

CARLES BATLLE I JORDÀ

LA INFLUÈNCIA DE GUIMERÀ  
EN L'OBRA PRIMERENCA D'ADRIÀ GUAL

«Aquella quietud, aquell ambient d'incerteses que després d'haver abandonat per sempre la casa deixa el cos mort, despulla, darrere d'una perllongada història d'afectes, emportant-se'n amb ell bona cosa de nosaltres mateixos; aquella buidor destructora d'allò que creiem cert i que deixa, els que resten, sotmesos a un estat insegur si de mirar-se els uns als altres o bé no [...] planarà en l'esperit dels catalans quan, reclosos en nosaltres mateixos, ens donem compte del gran amor que ens ha fugit per sempre» (GUAL, 1924).

D'aquesta manera, amb accents deutors de la tradició simbolista, s'expressava Adrià Gual, l'any 1924, arravatat per la consternació col·lectiva que acabava de provocar la mort d'Àngel Guimerà. Malgrat el sentiment, Gual parlava d'una «mort justa», d'una mort que «venint a confirmar» les «heroïcitats» de l'home, deixava via lliure a la consolidació del mite, a l'entronització de l'«home-heroi»; més enllà de la vida terrenal —venia a dir—, l'ombra guiadora de Guimerà hauria de seguir endreçant, ara més que mai, les aspiracions i les passes del poble català...

Curiosament, una vintena d'anys després, a les seves memòries, Gual matisarà l'elogi. L'afany d'«èxit a qualsevol preu», segons un punt de vista absolutament messiànic, hauria hipotecat la força regeneradora de Guimerà:

Guimerà, dissortadament per a nosaltres, rere la pruija de realitzacions enllaminides pel sentit pràctic, no es va entossudir com hauria calgut en els seus punts de vista de gran tràgic que el revelaren (GUAL, 1960: 27).

Contra el que pugui semblar a primer cop d'ull, l'afirmació no respondrà a un canvi de criteri produït entre els anys vint i els darrers trenta, respondrà a un sentiment més permanent, que ve de més lluny. D'aquí, la mirada ambigua —reverent i reticent alhora— que Gual dirigirà, al llarg de tota la seva vida, cap a «Don Àngel».

## 1. EL PRIMER CONTACTE: MORTS EN VIDA I LLUNA DE NEU

El primer contacte documentat entre Gual i Guimerà es produeix una nit d'octubre de 1894 en què el primer llegeix *Morts en vida* a casa d'Oriol Martí davant d'una audiència selecta d'amics.<sup>1</sup> Aquella vetlla —recorda Gual a les seves memòries—, va tenir un invitat de categoria, «admirat i venerat de tots nosaltres»: «*don* Àngel».

«*Don* Àngel Guimerà amb en Noguera, aleshores el seu company inseparable, va venir per escoltar el meu drama, no recordo degut a quines circumstàncies, però sí amb gran sorpresa de part meva. El que sí tinc ben present, com si fos ara, és que em vaig sentir tot trontollat i animat alhora per la seva presència inesperada.[...] *Morts en vida* va plaure a Guimerà tal com ell mateix va dir-ho, sense reserves, i podia plaure-li, perquè en certa manera és una producció que radica en certs punts d'on radicava també la seva obra; em refereixo a una mena de tensió dramàtica tirant al tràgic i a una aparent realitat, que ell segurament va prendre per realitat tàcita i perseguida» (GUAL, 1960: 52).

L'observació, feta quaranta anys després, està perfectament justificada. La dualitat tragicorealista, anotada per Gual en l'obra de «*don*» Àngel,<sup>2</sup> manté una correspondència aproximada, als ulls del jove dramaturg, amb els seus intents (en aquell moment, a mig camí entre la tragèdia íntima, la presència del sobrenatural i el tractament dramàtic d'una realitat transcendida) de definir els paràmetres d'un drama simbolista autòcton.<sup>3</sup> A *Morts en vida*, Gual, cansat de la inoperància dramaturgic del *pressentiment* i la *intuïció*, tot superant el model *intusístic* maeterlinckià, prova de jugar amb una presència real i, per

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

2. Vegeu Enric GALLÉN, *Realisme en el teatre de Guimerà, Actes del Colloqui Àngel Guimerà* (en premsa).

3. El que per a Gual és una dualitat en podríem dir simbolista-naturalista o, millor, atmosfèricodramàtica, per a Guimerà és una dualitat romànticorealista. El temps entre la tragèdia i el drama realista en l'obra guimeraniana durant els anys noranta, per tant, és llegit per Gual com un senyal que ell també va pel bon camí.

tant, dramàtica, de la mort. Hi fa aparèixer un espectre. Un fantasma que no faci riure! —puntualitza. La temptativa és rebuda amb entusiasme. Lluís Via, per exemple, es congratula del que sembla un canvi de rumb en l'escriptura teatral del seu company:

«el autor parece haberse propuesto demostrar cuan fácil le sería producir también belleza si, prescindiendo en parte de sus naturales aficiones, desdeñase algo menos el realismo en el teatro. En la mayoría de sus dramas todo es pura abstracción» (VIA, 1897: 45-46).

*Morts en vida*, doncs, és un text prou representatiu —com després ho serà *L'emigrant* (1901)— d'una dramaturgia que prova de fondre en un sol text de caire simbolista una opció de teatre situacional i una opció estrictament dramàtica (amb plantejament conflictual i desenvolupament d'una acció). És a dir, un experiment per aconseguir la suggestió total del receptor a partir de la convivència entre uns determinats plantejaments situacionals i una carcassa dramàtica que reparteixi una acció més o menys convencional en tres actes. Bo o dolent, el resultat proporciona al seu autor allò que en aquells moments li falta: la majoria d'edat teatralment parlant, l'ofici (GUAL, 1960: 49).<sup>4</sup>

D'altra banda, Gual també es fixarà en el model històric de Guimerà a l'hora de construir el seu drama simbolista més explícitament llegendari. En aquest sentit, val la pena destacar encara que sigui puntualment els paral·lelismes evidents entre *Lluna de neu* (1894) de Gual i *L'ànima morta* de Guimerà. L'obra de Guimerà s'ha estrenat el maig de 1892 i és, conseqüentment, una peça de relativa actualitat al moment en què Gual redacta el seu text. *Lluna de neu* presenta la nit de noces d'un rei tísic i de la seva enamorada, que pateix la mateixa malaltia. El rei ignora que la noia coneix el seu estat i tampoc no sap res de la malaltia d'ella. Les noces han estat promogudes pels interessos polítics d'uns quants nobles conspiradors. Les semblances entre totes dues peces són òbvies: el paral·lelisme entre la bogeria de Guimerà («l'ànima morta») i la «mort en vida» dels personatges de Gual, el rei obligat a casar-se per interessos polítics —la necessitat de successió o

4. Amb *Morts en vida*, d'altra banda, comencen a edificar-se els conceptes de «drama íntim» i «drama de món» (BATLLE, 1992: 55-67).

la voluntat d'usurpar el poder—, la noblesa conspiradora, la noia induïda pel propi pare a acceptar per marit un malalt, l'escena de la nit de noces... Això no obstant, s'ha de dir que les diferències també són palpables. De fet, no es pot dur la comparació gaire enllà. Gual utilitza l'estímul guimeranià amb la voluntat clara de superar-lo. Res de versificació, res d'intrigues romàntiques amb un desenllaç més o menys tràgic, més o menys feliç, res de desenvolupament dramàtic, res de personatges secundaris i escenes anecdòtiques... Gual aprofita tan sols el context que li proporciona la història, el serveix a tall d'antecedents per boca dels personatges i recrea un «idilli de morts» netament situacional (malgrat una certa idea de desenllaç). A *Lluna de neu*, la imatgeria decadent, la creació atmosfèrica, la traducció escènica de la tècnica pictòrica impressionista i l'agulló wagnerià expliquen en el context de la producció gualiana l'intent de bastir una opció de teatre simbolista que, per la via del llegendari, sigui més poètica, però també més popular.

