

L'OBRA TEATRAL COMPLETA DE MIQUEL DE PALOL I FELIP (1885-1965). ESTUDI I EDICIÓ

Iolanda Vila Serra

Per citar o enllaçar aquest document:

Para citar o enlazar este documento:

Use this url to cite or link to this publication:

<http://hdl.handle.net/10803/398030>

ADVERTIMENT. L'accés als continguts d'aquesta tesi doctoral i la seva utilització ha de respectar els drets de la persona autora. Pot ser utilitzada per a consulta o estudi personal, així com en activitats o materials d'investigació i docència en els termes establerts a l'art. 32 del Text Refós de la Llei de Propietat Intel·lectual (RDL 1/1996). Per altres utilitzacions es requereix l'autorització prèvia i expressa de la persona autora. En qualsevol cas, en la utilització dels seus continguts caldrà indicar de forma clara el nom i cognoms de la persona autora i el títol de la tesi doctoral. No s'autoritza la seva reproducció o altres formes d'explotació efectuades amb finalitats de lucre ni la seva comunicació pública des d'un lloc aliè al servei TDX. Tampoc s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant als continguts de la tesi com als seus resums i índexs.

ADVERTENCIA. El acceso a los contenidos de esta tesis doctoral y su utilización debe respetar los derechos de la persona autora. Puede ser utilizada para consulta o estudio personal, así como en actividades o materiales de investigación y docencia en los términos establecidos en el art. 32 del Texto Refundido de la Ley de Propiedad Intelectual (RDL 1/1996). Para otros usos se requiere la autorización previa y expresa de la persona autora. En cualquier caso, en la utilización de sus contenidos se deberá indicar de forma clara el nombre y apellidos de la persona autora y el título de la tesis doctoral. No se autoriza su reproducción u otras formas de explotación efectuadas con fines lucrativos ni su comunicación pública desde un sitio ajeno al servicio TDR. Tampoco se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al contenido de la tesis como a sus resúmenes e índices.

WARNING. Access to the contents of this doctoral thesis and its use must respect the rights of the author. It can be used for reference or private study, as well as research and learning activities or materials in the terms established by the 32nd article of the Spanish Consolidated Copyright Act (RDL 1/1996). Express and previous authorization of the author is required for any other uses. In any case, when using its content, full name of the author and title of the thesis must be clearly indicated. Reproduction or other forms of for profit use or public communication from outside TDX service is not allowed. Presentation of its content in a window or frame external to TDX (framing) is not authorized either. These rights affect both the content of the thesis and its abstracts and indexes.

L'OBRA TEATRAL COMPLETA DE MIQUEL DE PALOL I FELIP (1885-1965). Estudi i edició

Volum 1. Estudi

TESI DOCTORAL
Iolanda Vila Serra

Direcció: Dra. Margarida Casacuberta Rocarols

PROGRAMA DE DOCTORAT
en Ciències Humanes, del Patrimoni i de la Cultura

2016



TESI DOCTORAL

**L'OBRA TEATRAL COMPLETA DE MIQUEL DE PALOL I FELIP
(1885-1965). ESTUDI I EDICIÓ**

Iolanda Vila Serra

2016

**PROGRAMA DE DOCTORAT
en Ciències Humanes, del Patrimoni i de la Cultura**

**DIRIGIDA PER
Dra. Margarida Casacuberta Rocarols**

Memòria presentada per optar al títol de doctora per la Universitat de Girona



La Dra. Margarida Casacuberta de la Universitat de Girona,

DECLARO

Que el treball titulat *Edició i estudi de l'obra teatral completa de Miquel de Palol i Felip (1885-1965)*, que presenta Iolanda Vila Serra per a l'obtenció del títol de doctora, ha estat realitzat sota la meva direcció.

I perquè així consti i tingui els efectes oportuns, signo aquest document.

Girona, 8 de febrer de 2016

Agraïments

A la Dra. Margarida Casacuberta, directora d'aquesta tesi, per recolzar-me i aconsellar-me en tot moment, però, sobretot, per ser, sens dubte, el millor referent acadèmic que tinc. Gràcies per saber-me transmetre la passió i el rigor en la recerca.

Al Dr. Joan Ramon Veny, per rebre'm una tarda de gener a Barcelona i ajudar-me a esclarir els dubtes sobre l'edició.

A la Maria de Palol, a qui he tingut la sort de tenir tan a prop. Gràcies per perfilar-me un altre Miquel de Palol, el més íntim i personal, i per contribuir com ningú que m'acabés estimant el personatge.

A en Miquel de Palol i Muntanyola, per les reflexions, sempre encertades, que m'han acompanyat en la redacció d'aquest treball. Gràcies per les sobretaules a la Platja i per la recerca de documents inèdits. Agraieixo, sincerament, que m'obríssiu, ja fa uns quants anys, les portes de la vostra família i hàgiu permès de quedar-m'hi.

A l'Esther Fabrellas, companya paloliana i amiga, per compartir hores i hores de recerca, congressos i bona conversa. Amb tu, no m'he sentit tan sola en aquest camí.

A en Pep Vila, per guiar-me a l'hora de trobar el mecanoscrit de *Jueus*, mig oblidat en el fons Josep Alemany de l'Arxiu Municipal de Blanes.

Als meus pares, Josep M. i Joana, a qui dec tot el que avui sóc. Gràcies, un milió de gràcies, per estar al meu costat, absolutament sempre i fer-me sentir tan estimada.

A la Cristina, la meva germana, a en Xavi i a les meves nebodes, la Jana i la Gal·la, per valorar tantíssim el meu treball.

A la meva segona família, la Benítez Portillo, i a en particular als meus sogres, Joan i Encarna, per deixar-me escriure bona part d'aquest treball durant els estius a l'Escala.

A en Ponç i a en Max, les meves dues raons per viure. Perquè m'heu ensenyat com de gran és ser mare i m'heu deixat compaginar aquesta tasca tan difícil amb la recerca. Després de tantes hores compartides davant la pantalla de l'ordinador, algunes de les quals amb vosaltres a la falda, em sembla que aquest treball ja és també una mica vostre.

A en Carles, per ensenyar-me que estimar significa ajudar a fer feliç l'altre. Gràcies per posar-m'ho tot tan fàcil, sempre. Sense tu, ja ho saps, aquesta tesi mai no hauria estat una realitat.

Arnes, agost de 2015

Sumari

Resum	9
Resumen	11
Abstract	13
Introducció	15
1. Presentació	17
2. Objectius	18
3. Metodologia	19
4. Discussió i resultats	21
Estudi de l'obra teatral de Miquel de Palol i Felip	23
1. El teatre català del Modernisme als anys trenta	25
1.1. Del tombant de segle al Teatre Íntim	25
1.2. De l'esclat del Paral·lel a la I Guerra Mundial	32
1.3. Anys vint: el teatre de saló o la <i>pièce bien faite</i>	39
1.4. Anys trenta: el panorama teatral de preguerra	45
1.5. El procés d'institucionalització del teatre: la creació d'un teatre nacional propi	49
1.6. El teatre i el públic: reconciliació o divorci?	57
1.7. Conclusió: els models de la literatura dramàtica catalana	60
2. Miquel de Palol i la Girona literària del seu temps	68
2.1. El Modernisme a Girona: rerefons de la producció literària de joventut	68
2.2. El grup modernista de Girona	70
2.3. Miquel de Palol i Felip: 1885-1965	77
3. Miquel de Palol, dramaturg	81
3.1. Estat de la qüestió bibliogràfica	81
3.2. Un dramaturg de províncies	85
3.3. El cas particular de la seva dramaturgia	91
3.4. Motius recurrents a les obres teatrals	98
4. La dramaturgia de Miquel de Palol	107

4.1. <i>Lo tercer amor /Les dugues cartes</i>	107
4.2. <i>Cadenes</i>	123
4.3. <i>Senyoreta Enigma</i>	145
4.4. <i>L'enemic amor</i>	173
4.5. <i>Les petites tragèdies</i>	206
4.6. <i>El clavell roig</i>	222
4.7. <i>Jueus</i>	250
5. Conclusió: “De poeta de Girona a comediògraf de punta”	273
Bibliografia	277
1. Sobre el teatre de l'època	279
2. Sobre la literatura a la Girona de l'època	285
3. Sobre Miquel de Palol	285
4. Sobre el teatre de Miquel de Palol	286
5. Recull de publicacions periòdiques que es van fer ressò de l'obra teatral paloliana	287
6. Sobre edició de textos	291

RESUM

La tesi doctoral presentada sota el títol d'*Edició i estudi de l'obra teatral completa de Miquel de Palol i Felip (1885-1965)* té la voluntat de presentar l'estudi i l'edició de set textos teatrals de Miquel de Palol (1885-1965), un autor gironí que, després d'iniciar una trajectòria ambiciosa i prometedora com a poeta, narrador, dramaturg, periodista i d'haver format part del grup modernista de Girona a començament del segle XX, ha quedat relegat, des d'un punt de vista historiogràfic, al localisme.

Partint d'una contextualització històrica de l'estat del teatre català des de final del segle XIX fins als anys trenta del segle XX, s'ha ubicat i posicionat la figura del dramaturg gironí i de la seva obra teatral, que, amb intermitències, abraça un període de més de trenta anys. Es presenta, doncs, des d'una perspectiva històrica, l'estudi literari de cada una d'aquestes peces que configuren el corpus dramàtic palolià, un univers particular que combrega sovint, sobretot la producció de teatre de saló dels anys vint, amb les exigències del públic burgès que omplí les sales de les seves estrenes. Altres obres, de joventut o de maduresa, responen a unes altres ambicions, segurament més personals, sense descurar l'estil singular de l'escriptor i que fa que, gairebé un segle després, es pugui traçar una línia transversal que agrupi, des d'un punt de vista argumental, la totalitat de les peces. A més de l'estudi descrit, s'ha resseguit la recepció que obtingueren les estrenes de les obres a la premsa i s'ha pogut esbossar, en conseqüència, un retrat més ajustat de la dramaturgia de l'autor.

En la segona part d'aquest treball (eccdòtica) s'editen les set peces dramàtiques i s'explica quins són els criteris que s'han tingut en compte a l'hora de recollir i fixar els textos tenint en compte que existeixen, en ocasions, diverses versions -publicades o inèdites- d'aquestes: *Les dugues cartes* (inèdita, 1899), *Cadenes* (inèdita, 1912), *Senyoreta Enigma* (1919), *L'enemic amor* (1920), *Les petites tragèdies* (1921), *El clavell roig* (inèdita, 1925) i *Jueus* (1935).

En conclusió, doncs, amb aquest treball es posa l'obra dramàtica completa de Miquel de Palol a l'abast del lector actual amb la intenció de donar a conèixer la faceta menys coneguda de l'escriptor i de contribuir que el llegat teatral palolià trobi el lloc que li correspon dins la literatura catalana contemporània.

RESUMEN

La tesis doctoral presentada con el título *Edición y estudio de la obra teatral completa de Miquel de Palol Felip (1885-1965)* tiene la voluntad de presentar el estudio y la edición de siete textos teatrales de Miquel de Palol (1885-1965), un autor gerundense que, después de iniciar una trayectoria ambiciosa y prometedora como poeta, narrador, dramaturgo, periodista y de haber formado parte del grupo modernista de Girona al inicio del siglo XX, ha quedado relegado, desde un punto de vista historiográfico, al localismo.

Partiendo de una contextualización histórica del estado del teatro catalán desde el final del siglo XIX hasta los años treinta del siglo XX, se ha ubicado y posicionado la figura del dramaturgo gerundense y de su obra teatral, que, con intermitencias, abraza un periodo de más de treinta años. Se presenta, pues, desde una perspectiva histórica, el estudio literario de cada una de estas piezas que configuran el corpus dramático paloliano, un universo particular que comulga a menudo, sobre todo la producción de teatro de salón de los años veinte, con las exigencias de un público burgués que llenó las salas de sus estrenos. Otras obras, de juventud o de madurez, responden a otras ambiciones, seguramente más personales, sin descuidar el estilo singular del escritor y que hace que, casi un siglo después, se pueda trazar una línea transversal que agrupe, desde un punto de vista argumental, la totalidad de las piezas. Además del estudio descrito, se ha analizado la recepción que obtuvieron los estrenos de las obras en la prensa y se ha podido dibujar, en consecuencia, un retrato más ajustado de la dramaturgia del autor.

En la segunda parte de este trabajo (ecdótica) se editan las siete piezas dramáticas y se explica cuáles son los criterios que se han tenido en cuenta a la hora de recoger y fijar los textos teniendo en cuenta que existen, a veces, diversas versiones –publicadas o inéditas– de estas: *Les dugues cartes* (inédita, 1899), *Cadenes* (inédita, 1912), *Senyoreta Enigma* (1919), *L'enemic amor* (1920), *Les petites tragèdies* (1921), *El clavell roig* (inédita, 1925) y *Jueus* (1935).

En conclusión, pues, con este trabajo se pone la obra dramática completa de Miquel de Palol al alcance del lector actual con la intención de dar a conocer la faceta menos conocida del escritor y de contribuir que el legado teatral paloliano encuentre el sitio que le corresponde dentro de la literatura catalana contemporánea.

ABSTRACT

The aim of the doctoral thesis presented under the title of *Edició i estudi de l'obra teatral completa de Miquel de Palol i Felip (1885-1965)* [Edition and study of the complete theatrical works of Miquel de Palol i Felip] is to present a study and a critical edition of seven theatrical texts by Miquel de Palol (1885-1965), an author from Girona who, after starting out on an ambitious and promising career as a poet, storyteller, dramatist, journalist and having formed part of the modernist group of Girona at the start of the 20th century, has been relegated, from an historical point of view, to provincialism.

Starting from a historical contextualisation of the state of Catalan theatre from the end of the 19th century to the 1930s, the figure of the Girona playwright and his theatrical work, which, with some interruptions, spans a period of more than thirty years, has been located and positioned within that context. Thus it presents, from an historical perspective, the literary study of each of the pieces that make up the dramatic corpus of Palol, a particular universe that often engages, above all in the salon theatre production of the 1920s, with the concerns of the bourgeois audience which filled the halls for their premieres. Other works, of youth and maturity, respond to other, undoubtedly more personal, ambitions without putting aside the writer's unique style and which means that, almost a century later, one can draw a transversal line which, from a narrative point of view, unites all the pieces. In addition to the study described above, the reception the premieres of the works received in the press has been reviewed and, as a consequence, a more accurate portrait has been able to be drawn of the dramaturgy of the author.

In the second part of this work (the critical text) the seven dramatic pieces are published and the criteria that have been applied when collecting the work and establishing the text are explained, taking into account that there are sometimes multiple versions of these - published or unpublished: *Les dugues cartes* (unpublished, 1899), *Cadenes* (unpublished, 1912), *Senyoreta Enigma* (1919), *L'enemic amor* (1920), *Les petites tragèdies* (1921), *El clavell roig* (unpublished, 1925) and *Jueus* (1935).

In conclusion, then, this work places the complete dramatic works of Miquel de Palol within reach of the modern reader with the aim of raising awareness about the lesser-

known facet of the writer and of helping the theatrical legacy of Palol find its rightful place in contemporary Catalan literature.

Introducció

1. Presentació

No sabríem afirmar ben bé si Miquel de Palol, home de lletres, intel·lectual i polític gironí, ha estat silenciats al llarg del pas del temps o, simplement, oblidat. El cert és que, ben mirat, són poques les referències a la seva figura i, incompletes, les al·lusions a la seva obra¹. No és ni tan sols certa l'etiqueta omnipresent, i ja caduca, de “poeta gironí” –o, per a molts, “poeta local”– penjada un dia amb més o menys fortuna crítica, però reiterada *ad nauseam* per gairebé totes les ressenyes o petits estudis dedicats a l'autor.

És cert que la biografia de Palol, un xic descolorida, si es vol, per la falta de voluntat o desídia que impregnà el seu tarannà, clarament poc combatiu, ha impulsat a confegir per a la posteritat una imatge de l'autor esclarissada i mancada de matisos. Se l'ha presentat en societat de forma poc concreta, fins i tot desdibuixada, s'ha posat l'accent en la faceta poètica per sobre de la teatral o de la novel·lística, i la seva etapa política ha quedat relegada gairebé a un testimoniatge d'hemeroteca. Amb tot, però, si es ressegueix minuciosament el seu perfil cultural, hom s'adona de la vàlua del seu llegat literari, del reconeixement públic –d'uns pocs anys, efímer, si es vol, però feient i documentat– que la crítica i els companys de professió li atorgaren. És precisament aquest desmemoriament immerescut, que el pas dels anys ha transformat en descuit, el que ha entorpit sovint el rescat immediat de l'autor i l'ha apartat de les primeres fileres de la investigació literària.

¹Per als estudis publicats de l'obra literària de Miquel de Palol vegeu: A. M. “Cartes de Maragall i de Costa i Llobera a Miquel de Palol.” *Serrad'Or*, núm. 115 (1969, abril): p. 56-68; CASTELLANOS, Jordi *et alter*. “Miquel de Palol. Cent anys.” Número extraordinari de la *Revista de Girona* sobre l'autor, núm. 112 (1985); BOU, Enric (director). “Miquel de Palol.” *Nou diccionari 62 de la literatura catalana*. Barcelona: Edicions 62, 2000: p. 537-538; CASTELLANOS, Jordi. “La novel·la modernista: simbolisme i decadentisme.” *Història de la Literatura Catalana* (Part moderna, volum 8). Barcelona: Ariel, 1986, p. 537-542; CORIOLA. “Miquel de Palol: un poeta colgat pel silenci.” *Presència*, núm. 155 (1968, 22 de juny): p. 8-9; FABRELLAS, Esther. *Miquel de Palol i la premsa: seguint les passes oblidades (1897-1909)*. Treball de recerca Universitat de Girona, 2008; FULCARÀ, M. Dolors. *Girona i el Modernisme*. Girona: Institut de Estudios Gerundenses, 1976; HINA, Horst. “Société et langage dans le théâtre de salon: a la découverte de l'oeuvre dramatique de Miquel de Palol”. *Estudis escénicos*. Barcelona: 1971; PALOL I FELIP, Miquel de. *Poemas galantes*. Selección, traducción y prólogo de Francisco Fortuny. Málaga: Centro de Ediciones de la Diputación Provincial de Málaga, 2004; PALOL, Miquel de. *Camí de llum*. Pròleg d'Alan Yates. Antologia Catalana. Barcelona: Edicions 62, 1976; PALOL, Miquel de. *Obra poètica*. Edició a cura de Pere Rovira. Barcelona: Columna, 1985; ROVIRA, Pere. “En el centenari del poeta Miquel de Palol.” *Serra d'Or*, núm. 310-311 (1985, juliol – agost): p. 53-54; YATES, Alan. *Una generació sense novel·la?* 3a ed. Barcelona: Edicions 62, 1984.

2. Objectius

Un primer acostament a la narrativa de Palol el 2008, arran del treball de recerca de doctorat dedicat a l'estudi i a l'edició de la seva única novel·la *Camí de llum*², va deixar al descobert la necessitat d'ampliar el camp d'estudi de l'obra de l'autor i, en especial, de l'obra teatral, pràcticament inèdita o editada només parcialment en una ocasió. La poca atenció que, des del punt de vista de la investigació filològica, ha gaudit aquest gènere sorprèn en l'actualitat, sobretot si es té en compte que algunes d'aquestes peces foren estrenades amb un cert èxit i, fins i tot, una d'aquestes, premiada. Els articles o estudis dedicats a aquesta parcel·la són, en efecte, escassos i, a excepció de Horst Hina³, pràcticament ningú no ha gosat de desempolsar les quartilles originals guardades en el calaix de l'escriptori de l'autor gironí⁴.

Per aquest motiu, l'objectiu principal d'aquest treball és presentar l'edició i l'estudi literari de les set obres que configuren el corpus dramàtic palolià, alhora que es pretén emmarcar tant el perfil particular de l'autor com de la seva producció teatral dins d'un context històric concret (1899-1935) que és especialment interessant perquè permet conèixer i estudiar la situació del teatre català fet a províncies des del tombant de segle fins a les portes de la Guerra Civil.

²PALOL, Miquel de. *Camí de llum*. Introducció i edició a cura de Iolanda Vila i Serra. Girona: CCG Edicions, 2009.

³HINA, Horst. "Société et langage dans le théâtre de salon: a la découverte de l'oeuvre dramatique de Miquel de Palol". *Estudis escénicos*, núm. 14 (1971): p. 19-39.

⁴Vegeu també: CABRUJA, Agustí. *Polítics i escriptors gironins durant la segona República: Anècdotes i records*. Girona: Ajuntament de Salt i Diputació de Girona, 1987; CURET, Francesc. *Història del Teatre Català*. Barcelona: Aedos, 1967; FÀBREGAS, Xavier. *Història del Teatre Català*. Barcelona: Editorial Millà, 1978; FABRELLAS, Esther. *Miquel de Palol: un intel·lectual oblidat (1910-1930)*. Tesi doctoral, inèdita. Universitat de Granada, 2014; GALLÉN, Enric. "El teatre." dins RIQUER, Martí de., Antoni COMAS i Joaquim MOLAS. *Història de la literatura catalana* (vol. 9). Barcelona: Ariel, 1986: p. 413-462; PALOL, Miquel de. *Jueus*. Estudi, edició i notes a cura de Pep Vila. Girona: CCG Edicions, 2005.

Com a conseqüència d'aquest estudi, es pretén, també, trobar resposta a la renúncia a la professionalització que, com a escriptor, fa en un determinat moment de la seva vida Miquel de Palol, potser empès per les condicions històriques i polítiques de la incipient cultura del catalanisme, però també per les dificultats d'inserció de la moderna figura de l'intel·lectual en la societat gironina i, en general, a la societat catalana, i molt especialment per les tensions entre l'intel·lectual i l'"intel·lectual orgànic" compromès amb un o uns determinats partits polítics; entre Barcelona i la resta del territori, i entre Catalunya i Espanya.

3. Metodologia

El present estudi es divideix en dues parts: la primera, dedicada substancialment a la contextualització històrica i a l'anàlisi literària de l'obra teatral de l'autor, ressegueix d'una banda el perfil biogràfic i literari de Palol, emmarcat dins un espai històric concret que abasta els tres primers decennis del s. XX, i de l'altra, la seva dramaturgia, composta de set obres, tres de les quals inèdites. És potser en aquest angle de la recerca on s'ha fet més palesa la necessitat d'ubicar cada peça dins una contextualització social i literària singular. En aquest sentit, doncs, han estat decisius els testimonis crítics apareguts en les publicacions periòdiques de l'època. Perquè és precisament en aquestes ressenyes on es pot reblar de forma notòria el significat de l'obra, destinada a un públic predeterminat i, de vegades, escollit. Palol perseguia sovint la comunió amb l'espectador i l'aplaudiment crític que li dediquen en més d'una ocasió certifica que remava en bona direcció. L'ovació dramàtica, però, és pràcticament una flor d'un sol estiu i de seguida veié el seu èxit eclipsat per figures literàries popularment més opulents com Carles Soldevila o Josep M. de Sagarra.

Encara dins aquesta primera part, i amb la intenció evident de cohesionar les peces teatrals palolianes, s'ha intentat de teixir un fil conductor a partir dels motius recurrents que recorren transversalment tota la producció de l'escriptor. Així doncs, i posats tots en fila, hom es pot adonar millor de la voluntat aglutinadora de l'autor, que afecta certament tota l'obra, encara que de forma especialment òbvia la trilogia de teatre de saló que configuren *Senyoreta Enigma* (1919), *L'enemic amor* (1920) i *Les petites tragèdies* (1921). No són en va, per exemple, la figura del nouvingut que es repeteix en gairebé totes les obres fins a esdevenir un personatge tipus; la confrontació entre ciutat i província que es beslluma

com a rerefons de pràcticament cada peça, o el model de dona, submís i dòcil, que, com un clixé, defineix sempre alguna de les protagonistes femenines.

A banda d'aquests motius, que traven i unifiquen cadascuna d'aquestes peces teatrals dintre un mateix corpus literari, s'ha vist la necessitat d'oferir una interpretació literària particular per a cada una de les set obres, ja que cadascuna contribueix de forma genuïna a esculpir l'univers teatral de Palol, i és precisament a través d'aquestes obres que hom pot perfilar la trajectòria evolutiva de la dramaturgia de l'autor. Així doncs, s'ofereix, dins d'aquest primer bloc, una anàlisi literària de les obres que abasten un ampli ventall de gairebé trenta anys: des de la primera joventut de *Les dugues cartes* (1899) fins a la maduresa de *Jueus* (1935).

Ja a la segona part, dedicada a l'ecdòtica, s'ofereix l'edició dels textos dramàtics citats anteriorment. Si tenim en compte que quatre de les set obres no havien estat mai publicades en vida de l'autor –i algunes d'aquestes ni representades- hem optat per transcriure, primer de tot, el text original –manuscrit o mecanoscrit- i, posteriorment, editar-lo –ja que es trobava escrit originàriament en ortografia prefabriana- per tal d'acostar el document al lector actual sense traïr la voluntat fonètica, gramatical i prosòdica primigènica. En aquest sentit, el treball d'edició ha respectat els trets dialectals, els girs col·loquials i els nombrosos castellanismes presents a cadascuna de les obres per tal perservar intacta la viva estilística del text original.

Quant als textos editats en vida de l'autor, el treball ha estat menys costós perquè s'ha partit de les obres ja publicades per ser l'últim testimoni conservat de la seva voluntat. Amb tot, però, ha estat necessària una homogeneïtzació de criteris i algunes actualitzacions ortogràfiques –sempre que no afectessin la fonètica- que als anys vint no s'aplicaren.

En conclusió, doncs, el present treball segueix els mètodes propis dels estudis filològics, entesos en un sentit ampli i fruit de la suma d'un ventall de disciplines que s'entrellacen entre si. Quant a l'anàlisi literària de les peces teatrals ja comentada, s'han tingut en compte els procediments propis de la història de la literatura i la cultura, així com també els de l'estètica de la recepció a l'hora de presentar les ressenyes literàries de les obres a la premsa de l'època. Així mateix, durant el treball d'edició de les peces, s'ha seguit la

metodologia pròpia de la crítica textual i, més concretament, de l'ecdòtica. D'aquesta manera, s'ha fixat el text prenent com a referent l'última edició de cada una de les peces teatrals, modernitzant, sempre que ha estat possible, el text tenint en compte, si ha estat el cas, les diferents variants –lèxiques o argumentals– de cada una de les obres i respectant els castellanismes i les solucions verbals o lèxiques pròpies de la vivesa de la llengua oral de l'autor.

4. Discussió i resultats

Una vegada repassat, a l'apartat corresponent, l'estat de la qüestió dels pocs estudis que versen sobre la dramaturgia de Miquel de Palol, s'ha pogut constatar que, sovint, l'obra de l'autor gironí, a banda de poc recordada –i, sovint, poc valorada– ha romàs dispersa i a l'espera d'una catalogació que fins al present treball no s'havia produït. Com a conseqüència de la manca d'adreça general de la producció literària de l'autor, i de la teatral particularment, es produeixen oblit sistemàtics que s'han anat repetint d'estudi en estudi, sobretot pel que fa a l'obra paloliana inèdita. Descobrir-la, transcriure-la i editar-la ha permès d'arranjar el desgavell que existia al voltant de la bibliografia teatral de l'autor.

L'estudi de l'obra dramàtica completa, així com del context teatral i històric on s'havia produït l'èxit de les peces més populars ha ajudat, a més, a omplir un buit necessari per retratar el perfil particular d'un teatre fet fora de Barcelona i, alhora, a homenatjar la faceta de dramaturg d'un escriptor a qui tothom ha catalogat de poeta.

Com a resultat final, doncs, es posa l'obra dramàtica completa de Miquel de Palol a l'abast del lector actual amb la intenció de donar a conèixer la faceta menys coneguda de l'escriptor i contribuir que, justament cinquanta anys després de la seva mort, la seva memòria romangui ben viva dins l'imaginari col·lectiu i que el seu llegat teatral trobi el lloc que li correspon dins la tradició literària. I és que no es pot deixar de banda el paper que el propi autor juga dins el cànon literari actual, ja que, des d'un punt de vista històric, Miquel de Palol representa una baula imprescindible per entendre l'evolució de la literatura i de la cultura catalana contemporànies.

Estudi de l'obra teatral de Miquel de Palol i Felip

“El teatre havia estat una de les meves ambicions més grans.”

Miquel de PALOL. *Girona i jo*.

1. El teatre català del Modernisme als anys trenta⁵

1.1. Del tombant de segle al Teatre Íntim

La transformació històricament excepcional que va experimentar el teatre europeu entre les dues darreres dècades del segle XIX i la primera del XX és el principal punt de partença per comprendre i emmarcar el projecte de regeneració i actualització integral propugnat pel Modernisme teatral⁶. A partir de l'última dècada del segle XIX es va iniciar a Catalunya una reorganització en el desenvolupament de les formes de lleure, pròpia ja d'una societat industrialitzada, el teatre català va canviar d'aspecte i va fer esforços per modernitzar-se⁷. Els dramaturgs, conscients de l'abast dels seus objectus artístics i de la realitat que trepitjaven, van haver d'adaptar-se a la idiosincràsia moral i intel·lectual del públic habitual al teatre català si volien assolir una més àmplia acceptació social. Així

⁵S'ha cregut convenient repassar l'evolució del teatre català des del principi del s. XX fins als anys trenta per tal d'emmarcar l'obra dramàtica de Miquel de Palol, que abasta, amb pauses, més de tres dècades de producció: des del 1899 fins al 1935.

⁶Vegeu BATLLE I JORDI, Carles. *Adrià Gual (1891-1902): Per un teatre simbolista*. Barcelona: Curial, 2001; CASACUBERTA, Margarida, Francesc FOGUET, Enric GALLÉN i Miquel M. GIBERT. *El debat teatral a Catalunya: Antologia de textos de teoria i crítica dramàtiques: Del Modernisme a la Guerra Civil*. Barcelona: Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, 2011; CASACUBERTA, Margarida. "La fortuna d'Ibsen a la Catalunya dels anys vint." *Professor Joaquim Molas. Memòria, escriptura, història*. Barcelona: Publicacions Universitat de Barcelona, 2003: p. 285-299; CASTELLANOS, Jordi. *El modernisme. Selecció de Textos*. Barcelona: Les Naus d'Empúries, 1988. FÀBREGAS, Xavier. *Aproximació a la història del teatre català modern*. Barcelona: Curial, 1972; FÀBREGAS, Xavier. *Història del Teatre Català*. Barcelona: Editorial Millà, 1978. GALÍ, Alexandre. "Música, teatre i cinema." *Històries de les institucions del moviment cultural a Catalunya 1900-1936* (Llibre XII). Barcelona: Fundació Alexandre Galí, 1984: p. 279; GALLÉN, Enric. "El teatre". dins RIQUER, Martí de., Antoni COMAS i Joaquim MOLAS. *Història de la literatura catalana* (vol. 8). Barcelona: Ariel, 1986: p. 379-448; GALLÉN, Enric. "El teatre". dins RIQUER, Martí de., Antoni COMAS i Joaquim MOLAS. *Història de la literatura catalana* (vol. 9). Barcelona: Ariel, 1986: p. 413-462. MARFANY, Joan Lluís. "Pròleg" dins BROSSA, Jaume. *Regeneracionisme i Modernisme*, Barcelona: Edicions 62, 1969: p. 5-12; MARFANY, Joan Lluís. *Cultura i societat: els inicis del Modernisme a Catalunya*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 1985.

⁷Alexandre Cortada va publicar una de les primeres visions del conjunt de l'escena teatral catalana, "El teatre a Barcelona." El teatre català, segons Cortada, "relativament a la poca extensió de la nostra terra, produeix moltes obres; però, en canvi, la llur qualitat, en general, és molt inferior"; seguidament en detectava dos "defectes" –"el ser massa particularista i l'estat aïslat del de les altres bandes d'Europa"– que immediatament explicava: "Sempre ha tingut un caràcter i un temperament endarrerit, tant en la forma com en el modo de presentar els sentiments. Els mateixos medis d'expressió i el mateix modo de ser en general té ara que quan va començar trenta o quaranta anys endarrera, i no hi ha manera de treure'l d'aquí: sembla que s'hagi estancat". L'estancament del teatre català convertia, en conseqüència, la producció autòctona en un "teatre de barri" que "no té cap afició a les qüestions i problemes socials", cosa que el situava a anys llum de la modernitat. El teatre català, tocat del mal d'un "proteccionisme tan mesquí i antipàtic", s'arrossegava entre "vellúries, rancietats i mansuetuds" dintre les quals Cortada incloïa Frederic Soler, "Pitarra", que "marca el primer període, sentimental i bucòlic" del teatre català; Àngel Guimerà, que "marca el període romàntic antiquat i victor-huguesc", i Josep Pin i Soler, "que marca el període modern realista, manso i casolà". La conclusió de l'article de Cortada deixava la porta oberta a fer taula rasa del passat. Vegeu CORTADA, Alexandre. "El teatre de Barcelona." *L'Avenç*, núm. 9 (1892, setembre): p. 276-281.

mateix, els models dramàtics estrangers del tombant de segle van aconseguir un reconeixement artístic i un arrelament social remarcable.

Malgrat les dificultats serioses per assolir una projecció social encara més gran⁸, no es pot negar que amb el Modernisme es produí una transformació general i significativa de la literatura dramàtica catalana. És per aquest motiu, doncs, que es dibuixà ràpidament una situació cultural ben determinada: d'una banda, els sectors inclinats a l'acceptació plena d'un teatre modern en llengua catalana en fixaven els límits de caràcter moral o estètic i, de l'altra, el sector del públic receptiu a les manifestacions variades del teatre espanyol li costava d'identificar-se amb una tradició dramàtica catalana a la qual titllava sovint de peculiar.

Tot i que hi havia veus⁹ que consideraven que s'havia de recuperar la tradició autòctona de Josep Pin i Soler¹⁰ o Frederic Soler "Pitarra", per exemple, eren molts qui consideraven que, davant d'una herència poc plausible, calia una renovació profunda. L'estratègia modernitzadora propugnada per la jove intel·lectualitat catalana i canalitzada a través de *La Vanguardia* (a partir de 1881) i, sobretot, de *L'Avenç* (1889-1893), consistia a importar les propostes més innovadores del teatre europeu amb l'ànim de transplantar-les a Catalunya mitjançant traduccions i representacions, moltes vegades polèmiques. La consigna era clara: "Convé, doncs, instituir a Barcelona un teatre català modern en el que s'hi representin totes les obres estrangeres que signifiquin quelcom en el moviment general de la literatura dramàtica de tot Europa, alternativament amb les dels joves d'aquí Catalunya que vagin decidits pel camí de les tendències modernes. Un teatre aixís, a més d'anar contribuint al desenrotllament del gust del públic, nosaltres, que voldríem que es

⁸Les diverses mostres de regeneració de l'escena en llengua catalana no van arribar a assolir en cap moment les cotes de públic de les companyies professionals de teatre espanyol ni les de teatre català.

⁹Josep Piula va reivindicar el teatre de Josep Pin i Soler i, molt especialment, *Sogra i nora*, com un emblema i un referent ineludible del "verdader Teatro Català". El jove crític presentava també Ignasi Iglésias com l'únic dramaturg que havia seguit el bon camí que garantia la modernització de l'escena catalana sense desnaturalitzar-la. Vegeu PIULA, Josep [Josep Pous i Pagès]. "El teatro actual. III. Teatro català. II." *Catalunya Artística*, núm. 107 (1902, 3 de juliol): p. 426-427.

¹⁰"En un primer moment, havia semblat que Pin i Soler, amb les seves comèdies de costums, podia representar una alternativa. Casellas, a l'article [«*Revista teatral*. "La tia Teclata o una senyora ressentida"»] que li dedica [...] així ho declara, tot constatant alhora la decepció rebuda perquè esperava trobar personatges capaços d'oferir "la il·lusió de la vida real" i un cert interès, psicològic o anímic. I res d'això no hi era. Resulta, en aquest sentit, significatiu que reclami l'exemple de Flaubert com a model de rigor a oposar a la facilitat. I, doncs, que situï el teatre com un gènere noble, artístic, i no com un subproducte fet de trucs i de cops d'efecte, destinat a passatemps de les masses". Vegeu CASTELLANOS, Jordi. *El modernisme. Selecció de Textos*. Barcelona: Les Naus d'Empúries, 1988: p. 318.

reformés el modo de ser de nostra pàtria, podria servir per anar preparant totes les reformes polítiques i socials, de les que el teatre modern s'ha fet el defensor i l'impulsador.”¹¹

L'exemple més significatiu d'aquesta estratègia va ser *La Intrusa* de Maurice Maeterlinck, traduïda per Pompeu Fabra, amb motiu de l'estrena que se'n va fer a Sitges el 1893. Per als joves dramaturgs catalans,¹² aquesta peça teatral representava un dels models que hauria d'adoptar el teatre català, tot i que, ideològicament parlant, l'idealisme i l'espiritualisme maeterlinckià provocaren les reserves d'alguns components del grup de *L'Avenç*, com Jaume Brossa o el mateix Alexandre Cortada, partidaris d'un model de teatre realista. Per contra, Raimon Casellas i Santiago Rusiñol coincidien a veure Maeterlinck com el camí a seguir. En aquest sentit, amb *La Intrusa*, s'hi endevinava el refinament d'un teatre d'art, intel·lectual, íntim, per a la representació del qual s'havia de comptar, a més, amb una llengua mal·leable i moderna, que fos capaç d'expressar el *frisson nouveau* que assenyalava Raimon Casellas¹³, i amb un nou model d'interpretació, d'escenografia i de direcció.

La representació única del drama maeterlinckià va aconseguir aplegar, a Sitges, tots els defensors del Modernisme al voltant de l'objectiu comú de potenciar la modernitat per la modernitat, al marge de gustos i divergències més o menys personals, i es va convertir en una de les fites més importants del moviment, a més de demostrar la perfecta adequació de la llengua catalana a les exigències de la literatura moderna.

Amb *La Intrusa*, el simbolisme incorporava al teatre català un model de peça breu, centrada en l'obsessió per la mort, protagonitzada per figures abúlriques, essencialitzades i emmarcades per una freda escenografia, despullada d'objectes pintorescos i amarada de

¹¹CASACUBERTA, Margarida, Francesc FOGUET, Enric GALLÉN i Miquel M. GIBERT. *El debat teatral a Catalunya: Antologia de textos de teoria i crítica dramàtiques: Del Modernisme a la Guerra Civil*. Barcelona: Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, 2011: p. 105.

¹²“El llenguatge incoherent, indecís i balbucejant, amb prosòdia temàtica, de cantarella, de Maeterlinck, fou adoptat per alguns dels nostres intel·lectuals, com una pulcra expressió literària, en reacció contra el cru realisme, la xerrameca retòrica i les torrentades de frases i imatges de foc. Els efectes suggestius, de domini sobre les facultats receptores de l'espectador, de les quals feia tant d'ús l'autor belga, per tal de donar-los el màxim de teatralitat que compensés les divagacions del conjunt, també van ser emprats no poques vegades com a ressorts de més intensitat teatral.”(CURET, Francesc. *Història del Teatre Català*. Barcelona: Aedos, 1967: p. 337). Vegeu, també, Jordi CASTELLANOS. “El teatre.” *El modernisme. Selecció de textos*. Barcelona: Les Naus d'Empúries, 1988: p. 317-323.

¹³CASELLAS, Raimon. “*La Intrusa*. Drama de Mauricio Maeterlinck.” *La Vanguardia* (1893, 8 de setembre).

silencis i clarobscur.¹⁴ Sense acció aparent, i fins i tot sense trama, es presentava ben allunyada de la càrrega ideològica inherent, per exemple, al teatre de Henrik Ibsen. Els personatges, pràcticament immòbils, s'expressaven un un llenguatge precís, reiteratiu i evocador. Josep Carner¹⁵ va reconèixer que Maeterlinck “està destinat a influir poderosament en les corrents del nostre teatre contemporani” per “l'originalitat de factura, una fecunditat de fantasia i una vidència meravellosa que pocs escriptors del nostre temps posseeixen” i, sobretot, per un idealisme “hemosament simpàtic” que “provoca sovint l'alta emoció estètica” i que permet de transcendir, precisament, les misèries d'una realitat complexa¹⁶.

Henrik Ibsen, incorporat als repertoris de les companyies italianes que visitaven regularment Barcelona i estrenat per grups professionals i amateurs, merescué ben aviat l'atenció de Josep Yxart, com també la de Jaume Brossa, a propòsit de l'estrena d'*Un enemic del poble*¹⁷. Yxart va ser el primer a identificar l'obra ibseniana amb el “teatre d'idees” i destacar la modernitat¹⁸, la profunditat i l'extensió d'uns assumptes que, per la seva dimensió filosòfica i moral¹⁹, considerava difícils d'assimilar per un públic

¹⁴“Los silencios nocturnos y los rumores de la selva, las sombras espesas y los claros de luna, los lagos dormidos y los ecos lejanos, todas esas formas y sonidos de aparición noctámbula, todos estos estados de paisaje fantástico, guardan latentes analogías con los estados del espíritu, viniendo a ser sincrónicas aquellas modulaciones de naturaleza con vibraciones del alma, con ondulaciones de pensamiento, con latidos de corazón.” CASELLAS, Raimon. *Ibidem*.

¹⁵Maeterlinck fou, sens dubte, un dels punts de referència artística per a Josep Carner: “nosaltres, els que creiem que l'art no es limita a la escultura com volen els clàssics, ni ha de reduir-se a una música més o menys sonora com esperen alguns moderníssims, reconeixem en Maeterlinck a un dels més elevats esperits dels últims temps. Nosaltres, els que posem l'art del dolor davant de l'Art del Plaer, trobem en ell exemple i encoratjament.” CARNER, Josep. “A propòsit de Maeterlinck.” *Universitat catalana*, núm. 7 (1901, maig) 1901: p. 105 recollit per Loreto BUSQUETS dins *Estudis inèdits i dispersos de Josep Carner (1898-1903)*, vol. II, Barcelona, 1984: p. 127.

¹⁶CARNER, Josep. “A propòsit de Maeterlinck.” *Universitat Catalana*, núm. 5-7 (1901, març-abril): p. 68-70, 84-85 i 103-105. Sobre el primer Carner, vegeu AULET, Jaume. *Josep Carner i els orígens del Noucentisme*. Barcelona: Curial, 1992.

¹⁷FRIMAN [Jaume Brossa]. “Un enemic del poble.” *L'Avenç*, núm. 8 (1893, 30 d'abril): p. 120.

¹⁸Margarida Casacuberta assenyala que “la psicologia humana, escindida i vulnerable, és el que Ibsen intentarà d'explicar a través de la construcció d'un sistema de símbols que li serveix per crear una nova mitologia i, sobretot, un llenguatge nou que determinarà l'evolució del teatre modern”. CASACUBERTA, Margarida. *Professor Molas. Memòria, Escripura, Història*. Barcelona: Publicacions Universitat de Barcelona, 2003: p. 288.

¹⁹“El que queda clar és que la tragèdia de l'home modern, segons es desprèn del darrer teatre d'Ibsen, té molt a veure amb les construccions mentals de cada individu, que són les que determinen que la tendència a la inhumanitat i a la destrucció sigui inherent a la condició humana malgrat el pes de la història i les múltiples capes de cultura que el ser humà ha estat capaç d'anar-se posant al damunt per tal d'escapar dels embats de la bèstia. No és estrany, doncs, que Freud utilitzés les obres d'Ibsen, al costat de les de Shakespeare, Sòfocles i Eurípides, per construir el seu discurs sobre l'inconscient i el subconscient.” CASACUBERTA, Margarida. *Ibidem*: p. 289.

“meridional”²⁰. A partir del 1893, doncs, Ibsen esdevingué, com escriu Joan-Lluís Marfany, “el símbol del modernisme químicament pur i d’aquest art social en el qual la ideologia radical s’aliava a l’avantguarda literària.”²¹ A més, l’autor noruec fou instrumentalitzat pels sectors anarquistes, intel·lectuals i petitburgesos²². Per als primers, era “l’home que havia estat capaç de donar expressió a una idea d’emancipació absoluta que el comú dels mortals només podia entreveure vagament en la forma boirosa i inefable d’una llunyana utopia”; per als segons, la resposta ultraindividualista que Ibsen oferia a la llibertat humana s’identificava plenament amb el seu elitisme. En definitiva, el teatre d’Ibsen “agradava als intel·lectuals²³ perquè era difícil i ple de símbols obscurs i es prestava, doncs, a ser analitzat, interpretat i discutit [...], i agradava als obrers i als petitburgesos perquè era, al mateix temps, un teatre naturalista que no violentava, per consegüent, els seus hàbits estètics i s’adeia amb la idea que l’art ha de representar la vida”²⁴. A qui no va convèncer, en canvi, pel “pessimisme” inherent als mateixos plantejaments realistes, va ser a un jove Josep Carner que, l’any 1901, qualificà el dramaturg noruec de “sorrut, biliós, solitari,”²⁵ l’acusà d’exagerar la tendència proindividualisme que vertebrava unes obres que “resulten certes, sí, però pessimistes, febleses, parlant més al cap o als nervis que al sentiment, boirosament simbòliques, de vegades, però molt poques escrites amb l’olímpica serenitat del geni de què foren mestres Homer, Goethe i Dant”²⁶.

Conceptes com l’esperit de rebel·lia, la lluita de l’individu contra l’Estat i les lleis expliquen que l’obra d’Henrik Ibsen fos ben acollida per la jove intel·lectualitat

²⁰YXART, José. “Nuevas direcciones dramáticas. En el extranjero.” *El Arte Escénico en España* (vol. 1). Barcelona: La Vanguardia, 1894: p. 241-255.

²¹MARFANY; Joan Lluís. *Cultura i societat: els inicis del Modernisme a Catalunya*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 1985: p. 88.

²²La influència d’Ibsen, circumscrita essencialment als sectors descrits, arribà a ser tan incisiva com la de Richard Wagner en els ambients burgesos. Als ulls dels modernistes, Wagner fou l’encarnació divina de l’artista perfecte i la seva obra, la realització de l’ideal absolut. Ara bé, al marge de la creació de l’Associació Wagneriana el 1901, l’influx wagnerià sobre la literatura dramàtica catalana fou, en relació amb el d’Ibsen, poc original i esquitit. Sobre la recepció d’Ibsen a Catalunya, vegeu CASACUBERTA, Margarida. “La fortuna d’Ibsen a la Catalunya dels anys vint.” *Professor Joaquim Molas. Memòria, escriptura, història*. Barcelona: Publicacions Universitat de Barcelona, 2003: p. 285-299.

²³Tot i aquest apunt, Margarida Casacuberta és de l’opinió que Catalunya “es manté, en general i malgrat l’aspiració a la modernitat de determinats sectors de la intel·lectualitat catalana, perfectament indiferent al teatre d’Ibsen. O, encara més, refractària. En realitat, la commemoració del centenari del naixement del dramaturg noruec, que Europa va celebrar amb gran parafernàlia, va passar sense pena ni glòria a Barcelona”. CASACUBERTA, Margarida. *Ibidem*: p. 289.

²⁴Marfany, Joan Lluís. *Op. cit.*: p. 127-128.

²⁵Josep CARNER. “A propòsit de Maeterlinck.” *Universitat Catalana*, núm. 5 (1901, març): p. 68-70.

²⁶Josep CARNER. “Ibsen i Tolstoi.” *Universitat Catalana*, núm. 13 (1901, novembre): p. 196.

modernista²⁷ i per l'estament popular, perquè s'emmotllava perfectament, en aquest sentit, al caràcter català i al moment del seu desenvolupament. Cal advertir que Joan Maragall havia manifestat, en el seu article *Alma catalana*: “[Els catalans] satisfan millor la seva sociabilitat on menys lligats se senten per ella. Dins de cada català hi ha un anarquista”²⁸. I encara des de les pàgines del *Diario de Barcelona*, el 10 de desembre de 1892, advertia: “...no s'oblidi que Enric Ibsen és l'ídol de certa joventut moderna; i tampoc s'oblidi que els poetes i els filòsofs solen ésser els precursors dels grans moviments humans”.²⁹

Sense anar més lluny, Ibsen va ser el punt d'arrencada, per exemple del teatre d'Ignasi Iglésias³⁰ o de Santiago Rusiñol (*Llibertat!*, 1901), i es va convertir en un dels referents del nou i modern teatre català³¹ i va influir sobre les trajectòries de dramaturgs com Josep Pous i Pagès, Jaume Brossa, Joan Torrendell o Felip Cortiella³². El drama ibsenià oferia als uns i als altres un model teatral que es caracteritzava pel caràcter analític i per

²⁷Per a Jordi Castellanos, Ibsen i Maeterlinck esdevenen “els dos punts de referència inicials en l'esforç de creació d'un teatre modern”. CASTELLANOS, Jordi. *Op. cit.*: p. 317.

²⁸Francesc Curet, *Op. cit.*: p. 336.

²⁹Ibidem: p. 337.

³⁰Cal tenir present que Ignasi Iglésias no va beure de la tradició del teatre català i, per això, es percep la influència d'Ibsen, Hauptmann i Maeterlinck en algunes de les seves produccions.

Joan Maragall va traçar la figura d'Ignasi Iglésias en un text escrit el novembre de 1906 que porta per títol “El poeta dels humils”. Deia, entre altres coses: “Sabeu quina és la primera virtut de tota l'obra de l'Iglésias? Doncs, és l'amor: és a dir, l'amor humanitari, el sentiment actiu de la germanor de tots els homes, i fins de l'home amb les coses: és un posat d'home fort, entendrit en la contemplació de la vida. Això ha traspuat sempre de les obres d'Iglésias, fins d'aquelles que semblen inspirades en tesis ben contràries a aquell sentiment, fins en la sàtira més amarganta, fins en l'himne més esbojarrat a l'individu triomfant; sempre en el fons de qualsevolga d'aquestes coses hi ha una ànima fortament entenedrida, que, tesi, sàtira, himne i contemplació, tot ho resol en amor: totes les seves actituds es defineixen en el gest de l'home que abraça”. MARAGALL, Joan. *Obres completes* (volum 1). Barcelona: Editorial Selecta, 1981: p. 871-872.

³¹Per a Iglésias, el teatre català «“s'està morint per no dir que ja és mort” a causa del “despreci amb què [el públic] es mira lo que de casa seva és, los actors per son poc estudi i els autors per ses tendències massa arqueològiques. [...] Per a revifar lo nostre teatre s'han d'establir moltes coses si no del tot noves, combatudes per lo *revolucionàries* i modernes.” Del que es tractava era d'abandonar els models establerts i estereotipats del teatre romàntic i costumista i imposar uns nous cànons dramàtics a seguir: el teatre modern francès, “no abandonant per això en ses obres l'ambient que ens rodeja i ens dóna vida i caràcter propi”; el naturalisme: “l'adaptació a l'escena de la *Thérese Raquin*, de Zola, malgrat son poc èxit, representa un dels moments crítics del progrés dramàtic; fou a modo d'una revolució dintre de l'evolució lenta dels procediments teatrals”; Tolstoi. I, finalment, “la gegantina figura d'Enric Ibsen”, sota la influència del qual, “i dels que segueixen en lo seu camí lo teatre realista pur se va transformant lentament i entrant de ple dintre del simbolisme filosòfic sense abandonar l'esfera de lo real i renegant cada dia més del convencionalisme.”» IGLÉSIAS, Ignasi. “L'evolució teatral.” *Lo Teatre Regional*, núm. 45 (1892, 17 de desembre): p. 102; núm. 49 (1893, 14 de gener): p. 1-2; núm. 52 (1893, 4 de febrer): p. 1-2 dins GALLÉN, Enric. “El teatre. Ignasi Iglésias.” *Història de la literatura catalana* (vol. 8). Barcelona: Ariel, 1986: p. 395-396.

³²Ibidem: p. 394-405.

l'impacte social i polític d'uns textos que vehiculaven conceptes revulsius des del punt de vista filosòfic, moral i ideològic per al conjunt de la societat del seu temps³³.

L'adopció de Gabriele D'Annunzio funcionà de nexa d'unió de les dues doctrines oposades dins del Modernisme, les representades pel decadentisme i pel vitalisme. Tanmateix, la recepció i sobretot la influència de l'obra dramàtica de D'Annunzio, destinada a restaurar la tragèdia grega³⁴, va ser molt desigual en el teatre català. Entre el 1898 i el 1908, per exemple, no es troba cap incidència significativa de la producció teatral dannunziana, ni cap possible model o cànon de teatre poètic entre els autors sorgits, promoguts i difosos durant el Modernisme, llevat d'alguna proposta d'Adrià Gual. El que es pot copsar, en canvi, durant aquests anys són determinats tempteigs de dur el teatre cap a una vessant lírica o poètica en una direcció antidannunziana.

També, a partir del tombant de segle, cal esmentar la progressiva presència d'autors vinculats a la generació modernista espanyola: des de Jacinto Benavente fins a Manuel Linares Rivas, un dels seus acòlits. En el seu moment Benito Pérez Galdós³⁵ i Jacinto Benavente van rebre també el reconeixement del Teatre Íntim, el qual els va representar en català³⁶. Seguint la mateixa línia, cal anotar que algunes de les primeres obres de Ramón del Valle-Inclán³⁷ van ser representades i estrenades per primer cop a Barcelona.

L'aparició del Teatre Íntim el 1898, creat per Adrià Gual amb l'ajuda de Salvador Vilaregut, Miquel Utrillo, Josep Pujol i Brull, Joaquim Pena i Enric de Fuentes, entre altres, assenyalà un moment interessant en la renovació i evolució dels valors escènics,

³³«Fet i fet, l'estrena d'Ibsen va ser un gran èxit i va provocar fins i tot una moda –efímera, no cal dir-ho de “teatre social” que va permetre a Ignasi Iglésias d'estrenar en els circuits comercials la primera obra ibseniana del teatre català, *L'argolla*, que provocà prou escàndol com per tancar-li les mateixes portes que la moda li havia obert.» CASTELLANOS, Jordi. *Op. cit.*: p. 319.

³⁴El 1898 l'aparició de la revista *Catalònia* (1898-1900) va assenyalar un punt d'inflexió, una nova orientació estètica de caràcter classicitzant del moviment modernista, que cal situar també dins d'un marc de recuperació i valoració de la tragèdia -de la grega, especialment-, per part del moviment simbolista.

³⁵En la dècada dels anys noranta, la recepció del teatre espanyol contemporani en l'escena professional catalana de ressò clarament significatiu es va produir amb Benito Pérez Galdós, un escriptor estretament vinculat a l'esperit de la revolució de setembre de 1868, amb una aposta personal de teatre realista com l'obra *Mariucha*, estrenada al Teatre Eldorado el 1903. Galdós va ser sempre molt ben acollit per un sector de la crítica i de la intel·lectualitat catalanes, tant pel caràcter “modern” de les seves propostes literàries com pel seu compromís social i polític.

³⁶*Torquemada en el foc*, de Galdós fou adaptada per J. Pujol Brull (Teatre de les Arts, 1904) i l'obra de Benavente, *La casa de la dicha*, fou una versió de Gual (Teatre de les Arts, 1903).

³⁷*Águila de blasón* (Teatre Eldorado, 1907), *Voces de gesta* (Teatre Novetats, 1911), *El yermo de las almas* (Teatre Principal, 1915) i *La cabeza del Bautista* (Teatre Goya, 1925).

tant en l'essència de les obres com en la presentació i la interpretació. Potser el mot "Íntim", aplicat al teatre, semblava un contrasentit, per bé que responia en principi a un propòsit que les circumstàncies obligaren a modificar –ja que el petit cenacle inicial s'hagué de convertir en un estadi més ampli-, però sense renunciar al principi d'alliberar el teatre de les rutines per convertir-lo en un art digne i elevat. No aspirava a adreçar-se a grans masses, sinó que es dirigia a un nombre reduït, però selecte, d'espectadors. Els motius de la instauració del Teatre Íntim consistien, principalment, en un gest de protesta adreçat a la rutina professional i a la descurança, per no dir la prevenció sistemàtica, davant de tot allò que presentés caires d'inquietud renovadora.

En posar en marxa el Teatre Íntim, sembla que aquest va equivocar-se en l'intent d'atraure els autors catalans a la seva empresa, perquè, tant als consagrats com als inèdits, no els venia de gust estrenar les seves obres davant un públic de selecció i amb la limitació d'una o dues representacions, sense els estímuls, en conseqüència, de la popularitat i del profit material. De tota manera, però, gràcies al Teatre Íntim, es pogueren conèixer tant les obres clàssiques com modernes del teatre mundial, moltes de les quals només havien arribat fins aleshores a l'escena catalana per mitjà de les companyies foranes.

1.2. De l'esclat del Paral·lel a la I Guerra Mundial

Durant la primera dècada del segle XX, el teatre català, que ja disposava d'una tradició considerable de comèdies de costums, va començar a assumir gradualment i plena la fórmula essencial del teatre de bulevard que fou la comèdia burgesa. Els teatres del

Paral·lel³⁸ van oferir, a més de melodrames³⁹, pantomima⁴⁰ i circ⁴¹, sainets i revistes⁴², el vodevil francès⁴³. Les traduccions catalanes i els vodevils ja originàriament concebuts en català van convertir el subgènere en un espectacle eminentment popular⁴⁴, més o

³⁸ Al cap d'un temps l'oposició entre la *ciutat vella* i la *ciutat nova* es va veure modificada pel desplegament del Paral·lel, el suburbi que finalment havia de ser el centre bàsic de la indústria de l'espectacle dels sectors més populars de l'àrea barcelonina fins al final de la Guerra Civil. Els cabarets no feien sinó completar "un cistell de manifestacions diverses com el circ, la pantomima o el teatre per hores en els locals del Paral·lel. Més encara: les possibilitats del món de l'oci es van ampliar amb espectacles de nova factura com el cinema, que ben aviat va passar a ser la competència principal i més immediata de la indústria teatral". Vegeu CASACUBERTA, Margarida, Francesc FOGUET, Enric GALLÉN i Miquel M. GIBERT. *El debat teatral a Catalunya: Antologia de textos de teoria i crítica dramàtiques: Del Modernisme a la Guerra Civil*: p. 21.

³⁹ El melodrama "cerca l'emoció directa a través de personatges extrems que travessen situacions límit. La influència francesa era evident en autors de melodrames d'èxit al Paral·lel, com ara Emilio Graells o Gonzalo Jover, però adaptada al gust local, de caire molt més popular." ALBERTÍ, Xavier i Eduard MOLNER. "Per què no en sabíem res?" *El Paral·lel, 1894-1939: Barcelona i l'espectacle de la modernitat*. Barcelona: Diputació de Barcelona, 2012: p. 146. Vegeu també BADENAS, Miquel. *El Paral·lel, història d'un mite. Un barri de diversió i d'espectacles a Barcelona*. Lleida: Pagès Editors, 1998.

⁴⁰ Aquest "art d'explicar històries amb la gestualitat i sense la paraula [...] va tenir una presència important al Paral·lel d'ençà que els Onofri es van instal·lar al Teatre Circ Espanyol el 1898. [...] La pantomima va declinar de forma definitiva a Barcelona després de la Setmana Tràgica. Els anys d'esplendor del gènere van coincidir amb la popularització del primer cinema; en diversos barracons del Paral·lel s'oferien senzilles representacions de mim entre projecció i projecció". *Ibidem*: p. 140.

⁴¹ "Malgrat que el primer local escènic construït al Paral·lel va ser un circ (el Circ Espanyol Modelo) fins que un incendi el va convertir en el Teatre Espanyol, el gènere circense no fou mai hegemònic als teatres de l'avinguda. El trobem com a presència fragmentària als espectacles de varietats, a les barraques de fira o a les revistes." *Ibidem*: p. 142.

⁴² "Joaquim Montero fou un pioner al Paral·lel de la revista, un gènere fill o germà de l'espectacle de varietats. L'èxit del seu espectacle *Arriba el telón* va ser la primera mostra de tot un seguit de personatges tipus i de recursos musicals i dramàtics que la revista del Paral·lel faria evolucionar. Després de la Gran Guerra la influència internacional, el cosmopolitisme, es va deixar notar en totes les facetes de l'espectacle popular, i molt especialment en el teatre musical de varietats, que a partir dels anys vint va agafar una nova embranzida a través de l'enorme èxit de les grans revistes de Manuel Sagrañes. Al Paral·lel se seguia l'exemple de París, amb revistes de números tancats, sense un argument aglutinador de l'espectacle, amb un ambiciós imaginari escènic, amb grans figures de l'escena local i internacional. Amb les revistes van arribar les grans innovacions escenotècniques, com ara les plataformes giratòries de Max Reinhardt que acabava d'inventar a Berlín o les noves formes d'il·luminació escènica." *Ibidem*: p. 148.

⁴³ Xavier Albertí i Eduard Molner fan palès la diferència notòria de recepció amb què des de França s'han acollit gèneres populars com el vodevil: "El que intentem dir, doncs, és que si en altres cultures nacionals, com la de la veïna França, s'han incorporat a l'imaginari col·lectiu tot un seguit de manifestacions de la cultura popular i de masses escènica sorgides cap a finals del segle XIX i el primer terç del segle XX, fins i tot com a expressions d'una inqüestionable *experiència de modernitat*, aquí, aquest escena adreçada al gran públic no s'ha *patrimonialitzat* malgrat que els seus exemples històrics hagin estat singulars i genuïns". *Ibidem*: p. 16.

⁴⁴ Els sectors populars van disposar, també, d'altres espais específics de lleure, vinculats a centres, entitats i institucions religioses, culturals, polítiques o socials per poder desenvolupar i conrear les seves inquietuds intel·lectuals i artístiques, entre les quals les relacionades amb el teatre d'aficionats. De fet, el mateix Miquel de Palol explica els seus orígens teatrals a *Girona i jo* i els vincula directament al Círculo de Obreros gironí. Vegeu PALOL, Miquel de. *Girona i jo*. Edició de Pep Vila. Girona: CCG Edicions, 2010: p. 98.

menys desvergonyat, d'índole essencialment còmica, molt poc adequat per al públic⁴⁵ que freqüentava els teatres del centre de la ciutat⁴⁶.

De fet, en el vodevil representat en català,⁴⁷ es poden distingir dues línies complementàries: una fonamentada en la insinuació i en un cert grau d'el·lipsi, freqüent entre els vodevils representats per la companyia d'Elena Jordi⁴⁸ des del Teatre Espanyol durant les temporades de 1914 a 1919; una altra de més directa, amb un humor immediat, i, de vegades obvi, molt característica dels vodevils que representava la companyia de Josep Santpere al Teatre Apolo, primer, i també al teatre Espanyol, després. Tot i així, però, tret de poques excepcions, no es pot parlar pròpiament d'una tradició de vodevil original en català durant les primeres dècades del segle, perquè en els escenaris dominaren

⁴⁵“Els rics, al contrari que al Montmartre contemporani, no tenien res a veure amb el Paral·lel. Era poble i volia ser poble, per la seva gent, per les seves pantomimes i els seus melodrames, per la seva retòrica de míting, per la seva música de raval, pel seu argot i per la seva prostitució caminadora. Anava una mica brut, i tenia un cert orgull de classe d'anar una mica brut. Al matí passaven els carros del moll, i als vespres se'n tornaven, i aquella pols grisa que aixecaven els carros i el negre del carbó del port formaven els colors del Paral·lel, colors de vaixell de guerra, perquè ell era un vaixell de guerra.” CABAÑAS GUEVARA, Luis [pseudònim de Rafael Moragas i Màrius Aguilar]. *Biografía del Paralelo*. Barcelona: Memphis, 1945: p. 90-91 dins ALBERTÍ, Xavier i Eduard MOLNER. “Per què no en sabíem res?” *El Paral·lel, 1894-1939: Barcelona i l'espectacle de la modernitat*. Barcelona: Diputació de Barcelona, 2012: p. 16-17.

⁴⁶Mentre el Teatre Principal i el Gran Teatre del Liceu encarnaven les necessitats socials i els gustos culturals i artístics de la mitjana i alta burgesia barcelonines, el públic del Romea procedia “de la classe menestral, la que s'estén per palcos i platea, i de la classe treballadora, el que ocupa el segon pis. La precedent divisió marcadíssima i casi bé l'única que exactament pot fer-se tractant-se del Romea” (BERNAT I DURAN, Josep. “Públic.” *Teatre Català (instal·lat en el de Romea). Temporada de 1898 a 99. Empresa. Autors. Decorat. Públich. Estudi*. Barcelona: Francisc Badia, 1899: p. 57-58 dins CASACUBERTA, Margarida, Francisc FOGUET, Enric GALLÉN i Miquel M. GIBERT. *El debat teatral a Catalunya: Antologia de textos de teoria i crítica dramàtiques: Del Modernisme a la Guerra Civil*: p. 20). De fet, Josep Carner denominà el Romea com un “casino recreatiu de la menestralia barcelonina, teatre de barri i de botiga”. CARNER, Josep. “Lletra a D. Narcís Oller.” *Empori*, núm. 7 (1908, gener): p. 5.

⁴⁷El novembre de 1930, des de les pàgines de *Mirador*, Jaume Passarell s'exclama contra la degeneració del vodevil, entès, des de la seva òptica particular, com «un gènere obertament pornogràfic i artísticament deplorable per les seves interpretacions barroeres: “Hi ha hagut temporada que ha calgut defensar-la a base de teatre de districte cinquè, més o menys realista, i de sainets. D'uns quants ençà, els èxits grossos dels teatres de vodevil han estat obtinguts amb obres de l'Amichatis i els subsainets d'En Roure, les quals no són vodevils. Aquesta paradoxa té un sentit molt clar. En dir que el públic ho vol així fa l'efecte que se surt al pas d'un possible retret. I de passada, carregar a gratcient el mort al públic d'una culpa que és exclusiva dels actors, partidaris del mínim esforç –és més còmode, en efecte, sortir a escena a fer el beneït que haver d'estudiar i interpretar dignament un tipus; i de certs autors del Paral·lel, els quals –Déu hi faci més que nosaltres- es defensen com poden, perquè no poden fer altrament. La manca de visió dels que porten el cap acaba d'arrodonir aquest conjunt lamentable.”» PASSARELL, Jaume. “La degeneració del vodevil.” *Mirador*, núm. 95 (1930, 27 de novembre): p. 5 dins ALBERTÍ, Xavier i Eduard MOLNER. *Op. cit.*: p. 15.

⁴⁸Elena Jordi (tot i que el seu nom autèntic era Montserrat Casals) representava “un nou tipus de dona que començava a fer-se lloc en una societat, com la catalana, que anava incorporant a marxés forçades la laïcitat en els seus comportaments, valors i costums. El fenomen és una expressió de la modernitat perquè prescindia de la moral d'abans, per relacionar-se amb els altres i amb el propi cos d'una manera alternativa.” ALBERTÍ, Xavier i Eduard MOLNER. *Op. cit.*: p. 19.

molt àmpliament les traduccions i les adaptacions més o menys actualitzades de vodevils francesos.⁴⁹

Amb tot, durant molt de temps, la presència de la llengua catalana en aquests nous espais del Paral·lel⁵⁰ va ser excepcional⁵¹ i les representacions, escasses. Les “Vetllades Avenir” (1902-1905), dirigides per Felip Cortiella, que van captar un petit nucli conscienciat entre els intel·lectuals i un públic obrer⁵², molt proper o identificat amb l’anarquisme, i algunes sessions comptades dedicades al teatre dramàtic i líric en català⁵³ a finals sobretot de la primera dècada del nou segle en serien dos exemples.

⁴⁹CASACUBERTA, Margarida, Francesc FOGUET, Enric GALLÉN i Miquel M. GIBERT. *Op. cit.*: p. 94-95

⁵⁰Jaume Passarell, en un altre article publicat a *Mirador* el setembre de 1929, surt al pas del Paral·lel i el reivindica com un “barri eminentment popular”: “I a propòsit del Paral·lel. Ja us he dit que els intel·lectuals el menyspreen, doncs no tenen raó ni motiu. Heu de tenir en compte que el Paral·lel és un barri eminentment popular. Això no és pas un defecte, penso. Precisament, al Teatre Victòria es va estrenar la famosa *Auca del senyor Esteve*, d’En Russinyol, que fou un dels èxits més grossos de teatre català. Tingueu present que aquesta obra feia un feix d’anys que rodava pels teatres del centre. Els empresaris no la volien. Fou un empresari castellà, En Blasco, qui es decidí a estrenar-la. Es gastà més de vuit mil duros per a muntar-la. Al Paral·lel s’estrenà *La Marieta de l’ull viu*. Aquesta obra sembla un reflex de l’altra, però. I al Paral·lel es descabdellà també la temporada del Sindicat d’Autors Catalans, que acabdillaven, si no recordo malament, l’Iglésias i En Pous i Pagès. Perdoneu que m’hagi ficat en un pla que no és el meu. Però és que el Paral·lel no és pas un barri bord. El que us he dit ho demostra de sobres. No obstant sembla que es tingui interès a fer-li passar. [...] Jo no em puc queixar, ni em queixo. Què voleu més? El que em satisfà del tot és pensar que he aconseguit fer de la revista una cosa exclusivament barcelonina. Jo també, de certa manera, contribueixo a l’esplendor del nostre teatre.” Vegeu FREIXENET [pseudònim de Jaume Passarell]. “Parlant amb en Sugrañes.” *Mirador*, núm. 35 (1929, 26 de setembre): p. 5, dins ALBERTÍ, Xavier i Eduard MOLNER. *Op. cit.*: p. 15-16.

⁵¹Un Paral·lel, en paraules d’Enric Gallén, «culturalment espanyolitzat i esca del pecat, on, tanmateix amplis sectors socials omplien els locals. Hi havia, però, un menyspreu i un rebuig generalitzat envers el Paral·lel per part de la classe intel·lectual. Tintorer, per posar un cas, el qualificà així: “és un centre d’espectacles en què la grolleria, el mal gust, la pornografia en una paraula, els darrers avenços de la degenerada dramaturgia castellana hi fan llur niu”». Vegeu “El teatre Català i els seus enemics. Una aclaració. La conferència de l’Iglésias.” *La Escena Catalana*, núm. 298 (1912, 22 de juny): p. 3-5 dins GALLÉN, Enric. *Història de la literatura catalana*: p. 391.

⁵²És prou eloqüent el comentari que es recull a *El Teatre Català* d’un espectador d’una funció de la companyia de Miquel Rojas al Teatre Apol[o], J. Farran Torras: “Allí vaig trobar la prova de que el poble és resistent. Una generació hi havia reunida per a fruir, a llur manera, les escenes patètiques d’un drama. Era exemplar l’actitud de tota aquella gent, car hem de tenir en compte que els pesats treballs a què està subjecta tota la setmana, no els acovardia ni els llevava l’interès d’acudir al teatre, a on sofrien les dures molèsties de les aglomeracions en lloc incòmode i tancat. El públic era una massa d’hòmens i dones, apretats els uns amb els altres, aguantant de peu dret, molts d’ells, tota una tarda, havent de respirar una atmosfera espessa, aviciada, amb una calor asfixiant. Aquest públic restava quiet, silenciós, pacient, absorbit per l’interès que li despertava lo que en la escena hi havia. Quan en ella feia l’aparició d’un determinat personatge; quan l’actor adoptava una actitud significativa; quan una frase eixia virulenta o agressiva, tan sols aleshores s’aixecava, fins dels més obscurs indrets de la sala, un remoreig imponent com l’oleatge bramador”. Vegeu “Conversa amb en Miquel Rojas. Sobre el públic de melodrama.” *El Teatre Català*, núm. 174 (1915, 26 de juny): p. 422 dins CASACUBERTA, Margarida, Francesc FOGUET, Enric GALLÉN i Miquel M. GIBERT. *El debat teatral a Catalunya: Antologia de textos de teoria i crítica dramàtiques: Del Modernisme a la Guerra Civil*: p. 26.

⁵³La darrera etapa del Sindicat d’Autors Dramàtics Catalans tingué lloc en el Teatre Espanyol.

Cap al 1914 la revista *El Teatre Català*⁵⁴ (1912-1917) va llançar una campanya reivindicativa de la tradició dramàtica catalana vuitcentista, alhora que qüestionava l'orientació de determinades manifestacions de teatre català que trepitjaven els escenaris del Paral·lel. El rerefons de la qüestió evidenciava un cop més el conservadorisme d'un públic majoritàriament partidari del teatre català, el qual va respondre positivament a l'organització d'un cicle retrospectiu d'autors del segle XIX. Des de finals de segle, doncs, el teatre català s'havia modernitzat en comparació amb el llegat rebut, i encara vigent, de la tradició vuitcentista, però havia depès excessivament dels cànons estrangers, que havien estat utilitzats de manera massa mimètica per determinats autors. D'altra banda, el nou teatre en llengua catalana encara no havia estat assumit com a propi per tots els estaments socials del país, alguns dels quals no van arribar a acceptar o assimilar algunes de les manifestacions que havien estat proposades per la nova dramaturgia catalana.

També durant aquesta primera dècada es van fer públiques les primeres estimacions relacionades amb el nou panorama cultural i artístic que s'havia creat en el tombant de segle. Al centre de la ciutat, els teatres Romea⁵⁵ i Novetats van alternar bàsicament les aportacions més populars amb algunes de caràcter més minoritari en relació tant amb la pròpia tradició com amb el teatre estranger traduït al català. Es va constatar, també, el desinterès generalitzat de l'alta burgesia cap al teatre estranger modern i la ratificació del rebuig cap al teatre català representat al Romea⁵⁶: “La gente de dinero, la que podríamos

⁵⁴La revista *El Teatre Català*, dirigida per Francesc Curet, continuà, en part, *L'Escena Catalana*. En paraules d'Alexandre Galí: “*El Teatre Català* va deixar l'aire vuitcentista de *L'Escena Catalana*, es va vestir de bon paper *couché* per als gravats i amb una coberta decorativa de l'Adrià Gual; va millorar la tipografia i al costat d'un noticiari semblant al de *L'Escena Catalana*, però no tant minucios, acull la doctrina, la literatura i la música.” GALÍ, Alexandre. “Música, teatre i cinema.” *Històries de les institucions del moviment cultural a Catalunya 1900-1936* (Llibre XII). Barcelona: Fundació Alexandre Galí, 1984: p. 279.

⁵⁵Enric Gallén explica que “poc després de les temporades d'Enric Giménez al Principal, i de la Nova Empresa de Teatre Català, dirigida per Gual, el local del Teatre Romea fou lliurat, el 1911, al teatre castellà i no tornà a ser l'aixopluc estable del teatre català fins a 1917 amb l'empresa de don Evarist Fàbregas.” GALLÉN, Enric. “El teatre”. dins RIQUER, Martí de., Antoni COMAS i Joaquim MOLAS. *Història de la literatura catalana* (vol. 8). Barcelona: Ariel, 1986: p. 391.

⁵⁶Quan la temporada 1911-1912 el Teatre Romea va abandonar la seva dedicació habitual al teatre català en profit del conreu exclusiu del teatre en llengua espanyola, es van posar de manifest les greus dificultats d'estabilització de l'escena professional en català i la fidelització d'uns determinats segments de públic: «Pase lo de que la aristocracia, por motivos que ignoramos, no quiera saber nada del Teatro Catalán. Pero lo que no se explica, lo que de ningún modo puede explicarse satisfactoriamente es que los propios regionalistas, que hasta cierto punto tienen un deber moral de concurrir al Teatro Catalán, lo abandonen lo mismo que los demás. Eso sí que no tiene perdón de Dios ni del Doctor Robert, principal apóstol del catalanismo. No se intente decir que los regionalistas en Barcelona son pocos para poder ellos solos sostener el Teatro Catalán; no se intente decir eso, porque una población que en unas elecciones deposita 53.000 votos regionalistas en las urnas, bien puede y sin necesidad de ningún esfuerzo titánico, sino con mucha facilidad, mantener abierto un teatro como el Romea. Hay en Barcelona un crecido número de regionalistas

llamar aristocràcia barcelonesa, no se ha vist mai congregada en el Teatre Romea, ni ha sentit mai un àpex d'interès per les obres catalanes. Les ha faltat, per tant també al Teatre Romea el concurs de la gent de diners, factor importantíssim, que hagués pogut amb el abonament fer més llevadera la situació del Teatre Romea”⁵⁷.

En aquest sentit, doncs, la renovació del jove teatre català en la primera dècada del segle XX es va realitzar en funció de l'acceptació establerta pels espectadors del Romea, ja que en aquest teatre “hi acabaren convivint tres models diferents: el del gènere menors humorístics tan blasmats per tots els crítics; el teatre d'idees que estava representat pels autors modernistes com Ignasi Iglésias que sovint alternava obres d'aquesta factura amb comèdies cada cop més neutres i amb fort component sentimental, al costat d'autors més joves com Joan Puig i Ferrer que reviscolà el gènere amb una obra emblemàtica, *Aigües encantades* (22-III-1908), i la nova comèdia que impulsaren dramaturgs com M. Folch i Torres amb *Les ales de cera* (18-IV-1908), i que en bona part és una evolució del drama d'idees”⁵⁸.

En síntesi, el teatre català, en els anys que van des del començament del segle XX als de la primera guerra europea, canvià, tant en l'aspecte extern com en el sentit i la direcció de la seva marxa evolutiva. En aquest espai de temps, que no arribà a completar la vintena d'anys, els cims indiscutibles de l'escena catalana, que formaven Àngel Guimerà, Ignasi Iglésias i Santiago Rusiñol, van mantenir, però, intactes les seves posicions de fervor popular, ja que tots ells s'esforçaven a actualitzar la seva producció.

que están en muy buena posición, pero ninguno de ellos concurre al Romea. Los mismos políticos de acción: concejales, diputados y senadores, no hay ninguno que figure entre los abonados del teatro regional. ¡Triste sino el del Teatro Catalán, que se ve olvidado aún por los mismos que debieran protegerlo! Nadie se ha ocupado de él en el sentido de cuando menos aliviar su crisis por medio de alguna subvención. Los mismos catalanistas cuando estuvieron en mayoría en el Ayuntamiento podían hacer mucho a favor del Teatro Catalán, bien subvencionado al Romea o bien disponiendo la construcción de un nuevo teatro que reuniera mejores condiciones que éste. En la decadencia del Teatro Catalán han tomado parte todos los catalanes, sin distinción de partidos, y por lo mismo, los unos no se pueden echar la culpa a otros, y finalmente, si este teatro muere, entre la indiferencia de los más y el sentimiento de los menos, será cosa de exclamar con el poeta: “Todos en él pusisteis vuestras manos”» URQUIJO, Rafael de. “La política y en el Teatro Catalán.” *Un teatro que muere*. Madrid: Librería Fernando Fe, 1911: p. 40-41. dins CASACUBERTA, Margarida, Francesc FOGUET, Enric GALLÉN i Miquel M. GIBERT. *El debat teatral a Catalunya: Antologia de textos de teoria i crítica dramàtiques: Del Modernisme a la Guerra Civil*: p. 29.

⁵⁷CASACUBERTA, Margarida, Francesc FOGUET, Enric GALLÉN i Miquel M. GIBERT. *Op. cit.*: p. 24.

⁵⁸BACARDIT, Ramon. *Epistolari de l'empresa del Teatre Romea, 1888-1909. Edició i estudi*. Tesi de llicenciatura inèdita. Universitat de Barcelona, 1994: p. 100, dins de CASACUBERTA, Margarida, Francesc FOGUET, Enric GALLÉN i Miquel M. GIBERT. *Op. cit.*: p. 24.

És també durant aquests anys quan va sorgir un nombre remarcable d'autors novells de personalitat rellevant i de mèrits positius que, amb la seva actuació, abrandaren la dramaturgia catalana. No els unia cap fórmula estètica ni una associació d'idees comuna i aquesta característica permetia que cadascun d'ells pogués cultivar el seu propi camp, sense interferències mútues, i expressar lliurement el seu missatge literari.

Segurament com a reacció als atributs retòrics del Romanticisme, aquests autors s'acolliren a l'escola naturalista que s'havia estès a França i els països nòrdics com a exponent de la veritat en l'art. D'aquesta manera, doncs, va manifestar-se la tendència – que ja havia posat a prova Ignasi Iglésias- a simplificar l'escena i a donar més sentit de realitat als personatges, netejant les obres de cops d'efecte i d'eufòries passionals. La pràctica d'aquest sistema, que venia a harmonitzar, en certa manera, la ficció escènica amb la vida corrent⁵⁹, comportava alguns perills, com el de convertir l'autor en simple retratista, en lloc d'esdevenir creador de tipus i situacions, ja que, atent a copiar amb la màxima exactitud el món sensible, podia acabar prescindint de girs extraordinaris que augmentessin l'interès de l'argument i, en conseqüència, es podia perdre, fins i tot, l'emoció de la producció dramàtica.

Poc després del final de la Primera Guerra Mundial, el conjunt dels teatres barcelonins es van decantar majoritàriament per productes de consum de diversa i renovada procedència –teatre espanyol⁶⁰, teatre de bulevard, vodevil i revista musical d'inspiració francesa, americana o espanyola, teatre català vuitcentista i modernista-, disposats a competir amb la gran escomesa cinematogràfica, que va viure posteriorment un gran desplegament social en el marc de la cultura de lleure. Mentrestant, i malgrat tot, persistí el desinterès intel·lectual i artístic de determinats sectors socials per una renovació global del món de l'espectacle⁶¹.

⁵⁹De manera encertada, Àngel Guimerà va posar en contacte la realitat amb les visions poètiques i, en conseqüència, va saber copsar personatges de carn i ossos que vivien i es movien en un ambient real. Guimerà fou –juntament amb Ignasi Iglésias– dels únics autors que, sense pretendre-ho, van donar un sentit racional al naturalisme en les creacions respectives. No va succeir el mateix amb la majoria dels escriptors teatrals novells, perquè el seu naturalisme estava limitat a especular sobre conflictes domèstics intrascendents que podien ésser importants com a casos particulars en el lloc on eren situats, però que mancaven d'interès un cop es posaven en escena.

⁶⁰Jacinto Benavente, com s'ha comentat, es convertí en un autor en alça, sobretot uns anys després, arran del reconeixement internacional que va significar-li la concessió del Premi Nobel de Literatura el 1922.

⁶¹Agustí Calvet, "Gaziel", director de *La Vanguardia* de 1920 a 1936, és del parer que "todos los teatros de Barcelona deben seguir existiendo, porque son necesarios a nuestra democracia y responden perfectamente a sus gustos. Pero en cambio faltan por completo los locales selectos y sobre todo los públicos que deberían

1.3. Anys vint: el teatre de saló o la *pièce bien faite*

L'arribada dels anys vint⁶² coincidí amb una crisi en el teatre català, ja que es va viure un dels moments més delicats en relació amb l'organització general del teatre i la presència de la llengua catalana en l'escena professional. S'assistia al procés progressiu dels pressupòsits noucentistes i es bandejaven, en conseqüència, certes posicions ideològiques i estètiques sorgides en el tombant de segle, i al replantejament del nou teatre català que s'anava acomodant als gustos i a les característiques del públic⁶³. Aquest, que més aviat mostrava desinterès pel gènere teatral⁶⁴, abocaren les companyies a greus dificultats, i una mostra evident d'aquesta conjuntura històrica fou el tancament del Teatre Romea de Barcelona el 7 de febrer de 1911. En aquest sentit, el crític literari Alexandre Plana, des d'*El Poble Català*⁶⁵, denunciava en un article que “el problema del teatre català és, doncs, un problema d'empresa⁶⁶ i un problema d'actors, problema de direcció i problema d'interpretació”⁶⁷.

Els joves intel·lectuals noucentistes s'encarregaren d'establir un procés dràstic de selecció de la tradició que els havia precedit de manera immediata i, en conseqüència, el

sostenerlos.” CALVET, Agustí. “Gaziel”. “Aspectos locales. La incómoda comodidad.” *La Vanguardia* (1919, 16 d'abril).

⁶²A final del segle XIX i a principis del XX, pocs autors havien abandonat la línia de sainets i d'obres costumistes, ruralistes i dialectals. Una altra tradició la representaven les obres d'Àngel Guimerà, per exemple, que es movien entre el realisme i el romanticisme. És innegable que durant la primera i segona dècada del segle XX, hi ha un progrés en el camp de l'escena catalana. Autors com Santiago Rusiñol, Prudenci Bertrana, Joan Puig i Ferrer, Josep Pous i Pagès, Adrià Gual, Josep Maria de Segarra, Josep Maria Millàs-Raurell o Carles Soldevila obren nous camins per al teatre català.

⁶³Xavier Fàbregas recorda a *Història del teatre català* que “el noucentisme imposa uns gustos, dicta uns anames, i transforma la faç del teatre català. Així pren cos la comèdia ciutadana, els fabricants educats i sensibles comencen a passejar-se pels escenaris amb una gran delicadesa,” [...] “una comèdia burgesa i sentimental que mai no ultrapassà els límits del bon gust”. FÀBREGAS, Xavier. *Història del Teatre Català*. Barcelona: Editorial Millà, 1978: p. 217-218.

⁶⁴L'aportació més important dels noucentistes al teatre es produí, tanmateix, al marge de l'escenari. L'exemple rellevant fou el de Carles Riba, que traduí les tragèdies d'Èsquil, Sòfocles i Eurípides “amb una fidelitat i alhora un vigor excepcional”. *Ibidem*: p. 217. Som conscients que, tant aquesta nota com l'anterior, extretes de la *Història del Teatre Català*, van ser escrites des de l'òptica de 1978. Tot i així, ens sembla significatiu citar aquesta obra, ja que durant anys va ser representativa de l'escassa bibliografia existent sobre teatre català.

⁶⁵*El Poble Català* (1904-1918) s'encarregà –en paraules de Margarida Casacuberta– “d'oposar una franca i tanmateix feble resistència al monopoli cultural i polític del moviment noucentista en el punt més àlgid de la seva expansió”. Vegeu CASACUBERTA, Margarida. «“Sols la revolta salva.” Sobre el ruralisme de Pous i Pagès.» *L'Avenç*, núm. 379 (2012, maig): p. 36.

⁶⁶En aquest moment són freqüents, també, “per part de Pous i Pagès, les crides a favor d'un teatre normal, destinat al gran públic i sustentat per una empresa que funcioni al marge dels interessos immediats de la política, per bé que no tanca les portes a la col·laboració institucional en el marc d'una política cultural propícia al bon funcionament del país, del qual, segons ell, el teatre n'és un dels motors”. *Ibidem*: p. 37.

⁶⁷PALOL, Miquel de. *Jueus*. Estudi, edició i notes a cura de Pep Vila. Girona: CCG Edicions, 2005: p. 11.

teatre va ser el gènere que menys va encaixar amb la seva peculiar concepció idealista i programàticament antirealista de la literatura. Sense anar més lluny, Josep Carner i Eugeni d'Ors van desconfiar de seguida dels gèneres "socialitzadors" i moderns per excel·lència com eren la novel·la i el teatre. Carner era de l'opinió que, per sortir de la crisi del teatre català, calia restringir la producció autòctona i emprendre una contundent campanya de traduccions que fornís l'escena catalana "d'una esplèndida col·lecció de les obres teatrals més eminentes que ingeni humà hagi produïdes, per a major emulació d'aquests mateixos homes de talent, enriquiment de la nostra llengua i amplitud d'horitzons del nostre poble"⁶⁸. Eugeni d'Ors, a més, publicà el 1908 un comentari ben poc afortunat sobre el teatre: "Aquestes coses se fan als vint anys, i només devenen imperdonables quan continuen fent-se un cop traspostos els vint-i-cinc"⁶⁹.

Malgrat que el Noucentisme⁷⁰, com s'ha dit, mostrava poc interès pel teatre perquè considerava que estava massa subjecte a molts condicionaments extraliteraris, el panorama escènic català es nodria principalment d'un teatre que explotava la comèdia burgesa, la *pièce bien faite*⁷¹. S'havia deixat enrere el teatre reivindicatiu que lloava el ruralisme, unes obres més o menys compromeses que propugnaven el conreu de l'art com a rebel·lió i la dualitat camp/ciutat. Els espectadors del teatre català del moment eren les

⁶⁸CASACUBERTA, Margarida, Francesc FOGUET, Enric GALLÉN i Miquel M. GIBERT. *Op. cit.*: p. 112-113.

⁶⁹ORS, Eugeni d'. "Teatre català. Altra carta de l'Ors." *La Veu de Catalunya*. (1908, 23 d'octubre).

⁷⁰Xavier Fàbregas ofereix de forma prou eloqüent el moviment noucentista: "El noucentisme és disciplinat, així com anàrquic el modernisme; refusa les superfícies aspres i escull les llises, prefereix la llum artificial de la ciutat, de les oficines, dels despatxos dels dirigents, enlloc del sol del camp, del traqueteig de les màquines a les naus fabrils; imposa el coll dur i la corbata i pescriu la brusa; li escauen els perfums de les dames, les joies, els sonets, que no pas la suor popular, la faixa i la barretina, els poemes monumentals. El noucentisme tendeix a crear *élites*; el poble, en tot cas, haurà de seguir-les i admirar-les. El noucentisme pretén d'ésser modern, eficient, burgès i pragmàtic." (FÀBREGAS, Xavier. *Op.cit.*: p. 206-207). Quant a l'aspecte teatral, especifica que el noucentisme "no incideix de manera directa sobre el teatre", tot i que "els canvis socials propugnats amb el noucentisme resulten decisius per a la vida teatral de Catalunya; el modernisme havia aprofitat els quadres del vell teatre de la Renaixença, i n'havia potenciat i eixamplat les estructures; amb la crisi provocada pel noucentisme aquestes estructures s'ensorren, i hom té la sensació d'assistir a una veritable apocalipsi. El teatre mor." FÀBREGAS, Xavier. *Op. cit.*: p. 207.

⁷¹En paraules de Josep M. Sala Valldaura, «és un teatre que dosifica la càrrega crítica, sense burxar o furgar les xacres socials, en preferir el moralisme, l'ensucrament, el to elegant o picant a la denúncia. Per tant, no vol aprofundir en els conflictes, i l'oposició entre els valors espirituals i els béns materials, entre l'honradesa i la indignitat, entre la fidelitat i la traïció esdevé un mer joc teatral o una prova favorable a les normes establertes. El conflicte del triangle amorós sovinteja, abans del matrimoni o com a temptació i adulteri, situació que permet tot de tripijocs verbals o d'apel·lacions retòriques i carrinclones. Tendeix a la comicitat amable, agradosa, que intenta sobretot de fer passar l'estona i no oblida barrejar-hi "una mica d'humor, un poquet de tendresa i un xic de 'poesia'". Els escenaris predilectes són semblants als de l'*altacomèdia* vuitcentista: ambients rics, aristocràtics i internacionals. [...] En el cas dels drames, no es tracta la desigualtat social en termes d'injustícia de classes i s'hi mantenen inalterables els pressupòsits morals establerts, ja que la solució és individual i afecta la consciència del protagonista o d'alguns personatges.» SALA VALLDAURA, Josep M. *Història del teatre a Catalunya*. Vic: Eumo Editorial, 2006: p. 181-182.

classes mitjanes del país que desaprovaven els vells drames modernistes o els sainets i tenien preferència, en canvi, per les comèdies urbanes on sortien retratats els vicis i virtuts de la societat del seu temps.

En aquest ambient sorgiren obres de diversos autors, renovelladors de l'escena catalana, que tractaven la comèdia de costums i l'alta comèdia, que buscaven un teatre més o menys civilitzat, un teatre de saló acostat a aquesta realitat social concreta⁷². Situades històricament a mig camí entre el teatre tradicional i la creació dramàtica moderna, aquestes peces, escrites amb una llengua que tenia més en compte la psicologia dels personatges que la seva condició social, exploraren el problema de les relacions humanes amb el tema del diner, els valors en crisi, el joc amorós a dues o tres bandes, l'ascensió i les aspiracions de la burgesia com a classe social emergent en una atmosfera de civilitat⁷³.

L'admiració creixent, també durant aquest període, pel teatre poètic i, més concretament, per la tragèdia, va comportar la revalorització interessada del Guimerà tràgic⁷⁴. Així, per als noucentistes, el teatre de Guimerà, que era ple d'idealisme, havia sabut catalanitzar el drama romàntic, reconciliar-se amb la terra i la tradició, donar vida al llegendari popular i a la poesia, sense caure en el pitarrisme ni en la cursileria jocfloralasca. La materialització, però, d'un corrent dramàtic entorn del teatre poètic no va quallar en l'etapa noucentista, ja que les aportacions d'escriptors com Ambrosi Carrión o Adrià Gual no van ser suficients per incorporar-se amb èxit a l'escena catalana. I quan, després de la

⁷²La trilogia paloliana de *Senyoreta Enigma*, *L'enemic amor* i *Les petites tragèdies* reflecteixen perfectament l'ambient civilitzat, pulcre i refinat susdit.

⁷³Xavier Fàbregas és de l'opinió que «els autors [...] eviten les explosions melodramàtiques, les sortides de to, perquè prefereixen restar fidels al nou valor admès: la civilitat. [...] Cal no perdre el capteniment ni davant la felicitat ni davant el dolor, cal acceptar les normes d'una societat pulcra que es contempla amb evident complaença i, si el codi moral és infringit, cal per sobre de tot guardar les aparences; el desastre irreparable fóra incórrer en escàndol i, per això, davant el triomf de les forces adverses, alguna vegada inevitable –la luxúria sobre la conveniència, la ruïna sobre la prosperitat econòmica; cal reaccionar “civilitzadament”» FÀBREGAS, Xavier. *Aproximació a la història del teatre català modern*. Barcelona: Curial, 1972: p. 209-210.

Francesc Curet assenyalà que la “comèdia ciutadana” es caracteritzava per uns personatges “sin relieves extraordinarios ni profundos psicológicos”; peces plenes de “sanitat” i “optimisme” i, en més d'un cas, de “moralitat”. CURET, Francisco. *El arte dramático en el resurgir de Cataluña*. Barcelona: Minerva, 1917: p. 369.

⁷⁴La condició poètica del conjunt de l'obra d'Àngel Guimerà va ser l'argument que va justificar la difícil assimilació de l'autor de *Terra baixa* en el discurs del Noucentisme. Santiago Rusiñol percebia en aquesta conjuntura històrica l'oportunitat que tenien els “joves poetes” de salvar de l'obra del “vell” Guimerà allò que més s'avenia amb els seus interessos estéticoideològics –la poesia-, i convertir el “Poeta-símbol” en l'emblema del nou teatre –tragèdia i teatre en vers- que havia de potenciar el Noucentisme en detriment de qualsevol altra proposta de tradició o renovació dramàtica. Vegeu CASACUBERTA, Margarida, Francesc FOGUET, Enric GALLÉN i Miquel M. GIBERT. *Op. cit.*: p. 114-118.

Primera Guerra Mundial, el màxim promotor i conreador d'aquesta tendència, Josep M. de Sagarra, decidí portar-ho a terme, fou de manera personal i prou diferent a la plantejada pel Noucentisme.

Tot i aquesta voluntat obstinada de silenciar el gènere teatral per part del Noucentisme, Santiago Rusiñol i Francesc Curet es van erigir com a principals defensors de la tradició dramàtica catalana, mitjançant una estratègia de signe contrari: recuperar la memòria del teatre català amb la visualització dels seus protagonistes, els quals havien esdevingut les primeres víctimes del procés de selecció cultural que va dur a terme el Noucentisme⁷⁵. En aquest sentit, entre el 1907 i el 1925 el *Glosari* de Xarau es va convertir en la memòria viva de la tradició “inexistent” del teatre català, en una plataforma de denúncia de la crisi del teatre i de reivindicació de la importància cultural del consum del teatre popular en català contra els plantejaments “culturalistes” del Noucentisme. Xarau va desmentir de manera sistemàtica alguns dels tòpics més recurrents del seu discurs, com “la molta cultura” del públic catalanista que havia desaparegut dels teatres que programaven en català mentre des de les instàncies superiors es debatia sobre la conveniència de crear un Teatre Municipal o un Teatre Nacional, i l'escena professional en llengua catalana havia d'abandonar temporalment el centre de Barcelona i instal·lar-se al Paral·lel⁷⁶.

El *Glosari* de Xarau va ser, doncs, el testimoni intel·lectual de la liquidació d'un món del qual convenia resguardar la memòria perquè no s'interrompés de forma dràstica el lligam del públic popular⁷⁷ amb obres d'èxit com *L'auca del senyor Esteve* (1917) o *La Marieta*

⁷⁵CURET, Franciso. *El arte dramático en el resurgir de Cataluña*: p. 351-381.

⁷⁶CASACUBERTA, Margarida, Francesc FOGUET, Enric GALLÉN i Miquel M. GIBERT. *Op. cit.*: p. 120

⁷⁷Xavier Albertí i Eduard Molner fan notar que, a partir de 1920, «al Paral·lel no només es produeix un teatre popular i de masses que es riu de les hipocresies de la gent ben situada, com és el cas del vodevil, sinó que també es comença a fer un teatre que fixa la mirada en els carrers dels voltants. En certa manera, el drama realista del Districte Cinquè és el que Just Arévalo i Cortès, a *La cultura de masses a la Barcelona del nou-cents*, caracteritza com un conjunt de peces de teatre de text que sota aquest mateix epígraf escenifiquen arguments situats en l'anomenat “Barri Xino” (el Raval), el tema estrella dels quals és la compra-venda de sexe.» (ARÉVALO CORTÈS, Just. *La cultura de masses a la Barcelona del nou-cents*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2002: p. 185 dins Xavier Albertí i Eduard Molner. *Op. cit.*: p. 20-21.) [...] “Aquest teatre, estrenat gairebé exclusivament a les sales del Paral·lel, va ser obra d'un grup de dramaturgs de filiació progressista i republicana que reivindicarien en va el seu dret a formar part del cos central de la cultura catalana. Vegem-ne uns quants exemples: *Les dones de tothom* (1918), d'Amichatis; *L'auca de la cupletista* (1919) i *Les dones del music-hall* (1920), de Lluís Capdevila i Manel Fontdevila. [...] Hem d'esmentar ara que vodevil i drama realista del Districte Cinquè s'expressen en català i demostren que aquesta llengua s'obre pas entre les manifestacions culturals de masses adreçades a les classes populars. Tot i que el teatre en català té la seva presència als teatres de l'avinguda del Paral·lel des d'abans de l'any de fundació oficial de la via, el 1894, i tot i que Àngel Guimerà seria un dels autors més regulars de la cartellera del Paral·lel (amb matinals a l'Arnau, per exemple), la seva expansió definitiva tindria lloc a la dècada dels vint, i en bona mesura aniria de la mà dels dos gèneres que acabem de comentar,

de *l'ull viu* (1922), de Màntua i Amichatis, i fos capaç de connectar amb algunes de les noves propostes teatrals, especialment les de Josep M. de Sagarra⁷⁸. Per a Rusiñol, la iniciativa noucentista de crear un teatre d'art fonamentalment en vers destinat a un espectador ideal i deslligat, per tant, de les exigències i dels gustos del gran públic⁷⁹, representava, de forma evident, el divorci amb la societat i la consegüent pèrdua de l'essència d'un dels principals eixos del fet teatral⁸⁰.

La recepció de la dramaturgia estrangera als escenaris catalans de les dècades dels anys vint i dels trenta es caracteritzà per la seva diversitat ideològica i estètica. En tot cas, la primera constatació a fer és que la recepció de models i referents va ser unilateral, com afirmava Josep M. Millàs-Raurell, ja que l'escena catalana n'importava, però no n'exportava gens i encara no havia contribuït amb cap dramaturg de prestigi al teatre universal⁸¹.

La separació de l'escena catalana en relació amb el teatre modern estranger era un dels dèficits més importants d'un teatre que s'entestava, segons Ramon Vinyes⁸², a viure en "l'epigonía", és a dir, en les "formes i sensacions ja conegudes"⁸³. Des del seu parer, la dramaturgia catalana havia de ser capaç de caminar cap a la diversitat estètica que oferia

el drama realista i el vodevil, juntament amb el teatre líric. [...] El gran èxit del teatre popular en català de la dècada dels vint, però, seria el drama *Baixant de la font del gat*, d'Amichatis i Màntua. [...] No és un drama realista de la gent del vici del Districte Cinquè, però conté molts dels seus trets, traslladats a una altra època, un altre moment històric." *Ibidem*: p. 21-22.

