). Sembla, doncs, que els corrents teatrals moderns comencen a normalitzar l'escenificació de teatre estranger traduït al català fugint de l'adaptació o *arreglo* a què s'havia habituat el públic de les acaballes del XIX. Això, que avui dia pot semblar ben natural, no ho és tant a l'època. En efecte, el Teatre Íntim és la primera companyia teatral moderna que es planteja de forma seriosa i sistemàtica l'escenificació en llengua catalana de les millors obres de la literatura estrangera clàssica i contemporània<sup>1069</sup>. Fins a la data, deixant de banda els *arreglos*, la presència del teatre estranger a Catalunya tan sols ha estat garantida per les gires de companyies franceses i italianes que han interpretat, en la seva llengua d'origen i independentment de la nacionalitat de l'obra presentada, un repertori més o menys estabilitzat.

## 2.5. La interpretació,

En darrer terme, la resta del mèrit se l'endú la interpretació actoral. De forma prou unànime, tota la crítica destaca un treball d'interpretació sincer i que fugí dels convencionalismes<sup>1070</sup>; planteja la perfecta fusió entre actors professionals (Clotilde

---

<sup>1068</sup>- Cambó: "Moviment regionalista"

<sup>1069</sup>- Sobretot, en la seva segona etapa, a partir de l'any 1903. A propòsit de l'estrena d'*Espectres* (1900), en què el tema es torna a plantejar, vegeu més endavant ps.608-610.

<sup>1070</sup>- També, en general, es destaca la *naturalitat* de la interpretació: "Contribuí a aquest efecte tan *humà* l'acert i espontaneïtat fills segurament d'un amorós i detingut estudi que ningú, en cap situació, deixà traslluir. Per aquest mèrit de justesa de to, cal felicitar..." (Cambó: "Moviment regionalista").

En relació a aquest extrem, Miquel i Badia constitueix una relativa excepció. El crític ha temut que els actors, "*arrastrados por las corrientes de hogarfo*", no busquessin "*en la dicción una naturalidad recitada con el carácter de la obra, y que por tal camino la falseasen y la empequeñeciesen. No fue así de ningún modo. Su buen*

Domus -Ifigènia-, que ve del Teatre Principal, i Enric Giménez -Thoas-, que ve del Teatre Romea) i actors aficionats (Salvador Vilaregut -Arkas-, Josep Pujol -Orestes- i Adrià Gual -Pilades-)<sup>1071</sup> i, entre d'altres detalls, acaba destacant que els actors se sàpiguen de memòria el seu paper i especulant, amb admiració, sobre el nombre d'assajos que hauran estat necessaris per assolir tan bons resultats. La descripció que la revista *Luz* fa de la interpretació d'Enric Giménez és prou alligonadora a l'hora de comprendre l'aplicació de les directrius de Gual:

*"Para dejar traslucir este difícil estado de alma, hizo de tal suerte el actor, que sin gestos de relumbrón, mas por la sola comprensión de la idea artística creada por Goethe, despojóse en un instante de su aspecto legendario, desapareciendo el héroe capaz de luchar con los mismos dioses, sustituyéndole el ser desolado, sufriendo las profundas penas que lloran y arrastran los hombres más tenazmente agarrotados por la fatalidad."*<sup>1072</sup>

Això és, representació d'un estat d'ànima (el drama intern de Thoas, que és la imatge perfecta de la renúncia i el sacrifici), interpretació sentida però continguda, bandejament dels efectismes interpretatius de cara a la galeria i compenetració absoluta amb la idea de l'autor (estudi aprofundit del text i devoció cap a l'obra). El conjunt és immillorable: Gual "como director del *Teatre Íntim*, ha logrado componer una pequeña cohorte de actores capaces de representar *bien*." Pel que fa a Gual, per cert, que s'ha reservat el mateix paper que Goethe en l'estrena a Weimar, hom destaca que "digué sos versos amb un sentiment exquisit: amb ell no solsament parlava

---

*criterio y su buen gusto les señaló el camino que debían seguir y en todos los actos recitaron con nobleza, con entonación, con cierta pompa en algunos momentos, huyendo a la vez del énfasis y la ampulosidad."* (Miquel: "*La Ifigenia en Taurida...*"). És prou curiós que, partint d'un recel explícit per les teories interpretatives naturalistes i les teories interpretatives gualianes, Miquel arribi a entusiasmar-se per una interpretació que, com bé destaca la crítica restant, en el fons està inspirada per aquestes teories. Hi ha un acord de fons, però: fugir dels convencionalismes tronats del teatre de primer actor. A l'altre extrem, Roca, des de *La Esquella* ("Ifigènia al Laberint"), arriba a considerar que la naturalitat dels actes és tan "moderna" que acabaran per treballar per ells sols i "així el seu teatre resultarà íntim del tot."

<sup>1071</sup>. Algunes ressenyes titlla els intèrprets, sense gaires distincions, de "coneguts literats i artistes de l'escola moderna": "*L'Ifigenia*", *La Tala Catalana*

<sup>1072</sup>. A. L. de Baran: "*Arte Nuevo...*", p 16

Pilades, sinó el devot de Goethe que feia reverència al Mestre.<sup>1073</sup> De mica en mica, doncs, Gual comença a posar en pràctica les seves idees interpretatives: els actors no han de ser ni diletants ni histrions amb afany de lucre, han de ser homes i dones investits d'una *missió*. Convençuts d'aquesta missió, hauran de sotmetre's a una disciplina fèrria per tal de reeixir, conjuntats els uns amb els altres, en l'objectiu prefixat. La professionalitat no vol dir ofici sinó sinceritat, dignitat i exigència. Per aquesta via, Gual apuntarà nocions interpretatives realment innovadores. Per exemple, el concepte de *consciència íntima*, molt proper a algunes idees coetànies d'Stanislavski:

"Els artistes intèrprets han de revestir-se amb la magestat d'una veritable missió acceptant tots els sacrificis que aquelles puguen exigir i no recordant-se mai dels béns que elles reportin. Fent-ho així, o més ben dit, proposant-se fer-ho així, serà l'obra de l'intèrprete obra perfecta de consciència, no farà res per fer-ho solsament; en el transcurs de ses meditacions, a través del seu procés reflexiu, haurà arribat a trobar-se a si mateix, se coneixerà a fons, i aquesta troballa o coneixença íntima, aquest coneixement del seu propi individu intern, li permetran la quasi perfecta socavació dels esperits veïns, i arribarà indubtablement a descobrir lo no explicat, essent per lo mateix un perfecte interprete qui no sols farà, bo i interpretant, obra exterior, sinó que la presentarà bella en sa forma i reveladora d'un fons exacte."<sup>1074</sup>

---

<sup>1073</sup>- J.F. y G.: "La llegenda de Goethe"

<sup>1074</sup>- Vegeu Gual "L'art escènic i el drama wagnerià", ps. 139-140.