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

«en aquell punt, ja es trobava davant el dilema d'*èxit o res*, tan corrent en els homes que han gustat l'aprovació entusiasta dels seus públics, i a mi em feia una certa basarda lliurar-me a ulls clucs al seu consell, i fou segurament per reacció que vaig seguir impertèrrit el meu camí d'obsessió» (GUAL, 1960: 52-53).

## 2. LA POESIA: L'EMPENTA DE GUIMERÀ

L'horror de Gual davant la possibilitat de sotmetre's als gustos del gran públic és un sentiment i un concepte afins a les primeres manifestacions del moviment modernista. «L'Avenç» pot servir d'e-

xemple. L'any 1894, els pontífexs de la revista ja han deixat molt clara quina és la seva posició respecte a Guimerà. D'una banda, l'any 1891, quan les idees naturalistes encara tenen un pes força específic en la publicació, opinen que en les obres de Guimerà «manca un estudi i observació fonda de la vida humana» («L'Avenç» (1891), ps. 349-351). De més a més, no accepten la satisfacció amb què Guimerà accedeix a les estrenes madrilenyes. Segons això, *Mar i cel*, posem per cas, «pertany per tots quatre costats», per l'esperit, per l'estil i per les intencions de l'autor, a la dramàtica castellana. Poc després, Alexandre Cortada insisteix en el fet que Guimerà marca un període «romàntic, antiquat i víctor-huguesc» en el teatre català (CORTADA, 1892: 276-281).<sup>5</sup> Finalment, aparellant aquesta idea amb la submissió centralista, els homes de «L'Avenç» critiquen el catalanisme regionalista de Guimerà i dels partidaris de la Lliga (BROSSA, 1893A: 191-192).

Malgrat les reticències anotades, Jaume Brossa, a l'hora de defensar una separació política de Catalunya que permeti «fer un art independent i lliure com l'aire» (BROSSA, 1893: 127-128), destaca, entre d'altres, Guimerà com un dels pocs poetes vàlids del moment. I és que, segons el crític, com a poeta ha «sabut apartar-se de la retòrica gongorina dels Jocs». De tots és coneguda l'animadversió dels primers modernistes, fins ben entrada la segona meitat dels anys noranta, cap a la institució del Jocs Florals; uns Jocs que «baix l'aspecte social», «no han fet res pràctic i positiu per l'avenir de Catalunya», que «són els principals mantenidors del mal gust literari» i que impedeixen el «progrés intel·lectual» i la «independència de Catalunya». Cal tenir en compte, doncs, l'acceptació de la poesia guimeraniana dins d'aquest marc. Una acceptació que, un cop estesa entre els sectors més joves del moviment, justifica el segon contacte entre Gual i Guimerà: l'embranchida poètica. L'estímul de Guimerà en el Gual-poeta coincideix en el temps amb l'intent dels modernistes per modificar els Jocs Florals des de dintre. Efectivament, quan Gual, entre 1896 i 1897, de-

5. Vegeu també *Teatre Català*, «L'Avenç», núm. 11 (30-XI-1890), ps. 265-266. Sobre la problemàtica de l'assumpció del realisme en Guimerà, vegeu GALLÉN, *Realisme en el teatre de Guimerà*.

cideix presentar les seves composicions poètiques als certàmens floralescos ho farà aconsellat per Guimerà.<sup>6</sup>

## 2.1. *Una incipient reputació*

Què ha fet Gual entre la lectura 1894 i el primer premi poètic obtingut el 1896? És o no és un personatge conegut? El mateix any del discurs de Guimerà a l'Ateneu (1895), Gual escriu el seu *Nocturn. Andante morat*, l'exemple més clar, tant des d'un punt de vista tradicionalista com des d'una òptica regeneracionista, de la literatura que no s'ha de fer. Això és, d'una literatura decadent, esteticista, que no toca de peus a terra i que troba gust a evadir-se pels sublims viaranys de la intuïció, la suggestió i el somni. La *reputació* de Gual —no es pot parlar encara de popularitat— ve donada, doncs, per les crítiques negatives a *Nocturn* (no tan negatives com l'autor al llarg dels anys voldrà fer creure) i per la seva activitat com a pintor i cartellista. Així, tot ressenyant l'Exposició General de Belles Arts de 1896, Raimon Casellas (CASELLAS, 1896), comenta l'aplicació del principi de les correspondències en les pintures al·legòriques de Rusiñol i de Gual.<sup>7</sup> El text és escrit per Casellas pocs mesos abans de la publicació —a les acaballes de 1896— del *Nocturn*. L'any 1896, per tant, els esquemes simbolistes i preraphaelites no tan sols són a l'ordre del dia en l'escriptura dramàtica de Gual, sinó que protagonitzen els seus experiments més destacats en el camp de la pintura. Precisament, la compaginació de teatre i pintura fan d'ell, segons Casellas,

6. Cal tenir present que, al camp del teatre, obres com *La festa del blat*, *Terra baixa* o *En Pólvor*a també acosten Guimerà, bé per l'oportunitat d'una temàtica, bé per l'ús d'una determinada simbologia, a les preocupacions estètiques i ideològiques del modernisme.

7. «Avui ha crescut el nombre de representacions simbòlico—decoratives, i alhora s'és accentuada l'harmonia entre les imatges i estats de l'ésser humà i els aspectes naturals que els embolcallen i magnifiquen. [...] Però cal observar, a més, que no es limiten els esmentats pintors a instal·lar llurs simbòliques figures en un escenari apropiat, sinó que procuren dotar-lo, al mateix temps, de la tonalitat harmònica que més convinga a la idea i al sentiment que deu produir la pintura, perquè com a dit Ruskin, cada idea és d'un color» (CASELLAS, 1896).

un model d'artista a seguir:<sup>8</sup> «...i venim a parar a n'en Gual, jove artista que assaja constantment les noves fórmules de la dramàtica maeterlinckiana». En tres anys, Gual, no únicament ha aconseguit fer-se un nom com a pintor: ha passat a engrossir, al costat de Rusiñol, la llista dels artistes polièdrics moderns, defensors aferrissats d'un art total, que, convençuts de la mediocritat que implica l'especialització, han provat de fer de la seva vida —de la seva actuació— una manifestació artística plural constant. Una manifestació, a més —en mots de Casellas— de «tanta transcendència artística com social».

Ara bé, se suposa que Casellas, a l'hora de parlar de «dramàtica maeterlinckiana», pensa en *Nocturn*. Tanmateix, com saber del cert si el crític ha tingut accés a l'obra abans de la seva publicació? Més: què vol dir «assaja constantment»? Quines altres obres dramàtiques de Gual, tret de les més primícies (gens maeterlinckianes, per cert),<sup>9</sup> han tingut alguna mena de difusió pública?

Un any i mig després, des de la revista «Luz», Josep M. Roviralta planteja una qüestió similar:

«Cuando vimos el cartel que anunciaba la próxima publicación del *Nocturn*, nos preguntamos: ¿quién conoce a Gual? Hoy que Gual se ha demostrado, se ha impuesto con sus obras, preguntamos: ¿quién no conoce a Gual?» (ROVIRALTA, 1897: 2).

Quan Roviralta diu «hoy», diu, òbviament, «desembre de 1897». Per consegüent, val la pena fer-se un parell de preguntes més: els mots de Roviralta vinculant *el renom* de Gual a l'aparició de *Nocturn*,

8. «Per la sensibilització d'una idea o d'un somni, és clar que es necessiten facultats més o menys considerables d'imaginació i d'intel·lectualitat. Tant és així (i anotem el fet perquè resulta molt significatiu), que bona part de les manifestacions que estudiem són degudes a pintors que es preocupen de les evolucions de llur art i alhora del moviment literari dels nostres dies, alternant, en major o menor grau, les tasques de la ploma amb les del pinzell» (CASELLAS, 1896).