⁷⁸ Josep Pla saludava l'aparició d'un dramaturg com Sagarra partint de la base que "el teatre és el procediment més realista que es coneix perquè és l'art que permet dir les coses d'una manera més completa, matisada, contrastada i vivent", és clar, per a aquells autors dramàtics "que tenen alguna cosa a dir" a diferència del "noranta-nou per cent dels homes de teatre", els quals –escriu Pla– sovint disfressen "la seva buidor creant drames tècnicament perfectes, organitzant maquinàries de resultats assegurats." Vegeu GUSTÀ, Marina. *Els inicis ideològics i literaris de Josep Pla*. Barcelona: Curial, 1995.

⁷⁹ En aquest moment, davant de la força que adquirí l'espectacle cinematogràfic com a substitut del teatre en el negoci de l'entreteniment de la multitud, el Noucentisme pretenia ajudar a la definitiva regeneració del teatre, tot desplaçant-lo del terreny del gran públic al de l'alta cultura.

⁸⁰ CASACUBERTA, Margarida, Francesc FOGUET, Enric GALLÉN i Miquel M. GIBERT. *Op. cit.*: p. 121.

⁸¹ MILLÀS-RAURELL, Josep M. "Temes teatrals." *La Revista* (1928, gener-juny): p. 24-30.

⁸² Ramon Vinyes, a propòsit de l'homenatge pòstum a Ignasi Iglésias, apuntà: «Volem que el Teatre Català es desburbesi i s'arrenqui el malentès seny que degota feblesa, decrepitud, fred, reumatisme. Portem-hi ànimes, al teatre català, i no anècdota; poesia i no xerrameca; drames de coneixença i no conflictes de bastidors; braó de problema i no habilitats de comediògrafs, que parin d'una vegada les recensions elogioses d'estrenes d'obres que diuen: "L'autor complí, car féu riure molt al públic, que passà una estona distreta." De la conferència donada per Ramon Vinyes al Teatre Romea de Barcelona, el 16 de novembre de 1928 amb motiu d'una representació d'*El cor del poble* per la companyia Vila-Daví, dins *Cicle Ignasi Iglésias*. Barcelona, 1928: p. 12.

⁸³ VINYES, Ramon. "Teatre Modern." Barcelona: Associació Obrera de Teatre, 1929: p. 5-16.

el teatre modern, amb propostes teatrals tan distintes com l'humanisme rus, l'expressionisme alemany, o el teatre francès⁸⁴, americà o txec⁸⁵.

La via de les traduccions permetia de mantenir l'escena catalana en uns certs nivells de novetat o de modernitat fins al punt que no havia de ser cap problema si la cartellera estava farcida d'autors estrangers, com passava a la majoria de teatres d'art d'Europa i d'Amèrica. La desproporció entre el nombre de dramaturgs forans que figuraven en la cartellera barcelonina respecte als catalans no deixava de ser, a parer de Domènec Guansé, natural, perquè el nombre d'autors catalans "amb cara i ulls" era petit⁸⁶. El problema era que la tria de les obres d'importació es feia bàsicament en funció de la seva actualitat en l'escena internacional, sense un criteri que facilités una mínima continuïtat i un esperit de perfecció, ja sigui perquè es barrejaven obres de qualitat amb adaptacions discutibles, o bé perquè s'apostava per èxits internacionals de resposta distinta.

La novetat en relació amb les dècades precedents fou, especialment, el relleu creixent que prengué el teatre nord-americà. La seva recepció va estar abocada a un públic elitista, com era el del Lyceum Club. En unes altres coordenades estètiques, la companyia de Maria Vila i Pius Daví⁸⁷ estrenà al Romea, entre el 1929 i el 1932, obres d'autors propers

⁸⁴La influència de la literatura dramàtica francesa, punt de mira fornamental en el teatre català fins ben entrat el segle XX, es focalitzà en noms com ara Henri-René Lenormand, Marcel Pagnol, Jean Giraudoux o Charles Vildrac. La proliferació notable de comèdies i vodevils contrastà vivament amb el nombre comptat d'estrenes dels dramaturgs més innovadors, que, en general, quedaren relegats a les experiències més minoritàries i selectes de teatre d'art. La recepció del teatre de Vildrac es materialitzà en tres estrenes, en el marc d'una sessió de les Vetllades Selectes i en una de les Vetllades d'Art arran de la visita del dramaturg, que va ser convidat per l'empresari Josep Canals. Aquestes funcions es destinaren a un públic culturalment il·lustrat i socialment distingit, al qual Canals presentava uns textos de qualitat, traduïts per Carles Soldevila, d'autors de prestigi internacional.

El teatre d'Henri-René Lenormand era vist, en la primera postguerra europea, com un dels referents d'un determinat concepte d'avantguarda teatral, però, com en el cas de Vildrac, Lenormand no reeixí a ser un dels models renovadors de la literatura dramàtica catalana de la dècada dels vint.

Altres dramaturgs francesos gaudiren d'una repercussió escènica encara menor i n'és un cas paradigmàtic Jean Giraudoux. Ramon Esquerra, un dels seus divulgadors més entusiastes, constatava les dificultats que oferien les obres de Giraudoux i la poca fortuna que havien tingut les seves representacions a Barcelona. Esquerra valorava Giraudoux com a "continuador de la gran tradició francesa, amb la mateixa afició als pensaments subtils i a les metàfores brillants que els seus predecessors de fa segles, que s'entusiasmaven amb tot allò que tingués aspecte de malabarisme de concepte." ESQUERRA, Ramon. "Jean Giraudoux. Un assaig." *Lectures europees*. Edició a cura de Teresa Iribarren i Donadeu. Berga: L'Albí, 2006: p. 93.

⁸⁵Luigi Pirandello, per exemple, assolí un ressò notable, mentre que altres referents com el teatre francès o el nord-americà, així com l'expressionisme alemany o el teatre txec, foren d'abast més minoritari per al públic català.

⁸⁶GUANSÉ, Domènec. "Traduccions." *Mirador*, núm. 95 (1930, 27 de novembre): p. 5.

⁸⁷La companyia Daví-Vila estrenà, com es veurà, algunes de les obres teatrals de Palol.

a una orientació teatral més comercial, deutora en bona part de la influència del cinema nord-americà més melodramàtic.

1.4. Anys trenta: el panorama teatral de preguerra

Durant la dècada dels anys trenta algunes veus crítiques lamentaven que el teatre català oferís, en línies generals, una imatge local, peculiar, de repertori repetitiu i poc variat, que provocava el distanciament, la indiferència o la manca d'interès d'uns sectors determinats del públic potencial. Així, Carles Soldevila, el 1930, «es mostrà d'allò més crític [...] sobre la marxa d'un teatre català cosit d'estrips i carregat de mancances: “no hi ha sales decentes, ni escenaris ben util·lats”; “no hi ha empreses” –llevat de la de Josep Canals-; “no hi ha autors”; “no hi ha actors” –fugats a l'escena espanyola-; “no hi ha crítics”, “no hi ha públic”⁸⁸.

El panorama, doncs, no podia ser més desolador i encara s'accentuà més davant les falses expectatives que es crearen entorn del canvi polític produït arran de la proclamació de la Segona República el 1931 i, especialment, davant la restauració de les institucions polítiques catalanes: “Jo crec que aquesta és la desesperada realitat del nostre teatre: entre tots no hem sabut o no hem pogut superar el concepte de teatre d'aficionats que l'infantava. [...] L'hem volgut redimir del tipisme convencional, del localisme sorneguer amb què volgué excusar la gosadia de néixer, però, no l'hem sentit mai prou nacional per a exigir-li esforç, la preparació, la base, la jerarquia social i literària que tots els països, fins el que el creaven en èpoques tan modernes com nosaltres –Rússia, Hongria, Polònia, posem per cas-, reconeixien als seus teatres nacionals. Aquesta situació no s'ha produït deliberadament, és cert; és una conseqüència lògica, fatal, de la insuficiència literària i cultural del nostre renaixement. Ningú no en té la culpa concretament; tots, però, no hem pogut desarrelar del nostre esperit la trista ascendència de les “gatades”; i autors, comedians, empresaris i públics, respirem en les sales de teatre català residus d'aquella atmosfera insubstancial i plebea que ens perpetua, a desgrat nostre, la funesta afició al teatre d'aficionats.”⁸⁹

⁸⁸SOLDEVILA, Carles. “Present i esdevenidor del teatre català.” *Mirador*, núm. 75 (1930, 3 de juliol).

⁸⁹SOLDEVILA, Carles. “Als catalans els agrada de debò el teatre català?” *Mirador*, núm. 163 (1932, 17 de març).

Seguint la mateixa línia que Capdevila, Joan Oliver, el 1938, arribà a exclamar: “Existeix realment teatre català? Pot parlar-se de decadència d’una cosa que no existeix?” I es lamentà de les minses aportacions fetes al teatre per la gent més jove: “I els joves, què han fet? Poca cosa. [...] Els més dels nostres autors d’avui s’han limitat a seguir la tradició mesquina de llurs antecessors”.⁹⁰

Les circumstàncies històriques del període van condicionar, a més, com es veurà més endavant, qualsevol procés possible d’institucionalització del teatre. Sense anar més lluny, en el temps de la Mancomunitat, es va prioritzar la creació d’una Escola Catalana d’Art Dramàtic⁹¹ el 1913 abans que la d’un teatre públic, que no va arribar a prendre cos ni durant l’etapa republicana. És en aquest marc de consideracions que s’ha de situar la interrupció i l’abandonament del projecte del Teatre de la Ciutat arran de les conseqüències polítiques de modificació i suspensió de la política docent i cultural de la Mancomunitat, provocades per la imposició de la dictadura de Primo de Rivera (1923-1930). El que no van faltar van ser les operacions polítiques d’arranjament en forma d’ajuts o subvencions puntuals a experiències empresarials concretes del teatre català, o el suport a la literatura dramàtica amb la creació dels premis Ignasi Iglésias i Teatre Català de la Comèdia en els anys republicans. Encara que durant la Guerra Civil el Gran Teatre del Liceu es va nacionalitzar i el Teatre Poliorama es va convertir en el Teatre Català de la Comèdia, la situació, tanmateix, no deixava de ser la culminació obligada d’uns fets històrics excepcionals.

Entre 1917 i 1932 Josep Canals⁹² es va convertir pràcticament en l’únic empresari interessat a promoure i orientar l’escena en llengua catalana segons uns paràmetres artístics, establerts i condicionats per una determinada visió comercial de l’espectacle, primerament com a gestor del Teatre Romea (1917-1926) i més tard del Teatre Novetats, i sobretot per les dificultats econòmiques de poder gestionar amb regularitat una

⁹⁰OLIVER, Joan. “Cap de setmana. Teatre.” *Meridià*, núm. 3 (1938, 28 de gener): p. 1.

⁹¹Xavier Fàbregas assenyalava que “Gual és el primer en adonar-se que davant una dramaturgia nova cal emprar noves tècniques. Els vells models i la interpretació romàntica no li serveixen, i la formació de l’actor el preocupa: sense actors nous hom no podrà assolir un teatre nou. Aquesta preocupació el portarà envers la tasca pedagògica. Així, el 1913 funda l’Escola Catalana d’Art Dramàtic sota els auspicis de la Mancomunitat.” FÀBREGAS, Xavier. *Història del teatre català*: p. 181-182.

⁹²Josep Canals i Gordó (1876-1935) va ser un empresari teatral i administrador de diversos teatres catalans (Romea, Espanyol i Novetats) des del 1916 fins a la seva mort, el 1935.

temporada estable de teatre català.⁹³ Pel que fa al teatre autòcton, Canals⁹⁴ va apostar especialment pel model personal del teatre poètic de Josep Maria de Sagarra i, amb menor fortuna, per la comèdia burgesa de Carles Soldevila, però en canvi no va jugar tan fort per altres autors com Prudenci Bertrana, Ambrosi Carrion, Josep M. Millàs-Raurell o Ramon Vinyes.

Durant la primera meitat dels anys trenta, mentre el teatre professional del centre de la ciutat sobrevivia amb dificultats, el teatre català representat pels espectacles costumistes i vodevilescos⁹⁵, oferts per la companyia de Josep Santpere, s'esforçava també a mantenir-se no sense dificultats en el Paral·lel⁹⁶. Les formacions de teatre espanyol⁹⁷ van continuar essent les més atractives per al públic de tipus mitjà dels anys trenta⁹⁸; uns

⁹³Vegeu el següent comentari anònim: "En abandonar Josep Canals el teatre, tant per motius de salut com per exigències de tots plegats, gairebé ningú va adonar-se'n... Però des d'aleshores la nostra escena no ha tingut més estabilitat. Faltava l'entès, l'home que sapigués perdre diners quan convenia. Solament quan ens hem trobat amb l'aigua al coll i en perill de no tenir teatre aquest hivern ens hem recordat d'ell. Però era massa tard. Moria el 13 de setembre sense preveure la sort del teatre català en aquesta temporada." ANÒNIM. "Josep Canals: Breus dades biogràfiques." *El Consuetu*, núm. 22 (1935, 20 d'octubre): p. 9-12.

⁹⁴De fet Canals va dissenyar una política teatral encaminada tant a acontentar i consolidar el públic fidel del teatre català, com a intentar captar i atreure nous sectors de públic procedents de la burgesia amb una programació basada en textos moderns catalans i estrangers, que eren representats en determinats casos en vetllades selectes, i amb la presència d'autors, d'intèrprets i companyies de les més destacades del teatre europeu de l'època. La resposta del públic a aquesta proposició va ser, però, molt desigual, i va evidenciar un cop més l'escepticisme dels sectors més benestants, i també el dels més elitistes de la societat catalana, per les manifestacions teatrals de caire més innovador. En canvi, van acollir el teatre estranger que s'assemblava amb la tradició de la comèdia de costums autòctona o del teatre de bulevard, com és el cas dels dramaturgs d'origen hongarès, i una mostra del teatre nord-americà que va ser programada per Maria Vila i Pius Daví entre el 1927 i el 1933.

⁹⁵En el primer terç del segle XX, les incorporacions sociològiques més importants de l'escena francesa en la catalana van ser el teatre de bulevard i el vodevil actualitzat i naturalitzat. Les dues van respondre a objectius ben clars: en el cas del bulevard, qüestionar i substituir el pretès transcendentalisme ideològic i radicalisme estètic de la dramaturgia estrangera importada a finals del segle XIX –d'Ibsen a D'Annunzio– per la generació modernista; pel que fa sobretot al vodevil, proporcionar als sectors més populars uns productes d'esbarjo al més adients a les seves característiques socials i culturals.

⁹⁶"Durant els anys trenta del segle XX, el gènere teatrals del Paral·lel coneixen una certa decadència, i fins i tot el vodevil de Josep Santpere arriba a tenir problemes de públic. El drama realista declina, malgrat la proliferació d'autors que s'havien apuntat al gènere. I la revista [...] comença a importar subproductes de Madrid." ALBERTÍ, Xavier i Eduard MOLNER. *Op. cit.*: p. 22.

⁹⁷Es tracta d'un teatre més variat de registres i gèneres –"amb un xic més d'habilitat que la que fan els autors catalans", de registres, d'intèrprets i companyies, que duïen les obres "ben sabudes i ben conjuntades. Les portes més fetes que les que posen els nostres actors." WORK [Ramon Vinyes]. "Teló enlaire. Companyies castellanes a Barcelona." *L'Esquella de la Torratxa*, núm. 2816 (1933, 30 de juny): p. 413.

Un criteri semblant és l'expressat per Jaume Passarell: "Les companyies de comedians castellans formen un equip cohesionat. Les nostres, un equip d'individualitats que es decanten pel *dribling* i pel lluïment personal, i, si els convé, àdhuc en perjudici dels que es troben al seu costat. Per això, tot i que en el teatre castellà, que compta amb una rastellera inacabable d'autors francament negligibles, hom va a veure'ls representar i es veu amb gust. Ells no s'extralimiten, sigui de qui sigui, l'obra que representen." PASSARELL, Jaume. "Els còmics castellans i els nostres", *Mirador*, núm. 231 (1933, 6 de juliol): p. 5.

⁹⁸"El públic barceloní, en general, no va al teatre. Però aquell que hi va, educat teatralment en l'escola de tots els Pérez i tots els Muñoz madrilenys, i en la dels Roures i Màntues locals, és un públic incapaç

espectadors que, per altra banda, rebutjaven determinats autors del teatre de bulevard, que formaven part del repertori de les companyies esmentades.

Comptat i debatut, doncs, i encara que els guanys assolits en la seva regeneració foren evidents, gairebé quaranta-cinc anys després de l'inici de la modernització de l'escena catalana, a mitjan anys trenta, el teatre professional en llengua catalana no havia reeixit, però, en l'ampliació de la seva massa de públic i, en conseqüència, no havia assolit tampoc el caràcter o sentit nacional d'altres teatres europeus, com n'era exemple l'espanyol, principalment, per proximitat.⁹⁹ El teatre català no havia sabut, per tant, catalanitzar el conjunt de la societat: "Si sempre ha estat polític, no ha estat mai nacional; nasqué de la menestralia i mai no s'ha tret aquest llast originari, i menestral tampoc no vol dir popular. Popular, posem per cas, ho ha estat el teatre dels saineters i autors còmics madrilenys, que han dut a l'escena tot el pintoresc dels seus barris baixos. Aquest teatre, però, no solament no ha estat repudiat per ningú, sinó que l'han aplaudit tots els estaments dels més alts als més plebeus. A Barcelona, això ha passat poquíssimes vegades. Sense l'adhesió de tot el complex social no hi ha teatre possible, i si algun n'arriba a sortir viu tan a precari que qualsevol vicissitud el posa en perill. I aquest és el nostre cas"¹⁰⁰.

La persistència en "una imatge quasi exclusivament pairal del teatre, un repertori poc variat, repetitiu, gens competitiu en relació amb el teatre espanyol o estranger, i les dificultats de vertebrar una proposta pròpia de comèdia dramàtica burgesa, per exemple, continuaven essent, doncs, els factors i algunes de les causes essencials del distanciament,

d'entendre res que denoti una mica d'intel·ligència i de sensibilitat. La perspectiva no és massa falaguera per a l'esdevenidor del nostre teatre." ARTÍS, Andreu A. "A propòsit d'una obra de Deval. La qualitat del públic." *Mirador*, núm. 267 (1934, 15 de març): p. 5.

⁹⁹"Car ara ja no es tracta solament d'una crisi de teatre català. En realitat, no en tenim ni de català ni de castellà. I que hom no digui que és una crisi d'autor. És una crisi d'organització i d'entusiasme. Si no fos així, el panorama, a Madrid, fóra molt semblant al nostre. I no ho és. No ho és! A desgrat de la crisi que hom diu que el teatre també passa allí, el panorama, amb els seus autors, que estrenen normalment i amb els teatres subvencionats o no, és molt diferent que a Barcelona. Però és que a Madrid, el teatre, té encara un sentit nacional. I això és el que el salva! Ací, mentre no ens adonem ben bé d'això, no farem sinó recollir les escorrialles de Madrid i importar amb tots els honors el teatre més ximple de París o de Nova York." GUANSÉ, Domènec. "Teatre. Les darrereres novetats teatrals." *La Publicitat* (1932, 22 de novembre).

¹⁰⁰CAPDEVILA, Carles. "Dues preguntes. ¿A què atribuïu la crisi del teatre català? ¿Què caldria fer per tal de redreçar-lo?" *La Humanitat* (1933, 24 de desembre). Vegeu també el comentari de Joan Cortès: "L'única causa de la misèria del nostre teatre actual és que el públic n'està completament desafectat. [...] L'afició al teatre català, en comptes d'ésser una cosa difosa entre la nostra gent, només existeix en una part íntima d'ella. No hem de voler ara recercar les causes d'aquesta desafecció que constatem, encara que per a nosaltres es poden resumir en una: provincianisme i manca de catalanització en el nostre públic de teatre". CORTÈS, Joan. "Fi de temporada." *Mirador*, núm. 169 (1932, 28 d'abril): p. 5.

indiferència o rebuig de determinats sectors de públic”¹⁰¹. No convé oblidar, a més, que restava, encara, una bossa social que, per tradició familiar o formació cultural, seguia segurament amb més convicció i fidelitat el teatre espanyol¹⁰², ofert per les companyies habitualment de procedència madrilenya que visitaven de manera periòdica la ciutat de Barcelona.

1.5. El procés d’institucionalització del teatre: la creació d’un teatre nacional propi

A les acaballes del segle XIX començà a insinuar-se la necessitat que el teatre català gaudís del suport de les institucions públiques per crear un espai dedicat a la programació teatral en llengua catalana i bastir un repertori de dimensió nacional. La gestió que semblava que tenia més punts per prosperar fou la que encapçalaren, el 1897, els escriptors Eduard Vidal i Valenciano, Josep Roca i Roca i Àngel Guimerà, davant de l’Ajuntament de Barcelona, al qual exposaren la seva preocupació per les dificultats que patia l’escena catalana, a causa de la manca de públic i l’esperit mercantilista de les empreses, i sol·licitaren que contribuís, com feien altres capitals europees, a protegir el teatre.

Malgrat les circumstàncies, però, prou favorables –ja que el consistori barceloní es proposà d’adquirir el Teatre Principal per declarar-lo el “teatre oficial català” i establir-hi una escola municipal de declamació i, fins i tot, es creà una comissió ad hoc, integrada per literats de reconegut prestigi, per debatre les característiques de la cessió- el projecte es va declinar, perquè no es tancà un acord econòmic amb la Junta de l’Hospital de la Santa Creu, propietària del teatre.

L’emmirallament en les dramaturgies europees practicat pels joves modernistes del tombant de segle no sols s’explicità en termes estètics, sinó també en models de teatre nacional que poguessin servir de referent per a l’escena catalana. Així, el 1892, Alexandre Cortada, des de les pàgines de *L’Avenç*, reclamava una renovació del teatre català per

¹⁰¹CASACUBERTA, Margarida, Francesc FOGUET, Enric GALLÉN i Miquel M. GIBERT. *Op. cit.*: p. 39.

¹⁰²García Lorca va ser acollit aviat per alguns dels joves escriptors catalans dels anys trenta, com ara Guillem Díaz-Plaja, Ignasi Agustí o Joan Teixidor. A diferència de Jacinto Benavente, el teatre del dramaturg andalús va quallar entre el públic i la crítica catalanes. Amb l’estrena de *Mariana Pineda* al Teatre Goya el 1927 va aconseguir un èxit notori que va reafirmar amb altres obres com *La zapatera prodigiosa* el 1932 o *Bodas de sangre* el 1933.

dins que, igual com havien fet el teatre hongarès, el noruec o l'holandès, entre altres “petites nacionalitats”, sabés “anostrar el millor de les dramaturgies europees”¹⁰³. Jaume Brossa, en un article a *Catalònia*, apuntà la urgència de constituir “teatres que siguin vertaderes institucions d'art i no mercats on tot se falsifica”¹⁰⁴. Brossa lamentava que el poble català no es dignés a aportar cap capital per “enaltir l'art, la ciència o les lletres”, seguint el model noruec que, davant la impossibilitat d'obtenir la subvenció oficial, s'organitzà en forma d'empresa privada. Brossa era de l'opinió de començar per bastir una dramaturgia homologable internacionalment abans de construir la “casa que l'hostatges”¹⁰⁵.

De totes maneres, però, les propostes que miraven de crear alternatives de signe institucionalitzador, encara que fos amb el suport de la iniciativa privada, a la cartellera barcelonina es trobaven condemnades al fracàs per les dificultats estructurals de l'escena catalana i per les característiques de la situació política del país. En aquest context, la defensa del Principal com a teatre municipal que pal·liés la situació crítica de l'escena catalana moderna fou una constant en el tombant de segle i es concretà en la demanda que l'Ajuntament de Barcelona adquirís o llogués a llarg termini el Teatre Principal per convertir-lo en Teatre Català i que hi associés una càtedra de formació d'actors. Amb tot, l'existència d'un teatre municipal es confonia, per raó de la capitalitat cultural de Barcelona, amb el reclam d'un teatre nacional que era defensat pels sectors catalanistes, que es lamentaven de la manca d'ànima del teatre català, a diferència de la vitalitat de la pintura o l'escultura, i n'exigien una dignificació estètica i patriòtica.

La urgència de crear un teatre de dimensió nacional es plantejà també en l'enquesta que, sobre el Teatre Municipal, es dugué a terme el 1907, a instàncies del regidor de la Lliga catalanista Lluís Duran i Ventosa. Les pàgines de *La Veu de Catalunya* que acollí l'enquesta aplegaren les respostes d'Àngel Guimerà, Adrià Gual o Apel·les Mestres que, en termes generals, es mostraren partidaris de la creació d'un Teatre Municipal i coincidiren en la necessitat de vincular-hi una escola d'actors que en fos la base. Guimerà, però, considerà que era millor anomenar-lo Teatre Nacional, apostà per una fórmula

¹⁰³CORTADA, Alexandre. “El teatre a Barcelona.” *L'Avenç*, núm. 9 (1892, setembre): p. 276-281.

¹⁰⁴BROSSA ROGER, Jaume. “El teatre Nacional de Noruega.” *Catalònia*, núm. 17 (1898, 31 d'octubre): p. 261-263.

¹⁰⁵MARFANY, Joan Lluís. “Pròleg” dins BROSSA, Jaume. *Regeneracionisme i Modernisme*, Barcelona: Edicions 62, 1969: p. 5-12.

d'arrendament d'un teatre a un empresari que, d'acord amb unes condicions de qualitat, se'n fes càrrec, i suggerí de convidar les millors companyies estrangeres d'Europa perquè servissin de model als actors, al públic i als dramaturgs catalans¹⁰⁶. Gual, al seu torn, es mostrà favorable a construir un teatre de nova planta en plena Diagonal i a pensar en una institució que tingués com a base una escola de formació d'actors i que vetllés per un repertori propi, obert a la dramaturgia estrangera¹⁰⁷.

Apel·les Mestres es lamentà que Barcelona no disposés ja d'un Teatre Municipal i reclamà de construir-lo al més aviat possible per compensar un dèficit tan estrepitos¹⁰⁸. Com Guimerà, Mestres es dolgué de la inestabilitat professional dels actors, que els feia decantar-se per l'escena espanyola on trobaven més oportunitats professionals, i defensà que es millorés la situació dels intèrprets perquè es poguessin formar companyies aptes per a la representació d'obres modernes. Mestres afirmà, també, que el Teatre Municipal havia de ser "absolutament català", acollir tota mena d'espectacles i convertir-se en una pedrera de bons professionals de les arts escèniques.

Eugeni d'Ors interpretà l'afer del Teatre Principal com una contribució més a l'anhelada institucionalització i a l'intervencionisme cultural que postulava coetàniament des del "Glosari" de *La Veu de Catalunya*. Josep Carner es posicionà a favor d'un Teatre Municipal, com a precedent d'un futur Teatre Nacional, que fos presidit per Enric Prat de la Riba i que s'ubiqués a la Diagonal de Barcelona –com també havia demanat Gual–, un indret apte per a l'exhibició de la burgesia catalana¹⁰⁹. La proposta de Carner anava en sintonia amb la funció civilitzadora propugnada per l'ideari orsià¹¹⁰ i aspirava a alimentar el repertori del nou teatre d'una selecció escollida d'obres estrangeres que fos exemplar tant des del punt de vista dramaturgic com lingüístic.

¹⁰⁶BELLPUIG [Joan Torrendell]. "Teatre Municipal Català. D. Àngel Guimerà." *La Veu de Catalunya* (1907, 9 de febrer).

¹⁰⁷GUAL, Adrià. "Una enquesta. Teatre Municipal Català." *La Veu de Catalunya* (1907, 13 de febrer: edició de matí i vespre).

¹⁰⁸MESTRES, Apel·les. "El Teatre Municipal. Parlant amb..." *El Poble Català* (1907, 9 de setembre).

¹⁰⁹CARNER, Josep. "La joventut i el Teatre Municipal." *La Veu de Catalunya* (1907, 16 de novembre: edició del vespre).

¹¹⁰Santiago Rusiñol denuncià irònicament el decalatge que suposava debatre sobre el Teatre Municipal i, alhora, com feien Carner i Ors, menystenir la tradició dramàtica catalana, ja que els joves intel·lectuals del Noucentisme triomfant semblaven més interessats per la façana que no pas per allò que s'hi faria a dintre. Vegeu XARAU [Santiago Rusiñol]. "Glosari." *L'Esquella de la Torratxa*, núm. 1512 (1907, 20 de desembre): p. 821.

Josep Carner, finalment, decretà la impossibilitat, de moment, d'erigir un Teatre Nacional perquè l'organització de la nació es trobava encara en un període incipient, sense que ni en l'aspecte civilitzatori ni en el lingüístic estigués prou madura, fet que aconsellava postergar la creació d'una institució "tan solemne" com la teatral¹¹¹. Així com Ors havia titllat el Teatre Íntim d'"institució d'acció" per mostrar-se'n partidari¹¹², Carner també apostava per l'opció estètica de Gual, que havia incorporat a l'escena catalana, al seu entendre, el més selecte del teatre universal. Efectivament, tal com opinava el mateix Gual, el Teatre Íntim podia aparellar-se amb el "teatre d'art europeu", i especialment amb el Théâtre de l'Oeuvre de Lugné-Poë de París, per la seva condició de "petit cenacle" d'avançada que, en el cas català, tenia el repte d'atorgar "una fisonomia veritablement nacional en el fet de teatre"¹¹³.

Una altra iniciativa de caire institucionalitzador fou la que endegà el Sindicat d'Autors Dramàtics Catalans (SADC), nascut la temporada 1911-1912. De fet la creació d'aquest Sindicat, una entitat "cridada a ésser una institució nacional de Catalunya" com afirmava *El Teatre Català*, era la conseqüència lògica del sentiment generalitzat en el col·lectiu de dramaturgs que calia unir-se per intentar la "regeneració" de l'escena catalana¹¹⁴. Presidida per Apelles Mestres i amb Àngel Guimerà, Santiago Rusiñol i Ignasi Iglésias com a socis honoraris, el SADC aglutinà el gruix de la professió teatral -dramaturgs, actors, escenògrafs- i, inicialment, com a empresa mixta, aconseguí el suport de l'Ajuntament de Barcelona¹¹⁵ i l'ajut econòmic d'un sector de la burgesia barcelonina vinculada ideològicament a la Lliga Regionalista. La seva intenció era fer la temporada d'hivern a Barcelona i dedicar la resta de mesos a actuar fora de la ciutat, a fi de materialitzar una descentralització teatral que afavorís tot el territori.

El SADC s'havia creat, segons feia constar la memòria, per fer valer els drets dels dramaturgs davant de l'arbitrarietat dels empresaris teatrals que durant anys havien

¹¹¹CARNER, Josep. "Lletra a D. Narcís Oller." *Empori*, núm. 7 (1908, gener): p. 5-7.

¹¹²XÈNIUS [Eugeni d'Ors]. "Glosari. L'I." *La Veu de Catalunya* (1907, 14 de desembre).

¹¹³GUAL, Adrià. "Els petits cenacles." *La Revista*, núm. 191-192 (1923, setembre): p. 158-160.

¹¹⁴CURET, Francesc. "El Sindicat d'Autors Dramàtics Catalans." *El Teatre Català*, núm. 1 (1912, 29 de febrer): p. 4-7.

¹¹⁵Xavier Fràbregas recorda, a tall d'anècdota representativa del paper del teatre durant els anys d'hegemonia noucentista, que Ignasi Iglésias, que en aquest moment era regidor municipal, aconseguí de l'ajuntament "una subvenció de trenta mil pessetes" i, en conseqüència, es desfermà "una campanya denigratòria per part dels lerrouxistes" que no cregueren que "el diner públic hagi d'ésser invertit en matèries tan banals com el teatre." Fràbregas, Xavier. *Història del teatre català*: p. 213.

dominat l'escena catalana. Ara bé, malgrat que s'estrenaren obres d'Ignasi Iglésias, Santiago Rusiñol, Apel·les Mestres, Joan Maragall, Joan Puig i Ferrer o Josep Pous i Pagès, les dues temporades del SADC (1912-1913)¹¹⁶ foren deficitàries per raó de la indiferència del públic, aclaparat pel nombre excessiu d'estrenes i, sobretot, pels problemes interns i de gestió de l'empresa.

Amb la constitució de la Mancomunitat de Catalunya el 1914, s'obriren unes expectatives noves per a la institucionalització del teatre. Així i tot, l'obra efectivament realitzada entre els anys 1913-1923 consistí en la creació de l'Escola Catalana d'Art Dramàtic (ECAD) per iniciativa de Lluís Duran i Ventosa. L'ECAD es posà sota la direcció d'Adrià Gual, que volgué fer-ne no tan sols una escola de formació d'actors, sinó també un esglaió més en el camí cap al "Teatre Nacional de Catalunya"¹¹⁷. Partint del bagatge del Teatre Íntim, Gual aconseguí que l'Escola tingués un nivell docent notable i formés alguns intèrprets de relleu, però no reeixí a fer que la institució dinamitzés el panorama teatral ni que es convertís en el motor de l'escena nacional.

Durant els anys de la Mancomunitat, la política teatral es reduí a algunes iniciatives testimonials, no assolides, de suport a les arts escèniques. Francesc Curet es queixà enèrgicament de l'oblit d'"una institució que després d'ésser un poderós estimulador dels ideals patriòtics, s'ha vist convertida en la ventafocs de la nostra cultura"¹¹⁸. Com a manifestació cultural i artística, el teatre català mereixia que no estigués tan sols a la mercè d'uns empresaris que només volien fer-hi negoci, sinó que havia de disposar, com passava arreu, del suport de les corporacions oficials.

¹¹⁶«Quan [...] la institució del teatre català es trobà sense seu del Romea, i escurada per la negativa del públic a assistir a la primera temporada del Sindicat d'Autors Dramàtics Catalans a Eldorado, el Paral·lel n'esdevingué, l'octubre de 1912, el seu refugi en instal·lar-se al Teatre Espanyol la segona temporada del Sindicat. Amb raó, Iglésias reclamà: "Ara el Sindicat anirà al Paral·lel. Jo me n'alegro que no s'hagi trobat teatre al mig de la ciutat, perquè ja fa molt temps que en un article d'*El Poble Català* vaig dir que teníem que conquerir el Paral·lel. Anirem, doncs, al poble viciat per innobles espectacles; però que encara té fibres sanes, que vibraran si se li parla amb emoció i art, amb literatura, però amb passions humanes. Anirem al Paral·lel a portar-hi el Teatre Català. Anem a entregar-li el cor sagnant del nostre Teatre, tot brodat d'escardots, però encara fort i palpitant i immortal.» "El Teatre Català i els seus enemics. Una aclaració. La conferència de l'Iglésias." *La Escena Catalana*, núm. 298 (1912, 22 de juny): p. 3-5 dins GALLÉN, Enric. *Història de la literatura catalana* (vol. 8): p. 391.

¹¹⁷Gual deixà escrit en la seves memòries que l'ECAD volia constituir un "Teatre Nacional amb totes les conseqüències." GUAL, Adrià. *Mitja vida de teatre: Memòries*. Barcelona: Aedos, 1960: p. 271.

¹¹⁸CURET, Francesc. "La Mancomunitat i el teatre català [1]." *El Teatre Català*, núm. 252 (1916, 23 de desembre): p. 431.

El projecte més ambiciós, encara que tampoc no realitzat, que es plantejà durant l'època de la Mancomunitat fou el del Teatre de la Ciutat. En la sessió inaugural del curs 1921-1922 de l'ECAD, que tingué lloc el 27 d'octubre de 1921 al Teatre Eldorado, Lluís Duran i Ventosa pronuncià una conferència, intitolada *El Teatre de la Ciutat*, en què reprenia el projecte d'un Teatre Municipal de l'any 1907. Establert la necessitat d'un teatre per a la ciutat de Barcelona, calia determinar quina institució se'n feia responsable a manca d'un estat, que hauria d'assumir la creació d'un teatre nacional, la Mancomunitat de Catalunya, com a "estat incipient", i l'Ajuntament de Barcelona, com a representant de la capital del país, havien d'impulsar conjuntament la creació d'un "estatge digne del seu teatre nacional"¹¹⁹.

El projecte del Teatre de la Ciutat es desestimà definitivament el 1925, en plena dictadura de Primo de Rivera, en un context en què l'ECAD es veié obligada a renunciar a alguns dels plantejaments inicials i a reorientar les activitats també cap al teatre espanyol. Després de diverses vicissituds, a partir del curs 1927-1928, l'ECAD es transformà en Instituto del Teatro Nacional i s'emmotllà a les noves directrius politico-socials de la dictadura.

Des del punt de vista institucional, el debat teatral fou especialment intens durant el període republicà, en què la recuperació de les institucions pròpies feia encara més esperançadora l'oficialització de l'escena catalana. Cal remarcar l'ambiciosa voluntat, que no pogué arribar mai a concretar-se plenament, de nacionalitzar tres teatres: "un de drama, un d'opereta i un de gran òpera, com en els països de cultura perfectament organitzada", ja que es creia que "sense aquesta nacionalització fóra gairebé impossible que el teatre de casa nostra deixés de viure aquesta vida migrada que ens avergonyeix"¹²⁰.

Els temes principals del debat giraren al voltant dels tres grans eixos de la política teatral republicana: en primer lloc, la subvenció a empreses teatrals perquè programessin en llengua catalana¹²¹; en segon, la potenciació de la Institució del Teatre com a centre

¹¹⁹CURET, Francesc. *Història del Teatre Català*: p. 546-549.

¹²⁰*Generalitat de Catalunya: L'obra de cultura*. Barcelona: Tipografia Occitània, 1932: p. 243.

¹²¹La subvenció oficial de les companyies de teatre fou qüestionada per sectors diversos que no acabaven de veure'n la viabilitat, que consideraven que era una mesura massa provisional i inadequada per als problemes de fons, o que en denunciaven l'arbitrarietat o l'incompliment de les expectatives oficials. En aquest sentit, per exemple, tot i que es tractava d'un concurs obert per a la temporada 1934-1935, la decisió del Comitè de Teatre de subvencionar la companyia Mercè Nicolau-Ramon Martori, en detriment de la de

educatiu i com a entitat aglutinant de l'acció governativa, i, finalment, l'oficialització del premi Ignasi Iglésias de teatre. Aquestes accions s'encaminaren a cobrir els diversos costats per a la institucionalització global de l'escena catalana i assegurar-ne una mínima presència pública, però toparen amb nombroses dificultats, sobretot per la fragilitat estructural del sistema teatral català i per les circumstàncies polítiques que limitaren molt els marges de maniobra.

Al mateix temps, la nova conjuntura exigia de bastir una “escena oficial”, promoguda per les corporacions públiques, que fes front a la manca d'una tradició teatral sòlida a causa dels esdeveniments històrics, que s'adrecés a un públic nombrós i que erigís un repertori modèlic, educador del gust, basat en els clàssics de les dramaturgies consolidades¹²². En un sentit semblant, Carles Soldevila exposà la necessitat que tenien els nous poders públics de plantejar-se una protecció eficaç de l'escena catalana pel vincle que lligava el teatre a l'“existència nacional” i també pel fet que, en plena crisi, l'auxili de l'Estat a les arts escèniques esdevenia habitual en l'escena russa, la italiana, l'alemanya, la francesa o l'espanyola¹²³.

La crisi endèmica de l'escena catalana s'agreuja encara més amb la renúncia de l'empresari Josep Canals a constituir-se en companyia de teatre català per a la temporada 1932-1933, ja que Canals havia aconseguit crear una empresa teatral moderna, dotant-la de continuïtat en el temps i d'una programació que combinava estrenes d'autors catalans amb traduccions de dramaturgies estrangeres.

Altrament, els propòsits del conseller Ventura Gassol i la feina del Comitè de Teatre creat per la Generalitat de Catalunya van rebre el suport d'altres professionals del teatre que no s'estaven de proposar vies alternatives per resoldre una situació delicada, sota l'amenaça permanent de la crisi teatral. Avel·lí Artís i Balaguer¹²⁴, per exemple, era del parer que calia trobar el sistema per estimular l'interès dels actors, els empresaris, els dramaturgs i

Maria Vila-Pius Daví, fou motiu de polèmica amb acusacions de tracte de favor. Vegeu COCA, Jordi, Enric GALLÉN i Anna VÁZQUEZ. *La Generalitat republicana i el teatre (1931-1939): Legislació*. Barcelona: Publicacions de l'Institut del Teatre, 1982: p. 13-14.

¹²²CORTÈS, Joan. “Del teatre oficial. Reflexions sobre el repertori.” *Mirador*, núm. 339 (1935, 15 d'agost): p. 5.

¹²³SOLDEVILA, Carles. “El temps ens ho dirà.” *La Publicitat* (1932, 17 de novembre).

¹²⁴Avel·lí Artís i Balaguer (Vilafraça del Penedès, 1881 – Mèxic, 1954): autor dramàtic, periodista i editor català.

el públic per mitjà de la creació de quatre companyies especialitzades en gèneres diversos, que apleguessin les tendències de l'escena catalana, i sotmeses a unes bases preestablertes pel Comitè de teatre, que asseguressin una programació adequada d'estrenes i d'obres de repertori¹²⁵. Al seu torn, Alexandre Plana adduïa que, en un moment de distensió nacional, el teatre, com totes les manifestacions artístiques deficitàries, reclamava l'ajut de les administracions públiques¹²⁶ i proposava una coordinació molt més estreta entre la Generalitat de Catalunya i l'Ajuntament de Barcelona que permetés d'ampliar els recursos públics i el potencial escènic del teatre català.

L'altre gran eix de la política teatral republicana, el premi Ignasi Iglésias, fou objecte també de polèmiques, sobretot al voltant de les dificultats que tenien les obres guardonades per accedir als escenaris professionals. Carles Capdevila remarcava que la concessió del segon "Iglésias" a un autor inèdit -Albert Piera- s'havia escaigut en un moment en què no hi havia cap teatre català en disposició d'estrenar l'obra premiada -*Els homes forts*-, fet que demostrava la "depressió" que patia l'escena catalana, i creia que la impossibilitat de disposar d'un teatre nacional era conseqüència de la desafecció crònica de la societat catalana envers el seu teatre¹²⁷.

El camí sense retorn a què havia arribat el premi Ignasi Iglésias i la primera temporada del teatre oficial motivaren que Joan Oliver qüestionés, fins i tot, l'existència del teatre català i en diagnosticà els dèficits principals: la manca d'una tradició sòlida i d'una dramaturgia coetània homologable¹²⁸. Partidari de començar de bell nou, emplaçava la Generalitat i l'Ajuntament a posar les bases del teatre nacional amb la creació d'una Escola d'Art Dramàtic i d'un Teatre Nacional o Municipal nodrit amb traduccions.

En conjunt, del 1898 al 1939, el procés d'institucionalització de l'escena catalana es trobà molt condicionat per les vicissituds polítiques, que dificultaren en la pràctica l'articulació d'una estructura de govern amb recursos i capacitat de decisió per promoure una política teatral potent, com tenien les grans escenes nacionals europees, en què el teatre rebia

¹²⁵ ARTÍS, Avel·lí. "La subvenció de la Generalitat. I si provéssim de no divagar més?" *Mirador*, núm. 262 (1934, 8 de febrer): p. 7 i 10.

¹²⁶ PLANA, Alejandro. "La protecció al Teatro Catalán. Por la dignidad de la escena." *La Vanguardia* (1935, 21 de juliol).

¹²⁷ CAPDEVILA, Carles. "Punts de vista. De teatre català." *Mirador*, núm. 163 (1932, 17 de març): p. 5.

¹²⁸ OLIVER, Joan. "Cap de setmana. Teatre." *Meridià*, núm. 3 (1938, 28 de gener): p. 1.

suport més o menys generós dels organismes públics. De fet, la intenció de crear un Teatre Nacional nasqué en sintonia amb les aspiracions dels intel·lectuals modernistes d'homologació europea, però fins que, amb la instauració de la Generalitat republicana, no hi hagué un govern autònom es féu molt difícil que un projecte d'aquesta dimensió pogués tenir, potencialment, una certa viabilitat. La crisi permanent de l'escena catalana i les seves dificultats estructurals eren obstacles difícils de saltar, perquè afectaven la base del sistema teatral, i no podien ser dissimulades per una iniciativa privada també dèbil i sotmesa a la inconstància d'un públic poc preparat des del punt de vista artístic. Al capdavant, més enllà de realitzacions com ara la Institució del Teatre o l'oficialització del premi Ignasi Iglésias, la situació deficitària de l'escena catalana obligava els poders públics a assegurar, almenys, la presència pública del teatre català en la cartellera del centre de la ciutat mitjançant una política de subvencions a fons perdut. En canvi, els projectes de més ambició cultural –sobretot la creació d'una seu estable per al Teatre Nacional– havien de deixar-se per a temps més favorables que, a causa de les contingències polítiques, mai no van acabar d'arribar.

1.6. El teatre i el públic: reconciliació o divorci?

El divorci entre el teatre i el públic¹²⁹ va ser un dels conflictes més importants, culturalment parlant, de la Catalunya de començament del segle XX¹³⁰, i una de les primeres i pregoneres preocupacions de la crítica que, al llarg dels anys trenta, va continuar parlant de la crisi del teatre. Joan Cortès va plantejar el fracàs de la modernització del teatre català iniciada amb tan bones expectatives a final del XIX amb la intenció de superar “la rutina tradicional i el costumisme provincià que assenyalaven la pauta de les produccions teatrals catalanes”. Amb el títol “De Pitarra i el pitarrisme¹³¹”, el crític denunciava la manca de continuïtat de l'embranchida modernitzadora que havien

¹²⁹Sense anar més lluny, el mateix Miquel de Palol fa notar a les seves memòries, *Girona i jo*, que el públic al qual anaven dirigides les seves primeres obres de joventut no era “gaire exigent.” PALOL, Miquel de. *Girona i jo*. Edició de Pep Vila. Girona: CCG Edicions, 2010: p. 99.

¹³⁰Ja el 1892 Alexandre Cortada havia apuntat que “únicament per medi d'un teatre lliure o independent per l'estil del de París i d'altres ciutats d'Europa es podria anar creant atmosfera entre l'élite del públic en favor de les noves idees teatrals: aquesta ja s'encarregaria després d'anar-los propagant fins a fer-les triomfar per tota la massa del públic. [...] Ara per ara el teatre català no pot sortir del terror: només li és possible viure dins d'una atmosfera de barri o enmig de l'entusiasme dels catalans per tenir un teatre públic propi i original. [...] Baix un proteccionisme tan mesquí i antipàtic, el teatre català s'està arrossegant entre velleries, rancietats i mansuetuds.” CORTADA, Alexandre. “El teatre a Barcelona.” *L'Avenç*, núm. 11 (1892, novembre): p. 325; *Ibidem*. *L'Avenç*, núm. 9 (1892, setembre): p. 277.

¹³¹CORTÈS, Joan. “De Pitarra al pitarrisme.” *Mirador*, núm. 154 (1932, 14 de gener): p. 5.

protagonitzat Àngel Guimerà, Ignasi Iglésias i Santiago Rusiñol¹³², que havien continuat Josep Pous i Pagès, Joan Puig i Ferrater i Pompeu Crehuet, i que tanmateix, en plena República, semblava haver tornat a “la insubstancialitat, la banalitat i la misèria” d’unes companyies de teatre català “al servei de la llordor i del mal gust més innobles”.

Pel que fa a la recepció del teatre europeu, Cortès reivindicava l’Ibsen dels anys vint¹³³ contra la política de traduccions que es duia a terme per tal de satisfer un públic que, segons Cortès, havia deixat de ser aquell bon públic “addicte i constant, que anava creixent, [...] interessat per les novetats que se li oferien, que no volia només passar l’estona, [...] atent als problemes que preocupaven els seus comediògrafs i dramaturgs, amb els quals es compenetrava i amb els quals vivia” per convertir-se en un públic que havia anat eliminant “del seu davant tot allò que li representava alguna feina, no precisament de pensar –com diuen els transcendentalistes–, sinó d’adaptar-se a una sensibilitat, a un pensament i a una emoció diferents dels seus de cada dia”. El resultat era el retorn al pitarrisme.

El públic també va ser el tema de fons d’un article que Carles Capdevila va dedicar al teatre d’aficionats¹³⁴ amb l’objectiu de desmuntar l’argument segons el qual la vitalitat del teatre català passava pels circuits no professionals¹³⁵. Segons Ramon Vinyes¹³⁶, el

¹³²L’article necrològic publicat per Gaziel a *La Vanguardia* arran de la mort d’Ignasi Iglésias el 1928 suggereix, més que no pas proclama a favor de la recuperació de la tradició que en aquells moments representaven el tercet Guimerà-Rusiñol-Iglésias, la constatació que s’estava vivint un final d’etapa, l’exhauriment d’un determinat model de civilització a les acaballes dels anys vint. GAZIEL [Agustí Calvet]. “En la muerte de Ignacio Iglesias. Toda una época.” *La Vanguardia*(1928, 12 d’octubre).

¹³³Arran de l’estrena, el 1927, de *Solness, el constructor* d’Ibsen, és, segons el parer de Margarida Casacuberta “un repte [...] en tant que el panorama teatral català és molt lluny d’haver assolit la normalitat que permetria visitar Ibsen sense convertir aquesta visita a un clàssic indiscutible en un problema de cultura. Però el teatre, com la novel·la, s’havia convertit, després de l’ensulsiada del noucentisme, en un dels principals cavalls de batalla de la discussió sobre les responsabilitats que haurien d’assumir els intel·lectuals noucentistes davant la crisi que afecta una cultura establerta sobre un projecte cultural molt restrictiu i molt selectiu que s’ha demostrat inoperant, entre altres motius, pel fet d’haver obviat les relacions amb el públic a favor de la construcció d’una màscara que, en caure, [...] havia deixat a la intempèrie un edifici tot just apuntalat.” CASACUBERTA, Margarida. “La fortuna d’Ibsen a la Catalunya dels anys vint.” *Professor Joaquim Molas. Memòria, escriptura, història*: p. 290.

¹³⁴El teatre d’aficionats, que des de començaments de segle no havia deixat de créixer, s’articula a partir de 1931 per mitjà de la Federació d’Associacions de Teatre Amateur. A partir del 1936, principalment la Federació “adquirirà una dinàmica creixent i en no trobar-se condicionada per raons econòmiques enfrontarà la situació revolucionària amb una actitud més decidida que no pas el teatre professional.” FÀBREGAS, Xavier. *Història del teatre català*: p. 253.

¹³⁵CAPDEVILA, Carles. “Punts de vista (El teatre d’aficionats). De teatre català.” *Mirador*, núm. 260 (1934, 25 de gener): p. 5 i 8.

¹³⁶VINYES, Ramon. “Com veig avui l’Ignasi Iglésias.” *Anuari de la Institució del Teatre. Curs 1936-1937*. Barcelona: Institució del Teatre de la Generalitat de Catalunya, 1937: p. 80-85.

públic popular havia estat imprudentment obviat per una intel·lectualitat i per uns empresaris que s'havien entestat a dirigir-se al públic burgès. Aquesta havia estat també, segons explicava Vinyes, la gran equivocació d'Ignasi Iglésias, "l'autor que es capbussava en les més pregones i universals angoixes", "el poeta que sentia amb passió la revolta obrera" i "la injustícia de la societat burgesa": passar "d'un teatre popular a base de l'element poble"¹³⁷ a satisfer el públic burgès amb "una literatura de senyors", "una literatura de gent ben vestida", fonamentalment intrascendent.

Des del començament del segle XX, cal entendre la labor dramàtica de Santiago Rusiñol com una recerca constant del públic, d'un públic més ampli. El 1910, quan publicà la conferència "El teatre per dins"¹³⁸ l'autor reprengué el fil del sainet vuitcentista, d'una banda, i de l'altra, s'anà introduint en l'àmbit de la comèdia de costums més o menys realista, però sempre dotada de substrat sentimental per mirar de garantir-ne l'èxit entre el públic majoritari del teatre català de l'època. En "El teatre per dins", l'autor fa un elogi apassionat del "verí del teatre", especialment de la labor de l'autor, el qual hi és vist com un creador de fantasies a través de les quals suscita emocions primigènies, com la rialla i el plor, que el compensen de tot l'esforç esmerçat en la creació i en la recerca de la veritat que suposa aquesta tasca.

Santiago Rusiñol, en síntesi, fou l'autor que després de Pitarra sabé comprendre i satisfer més les aptituds receptores del públic, sense abdicar, però, dels seus principis. Es fa evident que amb Frederic Soler té molts punts de contacte, tant per la seva copiosa producció com per la sàtira càustica de moltes de les seves obres, que s'avenen amb el caràcter i la tendència de la primera època de les paròdies i les gatades, salvant la distància del temps, el gust artístic i la cultura cosmopolita de Rusiñol.

¹³⁷De fet, quan Ignasi Iglésias presidí els Jocs Florals de Girona el 1912, retreu al noucentisme en general, i a Carles Riba en particular, «el divorci amb la "poesia viva" i, sobretot, el "menyspreu a les multituds": "No: els joves poetes d'avui, menyspreant les multituds, viuen abstrats de la realitat que els envolta i, creant-se un món artificial, on res hi floreix, malgasten la vida, sense que la seva obra tingui aquella influència ennoblidora que hem dit que tenia el poeta generós, profundament bo com a home i com a artista". [...] "Convé que els poetes i els artistes es compenetrin més amb el poble i que, eters adoradors de la bellesa, sospirin com ell per un més enllà infinit de felicitat"». Vegeu "Discurs del President del Jurat D. Ignasi Iglésias." *Consistori dels Jocs Florals de Girona. Llibre que conté les composicions premiades en la festa de l'any MCMXII, desè de la seva fundació*. Girona: Impremta Dalmau Carles i Comp, 1913: p. 15-20 dins CASACUBERTA, Margarida. *Els Jocs Florals de Girona (1902-1935)*: p. 83.

¹³⁸RUSIÑOL, Santiago. "El teatre per dins". *Obres Completes* (vol. 2). Barcelona: Selecta, 1976, p. 588-603. Vegeu també CASACUBERTA, Margarida. *Santiago Rusiñol i el teatre per dins*. Barcelona: Institut del Teatre, Diputació de Barcelona: 1999.

1.7. Conclusió: els models de la literatura dramàtica catalana

Si es fa una valoració del conjunt de les manifestacions teatrals que van ser acollides pel teatre català des de finals del segle XIX fins al 1939, es poden assenyalar, en suma, una sèrie de constants. D'entrada, la presència permanent en la cartellera barcelonina del teatre espanyol en totes les seves formes i gèneres -lírics i dramàtics- amb una significativa ascendència tant entre els sectors populars, més identificats amb el gènere còmic i melodramàtic, com amb la mitjana i alta burgesia més decantada cap al gènere dramàtic, de Jacinto Benavente a Federico García Lorca, passant per Alejandro Casona, una de les revelacions teatrals dels anys trenta.

Tot i així, no es pot parlar de cap mena d'estímul o influència significativa sobre la literatura dramàtica catalana com, en canvi, es va produir amb l'acollida del teatre europeu fins a la Primera Guerra Mundial, perquè el nou teatre català, sorgit del Modernisme, deu la seva actualització a la incorporació i genuïna assimilació del teatre d'idees, el drama simbolista, la fórmula wagneriana i un model actualitzat d'una tragèdia d'arrels clàssiques. Com a contrapunt, els referents del nou teatre estranger de postguerra no es van acabar de consolidar en la dramaturgia catalana de preguerra.

Els models de literatura dramàtica catalana fixats entre el tombant del segle XIX i els anys trenta del segle XX tenen, doncs, un tret comú anterior a l'enfocament estètic de cadascun d'ells. Tots afirmen, en efecte, la necessitat de regenerar el teatre català a les tendències de la dramaturgia del canvi de segle: la realista-naturalista i la simbolista.

Així doncs, es poden sintetitzar en quatre les orientacions més renovadores en el teatre europeu en el canvi de segle. El simbolisme decadentista de Maeterlinck, combinat amb l'aspiració wagneriana de l'art total¹³⁹, troba ressò en les reflexions d'Adrià Gual, encara en l'inici de la seva carrera d'home de teatre, que encapçalen la seva primera obra dramàtica. La proposta teatral d'Adrià Gual ofereix una via de sortida que porta al cor de la modernitat del moment: el simbolisme. Gual és qui primer aposta clarament per un teatre poètic en l'escena catalana, un corrent que, a través d'altres autors –sobretot, de

¹³⁹“Wagner fou assumit emblemàticament com l'Artista perfecte i la seva obra vista com la materialització d'un Ideal absolut, aspiració última dels artistes modernistes.” GALLÉN, Enric. *Història de la literatura catalana* (vol. 8): p. 440.

Josep M. de Sagarra¹⁴⁰ - i bastit sobre altres fonaments teòrics, esdevé molt fecund en la dècada dels anys vint i trenta del segle XX.

El discurs estètic d'Ignasi Iglésias representa perfectament, en la dramaturgia catalana, l'orientació realista-naturalista en les propostes de renovació estètica del tombant de segle, amb un objectiu politicosocial i personal de caràcter regeneracionista. Aquest naturalisme de fons no li impedeix de parlar de poeta i de poema escènic, i això resulta revelador. Hi ha, en la posició que Iglésias concreta a "Influència de la literatura dramàtica en l'esperit nacional",¹⁴¹ un ibsenisme indubtable, però no gaire profund, combinat amb un vitalisme difús i amb la idea reformista del teatre com a poder educador de la col·lectivitat. "Com a paraula encarnada, el teatre és a prop del Verb, i per això el text d'Iglésias obre una altra perspectiva important en el teatre finisecular: la del creador, la de l'artista i la de la seva funció social. El messianisme que determinats corrents romàntics atorguen a l'artista queda reforçat pel caràcter que el simbolisme i el naturalisme ibsenià concedeixen, que així esdevé, en el primer, un místic que transmet experiències inefables o bé, en el segon, un cabdill que recull i potencia les aspiracions populars més íntimes i genuïnes, tal com el presenta Iglésias en el text esmentat. Al capdavant, doncs, el teatre és per a Ignasi Iglésias un instrument de purificació nacional i social que ha de conduir, necessàriament, a una millora col·lectiva de caire idealista"¹⁴².

Mentre que Adrià Gual es va allunyar de "la vessant decadentista per tal de defensar un teatre poètic de fons llegendari inspirat, més o menys directament, en les propostes wagnerianes, Iglésias, per la seva banda, també va evolucionar, com altres escriptors modernistes de la mateixa orientació –Josep Pous i Pagès o Pompeu Crehuet- cap a posicions teòriques que l'havien d'acosar a la comèdia de costums"¹⁴³.

Els plantejaments de Joan Puig i Ferrer donaren continuïtat al regeneracionisme vitalista remarcant-ne l'aspecte messiànic, i així ho demostren els tres mots fonamentals de "L'art dramàtica i la vida": poesia, poeta i poble. D'acord amb les posicions romàntiques, la

¹⁴⁰Xavier Fàbregas afirma que «Sagarra és un autor "comercial". El seu teatre plau a les capes rectores de la cultura i posseeix prou elements populars perquè pugui assolir una àmplia adhesió per part del públic.» FÀBREGAS, Xavier. *Història del teatre català*: p. 225.

¹⁴¹IGLÉSIAS, Ignasi. "Influència de la literatura dramàtica en l'esperit nacional." *Lo Somatent* (1897, 3, 5, i 6 d'abril).

¹⁴²CASACUBERTA, Margarida, Francesc FOGUET, Enric GALLÉN i Miquel M. GIBERT. *Op. cit.*: p. 132.

¹⁴³Ibidem: p. 132.

poesia dramàtica és la més adequada per parlar al poble perquè el poeta dramàtic –a diferència del líric- coneix molt abans i molt més bé, atès que parla el seu llenguatge¹⁴⁴.

Ara bé, el públic necessita uns educadors que Puig i Ferrer no troba enlloc, perquè, a la manera messiànica, se li fa evident que el poble pot ser redimit però no es pot redimir ell mateix, li cal un gran mitjancer –reflex de la figura de Crist- que és el poeta dramàtic. Altrament, segons Puig, el teatre educador no podia ser el teatre dolçament poètic, pretesament ingenu, ni encara menys, la comèdia de costums –que s’aturava “en lo banal i pintoresc”- o el drama naturalista estereotipat -al qual mancava alè poètic-, sinó el drama tràgic construït sobre un naturalisme vitalista i regenerador, que prolongués i actualitzés el camí per on havia avançat Hauptmann¹⁴⁵.

Pere Prat i Gaballí proposà una reconducció del teatre poètic cap a l’estètica i la ideologia noucentistes a través de la crida a la lluita per imposar un ideal dramàtic que, en aparença, només s’havia de preocupar de transmetre al públic “la riquesa de noves emocions i de nous somnis de bellesa”. El poeta dramàtic, mitjancer entre la bellesa i el públic, havia de concretar aquesta bellesa ideal en la seva obra, mostrar-la i esperar amb paciència que l’espectador arribés a endendre-la i a acceptar-la. Per tant, no es tractava d’afalagar el públic o de facilitar-li la recepció d’una peça sinó d’invitar-lo a l’esforç per comprendre que era, sens dubte, un recurs “purificador”, que enlairava noblement¹⁴⁶.

Per a Josep Maria López Picó, «“naturalment, Teatre en vers vol dir Teatre poètic; substitució de la vulgaritat aplanadora d’avui per una de més alta concepció de la vida i per l’aristocratització fins de la més petita humilitat”, mentre que Guerau de Liost pontificava: “Per l’elevació de l’estil poètic, imposaràs una escrupulosa selecció de mots i una elevació del llenguatge casolà al familiar i de l’argot de barriada als circumloquis metropolitans”¹⁴⁷.

Per a Josep Carner, «es tractava de retornar la poesia a les taules, car “el drama modern és d’una pobresa i d’una pedanteria revoltants! [...] El vers és el llenguatge d’un estat

¹⁴⁴Ibidem: p. 135.

¹⁴⁵Ibidem: p. 136.

¹⁴⁶Ibidem: p. 138.

¹⁴⁷*Teatràlia*, núm. 16 (1908, 30 de novembre): p. 72 dins GALLÉN, Enric. *Història de la literatura catalana* (vol. 8): p. 445-446.

superior d'emoció; la prosa el llenguatge de la vida corrent. Només pel vers se pot dur a terme una vigorosa transfusió de l'ideal al nostre esperit, conservant a l'ideal els honors de la seva supremacia, i sometent les nostres potències inferiors a una mena de pànic sagrat, de reverent prosternació. El vers és, doncs, insubstituïble. No hi ha proses sentimentals que li siguin pariones". Carner apuntà, finalment, dos models: l'escrit en prosa i en vers: Shakespeare, *Don Alvaro* i *Peer Gynt*; l'altre, escrit "en una prosa aparent" –Maeterlinck o D'Annunzio– però "saturades de ritmes. Jo tinc aquesta prosa per assimilable al *vers libre* dels francesos. L'element essencial és el ritme. Jo, en el meu foro intern, i pel sol efecte de les crítiques íntimes que no formulo, annexiono aquestes obres al teatre en vers"¹⁴⁸.

El text de Josep M. de Sagarra, "Teatre, poesia i realitat"¹⁴⁹ és sens dubte el millor resum de la posició de l'autor sobre el seu teatre que, sobretot, vol dir teatre poètic. És prou sabut que Sagarra aconseguí, amb la seva obra, de concretar un model de teatre poètic molt ben acollit pel públic durant quaranta anys. Des de sempre, es declarà adepte d'un teatre imaginatiu, colorista, sense preocupacions psicològiques i, encara més, fantasiós, allunyat de "la preocupació moral i científica de certs autors moderns que han fet un teatre pedagògic i de medicina legal", decididament antirealista. De fet, entengué el teatre poètic com "una mena de somni" que transcorre entre versos eloqüents, d'una gran plasticitat expressiva i sobre uns fonaments més o menys llegendaris. Sagarra oferí "al seu públic un model d'origen modernista, però sense influències decadentistes ni reflexions ideològiques, un teatre de regust vuitcentista que procedien del sàinet i del melodrama i bastit en un vers sonor, fluid i brillant. El seu pensament dramàtic s'acomodava perfectament a la seva pràctica d'autor i, d'aquest vincle, en nasqué la producció més extensa i regular en l'estrena del teatre català contemporani"¹⁵⁰.

Ventura Gassol apostà per un teatre poètic¹⁵¹ que s'allunyés de les realitzacions del segell sagarrià, que començava a obtenir un gran èxit. La principal diferència entre Sagarra i

¹⁴⁸Vegeu *Teatràlia*, núm. 16 (1908, 30 de novembre): p. 177-178 dins GALLÉN, Enric. *Història de la literatura catalana* (vol. 8): p. 446.

¹⁴⁹SAGARRA, Josep Maria de. "Teatre, poesia i realitat." *La Mà Trencada*, núm. 2 (1924, 20 de novembre): p. 24-28.

¹⁵⁰CASACUBERTA, Margarida, Francesc FOGUET, Enric GALLÉN i Miquel M. GIBERT. *Op. cit.*: p. 141.

¹⁵¹Xavier Fàbregas apunta que Ventura Gassol, en la seva conferència *El nacionalisme en el teatre* (1923), "aboga per un teatre nacional assentat en la llegenda; per a ell el teatre ha d'ésser poètic, llegendari i nacional." FÀBREGAS, Xavier. *Història del teatre català*: p. 244.

Gassol consistí en el fet que el primer va poder defensar la seva proposta teòrica amb una obra extensa, estrenada regularment i molt ben acollida pel públic, mentre que el segon va veure com la seva producció dramàtica no passava de ser merament marginal en el teatre del país¹⁵².

Juntament amb Sagarra, “Carles Soldevila va ser una de les grans apostes de l’empresari Josep Canals. Amb el primer, Canals pretenia consolidar i, en una certa mesura, posar al dia el públic menestral i petit burgès del teatre català; amb el segon, aspirava a guanyar un públic nou, les burgesies mitjana i alta, que es mantenien allunyades de l’oferta teatral en català. L’instrument per aconseguir-ho havia de ser el teatre de bulevard, en general, i més concretament, la comèdia burgesa ciutadana¹⁵³, i Carles Soldevila va esdevenir l’home adequat per manejar aquest instrument,”¹⁵⁴ perquè creia profundament que la comèdia burgesa era el model dramàtic més representatiu de la burgesia occidental europea, especialment francesa, i, a més, conscient de la funció social del teatre, pretenia educar el gust de la burgesia¹⁵⁵ amb el seu teatre, refinar-la i modernitzar-la estèticament per tal de situar-la de ple entre les burgesies més cultes i cosmopolites d’Europa¹⁵⁶.

L’aposta de Carles Soldevila per la comèdia burgesa i urbana, que ultrapassés els límits de la comèdia de costums tradicional de teatre català, fou, per tant, clara, perquè “el temps històric amb l’hegemonia de la burgesia urbana demanà a aquest tipus de teatre si l’escena volia realment dialogar amb la societat a la qual s’adreçava. Després Soldevila analitzà¹⁵⁷ per què aquest fenomen no es produïa en el teatre català amb la mateixa força que ocorria

¹⁵²Tot i aquestes circumstàncies, Ventura Gassol no s’està de criticar Josep M. de Sagarra en un article publicat a *La Veu de Catalunya*, el 16 de gener de 1927, on l’acusa de fer «teatre en vers més que teatre poètic, i de “segarr l’herba sota els peus” als autors novells que pretenen estrenar.» Vegeu “Una rèplica de Ventura Gassol a Josep M. de Sagarra.” *La Veu de Catalunya* (1927, 16 de gener) dins FÀBREGAS, Xavier. *Història del teatre català*: p. 244.

¹⁵³“A tot arreu, el model de la literatura dramàtica està constituït per la vida burgesa. [...] La immensa majoria de les obres representades en els escenaris d’Europa i Amèrica juguen amb personatges extrets de la classe mitjana, nervi de les ciutats.” Apostà, doncs, per la comèdia “normal” “que he batejat amb el nom de burgesa no pas per vincular-la als interessos d’una classe sinó per precisar-ne el to d’alguna manera. [i que] pot agafar embranzida.” Vegeu “La situació del teatre a Barcelona, IV.” *La Nova Revista*, núm. 5 (maig, 1927): p. 48, dins GALLÉN, Enric. *Història de la literatura catalana* (vol. 9): p. 445.

¹⁵⁴CASACUBERTA, Margarida, Francesc FOGUET, Enric GALLÉN i Miquel M. GIBERT. *Op. cit.*: p. 143.

¹⁵⁵Xavier Fàbregas ressegueix la figura de Carles Soldevila i en destaca que “detesta els exabruptes i hom diria que els conflictes dels seus personatges transcorren dins una tassa de porcellana.” FÀBREGAS, Xavier. *Història del teatre català*: p. 228. Domènec Guansé, per la seva banda, el defineix com “escriptor de formació i de caràcter burgesos, és a la burgesia que es dirigeix.” GUANSÉ, Domènec. “Pròleg” dins *Obres Completes [de] Carles Soldevila*. Barcelona: Selecta, 1967: p. 17 i 23.

¹⁵⁶CASACUBERTA, Margarida, Francesc FOGUET, Enric GALLÉN i Miquel M. GIBERT. *Op. cit.*: p.143-144.

¹⁵⁷SOLDEVILA, Carles. “El teatre. La situació del teatre a Barcelona. IV. Els autors.” *La Nova Revista*, núm. 5 (1927, maig): p. 46-50.

en els teatres d'altres països. I conclogué que, essencialment, el motiu era de naturalesa lingüística. Soldevila plantejà, en efecte, el problema del llenguatge adequat a l'escena, prou flexible per adaptar-se als diversos gèneres dramàtics, i, per tant, també a la comèdia burgesa i urbana. De fet, fou el mateix Soldevila qui, amb la seva producció teatral, contribuí decisivament a crear una llengua que s'emmotllés perfectament a la comèdia burgesa i que, en definitiva, comencés a establir la llengua estàndard¹⁵⁸ del teatre català¹⁵⁹.

En resum, es pot parlar de “la vertebració de dos grans models¹⁶⁰ de literatura dramàtica catalana entre el tombant de segle i els anys trenta del segle XX. Un, el més sòlid, gràcies a la producció de Josep M. de Sagarra, sobretot, es manifestà sempre allunyat dels plantejaments del teatre burgès més característic, el teatre de bulevard, del qual la separaven una sensibilitat i unes opcions estètiques –per exemple, el regeneracionisme vitalista i ibsenià- que responien, en el cas d'alguns autors i teoritzadors –Iglésias, Cortiella, Puig i Ferrer i Vinyes-, a una distància ideològica indubtable respecte a les formes del pensament burgès que donava vida al teatre de bulevard, però que, altres vegades, es limitaven amb més o menys nitidesa a una distància estètica, com en el cas del simbolisme d'una part de l'obra de Rusiñol o de Gual. La mateixa actitud antiburguesa del Rusiñol finisecular es començà a moderar ben aviat, amb conseqüències evidents per al conjunt de la seva obra, tant dramàtica –del decadentisme simbolista a la comèdia de costums i al vodevil- com teòrica¹⁶¹.

L'altre model de literatura dramàtica del període té una tradició molt més prima a Catalunya que el teatre poètic¹⁶². En realitat, es va construir amb les comèdies de costums

¹⁵⁸Domènec Guansé apunta que Carles Soldevila, “barceloní en tot, ho és també en el llenguatge, on, entre l'equilibri [...] entre la naturalitat i la puresa, fa prevaler en mots i en modismes les maneres de dir barcelonines. Aquesta tendència l'accentua com és de llei en els diàlegs, tant en la narració com en el teatre.” GUANSÉ, Domènec. “Pròleg” dins *Obres Completes [de] Carles Soldevila*. Barcelona: Selecta, 1967: p. 17 i 23.

¹⁵⁹CASACUBERTA, Margarida, Francesc FOGUET, Enric GALLÉN i Miquel M. GIBERT. *Op. cit.*: p. 144

¹⁶⁰Aquests “dos grans models” sintetitzen les “quatre orientacions més renovadores en el teatre europeu en el canvi de segle” a les quals es fa referència a la pàgina 57 d'aquest estudi.

¹⁶¹Ibidem: p. 146.

¹⁶²Quant al teatre poètic, és indubtable la importància de l'“Equesta sobre el teatre en vers”, promoguda el 1908 per *Teatràlia*, en l'impuls donat al replantejament d'un teatre poètic en català que fos, escènica i socialment, viable; és a dir, que tingués una categoria estètica i una resposta del públic suficients per consolidar-se i perdurar. L'enquesta de *Teatràlia*, una revista d'orientació noucentista, és, però, la culminació col·lectiva més vistosa del procés classicitzant que un cert simbolisme va iniciar a final del segle XIX com a conseqüència de la voluntat de recuperació de la tragèdia. El teatre D'Annunzio és considerat “com una síntesi integradora de les dues doctrines oposades dins el modernisme, les representades pel

que Avel·lí Artís i altres modernistes com Pous i Pagès, Bertrana o Crehuet van escriure en un intent d'adaptar-se a l'evolució del teatre comercial català i a la poca reflexió que van generar sobre aquesta qüestió. L'opció, teòrica i pràctica, per un teatre burgès plenament fidel a les propostes majoritàries dels escenaris de França o d'Anglaterra –com el de Carles Soldevila- volia defugir aquells models pintorescos a què encara remetia massa sovint el teatre català. No es tractava, doncs, de fer un teatre genuí, distintiu, idiosincràtic, sinó “un teatre com el que fa tothom”¹⁶³, pulcre, urbà i burgès en l'Europa més desenvolupada de l'època. Aquest havia de ser el veritable teatre nacional, perquè era el teatre amb futur. Però la burgesia catalana alta i mitjana, destinatària natural d'aquest model dramàtic, no s'hi va sentir implicada del tot, i l'èxit de públic indiscutible de Sagarra no va anar acompanyat del de Soldevila¹⁶⁴.

Al costat dels models dramàtics defensats per Sagarra¹⁶⁵ i Soldevila, les poètiques avantguardistes de la primera postguerra europea no van passar de ser esbossos, més o menys reeixits, però amb una repercussió social molt limitada, ja que la producció dramàtica catalana clarament avantguardista va ser mínima i la recepció i l'acceptació de

decadentisme i el vitalisme.” Vegeu GALLÉN, Enric. «“Enquesta sobre'l teatre en vers” a *Teatràlia* (1908-1909): estudi i edició.» *Estudis Romànics*, núm. 31 (2009): p. 183.

Sense anar més lluny, la reflexió i les traduccions shakesperianes de Josep Carner creen un àmbit de coincidència entre la intel·lectualitat noucentista i alguns autors d'origen modernista en el teatre poètic, una dramaturgia, tanmateix, d'índole antinaturalista dotada de voluntat de depuració formal. «L'aportació de Josep Carner en “Abans que tot” és una defensa convincent de la comèdia poètica de Shakespeare, ja és una contribució a l'establiment de les bases del teatre poètic català, a través d'una negació, implícita, però rotunda, del teatre naturalista, del pessimisme i de l'individualisme extremat que caracteritzaven l'obra d'Ibsen.» CASACUBERTA, Margarida, Francesc FOGUET, Enric GALLÉN i Miquel M. GIBERT. *Op. cit.*: p. 134-135.

¹⁶³SOLDEVILA, Carles. “Algunes reflexions sobre el teatre.” *Revista de Catalunya*, núm. 14 (1931, agost): p. 97-106.

¹⁶⁴CASACUBERTA, Margarida, Francesc FOGUET, Enric GALLÉN i Miquel M. GIBERT. *Op. cit.*: p.147-148.

¹⁶⁵Ramon Vinyes, que s'instal·là a Barcelona definitivament una vegada s'hagué proclamat la República el 1931, es convertí en «el crític més decisiu de l'“alta comèdia” practicada als teatres on acut la burgesia ciutadana; i sens dubte la seva causticitat provoca tant les ires els qui gaudeixen una situació de privilegi –com Josep M. de Sagarra- com l'admiració dels més joves, sobre els quals influeix.» (FÀBREGAS, Xavier. *Història del teatre català*: p. 241). I segueix: «Dins aquest marc és molt important la seva conferència *Teatre modern* que Vinyes pronuncia el 1929, i que assenyalava des del pla teòric la fi de l'hegemonia del teatre postnoucentista. [...] El nostre teatre –diu- bandeja la labor creadora; al personatge *creat* hi oposa el personatge *observat*. Cal que el creador teatral aprofundeixi el diàleg, que el recreï, igual que fa l'escultor amb la pedra, sense conformar-se amb la còpia del real que només donaria un pla. [...] Hom ha fet, a casa nostra, una croada contra el teatre transcendent; cal fer ara una contra-croada: “Cridarem per l'adveniment d'un teatre antiburgès, d'un teatre autènticament del poble.” Teatre transcendent, aclareix, no vol dir teatre de transcendència filosòfica: “en dir teatre de transcendència volem dir teatre d'aclariment humà, de problema de vida, de sàtira de costums, de poesia constructiva, de gràcia enfevorida.”» Una mica més enllà, Vinyes conclou: “És fals que avui el ritme de la vida moderna exigeixi un teatre per fer passar l'estona”. Vegeu VINYES, Ramon. “Conferència feta a l'Ateneu Polytechnicum el 9 d'agost de 1929.” *Teatre modern*. Barcelona: Associació Obrera de Teatre, s.d. dins FÀBREGAS, Xavier. *Història del teatre català*: p. 241-242.

l'avantguarda teatral, limitades com arreu d'Europa. De fet, la influència de l'avantguardisme d'entreguerres sobre el teatre català no és gaire més superficial, amb poques excepcions, que en el cas del teatre francès dels anys vint i trenta.

És precisament en aquest període d'entreguerres europees on s'insereix la principal producció dramàtica de Miquel de Palol. Almenys la més popular, si per "popular" s'entén la més propera al públic, tant pel nombre d'estrenes com pels elogis de la crítica. És, per tant, als anys vint on l'autor gironí escolpeix, dins el panorama teatral català, una empremta més sòlida: la trilogia de teatre de saló que el portarà a trepitjar les principals taules escèniques de la capital catalana. Com s'anirà desgranant a bastament més endavant i per apartats, *Senyoreta Enigma* (1919), *L'enemic amor* (1920) o *Les petites tragèdies* (1921) no són segurament les seves millors obres, però sí les més conegudes, tant pel contacte màgic i engrescador que aconseguí amb el públic com perquè són les úniques editades en vida de l'autor.

Abans i després d'aquests anys, la seva producció teatral, més aviat escassa, restà inèdita –manuscrita o mecanoscrita– fins que el present treball ha pretès treure les obres a la llum. En desempolsar l'arxiu personal de Palol, s'han trobat quatre peces teatrals més, a banda de trilogia susdita: una obra de primera joventut, *Les dugues cartes* (1899); una peça inèdita que té Girona com a teló de fons, *Cadenes* (1912); *El clavell roig* (1925), que presenta un ambient obrer allunyat de les classes burgeses que protagonitzen la resta d'obres, i, per últim, *Jueus* (1935), la més ambiciosa del corpus teatral palolà i només editada una vegada, però ja després de la mort de l'autor.

Tot i gaudir d'uns anys de reconeixement social i crític, amb estrenes successives i ressenyes elogioses a la premsa, el cert és que la figura del Palol dramaturg es començà a eclipsar a mitjan anys vint i les darreres temptatives per reenganxar-se a la cartellera de l'escena teatral catalana simplement no fructificaren. La seves creacions restaren, doncs, inèdites, i l'esclat de la Guerra Civil s'encarregà de truncar definitivament una carrera dramàtica que, amb alts i baixos havia abastat més de trenta-cinc anys.

2. Miquel de Palol i la Girona literària del seu temps

2.1. El Modernisme a Girona: rerefons de la producció literària de joventut

Durant el segle XIX Girona s'havia regit per una forta moral catòlica i vivia el cicle de l'any segons les celebracions eclesiàstiques. A partir del segle XX, però, aquesta ciutat visqué un procés de renovació cultural gràcies al clima cultural previ forjat durant el darrer quart del segle XIX. Com explica M. Dolors Fulcarà¹⁶⁶, els últims anys del segle foren temps de canvis per a la ciutat, des del punt de vista sociològic i d'infraestructura, ja que la Girona d'aquestes dècades era una ciutat petita i tancada en si mateixa per les muralles; presentava un alt nivell de mortalitat infantil i gaudia de poc dinamisme, tot i comptar amb indústries importants al llarg del segle. En efecte, uns quants anys abans d'encetar el segle XX, s'instal·là l'aigua potable, el tren que unia Girona amb Barcelona (1862) o amb França (1878), la il·luminació pública elèctrica i el cinema, i l'any 1900 la ciutat comptava ja amb 15.787 habitants.

També durant aquesta època nasqué el fenomen del catalanisme que, durant els darrers anys del segle XIX, visqué una forta expansió geogràfica i assumí la ideologia nacionalista, tot i ser dirigit bàsicament des de Barcelona. El 1894 es creà el Centre Catalanista de Girona i sa Comarca, que presidí Joaquim Botet i Sisó, i el catalanisme arrelà en els joves de la ciutat. El Centre Catalanista, seu del diari *Lo Geronès*, exercí de punt de trobada d'un sector intel·lectual que començava a veure el catalanisme no tant com a ideologia sinó com a tendència política¹⁶⁷. Tot i així, hi havia altres plataformes de dinamització cultural i ideològica, quegiraven sobretot al voltant de les associacions. Cal destacar l'Odalisca, el Liceo Gerundense, la Joven Gerona, el Centro Moral o el Casino Gerundense, que reunia principalment la classe alta de la ciutat, encara que la més reconeguda fou l'Asociación Literaria de Gerona, que nasqué el 1871 i aplegà la intel·lectualitat gironina del moment. L'Asociación publicava la *Revista de Gerona* fins al 1895 i cada any per Tots Sants organitzava el "Certamen Literario", un concurs literari bilingüe que celebrà la primera edició el 1872 i s'emmirallà en els Jocs Florals de

¹⁶⁶FULCARÀ, M. Dolors. *Girona i el Modernisme*. Girona: Instituto de Estudios Gerundenses, 1976: p. 4. Vegeu també BARNOSELL, Genís. *Girona, 1833-1874. Una ciutat en transformació*. Girona: Diputació de Girona i Ajuntament de Girona, 2015.

¹⁶⁷COSTA, Lluís. "Estudi introductori." *Joan Vinyas i Comas: Memòries d'un gironí*. Girona: Col·legi de Periodistes de Catalunya. Demarcació de Girona, 2002.

Barcelona, creats el 1859. Aquesta associació, però, morí l'any 1901 després de fortes crítiques per part dels joves modernistes que volien donar un nou impuls cultural a la Girona de l'inici del segle XX.

Tot i el clima cultural que es forní al voltant de les associacions, el veritable pols cultural de la ciutat vingué donat per les tertúlies que improvisaven els intel·lectuals del moment, ja que era on es discutia i es projectava tota l'activitat cultural ciutadana. És d'especial rellevància citar la tertúlia de la "Cova de can Vinyas",¹⁶⁸ situada a la rebotiga de la drogueria de Narcís Viñas i Serra, al carrer Abeuradors, que aplegà habitualment un grup d'intel·lectuals en general fortament vinculats a l'Asociación Literaria.

Malgrat l'activitat de tertúlies i associacions, els últims anys del segle XIX foren temps de traspàs dins l'àmbit cultural. Havia quedat enrere l'impuls donat per la Renaixença – que segons Miquel de Palol havia arribat a Girona amb el "Certamen Literario"-,¹⁶⁹ el 1895 desaparagué la *Revista de Gerona*, plataforma d'expressió intel·lectual durant molts anys, i l'Asociación, impulsora d'aquesta publicació, començà a notar un preocupant descens de socis. Aquests símptomes, en conseqüència, crearen la necessitat d'incorporar a Girona el fenomen modernista, ja ben implantat a Barcelona pel grup de Santiago Rusiñol des de la dècada dels vuitanta del segle XIX. El Modernisme, per tant, aparagué a Catalunya –i concretament a Girona– en una època de crisi i transformació social que impulsà els modernistes a voler convertir la cultura catalana en portadora d'uropeisme i modernització.¹⁷⁰

Dins l'àmbit cultural i ideològic aquesta situació gironina quedà ben reflectida en les publicacions del moment. En efecte, les diferents tendències ideològiques dels ciutadans foren representades per diaris concrets i tot el que es publicà tingué una repercussió directa en la quotidianitat de la ciutat. Les tertúlies intel·lectuals també es trobaren sovint lligades a la premsa i aquest fet implicà que fos precisament a través d'aquest mitjà de comunicació que es pogués fer un balanç fidedigne de la Girona delfinal del segle XIX.

¹⁶⁸Ibidem: p. 9.

¹⁶⁹PALOL, Miquel de. *Girona i jo*. Edició de Pep Vila: p. 94.

¹⁷⁰CASTELLANOS, Jordi. *Raimon Casellas i el Modernisme* (vol. 1). Barcelona: Curial i Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1983: p. 33.

A grans trets, i a partir del gran nombre de publicacions que hi havia a Girona durant aquest període, es poden establir dues línies ideològiques clares: la conservadora i la progressista. La concepció respecte al catalanisme, la recepció que feien de l'actualitat barcelonina i el tractament, o no, del tema modernista i la seva consegüent actitud davant de noves idees de l'art i la cultura foren algunes de les característiques que determinaren més clarament les principals divergències entre aquestes dues posicions.

D'una banda hi havia publicacions com *El Norte*, *El Baluarte* o *El Correo de Gerona*: eren conservadores, anticatalanistes i no feien cap referència al moviment modernista. Es proclamaven tradicionalistes i monàrquiques, destacaven constantment com a prioritari el valor de la família i defensaven la moralitat com a principal qualitat literària. D'altra banda hi havia *El Guasón*, *Diario de Gerona*, *Lo Geronès*, *Gerunda*, *Heraldo de Gerona*, *La Semana*, *El Eco del Pueblo*, *Lo Regionalista* i *El Autonomista*¹⁷¹: aquest conjunt es caracteritzava per una mentalitat més oberta, en general d'ideologia catalanista, i pel fet que es feien ressò de l'actualitat cultural del moment enfocada principalment de Barcelona. La majoria d'aquestes publicacions eren republicanes i no hi faltaven les referències al Modernisme¹⁷².

2.2. El grup modernista de Girona

Amb el tombant de segle, i amb la consegüent crisi ideològica i cultural, nasqué el grup modernista de Girona, una mica per encarnar el bàndol més trencador d'una lluita generalitzada entre els sectors que havien oblidat el contingut renovador dels aires nous modernistes i els que intentaven continuar apostant per la il·lusió de la innovació. Aquests intel·lectuals buscaven en la cultura una via per despertar la ciutat adormida, tot i que la relació que mantingueren amb Girona es basà sempre en un sistema ocult d'amor-odi. D'una banda aquesta ciutat grisa i humida amb pocs cercles socioculturals era un llast per

¹⁷¹ Aquest diari, dirigit per Dàrius Rahola, representa el debat ideològic i social d'aquest període. Des d'aquesta publicació els germans Rahola defensen en tot moment el progrés, la igualtat de classes i oportunitats, la importància de l'educació i els drets dels treballadors. Al llarg de 1903 la seves idees quallen i altres publicacions també denuncien la diferència de classes existent a Girona.

¹⁷² Cal destacar, però, que, tot i que aquestes publicacions progressistes parlin del Modernisme, coneguin les seves idees i en donin opinions, encara no s'hi identifiquen i en cap moment es fan seva la ideologia d'aquest moviment. Vegeu GRANELL, Glòria. *Prudenci Bertrana: els primers passos de l'artista*. Girona: Ajuntament de Girona, 2003.

les seves ànsies de professionalització literària, però de l'altra, un lligam fort els unia irremeiablement a la seva terra natal i se'ls feia difícil viure'n lluny.

Seguint aquesta línia, el grup de Miquel de Palol apostà per l'autèntica modernització portant sempre a les espatlles els interessos politicosocials aglutinats per *El Poble Català*¹⁷³, tot i que per aconseguir aquesta fi s'haguessin d'enderrocar les velles estructures. D'aquest últim verb provenia la revista que crearen i que els representava: *L'Enderroch*¹⁷⁴. De fet, aquesta idea iconoclasta tenia un clar referent en l'explicació que féu Alexandre Cortada a *L'Avenç* el 1893: “Quan es vol construir un edifici nou s'ha de començar abans per tirar el vell a terra del tot, fins els fonaments, sinó, en lloc de fer res de nou, només es fan que remendos”¹⁷⁵. Enfront hi havia el grup de *Vida*¹⁷⁶, encarnat pel sector més dretà i confessional de la societat, afí a la Lliga Regionalista i a la revista *Catalunya* (1903-1905) de Josep Carner, principalment de les comarques de la Garrotxa i Barcelona, i que tenia la pretensió de renovar la cultura del país, però sempre dins dels esquemes del conservadorisme més radical.

La data clau del naixement del Modernisme a Girona fou el 1902, amb la creació dels Jocs Florals de la revista *L'Enderroch*¹⁷⁷, subtitulada “Arts, Pàtria, Democràcia”,

¹⁷³Miquel de Palol descriu la seva època com a col·laborador de la “Plana Literària” d'*El Poble Català* com una oportunitat per “introduir-me en l'ambient de la joventut literària de Barcelona [...]”; és a dir, de la que es formava en el centre esquerrà i inconformista del diari, ja que la ‘capelleta’ d'enfront, protegida i compacta, no donava ocasió a gaires apropaments ni que fossin molt circumspectes” (PALOL, Miquel de. *Girona i jo*. Edició de Pep Vila: p. 124). En aquests mots queda ben palès quina era la seva posició ideològica dins la Catalunya dels primers anys del segle XX i, per tant, quina era la seva postura –i, per extensió, la de tot el grup gironí–, des d'una òptica de la petita burgesia comarcal, a l'hora de reconstruir el Modernisme des d'un punt de vista polític d'esquerra perseguint l'anhel d'una modernització cultural que ja havien cercat els prohoms modernistes de l'última desena del segle XIX.

¹⁷⁴El primer número de *L'Enderroch* data del 2 de febrer de 1902 i «amb un discurs crític i rupturista [...] no gaire allunyat del to de la revista *L'Avenç* (1899-1903) o de la coetània *Joventut* (1900-1906), es declara no pas “modernista”, com semblaria lògic, sinó catalanista i fidel als pressupòsits de la Unió Catalanista». CASACUBERTA, Margarida. *Els Jocs Florals de Girona (1902-1935)*. Girona: CCG Edicions, 2010: p. 12.

¹⁷⁵CORTADA, Alexandre. “El nou autonomisme català.” *L'Avenç*, núm. 9 (1893, 15 de maig): p. 131.

¹⁷⁶Aquesta revista surt a la llum el 26 de gener de 1902 i, a diferència, de *L'Enderroch*, «tot i fer professió explícita de “modernisme”, ha esmussat el significat primigeni del terme per adequar-lo al “modernisme de bona mena” que tan bé va definir Marian Vayreda. És a dir, un “modernisme” vitalista i idealista, despulat de qualsevol germen moralment i socialment dissolvent, en la més pura línia traçada per Josep Torras i Bages i el barceloní Cercle Artístic de Sant Lluç com a alternativa catòlica als reptes de la modernitat». CASACUBERTA, Margarida. *Els Jocs Florals de Girona (1902-1935)*. Girona: CCG Edicions, 2010: p. 12.

¹⁷⁷“Perque nosaltres els Jochs Florals no'ls volem pas solament per aquest any, per aquestas firas, no, sino que pensém instituïlse donantli tots els caràcters d'una verdadera personalitat ab vida propia y organizació independent que li garanteixin el seu lliure funcionament. Una nova vida reclama nous organismes y li calen novas manifestacions.” Vegeu “Nostres Jochs Florals.” *L'Enderroch*: p. 37 dins CASACUBERTA, Margarida. *Els Jocs Florals de Girona (1902-1935)*: p. 14.

proposta nova i fresca que ensorrà definitivament qualsevol vestigi de l'antic Certamen Literario, lligat a l'Asociación Literaria de Gerona. Per *L'Enderroch* l'art era l'expressió espontània dels sentiments, i per aquesta raó fusionà dues de les seves línies ideològiques que considerava indivisibles: "Fent Art farem Patria"¹⁷⁸. Entre els redactors d'aquesta revista es trobaren, entre altres, Miquel de Palol, Xavier Montsalvatge, Carles Rahola i Prudenci Bertrana. Aquesta publicació posà èmfasi a les reivindicacions socials, estava al cas de l'actualitat barcelonina i europea i defensà un Modernisme rupturista que tan sols admetia la modernitat.

Fou també a principi de segle que s'enderrocaren les antigues muralles que tancaven la ciutat i, com apunta M. Dolors Fulcarà¹⁷⁹, la desfeta d'aquesta construcció esdevingué també simbòlica ja que aportà als intel·lectuals gironins el desig d'obrir-se a nous móns, sobretot d'estendre la mirada a Europa, d'abandonar l'herència passada i de modernitzar la cultura catalana. Altres publicacions com *Lletres*¹⁸⁰, *Armonía*, *Lectura*, *Sherzando* o el *Suplemento literario de El Autonomista* gaudiren d'una certa importància dins d'aquest període ara estudiat, però foren *L'Enderroch* i *Vida* –en oposició– les dues revistes més significatives del Modernisme gironí. La revista *Vida* estava fortament marcada per la seva estreta relació amb el seminari i el sector eclesiàstic de Girona i per aquest motiu respirava un catolicisme que no era present a *L'Enderroch*. Aquest fet, a més, anava lligat a una ideologia conservadora molt afí a la Lliga Regionalista de Catalunya. *Vida* era molt conscient del moment cultural pel qual passava Catalunya i es presentava amb moltes ganes d'incorporar-se al moviment de renovació que suposava el Modernisme, però apostaven per un Modernisme prudent, sense exageracions, curull de moral i que heretava la visió del món de la ideologia conservadora gironina del segle XIX, que tenia els orígens en el carlisme i, que en els anys posteriors, evolucionà cap al Noucentisme. *Vida* considerava que la renovació cultural s'aconseguia amb la unió de bellesa i cristianisme, intrínsec al catalanisme, i presentava Olot com a model de producció d'art

¹⁷⁸ "Afanys i propòsits." *L'Enderroch*, núm. 1 (1902, 2 de febrer).

¹⁷⁹ FULCARÀ, M. Dolors. *Op. cit.*: p. 7-8.

¹⁸⁰ Margarida Casacuberta recorda que «l'etapa gironina de *Lletres* [creada la primavera de 1907 i, dirigida per Carles Rahola, era "descendent directa de la desapareguda *Emporium*"] es va acabar el mateix 1907, amb nou números publicats, l'últim dels quals datat el desembre de 1907. Al cap d'uns mesos, amb un format i concepció idèntiques, una "nova" revista titulada *Lletres* apareix a Palafrugell. Una nota de la Redacció (núm. 1, octubre 1908) remarca la continuïtat amb la publicació gironina». Vegeu CASACUBERTA, Margarida. *Els Jocs Florals de Girona (1902-1935)*: p. 50.

sincer, natural, cristià i català¹⁸¹. A *Vida* hi col·laboraren intel·lectuals com Rafael Gay, Josep Berga i Boada, Josep Franquet i Serra, Rafael Masó i Prudenci Bertrana¹⁸², tot que aquest últim se n'acabà distanciant amb el temps i finalment es manifestà més proper a la filosofia de *L'Enderroch*.

A grans trets es pot concretar que *Vida* representà a Girona el que la revista *Catalunya*—i Josep Carner— representaren a Barcelona, i el mateix vincle es pot establir entre *L'Enderroch* i *Juventut* —amb Pompeu Gener al capdavant. La relació entre *Vida* i *Catalunya* fou especialment estreta¹⁸³, ja que *Catalunya* fou l'instrument literari de la Lliga Regionalista de Catalunya, precedent del futur moviment noucentista. Aquesta revista es publicà del 1903 al 1905 i fou dirigida per Josep Carner acompanyat d'un grup d'estudiants catòlics procedents de les Congregacions Marianes i de la Lliga Espiritual de la Mare de Déu de Montserrat, que editava la revista *Montserrat* sota la coordinació de Josep Torras i Bages¹⁸⁴.

Fou a principis del segle XX que féu fortuna el mite de “Girona, la morta”. El tòpic de la “ciutat morta” associava ciutats europees com Bruges, Venècia o Girona: ciutats amb un passat medieval important, construïdes sobre l'aigua, silencioses, de pedra, clericals¹⁸⁵. El decadentisme de finals del XIX subratllà el caràcter misteriós i fúnebre d'aquestes ciutats i féu néixer un mite que s'escamparà arreu. Bruges es convertí en “la morta” arran de la novel·la de Georges Rodenbach, *Bruges-la-Morte*, de 1892. A Girona el mite fou incorporat pel grup de joves modernistes i utilitzat com a crítica d'una societat impassible i adormida que convenia revifar en les pàgines de la premsa d'aquests anys. L'al·lusió a la “ciutat morta” els permetia vehicular el seu programa cultural partint d'una situació crítica que necessitava un canvi imminent.

¹⁸¹ Cal assenyalar que l'escola d'Olot, que defensa la pintura acadèmica i històrica, es troba a l'antífesi de la modernitat que proposa Santiago Rusiñol. GRANELL, Glòria. *Op. cit.*

¹⁸² La diferència ideològica que separa *Vida* de *L'Enderroch* “no resulta un escull insalvable per a l'intercanvi de col·laboradors entre totes dues revistes. Que Prudenci Bertrana i Miquel de Palol, tots dos redactors de *L'Enderroch* juntament amb Carles Rahola i Xavier Montsalvatge, col·laborin en diferents ocasions a *Vida* ho demostra. Això sí: ho fan amb treballs estrictament literaris”. CASACUBERTA, Margarida. *Els Jocs Florals de Girona (1902-1935)*: p. 13.

¹⁸³ Jaume Aulet explica a *Josep Carner i els orígens del Noucentisme* que existia un fort vincle amical entre Rafael Masó, principal impulsor de *Vida*, i Josep Carner, director de la publicació de Barcelona. Vegeu AULET, Jaume. *Josep Carner i els orígens del Noucentisme*. Barcelona: Curial, 1992.

¹⁸⁴ GRANELL, Glòria. *Op. cit.*

¹⁸⁵ CASTELLANOS, Jordi. “Girona, la morta: els ressons d'un mite.” *Literatura, vides, ciutats*. Barcelona: Edicions 62, 1997: p. 111-136.

Si bé fins al 1901 el Modernisme es coneixia a Girona però no havia estat adoptat pels intel·lectuals de la ciutat, durant els anys 1902 i 1903, a través de *L'Enderroch* i *Vida*, els escriptors gironins optaren clarament per inserir-se ideològicament en les línies del moviment. De tota manera, però, la recepció de les diferents tendències de la literatura modernista per part del grup gironí fou molt vaga. Bàsicament la ciutat rebé el moviment com un tot i n'agafà l'esperit renovador i cosmopolita.

Un altre debat del moment fou el de la professionalització de l'escriptor i de l'artista en general. El Modernisme, amb Santiago Rusiñol al capdavant, defensà la dignitat de l'art i reivindicà la posició que pertocava a l'artista en la societat: concebia per primera vegada l'escriptor català com a professional i la literatura com a vocació¹⁸⁶. Cal apuntar que una de les crítiques més freqüents que el grup modernista gironí féu a l'Asociación Literaria fou que el seu Certamen fos tan sols una qüestió de lluïment social i no literari, ja que els participants no eren escriptors de professió, sinó advocats, propietaris o metges que feien un poema de tant en tant. El Modernisme, en canvi, reivindicà l'art, en qualsevol manifestació, com a professió. Aquesta qüestió era de màxima actualitat a Barcelona i interessava profundament els intel·lectuals gironins, que encara trobaven més dificultats per a la professionalització artística en una societat petita i tancada.

Amb tot, cal tenir en compte que, malgrat que Girona arribà tard perquè l'any 1902 el grup de Rusiñol ja havia deixat els manifestos teòrics dels primers anys del moviment -que havia viscut la seva època d'or quan la ciutat de Girona encara no estava preparada per assimilar-los-, la premsa gironina d'aquest període visqué un ric debat cultural a l'alçada del que proposà el Modernisme, ja que agafà allò que podia incorporar i ho analitzà des de la perspectiva distanciada d'una ciutat provincial.