9. *Ob, Estrella!* (1891) i *La mosca vironera* (1892). Tret d'aquestes obres, el que Gual ha escrit de teatre fins a la data no ha estat fet públic d'una manera diguem-ne oficial; com a molt, ha estat llegit, com en el cas de *Morts en vida*, en petits cenacles i entre velles amistats. Aquesta via —la de la lectura directa—, per tant, és l'única via possible que Casellas ha tingut per accedir als «constants assajos» de Gual amb la dramàtica maeterlinckiana.

en part, no són contradictoris respecte als comentaris de Casellas? O, si més no, què ha fet Gual en aquest any i mig per incrementar el reconeixement que ja li atorgava el crític de «La Vanguardia»? La resposta és ben simple: poesia.

Després que Gual obtingui, el 1896, un premi per «Llunàtica» als Jocs Florals de Granollers, Lluís Via, tot fent-ne l'elogi, es veu obligat a considerar que «las obras de Adrián Gual son, hoy por hoy, harto desconocidas para que pueda hacerse de ellas un examen crítico que interese al público» (VIA, 1897: 45). Via aprofita l'ocasió per parlar de l'activitat dramàtica de Gual (cita títols com *Lluna de neu*, *El perill* i *Morts en vida*) i per anunciar la publicació de *Nocturn* (que quan l'article es publica ja fa unes setmanes que ha sortit al carrer). Que jo sàpiga aquesta és la primera vegada que es parla en una publicació periòdica de l'obra dramàtica de l'autor (el nom d'Adrià Gual ha aparegut altres vegades, però sempre vinculat a la pintura i al cartellisme).

El comentari de Lluís Via ens proporciona la via d'accés a la poesia gualiana. A partir de l'any 1896, influenciat per Maeterlinck, però també per alguns poetes autòctons com el Joan Maragall de les *Estrofes decadentistes* o el Guillem A. Tell i el Claudi Planas que concorren al «Certamen Literari» del 1894 a Sitges, Gual ha començat a publicar algun poema escadusser que segueix la línia simbolista dels seus drames. El mateix 1896 publica *Estiubenca* i *L'eterna enamorada* a la revista de «La Renaixensa».<sup>10</sup> A Granollers, als Jocs apadrinats, entre altres, per

10. *Istiauda*, prosa poètica signada el 27 de juny de 1894 i conservat a «1895-1897. Proses i poesia», Fons Gual, Carpeta 34 (publicada amb el títol *Estiubenca. Cants del bon temps* a «La Renaixensa. Revista catalana», any XXVI (1896), ps. 369-371; *L'eterna enamorada*, datada el 1895, conservada a «Prosa i Poesia. Primers intents», Fons Gual, Carpeta 33 (publicada a «La Renaixensa. Revista Catalana», any XXVI (1896), p. 352).

En el primer, encara no pròpiament simbolista, el poeta descobreix ingènueament i extasiada l'esplendor del camp en un dia d'estiu («I que és hermós l'estiu i que és bonic lo camp»). El segon, molt més complex, se centra en una personificació de la mort; una mort que no només proporciona consol («llum») en un sentit abstracte, sinó que com a personatge experimenta en la pròpia pell el dolor intens del drama íntim: «té trista la mirada» perquè sent «neguits d'enamorada» i no sempre és corresposta. Val la pena transcriure'l sencer: «De negre va vestida / passant pel llarg camí de nostra vida, / son cap voltat de llum. / Una figura que amb suaus petjades / fa créixer per on passa flors morades / de delicat perfum. // Té trista la mirada / perquè sent els neguits d'enamorada / per tot el món en pes, / folla d'amor damunt un cos se llença / i omplint-lo de petons el recompensa / dant-li la lum després. // Molts que no la coneixen / pen-



Rusiñol (en el seu discurs inaugural predica que la «fe en la Poesia» deixa «endevinar els ocults misteris de l'ànima»), Maragall, Casellas i Puig i Cadafalch, guanya un premi amb el poema titulat *Llunàtica*.<sup>11</sup> Als Jocs Florals de 1897, un accèssit a la «Flor natural» amb *Lo llach encantat*,<sup>12</sup> i també un segon accèssit al premi extraordinari ofert pel Consistori amb una narració titulada *Lo vicari nou*.<sup>13</sup> Escriu també un seguit de poemes que estan concebuts per acompanyar, o, més ben dit, per fondre's, seguint una idea explícita de síntesi artística, amb un quadre: *Morta (Per a un quadro)*, *La rosada* i *Àngels (Retaule)*, que serà la base, tres anys després, del seu tercer *Nocturn* dramàtic (*Nocturn núm.3. Els Sants Emigrants o La Nit al desert*, de 1901).<sup>14</sup> Finalment, el desembre de 1897 publica *Flors* a la revista «Luz».<sup>15</sup>

---

sant si els besarà s'esporgueixen / tement si se'ls endú; / altres la criden quan encar no és hora, / més ella, enamorada pensadora, / té un bes per cadascú. // I amb llurs suaus petjades / fa créixer per on passa flors morades / de delicat perfum / i per sobre el camí de nostra vida / de negre va vestida... / Son cap, voltat de llum.»

11. *Llunàtica. Preludi. Melodia. Final*, escrit seguint les pautes musicals de la poesia simbolista, a «1895-1897 Proses i poesia», Fons Gual, Carpeta 34.

12. «*Llach encantat*» dins «1895-1897. Proses i poesia», Fons Gual, Carpeta 34. De les tres versions manuscrites que es conserven, la primera és escrita en prosa. Publicat a *Jocs Florals de Barcelona*, any XXXIX de llur restauració, Barcelona, Estampa «La Renaixensa», 1897, ps.75-78. El poema també es va publicar a «Il·lustració catalana. Lectura Popular» (Biblioteca d'autors catalans), vol. XVIII, núm. 303, ps. 153-176.

A part de la relació amb *Nocturn*, és força evident el deute d'aquest poema amb *La fada* de Massó i Morera, estrenada tres mesos abans a Sitges, en la Quarta Festa Modernista.

13. L'obra és dedicada «Al distingit amic lo celebrat poeta Joan Maragall». Lema: «Misteri». El text es troba original ms., Fons Gual, Carpeta 34. Està publicat a *Jocs Florals de Barcelona*, any XXXIX de llur restauració, Barcelona, Estampa «La Renaixensa» (1897), ps. 123-125. També a «L'Atlàntida», any III, núm. 50 (23-4-1898), ps. 4-5 i a «Las Cuatro Barras», any VIII, núm. 389 (3-7-1898), ps. 5-6. En castellà a *Prosa catalana*, Barcelona, L. González y Ca., editores pontificios, 1903 («Biblioteca Blanca»).

Pel que fa a les poesies inèdites d'aquest període vegeu *Primeres poesies i proses. 1890-1897 i 1895-1897. Proses i poesia*, Fons Gual, Carpeta 34. També *Prosa i poesia. Primers intents*, Fons Gual, Carpeta 33.

14. Tots tres poemes es conserven ms. a *1895-1897 Proses i poesia*, Fons Gual, Carpeta 34. Hi ha una segona versió d'*Àngels* a la Carpeta 33 del Fons Gual. *Àngels* va obtenir un accèssit a la «Viola d'or i d'argent» dels Jocs Florals de 1901; va ser publicat a *Jocs Florals de Barcelona*, Any XLII de llur Restauració, Barcelona, Estampa de la Renaixensa (1901), ps. 91-92.

15. «Luz», any I, núm. 3 (15-12-1897), p. 3. L'obra té una clara influència formal de la poesia maeterlinckiana: «Totes les flors que he vist aquest matí / totes m'han

L'interès de Gual per la poesia, tot i guanyar alguns premis als Jocs de 1898<sup>16</sup> i la publicació escadussera d'algun poema, decau ostensiblement a partir del canvi de segle. De fet, cap al final de la seva vida, Gual, en un text inèdit manuscrit que endreça entre els seus poemes (acompanyant justament els manuscrits d'«Àngels»), assegura que la seva participació en els Jocs Florals només es va produir per tal de contrarestar les crítiques negatives que havia rebut *Nocturn*: es tractava de demostrar que també podia guanyar al terreny més respectat per la majoria dels seus detractors... Convençut o no, la veritat és que Gual participa als Jocs de la mà de Guimerà.<sup>17</sup> És ell qui li aconsella de

---

semblat tristes; el jorn naixia hermós quan les he vistes, / però... m'han semblat tristes / totes les flors que he vist aquest matí. // De prompte una ventada / ha dut una grisca nivolada, al poc rato ha plogut / i les flors m'ha semblat que han somrigut, / i com somrients les creia / sota un cel emplujat / sens dar-me'n compte, jo també somreia, / i al sentir-m'ho, he plorat.»

16. Són poemes elaborats a partir de la imitació o de la glossa d'una poesia popular: *La Mare de Déu* i *Los segadors d'ara*. Vegeu *La Mare de Déu* i *Los segadors d'ara* dins *Jochs Florals de Barcelona*, any XL de llur restauració, Barcelona, Estampa «La Renaixensa» (1898), ps. 117-119 i 103-104.

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 Adrià Gual: *La Mare de Déu, Incens i Farigola. Obres catalanes*, Barcelona, Llobet i Mas, editores, s.d. Vegeu també Adrià GUAL (1949): *Misteri de dolor*, precedit de *Donzell qui cerca muller* i *Antologia poètica*, Barcelona, Editorial Selecta («Biblioteca Selecta», 56), ps. 220-222.

L'any 1898 es publiquen també *Aucells*, datat el 1897, «L'Atlàntida», 2a època, any II, núm. 52 (9-9-1898), p. 4, i *Confidència*, datat el 4-11-1898, «Luz», 2a època, any I, núm. 5, 2a setmana de novembre de 1898.

17. Val la pena transcriure les parts més interessants d'aquesta «Nota»: «Però els Jocs Florals s'acostaven i jo tenia interès en dur-hi alguna cosa, no perquè cregués a cegues en la glòria que de si poden dar els premis allí alcançats, sinó mogut per una espècie de mesquindat que confesso content per ser veritat. La publicació del meu *Nocturn*, que als ulls de tanta gent estúpida, m'havia posat segons ells a tot el nivell d'un baix, d'un pretensió, d'un extravagant, va fer-me ganes de provar-los que també em sabia barrejar amb aquells que ells tenen per savis i treure'n alguna cosa, per lo mateix que tan fàcil ho veia, i poc m'havia de costar el veure-li, sols repassant els noms de tants i tants infeliços que s'engalanen amb el títol de Mestre en Gai Saber i acaben aquí el seguit de proeses de la seva vida i aventures d'art. Aquests, com totes les institucions, no m'oferia el més mínim interès, més aviat vaig ingressar-hi per fins polítics a què [?] les contrarietats del vulgo, o del ramat, com si diguéssim —que bé podrien comparar-se amb el bramar de l'ase, que tot i sent tal, atabala i és fer-lo callar per fer amb tranquil·litat tot allò que es creu just i que un sent de debò.

provar fortuna als certàmens poètics. Al cap dels anys, Gual recordarà l'experiència d'aquesta manera:

«creia en la sinceritat dels consistoris dels Jocs Florals. Una vegada guanyador en un sol any de la *viola* i l'*englantina*, anava a la caça d'altre premi ordinari per arribar al mestratge (més per als altres que no pas per a mi), però a l'adonar-me que s'establien torns, la meva decepció va ser massa forta i vaig triar voluntàriament per aprenent.[...] El primer any d'enviar-hi, de dugues coses que vaig presentar en vaig treure profit, totes dues van obtenir accèssit. Si vaig fer— ho va ser per lo que he dit, [...] que va ser per consell i prec d'algun amic que de bona fe m'ho aconsellava, entre els que s'hi compta l'Angel Guimerà» (GUAL, 1897).

Ara bé, que l'empenta sigui de Guimerà no vol dir que la poesia de Gual tingui res a veure amb la de l'autor de *L'any mil*. Si en l'àmbit dramàtic, ben aviat, es detecta una mínima referència (en obres com *Morts en vida*, *Lluna de neu*, o més tard, *Misteri de dolor*), en el camp de la poesia, la influència és mínima. Gual s'estrena al terreny poètic amb unes composicions plenes d'elements pictòrics: personificacions, objectes simbòlics, colors primaris o secundaris plens de significació... A més, tal com diu Jordi Castellanos, predominen, «en aquests primers moments, els poemes de to decadentista marcats per una clara influència maeterlinckiana: l'omnipresència del dolor i de la mort, l'atracció pel misteri, la sensibilitat crepuscular». Tot això «costat per costat de poemes d'una refinada ingenuïtat, lliurats a l'expressió d'afinitats anímiques amb l'entorn o a suggerir estats d'ànim subtils, canviants, plens de pressentiment, melangia o tristesa, amb la intenció de suggerir el misteri de les coses, l'enigma que només el poeta, quan obre els ulls com un infant, és capaç de captar» (CASTELLANOS, 1986: 260). Res a veure, doncs, amb la poesia èpica, històrica, romàntica o, fins i tot, intimista de Guimerà.

---

Faig aquestes declaracions perquè farà molt trist per a mi que mai es pogués creure que jo havia cregut en els Jocs Florals, com hi creuen quasi tots els qui hi envien» (GUAL, 1897).

### 3. CAP A UNA NOVA TRAGÈDIA: IBSEN, D'ANNUNZIO, GUIMERA

#### 3.1. *La universalitat de la mà d'Ibsen i D'Annunzio*

L'any 1901, a París, Gual prova de donar un tractament clarament *meridional* al seus «dramas de món» i, encara que sembli estrany,<sup>18</sup> Ibsen és un model a seguir. La influència de l'autor noruec ha provocat, segons Gual, una moda «grisa i nebulosa» en el teatre català. El que cal és reciclar, en funció de la realitat catalana, tot el seguit d'imatges que, nascudes en la tradició simbòlica del nord, han estat condicionant fins ara el traçat i la comprensió de la literatura finisecular autòctona. Un cop adaptades les imatges, el patró d'Ibsen haurà servit per construir una nova forma de tragèdia: tot consisteix a aplicar, amb pretensions evidentment *mediterraneistes*, el concepte clàssic de destí a la idea determinista. Així, per exemple, a *Misteri de dolor*, la manifestació inquietant i agressiva del no-jo (les muntanyes, el paisatge, l'època de l'any, l'hora del dia, la col·lectivitat amorfa i opressiva...) ha d'entendre's com a reverberació simbòlica del destí. L'heroisme dels personatges (acceptació del fat, reconeixement de la culpa pel sofriment, l'expiació i el sacrifici), per consegüent, acaba per conformar un element representatiu de la raça. Anem a pams, però.

L'estudi tràgic que Gual fa del determinisme té molt a veure amb les idees exposades per Jaume Brossa, el 1898, sobre la tragèdia moderna:

18. Fins al 1899, Gual ha llegit Ibsen amb moltes reticències com a màxim exponent del «teatre d'idees». Cito un bon exemple d'aquesta prevenció: «[El 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 brusc, 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» (GUAL, 1901: 308). La prova que Gual el 1900 ja desmarca Ibsen d'aquesta etiqueta és l'estrena d'*Espectres* a càrrec del Teatre Íntim.

«la missió de l'autor tràgic de l'avenir serà descobrir, per medi d'un esforç de visió, en el baix-fondo de la personalitat humana, les lleis de la vida allunyant-se de la superfície fenomènica» (BROSSA, 1898: 238).