El coneixement que tenia el grup de Girona de l'actualitat cultural barcelonina venia donat, en part, per l'amistat entre alguns intel·lectuals de la ciutat amb personatges rellevants de la capital. Aquests contactes, a més dels de la premsa barcelonina que rebien les redaccions dels diaris de la ciutat, es convertiren en la font d'informació del grup modernista gironí sobre l'evolució del moviment. Rafael Masó estava en contacte permanent amb Josep Carner; Carles Rahola, per la seva banda, mantingué relació

¹⁸⁶CASTELLANOS, Jordi. *Raimon Casellas i el Modernisme*: p. 220.

epistolat amb molts intel·lectuals del moment -Jaume Brossa, Màrius Aguilar, Gabriel Alomar, Ignasi Iglésias, Joan Maragall i Jaume Massó i Torrents- i en aquesta correspondència analitzava la situació cultural catalana, els referents literaris a tenir en compte, etc.

L'Enderroch publicà el seu últim número el maig-juny de 1902, dedicat exhaustivament als Jocs Florals que havia organitzat, i, tot i que aquesta revista tingué una vida breu de tan sols quatre mesos, deixà una forta empremta en el món de la cultura gironina. El 1903 els Jocs Florals de *L'Enderroch* foren substituïts per un Concurs Literari que organitzà *Vida* –que continuà publicant fins al 15 de juny de 1903, amb un total de 34 números. Aquesta revista, a la vegada, el mateix any 1903, creà un consistori com a plataforma oficial sòlida perquè es poguessin celebrar, per Tots Sants, els primers Jocs Florals de Girona¹⁸⁷. Un cop desapareguda la revista *Vida*, el *Diario de Gerona* es convertí en el mitjà d'expressió del sector conservador de la ciutat.

En general, els anys posteriors al moment àlgid del Modernisme a Girona, la premsa respirava un clima a mig camí entre la satisfacció per la feina feta i el desànim per la que quedava per fer: des de 1902 hi havia un clar projecte cultural de renovació de la ciutat, però el que quedava pendent encara era la implicació del poble, que continuava al marge de la cultura i sense cap interès aparent.

L'any 1905 a Girona nasqueren dues publicacions que tingueren un paper important en el desenvolupament cultural d'aquests anys: *Armonía* i *Emporium*, amb seu a Palafrugell, tot i que començà a publicar també a la ciutat. *Armonía* no estava vinculada a cap ideologia ni seguia cap moviment cultural en concret; es dedicava simplement a publicar treballs artístics o d'investigació. Els fundadors foren Josep Tharrats, Josep Grahit, Alexandre Juanola i Màrius Casabó, però hi col·laboraren tots els altres intel·lectuals del

¹⁸⁷“No hi ha a Catalunya, certament, Jocs Florals més bells, més amables, més agradosos que els Jocs Florals de Girona. Els de Barcelona són massa galvanitzats; els versos que ara hi van sortint semblen trets de papirus i semblen fets per poetes forçosos sobre temes sortejats. Els de les viles i viletes de la costa o d'un xic més endintre de la costa, tenen un aire d'envelat i d'importació d'estiueig. Només els de Girona tenen l'aire de serietat i de noblesa que tenen. Als altres pobles fan els Jocs Florals a la primavera, quan les roses estúpides són obertes, o a pic d'estiu, quan les sensacions turgents esmussen els sentits. Girona, no. Girona, més subtil, més sensual i més refinada, fa els Jocs Florals a la tardor.” Vegeu “Els nostres Jocs Florals.” *Fulles de la Joventut Nacionalista. Suplement a El Gironès*, núm. 1 (1921): s. p. dins CASACUBERTA, Margarida. *Jocs Florals de Girona (1902-1935)*: p. 109.

món cultural gironí que formaven part del sector més reaccionari de la ciutat, entre ells, Prudenci Bertrana.

A les pàgines de la premsa continuava l'interessant anàlisi de la literatura catalana del moment. L'opinió general era que el Modernisme havia aconseguit una renovació cultural i literària, amb una nova fornada d'escriptors que modernitzaven el panorama. Francesc Viver analitzà aquest tema en una conferència a l'Orfeó gironí i cregué que el problema es trobava en el públic, ja que l'oferta literària no tenia un mercat lector que l'absorbís¹⁸⁸. Segons Viver, la solució era continuar treballant per la cultura catalana en la línia de Santiago Rusiñol de *L'alegria que passa*, publicada el 1890. La referència a aquesta obra era interessant perquè d'una banda corroborava com havia quallat el Modernisme entre els escriptors gironins i perquè, de l'altra, aquesta peça posava de manifest la ruptura entre els artistes i la societat. Per tant Viver, amb aquesta referència, optava per continuar treballant i educant el públic burgès encara que això suposés la incomprensió com a artistes, una opció del tot submergida en el pensament modernista.

Després d'uns anys de lluita per la renovació cultural de Girona, i a un pas del Noucentisme –que a Girona tingué com a principals protagonistes Rafael Masó i l'Associació Athenea¹⁸⁹–, l'any 1906 la premsa féu balanç de l'estat del moment. Si bé la ciutat s'havia obert a la cultura exterior i havia publicat obres que foren un referent literari important, era difícil arraconar sectors molt lligats al passat cultural. És per aquest motiu que la clau es trobava en el passat i el futur, a mig camí¹⁹⁰.

La imatge que sintetitzà millor aquests primers anys de segle XX va ser el sentiment de grup entre els intel·lectuals del moment. No tots tenien la mateixa concepció de la vida i fins i tot divergien en aspectes artístics, però lluitaven amb un objectiu comú: des de *Vida*

¹⁸⁸Vegeu GRANELL, Glòria. *Op. cit.* i el *Diario de Gerona* (1906, 20 de febrer).

¹⁸⁹«El desembre de 1912, un manifest signat per noms de gironins tan rellevants com els Montsalvatje, pare i fill, els germans Masó, Rafael i Santiago, Carles Rahola, Laureà Dalmau, Miquel de Palol, Joaquim Pla, entre altres, denuncia per enèsima vegada l'endarreriment d'una ciutat “sempre resignada, sempre banal, sempre inactiva, sempre morta” i anuncia la creació d'una entitat cultural que propiciï “que Girona es preocupi més de les coses d'art i de les de ciència; que Girona ami el progrés i senti ànsies de cultura, que Girona n'estimi ses manifestacions, i les conreï; que Girona, en fi, cregui en la reial senyoria de la Veritat i la Bellesa, que d'Elles n'esperí el regnat i imperi, i que per Elles se senti inflamada en santa Amor, veus aquí quins són els més vehements desitjos dels qui volen dir-se sos fills predilectes.” El projecte esdevé una realitat a partir de la revetlla de Sant Pere de 1913, amb la inauguració d'Athenea.» CASACUBERTA, Margarida. *Els Jocs Florals de Girona (1902-1935)*: p. 88.

¹⁹⁰ROURE, N. *Diario de Gerona* (1906, 12 d'octubre).

o des de *L'Enderroch*, el grup gironí batallava per inserir les tesis modernistes a la ciutat i renovar-la. De fet, Jaume Massó i Torrents, en el marc de la Segona Festa Modernista, resumí clarament aquesta idea en un lema que exemplificava la situació del moviment a Barcelona i que es podia fer extensiu al Modernisme emergent a la Girona de 1902: “Company Rusiñol, treballem sols però combatem plegats”¹⁹¹.

La Renaixença i el catalanisme polític de les Bases de Manresa ja havien arrelat a Girona i durant la segona dècada del segle XX la ciutat gaudí d'una certa esplendor com a centre artístic. Xavier Montsalvatge, Josep Tharrats, Carles Rahola, Laureà Dalmau, Prudenci Bertrana, Manuel de Montoliu, Gabriel Alomar i Miquel de Palol, entre d'altres, intentaren coordinar la seva pugna cultural amb la política tenint present l'ombra paral·lela del Noucentisme, però sense combregar-hi. El grup intel·lectual gironí defensà la heterogeneïtat ideològica que cercava el debat i l'esperit crític i que donava peu a afavorir “que lluitin en la nostra arena tots els ideals”.¹⁹²

Aquesta època esplendorosa fou sotragada per la Primera Guerra Mundial, i acabà l'any 1921 amb la mort de Xavier Montsalvatge. Les memòries de Miquel de Palol, *Girona i jo*, evoquen amb una resignació melangiosa la desintegració de la petita comunitat artística, l'ambient que havia fet i l'esvaïment de les seves pròpies il·lusions literàries en “un temps propici a no pensar ni actuar, temps d'esbargir els somnis i lliurar-se a la terrena realitat”.¹⁹³

2.3. Miquel de Palol i Felip: 1885-1965

Miquel de Palol i Felip¹⁹⁴, fill primogènit del poeta Pere de Palol i Poch, nasqué a Girona el 21 de febrer de 1885. Amb només dotze anys publicà el seu primer poema, *Marxa de voluntari a Cuba*, a *Lo Geronès*. L'any 1899 escriví *Les dugues cartes*, una comèdia escrita en vers, on deixa transparar la ingenuïtat de la primera joventut. De dos anys més tard és la seva obra inèdita *L'Ondina*, un llarg poema d'aire romàntic. Aquest mateix any

¹⁹¹ MASSÓ I TORRENTS, Jaume. “An en Rossinyol.” *L'Avenç* (1893, 15 de setembre).

¹⁹² MONTOLIU, Manuel de Montoliu. “Lletres catalanes. Llatinisme.” *El Poble Català* (1906, 9 de desembre).

¹⁹³ PALOL, Miquel de. *Girona i jo*. Edició de Pep Vila: p. 297.

¹⁹⁴ Agustí Cabruja descriu Miquel de Palol d'aquesta manera: “Alt, prim, esvelt, era el tipus romàntic per essència i excel·lència. Pujat en un ambient provincià, estimava el cel i el seu paisatge.” CABRUJA, Agustí. *Polítics i escriptors gironins durant la segona República: Anècdotes i records*. Girona: Ajuntament de Salt i Diputació de Girona, 1987: p. 28.

es traslladà a Barcelona per estudiar dret, però hagué de tornar gairebé de seguida a Girona per motius familiars. Juntament amb Xavier Montsalvatge i d'altres intel·lectuals participà en la publicació de *L'Enderroch* un any després, que ell mateix definí “com un cop de pedra en les aigües manses de la vida ciutadana”¹⁹⁵. Arran d'aquesta iniciativa, gestionaren els Jocs Florals de *L'Enderroch* que l'any següent es convertiren en els Jocs Florals de Girona –transformació d'un Certamen Literari obsolet–, on Palol fou premiat diverses vegades.

El 1905 fou un any agitat per a ell: anà a fer el servei militar a Barcelona i aquest fet li brindà l'oportunitat de col·laborar a *El Poble Català*. En la Ciutat Comtal establí contactes amb Joan Maragall, amb el qual inicià una afectuosa correspondència. A més, publicà *Roses*, el seu primer lliurament de versos en forma de llibre que, tot i ser primerenc, predominar-hi una poesia intuïtiva, i que ni els versos ni les estrofes tinguin encara una fluència precisa, s'hi beslluma ja l'escriptor madur, o a punt de ser-ho¹⁹⁶. Un any més tard, però, hagué de tornar a Girona després que el declaressin inútil per al servei militar. Malgrat tot, se n'alegrà perquè “vaig comprendre que tot el passat no havia estat més que un somni, que el meu món era allí”.¹⁹⁷ Dos anys després, el 1908, guanyà el premi extraordinari Ploma d'Or en els Jocs Florals de Barcelona per *Èglobai* presentà la seva novel·la *Camí de llum* al segon concurs organitzat per la Biblioteca que publicava *El Poble Català*. L'obra fou acollida a la col·lecció, malgrat que el premi va ser declarat desert. Després de discutir-ne alguns aspectes amb Maragall publicà *Camí de llum* el 1909 i, després de llegir *Llegendes d'amor i de tortura* a l'Ateneu de Barcelona, a invitació de Miquel dels Sants Oliver, publicà aquest volum de narracions curtes a Palafrugell. Aquesta sèrie de relats té com a leitmotiv de fons el ressò d'un passeig ambivalent per l'amor i la mort. L'amor hi és present, en efecte, en tots ells com a contingut temàtic, però també en tots ells assoleix un caràcter de fragilitat que s'imposa damunt els anhels

¹⁹⁵PALOL, Miquel de. *Girona i jo*. Edició de Pep Vila: p. 108.

¹⁹⁶En la primera pàgina del llibre consta com a data de la seva publicació l'any 1906. En la següent, però, s'hi escriu, en xifres romanes, l'any 1905. Per tant, quina de les dues dates és la correcta? Malgrat que gairebé tots els articles i ressenyes donen com a bona la segona part, J. N. Santaaulàlia, en un article a la *Revista de Girona* [NAVARRO I SANTAULÀLIA, Josep. “Miquel de Palol, poeta simbolista” dins CASTELLANOS, Jordi *et alter*. “Miquel de Palol. Cent anys.” Número extraordinari de la *Revista de Girona* sobre l'autor, núm. 112 (1985): p. 25-29], s'inclina a creure que el llibre fou publicat l'any 1906. Li ho fa pensar així la circumstància que la carta en què Maragall comenta el llibre a Palol, després d'haver-lo rebut i llegit recentment, porta la data de 17 de novembre de 1906. Com a conseqüència, considera força improbable que Palol, que havia estat presentat a Maragall l'any 1905 per Joan Puig i Ferrer, esperés més d'un any a fer-li arribar el llibre en qüestió.

¹⁹⁷PALOL, Miquel de. *Girona i jo*. Edició de Pep Vila: p. 137.

humans d'absolut i perennitat. Des del 1897 col·laborà amb articles i poesia dispersa a revistes comarcals de tendència esquerrana i republicana (*Lo Geronès, El Autonomista, Gerunda, Vida i L'Enderroch*). El 1910 fundà a Girona el setmanari *Catalanitat* junt amb altres escriptors i el dirigí durant la primera etapa. Obtingué, dos anys després, el premi als Jocs Florals de Girona per *Poemes de tarda*,¹⁹⁸ es publicà el recull *Sonetos galantes* en versió castellana a cura d'Albert de Quintana i escriví l'obra teatral *Cadenes*. Fou també en aquest mateix any, el 1912, que començà a treballar a l'empresa electroquímica del comte de Berenguer, on fou secretari del Consell d'Administració fins al 1939, i romangué a l'empresa fins a la seva mort.

El 1914 publicà *Poemes de tarda* i, un any després, s'amagà darrere el pseudònim "Narcís" per publicar articles a *L'Esquella de la Torratxa, La Campana de Gràcia* i *La Cuca Fera* a petició del seu director, Prudenci Bertrana, però els seus comentaris festius sobre la política i l'administració locals -articles politicsatírics- toparen amb la censura. Dos anys més tard, el seu amic Santiago Rusiñol li oferí l'oportunitat d'encapçalar amb dos poemes satírics la seva novel·la *En Josepet de Sant Celoni*.

A partir de 1918 encetà una etapa de col·laboració amb la revista gironina *Ploma i llapis* on hi publicà contes per a infants fins al 1922. El 1919 escrigué *Senyoreta Enigma* i l'estrenà un any més tard a Figueres amb la companyia de Maria Vila i Pius Daví¹⁹⁹. L'obra *L'enemic amor* és de 1920 i la mateixa companyia l'estrenà a Reus i a Barcelona. Durant aquest període s'editaren aquestes dues obres i rebé el premi de teatre al Certamen del Centre de Lectura de Reus per *Les petites tragèdies*. Obtingué, el mateix any, l'englantina als Jocs Florals de Girona amb el poema *Salve*, la lectura del qual causà una gran commoció en el Teatre Municipal. Un any després publicà la segona edició de *Poemes de tarda*, corregida i augmentada i, poc temps després, abandonà el conreu de la poesia.²⁰⁰ Al cap d'un any nasqué el seu primer fill i aquest fet coincidí amb la publicació

¹⁹⁸ Aquest llibre de sonets es publicà en edició íntima el 1914 i fou reeditat més tard per Isern Dalmau en la seva *Biblioteca Empordanesa*.

¹⁹⁹ Agustí Cabruja retrata, d'aquesta guisa, l'amistat entre Palol i el matrimoni que formava la companyia: "Els qui van induir-lo a escriure per al teatre van ésser Pius Daví i Maria Vila, amb els quals havia contret una bona amistat. Al front de la seva companyia, li estrenaren i donaren a conèixer amb les seves *tournées* per les principals ciutats de Catalunya alguna de les seves creacions. Aquesta simpàtica i estimada parella del Teatre Català, cada vegada que venia a Girona no s'oblidava d'anar a saludar el poeta Miquel de Palol." CABRUJA, Agustí. *Op.cit.*: p. 33.

²⁰⁰ Hi tornarà durant la postguerra, potenciant el poema caricaturesc que ja s'havia insinuat amb anterioritat, com a forma de rebel·lió davant la situació col·lectiva –per exemple, *Oda a Girona*.

de *Les petites tragèdies*. També, durant aquest període, la companyia que assajava *El clavell roig* per estrenar-la a Barcelona féu fallida. Set anys més tard es féu una edició en castellà dels seus contes infantils amb el nom *Cuentos y narraciones*, destinada sobretot al públic de Sud-amèrica.

Formà part d'Acció Catalana de Nicolau d'Olwer als anys vint; des del 1931 fins al 1933 fou regidor de l'Ajuntament de Girona, i alcalde en funcions en períodes molt freqüents a causa de les absències del titular, Miquel Santaló. Fou, també, membre del Comitè de Teatre de la Generalitat de Catalunya –gràcies a l'amistat que tenia amb Ventura Gassol– i president del Consistori dels Jocs Florals de Girona. El 1935 escrigué *Jueus*, un drama històric –o un al·legat antinazi²⁰¹– ambientat al Call de Girona durant el segle XIV. Al cap de quatre anys, es produí un saqueig de casa seva i desaparegué malauradament bona part de la seva obra inèdita. El seu fill Pere de Palol recordà en el pròleg a *Girona i jo* que “des del 1936 fou un home sacsejat per tots els vents del temps en un continu sobresalt, que no va acabar fins que vingueren els anys, els molts anys.”²⁰² Del 1950 es data aproximadament una novel·la policíaca inacabada ambientada a Girona i del 1960, el seu últim conte per a infants, *El Follet*. El 1963 compongué el seu darrer poema i un any més tard començà les seves memòries, però només pogué acabar una de les tres parts projectades i es publicaren pòstumament l'any 1972 amb el títol de *Girona i jo*. En aquesta obra es mostra la particularitat vivencial d'un heroi real amb la voluntat de prestar un testimoniatge històric dels seus trenta-cinc primers anys de vida. Ell com individu i la societat que l'acull –la ciutat de Girona com a context urbà– seran els dos eixos d'exposició d'aquest discurs reflexiu a què Palol, en edat avançada, sotmet el seu record i memòria acabant-lo, justament tres mesos abans de la seva mort. Aquestes memòries destaquen especialment per la meticulositat i la brillantor amb què és capaç de provocar la recreació del lligam entre records –anys i espais concrets– i sensacions d'època. *Girona i jo* no és tan sols un excel·lent document sobre l'època i els seus intel·lectuals, sinó que duu el lector pels camins d'una visió particular del món expressada sempre des de la seva ciutat, Girona, un univers petit que Palol sap convertir en centre a través d'aproximacions acurades a l'entorn personal. De fet, ell mateix adverteix des del començament que escriu

²⁰¹El 1932 Hitler fou elegit canceller i entre els seus objectius hi havia el de l'anihilament dels jueus, els quals identificava com a minoria capitalista, amb un gran poder de decisió que havia agreujat, encara més, la crisi econòmica que havia sofert el país. Palol escriu aquesta obra quan encara no havia començat la Segona Guerra Mundial.

²⁰²PALOL, Miquel de. *Girona i jo*. Barcelona: Pòrtic, 1972: p. 11.

per “dialogar amb mi mateix, sense cap mena de pretensió que em llegeixin i que m’entenguin”.

Poc després de complir vuitanta anys, el 13 d’agost de 1965, morí a Girona²⁰³.

3. Miquel de Palol, dramaturg

3.1. Estat de la qüestió bibliogràfica

Tradicionalment s’ha catalogat Miquel de Palol com a poeta i la faceta de dramaturg ha quedat mig amagada darrere l’etiqueta d’autor d’obres de saló d’ambient refinat i burgès. De fet, si en alguna biografia esparsa sobre l’autor s’arriba a mencionar la producció teatral de l’escriptor gironí, únicament es presenta com autor de *Les petites tragèdies*, *Senyoreta Enigma* i *L’enemic amor*. La resta de producció, doncs, embolcallada per la pàtina de l’oblit, s’ha vist fins ara reclosa a l’arxiu particular de l’autor, sense editar i, encara menys, representar. Lluny queden els anys vint del segle passat on, amb certa regularitat, s’estrenaren i, des de les pàgines dels principals diaris locals i nacionals, se’n lloà l’argument i l’estil acurat, perquè, tret d’un últim intent d’afermar-se com a dramaturg uns mesos abans de l’inici de la Guerra Civil, mai més es veié amb cor de prosseguir una carrera teatral que les circumstàncies històriques truncaren. El seu tarannà personal, poc procliu a la lluita insistent i aferriada, el conduí a la creació inèdita, immers en la solitud del despatx familiar, atordit per un règim polític que l’espaordí de portes enfora, però que mai va deixar de combatre des de la seva ploma literària. Els versos, doncs, esdevingueren el bàlsam reparador de la misèria política i social que l’aclaparava, però no veieren la llum pública, potser per por de possibles reprasàlies o, simplement, per desgast personal. El temor d’un fracàs obturà les últimes vies d’un èxit potencial en la llunyania i es refugià en un treball soliu, gairebé íntim, que clausurà amb unes memòries, *Girona i jo*, inacabades.

²⁰³“Poc temps, molt poc temps abans de morir, el pare va deixar d’escriure aquest primer –i dissortadament únic– volum de les seves Memòries. Això era durant el mes de maig del 1965 i finava a l’agost següent. Havia complert vuitanta anys pel febrer.” PALOL, Pere de. “Pròleg.” *Girona i jo*. Barcelona: Pòrtic, 1972: p. 7.

Però, com s'ha deixat entreveure, Miquel de Palol no és únicament autor de l'esmentada trilogia d'obres de saló, i no és només als anys vint que s'inicia en el món de la dramaturgia. El poc estudi del qual ha estat objecte redueixen a tan sols una dècada el seu treball teatral i a unes poques obres d'èxit, el seu inventari dramàtic. Tant sols Hors Hina²⁰⁴ s'ha atrevit, fins ara, a capbussar-se, en un article prou extens, dins les fonts bibliogràfiques de l'autor gironí i el resultat ha estat, tot i que satisfactori, incomplet. Ressegueix de forma cronològica la producció teatral paloliana i n'ofereix una anàlisi literària succinta i clara. Amb tot, però, el format de la ressenya no dóna peu a aprofundir en l'estudi ni en la contextualització històrica i, és clar, deixa de catalogar unes quantes obres fins avui inèdites.

Hagueren de passar força anys, més de trenta, perquè un autor s'interessés de forma monogràfica pel Miquel de Palol dramaturg²⁰⁵. Concretament el 2005, Pep Vila resseguí de forma bastant acurada la trajectòria teatral del poeta gironí, alhora que presentà l'edició de l'obra inèdita *Jueus*²⁰⁶. Aquests dos treballs, tot i no ser del tot exhaustius pel que fa a la catalogació de la seva producció teatral, constitueixen, fins al moment, el pal de paller on recolzava la bibliografia bàsica de la dramaturgia paloliana. S'explica, així, que tots els estudis que s'hi referien coixegessin d'alguna dada, ja que la falta de rigor ha ocasionat repeticions sistemàtiques i no contrastades. És en aquest sentit, per exemple, que la seva obra s'ha vist reduïda gairebé a una trilogia o s'ha afegit, si s'ha escaigut i gairebé de passada, l'esment de *El clavell roig* o *Jueus*. L'emudiment de què ha estat subjecte la resta de la producció teatral paloliana ha significat un llast per a la projecció pública de l'autor que irremediablement ha empetitit la seva figura dramàtica.

En moltes ocasions, o ha estat absent o enllestit en poques ratlles dins les pàgines de les monografies publicades sobre teatre català. Francesc Curet, per exemple, a *Història del Teatre Català*²⁰⁷, cita el gironí gairebé de passada enmig d'un llistat atapeït d'autors i de

²⁰⁴HINA, Horst. "Société et langage dans le théâtre de salon. À la découverte de l'oeuvre dramatique de Miquel de Palol." *Estudios Escénicos*, núm. 14 (1971): p. 19-39.

²⁰⁵Josep M. Sala Valldaura tampoc cita el dramaturg gironí a la seva *Història del teatre a Catalunya*. (SALA VALLDAURA, Josep M. *Història del teatre a Catalunya*. Vic: Eumo Editorial, 2006). I encara més recent, el 2011, tot i que sí que es referència la figura de Miquel de Palol, juntament amb altres intel·lectuals contemporanis, a *El debat teatral a Catalunya* (CASACUBERTA, Margarida, Francesc FOGUET, Enric GALLÉN i Miquel M. GIBERT. *El debat teatral a Catalunya: Antologia de textos de teoria i crítica dramàtiques: Del Modernisme a la Guerra Civil*. Barcelona: Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, 2011.) no es fa esment de la seva obra ni de la seva trajectòria dramàtica.

²⁰⁶PALOL, Miquel de. *Jueus*. Estudi, edició i notes a cura de Pep Vila. Girona: CCG Edicions, 2005.

²⁰⁷CURET, Francesc. *Història del Teatre Català*. Barcelona: Editorial Aedos, 1967: p. 587.

dates que etiqueta sota l'epígraf de “noms dignes d'esment”. Il·lustra la cita del dramaturg, la referència a *Senyoreta Enigma* i *L'enemic amor*, tot i que no dedica cap paraula més a ressenyar aquestes peces o el propi autor. Cinc anys més tard, Xavier Fàbregas ni l'esmenta en la seva *Aproximació a la Història del Teatre Català Modern*²⁰⁸, tot i que, el 1978, amb l'exhaustivitat que requereix confegir una *Història del teatre català*²⁰⁹ cita Palol dins el capítol que dedica al “Noucentisme i comèdia burgesa”. Amb tot, enllesteix la figura de l'autor gironí en sis línies i mitja: concretament, qualifica la comèdia que conrea d'“etèria” i a corre-cuita s'aixopluga sota el paraigua de Horst Hina per fer notar que obres com *Senyoreta Enigma* “reflecteix[en] [...] l'atmosfera de la literatura europea simbolista o neo-romàntica”. Finalment, a tall d'inventari, referencia tres obres més de l'autor, *L'enemic amor*, *El clavell roig* i *Jueus*.²¹⁰ Més concreta –tot i que poc extensa– és la ressenya que dedica Enric Gallén a Palol dins l'apartat on parla de “L'evolució de la comèdia de costums ciutadana” dins la *Història de la literaturacatalana*²¹¹. Dins el calaix de sastre d'on penja l'etiqueta “altres autors”, Gallén col·loca el dramaturg gironí al costat de Joaquim Ruyra o Pere Coromines, admet que aquests tres autors “donaren a conèixer, a través de la publicació, una sèrie de textos dramàtics d'un notable interès literari” i, seguidament, especifica:

«Palol, per exemple, publicà i aconseguí estrenar tres obres més aviat anecdòtiques i poc transcendents, gràcies a la seva relació estreta amb la parella Vila-Daví: *Senyoreta Enigma*, estrenada el 5 d'abril de 1920 a Figueres, *L'enemic amor*, d'impostació naturalista, que fou estrenada al Teatre Bartrina de Reus el gener de 1921.

Finalment, Palol oferí a *Les petites tragèdies*, sense datar, “une image presque racinienne des sentiments amoureux où la passion se mélange à la jalousie et à l'angoisse. Au surplus, la pièce se caractérise par l'introduction d'un élément de donjuanisme qui, à l'état latent dans les premières pièces de Palol, se renforcera encore dans *El clavell roig*».

²⁰⁸FÀBREGAS, Xavier. *Aproximació a la Història del Teatre Català*. Barcelona: Curial, 1972.

²⁰⁹FÀBREGAS, Xavier. *Història del Teatre Català*. Barcelona: Editorial Millà, 1978.

²¹⁰Ibidem: p. 239.

²¹¹RIQUER, Martí de, Antoni COMAS i Joaquim MOLAS. *Història de la literatura catalana* (vol. 9). Barcelona: Ariel, 1964-1988: p. 436.

En aquest últim punt s'empara amb la ressenya duta a terme per Horst Hina, d'on extreu la citació de les principals característiques estètiques i literàries de *Les petites tragèdies*.

També dels anys vuitanta, en concret de 1987, data una ressenya personal dedicada a la figura de Miquel de Palol feta per Agustí Cabruja i Auguet²¹². En efecte, dins l'obra que titula *Polítics i escriptors gironins durant la segona República*, retrata de forma intimista el Palol amic, aquell que “l'any 1939 segurament no va tenir prou coratge per seguir-nos al desterrament”²¹³. Després d'oferir al lector unes quantes pinzellades biogràfiques de l'autor, s'entreté a resseguir la seva producció literària i, en concret, de la seva obra teatral ressalta que fou “un excel·lent comediògraf”²¹⁴. Afirmar, també, que “les seves comèdies –*La Senyoreta Enigma, L'enemic amor, Les petites tragèdies*– són produccions valuoses, reeixides, capaces elles soles de consagrar un autor”²¹⁵. Admet que “les seves obres no tenen el nervi i la força dramàtica d'un Guimerà ni la grisor i el fons socialitzant d'un Ignasi Iglésies” i que més aviat el seu teatre “s'assembla una mica al d'un Pous i Pagès, que cada dia que passa es fa més present i lluminós”²¹⁶.

Seguint encara amb la ressenya que l'amic Cabruja dedica al teatre palolià, confessa que “ell, home retret i sense pretensions, era lluny de voler ésser un alumne de l'escola d'Èsquil, el qual havia cregut que l'escena era la forja de l'ànima humana”. Distant d'aquest propòsit, doncs, més aviat preferia escriure “comèdies sensibles i intel·ligents per a la classe mitjana, que va al teatre per passar una estona d'esplai i no pas per trencar-se el cap amb problemes que a la nit els puguin pertorbar el son.”²¹⁷

Més recentment, concretament el juliol de 2014, Esther Fabrellas repassa la trajectòria literària i intel·lectual de Miquel de Palol en una tesi doctoral que intitula *Miquel de Palol: un intel·lectual oblidat (1910-1930)*. Tot i que l'objecte d'aquest treball no és única i exclusivament llistar de forma exhaustiva la producció teatral de l'autor, sí que és cert que cita i comenta la totalitat de la producció dramàtica paloliana, alhora que ressegueix

²¹²CABRUJA, Agustí. *Polítics i escriptors gironins durant la segona República*. Girona: Ajuntament de Salt i Diputació de Girona, 1987.

²¹³Ibidem: p. 27.

²¹⁴Ibidem: p. 32.

²¹⁵Ibidem: p. 32.

²¹⁶Ibidem: p. 32.

²¹⁷Ibidem: p. 32-33.

la recepció crítica que obtingué a la premsa local i nacional de l'època, tant com a escriptor com a intel·lectual.

3.2. Un dramaturg de províncies

Tot i que Miquel de Palol s'inicià al camp de les lletres amb una composició poètica en defensa dels Setges de Girona, intitulada *Marxa del voluntari a Cuba*, amb només dotze anys,²¹⁸ no es pot obviar que, dos anys més tard, el 1899, s'inicia com a dramaturg amb una obra en vers que, malgrat la candidesa que s'hi respira, és, en estructura, prou ambiciosa. Es pot afirmar en aquest sentit, doncs, que el Palol narrador és posterior al narrador dramaturg, tot i que tradicionalment aquesta és una etiqueta que ha quedat mig descolorida –o, com a mínim, poc recordada– enmig de la lluentor de la seva producció poètica.

L'última troballa documental enmig d'uns papers oblidats del pare de l'autor, *Les dugues cartes*, posa l'accent a la faceta de dramaturg de Palol, que, si bé poc estudiada, dóna fe de la voluntat de reafirmació literària que perseguia aquest escriptor gironí, que buscà fer-se un lloc enmig del gran públic de la capital catalana i, tot i que en moments comptats ho assolí, el seu ímpetu no fou suficient per consolidar-s'hi com a autor de referència. Segurament el seu tarannà poc combatiu influí en l'isolament al qual fou relegat temps després, sobretot en anys de postguerra, on, tot i que mai deixà d'escriure, no es tornà a veure capaç de publicar ni, molt menys, de reincorporar-se, altra volta, a l'escena literària catalana. Convé no oblidar que, com ell mateix afirma a les seves memòries, *Girona i jo*,

“el teatre havia estat una de les meves ambicions més grans. No és ja dibuixar o acolorir els personatges que hom s'imagina, és posar-los vius davant de tothom, sense oripells literaris per disfressar-los, cuirassats de les pròpies passions, moguts de les pròpies perfeccions o defectes. Això, per a un escriptor, bo o dolent, és la màxima aspiració, i la màxima recompensa si ha sabut subjugar l'espectador amb

²¹⁸La composició es publicà el 29 de setembre de 1897 a *Lo Geronés*. Vegeu: FABRELLAS, Esther. *Miquel de Palol i la premsa: seguint les passes oblidades (1897-1909)*. Treball de recerca de doctorat, inèdit. Universitat de Girona, 2008.

la seva obra. El meu desig, però, s'havia estrocat des de molt jove, i mai més no havia tingut deler per tornar a començar.»²¹⁹

Se submergí, doncs, a la solitud de la creació inèdita i ni tan sols aconseguí d'espolsar-se de les espatlles l'etiqueta de “poeta local”²²⁰ que li penjaren. S'hi acostumà. És més, s'hi resignà²²¹, perquè quedava massa lluny en el temps els anys de joventut que l'empenyeren fins a dues vegades a Barcelona en cerca d'un reconeixement que, per efímer, no s'arribà a consolidar²²². Es convertí en ambaixador de províncies, un jove escriptor que, tot i tenir suficient vàlua per situar-se a una de les primeres línies literàries, el cert és que no passà d'unes quantes col·laboracions a la premsa i algunes estrenes teatrals, que, seguint la traça de les publicacions de l'època, foren a bastament aplaudides²²³. Segurament hi contribuí la vida política gironina a la qual s'entregà amb convicció, o potser la vida familiar a la qual es consagrà amb devoció, però el cas és que de mica en mica, per voluntat pròpia o d'altri, anà quedant relegat de la capital catalana i, en conseqüència, ancorat, per sempre més, a les aigües fluvials de la seva Girona natal. El mateix autor recorda amb un aiguabarreig d'enyor i de desencís els “trets o quatre anys” “definitivament entregats al teatre”²²⁴ ja al final de les seves memòries, *Girona i jo*:

²¹⁹PALOL, Miquel de. *Girona i jo*. Edició de Pep Vila: p. 311-312.

²²⁰Després del fracàs que, segons el seu punt de vista, suposà l'estrena de *Cadenes* al Teatre Principal de Girona, l'autor confessa a les seves memòries que, quan Maria Vila li proposà de representar una altra obra, «ja no tenia la por d'un fracàs com l'esmentat, temia el pitjor de tot: la ciutat. Per a la ciutat –i, en nom seu, per als periòdics locals, amb tots els adjectius imaginables: “joven”, “laureado”, “delicado”-, jo era només “el poeta local” i aquesta etiqueta, a manera de les que porten els pots de conserva made in USA, a ells els devia semblar un timbre de glòria, però per a mi era una mena de fitxa policíaca que semblava dir-me: “Solament pot actuar dins el terme municipal”. Era com un ocell que tanquessin dins una gàbia daurada, i, el que és pitjor, l'etiqueta transcendia a fora, on també l'aplicaven si alguna vegada, per atzar, havien de parlar d'alguna cosa meva.» PALOL, Miquel de. *Girona i jo*. Edició de Pep Vila: p. 313.

²²¹A *Girona i jo* l'autor mateix admet que “a mi, els fracassos m'acovardeixen. No sé sobreposar-me i emprendre-ho de nou: abandono”. PALOL, Miquel de. *Girona i jo*. Edició de Pep Vila: p. 313.

²²²Aquest fet, que colpí fortament la trajectòria personal i literària de l'autor, el reflecteix sovint a les seves obres, tant per crear protagonistes que des d'un poble es dirigeixen a Barcelona en cerca d'oportunitats, com per manifestar l'enlluernament que determinats personatges experimenten per la capital catalana, ciutat paradigma de la modernitat i el cosmopolitisme (vegeu p. 102).

²²³Malgrat els seus èxits teatrals, l'estigma de província, però, sempre l'acompanyà. De fet, així ho recorda a *Girona i jo*, quan després de l'èxit que suposà l'estrena d'*Enemic Amor*, recorda que «entre els amics i companys de lletres que pujaren a l'escenari, comparegué el venerable sentimental Ignasi Iglésias, que, després d'elogiar-me efusivament, em digué, commogut: -Heu entrat per la porta gran. Treballeu, treballeu força. -I em recomanà, adolorit:- Però... des de Girona, sabeu? Des de Girona!

El bon amic no comprenia que acabava de retreure'm l'etiqueta de “poeta local” que jo tant volia amagar. Si ell hagués estat menys idealista, m'hauria aconsellat: “Treballeu, però des de Barcelona, amb la ploma i amb els colzes, si no, no fareu res...”» PALOL, Miquel de. *Girona i jo*. Edició de Pep Vila: p. 315) Vegeu també FABRELLAS, Esther. *Miquel de Palol: un intel·lectual oblidat (1910-1930)*. Tesi doctoral, inèdita. Universitat de Granada, 2014.

²²⁴PALOL, Miquel de. *Girona i jo*. Edició de Pep Vila: p. 316.

“Però els anys passen, i nous esdeveniments demanen noves activitats. La parella Vila-Daví s’obria pas en el teatre, el seu nom començava a cotitzar-se i el talent de l’actriu a assolir un alta categoria. L’Enric Borràs se’ls va endur ben tost a Madrid per actuar al seu costat per terres hispàniques. M’escriviren des de València, des de Bilbao, però aquella camaraderia, diguem-ne, provinciana, començà a desconnectar-se. Per altra part, la meua vida de solter i de solitari prenia també camins insospitats i venturosos.

El concurs del Centre de Lectura de Reus²²⁵ mogué un petit enrenou de censura de capelleta dins l’element literari de la capital i va tancar moltes portes. Tot plegat ajudà que jo negligís la tasca empresa amb tanta eufòria, i que, malgrat restar enllestits dos o tres originals més al calaix, el meu nom desaparegués dels cartells teatrals mal que fos amb la promesa de problemàtiques estrenes. Tampoc no era el meu temperament anar a trucar a les vidrieres de les oficines de cap empresari, i elements més joves i més actius començaven a considerar el valor del teatre al marge de la pròpia literatura i a treballar amb constància i voluntat per aconseguir-hi un lloc sobresortint, com esdevingué amb l’amic Sagarra. Era l’hora d’endreçar, definitivament, la ploma i les quartilles²²⁶”.

Quant al provincianisme del qual s’ha embolcallat sovint l’autor, convé remarcar que l’any 1926, concretament el 2 de setembre, *El Diario de Gerona* sortia al pas de forma contundent de l’etiqueta de “provincià” que “algú” –de qui “no recordem el nom”, segons lamentaven- havia penjat a Palol en relació amb «la manca de contribució dels autors “de província” a l’obra del Teatre Català». Segons aquesta font periodística, doncs, “l’autor del solt desconeixia que a Girona hi ha un Miquel de Palol que ha escrit (i escriu) pel teatre coses d’un preu molt superior a forces senyors de Barcelona que gasten llustre i postín”. D’aquesta guisa el rotatiu erigia aquesta figura literària, algunes vegades injustament tractada per la crítica de la capital, que havia oblidat, segons el seu punt de

²²⁵Vegeu apartat dedicat a *Les petites tragèdies*, p. 204.

²²⁶PALOL, Miquel de. *Girona i jo* Edició de Pep Vila: p. 316.

vista, «l'esforç talentós d'En Palol que te tan de "provincia"²²⁷ com el surtidor de la Devesa de bonic...»²²⁸

El regust contundent amb què s'acomia la crítica susdita posa de manifest la voluntat de plasmar de forma categòrica el recorregut literari de Palol que, certament i com s'afirma, es perfila més enllà de la seva ciutat natal. Però, repassant la premsa de l'època, aquest qualificatiu de "provincia"²²⁹ aplicat a Palol no és nou dins el sector de la intel·lectualitat barcelonina, ja que cinc anys abans Lluís Bertran i Pijoan, a propòsit d'una ressenya sobre l'estrena de *L'enemic amor*, publica a *La Veu de Catalunya*, concretament el 15 de març de 1921, la següent observació:

“No sabem si a Catalunya podem parlar de provincianisme; però és cert que, a voltes, en les produccions de literats que no viuen a Barcelona, hom nota una mena de visió retardada, és a dir: en un procés A B C..., tal poble es trobarà en A quan ja Barcelona fuig de la C, i corre més enllà. Miquel de Palol és un dels que, amb èxit, ha procurat de vèncer aquest grop, de la distància, del temps, de l'ambient. Si en la seva comèdia s'hi reflecteix aquella ànima indefinidament romàntica del 99, és perquè ell vol; perquè li abelleix de conservar aquella flor esfulladissa i evocadora.

Miquel de Palol situa l'acció en una casa de l'Empordà, l'ambient de la qual diu conèixer abastament. I cert que no cal que ens ho declari: un hom, als pocs moments d'aixecar-se el teló, no ha d'esforçar-se mica per fer-se càrrec que l'acció que es desenrotlla, tot i essent presentada en un aire distingit, senyorívol, ciutadà, no és pas propiament en ciutat que s'afirma. Talment apar que per les amples sales ressonin les veus, calmoses, sonores, dels estadants apacibles. Aquesta traça cal reconèixer-la tot seguit en la comèdia d'En Palol²³⁰”.

²²⁷ Aprofitant l'avinentsa d'una crítica dedicada a *L'Enemic amor*, Prudenci Bertrana havia esbossat a les pàgines de *La Publicidad* el següent retrat de la generació on pertanyia Palol: “Perteneía a este grupo de excelentes gerundenses hoy desmenuzado por el azar y por la muerte, cuyos individuos en nada se parecían entre sí, intelectualmente hablando, más que por su veneración a la pátina de los viejos edificios, a las frondas y silencios de la ciudad y por su odio a las hipocresías y convencionalismos provincianos”. BERTRANA, Prudenci. “*L'Enemic amor*, comedia en tres actos de Miguel de Palol.” *La Publicidad*. (1921, 12 de març): p. 3.

²²⁸ *Diario de Gerona* (1926, 2 de setembre).

²²⁹ Agustí Cabruja confessa que “la gent de ciutat sempre veu els escriptors de les comarques com uns austers i inofensius provincians... És només a força de constància i de tenacitat que, amb els anys, alguns arriben a obrir-se camí!” CABRUJA, Agustí. *Op. cit.*: p. 33.

²³⁰ BERTRAN I PUJAN, Lluís. *La Veu de Catalunya* (1921, 15 de març).

La resposta a la crítica de Bertran no es fa esperar. En aquesta ocasió és també el *Diario de Gerona*, ara per boca de Lluís G. Pla, qui, en defensa de l'autor, és de l'opinió que, com tants d'altres escriptors de províncies, Palol pot presumir de la seva vàlua literària independentment del lloc estigmatitzat de la naixença. Els exemples que exposa són prou eloqüents per il·lustrar la realitat retratada:

“Al entorn d'aquesta nota hi hem de posar un comentari adequat, responent a una suposició vostre no molt acertada, per dissort. [...] Aixó, en termes més categòrics i vulgars, equival gairebé a dir que fóra de Barcelona *tot és oserda*... Permeteréu, amic Bertran, que renunciém a la vostra conseqüència injusta, afirmant-nos en els eximplis. Comenceu vós per no ésser barceloní i per encarnar en la vostra obra robusta de poesia un aspecte tot diferenciat del de l'escóla barcelonina. La vostra veu té infleccions de roent imperialisme i la fortitut i el tremp de la Tarragona augusta acompanya el lirisme dels vostres cants. En la trajectòria A B C no cab la inclusió dels poemes del poeta de *Junior* i *En el limit d'or*.

Un cas parell al vostre es el de don Josep Pin i Soler, tarragoní com vós.

I há, además, l'exemple den Bertrana que viu un ambient ben llunyà del de la magnífica ciutat de Barcelona. La seva obra te, amb respecte a la ciutat del seu sojorn, les diferencials marcades *del temps, de la distància i del ambient*.

Voleu més eximplis encara?

En Xavier Monsalvatje, ara tot just departit als jardins de l'Eternitat, n'és un altre. Visquent a Girona i a Olot, la elegància del seu fer i de la seva vida, s'escapa també de la trajectoria A B C. El propi Miquel de Palol, dintre el marc ducal de la nostra ben amada ciutat de Girona, rumbeja en les seves rimes, en les seves proses, en els seus comentaris i en les seves comedies, una vesta de cónsul...

El *provincianisme*, no apareix enlloc. Sapiguéu, doncs que no hi heu de creurer.

Totes les veus disperses en els àmbits de Catalunya fan una polifonia fervent i meravellosa. Cada terra i cada indret viu al ritme d'una cultura idèntica, d'un mateix anhel superior.

Ni a Barcelona tot és or, ni a les nostres terres humils n'estem mancats, gràcies a Déu. He respostat a la vostra nota, amb el sentiment del millor afecte i amb un imperatiu de justícia.

Us faréu càrrec de la raó que ens assisteix²³¹.

La vinculació de Palol al teatre, tant d'autor com d'actor, és ben prematura. De fet es remunta en els anys de joventut, tal com ell mateix ho descriu a *Girona i jo* o ho notifiquen els retalls de premsa de l'època:

“Entre els temps de fer projectes i de reunir companys, jo ja havia enllestit, Déu meu!, una comèdia²³²; em sembla que tenia més del *Castell dels Tres Dragons*, d'en Pitarra –que llavors feia furor amb els seus “singlots poètics”- que no pas meva. [...] Llavors, vaig actuar com a actor. Si de la meva obra no en recordo res més, sinó que feia d'apuntador, més emocionat que si hagués de representar-se una obra transcendental davant un auditori crític i exigent, d'aquella, en canvi, recordo bé

²³¹G. PLA, Lluís. *Diario de Gerona* (1921, 22 de març): p. 1-2.

²³²Emili Tintorer és del parer que alguns dramaturgs, «amb la pretensió d'afalagar el seu auditori de “societat”» escriuen drames “*en cinco minutos* i un altre *en otros cinco más*, i les empreses els hi accepten perquè ja saben amb quin públic se les heuen, amb un públic que no vol pas entendre lo que passa, que lo únic que li agrada és la varietat i lo únic que el disgusta és veure sempre els mateixos personatges sobre l'escena, amb els mateixos vestits”. (TINTORER, Emili. “Crítica. El teatre català”: p. 17 dins de BATLLE I JORDÀ, Carles. *Adrià Gual (1891-1902): Per un teatre simbolista*. p. 58.) Batlle assenyala, també, que «Gual recorda de forma vergonyant la seva participació en aquest *amateurisme*. Segons que hi diu, és un tipus de teatre “més o menys ingenu i deseducador, d'habitud arrelat en les facècies de l'escola primària”, que configura “una tradició teatral fictícia”, i que a la llarga forma una “closca endurida”, de la qual no es pot “deslliurar més que un miracle.”» (GUAL, Adrià. *Mitja vidade teatre: Memòries*: p. 26 dins BATLLE I JORDÀ, Carles. *Op. cit.*: p. 59.) I encara més endavant, ja en els seus anys d'adolescència, Gual no dubta «a responsabilitzar el teatre d'aficionats de l'entronització d'una tradició dramàtica embastardida. A les vetllades d'aficionats s'hi representen sainets, comedietes i melodrames que tenen per únic objectiu fer passar l'estona, entretenir la parròquia. Darrere els aficionats, “una porca aliança entre empresaris i autors impotents” mou els fils de la conxorxa i hi hipoteca qualsevol possibilitat d'accedir a un repertori digne.» (GUAL, Adrià. *Op. cit.*: p. 42 i BATLLE I JORDÀ, Carles. *Op. cit.*: p. 59-60.) Batlle justifica aquestes paraules atribuint-li una actitud “essencialment moderna que nega carta de naturalesa a qualsevol activitat artística que no sigui realitzada amb plena consciència de la seva transcendència social.” (BATLLE I JORDÀ, Carles. *Op. cit.*: p. 59.)

que hi havia, enmig de l'escenari, un gran embalum que volia ser una caixa d'embalatge.²³³»

Més enllà d'actuar en el Círculo de Obreros tal com es posa de manifest en les seves memòries, la premsa de l'època es fa ressò de les seves interpretacions a l'Orfeó Gironí, per exemple:

“Devant nombrosa y escullida concurrencia es representà per segona vegada en aquesta societat el drama *Com les olivas*. Digne d'elogi el treball realitzat pels joves aficionats, per el bon acert en que encarnaren els seus papers, sobresortint els Srs. Martines y Palol que sapigueren conmourre al publich²³⁴.”

Així mateix, la premsa notícia altres estrenes teatrals on Palol hi figura com actor. És el cas del drama en tres actes *De Pecador a Sant* de Llorens Balanzó i Pons²³⁵, *Perdó!* de Pere Bosch i Ferran²³⁶ o *Parlant la gent s'embolica* de Pau Rosés²³⁷.

3.3. El cas particular de la seva dramaturgia

Com s'ha comentat, l'obra teatral paloliana²³⁸ ha romàs durant molt de temps immersa en un gran silenci. De fet, són poques les edicions que deixen empremta d'aquesta producció i les que hi ha gairebé compten cent anys d'història. Altres peces ni tan sols foren editades

²³³PALOL, Miquel de. *Girona i jo*. Edició de Pep Vila: p. 98-99.

²³⁴*La Escena Catalana* (1910, 12 de març): p. 7.

²³⁵Ibidem (1911, 1 d'abril): p. 5; ibídem (1911, 18 de novembre): p. 7.

²³⁶Ibidem (1911, 4 de novembre): p. 6.

²³⁷Ibidem.

²³⁸Els contactes que Palol va mantenir amb Adrià Gual, pedagog, autor dramàtic, fundador el 1898 de l'empresa Teatre Íntim, influïren potser en la recerca d'una vena i d'una escriptura dramàtica. Sense anar més lluny, el mateix autor recorda amb entusiasme a la seves memòries, *Girona i jo*, com un diumenge Gual el visità a Girona, juntament amb uns quants actors, amb la intenció de rodar uns fragments cinematogràfics: “L'Adrià Gual era l'home de les grans embranzides. Realitzar a la nostra terra, l'any 1913, un intent cinematogràfic, era tot un atreviment. Jo no sé si va veureix o no la seva empresa, però va fer-se. Efectivament, el dia anunciat comparegué el bon amic amb la companyia de sis o set actors, capitanejats, si no recordo malament, pel veterà Giménez, amb una bateria impressionant de màquines fotogràfiques estranyes i reflectors imponents. Es possessionaren de casa meva [...] i col·locaren els estris de filmar al carrer de davant, entre les escales de l'església de Sant Martí i l'arc esvelt que dóna pas als laberíntics carrerons del Seminari. Totes les habitacions de casa meva varen servir perquè es disfressessin i maquillessin els actors”. PALOL, Miquel de. *Girona i jo*. Edició de Pep Vila: p. 247. Cal tenir en compte, a més, que, en el pròleg que acompanya l'edició de les memòries, el fill de l'autor, Pere de Palol, a l'hora de repassar la trajectòria biogràfica del seu pare, té un record especial per l'obra de teatre paloliana, “empresa en un moment de renovació de la nostra escena i amb molta estreta relació amb el mai prou lloat Adrià Gual”. PALOL, Pere de. “Pròleg.” *Girona i jo*. Edició de Pep Vila. Girona: CCG Edicions, 2010: p. 326.

i es conserven en relligats primaris –manuscrites o mecanoscrites- mig perdudes fins al 2009²³⁹ en un calaix d'escriptori de fusta robusta ennegrida pel temps o en alguna carpeta de quartilles on el segell corporatiu de l'empresa on treballava l'autor encara hi és ben visible. Mostra d'aquesta manca d'endreaça del vessant dramàtic del personatge és la troballa recent de dos manuscrits teatral inèdits, *Les dugues cartes* i *Cadenes*. Escrita a mà amb una cal·ligrafia acurada, de traç fi i en vers, la descoberta de *Les dugues cartes* es produí per una carambola casual, ja que, després de la cessió d'uns papers arran d'una herència familiar, es trobà enmig dels poemes i d'altres escrits literaris del seu pare, Pere de Palol i Poch. La peça, datada de 1899, constitueix un esbós dramàtic de primera joventut, gairebé una temptativa agosarada d'apropar-se al món teatral adult d'un jove que encara no s'ha desfet de la ingenuïtat de la infantesa. Ateses aquestes circumstàncies, resulta una conseqüència lògica, doncs, que l'obra no s'edités ni, tan sols, s'estrenés.

Vuit anys més tard, el 1907, i seguint l'embat de la joventut que el conduí fins a Barcelona, aconseguí de publicar a la “La Pla Literària” d'*El Poble Català* un diàleg dramatitzat que duu per títol *Diàleg d'ensomni*²⁴⁰. Tot i que és clar que no es pot considerar una obra teatral en si, sí que és interessant de veure com, entremig de les intervencions dels personatges i les llargues acotacions, s'hi beslluma, ja, un autor amb voluntat clarament dramàtica. Influït plenament pels cànons estètics del Modernisme, submergeix els personatges principals de l'obra -una jove i un vagabund, que bateja amb els pronoms personals “Ell” i “Ella”- en un univers gairebé oníric d'amor i poesia, on es gesten alguns motius recurrents que es troben en les obres posteriors: el viatger errant que irromp sobtadament en la vida anodina d'una dama o el jardí, com a testimoni silent de l'estimació que es professen els dos personatges. Ell simbolitza el somni i la nit; Ella, la terra, i ambdós aconsegueixen d'unir, per virtut de la voluntat de l'amor, dos mons que es presentaven, per definició, antagònics i irreconciliables.

Cadenes, al seu torn, havia passat desapercebuda pels escassos estudis teatrals dedicats a Palol fins que la catalogació del fons literari de l'autor, arran de la cessió a l'Ajuntament

²³⁹El fons documental i literari de Miquel de Palol fou cedit pels seus familiars a l'Ajuntament de Girona el 2009.

²⁴⁰PALOL, Miquel de. “Diàleg d'ensomni.” *El Poble Català* (1907, 26 d'agost). Vegeu l'edició del text a l'annex d'aquest treball, p. 451 (volum II).

de Girona el 2009²⁴¹, permeté de descobrir aquesta obra que el mateix autor qualifica, a la portada, de “borrador”. Encara que a nivell dramàtic i argumental és una peça completa, sí que ha calgut, per l’edició que en aquest treball també s’ofereix, esmenar la disposició formal del document, delimitar les escenes i les acotacions i, fins i tot, afegir el nom dels personatges en algunes de les intervencions. Tot i trobar-se en un estat estructural embrionari, el cert és que, com assegura un programa de mà conservat a l’Arxiu Històric de Girona, l’obra s’estrenà al Teatre Principal de Girona la nit del 31 de març de 1914. Escrita el 1912 i tenint una mica present, encara, l’estètica modernista que subscrigué durant bona part de la seva joventut, aquesta peça teatral sorprèn per la seva gosadia i modernitat, ja que teixeix una història d’amor autèntica, vibrant, capaç de desfer les cotilles socials imposades per la convenció burgesa a qualsevol preu, posant, fins i tot per endavant, la pròpia vida.

²⁴¹Tot i aquest fons documental, que es conserva a l’Arxiu Històric de Girona i que ha permès tenir notícia d’algunes obres dramàtiques no contemplades fins ara, encara hi ha algunes obres palolianes en parador desconegut (segurament a causa del saqueig que sofrí a casa seva l’any 1939). És el cas de *Gitanos*, peça de la qual se’n té constància per la premsa de l’època i que es troba a mig camí del conte i el quadre escènic, però de la qual, de moment, no se n’ha trobat cap exemplar. Concretament la publicació periòdica *Gent Nova* ressenya d’aquesta guisa, el 15 de juliol de 1911, l’obra paloliana: “El pulcre y brillant escriptor gironí ens don ab aquest volum una petita colecció de contes y escenes gitanes que captiven desde la primera ratlla, portant à la nostra literatura la mateixa nota vibrant y pintoresca que ha portat en Vallmitjana al teatre ab els seus zin-calós. Apart de la seva valua literaria, l’obreta d’en Palol té, com la den Vallmitjana, el mèrit de donarnos a coneixer un xich les costums y les idees d’aquesta rassa vagabunda, qu’encara que sembli mentida, malgrat y viure entre nosaltres, malgrat y trovar a cada pas pels nostres carrers y pels nostres camins exemplars de la mateixa, ens es casi totalment desconeguda. Degut tant an aixó com al brillant istil den Miquel de Palol, el lector des que comensa á llegir es sent fortament interessat, y al tombar la darrera página del llibre hi trova un gran defecte: el d’esser massa curt. Ens permetem, doncs, senyalar aquest defecte a l’autor amich, fentli a l’ensemps avinent que esperem d’ell quelcom de mes substancia sobre’l mateix tema; tota una novela de costums gitanes. El dia que surti a llum, les lletres catalanes estarán d’enhora bona.”

Seguint la mateixa línia, Agustí Cabruja, en la ressenya que dedica a Miquel de Palol dins l’obra *Polítics i escriptors gironins durant la segona República* (*Op. cit.*: p. 33), treu a la llum un fragment d’una entrevista que el propi autor concedí “per allà l’any 1934” on esmenta, al costat d’obres avui conegudes, una peça de la qual no es té notícia, *Les darrerries de l’home*, ja que, si bé no s’ha trobat a l’arxiu personal de l’autor, tampoc la premsa de l’època en fa referència: “aquell premi de teatre de la meva joventut [el de *Les petites tragèdies*], va portar-me força més desengany que avantatges. El premi i la representació de l’obra va fer que se’m fessin difícils les portes dels teatres de Barcelona, on s’havia ja anunciat l’estrena d’altres obres meves, tals com *El clavell roig*, *Jueus*, *Les darrerries de l’home*”. Aquesta peça, doncs, igual que *Gitanos*, roman al llistat d’obres avui perdudes i només referenciades per notes del propi autor o d’altres testimonis coetanis. Cabruja segella aquesta ressenya apuntant que “des d’aleshores va anar minvant el seu entusiasme a produir obres teatrals; veia l’escena com un camp vedat i només assequible per a quatre autors privilegiats o ja amb un públic conquerit.”

El 1919, en contacte amb una de les companyies teatrals més importants del moment²⁴², la formada pel matrimoni Pius Daví²⁴³ i Maria Vila²⁴⁴, Palol es veié empès a compondre amb presses, en dos mesos, *Senyoreta Enigma*, la representació de la qual, l'any següent, obtingué un èxit notable. En aquesta obra s'hi reconeix molt fàcilment la contemporaneïtat literària, ja que reflecteix l'atmosfera de la literatura europea simbolista o neoromàntica, amb predilecció pels claroscurs, els sentiments mig confessats, mig amagats, pels colors i els perfums que embelleixen i poetitzen l'existència humana. Segons Horst Hina, “no som lluny dels tons tamisats de Txèchov, ni tampoc de les obres

²⁴²Miquel de Palol recorda a les seves memòries la propia experiència teatral de la mà del matrimoni Vila-Daví: “Vivien en aquells temps a la nostra ciutat -i dic vivien, puix que no solament hi feien llargues temporades sinó que era el pivot que havien escollit per a les seves actuacions en les petites ciutats de la nostra comarca- un conjunt d'actors joves, agrupats sota la guia paternal del vell actor Vila, pare de l'actriu, i amb la direcció de la parella Vila-Daví. Eren una colla de joves entusiastes, dinàmics, compenetrats entre ells d'una manera poc comuna en l'antiga gent de la faràndula. [...] A Girona passaven les més llargues temporades, tenien una gran audiència; fins i tot gent que no anava jamai a teatre hi assistia quan la Maria Vila actuava.

Jo no sé com vaig fer-me amic de la colla; [...] Sigui com sigui, de seguida em vaig trobar lligat d'unes amistats cordialíssimes, entre una joventut entusiasta i alegre, com si fos un més de la colla.

Participava en els seus projectes i ambicions -volien fer un teatre literari, un teatre al dia, allunyat del pairalisme anecdòtic o del melodrama manllevat-, i tenien amistats i promeses d'escriptors de primera volada: l'Ambrosi Carrion, en Gassol, i molts d'altres. En realitat, però ni tenien autors ni tenien teatre de solera, i havien d'aconterar-se amb l'esperança d'assolir-ho un dia. A vegades, anàvem a passar unes hores de tarda als claustres de la catedral, on jo els llegia alguna de les meves poesies. Tot plegat era per a mi com un retorn a la bohèmia antiga. Una d'aquelles tardes -diguem-ne literàries-, a l'estudi de casa meva, que també, per a algun d'ells, havia esdevingut ja un redós familiar, vaig llegir a la Maria, a en Pius, i als seus, una novel·la curta, massa lírica potser, molt dialogada i gens transcendental, que va tenir un gran èxit entre aquells oients tan benèvols. Maria Vila, sobretot, va semblar que s'entusiasmava.

-Per què no la dialoga totalment i en fa una obra de teatre? La posarem en escena nosaltres de seguida.

La temptació va pessigar-me... Era la cosa més fàcil. Mes, i si no reeixia...? El teatre havia estat una de les meves ambicions més grans.” PALOL, Miquel de. *Girona i jo*. Edició de Pep Vila: p. 310-311

²⁴³Pius Daví (Moia, 1891 - Barcelona, 1956). Actor que va debutar amb Enric Borràs. Es va casar amb l'actriu Maria Vila i van formar una companyia d'una gran fama.

²⁴⁴Francesc Curet, a la *Història del Teatre Català*, ressenya l'actriu d'aquesta guisa: “Maria Vila, filla d'uns modestos actors, Josep Vila i Maria Penedès, va néixer i s'educà en un ambient teatral i es va lliurar enterament a l'art del teatre, el qual alternà com moltes figures eminentes de la nostra escena -Anna Monner i Emília Baró, entre altres-, amb els quefers casolans. Maria Vila, que va assolir, per la seva laboriositat, la seva vocació i els seus mèrits propis, la categoria de primera actriu indiscutible, va créixer l'herència artística que havia rebut dels seus progenitors en fama i superació. Sense especialitzar-se en cap estil determinat, era sobretot una genèrica que es caracteritzava tant en la interpretació dels personatges còmics com els revestits de forta intensitat tràgica i dramàtica, en els quals aquesta actriu excel·lí notablement, molt més que en aquells que exigeixen discreteig i distinció de positures delicades, perquè Maria Vila que s'havia distingit en obres velles i noves, seguia la tradició, racialment catalana, del teatre català de fer moure en l'escena tipus i situacions de caire menestral i rural, en totes les seves gradacions. La circumstància d'haver-se casat amb Pius Daví, sortit de l'Escola Catalana d'Art Dramàtic, actor sobri i ponderat, perfecte en el gest i en la dicció, però que de vegades pecava de fred, va aparellar ambdós artistes en la formació i direcció d'una companyia que durant llargs anys va realitzar magnífiques companyes, des de l'any 1921, primerament al Teatre Bartrina, de Reus, i després a la nostra ciutat, en els teatres Barcelona, Apolo, Romea i Eldorado, fins a establir-se definitivament en el Romea. Amb motiu d'haver estat concedida a Maria Vila la Medalla del Treball foren celebrades al Romea l'any 1960 unes solemnes i emocionants funcions d'homenatge, amb la intervenció d'un escollit nombre d'artistes lírics i dramàtics i amb col·laboració de l'Institut del Teatre, concertistes i dansaires de l'Esbart Verdaguer. L'homenatjada interpretà *L'Hostal de la Glòria*, de Josep M. de Sagarra, una de les seves creacions més rellevants.” CURET, Francesc. *Història del Teatre Català*: p. 594.

poètiques de Maeterlink o de Hofmannsthal”²⁴⁵. El protagonista de l’obra és artista i viu la seva existència real com si fos la prolongació de la seva obra. Els esdeveniments viscuts no deixen de nodrir la seva creació poètica i, també en això, és el prototipus mateix de l’heroi, tan apreciat a l’època romàntica.

Apassionat pel treball pràctic amb el grup de teatre, l’autor es posà a escriure de seguida *L’enemic amor*, estrenada per primer cop a Reus. L’èxit fou tan gran que aquell mateix any 1921 l’obra es representà al Teatre Goya de Barcelona i va ser molt aclamada. Aquesta peça, que tracta els mateixos temes de la incomprensió amorosa i de la consciència alienada, és d’una inspiració, però, bastant diferent. En aquesta ocasió, segons Hina, “no ens trobem en una atmosfera tan neoromàntica, sinó que respirem un aire fortament naturalista”²⁴⁶. Fins i tot, creu que es podria comparar “l’esperit de *L’enemic amor* amb el d’Ibsen, i fins i tot amb el de Nietzsche, ja que el personatge central, Ernest, presenta totalment els trets d’un superhome, per altra banda prou vulgar”²⁴⁷.

Amb *Les petites tragèdies*, obra que li valgué un premi en El Centre de Lectura de Reus, Miquel de Palol acabà la trilogia teatral matisant, encara, la problemàtica anterior i manifestant plenament el domini adquirit fins al moment. Aquesta peça, que no sembla tenir models literaris directes, és, sens dubte, la més personal de l’autor, la més lleugera, però plena, també, d’un encís fascinant per a l’espectador. L’obra, on la passió es mescla amb la gelosia i amb l’angoixa, es caracteritza, a més, per la introducció d’un element de donjoanisme²⁴⁸ que roman encara latent a les primeres produccions teatrals de Palol i que l’autor reforça a *El clavell roig*. Aquest tret apareix, però, revestit d’aspecte positiu, ja que l’autor l’infiltra com a moderador d’un moralisme massa vigorós.

Aquestes tres últimes peces esmentades segueixen fidelment els patrons característics del teatre de saló, en el qual surten a escena, ja matisats, els temes típics de la producció teatral modernista: el conflicte entre l’individu i la societat en la qual viu, el compromís

²⁴⁵HINA, Horst. [Traducció del francès per Víctor Obiols] “L’obra dramàtica de Miquel de Palol” dins CASTELLANOS, Jordi *et alter*. “Miquel de Palol. Cent anys.” Número extraordinari de la *Revista de Girona* sobre l’autor, núm. 112 (1985): p. 37

²⁴⁶Ibidem: p.38

²⁴⁷Ibidem: p. 38

²⁴⁸Ibidem: p. 38

personal, el tema de l'art o els problemes d'una realitat social concreta. A més de seguir les tres el mateix gust estètic, també segueixen uns tòpics temàtics similars i, fins i tot, seria possible resseguir, dins el mateix fil argumental, imatges i situacions recurrents. En efecte, l'esment constant del jardí com a lloc plaent per mantenir converses de forma relaxada; les flors presents de forma quasi obsessiva en totes les cambres dels personatges; l'amor impossible entre membres d'una mateixa família; el to misogin que adopten alguns dels discursos de personatges masculins; la presència d'un triangle amorós que desestabilitza el clima burgès i ociós de l'inici de les obres; la visita inesperada d'un familiar provinent de ciutats estrangeres, com Bristol o Mèxic, i que encén, amb la seva arribada, un teixit argumental fins aleshores monòton i anodí; la situació familiar de les protagonistes, òrfenes de mare; les referències constants a Barcelona, com a signe d'urbanitat i modernitat, o l'insistent, tot i que implícit, record cap a la seva ciutat natal, Girona, protagonista silenciosa de moltes de les referències contextuais d'aquestes obres, constitueixen els leitmotiv estructurals d'aquesta trilogia teatral teixida amb traça, feta de llenguatges personals que s'entremesclen i s'oposen, creant, així, un camp dramàtic que creix cap a un desenllaç sovint ràpid i implacable.

Palol, influenciat tant per tendències del "naturalisme com del neoromanticisme"²⁴⁹, en la producció teatral d'aquestes tres peces, posa com a principi la superioritat del missatge ètic per sobre de l'esteticisme pur i allibera, així, la creació artística de la concepció de "l'art per l'art". Les aspiracions moralistes es mostren, però, amb més nitidesa al nivell sociològic i, sovint, la problemàtica de les obres es fonamenta en la situació de la dona en la societat, sigui en la gran o en la petita burgesia. És una situació alienada, ja que la dona es veu privada de qualsevol mitjà que li permeti afirmar plenament la seva personalitat. L'amor és, tanmateix, el contrapès més eficaç a aquesta submissió femenina i qui la porta, ahora, a una autèntica presa de consciència dels seus desigs i aspiracions, de tota la seva personalitat. Així doncs, a la descripció sociològica s'hi suma una fina anàlisi psicològica i és en aquest terreny on l'autor es troba totalment desimbolt.

Convençut que *Les petites tragèdies* havia marcat la fi d'una sèrie, quatre anys més tard, el 1925, quan escriu *El clavell roig*, ho fa només per plaer propi perquè íntimament

²⁴⁹Vegeu HINA, Horst. "Société et langage dans le théâtre de salon. À la découverte de l'oeuvre dramatique de Miquel de Palol." *Estudios Escénicos*, núm. 14 (1971): p. 19-39.

sembla haver abandonat la idea d'una carrera dramàtica. Ben diferent en molts aspectes del teatre precedent, aquesta obra té un interès particular perquè és una comèdia de societat, malgrat unes innegables afinitats amb la trilogia precedent. D'entrada, el quadre social ja no és el mateix: aquesta obra es representa en un ambient petitburgès, fins i tot obrer, ben allunyat del món aristocràtic de les altres obres.

Malgrat que la companyia de Mercè Nicolau assajà la peça per estrenar-la, aquesta va fer fallida poc abans de la primera representació. D'ençà d'aquest fet, Palol no aconseguí de vèncer la concurrència acarnissada de Josep M. de Segarra, la fecunditat del qual, contrastava amb la netedat i la minuciositat del treball d'orfebre de l'escriptor gironí i es retirà de la carrera dramàtica de forma gairebé definitiva.

L'última obra, *Jueus*, escrita el 1935, deu anys després que *El clavell roig*, és un exemple de teatre històric. En una època en la qual l'antisemitisme es dibuixa a l'horitzó europeu com a problema crucial, Palol emprèn una obra ambiciosa, intentant copsar la complexitat politicohumana en la transposició d'un fet precís, extret de la història de Girona, on la pesta de 1381 comportà un problema terrible. *Jueus* no aspira a ser una mera descripció del pintoresquisme històric, encara que molts dels episodis donin una imatge evocadora de l'atmosfera d'una vila catalana al segle XIV. Hina és de l'opinió que el fet que l'acció sigui transcendent, "símbol que pot explicar d'una manera clara i simple una situació extremadament complexa", supera el teatre històric de l'autor hongarès Julian Hay, "que descriu més aviat el color local d'una època històrica determinada"²⁵⁰. *Jueus*, en canvi, és una tragèdia històrica en el sentit tradicional, teatre d'identificació, que actua més sobre la sensibilitat dels espectadors que no pas sobre la seva intel·ligència crítica i distanciada. Aquesta peça, com *El clavell roig*, tampoc no va representar-se, després que el grup de teatre de Girona s'hagués dispersat per Espanya.

²⁵⁰HINA, Horst. [Traducció del francès per Víctor Obiols] "L'obra dramàtica de Miquel de Palol" dins CASTELLANOS, Jordi *et alter*. *Op. cit.*: p. 38.

3.4. Motius recurrents a les obres teatrals

De les set obres teatrals aquí exposades és fàcil traçar una línia transversal a nivell temàtic, estètic i, fins i tot, contextual. Perquè són molts els motius recurrents que les uneixen i les transporten a un univers –el palolià- concret, conegut i literàriament reiteratiu. De fet, seguint aquesta idea, és fàcil unir, des d'un punt de vista argumental, les tres peces del període central de la seva producció i que s'avenen a les característiques pròpies del teatre de saló. En efecte, tant *Senyoreta Enigma*, *L'enemic amor* com *Les petites tragèdies* comparteixen uns trets definitoris concrets que s'aniran descabdellant al llarg d'aquest estudi i que, tot i que alguns amb menor grau, també s'esbossen en les obres precedents o posteriors a aquestes.

a) Model de dona

El tipus femení que Palol col·loca damunt les taules escèniques pivota entre el model tradicional i el liberal, tot i que aquest darrer es posa de relleu, només, en comptades ocasions. La dona recurrent en aquests textos compleix una sèrie d'estereotips que l'emparenta, de seguida, amb els personatges femenins protagonistes d'altres obres teatrals del mateix autor. En efecte, totes les protagonistes de les peces aquí descrites són, per exemple, òrfenes de mare i supeditades, en conseqüència, a la voluntat del pare, d'una tia o del marit. Aquesta característica, però, que enllaça les protagonistes de les obres²⁵¹, no contribueix a submergir-les, per contra del que es podria esperar, en un estat de tristesa enyoradissa ni, encara menys, a revestir-les d'una àurea dramàtica o pessimista. Lluny d'aquestes connotacions, s'erigeixen com a personatges lluitadors i prou forts, que intenten, a pesar dels opositors, salvar la seva particular fita vital que passa, gairebé de forma exclusiva, per assolir un amor apassionat i pur que les ha de dur a la felicitat. Aquest objectiu –a excepció de *Jueus*, d'índole històrica i de temàtica distinta, i de *Cadenes*²⁵²– s'acaba materialitzant just al final de la peça, de forma gairebé sempre precipitada, encara

²⁵¹L'únic personatge que s'allunya pròpiament d'aquesta característica és Magdalena, la protagonista de *Cadenes*. Amb tot, es presenta davant de la societat com una vídua jove, encara que, en realitat, es tracti d'una senyora de vida lleugera a qui don Ramon pretén, en un principi, de redimir. No obstant això, el cert és que és mostrada davant l'espectador com una persona lliure de lligams familiars i en aquest sentit, doncs, es podria avenir, també, a l'atribut susdit. Darrere la tutela exercida per don Ramon, que vigila sigil·losament tots els seus moviments, s'hi podria endevinar, a més, la supeditació comentada en l'anàlisi, un acatament que, en aquest cas, durà el personatge al suïcidi.

²⁵²Tot i que l'amor dels protagonistes d'aquesta obra no és possible en vida per pertànyer a classes socials distintes, queda ben palès, al llarg de tota la peça, la correspondència recíproca d'aquesta estimació.

que lentament gestada al llarg de tota l'obra. La consecució de l'amor, doncs, és el premi a una vida sovint aburgesada i còmoda²⁵³, bastida de costums i convencions que el pas del temps i la posició social han assentat com a inalterables.

Un altre tret recurrent és la juvenesa de les protagonistes, que viuen encara sota l'emparedament familiar i que veuen el matrimoni com una avantsala de la seva autonomia plena i de la llibertat. De vegades són traves equívocues les que les separen de l'acompliment del seu desig amorós, o en d'altres ocasions –com ocorre en *Les petites tragèdies*– es tracta simplement d'un pes moral que la protagonista no està disposada a dur sobre les espatlles si abandona el marit per perseguir un amor de joventut apassionat i pur. La voluntat del personatge en aquest cas, i en tants d'altres, queda clarament en segon terme en pro d'una cotilla convencional que estreny i, massa sovint, ofega. Són dones previsibles, doncs, de moviments perfectament estudiats, meres víctimes d'una massa social gregària que els impedeix de sortir-se del patró establert.

Els personatges masculins que acompanyen aquestes protagonistes femenines no contribueixen a dibuixar una realitat alternativa que vagi més enllà dels clixés conservadors i, lluny de mirar la dona de manera homòloga a la seva condició genèrica, l'entenen com a blanc fàcil de crítiques malintencionades i ironies. No deixa de ser recurrent en la majoria d'aquestes obres, doncs, constatar com un home posa en dubte la intel·ligència femenina o, simplement, la seva capacitat d'estudi o de comprensió davant d'un assumpte de certa rellevància intel·lectual. Tanmateix, aquesta particular concepció del món femení, que clarament queda relegat a les tasques domèstiques i a les responsabilitats familiars, no és vist amb incomoditat per part de les senyores susdites, educades de cara a la servitud, a la supeditació i, sovint, al somriure etern.

Enmig d'aquest univers femení tan avinent a la concepció burgesa del públic teatral que assistia a la representació de les obres palolianes referides, emergeixen especialment dues dones que desfan l'hegemonia descrita i, alhora, aporten unes gotes de vitalitat en aquest

²⁵³ *El clavell roig* és l'única peça que, fixant el focus d'atenció al món del proletariat, els seus protagonistes són obrers i, a diferència de la resta de personatges dramàtics de Palol, no coneixen més moments d'oci que els passats entorn d'una conversa a la barra d'una taverna. La protagonista, avesada a guanyar-se el pa amb el suor del treball propi i del seu pare, dista ben notablement de les senyorettes de casa bona que esperen, brodat o llegint un llibre de poesia, que els vingui a buscar un pretendent que els capgiri la vida.

aparador de maniquís de posat estàtic i d'expressió hieràtica. Marta²⁵⁴ i Magdalena²⁵⁵ són, en efecte, dues dones que, tot i no compartir cap característica en comú ni pertànyer a la mateixa obra dramàtica, es distingeixen del prototipus pla ideat per Palol quan fan sentir la seva veu per damunt del pensament estereotipat propi dels personatges masculins. Les seves intervencions esdevenen sovint sentències que no s'ajusten bé als paràmetres que hauria de seguir una senyoreta de casa bona des de l'òptica, és clar, convencional i burgesa. En aquest sentit, és sobretot Marta qui fa grinyolar els bastiments morals sobre els quals Palol tendeix a construir les trames argumentals i posa contra les cordes el pensament únic que encartona massa vegades les seves obres. Marta, la dona-artista, és en efecte un personatge lliure de prejudicis i alliberat del jou de la convenció; una dona que estima l'Art en majúscules i que no espera complir amb els deures que una concepció social anquilosada li exigiria: ser esposa i mare. Els diàlegs on ella s'erigeix com a protagonista destaquen sovint per l'obertura de mires, clar reflex d'un pensament exigent i, sobretot, crític, tant amb la subordinació femenina com amb els motlles estereotipats esculpits a cop de costum i manca de fermesa. Tanmateix, aquest model gairebé inaudit en la dramaturgia paloliana no veu recompensada –almenys en aparença- la seva gosadia literària i veu com l'objecte del seu desig, Eduard, s'allunya de la seva fredor –només, això sí, epidèrmica- per caure als braços de Rosina, una dona d'índole tradicional, educada per servir i estimar el marit de forma incondicional i decidida, sense fissures ni arrugues de dubte. Eduard, doncs, és qui no s'escapa dels paràmetres establerts i, malgrat la liberalitat de jove bohemí que amb els seus dots de literat pretén exhibir, està clar que, a l'hora de cercar esposa, prefereix que s'avingui a un cànon més conservador, ben allunyat del tarannà autònom i independent de Marta. Aquesta última, doncs, queda exclosa d'obtenir el salconduit cap a la felicitat que sembla –sempre segons el parer de la societat burgesa de l'època- aconseguir-se amb el matrimoni, tot i que, en realitat, finalment serà premiada amb la vida que més anhela: la de la llibertat.

Magdalena, a diferència de Marta, és víctima d'un passat enteranyinat i boirós que es va desgranant amb més equívocs que claredats al llarg de l'obra per boca de don Ramon, salvador i botxí a parts iguals de la seva vida, però també de la seva desgràcia. Malgrat les traves que impedeixen que l'amor que sent per Narcís prengui forma, no es deixa

²⁵⁴És la protagonista femenina de *Senyoreta Enigma*.

²⁵⁵És la protagonista femenina de *Cadenesila* referència bíblica d'aquest antropònim resulta prou òbvia en l'obra.

doblegar per l'adversitat i, disposant de l'únic que posseeix, ofereix la pròpia vida a canvi d'evitar de sucumbir-se a la voluntat marcial de don Ramon. La pressió en mans d'una convenció social inflexible l'empeny a l'abisme del suïcidi, velat, és clar, per una cortina tènue d'eufemisme però prou eloqüent per evidenciar que, en realitat, el que cerca l'autor amb aquesta giragonsa argumental és redimir el personatge davant d'un públic que l'havia condemnat, escenes abans, a les flames de la impudícia i la perdició. La decisió de Magdalena esdevé, doncs, una arma de doble fil, ja que, si bé rubrica la voluntat de la jove amb convicció, no es pot oblidar que serveix, també, per fer callar algunes veus dissidents amb una relació que se'ls presentava, almenys en aparença, prou peculiar i llibertina.

b) Ambient contextual i relacions socials

Tret d'*El clavell roig* *Jueus*, tota la producció dramàtica de Palol està immersa en un ambient clarament burgès. La gran majoria de personatges que trepitgen les taules escèniques ho fan amb el decòrum propi de les classes altes, d'una condició social, si més no, distingida, que inverteix el temps d'oci llegint, brodant o, simplement, badocant. Aquest capteniment tan estudiat i tan pulcre pren encara més relleu si es compara amb el servei de la casa o amb els obrers de *Clavell roig*, de condició proletària i de moviments sovint matussers. Les protagonistes de les peces –tret de Lina²⁵⁶ i de Lisenda²⁵⁷, que s'escapa d'aquest retrat per context històric- són cultes i refinades, filles d'una educació especialment cuidada amb la intenció d'esdevenir, el dia de demà, senyores respectables, capaces d'admirar tant una pintura com una peça de música clàssica, comportar-se de manera distingida i casar-se, això sí i si pot ser, amb un xicot d'acord amb la classe social regentada. Aquest escenari construït de manera artificiosa té la voluntat d'elevant-se davant d'un públic, cal constatar-ho, d'ídèntica índole social que, de ben segur, devia rebre amb satisfacció i aprovament les conductes dels personatges que s'ajustaven als dictàmens convencionals i s'apropaven, per tant, a la conducta pròpia de la seva classe, que resultava, sovint per massa encartonada, fins i tot una mica postissa.

Enmig de tanta tibantor escènica, un espai exterior emergeix per sobre dels altres com a marc de relaxació o, fins i tot, de neutralització quan la tensió argumental arriba a

²⁵⁶ És la protagonista femenina de *Clavell roig*.

²⁵⁷ És la protagonista femenina de *Jueus*.

moments de clímax: el jardí. Aquest retall natural esdevé, en efecte, la ubicació idònia on descansar després d'un diàleg punyent, pensar o, simplement, evadir-se de les preocupacions. En tot cas, doncs, funciona de bàlsam reparador de les emocions després d'escenes on la crispació es palpa en l'ambient o la tesor dialèctica s'imposa de forma imperativa en les converses. Aquest marc de gust clarament noucentista on la natura hi apareix disposada de manera ordenada i pautada no és nou en la literatura paloliana, ja que són moltes les narracions i alguna novel·la –com *Camí de llum*, per exemple– on aquesta icona també preraphaelita fa acte de presència com a sinònim de repòs, de passeig o, fins i tot, de joc. Queda ben clar, doncs, que més enllà del gust estètic d'una època, Palol aposta reiterativament per aquest marc quasi edènic per estampar i, encara més, perfilar escapçalls de vida gairebé sempre benestant i massa sovint feta a les exhibicions luxoses o a les preocupacions afectades.

Justament enllaçat a aquesta manifestació natural que conforma el jardí, és també iteratiu el leitmotiv de les flors que de forma quasi obsessiva inunda totes les peces dramàtiques –i no dramàtiques– de Palol. Són recurrents les escenes on els personatges al·ludeixen a aquest motiu floral, tant per abillar cambres com per impregnar ambients de frescor i, alhora, de sofisticació. L'olor que desprenen o simplement la idoneïtat d'una espècie concreta per decorar una taula són font de conversa d'alguns personatges i, fins i tot, es converteixen en complement indispensable de la coqueteria femenina²⁵⁸. En d'altres peces –com ocorre a *El clavell roig*– les flors acaparen l'atenció argumentativa i, inclús, l'intitulen, de tal manera que, per exemple, n'arriben a condicionar el desenllaç quan el clavell s'erigeix com a metàfora de la puresa aparentment robada de la protagonista. Tant el jardí com les flors, doncs, són peces d'un mateix trencaclosques que serveixen per configurar un clima de benestar i pau enmig d'ambients enrarits o, simplement, hostils.

c) Barcelona *versus* províncies

Tot i que en cap cas Barcelona no sigui la protagonista espacial de les obres palolianes susdites, ubicades especialment a Girona i a l'Empordà, sí que és veritat que molt sovint l'autor se serveix de la Ciutat Comtal per evocar un cert deix de llibertat tant en el tarannà

²⁵⁸ A *Cadenes*, Narcís, el protagonista, declara, a propòsit de la bellesa femenina: “Una dona és²⁵⁸ bella, certament, però²⁵⁸ si ella és²⁵⁸ tota clara i²⁵⁸ somriu, ho és²⁵⁸ més²⁵⁸, i si ella porta flors, moltes flors, ho és²⁵⁸ més²⁵⁸ encara” (vegeu p. 370).

d'alguns dels personatges com en l'ambient d'algunes de les situacions descrites. Barcelona -per boca dels mateixos protagonistes que, és clar, no deixa de ser un reflex fidel del pensament del propi autor- és vista com la ciutat de la modernitat, de la cultura i el progrés, la metròpolis on emmirallar-se per assolir una llibertat inabastable des de la província, massa sovint pendent d'unes convencions anquilosades i inflexibles que els poden arribar a ofegar la vida. La Girona natal de Palol apareix descrita sovint –i principalment a *Cadenes*- amb una pàtina de foscor, tristesa i, fins i tot, de decrepitud, on la redempció ciutadana no és possible, sobretot per personatges com Magdalena, els quals es veuen engolits per la massa amorfa d'una societat del tot conservadora i hostil si gosen trencar -ni que sigui una mica- les regles dictades amb precisió per la convenció social. La Girona paloliana és una ciutat decadent, tràgica, morta²⁵⁹, ben apartada de l'espurna de llum que des de la llunyania desprèn Barcelona, seu de la intel·lectualitat catalana, fita indiscutible per escriptors que, com Palol, anhelaven l'èxit i el reconeixement de les seves obres. Com el mateix autor, els personatges s'apropen a la capital amb la incertesa pròpia de qui persegueix una giragonsa vital de molt temps ansiada i, tot i que alguns encaixen amb la realitat trobada, altres se'n tornen amb la cua entre les cames, qui sap si per reflectir una decepció personal que el mateix Palol duia amb dolor sobre les espatlles.

d) El nouvingut

Palol, ferm en la idea de muntar estructures quasi idèntiques a l'hora de fixar els bastiments de les seves peces teatrals, trava la cohesió interna de les obres seguint un clixé meticulosament dissenyat: els personatges, immersos en un clima ociós i, fins i tot, anodí reben amb cert estupor, i no sempre amb calidesa, un personatge forà que els ha de canviar, si no la vida, almenys la situació actual. Aquest motiu argumental –potser manllevat de Maeterlinck o Ibsen- és recurrent en tota la producció dramàtica paloliana, però especialment visible a *Les petites tragèdies*, *L'enemic amor*, *Senyoreta Enigma*, *El clavell roigi* *Jueus*. En efecte, ja sigui provinent de Bristol, de Mèxic, de Barcelona, d'Algèria o de l'altra banda de la ciutat, el cas és que aquest foraster aconseguix de fer trontollar la vida de les protagonistes, tant emocional com sentimentalment, fins a desestabilitzar-la. Perquè, certament, una vegada el nouvingut hagi fet acte de presència damunt les taules escèniques, ni Aurèlia, ni Coralí, ni Rosina, ni Lina, ni molt menys

²⁵⁹Vegeu p. 70.

Lisenda podran seguir contemplant la realitat amb els mateixos ulls ingenus d'abans. Profundament colpides per l'experiència amb l'estrany, en surten reforçades madurativament i algunes, fins i tot, acaben reconeixent, en ell, l'amor de les seves vides. D'altres, com Aurèlia, hi hauran de renunciar –per mor a una convenció social massa cenyida-, no sense abans mostrar a l'espectador que, en un altra existència, reprendre un amor apassionat fóra possible. Lina i Lisenda, però, conformen un cas diferent perquè, si bé és veritat que el foraster acaba llançant Lina als braços del seu etern pretendent, no és menys cert que ho fa de manera involuntària, després d'una juguesca premeditada que hagués pogut costar l'honor a la protagonista. El contacte amb el nouvingut, doncs, és, en aquesta ocasió, maliciós en un inici, tot i que finalment serveixi per abastar una felicitat de molt temps ansiada, però fins aleshores inassolida. Per últim, i per acabar de resseguir la sort d'aquests personatges femenins, convé de destacar, fins i tot de ressaltar per damunt de les altres, Lisenda, pel sacrifici intrínsec que conté la decisió que és capaç de prendre en pro d'una vida que ni tan sols coneix després d'haver estat assetjada i, encara més, violada per un estrany que a l'inici de l'obra visita la jueria. Tots aquests nouvinguts, doncs, cadascú amb una cara pròpia, des del fill pròdig que torna a casa fins al mesquí que s'enduu sense miraments l'honra d'una família, convergeixen en el punt d'esdevenir pioners de l'acció, els responsables quasi únics que l'acció argumental no vagi a parar en aigües estancades, es desenrotlli amb prou fluïdesa i susciti l'interès de l'espectador.

e) Amor triangular i final precipitat

Seguint encara amb els clixés argumentals utilitzats per Palol i una mica a tomb amb el que s'ha comentat a propòsit de la figura del nouvingut, no deixa de ser curiós constatar com l'autor se serveix d'una estructura relacional idèntica, la triangular, a l'hora de dissenyar l'estratagema que durà els personatges a la consecució de l'amor.

Gairebé sense excepció, cada una de les peces teatrals descrites segueix el mateix patró: un parell de pretendents –dues dones o dos homes, depenent del cas- intenten fer mèrits - lícits o il·lícits i per separat, és clar- davant de l'objecte de la seva cobejança. En un inici, el destinatari o destinatària rep amb certa reticència aquestes mostres d'afecte, tot i que gairebé sempre hi acabarà sucumbint amb el dilema consegüent d'haver d'escollir entre dues propostes que, tot i que potser igualment afalagadores, s'evidencia que una és més convenient que l'altra. Una conveniència, convé destar-ho, de caire moral, convencional

o de càrrega de consciència, però el cas és que el conflicte sempre s'acaba resolent a favor de qui pren un paper més sacrificat davant de l'amor i a favor, també i és clar, d'uns paràmetres ètics i morals ben ajustats al públic burgès que ompliria la sala del teatre. I és que Palol, amb la voluntat explícita d'agradar als espectadors que aquestes obres atraïen, resol amb fermesa els triangles amorosos que es perfilen, encara que en moltes ocasions hagi de sacrificar-ne la versemblança.

En efecte, les decisions preses pels protagonistes grinyolen sovint per febles o covardes i, des d'un punt de vista contemporani, ressonen a solucions atàviques dirimides amb massa candidesa. En aquesta línia se subscriuen personatges com Eduard de *L'enemic amor*, que després de perseguir Marta fins a l'obsessió, abandona els seus desitjos amorosos en pro d'una cosina –submissa i servicial, cal apuntar-ho- que un bon dia retroba al poble. O també Aurèlia, protagonista de *Les petites tragèdies*, qui després de dubtar sobre si seguir amb el seu marit Frederic o deixar-se endur per la passió que li desperta Eugeni, antic amor i cosí seu, es decanta per conservar el seu matrimoni just al final de l'obra i de manera sobtada.

Un cas lleugerament diferent el conforma *Senyoreta Enigma* sense apartar-se gaire, això sí, de l'estructura comentada. En aquesta ocasió es constitueix un triangle particular, ja Coralí ha de superar els obstacles que li interposa la seva consciència si es vol unir a Ernest, el marit de la seva germana difunta. Aquí, doncs, el triangle no és tan tangible, ni encara menys físic, com en d'altres peces, però el record de la mare d'Adelaisa conforma un vèrtex ben ferm en el camí que mena cap a la unió de la parella. *Les dugues cartes* i *El clavell roig*, tot i ser completament dispars des d'un punt de vista argumental sí que és possible establir-hi una certa analogia en relació amb la manera com les protagonistes es debaten entre l'espasa de l'engany del festejador i la paret del promès, que rep amb desassossec semblants aires de gallardia. En aquesta ocasió, l'amor no es dóna entre membres d'una mateixa família, com ocorria en les tres obres anteriors, però a nivell esquemàtic sí que és possible establir-hi una certa simetria.

Sense sortir encara d'aquesta estructura, però sensiblement diferent de les anteriors, tant per l'argument com per la gosadia final de la protagonista, se situa *Cadenes*, una obra d'escriptura primerenca i marcada subjacentment pels cànons estètics modernistes. El triangle, ara, es perfila amb la tria de Narcís, que veu confrontada la passió que sent per

Magdalena amb el deure imposat pels seus pares, que malden per guardar les aparences en pro d'una convenció anquilosada i feixuga. En aquesta ocasió, però, Narcís no es deixa doblegar pels dictàmens familiars i aposta clarament per la seva relació amb Magdalena, la qual, decidida, es llançarà a l'abisme del suïcidi moments abans de clausurar l'obra, qui sap si per redimir-se davant d'un públic burgès que hauria vist amb menyspreu una relació que, per massa díscola, hauria resultat poc ortodoxa. En efecte, igual que la mateixa Fanny de Carles Soldevila²⁶⁰ ho decidirà gairebé vint anys més tard, es veurà empenya a aquesta disjuntiva vital si vol sortir il·lesa de les urpes especialment crítiques d'uns espectadors massa fets a un teatre volgudament convencional i sense estridències ètiques ni morals.

Jueus, per últim, conforma un cas a part, tant des del punt de vista argumental com cronològic, ja que s'escrigué més tard que la resta d'obres i remunta l'acció a finals del segle XIV. Aquí el triangle es dibuixa entorn de la decisió que Lisenda es veu amb l'obligació de prendre després d'escoltar els precés de Dalmau d'Hostoles, que malda perquè el Rabí curi el seu infant prenent que oblidí per un instant la injúria comesa a la seva filla i coneixent l'oposició del seu pare, que en un principi es nega rotundament a auxiliar el cap dels remences. La cruïlla moral a la qual es veu situada Lisenda, a cavall entre la pròpia consciència i l'obediència filial, conforma una estructura triangular que, tot i que singular, l'emparenta amb les anteriorment comentades, encara que aquestes siguin de caire exclusivament amorós. A *Jueus*, doncs, la decisió de la protagonista va més enllà de la consecució de l'amor anhelat i, per tant, del matrimoni, ja que, després de la seva determinació, haurà de ser capaç de ressuscitar la fe d'un home, el seu pare, que, com a conseqüència d'haver-ho perdut tot, camina desolat i desemparat a la recerca d'una terra promesa –que no serà altra que la seva- on acampar-hi de bell nou.

A excepció d'aquesta última obra, *Jueus*, i de *Cadenes*, un altre tret característic que enllaça les obres aquí comentades és l'execució, implacable i massa sovint precipitada, que Palol aplica al final de cada una de les peces, com si de cop i volta hagués d'enllestir un argument que fins aleshores hagués dilatat massa en el temps. D'aquesta manera, s'acceleren resolucions i es prenen decisions que tan sols una escena abans semblaven impossibles de discernir amb claredat. Aquest matís de rapidesa que l'autor introdueix a

²⁶⁰SOLDEVILA, Carles. *Fanny*. Barcelona: Editorial Selecta, 1930.

la seves obres obliga, doncs, a caure sovint en la inversemblança d'alguns quadres escènics i, fins i tot, resulten postissos. La rigidesa de la premsa que, en efecte, persegueix la clausura de gairebé totes les peces, especialment les tres que configuren el període central de la seva producció, talla en sec el ritme alentit que dominava l'obra i l'aboca a un final moralment categòric i implacable. Un desenllaç, doncs, que segurament guanyaria en atractiu, sobretot des d'una òptica contemporània, si s'hagués anat gestant com a mínim en les últimes escenes i no es despregués a corre-cuita just al final de l'acte, on quasi per carambola tots els caps solts semblen ajustar-se, sense més problemes ni dilacions.

4. La dramaturgia de Miquel de Palol

4.1. *Lo tercer amor / Les dugues cartes*

Miquel de Palol escrigué aquesta obra de teatre el 1899, quan comptava amb només catorze anys d'edat. Escrita a mà amb una cal·ligrafia gairebé perfecta i en vers, constitueix la darrera troballa teatral de l'autor, ja que fou descoberta per casualitat el 2013, enmig dels poemes i d'altres escrits literaris del seu pare, Pere de Palol i Poch. De fet, no és d'estranyar que es trobés enmig dels papers paterns si es té en compte la curta edat amb què Palol compongué l'obra, ja que, considerant-la de ben segur una obra de primera joventut, l'abandonà a la llar familiar sense ni tan sols estrenar-se ni, molt menys, editar-se.

Analitzant el manuscrit d'aquesta obra, intítulat primerament *Lo tercer amor*, es poden constituir dos períodes d'escriptura diferents, tot i que en cap cas se'n detalli cap altra data més enllà de la que consta a la portada de la peça. La raó principal que desencadena aquesta hipòtesi rau en el desordre del parell de relligats de què es compon el document -ja que ambdós van ser trobats en carpetes diferents- i, principalment, per l'evolució de la lletra, més relaxada en el segon plec i no tan pendent, per tant, de les cotilles cal·ligràfiques que caracteritzen el primer. És a dir, l'obra, en suma, consta de dos actes, però els dos relligats no corresponen simètricament a la totalitat de la peça, ja que el primer document inclou l'acte inicial, una part del segon i uns quants fulls solts que segueixen l'argument, per bé que de forma desordenada. El segon document està format per la totalitat del segon acte i, a més, revisa de forma acurada l'ortografia i l'expressió

lingüística –i, de fet, canvia algunes paraules o oracions- del primer relligat. Un altre argument que rebla la constatació de l'interval de temps que previsiblement se succeeix entre ambdós escrits, ve donat pel canvi de títol que l'autor imposa a la peça i que, en un inici, posa en dubte de si es tracta o no de la mateixa obra teatral. Un cop destapada la coberta, però, es pot copsar amb nitidesa, tant per l'argument com per la citació dels personatges, que, en realitat, és una continuació de l'obra primigènica. Intitulada, en aquest segon relligat, *Les dugues cartes*, la present peça manté aquest títol fins al final –tal com s'extreu de les paraules d'un dels personatges²⁶¹- i, per tant, sembla que és el nom que Palol segellà com a definitiu.

Ja en les acotacions inicials, Palol escriu que es tracta d'una “comèdia de costums gironines en 2 actes” ambientada a l'“època actual”²⁶²: és a dir, el darrer any del segle XIX, el 1899. L'obra consta de cinc personatges, completament plans, que s'encarreguen de dibuixar un conflicte amorós que es debat entre la passió i la ingenuïtat, a mig camí de l'embolic previsible i la resolució eficaç i, fins i tot, un pèl naïf. És el mite de Pigmalíó, més proper potser a l'obra de Bernard Shaw que el de la Grècia clàssica -tot i que el primer sigui evidentment posterior a la peça paloliana-, ja que plasma damunt les taules escèniques l'enamorament apassionat de don Pau, un senyor de seixanta-cinc anys, cap a Roseta, que compta amb només vint anys d'edat, després d'haver-li impartit unes quantes hores de docència. La jove, quasi analfabeta, rep les lliçons aliena a la mirada enamorada que li ofereix don Pau, engegada com està per Ramon, el seu promès, a qui vol dirigir unes cartes que no sap encara escriure. Per aquest motiu, demana ajuda al mestre, don Pau, que aprofita l'avinentesa de la seva bona fe per canviar el contingut de la lletra i, en conseqüència, s'enceta el conflicte. Enmig d'ambdues parts hi ha el missatger, Fermí, un mosso gandul i abúlic que, empès pels remordiments de l'engany que ell mateix ha propiciat amb la seva tramesa, decideix, al final de l'obra, destapar la cara del vertader emissor de l'entramat maliciós. Don Pau queda, per tant, contra les cordes de la vilesa i els dos enamorats surten reforçats del conflicte susdit. Final feliç, en conseqüència, amb la victòria dels bons de cor i la derrota dels corruptes. Una ensenyança moral perfectament ideada que reverbera, possiblement, ressons propers de conte infantil i de faula didàctica que un jove com Palol segur que coneixia.