Es tracta de presentar l'*home nou* immers en un procés de reconciliació definitiva amb les lleis harmòniques de l'existència, superant el llast aparentment inexorable del seu determinisme. Segons Brossa, Ibsen hauria treballat en aquesta línia i, a més, superant els intents de Maeterlinck,<sup>19</sup> hauria solucionat tots els entrebancs escènics a l'hora de presentar l'invisible, «la sensació d'eternitat». És un punt de vista que interessa enormement Gual, que busca desesperadament una via de sortida per al seu teatre situacional d'inspiració maeterlinckiana. Així, Gual veu en el model ibsenià la possibilitat de donar un desenvolupament estrictament dramàtic al seu «teatre de sentiment». És a dir, d'afermar aquella línia dramàtica que havia iniciat l'any 1894 amb *Morts en vida* i que consistia a mantenir la capacitat de suggestió bastint una arquitectura dramàtica convencional. Tot plegat, és clar, en detriment dels plantejaments situacionals que han popularitzat els esquemes maeterlinckians. Així doncs, si bé és cert que Ibsen és un «poeta èpic cantant l'epopeia dels vicis moderns, senyalant d'una mà lo podrit per les inconscients corrents dels moralistes», per sobre de tot, el seu teatre és un «teatre de poeta» perquè mostra «redere boires el flagell d'una llum pressentida i quasi vista» (GUAL, 1906). Més enllà de l'Ibsen ideològic (GUAL, 1904), doncs, Gual s'interessa per l'Ibsen analític i alhora suggestiu, el que treu a la llum, seguint intensos diàlegs retrospectius, les petites i grans tragèdies internes dels personatges, el que explica el determinisme d'aquestes

19. Maeterlinck, segons Brossa, s'ha quedat a mig camí, no ha triomfat en els seus intents de «tragèdia futura». «Tot i comptar amb lo suggestiu de l'acció i la plasticitat» i amb la musicalitat del seu llenguatge, no ha superat la limitació dels medis escènics. Només Wagner ha sabut concretar «la sensació d'eternitat» i, amb la música, ha arribat a interpretar «lo inevitable», només ell ha construït —els mots són de Schopenhauer— «una metafísica devinguda sensible». Per a Brossa, és sorprenent, en el cas de Maeterlinck, «la contradicció *frappante* d'una dramàtica poderosa en expressió, que falla per arribar a l'efecte que el seu autor reflexivament s'ha imposat com objectiu». D'altra banda, el «defecte capital» de Maeterlinck ha estat «emmirallar la nostra vida a través d'un prisma d'un sol color, i encara enterbolit» (BROSSA, 1898: 240).

tragèdies respecte a un medi omnipotent, el que aconseguix fer tot això gràcies a un hàbil teixit de símbols que col·laboren a crear atmosfera. En resum, el que garanteix una emoció intensa i, per tant, un procés correcte —no només reflexiu— d'«educació estètica». Finalment, empeltant Ibsen amb D'Annunzio, Gual pretén superar els perills del pessimisme<sup>20</sup> tot apuntant solucions vitalistes prenyades de revolta moral.

Ibsen, amb tot, no és l'únic model vàlid. L'any 1899, amb *La culpable*, Gual ha intentat construir una «tragèdia a la moderna» que, tot respectant els principis del seu «teatre de sentiment», pugui —diu— «reconciliar-me amb els que irònicament m'acusaven de decadent i simbolista». Els estímuls són diversos. El Teatre Íntim ha muntat *Ifigènia a Tàurida* (1898) i la lectura que Maragall ha fet de la tragèdia ha suposat una alternativa de caire regeneracionista, però també cristià, davant els plantejaments combatius del «teatre d'idees». El mateix Miquel i Badia hi ha sabut veure, superant l'«estilo clásico», «*los alienatos apasionados del drama moderno*» (MIQUEL, 1898). En general, la revalorització dels clàssics va en alça. A França l'*École Romane* de Moréas està posant de moda —en mots de Marfany— el neoclassicisme lluminós i mediterraneista com a alternativa al simbolisme decadent del nord. Pel mateix motiu rebrota amb nou impuls el parnassianisme poètic. Seguint aquest impuls, «Catalònia», que batalla contra el decadentisme anihilador i el simbolisme més abstracte (CASTELLANOS, 1988: 165-183), publica, a més d'*Ifigènia*, *Els Perses* d'Èsquil i alguns poemes classicitzants de Gabriel Alomar i Miquel dels Sants Oliver. També divulga l'obra de D'Annunzio (a París, la crítica ha posat en circulació la imatge del poeta com a gonfanoner d'un suposat «renaixement llatí»): «un intent —diu Enric Gallén— de restauració de l'esperit de la tragèdia grega des d'una òptica moderna» (GALLÉN, 1986: 444).<sup>21</sup>

D'Annunzio, sense cap mena de dubte, és a la base del teatre de

20. L'evolució de Gual queda clara quan afirma que Ibsen lluita contra la predisposició a la tristesa, contra «la ridícula necessitat d'estar trist». Segons Gual, rabejar-se en la tristesa és un perill quan es persegueixen ideals elevats. El text no és sorprenent si es té en compte que va ser escrit l'any 1906 (GUAL, 1906 A).

21. Vegeu també CAMPS, 1991.

Gual entre *La culpable* i *Misteri de dolor*.<sup>22</sup> I això és ben lògic, perquè, d'una part, la recepció integradora que se'n fa, com tot seguit es veurà, ve a coincidir amb els actuals interessos dramaturgics de Gual i, de l'altra, perquè la producció de l'autor italià entusiasma precisament aquells sectors que s'han mostrat més bel·ligerants amb l'autor de *Blancaflor*. A partir del 1898, «Catalònia», de la mà de Pérez Jorba, ha proposat el model dannunzià com una de les alternatives vàlides —obviant i integrant el problema decadentista— per a la consecució d'un teatre nacional modern. La reivindicació de l'autor italià entronca amb una idea que ja porta alguns anys en dansa, sobretot des que «L'Avenç» va posar pegues al tipus de tragèdia assajat per Guimerà: cal dignificar i actualitzar la tragèdia per tal de proporcionar, d'una vegada i per sempre, una pauta teatral sòlida, moderna i regeneradora i, al mateix temps, genuïnament catalana. L'any 1893, per exemple, Cortada es decidia a presentar Maeterlinck al públic català perquè hi veia la possibilitat d'una tragèdia a la moderna. Segons això,

«Les lluites psicològiques entren per ben poca cosa en el fondo dramàtic de les obres de Maeterlinck. Els seus personatges són sers llençats a la vida sense voluntat, inconscients del seu destí, moguts per una fatalitat superior i desconeguda que, com l'oracle de la tragèdia grega, els condueix invisiblement al través de la seva existència. La passió, el sentiment, les sensacions, els instints són els seus únics mòbils» (CORTADA, 1893: 244).

Quan Jaume Brossa, cinc anys més tard, sospesa, des de «Catalònia», els mèrits de la producció maeterlinckiana, estableix un lligam discursiu clar amb l'etapa de «L'Avenç». Així, Brossa judica Maeterlinck tot preguntant-se si, després dels anys, la seva obra ha pres realment el camí de «la Tragèdia de l'avenir», si ha establert correspondèn-

22. És simptomàtic que sigui Celestí Galceran, un dels més abrandats defensors de D'Annunzio a Catalunya (el defineix com «el Goethe de la nostra generació»), qui forneixi a Gual l'estímul per escriure *La culpable*: l'acompanya a les seves filatures de Sant Quirze de Besora i, allí, en l'ambient de la colònia fabril, li proporciona totes les facilitats materials perquè pugui documentar-se i inspirar-se per a la confecció de la tragèdia (GALCERAN, 1900: 595-601). Curiosament, Galceran, bon amic de Gual, també havia pertangut a la Colla del «Foc Nou», amb Jaume Brossa, Pere Corominas, Ignasi Iglésias, Josep Roca i Cupull, Bernat Rodríguez Serra i Ramon Sempau.

cia o no amb «l'*élan* de l'ànima moderna» (BROSSA, 1898: 237). Rere el judici de Maeterlinck, encara que no se l'esmenti, hom detecta la presència d'un nou model: D'Annunzio. De la mateixa manera que Maeterlinck ha volgut revelar «el dessota de la vida, les arrels que aquesta té en lo Inconegut, les lleis de lo inevitable que regulen lo mai vist» (BROSSA, 1898: 238), D'Annunzio —ara segons Pérez Jorba— ha aconseguit presentar, per la força del redreçament irat i misteriós del fat antic, «un drama ocult, però terrorífic per lo invisible». El lligam de tots dos autors suposa una connexió directa de D'Annunzio amb l'estètica simbolista: es tracta de presentar la impotència de la «Voluntat de l'Home revoltant-se, per medi de l'acció, contra la Fatalitat que pesa damunt d'ell» (PÉREZ, 1898: 35). Això no obstant, en el cas de D'Annunzio, el desenllaç tràgic, més enllà de la no-acció maeterlinckiana, més enllà d'un pessimisme radical, es produeix —Pérez pren com exemple *La ville morte*— «per medi d'un assassinat *conscient* que obeeix a reflexions d'una filosofia *moral* nietzscheana»:

«La robustesa del seu decadentisme —diu l'articulista— el priva d'experimentar aquella extenuació de pensament que sofreix una bona part de la joventut contemporània, la qual s'entreté en fer figures intel·lectuals i es delita cercant analogies i subtilisant conceptes.»

D'Annunzio, doncs, mira de fer compatible allò que fins ara ha estat irreconciliable: decadentisme i vitalisme. Comptat i debatut, tot renovant la tragèdia, l'autor italià esdevé el model a seguir perquè «en el messianisme, en la concepció de l'artista com a guia i capdavanter social, compagina esteticisme i regeneracionisme» (CASTELLANOS, 1988: 168).

Tot plegat, és per això que Gual, volent aprofundir i superar el camí iniciat per Maeterlinck, s'interessa pel model dannunzià, per explicar la «robustesa» del seu propi decadentisme, per proporcionar una pàtina moderna i alhora genuïna a la seva producció, per donar una nova orientació al seu treball amb el drama íntim... La porta l'ha oberta el mateix Pérez Jorba: D'Annunzio, jugant amb el pòsit dels clàssics, ha assimilat totes les tendències,



«encara que aquestes siguin contradictòries i oposades (com el seu pre-rafaelisme i les seves teories filosòfiques apreses en el paganisme barbre d'en Nietzsche), establint en totes elles una gran harmonia, que és la que ens exhibeix an en D'Annunzio com una de les expressions més formals de l'esperit modern».

És aquesta capacitat integradora de l'obra dannunziana el que explica l'aparició del vitalisme en la propera peça de Gual. En aquest sentit —i manllevant encara les paraules de Pérez Jorba— Gual vol, com D'Annunzio, assimilar els «elements més nous de l'espiritualisme transcendental d'en Maeterlinck i lo més sa i profund de la filosofia nietzscheana» (PÉREZ, 1898 A: 227). És a dir: mantenir la influència bàsica maeterlinckiana per mostrar, simultàniament, la seva superació. Maeterlinck —ho diu Brossa— juga amb la «contradicció de què un regne de mort co[vi] l'afirmació de la voluntat de viure». L'efecte dels seus drames prové de la incapacitat dels individus per fer triomfar aquesta voluntat. Sempre guanya la Mort. Per culpa d'això Maeterlinck no ha reeixit a fixar els camins de la tragèdia moderna. En la tragèdia moderna la Mort ha d'abandonar les seves prerrogatives:

«La Mort, tenint per arcabot el Crim i per joia el Terror, no vol renunciar a sa prerrogativa dins la Tragèdia, i com sap de sobres que no hi ha res que ens faci moure tant com la por a la desesperació o a la pèrdua de l'individualitat, ella és la que ens oposa la barrera més grossa a la deslliurança de l'art tràgic» (BROSSA, 1898: 237).

I, efectivament, en *La culpable*, Gual fa que la mort sigui la gran perdora.

En l'obra de Gual, la superació de Maeterlinck no s'atura aquí. També passa per fer evolucionar el concepte de «tràgic quotidià» fins a l'extrem de resituar el drama íntim en el context de la tragèdia moderna. En la producció anterior es tractava simplement de presentar tot un món de tragèdies secretes i de drames de silenci (el fat que sorprèn l'home indefens i espantat); ara, en canvi, a partir de les orientacions tràgiques dannunziana i ibseniana, Gual avança en una direcció inèdita: primer, sí, presentar el drama íntim; després, però, fer que el drama íntim esclati dalt de l'escenari, que es faci evident. Si el drama íntim emergeix,

la renúncia decadent (postulada per mossèn Oriol a *Silenci*) deixa de tenir sentit. La solució vitalista, sobtadament, és possible... És cert que la tragèdia és «un eixam de llàgrimes i penes fondes i quietes... un sospir de tristesa...», això és precisament el que la connecta amb el drama íntim; tanmateix, ha d'arribar un moment en què el sentit tràgic del drama intern pugi a la superfície i esdevingui tot «un seguit de plors i exclamacions, de sentiments que es canten, que no poden quedar dins» (GUAL, 1900). És per això que el drama íntim esclata.

Sense pretendre-ho, Gual s'acosta als plantejaments del model teatral defensat per Ignasi Iglésias a *Els conscients*: fer sortir el drama interior a la superfície per, així, mostrar la resolució més o menys didàctica, més o menys messiànica, dels protagonistes. Ara bé, per a Gual, no es tracta de proposar tesis, ni tampoc de renunciar per complet al caràcter emotiu del secret, del silenci o del misteri; es tracta, simplement, tot repreneent els experiments no situacionals de la seva dramaturgia, de plantejar una nova actitud davant l'existència, una actitud *vital*. El plantejament té molt a veure amb una certa lectura vitalista del món clàssic, que de mica en mica, ha anat guanyant adeptes. La Grècia —diu Cortada— «era prospera i gran quan representava la llibertat de la raó contra el fatalisme sumís de les decadents races orientals» (CORTADA, 1898: 10). Els grecs —assegurarà Lluís Via, dos anys després— «s'entregaren a sos cultes *vivint*, no *renunciant*. Sentint i comprenent la vida, no l'enviliren amb ses pràctiques: això quedava pels decadents» (VIA, 1901: 734).

## 2.2. *La catalanitat de la mà de Guimerà. Terra baixa i Misteri de dolor*

Si bé Ibsen i D'Annunzio proporcionen modernitat i universalisme a la nova tragèdia gualiana, Guimerà, en canvi, atorga, més que no pas la benedicció d'un model autòcton, un univers de ficció que facilita la catalanització dels referents esmentats. L'interès de posar en evidència els paral·lelismes entre *Terra baixa* i *Misteri de dolor* passa necessàriament per aquesta premissa.<sup>23</sup>

23. *Misteri de dolor* va construir-se amb la mirada posada en *Terra baixa*. Però no només en *Terra baixa*, sinó també en *Interior* de Maeterlinck, *Espectres* d'Ibsen o *La resclosa* d'Ignasi Iglésias.

A *Terra baixa* difícilment podrem parlar de models clàssics o de l'ambivalència vitalista-decadent de D'Annunzio. Malgrat tot, s'hi detecta el simbolisme essencial del medi o la presentació —per bé que molt exterioritzada— del drama íntim, i també una certa idea de destí. Ara bé, quins són els elements de la història que determinen el caràcter tràgic de *Misteri de dolor*? En primer lloc, el determinisme: d'una banda, la relació que el medi ambient i el medi social estableixen amb els personatges; de l'altra, els factors hereditaris. En segon lloc, l'heroisme dels personatges: l'acceptació del fat, el reconeixement de la culpa, l'assumpció del sofriment i l'expiació mitjançant el sacrifici; en tercer lloc, la potència del drama íntim (drama secret), que esclata en un determinat moment i emergeix a la superfície; en darrer terme, la consciència, al final de l'obra, per part dels personatges, que el sacrifici ha estat inútil. Ara ja es poden veure els elements que es repeteixen en totes dues peces.