²⁶¹ Ramon, al final de l'obra, girant la mirada al públic, en reclama la complicitat quan demana que aplaudeixin “tot seguit *Les dugues cartes*” (vegeu volum II, p. 95).

²⁶² Vegeu volum II, p. 22 del present treball.

4.1.1. Comentari literari

a) Acte primer

L'obra s'inicia amb l'escenificació d'una lliçó de lectura que imparteix amb insistència don Pau, davant la petició estèril de Roseta, que malda per aprendre d'escriure, ja que, seguint la seva opinió "ja en sé, de llegir,/ gastem temps sens guanyar res" (p. 24)²⁶³. El que pretén, doncs, és assolir l'autonomia necessària per compondre ella mateixa les cartes que vol dirigir al promès. La resposta desairada que li ofereix don Pau –"ja et faré escriure després" (p. 24)- permet entendre entre línies que, en realitat, aquest té poca intenció de formar-la per por que, un cop instruïda, ja no tingui la necessitat d'acudir al seu mestratge. Des d'aquesta mateixa escena inicial, doncs, queda ben palès quina és la intenció emmascarada del seu professor, ja que, en sentir el nom del promès, Roseta nota com "ha mudat tots els colors" (p. 25). Les acotacions que Palol hi introdueix enmig del discurs – en forma d'aparts- també impulsen en aquesta intenció –"tant que l'estimo i l'adoro/ i dir-me ella tinc promès!" (p. 25)- ja que, després d'aquesta revelació, demana de seguida a Roseta d'acabar la lliçó. Amb tot, don Pau vol indagar sobre la procedència de l'escriptura de les cartes que fins ara ha enviat a Ramon i, davant l'aclariment de Roseta, que erigeix Fermí com a escrivent oficial dels seus sentiments amorosos, el mestre s'ofereix per escriure-les, al·legant la seva bona formació, en detriment de la de Fermí, molt més sòbria i escadussera. En un principi, ella es mostra reticent a la proposta, "perquè molts cops ara hi poso/ sense reparar en res/ coses que sols de pensar-hi/ fan tornar roja la pell" (p. 27), però la resposta neutra de don Pau –"que no sabem per ventura/ quines paraules gasten/ los enamorats del dia" (p. 27)- dóna ales a accedir sense reticència a la seva proposta. A més, aprofita l'avinentsa per mostrar-se, davant seu, com un festejador de jovenetes, malgrat l'edat relativament avançada que aparenta i la blancor dels seus cabells. Amb tot, no desfà l'enigma de la dona que ocupa el seu cor i davant la insistència, fins i tot irònica, de Roseta perquè s'hi declari –"que espera, potser, tornar-se/ un xiquet més jovenet" (p. 27)-, el mestre aprofita un apart per mostrar la seva exasperació: "No ho sap i ja em don carbassa/, què faria que ho sabés!" (p. 27-28). Ja al final de la primera escena, don Pau ratifica la seva voluntat d'escriure-li les cartes, amb la promesa, a més, d'explicar-li "algunes coses/ per saber escriure bé" (p. 28). La resposta ingènua de Roseta enfila el

²⁶³La referència entre parèntesis de les pàgines correspon a l'edició del text que presentem en la segona part del treball (volum II).

camí del conflicte central de l'obra: "Jo no hi poso cap reparo,/ ho faci, vostè mateix" (p. 28). Efectivament, aquest abandó de voluntat confessat davant don Pau esdevindrà, escenes a venir, l'empara amb la qual es resguardarà el mestre per moure l'entramat amb total impunitat.

L'entrada de Reparada -la tia de Roseta malhumorada i irascible- concretament en la segona escena, enceta la cara més casolana d'aquesta comèdia, ja que, a més de mostrar davant el lector/espectador el seu caràcter irritable i pintoresc, treu a la llum el tarannà abúlic i passiu de Fermí, el qual prefereix dormir a tothora, abans que complir amb les seves obligacions domèstiques: "Jo no sé quin bordegàs.../ no se li hi pot manar res/ que si acàs ho fa primer/ té de tornar-se'n al jaç" (p. 30).

Una escena més enllà Reparada i don Pau conversen sobre l'evolució acadèmica de Roseta. Mentre el professor és de l'opinió que en un principi "vaig veure en ella una joia/ que algun temps podria lluir" (p. 30), ara, presa per l' enamorament que sent vers Ramon, confessa que la jove "de la meua lliçó/ ni menos ja quasi hi pensa" (p. 31). Queda ben palès, arribats en aquest punt, que don Pau intenta posar pals a la roda de la relació de la xicota en pro d'una il·lusió volàtil i escadussera que li desdibuixa la realitat. Aquesta estratègia reprobable no arriba, però, a bon port perquè topa amb l'acceptació inesperada de Reparada, qui exerceix de mare de Roseta: "Temps ha que havia un hereu/ que per tot l'escudrinyava/ i al principi jo em pensaba/ no fos lo que vos diuen,/ però jo, ja m'he informat/ de la seva posició/ i he sabut que era un minyó/ de bon modo i educat" (p. 31-32). Amb tot, però, don Pau es reafirma en la juvenesa de Roseta i, per tant, en la poca viabilitat de la relació, tot i que Reparada insisteix a no oposar-s'hi. Aquesta reacció de la tia de la seva enamorada desperta la ira de don Pau i en un apart aprofita per descarregar la pressió que li inciten les seves paraules: "Oh! La ràbia em mata/, jo em pensava descobrir-ho/ i hi consenten tots! Lo tiro/ m'ha sortit per la culata" (p. 32). I, acte seguit, protagonitza una confessió maliciosa que, escenes a venir, esdevindrà el pinyol de la conflictivitat de l'obra: "Jo treballaré entre mi/ per a què la noia el deixi/ i si veig que no hi cedeixi miraré fer-los renyir" (p. 32). I encara una mica més endavant, aprofitant l'avinentesa del final d'escena, conclou amb fermesa: "L'àvia ja m'ha desairat/ mes per això que cremi Troia/ he jurat que vull la noia/ que la vull meua he jurat" (p. 33).

L'escena quarta constitueix una lletania de retrets de Reparada cap a Fermí, bàsicament dirigits a la seva manca de voluntat i al seu atribut definitori principal, el de dormilec: “No se li pot manar re/ que tinga un xic d'importància/ perquè ell ho pren amb poca ànsia/ i el seu son hi té de fer” (p. 34). Fermí, però, no s'encongeix davant tal tirallonga de crítiques i la qualifica de “rondinaire” (p. 34), davant la mirada desairada de la tia que surt d'escena per no atiar més la situació malagradosa que protagonitza. Fermí, però, a tall de disculpa pública, pronuncia un petit monòleg que ocupa la totalitat de l'escena cinquena, i que pretén justificar –i potser també fer-se perdonar- el seu comportament abúlic i passiu: “D'ençà que só a n'aquí/ i que conec a la tia/ que no puc dir que un sol dia/ m'hagi atipat de dormir. [...] Me'n vaig al llit a les nou/ i ja em fan alçar a les deu/ veieu si tindré raó/ vegeu les coses com són d'anar carregat de son/ i adormir-me sense to” (p. 35).

El desig ferm expressat al final del quadre cinquè –“Gràcies a Déu que estic sol/ i que al menos dormiré” (p. 35)- s'estroneja de seguida, quan apareix Ramon damunt les taules escèniques i inaugura l'escena sisena. Amb el retret recurrent cap a Fermí que accentua el seu atribut de dormilec, s'enceta la conversa entre el mosso i Ramon i que serveix perquè de mica en mica es vagi teixint l'equívoc que donarà embranzida al conflicte central de l'obra. I és que Fermí, amb la voluntat d'avinagrar la felicitat dels dos enamorats, es dedica a posar pals a la roda d'una relació que reconeix ferma i abocada al matrimoni. Es poden llegir en aquest sentit les paraules malicioses del mosso quan afirma que don Pau està més ocupat a ensenyar a Roseta “les regles de fer l'amor” (p. 36) que no pas de lletra. I, amb la voluntat clara de sembrar la discòrdia entre la parella, li aconsella que Roseta abandoni les lliçons perquè, des de la seva particular concepció d'hegemonia de gènere, “per lo fet d'una noia/ me sembla que ja sap prou” (p. 36). Amb tot, les paraules malicioses de Fermí no són suficients –almenys de moment- per malmetre la confiança que Ramon té dipositada en la seva promesa, ja que, a més, és del parer que don Pau “s'està més per anar al clot/ que no pas per dedicar-se/ a les noies fer l'amor” (p. 36). Però, poques línies més enllà, la gelosia s'apodera del seu cor i confessa que “aquest minyó ha convertit ma alegria/ en fortes torturacions” (p. 37). I, una vegada acomplerta la seva intenció, Fermí deixa aflorar, servint-se del sarcasme, la seva mal dissimulada satisfacció: “I per cosa tan petita/ ha, ha, te poses gelós?/ No sigas tan flac subjecte” (p. 37). Abans de concloure l'escena, però, Ramon, dipositant confiança cega al mosso, li demana que segueixi de prop les passes dels dos presumptes enamorats.

El monòleg de Fermí que ocupa la totalitat de l'escena setena es converteix en un cant a la solteria, a l'alegria que sent en adonar-se que no està subjecte al jou opressiu de l'amor. Convençut que l'enamorament és un mal company de viatge perquè va de bracet del patiment i la manca de llibertat, fa seu un "adagi inventat" (p. 39) que afirma que "en aquest sigle dinou", "no es menesté ningú per a poguer anar sol" (p. 39). A manera de tornada de cançó, repeteix, al final de cada argument que planteja i amb poques variants, els següents versos: "i qui pensi d'aqueix modo diga-li boig" (p. 39). Per acabar, afirma amb ironia que "la meva dona és la fanga/ que un la remena com vol/ sense temor a l'església/ i de caure en temptació" (p. 39). Diferenciant-se dels altres homes, tant dels que "pensen en donzelles" com dels que "se'ls hi asseca l'ànima" o "se'ls arrovela lo cor", ell troba amb la fanga "la joia millor" (p. 40).

L'entrada de Roseta, que busca don Pau perquè li escrigui una carta, inaugura el vuitè quadre escènic, quan es topa amb Fermí i aquest presumeix d'estar despert, amb la voluntat d'esquivar els prejudicis de dormilec guanyats durant tota la vida amb escreix. Amb la mateixa intenció picardiosa que dues escenes abans havia confós Ramon, s'afanya a portar l'aigua al molí de l'equívoc i esperona el foc del desconcert de Roseta quan declara que don Pau, al seu costat, "n'és tot un altre" (p. 41). I, per explicar-se millor, afegeix: "si lluny de tu caduqueja/ ensenyant los seus seixanta,/ al teu costat veig que es gronxa/ com si fos una fragata/ i el ressò que fa ell a soles/ perquè la mort ja l'espanta/ amb tu, sento que les flors/ i postures fa anar en dansa/ i hasta em sembla, si gosés,/ no se'n faltaria gaire/ per dir-te que te vol seva/ per eixugar-li les baballes" (p. 41-42). Davant l'estupefacció creixent de Roseta que acull amb incredulitat les paraules de Fermí, aquest últim conclou de forma vehement: "Que el mestre, conec, l'estima" (p. 42). I, unes línies més enllà, encara insisteix: "Si tu no n'estàs pas d'ell,/ ell de tu em sembla que massa" (p. 42). Roseta es mostra enfadada per aquestes suposances, a parer seu infundades, i el fa callar de forma imperativa. Fermí es mostra obedient a canvi de deixar-li fer una becaina, però ella està massa ocupada a cercar don Pau perquè li escrigui una carta i fa cas omís a les seves paraules. Després d'un estira-i-arronsa dialèctic on es veu clarament la voluntat, per part de Roseta, de cedir el lloc d'escrivent que fins ara exercia Fermí en pro de don Pau, el mosso acaba per claudicar i anar a buscar el mestre.

La següent escena, la novena, està ocupada per un monòleg de Roseta que, estranyant-se de l'absència del seu festejador, especula sobre l'excusa que li exposarà en retrobar-se.

Un quadre intermedi que certifica la ingenuïtat amb què Roseta viu els fets, completament aliena a la realitat que l'envolta.

L'escena desena ve a engrossir uns grams més l'equívoc central de l'obra, ja que s'enceta amb l'abillament acurat de Reparada, davant la mirada encuriosida de Roseta, que veu com la seva tia adopta una actitud del tot inusual en ella. En efecte, per esperar a qui creu el seu enamorat, don Pau, s'arregla "tant a fora com a dins" (p. 45) fins a adoptar una imatge del tot trasmudada i així li ho transmet Roseta quan afirma que "qualsevol vos faria/ de catorze a quinze abrils" (p. 45). La suposança errònia que porta Reparada a pensar que don Pau està enamorat d'ella enterboleix el seny de Roseta i acaba per admetre que Fermí s'ha confós de destinatari i que, en realitat, a qui pretén don Pau és la seva tia. Reparada no en té cap dubte i, amb l'orgull de qui se sap triomfador, admet que el seu sentiment no és pas recíproc: "No em vingau amb marits,/ no vull trastos com aquestos;/ ja n'haguera tinguts mil/ si hagués volgut escoltar-los..." (p. 45). I, fent honra de la bellesa que presumia durant la seva joventut, confessa que abans "semblava un pitxer guarnit" i "lo jovent de tot lo poble no pensava sinó en mi" (p. 45). Roseta, però, escolta amb escepticisme la tirallonga de festejadors que van intentar, des de la seva particular òptica interpretativa, casar-se amb ella i, encara més, la multiplicitat de fins tràgics derivats com a conseqüència de la seva negativa. Fent bandera de voler "conservar l'ànima/ sana i neta" (p. 47), justifica la seva solteria amb la finalitat d'"aconseguir/ la vida eterna en la Glòria,/ que no pas seguir els enginys/ que los homes de la terra/ han buscat per reduir" (p. 47). Amb tot, però, Roseta no veu clar que la salvació de l'ànima passi pel sacrifici d'una vida allunyada de "saraus", "convits" i "luxo" (p. 48) tal com Reparada deixa entreveure com a principals desencadenants de la pèrdua espiritual: "doncs segons lo seu sistema/ la dona que té marit/ és un cos a on se hi crien/ los infernals esperits" (p. 48). Malgrat aquesta voluntat de fugir de la vida conjugal, admet que acceptaria unir-se amb don Pau perquè "a l'hora de morir,/ l'un a l'altre se encomani/ lo deber que tots tenim./ Viuríem passant los dies/ amb un amor sense fi/ i tindríem la vellesa/ en un estat molt feliç" (p. 48). Aquesta vida encantada que imagina somniosa Reparada sobta Roseta perquè veu el mestre massa gran per emprendre aventures amoroses. Tot i així, la tia prefereix que les seves fantasies quedin a l'ombra de l'opinió de l'interessat i demana, ja al final de l'escena, silenci a Roseta.

Roseta, però, no s'està de manifestar l'opinió que li mereix la situació en la solitud que li confereix el monòleg que constitueix l'escena onzena. Admet que, tot i que Reparada "és vella", "encar delira/ per lo gran lo que jamai/ ha pogut, siguent-ne jove" (p. 49). Fent un breu esbós de la seva personalitat, retrata els principals atributs d'un caràcter confegit a còpia de costums arrelats i tradicions ancestrals. Ja al final de l'escena, sembla despertar altra volta a la realitat i s'interessa de forma sobtada per si Fermí ha complert l'encàrrec manat.

La informació que dóna l'acotació de la següent escena, la dotzena, és prou simptomàtica de l'entramat maliciós que han confegit don Pau i Fermí per destronar Ramon del cor de Roseta. En concret, precisa que "*aparenta que vénen conversejant*" (p. 50) i, per tant, porta a pensar en la doble intenció que s'amaga darrere la conversa que es desgrana a continuació. De fet, aquesta comença amb un retret per part de don Pau dirigit a Fermí i de seguida s'endevina que tindrà rellevància per al desenrotllament de l'acció posterior. El cas és que Fermí havia d'acomplir l'encàrrec de donar a Roseta una carta que li havien confiat i, pel que es desprèn del diàleg, sembla que encara no la hi ha adreçat. Don Pau de seguida s'interessa pel contingut i el remitent de la lletra, però Fermí s'hi nega i només especifica que es tracta d'una missiva del seu promès. Aquesta informació dóna corda a l'interès del mestre, que veu com s'enterboleix el seu objectiu amorós i, malgrat les preguntes que formula al mosso, aquest contribueix poc a saciar l'ànsia indagadora de don Pau. Un feten aparença inesperat –però, en realitat, ben ideat per Fermí tal com es desprèn de l'acotació-, ve a farcir d'esperança el mestre que s'entesta a veure guanyada la pugna amorosa, tal com es depra de la següent afirmació: "lograré fer-los renyir,/ encara que em costi un duro" (p. 52). Amb el pretext d'esperar Roseta per ajudar-la a escriure una carta per al promès, aprofitant que Fermí s'adorm -amb la carta ben visible, segons l'acotació-, don Pau decideix arrabassar-la-hi en pro de salvar un amor que, tot i que inexistent, ell creu ben viu. El frec de l'extracció desperta Fermí, però aquest, entenent la intenció de seguida, fingeix continuar adormit per tal de seguir de prop la voluntat del professor. Un cop llegida la carta, don Pau s'adona que l'estimació dels dos enamorats és sincera –"i s'estimen amb calor,/ segons conec l'expressió/ en què es declara el minyó;/ i ella sens dubte hi té amor..." (p. 53)-, fet que encén la ira del mestre després de veure esquinçat el seu anhel festejador. Amb tot, però, la passió que sent vers l'alumna pot més que el seny propi de la seva edat avançada i decideix falsificar la carta que Fermí ha d'adreçar a Roseta. El mosso, que continua simulant que es troba adormit, es

converteix en espectador de luxe de la malifeta de don Pau, una acció del tot reprovable que capgirarà la trama de l'obra. S'enceta així l'equívoc que ha de posar contra les cordes de la moralitat el mestre, embogit per l'amor que sent per Roseta. Un cop intercanviades les cartes, don Pau s'afanya a despertar Fermí per tal que acompleixi el deure de lliurar la lletra a Roseta. L'apart final de Fermí, i que, de fet, tanca l'escena, és fortament revelador de les conseqüències venidores fruit d'aquesta tramoia maliciosa: "Sobretot, [Roseta estarà cremada] quan sentirà/ lo que la carta li hi diu" (p. 54).

Un cop sol, don Pau repassa l'estratègia i n'augura un futur prometedor. Per tal de reblar el resultat de la primera missiva, té la intenció de servir-se de la ingenuïtat de Roseta i escriure una carta d'índole despectiva per tal d'assegurar-se el trencament definitiu de la parella. Aleshores, amb la voluntat d'erigir-se com a candidat en solitari davant de la jove, es vanta ja d'un triomf que preveu segur en la conquesta del cor de l'enamorada.

L'esperada reacció de Roseta no triga a arribar i apareix damunt les taules escèniques del quadre següent mostrant-se desconsolada amb una carta entre els dits. La xicota rep les paraules de la suposada lletra de Ramon amb sorpresa i desconcert, convençuda com estava de la veracitat del "jurament que me féu" (p. 56). Don Pau prova d'apropar-s'hi revestit d'empatia i de comprensió, però Roseta, encegada pel seu disgust, ni tan sols s'adona de la seva presència. De fet, li etziba una contesta de recel inapropiada i, en atalaiar-se del destinatari real de la seva resposta, es desfà en excuses mentre li adreça la carta de Ramon. Don Pau, servint-se de la situació de confusió que encega Roseta, li aconsella de no contestar-li per tal de reforçar la seva vàlua personal i, atenent a la seva òptica enamorada, li fa avinent que no "faltarà partit bo/ que te compri a pes de plata" (p. 57). Roseta, però, contrariada encara per la negativa de Ramon, pretén respondre-li "com si res no sabérem" per tal d'aconseguir el seu penediment i assolir, en conseqüència, "la ditxa meva" (p. 57). El mestre, per contra, li fa veure que "serà per més mofa seva si contestes" (p. 57), en un intent de dissipar qualsevol possibilitat de reconciliació. Finalment Roseta, resoluta, decideix escriure-li "amb lo fiel candor" (p. 57) de consuetud i don Pau s'hi avé amb un conformisme aparent, però deixant endevinar, en un apart, que descarta fermament la idea de la rendició. Aprofitant l'ocupació del mestre, Roseta deixa aflorar els seus sentiments més íntims i, pintant-los de poesia, revesteix el seu monòleg de descencís d'una pàtina de sentit lirisme. Un cop acabada la carta, Roseta n'assenteix el contingut i, víctima d'una ingenuïtat quasi infantil, deixa sol el mestre amb la voluntat

d'anar a buscar a Fermí perquè actuï de missatger. L'afirmació final de don Pau, "i mentre a buscar-lo vas,/ jo hi posaré punts i comes" (p. 59), destapa, en aquest sentit, l'afany maliciós de canviar el redactat de la missiva.

De fet, l'escena quinzena ve a confirmar aquesta idea, quan, ja sol, don Pau pronuncia un monòleg que ocupa la totalitat del quadre escènic. Seguint aquesta línia, l'espectador pot apreciar com el mestre ja dóna per fet la possessió de Roseta, una vegada Ramon hagi rebut la carta falsificada lliurada per Fermí.

L'última escena del primer acte posa en evidència l'acció reprotxable que don Pau acaba de dur a terme, ja que Fermí, coneixent-li la intenció, li recrimina que el sobre que li lliura estigui tancat. Segons explica, Roseta sempre li entrega la carta oberta i, seguint aquesta premissa, té la intenció de desplegar-la. El nerviosisme que desperta en el mestre aquesta situació no prevista sembla divertir Fermí, que no es deixa arronsar per la contundència de les seves paraules. Tot i així, don Pau acaba guanyant la partida quan se serveix de l'autoritat de Reparada per aconseguir la claudicació del mosso, que, de manera submissa, anuncia, ja al final del quadre, que complirà l'encàrrec.

b) Acte segon

El segon acte s'inicia amb una escena de quotidianitat, amb un primer pla de Fermí que, com de costum, dorm aliè a la resta de personatges. Roseta, però, el desperta i, responent a l'interès del mosso que es preocupa per les llàgrimes que endevina en els ulls de la xicoteta, enceta una narració quasi monologada on conta l'inici de la seva relació amb Ramon, descriu l'escenari de la seva coneixença i el fa partícip de les promeses confessades amb veu enamorada. Tot i el dolor que li causa no entendre el motiu de les paraules de desamor pronunciades per Ramon, admet que encara el foc "no és apagat" i que hi ha "una guspira dins d'ella" que "la pluja no ha tocat" (p. 66). Fermí, aprofitant l'avinentesa que li proporciona la metàfora, segueix el joc figurat i, resguardant-se darrere la retòrica, pronostica, sense que ella ho acabi d'entendre, el seu paper decisor en tot aquest entramat rocambolesc: "Encara no m'ets contat/ que aquell foc que va quedar-hi/ se féu com un fornall/ i que jo cullo castanyes/ i vaig corrents cap allà/ i amb la paella pel mànec/ me les poso jo a torrar,/ i que ja vindrà aquell dia/ en què se repartiran" (p. 66-67). Abduïda pels propis pensaments, Roseta escolta poc les paraules del mosso que

d'altra banda li haguessin revelat, potser, una informació prou tranquil·litzadora pel seu estat d'ànim i conclou l'escena amb una sentència commovedora: "Si en la vida per dolor/ diuen que tot és mentida,/ és engany perquè en la vida,/ no ho és pas lo meu amor" (p. 67).

La segona escena ve caracteritzada per la conversa de Roseta i Ramon que, si bé està plena de retrets en un inici, constitueix una prova fefaent de l'amor sincer que es professen. Per casualitat i de forma inesperada els dos enamorats coincideixen damunt les taules escèniques i exposen davant l'espectador el seu desconcert davant d'una situació que se'ls presenta intel·ligible des d'un punt de vista racional. El canvi d'opinió –tan sobtat– remou sentiments íntims que deixen aflorar sens recança, amb una mescla d'enuig i passió continguda. Servint-se de paraules de regust poètic i retòric, s'intercanvien fuetades de retrets que, en realitat, evidencien una imperiosa necessitat subjacent de cercar explicacions. Encegats per l'ira i la rancúnia, no acaben de trobar unes raons que sintetitzin el que senten i, condemnats a tentinejar entre l'abraçada i l'empenta, semblen no encontrar la satisfacció d'un punt intermedi.

A mig diàleg, quan la cerca d'una via conciliadora sembla tancada, Ramon sorprèn Roseta dirigint-se a la porta i, víctima d'un acte gairebé reflex, la xicota l'atura amb un crit d'esperança. L'encontre, de moment infructuós, serveix, però, per llimar, ni que sigui de forma epidèmica, la tibantor que fins ara els distanciava. El contacte s'ha produït i tan sols bastaran unes quantes ratlles per fer trontollar una estructura equívoca bastida a força de mentides. Ramon, encara ofès per la contundència de les paraules expressades pretesament per Roseta, no vol marxar sense tornar-li la lletra, amb la qual espera que li caigui la cara de vergonya. La jove fa al·lusió, també, a la carta de Ramon, però de seguida s'adonen que l'origen de les missives no concorda, malgrat estar escrites amb la mateixa lletra. De fet, així ho expressa Roseta quan demana de no veure mai més el "Sol/ si tal cosa t'he enviat" (p. 72). Ramon nega, també, estar al darrere de la lletra que ha desconhortat la seva enamorada: "Ment/ l'home que hagi escrit això./ Si en ma vida he treballat/ per donar-te desconsol" (p. 72). Exposades les raons, el seu amor s'erigeix com a força indestructible –"l'amor no resta afogat/ quan és com lo nostre amor" (p. 72)- i, en conseqüència, es veuen legitimats a recobrar, gairebé a ultrança, l'honorabilitat perduda: "Déu del Cel! I viu o mort/ haig de buscar per sa sort/ la sombra de l'atreuit" (p. 73). I és que Ramon, empès per la ràbia que li suscita l'engany, sent la necessitat imperiosa de

trobar el culpable de la seva “tortura” (p. 73). De seguida assenyala amb el dit Fermí, el missatger de les cartes i, en conseqüència, el desencadenant dels seus pesars, ja que és de l’opinió que “per a fer-nos separar,/ s’ha deixat enlaminar/ i l’hauran lograt seduir” (p. 73). Amb tot, però, Roseta defensa la seva innocència i creu que Fermí “jugar-te/ això ni mai ha pensat” (p. 73). L’escena acaba amb el convenciment ferm, per part del jove enamorat, de trobar el culpable de l’entramat maliciós que ha posat contra les cordes del dubte la fidelitat que havia professat en el jurament amorós.

La següent escena, la tercera, s’inicia amb una conversa entre Ramon i Fermí que té com a objectiu esclarir qui és el confabulador que ha ideat l’engany. En un principi, Ramon creu que un antic pretendent de Roseta, Joan, podria tenir una interès especial a voler la seva desunió i, fins i tot, acusa Fermí d’haver acceptat l’encàrrec a canvi d’un sou. En adonar-se que el mosso posseeix una habilitat rellevant per fugir d’estudi, concreta un xic més el missatge i al·ludeix de forma directa al canvi de carta que, segons el seu parer, s’ha produït. Tot i que Fermí afirma en els aparts que la hipòtesi de Ramon és ben certa, el mosso manté el jurament de la seva innocència. De fet, el jove enamorat ha reconstruït bé el pla dins el seu esquema mental, però s’erra en atribuir a Joan la paternitat de l’estratagema: “Mira, Fermí, que ho sé tot./ Sé que en Joan t’ha donat quartos/ perquè tu fesses això;/ ell vol tornar amb la Roseta/ i per fer-nos renyir als dos,/ haveu escrit dugues cartes/ tramant aixís lo complot” (p. 76). Tot i la insistència del xicot, Fermí no dóna el seu braç a tòrcer provocant, d’aquesta guisa, la desesperació de Ramon que, fins i tot l’amenaça de fer-lo fora de casa, condemnant-lo, en conseqüència, a pidolar “de porta en porta,/ algun florit rosegó” (p. 76). Tot i l’escenari de pobresa augurat, el missatger no s’arrossa i ratifica la seva innocència en l’entramat que els ocupa, malgrat que en un apart plenament revelador indiqui que no l’interessa “descobrir la trama/ fins tenir-ho arreglat tot” (p. 77). La moral del xicot queda, doncs, clarament a l’entredit, i s’afanya a espolsar-se la culpa de sobre quan afirma que ja no és ell qui li escriu les cartes i que és el mestre qui ocupa “la plaça/ que desempenyava jo” (p. 77). Ja al final de l’escena, Ramon demana a Fermí que l’ajudi a descobrir “aquest trapolla” (p. 77) que pretenia malbaratar-li la relació i el minyó hi accedeix per tal de demostrar-li que ell no ha estat l’escrivent de les missives de la discòrdia.

En l’escena següent l’autor decideix canviar de registre i portar l’acció al terreny de l’equivoc, en el moment que pretén que Reparada pensi, en una conversa amb don Pau,

que és ella la destinatària del seu amor. De fet, Palol pretén que aquesta ambigüitat es mantingui fins al final del quadre, ja que són moltes les referències que, malgrat anar dirigides a Roseta, podrien ser perfectament atribuïbles a Reparada. La intervenció del mestre comença amb un relat dels amors que ha tingut al llarg de la seva vida –concretament tres- i, malgrat la insistència de la tia per saber el nom de l'escollida, don Pau guarda gelosament el secret. Tot i així, Reparada no té cap dubte, tal com es desprèn d'un apart, que “ve per mi” (p. 79) i escolta, amb gest triomfal, com don Pau dissenya una vida d'ensomni al costat de la seva enamorada. Un toc lleuger d'enigma, però, just abans de concloure l'escena, incentiva el suspens creat al llarg del quadre, quan deixa a l'aire la intenció del mestre de revelar la identitat de l'estimada després que Reparada li ho demani. La raó del seu silenci sobtat, i argumentalment enginyós, rau en el murmuri que senten i que els impedeix de seguir la conversa amb normalitat.

Les veus paral·leles de Fermí i Roseta entorpeixen, en efecte, el diàleg entre don Pau i Reparada i s'inicia, en conseqüència, l'escena cinquena. El mestre, observant-los, manifesta, en un apart, la seva sorpresa, mentre Reparada no s'està d'exterioritzar el seu rebuig per la interrupció. L'escena discorre a cavall d'un diàleg i l'altre, unes converses creuades que acaben per intersecar-se just al final del quadre, quan Roseta i Reparada es dirigeixen unes paraules. Certament, mentre don Pau intenta bandejar la insistència de la tia que malda per conèixer la identitat de la seva estimada, Fermí promet a Roseta trobar el culpable de la dissort passada. A la fi, el punt de fricció entre ambdós col·loquis l'origina Roseta, quan es dirigeix a Reparada per anunciar-li que Adelaida espera la seva visita. La marxa d'escena de la tia i també de Fermí, tot i que per direccions oposades, ocasiona que Roseta i don Pau quedin sols cara a cara i mantinguin una conversa retòrica i intensa que ocuparà la totalitat de l'escena sisena.

En efecte, tot i que l'encontre ragui en el pretext de continuar amb les lliçons de lectura que li imparteix, en veritat es converteix en el context idoni on professar, de forma prou explícita, l'amor que don Pau sent per Roseta. En un inici, Roseta se sorprèn de les paraules d'elogi que li dedica el mestre i, fins i tot incòmoda per la situació que protagonitza, li demana que “no m'alabi tant” (p. 83) i que segueixin amb la lliçó que els ocupa. En un apart plenament revelador, don Pau es congou de la sortida desairosa de Roseta i que l'allunya de la fita meticulosament preparada: “Ara que ja començava,/ me surt ella amb les lliçons” (p. 84). També en una intervenció en solitari, Roseta afirma que

“si no li escurço els graons,/ no sé pas en què parava” (p. 84). Amb tot, don Pau intenta apropar-s’hi de nou, malgrat obtenir-ne una nova negativa que interpreta com a motiu de no haver estat, encara, prou concís: “Me desdenya amb ironia/ perquè no sap que l’estimo” (p. 84). Roseta, però, avançant-se a la declaració amorosa que preveu imminent, li demana que “si res vol” ha de ser “al bell davant de la tia” (p. 84). Aquest estirabot arronsa les pretensions de don Pau i decideix, almenys de moment, canviar radicalment de tema de conversació. Intentant d’allunyar-se estratègicament del seu objectiu, s’interessa per si s’ha esclarit l’origen d’“aquella carta tan rara” (p. 84). Les explicacions de la xicota –“lo Fermí tafanejant/ li ha contat embusteries/ i les seves fellonies/ sóc jo qui les va pagant” (p. 84)- són l’esquer on s’aferra don Pau per evitar aixecar sospites en la implicació d’aquest cas –“lo Fermí, m’ho he pensat/ que altre home ser no podia” (p. 85)- i, amb la voluntat de resultar encara més categòric, afegeix: “a fe que jo l’en trauria,/ no el voldria al meu costat./ Si manteni un babau/ vagamundo i dormilec,/ jo de tu ara l’entrec i s’acabó” (p. 85). Roseta, per contra, creu que el mosso “és un minyó confiat/ que tot lo voltant l’aprecia” (p. 85).

A mig quadre creua l’escena Fermí i, dirigint-se a Roseta, la convoca al mateix lloc, quinze minuts després, juntament amb Ramon. Don Pau, però, segueix la conversa que té amb Roseta, aliè al missatge del xicot, i li demana que l’escolti amb deteniment, tal com es mereixen les paraules que li vol adreçar. Roseta, condicionada per la conversa que escenes abans ha tingut amb Reparada, pensa que don Pau li vol expressar l’amor que sent per la seva tia i rep, més amb complicitat que sorpresa, la sinceritat de cor que li professa. El seu consell, en conseqüència, és ben clar: “ja que aixís no pot estar-hi/ i està tant amb sofriment”, “vagi sens compliment/ allà amb ella i s’hi declari,/ i això ho expliqui a n’aquella/ que li té robat lo cor” (p. 86). És evident –i així ho expressa la declaració final de don Pau- que les paraules enamorades del mestre no han estat prou explícites i Roseta, ofuscada per la idea que anaven dirigides a Reparada, no ha estat hàbil per acollir-les amb la propietat que li corresponia.

El quadre següent, el setè, l’ocupa una conversa tensa entre don Pau i Fermí, després que el mosso hagi escoltat el diàleg precedent que el mestre tenia amb Roseta on l’inculpava obertament i, fins i tot, proposava el seu acomiadament de la feina. De fet, Fermí així li ho recrimina, però don Pau tracta d’espolsar-se les culpes i apel·la a la confusió del minyó. Escoltant les excuses que precipitadament engipona el mestre per preservar la seva

innocència, Fermí se sulfura i li explica que ell, mentre suposadament dormia, va ser testimoni del seu engany. Malgrat que don Pau nega l'evidència de forma reiterada, don Pau engrosseix les seves raons davant d'un públic expectant de la resolució del conflicte i al qual s'hi dirigeix directament: "Ara veurau com a un mestre/ un jove de terra baixa/ ensenya de confegir" (p. 88). Escortat per la força de la veritat, Fermí relata l'inici i el nus de la discòrdia, mentre li fa avinent que, intentar festejar Roseta mentre "rumbeja una cara/ com un full de pergami/ per lo bruta i arrugada/ que sembla més que d'un home,/ un mocador de butxaca" (p. 89), és fregar el ridícul. Don Pau, a tall de defensar-se, li recorda que "té el cap ben ple de canes" (p. 89) i que, en conseqüència, mereix un respecte que no troba en el mosso, a qui qualifica de "taril·larot/ que xerres però no parles" (p. 89). L'intercanvi dialèctic sembla no trobar punt d'acord i flueix entre crits i amenaces fins al final del quadre, quan l'arribada de Roseta i Ramon, tal com es preveia de l'encàrrec fet per Fermí en l'escena passada, impossibilita la fugida de don Pau i l'obliga a sospesar la càrrega de la pròpia culpa al davant de les víctimes de l'entramat maliciós.

Amb l'interès fixat en l'origen de l'esvalot que protagonitzen els personatges susdits, s'inicia l'escena vuitena, justament quan Ramon intenta esbrinar qui és el busca-raons que destorba la pau de les taules escèniques. Don Pau, veient-se acorralat, no s'està de manifestar, en un apart, les seves ànsies de fugida: "si se m'obrís la terra,/ quin favor" (p. 91). Amb tot, però, el cas hipotètic plantejat es desdibuixa en la llunyania, i ha d'encaixar a la força el relat dels fets ocorreguts per boca de Fermí, a canvi, això sí, de la promesa, per part dels seus interlocutors, de deixar-li fer una migdiada. El mosso és, en efecte, sabedor del valor de les paraules que està a punt de pronunciar i, de fet, així ho expressa irònicament Roseta en conèixer la vàlua de la permuta: "Si que són cares" (p. 91). Sia com sia, el cas és que Fermí revela sense embuts els fets, fent cas omís a la presència del mestre: "Aquelles cartes teva i teva/ són per ell falsificades/ per poguer feuse renyir/ i amb la Roseta casar-se" (p. 92). Els enamorats acullen les noves amb estupefacció, però de seguida les creuen sinceres i Ramon dóna permís a Fermí perquè se'n vagi a dormir. D'aquesta manera, es clausura la present escena i s'inicia la penúltima.

A manca de dos quadres per arribar al final de l'obra, aquesta escena és especialment rellevant perquè, a banda de tancar el conflicte, posa en evidència la fragilitat del pla ideat per don Pau després que Fermí l'hagi esclarit davant les seves víctimes. Alhora, dóna l'oportunitat de confrontar, en unes mateixes taules escèniques, els tres personatges

implicats en l'engany per tal que, cara a cara, puguin, amb retrets i impropèris, apaivagar les seves ànsies de revenja. De fet, encara que Roseta és de l'opinió de no castigar el mestre perquè li desperta compassió, Ramon explica que és “per respectar ses canes” que “no li trenco el cap” (p. 93). No obstant això, no s'està de recriminar-li, servint-se d'un sarcasme mordaç, la seva gosadia: “per conquistar un cor/ tendre com vostè el buscava/ no ha de venir a ensenyar/ aquesta arrugada cara./ No comprèn que els esbarzers/ flors boniques no regalen/ i que mai voldran les noies,/ ni de ciutat ni de muntanya,/ homes d'ell de pandero/ ni de cordes de guitarra?” (p. 93). Don Pau, veient-se encerclat pel pes de la veritat, evita suplicar clemència i demana obertament expiar, amb la mort, la pròpia culpa: “mata'm, mata'm” (p. 93). En comptes d'executar ell mateix la pena, Ramon li aconsella amb cinisme que “vagi a trobar al fosser/ i fassa's entoterrar-se,/ que de gent de son verí/ aquest segle ja en té masses” (p. 94).

A la penúltima escena Reparada s'afegeix a la conversa, estranyada de l'aldarull creat al voltant del mestre. Ramon, adonant-se de la presència de la tia de la seva promesa, admet que hagués estat més prudent mirar d'enamorar-la a ella i no pas a la seva neboda, tot i que don Pau de seguida s'hi oposa al·ludint a la seva vellesa. Aquestes paraules encenen la ira de Reparada, la qual admet, en un apart, la seva derrota amorosa, i més quan Roseta li explica l'entramat que don Pau ha confegit amb la idea de seduir-la. L'escena es clou amb la petició imperativa de Roseta que, davant la mirada perplexa dels assistents, mana al mestre de sortir i no fer mai més “un pas dins d'eixa casa” (p. 94).

L'última escena, que es constitueix amb la marxa de don Pau, emfatitza la felicitat intuïda al final del quadre precedent. En efecte, els dos enamorats, després de superar els obstacles que impedièn la seva unió, expressen lliurement la seva estimació dins un context familiar idoni on tots, segons diuen, beneeixen el seu amor. És temps, doncs, de reconciliació i així es manifesta, també, entre Fermí i els seus interlocutors, quan s'intercanvien apel·latius de complicitat amb Reparada o, fins i tot, quan s'abracen amb Ramon ja al final del quadre. L'escena acaba, però, amb la participació del públic, quan l'enamorat, feliç, demana als espectadors que aplaudeixin aquesta “traïdora farsa”, la qual intitula, ja definitivament, “Les dugues cartes”²⁶⁴ (p. 95). Es conclou, així, una obra que,

²⁶⁴No deixa de ser significatiu, tal com s'assenyalava a l'inici d'aquest estudi, que l'autor canviï just al final de l'obra el títol de la peça i que coincideixi, per tant, amb el de la portada del segon acte del document trobat amb posterioritat.

seguint una estructura de triangle amorós –tan usual, com es veurà, en les peces centrals de la producció dramàtica paloliana-, giragonsa entre l'equívoc i l'engany en forma de vodevil frívol i lleuger, característiques teatrals que encaixen perfectament amb les condicions d'autor jove i poc expert, encara, en el domini de la ploma literària que Miquel de Palol professava.

4.2. *Cadenes*

Miquel de Palol escrigué *Cadenes* el 1912, només tres anys després de publicar *Camí de llum* el 1909. L'obra romangué inèdita²⁶⁵, però es representà al Teatre Principal de Girona la nit del 31 de març de 1914. El mateix autor recorda l'esdeveniment a *Girona i jo* d'aquesta guisa:

«En aquells temps primicers d'eufòria literària, en què s'alternaven un recull de versos i una novel·leta, o uns contes d'imaginació desbordada, també vaig acabar una obra teatral, de la qual si ja no en guardo res, em queda el títol com a mal record: *Cadenes*. Enlluernat pels primers èxits literaris, i amb l'aval que em concedien companys tan responsables com l'Adrià Gual i l'Alexandre Plana, als qui jo havia tramès el manuscrit perquè m'aconsellessin, tenia una confiança absoluta en ella, però la impaciència de veure-la representada i el desconeixement del petit món del teatre, feren que la donés a una companyia d'arreglats que, sota l'actuació d'un tal Javaloyes²⁶⁶ - no crec que les antologies d'actors s'hagin mai assabentat que existia-, actuava en el Teatre Principal de Girona. L'actor va guardar l'obra tota la temporada; tenia un públic escàs: provava, bé o malament, d'alternar la comèdia i el drama més truculent, per si l'atreia. Els actors canviaven, també, després de poques representacions; si uns eren dolents, els altres pitjors; per fi, un mal dia, com a darrera representació de la temporada va recordar-se de la meua obra.

²⁶⁵ Actualment es troba a l'Arxiu Històric de Girona, després que la família de l'autor fes donació del seu fons literari al consistori gironí.

²⁶⁶ Alfredo Javaloyes López (Elx, 1865-1944), músic.

Ni ell ni cap dels actors, sospito, l'havien llegit, però li semblà que el fet d'anunciar una obra d'"un jove poeta local" mig ompliria la platea del teatre. El resultat, l'èxit, la bona actuació, ni l'interessaven; era l'últim dia de la seva estada.

I així va sortir... La meitat de l'obra la va negligir; l'altra meitat la va improvisar amb un deix de superioritat que aprofitava per burlar-se de la meua obra que suposo que devia tenir també massa defectes- i per mostrar un orgullós menyspreu per un públic que no havia correspost a la seva actuació com esperava.»²⁶⁷

Seguint de prop les petjades de la premsa, el que sorprèn més d'aquesta estrena és que, com anuncia una setmana abans el *Diario de Gerona*, concretament el 25 de març²⁶⁸, l'obra estigui traduïda al castellà²⁶⁹ "por el culto escritor D. Alberto de Quintana y León". La mateixa font periodística no s'està, també, d'afirmar que existeix, entre la intel·lectualitat gironina, una "verdadera espectación por conocer la obra de una de nuestras primeras firmas". Quatre dies més tard, el 29 de març, *El Autonomista*²⁷⁰ també es fa ressò de l'estrena d'aquesta obra, en castellà,²⁷¹ a càrrec de la companyia de Wenceslao Bueno.

Amb *Cadenes Palol* inaugura una sèrie de quatre peces teatrals de temàtica burgesa, tot i que aquesta, més ambiciosa argumentalment, configura un grup a part de les tres següents, més donades als girs previsibles i a l'equívoc còmic propis del teatre de saló. Potser perquè Palol comptava només vint-i-set anys d'edat quan la va escriure, potser perquè encara conservava la gosadia de la joventut que l'havia empès a seguir, anys abans, l'estètica modernista, o potser, fins i tot, perquè volia segellar, encara que de forma subtil, la seva particular rebel·lió amb la societat que li havia tocat viure, el cert és que aquesta peça teatral és capaç de sorprendre el lector/espectador per la seva modernitat i imprevisió, sobretot, en l'escena final de l'obra.

²⁶⁷PALOL, Miquel de. *Girona i jo*. Ed. Pep Vila: p. 312-313.

²⁶⁸*Diario de Gerona* (1914, 25 de març): p. 6.

²⁶⁹Malgrat que l'obra s'estrenés en castellà, no s'ha trobat, a l'arxiu particular de l'autor, aquesta traducció feta per Alberto de Quintana. Tan sols figura l'original català, que és el que reproduïm en l'estudi i l'edició d'aquest treball.

²⁷⁰*El Autonomista* (1914, 29 de març): p. 2.

²⁷¹Vegeu *Diario de Gerona* (1914, 31 de març): p. 13.

Escrita a mà i a una sola cara, aquesta peça que Palol considerava un esborrany a l'espera d'una revisió final que, pel que sembla, no es va produir, segueix essent atractiva als ulls actuals perquè, tot i contenir elements propis d'una època i d'una societat concretes, aconsegueix de captivar per l'audàcia d'alguns dels seus personatges que, desestimant el conformisme imposat, caminen endavant per assolir la seva pròpia voluntat.

Com també ocorria en la seva primera novel·la²⁷², en aquesta peça teatral Palol presenta Girona com a teló de fons, un marc decoratiu que li serveix per contextualitzar les passejades dels seus personatges i per al·ludir el clima religiós i militar que s'hi respira. Tot i que descriu de forma inequívoca els carrers humits i emboirats –també el Pont de Pedra- del barri vell gironí, l'autor prefereix no explicitar el nom de la ciutat i opta per retratar, a través d'una mirada subtil, el perfil sinuós de la seva vila natal, alhora que repta l'espectador a endevinar les localitzacions que precisa. Malgrat les referències, però, Girona no és la protagonista d'aquesta obra, com tampoc l'era a *Camí de llum*, sinó que, revestida de mera espectadora silent, aconsegueix d'enquadrar uns personatges i una acció argumental a través de la particular òptica paloliana.

Els personatges, nascuts al si d'una família burgesa, es mouen per les taules escèniques amb la tibantor pròpia de qui ha d'interpretar a la perfecció les pautes dictades per la convenció social i, com en un aparador de botiga, són observats i, alhora, perseguits i jutjats. La llibertat de moviments els és vetada i, sucumbint el pensament individual a la cotilla imposada per la seva classe social, veuen abocades les pròpies accions al precipici de la rigidesa hipòcrita, empeses per una desmesurada estretesa de mires. Alguns dels personatges, de tarannà més submís, entenen el jou social com una càrrega suportable fruit de la seva condició burgesa i, fins i tot, la defensen a ultrança davant els supòsits indiscrets. Altres, simplement, es resisteixen a renunciar als seus sentiments en pro d'una voluntat imposada que els és postissa i, en conseqüència, es rendeixen davant d'una passió amorosa voluntàriament escollida, encara que disti dels cànons convencionals establerts. Encadenats pel paper social que els ha tocat d'interpretar, proven, en definitiva, de trencar les baules que els lliguen a la tradició d'un cognom i d'un llinatge, en detriment, fins i tot, de la pròpia vida.

²⁷²Vegeu PALOL, Miquel de. *Camí de llum*. Girona: CCG Edicions, 2009.

4.2.1. Comentari literari

a) Acte primer

La primera escena de l'obra la configura una conversa anodina entre la senyora de la casa, donya Ramona, i Salvador, el servent. Tot i la quotidianitat del diàleg, el cert és que deixa traspuar el tarannà burgès de la matriarca de la família, confegit d'aparences i d'espiritualitat cristiana. Més preocupada per preservar el bon nom de la família que de fer caritat als pobres que esperen els dos cèntims dominicals, es mostra apressada amb els preparatius de la celebració del prometatge del seu fill que ha d'unir-los amb una família benestant de la ciutat.

Ja des de la primera escena, també, es presenta el personatge de Magdalena, la jove vídua que, de forma provisional, viu també a casa seva, a redós de la família que l'ha acollit, almenys en aparença, desinteressadament. Un diàleg àgil entre els pares de la promesa, Eulàlia i Joan, i donya Ramona permet que el lector/espectador conegui més el personatge de Magdalena, ja des de l'inici revestit de claroscurs enigmàtics. Ningú en sap l'edat exacta, tot i que Eulàlia creu que no arriba als vint-i-cinc anys, i, encara que donya Ramona consideri que és "molt piadosa" (p. 104), s'escarrassa per mostrar-la, davant dels seus consogres, com un ésser fràgil, desproveïda de tot objecte de valor i a mercè d'una "curta pensió de viudetat que deurà quedar-li" (p. 104). El seu origen resta incert i, per més que donya Ramona afirmi que "no en sabem res, res!! És tan reservada" (p. 104), el cert és que la resta de contertulians malda per afegir interès en la opacitat de la seva figura teixint suposicions infundades, totes elles derivades del "dol tan reservat" (p. 104) que respecta. Narcís, pràcticament absent de la conversa fins aquest punt, destapa, sense ser-ne conscient, la gelosia de Margarita. En efecte, al-ludint a la solitud de Magdalena, comenta que "algunes nits, vinguent del Casino l'he trobada encara en el salonet, llegint, i, al veure'm, ha acabat la lectura i s'ha entrat al dormitori tot desseguida –apenes sense saludar-me, tant que arribaria a pensar-me que dec espantar-la..." (p. 104). La seva promesa es mostra, però, reticent a creure la veracitat de l'explicació i assegura que "prou la deus festejar, prou! És tan bonica" (p. 105). Sense ser-ne del tot conscient, Margarita estableix, amb aquesta afirmació, les bases d'un sentiment emergent que, potser inconegut encara pel mateix protagonista, no tardarà a fer-se evident en les properes escenes. Amb tot, però, aquesta constatació li serveix de trampolí per endinsar-se a parlar

de la seva pròpia relació amb Narcís i de la conveniència de fixar una data per al casament que, a parer dels pares, s'endevina imminent. Narcís, ja des de l'inici, mostra desinterès cap a la conversa i delega a la seva mare aquesta decisió: "Jo et diré, mamà, crec que heu d'esser vosaltres, els que fixeu el dia. Jo no vull pas pensar-hi, un mai té prou convenciment d'aquestes coses; com més a prop són, més espanten" (p. 105). Margarita, mancada de voluntat, s'hi avé sense recança i preparen, en conseqüència, el context idoni per conversar amb intimitat i deixar aflorar, així, les emocions que els dicta la pròpia personalitat.

Margarita, notablement tensa amb la situació plantejada, no acaba d'aconseguir reblar els sentiments que pretesament l'han de dur a l'altar, sinó que, aclaparada per la incomoditat que experimenta, no sembla trobar la manera d'interpretar el paper d'enamorada que li pertoca. En efecte, davant les adulacions del seu promès, ella afirma que "com més te conec, més eixelebrat te trobo" (p. 106) i, unes intervencions més enllà, a propòsit de les modes i del gust de Margarita lligat a les convencions, Narcís afirma que viu "encrostada" en "aquestes dèries velles" (p. 107). I, davant la queixa de la promesa "sempre que parlem hem d'enfadar-nos!" (p. 107), el jove enamorat conclou: "Ens hem de casar dintre poc, i encara no hem pogut unificar els nostres gustos" (p. 107). La resposta de Margarita és clarament irreversible, signe inequívoc de la desunió futura, que, unes escenes més enllà, ha de conduir els pares d'ambdues famílies a la desesperació: "Oh, això sí que em penso que no és pas possible: ets massa estrambòtic." (p. 107). I ell, també amb to conclouent, respon: "I tu massa primitiva" (p. 107). Es fa evident, arribats en aquest punt, que la relació, pretesament amorosa, s'esquinça i que, malgrat la imposició familiar, no podran suportar el pes d'aquesta llosa. Més que el desamor, el que realment els distancia és la concepció de la vida, que s'endevina, des de l'inici, divergent. Perquè Narcís viu "massa d'idealismes" (p. 107) i malda per "fer més bella de lo que és, la nostra vida" (p. 107), mentre Margarita considera que "idees unes coses tan rares avegades!" (p. 107). Un distanciament que, a còpia que transcorre la conversa, es converteix en un abisme insuperable. Narcís, que es presenta com un enamorat confés de les il·lusions, constata el desig de "veure'n moltes en tu, Margarita, per estimar-te força" (p. 108). I, fent un esbós a corre-cuita del que, seguint el seu parer, fa bella una dona, afirma que "si ella és tota clara i somriu, ho és més, i si ella porta flors, moltes flors, ho és més encara" (p. 108). Un pensament que dista, altra volta, del de la seva promesa, que defensa un retrat femení arrelat a la tradició secular: "serà més bella la muller, com més honrada i laboriosa sigui:

ens han ensenyat que l'ordre de la casa, la pau i la humilitat és la millor bellesa de l'esposa. No serà pas tan hermosa una dona amb flors i amb sedes, que amb les seves robes humils i honestes encorbada sobre el treball de cada dia" (p. 108). Narcís, coneixent que les seves postures vitals son irreconciliables, opta per donar-li la raó mantenint, però, un somriure irònic als llavis: "Sí, sí, cal estimar sàviament, amb cordura, amb mida..." (p. 108). Ella endevina la intenció burlesca de la seva sentència i li ho recrimina, però ell, negant-ho, afirma que "no men'he de burlar, pobra petita, de les teves coses que semblen apreses en el devocionari del col·legi! Com si fos possible reglamanentar el nostre cor!" (p. 108) I, amb to de sentència, conclou: "S'estima o no s'estima, vet-ho aquí" (p. 108). Margarita, per la resposta que li ofereix, sembla entendre que és ella mateixa qui no sap trobar la manera d'estimar-lo millor, però el cert és que bona part de la rotunditat de l'afirmació recau a fer evident que és Narcís qui s'ha adonat de la manca d'amor vers la seva promesa. És per aquest motiu que, davant la seva insistència de buscar una solució a la falta d'entesa, ell malda per canviar el sentit de la seva conversa i prova de cercar, a través de la complicitat del tacte, una resposta amorosa de Margarita. Amb tot, però, veu frenat el seu impuls per la mà de Margarita, que el reté abans que pugui amanyagar-li els cabells. Narcís, visiblement dolgut per aquesta acció tan contundent, defalleix en la solitud dels seus pensaments i, per si sol, exclama: "Cal estimar sàviment..., amb ordre..., amb mesura! Oh, aquesta vida! Quin fàstic!" (p. 109) Es fa palès, doncs, el profund desacord de Narcís vers un amor dictat, sotmès a les lleis de l'equilibri i la prudència. Apassionat i pur, el seu sentiment amorós va més enllà del tractat horacià clàssic de l'*aurea mediocritas* i, no conformant-se amb el tipus d'estimació que li pot oferir Margarita, preferirà, escenes a venir, trencar les cadenes que el subjecten al raciocini de la convenció.

Ja des de l'inici de la tercera escena Narcís es comporta d'acord amb la voluntat expressada al final de la segona i, d'una forma explícita, confessa a Magdalena que "començo a no comprendre'm: la veig massa a prop, la realitat, i ella no té pas tota la magnificència amb què l'havia somniada" (p. 110). En efecte, malgrat que les persones que els acompanyen malden per endevinar-los un futur prometedor, és Narcís qui romp la cadència natural dels esdeveniments i troba en la forastera, en Magdalena, l'espatlla en qui recolzar els dubtes que l'assetgen: "Ja veu, vaig a casar-me, hi ha una gran alegria entorn meu, fins una gran enveja, ella és hermosa, és bona, és rica també; dintre un mes, dos, Margarita serà la meva esposa, i jo encara avui la sento tan distinta de mi, tan indiferent, que em pregunto si m'estima prou i dubto" (p. 110) Tot i que la jove vídua

intenta rebaixar la tonalitat de les seves paraules i culpa a “la seva natural cortesia” (p. 110) per no haver “sapigut encara desvanèixer les aprensions i porugueses de la seva petita enamorada!” (p. 110), el cert és que, a mesura que es van succeint les intervencions, el missatge de Narcís es dibuixa cada cop més precís i, sobretot, contundent. De forma sincera i serena, es mostra atordit davant la temença de no retrobar la felicitat que havia tastat de jove i que sap, de segur, que vol trobar amb el matrimoni. Mentrestant, però, aquest impàs temporal es desdibuixa empès per l’obligació paterna imposada i, no sabent encara si es tracta d’amor vertader, “se troba oblidat entre dos felicitats” (p. 111). Magdalena, però, simula no comprendre el missatge ocult que, en realitat, intenta de transmetre-li Narcís i troba, en el grau d’infantilisme que li adjudica i en l’esperit egoista, la font insadollable dels seus dubtes. En veritat, però, la jove reconeix de bones a primeres la imatge femenina que s’amaga darrere del perfil que Narcís esbossa amb quatre pinzellades i, tot i que li convé interpretar el paper de desentesa, en realitat sap que és ella mateixa la “dona nova”, la “dona llunyana o inconeguda” (p. 112), de la qual el seu interlocutor parla. Narcís, que es mostra de seguida contrari a acceptar una esposa imposada, reconeix que “no és pas l’amor, aquesta unió de dos joves pera combinar una tradició, una herència d’una família, hi ha una altra mena de goigi de dolor” (p. 112). En efecte, malgrat els arguments exposats per Magdalena, el cert és que ell es mostra convençut de “tórcer el nostre destí que, en lloc d’unir-nos, ens encadenaria” (p. 113) perquè, apòstol confés de la llibertat en l’estimació, es declara seguidor d’un “amor tal com jo li imagino, tal com deu existir en la vida fora de convencionalismes ni imposicions..., tal com el degui sentir vostè..., ja que ha sigut vostè que me l’ha fet conviure!” (p. 113). Arribats en aquest punt, és clar, doncs, que la declaració d’intencions deixa de nodrir-se de suposances i d’eufemismes per donar via lliure a la sinceritat i a l’exposició diàfana dels sentiments. La primera reacció de Magdalena és de modesta apatia vers les paraules de Narcís i, rebaixant la importància de les paraules revelades, en un intent de donar-se per al·ludida, li aconsella que “no pensi pas en impossibles quan la seva realitat és tan hermosa” (p. 114). Narcís, adonant-se de la necessitat de ser més vehement, explicita el discurs i, ja obertament, declara que “jo no l’estimo gens a Margarita, gens perquè és avostè a qui estimo amb tota l’ànima” (p. 114). I, encara un xic més endavant, rebla la declaració susdita entonant un *mea culpa* inicial: “Sóc un miserable, ja ho sé, però l’estimo, fins al sacrifici, fins al ridícul, amb tota la meva joventut...” (p. 114). Després de la besada passional que li ofereix en acabar tal rauxa emocional, Magdalena reacciona amb rebuig i, escudant-se amb el dol i la tristesa que li

ocasiona el seu pretès estat civil, li demana de no confondre “les tendreses de germana” (p. 114) que li ha ofert. Amb tot, però, li concedeix el perdó sempre que aquesta “sigui la darrera vegada de veure’ns” (p. 114).

Tot i que Narcís acata amb submissió la decisió contundent de Magdalena, el cert és que la reacció final d’aquesta, ja en la solitud de la cambra, ve a desmentir la fredor amb la qual ha atès l’exhibició sentimental del seu enamorat. Certament, abatuda en una cadira i sanglotant, admet veure’s, “una altra vegada vençuda” (p. 114). De moment, el lector i, per tant, també l’espectador, no pot comprendre, encara, el valor real d’aquest adjectiu, tot i que es presenta premonitori i clarament revelador.

La quarta escena comença amb la decisió inajornable, per part de Magdalena, d’abandonar la casa després de la declaració explícita de Narcís. Es fa evident, doncs, que la incomoditat que sent la jove vídua és el motiu que suscita la seva fugida immediata, una marxa que, des dels ulls dels progenitors de Narcís, resulta inesperada. En efecte, sense que “la caseta nova” estigui “encara amb condicions d’habitar-la” (p. 115), té la necessitat de sortir de l’empara familiar que l’ha acollida, convençuda que ha de descansar i prendre distància del motiu que ha originat la seva partença. Abans d’anar-se’n, però, tot i mostrar-se confiada en don Ramon i en la gestió econòmica dels seus comptes, li demana, gairebé de forma desesperada, que guardi el secret que la mostra, de cara a tothom, com una “viuda apenada que ve a cercar consol en la quietud d’aquesta ciutat secular” (p. 116). És en aquest punt quan el lector pren consciència que l’embolcall enigmàtic del qual es revesteix Magdalena des de la primera escena no és un supòsit; ans al contrari, aquesta petició perfila amb escreix els claroscurs del personatge, alhora que empeny a qui ho llegeix a dissenyar tota mena d’elucubracions que responguin a la intenció fosca de la jove. La qualificació de “secret” (p. 116) amb la qual la mateixa Magdalena designa la seva condició passa a despertar un horitzó argumental nou, una sospita que s’anirà desgranant amb cura, a còpia que es vagin succeint les escenes. A més, la rogatòria hiperbòlica de Magdalena evidencia la importància cabdal del silenci imposat a don Ramon, el qual és l’únic coneixedor de la vida passada de la protagonista. Aquest misteri dóna corda al relat, estancat, fins en aquest moment, a descriure escenes previstes de comportaments apresos per convenció. Aquest aire renovador, doncs, dóna la benvinguda al nus argumental de l’obra, alhora que evidencia el caràcter interessat de don Ramon, pretesament disposat a ajudar-la de forma altruista. En efecte, davant el desig

fervent d'oblit manifestat per Magdalena, Ramon fingeix actuar de bon conseller i li suggereix de cercar “un amic, un bon amic prudent i experimentat que la conduís de prop” (p. 117), però el que resulta realment significatiu és el comentari, en clau materialista, que, un cop sol, fa don Ramon per si mateix: “dos mil pessetes de comissió: no ha pas sigut un mal negoci. No obstant podia haver allargat una mica més la nota; me sembla que el secret valia la pena d'adinerar-lo una mica” (p. 117). Aquesta revelació és plenament rellevant, ja que evidencia el vertader caràcter del patriarca de la família i, de retop, de la seva classe social, constituïda, massa sovint, de falses aparences i d'ofertaments doblement intencionats.

Amb l'entrada del futur consogre, don Joan, s'enceta una nova escena, marcada pel caràcter submís del gènere masculí envers la voluntat dominadora de les dones de la família, que controlen i disposen el rumb de les seves vides anodines. És plenament reveladora d'aquesta idea la primera intervenció de don Joan que, contestant a la pregunta de don Ramon sobre si “ja ho han resolt tot, les dones” (p. 117), ell manifesta que “jo no faig res més que dir amén a tot lo que la meua dicta! Han passat aquells temps en què feia la nostra voluntat!” (p. 117). En efecte, encadenats a una ordenació aliena, no qüestionen la subordinació al·ludida, avesats com estan als dictàmens imposats que reben, sense recança, com a part de la seva condició clarament apàtica. També els dos, en les següents intervencions, troben consol en la proclamació de llurs sentiments d'enyorança davant la imminència del casament que ha d'emparentar dues famílies de reconeguda i influent trajectòria a la ciutat. Més enllà de la tristesa que senten en tancar l'episodi de solteria dels seus fills, veuen abastament recompensada la seva nostàlgia en saber, sobretot des dels ulls de don Ramon, que l'enllaç significarà, també, la culminació d'un negoci altament rendible des del punt de vista econòmic. De fet, així s'encarrega de fer-li-ho veure don Joan al seu consogre quan es lamenta d'haver de cedir “aquest hisenda que nosaltres hem anat afanyant amb tant interès [...] a mans del primer que ens enamora la filla” (p. 118). Tot i que don Ramon intenta sortir il·lès de la incomoditat que la situació emana, aferrant-se a la vella idea de la inexorabilitat dels esdeveniments, el cert és que prou treball té a ocultar l'alegria desmesurada que la citada unió li suscita. I, amb la voluntat de cloure definitivament la conversa, just abans de segellar el compromís amb unes “bones botelles de vi vell” (p. 118), opta per declarar, ja de forma explícita, que “ens podem sentir ben joiosos de fondre les cases de Marguerit i de Pallars en una sola” (p. 118).

L'escena següent s'inicia amb l'arribada precipitada de Narcís que manifesta la voluntat de reunir-se, a soles, amb el seu pare i don Joan. El lector, coneixedor dels sentiments del jove, endevina de seguida la raó de la seva celeritat, malgrat l'estupefacció en què reben la urgència els destinataris de la proposta. Amb la intenció de trobar un to adequat per a la justificació, Narcís comença la seva intervenció amb indecisió, quasi a batzegades, fins que, davant la insistència paterna, revela de forma rotunda la seva voluntat d'ajornar la celebració del casament. Don Joan, que no comprèn en un inici el significat intrínsec de les paraules del jove, es mostra disposat a consensuar novament la data, però, de seguida, és Narcís l'encarregat d'esclarir la semàntica oculta del valor eufemístic del verb. En realitat, més que ajornar el dia establert, manifesta la intenció de no sucumbir la seva existència a la convenció de la tradició familiar expressa la voluntat de casar-se només "el dia que el nostre amor amb Margarita ens hi conduís, el dia en què ens estiméssim ben bé, per tenir consciència de la nova vida que anem a emprendre" (p. 120). Tot i la perplexitat amb què reben la nova els seus interlocutors, Narcís referma la seva decisió de forma contundent i asserenada, emparant-se amb la retòrica d'una pregunta llançada a l'aire: "I si en lloc de fer-nos feliços el matrimoni, la precipitació fa que siguem uns desgraciats? Pensem que és per sempre més, per sempre més, i que la falta, allavors, seria irreparable!" (p. 120). Encara empès per un embat de sinceritat, unes ratlles més enllà explicita: "És per ella precisament perquè no vull subjectar-me a imposicions perquè voldria estimar-la més de lo que l'estimo" (p. 120). I seguint la voluntat paterna d'esclarir de forma pública els seus sentiments, declara: "vosaltres us heu pensat que fer un casament és fer la felicitat de dos joves. Jo ho havia cregut aixís un dia també, però aquesta felicitat només és possible, o quan s'estima molt, o quan no se tenen cap mena d'ideals. D'altra manera, no" (p. 120). Aquest esment als ideals fa trontollar de bell nou l'estructura vertebradora de la família, fonamentada en la hipocresia d'esperit burgès. Queda clar, doncs, que Narcís es mostra disconforme en la manera d'actuar dels seus predecessors i, tancant la porta a una suposada felicitat imposada, es revesteix de vigor per manifestar la seva vertadera intenció, que s'endevina, alhora, madura i coherent amb el seu ideari particular. És precisament per aquesta declaració decidida que el personatge pren un cos narratiu inaudit, una força argumental certament interessant, que troba en la diferència de caràcter, un valor viu i altament atractiu. De ben segur, si Narcís hagués seguit amb displicència el camí dictat per la família, hauria apagat la flama de l'interès narratiu del lector, hauria anihilat l'esperó que manté viva l'expectació literària de l'obra.

Amb la negativa, doncs, d'acceptar "una unió convencional sense amor" (p. 121), Narcís enceta una nova trajectòria vital que s'allunya dels tradicionalismes ancestrals i s'aproxima, un pèl més, al seu programari ideal. Davant tanta sinceritat, el pare de Margarita agraeix les paraules franques que li ha adreçat i, entre tots, malden per engiponar, a corre-cuita, una excusa vàlida que conformi Margarita. Amb tot, però, don Ramon es mostra disposat a esclarir el misteri que amaguen aquestes paraules sortides, segons Narcís, de "l'ànima meva" (p. 122).

Abans de baixar el teló del primer acte, però, té lloc l'escena de comiat entre Magdalena i la família que l'ha acollida amb aparent generositat. Simulant que marxa per voluntat pròpia i sense causa, don Ramon, que segueix amatent els moviments del seu fill, endevina de seguida la raó de la fugida de Magdalena i, imperativament, tapa la mostra passional de Narcís envers la seva enamorada amb un crit concís, però plenament revelador, del seu nom. Aquest, abatut, recula i abaixa el cap: és la reacció primera, almenys de forma aparent, davant l'autoritat paterna. Amb tot, però, el lector és conscient que aquest gest es deu únicament a una qüestió formal, ben lluny de la voluntat real de Narcís, segura i contundent, com es concretarà en els dos actes següents.

b) Acte segon

El segon acte s'inaugura amb una escena casolana de Magdalena i Ketty, la seva dama de companyia. Pel tarannà de la conversa, relaxada i tranquil·la, és fàcil que el lector endevini que han transcorregut força dies després de la marxa precipitada de la jove de la casa que l'havia acollida. De fet, quinze, tal com s'especificarà a mitja escena. Ara, atrafegada per acabar un vestit de núvia que vol regalar a Paulina, comenta amb Ketty com és l'estada en aquesta ciutat petita i provinciana, tan allunyada d'"aquell tragí i aquell anar i venir de gent de Barcelona" (p. 126). Tot i que en cap moment s'esmenta el nom de la ciutat on es troben, és fàcil endevinar, seguint les indicacions descriptives que precisen, que viuen a Girona: "Recorda el vespre que vàrem arribar? Era de bella nit; en l'estació, ni una ànima. Pels carrers hi havia una boira!... [...] El carruatge que ens va dur a l'hotel, va haver de travessar un pont de pedra. I es veien uns fanals mig apagats vora el riu, i al lluny una gran església, a mitja claror... [...] I l'endemà, a l'anar a casa Ramon, per primera vegada, aquelles escales, aquells carrerons estrets i humits, aquelles cases i

convents tan antics que mai més he pogut saber ni a on anaven” (p. 127). A parer de Ketty, el barri ha acollit amb estimació Magdalena, la qual ha mostrat gran generositat de tracte amb les relacions que manté amb els veïns. Amb tot, però, tot just ara semblen acostumar-se a la quietud d’un ritme ciutadà alentit, taujà i, fins i tot, una mica trist. De seguida, de la referència a la ciutat se’n deriva l’esment a la família Marguerit, de la qual, segons comenten, no reben notícies des que s’instal·laren a la casa nova. Narcís, però, n’és l’excepció i així ho fa notar Ketty quan constata que “el senyoret [...] sembla que es recorda molt de vostè, ve molt sovint” (p. 127). Magdalena, simulant despreocupació per l’assiduitat d’aquestes visites, demana a Ketty que continuï treballant en l’embasta del vestit, però el cert és que el seu silenci és prou revelador i ratifica que Ketty té raó.

De fet, així es demostra just a l’inici de la segona escena, quan, per sorpresa, apareix Narcís, amb posats explícits de festejador. De fet, sembla haver trencat, amb pocs dies, la tibantor que impedia la seva amistat amb Magdalena i, ara, aquesta última confessa que és Narcís “l’únic a qui s’ha permès intervenir en la nostra clausura” (p. 129). Tot i que l’enamorat admet que “prou m’ha costat aquest privilegi” (p. 129), el cert és que, com bé comenta, actua “d’intermediari entre vostè i el món” (p. 129). Ja obertament, Narcís elogia tant els seus atributs físics com el seu tarannà reservat i silent. La conversa els porta, com havia ocorregut abans amb Ketty, a parlar de la família Marguerit. Segons confessa ell mateix, la negativa al matrimoni amb Margarita l’ha dut a semblar un estrany a casa seva i, desconeixent la voluntat real del seu fill, viuen aliens a la seva nova vida. Malgrat les aproximacions afectives de Narcís, Magdalena, però, insisteix que té present la seva condició de vídua i que “aquest dol no se’l traurà pas mai per posar-se el vestit de núvia” (p. 130). Amb tot, el jove Narcís és amatent a recollir les petites mostres d’estimació que el llenguatge gestual i involuntari de Magdalena li ofereix i s’alimenta d’aquests petits indicis per mantenir viva la flama de l’esperança de ser, algun dia, correspost. Narcís persisteix, malgrat la negativa amorosa de la seva enamorada, encara que Magdalena maldi per revestir la seva cordialitat de mera amistat, i li demana d’unir-s’hi en matrimoni. Altra vegada s’enfronta al mur infranquejable del seu estat civil, tot i que Narcís li recorda que, per tota la casa, no hi ha cap retrat ni cap record que commemori el seu difunt espòs. Aquest comentari, anodí en aparença, desperta la curiositat del lector que veu oportuna l’apreciació del jove, i més quan Magdalena li demana, amb to de súplica, no desvetllar els seus sentiments ocults. Amb tot, però, Narcís conclou: “Enigmàtica Magdalena, dolça Magdalena no juguis a torturar-me. Vostè, tu m’estimes com jo l’estimo. Són els teus ulls

qui parlen, són els teus llavis que volen somriure i qui no gosen, són les teves mans que tremolen entre les meves, les qui m'ho diuen..." (p. 132). Després d'aquesta revelació, malgrat aparentar certa fredor, la veritat és que, com el mateix autor comenta en l'acotació, es mostra "*somrisenta com si fruís la dolça idea d'ésser estimada*" (p. 133) i, fins i tot, juga a empolainar-se com una núvia, somniosa en imaginar-se protagonista, per un moment, de la història d'amor que desitja.

Després de la marxa de Narcís, l'escena següent es desenvolupa, encara, dins el cosidor de Magdalena. En concret, la conversa gira entorn de la gratitud que sent Paulina després de rebre, com a regal de casament, un vestit de núvia. La felicitat natural que sent, fruit del seu imminent enllaç, les porta a parlar, momentàniament, de la viduïtat prematura de Magdalena, tot i que ella, de forma conscient, passa de puntetes per sobre aquest tema tan delicat i, amatent, canvia amb diligència el rumb de la conversa. Quan arriben unes amigues de Paulina per veure el present de Magdalena també té lloc una altra escena incòmoda per a ella, concretament quan s'interessen per saber com era el vestit del seu casament. De seguida, però, intervé Paulina, la qual s'adona de la tristesa de la jove i actua de mitjancera perquè deixin d'interpel·lar-la. Amb la marxa de Paulina, altra volta la tristesa s'apodera del seu estat d'ànim i, abatuda, deixa que les llàgrimes la consolín. Malgrat tot, però, una visita inesperada ve a rompre la solitud de l'escena: l'arribada de don Ramon, en hora intempestiva i de forma inesperada, tanca l'escena i, alhora, trenca de forma abrupta l'oblit a què la família Marguerit la tenia relegada.

Aquesta trobada, però, amb la qual s'inaugura la quarta escena, poc té de cordial i queda palès des de l'inici que el pare de Narcís amaga una voluntat clara darrere la ironia amb què tenyeix les seves paraules. En efecte, només d'arribar, i davant del retret de Magdalena que l'acusa de tenir-la abandonada des que arribà a la casa nova, don Ramon li etziba que "no és pas tothom, a casa meva, que l'oblida..." (p. 138). És clar, doncs, que amb l'ajuda d'aquest ham irònic pensa pescar, ben aviat, la confessió de Magdalena, però caldrà que, unes ratlles més avall, expliciti el nom del seu fill perquè ella comenci a admetre que Narcís la visita amb una certa assiduïtat. De fet, no li dóna gaire temps de reacció perquè de seguida la castiga amb una lletania de retrets amb els quals queda ben palès que, des del seu punt de vista, Magdalena s'erigeix com a culpable del mal fat que plana damunt la seva família. Tot i que en un principi la jove admet que "per la felicitat de vostè jo he sacrificat la meva" (p. 139), don Ramon procura tapar-li la justificació de

seguida per tal de salvar el bon nom de la família. Des del seu parer, “és la situació de Narcís, la nostra família, una de les més antigues i més considerades de la ciutat, la seva carrera, que requereix una conducta intaxable, recta... Tot, tot, qui s’oposaria a que vostès s’estimessin...” (p. 139). Queda clar doncs, que darrere aquest “tot” s’amaga la voluntat de preservar el compliment de les lleis d’una convenció burgesa poc acostumada als escàndols d’índole amorosa. És més, tal com el mateix don Ramon admet, l’important és fer un casament que resulti profitós des del punt de vista econòmic perquè “l’estimació sempre ve després, no ha de comptar-s’hi” (p. 140). És per aquest motiu que empeny Magdalena a convèncer Narcís de continuar la seva relació amb Margarita, convençut que és només ella a qui el seu fill escoltarà. Tot i mostrar-se, en un inici, reticent a tal propòsit per l’amor que obertament sent pel seu fill, escolta pacientment les raons que, de forma sincera, don Ramon li manifesta. En el breu relat que li exposa queda ben palès l’interès econòmic que li desperta una hipotètica unió amb la família de Margarita, ja que admet sense reticències que “la casa de Marguerit, que té aquesta apariència de gran esplendor, és tota socavada i a la més petita empenta pot arruïnar-se” (p. 140). Més que la felicitat filial, doncs, busca la seva pròpia, una mostra d’egoisme roïna i detestable que Magdalena acull amb impotència. De forma vacil·lant, doblegada per l’autoritat que don Ramon li desperta, intenta de rebaixar la seva insistència al·legant la il·lusió que sent Narcís per ella mateixa, tot i que el senyor de Maguerit acull la raó amb excessiva supèrbia: “és que ja no es recorda que vostè no li pot retèner al seu costat, és que ha oblidat qui és, Magdalena?” (p. 141). És obvi que, arribats en aquest punt, l’estratègia de don Ramon pren forma de xantatge i que la confessió desesperada que un dia li féu Magdalena es vesteix, ara, a les mans del seu interlocutor, de moneda de canvi de valor desmesurat. A canvi del seu silenci, la jove es mostra disposada, en conseqüència, a malmetre la seva pròpia voluntat i a convèncer Narcís de casar-se amb Margarita. Tot i que don Ramon admet que no té intenció de “mortificar a vostè: lo que jo vull és salvar-me a mi i salvar el meu fill” (p. 141), el cert és que anhela una felicitat col·lectiva, que recau en el cognom de la família, sense tenir en compte la voluntat individual de Narcís. La llibertat d’elecció els és vetada i així li ho recrimina Magdalena quan es compadeix de viure “si se’ns nega la vida” (p. 141). Don Ramon, sarcàstic, afirma que sent la pena causada, tot i creure que “era precís”, ja que “hi ha moltes coses, molts convencionalismes entorn nostre, que vostè no coneix però que són els que ens lliguen” (p. 141). Les cadenes de la convenció, doncs, es mostren, de forma ben explícita, tan pesades d’arrossegat com necessàries per continuar endavant en un món d’aparences i d’hipocresia, només apte per a persones que

han combregat amb la classe burgesa des del bressol. Magdalena, en canvi, als ulls de don Ramon, resulta forana en aquest món confegit de mentides i és incapaç d'adonar-se de la sinceritat de les seves llàgrimes: "una passió més o menys per qui n'ha tingudes tantes, no crec que degui fer-la plorar!" (p. 141). La realitat que sembla ignorar don Ramon és copsada, però, ben clarament pel lector que veu, en el plor de Magdalena, una prova irrefutable del seu amor per Narcís.

Després d'un comiat fred, dur i resolutiu amb don Ramon, l'escena següent actua merament de mitjancera per esperar l'encontre amb Narcís, que conformarà l'últim quadre abans d'acabar el segon acte. En un diàleg amb Ketty, que no entén per què vol marxar tan precipitadament de casa, Magdalena deixa aflorar els seus sentiments més íntims i, de forma desesperada, revela l'amor ocultat, fins ara, per Narcís: "hauria sigut massa fàcil, la meua redempció, massa fàcil. Era necessari un sacrifici, però aquest que se m'erigeix és massa crudel! Apartar-me d'ell, per sempre: sí, però que no em guardi rancor, que no ho vulgui creure que l'he enganyat, que no s'avergonyeixi d'haver pogut estimar-me...!" (p. 142). Aquesta confessió, sincera i contundent com cap altra, deixa entreveure, tot i que no ho explicita, que en el passat ha seguit una vida de moralitat dubtosa, una trajectòria llibertina, que ara taca la seva biografia de dolor i penediment. Ni la demanda de silenci ni les ànsies d'oblit han estat suficients per apaivagar el foc d'una existència lliurada a la passió i es conforma a renunciar a la persecució de l'amor vertader si no vol caure a la palestra de la maledicència pública.

En sortir de casa, ja a la porta, Magdalena es troba Narcís i s'origina l'inici de l'última escena, marcada, sobretot, pel compliment de la promesa feta a don Ramon. L'encontre inesperat dels dos enamorats origina que Magdalena es retracti de la seva intenció de sortir i, finalment, es quedi. Només de prestar atenció a l'esguard de la jove, Narcís s'adona que Magdalena ha plorat. La referència als ulls de l'estimada com a font ineludible de sinceritat, no és nova en l'obra, ja que Narcís recorda constantment a Magdalena que els seus ulls li revelen tot l'amor que les seves paraules no li saben transmetre. Encara que, en un primer moment, intenta d'amagar el motiu de les seves llàgrimes i malda per mostrar-se asserenada davant seu, Narcís es mostra disposat a esbrinar la veritat. Magdalena, fent un esforç per separar la realitat de la fantasia, creu necessari contar-li, a la fi, l'encontre amb don Ramon i, presa per una claredat de sentiments inaudita, admet que l'ha d'abandonar per sempre, empesa per l'amor que sent

vers ell. Narcís, que mostra menyspreu cap a la voluntat dels altres –també la paterna– és partidari de quedar-se emparat per la solidesa de la seva companyia. Amb tot, però, Magdalena li aconsella de tornar a casa i de llimar les diferències amb els seus progenitors, si no vol que els seus pares morin “de pena... i de misèria” (p. 144). És aleshores quan li etziba la veritat de la fragilitat de la fortuna familiar, només reparable amb la seva unió amb Margarita. Narcís, però, es mostra resolt a no pagar un preu tan alt per a la satisfacció paterna i, anteposant la voluntat pròpia a l’aliena, no està disposat a renunciar a Magdalena a canvi “d’un nom, d’un títol, d’una fortuna” (p. 144). La insistència del jove obliga Magdalena a adoptar un to més contundent i, tot i saber que tal declaració li tancarà la porta a una felicitat futura, decideix exposar obertament el retrat fidedigne de la seva personalitat: “jo he tingut un secret per tu... el nostre matrimoni, el nostre amor... és impossible... Jo... no sóc pas viuda...” (p. 145). Malgrat el to vacil·lant de les seves paraules, admet que la següent confessió la revela amb la intenció de cercar pietat i perdó per part del seu enamorat: “Sóc hermosa, veritat? Oh molt hermosa! Doncs bé, aquesta bellesa que tu has desitjat, aquesta dona que has cregut tan pura... ha sigut de tothom... de tothom [...] S’ha venut al millor preu; ha renegat de l’amor, ha abandonat la seva casa pobra per viure entre l’orgia i l’opulència... [...] S’ha retorcit una com una serp entre els braços que millor la desitjaven, oferint tota una joventut de pecat, de corrupció...” (p. 145). Lluny de trobar consol amb aquesta confessió, però, provoca justament la reacció contrària per part de Narcís que, empès per l’ira de la duresa d’aquestes paraules, confessa amb cruïda el menyspreu que la seva presència li desperta. Enfollit i fora de si aparta el cos que moments abans havia preuat, amb una postura clarament covarda. Magdalena, aprofitant la confusió en què es troba immers Narcís, li demana de genollons que torni amb la família, ara que sap que ella no és digna de la seva estimació: “Tona a casa teva, amb la teva Margarita! Tan pura! Tan bona! Deixa’m... per sempre...” (p. 145). Atès el dramatisme de l’escena es fa ben palès que Magdalena ha representat a la perfecció el seu paper i que ha aconseguit de suscitar els sentiments precisos que esperava per part de Narcís. Amb tot, però, el regust de les seves paraules esdevé amarg, i més si es té en compte que la revelació de Magdalena²⁷³ ha estat sincera, ja que ha destapat de forma descarnada un secret que havia guardat gelosament fins aleshores. Després de la confessió, arriba el silenci: és el silenci de la solitud del perdedor, de qui ha estat incapaç d’aconseguir, tot i implorar-lo, el perdó.

²⁷³ Arribats en aquest punt de la confessió, es fa evident que l’elecció que Palol ha fet del nom del personatge, de clars ressons bíblics, no és en va.

c) Acte tercer

L'acte tercer, l'últim de l'obra, comença amb una escena quotidiana entre Magdalena i Ketty. De fet és una conversa anodina sobre les flors del jardí, les quals animen el "raconet de sol" (p. 148) de la casa, situada en una "ciutat tan gris, tan quieta, tan morta" (p. 148) com s'intueix que és la ciutat natal de Palol, Girona. Els sentiments que li desperta l'esmentada urbs van de bracet de l'estat d'ànim de la protagonista, la qual considera que, des de la marxa de Narcís, "a mi m'hi falta, ara, llum, sol, estimació, tot! Que sola que m'hi trobo!" (p. 148). Es fa evident, doncs, que Magdalena espera pacientment una visita que no arriba i, en conseqüència, ho disposa tot, tal com acostumava, tal com a Narcís li agradava, per conjurar la seva tornada. Amb tot, però, indica que ja fa "tres dies que l'espero" (p. 148) i, malgrat arreglar les flors i tocar la seva música preferida, el resultat ha estat en va. Davant la desesperació que li provoca la seva absència, sols troba consol a pensar que "si no torna és perquè, lluny de mi, és feliç" (p. 149). La felicitat, en efecte, és l'únic sentiment inabastable per a Magdalena, perquè ha de pagar el preu de l'engany i, malgrat que Ketty augura una prompte tornada, la jove confessa que es "moriria de vergonya si el tornés a veure" (p. 149), ja que la impuresa dels seus llavis i la falsedat de les seves paraules s'erigeixen com a dics inexpugnables per aconseguir la seva redempció particular. Ara sí "verament viuda" (p. 149), prefereix quedar reclosa físicament, només consolada per la certesa de "saber-lo feliç i poder recordar-lo" (p. 149). Ketty no sembla, però, rendir-se i, fins i tot, llança un ham d'esperança a Magdalena recordant-li la seva amistat amb la criada dels senyors Marguerit, de la qual creu poder obtenir informació de Narcís de primera mà. En un primer moment, Magdalena s'hi nega, però s'hi repensa després i li demana de saber, tan sols, la data del seu casament. Ketty és de l'opinió que aquesta unió no acabarà realitzant-se perquè "seria despit, seria venjar-se i em sembla massa noble..., massa bo per fer-ho" (p. 150) i, sense poder amagar la recança, Magdalena li acaba donant la raó: "Sí. Sí, ho crec, i ho temo... no sé, m'espanta que torni i ho desitjo amb tota l'ànima..." (p. 150). Amb tot, però, l'ombra implacable de don Ramon s'erigeix, ara, com una temença real de venjança: "El seu pare no em perdonarà pas si no recupera el fill: el senyor de Marguerit és venjatiu i li serà tan fàcil de venjar-se!" (p. 150).

El so del timbre de la porta suscita, novament, el naixement d'una renovada esperança per a Magdalena, tot i que de seguida endevina que "no és d'ell, aquest trucar" (p. 151) i, desil·lusionada, s'adona que és Paulina, la qual, amb la seva arribada, inaugura la segona

escena. La vinguda de la jove, però, suposa una nova pedra en el costós camí de Magdalena en cerca de la tranquil·litat anhelada, ja que, en veritat, Paulina ve a recordar-li –amb el gest de tornar-li una almoïna que havia fet a una veïna necessitada– la seva conducta llicenciosa, excessivament promíscua, que l’ha convertit, des de l’òptica pública, en una “mala dona” (p. 152). Tot i que Paulina confessa que ella és contrària a aquesta opinió i que, fins i tot, l’ha defensat en la seva absència, el cert és que, segons declara, només n’ha obtingut burla i infàmia. Magdalena, però, lluny d’enfadar-se, rubrica la seva bondat d’esperit i trasllada a Paulina el següent missatge: “digui a la Marta que sempre que em necessiti vingui a buscar-me. Pura o impura sempre seré la mateixa” (p. 153).

Després de la notícia, Magdalena es retira a la solitud de la seva cambra i, mentrestant, té lloc una conversa entre Ketty i Paulina que conforma una nova escena. Aquest diàleg s’inicia una mica tens, ja que la primera retreu a la jove la manca de tacte demostrat a l’hora d’anunciar-li, sense cap mirament, l’opinió que desperta Magdalena en el barri. Paulina, amb tot, confessa no haver dit tota la veritat i, fins i tot, admet que no podrà portar el vestit de casament que Magdalena va regalar-li, per por de no aixecar més polseguera de part de les veus que són contràries als regals de provinença deshonrosa. Ketty s’interessa per saber qui són aquestes senyores que vituperen la conducta de Magdalena i Paulina, mig temerosa de descobrir el secret, confessa que, entre elles, hi ha Ramona de Marguerit, la mare de Narcís, la qual acusa Magdalena de destorbar el casament del seu fill amb Margarita. Ketty, després d’escoltar atentament Paulina i de prometre-li que mantindrà en silenci els noms destapats per la jove, sentència que, malgrat tot, creu en l’amor que sent Narcís per Magdalena. La veu d’aquesta última irromp, però, de sobte l’escena i demana a Ketty que dugui una carta a don Ramon. En la intimitat que disposa un monòleg, Magdalena ordena els seus pensaments que van i vénen a batzegades i, del tot sincera, es compadeix de l’aïllament que sofreix fruit de la vida pecaminosa passada, que impedeix, ara, la seva redempció: “és que no hi ha ulls que hagin vist el meu dolor, no hi ha enteniments que hagin comprès l’abnegació meva, el meu sacrifici...? Ho he entregat tot perquè se’m perdonés, i ni aixís se’m perdona” (p. 155).

La carta suscita l’efecte desitjat i, una escena més enllà, té lloc una nova conversa entre don Ramon i Magdalena. Empès per la missiva, reclama que Magdalena li exposi la seva voluntat, no sense abans recordar-li que la persecució de la qual ara és víctima l’havia predit, molt abans, ell mateix. Magdalena, però, li exigeix encara pietat i, amb to de

súplica li demana que “no em torni a llençar al mig del fang; vull caritat, res més” (p. 418). Ramon, clarament ressentit amb la seva interlocutora, li retreu que ella tampoc ha complert la seva part del tracte, ja que ell havia canviat “un secret per un meu fill: el fill no ha tornat. Han passat d’això un dia, dos dies, tres dies” (p. 156). Magdalena, abatuda per la humiliació de les paraules del senyor Marguerit, expressa obertament que, tot i estar apassionadament enamorada de Narcís, renuncia a la felicitat pròpia per seguir la seva voluntat: “perquè tornés amb Margarita li vaig dir tot lo que vostè em confiava [...] i, amb el mateix dolor que si m’anés enfonsant un punyal en les entranyes, vaig confessar-li la meva vida passada. Allavors va rebotir-me per terra com a una cosa vil, i fugí d’aquí odiant-me, maleint-me” (p. 156). L’explicació de Magdalena, però, continua i li confessa que, creient que Narcís era feliç, s’havia conformat en l’oblit, però no pot consentir que l’apartin “de tot arreu com a una leprosa” (p. 156). I, una mica més endavant, es mostra clarament resolutiva: “Vostès no em veuran més” (p. 157). Don Ramon, reticent encara a creure-la, promet que sabrà aturar que el seu fill la segueixi, però Magdalena, segura com mai de si mateixa, expressa que Narcís ja no entra dins les seves prioritats: “Si l’hagués volgut...! L’he tingut agenollat als meus peus pregant-me que l’estimés. Don Ramon, m’ha ofert a casa seva el lloc que devia ocupar-hi Margarita... Ja veu! I no l’he acceptat. I he degut demostrar-li que l’he enganyat per apartar-lo de mi... Ja veu! Però no temi, ell no em seguirà pas. L’hi torno” (p. 157). El to contundent de les seves paraules pren, en aquesta ocasió, un matís diferent, ja que s’erigeix davant de don Ramon revestida de la fortalesa de qui ho ha perdut tot. Completament vençuda degusta el plaer de la sinceritat sense fer cas de l’actitud irònica del seu interlocutor que insisteix en el cinisme de la seva declaració. Amb tot, però, Magdalena segueix amb el seu discurs tot conclouent: “Sí, aquesta dolça cosa [el dolor] que vostès, els purs, desconeixen: solsament nosaltres, els pecadors, tenim la gran dolçura de tenir dolor” (p. 157). I, igual com un pres condemnat a mort implora la seva última voluntat, així mateix ella suplica a don Ramon que “ja que no he de veure mai més al seu fill, vostè li faci saber la meva resolució, i em despedeixi d’ell per sempre” (p. 157). El senyor Marguerit, però, s’hi nega, al·legant no saber-ne res i, fins i tot, deixa en suspens la idea que es pugui trobar amagat a casa seva. Amb tot, però, la contundència de la resposta de la jove, després de rebre l’acusació, resulta convincent per a don Ramon i creu que Narcís ha actuat, en definitiva, empès per una “rebequeria de criatura amanyagada”, i que “quan vostè haurà desaparegut, ell tornarà” (p. 158). Magdalena, però, tem per la vida de Narcís, el qual creu vulnerable sense la seva presència. Amb tot, el pare nega tal idea al·legant que “la follia d’en Narcís

tenia el seu límit” i, a més, “tenia sentiments cristians” (p. 158). Magdalena insisteix en la seva marxa i don Ramon, complagut per la notícia, fins i tot li insinua que pot comptar amb el seu recolzament econòmic. La jove, però, aparta amb orgull aquesta voluntat hipòcritament servicial amb un deix humiliant: “mantingui ben alt el seu orgull i la seva herència... però pensi que la seva herència, el seu orgull, el seu nom, ha estat en les mans d’una... perduda... i els ha despreciat! Ja veu si valen poca cosa!” (p. 158).

El timbre de la porta serveix, altra vegada, per cloure de manera precipitada l’escena, alhora que prepara l’avantsala per a l’arribada del protagonista masculí de l’obra. Després d’un estira-i-arroña previ fruit de la confusió que origina l’aparició sobtada del jove, Narcís apareix finalment damunt de les taules escèniques amb la mirada d’ira fixada en el seu pare. Els retrets, fruit del ressentiment del silenci dels últims dies, es tradueixen en fuetades dialèctiques que ni la presència de Magdalena poden evitar. Don Ramon, diligent i amb la voluntat de tancar definitivament aquest episodi espinós, recorda amb precisió que falta una hora per l’express i Narcís, entenent ràpidament la situació, retreu la covardia de Magdalena en adonar-se’n que, després d’haver-lo fet “rebel·lar contra tot i contra tothom” (p. 160), no té prou gosadia per quedar-se. Magdalena admet sense recança la seva manca de força i es defineix com una “vençuda” (p. 160). Narcís, però, no es declara vençut en la seva particular persecució de l’amor vertader i, eludint les objeccions paternes que li recorden a què renuncia en pro dels “goigs dels sentits”, en to resolutiu admet que “per una hora d’amor donaria una vida d’indiferència” (p. 161). Menysprea, així, tot convencionalisme, tota cadena que l’impedeixi d’assolir els seus propis objectius i condemna l’actitud paterna que cerca per damunt de tot “mantenir el nom”, fins i tot abans de fer “dixós el fill” (p. 161). Erigint-se davant de don Ramon com una figura transparent i moralment impol·luta, Narcís retreu al seu pare el fet de voler “mercadejar amb la consciència” (p. 161) i, fins i tot, de pretendre esquinçar la felicitat de Margarita “per usurpar-li la fortuna” (p. 161). Són en va els consells que li adreça el seu pare i la prudència que li recomana, ja que de forma oberta confessa que ha perdonat Magdalena i, fent un retrat comparatiu entre les dues personalitats de l’estimada, admet que, tot i les adversitats i les oposicions al seu amor, és ella la dona escollida pel seu cor: “jo no he pas conegut a la Magdalena del gran món, a la pecadora que fingia amor i venia plaer. Jo he conegut a la Magdalena Ribal, que vivia retirada com una viuda piadosa. I que, plena d’amor, m’ha obert de bat a bat las portes de la verdadera vida... I aquesta Magdalena nova, aquesta Magdalena pura, a qui estimo, és a la que vinc a buscar, per fer-la meva,

costi lo que costi, i pesi a qui pesi” (p. 161). Magdalena acull aquestes paraules enamorades amb una barreja de sorpresa, per la desesperança que sentia, i de desencís, per la decisió presa i ja irreversible: “mercès de tot, mercès per haver-me comprès... Jo no m’ho pensava pas, que em perdonessis... però la meva resolució és definitiva” (p. 161). I, de seguida, una última revelació premonitòria dirigida a don Ramon: “Don Ramon, no em guardi rancor. Prompte sabrà la manera que jo també perdono!” (p. 161). Narcís, endevinant que entre el seu pare i Magdalena existeix un pacte desconegut per a ell, en pregunta, ingènument, el propòsit. Segons manifesta de forma clara el senyor Marguerit, la seva principal intenció és “evitar l’escàndol”, encara que hagi de desfer, tal com li retreu el seu fill, “dugues felicitats per no espantar a tota aquesta gent virtuosa que viu amb nosaltres, gent hipòcrita, vil” (p. 162). Una vegada més, Narcís consolida la seva paraula i manté ferma la voluntat de quedar-se al costat de Magdalena, encara que ella, amb dolor, s’hi resisteix. Amb tot, però, el pacte verbal segueix vigent i així li ho recorda don Ramon en anar-se’n: “Confio en la seva paraula, Magdalena” (p. 162). La resposta de la jove, contundent i taxativa, no dóna marge per imaginar cap més final que el que està fixat ja, en l’última escena: “Sí: sabré complir-la millor que la que vostè va dar-me...” (p. 162).

En el següent quadre té lloc, en efecte, la darrera conversa entre Magdalena i Narcís que, de fet, esdevé l’última de l’obra. Almenys a l’inici del diàleg, els retrets encara no s’han esvaït i és sobretot Narcís qui la culpa de confondre, entremig de la multitud que menysprea, el seu amor entregat i incondicional. Aviat, però, arriba la concessió del perdó per part del jove enamorat, tot i que Magdalena és reticent a acceptar la seva misericòrdia, ja que considera que “tu no hi tens culpa, perquè el món és injust i és vil, i només vull ser sola en la penitència” (p. 163). La fermesa de Narcís és sòlida i, un cop més, insisteix en la necessitat de trobar “un soplug on deixar passar la torbonada” (p. 163), un lloc on sigui possible aconseguir l’oblit. Magdalena, però, se sent encadenada a la realitat i no concedeix espai per al somni. Malgrat tot, la confirmació del seu amor mutu es realitza i Magdalena, que sempre s’havia mostrat reticent a mostrar el seu enamorament cap a Narcís –i així li ho recorda el jove quan li retreu que “tu no m’ho has dit mai que m’estimaves, he degut llegir-ho en aquests ulls tan solsament” (p. 163)-, confessa, ara, el seu amor, “ara... [que] ja és tard... però [que] encara sóc teva” (p. 163). Narcís, no acaba d’entendre el significat precís de les paraules de Magdalena i imagina, ingenu, un futur prometedor al costat d’ella. Magdalena, però, presa d’un encantament inaudit, accedeix,

a la fi, de marxar amb ell. Com es podrà veure en unes poques ratlles més enllà, aquest verb pren connotacions diverses per als dos enamorats i, mentre un prepara, amb il·lusió, un viatge esplèndid que els ha d'allunyar de la convenció despòticament imposada, ella s'abilla "com una núvia que va a l'altar" (p. 164) per acomiadar-se, per sempre més, dels seus lligams terrenals. Fins i tot, vestint-se un abric de color clar, de "colors de sol i de promeses" (p. 164), que contrasta paradoxalment amb el dol que portava per si mateixa, es mostra convençuda de la seva partença i, tot i que no pot evitar de tremolar per l'emoció de l'esdevenidor, es llança als braços de Narcís i li fa un petó amb regust de comiat. La consigna, però, és clara: "Espera" (p. 165). I així ho fa Narcís que veu com s'escolen els minuts sense que torni Magdalena de la cambra on ha entrat. Finalment, i davant la manca de resposta de la jove, Narcís decideix obrir la porta que li veta la realitat. La visió del cos mancat de vida de Magdalena és tan crua com sorprenent i ell, horroritzat i desesperat, tanca l'escena precipitadament.

La contundència del desenllaç de l'obra deixa el lector, certament, desconcertat, tot i que, rellegint prèviament algunes de les intervencions de Magdalena –una vegada esclarida la resolució final– prenen un valor clarament premonitori. És en aquest sentit que es pot entendre la confessió de Magdalena, per exemple, quan, després de la declaració amorosa de Narcís "per tota la vida" (p. 163), ella insinua: "Per tota la vida! Que curta durada, doncs!" (p. 163). I encara una altra vegada, l'última, quan manifesta la voluntat de marxar "per sempre més!" (p. 164). Queda ben palès, doncs, que, a banda d'aquests esquers premonitoris que l'autor tira amb avidesa, l'èxit principal de Palol és haver aconseguit mantenir en el tram final de l'obra l'ambivalència constant dels dos sentits del verb "marxar", la temporal i la permanent, que s'acaben creuant de forma dramàtica just al final de la peça. Convé fer notar, a més, que les intervencions que fan referència a la preparació de Magdalena per al comiat quan es vesteix com una núvia i, sobretot, la referència constant a la llum, una "llum nova [...] com una pasqua de resurrecció" (p. 164), recorden, de fet, l'abillament de la protagonista de *Camí de llum*, Maria, quan sap propera la vinguda de La Intrusa i segueix, a la fi, la mateixa sort tràgica de Magdalena. Amb tot, però, els dos personatges divergeixen en un únic aspecte que és, alhora, substancial: la voluntat. Mentre Maria és incapaç de seguir la seva lluita, assetjada per una malaltia que la corseca sense pietat, Magdalena, desproveïda de tota consideració social, se serveix de l'única arma que li resta, el poder de decisió. La mort de Magdalena, doncs, a diferència de la de Maria, és volguda, cercada, tot i que sigui a contracor i fruit

de l'atzucac on l'ha col·locat la pròpia convenció social, encarnada, principalment, pel personatge de don Ramon. Magdalena, ferma en la seva convicció, és incapaç de sucumbir a la voluntat del senyor Marguerit i, abans que claudicar submisament a la seva decisió, prefereix desfer-se de les cadenes que l'oprimeixen. És un sacrifici, sí, però és, alhora, un acte de rebel·lia que, a canvi de la pròpia vida, li concedeix la llibertat eterna.

4.3. *Senyoreta Enigma*

Miquel de Palol escrigué *Senyoreta Enigma* en tan sols un mes; en concret, de novembre a desembre de 1919 i, l'any següent, la nit del 7 d'abril de 1920²⁷⁴, s'estrenà al Teatre Principal de Figueres a càrrec de la companyia Daví-Vila²⁷⁵. La primavera de 1921, s'edità per la Impremta Masó de Girona²⁷⁶.

4.3.1. Recepció a la premsa

L'endemà mateix de la primera posada en escena de l'obra, *La Vanguardia*²⁷⁷ ressenya de manera succinta la representació: “se estrenó [...] con éxito”. Un dia després, el 9 d'abril de 1920, l'*Esquella de la Torratxa*²⁷⁸ anuncia “la campanya triomfal que estan realitzant [...], a la capital empordanesa, els estudiosos artistes Maria Vila i Pius Daví”. Es fa ressò de la comèdia paloliana estrenada i comenta que les representacions de les obres catalanes “se compten per plens i d'aplaudiments nón vulguen més²⁷⁹”. L'article es clou amb l'esperança que “un dia o altre, a no trigar, tindrem el goig de veure representat tot això a Barcelona”.

²⁷⁴El 3 d'abril de 1920, anticipant-se quatre dies a l'estrena, l'*Alt Empordà* ja es fa ressò d'aquesta representació i publica un fragment de l'obra, concretament la segona escena del segon acte, que consisteix en un diàleg entre Eduard i Rosina.

²⁷⁵D'aquesta guisa, l'autor recorda l'esdeveniment a *Girona i jo*: «Estrenar una obra a Girona em semblava com si la donés a un teatre d'aficionats. Vaig lliurar l'obreta amb la condició, doncs, de no ser estrenada a Girona; ho fou a la ciutat rival: Figueres. Els joves actors saberen fer-ne un petit èxit. De les mans de la Maria Vila i en Pius Daví, *Senyoreta Enigma* [...] recorregué els teatres de les viles i els pobles durant dues o tres temporades.» PALOL, Miquel de. *Girona i jo*. Edició de Pep Vila: p. 313-314.

²⁷⁶El 22 d'abril de 1921 el *Diario de Gerona* es fa ressò de l'edició que ha fet la Impremta Masó de *Senyoreta Enigma* i *L'enemic amor*. Concretament, qualifica les obres esmentades d'“un dels èxits més oviradors del cicle del Teatre Català que interpretà la companyia Daví-Vila a Barcelona i a varies ciutats de Catalunya.”

²⁷⁷*La Vanguardia* (1920, 8 d'abril): p. 13.

²⁷⁸*L'Esquella de la Torratxa*, núm. 2144 (1920, 9 d'abril): p. 187.

²⁷⁹Carles Batlle i Jordi a *Adrià Gual (1891-1902): Per un teatre simbolista* fa notar que “l'aplaudiment és el termòmetre de l'èxit i, per aquest motiu, cada teatre té llogada la seva pròpia *claque* [...] De fet, la *claque* no és una institució de caràcter exclusivament català o espanyol, sinó que s'estén per tot Europa.” BATLLE I JORDI, Carles. *Op. cit.*: p. 99-100.

Els rotatius empordanesos, però, són més explícits i concretament l'*Alt Empordà*²⁸⁰ dedica el 10 d'abril una ressenya detallada de l'esmentada obra. La qualifica, només de començar, "d'esdeveniment dels més importants en els nostres teatres" i detalla la sorpresa de trobar-se davant d'una obra teatral "tan ferma, tan completa, que senyala un dels més forts prestigis en el món de la nostra comediografia" si es té en compte que, de Palol, "en coneixíem únicament fins ara les seves novel·les i les seves esquisides obres poètiques". Més endavant, però, precisa: "*Senyoreta Enigma* no és encara una obra definitiva, però ens indica que En Palol pot donar una obra definitiva a l'escena catalana. El temperament literari d'En Palol, mitjancer entre els estats psicològics de les seves novel·les i la serena pompa dels seus joiells poètics, és fet aposta per conrear la nostra moderníssima comèdia", la qual especifica, unes ratlles més endavant, que fou "llargament ovacionada pel públic figuerenc que saludava en ella un nova tendència del nostre Teatre i a un autor que si segueix el nou camí reservarà diades de glòria a la nostra escena".

El mateix dia, *La Veu de l'Empordà*²⁸¹ noticia l'estrena i especifica, també, que "va obtenir un sorollós èxit, especialment en la gent de platea i el primer pis". Entrant en matèria estrictament literària, la qualifica de "comèdia moderna", "d'una fraseologia impecable i d'un diàleg exquisit. Quan s'escolta, dóna la impressió atraient d'una dolça i sentimental musica que hom sent al lluny... Encisa!". L'endemà, l'11 d'abril, el *Diario de Gerona*²⁸² també es fa ressò de la representació i especifica que "el Sr. Palol obtuvo un éxito franco y sólido".

Una mica més tardà a publicar la crítica de l'obra és l'*Empordà Federal*²⁸³, en la qual Joan Desclot no s'està de dedicar una extensa ressenya a emfasitzar, amb certs matisos, la qualitat literària de la peça paloliana. En efecte, en una publicació que data del 17 d'abril, remarca que

"l'aletejar sempre delicat del diàleg, el tó irònic a voltes profund i sempre el·legant, la subtilitat i bellesa del pensament donen a *Senyoreta Enigma* un caient exquisit

²⁸⁰ *Alt Empordà* (1920, 10 d'abril): p. 3.

²⁸¹ *La Veu de l'Empordà* (1920, 10 d'abril): p. 4.

²⁸² *Diario de Gerona* (1920, 11 d'abril): p. 6.

²⁸³ DESCLOT, Joan. "Al principal. Companyia Daví-Vila." *Empordà Federal* (1920, 17 d'abril): p. 2.

de modernitat poc corrent en obres del seu gènere. Aquesta comèdia és un acert literari del seu autor. Però, com a obra essencialment literària, se troba potser quelcom lleugera de valoracions humanes la seva acció, i d'aquí que les figures siguin, més que figures, figulines: bibelots de carn que juguen el joc del amor amb un sentit massa superficial de la vida. I això que notem no és un retret –já que, quedant-nos en el punt de vista de la literatura, en *Senyoreta Enigma* no sabríem trovar-hi cap defecte i si moltes bones qualitats-, sinó una particularíssima observació. La massa del públic no té encare, per desgracia, prou cultura artística per a poder apreciar degudament les refinacions de causticitat espiritual per a que elles per sí soles puguin encloure tota la valoració d'una obra escènica i, amb raó o sense, exigeix, a més de la literatura, moviment i fibra passional, virtuts que en la comèdia d'En Miquel de Palol s'hi troven en inferioritat davant la volada suau i altíssima a que en tot moment se remonta el literat. I aquest excés d'honradesa artística que, relacionant-la amb les exigències de la generalitat dels públics, és en perjudici material de la plasticitat o, mellor, de la "picardia" teatral, recau en una amortiguació del èxit que obtindria amb tota rotunditat la pulcríssima producció del notable escriptor gironí. No obstant, en la vetlla de la seva estrena a Figueres, *Senyoreta Enigma* fou escoltada amb fruïció, aplaudida amb justícia i reclamat a les taules el seu autor".

El 2 de juny de 1920²⁸⁴ aquesta peça s'escenificà al Teatre Municipal de Girona. De fet, a la vigília de l'estrena, el *Diario de Gerona* anuncia que "la aplaudida compañía de declamación Vila-Daví dará dos únicas funciones en el Teatro Principal hoy y mañana para dar a conocer dos obras²⁸⁵ recién estrenadas en Figueras, con gran éxito".

La primera crítica que surt és a *El Autonomista*, concretament el 4 de juny. En un text en homenatge a l'autor, el signant de l'article en destaca principalment el llenguatge emprat i el retrat psicològic dels personatges:

²⁸⁴ El *Diario de Gerona* del 16 de maig de 1920 (p. 7) anuncia que "los próximos días 1 y 2 de junio actuará el Teatro Principal la notable compañía cómica dramática Vila-Daví, dando a conocer las dos obras de gran éxito en la temporada que acaba de realizar en Figueras, *La Miraculosa* de Ambrosio Carrión y *Senyoreta Enigma* de Miguel de Palol." Vegeu, també, "Crónica." *El Autonomista*. (1920, 17 de maig): p. 2.

²⁸⁵ Aquesta nota periodística es refereix a la representació de *La Miraculosa* d'Ambrosi Carrión i *Senyoreta Enigma* de Miquel de Palol.

“*Senyoreta Enigma* podria llamarse *Mademoiselle Enigme* y triunfar en París. No sonría el lector malicioso, porque no rectificamos el elogio, que ha sido muy meditado antes de escrito. Podría triunfar y triunfaría, porque constituye un haz de sutiles observaciones psicológicas llevadas al tablado de la farsa con una honradez rara; porque se halla limpia de garrulerías y de enfáticos declamatorios; porque sus personajes se mueven con tal sencillez que no se advierten los hilos de la trama; porque purificó el lenguaje de oropeles y de hojarascas, y porque cultivó la ironía sin caer en grotescas payasadas”²⁸⁶.

En un artículo del *Diario de Gerona*²⁸⁷, publicado el 5 de junio y firmado por J. P., se lee esta crítica:

“La obra tiene una consistencia tal que nos aventuramos a profetizar que la seva estrena a Barcelona constituirá un verdadero acontecimiento literario. La comedia es de tendencia moderna: podemos decir que en ella no hay trama; pero el diálogo es tan sutil, los personajes se mueven con tanta gracia y naturalidad, las pequeñas ironías son tan finas, que el desenrollado de la obra tiene al público como sugestionado y es dable disfrutar, en ella, de bellezas en raras producciones ovadoras. La figura entremaliada de Marta, gentilmente interpretada por la senyoreta Vila, es de un relieve y de un encanto incomparable; el pintor cubista Cleón está magistralmente plasmado y su interpretación que le da el señor Lluellas es ciertamente destacable. El señor Davi fue un Eduard interesantísimo y la gentil senyoreta Valentí, era deliciosa en su interpretación del papel de Rosina, tal vez una de las mejores de los personajes más bien dibujados de la obra, con sus ingenuidades y delicadesas. Hay además en esta, un personaje delicioso, el señor Obiols, que fue a la perfección el señor Mantua; hombre de negocios y amigo de los artistas, el pobre hombre se debate con la seva migradesa intelectual que no le deja terminar sus palabras seguidas, y a falta de estas palabras que no le brollen, el hombre riu... riu siempre. El ambiente de la obra es muy noucentista; tal vez alguien lo vea un poco decadente; nosotros no, porque la fina ironía que en ella domina le da un toque de algún concepto reluciente. En Palol, ha donado al público una obra de teatro muy destacable; el género que nuestro amigo ha

²⁸⁶X. “Senyoreta Enigma.” *El Autonomista*. (1920, 4 de junio): p. 1

²⁸⁷J. P. “Senyoreta Enigma.” *Diario de Gerona* (1920, 5 de junio): p. 2.

portat al teatre, gairebé és verge en el teatre català. I nosaltres creiem que, actualment, es l'únic o el principal viarany per el qual deurà transcórrer la producció dels autors, per a major gloria i foment del teatre català. Aquest ja està replé de ruralisme i, els temps actuals, tan tempestejats per les noves idees que germinen en el sí de les ànimes adolorides, deu recollir les ànsies, les passions i les miseries dels homes d'ànima delicada i vida de ciutat, que son les ciutats actualment les encluses aont se bat el metall de l'avenir i son els ciutadants principalment, els soldats de les noves creuades que en l'art i en el viurer feran el miracle del renovellament espiritual dels pobles”.

El diari olotí *La Comarca* publica la seva crítica el 19 de juny²⁸⁸:

“*Senyoreta Enigma*, comèdia en dos actes, és una delicada llatinadura en el seu gènere, tal vegada no adaptable a tots els paladars per l'alt concepte que de la fina sensibilitat artística fa expressar a tan hermoses figures com *Marta*, la distreta bohèmia, que, en les seves abstraccions per les elevades regions de la intel·lectualitat, vivint en un superior feminisme, no li dóna importància al sexe; i com de la seva antagonista *Rosina*, la deliciosa ingènua, que en un ben trobat contrast, la sostreu del romàntic plantonisme amorós al suplantar-la (a *Marta*) en la conquesta del cor de *Eduard*, per desaprensiva extravagància de deportiu snobisme rebutjat, brusc despertar de la seva feminitat, que consisteix el *clou* de l'obra”.

El 26 de gener de 1921 *El Autonomista*²⁸⁹ es fa ressò que, el passat diumenge, la companyia Davi-Vila estrenà *L'enemic amor* a Reus “con lisonjero éxito”. Pocs dies més tard, el 5 de febrer, *El Baix Penadès*²⁹⁰ anuncia l'actuació al Teatre Goya, durant la temporada de Quaresma, de la “notabilíssima companyia comic-dramática” de Maria Vila i Pius Daví. Després de recitar el llistat d'obres que han contribuït que l'esmentada companyia assolís “sorollosos exits arreu”, se centra exclusivament al repertori català i, entre les obres citades, s'hi troba *Senyoreta Enigma*. Es matisa, al final de la notícia, que “la presentació de les obres será acuradíssima portant la companyia decorat nou

²⁸⁸ “De teatre.” *La Comarca* (1920, 19 de juny): p. 290-291.

²⁸⁹ *El Autonomista* (1921, 26 de gener): p. 2.

²⁹⁰ *Baix Penadès*, núm. 777 (1921, 5 de febrer): p. 3.

expofés, propietat seva, i no escatimant res per a que les representacions sían veritablement esplendides”.

Un mes més tard, el març de 1921, la revista *D'Ací d'allà*²⁹¹ es féu ressò de l'estrena, en el Teatre Goya de Barcelona, de les obres palolianes *L'enemic amor* i *Senyoreta Enigma* a càrrec de la companyia Vila-Daví²⁹². La crítica és succincta, però clara: “obres fines i matixades, que agradaren força”. En la mateixa línia, *La Publicidad* noticia la representació d'aquestes dues peces dins el cicle de “más de media docena de estrenas ya saboradas favorabilísimamente por los públicos de importantes poblaciones de Cataluña”. Just abans de figurar el nom de les obres palolianes esmentades, un apunt general sobre els autors, entre els quals s'hi inclou, també, la figura de Miquel de Palol: “Hay entre los literatos, autores de las obras que presentarán, algunos jóvenes de vigorosa potencialidad dramática, reputados como dignos sucesores de los grandes maestros de la literatura catalana”²⁹³. Quatre dies més tard, també se'n fa ressò el *Diario de Gerona*²⁹⁴ i en l'edició del 13 de març en resseya la representació. A part de felicitar l'autor, amic del rotatiu, a qui denomina “pulcro literato gerundense”, esmenta, de manera concisa, que l'obra fou estrenada “con gran éxito”²⁹⁵.

Pocs dies després, el 17 de març, *La Vanguardia*²⁹⁶ ressenya juntament *Senyoreta Enigma* i *L'enemic amor*:

«Del mismo autor fué dada a conocer “La Senyoreta Enigma”, producción que es todo lo contrario de la anterior [*L'enemic amor*], hasta obligar a que supongamos si corresponde a fecha precedente. Por lo menos se da con cierto énfasis juvenil,

²⁹¹ *D'Ací d'allà*, núm. 3 (1921, març): p. 237.

²⁹² Així ho anuncia, també, *La Vanguardia* el 4 de març (p. 17) i acota les representacions des del “martes 8 hasta Semana Santa”. Entre el llistat de representacions programat, s'hi troba *Senyoreta Enigma* i *L'enemicamor*. Així mateix, quatre dies després, el 8 de març, el mateix rotatiu anuncia que el proper dijous a la nit tindrà lloc l'estrena de *L'enemic amor*. De fet, així ho recorda el 10 de març el diari i anuncia el preu de les entrades per a l'esmentada funció: “butaca: 2,50; general: 0,50.”. El dissabte següent, el 12 de març, *La Vanguardia* (p. 15) fa públics els preus de les entrades per veure *L'enemic amor* durant la mateixa tarda: “butaca: 1,50; general: 0,40.” En la mateixa notícia també s'anuncia l'estrena, a la nit, de *Senyoreta Enigma*.

²⁹³ *La Publicidad*, (1921, 4 de març): p. 3.

²⁹⁴ *Diario de Gerona*, (1921, 8 de març): p. 3. El mateix dia *La Publicidad*, en l'edició del matí, també recorda l'estrena de *L'enemic amor*. Vegeu *La Publicidad* (1921, 8 de març): p. 5.

²⁹⁵ *Diario de Gerona* (1921, 13 de març): p. 5.

²⁹⁶ *La Vanguardia* (1921, 17 de març): p. 18.

del que està despojada la otra comedia, de naturalíssima trama y caracteres bien dibujados».

El mateix dia i un dia després, el 18, el crític A. C. de *La Publicidad* ofereix una comparativa entre les dues peces:

“Después de *L'enemic amor* la otra comedia de Miguel de Palol [*Senyoreta Enigma*] nos pareció bastante inconsistente. Es indudable que el ambiente, donde se desarrolla la acción de la *Senyoreta Enigma*, no es familiar al señor Palol. Los caracteres de los personajes se nos revelan con más ambigüedades que en *L'enemic amor*. No hay bastante con afirmar que una mujer es artista y un hombre literato, hay que demostrarlo, y los tipos traídos a la escena deben caracterizarse, no con palabras más o menos bellas, sino con hechos y genialidades que los distingan, que los pongan de relieve y los hagan inconfundibles.

En la *Senyoreta Enigma* hay más literatura que psicología. Se dicen cosas y se plantean problemas a base de sutilezas pero no sucede nada extraordinario, nada de lo que suele acontecer entre seres de una sensibilidad superior y de un temperamento original. En *L'enemic amor*, Palol hurga en la vida; en la *Senyoreta Enigma*, en el vacío²⁹⁷.

Durant el mes d'abril, *D'Ací d'allà*²⁹⁸ noticia, altra vegada, l'estrena de les dues obres esmentades, juntament amb altres drames i comèdies d'autors com Prudenci Bertrana, Joan Puig i Ferrer o Ambrosi Carrión. La revista conclou que, “totes elles han obtingut bons èxits” i “algunes l'han assolit ben sorollós, responnent a la vàlua de llurs autors”.

El Autonomista, el 29 d'abril, s'afegeixal gavadal d'elogis que despertaren les dues peces i constata que, “després de la lectura detinguda d'ambdues obres, es confirma la impressió rebuda en veure-les representades: el diàleg és fàcil i espontani, el llenguatge és correcte

²⁹⁷A. C. «La “Senyoreta Enigma”, de Miquel de Palol; “Bon amor no vol cadenes”, de E. Lluelles; “El pes del fruit”, de P. Cavallé.» *La Publicidad* (1921, 18 de març): p. 4 i A. C. «La “Senyoreta Enigma”, de Miquel de Palol; “Bon amor no vol cadenes”, de E. Lluelles; “El pes del fruit”, de P. Cavallé.» *La Publicidad* (1921, 19 de març): p. 3.

²⁹⁸*D'ací d'allà*, núm. 4 (1921, abril): p. 316.

i viu, l'ironisme és suau i de bona llei, els personatges son fermament construïts”²⁹⁹. L'11 de juny de 1921 el *Diario de Gerona* anuncia que, en el marc del proper Congrés de Metges de Llengua Catalana que se celebrarà a la ciutat, una notable companyia vindrà a representar *Senyoreta Enigma* i *L'enemic amor*³⁰⁰. Just un mes després, l'11 de juliol, *El Autonomista*³⁰¹ es fa ressò de l'estrena, al Teatre Principal de Figueres, d'aquesta obra a càrrec de la companyia Ferràndiz Lluelles.

El *Diario de Gerona*, el 14 de novembre de 1923³⁰², anuncia que «durante la presente temporada serán estrenadas en uno de los principales teatros de Madrid, por la notable compañía Vila-Davi, las obras del literato gerundense Miguel de Palol “Senyoreta Enigma” y “L'enemic amor”, cuidadosamente vertidas al castellano por Valentín de Pedro³⁰³». Malgrat aquesta notícia, no s'ha trobat cap més ressò periodístic d'aquesta estrena ni tampoc la traducció castellana feta per aquest periodista argentí.

4.3.2. Comentari literari

Tot i que aquesta comèdia guarda nombroses similituds argumentals amb les obres posteriors *L'enemic amor* i *Les petites tragèdies* –fins al punt de poder-les considerar, juntes, gairebé una trilogia- el cert és que, quant a l'estructura, en divergeix lleugerament, ja que està composta per només dos actes. Suficients, alhora, per embastar un teixit argumental sentimentalment complex que, seguint la tònica dramàtica de Palol, presenta, al final de la peça i de forma sobtada, una fàcil resolució.

Contextualitzada en un ambient burgès i protagonitzada per uns personatges artísticament cultivats, aquesta obra transcorre en relativament poques hores, tot i que, en aquest cas, les referències temporals són ben escasses. Seguint la preferència paloliana pels conflictes –gairebé sempre amorosos- poc dilatats, la comèdia presenta, desenvolupa i conclou un recorregut argumental prou còmode i, en certa manera, previsible.

²⁹⁹ *El Autonomista* (1921, 29 d'abril): p. 2.

³⁰⁰ *Diario de Gerona* (1921, 11 de juny): p. 6.

³⁰¹ *El Autonomista* (1921, 11 de juliol): p. 2.

³⁰² *Diario de Gerona* (1923, 14 de novembre): p. 5.

³⁰³ Valentín de Pedro (Tucumán, 1896 – Buenos Aires, 1966).

Fent cas de l'acotació que precedeix la primera escena, l'autor ambienta aquesta peça teatral en "l'època actual": en concret, doncs, a la segona dècada del segle XX, "en el vestíbul d'un elegant xalet vora mar³⁰⁴". Es pot deduir, per aquesta breu descripció, que els personatges són de classe alta i que, per uns dies, gaudiran d'un temps de relaxació i oci. Les relacions conflictives entre els protagonistes, però, tallaran la calma que, en aparença, els emmarca i faran fluir rancors passats encara latents en la pròpia consciència. Un retorn inesperat al poble natal, acompanyat d'un amor persistent i enigmàtic, actuaran de teló de fons d'un conflicte amorós a tres bandes, un triangle passional en cerca de l'amor ideal, que ha de ser, sempre –almenys des de l'òptica paloliana- desinteressat i vertader.

a) Acte primer

L'obra comença amb una conversa anodina a l'hora del te. Uns quants personatges, en concret cinc, debaten sobre si és més agradable prendre aquesta infusió vora mar o "en aquell estudi de ciutat, tan artificial, tan gris" (p. 170). El cert, però, és que aquest diàleg, en aparença banal, serveix de carta de presentació dels interlocutors, alhora que embasta, a grans puntades, el passat biogràfic d'alguns dels personatges. En concret, apareix a la conversa el senyor Obiols i la seva predilecció per Marta, l'ofici artístic d'aquesta última i de Cleon, l'èxit novel·lístic d'Eduard i la seva necessitat de repòs. A propòsit d'aquest últim, és fàcil intuir ja des de l'inici que la relació que l'uneix a Marta és dual i, sovint, sinuosa. De fet, Marta, que es presenta davant al lector com una persona únicament interessada pel poder adquisitiu d'Obiols, és la insígnia de la modernitat femenina, ja que, com es veurà en escenes posteriors, somnia una vida lliure, sense cadenes familiars que li oprimeixin la carrera artística. De fet, Eduard la presenta, als ulls del lector, com a diferent de les altres dones perquè aquestes, segons el seu parer, "són unes petites joguines que solen tenir el mecanisme en el cor..." i ella el posseeix "en el cervell" (p. 172). Marta, en aquesta escena, s'encarrega de mostrar obertament veneració per l'Eduard artista, però antipatia per l'home que s'amaga darrere la seva màscara d'escriptor. Una relació paradoxal i tortuosa que busca l'equilibri en el vessant professional, però que s'esfondra en el caire personal. Seguint aquesta línia, Marta té clar que "els escriptors no tindrien de

³⁰⁴ Seguint de prop la biografia de l'autor, és fàcil establir un paral·lelisme entre aquest context d'estiueig i la segona residència de Palol a Platja d'Aro, que fou, en nombroses ocasions, marc de composició de la seva obra.

donar-se jamai a conèixer” perquè “no tenen dret a desil·lusionar, amb les seves petites vulgaritats, el seu públic³⁰⁵” (p. 172). En aquesta mateixa escena apareixen també els germans Robert i Rosina, cosins d'Eduard, que en quadres posteriors, gaudiran de major protagonisme argumental. De moment, però, serveixen per cloure aquest primer diàleg, ja que, amb el pretext d'acompanyar Eduard a unes visites mèdiques, s'absenten de l'escena, també, Marta i Rosina. Abans de marxar, però, Marta adverteix Eduard que “tu deus quedar-te a treballar” (p. 173) i aquesta indicació que, a primera vista pot resultar vana i circumstancial, resultarà, escenes a venir, la clau de volta de què se servirà el novel·lista per trasmutar la relació que l'uneix amb la musa de la seva inspiració.

La segona escena, merament de traspàs argumental, presenta a l'espectador un quadre pintoresc, on les acotacions juguen un paper tan o més important que la pròpia conversa. En efecte, tal com es descriu en acabar el primer diàleg, Cleon aprofita la solitud de l'escena per mostrar-se afectuós amb Maria, la cambrera. Tot i que aparenta cap a ella un interès efusiu, el cert és que Cleon, creient-se en un estament social superior a la criada, malda per aconseguir un tracte de favor que apaivagui el seu desig. Una escena breu i distesa que, lluny de posseir transcendència argumental, serveix, en definitiva, de baula d'unió amb el quadre següent.

Una pipa³⁰⁶ de tabac anglès serveix de pretext per enfil·lar una conversa reveladora i sincera entre Cleon i Eduard a l'escena tercera. Un sol comentari, sobre si Eduard restarà molt de temps al poble costaner, suscita una divagació extensa sobre la seva pròpia concepció de la vida i, també, de l'amor. Mentre, d'una banda, Eduard es mostra distret i dubtós, Cleon, de l'altra, té clar que, de moment, la vila li ofereix un marc idíl·lic on poder pintar i, alhora, evadir-se. De cop i volta, però, la fredor d'un retret d'Eduard fuetja la conversa tot just començada: “Saps que ets un mal amic...?” (p. 174). Cleon, confós per la intenció de la pregunta, creu que va dirigida cap al tracte afectuós que manté amb la minyona, però Eduard, contundent, explicita que no entén per què ha dut Marta al poble. És en aquest punt on el lector rebla la creença que la relació entre Eduard i Marta està teixida de malfiança. Cleon, per la seva banda, malda per convèncer Eduard de la seva

³⁰⁵ Arribats en aquest punt, Robert matisa: “I menys si el seu públic és curiós i femení... donat sempre a fantasies.” Aquesta opinió, feta des del conservadorisme d'alguns dels personatges masculins de Palol, relega el gènere femení a una segona fila intel·lectual, alhora que l'encasella en un model de pensament capriciós i caòtic.

³⁰⁶ El detall de la pipa podria constituir una referència autobiogràfica de l'autor.

innocència i confessa que “no he sigut jo qui l’he duta; ha estat ella que m’ha fet venir...” (p. 175). Tot i que en un principi Eduard es mostra reticent a creure’l, a poc a poc, se sincera i confessa que, si ha deixat tan d’hora el seu estudi i s’ha refugiat a la seva vila natal ha estat per covardia. I, unes paraules més enllà, explicita: “he fugit de mi mateix. He fugit de Marta... sí, de Marta, de por... d’estimar-la” (p. 175).

De fet, tot i que fins ara la intuïció resultava prou palesa, el fet de pronunciar les paraules justes sense recança ve a rubricar la certesa que la relació que uneix Marta i Eduard no és únicament d’admiració mútua, sinó que, disfressada de falsa amistat, traspasa el llinar de l’amor. Cleon, davant tan sobtada revelació, insinua que, potser, “la mateixa causa que et feia a tu fugir, no feia a ella perseguir-te...” (p. 175). Malgrat aquesta creença, però, deixa clar que Marta no li ha contat res i aprofita l’avinentesa per oferir a Eduard, i al mateix lector, la seva particular concepció de l’amor: «Jo, l’amor, només el comprenc com en la pintura, per “volums”, o com en la literatura, per “entregues”, i les dones, qui més qui menys, també el comprenen així. Això del platonisme, és una mena de covardia que han inventat els denerits i que a elles no les hi convé de cap manera» (p. 175). Eduard, fent mostra de confiança cap a Cleon amb motiu de la vella amistat que els uneix, exposa amb detall la seva coneixença amb Marta, que es remunta fins a la seva joventut, quan ell “venia de províncies, amb la il·lusió de fer de periodista a ciutat i amb una novel·la romàntica publicada, com a fulletó, en un setmanari local” (p. 176). Tot i que en posteriors intervencions desgranarà els detalls de la seva relació, convé apuntar, arribats en aquest punt, que la descripció que fa Eduard de la seva condició de jove de províncies que prova de cercar una oportunitat professional a la capital catalana enllaça amb la biografia del propi autor, ja que també el mateix Palol marxà, en els anys de joventut, de Girona amb la il·lusió d’obrir-se un camí, com a intel·lectual i escriptor, a Barcelona. Tot i que divergeix en el resultat –ja que Eduard s’erigí, finalment, com un novel·lista d’èxit- el cert és que, en aquesta part de l’obra, ficció i realitat semblen donar-se la mà.

Durant el seu relat, Eduard presenta Marta sota una lleugera pàtina d’enigma: “Però era només una dona que em mirava en passar. Ni sé el seu nom, ni ens vàrem parlar mai. [...] Més tard, jo la vaig tornar a trobar. [...] Allà potser s’anomenava Kety, o Margot... però és igual...! Què importa! Jo li vaig donar un nom, també: Senyoreta Enigma!” (p. 176). Queda clar, doncs, que és la mateixa Marta, l’estimada, qui s’amaga darrere el títol de l’obra, una dona camaleònica i passional, capaç d’aconseguir, “per la seva voluntat”

(p. 177), la seva popularitat com a novel·lista i una consegüent fortuna que havia de “satisfer tots els capricis de literat que llavors cobejàvem” (p. 177). Amb tot, però, Cleon observa Marta des d’un altre prisma i creu que, encara que, com d’altres que ha conegut, “són dones boniques” i “intel·ligents”, estan “tallades totes a la faisó de les estudiantes russes de novel·la”: és a dir, “es creuen originals i no són més que el reflex de l’home a qui segueixen; [...] són lliures i se saben alçar a les cinc del matí esclaves de sorprendre una irisació nova a la sortida del sol; és la cosa més complicada i paradoxal que vulguis. Però quan comencen a tenir el primer cabell blanc, et sorprens trobant-les en un piset humit de qualsevol vila oblidada, casades amb un bon botiguer i voltades de quatre o cinc criatures” (p. 177).

Tot i aquest retrat esporàdic que Cleon engipona de cop i volta, Eduard no canvia d’opinió vers la seva estimada: “Marta no és així” (p. 177). Amb tot, però, no s’està de puntualitzar que “ella estima l’artista, l’escriptor mentre viu o crea la seva obra; però a l’home, no” (p. 177). I encara va més enllà en manifestar que “l’enamorat, per a ella, és un ser enemic que vol traure-la de la seva torre d’ivori, on hi és lliure i sobirana, per a encadenar-la a les miserietes de la terra...!” (p. 177). Eduard, en aquest punt i potser sense ser-ne conscient, caracteritza la seva companya com a artista: és més, com a dona-artista. És a dir, Marta, prescindint del pes de la tradició que la fermaria a casa pel sol fet de pertànyer al gènere femení, s’obre camí en un món artístic marcadament masculí seguint una mentalitat moderna i pionera per l’època. És per aquest motiu que, refusant qualsevol amor que li recordi la seva condició de dona, prefereix viure aïllada i sola, abans que supeditada als deures conjugals: una voluntat complexa que la conduirà, escenes a venir, al sacrifici de la renúncia amorosa.

Cleon, però, encara insisteix i matisa que “ella ha tingut interès en saber on eres i venir a buscar-te... I això, per alguna cosa ha sigut...!” (p. 178). Eduard té clar que no ha estat per ell, la vinguda, sinó “per egoisme, per estimular el meu treball, per estar a l’escalf del meu èxit, per a acusar-me de covardia” (p. 178). I, empès a comprovar els límits d’un amor que destria “dues naturaleses”, la de l’artista i la de l’home, es llança a “suprimir aquesta doble personalitat meva!” (p. 178). Per aquest motiu la seva decisió és ferma i resolutiva: “Ja no escric més. Sóc al poble, i m’hi quedo...” (p. 178), encara que ben contrària a l’advertiment amb què Marta tancava la primera escena: “tu deus quedar-te a treballar, sents? A treballar força...!” (p. 173).

Amb l'arribada de Marta es constitueix la quarta escena, un quadre merament de traspàs, que serveix per propiciar la marxa de Cleon que, després de la descripció poètica que li ofereix la pintora, accedeix d'anar a contemplar la "bella tarda de mar" (p. 179).

Per trencar el gel que incomoda Marta i Eduard a l'inici de l'escena cinquena, l'escriptor s'interessa per Robert, mentre ella li allarga la correspondència que ha recollit de camí. Amb tot, però, Eduard es mostra poc receptiu, fins i tot amb la darrera publicació de la revista d'art que li dediquen i que Marta li llegeix amb entusiasme. Li demana de fumar –atribut característic de la seva modernitat- i es desfà en elogis a l'hora parlar del "refugi" (p. 179) escollit per treballar. Eduard, davant el comentari, no s'està d'ironitzar: "Poc amagat, encara, veritat? M'hi heu trobat de seguida" (p. 179). Marta li confessa que els ha guiat "el rastre que deixa la teva popularitat", tot i que Eduard admet que "en la pau d'aquest poblet assoliat, no hi ha pas tingut eco les trompetes de la fama..." (p. 180). I, seguidament, s'interessa amb to maliciós per cercar algun altre motiu ocult en la seva vinguda: "Res més t'hi ha guiat...?" (p. 180). És evident que, en aquest punt, Eduard vol anar més enllà i espera una resposta en clau passional, tot i que no troba més que una contestació convencional: "Què vols que m'hi hagi guiat més, sinó l'afany de treballar amb tu, a prop teu, com sempre..." (p. 180). Marta s'entesta a no voler perdre l'amistat que els uneix i desentén els comentaris amorosos que li dirigeix Eduard: "Calla, calla, i no diguis vulgaritats, home. Escriu, fantasia, posa les coses ben lluny, ben lluny... que com més reals són, com més a prop nostre són, menys valor tenen..." (p. 180). És així com rubrica la imatge de la torre d'ivori tot just perfilada per Eduard en escenes passades: Marta, aïllada en el seu compartiment artístic, prefereix observar el món amb perspectiva i distància.

La voluntat artística de Marta és insistent i demana a Eduard de veure les proves de la darrera obra. Al·legant que necessita renovar-se per no cansar el públic, comunica a Marta la seva intenció de retirar-se. Tot i que Marta és del parer que la seva obra "és sempre nova i interessant", Eduard manifesta sentir-se cansat de trobar sempre "la idea nova, la imatge precisa" i sent que la seva ànima "necessita una renovació, una fe, un entusiasme", ja que, "sense això, la vibració és impossible!" (p. 181). I, empès per una ànsia de sinceritat inaudita, admet que ha estat ella mateixa qui "així m'has transformat" perquè "mentre tu vetllaves el meu treball, mentre tu guiaves el meu esperit allà on volies, no vares saber

evitar que jo m'enverinés de mi mateix, de la meva pròpia obra" i "aquella dona que havia posat totes les joies de la vida arran de dits, perquè jo, perseguint-la, fes via, via... va posar-hi també, poc a poc, l'amor" (p. 181).

Marta, manifestant encara opacitat de sentiments en relació amb l'amor confés d'Eduard, creu que també és estimar "posar el meu esperit camí del teu, viure de les teves alegries, formar-se dels teus somnis" (p. 181). Eduard, però, confessa que "no és aquest l'amor que jo vull de tu..." perquè no "el vull pas el teu esperit esquerp i impossible", [...] "vull en tu a la dona nova que esventi tots els fantasmes que la joventut forjava..." (p. 182). Finalment, i per segellar el seu amor sincer, gosa demanar-li de contraure matrimoni ara que "la joventut ha fugit" i "les terres de bohèmia són lluny" (p. 182). Amb tot, però, Marta es defineix com una ànima "lliure, esquerpa, sola" i admet que s'ofegaria "en aquesta pau que m'ofereixes" (p. 182). Sigui quin sigui el seu destí, té clar que, de moment, no és "el de burgeseta que vol emmaridar-se..." (p. 182). I acaba amb un retret: "Però, per què m'ho heu de recordar tan sovint que sóc una dona...!" (p. 182). Queda clara, doncs, la seva posició ideològica davant d'una convenció social que la relega a uns clixés que ella troba anquilosats i involutius.

Amb l'arribada de Rosina i Robert, després d'unes visites mèdiques a unes barraques de pescadors, s'inicia la sisena escena. A propòsit de la descripció que fa Rosina del tarannà de les criatures que ha tractat durant la tarda, sorgeix la idea que Robert s'hauria de casar. Marta, que ha estat escoltant la conversa sense intervenir-hi, admet que, al poble, "no deu quedar altre remei" que casar-se, ja que "a l'hivern, deu ésser molt trist". I, seguidament, conclou amb sornegueria: "Però, la veritat; no és gens falaguer pensar que a la primavera poden sortir al carrer tot un ramat de conillets d'índies..." (p. 183). Aquesta afirmació, de caràcter sentenciós, ve a constatar, encara més, el caràcter independent que la caracteritza i l'aversion que manifesta envers el matrimoni, sinònim, per a ella, de manca de llibertat. Davant tanta sinceritat, Eduard es mostra enutjat i Marta el titlla de "gentil burgès" (p. 183). Queda clara, doncs, la perspectiva oposada de mires que enfronta l'artista -Marta- amb el burgès -Eduard. Una oposició que ve reblada per la mirada ingènua de Rosina, que encara respira "a cera de col·legi de monges" i veu "la vida bonica com una estampa" (p. 183). Amb tot, però, l'autor prefereix no insistir més en aquest enfrontament d'opinions i deixa que sigui Rosina qui trenqui la conversa amb el propòsit de preparar la cistella per a dur al bot. Recita amb entusiasme el menú i, irònicament, insinua a Marta

que la seva compota de prunes “deu fer olor de convent de monges” (p. 183). I, sobtadament, manifesta un interès desconegut per Eduard: “Eduard, que no et vesteixes per venir? No veus que així no faràs cap conquesta? [...] Un artista el primer que ha de fer és buscar l’harmonia, el color... oi, Marta? I en el bot, que és tot blanc, no hi escau pas el teu uniforme d’artista...” (p. 183). Una apreciació que Marta conclou amb un comentari sarcàstic: “Sembles més aviat un pastor protestant que un...” (p. 184). La frase, inacabada, s’encarrega de completar-la Eduard: “Que un somniador, vols dir; no és cert?” (p. 184). Però, amb tot, no és Marta qui corrobora la veracitat de les paraules de l’escriptor, sinó que, actuant altra vegada de nexa conclusiu, Rosina avia la sortida de manera exhortativa: “decideix-te, home, de pressa... Sembla que te’n passi alguna...!” (p. 184). Certament, tot i que per a Rosina només sigui una intuïció voladissa, el cert és que l’amor ofegat que sent per Marta li apaga l’ànima, a més de l’aparença.

Rosina, en començar l’escena setena, es preocupa per Cleon, però Marta li comunica que “té por al mal de mar” (p. 184). Tot i així, Rosina té la intenció d’anar-lo a buscar i Marta suposa que deu “ésser, a l’hostal, a fer bodegons” (p. 184). Robert, però, matisa que “aquesta vegada us equivoqueu” i que és “a vila, a fer de comerciant” (p. 184). Davant la resposta incrèdula de Marta, Robert conta que l’ha vist entrar casa d’un granaire amb el senyor Obiols. És evident, arribats en aquest punt, que la rellevància de l’escena recau precisament en la menció d’aquest nom, d’Obiols, que actuarà, tenint en ment l’enamorament que Eduard sent per Marta, de clau de volta per a la resolució del conflicte. Serà precisament ell –que Robert descriu com a “amateur, borsista, negociant” (p. 184)- qui despertarà sentiments de gelosia a Eduard i qui el conduirà, sense saber-ho, als braços de la seva cosina Rosina.

Una conversa íntima entre Marta i Rosina ocupa la totalitat de l’escena vuitena i ve a ratificar aquesta última idea tot just esbossada. Sense entrar encara en el terreny dels sentiments amorosos, Marta insisteix a caricaturitzar el seu pretendent: “un tenorio que es tenyeix el bigoti i que porta bissunyé. Ridícul i pràctic com un Don Joan modern: que, pensant-se que és el mateix una dona que una mercaderia, aprofita el passatge reduït de les festes, per a fer art, comerç i dones, a la vegada” (p. 185). Es fa evident, doncs, que, coneixent el caràcter volander de Marta, el senyor Obiols queda lluny de les seves preferències amoroses. Tot i trobar-lo divertit i admetre que li agradaria “tenir-lo ben meu, com un ninot que enraonés”, el cert és que, com verbalitza Rosina, “sort que dius el que

no sents...” (p. 185). Amb tot, però, insisteix: “Un home com ell pot ésser el més repugnant dels homes i el millor dels marits. Com que no sap el que és la pura estimació, no té dret a ésser gelós, ni exigent; té el cervell prou limitat per a què la dona pensi per ell, i això sempre és una garantia de que no li farà fer el ridícul. I és prou ric per a voltar-se d’apariències...” (p. 185). Tal com es desprèn de l’acurada descripció tot just esmentada, queda clar que, si Marta mostra un interès aparent pel senyor susdit és, únicament, perquè li proporciona una distracció distesa i sense compromisos. El considera un objecte personal a mercè del seu arbitri, una ment poc privilegiada, apta per permetre que un intel·lecte rebuscat i hàbil com el d’ella se n’apoderi sense treva. En aquest tipus de relació, l’amor és un sentiment menystingut; fins i tot, un recurs volàtil inventat, “una paraula, una figura retòrica” (p. 186). Rosina, però, rep l’embat de la confessió de Marta amb reticència, perquè, encara ingènua i infantil, s’imagina un amor protector i convencional, “precisament tot el contrari d’això que tu dius” (p. 186). Somnia un home “fort, dominador”, que li arranqui el desig i la voluntat per tal de seguir-lo i obeir-lo “i jamai, jamai, ni en el més amagat del pensament, podria voler una altra amistat o una altra coneixença que pogués donar-li gelosia...” (p. 186). Es fa evident, per aquesta sobtada revelació, que ella, fidel a la tradició inculcada, té una actitud completament antagònica a la de Marta i, mentre aquesta última lluita per posseir els mateixos privilegis i llibertats que un home, Rosina prefereix quedar-se a redós d’una vida conjugal previsible i còmoda. Marta té clar quin tipus d’educació ha rebut l’amiga: “tu penses des d’una petita vila, com una dona casolana, a qui tot és velat i nuvolós encara...” (p. 186). Ella, en canvi, es presenta com a paradigma de la dona-artista i admet que “l’art és cruel” perquè se sent “impura” després d’entregar “l’esperit a totes les coses”, malgrat que “els llavis no hagin petonejat mai a ningú” (p. 186): Marta no estima, no creu en l’amor físic, perquè s’ha entregat de forma perenne i passional a l’Art. Rosina se’n compadeix, una mica, potser, per incomprensió, i, davant la pregunta insistent de Marta que malda per saber qui és l’enamorat que la té desvetllada, no pot més que ruboritzar-se davant la compareixença sobtada d’Eduard. Les paraules, doncs, sobren i l’aflorament dels sentiments dóna via lliure a la certesa.

L’escena novena, curta i de traspàs, s’inicia amb el consentiment de Rosina, en constatar que Eduard, abillat amb el vestit de platja, està molt elegant. Fins i tot Marta admet que “sembles tot un altre” (p. 187) i Rosina aprofita aquesta situació distesa per arreglar-li el coll de la camisa.

Amb l'aparició de Robert comença l'escena desena. De fet, només d'arribar, revela, amb certa precaució, que tindran "un altre viatger en la nostra embarcació" (p. 187). I, seguidament, la salutació d'Obiols ve a rubricar la suposança. Marta rep el seu pretendent amb sorpresa fingida i admet, apart amb Robert, que s'havia assabentat, moments abans, de la seva arribada. Cleon confessa privatament a Marta que, aquesta vegada, no ha exercit d'alcajota i ella, amb despit, admet que "la providència l'envia!" (p. 188), mentre sospita que Eduard ha rebut la notícia amb recança.

Obiols, adulator, només té paraules d'elogi cap a la seva admirada -"Marta, la gran artista, la incomparable...!" (p. 188)- i ella les recull amb gratitud. Es refereix a Eduard com a "Mestre" (p. 188) i revela que espera amb ànsia la seva darrera obra, mentre el novel·lista malda per dissimular el seu disgust. Marta, amb la pretesa intenció d'ofendre la voluntat d'Eduard, que vol allunyar-se de la presència d'Obiols, el convida a una petita excursió per mar i aquest no tarda a manifestar el seu assentiment incondicional: "Si vostè hi va...! Ja sap, Marta, que jo, per vostè, a la fi del món, com Don Simbad el Marino...!" (p. 188). De res serveixen les excuses que, amb un fil de veu, intenta presentar Eduard perquè fins i tot Robert insisteix a encabir-lo. Obiols, reconfortat per les atencions rebudes, clou l'escena amb mostres d'hiperbòlica gratitud: "És molt poètica una excursió per mar, no? I, a més, amb tan formosa companyia... Sóc un afortunat...! Si els hi contés...!" (p. 189).

L'escena onzena, la penúltima d'aquest acte, és un exemple més de les mostres afectives de Cleon cap a Maria. Després d'ajudar-la a agafar la panera amb les provisions que s'han d'endur a bord, li confessa que seria una model esplèndida i que demani a Eduard de voler-la a Barcelona. Com acostuma a ocórrer en les obres palolianes, i com s'ha comentat, la capital catalana és vista com una font d'oportunitats inesgotable per a uns personatges que tracten de sortir de la mediocritat d'una vida de províncies. És precisament per aquest motiu que Maria s'il·lusiona amb la proposta i aconsegueix d'oblidar, per uns moments, la seva condició social i professional.

L'última escena, la dotzena, gira entorn de la voluntat fluctuant i dubtosa d'Eduard que, empès per la gelosia que sent en veure la relació especial que uneix Obiols i Marta, declina, en primer moment, l'ofertament d'acompanyar-los a navegar al·legant una mica de migranya. Just abans, però, té encara temps de recriminar a Marta la seva crueltat i ella, per tota resposta, li etziba que "abans no eres així" (p. 190). La seva transformació, doncs,

derivada de l'amor passional que experimenta, l'ha devaluat anímicament i, en opinió de Marta, "t'esforces en veure grises les coses..!" (p. 190). Eduard, però, admet que és "massa altiu perquè juguïn amb mi" i prefereix romandre, assegut, en una "gronxadora" (p. 190). Rosina, amb tot, aconsegueix, just al final de l'acte, el que havia estat impossible, instants abans, per Robert: només amb un prec –"Fes-ho per mi, vine...!" (p. 190)-aconsegueix de llimar aquestes aspreses epidèrmiques i, finalment, endur-se'l de braçet cap al bot.

b) Acte segon

La primera escena la constitueix un diàleg entre Cleon i Maria. Aquest primer s'interessa per saber on és Marta i la cambrera l'informa que ha sortit a pintar. Abans, però, confessa que l'ha advertit de la presència d'Obiols: "li dius que no es cansi esperant-me, que ja li lleurà" (p. 192). Davant d'aquest comentari, Cleon no es pot estar de constatar, amb un somriure irònic als llavis, que "decididament, és una xicota esplèndida" (p. 192). Maria, però, prefereix no amagar la seva opinió amb subterfugis i exclama que és "inaguantable" i constata que "té uns geni, fa uns dies...!" (p. 192).

Amb l'absència de Marta i també d'Eduard i Rosina, que són al camp de tennis, Cleon manifesta la seva intenció d'anar-se'n. Abans, però, Maria gosa d'insinuar-li si ha trobat un moment per demanar "al senyoret, de ço que li vaig dir aquell dia..." (p. 192). Amb tot, però, Cleon aparenta no recordar-se'n, signe inequívoc del joc mesquí que ha ideat al servei de la seva ingenuïtat. I Maria, que sembla no adonar-se'n, encara insisteix: "Si vostè m'hi sabés una bona col·locació..." (p. 192). A la fi, Cleon, segur de si mateix, aparenta resolució i fermesa en la seva resposta: "Sí, de segur que la trobarem. Ja ho combinarem quan puguem enraonar una estona a soles" (p. 192).

Després d'una primera escena de poca rellevància argumental, la segona, protagonitzada per Eduard i Rosina, constitueix la clau de volta de l'entesa amorosa definitiva que unirà, uns quadres més enllà, ambdós personatges. Perquè, després d'un primer tram de conversa, un xic encartonada i formal, sobre l'estima a la terra natal, el cert és que fa una giragonsa inesperada i acaba endinsant-se, sense que el lector s'ho esperi, pels viarans de l'amor. En efecte, Eduard, amb una mescla de passió i temor pel poble que l'ha vist créixer, comença descrivint la Costa Brava amb entusiasme: "Aquesta Costa Brava

catalana no té parió en el món. Ni el color, ni l'aire, ni la salvatge majestat del mar i de les roques es troben enlloc més... I això que he vist molts països... Però, anc que no fos així, a mi m'ho faria trobar més bonic que tot lo del món, la meva casa, els meus records de quan jo era criatura, la senzillesa de la gent amiga..." (p. 193). Amb tot, però, admet que, "com més la desitjava, més la temia... [...] que no fos tan bella com el meu orgull em feia dir" (p. 193). Aquesta imatge idíl·lica de la terra, que de cop i volta manifesta i que enllaça amb els seus orígens humils com a fill d'un botiguer tradicional, ve a concretar-se físicament en el descobriment, en clau amorosa, de la seva cosina Rosina, que passa a anomenar Rosa. Perquè, igual que el poble que estima, ha romàs impertorbable i quieta, però present, tot i que de manera inconscient, en l'esperit romàntic d'Eduard: "jo que perseguia les coses més diverses, que em cansava de tot; volia que aquella petita espurna de record, aromés, com una fruita de la terra, totes les meves coses..." (p. 194). I així ho endevina Rosina quan revela que "en quasi tots els teus llibres hi és la visió del poble. A vegades, el vols disfressar, però nosaltres l'hi hem endevinat sempre...!" (p. 194). En parlar de les obres, però, Eduard sembla desensonyar-se d'un somni: "Que lluny que són les meves obres...! Les recordes, tu?" (p. 194). I aquesta pregunta, de clara intenció retòrica, desencadena la resolució d'un enigma tot just esbossat en les escenes anteriors i del qual és deutor el títol d'aquesta obra. Rosina, amb certa reticència al principi, explica a Eduard que, des de fa un temps, porta cada dia flors noves a la seva cambra. Aquest pretext –que utilitzarà, després, l'autor en altres obres com *L'enemic amor* o *Les petites tragèdies*– li serveix, segons confessa, per tafanejar entre els seus papers i llegir el fruit del seu treball. Tot i que, en un inici, Eduard no recorda que escrivís, Rosina concreta que "eren poques cartilles, amb moltes esmenes... Però, no les vares continuar" (p. 195). I, una intervenció més tard, encara sota la mirada atònita del seu interlocutor, descriu: «Era una cosa tota diferent del que et conec fins ara: eren paraules..., fragments de diàleg..., preguntes... I els titulaves "Senyoreta Enigma"» (p. 195). Tot i que, escenes abans, durant una conversa amb Cleon, ell mateix admeté que amagava el nom de l'estimada darrere aquest sintagma enigmàtic, aparenta, davant de Rosina, no recordar-se'n: "Jo he escrit quelcom així...? [...] Bah! Algun projecte que degué anar a la cistella..." (p. 195). Rosina matisa que sí, que "hi anava, però l'en vaig treure jo. Jo el vaig recollir. Marta me'l volia pendre...! Va riure més, en llegir-lo...! Volia suposar... si... la Senyoreta Enigma... era Ella" (p. 195). Després d'una lleugera vacil·lació inicial, Eduard imposa el present, que és, encara que no ho expliciti, sinònim de Rosina, per sobre del passat, encarnació de Marta: «"Senyoreta Enigma"... [...] alguna cosa que jo em pensava que podia ésser

definitiva, dominadora, i que ha sigut res més que un frec d'ala d'alguna cosa que ha fugit...» (p. 196). Marta, en efecte, darrere d'aquest pseudònim literari, reflecteix el que ha estat, “definitiva” i “dominadora”, però ara, amb la imatge del document llençat a la brossa, esdevé “un frec d'ala d'alguna cosa que ha fugit” (p. 196). Tot i que la complementació artística entre els dos encara és un fet, com demostra l'assentiment de Rosina –“Marta va dir aquestes mateixes paraules...” (p. 196)-, la veritat és que Marta i, per extensió la “Senyoreta Enigma”, formen part del passat. I, si bé és cert que, com confessa el mateix Eduard, “un no es pot pas despendre, tot sobte, dels seus pensaments. En queda sempre un de retardat; [...] però que acaba fugint com els altres...” (p. 196), el lector té clar, arribats en aquest punt, que l’“ocellet de paper” (p. 196) que vol fer amb el manuscrit per llançar-lo a volar és, en realitat, la constatació de voler ancorar definitivament el seu present al costat de Rosina. Mostra d'aquest moment dolç és la petició que li fa la cosina, a canvi de les quartilles: “Em posaràs un vers en el vano³⁰⁷...?” (p. 196). Una proposició maliciosa que ve a rubricar, de forma definitiva, l'atracció incipient que uneix els dos enamorats i a cloure l'escena.

L'escena tercera comença amb l'arribada de Robert, després que Rosina hagi anat a buscar el manuscrit a la seva cambra. Com a mostra de cordialitat, Eduard s'interessa per les visites mèdiques de Robert i aquest, per justificar la seva activitat diària, elabora una descripció acurada del tarannà assenyat dels seus convilatans: “Aquí la gent és molt entenimentada per als mals. Per qualsevol cosa d'aquestes ja tenen remeis casolans. [...] Quan et vénen a buscar és que ja no hi ha remei: vénen per la papereta de la defunció. [...] Aquí tothom té una consciència tan justa de la mort que sembla talment un racó de poble musulmà. Treballen incessantment i quan senten que, en doblegar-se sobre la terra, la terra els crida, que diuen ells, s'enlliten un moment, convençuts de que moren... i moren” (p. 197). Aquesta recensió detallada que ofereix Robert des de l'experiència ve a subscriure el panegíric entusiasta que, de la Costa Brava i de l'Empordà, havia fet, en l'escena anterior, el mateix Eduard. La conversa, però, no s'atura i la menció del caràcter de la societat els du a parlar de l'actitud que cal optar davant la vida. Eduard és de l'opinió de “no fer filosofies” (p. 197), mentre que Robert el rebutja: “Sí, sí. Filosofies, Epicur³⁰⁸!

³⁰⁷ Seguint el costum de l'època, el mateix Miquel de Palol havia compost poemes per als vanos de les seves pretendents i, de fet, a l'arxiu particular de l'autor, se'n guarda un exemplar.

³⁰⁸ *Epicur* és un dels pseudònims emprats per Palol a la premsa. Es consolida així la hipòtesi que Eduard és, en realitat, un àlter ego del mateix autor.

Però tu en fas massa, que ni això fas. Entre la teva actitud d'abans i la teva mandra d'ara, hi ha un terme mig” (p. 197). Eduard, però, sembla fer cas omís a la doctrina del *aurea mediocritas* d'Horaci quan manifesta que “ja saps que odio terriblement la mitjania de les coses” (p. 197). “Els mediocres”, sentència, “són inaguantables”, tot i que Robert creu que “existeixen perquè la vostra mandra els fa triomfar” (p. 197). I, a tall d'exemple, llegeix al diari que l'escriptor Remigi de Prat, que, seguint la seva opinió, “ni a mitjania arriba” (p. 197), ha substituït la crònica diària que feia, a l'editorial de la nit, el mateix Eduard. Lluny d'indignar-se, però, l'escriptor admet que el tranquil·litza saber que el diari, malgrat la seva marxa, no ha perdut subscripcions i que “des del moment que hi ha qui en pot substituir amb avantatge, deixo de tenir remordiment de consciència...” (p. 198). A propòsit encara de la publicació, Eduard s'interessa per l'exposició de Marta, però Robert constata que el diari no en diu res, fet que entén com un greuge meditat dirigit a ell mateix i afegeix: “Encara! Bé són prou prudents! Si ells tinguessin la seguretat de que mai més havia de fer-los servei o nosa, els crítics li haurien tret la pell amb una pietat exquisida...!” (p. 198).

En mencionar Marta, Robert s'estranya de la seva absència, però Eduard ironitza: “No és estrany. Ara són molts a fer art, amic Robert. Ha entrat una febre de treball, esfereïdora... Fins el Sr. Obiols s'ha quedat per a pintar marines...” (p. 198). Robert, entenent la intenció de retret que s'amaga darrere el comentari sarcàstic d'Eduard, insisteix amb picardia: “Només...?” (p. 198). Amb tot, però, Eduard li ofereix una resposta contundent: “Només! Sé el que vols dir, però suposo que Marta tindrà prou talent per a fer que no s'hagi quedat per res més...” (p. 198). I, arran d'aquesta contesta, Robert li pregunta si hi creu molt, en ella. Eduard, tot i que li demana de no parlar-ne més, matisa: “Hi he cregut molt. Molt, Robert...! Li dec tot lo que he sigut” (p. 198). Robert, però, el tracta d'“especial” i, una mica per justificar la seva actitud, ell mateix es compara amb “aquests compatriotes nostres que quan vivien els nostres pares, feien de pillet de platja” (p. 198). A ell, segons explica, igual que a aquests conciutadans seus, se l'endugué un vaixell, però, a diferència d'ells, el seu, era un “barco de fantasia” (p. 199). I ara, entestat a oblidar un cop ha tornat a casa després d'aquest llarg viatge, no vol saber res de l'altra “meitat de la seva vida” que sap morta i “colgada a l'altra banda del mar, com un remordiment..., com una cosa sobrera...!” (p. 199). Amb tot, però, reconeix que el “tesor que en duc” del viatge “és més fort, més pur” que el dels “pilletts” de la seva comparació: “L'amor...!” (p. 199). I, davant tan sobtada revelació, Robert dedueix que és Marta qui estima, però Eduard

confessa que “m’ho pensava...! L’havia conegut quan encara l’altra vida no era ben morta... No. No és a ella...!” (p. 199). Arribats en aquest punt és ben clar, per al lector, que, un cop enterrat el seu passat artístic de bohemí, Marta ja no té cabuda en aquesta nova vida, il·luminada, sols, per la presència de Rosina.

Amb la irrupció precipitada d’aquesta última a les taules escèniques, s’inicia el quart quadre, protagonitzat per la declaració amorosa d’Eduard a la seva cosina. De fet, ja en prendre les quartilles, les aspira i constata que “es diria que entra amb tu una alenada de flors inconegudes” (p. 199). Robert, burlant-se’n, troba que és, aquesta, una “essència barata...!”, però Rosina remarca que “és que la guardava en la capseta dels petits secrets...” (p. 200). Eduard troba que, potser sí que fa olor de secret, “però, sobretot, olor de record”, ja que “aquest perfum era el que feia la roba de festa de la meva mare...” (p. 200). Ara ja, amb la menció de la seva infantesa, queda ben palès que, aquest retorn introspectiu que ha fet amb Rosina, el condueix a una calma d’anys cercada i que esdevindrà definitiva. Amb tot, però, el joc amorós està iniciat i Eduard s’interessa per si hi guarda més secrets, junt a “aquesta cartilla” (p. 200). Veient, en els seus ulls, com “s’hi traspuja la claror d’una mentida” constata que l’enrojolament de les seves galtes la fa “ésser més bonica”, però Rosina, ingènua i temerosa encara en l’amor, demana a Eduard que no se’n burli perquè ja sap que és “una pobre noia de poble” que deu dir “moltes tonteries...!” (p. 200). L’enamorat, amb tot, s’encarrega de seguida de reconduir la situació i assegura que “tu no saps, Rosa, que aquestes tonteries teves, -que tu dius-, sonen dintre meu com campanetes de Pasqües, tenen la frescor d’una gota d’aigua, la claredat d’un estel... I jo em sento vora teu com un infant i estaria escoltant-les sempre..., sempre...” (p. 200). En aquesta resposta es fa evident la voluntat poètica que Palol infiltra sense recança en moltes de les intervencions amoroses de les seves obres i que contribueix, a la fi, a embellir la intervenció del citat personatge.

Malgrat la sinceritat d’Eduard, però, Rosina creu enganyar-se i oblidar “que estic enraonant amb un artista que sap dir tan bé les coses de fantasia que sembla que siguin veritat...!” (p. 200). A més, assegura que aquestes paraules no deuen ser noves per la facúndia passional d’Eduard i, tot i que aquest últim no li ho nega, confessa que “totes elles anaven orientades a la veritat d’ara...!” (p. 201). Seguidament, concreta: “fins ara no ho eres del tot, una veritat, encara. Però he degut sentir el perfum del record, que ubriaga més que una droga metzinosa, per a reconèixer-te” (p. 201). Efectivament, de forma silent

i constant, la seva presència l'ha acompanyat sempre i, igual que amb la seva terra, l'oblit ha esdevingut impossible. Ara la retroba, doncs, i sap que l'estima. Rosina, però, es mostra reticent a creure aquest sentiment perquè, sabent la seva condició de "pobra noia de poble" (p. 201), tem que Eduard esdevingui un ideal impossible. Tot i així, l'enamorat insisteix que "els meus actes de cada dia" (p. 201) la conduiran a la certesa de la creença. Rosina, però, empenya per la follia de la il·lusió, cedeix ben aviat la corda de la prudència que tenia tensada. Abans de la besada final, encara, una última objecció per part de l'estimada: "A quantes ho deus haver dit...!" (p. 201). I Eduard, amatent amb la realitat, no s'està d'admetre que "és una paraula familiar en mi. He estimat sempre!" (p. 201). Amb tot, però, entén que "fins ara, estimava un engany... una sombra... què sé jo... un enigma...! Ara, no. Ara ja és una realitat!" (p. 201). I Rosina, igual que el mateix lector, no pot evitar d'endevinar amb veu alta: "Un enigma...! "Senyoreta Enigma"... Marta, veritat...?" (p. 201). Eduard, però, àvid de l'amor de Rosina, conclou: "S'ha dit tants noms a través de la meua vida, la senyoreta enigma! Però, què hi fa si la realitat es diu Rosa!" (p. 201). Una vegada dispersats els dubtes, doncs, els personatges segellen, amb una besada –no sense reticències inicials segons l'acotació que acompanya les paraules- el triomf del seu amor, sota la mirada atenta i inadvertida de Marta, que "arrossa les espatlles amb un gest d'indiferència" (p. 202).

Mentre Marta s'arregla davant un petit mirall de butxaca, comença la cinquena escena. Amb sorna, constata, per si mateixa, que "bé es diverteix en el poble, el Sr. Novel·lista!" (p. 202). És evident que aquesta exclamació porta un retret intrínsec, un dolor no confés fruit d'un enamorament íntim. Seguidament, però, entren Obiols i Cleon i es trenca l'atmosfera d'intimitat que l'aclaparava. Obiols s'interessa per saber els llocs on s'amaga Marta i ella, entestada a distreure'l, intenta inventar excuses per defugir-lo mentre el seu pretendent, sempre adulator, no es cansa d'assegurar que "ja sap que sóc un humil admirador seu... i segur servidor..." (p. 202). Marta, intencionadament irònica, li respon: "Gràcies; no firma?" (p. 202) I, davant el desconcert d'Obiols, insisteix: "suposo que és la cosa millor que pot ostentar... la firma. Una firma sòlida, ben classificada..." (p. 202). Amb la marxa de Cleon a dins la casa amb el pretext de prendre un sífo amb conyac, s'acaba l'escena i dona pas a una conversa sincera entre Marta i Obiols.

Efectivament, Obiols, que sembla entestat a no entendre l'altivesa de Marta, sinònim de la seva negativa amorosa, segueix insistint sobre el seu parador a la platja. Marta, però,

revela que «no és feta per a mi aquella intimitat deshonest... aquella impudícia de “Vie Parisienne” que tenen les senyoretetes de poble. Les ingènues senyoretetes!» (p. 203). És evident que, darrere aquesta exclamació, s’hi amaga el rostre de Rosina que, des de la seva concepció, s’ha emportat, amb una ingenuïtat quasi infantil, el seu enamorat. Marta, davant el repertori de preguntes que li constreny Obiols, se sincera: “tinc el meu amagatall, on, amb menys impudor, puc estar ben nua, entre el sol i l’aigua, tant temps com em dóna la gana” (p. 203). I, davant l’interès creixent que manifesta el pretendent a l’hora de cercar aquest “amagatall de sirena”, ella adverteix que “els meus braços són forts i ben musculats per a empaitar a cops de pedra a qualsevol que vingués a espisar per aquelles roques...!” (p. 203). Obiols manifesta obertament que li agrada l’esquivesa que impregna la personalitat de Marta, tot i que ella li demana que deixi de banda les impertinències. Obiols, un pèl acovardit pel seu caràcter, admet que esperava “trobar-la més amable amb mi”, ja que “abans era força més complaent” (p. 203). Marta, però, intenta esclarir la situació d’una manera implacable: “Vostè el que ha fet és confondre llastimosament la meva alegria, la meva llibertat, la meva desimboltura d’artista, en coqueteria d’això que vostè pensa...” (p. 204). Obiols, aclaparat per la sinceritat de Marta, no pot més que balbucejar: “Estic confós... confós... certament... Oh, vostès, les artistes, no tenen pietat! Desventurat del que s’enamora d’una artista...!” (p. 204). I Marta s’encarrega d’acabar la frase pressuposant que Obiols es referia als diners que li costaria enamorar-se d’una artista. Amb tot, el pretendent la corregeix i confessa que li costaria “molt cor” (p. 204), però Marta, ofuscada, li demana de no tenir pretensions, ja que “no tothom en té, d’això que diu” (p. 204). Encara que Obiols s’entesta a demostrar-li que “el jugaria tot per vostè”, Marta, categòrica, confessa: “Jo em creia que no havia tingut mai el pensament de jugar-n’hi gens d’això..., de cor..., en aquesta aventura” (p. 204). I, amb ironia mordaç, segueix: “En un home tan dels temps moderns com vostè, el creia més capaç d’haver fet un pressupost..., com diré?, esplèndid, que no entremaliadures d’un estudiant romàntic...” (p. 204). A la fi, ja amb el rival moralment caigut, encara conclou que “jo no he de complaure’l” i que, si aquest és “l’únic objecte que el reté al poble” (p. 204), se’n pot tornar a Barcelona. Obiols, capcot i resignat, encara té esma de demanar-li com pot provar que “sóc capaç d’estimar-la, de debò” (p. 204). Marta, que admet sentir-se “nerviosa” i “inquieta”, li prega que se’n vagi, mentre Obiols confessa que “encara em queda com un pressentiment..., una esperança...” (p. 205). Just abans de marxar, però, Marta, potser un pèl estovada per la declaració final d’Obiols, demana que s’esperï i crida Cleon al final de l’escena.

El quadre següent, el setè, és de traspàs, ja que escenifica la partida d'Obiols davant la mirada atònita de Cleon, que assegura no saber res de la seva marxa imminent. L'escena acaba amb les rialles de Marta i l'exclamació d'"ingrata" (p. 205) dirigida a l'estimada just quan aquesta surt, juntament amb Cleon, de l'estança.

A falta de tres escenes pel final de l'obra, aquest quadre, protagonitzat per Rosina i Marta, té una especial rellevància per al desenvolupament argumental de l'obra. I és que aquesta conversa, en un inici innòcua des d'una perspectiva sentimental, pren un gir sobtat i acaba plantejant, als ulls del lector, la naturalesa de dos amors distints, de dues maneres d'estimar antagoniques, com ho són, també, les personalitats de Rosina i Marta. Ambdues pretenen Eduard, però és únicament Rosina qui ho fa de manera desinteressada i lleial, ja que Marta cerca, de retop, el seu propi reconeixement. És l'encarnació de la tradició envers la modernitat, un duel amorós que troba, a la fi i malgrat els diferents angles de perspectiva, una resolució convincent per ambdues protagonistes.

S'inicia, doncs, l'escena vuitena, amb la declaració, per part de Marta, que ha acomiadat el senyor Obiols. Rosina, amb sorna, li retreu que ella mateixa opinava que era el "ninot de molles ideal" (p. 206). Marta assenteix, però admet que "començava a tenir pretensions d'home" (p. 206). I, empena per la rauxa de sinceritat característica en la seva personalitat, es desfà en vituperis en contra del gènere femení i de la seva impossibilitat d'avançar en una societat tradicionalment marcada per una hegemonia masculina: "Oh, quin fàstic haver nascut dona!" (p. 206). Signe de modernitat, el discurs de Marta se situa dins la problemàtica d'una doble condició: la de dona i la d'artista. És per aquest motiu que exclama, sense miraments, que detesta "pensar que a tot arreu, talent, sentiments, tota la teva vida exterior, no la consideren més que com un maquillatge per ésser més atractiu, més desitjable...! Que, fins els més purs, no saben veure mai en nosaltres a l'amic, al company, sinó a la femella, la femella sempre; *cosa* de l'home... oh, quin fàstic la vida...!" (p. 206). Sembla evident que, darrere la primera part de l'opinió exaltada de Marta, s'amaga el prototipus d'home encarnat pel senyor Obiols i que Eduard l'encabeix en el grup dels "més purs", tot i que, tal com apunta, es deixen corrompre, també, per la societat que s'entesta a veure, en tot moment, la dona com a propietat del gènere masculí.

Rosina, aliena al món real descrit per Marta i sostinguda per la il·lusió del seu amor per Eduard, manifesta que "jo n'estic molt contenta, de la vida...!" (p. 206). Marta, però, la

mira amb escepticisme i endevina que ha estat “la fàcil paraula d’un home” qui ha obert “la caixeta de la felicitat” (p. 206). Marta, amb despit, li revela que la paraula d’amor que ara ha embadalit el cor de Rosina “és la mateixa que abans havia passat fregant el meu esperit...!” (p. 206). I, amb cruessa, segueix: “L’Eduard t’ha dit que t’estimava..., no és cert? [...] Eduard és un inquiet. Busca la bellesa en totes les formes, en tots els acords... Corre cap a ella àvid de posseir-la...! La Bellesa no es posseirà jamai...! I ell correrà tota la seva vida, oblidant ço que ha aconseguit, desitjant ço desconegut...” (p. 206). Rosina, però, s’entesta a veure la realitat únicament des de la seva perspectiva: convençuda que l’estima, creu fermament en la sinceritat de l’amor que Eduard li prodiga. Marta, a la fi, dubta perquè, tal com ella mateixa reconeix, “quan una dona ha sentit caure dintre el seu cor la paraula t’estimo, ha deixat d’ésser ella mateixa. Mal li hagi dit l’home més odiós per ella, ella el recordarà amb pietat... Dubtarà... L’estimarà, potser...!” (p. 207). En aquest punt, l’adverbi de dubte “potser” esdevé, per al lector, sinònim de certesa, i Marta es presenta davant de Rosina com a rival del seu amor. Aquesta última, però, li demana que no atii l’ombra de dubte que ara plana damunt d’ella perquè, de fet, fou Marta mateixa qui, amb la lectura de les seves novel·les, li ensenyà d’estimar-lo. Seguint altra volta el dualisme que l’artista s’entesta a veure en la personalitat de l’escriptor, malda per convèncer Rosina que “l’home que t’ha parlat d’amor a tu, no és pas l’Eduard aquell” perquè “és un ésser distint” (p. 207). I insisteix: “aquell, quan parlava d’amor, la seva paraula sonava lluny..., a cosa arbitrària, a mentida...! Aquest jo no sé de quina manera deu parlar-ne de l’amor...” (p. 207) A la fi, Marta, un xic abatuda per l’aclapament de les emocions que, de cop i volta, deixa aflorar, assegura que l’estima, “i més que tu!” (p. 207), tot i que “ja és tard” perquè “de tot el seu passat de glòria no n’ha volgut conservar més que l’orgull, per a fer-li recordar que un dia vaig despreciar-lo...” (p. 207). I, amb voluntat d’ofensa, admet que Eduard s’ha adreçat a Rosina, “d’esma”, “sense que l’hi guiés l’ànima... Per despit” (p. 207). Empesa, de sobte, per uns aires de grandesa inusitats, es pregunta “per què havia d’escollir-te a tu? Quina petita passió li pots oferir, a aquella ànima de gegant...?” (p. 207). Rosina, convençuda dels sentiments d’Eduard, confessa que “d’ell depèn qualsevol petita cosa del meu destí...” i, fent gala d’una generositat insadollable, mostra del seu caràcter lleial i equànime, admet que «si em digués: “t’he enganyat; jo estimo a Marta”, jo ploraria, sentiria que s’apaga la llum dels meus sentits... i, tot i així, te’l tornaria...» (p. 208). Tot i l’ànim de sacrifici exposat per Rosina, Marta se sent, encara, venjativa i, cega d’odi, pensa que és Eduard “qui ha perdut en la lluita” (p. 208). Té la certesa que “quan ell vingué a mi, era l’ídol de les multituds,

l'artista amanyagat per la fortuna, i ara, ell no és res més que un poblerenc aburgesat i gris. Les seves emocions en la vida, la seva glòria d'artista, el seu nom, la seva fortuna, m'ho deu a mi. Per oblidar-me, les ha despreciat...; però demà, quan hagi posseït i sentit el tedi de ço que ara creu la suprema joia..., ho tornarà desitjar amb ànsia de mort... Llavors serà la meva venjança...!” (p. 208). Rosina, però, abatuda per l'odi de fel que emanen les seves paraules, s'adona de la puresa del seu amor envers la rancúnia professa de Marta. És per això que declara que “ja no dubto gens ara” (p. 209), perquè s'adona que és ella qui l'estima de forma desinteressada i incondicional. Admet que “sóc una provinciana³⁰⁹, però ell farà de mi tot el que vulgui fer-ne³¹⁰! [...] Si jo un dia comprenc que no he sabut estimar-lo prou, si un dia té necessitat de buscar fora meu altres emocions per la seva vida..., si ha de fugir de mi i oblidar-me..., em lligaré els ulls i el cor, i el veuré allunyar-me de mi sense rancor... vagi allà on vulgui...!” (p. 209). El comportament sacrificat de Rosina davant l'amor, així com la seva lleialtat i serenitat, recorda sensiblement al personatge palolià de Frederic que, al final de *Les petites tragèdies*, atorgarà llibertat a Aurèlia a canvi de, potser, l'enfortiment del seu amor futur. Sigui com sigui, el discurs apassionat de Rosina resulta convincent per a Marta que aplaudeix la seva posició i admet que “ets la més forta” i que “és molt distint el nostre amor per ell...” (p. 209). Un cop saldada la disputa, Rosina proposa a Marta d'anar a trobar-lo, com sempre i sense rancor. Aquesta, però, aprofita la vinguda de Cleon per excusar-se momentàniament amb la promesa d'anar-s'hi a reunir de seguida.

La següent escena, la novena, la conforma un diàleg entre Marta i Cleon. Només de trobar-se comenten la partida del senyor Obiols, la personalitat del qual no havia convençut cap dels dos interlocutors. Cleon, una mica a l'expectativa del caràcter imprevisible de Marta, li pregunta pel seu futur immediat. Aquesta, no decebent la indagació maliciosa del seu company, li proposa de marxar amb ella, l'endemà mateix, a “pintar tarongers” i “hortes florides” a Alacant o “a qualsevol vilatge llevantí” (p. 210). Cleon, sorprès per la urgència de la seva sortida, gosa insinuar la promesa d'una vida d'èxit a Barcelona que havia fet, escenes abans, a Maria, però espaordeix ràpidament els seus sentiments de culpa i es promet de tornar, per buscar-la, un altre dia. Marta, seguint

³⁰⁹ El provincialisme, com ja s'ha tractat en un apartat anterior (vegeu p. 99), és un dels motius recurrents que caracteritzen sovint els personatges de la dramaturgia paloliana.

³¹⁰ Aquesta idea enllaça amb la comparació que fa Ernest a *L'enemic amor*: quan manifesta la creença que Adelaissa, la seva filla, és com “argila tova” que el seu marit modelarà.

el fil dels seus remordiments, l'adverteix del silenci que ha d'acompanyar la seva fugida, ja que, segons confessa, no sabria acomiadar-se d'Eduard "sense tremolar" (p. 211). Cleon, encara aliè a les circumstàncies precedents, creu que el novel·lista encara l'estima, però ella adverteix que "el seu esperit bohemí ha quedat pres en retornar al poble. El poble l'ha reconquistat. Ja no serà mai més res... però, amb la caiguda, ha pogut arrossegar-me a mi" (p. 211). I, ja de forma explícita, li comunica que "es casarà amb Rosina" (p. 211). Cleon, menyspreador amb les "petitesses" que professen "aquests grans homes" (p. 211), no té clar si la causa és prou punyent per requerir la seva fugida. Marta, però, taxativa, resulta convincent i Cleon mostra, a la fi, conformitat amb el viatge.

La penúltima escena, la desena, serveix per enllestir els preparatius de la marxa dels dos artistes, davant els ulls atònits de Maria, que veu com Cleon se'n va sense complir la seva promesa. De poc serveix la prometença de retorn que li dedica perquè Maria, dolguda i enutjada, ja no espera res. Marta la compadeix, commoguda, però encara té temps de balbuzejar una explicació per Eduard. De seguida, però, se'n penedeix i pensa que serà ella mateix qui li informarà de la seva sortida més endavant. Marta i Cleon surten d'escena pel fons, amb mal dissimulada recança, mentre Maria, sola, "*s'eixuga els ulls amb la punta del davantal*" (p. 212).

L'última escena conforma el comiat de l'obra, però no es tracta únicament d'una conclusió formal de la peça, per ser-ne l'últim quadre, sinó que, des del punt de vista argumental, és plenament significatiu que, amb la partida de Marta, Eduard col·loqui, també, un punt i final a la seva vida passada. Primer amb nostàlgia, però immediatament després amb resignació serena, Eduard encaixa la notícia anunciada per Maria. Amb tot, però, Rosina no pot evitar de sentir gelosia en endevinar una expressió somiosa en el rostre d'Eduard: "Ho veus, Eduard, ho veus com l'estimes a ella...!" (p. 212). L'escriptor, però, davant els dubtes de la seva enamorada, es mostra contundent: "No, Rosa, no...! Però és el darrer somni que passa, que fugi..." (p. 212). I davant la proposta de Rosina de córrer a aturar-la perquè "t'estimava tant, també!" (p. 213), Eduard rebla la prometença d'amor vers la seva cosina: "Ja és tard, ja no! Rosa! El somni fugirà molt lluny... cap allà on tot s'oblida; però quedes tu per a crear-me'n de nous... De totes les petites dolors se n'ha de fer la felicitat futura...!" (p. 213).

L'esperança d'un esdevenidor millor s'infiltra en les paraules de l'enamorat, que troba, en la vida reposada que li ofereix Rosina, el paratge òptim on aturar la seva trajectòria artística i emmotllar els seus somnis de joventut en el clixé d'una existència convencional que el durà, en paraules de Cleon, a "triari, amb ulleres fumades, les models de Llotja i posar fulles de parra a les Acadèmies cubistes...!" (p. 211). Potser, comptat i debatut, qui sap si Eduard es converteix en el reflex literari del que, mesos a venir, havia d'esdevenir al propi autor. I és que als seus trenta-quatre anys, moment en el qual escriu aquesta obra, Miquel de Palol està a punt de cloure una dilatada etapa de solteria, dedicada intensament al conreu literari, per endinsar-se a les vicissituds d'una vida conjugal que apagaren, en bona part, les seves ambicions en el camp de l'escriptura. Eduard, vist com un possible àlter ego literari de Palol, sucumbeix a la crida de l'amor sense recança, convençut que, deixant enrere l'esperit bohemi de la joventut, l'estabilitat d'una vida convencional li reportarà seguretat i una plaent benvolença.

4.4. *L'enemic amor*³¹¹

Miquel de Palol escrigué aquesta obra entre el juny i el setembre de 1920³¹² i la veié publicada un any després, el 1921, per la Impremta Masó de Girona. Després de l'èxit que representà *Senyoreta Enigma*, el mateix autor admet a les seves memòries que "el teatre és temptador i llaminer si l'escriptor no ha de guardar-se les obres tancades al calaix de la taula"³¹³ i ben aviat tingué enllestida una peça "ja més pensada i reeixida que la primicera: *Enemic amor*"³¹⁴. Confessa que

"estava intoxicat per aquella faràndula jove i alegre, a la qual seguia moltes vegades per la ruta estrofolària de les ciutats on actuaven, i em semblava que la producció teatral havia de ser la meua obra definitiva. *Enemic amor*, arreu on fou representada,

³¹¹ En un principi –i així figura en el mecanoscrit conservat a l'arxiu– titulà aquesta obra *Es l'Amor*, nom que posteriorment canvià per *L'enemic amor*. No és d'estranyar, doncs, tal com es remarcarà una mica més endavant, que el *Diario de Gerona* anunciï la seva imminent aparició titulant-la *Es l'Amor*. L'obra la dedicà a l'empresari i mecenes Pere Sacrest, tal com s'especifica a l'inici de l'edició de 1921 (PALOL, Miquel de. *L'enemic amor*. Girona: Impremta Masó, 1921).

³¹² A l'Arxiu Històric de Girona es conserva el mecanoscrit original del segon i tercer acte d'aquesta obra teatral. La referència completa de la peça la tenim gràcies a l'edició que féu, el 1921, la Impremta Masó de Girona. També al mateix Arxiu s'hi conserva la traducció castellana d'aquesta obra, intitolada *Amigo, enemigo amor*, duta a terme per I. Rodríguez Grahit. Tot i que la portada consta "Comedia en tres actos", a l'Arxiu únicament s'hi troben els dos primers.

³¹³ PALOL, Miquel de. *Girona i jo*. Edició de Pep Vila: p. 314.

³¹⁴ *Ibidem*: p. 314.

esdevingué un èxit de crítica i de públic; era un teatre nou, elegant, ben dit, que ells jugaven amb una naturalitat a la qual els còmics vells no estaven acostumats i que pessigava amb una petita emoció l'espectador més incommovible. No era res transcendental, ni plantejava cap problema psíquic; era una anècdota i prou, però una anècdota ben contada. Almenys això era el que a mi em semblava”³¹⁵.

4.4.1. Recepció a la premsa

Malgrat haver-se fet una lectura dramatitzada de la present obra a Girona, fou estrenada pròpiament per primera vegada la nit del 23 de gener de 1921 al Teatre Bartrina de Reus, a càrrec de la companyia Davi-Vila i obtingué, segons l'edició, “un èxit falaguer”³¹⁶. *El Diario de Gerona* noticia l'estrena dos dies després i remarca que “constituyó un verdadero éxito el estreno en el Teatro de Reus de la última producción teatral de nuestro buen amigo el culto escritor de esta ciudad don Miguel de Palol”³¹⁷. Hagué d'esperar ben bé un mes i mig, però, per estrenar-se a la capital catalana, concretament el 10 de març del mateix any, al Teatre Goya de Barcelona³¹⁸.

L'expectació que es creà arran de l'aparició d'aquesta obra fou notable, ja que, tenint molt present l'èxit de les representacions de *Senyoreta Enigma*, la crítica esperava amb ànsia la propera obra paloliana. Prova d'aquest fet és la notícia que apareix publicada al *Diario de Gerona* el 24 de juny de 1920³¹⁹ on es fa ressò que «Miguel de Palol está terminando una nueva obra de alta comedia, con destino al Teatro Catalán, llena de secretos de delicadeza y buen gusto, y ordenada bajo los regímenes de la mejor técnica. Conocemos algunos fragmentos de “... Es l'Amor”, para poder augurar a su autor un éxito hermano al de su celebrada “Senyoreta Enigma”».

³¹⁵Ibídem: p. 314.

³¹⁶PALOL, Miquel de. *L'enemic amor*. Girona: Impremta Masó, 1921.

³¹⁷*Diario de Gerona* (1921, 25 de gener): p. 4.

³¹⁸“El deler de la Maria Vila era portar-la a un teatre de Barcelona. Quan la companyia pogué actuar, per una curta temporada, al Teatre Goya de la capital, els va semblar que ja tenien obertes les portes a l'avenir que somiaven. Com realment va ser. Me'n varen assabentar amb una alegria indescriptible. Al Goya, posaren, com a obra capdavantera, la meva; la crítica la va rebre amb una rara conformitat, d'una manera ben afalagadora”. PALOL, Miquel de. *Girona i jo*. Edició de Pep Vila: p. 314-315.

³¹⁹*Diario de Gerona* (1920, 24 de juny): p. 2.

Dos dies més tard, el 26 de juny, també es noticia el mateix fet a *La Comarca*³²⁰: «El conegut escriptor don Miquel de Palol, autor de “Senyoreta Enigma”, que tant bona impressió causà a n’el públic olotí, està acabant una nova obra per al Teatre Català titulada “... Es l’amor”». El 19 de setembre d’aquest mateix any³²¹ el *Diario de Gerona* noticia que, dins del marc de les fires de Sant Narcís, seran iniciades unes “Lectures de Tardor” i, entre els escriptors i títols que detalla, s’hi troba l’anunci de la lectura dels tres actes de la nova obra paloliana *Es l’Amor*. Crida especialment l’atenció que, un parell de mesos més tard, concretament el 24 de novembre, el mateix rotatiu anunciï la lectura, organitzada pel Consejo Directivo de la “Schola Orpheónica Gironina”, de l’última producció dramàtica de Palol i ja l’intituli de manera diferent, concretament *L’enemic amor*³²². Es pot observar, doncs, el canvi de nom que l’autor decidí a última hora per aquesta obra i que conservà en la publicació posterior.

L’*Alt Empordà*, el 22 de gener de 1921³²³, anuncia que la companyia Vila-Daví estrenarà l’endemà en el Teatre Bartrina de Reus “una nova producció de l’eminent literat gironí, don Miquel de Palol, titulada *L’enemic amor*”. En finalitzar la notícia, el rotatiu expressa el desig que l’èxit que *Senyoreta Enigma* aconseguí a Figueres es repeteixi, també a Reus. També el mateix dia, *La Comarca* es fa ressò de l’estrena imminent de l’obra paloliana³²⁴. Al cap de dos mesos, concretament el 12 de març, Prudenci Bertrana, gran amic de Palol, fa sentir la seva veu des de les pàgines de *La Publicidad* per elogiar la faceta del gironí com a dramaturg:

«Creemos sinceramente que para todos habrá sido una sorpresa esa comedia de Palol, traída al Goya después de haber seguido algunos escenarios de poblaciones subalternas.

Los críticos y los del oficio congregados la otra noche en el teatro parecían despertar de un sueño, y a media que avanzaba la representación, íbanse quedando boquiabertos.

³²⁰*La Comarca* (1920, 26 de juny): p. 304.

³²¹*Diario de Gerona* (1920, 19 de setembre): p. 3.

³²²*Diario de Gerona* (1920, 24 de novembre): p. 5.

³²³*Alt Empordà* (1921, 22 de gener): p. 3.

³²⁴*La Comarca* (1921, 22 de gener): p. 30.

Palol era conocido como poeta, un poeta a veces demoníaco, a veces sutil, a veces romántico, discípulo de todos y de nadie. [...]

Palol, como tantos, un poco harto de laureles floreados había callado. De pronto en Reus nos llega un eco de sus victorias teatrales. “La Senyoreta Enigma” y “L’enic amor” habían venido de Figueras a la ciudad de Fortuny, cosechando aplausos. Este joven matrimonio Vila-Davi hospedan a los autores catalanes con un fervor singular y como los padres, al hablar de sus hijos, son pródigos en alabanzas. Pero ya después, lo mismo que Santo Tomás, vimos y creímos.

Lo primero que sorprende en “L’enic amor” es la indiscutible maestría que revela Palol en su modalidad literaria. Proporciones, equilibrios, ambiente, recursos teatrales de buena ley, finura y emoción, todo esto lo maneja él a guisa de zorro viejo. El caso de un poeta que de un salto se pasa a comediógrafo con tanta fortuna no es común. Generalmente se notan titubeos, vacilaciones, errores de técnica y cuando menos ciertas exuberancias retóricas.

Palol nos introduce discretamente en el seno de una familia donde diferentes amores amenazan producir un trastorno.

El amor ingenuo de Adelaina por un huérfano recogido en la casa y el amor oculto y ardiente de su tía Coralí con simulaciones de odio (ella cree pecaminoso este amor) por el cuñado Ernesto (viudo), padre de Adelaina, quien a su vez ama apasionada y violentamente a Coralí, marchan en un perfecto paralelismo anudando el drama. Pero entorno de estos amores existe el de la abuela y el del tío abuelo por la dulce Adelaina, quien va a partir con su padre a Méjico, de donde ha venido éste para hallar en la cuñada o en la hija un motivo y un aliciente para proseguir su vida, insoportable allá en la soledad del destierro.

Se requiere alguna habilidad para solucionar este complejo drama psicológico. Sólo la correspondencia franca de “Coralí” al amor de “Ernest” consolaría a los viejos no separándoles de Adelaina, su encanto. Así no se desharía la familia, así la misma Adelaida no vería tronhadas sus ilusiones y esperaría en el hogar la realización de

su ensueño: el casamiento con el joven compañero de su niñez. Este desenlace nos produce una excelente impresión y llega sin que lo hayamos previsto.

El tipo de Adelaina, de la abuela y tío abuelo adquieren un magnífico relieve. La obra en conjunto es insinuante, algo velada, fina, placentera y nos deja un poso de alegría sentimental. Tal vez si Palol hubiese abstenido de determinada tendencia al culteranismo fraseológico, el diálogo ganaría en naturalidad; tal vez si al final se hubiera impuesto una mayor concisión produciría más efecto.

Pero esta comedia vive por encima de otras reputadas de geniales y ha de ser consagrada como se merece en honor del teatro catalán.

La compañía Vila-Davi puso en la interpretación toda su fe y energías. [...]

Advertimos que Miguel de Palol es nuestro amigo, compañero de ensueños, ayer en Gerona, colega circunstancial hoy.

Así el valor de nuestros elogios será controlado por el público³²⁵».

Dos días més tard, el 14 de març, *El Autonomista* noticia que *L'enemic amor* ha estat estrenada al Teatre Goya de Barcelona i ha obtingut un “franco éxito, siendo muy elegiada por la crítica”³²⁶. Donant relleu a la crítica de Prudenci Bertrana des de les pàgines de *La Publicidad*³²⁷, remarca, exposant literalment la ressenya d'aquest autor, que

«lo primero que sorprende en “L'enemic amor” es la indiscutible maestría que revela Palol en su modalidad literaria. Proporciones, equilibrios, ambiente, recursos teatrales de buena ley, finura y emoción, todo esto lo maneja él a guisa de zorro viejo. El caso de un poeta que de un salto se pasa a comediógrafo con tanta fortuna, no es común. Generalmente se notan titubeos, vacilaciones, errores de técnica y cuando menos ciertas exuberancias retóricas. [...]

³²⁵BERTRANA, Prudenci. *La Publicidad* (1921, 12 de març): p. 3.

³²⁶“Crónica.” *El Autonomista* (1921, 14 de març): p. 1.

³²⁷BERTRANA, Prudenci. *La Publicidad* (1921, 12 de març).

“L’*enemic amor*” no es uno de tantos ensayos, más bien balbuceos, con que la juventud intelectual se lanza a la conquista del favor del público. Es una comedia dialogada con soltura, desarrollada con cuidadoso esmero y en cuyo desenlace, lo mismo que en los pormenores, se emplea una sobriedad y una justa ponderación de valores admirable. Por este camino, Miguel de Palol escalará pronto las cumbres de la celebridad. Nosotros no dudamos al afirmar que es ya una legítima esperanza del arte».

L’endemà, el 15 de març, *La Veu de Catalunya* publica la següent crítica per boca de Lluís Bertran i Pijoan³²⁸:

«En Miquel de Palol és un escriptor delicat; escriu fi, amb aquella finor i amb aquella quietud pròpia d’un caure de tarda d’estiu. Dintre aquest sentit és concebuda i és executada la comèdia en tres actes “L’*enemic amor*”, estrenada al Goya. [...] El to general de lentitud –que podria semblar excessiva- de l’obra, creiem que és una cosa premeditada; potser per fer-hi ressaltar més la figura de l’expatriat que torna, una mica ferèstec i salvatge, però que, en definitiva –ell mateix ho confessa- sucumbeix en aquella dolça pau, on és bo de florir roses filosofals i frèvoles il·lusions ingènues, i odis envellutats, no massa ofensius. La comèdia vol estar feta amb simplicitat, gairebé amb ingenuïtat; poques paraules han de passar en aixecar-se el teló, per veure tot seguit cap on ens porta l’autor, de cara al desenllaç. L’Ernest que ve de Mèxic per endur-se’n cap aquelles terres la seva filla Adelaisa, bo i presentant-li un amic conegut d’allà per casar-la-hi. La Coralí, que rep el seu antic cunyat (Ernest, vidu d’una germana de Coralí) hostilment, responent a aquell odi que ja en vida de la germana, i especialment després de la seva mort, ha anat aguardant com una flameta sagrada. Flameta d’odi que no era més que la combustió d’un subjecte d’amor: d’aquest amor enemic que ens percaça i ens junyeix sense adonar-nos-en».

Quant al treball d’interpretació, remarca que “la companyia va conduir tota l’obra amb traça i afecte, a mitges veus. La Vila i En Daví governaren bellament les parts centrals.

³²⁸BERTRAN I PIJOAN, Lluís. “L’*Enemic amor*, còmedia en tres actes d’En Miquel de Palol.” *La Veu de Catalunya* (1921, 15 de març): p. 9.

En Lluelles, d'una discreció molt agradable: hi ha uns papers secundaris ben bonics, que fan lluir autor i actors. Tots reberen força picaments de mans”.

Dos dies després, el 17 de març, *La Vanguardia*³²⁹ ressenya també l'obra:

«[*L'enemic amor*] se trata de una comedia excelente, conducida con naturalidad cautivadora, con figuras que llevan con si vida, con toques de ternura muy en su punto y con una acción sobria. El odio de “Coralí” a su cuñado fine por ser, en el fondo, el enemigo amor. Tres personajes destacan de entre los demás: “Coralí”, “Ernest” y el tío músico y jardinero a la vez. Es una comedia de sano equilibrio».

El 19 de març l'*Alt Empordà*³³⁰ remarca “l'èxit formidable que ha obtingut En Miquel de Palol amb la representació de *L'enemic amor*”. Admet, a més, que quan Palol estrenà *Senyoreta Enigma* en el Teatre Principal de la capital empordanesa, “nosaltres en gaudíem ja amb l'esperança de què la seva intervenció en la dramàtica catalana obrís nous camins i dongués motius de glòria al nostre teatre nacional, per dissort massa trafiquejat per mans poc aciençades”.

La revista satírica *Papitu* no s'està de publicar una nota humorística sobre Miquel de Palol arran del cicle del Teatre Goya³³¹:

“Coneixeu a en Miquel de Palol? No? Doncs aneu a veure a la Vila i en Daví, que el coneixereu. Això d'anar a veure uns per conèixer un altre, sembla un somni, oi? Però no caldrà que us ho expliqui massa. *L'enemic amor* és una comèdia que resol l'enigma. *L'enemic amor* va entusiasmar a l'Iglésias, i ja podeu posar les mans al foc. En Miquel de Palol surt a saludar al públic, que aplaudeix amb més dret i raó que altres de més pretensiosos. Era un poeta de Girona i ara és un comediògraf de punta. (No ho diem amb malícia)”.

³²⁹*La Vanguardia* (1921, 17 de març): p. 18.

³³⁰*Alt Empordà* (1921, 19 de març): p. 2

³³¹KAFASKAS. “Goya.” *Papitu* (1921, 23 de març): p. 184.

La mateixa publicació, *Papitu*, el 30 de març de 1921³³², noticia les funcions de teatre català que la companyia Vila-Daví estrenà al Teatre Goya. De forma literal, s’hi pot llegir:

“Gairebé cada nit una estrena. No hi hem rigut gaire. En Puig i Ferrer ha escrit la història d’una pagesa ardena; [...] i en Miquel de Palol la d’una senyoreta estrofolària i la d’una senyor vidu que retorna de Mèxic per a casar la seva filla i casar-se ell. Tot això constitueix un gavadal de literatura i poesia molt digne de lloança, però els llegidors de *Papitu* no poden trobar-hi conhort. La Vila i en Daví han sigut declarats benemèrits”.