Per a dur a terme la comparació és molt útil veure la pel·lícula que Gual, l'any 1914, va fer sobre la seva obra teatral.<sup>24</sup> A la peça teatral, la possibilitat de proporcionar antecedents amb la paraula —antecedents que donaran fe del determinisme— i també la influència de la forma analítica ibseniana fan que, sense cap mena de dificultat, l'obra comenci, atenent a la lògica temporal de la història, *in medias res*. De bon començament, Marianna i Silvestre són casats; el lector té indicis, ja d'entrada, de la passió culpable entre el nou espòs i la fillastra; igualment obtenim informació del calvari que va suposar el primer matrimoni per a Marianna, la manera com es van conèixer la vídua i Silvestre o el prometatge de Marianneta i el noi Labast. Tot plegat, són episodis que, al text, queden relegats a la narrativitat o al sobreentès. A la pel·lícula, però, la manca de so i una voluntat raonada de mesurar la quantitat d'informació que proporcionen els cartells fan que la història es reconstrueixi des de bon començament seguint una estricta cronologia. Això permet detectar els primers paral·lelismes amb *Terra baixa*.

Repaso els més evidents: Silvestre és, com Manelic, un pastor que

24. *Misterio de dolor*, drama en tres parts, direcció d'Adrià Gual, Barcinógrafo, 1914. Filmoteca de la Generalitat de Catalunya.

viu allunyat dels homes dalt d'una muntanya. Res se sap de la família amb què, segons la peça teatral, Silvestre haurà de barallar-se per tal de casar-se amb Marianna. Segons el film, és un home perfectament solitari. Dalt de la muntanya, Manelic té cura dels ramats de Sebastià; Silvestre, al seu torn, s'encarrega de les ovelles del noi Labast, que, d'aquesta forma, és presentat com a probable amo de Silvestre. Més detalls encara: l'única persona amb qui tindrà ocasió de xerrar Silvestre és un ancià, també pastor, anomenat, com el bon ermità de *Terra baixa*, Tomàs. I precisament és Tomàs qui persuadeix Silvestre de baixar a la plana (la terra baixa) per assistir a l'aplec, un aplec en què casualment coneixerà Marianna. De tornada a la muntanya, les imatges filmiques ens mostraran un Silvestre enamorat, jaient pels prats, somiós, amb la mirada perduda: gairebé el Manelic pastor que fantasieja a propòsit de la dona estimada. Després assistim al festeig de Labast i Marianneta, que, al text dramàtic, només és narrat.

A partir d'aquí, els paral·lelismes són menys organitzats i ja es poden detectar a partir de l'obra escrita. La relació entre Silvestre i el noi Labast recorda enormement la de Manelic i Sebastià: Labast és alhora el rival amorós i l'hereu empobrit (un personatge ja apuntat per Guimerà amb el Vicentó de *La festa del blat*) que busca de casar-se per interès. Silvestre, per la seva banda, és el pastor que, per amor, deixa de ser-ho i accepta una nova feina: Manelic es fa moliner, Silvestre pagès. També, és clar, hi ha una gran diferència entre els dos hereus: mentre Sebastià lluitarà fins a la mort per la seva passió, Labast exercirà la seva venjança erigint-se en portaveu de la comunitat condemnatòria. Evidentment, als dos textos, hi haurà una baralla entre el pastor i l'amo; una baralla que, a *Misteri de dolor*, en comptes d'acabar amb la mort de l'hereu, conclou amb una ferida a la mà causada per arma blanca molt semblant a la que Manelic ocasiona a Marta. A l'obra de Gual, però, el personatge culpable no és tan sols l'hereu, sinó el seu agressor: la ferida de Silvestre posa en evidència —davant dels seus propis ulls i dels de Marianneta— la seva culpa i, de fet, permet, com a *Terra baixa*, el reconeixement amorós.

Per un altre costat, la figura de Marta es desglossa en dues meitats: Marianna i Marianneta. En algunes situacions o en determinats conflictes interns, el paral·lelisme s'estableix amb la mare; en d'altres, amb

la filla. Com Marta, Marianna —víctima d'una capacitat desproporcionada d'estimar que no s'explicita en la protagonista de *Terra baixa*— s'enamora, ella que sempre ha estat tractada com un escarràs, en adonar-se que algú se l'estima «no en tant que objecte sinó com a persona» (FÀBREGAS, 1971: 89). El fàstic creixent de Marta per Sebastià (a mesura que pren consciència del seu amor), per contra, troba correspondència en el rebuig de Marianneta, un cop enamorada de Silvestre, cap al noi Labast.

Finalment, tres elements més: el suïcidi de Marianna, que es llença daltabaix d'un penya-segat, coincideix força amb la mena de mort amb què amenaça de matar— se Marta: llançar-se a la resclosa. A un nivell menys evident, la nocturnitat, el jocs de llum en la foscor, l'entrada furtiva en l'obra de Guimerà troben un correlat clar en el relat que Marianneta i Silvestre fan de les escenes nocturnes sota el sostre de la «vídua boja», i també en el trànsit del segon al tercer acte en l'obra de Gual. Així mateix, el tema del què diran, de la xafarderia i la calúmnia, tan importants a *Misteri de dolor*, troben un paral·lelisme immediat en la família guimeraniana de les Perdigones.

Les coincidències argumentals són moltes, és cert; amb tot, una anàlisi acurada posarà de manifest que no són aquestes coincidències les responsables del caire tràgic de la història imaginada per Gual. En tot cas, és el nou i original tractament que en fa el dramaturg modernista allò que els atorga un caràcter potencialment tràgic. Així, la relació conflictiva de Silvestre amb el medi és matisada no tan sols per un enfrontament (simbòlic i físic) amb el mal (com Manelic) sinó per una participació en la culpa. En un cert sentit, l'abandó de la «terra alta» l'ha fet sucumbir als encisos d'una passió prohibida: el desig per Marianneta (que neix de la imatge que aquesta proporciona d'una Marianna més jove; una qüestió, fet i fet, d'herència). Per una altra banda, el problema de Marianna i la seva filla respecte a la comunitat no és, com en el cas de Marta, un conflicte que neixi de la seva condició social (tenim una Marta captaire i una Marta mantinguda), sinó de la inexorabilitat dels «factors determinants». Marianna, que, tot i que no té una posició folgada, és propietària, s'ha revelat contra el medi social: el seu primer marit, com el comodor Alving d'Ibsen, era una pobra víctima de les condicions ambientals; la seva dona, de retruc, n'ha hagut de

pagar les conseqüències, amb el marit viu i amb el marit mort. I ara, quan la felicitat sembla a l'abast de la mà, quan ja és a tocar, Marianna haurà d'assumir el pas del temps i reconèixer que, per a ella, ja és massa tard. També és culpa del determinisme que Marianneta hagi heretat la «follia» —aquesta desmesurada capacitat d'estimar— de la seva mare. Per a totes dues, enfrontar-se al medi social, a més, voldrà dir enfrontar-se a l'hereu, perquè, tal com he apuntat més amunt, a partir d'un determinat moment, el noi Labast assumeix la representació de les forces opriments del medi, cosa que mai no farà Sebastià. Efectivament, Labast perd protagonisme individual per tal d'esdevenir la veu de la comunitat maliciosa, maldient, agressiva i animalitzada. Un pes que a *Terra baixa* només es desplaça cap al funcionalisme dramaturgic d'uns personatges secundaris. En definitiva, *Misteri de dolor*, malgrat l'homenatge implícit a l'obra de Guimerà, és tragèdia per mèrits propis.