El 9 de juliol del mateix any, la publicació *Alt Empordà*³³³ ressenya d’aquesta guisa la representació de l’obra citada al Teatre Principal a càrrec de la Companyia Ferrándiz-Lluelles:

“Quan En Palol estrenà *Senyoreta Enigma* pogué afirmar-se que en l’escena catalana, esdevinguda massa tertuliar i anquilosada, hi entrava una rauxada d’art i joventut. Ara amb la representació de *L’enemic amor* s’han confirmat aquells averanys. En Palol ha de figurar a la davantera de l’art dramàtic català. És una comèdia magistral, molt ben treballada i pulcrament escrita. El diàleg, la *causarie*, -aquesta valor que s’havia de reivindicar encara en la nostra escena- hi aleteja sempre amb una graciosa pulcritud. Poques obres coneixem que puguin superar en aquesta caire a *L’enemic amor*. En Palol té, demés, la virtut d’escriure honradament seguint la inspiració seva, i no decantant-se mai a les exigències del públic. Ell construirà obres sinceres, correctes, delicades com el seu temperament d’artista ho reclama. I perquè pot donar-nos encara més fruits del seu talent. En Palol ha de continuar la tasca de dignificar el nostre Teatre de totes les grolleries que avui ens fan enrogir i que ens demostren encara que entre tots les branques intel·lectuals de Catalunya el Teatre hi fa el paper de Ventafocs”.

El mateix dia *La Veu de l’Empordà*³³⁴ també es fa ressò d’aquesta representació paloliana: «Tant la companyia com l’obra –digna pariona de “La Senyoreta Enigma”, ja

³³²KATASQUES. “Goya.” *Papitu*, núm. 628 (1921, 30 de març): p. 198.

³³³*Alt Empordà* (1921, 9 de juliol): p. 2.

³³⁴*La Veu de l’Empordà* (1921, 9 de juliol): p. 5.

coneguda del nostre públic-, obtingueren un èxit ben remarcable». I encara una publicació empordanesa més celebra l'estrena. En concret, l'*Empordà Federal* lloa l'aparició de l'esmentada obra, ja que, segons el rotatiu, "marca un gran avenç"³³⁵. Quant als personatges, considera que "ja no son, com en *Senyoreta Enigma*, figulines daurades les que travessen per les fustes per a entretenir-nos amb les seves puerilitats, sinó éssers ben definits, amb sang i ànima i amb un conflicte espiritual en cadascú que s'acordona conjuntament amb el conflicte de l'amor enutjat que tesifica la comèdia".

Una única objecció, però:

"tal vegada el final, amb el desenuitg de l'amor mútues correspondències en el sacrifici, sigui un poc convencionalista, però apart aquest moment, la llògica més humana presideix el desenrotllo de la concepció artística d'un poeta que ha acertat, a més, en l'expressió profunda, emocional i bella. Ultra aquestos valors, en *L'enemic amor* és d'observar un major domini de la teatralitat i la novetat amb que son tractades algunes escenes per exemple la final del acte primer, escena d'un psicologisme íntim molt ben sentit"³³⁶.

El 28 de setembre de 1921 *La Vanguardia*³³⁷ noticia que, un cop acabada la temporada d'estiu que la companyia Ferrándiz-Lluelles ha realitzat en diferents teatres de Catalunya, una de les obres més celebrades ha estat *L'enemic amor*. Anuncia, també, que d'aquí a pocs dies, es representarà en el "Centro Autonomista de Dependientes del Comercio y de la Industria".

Sis anys després de la primera representació en català de *L'enemic amor*, el 1927, el *Diario de Gerona*³³⁸ es fa ressò de l'estrena de la versió castellana d'aquesta obra, traduïda per Ignacio Rodríguez Grahit i intitulada *Amor; enemigo amor*³³⁹. En concret, especifica que la representació tindrà lloc al Teatre Principal de Girona el 19 de maig a

³³⁵ *Empordà Federal* (1921, 9 de juliol): p. 2.

³³⁶ *El Autonomista* (1921, 11 de juliol): p. 2 també es fa ressò de la representació de Figueres i publica aquest mateix fragment de crítica publicat a l'*Empordà Federal*.

³³⁷ *La Vanguardia* (1921, 28 de setembre): p. 8

³³⁸ *Diario de Gerona* (1927, 4 de maig): p. 5.

³³⁹ L'original de l'obra traduïda es troba a l'Arxiu Històric de Girona.

càrrec de la companyia Martori. També el mateix dia, el 4 de maig, *La Vanguardia*³⁴⁰ noticia l'estrena de l'obra en castellà.

Un mes més tard, el 9 de juny, el *Diario de Gerona*³⁴¹ escriu una ressenya elogiosa de la peça en motiu del comiat de la companyia de Ramon Martori del Teatre Principal:

“Trátese de una comedia finísima, admirablemente concebida y dialogada, exenta de trucos y recursos de gusto dudoso, que acusa a las claras el temperamento poético de su autor y que, si ya no poseyéramos otras pruebas que acreditan a éste como autor de talla, bastría a colocarle entre los escritores catalanes que con más dignidad y acierto escriben para el teatro. Por los frutos que hasta el presente nos ha ofrendado cabe esperar de Palol, poeta eminente, algo grande y definitivo como hombre de teatro”.

Quant a la traducció, considera que “está hecha con soltura y responde con rara fidelidad al original catalán, lo que habla muy en alto de la honradez literaria de Rodríguez Grahit. [...] Abundaron los aplausos al final de cada acto, estallando al finalizar la representación grandes ovaciones que obligaron al autor y al traductor a salir al palco escénico a recibir los homenajes del público”.

Tres anys després, en concret el 18 de febrer de 1930, sorprèn l'anunci de *La Vanguardia*³⁴² sobre la reposició de l'obra *L'enemic amor* el 15 de març de l'any en curs a càrrec de l'Associació de Teatre Selecte, l'Associació Obrera de Teatre i Teatre de poetes amb quatre decoracions pintades per l'escenògraf Ángel Fernández. Al final de la noticia, es concreta que “a partir de la citada fecha, las representaciones sucesivas se celebrarán periódicamente y sin interrupción”.

L'opinió de l'*Esquella de la Torratxa*, arran d'aquesta reposició, no es fa esperar. En concret, publica un article el 21 de març del mateix any³⁴³, on, a banda de celebrar, de nou, la representació, gràcies a l'Associació de Teatre Selecte, la qualifica de “gran

³⁴⁰ *La Vanguardia* (1927, 4 de maig): p. 24.

³⁴¹ *Diario de Gerona* (1927, 9 de juny): p. 5.

³⁴² *La Vanguardia* (1930, 18 de febrer): p. 32.

³⁴³ *L'Esquella de la Torratxa*, núm. 2647 (1930, 21 de març): p. 207.

comèdia, plena d'encerts i qualitats". Amb la mirada dirigida a Miquel de Palol, manifesta que és un "autor injustament pretèrit dels nostres escenaris" i que el teatre català no hauria de ser "exclusivament feu d'uns quants autors que, repetint-se gairebé sempre en les seves obres, es desgasten".

4.4.2. Comentari literari

Quant a l'estructura merament literària d'aquesta obra, Palol juga, una vegada més, a la presentació d'un entramat amorós de difícil resolució aparent. En aquesta ocasió, però, són dues les relacions embastades que esperen trobar una consolidació final, tot i que, pel camí, s'entrecreuin equívocs i es mal dissimulin sentiments contradictoris. El cert és que Palol, amant de les solucions contundents, enllesteix aquesta obra –i els conflictes que l'entreteixeixen- de forma ràpida, sense dilacions, com també ho farà a *Les petites tragèdies*³⁴⁴. De cop i volta, els fets responen a un conjunció astral idònia i, seguint els paràmetres d'un *Deus ex machina* implacable, la reconciliació dels personatges es fa evident. Potser el lector contemporani seria del parer que una major preparació per al final –potser, fins i tot, un major diàleg entre els personatges- seria preferible per evitar el desajust entre el pes de la trama i la seva fàcil solució, ja que sovint fa la impressió que les ganes excessives de resolució, per part de l'autor, el condueixen a la precipitació.

Aquesta obra, a diferència d'altres com *Les petites tragèdies*,³⁴⁵ sembla tenir el temps literari més ben pausat i, tot i que escasses, les referències temporals afloren marcadament entre línies. En efecte, el fet que un personatge esmenti el pas de les hores –"aquesta tarda", "demà"- ajuda al lector a fer-se una idea de l'abast temporal de l'obra. Comptat i debatut, doncs, els tres actes d'aquesta comèdia transcorren en l'interval cronològic de dos dies aproximadament. Se sap, però, més que pel compte de les hores, pel transcurs argumental de l'obra: és a dir, des dels preparatius per l'arribada del promès fins a la seva marxa, un dia més tard, quan ja Adelaissa s'adona que l'amor, lluny de prendre les formes de príncep de conte, s'amaga, sovint, darrere la persona més coneguda. Entremig, un ventall de sentiments hi ha tingut cabuda, des de la il·lusió ingènua fins al plor, però tots aquests

³⁴⁴ Tenint en ment la cronologia d'aquesta obra, no és d'estranyar que entre aquesta peça teatral i *Les petites tragèdies* hi hagi tantes semblances si es té en compte que pràcticament són escrites al mateix moment. Unes similituds que van més enllà de l'estètica de l'ambientació –totes dues emmarcades dins un context burgès- i arriben a abastar, com s'ha indicat, punts argumentals gairebé idèntics.

³⁴⁵Vegeu p. 204.

esdevenen necessaris per a la conclusió final de l'obra, tan feliç com argumentalment apressada.

També l'espai hi apareix citat, concretament en l'acotació de la primera escena, on s'especifica que l'obra se situa en les interioritats d'una "vella casa senyorial empordanesa, prop de la ciutat" (p. 477) . Igual que a *Les petites tragèdies* o *Senyoreta Enigma*, se situa a províncies, tot i que en aquesta obra, l'esment recurrent de la capital catalana gairebé no hi és present. En aquesta, però, hi apareix Mèxic³⁴⁶, la terra promesa on Ernest ha fet fortuna.

Els personatges, com acostuma a succeir en el teatre palolrà, semblen extrets de salons benestants vuitcentistes, anquilosats i distants, sovint, amb la pròpia realitat. Són, la majoria, éssers ociosos que ocupen el dia en formacions artístiques com la música o la literatura, i, normalment infeliços, esperen que un capgirell del destí els solucioni la vida. La protagonista, Adelaissa, com en la majoria de les obres palolrànes, és òrfena de mare i ha de substituir aquesta empara amb la relació afectiva que manté amb Coralí, la seva tia, i, de forma secundària, amb el seu pare. Amb aquest últim, massa dedicat als negocis, però, el contacte és fluctuant i, sovint, poc comunicatiu. En el moment d'iniciar-se l'obra, després d'anys d'absència, Ernest, el pare, torna a enfrontar-se amb el seu passat, amb la família d'Adela, la seva esposa difunta, amb l'objectiu de presentar Ricard a la seva filla, amb qui té pensat prometre-la. Aquest fet, aparentment natural, traspasarà la vida de la família, ja que l'arribada d'Ernest farà reviure noves ferides no cicatritzades per Coralí i conduirà, alhora, a Adelaissa a la cerca de l'amor vertader: Juvenci.

a) Acte primer

Com s'ha comentat, ja en l'acotació que encapçala la primera escena, el lector té ben present en quin tipus de context es bellugaran els personatges: "*Vella casa senyorial, empordanesa, prop de la ciutat: sales immenses, amoblades luxosament, i amb la severitat catalana del segle XVIII*" (p. 218). És evident que aquesta ambientació condiona el tarannà dels personatges, acostumats al benestar econòmic i al prestigi social. Una mostra primera d'aquesta supremacia el protagonitza la matriarca de la

³⁴⁶ A *Les petites tragèdies* serà Bristol.

família, donya Clara, qui ha encarregat al seu administrador, Gregori, que investigui sobre la procedència de Ricard, el promès d'Adelaissa. Tot i no trobar cap defecte prou decisiu per impedir el casament, la baba³⁴⁷, com és anomenada per la família, demana a Gregori que “cal furgar-lo aquest passat! Si trobéssim l'obstacle que evités aquella unió, o si l'altre no, que la retardés..., que la retardés força...!” (p. 220). En efecte, Clara, convençuda que Adelaissa obeirà la voluntat del seu pare, sofreix la pèrdua de la néta abans d'hora i fins li sembla que “la meva filla gran se'm pugui morir dues vegades...!” (p. 220). Aquesta revelació inicial ajuda a entendre una mica més al lector la relació tan especial que mantenen amb Adelaissa les dues dones de la casa, Coralí i Clara, ja que, en enviudar Ernest, aquest últim preferí que fos la família materna qui s'encarregués de l'educació de la criatura. També, en boca de l'àvia, el lector coneix una mica més els altres personatges que l'envolten: “Amb el meu germà Eladi, no cal que provi de conversar-hi mai! És tan poc pràctic...! Coralí, la meva filla, té un geni retret i solitari, que arriba a fer-me temor..., amb el meu gendre... amb Ernest! Ni pensar-hi!” (p. 220).

Aquestes característiques atributives dels personatges, tot just esbossades per Clara, es veuran ratificades per l'evolució del seu comportament en escena. Efectivament, aquesta descripció, feta amb un mirall d'augment i a corre-cuita, es detallarà en els diàlegs i les acotacions següents, després dels preparatius per a la vinguda del promès que ocupa les primeres escenes.

En l'escena tercera apareix Juvenci i, ja des de l'inici, el lector pot percebre que la relació que l'uneix amb Adelaissa s'apropa al llinar, gairebé imperceptible, entre l'amistat i l'amor. En efecte, tot i que l'autor s'encarrega de presentar la seva estimació com a fruit d'una convivència de “germans”, el cert és que Adelaissa veu en Juvenci el reflex d'un home diferent, que s'aparta dels sentiments misògins que envaeixen, per exemple, oncle Eladi: “Jo el sento poc, molt poc. No hi vol dones en la seva cel·la d'artista. Què li han fet les dones a oncle Eladi, per a què les avorreixi tant...?” [...] “Fa que tu no penses així, Juvenci?” (p. 221). Davant d'aquesta pregunta, gairebé retòrica, una resposta contundent del jove músic: “Jo? No. Al contrari, jo, quan toco el violoncel, sempre voldria tenir al costat una amigueta que m'escoltés... tota quieta..., tota silenciosa...” (p. 221). I,

³⁴⁷ Aquest tractament afectiu coincideix amb el que l'autor i la seva muller rebien de part del seus néts: *babi* (avi) i *baba* (àvia).

seguidament, una pregunta de picardia –gairebé maliciosa- d'Adelaisa, que deixa entreveure l'interès naixent que té cap a Juvenci: “Com ara qui...?” (p. 221).

Amb tot, però, Adelaisa s'infravalora: “A mi també m'agrada molt sentir-ne, de música. No hi entenc; sóc tan tonta! Però m'agrada” (p. 221). Seguidament aprofita l'avinentesa per anunciar a Juvenci el seu casament amb un jove fabricant de Barcelona, a qui ni tan sols coneix. Ell es mostra escèptic amb la notícia, però ella hi insisteix, il·lusionada i ingènua. I, tot i que només sap que és un bon amic del seu pare, amb el qual té relacions comercials, i que és un *clubman* perfecte, s'hi vol casar “de pressa, de pressa...” (p. 222). És aleshores quan Juvenci pren consciència real de la situació i mostra una evident tristesa davant la nova i la seva consegüent separació: “I tu voldries deixar-la, a Coralí, i separarte de tots..., de tots nosaltres, per sempre...” (p. 222). Però Adelaisa, pletòrica, està disposada a no perdre el contacte amb la família: “Però tots vindreu sovint a veure'm. Tu i Coralí i oncle Eladi... i la baba... Tu sobretot! Sereu molt amics, tu i ell, veritat? [...] Que no m'estimarà igual, Coralí...? I tu, que no m'estimaràs igual...?” (p. 222).

L'aparició d'oncle Eladi en escena implica, també, l'aparició de les referències al jardí. És, en efecte, ell mateix qui en té cura i aquest marc natural actua, sovint, de via d'evasió dels personatges a l'hora d'allunyar-se d'alguna situació incòmoda durant l'obra. No deixa de ser notòria, aquesta referència al jardí i a les flors, ja que estableix una mostra més de les similituds que remetien, aquesta peça teatral, a altres obres de l'autor, en aquest cas, a *Camí de llum*, ja que també en aquesta novel·la el jardí representava un element cabdal per al desenvolupament de l'acció narrativa, alhora que constituïa un paradís de descans per a alguns dels personatges. A més, i continuant encara amb els paral·lelismes, no convé passar per alt l'esment a Schumann –compositor de capçalera paloliana emprat també a la novel·la- que fa Juvenci, a propòsit de voler empeltar, dins del marc d'una conversa, una cançó d'aquest compositor en un roser de filosofia. La resposta que dóna Adelaisa és idònia per l'aire del diàleg: “Doncs ja sé quines flors faria. Fonògrafs!” (p. 223). De tota manera, la importància d'aquest quadre conversacional rau en l'emergent caire filosòfic que pren l'intercanvi dialèctic, respecte a la possibilitat d'evolució que permeten els avenços tecnològics. D'aquesta guisa ho fa notar Adelaisa: “Ai, ai, ai! Ja tornem a tenir encarrilada la filosofia... aquests homes són més tontos!” (p. 223). I, amb aquesta afirmació es desplega, com acostuma a esdevenir-se amb alguns dels personatges palolians, un ventall d'improperis despectius cap a les dones: “per

vosaltres no hi ha altra discussió que modes, o teatres, o cuines, o sedasseries..., no fa?" [...] "Parlar de filosofia davant d'una senyoreta és quasi una ofensa... Ja tenia raó Plató" (p. 224). Seguidament oncle Eladi atorga a aquest filòsof una falsa cita seva: "deia... que la dona era un home imperfecte..., l'animal de la creació que més semblança hi tenia..." (p. 224). Juvenci, per contra, es mostra afectuós davant la intel·lectualitat femenina i així li ho retreu oncle Eladi: "I tu, Juvenci..., em sembla que comences a defensar-les massa... Vege's que un dia no te n'hagis de penedir" (p. 224).

Després d'un parell d'escenes de poca rellevància argumental, la cinquena i la sisena, destinades principalment a la preparació de la casa per al dinar del futur promès d'Adelaissa, la setena l'ocupa una conversa entre Ernest i Coralí. Des del començament del diàleg, el lector se li fa ben aviat palès la relació especial que uneix els dos personatges. En efecte, les evidents mostres de retrets que es dediquen són, en realitat, proves d'un afecte ocultat per anys de rancúnia. Es fa del tot evident, a còpia que va avançant la conversa, que el passat, esmentat per Coralí, constitueix la clau de volta per entendre l'amor, un pèl enigmàtic i distant, que els apropa. És gràcies també a aquesta escena, que el lector pot assabentar-se de la vida precedent dels personatges i, en concret d'Adelaissa. Coralí explica que Ernest la va deixar a la llar pairal perquè "no fos ben morta aquella altra morta" (p. 486), en referència a la seva germana Adela. És precisament ella, segons confessa, qui dona vida a la família, en concret a la seva mare, donya Clara, a oncle Eladi i a ella mateixa. És per aquest motiu que la notícia del casament d'Adelaissa els cou com sal en una ferida que ells creien ja cicatritzada. D'aquesta pena per la marxa se'n deriva la mala acollida que Ernest ha rebut per part de la família i, més que ningú, de Coralí. Ernest al·lega, en motiu del casament, necessitats inherents al gènere, ja que, segons el seu parer, "al fi és una dona: no pot pas valdre's d'ella mateixa... Un dia o altre havia d'ésser" (p. 227). És ben present en aquesta afirmació, doncs, la discriminació de gènere, segurament fruit de l'època, que Palol introdueix, com s'ha dit, en l'atribució característica d'alguns dels seus personatges masculins.

La conversa s'allarga encara unes pàgines més, temps suficient perquè Ernest recordi a Coralí que la situació s'ha esdevingut perquè "tu no has volgut..." (p. 228). És evident que, en aquesta sentència, la importància recau en la paraula intuïda per Coralí i pel mateix lector, en els punts suspensius, en la oració, a la fi, inacabada. De cop i volta el pes argumental de l'obra es focalitza en un sol punt, en la decisió de Coralí dins d'un

passat més o menys immediat. És aleshores quan el lector pot comprendre els retrets anteriors d'Ernest i l'odi que empeny la seva relació amb Coralí. En efecte, la negativa davant del seu oferiment apassionat -"Diga'm que em vols i em quedo..." (p. 228)- el conduí a la follia de l'oblit, tan sols interromput per les cartes d'Adelaissa que també li parlaven de Coralí. El seu propòsit d'anihilar qualsevol record de l'estimada fou endebades i reconeix que "fins el pensar en ella [Adelaissa] era engany per a millor pensar en tu" (p. 228). I, ara, desposseït de qualsevol esperança, vol casar Adelaissa amb "un home ben preparat per a la vida" per desfer-se "per sempre més, de tot lligam amb aquesta casa...!" (p. 228). Amb tot, la passió és fluctuant i persistent i, malgrat les ànsies d'oblit, encara hi insisteix: "Però encara t'ho torno a repetir: diga'm que em vols, i te la torno...!" (p. 228). Coralí, però, li recrimina que no sàpiga, de veritat, què és estimar, perquè, segons la seva concepció, es casà amb Adela perquè "la pobra germana meva era un nom i una fortuna" (p. 228). I, fins i tot, va una mica més enllà i li retreu que "Adela morí d'haver comprès la falsia d'aquella paraula, d'aquell amor que tu no podies sentir per ella" (p. 228). Ernest, per contra, rebla el sentiment que sent cap a Coralí en manifestar-li que aleshores, "com una dona nova..., tota igual i tota distinta a l'ensem d'aquella, vaig trobar-te a tu, llavors; sorties tot just del pensionat... i des del capçal del llit de la malalta em miraves..., em miraves d'una manera..." (p. 228).

Aquesta imatge decadentista de la dona malalta, tot i que amb un tractament diferent en aquesta obra, tampoc no és nova en la literatura paloliana. En efecte, la mort prematura d'una dona jove que és, alhora, mare novella recorda al personatge d'Emma de *Camí de llum*. Amb tot, però, ambdues dones es presenten com a distintes, ja que, d'una banda Adela no és capaç de despertar cap sentiment amorós –ni molt menys passional- en Ernest i, en substitució d'ella, ho fa Coralí la seva germana, tot i que de forma involuntària, i, de l'altra, perquè és precisament la filla, a *Camí de llum*, qui desperta instints passionals –i gairebé incestuosos- al seu pare, encara que aquest últim es pensi confondre-la amb l'esposa difunta. Potser, mirant-t'ho així, ambdues filles no estan tan distanciades com sembla a primera vista, ja que totes dues són la traça que remet a l'antecedent de l'estimada: Emma, a la novel·la esmentada, i Coralí a la present obra teatral.

Malgrat l'evident declaració amorosa d'Ernest, Coralí es mostra, altra vegada, rancuniosa i amb el cor ple d'odi. Amb tot, però, insisteix que no sacrifiqui Adelaissa "a la mateixa ambició que va sacrificar a Adela" (p. 229). Ernest, abatut i cansat, la tranquil·litza: "si

aquesta vegada també hi hagués sacrifici, no seria pas l'enemiga que m'acompanya, la qui el dugui..., sinó aquesta corcó de dintre, que ha acabat per abatre a l'home altiu i superb que hi havia en mi...!" (p. 229). Just abans de cloure l'escena, però, aprofita la pressió creixent de la conversa per manifestar obertament la seva voluntat amorosa: "jo venia freturós d'oblidar i menyspreuar; i et trobo formosa i codiciable com jamai t'havia sabut imaginar..." (p. 229). En efecte, a la vista queda el seu desig, destapat de qualsevol pudor, i, pres de la "salvatgia" que li ha donat "l'agre d'aquella terra", pretén aconseguir per la força el que no poden abastar les seves paraules: "i sé com l'home fort obté les coses més altes i més impossibles...! [...] ... I et vull... et vull... com mai..." (p. 229).

L'escena setena acaba amb un crit sec de Coralí dirigit a Mònica i amb les excuses derivades d'aquesta interpel·lació es constitueix la vuitena, merament de traspàs i sense rellevància argumental.

Una escena més enllà, la novena, la conformen dos diàlegs gairebé paral·lels: entre Adelaissa i Coralí, per una banda, i entre Eladi i Ernest, per una altra. Mentre parlen les dues primeres, però, Adelaissa s'adona de seguida que Coralí ha plorat. Tot i que l'autor passa de puntetes damunt d'aquesta anècdota i la suposició queda a l'aire i, en conseqüència, sense resposta immediata, el cert és que el lector evidencia, de forma notòria, que les paraules d'Ernest han solcat profundament en la seva consciència. L'orgull encara és massa viu per permetre que els sentiments aflorin sense recança i la condemna a un silenci submís. Ben diferent és, però, el to de la conversa entre Eladi i Ernest que aprofiten la distracció del sexe contrari per comentar, amb distesa complicitat, el tarannà d'Adelaissa: "Dones...! Per què no havia d'ésser un vailet, Adelaissa...? [...] Abans, en tenia tot l'esperit, d'un vailet. Era més vailet ella que Juvenci. Fins empaitava a cops de pedra als pillets que venien a l'horta a furtar les pomes... Ara, al costat d'aquesta, esmirriada, fleuma, ja sap tots els secrets de la coqueteria femenina..." (p. 230). Ernest, encara amb certs prejudicis pel que fa al caràcter de la persona segons el gènere, aprofita l'avinentesa per somniar despert: "Si hagués sigut un vailet..., oncle Eladi... [...] Oh..., un noi... Un noi m'hauria seguit mar enllà: hauria après a gratar la terra com jo, i domar poltres joves... Un noi per haver-li pogut inculcar poc a poc tota la meua ambició... perquè fos el que jo no he pogut ésser: fort, ric, poderós... com era el meu somni daurat..." (p. 231). Adelaissa i Coralí, alienes als comentaris masculins, acaben de perfilar els detalls de l'encontre imminent amb Ricard. Abans de cloure l'escena, però, Adelaissa

troba un moment per apuntar la renyina anterior amb Juvenci. És aquí on es comença a perfilar que la dissensió entre aquests dos adolescents tindrà conseqüències en les escenes futures.

Juvenci compareix a l'inici de l'escena desena, quan Simó ja té la tartana a punt i Adelaissa, encara dolguda, li recrimina que hagi vingut només perquè havia pensat que, amb el so dels picarols del cavall, havia arribat el promès. És una escena de farcit argumental, destinada únicament a ultimar els preparatius de la celebració de l'acte de prometatge.

La següent escena, l'onzena, l'ocupa una conversa entre Coralí, Adelaissa i Juvenci. Aquest últim, encara enutjat, ironitza sobre la festa ampul·losa que els ocupa: "li he dit que em posaria al piano i que el rebria amb una marxa triomfal, perquè deurà arribar com un príncep! Saps si porta gaire sèquit...?" (p. 232). Davant del to maliciosament burlesc de Juvenci, Coralí es mostra força taxativa: "Jo no sé com arribarà, Juvenci, però arribarà, malgrat totes les ironies teves; [...] No l'ha escollit ella, al seu cavaller... però no cal pas escollir-lo... sinó amar-lo... i Adelaissa l'estimarà molt... oi, Adelaissa...? Molt...!" (p. 232). L'acotació següent, però, preveu al lector que Coralí, tot i que pronuncia aquestes paraules amb fervor convincent, no pot apaivagar el dolor que sent per la marxa d'Adelaissa. Aquesta, de cop i volta, es veu protagonista d'una situació nova -"jo no comprenc res de tot això que passa. Em parlu tots d'una manera diferent d'abans..." (p. 232)-, tot i que Coralí recolza l'explicació en la imminent arribada de l'amor: "Vigila que l'amor s'apropa, Adelaissa. A so de rialles o de dolors: sia com sia. Però ha arribat l'hora de l'amor" (p. 232).

Un diàleg entre àvia i néta conforma l'escena dotzena, on precisament Adelaissa se serveix de l'experiència amorosa de donya Clara per esclarir els dubtes que l'aclaparen. D'una banda es mostra impacient per l'arribada del promès i té ànsia de saber com és, però, de l'altra, el respecte i la por apaguen el seu anhel. L'àvia, en un intent de comparar els dos amors, sentència: "llavors s'estimava distintament d'ara", ja que "amb el teu avi, al cel sia, ens coneixíem i ens estimàvem de petits" (p. 233). Amb tot, però, Adelaissa no coneix l'amor i no està segura de saber si l'estima. Tot i la il·lusió que la inunda i l'empeny a creure que, a partir del prometatge, ja no se separaran, la seva àvia procura instruir-la amb bones dosis de raciocini. La seva personalitat, encara infantil i ingènua, la

conduïx a no entendre per què el seu promès ha de marxar lluny de la llar familiar l'endemà del seu compromís si Juvenci, que no és de la família, hi viu. Clara matisa la relació: "Perquè Juvenci hi ha viscut sempre, des de molt petit, d'abans de néixer tu... i és com si fos de casa" (p. 233). Amb aquesta explicació, el lector pren consciència de l'estima, tan arrelada, que hi ha entre ambdós personatges. A més, Adelaïssa s'encarrega bé de mostrar-ho de seguida: "Jo també l'estimo molt...!" (p. 234). Tot i que la seva àvia la renya per tanta sinceritat -"Això no deu dir-se de cap home... si ell et sentís..." (p. 234)-, ella hi insisteix: "I si és... tal com jo vull que sigui... Com et diré jo, com Juvenci, per exemple...? Tampoc...?" (p. 234). És amb aquesta pregunta retòrica, i més amb l'apreciació "tal com vull que sigui", que el lector pren consciència que Adelaïssa, tot i no saber-ho encara, configura l'amor a imatge i semblança de Juvenci. Seguint aquesta línia, no és d'estranyar, doncs, que sentenciï l'escena, i també l'acte, amb aquesta exclamació: "Doncs mira, baba..., així... tant se valdria que no vingúes encara...!" (p. 234).

b) Acte segon

La mateixa decoració de l'anterior acte serveix, ara, per aquest segon. Únicament en varia la ubicació, concretament se situa al "vestíbul de la casa" (p. 236), a prop del menjador d'estiu i del jardí. No s'especifica el marc temporal, però és fàcil suposar, en llegir la primera escena, que tan sols unes hores separen el primer i el segon acte, les justes per haver-se esdevingut el dinar de prometatge. Hi ha, per tant, un salt temporal rellevant, ja que l'autor ha preferit elidir l'arribada de Ricard i les reaccions derivades, per tant, d'aquesta.

L'administrador de la casa, Gregori, protagonitza, d'una forma paral·lela, l'inici del segon acte. Ara, però, no són donya Clara ni Adelaïssa les seves interlocutores, sinó que té Ernest com a parella de debat. Les peticions de la matriarca de la família veuen ara, per tant, el seu fruit amb la conversa que té previst iniciar Gregori. Amb tot, però Ernest endevina aviat la voluntat de l'administrador i decideix estalviar els prolegòmens d'una conversa que fa una setmana que espera: "Sí: abreviem temps, no és cert? Vostè vol parlar-me perquè em desdiguí de la meua paraula; i allargui la boda de la meua filla..., no és això?" (p. 236). La seva suposició va, certament, ben encaminada, però s'equivoca amb la procedència de l'ambaixada i aposta per Coralí. Gregori s'atribueix, primerament, la iniciativa, però ràpidament el seu interlocutor descobreix donya Clara com l'autora de

la proposició. Tot i que ambdós estan d'acord a creure que Ricard és un “perfecte cavaller”, Gregori insisteix a presentar Adelaissa com una criatura davant dels ulls del seu pare: “L’edat dels jocs, de les il·lusions, no ha pas passat del tot, per ella, encara” (p. 237). Ernest, però, fidel a un parer anquilosat, creu “que ara és l’època de que l’espòs pugui formar el seu esperit..., ja que no li ha pogut formar el seu pare...! Adelaissa està preparada, com una argila tova, a tots els esdeveniments... La mà de l’espòs plasmarà en ella, tot el que vulgui... i seran feliços...” (p. 237). Tot i aquest clar domini de gènere, admet, però, que no obligarà a Adelaissa “a acceptar un home contra la seva voluntat” (p. 237) i, segur de l’empara que li atorga la paternitat, afirma que ha de tornar aviat a Mèxic i que, junt a ell, s’emportarà, també Adelaissa.

Una vegada el dinar ja ha conclòs, s’inicia la segona escena. Com s’ha comentat, Palol ha preferit elidir l’escena de la presentació i del dinar de després per a mostrar de forma més directa al lector els gustos tan oposats dels dos presumptes enamorats. En efecte, mentre Adelaissa proposa de fer una mica de música, Ricard admet que no és l’art que més li agrada i es mostra a favor de practicar esport, d’anar a caceres i de viatjar. I és precisament en una de les caceres on, segons ell mateix recorda, va conèixer Adelaissa, tot i que a aquesta última li va passar inadvertit. Són, certament, dos personatges antagònics i Ricard es mostra davant del lector mancat de qualsevol sensibilitat: “Literatura, música... sí, certament, coses molt boniques pels desvagats; però els homes com ara nosaltres, no podem perdre el temps amb aquestes foteses...” (p. 238). Ernest, però, discrepa d’aquesta opinió i explica que, a Mèxic, ocupa el seu oci llegint la Bíblia. És precisament la menció d’aquest país que condueix el diàleg a un gir inesperat. De cop i volta, Adelaissa demana al seu pare que els parli de la seva vida a l’exili. Tot i que en un principi Ernest s’hi nega perquè, fent mostra d’una virilitat enaltida, constata que “totes aquestes coses fugen a la vostra subtilitat femenina... Són massa cruels..., massa fondes...” (p. 239), finalment hi accedeix, no sense abans insinuar que Coralí potser no participa de la desinformació que turmenta Adelaissa. En efecte, la pregunta llançada a l’aire –“No us ho he dit mai..., Coralí...?” (p. 239)- i sobretot l’acotació que la segueix –“CORALÍ *distreta i llunyana*” (p. 239)- evidencien que entre els dos hi hagut, potser, correspondència. Amb tot, però, fent cas omís de la discreció de Coralí, Ernest mostra la solitud a la qual està condemnat a través d’una anècdota prou eloqüent: un dia, després de quinze dies de febre, va preparar una carta i va demanar al físic que l’atenia que l’enviés a la família una vegada “hagués clos els ulls” (p. 239). I afegeix, però, una mica

més de dramatisme amb el següent detall: “damunt de la carta... hi guardava la meua pistola...” (p. 239). Seguidament, però, com si no acabés de ser conscient de les paraules pronunciades, canvia radicalment de to i elogia la bellesa de la vida: “Però, malgrat tot, la vida és tan bella! L’estimo tant, la vida!” (p. 239).

Tot i aquesta sobtada exaltació, el cert és que la melancolia que traspua la seva narració cristal·litza sobtadament en el cor d’Adelaisa i serà precisament el record d’aquesta anècdota qui decidirà, més endavant, la seva marxa. Ricard, intuïnt que la revelació comença a incomodar Ernest, vol canviar radicalment de tema de conversa i pregunta a Adelaisa si juga al golf, al croquet o al tennis. La negativa d’Adelaisa a aquestes preguntes traspasa els límits literals i, en realitat, aquesta declinació expressa la seva oposició al prometatge. Així ho confirma, després, el fet que no el vulgui acompanyar al jardí.

La tercera escena és especialment interessant perquè dóna llum a algunes incògnites que s’havien esbossat en els quadres anteriors. La primera recau en la confessió que fa Adelaisa a Coralí: durant la nit ha sentit lladrar els gossos i li ha semblat sentir que Coralí s’aixecava a mirar per la finestra. Davant la negativa d’aquesta última, l’estranyesa es fa més gran, ja que ella insisteix que “juraria que algú, descalç, caminava pel corredor, a l’indret de la teua cambra...” (p. 240). Tot i que Coralí fa cas omís a les paraules d’Adelaisa i atribueix els seus temors a “les emocions d’ahir [que] et varen inquietar” (p. 241), el cert és que el lector pot enllaçar directament i fàcil aquesta anècdota amb l’última revelació que Ernest féu a Coralí a l’escena setena del primer acte: “i l’agre d’aquella terra, m’ha encomanat salvatgia... i sé com l’home fort obté les coses més altes i més impossibles...!” (p. 229). És fàcil de pensar, doncs, que la figura d’Ernest s’oculta darrere l’enigma d’aquest soroll nocturn. La segona de les incògnites que s’esclareix recau en el prometatge que, escenes enrere, s’havia presentat com a irrevocable. En efecte, davant la voluntat de Coralí de no deixar sols els forasters tenint en compte que donya Clara i oncle Eladi s’han absentat, Adelaisa expressa el seu refús de manera inequívoca: “Que diguin el que vulguin... per l’agradable que és la seva conversa...” (p. 241). I, seguidament, rebla la seva impressió: “Jo m’imaginava que els enamorats parlaven d’una altra manera... [...] No li agrada res del que m’agrada a mi. Les flors, la música, diu que són coses de senyoreta cursi... que la dona moderna no ha d’estar per aquestes coses... Ahir vaig posar-me una flor perquè me la demanés, i ni se’n va adonar... Avui una altra...”

Té, mira-la...!: marcida” (p. 241). A part de fer notar al lector que entre un acte i l’altre ha passat un dia, també és important la metàfora visual que representa tant la descripció que fa de la flor, “marcida”, com l’acotació que la segueix, “*la desfulla*” (p. 241). En efecte, la flor està pansida, igualment com la seva il·lusió per Ricard³⁴⁸. La falta d’afinitat entre Adelaissa i el promès, tot just intuïda pel lector, es ve a confirmar, per tant, amb aquestes paraules que sentencien, alhora, la naixent estimació que sent vers Juvenci: “I em fa malícia perquè Juvenci es burlarà de mi... i jo no vull que tingui raó Juvenci...” (p. 241). Seguidament, però, no pot evitar de pensar en la notícia que li va revelar ell mateix el dia abans, quan li manifestà la seva voluntat d’anar-se’n a Barcelona³⁴⁹ a impartir classes de violoncel. En aquest punt, no pot passar per alt l’apreciació que fa Adelaissa a Coralí de la notícia: “hi ha moltes senyoretetes que n’aprenen, de tocar el violoncel...?” (p. 241). Aquesta mostra d’incipient gelosia ve a confirmar, més que mai, doncs, l’amor que sent per Juvenci. I més quan, ja gairebé al final de l’escena, comenta amb veu ferma: “Si jo no me’n vull pas anar. Jo no t’ho gosava dir, però jo no el vull pas, a aquell home...” (p. 242). Davant d’aquest apressat convenciment, Adelaissa sap que només li queda per vèncer la voluntat del seu pare. Sap que si Coralí li ho demanés, seria més fàcil cedir la dura oposició paterna, ja que ella admet que “mal que em morís no li diria res... Em fa un respecte..., una por... I a tu també te’n fa. Oi, Coralí...” (p. 242). Sense seguir un rumb concret, de cop i volta, l’eix de la conversa giragonsa sobre la relació entre Ernest i Coralí. Adelaissa insisteix, altra volta, amb l’anècdota que ha explicat el seu pare de la malaltia i, com si d’una revelació es tractés, se sorprèn ella mateixa preguntant a Coralí si “sospitaves aquelles coses que ara ell acaba de contar-nos...? Hi havies pensat mai, en que el papà pogués estar malalt, allí; sol... i pensant en nosaltres...?” (p. 242). En la mateixa línia que demostrà Coralí quan Ernest li dirigí la responsabilitat de la conversa en l’anterior escena, ara ho nega, “distreta” (p. 242). Mostra clara que l’anècdota ha solcat profundament el seu cor són les recordances d’Adelaissa sobre l’escrit i la pistola automàtica que, segons Ernest, guardava sobre la carta. La reacció de Coralí davant la insistència d’Adelaissa és resolutiva, tot i que el to sentencios amb què conclou la conversa deixa traspuar, també, el seu patiment interior: “Oh...! Calla..., calla...,

³⁴⁸ Convé apuntar, també, que la simbologia de desfullar una flor, propera a la mort, enllaça, a més, amb altres narracions de l’autor, com *Camí de llum*, on les roses marcides representaven una metàfora visual del traspàs de la protagonista.

³⁴⁹ La fugida dels personatges cap a Barcelona en cerca d’una vida millor apropa aquesta obra a *Les petites tragèdies* i, també, a la biografia real del propi autor.

Adelaissa! T'escolto com si no fossis tu la que parlés..., com si la teva veu fos..., com et diré jo...?, fos de dintre de mi mateixa... Calla..., calla..." (p. 243).

L'aparició de l'oncle Eladi, que s'autodefineix com a "esquerp" i poc "avesat a etiquetes ni cerimònies" (p. 243), ve a interrompre aquesta escena, força llarga, i iniciar la quarta. Amb el to sincer que el defineix, qualifica de "xixarel·lo" a Ricard i, aparentment sense recança, etziba a Coralí que "no et creguis que em sàpiga greu que Adelaissa se'n vagi... Un ram de flors damunt l'harmòniem me l'hi posarà Mònica, o jo mateix... I ça com lla era trebinell com un bordegàs; i m'esbarriava els papers de música; i em feia trencar les flors que jo guardava amb més cura... Mira...! Ara recordo que ahir, per a què aquest foraster trobés la taula guarnida, va fer-me trencar un ram de roses, que enamorava... No, no. Ja et dic... Si jo no l'enyoraré pas gens... No...! Però la germana Clara, saps? La teva mare... li duia tan afecte..." (p. 244). D'aquesta declaració se'n poden extreure un parell d'idees rellevants: d'una banda ve a ratificar el pas temporal d'un dia entre el primer i el segon acte i, de l'altra, que, tal com fa notar Coralí una mica més endavant, aquesta despreocupació d'Eladi per la marxa d'Adelaissa és fingida, tot i que l'oncle insisteix que "ja hi estic fet, a estar sol" (p. 244). Amb tot, però, la contradicció arriba més endavant, quan aconsella a Coralí que no segueixi els seus passos de solteria i que, ja que és "bella i jove encara", encengui "foc nou en aquesta llar en cendres...!", perquè ara que és gran s'adona que "no hi ha res tan bell com haver fet niu" (p. 245). Aquesta revelació inesperada de l'oncle condueix Coralí a sincerar-se de la culpa que li oprimeix el pit: "Volia fer una decisió, volia imposar-me un sacrifici... i no puc, oncle, no puc...! Per despit ens prenen a Adelaissa, i només que jo en tinc la culpa: una sola paraula que jo digués, i Ernest ens la tornaria... però jo no puc contra el meu esperit; és indomable. [...] Ningú en sabia res, és el fi d'una lluita silenciosa, de molts anys ençà, en la que, abans que tot, jo m'he hagut de vèncer a mi mateixa... I he vençut...! Però és ara ell, qui es venja...!" (p. 245). La dicotomia és tan senzilla d'exposar com difícil és la seva resolució: "O ella o jo...! –diu-. Compreneu...? O ella o jo...!" (p. 245). No ha calgut pronunciar cap nom de forma explícita perquè oncle Eladi comprengué la situació que la corprèn; la pregunta retòrica que serveix de resposta a tal confessió és prou eloqüent: "Coralí...! Què has dit, Coralí...?" (p. 245). Finalment, i per cloure l'escena, Coralí admet que segur que estimar ha de ser "molt hermós" (p. 245), però, abans de res, hauria d'oblidar que Ernest fou primer el marit de la seva germana, sentiment indeleble i persistentment perenne. Amb tot, però, la perífrasi d'obligació i, més endavant, la de voluntat amb què quasi tanca

la intervenció són plenament reveladores del seu sentiment, encara viu, cap a Ernest: “no el dec estimar..., no el vull estimar” (p. 245).

L'autor s'encarrega de mostrar el pas del temps, en l'escena cinquena, a través de l'admiració pel jardí que sent Ernest i, en concret, per un taxus que ell mateix va plantar disset anys abans, en motiu del naixement d'Adelaisa. Aquest arbre, per tant, és l'empremta que l'evoca al passat i admet que, “en seure'm a la seva ombra, he anat ara recordant qui sap les coses oblidades!” (p. 246). Després, girant la mirada al “pobre klever”, el lector constata que Ernest ha estat set anys fora de la casa pairal: “és l'únic supervivent de la canilla..., era un cadell quan me'n vaig anar...! Ja fa set anys!” (p. 246). Ernest, atiat pels comentaris dels seus companys de sobretaula, dóna regna solta als records i relata com era la vida en aquesta casa empordanesa que Ricard defineix, com totes, “difícils com un castell, i desertes com un convent...” (p. 246). Adelaisa, commoguda per la descripció del seu pare, no es pot estar de precisar: “Que bell devia ser, no? Ara sols udolen els gossos a la nit, atiant el pas d'algun vagabund...” (p. 247). Altra volta, doncs, la insistència sobre les ombres enigmàtiques de la nit que ràpidament transporten el lector als temors d'Adelaisa expressats a Coralí de fa un parell d'escenes. Coralí, no endebades, rebla la imatge amb ironia: “És que lladren al mal record..., Adelaisa” (p. 247). El diàleg espinós entre Coralí i Ernest, doncs, està servit i, per uns moments, semblen oblidar-se dels altres interlocutors i converteixen la conversa en un atac directe i personal. Amb tot, però, el record inesperat d'un “vell conyac deliciosíssim”, que oncle Eladi guardava al celler, trenca la tibantor entre els personatges i, encara més, de forma momentània uneix l'opinió de Coralí i Ernest, ja que aquest últim li demana si els el pot servir “a la salut del record baladrer” (p. 247) i ella hi accedeix.

Aprofitant un moviment escènic dels personatges, Adelaisa encalça Ernest amb l'avinentesa de demanar-li un favor. Tot i que la filla es cobreix de valentia perquè nota content el seu pare, veu frenada la seva empenta quan ell es posa a l'expectativa. Amb tot, però, gosa, un xic temerosa, expressar la seva opinió vers Ricard: “quan tu vares dir-me que vindria un jove que estava enamorat de mi, que em volia, que havia d'ésser la seva esposa, jo vaig imaginar-me, pobra de mi, un home superior, extraordinari... i Ricard és com qualsevol dels qui passen pel carrer...” (p. 248). I, empesa per la força de les paraules, sentència: “perdona'm, papà; jo no el sabia pas estimar, a aquest home...! Jo no sé fingir” (p. 248). Ernest atribueix aquest canvi de voluntat al consell d'algú a qui no

explicita, però que és fàcilment deduïble que es tracta de Coralí. Tot i que Adelaissa referma la seva intenció amb gosadia, el seu progenitor li presenta una disjuntiva: “Jo deuria exigir, però no vull sentimentalismes ni tiranies inútils. Tu mateixa: o amb ell o amb mi... tria” (p. 248). De cop i volta, doncs, l’entramat de la conversa pren un gir inesperat, però Adelaissa no li costa decidir-se: “Oh, sí... sí!!” [...] “Si jo volia dir-t’ho... i no gosava... Si des de que he pogut sospitar que tu, allí dalt, malalt i sol, pensaves en nosaltres, ens necessitaves... jo no desitjava altra cosa...! Ja veus si estaré contenta de seguir-te!” (p. 248). Amb tot, però, Ernest li destapa la cruesa d’una vida a l’exili: “Tu no saps el cruel que és desarrelar l’esperit per a trasplantar-lo en terra forastera, deixant amors i records lluny, per viure de grisors i d’indiferències... No hi tinc cap dret a exigir-ho de tu” (p. 249). Adelaissa, il·lusionada en imaginar-se una vida al costat del seu pare i conscient que serà “feliç sabent que compleixo un deure seguint-te..., cuidant-te...” (p. 249), afirma que, aquí, no n’hi té, d’arrels, ni hi deixa amors. Just abans d’acabar l’escena, però, segons revela l’acotació, donya Clara surt de la seva cambra i segueix la conversa amb dolor. Fruit d’aquesta escolta secreta, se’n derivarà una crítica dura que, en la següent escena, la seva sogra adreçarà a Ernest.

En efecte, l’escena sisena està dedicada íntegrament als retrets perquè Clara, ofuscada pel dolor de la pèrdua imminent d’Adelaissa, veu, en Ernest, la font del seu patiment. En va resultar els intents d’Adelaissa per atenuar l’origen de les acusacions i demostrar que està conforme amb la decisió paterna, ja que donya Clara resulta estancada en la idea que Ernest ve a prendre’ls la néta quan primer s’havia emportat Adela, la seva filla. Els impropis que li dedica són, de fet, implacables, ja que, fins i tot, troba que Ernest justament aprecia la seva filla quan és adolescent i formosa, perquè, segons el seu parer, de petita era una “carga pesanta pel teu caràcter ventís” (p. 249). I, forçant encara una mica més els retrets que li dedica, acaba sentenciant que, si hagués tingut pietat, “hauries esperat uns dies..., pocs..., quan jo hauria sigut morta...!” (p. 250). Es fa evident que, com tota acusació, feta des de l’aferrissament i la irracionalitat, té un caràcter concloent però efímer, i mostra d’aquesta afirmació és el canvi de to que, de forma inesperada, pren la conversa quan entra en escena Coralí i recorda que “les copes encara són plenes” (p. 250). Aleshores Clara, servint-se d’una ironia afuada, desenllaça: “Teniu raó, que la festa no és acabada encara...! Acabeu, acabeu la festa...” (p. 250).

La marxa de Clara i Adelaissa propicia una altra conversa entre Coralí i Ernest en l'escena vuitena, marcada, altra volta, per la decisió de la seva fugida. Coralí, superba i enaltida pels nervis de la situació, retreu a Ernest que hagi estat ell qui hagi exigít a Adelaissa el viatge a Amèrica. Ernest, lluny d'acceptar aquesta acusació, s'empara darrere la voluntat d'Adelaissa i, de forma sobtada, conclou que qui els llança a la ventura és ella mateixa. Tot i que és evident la crispació ingent entre ambdós personatges, convé assenyalar, però, la construcció poètica de les intervencions, que deixen traspuar, sense recança, un alt sentiment amorós subjacent. Serveixi d'exemple el següent fragment de Coralí que, a jutjar pel gran contingut retòric de les seves línies, podria ser tractat com una estrofa poètica: "Filagarsa de vela que tots els vents han equinçat: vols endur-te'n també, als mals vents de la ventura, una feble criatura com aquesta...?" (p. 250). En efecte, Ernest, explícitament enamorat, no es cansa de trobar un consol paupèrrim en el turment de les seves renúncies: "[Adelaissa] ve a aclarir la meva casa pobra, on fins ara la única bellesa que hi havia era el teu pensament; ve a parlar-me a cada instant d'aquí, per a convèncer-me de que he de renunciar a tots el meus somnis... d'estimar-te!" (p. 250). Amb tot, però, la faciúndia d'Ernest no és suficient per reparar el temor que la seva presència, intuïda en el cor de la nit, ha suscitat en la seva memòria: "estimar-me, migrada cosa, doncs, l'amor que tu vols de mi, si pot obtenir-se forçant una porta, a la nit, com un saltejador de camins...!" (p. 251). En efecte, aquesta revelació de Coralí ve a rubricar les suposicions que el lector ja tenia des d'unes quantes escenes ençà. Tal com ell va avisar, mostrant-se davant la seva enamorada com a fill d'una terra que "m'ha encomanat salvatgia" -i com va deixar entreveure Adelaissa-, Ernest es perfila com "un saltejador de camins" que, lluny d'aconseguir l'afecte desitjat, provoca repel·lir el suposat amor de Coralí: "Que si un moment de dubte podia haver tingut, aquesta nit s'hauria esvaït, en sospitar-te en l'ombra...!" (p. 251). Ernest, però, sembla no entendre el missatge de l'estimada i deixa en suspens el missatge que "tota violència és noble, per a domar l'orgull" (p. 251). En efecte, de la mà de les seves explicacions, empeses per la follia de la confessió en un intent de justificar els mitjans emprats, el lector constata el seu caràcter dominador i, fins i tot, possessiu: "a través del meu instint, jo he vist el teu odi, com un poltre salvatge. Calia posseir-lo amb tirania, cruelment... per a què s'humiliés i deixés lliure al cor... [...] És que tenia la certesa de que, un cop l'orgull vençut..., tu m'hauries estimat!" (p. 251). Amb tot, però, l'únic consol, ara, li proporciona Adelaissa que, amb la seva presència, atenuarà els efectes del menyspreu i la indiferència que li ofereix, com a trista penyora, Coralí. I, de sobte, una sentència, amb regust d'il·lusa hipocresia, capbussa l'escena al

desenllaç: “Feliç va amb mi Adelaissa, que no deixa cap amor en terra!” (p. 251). Coralí, però, és contundent, en veure la ingenuïtat del pare: “Parla-li... de Juvenci... en marxar” (p. 251). I serà precisament Juvenci i, més concretament, l’amor que l’uneix amb Adelaissa, qui conduirà el següent acte i, en conseqüència l’obra, per uns viaranys insospitats encara.

c) Acte tercer

El tercer acte s’inicia amb la mateixa decoració que havia encapçalat els dos anteriors. Amb tot, però, el marc temporal es perfila diferent i, seguint l’acotació, el lector pren consciència que l’acció se situa “*a primeres hores de la matinada*” (p. 254), just després que Mònica i Coralí hagin vetllat donya Clara durant la nit. Entre un acte i l’altre s’ha esdevingut, per tant, poc transcurs de temps, el necessari, de fet, perquè els personatges, sobretot els protagonistes, assimilïn, un mica més, el context embarbussat que els envolta.

La primera escena, de fet, serveix de preàmbul per introduir el lector a l’últim acte de l’obra, ja que, com gairebé tots els diàlegs protagonitzats per Mònica i Coralí, són de poc abast argumental. En aquesta escena concreta, després de divagar sobre l’eficàcia dels remeis casolans enfront de la medicina convencional, Mònica conclou amb severitat que, “missenyora Clara no té res més que un disgust” (p. 254). Davant tal sentència, Coralí accedeix a provar una teràpia alternativa –“les herbes d’aquest país fan miracles” (p. 254), segons Mònica- que guareixi l’estat de salut de la seva mare.

La segona escena la conforma un diàleg entre Coralí i oncle Eladi, l’oient que Coralí escull per a les confessions de caràcter íntim. Abans, però, i just en iniciar l’escena, Eladi dóna la raó a la intuïció de Mònica i admet que “els mals morals no maten” (p. 255). Amb el caràcter misogin que sovint el caracteritza, creu que en “saben molt de fingir, les dones” i matisa que donya Clara sempre ha estat “una melindrosa, i per qualsevol cosa es trasmuda” (p. 255). Oncle Eladi, davant el comportament –un pèl histriònic, potser- de la seva germana que busca refugiar-se de les adversitats a la seva cambra “per a què en participem els de fora” (p. 255), presenta un caràcter confegit d’aplom i d’aparent tranquil·litat. En efecte, tot i entestar-se a disfressar el seu patiment d’ocupació compulsiva, el cert és que, com reconeix Coralí, ha estat vetllant la malalta, també, tota la nit.

De mica en mica, com si intentés preparar intencionadament l'entramat de la conversa, Coralí abona el terreny de les confidències fins a aconseguir portar l'aigua al molí d'Ernest. De fet, temerosa de pronunciar el seu nom en veu alta –“ell” (p. 255), l'anomena- és el mateix Eladi qui s'encarrega d'assaonar el seu sentiment davant la insistència dels dubtes: “Recordàvem aquells bons temps que la teva germana Adela era viva..., les entremaliadures d'Adelaissa..., la teva serietat..., la teva tristesa de nena entenimentada...! Diu que li feies una mena de respecte, amb el teu uniforme de pensionista... amb l'esclavina i la cinta blava...!” (p. 255-256). Tot i l'extracte prou fidedigne que l'oncle li trasllada, Coralí mostra el desig àvid de foradar en el subsòl de la seva existència: “i res més?” (p. 256). Com a contesta a tanta insistència, li etziba, a la fi, la voluntat d'Ernest de “deixar-nos aviat”, tot i que s'encarrega de subratllar amb especial èmfasi –i així ho corrobora la cursiva de l'adverbi “sempre”- que “hauria estat ben content d'estar *sempre* més amb vosaltres...!” (p. 256). Encara que Coralí es preocupa de desmentir ràpidament aquestes paraules, el cert és que el lector, de forma natural, espargeix els pocs dubtes que li quedaven i celebra –amb certa prudència- aquesta relació amorosa, ja del tot perfilada. Amb tot, però, Coralí es mostra reticent a l'hora de creure el missatge que li estén, comprensiu, l'oncle, quan qualifica, seguint la subjectivitat d'Ernest, els deu anys passats a la casa pairal com els “millors de la seva vida”: “Massa bona deu ésser que tant la desitja, vida de llibertat, de grandeses, de grans emocions...!” (p. 256). Coralí, encara cuirassada de prudència, doncs, fins i tot pressuposa que a l'altra banda de l'oceà l'espera una ànima enyorada: “Si no l'estimés, no hi tornaria, oncle! Fora que allí l'esperis algú... també...!” (p. 256). Eladi admet que potser un caprici volander pot haver ocupat momentàniament el seu cor, però “home com ell, aventurer, no es lliga així com així...” (p. 256).

El diàleg s'intensifica quan, per últim, parlen del significat de l'amor. Eladi, escèptic confés d'aquest sentiment –“L'amor el tinc catalogat també entre les paraules inútils!”-, creu que “l'home gradua el sacrifici que ha de fer per ço que realment val l'amor que vol obtenir... i sempre és egoista” (p. 256). Coralí, més còmoda amb la conversa, deixa entreveure que ella, per l'amor, ha sacrificat tota una vida i constata: “l'amor és una veritat; potser l'única. L'amagarem a tothom; tindrà, fins per nosaltres mateixos, mil noms i mil formes... Serà, primer, odi; després, pietat... després, passió...! Però existeix” (p. 256). Aquesta gradació de sentiments perfila de forma ascendent el ventall de

sentiments que han embolcallat Coralí des del primer acte ençà. A ningú li passa per alt que, de fet, la pròpia protagonista està ordint una excusa que apaivagui els remordiments que l'encalquen en sentir un amor que ella mateixa cataloga de prohibit. Són, per aquest motiu, plenament reveladores les paraules d'Eladi, que vénen a certificar, ara ja de manera descoberta, l'amor que Coralí sent per Ernest: “Quan lluita l'odi i l'amor... és l'amor el vencedor sempre...! [...] I així ha passat amb tu: t'has torturat odiant a un home perquè l'estimaves [...] i ara ell se'n va..., se'n va per sempre...!” (p. 257). Davant tal aflorament de sentiments, Coralí s'hi oposa, encara, i nega obertament qualsevol afirmació d'oncle Eladi. Al final, furiosa amb la marxa d'Ernest, exclama: “Ell no hi hagués vingut mai, en aquesta casa...!” (p. 257). És evident que, seguint les indicacions de les acotacions – “(Aplanada i amb un to de descoratjament)” (p. 257)-, les seves paraules sonen febles i tintades, encara, per una lleu pàtina de rancúnia.

La irrupció en escena d'Adelaisa deixondeva l'estat ensonyat de Coralí i reprèn, altra vegada, el fil de la conversa iniciada amb oncle Eladi, a propòsit de l'estat de salut de donya Clara. És, doncs, una escena que s'erigeix com a pont de les dues següents, on s'embastarà el desenllaç de la segona història d'amor de l'obra. Adelaisa, en aquest quadre, ja apunta que durant tota la nit ha estat desvetllada i, seguint aquesta avinentesa, és fàcil deduir que és Juvenci qui s'amaga darrere de les “coses que he pensat, aquesta nit, mig endormiscada... i de la manera que es canviaven i que giravoltaven aquí dintre...!” (p. 257).

L'absència d'oncle Eladi en aquesta quarta escena propicia que la conversa entre Coralí i Adelaisa esdevingui confidencial. De forma directa, aquesta última lamenta que “jo tinc la culpa de tot lo que passa, en aquesta casa...”, ja que nota que “tot és trasmudat fa dies” (p. 258). Coralí, una mica distant, li fa veure que l'única persona canviada és ella mateixa. Amb tot, però, Adelaisa malda per confondre l'objectivitat amb la rancúnia –“Veus, Coralí, com no m'he enganyat en dir que tu també em tenies rancor...?” (p. 258)- i, presa per la irracionalitat d'una situació inconeguda, no s'adona que Coralí continua essent “la mateixa amiga..., la de sempre. La teva confidenta” (p. 259). La ceguetat del moment impedeix que Adelaisa apami la situació amb lucidesa i és per aquest motiu que la presència d'una mà propera, en aquest cas la de Coralí, li serà de gran ajuda per “a trobar un nom, a aquest petit secret que tu no saps que existeixi dintre teu, i que és el que et dóna tanta pena” (p. 259). Amb tot, un soroll inesperat trenca la màgia de les paraules

dites a mitja veu i obliga Coralí a absentar-se d'escena amb motiu de donar la medicina a la seva mare, però, en aquest moment, ja s'ha abonat el terreny perquè tingui lloc la conversa entre Adelaissa i Juvenci, que ocuparà tota l'escena cinquena.

Juvenci, “abillat amb trajo de festes” (p. 259), intenta passar desapercebut durant la seva fugida, però Adelaissa, amatent a la finestra, el sorprèn abans d'arribar a la porta del jardí. El xicot, davant la mirada inquisidora d'Adelaissa, nega, en un primer moment, la seva marxa i, enfadat després, no vol comunicar-li cap on es dirigeix. Finalment, però, empès pel fil de la conversa, admet que vol “conèixer món” i “ésser home” perquè ja té vint anys i, a la casa, viu “com un assilat” (p. 260). Adelaissa, irada per la fugida de l'estimat, vol impedir que se'n vagi i l'amenaça de cridar la família. Juvenci, resignat amb la duresa del comiat, admet que s'ocultava perquè li “feia pena despedir-me” (p. 260) i, revestit de valor, prova de sincerar-se: «Jo fins ara era feliç, aquí; sense saber res; sense ambicionar res... Et tenia prop meu, jugant amb mi, com una germana.... no..., no..., més que una germana, i tu eres tot. [...] Quan em preguntava jo mateix, què cosa era estimar, sentia una mena d'alegria que em contestava...: “és estar amb Adelaissa!”» (p. 260). No queda dubte, doncs, que la declaració amorosa sembla segellada i, tot i que ella creu que “és el despit el que et fa marxar”, Juvenci admet que se'n va per merèixer-la més endavant: “digues, millor, la gosadia de voler-te. És que m'he sentit jove i fort, amb dret també a anar a buscar aquelles riqueses que poden proporcionar l'amor i la felicitat... un altre dia!” (p. 261). Juvenci, però, encara encegat amb la creença que Adelaissa estima Ricard, diu que no li guarda rancor perquè “m'has dit germà tantes vegades!” (p. 261). Ella, estranyada de sentir avui una tonalitat nova en les seves paraules, li confessa que no estima ni vol l'home que ell suposa i que se n'anirà, certament, però no amb el promès. Juvenci, confós pels sentiments contradictoris que l'ofusquen, no entén per què “volies que jo em quedés aquí, si tu també en fuges” (p. 261). Mentrestant, tal com indiquen les acotacions, Coralí segueix la conversa sense ser vista i s'adona de la rellevància de la pugna amorosa.

Adelaissa, també torbada per la naixença d'uns sentiments inconneguts en ella, demana a Juvenci “per què no me les havies dit abans, aquestes coses”, però l'estimat, tan desconcertat com ella, s'adona que “és ara tot just que les sé. Ara que et perdo per sempre...!” (p. 261). Tem ardorosament el futur, que, segons el seu parer, els distanciarà, però Adelaissa es mostra reticent al canvi i augura, per contra, un esdevenidor venturós

per a Juvenci: “Tornaràs siguent un gran artista, un home ric, gloriós...” (p. 261). Ell, desitjós d’un temps a venir millor, sentència: “Tant de bo, Adelaissa; que llavors, per més alta que siguessis, podria arribar a tu... i estimar-te!” (p. 261). I, davant la inquisició un pèl escèptica d’Adelaissa, encara conclou: “Llavors, i ara, i sempre... Que jo sempre i a cada moment de la meua vida he de pensar en tu” (p. 262). Davant tal declaració, contundent i sincera, Adelaissa admet, també, que pensarà en ell, però, temorena encara de deixar aflorar els seus sentiments obertament, impedeix que Juvenci la besí a manera de comiat.

Coralí, coneixedora del dolor que acompanya la partença del xicot, segueix impetuosament Juvenci, mentre Ernest entra en escena per preocupar-se de la tristesa d’Adelaissa. Aquest, que ha sorprès Coralí mentre sortia, pregunta a la seva filla si sap on s’adreçava. De cop i volta, aquesta ingènua apreciació canvia el rumb de la conversa perquè Adelaissa, comprenent la situació, constata, amb alegria, que aleshores “l’haurà vist..., l’haurà aturat” (p. 263). Encara tímida, es mostra reticent a explicar els sentiments que l’adoleixen al seu pare i amaga darrere el pronom “ell” (p. 263) la identitat de Juvenci. Ernest, davant l’hermetisme de la seva filla, busca desesperadament la incògnita de l’enamorat que l’entristeix i, davant la negativa d’Adelaissa en escoltar el nom de Ricard, aposta per Juvenci. El pare, encara persistent davant l’oclusió emocional de la filla, exclama que no hi ha “cosa més rara que una dona...!” (p. 263), comentari que enllaça amb altres de la mateixa índole d’oncle Eladi fets anteriorment i que releguen, el gènere femení a una segona fila.

Adelaissa, a poc a poc, descobreix el seu cor i admet, encara reticent amb els seus propis sentiments, que no “he estat mai enamorada” (p. 263). Amb tot, però, confessa que la marxa de Juvenci l’ha commoguda perquè “ell creu que jo me’n vaig amb Ricard...; ell no ha sapigut comprendre que era a tu..., papà..., que et seguia” (p. 264). Explica, a més, que Juvenci, temorós de trobar-se sol, prefereix anar-se’n abans d’afrontar la pèrdua d’Adelaissa. Ernest, conscient de verbalitzar en veu alta la inefabilitat d’un sentiment íntim, exclama: “Fugir per oblidar! Vana covardia dels homes...!” (p. 264). Amb tot, però, Adelaissa insisteix a mostrar-se incrèdula davant dels sentiments expressats per Juvenci, tot i que, alhora, refermant la seva pròpia contradicció, admet que “potser sí m’ha fet una mica de pena el pensar que ja no ens veuríem mai més... Perquè jo, fins ara, no hi havia pensat, que ens separàvem per sempre...” (p. 264). Presa encara per la novetat de la

situació, de cop s'interessa per saber on serà, ella, "quan ell torni" (p. 264). És en aquest punt, doncs, on Ernest s'adona que la fortalesa aparent de la seva filla amaga, en realitat, la fragilitat d'un castell de cartes i, tot i l'engany de no creure's enamorada de Juvenci, en veritat, l'estima. Es fa especialment evident quan Adelaissa, commoguda per la volatilitat dels seus sentiments, exclama: "si tota aquesta inquietud, si tot aquest sofrir per coses que no es comprenen és amor..., diga'm, papà, què s'ha de fer, per no estimar...!" (p. 264). Ernest, corprès per unes declaracions encara ingènues, constata, amb certa impotència, la fortalesa de l'adversari: "Pobra nena: l'enemic és més fort que tu...!" (p. 264). Convé constatar, arribats en aquest punt, que d'aquí s'extreu el títol de l'obra que no deixa de ser, en si, un oxímoron, ja que, almenys en aparença, esdevé contradictori que l'objecte de l'amor pugui convertir-se, a la fi, en un element desafiador. De fet, però, és precisament en aquesta oposició aparent on recau la gràcia de l'estimació que convergeix, gairebé sempre, en un estira-i-arroña entre l'instint passional i la raó. Seguint aquesta línia, per tant, Adelaissa manifesta que cal allunyar-se del patiment de l'amor, però, alhora, Ernest ironitza que, amb la fugida, "potser encara l'aconseguiríem" (p. 264). De fet, doncs, l'amor es condensa en l'aire i provoca que "la més petita pena" (p. 264) entristeixi l'ànima encongida d'Adelaissa.

Adelaissa i Ernest presenciaven, en la següent escena, un diàleg espinós, ple de rancor, entre Juvenci i Coralí. Aquesta última retreu al jove que sigui tan criatura i, tot i que admet que la seva decisió és noble i valenta, qualifica de "covard" (p. 265) el procediment seguit. A més, es molesta amb Adelaissa en deduir que "l'hauries deixat marxar sense avisar-nos" (p. 265). Amb tot, però, comprenent que els dos enamorats necessiten un suport objectiu que els ajudi a esclarir els sentiments, tot just intuïts, proposa una conversa a tres bandes amb el "paper d'espectador" (p. 265) d'Ernest. Coralí, que admet sentir "pena i enveja a la vegada" en percebre l'amor dels joves, demana a Juvenci que esperi la benedicció d'Eladi abans d'anar "a treballar amb fe, amb entusiasme...", sabent que "encara que Adelaissa no t'ho hagi volgut dir, t'estima, i t'esperarà..." (p. 265). Juvenci, però, confós, li retreu que Adelaissa també se'n vagi, però Coralí es cuida d'esbandir-li els dubtes quan afirma que marxa per acompanyar Ernest, el seu pare. Pels comentaris solts que s'ofereixen Ernest i Coralí, el lector pot percebre que encara persisteix el foc dels retrets que els condemna a la reclusió dels seus sentiments veritaders i, fins i tot, el pare d'Adelaissa es pren la llibertat de confegir un retrat irònic d'ell mateix: "Sí, el meu

temperament agre i cruel hauria burjat només per a provocar el dolor... com sempre, veritat...?” (p. 266).

Amb tot, però, Adelaissa procura trencar la tibantor de la conversa i Ernest, resolutiu, demana l'opinió que li mereix l'escena. Ella, ingènua i dubtosa, es pregunta pel significat d'estimar i d'esperar. Ernest, però, amatent als seus propis sentiments, sentència que “s'estima sempre...! S'espera sempre!” (p. 266). És més, com a penyora de la seva prometença, ofereix la possibilitat a Adelaissa de quedar-se “en aquesta casa... com sempre...” (p. 266) per tal d'esperar-lo. Amb la intenció de proporcionar la felicitat que ell no ha tingut a la seva filla, se'n separa perquè creu que “allà, lluny..., amb mi, podria emmetzinar-se amb desamors i desesperances..., com que podria aprendre d'oblidar... i el sofriment podria eixugar aquesta ànima seva, esponjosa i vibrant...” (p. 266). En aquest punt es fa evident que el relat d'aquests sentiments hipotètics són, en realitat, les emocions que han contribuït a travar la seva pròpia personalitat. I, de fet, així ho explica: “com que jo, que no he sabut mai estimar, no podria mantenir, dia per dia, el record d'aquest amor que us guia...” (p. 266).

La sinceritat d'Ernest estava el cor de Coralí i desfà, sense saber-ho, els nusos de la seva condemna. Davant la gratitud de Juvenci, rebla la seva intervenció: “He vingut sol... i me'n tornaré més sol, encara; però tindrè l'alegria de que almenys, alguna vegada no hauré sigut cruel!” (p. 266). I, veient-se del tot desarmat, exposa el seu sacrifici a Coralí: “ja veus....: has vençut..., te la torno... [...] Però no has pas triomfat del tot... Ha sigut l'amor el més fort enemic teu... i l'amor també te la pren...!” (p. 267).

Aquesta constatació per part d'Ernest es pot comprendre, de fet, en sentit literal i, per tant, el lector pot fer evident que l'assaig amorós entre Juvenci i Adelaissa ha culminat, però, alhora, vol fer entendre que la infelicitat que ha acompanyat Coralí durant la seva vida recau a haver tractat l'amor com un enemic, a trobar, en la flagel·lació contínua, un *modus vivendi* inapel·lable. En aquesta escena ha triomfat, en definitiva, l'amor perquè, tot i revestir la seva aparença de fals amic, ha aprofitat, al mateix moment, el destí de quatre persones. Encara, però, i abans de baixar definitivament el teló de l'obra, Adelaissa ha de superar els sentiments de culpabilitat que l'encotillen, ja que en un primer moment no admet el sacrifici patern i es mostra disposada a seguir-lo en un intent de prioritzar la felicitat d'Ernest en detriment de la pròpia. Amb tot, però, la confusió s'esvaeix de cop i

volta amb una mirada entre Coralí i Ernest i, com si haguessin compès a l'uníson els seus sentiments, es mostren disposats a conciliar-se. Aleshores, Adelaissa, aliena fins al moment dels sentiments que els unien, entén, també, la victòria de l'estimació.

Com ocorrerà també a *Les petites tragèdies* del mateix autor, Palol aconsegueix de construir un entramat argumental dens i poc mal-leable que, en a penes quatre intervencions finals, perd rigidesa i s'estova amb sorprenent facilitat. La intervenció del recurs del *Deus ex machina* sembla evident, ja que el desenllaç arriba amb una brevetat fins i tot precipitada. Lluny queden, de sobte, els retrets; els personatges semblen oblidar la recança que els desunia, i l'autor resol, amb un sol traç contundent, un argument que, unes escenes abans, semblava irresoluble. És aquesta precipitació forçada la que aboca l'obra, des de l'òptica d'un lector-espectador contemporani, a la manca de versemblança.

4.5. *Les petites tragèdies*

Miquel de Palol escrigué *Les petites tragèdies* el 1921 i amb aquesta peça teatral rebé el premi que oferí D. Evarist Fàbregas i Pàmies³⁵⁰, tal com es desprèn de la menció que es fa, d'aquesta distinció, a l'inici de l'edició de l'obra³⁵¹. L'autor ho recorda d'aquesta guisa en les seves memòries:

³⁵⁰Francesc Curet recorda amb aquestes paraules Evarist Fàbregas: "L'home de negocis reusenc Evarist Fàbregas, que amb generós desprendiment havia aixecat el nou i magnífic edifici del Centre de Lectura, de Reus, i el seu fastuós annex Teatre Bartrina i que a Barcelona havia fundat l'entitat bancària Fàbregas i Recasens, va proposar-se donar nova vida al Teatre Català, juntament amb el seu soci Eduard Recasens, acollint amb entusiasme la idea inspirada pels seus amics Pere Cavallé, escriptor i president del Centre de Lectura, Ignasi Iglésias i Pere Corominas.

Les negociacions no van ésser fàcils, perquè els empresaris del Romea persistien en la seva estranya i incomprendible conducta d'entrebancar el rescat per al Teatre Català de la seva llar natural; però, com que Evarist Fàbregas estava decidit amb la seva noble dèria s'avingué a totes les condicions proposades i l'arrendament del Romea fou fet per un terme de cinc anys, derogable en qualsevol moment per voluntat de l'arrendatari, mitjançant el pagament de la indemnització determinada del contracte. La direcció general fou confiada a Ignasi Iglésias; Enric Giménez figurà com a primer actor, i Josep Canals com a administrador; aquest darrer es convertí més tard en empresari, primerament del Romea i després del Novetats.

La temporada de l'empresa Fàbregas-Recasens va començar el 29 de setembre de 1917 amb l'estrena de *La Baronesa*, comèdia de Josep Pin i Soler, i és de remarcar que el 8 de gener de l'any següent es revelava al públic, com a autor dramàtic, Josep M. de Sagarra, amb l'obra *Rondalla d'esparvers*.

En acabar la temporada es retiren Ignasi Iglésias i Enric Giménez, si bé aquest va reincorporar-se el 21 de setembre de 1918. La dimissió d'Ignasi Iglésias fou molt comentada; es recordà que aquest dramaturg també s'havia retirat del Sindicat d'Autors Dramàtics Catalans a les acaballes d'aquest organisme, que precisament s'havia fundat com a desgreuge al sudsit autor". CURET, Francesc. *Història del Teatre Català*: p. 554.

³⁵¹ El mecanoscrit original es conserva a l'Arxiu Històric de Girona, però en poder de la família es troba encara una edició de l'obra en forma d'opuscle, que data de l'any 1923, on s'especifica que la peça obtingué el premi ofert per D. Evarist Fàbregas i Pàmies.

“El Centre de Lectura de Reus³⁵² convocava un concurs literari, en què incloïa un premi de mil pessetes (força pessetes en aquell temps) per a una obra teatral. En vaig ser guanyador amb *Petites tragèdies*, que Vila-Daví varen estrenar seguidament al Teatre Bartrina d’aquella ciutat, amb totes les faramalles d’un homenatge³⁵³”.

4.5.1. Recepció a la premsa

Seguint la mateixa línia, el *Diario de Gerona* es fa ressò d’aquesta estrena el 27 d’octubre del mateix any³⁵⁴, quan especifica que «en el IV Certamen literario de Reus, organizado por el “Centro de lectura” de aquella ciudad, ha merecido el premio de 1000 pesetas ofrecido a la mejor producción para teatro, nuestro querido amigo y compatriota don Miguel de Palol»³⁵⁵.

En el número del mes de novembre de la *Revista del Centre de Lectura de Reus* hi consta l’acta on, en nom del secretari, el Sr. Enric Aguadé, es menciona que «fou agraciats amb el premi ofert per N’Evarist Fàbregas i Pamies, 1000 pessetes, En Miquel de Palol, per la seva comèdia en 3 actes, “Les petites tragèdies”» dins el marc de la IV Certamen del «“Centre de Lectura” que se celebrà en el gran Saló “Teatre Bartrina” “en la ciutat de Reus”³⁵⁶». Seguidament a l’acta susdita, s’hi publica, també, la memòria del mateix secretari del jurat, Enric Aguadé:

“Del premi de N’Evarist Fàbrega i Pamies³⁵⁷, 1000 pessetes, a l’autor de la millor obra escènica en tres o més actes, se n’és feta mereixedora la composició número 158, *Les petitestragèdies*, sense lema.

³⁵² *Revista del Centre de Lectura de Reus*, núm. 43 (1921, novembre): p. 352.

³⁵³ PALOL, Miquel de. *Gerona i jo*. Edició de Pep Vila: p. 315-316.

³⁵⁴ *Diario de Gerona* (1921, 27 d’octubre): p. 5.

³⁵⁵ L’1 de novembre *La Vanguardia* (p. 15) explica que, en motiu d’haver nomenat Evarist Fàbregas fill predilecte de Reus, a la tarda s’ha celebrat al teatre Bartrina de la mateixa ciutat l’acte de repartir premis als escriptors guardonats en el IV Certamen literari del Centre de Lectura de Reus. Entre els premiats figura, com s’ha comentat, Miquel de Palol, entre d’altres.

³⁵⁶ *Revista del Centre de Lectura de Reus*, núm. 43 (1921, novembre): p. 352.

³⁵⁷ En el mateix número de la *Revista* s’aprofita per elogiar a qui és el fill predilecte de la ciutat, Evarist Fàbregas: “De totes les notícies que en aquestes planes puguin trobar-hi els homes de demà, la més interessant serà precisament la que faci referència a n’aquest home exemplar quina grandesa d’esperit, bondat de sentiment i amor al próisme nosaltres no podem capir, perquè mai els homes som bons jutges, ni

Es una formosa comèdia en 3 actes, d'una prosa delicada i d'una exquisidesa incomparable. Ha merescut la millor acollida del Jurat d'entre les 30 que aspiraven a n'aquesta recompensa. El màxim elogi que es pot fer és anunciar-vos que en la nit d'avui serà l'única representada en funció de gala.”

D'aquesta estrena, la nit del 30 d'octubre al Teatre Bartrina de Reus, se'n fa ressò, dos dies més tard, *La Publicidad*:

“El público que llenaba todas las dependencias del teatro aplaudió entusiastamente la referida obra obligando a su autor a presentarse a escena al final de los actos segundo y tercero de la obra que recorrerá triunfalmente nuestros teatros³⁵⁸”. També en l'edició de desembre, la revista *D'ací d'allà* noticia l'esdeveniment i matisa que l'autor fou “força aplaudit, per la finor de les seves escenes”³⁵⁹.

4.5.2. Comentari literari

Aquesta comèdia, dividida en tres actes, es caracteritza per seguir una estructura clarament lineal, ja que la distribució dels actes coincideix amb el desenvolupament del fil narratiu, acotant clarament la introducció, el nus i el desenllaç de la història. Al mateix temps, el fet que l'autor aposti per un únic argument, i temps i espai es trobin perfectament delimitats, recorda visiblement la comunió de les tres unitats clàssiques, tot i que aquí, és clar, l'acció s'allargui més d'un dia i la localització de les escenes sigui canviant.

crítics, dels fets que hem viscut. [...] En publicar avui el present número, no ens mou altre desig que el de donar elements de judici a la posteritat per a què, en son dia, pugui desentranyar la veritable significació de la renaixença d'aquest CENTRE DE LECTURA i l'ideal que ha mogut al Sr. Fàbregas en provocar-la per pròpia iniciativa, impulsat només per la seva generositat, mai prou ponderada. [...]

Tenim l'esperança de què la figura del nostre amic pendrà la grandesa llegendària que admirem en les dels homes que han sigut farells de la humanitat. Ho creiem així, perquè el Sr. Fàbregas no és un ric que es permet el luxe de gastar diners, sinó un home que vol restituir, que vol retornar a la societat una part dels cabals que amb el seu treball, amb el seu esforç, ha aconseguit reunir, i aquesta restitució la fa en la forma que creu més equitativa i profitosa creant el CENTRE DE LECTURA, l'Associació reusenca de caritat, i ajudant tota obra que pugui proporcionar un profit a la col·lectivitat.” *Ibidem*.

³⁵⁸ “De la región.” *La Publicidad* (1921, 1 de novembre 1921): p. 4.

³⁵⁹ *D'ací d'allà*, núm. de Nadal (1921, desembre): p. 980.

Palol, hereu del context històric i literari del moment, planteja en aquesta obra un conflicte passional pur i cenyit, des de l'inici, pel deure de la convenció social; un triangle amorós genuí, tan cobejable com prohibit, que troba, en la previsibilitat i el deure moral, la seva millor resolució. Lluny queda el Palol agosarat de les produccions narratives del primer decenni del segle XX quan ofereix, en aquesta comèdia, un argument encotillat per les pautes d'un amor mesuradament equilibrat.

El fet que denomini "petites" les "tragèdies" amb què intitula la peça teatral no pot ser atzarós ni gratuït, ja que ve a rubricar irònicament les vivències d'una família benestant que veu interrompuda la seva vida anodina per la visita inesperada del cosí Eugeni. Aquesta és, hiperbòlicament, la tragèdia, emmarcada en un context burgès poc avesat als escarafalls d'índole social.

L'obra, relativament breu, se serveix de pocs personatges a l'hora de desplegar l'acció dramàtica: Don Daniel, el patriarca de la família; el Sr. Fàbregas, "bibliogràfil" i encarregat de la catalogació de la biblioteca de la família; tres filles, Marcela, Florentina i Aurèlia; el marit d'aquesta última, Frederic; Eugeni, nebot pròdig de don Daniel, i, per últim, Miquel, el cambrer. Amb tot, però, tres són els personatges principals de l'obra que, alhora, coincideixen amb els tres vèrtexs del triangle amorós: Eugeni, Frederic i, enllaçant-los, Aurèlia. La resta, tot i que gaudeixen de poc paper interpretatiu, nodreixen els atributs característics de cada un dels protagonistes, alhora que complementen la trama escènica de manera significativa. Sense aquests personatges, sovint bibelots, no seria possible el naixement de certs sentiments ni de certes reaccions: són la baula, en definitiva, que ferma l'entramat argumental de l'obra.

a) Acte primer

En aquest primer acte té lloc la presentació de l'acció i dels personatges, així com la contextualització de l'escenografia que acompanyarà el lector durant les properes pàgines. Palol escull com a teló de fons l'ambientació d'una casa benestant, tal com se'n dedueix del clima tranquil que desprenen les converses, la menció de l'arxiu amb rareses bibliogràfiques³⁶⁰, el cambrer i les tasques ocioses de les filles. Convé fer notar, a més,

³⁶⁰ "DANIEL: En el nostre arxiu hi ha d'haver coses raríssimes. [...] MARCELA: Antigament era l'arxiu dels comtats empordanesos, segons he sentit a dir." (p. 274)

que des de l'inici l'autor s'encarrega de fer palès la particular concepció que don Daniel té del gènere femení, sobretot quan malda per resguardar-lo de qualsevol altra activitat que no siguin les tasques domèstiques: "Les dones a la casa... i prou!" (p. 275). Aquesta ombra de dubte cap a la capacitat de treball de les filles i, fins i tot, del seu propi intel·lecte obliga el lector actual a observar l'escena amb un cert distanciament i a emmarcar aquesta opinió dins una perspectiva temporal acotada i concreta.

No són balders, tampoc, els planys de Marcela i Florentina quan es dolen que "és molt avorrrert, aquest viure" (p. 276). Certament, la presentació dels personatges durant les primeres escenes és ben poc satisfactiu, ja que el lector es troba davant d'un quadre gairebé costumista on, tots dintre del seu paper, esperen que una giragonsa del destí els afavoreixi l'existència. Seguint aquesta línia, té raó Florentina en admetre que "això d'esperar, brodant, a que et vingui a buscar un pretendent és cosa molt poc falaguera" (p. 276), i més si és té en compte que el mostrari masculí a elegir tampoc és gaire més acolorit, quant a formes i comentaris, el qual elles mateixes s'encarreguen de reproduir amb un somriure irònic als llavis: "Tot això que veu, és meu!" [...] "Les senyorettes d'avui encara no pesen tres unces!" (p. 276). El nom del cosí Eugeni, amb tot, sorgeix enmig del diàleg revestit d'un misteri engrescador. Queda clar de seguida que aquest home és distint dels altres, però malauradament "aquest nom no pot dir-se" (p. 276): el primer enigma, per tant, sembla servit. Després de quasi tres anys d'absència, la irrupció en escena d'aquest personatge servirà per vivificar aquesta llar senyorial, enllotada i somorta des de la seva marxa. Amb tot, però, la menció d'Aurèlia en boca de les seves germanes fa notar al lector que aquest personatge es convertirà en la clau de volta de la progressió argumental de l'obra i, de forma immediata, comencen a perfilar-se els vèrtex del triangle que es dibuixarà més endavant. En efecte, la pregunta incisiva de Florentina -"creus que sospita el nuviatge d'Aurèlia...?"- i encara més l'afirmació rotunda de Marcela -"jo crec que encara l'estima" (p. 276)- traven les vetes d'un més que probable conflicte amorós, presentat, de moment, entre bastidors.

El diàleg entre Eugeni i les germanes Marcela i Florentina té lloc entre la tercera i la quarta escena, després que, en arribar, provoqui la fugida enriolada de les seves cosines i que es presenti davant del cambrer com el "llop" (p. 277). Naturalment no pot passar per alt la càrrega connotativa de la caricatura que, de si mateix, fa aquest personatge, ja que és òbvia la similitud dels atributs característics d'aquest mamífer amb la conducta

independent -i per don Daniel maliciosa- del cosí vingut de lluny. El lector pot notar que el temps destinat a la conversa serà efímer i, en conseqüència, intens, ja que Eugeni demana a Miquel, el cambrer, que l'avisí si arriba el patriarca de la família. La seva presència a la casa, en conseqüència, sembla encara vetada per un despropòsit passat que don Daniel s'encarregarà de desvetllar en les pròximes escenes.

Aquesta conversa a tres bandes serveix per definir la personalitat del cosí acabat d'arribar de Bristol i, tot i que admet que "comença a platejar-me la clenxa" (p. 278), es mostra adulator i afectuós amb les dues germanes. El temps, certament, no ha passat en va i aquests tres anys, que per Eugeni han estat "unes hores" (p. 279), han servit per canviar l'escenari amorós que ell va deixar tot just embastat. Aurèlia, de qui espera el perdó per poder-s'hi casar, s'ha maridat amb Frederic i, tot i que en un principi Marcela i Florentina guarden el secret del seu estat civil, no tardarà a descobrir-lo. D'aquest diàleg arrauxat traspua la concepció que aquest personatge té de l'amor. Per a Eugeni l'amor és "una mena de bogeria" que viu "d'una mica de dissort... d'infelicitat... de tortura...!" (p. 280), ja que la felicitat, seguint el seu parer, mutila parcialment l'estimació. D'aquest sil·logisme se'n deriva, per tant, que el sacrifici d'aquests anys a l'exili li ha de servir per oferir una penyora de garantia davant la mirada escèptica de l'oncle, de qui és imprescindible aconseguir el perdó si pretén festejar Aurèlia. Per aquest motiu, intenta l'aliança amb les seves cosines per tal que intercedeixin amb el seu pare -"Quan vingui l'oncle Daniel, una moixaina cada una... i apa!, a preparar-li la mà per a perdonar!"- al·legant que la casa on treballa li ha confiat la gerència d'una sucursal a Barcelona i que, al cap i a la fi, va jugar-se, al seu dia, "diners meus que tal vegada m'haurien destorbat per a fer-me l'home que sóc avui. Un home nou..., flamant..., com si sortís de la capsa...!" (p. 280-281). L'al·lusió a aquests diners esclareix una mica més les causes de la renyina esmentada entre Eugeni i don Daniel i fa entendre la fredor de la trobada entre oncle i nebot al segon acte.

Una altra mostra de la poca consideració que els homes de la casa tenen vers el gènere femení rau en l'anècdota que s'esdevé a la cinquena escena. El senyor Fàbrega, abans d'anar-se'n, fulleja el llibre que les germanes llegeixen, *El llanto de un presidario*. Com era certament d'esperar seguint la tònica gairebé misògina d'alguns personatges d'aquesta obra, afirma que "Vet aquí lo que fa malbé a les dones actuals: aquestes lectures; ja fan bé, avui, els homes de criteri no casant-se" (p. 281). Opinió que mereix la

resposta contrària de Florentina: “Vostè ve a ser com una mena d’arxiu ambulat: duu molta pols a sobre i una dona, si altre no, l’endreçaria” (p. 282).

Tot i que s’esmenta el nom d’Aurèlia ja des del començament de l’obra, el personatge no apareix fins a la setena escena quan, després d’una sortida amb cavall amb Frederic, arriben, fatigats, a casa. Just abans de la seva vinguda, però, Marcela i Florentina han tingut temps de debatre si han de fer de missatgeres entre don Daniel i Eugeni i ambdues coincideixen que, si fos Aurèlia qui parlés amb el seu pare, aquest claudicaria. Amb tot, Marcela fa notar de seguida que es deleix perquè Eugeni torni “aquí, amb nosaltres...!”, ja que té clar que “si jo hagués sigut Aurèlia, no l’hauria oblidat tan prompte com ella...!” (p. 283).

L’escena vuitena, on es produeix el diàleg amorós entre Frederic i Aurèlia, és una mostra deliciosa del vessant poètic de Palol aplicat a la narrativa. En efecte, els diàlegs dels joves enamorats flueixen de forma vaporosa, enriquits, alhora, per una mescla variada de recursos retòrics. Serveixin d’exemple les següents línies/versos de Frederic dedicats a Aurèlia: “Semblava que en els cabells hi havia quedat un polsim de tarda, encara! I em reca tant que pugui passar per sempre més una tarda com la d’avui...!” (p. 283). Tot i la pàtina clarament amorosa d’aquestes paraules, el lector veurà ben aviat que Aurèlia es mostra estranyament reticent a aquests elogis i així ho farà notar el mateix Frederic: “Mes, què et diré: tu tens un esperit fet de somni i d’enigma. A vegades, tinguent-te quasi als meus braços, diria que ets lluny, lluny... [...] Quantes vegades els teus ulls s’han encantat perseguint quimeres invisibles, més atents a elles que a les meves paraules...” (p. 284). En efecte, encara que ella s’excusi darrere la cortina de la joventut –“Què hi puc fer jo, si sóc una criatura encara...” (p. 284)-, el cert és que l’ombra d’Eugeni és present en el seu pensament, tot i que l’autor no ho expliciti literalment. Al voltant d’aquesta obsessió no confessa és on es teixeixen, per tant, els sentiments contradictoris d’Aurèlia –instint *versus* raó- que l’aboquen al silenci i a la incomprensió. Amb tot, però, Frederic té la voluntat de transformar-la en un ideal: “No veus que el més gran orgull meu és anar-te desencantant poc a poc d’aquesta infantesa, per a fer-te tal com jo he somniat que siguis...?” (p. 284). Davant de tal imposició, però, Aurèlia es rebel·la: “Quantes vegades m’has dit que jo ho era una libèl·lula...! I bé, sí, però aquesta libèl·lula, -teva, ben teva!- que la voldries guardar resseca entre els fulls dels teus llibres de lleis...? Que no és més bonica encantant-se en la llum?” (p. 284). Al final d’aquesta conversa, on es fa palesa

l'escletxa per on s'infiltrarà l'amor d'Eugeni, Aurèlia sorprèn el seu marit en demanar-li de marxar al més aviat possible de la llar familiar al·legant "una por estranya que no sabia evitar..." (p. 285). Resulta conseqüent que Frederic, aliè a la situació que coneix bé el lector, s'estranyi de la notícia, però tanmateix hi accedeix, no sense abans fer-li prometre que deixarà allí la fantasia que l'embolcalla.

Durant les escenes que segueixen aquesta conversa tot just comentada, agafa més cos, encara, la idea que Aurèlia té permanentment la ment ocupada en el pensament d'Eugeni. De fet, així ho deixa entreveure quan pregunta a Marcela si ha vingut algú mentre ella era fora. Davant la negativa de la germana, ella, però, insisteix: "Sí, sí. L'he vist sortir. No vulguis dissimular..." (p. 287). En un principi, doncs, la identitat d'Eugeni s'oculta darrere del pronom "l'", però no tarda a pronunciar el seu nom, ja que, de seguida, relata: "Ja quan sortia amb Frederic m'ha semblat de lluny, veure'l... però tan ràpidament..., tan vagament..., que he cregut que fos un engany de la imaginació... Després, en tornar, ell sortia de casa nostra. No he tingut dubte: era Eugeni!" (p. 287). Convé fer notar que aquesta explicació, en realitat, resulta una prova fefaent que la distracció, de la qual es queixava Eugeni, és fonamentada per la llambregada ràpida d'un amor passat. L'interès cap a Eugeni es tradueix en una amalgama de sentiments contradictoris: per una banda vol saber notícies d'ell a través de la seva germana Marcela -"I què vol... [...] què li heu dit...? Ha preguntat per mi...? Contesta'm"- i, de l'altra, malda per ofegar la seva il·lusió en el pou de la impassibilitat: "Què se me'n dóna, d'ell, ara!!" (p. 287). Amb tot, però, es mostra reticent a acceptar la tornada a casa del cosí Eugeni, encara que Marcela li argumenti que ell és la seva única distracció en "aquest casalot vell, ple de pols d'arxiu i de malhumor de negocis" (p. 287). Finalment, sentència: "Ell sí: ell ha tornat...! Però el passat no pot pas tornar..., germana!!" (p. 287). La suposició final de Marcela, però, deixa en suspens l'escena i, en bona part, la fermesa de la relació entre Aurèlia i Frederic.: "... Perquè ara tu ets feliç..." (p. 287).

Una mostra més de la volatilitat dels pensaments d'Aurèlia es troba en la resposta que ella mateixa dóna al seu marit quan aquest li recrimina que encara no s'hagi canviat de roba a l'escena onzena: "És que... en tot avui no sé on tinc el cap..." (p. 288). En aquest mateix quadre té lloc, també, la primera aparició de don Daniel que, cansat de treballar, es lamenta de no trobar cap persona de confiança a qui encarregar-li una part de la feina. Aquesta idea es reforça a l'inici de la següent escena, quan Eugeni truca a la porta: "Aquí

el teniu, el que m'ha de rellevar...; aquí el teniu, a l'home de confiança...! S'ha jugat els seus diners, i deu venir pels nostres...!!" (p. 289). Aquesta revelació adquireix, en aquest moment, una importància especial, ja que sembla posar més llum sobre el misteri que plana damunt la relació inexistente entre don Daniel i Eugeni. Els diners, en efecte, semblen ser els culpables de la desavinença, com ja s'havia anunciat, en una de les confessions d'Eugeni de les primeres escenes. Davant l'excitació creixent del sogre, Frederic s'interessa per la identitat de l'estrany i és la mateixa Aurèlia qui el presenta com a "cosí Eugeni" (p. 289). Davant la negativa paterna, tant Florentina com Marcela busquen raons per fer canviar de parer a don Daniel, tot i que Aurèlia –en lloc d'afegir-s'hi- es repenja a la voluntat del pare. Frederic, expectant en un principi, s'endinsa a la conversa una mica estranyat del comportament bel·licós de la seva muller i demana explícitament a don Daniel que rebí el seu nebot al·legant que "si és ell que s'humilia... per què no mereix que se l'escolti...?" (p. 289). Finalment, i davant dels precís rebuts, don Daniel accedeix a deixar entrar a Eugeni i, amb aquesta visita, s'obre la porta, també, al conflicte central de l'obra.

b) Acte segon

El segon acte s'enceta amb la comparació, per part de Fàbrega, entre la situació actual i la paràbola del fill pròdig que, en aquest cas, es pot adaptar per la del "nebot" (p. 292) pròdig: és a dir, la del parent que torna a casa una vegada ha dilapidat la seva fortuna. Però, a diferència de la narració bíblica, Eugeni no es troba, en retornar, una festa en honor seu, sinó una munió retrets per part de don Daniel que es van dissipant a mesura que va avançant l'acte.

Just en començar aquest segon acte, l'autor torna a menystenir el gènere femení quan Fàbrega esmenta el recurs retòric de la "metàfora" i, en sorprendre-se'n Marcela, don Daniel es mostra taxatiu amb la pregunta incipient de la jove: "Bé, no ho expliqui: entesos" (p. 292). I encara una altra mostra d'aquesta mentalitat té lloc en aquesta mateixa escena, en el diàleg entre Fàbrega i Eugeni sobre els llocs turístics que han visitat: Fàbrega, presentant un desig fervorós "d'anar a tocar l'espatlla a la Venus de Milo", es mostra especialment distès i, fent un "gest d'acariciar un torç", Eugeni li etziba: "Per Déu, senyor Fàbrega, miri que hi ha senyoretetes..." (p. 293). I, seguidament, don Daniel, ho rebla: "A

les dones d'allà, els hi pot ser agradable una conversa frívola, moderna..., com ara se'n deu dir..., com la teva. Però has de recordar que som en una casa catalana...!" (p. 293).

Aquesta mateixa escena pren un caire del tot distint, però, quan, davant del retret de l'oncle que "masses coses has oblidat, segons sembla...", Eugeni reconeix que "tant de bo n'hagués oblidat alguna...!" (p. 293). És ben clar, arribats en aquest punt, que el pronom "alguna" té com a antecedent Aurèlia i que si es mostra "alegre, sempre alegre" és perquè ell ha optat a portar "la tristesa ben endintre i per a un hom tot sol...!" (p. 293). I s'explicita encara més quan confessa: "quan a la terra nostra, hom hi deixa un afecte, un record, una il·lusió, per més insignificant que sigui, -que sempre se n'hi deixa alguna- en ésser en terra forastera, [...] aquella il·lusió, aquell afecte, aquell record és l'única cosa que ocupa el vostre pensament... i va engrandint-se..., engrandint-se... fins que ell ho és tot..." (p. 293). A partir d'aquí és el moment de mostrar-se davant l'oncle com un ésser distint, és l'instant idoni per demostrar que l'exili l'ha trasmutat en un home per fi madur i formal: "vinc a parar botiga a la casa del costat: si alguna vegada em necessiten, només han de fer que trucar a l'envà..." (p. 294). Amb tot, però, don Daniel se sent ofès amb aquesta proposició perquè creu que, "vivint nosaltres aquí", no té per què anar a viure a "la casa del costat" (p. 294). Deixa ben clar, doncs, amb aquesta mostra d'hospitalitat, que, tot i que admet que la seva "conducta és severa, rectilínia [...] sé perdonar i, quan perdono, no guardo rancúnia..." (p. 294). Malgrat la negativa d'Eugeni, d'entrada, davant aquesta mostra de cortesia, acaba per acceptar quedar-se uns dies a la llar de don Daniel "per a tornar a córrer per aquests indrets tan bonics. Els boscos, el mar, tot això que des de lluny he enyorat tant, i que guarda tantes hores de la meva vida..." (p. 294). No ho explicita, però és obvi que en aquest moment també parla d'Aurèlia.

És en la tercera escena, en un diàleg amb Marcela, quan es fa ben palès que Eugeni pretén i estima Aurèlia. Manifesta, a més, la voluntat d'anar-se'n a Barcelona a regentar la sucursal que li han encomanat i la seva cosina li fa notar la coincidència amb el destí que ben aviat prendran els recent casats, Frederic i Aurèlia. És en aquest punt que Eugeni es lamenta de la seva dissort i manifesta la voluntat de parlar-hi, encara que Marcela s'hi oposa, perquè "no tens cap dret a fer la seva infelicitat" (p. 296).

La propera escena, la quarta, funciona d'avantsala a la conversa que mantindran Eugeni i Aurèlia a soles en el següent quadre. En efecte, les germanes Florentina i Marcela

preparen la cambra d'Eugeni, “la mateixa [...] que tenies abans, al segon pis” (p. 296). Eugeni, però, hi troba a faltar flors i, de fet, aquesta petició servirà d'excusa per treure d'escena les dues cosines i retrobar-se amb Aurèlia. Com s'ha fet notar en anàlisis precedents, no deixa de ser significatiu aquest detall palolià de les flors a les habitacions, recurrent en el seu corpus literari –principalment a la novel·la *Camí de llum* (1909)- com a motiu d'herència modernista.

Gairebé les primeres paraules que Eugeni dedica a Aurèlia són de retret –“Ditxosa tu, que has oblidat”- perquè no s'explica com no l'ha esperat i, tot i que Aurèlia en un principi fingeix no recordar-ne res –“Sí, sí: tot ho he oblidat, ràpidament..., decididament... Tot ho vaig volguer oblidar el dia que vaig tenir la seguretat de que tu havies oblidat primer... (p. 298)-, és evident que, darrere d'aquestes paraules de fortaleza aparent, s'hi amaga un amor passional i pur que, en el fons, la debilita. Amb tot, però, encara que Eugeni s'entesta a fer-li comprendre que callar no significa oblidar i que “s'oblida, no quan no ve una carta del desterro, sinó quan el propi cor no parla, ja, del desterrat” (p. 298), Aurèlia conclou que “l'avenir ja no és meu...: és d'ell, del meu espòs..., de Frederic!” (p. 299). Després d'aquesta afirmació de propietat acceptada, pobres queden les al·legacions d'Eugeni que malda per mantenir-se fèrriament en el passat per guanyar una batalla que comença a creure perduda. Seguidament Aurèlia reconeix que, tot i que “també encadena, el passat”, “la voluntat és més forta. I mal que ara hakis vingut a dur-me la inquietud com a present de noces..., jo he vist una claror nova en la meva vida, més forta, més humana que totes, i estic decidida a seguir-la sense cap recel, ni cap torbament. La meva vida, des d'ara, es diu Frederic! Tot altre nom ja no existeix!!” (p. 299). Amb aquesta contundent afirmació –tot i que poc convincent-, Eugeni desapareix a contracor i Aurèlia, tal com indica l'acotació, “*va cap a la finestra a on resta abatuda, mig eixugant-se els ulls amb el mocador*” (p. 299). És evident, per tant, que ment i cor no caminen junts i que, malgrat que el llenguatge verbal vulgui apartar de la seva vida el jove enamorat, el seu pensament resta fix, ferm i encasellat en el passat.

Només és en la solitud de la cambra, quan Aurèlia no ha d'interpretar cap paper, on deixa aflorar els seus sentiments vertaders i, fins i tot, dóna la raó a les últimes paraules pronunciades per Eugeni. Amb l'aparició de Frederic, però, es torna a apaivagar la sinceritat i, tot i que en un primer moment sembla reconfortada amb la visita, ben aviat tornarà a mostrar-se absent i contradictòria amb el seu marit, ja que, encara que la seva

racionalitat li mana allunyar-se de l'amor promès pel cosí, les seves paraules han arrelat fonament en el seu cor. Frederic es mostra pletòric amb l'amor que suposa d'Aurèlia i li explica el cas d'un amic seu que sol·licita els serveis que ofereix el seu bufet perquè té la voluntat de divorciar-se. Aquesta anècdota, que ell explica a la seva muller com a mostra de la infelicitat dels altres per enaltir la joia pròpia, és per al lector, en realitat, el relat de la situació del mateix protagonista, perquè, com bé diu ell mateix, "malauradament no s'estima amb el cap sinó amb el cor..." (p. 301). I, de fet, així ho avala la reticència amb què acull Aurèlia la decisió del seu marit d'anar-se'n ben aviat a Barcelona: "Anar-nos-en...!? Jo t'havia demanat per anar-nos-en?" (p. 300).

No deixa de ser interessant fer notar, també, la resposta irònica que dona Aurèlia al seu marit a propòsit de decidir qui té la culpa, si l'home o la dona, d'una separació matrimonial: "D'ella. Sí, sí. Sempre elles... Per la dona qualsevol feblesa és crim: ha de sofrir..., ha de callar sempre... [...] I amb tot, quan la culpa és d'ell..., la dona té més pietat... i perdona..." (p. 301). Aquesta opinió, prou avançada per l'època i que contrasta amb les mostres de domini masculí que en alguna ocasió accepta sense reticència, s'enfronta amb la de Frederic, que troba, en l'acció dels homes, el poder dominant: "És llei natural que sempre perdona el qui més estima. [...] Sàpigues que les lleis són benèvols pel marit que en un moment de follia occeix l'esposa adúltera" (p. 301). Després d'aquest exercici retòric de supremacia masculina, Frederic rebaixa, però, el grau del seu discurs amb l'exaltació del seu amor: "I bé: què importa! És de doldre que no regeixi l'amor arreu; mes... què hi fa si viu tan ardent dintre nostre? Veritat, Aurèlia? [...] Si el sabem tan etern...!" (p. 301). Davant d'aquesta mostra efusiva un pèl postissa, Aurèlia plora. Les llàgrimes, però, no són d'emoció per tan exaltat discurs, sinó pel record d'Eugeni, tot i que la mirada il·lusa del marit és massa opaca per poder-ho notar. És més, estreny més el nus de la situació quan estén la mirada a l'horitzó i aprofita la visió d'una "parelleta novella" per exemplificar el fil de l'explicació. De manera ingènua creu que el passeig d'Eugeni i Marcela ve a concloure l'evidència de la seva relació, tot i que Aurèlia es mostra intransigent: "Eugeni és quasi un germà: hem viscut junts de petits, petits..." (p. 301). Frederic aprofita l'avinentsa de la temàtica amorosa per fer aflorar els seus sentiments i, despullant-se de tot pudor davant d'Aurèlia, li confessa que, en veure per primera vegada la recança amb què la seva esposa acollia la visita d'Eugeni, "una ombra de dubte..., de recel..., de gelosia... va tacar-me" (p. 302). Aurèlia, commoguda per la sinceritat, només pot oferir-li una pregunta retòrica: "Frederic! Frederic!! Per què

m'aturmenten així, avui, les teves paraules...?" (p. 302). No cal dir que, en realitat, el pes de la pregunta recau en l'adverbi "avui". L'"avui" és sinònim d'Eugeni, de trasbals, de canvi, en definitiva, de la seva existència.

Aquest gir vital es tradueix en abatiment i així li ho fa notar Marcela quan la veu "*recolzada a la finestra*" (p. 302). Frederic, no obstant això, sembla estar entestat a no comprendre la situació i malda per confegir un enamorament fictici entre Eugeni i Marcela. Malgrat tot, però, s'adona que la tristesa també s'ha apoderat de l'estat ànim del cosí: "diria que se t'ha encomanat la tristesa: és que, de sobte, massa alegria també fa mal...?" (p. 303).

L'última escena del segon acte la tanca una conversa entre Frederic i Aurèlia. En aquest quadre és bo fer notar la importància de les acotacions, ja que és en el llenguatge no verbal on Aurèlia se sincera i deixa traspuar la veritat que oculten les seves paraules. En efecte, el narrador prevé el lector que Aurèlia no pot "*dominar a penes una inquietud que des de les últimes escenes l'ha vingut posseint*" (p. 304). Les rialles de la seva germana, responent a les bromes d'Eugeni, la fereixen fortament i profunda "*i no pot més que llançar un crit de gelosia, que acaba abatint-se poc a poc, fins arribar a ser un plor*" (p. 304). Les llàgrimes són, sens dubte, la certesa d'una creença que Frederic s'encarrega de verbalitzar: "Sents? És el primer tritlleig de l'amor...: la rialla...!" (p. 304).

c) Acte tercer

L'últim acte de l'obra s'inicia amb els preparatius del viatge imminent de Frederic i Aurèlia, tot i que aquesta última es mostra trista amb la marxa. Encara que s'aferra als records materials com a plataforma de salvació del seu passat, és Eugeni el veritable motiu dels seus propòsits i sent que, absentant-se de la llar paterna, la pèrdua del seu cosí serà irremeiable. En aquest sentit, es mostra reticent a l'hora d'emportar-se certs objectes que la uneixen a la seva infantesa –una arqueta, uns quants llibres, una capseta de joies– i aquest comportament desperta la malfiança de Frederic. En efecte, de cop i volta comença a estranyar-se del canvi de conducta d'Aurèlia, de la seva malenconia, de la gelosia que mostra pels records de joventut. El punt àlgid d'aquesta situació enrarida es dona, però, quan Florentina proposa a Aurèlia d'endur-se un ninot de roba que ella mateixa l'hi va regalar dies abans de casar-se. Aquest regal pren encara més simbologia

quan Florentina explica que aquest *Baby*, com l'anomenen, havia estat un regal del dia de Reis d'Eugeni. Resulta òbvia, per tant, la reacció estranya que té Aurèlia en rebre'l, la negativa amb què declina l'ofertament i més quan Florentina recorda que, en desprendre-se'n, ella "tocava en el piano la Marxa Fúnebre, de Chopin" (p. 308). Aquesta cita transporta el lector a la memòria de la protagonista de *Camí de llum* del mateix autor, Maria, quan, en acomiadar-se de la seva infantesa, oferia la mateixa marxa musical a les seves nines. És evident, doncs, que el narrador intenta transmetre, en aquesta escena, la mateixa idea: tant hi fa, doncs, si és una època o altra d'una vida; l'important és que el lector es troba davant d'un comiat dolorós. Amb tot, però, la situació emotiva es torça quan, a més, Florentina s'encarrega d'introduir-hi una nota macabra en apuntar que "[Aurèlia] havia agafat por, perquè li havia semblat que aquell *baby* era la mateixa cara del cosí Eugeni... però de l'Eugeni... mort...!" (p. 308). Tot i que posteriorment els personatges de l'escena s'entretindran en un petit debat sobre les semblances existents entre el ninot de drap i el cosí, el cert és que convé fer notar la metàfora visual que s'estableix entre la mort evocada pel *baby* i el tancament d'un episodi vital per part d'Aurèlia. Amb el casament creia encetar una nova vida, lluny del record d'Eugeni, però amb la seva reaparició, el ninot cobra, també, una vitalitat renovada. És per aquest motiu que Aurèlia demana a la seva germana: "Deixa'l! Llença'l..., fes-ne el que vulguis... No m'aturmentis més... No el vull veure. [...] És igual...! Tot ha d'anar al foc...!" (p. 309).

La voluntat ferma d'Aurèlia contra el seu passat desperta la curiositat de Frederic, que malda per conèixer els secrets que amaga el silenci de les seves vacil·lacions. L'hermetisme en què es refugia Aurèlia condueix la conversa a la discussió i a la sentència per part de Frederic: "Ets la més rara de totes les dones...! La més complexa..., la més difícil...!" (p. 310).

Tot i així, Frederic excusa l'estrany comportament d'Aurèlia davant de Marcela -"a Aurèlia li reca deixar la joventut aquí... i és natural..." (p. 310)-, alhora que aquesta última manifesta la seva il·lusió per marxar a ciutat. En general, però, aquesta tercera escena contrasta amb la fredor de l'anterior, gràcies a l'aparició del repertori irònic d'Eugeni que troba, en Marcela i els seus pretendents, un blanc fàcil. Amb tot, la conversa varia de sentit quan Eugeni, empès pel ritme de les respostes de Marcela, afirma: "Precisament els homes seriosos no en saben gaire, d'estimar" (p. 312). Frederic, però, li ho recrimina, sentint-se al·ludit per aquestes declaracions que el transporten, de ben segur, a la gelosia

dels sentiments contradictoris d'Aurèlia que tot just ara comença a entendre: "També en sabem, Eugeni, i amb més inquietud..., amb més tortura, potser... No són tan balandreres les nostres passions, però en collim amb tanta intensitat tots els matisos que el més petit desamor ens fereix... i ens torna la felicitat la més insignificant carícia. Per vosaltres, l'amor és una joguina...; per nosaltres, és l'ànima de la vida!" (p. 312). Tot i que Eugeni s'excusi, Frederic rebla la seva opinió i, aspre, assegura que la seva crítica sí que anava dirigida a ell. Marcela, finalment, és l'encarregada de conciliar la disputa i ho fa portant l'aigua al molí del gènere masculí: "Les que no en sabem gaire som nosaltres, les dones, que hem d'esperar, sempre, a que vosaltres ens n'ensenyeu..." (p. 312).

Després d'un parell d'escenes, la quarta i la cinquena, de poc cabal des del punt de vista argumental, destinades, principalment, a cercar una nova trobada entre Aurèlia i Eugeni, la sisena constitueix el pilar mestre on es recolza el pes conclusiu de l'obra. És precisament aquesta escena qui fa declinar la balança de l'argument cap al desenllaç, qui decideix, en bona part, la resolució del triangle amorós esbossat en els actes precedents. Ara ja sense amagar la veritat darrere la cortina de les paraules dites a mitja veu, Eugeni i Aurèlia inicien un joc amorós, passional i curull de poesia. Tot i mostrar-se empena per la covardia que l'impedeix estimar, però alhora també oblidar, Aurèlia admet sense subterfugis que, ara, entre ella i el seu marit, s'ha interposat Eugeni, encara que, de fet, el seu record no havia marxat mai del tot del seu cor. Afirmar amb contundència, a més, que ha sentit gelosia de Marcela que, segons la seva opinió, "ha vingut a prendre'm el meu lloc" (p. 315). Eugeni es mostra contundent amb aquests temors, li promet un demà possible i esperançador i l'accepta sense recança ni condicions. De fet, la resposta és clara quan la jove li planteja si té por que l'acusin d'adulteri: "Com més feble, com més caiguda, més t'estimaria" (p. 316). Com a prova fefaent d'una estimació sincera, li proposa de fugir amb ell a Bristol i Aurèlia, tot i que en dubta, tampoc vol renunciar a l'amor que sent vers el seu cosí i, per segellar la prometença, després de resistir-s'hi inicialment, es fonen en una besada. La remor d'unes veus que s'acosten els obliga a separar-se de forma precipitada, però just abans de desaparèixer d'escena, Aurèlia encara té temps de prometre que fugirà amb ell. El conflicte, doncs, sembla conclòs, tot i que encara falta polir l'últim vèrtex del triangle: Frederic.

La següent escena ve marcada per la contrarietat de sentiments, ja que, per una banda don Daniel es mostra cada vegada més confiat en el canvi d'Eugeni i està disposat a oferir-li

l'administració dels seus béns, mentre que, de l'altra, Marcela sent una desconfiança creixent cap al seu cosí i sobre la seva voluntat de quedar-se a la vila. És evident que sap que Eugeni no l'estima, però davant la intenció inquisidora de Frederic, nega la procedència de la seva certesa.

L'escena vuitena adoba el terreny per a la resolució final de l'obra, que passa, primer, per una conversa obligada entre Frederic i Aurèlia. Abans, però, d'aquest diàleg tens de l'escena novena, Frederic es mostra desconfiat de les intencions de la seva esposa i, seguint de prop aquest comportament, al lector ja no li queda cap dubte que coneix la cruesa de la realitat. Fent mostra de domini conjugal, impedeix que Aurèlia visiti sola unes amigues i obliga Marcela a acompanyar-la-hi. Davant la negativa de la seva muller, don Daniel és contundent: "Aurèlia, cal obeir el teu espòs" (p. 319). Segurament és una mostra més del pensament social de l'època, però també és clar que, des de la perspectiva actual, aquesta sentència paternal resulta anquilosada, a més de menyspreadora vers el gènere femení, de la mateixa manera que també n'és la reacció d'Aurèlia, que, quan s'assabenta que el seu pare i el seu marit parlen d'interessos bancaris, respon: "Ja vos en parlareu sols. No en sabem res les dones, d'això..." (p. 319).

Amb els retrets d'Aurèlia cap a Frederic per la seva evident gelosia, comença l'antepenúltima escena: "És que has pensat que jo podia fugir...? És que has volgut fer una ridícula escena de domini...? Si ja ho sé, que ets l'amo" (p. 319). La reacció del seu espòs, però, és ben diferent del que el lector i la mateixa Aurèlia esperen: lluny de fer gala de cap mostra de possessió, es mostra conciliador i queda ben palès, segons es desprèn de les seves paraules, que no vol el seu amor ni per domini ni per suggestió. Frederic destapa que, des de fa dies, coneix els secrets que ennuvolen el seu pensament i deixa clar que el seu silenci no amagava ni covardia ni ignorància: era una mostra de la seva confiança. Amb tot, però, atès els dubtes que corsequen el matrimoni, li ofereix llibertat sense recança sabent que, si torna als seus braços, ho farà per sempre: "Sigui: ben lliure ets. I jo, content de que així sigui. Sí! Content, he dit. Perquè penso que si demà véns amb mi, hi vindras més clara, més amorosa..., més meva que abans... [...] I si no vinguessis, com que havia d'ésser, també, per la teva felicitat, jo sabria fer que mai el meu record posés una ombra a la teva vida nova... Perquè mai més sabràs de mi... Adéu!" (p. 321)

Tot i que Aurèlia es mostra abatuda per la marxa de Frederic, es dirigeix, en l'escena següent i tal com les acotacions indiquen, cap a l'escala interior que duu a l'habitació d'Eugeni, convençuda que és la fatalitat qui obra damunt d'ella. Amb tot, però, és Marcela qui la interromp i li esclareix els dubtes que l'enceguen: "Oh! Com t'enganyes..., Aurèlia. [...] Què anaves a fer...? I Frederic...!" (p. 321) Aurèlia es mostra dèbil, indecisa davant la seva germana. Per una banda, el cor, la passió, la lliguen al costat d'Eugeni, però el cap, el seny, la segellen al costat del seu marit. Díficil elecció, doncs, que, com tota tria, implica la renúncia d'un dels seus grans amors. Tot i la complexitat de la situació, Aurèlia i Marcela semblen resoldre-la amb decisió: "MARCELA: I Frederic!? / AURÈLIA: "Ja no m'estimarà mai més... Ja no creurà mai més en mi... / MARCELA: Tonta! Vols que el cridi...?" (p. 321).

Els dubtes i els temors plantejats per Aurèlia s'esvaeixen, però, de cop i volta quan, ja a l'última escena, el matrimoni es fon en una abraçada. No hi ha temps per les explicacions, ni pels retrets de cap mena. L'amor triomfa -tot i que de forma potser una mica massa precipitada- i, amb la petició del perdó, acaba l'obra. Segurament la peça es conclou tal com un lector burgès dels primers decennis del segle XX esperaria i, potser també voldria, però és ben palès que, des de l'òptica d'un espectador actual, aquesta reconciliació resulta massa previsible i, fins i tot, excessivament ortodoxa. Acaba com moralment havia d'acabar, cert, però, aquesta rigidesa convencional resta, també, encant a l'obra.

4.6. *El clavell roig*

Miquel de Palol escrigué aquesta obra entre el maig i l'agost de 1925, quan ell comptava quaranta anys d'edat. Tot i que mai s'edità –i romangué en un mecanoscrit dins la seva producció inèdita-, s'intentà d'estrenar a Barcelona, però, just quan s'assajava, la companyia que la preparava féu fallida.

4.6.1. Recepció a la premsa

Si es repassa la premsa de l'època queda ben palès que s'esperava amb delit la representació d'*El clavell roig*. De fet, *La Vanguardia*³⁶¹ noticia la propera estrena de

³⁶¹ En efecte, en el llistat de les estrenes que ofereix la companyia Vila-Daví durant la present temporada, s'hi troba, també, *El clavell roig*. Vegeu *La Vanguardia* (1925, 11 d'agost): p. 14.

l'obra l'11 d'agost de 1925 i, un parell de mesos més tard, el 7 d'octubre, el *Diariode Gerona*³⁶² també es fa ressò de la representació d'aquesta comèdia, durant la temporada d'hivern, al Teatre Apolo de Barcelona. De fet, en la notícia publicada l'11 d'octubre, el mateix rotatiu augura per a l'autor "un gran éxit con el estreno de su obra en el Apolo de Barcelona, a cuyo teatro va destinada"³⁶³. L'èxit augurat, però, mai no arribà, ja que, com s'ha comentat, la companyia teatral que dirigia Mercè Nicolau i que assajava l'obra féu fallida³⁶⁴. Malgrat que no s'estrenà a Girona pròpiament, la mateixa tardor s'oferí una lectura de l'obra a càrrec de l'autor. Concretament es féu el 10 d'octubre a les set de la tarda a l'Ateneu de Girona i el *Diario de Gerona*, l'endemà, concreta que Palol va merèixer "unànimes elogios de la selecta concurrencia que asistió a la lectura"³⁶⁵.

4.6.2. Comentari literari

Aquesta comèdia, dividida en tres actes, dóna un pas més en relació amb les altres tres peces anteriors, *Senyoreta Enigma*, *L'enemic amor* i *Les petites tragèdies* perquè s'allunya de l'ambientació burgesa acostumada i, en posicionar-se en el món del proletariat, aporta una major vivesa de contrastos en el caràcter dels personatges. En aquest sentit, doncs, l'autor s'endinsa en l'univers d'una comèdia de caràcter costumista en un intent d'adaptar-se –com ja havien fet altres modernistes com Pous i Pagès, Bertrana o Crehuet- a l'evolució del teatre comercial català. Amb tot, però, són força els detalls argumentals que, seguint una mirada acurada, es poden relacionar amb la producció dramàtica precedent: la protagonista femenina, Lina, és òrfena de mare, com ho eren, també, les altres dones de les citades obres palolianes; hi ha, com en les anteriors, un triangle amorós que no troba resolució fins a l'última escena de l'obra, a més d'envoltar-se, els protagonistes, de personatges, molt sovint tipus, que serveixen de consellers o de mers escoltes pacients.

³⁶²*Diario de Gerona* (1925, 7 d'octubre): p. 6.

³⁶³*Diario de Gerona* (1925, 11 d'octubre): p. 7.

³⁶⁴ Palol recorda a *Girona i jo* que "una companyia que dirigia Mercè Nicolau assajà una altra obra, *El clavell roig*. Però la companyia havia de desfer-se sense poder actuar." PALOL, Miquel de. *Girona i jo*. Edició de Pep Vila: p. 315.

³⁶⁵ Cinquanta anys després, l'11 d'octubre de 1975, *Los Sitios* rememora l'efemèride. Vegeu *Los Sitios* (1975, 11 d'octubre): p. 3.

La novetat que presenta aquesta obra i que la diferencia de les anteriors recau principalment en el ritme de l'exposició de l'argument, molt més dinàmic, i, també, en la conclusió de la peça, menys precipitada i, en conseqüència, més versemblant. Els personatges, en aquesta ocasió, són menys encartonats i més propers, per tant, a la vida real. Tots ells treballadors, gaudeixen de poc temps d'oci i la poca estona que els resta lliure la passen a la taverna, entre converses anodines i copes d'absenta. És aquest un bon lloc de trobada per al desenvolupament de l'acció narrativa, ja que la majoria de quadres escènics es contextualitzen dins aquesta ambientació que queda, ben lluny, dels salons de te i els jardins que enquadraven les altres obres. Aquests personatges, poc formats artística i intel·lectualment, no saben, en definitiva, què és el tedi i les ocupacions estèrils, ocupats com estan per sobreviure en una societat rude que els proporciona poques, o nul·les, atencions.

A banda de l'espai, ben delimitat, constituït entre les quatre parets d'un "hotel de barriada, meitat taverna, meitat casa de dispeses", el temps literari hi apareix, també, ben acotat. En concret, l'argument de l'obra està plantejat per tenir, en concret, un mes de duració. Són bastants les referències explícites que així ho fan evident, a més dels canvis substancials que el lector pot constatar en el tarannà d'alguns dels personatges com a signe inequívoc del pas del temps.

Una juguesca de taverna, feta des del despit i la gallardia característica de Gonçal, és el pretext que encén la guspira de la trama argumental que, acompanyada del silenci còmplice dels seus companys, conduirà a l'equívoc final, tan dramàtic com fàcilment resoluble. En efecte, la ingenuïtat de Lina, que compta amb l'admiració dels clients recurrents de l'establiment, crida l'atenció de Gonçal, que creu poder obtenir el seu favor amorós en un termini màxim de quinze dies. L'assentiment dels contertulians a tal maliciosa empresa es deu a l'afany de derrota que tots ells li pronostiquen i que, en conseqüència, pretén reblar la puresa moral de Lina. Amb tot, però, la persistència del festejador fa caure en el parany de l'amor la jove escollida i, no sabent que es tracta d'un engany, pren la penyora que li ofereix, un clavell roig, sense conèixer que, posant-lo al pit, tenyeix de deshonra la seva presumpció d'innocència. Lina, però, abatuda per les circumstàncies que la inculpen, no té forces per replicar i opta per la reclusió a la seva cambra com a bàlsam reparador del greuge imputat. Serà el senyor Marquès, bon amic d'ella i de la seva família, qui la'n traurà i qui farà callar les boques que blasfemaven el

seu impudor. Especialment la d'Andreu, pretendent silent de Lina, que veu com la seva manca d'esperit li ha fet perdre l'oportunitat d'enamorar-la. El final es precipita damunt les taules escèniques en barallar-se Gonçal i Andreu, que malda salvar l'honor de l'estimada, embrutat per la juguesca comentada, i just quan sembla aconseguir-ho, a traïció, Gonçal li clava una ganivetada. Andreu, però, enmig de la intensitat del dolor, troba consol amb el servilisme de Lina que, a més d'alleujar-li les ferides, li regala, també, inequívoques mostres d'amor. Final, en conseqüència, travat i rodó, que subratlla la victòria dels nets de cor i la derrota dels qui, com Gonçal, han actuat empesos per la falsedat i la vilesa.

a) Acte primer

L'acotació que precedeix el mecanoscrit de l'obra especifica que l'acció transcorre en la "*planta baixa d'un hotel de barriada*" (p. 324). Com s'ha mencionat, l'ambientació és molt diferent de la que fins ara actuava com a teló de fons de les obres comentades. A part de ser un establiment hotelier i no una casa, com ocorria en les altres ocasions, també crida l'atenció el complement del nom que acompanya "hotel": "de barriada". És clar, doncs, que la classe social dels personatges protagonistes d'aquesta peça dista molt de l'estament burgès per on es movien les figures artístiques de les primeres peces teatrals de Palol. De seguida s'endevina, amb el començament de la lectura, que aquest canvi de context és altament beneficiós per a la configuració dels caràcters dels personatges, ja que, de cop i volta, resulta més fàcil que el lector en pugui captar la vivesa de contrastos. A més, el fet que Palol decideixi apropar la problemàtica de la societat treballadora de l'època damunt de les taules de l'escenari aporta una major dosi de realisme a les converses i, alhora, allunya l'obra de l'ambient encotillat i previsible de la burgesia. I encara una apreciació més en relació amb l'espai on encabeix l'obra: la taverna, que és també una casa de dispeses, és una ubicació ideal per fer convergir, en només tres actes, una gamma de personatges diversa i acolorida, perquè, essent el punt de trobada de molts d'aquests, el diàleg flueix de manera natural i amena, sense pressions d'índole social ni reticències.

La primera escena la configura un diàleg entre Marquès i Pepino, l'hostaler que és, seguint les paraules del mateix Palol en les acotacions inicials, "*com tots els hostalers*" (p. 324). Pel seu comportament posterior, ja amb l'acció de l'obra completament

desplegada, es pot deduir d'aquest apunt característic que, del seu caràcter, sobresurten el seu afany de negoci, tant en la taverna com en l'hostal, i la gasiveria que ostenta. Beppo, com l'anomena Marquès, tot i que a ell no li agradi, és un tipus pla, sense relleu argumental, que concentra les seves accions i els seus objectius en una sola fita: l'establiment que regenta. L'interès que manifesta Marquès per una carta que sembla que no arriba marca el transcurs de la conversa, un pèl freda i distant, entre els dos personatges.

Amb l'arribada de Ricard, l'ambient de misteri que es deriva de la menció de la missiva sembla esclarir-se, ja que Marquès, encara enfadat amb l'hostaler, comenta que "fa almenys vuit dies que espero carta de la meva dona" (p. 326). La rellevància d'aquesta constatació, a part de la referència temporal sempre apreciable, recau en la menció de la separació conjugal. Amb tot, però, els motius d'aquest distanciament no es faran palesos fins més endavant i l'autor prefereix recolzar-se en els assumptes judicials que Ricard té entre mans per intentar de salvar "una herència perduda", "una fortuna de milions..." (p. 327). Segons admet el mateix Marquès, ell encara manté l'administració dels béns de la seva muller, d'un gran poder adquisitiu, perquè encara no gaudeix de la separació legal, tot i que, segons confessa, "no li vull ni un cèntim" (p. 327). Ben diferent de la posició de Ricard, que malda perquè el plet es falli a favor seu per restituir totes les finques que, segons el seu parer, les hi "varen prendre amb engany..., amb usura..." (p. 327). Amb tot, però, la conversa acaba amb retrets quan els supòsits entren dins el terreny personal, encara que l'arribada de Lina, moments més tard, ve a estovar el clima enrarit que s'havia creat.

Lina, certament, que té intenció de sortir al carrer, s'atura quan sent les paraules del Marquès i es crea, així, l'escena tercera. Sense la necessitat que cap dels dos exposi les seves raons, la jove s'adona de la seva baralla i constata, en conseqüència, "que cada dia sou més vells" (p. 328). Marquès enllaça aquesta confessió amb la seva situació conjugal i admet que es va casar amb una dona vella "i cada tres mesos separació" (p. 328). La ingenuïtat i el bon tracte de Lina desfan, però, ben aviat els malentesos i els transmet una transparència d'actes encomanadissa. La jove, que respon al sobrenom afectuós de "violet" (p. 328), explica que se'n va a dur el paraigua a papà Martí, que és a assajar a l'escolania, on és violí de capella. I, aprofitant l'avinentesa momentània, demana a Ricard que li dissenyi unes inicials majúscules –una *L.* i una *M.*– per brodar una peça de roba i l'amic s'hi avé de seguida amb la promesa que estaran llestes quan arribi.

En l'inici de l'escena quarta Marquès continua insistint en l'arribada de la carta a Pepino que, acte seguit, la hi ofereix. Marquès, però, encara ofuscat, pensa que ha tardat tant a donar-la-hi perquè l'ha volgut llegir ell primer. El taverner s'excusa amb el pretext que "servia a la parella de la glorieta" (p. 330). Aquesta apreciació, tan anodina a primera vista, es reforça quan Pepino insisteix que ha "de vetllar pel bon nom de l'establiment" i que "la senyoreta Flora no m'hi fa cap goig" (p. 330). L'esment de Flora sota aquest caire enigmàtic és, ja a primera vista, prou rellevant, i ho esdevindrà més a còpia que es vagin perfilant els trets característics d'aquest personatge. Tot i que paga puntual l'habitació que Pepino li confia, aquest la'n voldria treure perquè, segons assegura, "encara que retirada, no deixa de ser una dona d'història" (p. 330). Marquès, ofuscat per la pretesa honradesa que Pepino vol exhibir, ràpidament li etziba que "de dispesers honrats" (p. 330) només té Lina i el seu pare. Ricard, fins ara enfadat amb Marquès, assenteix la seva apreciació i rebla la qualitat d'"àngel bo" de la xicoteta amb una anècdota on queden ben palesos els seus dots servicials i solidaris. Ricard, per concloure la tanda d'elogis, té clar "que si es falla a favor meu el plet, li he de fer un dot perquè no hagi de pensar en res, mai més" (p. 331). Tant Marquès com Pepino s'afegeixen als bons propòsits destinats a la felicitat de Lina, però el primer no permet que l'hostaler deixi aflorar la seva generositat vers la família esmentada, ja que, segons el seu parer, "si et quedessin a deure un mes de lloguer, no tindries pas remordiments de consciència per a tirar-los al carrer amb les seves penes" (p. 331).

Amb l'entrada dels obrers, que han finalitzat la jornada laboral, s'inicia l'escena cinquena. Després d'una primera constatació sobre el pas del temps, el diàleg es converteix en un estira-i-arronsa sobre la dedicació a la feina. En concret, versa sobre la concepció real que tenen els obrers de Marquès, que es vanta d'haver treballat incansablement durant la seva joventut. Amb tot, però, Joan en dubta i fins compara Marquès amb el nou encarregat que "ho ha fet tot... i ha estat per tot... i tot es seu... i es més guapo que ningú..." (p. 332). Aquest "nou encarregat" (p. 332) de qui encara no se'n menciona el nom, serà, escenes a venir, Gonçal, el promotor de la juguesca amb Lina.

La marxa de Ricard propicia la sisena escena, destinada, íntegrament, a contar la seva història, deutora del procés judicial esmentat ja en el primer quadre escènic. En efecte, segon la contalla de Joan, Ricard formava part d'una de les millors fortunes del poble, però un dia, obcecat amb la idea que "a Amèrica havia mort un germà d'un oncle d'un

seu avi, que podia haver deixat milions, va començar a empenyar el patrimoni” (p. 332). És en aquest punt quan el lector s’assabenta del fi que persegueix aquest personatge i entén una mica més la seva personalitat, sovint extravagant.

El crít, des de dins, de Flora ve a trencar aquesta conversa i a iniciar la setena escena. Com s’ha comentat en anteriors paràgrafs, el personatge de Flora apareix embolcallat per una lleugera capa d’enigma i n’és un exemple el comentari que deixa anar Andreu en veure que Pepino atén la crida de Flora amb diligència: “Sí, cuita a obrir la porteta falsa perquè no sapiguem qui surt. És de compromís” (p. 333). Amb tot, finalment acaba apareixent, però, no trobant a qui buscava a la taverna, se’n va de seguida d’escena.

El quadre vuitè s’inicia amb el comentari dels obrers, a propòsit de la desaparició precipitada de Flora. Creuen que “no ens busca a cap de nosaltres” (p. 333) i, amb una mirada maliciosa al seu voltant, constaten que només falta una persona que sigui susceptible de ser el seu pretendent. Tot i que no n’esmenten el nom, el defineixen com un “Don Joan” (p. 333), el qual gaudeix de companyia femenina sempre que ho desitja. Amb una primera lectura és clar que, arribats en aquest punt, hom no pot sospitar a quin personatge fan referència, però si es guarda a la memòria aquesta caracterització, es fa evident, escenes més endavant, que es tracta de Gonçal, l’encarregat de l’obra mencionat abans.

Per la descripció que fan de Flora, el lector té clar de seguida que duu una vida sentimental lleugera. Fins i tot, al llistat de festejadors s’hi afegeix, segons la seva opinió, el mateix hostaler que, encara que Marquès s’està de confirmar-ho, Joan afirma que passa les nits “amb els ulls al pany de la porta del seu cuarto” (p. 333). Andreu, maliciós, insinua traslladar aquestes noves a l’hostalera, però Marquès, més prudent, adverteix que “la bona senyora és cardíaca” (p. 333). Al final de l’escena, el mateix personatge fa gala d’una ironia insipient en afirmar que podria ser que la senyora “tant se li’n dongués i allavors quedaríeu malament vosaltres”, mentre que Andreu constata que “el bon humor no us deixa” (p. 334). I, a manera de contesta, Marquès elabora una breu síntesi de la seva vida, concloent i sentenciosa. “M’ha deixat la dona..., els quartos..., la joventut... i ara voldríeu que em deixés el bon humor...?” (p. 334).

Amb l'arribada de Lina i el seu pare, papà Martí, s'enceta l'escena novena. Lina, enriolada, tanca la porta amb soroll i constata, amb sorna, que l'home que la seguia "ha quedat amb el nas aixafat en els vidres" (p. 334). Segons el seu parer, les "mitges en tenen la culpa: les he volgut estrenar, avui que plovia, per a lluir-les millor... i no falla" (p. 334). Davant la constatació de Joan que les seves cames són "ben boniques", ella li dedica un comentari pudorós: "estan molt bé allà on són. I no crec que sigui motiu perquè un senyor, rodó com un baló de futbol, i amb un brillant a la panxa, te segueixi una hora diguent-te ximpleries" (p. 334). I, a propòsit d'aquesta defensa, es despleguen una tanda d'intervencions dedicades a elogiar la bellesa de Lina, tot i que a l'únic a qui se sent confiada d'ensenyar les cames és el Marquès. Amb la menció d'aquest honor, Joan exclama que, si així fos, algú en sentiria gelosia i Lina, aparentment modesta, manifesta que "no sé pas qui pot tenir interès en que les guardi... fora de jo mateixa..." (p. 335). Amb tot, però, l'enigma del presumpte enamorat de Lina s'esclareix de seguida, ja que, després que Joan demani la intervenció d'Andreu, el lector entén que és precisament aquest el personatge susdit. Lina, però, volent creure les insinuacions de Joan, té clar que "els ulls d'Andreu s'han fet per a mirar més alt" (p. 335). Marquès, sempre amatent amb les constatacions de Lina, no s'està de manifestar que, si fos jove, solter i ric, "ja t'hauria vingut a cantar tral·les sota la finestra" (p. 335). I després del comentari de Joan dirigit a Marquès en relació amb la tímida d'Andreu, "quan menys seríeu més atrevit" (p. 335), deixa clar que el festejador de Lina li falta una empenta -que, a escenes a venir prendrà la forma de Gonçal- per obrir el seu cor. Lina, però, intenta de cloure aquest episodi espinós amb to taxatiu: "deixa'ls, home. Deixa'ls dir. Ja saben ells que aquestes paraules per una orella m'entren i per l'altra surten. Fins quan me diuen bonica, diuen mentida, ja ho veus" (p. 335). Amb tot, Andreu, que fins ara havia estat poc parlador, no es pot estar de comentar: "No. Això sí que no: ets bonica" (p. 335). Els obrers, presents a la conversa, l'empenyen, però, a la declaració final, ja que si tarda gaire, segons asseguruen, seran ells qui la festejaran. Marquès, amb to conciliador, es permet d'oferir un consell a Lina: "ets jove, ets bonica. Els vells sabem molt que, a divuit anys, el cor de una mosseta se'n vola, en vola, cap a un altre. I poguent escollir, escolleix. I de pressa. És la mica de felicitat que ens pertoca. No te la vulguis deixar perdre..., que massa hi hem de bregar tots plegats, amb la misèria..!" (p. 336). Lina, però, encara amb els sentiments closos, conclou: «per ara i tant, el meu cor, no sé si ho fa que s'ha avesat a estar-se quiet com un aucell de gàbia, que no es deleix pas per aquest "en vola, en vola" que dieu. Deixeu-lo cantar i riure tal com és, que ja és feliç d'aquesta manera» (p. 336). Papà Martí, fins al moment aliè a la

conversa, hi intervé exposant una preocupació recurrent que el turmenta: “és la nostra baralla de cada dia. Prou li dic: Lina, vindrà un moment que jo seré una nosa, que els meus dits no podran subjectar l’arquet, i que, poc a poc, amb el meu farcellet de llàgrimes a l’espatlla, faré camí de l’altre món. Què serà de tu, sola...?” (p. 336).

L’entrada de Ricard, “abatut” i “silenciós”, no trenca del tot el ritme de la conversa, malgrat iniciar-se, alhora, l’escena desena. Lina, amb to sensiblement irònic, idea, a manera de contesta, una vida distinta per apaivagar la preocupació del seu pare: “doncs allavors serà l’ocasió de vestir-me de vailet i anar-me’n món enllà, com vós..., com el Sr. Ricard..., com tots els bons i els pobres...” (p. 336). I, malgrat l’inici de rèplica de Ricard, insisteix: “Què? Que no és aixís...? Eh que vós me doneu la raó...? El món és molt ample i, per més que diguin, no és pas tan dolent com això...” (p. 336). Ricard, però, matisa la seva mirada ingènua i somniadora: “seria bo, si hi hagués justícia” (p. 336). La resta de contertulians no s’estan, també, d’aportar la seva opinió, però, Lina, encara il·lusionada, es mostra disconforme amb tantes objeccions i Papà Martí, amb to sentenciós, conclou que “el món només és bonic vist pels ulls d’una noia...” (p. 336). Ricard, encogat amb les seves preocupacions, manifesta que té motius, almenys avui, per veure el món, en paraules de Lina, “lleig i antipàtic” (p. 336). La jove, per evadir-lo dels sentiments negatius que l’assetgen, prova de distreure’l amb l’esment de l’encàrrec que li féu escenes enrere. Ricard, però, sembla no recordar-se’n i Lina li ho recrimina: “us heu trencat el cap inútilment amb altres coses i jo m’he quedat sense els enllaços. I no en té pas la culpa el món dolent...!” (p. 337). La seva insistència, en conseqüència, resulta convincent i Ricard li promet tenir llestes les inicials d’aquí a mitja hora.

Amb la petició encomanada, Lina surt d’escena i s’inicia el quadre onzè. Joan, veient les qualitats de la personalitat de la jove, comenta a Papà Martí que “feu bé de guardar-vos-la” (p. 337). Aquest últim, però, el rectifica: “No sóc jo, minyó, què més voldria que veure-la ben feliç! És ella, que sap masses coses de la misèria de la vida, per arriscar-se...” (p. 337). I encara afegeix, a propòsit de la perenne felicitat professada per la seva filla: “que jo la veig xapollejar pel fang, amb les seves sabatetes esquinçades, i ella no comprèn com se’m fa un nus aquí dins, pensant que el meu violí, cada vegada més vell, amb prou feines si ens pot guanyar el nostre pa de cada dia! Jo que la voldria veure calçada amb escorpins de seda! Com més me capfico jo, més riu i canta ella...!” (p. 338). Aquest tarannà, alegre i despreocupat, deixa embadalits els companys de taverna i Joan confessa,

fins i tot, que “per això cada un de nosaltres tindria gelosia del que se l’endugués per ell sol. Mal fossis tu el preferit, Andreu” (p. 338). Marquès, responent a la constatació de Joan, afirma que Lina representa per a ells “precisament tot el que ens falta. Lina és la joventut, l’honestitat..., l’alegria..., la confiança en la vida. Tot!” (p. 338). I, encara, conclou: “veus aquí perquè l’estimem tant: per egoisme. Perquè sembla que a prop d’ella se’ns encomana aquesta mica de cosa que tots desitgem tenir. [...] Papà Martí, Déu us guardi molts anys... i no la dongueu pas a ningú” (p. 338).

Estratègicament col·locada aquesta petició per l’autor, sembla enllaçar-se amb l’aparició, sobtada, de Gonçal, en l’inici de l’escena dotzena, que l’acotació defineix com a “*tipo fatxenda, arrogant*” que entra “*amb un clavell a la mà*” (p. 338). Es fa evident, arribats en aquest punt, que aquesta apreciació esdevindrà simptomàtica per al desenvolupament de l’argument, i més si es té en compte el títol de l’obra. Gonçal, fent gala de l’acotació inicial, es mostra histriònic i amb afany de protagonisme. Referint-se a Flora amb el pronom “aquella” (p. 339), s’interessa per la jove a través de Pepino i, sabent que ha acomiadat un altre home a la tarda, sentència: “Aquesta mossa em comprometerà. Se pren les coses massa a la valenta” (p. 339). I Joan, escoltant amb interès la conversa, comenta irònicament que “sembla que us fa agafar set, la mosseta rossa” (p. 339). Però l’encàrrec fet a Pepino, de cridar a Flora, té aviat el seu fruit i la xicoteta entra ràpidament en escena, formant, amb Gonçal, “*un grup a part del grup general*” (p. 339).

L’escena tretzena s’inicia, en efecte, amb una conversa entre Flora i Gonçal. Flora, ansiosa de la companyia del seu enamorat, li retreu que “creia que no vindries avui” (p. 339). Gonçal, mig distant, mig furiós, explica que ha tingut feina al despatx de la fàbrica, però, alhora li retreu que “t’hauria fet nosa” (p. 340) i explica que sap que ha tingut visites. Flora, però, precisa: “A la glorieta. No pas a la meva habitació” (p. 340). Aquesta matisació, però, explicita el que fins ara el lector havia intuït a través de fragments solts de conversa: Flora, que duu una vida libidinosa, ven el seu cos a canvi de diners. Amb tot, enamorada de Gonçal, malda perquè la seva relació no s’esfondri i el convida a la seva habitació, però l’encarregat d’obra s’excusa al·legant que “dec donar les ordres pel treball de demà que m’ha donat la direcció... Aquesta nit, sí” (p. 340). La xicoteta, però, no s’avé a la idea i ell sospita que ha quedat amb un altre home, tot i que ella explica que l’averagonyeix “què diran els veïns” (p. 340). En concret, Gonçal es refereix a Lina com “aquella negrada, tísica, que sembla que vengui romanços”, encara que Flora

comenta que se l'estima "com a una germana" (p. 340). Finalment, però, la jove hi accedeix apel·lant que sempre farà el que ell vulgui i Gonçal li ho regracia oferint-li un petó. El grup contertulià que els acompanya, però, trenca aquesta escena sensiblement emotiva i els dos amants s'acomoden amb rapidesa.

La marxa precipitada de Flora, amb la promesa de veure's unes hores més tard, quan entri la nit, comença l'escena catorzena. Amb gallardia i una certa prepotència maliciosa, Gonçal es vanta, davant dels companys, dels seus atributs altament efectius davant el gènere femení. I per exemplificar tal caracterització, explica que visqué cinc anys a Algèria, on tingué l'oportunitat de tractar moltes dones, però, segons confessa amb vanitat, "l'endemà d'haver-les tingut tal com volia... ni m'he recordat de com se deien" (p. 341). Amb tot, però, davant la pregunta de l'Obrer primer que s'interessa pel comportament de les seves amistançades, ell s'atura a pensar i, entre totes, en destria una: concretament, "una jueva molt bonica" (p. 341), que el va seguir a la pàtria en llicenciar-se del servei. Sense poder amagar l'ostentació que la situació de protagonisme requereix, confessa que, de ben segur, encara l'esperen, tot i que ell és de l'opinió que "una dona, per més bonica que sigui, sempre és una nosa quan se viatja" (p. 341). I, amb sorna, adverteix que "a les dones no les trasplanteu, que perden" (p. 341). Seguidament, l'Obrer primer, atiant aquest tema de conversa, s'interessa per saber si "era més bonica la mosseta rossa que la jueva" (p. 341). Està clar, pels atributs característics esmentats que, darrere aquest epítet de "mosseta rossa", s'amaga Flora, que Gonçal s'encarrega de descriure com "un manyoc de pessigolles, una beguda que ni et fa mal ni et cansa" (p. 341). La descripció que fa de la jueva, però, és molt més apassionada: "era una brasa de foc, que et feia mal sempre" (p. 341). Andreu, atent a la conversa, conclou que "se coneix que la mosseta rossa te té el cor robat", tot i que Gonçal es mostra taxatiu amb la resposta: "Me plau, però no em fa defici" (p. 342). I, una mica més endavant, concreta: "Flora és una professional en l'amor! [...] Té secrets que cap joveneta podria dir-te. Què us diré? L'una, quan fa un petó, se desmaia. L'altra mossega" (p. 342). Més endavant, fa palesa la seva particular concepció de l'amor: "una dona és com un vas de bon vi: mirar-se-la rere el vidre, sense paladejar-lo, fa mec... i no demanar-ne més, un cop acabat, per remordiments, és niciesa..." (p. 342). La comparació és acollida amb entusiasme i Joan, amb cert estupor, li pregunta si totes han estat seves. Gonçal, estranyat per la pregunta, exclama que no "hauria suportat vuit dies a una dona que fes el desmenjat. No m'agrada perdre el temps" (p. 342). Marquès, però, pressuposa que alguna dona s'ha trobat que fes el "rebec" (p. 342). Gonçal, però,

aparentant una cert control de si mateix, comenta que “és qüestió de saber-les tractar. Hi ha qui no sap parlar-hi, amb les dones, o les tracta massa bé... i elles se'n burlen, o les tracta massa malament... i en fugen. Les dones volen ser tractades com dones: el que les tracta com si fossin flors... perd el temps... i el que les tracta com a mules... també” (p. 342). Afirmar, a manera de conclusió, que ell sí les ha entès i, en conseqüència, corresponen sempre les seves intencions amoroses. Andreu, però, insisteix a cercar una excepció que confirmi tal dilatada trajectòria sentimental, però Gonçal s'erigeix invicte de la batalla. Confessa que “tampoc n'hi ha gaires d'homes sencers” (p. 342) i extrapola, a manera genèrica, la seva particular definició del sexe masculí: “L'home no es fa amb l'humitat de la fàbrica o fent el senyoret pels carrers. El fa la carretera..., la caserna..., siguent una mica passavolant i no aturant-se enlloc... Amo de tot i mai manat per ningú...” (p. 343). Andreu, interessat per aquesta manera tan poc convencional d'entendre la vida, pregunta: “I no t'ha atret mai, el tenir una casa teva..., una dona que et dongui fills...” (p. 343). Gonçal, però, es mostra resolutiu amb tal interrogatori: “Fills! Això és un luxe que només poden tenir els rics” (p. 343). Andreu, però, no es dóna per vençut i deixa entreveure que, des del seu punt de vista, la descendència és una assegurança pel dia que hom “està malalt... és vell...” (p. 343). Gonçal, per contra, pensa que aquest parer és erroni, ja que s'ha vist malalt i sol en terres foranes “però, aixís com tot arreu les dones són igual, els hospitals també són iguals pertot. Tant te curen aquí com allí” (p. 343). Davant tal ideari vital, Andreu aposta, malgrat tot, per una postura antagònica: “me sembla que estimar una dona, de la mateixa manera que tu vols dir, jo no sabia fer-ho” (p. 343). Gonçal, desdenyant la seva opinió, li etziba: “A tu, si demà et despedissin del treball, tampoc series capaç de buscar-te altra feina” (p. 343). I, a manera de sentència, conclou: “Hi ha homes tan pobres d'esperit que el dia que surten de casa s'enyoren, i el dia que una dona els deixa, ploren” (p. 343). L'escena acaba poques intervencions després, just quan, després d'aquest comentari, Gonçal, fent gala dels seus bíceps, comenta que a vegades, per defensar la vida, “cal fer-s'hi amb els punts i les dents” (p. 343). I, portant aquesta atribució física al terreny femení, ostenta: “Doncs a les dones les agrada veure's dominades d'uns braços aixís: no en dubtis!” (p. 343).

Lina irromp a l'escena quinzena amb decisió i naturalitat, talment com si hagués deixat, dins la taverna, els mateixos contertulians. En veure Gonçal, però, “*canvia de to i saluda*” (p. 343). Durant la seva absència, el temps ha transcorregut i el lector pot entendre que, ben bé, ha passat la mitja hora que la mateixa Lina havia indicat que tornaria en una de

les escenes passades. Amb tot, però, Ricard confessa que les lletres no estan llestes perquè “no em surten bé”, ja que “la mà em tremola” (p. 343). Lina es mostra decebuda per la infructuositat de l’encàrrec i Gonçal, seductor, s’ofereix per elaborar, ell mateix, les inicials. Lina, però, s’enuuja amb la idea i Gonçal, perseguint el seu propòsit de coqueteria, s’interessa per si són per al seu promès. En veure el caràcter enfurismat de Lina, el jove admet que és una “petita fera”, tot i que “ningú ho diria, veient-la tan senzilla” (p. 344). I, amb sorna, afegeix que “ho deurà encomanar l’amistat de Flora” (p. 344). Lina, no volent continuar una conversa, des del seu punt de vista, estèril, expressa la voluntat d’anar-se’n, però Gonçal, divertit, la convida a un “vas de vi” (p. 344). La xicota, ofesa per l’oferiment, declina la proposta i el festejador, adonant-se de la vulgaritat de la gosadia, admet que és “poc galant oferir un vas de vi a una noia” i, en conseqüència, li proposa d’atansar-li una cadira al seu costat “per escoltar algunes paraules” (p. 344). Lina, amb tot, es mostra taxativa: “també seria inútil. No penso acceptar res de vostè!” perquè, segons afirma, no el coneix. Gonçal, amb gallardia, fa acció d’alçar-li el mentó perquè l’observi, però ella “l’atura posant-li la mà a la cara” (p. 344). Ofesa, gira cua amb menyspreu i de forma precipitada.

Amb la fugida de Lina i de Papà Martí, que l’acompanya, s’inicia l’escena setzena, encara amb la mirada enfocada dins la taverna. Els companys de Gonçal, enriolats per la desfeta de la seva teoria, constaten que “les dones de casa nostra són diferents de totes” (p. 344). Gonçal, però, no vol perdre la pretensió que, moments abans, ha exhibit i menysprea els atributs de Lina: “Bah, és tan poca cosa. Una física que vengui romanços...!” (p. 345). Andreu, però, la defensa, fruit de l’insipient amor que sent per ella: “No! Una mossa honesta i segura d’ella mateixa” (p. 345). Per aquest comentari i pel de Ricard, que busca la complicitat d’Andreu, Gonçal entén de seguida que, potser, Lina està compromesa. Andreu, però, es precipita a negar tal presumpció i assegura que “Lina no serà mai de ningú” (p. 345) perquè, segons pensa, més que privar-n’hi ell mateix, abans ho menysprearia ella. Gonçal, però, fent gala del seu bagatge amorós, creu que tot i que aparenta ser una “salvatgina” (p. 345), n’ha tractades de més agrestes. I, seguidament, tot i que els seus companys malden per demostrar-li que Lina el menysprea, Gonçal, ofès, els repta amb una juguesca: “És lletja, és antipàtica... però: què jugueu que dintre quinze dies aquesta mossa... ha sigut meva...?” (p. 345). Encara que en un inici tots es mostren poc decidits amb l’aposta, Gonçal insisteix que es juga “el vi per tots els que som aquí.

Si dintre quinze dies Lina no ha estat meva...” (p. 345). Ricard manifesta la seva oposició davant tal proposició, però Gonçal el relega, amb un cop de veu, a dibuixar les lletres.

L'última escena d'aquest primer acte, la dissetena, s'inicia amb un retret a Andreu per part de Ricard, a propòsit d'acceptar, entre tots plegats, la juguesca citada. Els acusats proven de defensar-se davant la mirada inquisidora de Ricard, però, Marquès, sempre resolutiu, compta que no cal prevenir-la perquè, de ben segur, Lina li donarà una lliçó d'humilitat. Amb el vot de confiança envers Lina conclou l'escena, tot i que Andreu, confós per la precipitació dels esdeveniments, deixa entreveure el seu enuig només de pensar que Lina no es pugui comportar com esperen. La crida de Pepino, anunciant el sopar, trenca definitivament la conversa i de passada abaixa, també, el teló del primer acte.

b) Acte segon

La mateixa decoració que ambientava el primer acte contextualitza, ara també, el segon. En concret, aquesta primera escena la constitueix un diàleg entre Pepino, que “*està arreglant els vasos del taulell*” de la taverna i Flora “*que ve de fora amb mantellina i trajo de carrer*” (p. 348). Pepino queda estranyat de l'hora inusual en la qual Flora s'atansa a l'establiment, però ella al·lega que, ja que és “dia de precepte”, li agrada “anar a missa a bona hora” (p. 348). Pepino, escèptic amb l'excusa que li exposa Flora, deixa clar que “diria que es ve d'algun altre lloc”, “si no fos tan dematí i hom ja sap que només se pot venir de missa en aquesta hora” (p. 348). A més, afegeix que “la mantellina no sembla de devoció”, sinó “de verbena” (p. 348). Flora, afalagada, regracia l'elogi de Pepino i ell, no podent ocultar el plaer que sent en veure-la tan d'hora, manifesta explícitament que “sóc molt supersticiós i això vol dir, per mi, dia de fortuna” (p. 348). I, endinsant-se en el terreny amorós, gosa proposar-li que, “si vós volguésseu”, [...] “jo seria l'home més feliç” (p. 348). Com que Flora primerament no mostra voluntat d'entendre el significat que oculten les paraules inacabades de Pepino, ell insisteix, ja de manera nítida: “Que jo, des d'ençà que vós sou aquí, a prop meu, que no sé ben bé de quin món sóc. I vos ho dic amb els ulls, i amb els fets, i amb tots els sentits... [...] I en canvi, vós os moriu de passió per un home que ni val la pena d'anomenar-lo” (p. 349). Flora, però, comenta que “com a morir-me, no em moro per ningú” i “com a no ser digne ni d'anomenar-lo... joestic ben contenta de dir el seu nom moltes hores del dia” (p. 349). Pepino,

sensiblement dolgut per l'amor que Flora professa per Gonçal, acaba, a la fi, per revelar-li que, atenent als comentaris dels veïns, Gonçal va llogar l'habitació que havia deixat lliure Marquès per poder estar més a prop de Flora. Amb aquest comentari, a part de fer-se palès que ja ha començat a dansar la juguesca tot just proposada al final del primer acte, fa també explícit el pas del temps que, efectivament, ha transcorregut entre un acte i l'altre. El lector té coneixement, per tant, que Marquès ha abandonat la pensió –tot i que, de moment, no en sap la raó- i que Gonçal s'ha instal·lat, perseguint la seva fita, a la casa de dispeses. Tot i que Pepino insinua que Lina, desconeixent l'aposta, està temptejant la proposició amorosa que li professa Gonçal, Flora és de l'opinió que, finalment, “això no serà” perquè “seria massa crudeltat, massa ironia” (p. 349). Amb tot, Pepino es mostra disposat a ajudar Flora a evitar aquesta ironia sempre que li recompenzi i, fins i tot, li proposa que, si és la seva voluntat, pot fer fora Gonçal i Lina de l'hostal. Flora, però, no n'està convençuda i recorre, mentalment, a Andreu, tot i que Pepino comenta que, de moment, ell no ha intentat d'evitar l'acompliment de l'aposta. Flora, així mateix, es compadeix de Lina i confessa que, si fos home, no se la deixaria prendre. Considera que els homes són uns “gallines” i que, per això, “el més ardit triomfa” (p. 350). I, com si fes una descripció de si mateixa, es compadeix de Lina i exclama: “Pobra Lina! Si ell sapigués el que és una dona llançada a la riota del món; una dona a qui l'han enamorat primer per a befar-la després; que rodola de burdell en burdell, de taverna en taverna, com un parrac, portant un gran enlluernament en el cor. Oh! Que malvats són els homes...!” (p. 350). Pepino, amb la voluntat d'excloure's d'aquesta sentència final, insinua que no tots els homes són de l'índole descrita, però Flora, tocant de prop la realitat, constata, amb ironia, que ell mateix es podria incloure dins aquest grup, ja que “si la vostra muller, esbufegant des de la seva cadira de braços vos sentís...” (p. 350). I, ja amb l'adversari moralment derrotat, li confessa que ara mateix, si de veritat l'estima, li convé d'ajudar-la a salvar la integritat de Lina. Amb tot, però, no saben com enfrontar aquest tema tan espinós i Flora, ja al final de l'escena, constata que és una pena no trobar ningú que li pugui fer veure que Gonçal “menteix al dir-te que t'estima. No el creguis, vol satisfer la seva vanitat d'home guapo, d'home irresistible...” (p. 350).

L'arribada del senyor Ricard, a l'inici de la segona escena, abillat de camp, amb espartanyes i gorra, serveix, per a Flora, de plataforma de salvació on dipositar la seva esperança. És per aquest motiu que, de seguida que el veu, li demana ajuda per salvar Lina. Ricard, però, es veu amb massa anys a sobre per protagonitzar una escena on es

requereixi de la seva energia i, a manera de derrota, explica que quan ha preguntat a Lina “per què no ets la mateixa d’altres vegades”, aquesta li ha respost que “perquè encara sóc més feliç” (p. 351). I, amb voluntat de resultar convincent, afegeix: “ha entrat un mal vent en aquesta casa. Jo fa dies que no respiro bé si no en sóc fora. [...] Me n’han pres tantes, de coses, al món... A Lina, a fe, no m’ho pensava pas, que me la prenguessin aixís com aixís. Jo creia en ella..., era la meva joventut..., la meva serenitat. I, ja veieu, ve un rodamón..., un foraster qualsevol...” (p. 351). Ricard, ofuscat amb el sentiment de culpa que li colpeix l’ànima, ja que, segons admet, “tots hem contribuït a perdre-la”, troba que acceptaria renunciar-hi si “almenys siguéssim per a fer-la venturosa!” (p. 351).

Amb la marxa de Ricard s’inicia l’escena tercera, alhora que continua, tot i que breument, la conversa a soles que seguien Flora i Pepino. Aquest últim confessa que “jo no hi havia pas cregut tant i tant en la ingenuïtat de Lina” (p. 351), ja que, segons admet, “hauria sigut un cas ben rar” si hagués reunit les qualitats de ser “jove, alegre, pobra i hermosa” (p. 351). A la fi, conclou: “masses coses juntes per a guardar una virtut” (p. 351). Flora, però, es mostra taxativa amb l’exclamació del cambrer i troba que no sap res de la virtut d’una dona.

La quarta escena està protagonitzada per Gonçal i Flora, els quals entaulen una conversa quan l’encarregat d’obra surt de les habitacions. Primerament, Gonçal, en veure’s encalçat per Flora, se sorprèn i ella, aprofitant l’expectació de l’enamorat, li pregunta si buscava algú més a part d’ella. Tot i que Gonçal pretén sortir airós de la situació compromesa a què es veu abocat, Flora, evitant qualsevol subterfugi, se sincera davant del seu amant i li recrimina que, “jugar amb algú més, com estàs fent, fa molt poc home” (p. 352). Gonçal, però, no volent admetre la seva part de culpa, pressuposa que algú l’ha enganyat amb els seus comentaris sobre Lina, ja que no creu que “el treure a ballar a una mossa o acompanyar-la al treball, alguna vegada, sigui cap mal” (p. 352). Afegeix que no ho ha fet amb cap intenció, ni bona ni dolenta, i, pensant que potser ha estat Lina mateixa qui li ha parlat, la qualifica de “gata maula”, ja que creu que “si jo no l’interesso gens ni mica, no ha de venir a parlar-te de mi, com sembla que fa...” (p. 353). Flora, però, veient que la situació pren uns viaranys equivocats, confessa que no és Lina qui li ha parlat. Amb tot, afegeix que, per la taverna, es parla del seu festeig, però Gonçal, amb voluntat conclusiva, defineix Lina com “una romàntica més bona per a prendre píndoles de ferro que per inspirar cap passió a un home com cal” (p. 353). A més, confessa que creu que

entre ella i Andreu hi ha un “complot” per a ridiculitzar-lo, tot i que aquest últim, segons la seva opinió, no “és home ni és res” i promet que, acabada la setmana, “li donc els quartos i que es busqui feina en un altre lloc” (p. 353). I, girant les intencions de Lina per portar l’aigua al seu molí, afirma que és ella qui “s’ha proposat fer-me rodar el cap, tan aviat fent el paó davant meu, com fugint com una geneta pudenta tantost me la miro fit a fit” (p. 353). Amb tot, conclou: “si ella ve alguna altra vegada a dir-te res de mi, sàpigues dir-li que Gonçal només té una paraula, i aquesta li té Flora. [...] L’única dona que em fa bullir la sang i enterbolir el seny... La dona que té la virtut de fer-me oblidar tot lo del món, glonxant-me entre els seus braços, com si fos una criatura...” (p. 353). La intenció d’aquesta declaració apassionada sembla provocar l’efecte esperat i ràpidament desfà el gel de tibantor que el separava de Flora. Pepino, veient-los sortir de les habitacions, abraçats per la cintura, constata que les dones “sembla que només visquin de mentides” (p. 354).

L’escena cinquena s’inicia amb l’arribada de Marquès i, amb aquesta vinguda, es palpa, millor que en cap altra, el pas del temps transcorregut. Per començar, només de veure Pepino constata que “els temps són altres” i que “en pocs dies com canvien les coses” (p. 354). Malgrat que, de moment, no explicita l’interval cronològic ocorregut, el cert és que l’esment del llistat de situacions que ha enyorat és prou eloqüent perquè el lector s’adoni que, almenys, ha passat una temporada llarga allunyat de la taverna. Tant és així que, fins i tot, es mostra irònicament disposat “a tornar a renyir amb la dona per a ser de nou un teu dispeser” (p. 354). Amb aquest comentari ve a esclarir-se el motiu de l’absència de Marquès i, unes intervencions més endavant, concreta, també, el temps que ha passat fora, quan alerta que, després d’un mes d’abstinència d’absenta, ara se’n mereix una “una mica carregada” (p. 354). Amb tants dies transcorreguts, Marquès té ànsia, també, de saber la sort de cada un dels clients habituals de la taverna i Pepino, de forma succinta, dedica unes paraules per a cada un. Amb tot, però, aviat toca el torn de Lina i Marquès, adonant-se que la jove encara no s’ha decidit per Andreu, admet que “aquella moxa és molt voladissa” i “costarà d’atrapar-la” (p. 355). Queda clar que, arribats en aquest punt, aquest comentari funciona d’esquer per parlar de Gonçal, i Marquès, recordant vagament la juguesca, se sorprèn que aquest s’ho hagi “pres a la valenta” (p. 355). A còpia que Pepino s’explica, la fúria s’apodera del seu rostre i manifesta que li dol no estar instal·lat permanentment a la taverna “per imposar-me” i “per vigilar” (p. 355). Pepino, de forma irònica, pretén tranquil·litzar-lo i menciona que Flora, durant

la seva absència, ja està interpretant el paper mencionat per gelosia. Marquès, però, referint-se a Pepino com a “sac de matèria”, deixa entreveure “que qui sap a tu el que et faria fer”, la gelosia, i que, comptat i debatut, té sort “que Gonçal te fa una mica de por... i Flora aça massa la veu... i la teva dona té les orelles massa fines...” (p. 356).

Lina irromp, de forma inesperada, a l'escena i, amb la presència d'aquesta, s'inicia el quadre sisè. Després de comentar si els canvis de l'últim mes han solcat en el físic i la personalitat de Lina, Marquès constata que “tu no has canviat gens” perquè “com que fer-te més bonica no era possible” (p. 356). Amb tot, però, matisa que “dels dintres... Què sap un hom! No deixen pas veure, aixís com aixís, l'esperit, les mosses” (p. 356). Tot i que Lina s'encarrega de resultar convincent a l'hora d'afirmar que no ha canviat, tampoc, “dels dintres”, Marquès la titlla de “mentidera” (p. 356). Lina, però, ratifica la seva posició i assenteix que “sóc la mateixa” (p. 356). I, a la fi, davant la insistència de Marquès, afegeix: “Sí, la mateixa, Marquès. És que creu vostè que puc haver posat fe en les paraules d'un home com ell? Gonçal m'obsequia des de fa algun temps, és cert. Però mal puc creure en l'estimació d'un home tan avesat a tractar amb dones més boniques que jo. Me conec prou i sé que ben poca cosa deu haver trobat en mi, que el faci parlar com parla, a no ser que se'n vulgui riure” (p. 356). Aquest discurs, confegit des d'una modèstia convençuda, recorda sensiblement al mateix pensament del personatge de Rosina quan, a *Senyoreta Enigma*, s'estranyava que un escriptor de la fama d'Eduard pogués interessar-se per ella mateixa. Amb tot, però, Lina es mostra orgullosa i confessa que no admetrà que ningú es burli d'ella. Marquès, reconeixent altra volta la impetuositat del seu caràcter, conclou que “sí que ets la mateixa” (p. 357).

Un vegada resolt la petita pugna que els ocupava, Lina s'interessa per la vida que ha dut el seu amic mentre era fora. Marquès admet que segueix la mateixa rutina vital d'abans, “però pel demés, sóc com un frare que tingués majordona” (p. 357). Malgrat relatar un vivència tranquil·la, admet que troba a faltar l'alegria i la companyonia de la taverna i que “el dia que Déu Nostre Senyor torni a tocar el cor de la meva dona..., me semblarà que ressuscito” (p. 357). Marquès es preocupa, aleshores, per la salut de Papà Martí i Lina constata, amb una nova referència temporal, que “fa vuit dies que no va a la capella” (p. 357). Marquès, entendrit per la bondat de Lina que vetlla per la malaltia del seu pare fins a l'extenuació, no es pot estar d'aconsellar-li que “l'Andreu és un bon minyó i te duu voluntat” (p. 357). Lina, enriolada, declara, que fa molt temps que no li parla i l'amic,

commogut, comenta que “vaja uns herois”, que “a la primera rufecada cauen” (p. 357). La jove, però, s’oposa a la voluntat de Marquès, que malda per unir-los per sempre, al·legant que la seva insistència li faria perdre el temps.

En la pròxima escena, la setena, Gonçal s’uneix a la conversa. Aquest, que ha estat escoltant Marquès des de l’últim paràgraf, tal com indica l’acotació, admet que les seves paraules són sentències i així ho demostra en cada una de les rèpliques que li ofereix el vell amic de Lina. A la fi, Marquès, un pèl ofès pel comportament engallardit del jove, demana a Pepino que cobri la seva consumició, però el cambrer, seguint una conducta inusitada, el convida. Amb el pretext d’anar a visitar Papà Martí, aprofita per desentendre’s de la presència de Gonçal i, tot i que en un inici Lina el vol acompanyar, finalment l’absència de Marquès serveix perquè els dos joves puguin mantenir una conversa a soles.

El principi de l’escena vuitena, marcada per la presència de Lina i Gonçal, transcorre un pèl tensa. En un primer moment, la jove mostra valentia davant el seu pretendent en demostrar-li que no ha fugit com esperava i que, en conseqüència, està preparada per enfrontar la conversa. Gonçal, però, no cerca raons ni retrets i es desfà en elogis cap a la xicoteta. Aquesta última, reticent encara amb les paraules boniques del festejador, escolta amb escepticisme el pretendent que la presenta com a “diferent de totes” i, segons admet, “des d’ençà que m’he fixat en tu, no en trobo cap més que valgui la pena de mirar-se” (p. 359). Gonçal, recelós de mantenir l’hegemonia de la conversa, transporta les preocupacions de Lina al seu terreny i, sense ruboritzar-se per la hipocresia dels seus mots, li retreu que “tu t’estàs burlant de mi, i no tens cap dret a fer-ho” (p. 359). Lina, sorpresa, li comenta que justament ella li volia fer el mateix retret. Amb tot, però, Gonçal comença un jurament que ella li impedeix d’acabar perquè, segons el seu parer, les paraules que pronuncia són les mateixes “que no fa gaire deus haver dit a... la teva amiga... i les que diràs demà a una altra...” (p. 359). Gonçal, però, seguint la mateixa línia convincent que el personatge palolà d’Eduard a *Senyoreta Enigma*, no nega haver jugat amb l’amor amb anterioritat. Amb tot, però, admet que des que Lina s’ha interposat en el seu camí, les paraules que li dedica “són sinceres” i que tota la seva vida havia tingut l’ànima de trobar una sola dona “a qui dir en veritat tot el que sóc capaç de sentir” (p. 359). La jove, però, l’adverteix que busca fets i no paraules i Gonçal li demana que li especifiqui com li ha demostrar que l’estima “amb tota l’ànima” (p. 359). De seguida, però, Lina es retracta

amb l'excusa d'haver interpretat malament la seva intervenció i ell li demana que no es faci enrere, ara que "m'havies donat un llampec de claror, un rajolí d'esperança" (p. 359). Amb tot, però, Gonçal constata que en les seves paraules hi havia "una tremolor en els teus ulls, que les feia massa clares" (p. 360). I afegeix encara: "Sí, en els teus ulls, que és on jo he hagut de beure tota aquesta passió desconeguda fins ara. Els teus ulls, que són, a despit de tot, qui m'animen a persistir, malgrat els teus desdenys i les teves esquiveses" (p. 360). Sabent que és més difícil enganyar amb els ulls que amb els llavis, admet que "tu, Lina, no has pas pogut evitar que ells parlessin a favor meu, endins de la teva ànima..." (p. 360).

Lina, però, empesa per una sinceritat fins al moment inaudita, almenys en l'àmbit sentimental, confessa que potser sí, en un principi, s'havia deixat emportar per la poesia de les seves paraules i, fins i tot, l'havia feta dubtar, però des que el veié a la cambra de Flora –i més quan sentí el seu nom mentre es tancava la porta–, es convencé definitivament que el seu sentiment incipient havia estat un error. Amb tot, però, Gonçal intenta netejar la seva imatge, bastant deteriorada pels comentaris veïnals, amb un descripció elogiosa de si mateix: "Tu coneixes al Gonçal que beu i canta, que és una mica rodamón i força enamoradís; però al Gonçal que donaria la meitat de la seva vida per poder treure avui a ballar a la noia més envejada de la terra [...] Aquest... no el coneixes pas!" (p. 360). Lina, però, lleugerament commoguda, conclou, a la fi, que no vol prendre "el lloc a ningú" i "menys encara compartir-lo amb una altra", tot i que deixa entreoberta la porta quan insinua que, "quan aquest lloc sigui buit" (p. 361), qui sap si pot venir a ocupar-lo ella mateixa. Gonçal confessa que avui mateix serà lliure, "abans de treure't a ballar" (p. 361). Lina, però, no vol ser exhibida "com un triomf" (p. 361) i es nega a dansar amb ell, amb el deure afegit de saber que no podria divertir-se mentre el seu pare roman, malalt, al llit. Gonçal, davant la negativa de Lina, es nega a acudir al ball sense ella i aquesta, escèptica pel comportament precedent del seu pretendent, comenta, amb sorna, que "ja veurem a la sortida quina mossa durà el clavell roig. Ja sabem que cada ball el sol dur una diferent" (p. 361). El clavell roig, símbol per antonomàsia de l'obra, a part d'intitular la peça teatral, constitueix una mostra explícita de la possessió de Gonçal, una insígnia reveladora, "una mena de gallarang, una flameta d'alegria que s'havia escapat del ball i que quedava en el cor i a les galtes de la parella" (p. 361). Amb tot, però, assegura, que "des d'ara ja no el durà mai més ningú fins que el vulguis dur tu" (p. 361). I, rubricant les seves paraules, llença el clavell al terra i el rebrega.

L'escena novena configura un marc breu, de traspàs, que ve a constatar la complicitat emergent entre Gonçal i Lina quan aquesta última, enriolada per la pregunta del pretendent que malda per saber quan la tornarà a veure, clou el quadre. Amb tot, però, just abans apareix Marquès, després de dedicar una visita a Papà Martí, que constata, amb resignació, que “de vell no se'n passa” (p. 361).

Amb la sortida de Gonçal es crea l'escena desena, marcada per una breu conversa entre Lina i Marquès. Aquest últim reconeix, després de visitar el seu pare, que els petits disgustos són els que el fan, de veritat, emmalaltir. Amb tot, però, conclou que encara és un home molt fort i que, qui s'ha de cuidar, ara, és ella mateixa, ja que, des de la seva òptica, es troba més malalta que ell. I, una vegada sola, confessa que Marquès, que ja ha sortit, té raó: “més malalta encara? Que bé ho diu! [...] I tan bonic com deu ésser estar malalta d'això..., d'enamorament...!” (p. 362). Però la vertadera importància de l'escena recau en l'acotació que acompanya aquesta revelació perquè, seguidament Lina “*cull el clavell que ha llençat Gonçal i, amanyagant-lo, se'l posa al pit*” (p. 362). Tot i que ho fa “mig encantada”, presa de la força de l'amor que li oprimeix l'esperit, no és conscient que aquest gest, aparentment ingenu, podrà tenir conseqüències -primer dramàtiques, després beneficioses- per a la seva trajectòria vital, tot i que ella assegura, en fer-ho, que “ell... no ho sabrà mai que jo el dugui!!” (p. 362).

La incursió inesperada d'Andreu obliga Lina a amagar, amb les mans, el pit on hi ha el clavell, just en el moment que s'inicia l'escena onzena. El pretendent de Lina, que fins al moment havia romàs quiet a l'espera de l'expectativa del devenir de les circumstàncies, ara, armat de valor, li demana que escolti unes paraules que li vol adreçar. Amb tot, però, Lina fa acció d'anar-se'n, al·legant que el seu pare l'espera. Finalment li pregunta si Gonçal era, fins ara, amb ella. De primer Lina reacciona amb enuig i, ràpidament, li etziba que no ha de donar explicacions a ningú de les seves accions perquè, segons afirma, és “ben lliure” (p. 363). Andreu, però, ja “fora de si”, li replica que no pot ser ben lliure, com diu, si porta “el clavell de Gonçal al pit”, si “t'has deixat marcar, per un home, amb una taca de vergonya, que no te la trauràs mai més de sobre...!” (p. 363). L'equívoc, doncs, està servit i, tot i que Lina malda per explicar que “l'estimar no avergonyeix mai”, Andreu entén que “el vendre's, sí” (p. 363). Lina, enrabiada per la situació, conclou, finalment, que és l'enveja qui mou els seus actes, tot i que el jove, prenent-la pel braç,

encara té temps de confessar-li que, lluny d'estimar-la, el que pretén de debò Gonçal és enganyar-la.

L'escena tretzena, l'última del segon acte, ve protagonitzada per la cruesa amb què reben les notícies distorsionades de Lina els seus companys de taverna. En efecte, després que Andreu els anunciï que “heu perdut l'aposta” i que, tot i que creien en la “fortitud de Lina”, la “marca de possessió de Gonçal” (p. 363) ja és ben visible, li arranca el clavell roig, llevant-li, alhora, la dignitat i l'honradesa. Encara que Lina prova de defensar-se, Andreu li explica, sense miraments, el relat de la juguesca. Flora, que entra en els darrers diàlegs, consola Lina, mentre Andreu li recrimina, també, que se l'hagi estimat i, amb duresa, exclama: “bon profit que et faci el tros que et quedi...! Sou tantes a partir-vos-el...!” (p. 364). Flora, però, rebent l'embat de la fúria d'Andreu amb enuig, exclama que té “mal cor” i aquest últim, aprofitant el retret, elabora un discurs fent apologia de la seva particular concepció de l'amor: “Mal cor és dir la veritat..., no? És estimar amb tota l'ànima, encara que no sapiguem dir-ho amb la música de les paraules mentideres. És volguer una dona que ho sigui tot per nosaltres, [...] que sigui la nostra amiga, la nostra dona, la nostra mare..., la nostra Santa Verge...!” (p. 364). Per aquest motiu, i seguint el seu parer, qui té de veritat mal cor és el “fatxenda que se'n gaudeix, i que en aquestes hores deu estar-ho pregonant de taverna en taverna... No les llàgrimes d'una dona...: les de dugues juntes...!” (p. 364). Lina, abatuda per les paraules descarnades d'Andreu, sanglota damunt la taula, amb el cap entre les mans, mentre Flora, amb una “fieresa serena”, pren la mà a Andreu i li retreu, amb bones paraules, la seva covardia: “Tens raó. Tens raó!! Però... si una altra vegada, anant pel món, te trobes amb un cas semblant, pensa que abans que fos una dona qui portés, damunt seu, el clavell roig..., el duia un home! I que tu... també ets un home...!” (p. 364).

c) Acte tercer

El tercer acte s'inicia sense canvi de decoració i pràcticament sense espai temporal. Així ho indica, de fet, la conversa de Pepino i Marquès, que gira al voltant de la discussió esmentada en la passada escena. Pepino, preocupat pel bé del negoci, es lamenta de l'“escandall gros” ocorregut, mentre Marquès, escèptic, no acaba de creure l'ultratge patit per Lina perquè, segons admet, l'havia deixat amb Gonçal “amb més traça de barallar-se que de fer-se moixaines” (p. 366). I Pepino, afegint ficció a la contalla, explica que “es

veu que a l'entrar els minyons els varen trobar no sé de quina manera" (p. 366). Marquès, però, és de l'opinió que "aquí hi ha un malentès" (p. 366) i, creient cegament en la integritat de Lina, prefereix atorgar-li l'oportunitat d'explicar-se.

Amb l'arribada del senyor Ricard, que entra a la taverna "*amb un posat rar d'abatiment i d'alegria*" (p. 367) s'inicia la segona escena. Només d'afegir-se a la conversa, expressa la seva alegria en anunciar que ha "desistit del plet" (p. 367). Tot i que admet que "no és pas un bon negoci creu que, en haver-hi "masses interessos per mig", haurien acabat per fer-li "una mala trastada" (p. 367). A més, afegeix, amb un to tan enigmàtic que fins i tot provoca la incomprensió de Marquès, que ha acceptat la transacció del plet per poder oferir un dot a Lina, ja que coneixent de prop la situació econòmica d'aquesta família, va creure que "el perill del carrer era imminent" (p. 367). La sorpresa de la notícia encén l'alegria de Marquès -fins i tot el qualifica de "benedict" (p. 367)- i ve a rubricar l'esperança que les sospites que constrenyen el seu cor esdevindran, en realitat, injúries. Abans, però, Ricard mostra interès per saber què s'ha esdevingut durant la seva absència i Pepino, atorgant-li la paraula a Marquès, deixa un espai de temps perquè el nouvingut s'imagini que la seva lluita ha estat en va i que Lina ja ha fugit amb Gonçal. Marquès, però, posant en ordre el seus pensaments, li demana una mica de paciència perquè ell mateix pugui esclarir la raó última del conflicte. Amb tot, Ricard sentència que "les males noves sempre són certes" (p. 368), però Marquès, abans de llançar-se al buit de la rancúnia, vol esgotar, primer, la via de l'explicació. Amb aquesta intenció, doncs, demana a Pepino que acudeixi a la seva habitació a avisar-la de la seva presència.

La següent escena, la tercera, ve marcada per la tendresa de la conversa entre Marquès i Lina. Aquesta última, plorant amb silenci la solitud a la qual ha estat abocada, reconeix que "ja tots m'avorreixen, com la més perduda de les dones" (p. 369). Tot i que és conscient que únicament Marquès i el senyor Ricard han romàs a l'expectativa de les seves confidències, confessa que "tots s'enganyen" i que, encara que "no he tingut virior de cridar ben alt" perquè "la ferida ha sigut massa crudel", jura "pel sant nom de la meva mare" que "Gonçal ha volgut fer, de mi, una joguina" (p. 369). Marquès, que insinua que era coneixedor, abans que ella, de la juguesca, es veu increpat per Lina que l'acusa d'haver-la "deixat sola, amb un home a qui odiava amb tota l'ànima, sense conèixe'l, que m'ha repugnat sempre" (p. 369). En fer aquesta confessió, Marquès s'adona de la falsia de les acusacions a les quals ha estat condemnada, i Lina, percebent-ho, s'afanya a

explicar-se: “De Lina, Gonçal no se’n pot vantar ni d’haver-li tocat un dit de la mà... ni tan sols d’haver escoltat d’ella una sola paraula que fos abandonament. Ni una” (p. 370). Marquès, mostrant una fe cega en ella, escolta, atent, el relat dels esdeveniments. Malgrat que reconeix que “era tot un món nou, el de les seves paraules” i que “era tan hermós tot el que em deia”, esperava, ansiosament que s’esdevingués “amb un altre com ell... que no fos ell” (p. 370). I, encara més endavant, especifica que va collir el clavell “no per ser d’ell, de Gonçal, no. Gonçal s’havia esborrat per a donar pas en la meva fantasia a un home tot diferent... i me’l vaig posar al pit. Me semblava qui sap lo que hi duia!” (p. 371). És fàcil, arribats en aquest punt, endevinar la figura d’Andreu entremig de les seves paraules. Amb tot, admet que “no hauria dit mai, però, fins on arriba la falsia” i que no “pensava pas que ell volgués posar sobre meu una marca, perquè tothom se pensés que m’havia entregat” (p. 371). Confessa, unes ratlles més endavant, que, mentre “ningú havia sigut home per a defensar-me, tots a la una sigueren prou folls per a insultar-me... Jo duia al pit aquell clavell, sense saber per què... i aquell clavell, amb la seva vermellor, devia parlar massa barroerament de qui el duia” (p. 371). El color roig del clavell, protagonitzant l’escena descrita, esdevé símbol de passió i, en conseqüència, de possessió, tot i que en aquest cas només sigui en aparença. Lina mateixa, en narrar el desencant sofert, relaciona, a través d’una metàfora, el mateix clavell amb una “ferida fonda” (p. 371). La vermellor, després de la derrota, es transforma amb sang que brolla d’una nafra oberta que, lluny de cicatritzar-se, li recorda, a cada instant, el dolor de la mentida. Marquès, commogut per la cruesa del relat, la compadeix, tot i que per a Lina, segons confessa, només compta una opinió enmig de tots els que la ultratjaren: la d’Andreu. Fins i tot es mostra disposada a aguantar que tothom la tingui, “per una mala dona... que no sóc” (p. 371), mentre qui estima diposita la seva confiança en ella. Marquès, trencant la tibantor de la conversa, expressa la seva alegria en adonar-se que el seu pressentiment no l’ha enganyat i Lina, lliure de culpa, ha mantingut intacta la seva integritat. Amb aquest fi es mostra disposat a defensar-la públicament i, tot i que admet que “això t’ha costat llagrimetes”, no descarta que puguin ser “per fi de bé” (p. 372). Davant la incomprensió de Lina, explica millor la seva sentència: “El teu cor era tancat amb pedra i ciment; calia que l’amor hi obrís pas a cops de escarpra. Ara el camí és fet. L’amor verdader hi entrarà de seguida que vulgui” (p. 372). Lina, però, coneixent el dolor que comporta l’estimació, desitja no tornar a sentir-lo més, aquest sentiment. Marquès, tanmateix, es mostra taxatiu: “Tant li fa que el refusis; ara ja el coneixes!” (p. 372). I, convidant-la a seguir-lo, li anuncia que hi ha algú disposat a donar-li “una bona nova” (p. 372). Pel to enigmàtic que

acompanya aquesta confiança, Lina creu que és Andreu qui l'espera –i no el senyor Ricard, com li comenta- i Marquès, adonant-se del seu desig, veu ratificades les seves paraules tot just esmentades. Pepino, que els observa en sortir per la porta de les habitacions, dubta, encara, de la seva honorabilitat ultratjada i murmura: “A n'els vells, amb una manyagueria se'ls té convençuts” (p. 372).

La següent escena, la quarta, s'inicia amb el retret de Pepino dirigit a Andreu, el qual, encara ofès per la disputa, l'acusa de “desacreditar l'establiment” (p. 373). Andreu li demana “una copa” (p. 373), alhora que s'interessa per si ha vingut Gonçal. Pepino, pensant que altre cop la discussió pot tornar a aflorar, li prega que, si es dona el cas, es barallin al carrer. Amb tot, però, Andreu es mostra més dolgut que enutjat.

Entre la passada escena i aquesta, la cinquena, es fa evident aviat que ha passat un cert impàs de temps –tot i que no s'especifica quant-, ja que s'inicia el quadre amb el comentari, per part dels companys, de l'acomiadament d'Andreu. Tot i que aquest, en un primer moment, no troba res que ell hagi fet per desencadenar tal comportament de l'encarregat, el cert és que resulta obvi que és el passat succés, protagonitzat per Lina, qui ha propiciat el comiat. Joan, enfadat amb la postura de “l'amo” i temorós que algun dia li toqui el torn a ell, que és més gran, constata que els caps d'obra els veuen com a màquines, perquè, no tenint “ni la més petita cosa d'home”, “només veiem la fellonia quan ens la fan a cada un, però no quan la fan als altres” (p. 373). A la fi reclama la unió entre companys, la solidaritat, en definitiva, perquè, segons conclou, “si ells sabessin que quan se fa un tort a un company, som tots, els agraviats, ja s'hi mirarien més...” (p. 374). Andreu, que no s'acaba de mostrar partidari d'aquesta opinió, creu, a diferència també dels seus companys, que Lina no ha estat el pretext utilitzat per acomiadar-lo, ja que, segons afirma, “això ja ve de més dies” (p. 374). I, per rubricar la situació, admet que, “de no haver-me despedit ell, també me n'hauria anat”, ja que “precisament era Lina qui em retenia” (p. 374). Ara, desil·lusionat i indiferent a tot, manifesta la voluntat de marxar avui mateix, sense, ni tan sols, “passar comptes amb Gonçal”, perquè, tot i que admet que, de primer, li “han entrat unes ganes de abraonar-m'hi”, després ha pensat que se'n vantaria i que hi hauria encara algú que, “espolsant-li la roba, me donaria les culpes a mi, per gelós” (p. 374). És evident que qui l'atura de la seva empresa és, en realitat, Lina mateixa, que, segons confessa una mica més endavant, li ha fet més mal que l'esmentat “fatxada” (p. 374). L'escena, però, acaba de forma precipitada, quan Pepino veu entrar

Gonçal i prega, esporuguit, que no es repeteixi el mateix episodi de la baralla perquè, segons tem, la repetició de l'incident li faria tancar l'establiment.

L'arribada de Gonçal inicia l'escena sisena, marcada per l'aspra de la conversa entre el nouvingut i la resta de clientela. Gonçal es mostra estranyat, en un primer moment, que Andreu no li hagi demanat explicacions "d'alguna cosa" que no concreta, i aquest últim constata que "les del treball se demanen allà... i, si et refereixes a algú..., allà tu i ella" (p. 375). Gonçal, veient que es refereix a Lina, admet que sí que esperava aquest comentari, tot i que Andreu, orgullós, li etziba que, quant a les explicacions susdites, "ni te les demano ni les he de dar" (p. 375). Gonçal, irat amb la indiferència que aparenta Andreu, exclama que no admet "guapos als meus entorns" (p. 375) i, per aquest motiu, l'ha acomiadat. Amb la intenció de fer desvetllar la ràbia a Andreu, afegix que "no t'has sortit amb la teva" perquè "Lina ha acabat per a convèncer-se de que eres ben poca cosa..." (p. 375). A la fi, enardit, conclou, fent referència a si mateix, que "aquell faritzeu, aquell cràpula..., aquell busca-raons de Gonçal valia més que tots els altres que li fèieu la gara-gara" (p. 375). Veient que encara la indiferència subjecta Andreu, aposta per pressionar una mica més el dit a la llaga i, mentre admet que Lina és "més persona" perquè "s'ha deixat convèncer" seguint la seva condició de dona que, "guapa o no, amb una parauleta ben dita i una promesa ben intencionada, se la convenç", afegix, també, que "a l'home se l'ha de convèncer amb alguna raó més poderosa" (p. 376), amb clara al·lusió a la força dels punys, segons indica l'acotació que acompanya el comentari. Andreu, a la fi, no podent contenir la ira creixent que l'envaeix, gosa cridar el seu nom i Gonçal, amb to irònic, li etziba que ara no és hora de disputes perquè, al·legant que ve "en so de pau" (p. 376), es mostra disposat a acomplir l'aposta pendent, perquè, després d'haver-se acabat el termini de quinze dies –i, fins i tot, haver passat un mes–, confessa que la persecució de Lina ha resultat, de moment, infructuosa. Andreu, però, no accepta la copa que li ofereix Pepino i la llença a terra just abans d'anar-se'n. Amb tot, la presència de Marquès i Lina a la porta el detura, mentre Gonçal "*riu descaradament*" (p. 376).

Lina, desafiadora al començament de l'escena setena veient la celebració que protagonitza Gonçal, s'adreça a ell amb actitud gallarda i li demana, també, que la convidi. Gonçal, atemorit per la fortalesa de Lina, s'amaga darrere l'excusa que, en realitat, es tractava d'una reunió d'amics. Però ella, lluny d'acovardir-se, aprofita l'avinentesa per demanar-li que la presenti, davant la resta de contertulians, "com a la teva promesa... o

amiga... o amistançada...!” (p. 377). Gonçal es mostra intimidat per la ironia que destil·len les seves paraules i creu que algú li ha “vingut a xiular les orelles” (p. 377). Ella, però, aprofita l’embat de la resposta del suposat enamorat i, amb ironia, el repta a celebrar, ara, l’assoliment del seu amor: “No estàs segur de que m’estimes... i t’estimo...?” (p. 377). I, una mica més endavant, cega de ràbia, se serveix d’una situació metafòrica per plasmar els sentiments que el seu honor ferit li ha despertat: “Que jo, quan passo pel carrer, i m’embruten de fang, puc seguir el meu camí pensant que ha estat una equivocació... Però quan me convenço que ha estat la malícia d’una veïna, reculo i m’hi abraono” (p. 377). Adonant-se que Gonçal es mostra aparentment perdut amb la imatge citada, explicita: “Que el fang que m’has pogut tirar tu, amb una mica d’aigua només –dugues llagrimetes– se n’ha anat. Però calia que els qui m’han vist amb fang a la blusa sabessin que no era perquè Lina s’hagués revolcat pel fangal, sinó perquè un home llord i repugnant li havia esquitxat en acostar-s’hi” (p. 377). Es fa evident per al lector, i ara també per a Gonçal, que el fang esmentat és, per extensió, la injúria soferta per Lina, la qual havia posat en entredit la seva integritat. Gonçal, malgrat tot, no s’espaordeix i dóna la seva paraula d’honor en afirmar que “no sé a què vénen aquestes paraules” (p. 377). Lina, decidida, no es deixa acovardir i, a banda de mostrar-li la intenció d’amagar-li el triomf, dirigeix els seus mots a reparar la dignitat “que em llevava la teva companyia” (p. 378). Amb tot, però, Gonçal no es rendeix i, adoptant un punt de cinisme, afirma, davant de tots, que ha decidit renunciar “al món per a lligar-me per sempre més amb Lina, la petita fiereta. [...] Ja està dit..., amics i enemics..., que tots hi sou...: se vos convida a la boda!” (p. 378). La jove, observant la sang freda de Gonçal, rubrica, amb un crítica mordaç, la intenció de rescabalar la pròpia virtut tacada de calúmnia i, després d’una llarga intervenció, el lector s’adona, amb la referència temporal que indica, que ha passat només un dia del trist episodi de l’ultratge: “Per tu, ahir, vaig sentir la rojor de l’insult més groller; per tu vaig sospitar ahir que era carn mercadejable, dona que es llança a la carícia del primer vagabund que la vol..., una migrada misèria que es juga a la taula dels daus. I el cop va ser tan fort, tan punyent, que ni vaig tenir virior de defensar-me. Però tu no sabies que a la petita Lina fa molt temps que les llàgrimes se li han acabat... i que tota la seva riquesa, en aquest món, és aquesta mala cosa que anomenem virtut! Compta tu si la defensarà amb les ungles i amb les dents, abans de deixar-se-la prendre! [...] Una juguesca que es perd, se paga, però una virtut que es posa en dubte, s’ha de rescabalar d’una manera o altra. Per això vinc. Perquè si et queda una engruna de vergona, cridis ben alt que no és cert que

mai Lina s'hagi abandonat, ni aixís, a les teves paraules i promeses; que ni un sol moment ha deixat de ser la dona honesta de sempre..." (p. 378-379).

Gonçal, però, s'entesta a no assumir la seva part de culpa i admet no haver fet res que li hagi pogut fer "abaixar el front" (p. 379). I, apropiant-se d'un to més sincer, confessa que "potser sí vaig començar a fixar-me en tu, atiat per un punt d'home; però, des de que he pogut apreciar el que vals..., t'he estimat... i t'estimo..." (p. 379). És evident que Gonçal adopta una postura dual en tota l'obra, a mig camí de la sinceritat i de la hipocresia. Així com de vegades cerca apropar posicions amb Flora i critica Lina, ara, enmig d'un discurs que el llança a la mercè de la riota pública, s'arrapa a l'última carta que li queda, la de la suposada estimació sincera. En realitat, però, la intenció final és ridiculitzar Andreu, a qui defineix com "una figura tan flaca que el vent se te l'enduria a la primera bufada" (p. 379). La voluntat es veu, finalment, acomplerta i el jove enamorat surt a la palestra en cerca d'exhibir una valentia fins ara adormida. De fet, així ho justifica: "malament he pogut seguir els passos o les intencions d'una dona, sabent que no em portava ni aixís d'afecte. [...] I precisament [...] perquè la volia més que tot lo del món, i em pensava que ella era feliç volguent a un altre home, ha estat que no demostrés a n'aquest valent d'ofici la rancúnia i el despreci que li sento. Però [...] ara que sé que aquesta dona se rebel·la i li escupa a la cara la vilesa i falsia que ha tingut..., ara, ja res del món m'aturaria per a fer-lo agenollar a la terra que ella trepitja a demanar-li perdó de totes les ofenses" (p. 379). Arribats en aquest punt, el repte està servit i l'acotació indica que "*se lleven el gec i es presten a escometre's*" (p. 379). Pepino, preocupat pel bon nom de l'establiment, intenta impedir, endebades, que la baralla es produeixi. Andreu, qui lluita a cops de puny amb agilitat, provoca que Gonçal s'endugui la pitjor part. Lina, ansiosa, assisteix, impotent, a la lluita, mentre els companys segueixen els moviments d'Andreu interessats en el seu triomf. Amb tot, però, just quan el jove obrer sembla donar per acabada la pugna, després d'haver tirat a terra Gonçal, aquest últim treu "*un ganivet de molles*" (p. 380) i li clava, a traïció, una ganivetada.

Andreu, pàl·lid pel dolor de la ferida, intenta aparentar que "no ha estat res" (p. 380), mentre els obrers es llancen damunt Gonçal per prendre-li l'arma blanca. Pepino resta expectant, mentre fa avinent que "un crim" durà el seu negoci a "la misèria" (p. 380). El caos s'apodera de l'escena i, mentre Marquès demana quietud, els companys d'obra treuen, a empentes, Gonçal al carrer. Lina, però, retroba la calma enmig de la precipitació

dels esdeveniments i comença a curar el seu estimat servint-se d'una plata amb aigua i un drap que li ha atansat Pepino. Andreu, amorosit, malda per fer creure a Lina que la seva ferida és una nimietat i, veient la rojor de la nafra, la compara, irònicament, amb un clavell. Lina mostra vergonya per un moment, però Andreu, regraciant-li la seva disposició quasi maternal, besa la mà que el cura. La resta de contertulians, veient el sentimentalisme que emana l'escena, comenten que han retrobat la bondat i la dolcesa de Lina i, fins i tot, Joan s'atreveix a exclamar que "ja torna a ser nostra" (p. 381). Marquès, però, aprofita aquesta constatació i insinua, observant l'amor que s'intueix entre els dos, que "me sembla que ara és quan l'hem perduda..." (p. 381). I acte seguit, amb ironia, etziba a Pepino, que plora insistentment la seva misèria, que li reservi la cambra que deixarà, de ben segur, Gonçal, tot i que adverteix que "la que deixaran dintre poc, aquesta parella, ja et costarà més de rellogar..." (p. 381).

El teló s'abaixa, doncs, amb l'oració inacabada de Marquès, més important pel missatge que s'intueix que pel que s'explicita. D'aquí que el lector pugui pensar que, malgrat la ferida d'Andreu, l'obra s'ha conclòs feliçment, amb la unió en matrimoni dels dos protagonistes. És un final obert, sí, però previsiblement aconduït. A còpia que les escenes van esdevenint-se, és fàcil que l'espectador pugui adonar-se de la imminent clausura de la peça, però en cap moment la precipitació s'apodera del transcurs natural del fil argumental com ocorria, per exemple, en les anteriors obres comentades. A diferència d'aquestes, també, hom té la sensació que el final s'ha esdevingut seguint una llei consueva que poc hi entén de convencionalismes ni de tradicions. És a dir, l'enllaç entre Andreu i Lina no s'ha esdevingut de cop i volta obeint uns dictàmens socials encotillats i formals, sinó que ha estat la mateixa fluència dels esdeveniments qui ha motivat el triomf de l'amor. I és precisament aquest tarannà amè i proper qui suscita que, noranta anys després de la seva escriptura, aquesta obra resulti, encara, atractiva.

4.7. *Jueus*

Miquel de Palol escriví *Jueus* l'any 1935³⁶⁶ i amb aquesta peça tancà una producció de set obres dramàtiques que havia començat el 1899 amb *Les dugues cartes*. Igual que

³⁶⁶ D'aquesta obra, a diferència de les altres, existeixen fins a tres còpies mecanografiades, escrites a una sola cara, a l'Arxiu Històric de Girona. Dues d'aquestes, però, completament idèntiques, són una correcció de la disposició formal i de l'ortografia de la primera versió. Una quarta còpia, en paper carbó, es pot

aquesta primera obra, *Jueus* romangué inèdita fins al 2005, quan una edició a cura de l'historiador Pep Vila la desempolgà del calaix on havia anat a raure, potser perquè el mateix autor havia endevinat ja que, a un any de l'esclat de la Guerra Civil, la temàtica d'aquesta peça hauria resultat incòmoda per la conjuntura històrica del moment.