Abans de tancar l'article, deixo anotades les dades més significatives de la relació entre Gual i Guimerà després de la confecció de *Misteri de dolor*. L'any 1903, al mateix cicle en què s'estrenava *Misteri de dolor*, Gual accepta de representar *Càssius i Elena* d'Eusebi Güell per recomanació de Guimerà i presentar *Mestre Oleguer* que, segons el director de l'Íntim, «aportaria a les nostres sessions una paternitat llegendària». Al final de la primera dècada del segle, l'interès per la tragèdia i pel teatre poètic i llegendari suposen una gran revalorització de l'autor de *Mar i cel*. És així com s'entenen alguns fets. En primer lloc, l'aparició de la signatura de Guimerà a «Teatràlia» (dirigida per Rafel Marquina i orientada, en part, com a òrgan d'expressió de la «Nova Empresa de Teatre Català» de Gual); en segon lloc, la reposició, al Teatre Novetats, de *La Baldirona* («una de les obres més completes del mestre» —diu Gual—) i de *Mossèn Janot*, i, en tercer lloc, l'homenatge que li tributa la ciutat el 1909 amb la posterior representació, també a càrrec de la Nova Empresa, de *Gal·la Placidia*: Gual, conjuntament amb homes com Iglésias, Morera, Carner o Vinyas, forma part de la comissió organitzadora. Curiosament, la temporada següent, Guimerà es fa pregar molt per tal de concedir l'estrena de *Sainet trist* a Gual:

«qui sap —diu Gual a les seves memòries— si Guimerà iniciava pel seu compte una certa fatiga conceptora rere els clams d'entusiasme que l'havien proclamat poeta dramàtic en cap del catalans, i això perquè les aclamacions tenen els seus caires perillosos».

Potser és en aquest punt de la història on hem de buscar la base dels recels que, com a exemple, he apuntat al començament d'aquest escrit. Potser sí. Això no obstant, ja en la distància, al servei de les conveniències de l'oratòria o al servei del teatre català, tant se val, Gual contribueix a la construcció del mite Guimerà (GUAL, 1924, 1924 A i s.d.): aquell home alt, vestit de negre, amb ulleres de cordó, que semblava haver nascut directament a la venerable edat dels respectes i les genuflexions.<sup>25</sup>

CARLES BATLLE I JORDÀ  
Institut del Teatre

## BIBLIOGRAFIA

- Carles BATLLE (1992): *L'espai de les paraules*, dins Carles BATLLE I JORDÀ, Isidre BRAVO, Jordi COCA: *Adrià Gual. Mitja vida de Modernisme*, Diputació de Barcelona, ps. 55-67.
- [Jaume BROSSA (1893)]: *Revista general. Jocs Florals d'enguany. Biblioteca Universal Ilustrada*, «L'Avenç», 2a època, any V (30-4-1893), ps. 127-128.
- [Jaume BROSSA (1893 A)]: *Revista general. El regionalisme d'en Mañé*, «L'Avenç», 2a època, any V (15 al 31-7-1893), ps. 191-192.
- Jaume BROSSA: *Aproposít de Pelleas i Melisanda per...*, «Catalònia», any I, núm. 16 (15-10-1898), p. 237.
- Assumpta CAMPS I OLIVÉ (1991): *Recepció de Gabriele D'Annunzio a Catalunya*, tesi doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona.
- Raimon CASELLAS (1896): *Tercera Exposición General de Bellas Artes. I*, «La Vanguardia» (22-4-1896) i Raimon CASELLAS (1896): *Tercera Exposición General de Bellas Artes. III: Las pinturas simbólico-decorativas*, «La

25. Aquest article ha estat revisat, ampliat i relacionat amb d'altres materials a la meua tesi de doctorat: Carles BATLLE, *El teatre d'Adrià Gual (1891-1902)*, tesi doctoral dirigida per Jordi Castellanos (Universitat Autònoma de Barcelona/Facultat de Lletres/Departament de Filologia Catalana, 1998).

- Vanguardia» (12-5-1896); recollit en català a Raimon CASELLAS (1916): *Etapas estètiques*, Barcelona, Societat Catalana d'Edicions, ps. 103-167.
- Jordi CASTELLANOS (1986): *La poesia modernista*, dins RIQUER/COMAS/MOLAS: *Història de la Literatura Catalana*, vol. VIII, Barcelona, Ariel, ps. 247-324.
- Jordi CASTELLANOS (1988): *Corrents estètics (1898-1905)*, dins DIVERSOS: *Actes del Col·loqui Internacional sobre el Modernisme*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, ps. 165-185.
- Alexandre CORTADA (1892): *El teatre a Barcelona. I*, «L'Avenç», any IV, núm. 9 (setembre 1892), ps. 276-281; *El teatre a Barcelona. II*, «L'Avenç», any IV, núm. 11 (novembre 1892), ps. 325-331.
- Alexandre CORTADA (1893): *Maurici Maeterlinck i el modern simbolisme franco-belga*, «L'Avenç», 2a època, any V, núms. 15-16 (15 i 31-8-1893), ps. 243-248.
- Alexandre CORTADA (1898): *Ideals nous pera la Catalònia*, «Catalònia», any I, núm. 1 (25-2-1898), p. 10.
- Xavier FÀBREGAS (1971): *Àngel Guimerà: les dimensions d'un mite*, Barcelona, Edicions 62.
- Celestí GALCERAN (1900): «*La Gioconda*» d'en Gabriel D'Annunzio, «Joventut», any I, núm. 38 (1-11-1900), ps. 595-601.
- Enric GALLÉN (1986): *El teatre*, dins RIQUER/COMAS/MOLAS: *Història de la literatura catalana*, VIII, Barcelona, Ariel, ps. 379-448.
- Enric GALLÉN (en premsa): *Realisme en el teatre de Guimerà*, dins *Actes del Col·loqui Àngel Guimerà*.
- Adrià GUAL (1897): *Àngels (Retaule)*, original manuscrit, Fons Gual, Carpeta 33.
- Adrià GUAL (1900): *Pròleg inèdit a Adrià GUAL: L'estudiant de Vic*, original manuscrit, Fons Gual, núm. 1422.
- Adrià GUAL (1901): *El teatre popular*, «Joventut», núms. 63, 64, 65 (25-IV-1901), (2-V-1901), (7-V-1901), ps. 288-290, 307-309, 315-317.
- Adrià GUAL (1904): *Paraules per abans d'«Espectres» d'Ibsen*, conferència llegida a Sant Andreu el 22-5-1904, original manuscrit, Fons Gual, Carpeta 36.
- Adrià GUAL (1906): *Estudis i fragments per a les conferències i el plan general innovador de drama i comèdia*, original manuscrit, Fons Gual, Carpeta 47.
- Adrià GUAL (1906A): *Sobre una lletra d'Ibsen*, original manuscrit (8-12-1906), Fons Gual, Carpeta 46.
- Adrià GUAL (1924): *Àngel Guimerà. Mentre passen les hores*, «La Veu de Catalunya» (22-7-1924).
- Adrià GUAL (1924): *Fisonomia moral i estètica de Guimerà*, dins *En el teatro*



*Leal de La Laguna. El homenaje de anoche al poeta Guimerà*, «La Prensa» (23-9-1924).

Adrià GUAL (1960): *Mitja vida de teatre. Memòries*, Barcelona, Aedos.

Adrià GUAL: *Sobre Àngel Guimerà*, original manuscrit, s.d., Fons Gual, Carpeta 46.

*Noves*, «L'Avenç», 2a època, any III, núm. 11 (30-11-1891), ps. 349-351.

F. MIQUEL Y BADIA (1898): *La Ifigenia en Taurida de Goethe*, «Diario de Barcelona» (12-10-1898).

J[oa]n.P[É]REZ.J[ORBA]: *Revista de revistes*, «Catalònia», any I, núm. 2 (10-3-1898), ps. 35-36.

Joan PÉREZ JORBA (1898A): *Gabriel D'Annunzio. Per... (Acabament)*, «Catalònia», any I, núm. 14-15 (15-30-9-1898), ps. 222-228.

J[osep].M[aria].R[OVIRALTA]: *Adrián Gual*, «Luz», any I, núm. 3 (15-12-1897), p. 2.

Lluís VIA (1897): *Adrián Gual*, «La Enciclopèdiaca», any II, núm. 1 (31-1-1897), ps. 45-47.

Lluís VIA (1901): *Pudors artístichs*, «Joventut», any II, núm. 91 (7-11-1901), ps. 733-734.