4.7.1. Recepció a la premsa

Tot i no estrenar-se, l'autor féu algunes lectures de l'obra per al públic: la primera, d'un acte, a Ràdio Girona el vespre del 23 de març de 1934, com així ho noticien el *Diario de Gerona* i *El Autonomista*³⁶⁷, i l'altra, del drama complet, el 7 de juny de 1935, a les deu de la nit, a l'Ateneu de Girona.

Precisament uns dies més tard d'aquesta última lectura, en concret el 14 de juny de 1935, Pere Carreras ressenya l'acte a *El Autonomista*³⁶⁸:

«Miquel de Palol, poeta i novel·lista, aquests darrers anys s'ha dedicat –per bé que no tan activament com fóra de desitjar– a escriure per al teatre. “Senyoreta Enigma” i “L'enemic amor”, dues comèdies finíssimes i d'una subtileza extraordinària, ja representades amb èxit, junt amb “Jueus”, suara donat a conèixer en sessió de lectura i no portat encara a les taules, formen un ramell que acredita el seu autor d'excel·lent comediògraf. [...] Ens ha fet prendre la ploma solament el desig d'exposar, amb tota sinceritat, la impressió que ens causà la lectura de “Jueus”. S'esdevé l'acció d'aquesta obra a les acaballes del segle XIVè, quan la pesta assotava amb implacable duresa la nostra urbs, i el seu primer acte ens transporta al Call, o sigui al barri on residien els hebreus en aquells temps calamitosos. Miquel de Palol, en aquest primer acte, ha tingut cura principalment, gairebé podríem dir exclusivament, de pintar-nos l'ambient del Call. I d'això n'esdevé mestre l'amic

consultar a l'Arxiu Municipal de Blanes, dins el fons de Josep Alemany, secretari dels Jocs Florals de Barcelona de l'època. En la primera pàgina d'aquest document, datat de 1935, adverteix que es tracta d'un “duplicat”. Tot i que no se'n sap el motiu exacte, possiblement Miquel de Palol li degué fer arribar l'obra per amiatat o per compromís. Pel format del document, relligat i amb l' anotació, a mà, d'alguns dels personatges que faltaven en l'obertura de les intervencions de les versions anteriors, sembla que conforma la còpia definitiva de la peça, tot i que l'ortografia i la resta de distribució del text ha romàs idèntica a la segona i tercera versió.

³⁶⁷ Vegeu *Diario de Gerona* (1934, 23 de març): p. 1 i *El Autonomista* (1934, 23 de març): p. 3.

³⁶⁸ CARRERAS, Pere. “Comentari (Lectura de *Jueus*, drama en tres actes de Miquel de Palol).” *El Autonomista* (1935, 14 de juny): p. 1.

Palol! Qui no diria que es tracta d'un jueu, d'un autèntic jueu, quan ens presenta aquell botiguer desconfiat i aspre, que es transforma en cerimoniós i dúctil en saber que se les heu amb un noble senyor de borsa ben folgada i plena, encara que les seues actes, generalment, responguin més als dictats de bandoler que als de persona pertanyent a una classe privilegiada? Qui pot dubtar de l'autenticitat jueva d'aquell tipus que per unes monedes es ven el flascó d'elixir, d'aquell elixir miraculós que manté barrades les portes del Call a la pesta que va anihilant ràpidament la resta dels habitants de la ciutat? I quants detalls més no podríem posar de manifest per tal de corroborar la nostra asserció! ¿No són de mà mestra, així mateix, el dibuix d'aquells monjos que ens presenta al segon acte i el desenvolupament de l'acció que s'inicia, pot dir-se, amb l'arribada del Rabí al convent dels dominicans? Perquè Miquel de Palol no sols ha tingut cura de l'ambient; s'ha preocupat també de l'acció i l'ha encaminada en forma que interessa vivament des de la seva iniciació. El tercer acte, al nostre entendre el més teatral, comença amb una goteta d'emoció que es va engruixint, engruixint fins a esdevenir torrentada, la qual, -creiem nosaltres- ha de dominar l'espectador fent que la seva atenció es concentri en el que passa a les taules i que el seu cor bategui a l'uníson del de la dissortada hebrea o del de l'infeliç Rabí en aquells moments de prova, quan es convenç que Jehovà l'ha abandonat i que amb ell ha abandonat els seus, víctimes, aleshores, de totes les sofrences i de totes les malvestats, sense que la seva ciència pugui guarir-los o impossibilitat que les seves paraules els serveixin de conhort... És d'admirar, també, -i d'això ni caldria fer-ne esment, perquè ja és de consuetud en totes les obres de Palol- la pulcritud literària de "Jueus". Supera en molt la de la majoria d'obres que, amb més o menys èxit, recorren els escenaris de Catalunya.»

Ja al final del comentari, acaba amb el desig –malaauradament no acomplert- que l'obra “a no trigar molt pugui ésser presentada amb tota propietat i amb una màxima dignitat artística al nostre Teatre Municipal. El fons històric de l'obra reclama que sigui precisament Girona la que gaudeixi de les primícies de l'excel·lent drama de Miquel de Palol, el poeta, l'escriptor, el comediógraf tan nostre, tan gironí i, sobretot, tan català”.

4.7.2. Comentari literari

Aquest drama històric s'aparta de la temàtica amorosa de les sis obres anteriors i pren com a pretext la matança i dispersió dels jueus de Girona l'any 1391. Perfilant com a rerefons històric la Girona d'aires medievals del segle XIV, Palol teixeix una obra, dividida en tres actes, on denuncia, de forma contundent l'enfrontament entre cultures i religions i la persecució de les minories³⁶⁹. Alan Yates, en el pròleg que encapçala la seva edició de *Camí de llum*³⁷⁰, creu que la peça –tot i ser escrita quan encara no havia començat la Segona Guerra Mundial- vol fer prendre consciència al lector, en clau simbolista³⁷¹, de la problemàtica dels jueus en l'Europa d'aquell moment, una vegada el nacionalisme alemany obtingué les regnes del poder (1933-1945). Horst Hina, finalment, és del parer que *Jueus* “explicaria la fatalitat de la situació jueva, que concentrada en un destí individual, cal comprendre com a símbol universal del destí de tota una raça al llarg de milers d'anys d'història”³⁷².

Palol situa l'acció l'any 1391, quan es produeixen els avalots i els atacs contra el Call gironí per les dificultats d'entesa entre les comunitats jueva i cristiana, que es repetiren en altres llocs de la Corona d'Aragó el 1418 i el 1492. Concretament, a Girona, l'assalt es produí el 10 d'agost i comportà la matança de quaranta jueus. Els que pogueren escapar de l'escomesa es refugiaren a la Torre Gironella o bé restaren amagats entre els carrerons del Call. El protagonista de l'obra, el rabí Ben Amat, al qual Palol li atorga la doble condició de guia espiritual del poble i de físic reputat, s'inspirà, de ben segur, amb la personalitat real d'alguns dels jueus més notables de l'època, concretament amb la figura de tres metges: Saltell Garcia, Marc d'Avinyó i Rafel de Fontclara. Palol fa coincidir argumentalment aquesta revolta amb l'esclat de l'epidèmia de pesta, de la qual Ben Amat

³⁶⁹ Pep Vila creu “que aquest és un teatre d'identificació que demana la col·laboració dels espectadors, on s'explica el fenomen de la violència, del racisme, de l'antisemitisme, de la duresa de cor dels homes. [...] *Jueus* és un clam contra les guerres passades, presents i futures, els fracassos dels homes, els conflictes entre religions que per desgràcia encara són ben vigents. [...] Era *Jueus* també una premonició de la Guerra Civil Espanyola que s'estava gestant, l'odi entre germans?” PALOL, Miquel de. *Jueus*. Estudi, edició i notes a cura de Pep Vila. Girona: CCG Edicions, 2005: p. 24

³⁷⁰ *Ibidem*: p. 14.

³⁷¹ Pep Vila assenyala que Miquel de Palol “com a escriptor que va beure en les deus simbolistes no s'oblida de crear una atmosfera plena de llums i ombres, de contrastos i misteris, d'ambients foscos que menen a la mort i a la destrucció. Sap infondre i suggerir estats d'ànims i paisatges interiors als principals protagonistes. [...] La llengua és rica i ben travada, amb una marcada tendència lírica. L'obra conté molts ressos de la prosa modernista, amb imatges efectistes i decadentistes, adjectius cromàtics, que evoquen tristesa, símbols, recursos diversos que remarquen els ambients enraris, plens de dolor.” *Ibidem*: p. 24-25.

³⁷² *Ibidem*: p. 14-15.

n'havia trobat un antídot, un elixir verd que era especialment volgut pels cristians de la ciutat. Aquest record de la malaltia té un teló de fons històric, ja que Girona fou especialment assotada per aquesta malura durant la segona meitat del segle XIV.

Palol, però, va més enllà dels fets històrics i “s'esforça a crear una obra que pogués universalitzar problemes i situacions com el del mal, problema i misteri alhora”, ja que, de fet, defuig d'explicar “aspectes folklòrics i tòpics sobre els jueus de Girona”³⁷³. Els personatges del drama són habitants del call³⁷⁴, on viuen “del comerç i dels encàrrecs diversos que els assignava la comunitat cristiana”³⁷⁵. Són, aquests, la gran majoria, personatges de farcit argumental que serveixen per reflectir la vida comercial de la comunitat jueva, a més d'il·lustrar-ne un tarannà característic, no sempre tòpic. Entre tots, però, el rabí Ben Amat i la seva filla, Lisenda, sobresurten de la multitud amb caràcter de protagonistes, tant pels seus atributs de bondat com del respecte que imperen en els seus conciutadans. Són precisament pare i filla qui, també, emprendran el viatge, acompanyats per Ebrahim, en cerca de la salvació del poble, tot i que, de forma imprevista, se'ls acabarà girant en contra i, a ulls de tothom, seran considerats uns fugitius. Dalmau d'Hostoles ve a completar la tanda de protagonistes, tot i que té més paper argumental que dramàtic: és a dir, és més important pel mal que suscita que no pas per les intervencions que l'autor li dedica. En efecte, aquest home cristià, cruel i venjatiu que actua de capítost dels pagesos de remença provoca, només d'arribar, un cert enrenou al barri i, durant el transcurs de l'obra, guiat per un instint carnal ingovernable, deshonrarà sense remordiment Lisenda. El seu pecat, però, de difícil remissió, li pesarà com un llast a les espatlles quan haurà de demanar clemència al Rabí si vol salvar la seva filla d'una mort previsible. El gir argumental que pren l'obra davant d'aquesta circumstància esdevé substancial, sobretot

³⁷³ *Ibidem*: p. 16

³⁷⁴ Pep Vila recorda, en la introducció de l'edició, com era l'organització de l'aljama gironina: “Estava confiada a tres secretaris, encara que en realitat qui prenia les decisions eren els membres de les famílies més influents. El poder reial tutelava aquesta minoria que des el segle IX té documentada la seva presència a la nostra ciutat. Els consellers de la ciutat, els polítics de la cort reial, tenien la facultat de designar els jutges, recaptadors de comptes, clavaris, fer la convocatòria d'eleccions, etc. A l'altra banda de la ciutat, ja als afores, De Palol hi col·loca el convent dels dominics, baluard del pensament cristià, lloc de trobada entre els representants de les dues religions. En aquest convent, fundat el 1253, de gran transcendència per a la vida de la ciutat, De Palol hi fa jugar el segon acte de l'obra. En aquell moment els ordes mendicants tenien un gran pes intel·lectual a la ciutat de Girona. Franciscans, caputxins i dominics es repartien la influència religiosa. El convent de Predicadors, on actualment hi ha la Universitat de Girona, estava edificat fora dels barris més poblats.” *Ibidem*: p. 16-17.

³⁷⁵ *Ibidem*: p. 16.

perquè posa a prova la fermesa de relació entre Lisenda i el seu pare i, sobretot, perquè canvia els pilars fonamentals de perspectiva on Ben Amat havia sustentat la seva fe.

L'acció argumental, sense massa dilació temporal, a penes uns dies, s'emmarca en el call, primer, i transcorre, en els dos actes següents, en dos espais escènics diferents: al convent de frares dominics a Girona, en el segon, i en un hostel del camí on el rabí i la seva filla fan nit perquè les portes del call són tancades, en les dues jornades del tercer acte.

a) Acte primer

L'obra s'enceta amb una estampa de vida quotidiana entre un comerciant del call, Daniel, i el seu aprenent, Ebrahim. Aquest retall momentani al qual Palol hi dedica poques intervencions constitueix la primera escena³⁷⁶ i serveix per il·lustrar el tarannà autoritari de Daniel vers Ebrahim, a qui tracta amb una mescla de menyspreu i estimació. Enmig d'un context enrarit per la presència latent d'un brot de pesta que assota tota la ciutat, apareix en el següent quadre, Dalmau d'Hostoles, qui pretén comprar alguns obsequis valuosos per a la seva filla. En un primer moment Daniel fingeix no tenir res, davant la malfiança que li suscita el foraster, tot i que poques paraules fan falta per convèncer el botiguer a qui Dalmau d'Hostoles no veu tan diferent d'ell: "Tu ets un bandoler amagat rere unes balances i una taula de canvi. Jo, un rei sense fre ni llei, gallejant entre les ginesteres del camí ral" (p. 388). L'entrada, a la fi, a la botiga dels dos homes clausura la primera escena, alhora que van sortint, simultàniament, un grup de veïns del poble que ocupen el segon quadre escènic.

L'arribada del forà és motiu de conversa per a bona part dels presents, els quals especulen sobre el seu origen i s'expliquen la fugida d'aquest de la ciutat perquè "la pestilència n'és mestressa i senyora" (p. 389). Per a aquest grup jueu, el dolor que sofreixen els cristians és motiu d'alegria, tot i que, de seguida, apareix Lisenda, la filla del Rabí, per dissuadir les ànsies de venjança i rancúnia dels seus veïns: "Penseu que serà més pur pensar en el seu dolor i guardar en silenci les nostres llars, netes de tot mal i pures de tot rancor, perquè la maledicció del cel, que a n'ells assota, no vingui a nosaltres!" (p. 389). La bondat que traspua Lisenda es fa evident per a tothom i Ruth així li ho recorda: "Tu tens el mateix

³⁷⁶ En l'obra original, Palol no especifica numèricament les escenes, tot i que les acotacions que apunta just abans de cada quadre escènic ajuden a establir fins a deu divisions escèniques en aquest primer acte.

cor que el teu pare, el Rabí. I tanta bondat no és per tan gran traïdoria com ens volta” (p. 390).

Aquesta mateixa veïna, aprofitant que el grup es va dispersant cap a les seves cases, explica a Lisenda l’arribada de Dalmau d’Hostoles, a qui caracteritza com un “noble castellà”, i, amb picardia, li insinua que, potser, han estat la “bellesa i la galania de Lisenda” (p. 390) qui l’han dut a trepitjar les seves terres. En sortir de la botiga de Daniel, Dalmau d’Hostoles percep que els veïns del call el sotgen amb recel i, per tal que Ebrahim el recordi sempre, li allarga una moneda. Just abans d’anar-se’n, però, tomba la mirada i s’adona de la presència de Lisenda, qui poua una gerra d’aigua. La seva bellesa no li passa, certament, inadvertida i així ho manifesta als seus interlocutors. Lisenda, però, que de seguida s’adona de la mirada lasciva del foraster, desapareix d’escena, potser condicionada per les paraules eloqüents de Ruth. Tot i que Daniel l’adverteix que l’honestedat de Lisenda impedeix que s’hi acosti per a uns fins merament carnals, Dalmau d’Hostoles sentència: “Un galant que rondi tres nits seguides la seva porta pot escalar molt fàcilment aquesta honestitat...” (p. 391). Seguint el fil d’aquest pensament, la insistència de Daniel, doncs, resulta endebades i el foraster clou l’escena amb la prometença de tornar sovint pel call amb l’objectiu de regalar-se la vista amb la seva bellesa.

L’escena següent s’enceta amb la visita d’Antic a la botiga de Daniel en cerca d’informació sobre el nouvingut que acaba de marxar i deixa entreveure, de seguida, que Lisenda és l’única que pot saber la raó real de la seva visita. Daniel, igual que havia fet abans amb Dalmau d’Hostoles, defensa la puresa d’esperit de Lisenda, la qual “porta l’ànima i la sang del Rabí” i, a parer seu, “els seus ulls no es trobaran sinó amb els d’un germà de raça i de religió...!” (p. 391) La resposta sembla convèncer de forma momentània Antic, el qual fonamenta les seves sospites en el misteri que embolcallen, segons el seu punt de vista, les anades i vingudes estranyes que, durant tot el dia, ha rebut el barri i al·ludeix a la visita que uns frares menors han fet a Ben Amat. Daniel justifica aquesta presència pel renom que el Rabí s’ha guanyat per tota la ciutat gràcies al seu prestigi com a físic i més ara, quan malda per trobar “l’elixir verd” (p. 393) que ha de guarir la pestilència. Daniel justifica la bondat de Ben Amat que el fa atendre a tothom, independentment de les creences religioses de cadascú, perquè “la saviesa li ha donat Déu per a fer el bé. I el bé s’ha de fer a tothom” (p. 393). L’argument, però, no acaba

d'apaivagar els ànims d'Antic, que s'entesta a creure que el Rabí només hauria de servir la comunitat jueva.

En l'escena següent apareix el Rabí que interromp, de manera severa, la conversa entre Daniel i Antic per demanar-los si el poden acompanyar fora del portal. Daniel es mostra clarament reticent amb la proposta, el qual justifica la seva temença pel perill que la malura s'encomani amb rapidesa. Ben Amat, però, finalment decideix d'anar-hi sol, no sense abans advertir-los que “no cal solament les medicines per a guarir sinó també la confiança i la fe” (p. 394). Els recorda, a més, que cal estar amatent de qualsevol perill durant la nit i, amb to premonitori, sentència: “No dormiu totes les hores de son, que més malguardats sou avui, aquí, entre les pedres de la Força Vella que a camp ras!” (p. 394). Les paraules del Rabí ressonen amb estranyesa entre els seus compatriotes que veuen com Ben Amat s'allunya i, en conseqüència, es queden orfes de guia espiritual. Amb tot, però, el Rabí, endevinant el seu sentiment de desempara, els recorda que al call deixa Lisenda, la seva filla, la millor penyora que pot oferir-los per certificar el seu retorn. Malgrat que tant Antic com Daniel l'adverteixen que “l'enemic és més fort que vós” (p. 395), el Rabí se'n va amb la consciència tranquil·la de complir un deure subjecte a la voluntat divina.

La marxa del Rabí enceta l'escena vuitena, on es palpa la malfiança amb què han acollit, els seus interlocutors, les paraules misterioses del Rabí, les quals Antic promet contrastar amb una bona amistat que té a la ciutat. Poc després, Daniel que va a l'encontre d'Ebrahim a la botiga, rep la nova del seu aprenent: seguint els consells del foraster -i sobretot gràcies a la moneda que li ha regalat- es veu capaç de sortir del call i començar una nova vida, lluny de servilismes, abandonant l'empara quasi paternal de Daniel. Aquest últim, però, escolta amb reticència la notícia i, en conseqüència, el culpa d'abandonar-lo ara que comença a fer-se gran, encara que Ebrahim, fins i tot, li proposa d'acompanyar-lo o, si més no, de recollir-lo “si mai us trobeu menut i sol” (p. 396). Amb tot, però, Daniel li recorda que, per la seva condició de jueu, està condemnat a quedar-se al call: “Ho seràs sempre, vagis on vagis, anomena't com vulguis. Ho ets i ho seràs, en tu i els teus fills, pels segles dels segles!” (p. 396). Ebrahim no entén el mal que ha comès per trobar-se mancat de llibertat i, altra volta resolutiu, Daniel suposa: “Tal vegada ens creuen culpables de tot el mal que ells pateixen” (p. 396). Per aquest motiu, doncs, posposa, almenys de moment, la idea de la fugida, encara que deixa entreveure que rumiarà la

manera de desafiar els guardes per tal d'escapar-se del barri que empresona els seus anhels de canvi.

La penúltima escena de l'acte, la novena, s'inicia amb una conversa tensa entre Antic i un Home d'Armes que malda per adquirir unes gotes de l'elixir que Ben Amat va repartir als seus compatriotes i que l'ha de guardar dels efectes nocius de la pesta. Antic, però, nega tenir la mercaderia desitjada i de res serveix que l'Home d'Armes ofereixi el “doble preu del que abans se'n donava” (p. 397), ja que, fins i tot, Antic afirma que ell mateix n'ha deixat de prendre'n per a complaure'l. Acorralat per les exigències del seu client, li explica que Ben Amat, que és l'única persona que li podia proporcionar l'elixir, es troba fora del call. L'Home d'Armes, però, l'acusa de mentir, ja que, segons explica, després d'un dia de guàrdia, cap dels vuit homes que hi havia, l'ha advertit. En aquesta narració s'hi percep, alhora, un altre detall important per a la successió argumental: Home d'Armes especifica que només en un matí ja han caigut tres homes a causa de la malaltia que els assetja. La tensió, doncs, augmenta fins al punt que Home d'Armes li arrabassa a la força el flascó que amagava. Amb el robatori, Antic queda, per tant, “condemnat a retorcir-me de dolor mentre tan bé podria lliurar-me'n” (p. 398), ja que no n'havia pres ni una gota. Queda clarament palès, doncs, que tot camí que se separi de la voluntat de Ben Amat –i així ho especifica el propi personatge quan comenta “he deixat d'obeir el Rabí” (p. 398)- resta abocat al fracàs. Amb tot, però, les ànsies de mercadeig d'Antic no s'aturen ni a l'avantsala de la seva mort, ja que, fins i tot en el moment de témer per la pròpia vida, demana a Home d'Armes que li pagui el flascó que un moment abans li havia negat. A tal petició, el ciutadà cristià s'hi nega i, a tall de justificació, explica la situació caòtica de pànic que, arran de la malura, està regnant a la ciutat. Abans d'anar-se'n, però, li regracia les gotes d'elixir que l'han de salvar de la pestilència amb dos advertiments: d'una banda li recomana sortir del call amb ell abans no en tanquin definitivament les portes i, de l'altra, li aconsella prendre's, si encara en guardés, una mica del líquid verd del flascó. L'escena, però, acaba amb la marxa d'Home d'Armes sense Antic, que es plany, en solitud, de la seva desgràcia.

L'última escena del primer acte s'inicia amb l'exclamació hiperbòlica d'Antic que ha fet sortir uns quants veïns al carrer per tal d'auxiliar-lo. Amb tot, per tal de no sofrir una humiliació pública, prefereix caure en el parany de la mentida i, en conseqüència, explica que un guarda de la torre li ha robat la medicina que guardava al pit sense confessar, però,

el mercadeig previ. Ahora, aprofita l'avinentesa per contar que, a ciutat, "avança el mal com taca d'oli" (p. 400) i que, al vespre, clausuraran els portals del call i no els obriran en molts dies. Aquestes noves provoquen la inquietud del grup que veuen com han d'assumir, sense la presència del seu cap espiritual, les conseqüències de l'empresonament. Lisenda, però, surt de seguida a la defensa del seu pare i assegura que "serà aquí abans del seny de l'oració" (p. 400). La por a una mort que els jueus endevinen propera pot més que les prometes de Lisenda i coincideixen a advertir-la de la presència d'Antic, el qual es comença a sentir malalt. Aquest últim, penedit de les seves accions reprovables, confessa públicament el seu pecat i augura que "el mal entrarà entre nosaltres, s'esbravarà també amb nosaltres" (p. 401). En conseqüència, sentint que ha traït la confiança de tot el poble, suplica, fins i tot, la seva execució. Davant l'atonicitat amb què reben els conciutadans aquestes paraules perquè creuen que desvaria, Antic s'ofereix, també, per anar a cercar el Rabí per tornar-lo al call i mirar que li concedeixi l'absolució. L'emoció de la situació, però, li provoca un esvaïment i, en conseqüència, s'incrementa el desassossec del grup de jueus reunit als seus peus. La confusió del moment, a més, origina, altra volta, uns comentaris desapropiats cap a Ben Amat, que Lisenda recull amb ira mal continguda i, empesa per la ràbia de les crítiques, s'obre pas entre la multitud amb l'objectiu clar d'anar a cercar el seu pare i ratificar públicament la seva confiança en ell. Ebrahim, que ha observat l'escena amb estupor, s'avança finalment a Lisenda i s'ofereix per acompanyar-la. Davant l'advertència de la filla del Rabí que tem per si no poden tornar, el jove és ben explícit a l'hora d'expressar les seves ànsies de llibertat: "és per no tornar més, que us acompanyo" (p. 402). Amb aquesta marxa, doncs, es tanca el primer acte, ahora que s'obre un nou marc contextual per a l'obra: la ciutat. L'argument, doncs, es precipita cap a una aventura desconeguda, perillosa, però, tanmateix, esperançada.

b) Acte segon

El segon acte s'inicia dins un marc contextual diferent: el convent de frares dominicans de Girona. Tal com Antic havia insinuat a Daniel en una de les escenes del primer acte, després que uns frares demanessin els serveis del Rabí, Ben Amat sortí de la juevia desobeint les ordres del veguer per tal de dirigir-se al convent de Sant Domènec, situat als afores de la ciutat. Entretant esperen la visita del cap espiritual jueu, després de

comentar la situació dramàtica que els assetja, els frares s'entretenen explicant contes sensuals que semblen extrets del *Decameró* de Boccaccio³⁷⁷.

L'arribada del Pare Prior, a l'inici de la segona escena, silencia de forma precipitada les contalles de tonalitat libidinosa amb què es diverteixen els frares. Preocupat per si l'encàrrec d'avisar el Rabí ha estat complert en vista de la seva tardança, manifesta penediment per haver mogut Ben Amat amb l'engany d'una malaltia fingida. En realitat, segons confessa el Prior, és la vida del Rabí qui està en perill i és per aquest motiu que el cap del monestir la vol salvaguardar de qualsevol emboscada cristiana, ja que, segons ell mateix el defineix, “és un home superior, un home com Plató o Sòcrates entre els gentils, com Sant Agustí o Sant Ambrós entre els creients, un home amb el que s'hi pot dialogar profundament sobre tot l'humà i tot lo diví [...] [i] si avui caigués entre les flames del call, el seu cos immolat no milloraria pas en res la causa de la nostra religió sacrosanta, però la pàtria tota hauria perdut immensament de valor” (p. 409).

La marxa del Prior, que continua esperant la visita del Rabí, origina la tercera escena, protagonitzada per un diàleg distès entre els frares de la comunitat. Mentre Ramon comenta que el Prior “exagera en parlar del Rabí Ben Amat”, Martí assegura que “té un repte amb el Rabí, i somnia que això pot ésser la conversió en massa dels jueus de l'Aljama” (p. 409). El primer frare, però, insisteix que, tenint en compte els diners que s'han manllevat als notables de la jueria per a les obres del convent i que “els rèdits són molts i alguns han caigut ja sense poder tornar-se”, “si desaparequés algun dels estiracordetes, l'ordre dels dominicans no se'n sentiria gens agraviada” (p. 410). Sever, que ha escoltat amb atenció la narració de Ramon, és de l'opinió que “no estaria bé que tots ells” –el Prior i l'administrador, que s'entenen força- “persequissin un fi material” (p. 411).

L'escena següent, la quarta, s'inicia amb l'arribada del Rabí, acompanyat d'un criat. De seguida el cap jueu es presta a visitar el Prior a la seva cambra, deduïnt que, a causa de la malaltia, li costarà desplaçar-se pel convent. Amb tot, però, els frares insisteixen que ja

³⁷⁷ Les referències a aquest autor italià i a la seva obra semblen prou evidents quan Sever comenta: “Aquesta contalla acaba d'arribar de Florència. L'ha dut un humanista”. I més endavant continua: “Aquell humanista de Florència que tan bé copia el germà Martí... [...] per distraure-les de la pesta que assolaba Florència, va tancar set belles dones a l'església de Santa Maria la nova, amb tres galants minyons.” (Vegeu p. 407.)

el novici Joan ha anat a avisar-lo i que, per tant, de seguida el rebrà. El Rabí, corprès per la fortalesa del Prior, no s'està d'exaltar les seves virtuts: "És un brau home. És de la fusta dels vells herois, que moriran al peu del treball" (p. 412).

És en el següent quadre escènic que té lloc la trobada entre Prior i Rabí, el motiu principal pel qual Ben Amat ha marxat de forma precipitada del call. De seguida que se saluden, però, el Rabí s'adona que "no sé veure en vostre esguard res que sembli inquietar-vos" (p. 413) i el Prior, demanant excuses per l'engany, de seguida pretén explicar-li els motius que han despertat tota la trama argumental. Ben Amat, però, veient que no necessita els seus serveis, manifesta la intenció de voler tornar de seguida al call, ja que, segons confessa, "ja veieu vós mateix que la tarda declina! I no pas en massa bona posta!" (p. 413). El Prior, amb tot, no consent que deixi el convent tan aviat i el guia espiritual insisteix en la seva voluntat de sortir cap a la juevia i, fins i tot, declara que no té interès a saber els motius que han originat l'engany. El cap del convent fa ús del seu poder i li explica que pressent, per a ell, mals averanys i que, per preservar la seva vida, es permet de retenir-lo fins que "s'aclareixi la nuvolada. Que sapiguem, almenys, què és lo que us amenaça, abans no hi vulgueu passar a cegues" (p. 414). El Rabí, que li agraeix la lleialtat i la noblesa de cor, li aclareix de seguida que "jo no sóc un covard ni un traïdor" i que "si el perill m'amenaça a mi només, jo no m'amagaré mai, ans al contrari, he d'afrontar-lo amb totes les meves raons, que són la meva força. Si el perill és per tots els meus, on siguin ells hi queda la meva filla i és el meu lloc" (p. 414). La claredat d'intencions de Ben Amat és diàfana i la lleialtat que manifesta cap al seu poble afebleix la voluntat del Prior que comprèn la contundència de les paraules del Rabí, el qual confessa "que la fellonia d'abandonar-los me faria morir de vergonya i de despreci" (p. 414).

Una remor de fons ve a entorpir la conversa dels dos caps espirituals i amb l'aparició d'Ebrahim primer i, al cap de poc, de Lisenda, s'inicia la sisena escena. Un frare, que pretén prevenir el Prior, li anuncia la presència d'una dama que insisteix a concertar una entrevista amb ell mateix de forma precipitada. Sense que el Prior gairebé hagi pogut contestar, apareix, damunt les taules escèniques, Ebrahim, que informa al Rabí que Lisenda es troba a l'església del convent. La sorpresa de l'encontre origina desconcert a Ben Amat, que malda per saber l'objectiu que l'ha dut a perseguir-lo. La filla del Rabí, a corre-cuita, explica de manera succinta la situació de temença que inunda el call sense la presència del seu pare, i més després de veure "el vell Antic, caragolat per la pestilència"

(p. 416). Sense copsar el vertader significat de les paraules que pronuncia, narra, també, com uns mercenaris es dirigien corrent al call, “amb espases curtes al jupó” (p. 416). El relat dels esdeveniments esfereix el Rabí i resta abatut, “*com si hagués rebut un cop mortal*” (p. 416). Prior aprofita l’avinentesa per mirar de convèncer-lo de l’encert de trobar-se fora del call quan anaven maldades i haver salvat, en conseqüència, la vida. Entremig de la sinceritat que inunda la seva confessió, no pot evitar de demanar clemència per haver estat incapaç “d’aturar una multitud enfollida” (p. 416). Amb tot, però, intenta exculpar part de la seva càrrega de consciència, precisant que “entre tots jo he pensat en un”, del qual “jo tenia la seguretat de que si l’hagués advertit del perill que corria, ell l’hauria enfrontat en lloc d’evitar-lo i hauria estat endebades el seu sacrifici” (p. 416). A més, regracia Déu d’haver propiciat que la seva filla s’hagi reunit també allí, contra tot pronòstic. Al final del discurs els recorda que resultaria estèril fugir ara precipitadament en cerca de les despulles del poble i els aconsella d’esperar que s’aplaqui “la ira de la gent” per tal de “meditar... o per construir de nou, segons la vostra consciència” (p. 417). El Rabí, que resta abatut com si no donés crèdit als fets, admet la sort dels cristians, que fonamenten la seva fe en la creença que Déu obra per tot. La seva religió jueva, en canvi, creu que “Jehovà ha fet els músculs i l’ànima i la intel·ligència de l’home perquè sigui ell sol a valdre’s. Jehovà castigarà el mal quan l’hora de l’eterna igualtat hagi sonat per a tots. Però, en tant, el mal l’ha de combatre i exterminar el bé. Que pagui amb els ulls qui hagi tret els ulls al pròxim; que pagui amb el braç qui hagi llevat braç d’altri; que pagui amb la hisenda el que malbarati hisenda d’altri; amb la vida pròpia el que mati vida agena” (p. 417). Seguint aquesta creença, doncs, és clar que no troba quin és el preu que ha de pagar per la traïció, que des del seu punt de vista, ha comès. Foll d’impotència per l’engany que l’ha dut a salvar-se d’una mort segura sense haver pogut acompanyar el seu poble en l’agonia, es veu, des d’ara, tractat com “un empestat, avorret de tothom, vagabund de tots els camins, desterrat de totes les pàtries, un ca pollós que no ha de trobar jaça enlloc!” (p. 417).

Lisenda, que intenta consolar desesperadament el seu pare, li demana que tingui pietat d’ell mateix i argumenta la seva salvació en la bona voluntat de Déu, el qual “ha posat la seva confiança en les vostres virtuts” (p. 417). Arribats a aquest punt, Lisenda fa una definició autèntica i reveladora del concepte de raça, que commou per la seva fortalesa i concisió: “Els pobles s’encenen, s’enrunen, les ires dels homes ho destrueixen, però la raça no és un mur ni una collita, no és ni un home ni un temple, la raça és quelcom que

viu més enllà de l'odi i de la mort. És eterna” (p. 418). I, recollint l'herència de les paraules paternes, resumeix les pautes de la seva reacció immediata en “odi per odi, mal per mal” (p. 418). Aleshores, seguint aquestes premisses, li promet de fer “que aquest rancor, que aquest anhel de venjança sigui tan fort com la vostra vida i sols amb ella s'apagui” (p. 418). Amb tot, però, ni les paraules esperançadores de Lisenda ni la clemència del Prior poden apaivagar la ira que sent Ben Amat a causa del sentiment de covardia que li pren l'ànim de lluita i el relega a expiar la seva culpa amb solitud. Alhora, aparta voluntàriament Lisenda del seu costat, a qui demana de “no patir-la amb mi, la penitència” (p. 418). La seva filla, però, mostra un amor incondicional cap a la figura paterna i afirma que està disposada a recórrer junts el camí que els ha de dur a la redempció divina, primer, i la del poble, després. En definitiva, ferma la voluntat de ser, des d'ara, “el vostre bastó i la vostra esperança” (p. 418). Amb desànim i amb poca força física se'n va d'escena acompanyat de Lisenda i Ebrahim i, amb la mirada piadosa de la comunitat cristiana que els segueixen mentre s'allunyen, es clausura, alhora, el segon acte.

c) Acte tercer

El tercer acte consta de dues jornades, les quals s'emmarquen dins un context escènic completament diferent perquè, seguint una certa voluntat de plasmar el particular romiatge dels protagonistes en cerca de clemència, l'autor escull “*una taverna de camí ral, rònega i malendreçada*” (p. 422) a l'hora d'ubicar el darrer acte de l'obra. Des del primer moment s'endevina ja l'ambient mogut de l'establiment i el tarannà característic dels personatges nous que s'estrenen en aquest últim acte.

La primera escena constitueix una mera estampa del clima de juguesca que es viu a la taverna entre homes d'armes, “*mal vestits i ferrenys*” (p. 423). L'entrada sobtada de Dalmau d'Hostoles, que coincideix amb la segona escena, interromp momentàniament la partida, després de llençar el barret damunt de la taula. Els jugadors de daus de seguida endevinen, però, que el capitost dels pagesos de remença ha estat a ciutat i aquest no tarda massa a anunciar un missatge contundent que ha rebut del Rei: segons llegeix, el monarca se sent ofès amb Dalmau perquè “no deixeu en pau als fugitius de la ciutat, de qualsevol condició que sien, robant-los pels camins i fent altres malfets” (p. 425). I, seguidament, el monarca adverteix que si troben qualsevol dels seus homes “saquejant als camins, serà menat a la força” (p. 425) i, pel que fa a ell mateix, l'aconsella de retirar-se al seu castell.

En cas contrari, li fa avinent que “sereu desposseït de terres i honors, i mereixereu sempre més el nostre despreci...” (p. 425). Tot i l’advertiment, però, ell segueix fidel a la seva personalitat insurrecta i exposa, orgullós, la seva màxima: “Ni Rei que em governi, ni Papa que m’excomuni” (p. 425). L’esment de l’excomunió el porta a parlar del bandolerisme del bisbe de Girona, el qual, segons conta, ha capitanejat l’assalt del call jueu. Un home d’armes, però, insinua que, potser, la maniobra ha estat per distreure els ciutadans de la pesta, tot i que Dalmau ho desmenteix de seguida, perquè, basant-se en la visita personal que va fer a la jueria, constata que “els jueus tenen el barri net i clar; compten amb el millor físic del realme aragonès” (p. 426). La descripció del call el duu a recordar Lisenda, a qui havia llambregat fugaçment durant la visita al call i a qui imagina, commogut, aclaparada per la multitud. Dalmau, ensomniat potser per aquest motiu, dóna per closa la conversa i, fins i tot, dóna llicència els seus homes per marxar. Alhora, també insinua la intenció de tornar al call, encara que sigui “només per a gratar les cendres” (p. 426). L’escena es clou definitivament quan Dalmau anuncia a l’Hostaler que, durant la nit, ell serà l’amo del camí ral i aquest últim, de seguida, demana a Malena, la mossa de l’hostal, que tanqui la porta.

L’escena tercera, molt breu, està constituïda per una conversa ràpida entre Malena i el seu amistançat gelós: mentre l’home d’armes pretén esmunyir-se dins l’hostal aprofitant el son del seu propietari, la cambrera insisteix que serà ella qui sortirà a fora. L’escena, però, es clou de seguida i dóna pas al proper quadre escènic que emmarca un diàleg tens entre l’hostaler i Malena.

Efectivament, només d’iniciar la conversa, l’hostaler li retreu que encara es vegi amb el seu enamorat, a qui qualifica de “captaire” (p. 427). És senzill d’endevinar, en el marc d’aquest diàleg, que és la gelosia qui promou l’altivesa del propietari de l’hostal, ja que, en realitat –i com, de fet, li insinua-, és ell qui voldria ocupar el lloc del seu amistançat: “Que et sé més esquerpa que una romaguera... i cada vegada te sento més arrapada aquí dedins” (p. 427). Malgrat l’esbós de declaració amorosa que li insinua, Malena es mostra sempre recelosa i, fins i tot, l’amenaça d’anar-se’n si ell gosés acostar-se-li. Just al final de l’escena, quan la mossa comença a tancar la porta, sent la veu d’uns forasters que li demanen d’obrir. Malgrat l’advertència, desobeeix el seu cap en sentir una veu de dona i, finalment, obre pas als pelegrins desconeguts: Rabí, Lisenda i Ebrahim.

L'escena cinquena s'inicia amb la negativa rotunda de l'hostaler davant del prec desesperat del Rabí, el qual busca una habitació on reposar de la fatiga del camí per una sola nit. Malena, però, convenç amb manyagueria el seu patró i, finalment, a canvi de les argolles de Lisenda, amb les quals pretén pagar l'hostatge, els cedeix una cambra a les golfes.

El proper quadre, el sisè, ve protagonitzat pel diàleg entre Ben Amat i la seva filla, Lisenda. Mentre aquesta última intenta de fer renéixer un poc d'esperança dins l'esperit turmentat del seu pare, el Rabí es compadeix de la seva desgràcia i posa en dubte, fins i tot, els pilars on sustentava la fe i la confiança. Amb les forces internes apagades es veu incapaç de seguir les ànsies de persecució d'una bondat sempre superable i eterna. Només la venjança, dominada per l'orgull que li resta, s'erigeix davant seu com un brot d'esperança. Lisenda, però, es mostra contrària al sentiment que propugna el seu pare i, fent-lo partícip de la seva creença, constata que “les meves mans semblen fetes només per a acariciar; les vostres, per beneir” (p. 430). Seguint aquest parer, doncs, resulta gairebé impossible imaginar-se-les “tacades de sang o ennegrides per una teia encesa” (p. 430). Lisenda segueix tenint esperança en la fe, malgrat la confusió del Rabí, que descriu Jehovà com “el Senyor de la venjança” (p. 430), i creu que aquesta fumada de dubte s'esvairà en arribar un nou dia.

El crit de l'hostaler des de dalt de les golfes reclamant atenció desfà a corre-cuita la tensió de la passada escena i inicia, alhora, el setè quadre. Mentre el patró de l'hostal s'interessa per la relació de parentesc que uneix els tres forasters, els adverteix que tots dormiran a dalt de les golfes, ja que, segons el seu parer, a l'establiment “no hi fan cap falta els guardians” (p. 431). A més, amb orgull, es presenta, per una nit, amo de la carretera. Amb tot, però, Ebrahim insinua que ha vist bellugar-se unes ombres enmig de la foscor i, després d'uns segons d'incredulitat, li revé, nítida, la imatge de Malena i la seva possible fugida. S'atansa de forma quasi desesperada al portal i apareix, a la llinda, Dalmau d'Hostoles, el qual ve a trencar la pau d'una nit que la mateixa Lisenda havia qualificat, una escena abans, de “santa” (p. 430).

A l'inici de l'escena vuitena, Dalmau, en veure la imatge desconsolada de l'hostaler, endevina, de seguida, la seva gelosia, tot i que també s'interessa pels forasters a qui ha acollit fa poca estona. Tot i que el patró l'informa que es troben instal·lats a la seva

cambrà, Dalmau reconeix, de seguida, Ebrahim, a qui recorda de la botiga del call. Amb tot, però, confon amb facilitat les paraules del jove i entén que ve acompanyat del vell patró de la jueria. Dalmau demana un bon tracte per als hostes, tot i que el vailet es queixa que sols se'ls ha proporcionat una màrfega a les golfes. Encara dins la confusió, declara obertament que “el vell devia prou portar la bossa plena” (p. 432), fet que contrasta amb l’afirmació de l’hostaler, el qual confessa que no tenia “ni una malla” (p. 432). És clar, doncs, arribats en aquest punt, que l’equivoc conduirà l’obra, d’aquí a poques intervencions, a la sorpresa quan Dalmau reconegui la verdadera identitat de l’acompanyant d’Ebrahim. Mentrestant, però, la confusió continua i demana a l’hostaler d’escorcollar bé el vell patró del xicot per tal d’aconseguir béns preciosos que, al seu parer, “deu haver amagat bé perquè tu no sospitessis que els duia” (p. 432), a canvi de poder conèixer la noia gentil i bonica que ha contat que l’acompanyava. L’escena acaba amb una picardiosa afirmació de Dalmau, el qual confessa que “no em venia gens bé una caminada a ciutat, ara” (p. 432).

En la penúltima escena d’aquesta jornada té lloc un diàleg espinós i tens entre Lisenda i Dalmau que constitueix, sense cap mena de dubte, l’epicentre argumental d’aquesta part del tercer acte. Lisenda, amatent a la crida de l’hostaler, apareix en escena un pèl confosa i més quan s’adona que, en realitat, és un desconegut qui la requereix. Dalmau, tan desconcertat com la filla del Rabí, endevina de seguida que “aquests ulls han llampeguejat algun altre moment davant meu” (p. 433) i, davant la petició de la jove que s’interessa pel motiu del seu reclam a altes hores de la nit, el capitost queda visiblement trasbalsat per la seva bellesa. Tot i que Lisenda li demana de parlar en una altra ocasió al·legant la fatiga del viatge, Dalmau la reté amb un discurs enardit i apassionat, a mig camí de la veritat i del somni. De seguida, però, recorda el moment en què els seus ulls s’enlluernaren de la bellesa susdita, mentre pouava aigua a la jueria, i Lisenda, espantada, demana pietat alhora que manifesta, constantment, el desig vehement d’alliberar-se de tal lletania d’adulacions. Amb una particular visió de la vida, la qual defineix com “una lluita cruenta, un amor a l’atzar, una llagrimeta de dona i una riulla d’amant venturós” (p. 434), pretén conquistar un cor endurit per les circumstàncies i per la temença. Dalmau, que endevina la puresa de l’ànima de Lisenda, manifesta que “així, tan vibrant d’emoció com tu, cap més n’he tingut als braços. O estaven lasses de beure i flastomar amb mi o defallides de por i de misèria” (p. 434). La filla del Rabí, per tant, és l’antítesi d’aquestes fèmines descrites i és precisament per aquesta raó que Dalmau intenta d’enamorar-la,

malgrat la seva oposició, malgrat el despit que intenta amagar darrere de paraules amables i, fins i tot, mansuetes. De seguida, però, el capitost dels remences, destapa la seva estratègia: “Tu voldries fugir de mi com un ratolinet i no trobes altra sortida que amorosint les paraules. Pobre engany! No veus que això no fa més que fer-te més femenina i més codiciable?” (p. 434). Dalmau admet que precisament ell no és pas el tipus d’home que cerca Lisenda, ja que es defineix com “un saltamàrgens, que té el goig dels sentits per llei i mesura, que se li eixamplen els narius per a flairar i els ulls se li encenen de deler per a veure, i els punys se li clouen per a disputar i arrebatat a qualsevol tot lo que desitjo... I tu has vingut a mi, que jo no et buscava; has vingut als meus domenys a entrebancar els meus passos..., a encendre aquests sentits que dormien...” (p. 435). Seguint l’esbós descriptiu que fa d’ell mateix, s’enduu a la força la seva presa amorosa, amb la voluntat de sadollar, d’aquesta guisa, la passió indomable que sent. En va són els crits i els cops que, enfollida, li etziba Lisenda perquè, després de tot domini racional, obeeix solament a l’instint carnal, altament vil i menyspreable, que l’encega.

La desesperació de la jove provoca la sortida en escena del Rabí, el qual, commogut, es troba indefens davant la situació hostil que l’aclapara. Fins i tot l’hostaler observa el quadre amb certa resignació i, sense aconseguir-ho, prova de conhortar-lo fent-li saber que Dalmau “és el senyor de tots..., mana i disposa” (p. 435). Aleshores, Ben Amat, però, enceta un discurs commovedor, on es plany del seu pecat i de la seva dolorosa redempció, que passa per contemplar, amb impotència, la deshonra de Lisenda. Fins i tot es compara amb Abraham, figura bíblica a qui recorda pel sacrifici que ha de sofrir la seva filla. Per últim, acaba el seu monòleg amb una maledicció adreçada als pecadors i, en concret, malgrat no ho expliciti, a Dalmau d’Hostoles, el qual ha tacat per sempre més el cos immaculat de Lisenda, després d’haver vist clavada, gairebé en carn viva, l’urpa de la lascívia i el dolor: “Que el mal pitjor rosegui les seves entranyes i la follia encengui els seus cabells, que la fam devori els seus infants i el foc i l’aigua les seves collites! I que jo rigui serenament, veient-ho!” (p. 436). Desolat i aclaparat per les circumstàncies que presencia, arriba, fins i tot, a dubtar dels fonaments sòlids, fins al moment, de la seva fe. Encegat per l’ira que sent vers un pròxim pecador i miserable, camina a les palpentes sense una teia lluminosa que li guiï el camí. És per aquest motiu que la baixada de teló d’aquesta primera jornada és, com en cap altra, extremadament dramàtica i desoladora.

La segona jornada s'inicia al mateix lloc i al mateix moment argumental que l'escena anterior i el Rabí, desfet per les paraules que ha pronunciat, encara es lamenta de la desgràcia que li ha fet ofegar la seva fe. De seguida, però, un fet inesperat ve a capgirar un curs argumental que semblava, ja, sentenciat: en plena nit un servidor de Dalmau d'Hostoles truca a la porta de l'hostal i demana pel seu patró. Com que, de moment, no n'explica el motiu, a l'hostaler li costa de revelar que, en realitat, es troba dins una habitació de l'establiment. La tensió creix, els crits desesperats del servidor i d'una dona que l'acompanyen dominen l'escena i, finalment, l'hostaler accedeix d'anar-lo a buscar. Amb tot, tal com abans havia predit l'amo de l'hostal, en un inici Dalmau es nega a sortir de la cambra. Aviat, però, en veure que el soroll no declina, surt, irat, demanant silenci. És en aquest moment, en veure'l, que el servidor destapa el vertader motiu de la visita: la filla de Dalmau s'està a punt de morir. Tot i que no n'explicita la malaltia, pels símptomes que descriu és evident que la pesta s'ha apoderat del cos fràgil de la criatura. El capítol dels remences, foll i desesperat per la notícia, malda per cercar un metge ràpidament, tot i que cap dels seus homes el pot ajudar en motiu de la llicència que ell mateix els havia atorgat durant nit. L'escena s'acaba amb l'aparició de Lisenda que, un cop alliberada de Dalmau, corre a abraçar el seu pare.

L'escena segona transcorre enmig d'un clima tens i enrarit, ja que, per bé que el Rabí no culpa de res la seva filla, que prou lamenta la seva dissort, sí que manifesta oposició, almenys en un principi, a l'hora de cedir en el favor de guarir la criatura de Dalmau tal com li ho prega, al final del quadre, Lisenda. En efecte, tot i que a l'inici del quadre, la jove manifesta la voluntat d'anar-se'n ben prompte de les terres que l'han ultratjada, la circumstància de la malaltia, suara comentada, fa canviar notablement la trajectòria argumental de l'obra. Certament, una conversa del capítol amb Ebrahim, el qual assenyala el Rabí com a únic candidat a salvar la seva filla, ve a desfer l'equívoc sobre la personalitat de Ben Amat, ja que, en un inici, havia cregut que es tractava del vell patró de la botiga que havia conegut al call. En adonar-se que qui ha forçat durant la nit ha estat la filla del Rabí, creu enfollir i més quan s'adona que necessita la seva clemència si vol salvar la criatura d'una mort segura. El clímax de l'obra, doncs, es defineix en aquesta escena, quan Ben Amat, naturalment ofès amb Dalmau, menysprea altivament les seves disculpes: "Rabí, ni a Déu ni al rei, Dalmau d'Hostoles no ha demanat mai perdó. Enc que el mal fet dels seus actes pitjors li donessin entenent de fer-ho, mal que Déu i el rei tinguessin tota la raó... [...] Mes ara... Voleu que us besi, de genolls, les mans?" (p. 441)

La història dels dos homes sembla caminar paral·lela, ja que ambdós debaten la salvació de llurs filles. En efecte, mentre Ben Amat troba irrisori que li demani pietat quan ell mateix, fa unes hores, no n'havia tingut per Lisenda, s'erigeix, amb la força de l'orgull ferit davant el seu adversari i es defineix com un "altiu" que ha deixat morir la seva filla "sense esbotzar la porta ni unglejar-la plorant" (p. 441). Dalmau, violentat en veure que és en va la misericòrdia que cerca en el Rabí, intenta d'imposar la seva desesperada voluntat a la força: "Penseu que s'està morint i que vós la salvareu, mal us hagi de portar a la seva cambra lligat a la cua del meu cavall desbocat" (p. 442). Ben Amat, impassible, no es deixa acovardir per les amenaces del capitost i aquest, desesperat, manifesta la seva impotència davant el mur inexpugnable en què s'ha convertit la voluntat de perdonar del Rabí: «Jehovà és el Déu de la crudeltat, us ha fet servir d'instrument per castigar-me. Però Ell va dir: "ull per ull, braç per braç..., filla per filla!"» (p. 442). Dalmau, aclaparat per l'ira continguda de Ben Amat, l'acusa de ser més fort perquè, essent "tot serenor i voluntat", "mata fredament, implacable"; ell mateix, en canvi, es defineix com un "saltejador de camins" empès per "l'esbojarradament, la joventut sens fre, la mala escomesa dels instints" (p. 442). Desesperat, a la fi, demana la pròpia mort a canvi de la salvació de la petita, la qual no és culpable de les accions del seu pare. Amb tot, però, no obtenint resposta per part del Rabí i veient com, també, la seva filla li gira l'esquena amb altivesa, decideix d'anar-se'n, però, de forma instintiva, Lisenda l'atura. Entendrida per la història i, sobretot, per perdonar a "qui no hi té cap culpa", demana clemència al seu pare: "Si jo he sofert amb vós, vulgueu acceptar un nou sacrifici... Té raó aquest home: què sap ella de les nostres malvestats...? Pare, és una prova que ens envia Déu... i vós ho heu dit: és Ell qui mana!" (p. 443). Rabí, doblegat per les paraules dolces i clements de Lisenda sent "trontollar tot el castell d'odi i de venjança que havies ajudat a alçar dintre meu" (p. 443), ja que, fins i tot, la seva filla està disposada a oblidar el mal patit, encara que només sigui de forma momentània. Disposada a pensar tan sols "en els que sofreixen" (p. 443), aconsegueix de convèncer, a la fi, el seu pare. Dalmau, immensament agraït, s'inclina davant de Lisenda. Aquesta, però, és contundent amb qui, unes hores abans, li ha arrabassat la puresa: "Lluny d'aquí...! No és a vós que es perdona...! És a ella!" (p. 443).

Amb la marxa de Rabí i Dalmau es constitueix una nova escena, protagonitzada per Lisenda i Ebrahim. Aquest retreu a Lisenda la clemència que ha manifestat cap a Dalmau, el qual, des del seu punt de vista, "fan tot el que fan... perquè sempre surten amb la seva"

(p. 444). La jove, però, es mostra piadosa i confiada a haver obrat bé i, de la mateixa manera que Ebrahim no ha optat per rebrotar la moneda que li havia donat dies abans al call perquè “farà servei pel camí” (p. 444), Lisenda guarda, segons explica, el propi dolor pel mateix motiu. Ebrahim, en aquest moment, recorda amb nostàlgia la vida passada i, fins i tot, dedica unes paraules d’enyorança cap a l’antic patró, el qual, malgrat ser “cridaner i exigent”, “era una bon home” (p. 444). I, empès per l’anhel d’un prompte retorn, manifesta a Lisenda la seva voluntat de tornar al call. Aquesta, però, insinua la seva destrucció, tot i que el xicot, il·lusionat, proposa construir-lo de nou perquè, “enrunat, escarnit, serà sempre casa nostra” (p. 444). Ebrahim, guiat per l’esperança, intenta d’encomanar-li la il·lusió d’una vida futura, tot i que aquesta, més escèptica, confessa que, al seu pare, “no sabia demanar-li res més”, ja que sent que “ja li he demanat tot, en aquest món” (p. 445).

La següent escena, la quarta, comença amb l’hostaler que, malcarat, insisteix que se’n vagin ben aviat de l’establiment. Amb tot, però, Ebrahim precisa que el “vell” (p. 445) a qui ell es refereix amb menyspreu és, en realitat, Ben Amat, el físic. Aquesta declaració fa canviar, de cop i volta, el discurs de l’hostaler que pren consciència de l’anomenada d’aquest cap jueu i dels seus poders curatius i prova de disculpar-se al·legant que està tip de la “gent dolenta” (p. 445) que s’apropa als hostals. Fins i tot, els ofereix de fer-los “la minestra” (p. 446) abans d’anar-se’n, tot i que Lisenda declina la proposta amb educació. És aleshores quan l’hostaler s’adona que Malena no es troba a l’establiment. Encara que arriba de seguida, s’intueix que ha passat bona part de la nit a fora, i, desobeint amb males paraules el patró, es nega a servir Lisenda. Al final de l’escena, la filla del Rabí manifesta temença per si el seu pare no pogués salvar la petita, tot i que Ebrahim l’esperona perquè no es deixi endur pels “núvols de mals pensaments” (p. 447).

L’entrada sobtada del Rabí inaugura l’última escena de la segona jornada i, en conseqüència, de l’obra. Lisenda, empesa per l’intriga que l’assetja, s’interessa, de seguida per la salvació de la criatura i Ben Amat la corrobora amb fredor. La filla li retreu el descoratge que transmeten les seves paraules, però el Rabí es limita a respondre que, simplement, ha obeït un deure imposat i, acte seguit, no s’està d’evidenciar-li el mal que li ha ocasionat la seva bondat: “Era en l’única cosa que jo creia, ja. En l’única, en la venjança. Jo hauria volgut suara tota la meva ciència per metzinar una ciutat entera. I dintre el meu dolor aqueixa folla esperança era com una alegria insospitada. Tu m’ho

havies dit: pagarem el seu odi amb l'odi nostre, i jo avivaré eternament dintre vostre aquest anhel de revenja, més fort que la mort. Fortalesa magnífica que s'ha desplomat al més petit alè" (p. 448). Altra vegada, doncs, les paraules serenes i confiades de Lisenda han desfet les seves ànsies de venjança i, ara, despullat de qualsevol creença³⁷⁸ on pugui sustentar la seva existència, es defineix com "un parrac al vent; sense il·lusions, sense pàtria, sense Déu!..." (p. 448) Lisenda, però, li recorda que no es troba sol perquè almenys ella sempre l'acompanyarà amb fidelitat, sense objeccions. I, com si recordés de sobte les paraules d'Ebrahim, demana al seu pare de tornar al call, ja que és, segons el seu parer, "on hem de refer la nostra vida", on cal oferir "el nostre cos als germans que havíem deixat, perquè el lapidin, perquè el purifiquin" (p. 448). El Rabí s'hi oposa, almenys de moment, i Lisenda, que també cerca la redempció divina, li suplica de tornar "apenedits, als braços del Senyor", ja que "Ell també és bo, també perdona" (p. 448). Ben Amat, en una clara al·lusió a la religió cristiana, confessa a tall de resposta: "Oh, com més me valdria cercar un nou Déu, més jove, menys cruel, dins la pau d'un convent. El nostre Jehovà ha abandonat la sinagoga. El nostre temple és buit" (p. 448). Lisenda, però, es lamenta de les paraules paternes i, el Rabí, desenganyat de tot, cedeix, a la fi, seguir resignadament el camí que li dicta la seva filla: "Tant se val. Morir a la carretera o a les portes del call, què més dóna? Per a mi ja res és res" (p. 448). Abandonat per la fe i l'orgull, mancat de pàtria, sense pietat i amor, es conforma a seguir d'esma la voluntat d'Ebrahim i Lisenda: "És allí a casa vostra? Potser teniu raó... Tornem-hi!" (p. 448). La importància d'aquesta última intervenció recau, sens dubte, en el possessiu *vostra*, que segella, de forma definitiva, la manca de voluntat del Rabí, despullat d'origens i, en conseqüència, d'identitat. A propòsit d'aquest moment final, Pep Vila és de l'opinió que "la derrota del rabí Ben Amat, la resignació, l'expressió de solitud i d'indefensió dels personatges del drama és potser també un tret de l'art modernista"³⁷⁹. Tot i l'any d'escriptura, el 1935, aquesta afirmació no resulta estranya, ja que Palol sembla fonamentar aquest personatge en els cànons estètics del Modernisme per tal d'erigir-lo dins l'obra com una contrafigura de l'artista i de l'intel·lectual modernista, un personatge, en definitiva, que planteja una problemàtica personal: la lluita entre l'ideal i la realitat.

³⁷⁸ Pep Vila confessa que "algun moment he pensat si el protagonista de *Jueus* és com un nou Job que critica la justícia divina, que s'interroga pel seu càstig, que traspasa un etern pecat que va de pares a fills." PALOL, Miquel de. *Jueus*. Estudi, edició i notes a cura de Pep Vila: p. 23.

³⁷⁹ *Ibidem*: p. 22.

5. Conclusió: “De poeta de Girona a comediògraf de punta”³⁸⁰

Parlar de Miquel de Palol és parlar, certament, de la vida d’un poeta, d’un narrador, d’un novel·lista, d’un assagista, però també d’un dramaturg. Perquè, tot i que els seus coetanis el reconeixien, en essència, com a poeta –i ell, a jutjar pels testimonis familiars, s’hi sentia– es va lliurar amb passió al projecte teatral que aconseguí d’ordir fins al punt de recordar aquesta etapa damunt les taules escèniques com “una de les meves ambicions més grans.”³⁸¹

En poques biografies es concentra, doncs, un perfil literari tan polifacètic, malgrat que en l’actualitat, gairebé submergit en l’oblit, ben llunyana queda l’empremta que aconseguí de marcar amb més o menys fortuna durant l’etapa en la qual es dedicà gairebé per complet a la literatura. Als trenta-cinc anys, en casar-se, i més tard com a patriarca d’una família de quatre fills, hagué de relegar per al temps d’oci la seva veritable passió literària. Tot i que en cap faceta del seu particular poliedre vital acabà de reeixir del tot, almenys públicament, fos per tarannà personal o per manca de tenacitat, sí que és cert que, repassant la seva trajectòria de joventut, sorprèn que intentés fer-se un lloc –fins a dues vegades– dins el cercle de la intel·lectualitat de la capital catalana i tornés a Girona acceptant la derrota amb resignació.

El teatre i sobretot els èxits aconseguits amb les tres peces de saló que configuren el gruix del seu corpus dramàtic li feren creure per uns anys que podia amanyagar l’èxit amb els dits. A partir de *El clavell roig*, però, els vents favorables se li giraren en contra i hagué de conformar-se en oferir tan sols alguna lectura dramàtica per al públic de la seva ciutat natal. A jutjar per les crítiques aparegudes a la premsa de l’època, no deixa de ser interessant de remarcar com una carrera que molts dels crítics auguraven com el principi d’una trajectòria esplendorosa, s’apagués de cop i volta, segurament a mercè de les circumstàncies personals i polítiques del moment, però sobretot del caràcter del mateix autor. I és que, de fet, a *Girona i jo* Palol admet que “a mi, els fracassos m’acovardeixen. No sé sobreposar-me i emprendre-ho de nou: abandono.”³⁸²

³⁸⁰ Cita extreta d’una crítica teatral publicada a la revista *Papitu* arran de l’estrena de *l’Enemic amor*. Vegeu pàgina 177 d’aquest treball i KAFASKAS. “Goya.” *Papitu* (1921, 23 de març): p. 184

³⁸¹ PALOL, Miquel de. *Girona i jo*. Edició de Pep Vila: p. 311.

³⁸² *Ibidem*: p. 313.

I tot i que abandonà la tasca dramàtica i es lliurà de ple al projecte polític que la seva ciutat li oferia, tornà a escriure teatre, segurament amb ànsia de clausurar aquest cicle amb una obra de maduresa, una peça que el pas dels anys segellaria com a definitiva. *Jueus*, per tant, deu anys després, corona la seva producció dramàtica, aportant-hi, segurament, el traç de polidesa que més d'un crític trobava a faltar en alguna de les seves peces i, sortint de l'encotillament del saló burgès, proporciona un aire renovat tant en la localització o en el temps històric com en els matisos descriptius dels seus protagonistes.

Es tanca així un cercle que el mateix Palol havia començat amb l'esclat de la primera joventut, quan, al costat de les primeres temptatives amb els versos, intentà de confegir comèdies a corre-cuita per al Círculo de Obreros –a més de pujar a les taules escèniques com a actor- o de presentar algun esbós més reeixit com *Les dugues cartes*. Potser així, resseguint amb cura la seva biografia més personal, hom s'adona que potser l'etiqueta de "poeta" que l'ha acompanyat tota la vida es podria bescanviar encertadament per la de "dramaturg", ja que, si bé no queda clar si s'inicià en la palestra literària confegint primer versos o escenes, el cert és que el teatre poètic que en un inici conreà fa pensar que possiblement ambdues disciplines es donaren de la mà a l'uníson. Queda enrere, en conseqüència, la idea sovint preconcebuda que abans que res Palol s'inicià en la poesia i, més endavant, com a novel·lista o dramaturg.

La troballa dels documents inèdits, abastament descrits i analitzats al llarg d'aquest treball, vénen a engruixir la trajectòria dramàtica de l'autor gironí i a dotar-la de més rellevància, particularment si es té en compte que la seva producció s'emmarca a Girona i lluny, per tant, del radi d'influència de la capital catalana. Barcelona, certament, acollí durant uns anys el teatre palolià amb complaència, però no resultà finalment tan popular com per resistir l'embat d'altres figures dramàtiques com Carles Soldevila o Josep Maria de Sagarra. En conseqüència, Palol hagué d'assumir que la seva etapa d'esplendor teatral, i també d'il·lusió personal, s'havia acabat després d'haver tingut l'oportunitat de fer-se un lloc dins el teatre de gust burgès que caracteritzà bona part de la segona dècada del s. XX.

El present treball, a banda d'intentar resseguir un perfil biogràfic particular i un recorregut literari confegit d'alts i baixos, ha pretès, també, d'oferir al lector actual les obres teatrals completes que es trobaven en un inici escampades entre l'arxiu personal de l'autor, enmig de plec solts de papers de l'empresa Electroquímica Berenguer on treballava o dins de

caixes o carpetes i mesclats amb altres documents. Algunes d'aquestes peces, com *Cadenes* o *Les dugues cartes*, mancades de la separació d'algunes escenes o sense el nom d'uns quants personatges en la capçalera de les intervencions, sembla que romanien a l'espera d'una revisió final per part de l'autor que mai no es produí.

La tasca de la present edició, doncs, ha estat, entre altres, la de polir aquests detalls ortotipogràfics, a banda de transcriure els folis mecanoscrits o escrits a mà i atapeïts d'una lletra menuda i compacte o el de contrastar, si existien, les diferents còpies d'una mateixa obra i apuntar-ne les divergències. A més, i com a puntal principal, s'ha intentat de modernitzar l'ortografia, sense traïr en cap cas els girs col·loquials o dialèctics, els castellanismes o les deformacions populars. S'ha pretès, doncs, fixar el text per fer-lo llegible des de l'actualitat, però sense perdre l'essència fonètica que impregnava el text primigeni. No s'ha volgut perdre de vista que aquestes peces teatrals foren confegides per a la dicció escènica i ajustar excessivament la pronominalització o la conjugació d'alguns verbs, així com el lèxic o l'adjectivació, hauria restat, de ben segur, viva a les peces dramàtiques. En conseqüència, l'objectiu primordial d'aquesta edició ha estat la d'integrar i homogeneïtzar els trets propis de l'escriptura prefabriana que més sobresortien i que, a primera vista, feien grinyolar una lectura contemporània del text, sense traïr, però, l'essència de la dicció paloliana.

Palol no fou un seguidor fidel de les normes de Fabra i anà incorporant les novetats ortogràfiques a còpia que els anys passaren. Adherit, primer, al moviment modernista, adoptà el simbolisme i el parnassianisme de moda a Europa en un intent de construir una literatura en català moderna i europea i, tot i coincidir des que inicià la seva activitat literària a finals del segle XIX amb les primeres aportacions de Pompeu Fabra³⁸³, des de la modernització i reforma ortogràfica del català a la revista *Avenç* (1889-1893) fins a la publicació de les normes ortogràfiques de 1913, no seguí de forma regular, en els anys vint -que és quan se situen la majoria d'obres teatrals de l'autor-, la normativa fabriana prescriptiva. En conclusió, les vacil·lacions ortogràfiques puntegen els textos i posen de manifest una escriptura insegura, sembrada de dubtes. En general, però, Palol va anar polint l'escriptura al llarg dels anys vint i trenta i ja amb la redacció de *Jueus* s'esmenen bona part de les vacil·lacions que l'havien acompanyat amb anterioritat.

³⁸³En la biblioteca particular de l'autor es conserva un exemplar del *Diccionari general de la llengua catalana* de Pompeu Fabra de 1932. No hi ha cap volum, però del *Diccionari ortogràfic* de 1917.

L'esclat de la Guerra Civil truncà dràsticament la seva particular ànsia de professionalitzar-se; més aviat, la seva ànsia pública, la de ser reconegut o, fins i tot, popular. I, a redós d'un ambient familiar i gairebé anònim, seguí escrivint per voluntat personal, però sense ambició de publicar i només ja al final de la seva vida, a punt de complir els vuitanta anys, s'atreví a alinear els seus records de joventut a *Girona i jo*, una part de les seves memòries que malauradament no va veure publicades. Enrere quedaren trenta anys de creació inèdita, majoritàriament poemes i alguna narració inacabada. Cap obra de teatre, però, ni tan sols un esborrany. Segurament perquè sabia que l'opressió franquista del moment hagués fet inviable qualsevol estrena i, coneixedor que la popularitat intrínseca al gènere era incompatible amb l'escriptura solitària, acabà per enterrar definitivament la seva faceta dramàtica.

Bibliografia

1. Sobre el teatre de l'època

“Conversa amb en Miquel Rojas. Sobre el públic de melodrama.” *El Teatre Català*, núm. 174 (1915, 26 de juny): p. 422.

“*El teatre a Barcelona.*” *L'Avenç*, núm. 11 (1892, novembre): p. 325.

“El Teatre Català i els seus enemics. Una aclaració. La conferència de l'Iglésias.” *La Escena Catalana*, núm. 298 (1912, 22 de juny): p. 3-5.

“La conferència de l'Iglésias.” *La Escena Catalana*, núm. 298 (1912, 22 de juny): p. 3-5 dins GALLÉN, Enric. “El Teatre” dins RIQUER, Martí de., Antoni COMAS i Joaquim MOLAS. *Història de la literatura catalana* (vol. 8). Barcelona: Ariel, 1986: p. 391.

“La situació del teatre a Barcelona, IV.” *La Nova Revista*, núm. 5 (maig, 1927): p. 48, dins GALLÉN, Enric. *Història de la literatura catalana* (vol. 9): p. 445

ALBERTÍ, Xavier i Eduard MOLNER. “Per què no en sabem res?” *El Paral·lel, 1894-1939: Barcelona i l'espectacle de la modernitat*. Barcelona: Diputació de Barcelona, 2012: p. 21-22.

ANÒNIM. “Josep Canals: Breus dades biogràfiques”, *El Consueta*, núm. 22 (1935, 20 d'octubre): p. 9-12.

ARÉVALO Cortès, JUST. *La cultura de masses a la Barcelona del nou-cents*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2002.

ARTÍS, Andreu A. “A propòsit d'una obra de Deval. La qualitat del públic”, *Mirador*, núm. 267 (1934, 15 de març): p. 5.

ARTÍS, Avel·lí. “La subvenció de la Generalitat. I si provéssim de no divagar més?”, *Mirador*, 262, 8-II-1934.

AULET, Jaume. *Josep Carner i els orígens del Noucentisme*. Barcelona: Curial, 1992.

BACARDIT, Ramon. *Epistolari de l'empresa del Teatre Romea, 1888-1909. Edició i estudi*. Tesi de llicenciatura inèdita. Universitat de Barcelona, 1994: p. 100.

BADENAS, Miquel. *El Paral·lel, història d'un mite. Un barri de diversió i d'espectacles a Barcelona*. Lleida: Pagès Editors, 1998.

BATLLE I JORDI, Carles. *Adrià Gual (1891-1902): Per un teatre simbolista*. Barcelona: Curial, 2001.

BELLPUIG [Joan Torrendell]. “Teatre Municipal Català. D. Àngel Guimerà.” *La Veu de Catalunya* (1907, 9 de febrer).

BERNAT I DURAN, Josep. “Públic.” *Teatre Català (instal·lat en el de Romea). Temporada de 1898 á 99. Empresa. Autors. Decorat. Públich. Estudi*. Barcelona: Francesc Badia,

1899: p. 57-58 dins CASACUBERTA, Margarida, Francesc FOGUET, Enric GALLÉN i Miquel M. GIBERT. *El debat teatral a Catalunya: Antologia de textos de teoria i crítica dramàtiques: Del Modernisme a la Guerra Civil*: p. 20.

BROSSA ROGER, Joan. “El teatre Nacional de Noruega”, *Catalònia*, núm. 17 (1898, 31 d’octubre): p. 261-263.

CABAÑAS GUEVARA, Luis [pseudònim de Rafael Moragas i Màrius Aguilar]. *Biografía del Paralelo*. Barcelona: Memphis, 1945: p. 90-91.

CALVET, Agustí. “Aspectos locales. La incómoda comodidad.” *La Vanguardia* (1919, 16 d’abril).

CAPDEVILA, Carles. “Punts de vista. De teatre català.” *Mirador*, núm. 163 (1932, 17 de març): p. 5.

CAPDEVILA, Carles. “Dues preguntes. ¿A què atribuíu la crisi del teatre català? ¿Què caldria fer per tal de redreçar-lo?” *La Humanitat* (1933, 24 de desembre).

CAPDEVILA, Carles. “Punts de vista (El teatre d’aficionats). De teatre català.” *Mirador*, núm. 260 (1934, 25 de gener): p. 5 i 8.

CARNER, Josep. “A propòsit de Maeterlinck.” *Universitat Catalana*, núm. 5-7 (1901, març-abril): p. 68-70, 84-85 i 103-105.

CARNER, Josep. “A propòsit de Maeterlinck.” *Universitat catalana*, núm. 7 (1901, maig) 1901: p. 105 recollit per Loreto BUSQUETS dins *Estudis inèdits i dispersos de Josep Carner (1898-1903)*, vol. II, Barcelona, 1984: p. 127.

CARNER, Josep. “Ibsen i Tolstoi.” *Universitat Catalana*, núm. 13 (1901, novembre): p. 196.

CARNER, Josep. “La joventut i el Teatre Municipal.” *La Veu de Catalunya* (1907, 16 de novembre: edició del vespre).

CARNER, Josep. “Lletra a D. Narcís Oller.” *Empori*, núm. 7 (1908, gener): p. 5-7.

CARNER, Josep. *Teatràlia*, núm. 16 (1908, 30 de novembre): p. 177-178

CASACUBERTA, Margarida. *Santiago Rusiñol i el teatre per dins*. Barcelona: Institut del Teatre, Diputació de Barcelona: 1999.

CASACUBERTA, Margarida. “La fortuna d’Ibsen a la Catalunya dels anys vint.” *Professor Joaquim Molas. Memòria, escriptura, història*. Barcelona: Publicacions Universitat de Barcelona, 2003: p. 285-299.

CASACUBERTA, Margarida, Francesc FOGUET, Enric GALLÉN i Miquel M. GIBERT. *El debat teatral a Catalunya: Antologia de textos de teoria i crítica dramàtiques: Del*

- Modernisme a la Guerra Civil*. Barcelona: Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, 2011.
- CASACUBERTA, Margarida. «“Sols la revolta salva.” Sobre el ruralisme de Pous i Pagès.» *L’Avenç*, núm. 379 (2012, maig): p. 32-40.
- CASELLAS, Raimon. “*La Intrusa*. Drama de Mauricio Maeterlinck.” *La Vanguardia* (1893, 8 de setembre).
- CASTELLANOS, Jordi. *El modernisme. Selecció de Textos*. Barcelona: Les Naus d’Empúries, 1988.
- COCA, Jordi, Enric GALLÉN i Anna VÀZQUEZ. *La Generalitat republicana i el teatre (1931-1939): Legislació*. Barcelona: Publicacions de l’Institut del Teatre, 1982: p. 13-14.
- CORTADA, Alexandre. “El teatre a Barcelona.” *L’Avenç*, núm. 9 (1892, setembre): p. 276-281.
- CORTADA, Alexandre. “El teatre a Barcelona.” *L’Avenç*, núm. 11 (1892, novembre): p. 325-331.
- CORTADA, Alexandre. “*El nou autonomisme català*.” *L’Avenç*, núm. 9 (1893, 15 de maig): p. 129-135.
- CORTÈS, Joan. “De Pitarra al pitarrisme.” *Mirador*, núm. 154 (1932, 14 de gener): p. 5.
- CORTÈS, Joan. “Fi de temporada.” *Mirador*, núm. 169 (1932, 28 d’abril): p. 5
- CORTÈS, Joan. “Del teatre oficial. Reflexions sobre el repertori.” *Mirador*, núm. 339 (1935, 15 d’agost): p. 5.
- CURET, Francesc. “El Sindicat d’Autors Dramàtics Catalans.” *El Teatre Català*, núm.1 (1912, 29 de febrer): p. 4-7.
- CURET, Francesc. “La Mancomunitat i el teatre català.” *El Teatre Català*, núm. 252 (1916, 23 de desembre): p. 431.
- CURET, Francisco. *El arte dramático en el resurgir de Cataluña*. Barcelona: Minerva, 1917.
- CURET, Francesc. *Història del Teatre Català*. Barcelona: Aedos, 1967.
- ESQUERRA, Ramon. “Jean Giraudoux. Un assaig” dins *Lectures europees*. Edició a cura de Teresa Iribarren i Donadeu. Berga: L’Albí, 2006: p. 93.
- FÀBREGAS, Xavier. *Aproximació a la història del teatre català modern*. Barcelona: Curial, 1972.
- FÀBREGAS, Xavier. *Història del Teatre Català*. Barcelona: Editorial Millà, 1978.
- FREIXENET [Jaume Passarell]. “Parlant amb en Sugrañes.” *Mirador*, núm. 35 (1929, 26 de setembre).

FRIMAN [Jaume Brossa]. “Un enemic del poble.” *L’Avenç*, núm. 8 (1893, 30 d’abril): p. 120.

GALÍ, Alexandre. “Música, teatre i cinema.” *Històries de les institucions del moviment cultural a Catalunya 1900-1936* (Llibre XII). Barcelona: Fundació Alexandre Galí, 1984: p. 279.

GALLÉN, Enric. “El teatre”. dins RIQUER, Martí de., Antoni COMAS i Joaquim MOLAS. *Història de la literatura catalana* (vol. 8). Barcelona: Ariel, 1986: p. 379-448.

GALLÉN, Enric. “El teatre”. dins RIQUER, Martí de., Antoni COMAS i Joaquim MOLAS. *Història de la literatura catalana* (vol. 9). Barcelona: Ariel, 1986: p. 413-462.

GALLÉN, Enric. «“Enquesta sobre’l teatre en vers” a *Teatràlia* (1908-1909): estudi i edició.» *Estudis Romànics*, núm. 31 (2009): p. 183.

GASSOL, Ventura. “Una rèplica de Ventura Gassol a Josep M. de Sagarra.” *La Veu de Catalunya* (1927, 16 de gener).

GAZIEL [Agustí Calvet]. “En la muerte de Ignacio Iglésias. Toda una época.” *La Vanguardia* (1928, 12 d’octubre).

Generalitat de Catalunya: L’obra de cultura. Barcelona: Tipografia Occitània, 1932: p. 243.

GUAL, Adrià. “Una enquesa. Teatre Municipal Català.” *La Veu de Catalunya* (1907, 13 de febrer: edició de matí i vespre).

GUAL, Adrià. “Els petits cenacles.” *La Revista*, núm. 191-192 (1923, setembre): p. 158-160.

GUAL, Adrià. *Mitja vida de teatre: Memòries*. Barcelona, Aedos, 1960: p. 271.

GUANSÉ, Domènec. “Traduccions.” *Mirador*, núm. 95 (1930, 27 de novembre).

GUANSÉ, Domènec. “Teatre. Les darrereres novetats teatrals.” *La Publicitat* (1932, 22 de novembre).

GUANSÉ, Domènec. “Pròleg” dins *Obres Completes*[de] *Carles Soldevila*. Barcelona: Selecta, 1967: p. 17 i 23.

GUSTÀ, Marina. *Els inicis ideològics i literaris de Josep Pla*. Barcelona: Curial, 1995.

IGLÉSIAS, Ignasi. “L’evolució teatral.” *Lo Teatre Regional*, núm. 45 (1892, 17 de desembre): p. 102; núm. 49 (1893, 14 de gener): p. 1-2; núm. 52 (1893, 4 de febrer): p. 1-2

IGLÉSIAS, Ignasi. “Influència de la literatura dramàtica en l’esperit nacional.” *Lo Somatent* (1897, 3, 5, i 6 d’abril).

KAFASKAS. “Goya.” *Papitu* (1921, 23 de març): p. 184.

- LÓPEZ PICÓ, Josep M. *Teatràlia*, núm. 16 (1908, 30 de novembre): p. 72
- MAETERLINCK, Maurice. *Quatre variacions sobre la mort: La intrusa, Els cecs, Interior, La mort de Tintagiles*. Versió catalana de Jordi Coca. Barcelona: Edicions del Mall, 1984.
- MARAGALL, Joan. *Obres completes* (volum 1). Barcelona: Editorial Selecta, 1981: p. 871-872.
- MARFANY, Joan Lluís. "Pròleg" dins BROSSA, Jaume. *Regeneracionisme i Modernisme*, Barcelona: Edicions 62, 1969: p. 5-12.
- MARFANY; Joan Lluís. *Cultura i societat: els inicis del Modernisme a Catalunya*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 1985.
- MASSÓ I TORRENTS, Jaume. "An en Rossinyol." *L'Avenç* (1893, 15 de setembre).
- MESTRES, Apel·les. "El Teatre Municipal. Parlant amb..." *El Poble Català* (1907, 9 de setembre).
- MILLÀS-RAURELL, Josep M. "Temes teatrals." *La Revista* (1928, gener-juny): p. 24-30
- MONTOLIU, Manuel de. "Lletres catalanes. Llatinisme." *El Poble Català* (1906, 9 de desembre).
- OLIVER, Joan. "Cap de setmana. Teatre." *Meridià*, núm. 3 (1938, 28 de gener): p. 1.
- ORS, Eugeni, d'. "Teatre català. Altra carta de l'Ors." *La Veu de Catalunya* (1908, 23 d'octubre).
- PASSARELL, Jaume. "La degeneració del vodevil." *Mirador*, núm. 95, (1930, 27 de novembre).
- PASSARELL, Jaume. "Els còmics castellans i els nostres." *Mirador*, núm. 231 (1933, 6 de juliol).
- PIULA, Joseph [Josep Pous i Pagès]. "El teatro actual. III. Teatro català. II." *Catalunya Artística*, núm. 107 (1902, 3 de juliol): p. 426-427.
- PLANA, Alejandro. "La protección al Teatro Catalán. Por la dignidad de la escena." *La Vanguardia* (1935, 21 de juliol).
- PLANA, Alexandre. *Teoria i crítica del teatre*. Edició a cura de Iolanda Pelegrí. Barcelona: Publicacions de l'Institut del Teatre i Edicions 62, 1976.
- RUSIÑOL, Santiago. "La bona gent." *Obres Completes* (vol. 1). Barcelona: Editorial Selecta, 1973.
- RUSIÑOL, Santiago. "El teatre per dins." *Obres Completes* (vol. 2). Barcelona: Selecta, 1976, p. 588-603.
- SAGARRA, Josep M. de. "Teatre, poesia i realitat." *La Mà Trencada*, núm. 2 (1924, 20 de novembre).

SALA VALLDAURA, Josep M. *Història del teatre a Catalunya*. Vic: Eumo Editorial, 2006

SOLDEVILA, Carles. "El teatre. La situació del teatre a Barcelona. IV. Els autors." *La Nova Revista*, núm. 5 (1927, maig): p. 46-50.

SOLDEVILA, Carles. "Present i esdevenidor del teatre català." *Mirador*, núm. 75 (1930, 3 de juliol).

SOLDEVILA, Carles. *Fanny*. Barcelona: Editorial Selecta, 1930.

SOLDEVILA, Carles. "Algunes reflexions sobre el teatre." *Revista de Catalunya*, núm. 14 (1931, agost): p. 97-106.

SOLDEVILA, Carles. "Als catalans els agrada de debò el teatre català?" *Mirador*, núm. 163 (1932, 17 de març).

SOLDEVILA, Carles. "El temps ens ho dirà." *La Publicitat* (1932, 17 de novembre).

SOLDEVILA, Carles. *Civilitzats, tanmateix dins Teatre*. Barcelona: Edicions 62, 1980.

TINTORER, Emili. "Crítica. El teatre català": p. 17 dins de BATLLE I JORDÀ, Carles. *Adrià Gual (1891-1902): Per un teatre simbolista*. Barcelona: Curial, 2001: p. 58.

URQUIJO, Rafael de. "La política y en el Teatro Catalán." *Un teatro que muere*. Madrid, Librería Fernando Fe, 1911: p. 40-41 dins CASACUBERTA, Margarida, Francesc FOGUET, Enric GALLÉN i Miquel M. GIBERT. *El debat teatral a Catalunya: Antologia de textos de teoria i crítica dramàtiques: Del Modernisme a la Guerra Civil*: p. 29.

VINYES, Ramon. "Com veig avui l'Ignasi Iglésias." *Anuari de la Institució del Teatre. Curs 1936-1937*. Barcelona: Institució del Teatre de la Generalitat de Catalunya, 1937: p. 80-85.

VINYES, Ramon. "Conferència feta a l'Ateneu Polytechnicum el 9 d'agost de 1929." *Teatre modern*. Barcelona: Associació Obrera de Teatre, s.d. dins FÀBREGAS, Xavier. *Història del teatre català*: p. 241-242.

WORK [Ramon Vinyes]. "Teló enlaire. Companyies castellanés a Barcelona." *L'Esquella de la Torratxa*, núm. 2816 (1933, 30 de juny).

XARAU [Santiago Rusiñol]. "Glosari." *L'Esquella de la Torratxa*, núm. 1512 (1907, 20 de desembre): p. 821.

XÈNIUS [Eugeni d'Ors]. "Glosari. L'I." *La Veu de Catalunya* (1907, 14 de desembre).

YATES, Alan. *Una generació sense novel·la?* 3a ed. Barcelona: Edicions 62, 1984.

YXART, José. "Nuevas direcciones dramáticas. En el extranjero." *El Arte Escénico en España* (vol. 1). Barcelona: La Vanguardia, 1894: p. 241-255.

2. Sobre la literatura a la Girona de l'època

“Afany i propòsits.” *L'Enderroch*, núm. 1 (1902, 2 de febrer).

“Discurs del President del Jurat D. Ignasi Iglésias.” *Consistori dels Jocs Florals de Girona. Llibre que conté les composicions premiades en la festa de l'any MCMXII, desè de la seva fundació*. Girona: Impremta Dalmau Carles i Comp, 1913: p. 15-20 dins “Els nostres Jocs Florals.” *Fulles de la Joventut Nacionalista. Suplement a El Gironès*, núm. 1 (1921): s.p. dins CASACUBERTA, Margarida. *Jocs Florals de Girona (1902-1935)*. Girona: CCG Edicions, 2010: p. 109.

BARNOSELL, Genís. *Girona, 1833-1874. Una ciutat en transformació*. Girona: Diputació de Girona i Ajuntament de Girona, 2015.

CASACUBERTA, Margarida. *Els Jocs Florals de Girona (1902-1935)*. Girona: CCG Edicions, 2010.

CASTELLANOS, Jordi. “Girona, la morta: els reïssos d'un mite.” *Literatura, vides, ciutats*. Barcelona: Edicions 62, 1997: p. 111-136.

COSTA, Lluís. “Estudi introductori.” *Joan Vinyas i Comas: Memòries d'un gironí*. Girona: Col·legi de Periodistes de Catalunya. Demarcació de Girona, 2002.

FULCARÀ, M. Dolors. *Girona i el Modernisme*. Girona: Instituto de Estudios Gerundenses, 1976.

GRANELL, Glòria. *Prudenci Bertrana: els primers passos de l'artista*. Girona: Ajuntament de Girona, 2003.

3. Sobre Miquel de Palol

A. M. “Cartes de Maragall i de Costa i Llobera a Miquel de Palol.” *Serra d'Or*, núm. 115 (1969, abril): p. 56-68

BOU, Enric (director). “Miquel de Palol.” *Nou diccionari 62 de la literatura catalana*. Barcelona: Edicions 62, 2000: p. 537-538.

CABRUJA, Agustí. *Polítics i escriptors gironins durant la segona República: Anècdotes i records*. Girona: Ajuntament de Salt i Diputació de Girona, 1987.

CASTELLANOS, Jordi. *Raimon Casellas i el Modernisme* (vol. 1). Barcelona: Curial i Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1983: p. 33.

CASTELLANOS, Jordi *et alter*. “Miquel de Palol. Cent anys.” Número extraordinari de la *Revista de Girona* sobre l'autor, núm. 112 (1985).

CASTELLANOS, Jordi. “La novel·la modernista: simbolisme i decadentisme.” *Història de la Literatura Catalana* (Part moderna, volum 8). Barcelona: Ariel, 1986, p. 537-542.

CORIOLA. “Miquel de Palol: un poeta colgat pel silenci.” *Presència*, núm. 155 (1968, 22 de juny): p. 8-9;

FABRELLAS, Esther. *Miquel de Palol i la premsa: seguint les passes oblidades (1897-1909)*. Treball de recerca de doctorat, inèdit. Universitat de Girona, 2008.

FABRELLAS, Esther. *Miquel de Palol: un intel·lectual oblidat (1910-1930)*. Tesi doctoral, inèdita. Universitat de Granada, 2014.

NAVARRO I SANTAEL·LÀLIA, Josep. “Miquel de Palol, poeta simbolista” dins CASTELLANOS, Jordi *et alter*. “Miquel de Palol. Cent anys.” Número extraordinari de la *Revista de Girona* sobre l’ autor, núm. 112 (1985): p. 25-29.

PALOL, Miquel de. *Girona i jo*. Barcelona: Pòrtic, 1972.

PALOL, Miquel de. *Obra poètica*. Edició a cura de Pere Rovira. Barcelona: Columna, 1985.

PALOL, Miquel de. *Camí de llum*. Estudi introductori d’ Alan Yates. El Garbell. Barcelona: Edicions 62, 1989.

PALOL IFELIP, Miquel de. *Poemas galantes*. Selección, traducción y prólogo de Francisco Fortuny. Málaga: Centro de Ediciones de la Diputación Provincial de Málaga, 2004.

PALOL, Miquel de. *Camí de llum*. Introducció i edició a cura de Iolanda Vila i Serra. Girona: CCG Edicions, 2009.

PALOL, Miquel de. *Girona i jo*. Edició de Pep Vila. Girona: CCG Edicions, 2010.

PALOL, Pere de. “Pròleg.” *Girona i jo*. Barcelona: Pòrtic, 1972.

PALOL, Pere de. “Pròleg.” *Girona i jo*. Edició de Pep Vila. Girona: CCG Edicions, 2010.

ROVIRA, Pere. “En el centenari del poeta Miquel de Palol.” *Serra d’Or*, núm. 310-311 (1985, juliol – agost): p. 53-54.

4. Sobre el teatre de Miquel de Palol

HINA, Horst. “*Société et langage dans le théâtre de salon. À la découverte de l’oeuvre dramatique de Miquel de Palol.*” *Estudios Escénicos*, núm. 14 (1971): p. 19-39.

HINA, Horst. [Traducció del francès per Víctor Obiols] “L’obra dramàtica de Miquel de Palol” dins CASTELLANOS, Jordi *et alter*. “Miquel de Palol. Cent anys.” Número extraordinari de la *Revista de Girona* sobre l’ autor, núm. 112 (1985): p. 36-39

PALOL, Miquel de. “Diàleg d’ensomni.” *El Poble Català* (1907, 26 d’agost).

- PALOL, Miquel de. *L'enemic amor*. Girona: Impremta Masó, 1921.
- PALOL, Miquel de. *Senyoreta Enigma*. Girona: Impremta Masó, 1921.
- PALOL, Miquel de. "Les petites tragèdies." *Revista del Centre de Lectura de Reus* (vol. 1), 1923.
- PALOL, Miquel de. *El clavell roig* [inèdit, mecanoscrit]. Arxiu Històric de Girona: 1925.
- PALOL, Miquel de. *Jueus*. Estudi, edició i notes a cura de Pep Vila. Girona: CCG Edicions, 2005.
- ROURE, N. *Diario de Gerona* (1906, 12 d'octubre).

5. Recull de publicacions periòdiques que es van fer ressò de l'obra teatral paloliana

1910:

La Escena Catalana, núm. 179 (1910, 12 de març): p. 7.

1911:

La Escena Catalana, núm. 234 (1911, 1 d'abril): p. 5.

Gent Nova, núm. 503(1911, 15 de juliol): p. 4

La Escena Catalana, núm. 265 (1911, 4 de novembre): p. 6.

La Escena Catalana, núm. 267 (1911, 18 de novembre): p. 7.

1914:

Diario de Gerona (1914, 25 de març): p. 6.

El Autonomista (1914, 29 de març): p. 2.

Diario de Gerona (1914, 31 de març): p. 13.

1919:

La Revista, núm. 93 (1919, 1 d'agost): p. 230.

1920:

Alt Empordà (1920, 3 d'abril): p. 1.

La Vanguardia (1920, 8 d'abril): p. 13.

L'Esquella de la Torratxa, núm. 2144 (1920, 9 d'abril): p. 187.

Alt Empordà (1920, 10 d'abril): p. 3.

La Veu de l'Empordà (1920, 10 d'abril): p. 4.
Diario de Gerona (1920, 11 d'abril): p. 6.
DESCLOT, Joan. "Al principal. Companyia Daví-Vila." *Empordà Federal* (1920, 17 d'abril): p. 2.
Diario de Gerona (1920, 16 de maig): p. 7.
"Crónica." *El Autonomista* (1920, 17 de maig): p. 2.
Diario de Gerona (1920, 1 de juny): p. 4.
X. "Senyoreta Enigma." *El Autonomista* (1920, 4 de juny): p. 1
J. P. "Senyoreta Enigma." *Diario de Gerona* (1920, 5 de juny): p. 2.
"De teatre." *La Comarca* (1920, 19 de juny): p. 290-291.
Diario de Gerona (1920, 24 de juny): p. 2.
La Comarca (1920, 26 de juny): p. 304.
Diario de Gerona (1920, 19 de setembre): p. 3.
Diario de Gerona (1920, 24 de novembre): p. 5.
Diario de Gerona (1920, 2 de desembre): p. 4.

1921:

Alt Empordà (1921, 22 de gener): p. 3.
La Comarca (1921, 22 de gener): p. 30.
Diario de Gerona (1921, 25 de gener): p. 4.
El Autonomista (1921, 26 de gener): p. 2.
Baix Penadès, núm. 777 (1921, 5 de febrer): p. 3.
La Publicidad (1921, 4 de març): p. 3
La Vanguardia (1921, 4 de març): p. 17.
Diario de Gerona (1921, 8 de març): p. 3.
La Publicidad (1921, 8 de març): p. 5
La Vanguardia (1921, 8 de març): p. 11.
La Vanguardia (1921, 10 de març): p. 9.
BERTRANA, Prudenci. "*L'enemic amor*, comedia en tres actos de Miguel de Palol." *La Publicidad* (1921, 12 de març): p. 3
La Vanguardia (1921, 12 de març): p. 15.
Diario de Gerona (1921, 13 de març): p. 5.
"Crónica." *El Autonomista* (1921, 14 de març): p. 1.

BERTRAN I PIJOAN, Lluís. “L’*enemic amor*, còmedia en tres actes d’En Miquel de Palol.”
La Veu de Catalunya (1921, 15 de març): p. 9.
La Vanguardia (1921, 17 de març): p. 18.
A. C. «La “Senyoreta Enigma”, de Miquel de Palol; “Bon amor no vol cadenes”, d’E. Lluelles; “El pes del fruit”, de P. Cavallé. *La Publicidad* (1921, 18 de març): p. 4.
Diario de Gerona (1921, 18 de març): p. 4.
A. C. «La “Senyoreta Enigma”, de Miquel de Palol; “Bon amor no vol cadenes”, d’E. Lluelles; “El pes del fruit”, de P. Cavallé.» *La Publicidad* (1921, 19 de març): p. 3.
Alt Empordà (1921, 19 de març): p. 2.
G. PLA, Lluís. “Resposta a en Lluís Bertran i Pijoan.” *Diario de Gerona* (1921, 22 de març): p. 1-2.
KATASQUES. “Goya.” *Papitu*, núm. 628 (1921, 30 de març): p. 198.
D’Ací d’allà, núm. 3 (1921, març): p. 237.
Diario de Gerona (1921, 22 d’abril): p. 2.
El Autonomista (1921, 29 d’abril): p. 2.
D’ací d’allà, núm. 4 (1921, abril): p. 316.
Diario de Gerona (1921, 11 de juny): p. 6.
Alt Empordà (1921, 9 de juliol): p. 2.
Empordà Federal (1921, 9 de juliol): p. 2.
La Veu de l’Empordà (1921, 9 de juliol): p. 5.
El Autonomista (1921, 11 de juliol): p. 2.
«“L’*enemic amor*” a Figueres.» *El Autonomista* (1921, juliol): p. 211.
La Vanguardia (1921, 28 de setembre): p. 8
Diario de Gerona (1921, 27 d’octubre): p. 5.
La Vanguardia (1921, 1 de novembre): p. 15.
“De la región.” *La Publicidad* (1921, 1 de novembre 1921): p. 4.
Revista del Centre de Lectura de Reus, núm. 43 (1921, novembre): p. 352.
D’ací d’allà, núm. de Nadal (1921, desembre): p. 980.

1923:

Diario de Gerona (1923, 14 de novembre): p. 5.

1925:

La Vanguardia (1925, 11 d’agost): p. 14.

Diario de Gerona (1925, 7 d'octubre): p. 6.

Diario de Gerona (1925, 8 d'octubre): p. 6.

Diario de Gerona (1925, 10 d'octubre): p. 5.

Diario de Gerona (1925, 11 d'octubre): p. 7.

1926:

“Més teatre català.” *El Borinot*, núm. 140 (1926, 29 de juliol): p. 4.

Diario de Gerona (1926, 2 de setembre): p. 4.

1927:

Diario de Gerona (1927, 4 de maig): p. 5.

La Vanguardia (1927, 4 de maig): p. 24.

La Vanguardia (1927, 2 de juny): p. 17.

Diario de Gerona (1927, 9 de juny): p. 5.

1930:

La Vanguardia (1930, 18 de febrer): p. 32.

L'Esquella de la Torratxa, núm. 2647 (1930, 21 de març): p. 207.

1933:

Empordà Federal (1933, 4 de març): p. 2.

1934:

Diario de Gerona (1934, 23 de març): p. 1.

El Autonomista (1934, 23 de març): p. 3.

1935:

Diario de Gerona (1935, 3 de juny): p. 3.

El Autonomista (1935, 3 de juny): p. 3.

El Autonomista (1935, 6 de juny): p. 2

Diario de Gerona (1935, 7 de juny): p. 1

La Vanguardia (1935, 8 de juny): p. 21.

CARRERAS, Pere. “Comentari (Lectura de *Jueus*, drama en tres actes de Miquel de Palol).”

El Autonomista (1935, 14 de juny): p. 1.

“Lectura de Palol.” *El Autonomista*. (1935, 14 de juny): p. 2.

El Autonomista (1935, 27 de juliol): p. 8.

Diario de Gerona (1935, 29 de juliol): p. 4.

1975:

Los Sitios (1975, 11 d’octubre): p. 3

6. Sobre edició de textos

ALCOVER, Mn. Antoni M. i Francesc de B. MOLL. *Diccionari català-valencià-balear*. Palma de Mallorca: Editorial Moll, 1977-1979.

MARTÍNEZ-GIL, Víctor. *L’edició de textos: història i mètode*. Barcelona: Universitat Oberta de Catalunya, 2001.

MARTÍNEZ-GIL, Víctor. “Algunes consideracions sobre l’edició de textos pre-fabrians.” *Els Marges*, núm. 50. (1994, juny): p. 41-63.

PINYOL I TORRENT, Ramon. “L’edició de textos vuitcentistes. Les edicions impreses.” *Anuari Verdaguier*, núm. 16. Vic: Eumo Editorial, 2008: p. 385-398

ORTÍN, Marcel. “Criteris i límits de l’ortografiació en l’edició filològica (amb exemples de la prosa de Josep Carner anterior a les *Normes* de 1913)”. *Anuari Verdaguier*, núm. 16 (2008): p. 399-419.

ROSSICH, Albert. “Criteris d’edició.” *Poesia catalana del barroc. Antologia a cura d’Albert Rossich i Pep Valsalobre*. Bellcaire d’Empordà: Vitel·la, 2006.

