

El teatre de postguerra de Joan Baptista Xuriguera: de la mitohistòria al melodrama

Francesc Foguet i Boreu

Universitat Autònoma de Barcelona



Joan Baptista Xuriguera, al centre de la imatge, amb uns amics als Camps Elisis de Lleida el 1926.

Abandonat l'activisme polític, Joan Baptista Xuriguera es refugià, en la immediata postguerra, en la praxi cultural i en la recerca històrica.¹ Començà, en ple exili occità, una indagació en la història antiga que, de retop, el dugué a escriure diversos textos teatrals sobre els herois de l'antiguitat universal (*Aníbal*, *Lucrècia*, *Níssia*) o específicament catalana (*La reina Margarida*). El guiava la voluntat d'inspiració renaixentista de dotar el teatre català —com havien fet Víctor Balaguer o Àngel Guimerà— d'obres de valor literari i simbòlic amb personatges heroics que protagonitzessin grans gestes i que, a costa del sacrifici, imposessin els designis

individuals al servei de causes gairebé sobrehumanes. Aquesta dramaturgia mitohistòrica, escrita en el vers per excel·lència de Shakespeare (*l'alexandrí*), presenta herois i heroïnes de conducta exemplar que tenen com a denominador comú la lluita contra la tirania i la reafirmació de la seva individualitat enfront del poder.

A partir de la dècada dels seixanta, retornat ja a terra catalana, Xuriguera publicà quatre obres teatrals que, tensesin la corda dramàtica, melodramàtica o còmica, oferien una lectura moral sobre un món en transformació. La dimensió ètica d'aquesta

1. Sobre l'obra teatral anterior, vegeu Josep CAMPS i Francesc FOGUET, «Els pares dels soldats (1937), de Joan Baptista Xuriguera. Edició i estudi», *Llengua & Literatura*, núm. 19 (2008), p. 143-187.

dramatúrgia entronca amb el teatre edificant de postguerra, per bé que aborda problemes morals coetanis, com ara la desintegració familiar (*La ciutat nova*), la legitimitat matrimonial (*La veu del destí*), l'eutanàsia activa (*La joia de morir*) o la consciència del mal (*Don Joan*), amb una obertura de mires més àmplia que el melodrama religiós o moralista coetani. La mateixa intencionalitat deontològica és perceptible en peces de registre costumista que versen sobre la deshumanització (*Capses humanes*) i la volubilitat de les relacions sentimentals (*Hotel París*). Xuriguera devia escriure aquests textos, la major part editats tardanament a la col·lecció Catalunya Teatral de l'editorial Millà, amb la voluntat d'estrenar-los a l'escena professional coetània o, pel cap baix, a l'*amateur*, amb la qual estigué vinculat a través del Foment de l'Espectacle Selecte i Teatre Associació (FESTA) i el Centre Comarcal Lleidatà de Barcelona.

Herois contra la tirania

Aníbal (1947 [1957]) i *Lucrècia* (1958 [1980]) configuren un díptic mitohistòric de temàtica romana. Es tracta de dos poemes dramàtics de tirada clàssica, en tres actes, consagrats a dos herois de l'antiguitat: Aníbal, el capità cartaginès més valerós, i Lucrècia, la dama romana de captivament impecable.² Aníbal i Lucrècia són herois d'integritat provada que resisteixen les temptacions que els allunyarien del deure i que s'enfronten a un poder superior que els avanta en forces i en maldat. La seva exemplaritat consisteix a posar la dignitat individual, en un context de lluites fraticides pel poder, per sobre dels interessos d'Estat, tot reafirmant així la seva llibertat personal.

Aníbal recrea els episodis biogràfics més rellevants de l'heroi cartaginès des de la vigília de la gran marxa vers Roma, d'Empúries estant, fins al seu suïcidi a Bitínia abans de caure en mans

de l'enemic romà, tot passant pels camps de batalla de la península Itàlica. Aníbal, impel·lit a complir el disseny patern, emprèn un combat a mort contra l'imperi romà. Com a fill d'Amílcar i cabdill del poble cartaginès, Aníbal se sent l'escollit per derrotar Roma, fins al punt de sacrificar-ho tot per aconseguir aquest objectiu. Quan té més a prop la victòria, quan fins i tot els esclaus i la plebs romans el reben amb els braços oberts, la ingrata Cartago, minada per lluites, disbauxes i corrupció, el crida perquè es faci càrrec de la defensa de la pàtria, amenaçada per Escipió. El retorn a la seva ciutat és el començament del declivi de l'heroi cartaginès que, quan ja són morts el fill, els germans i els capitans, i Cartago és presa per l'enemic, es mostra encara disposat a lluitar fins al final contra la Roma altiva.

Xuriguera documenta fil per randa les peripècies d'Aníbal en plena Segona Guerra Púnica que conduí a la destrucció de Cartago i, en l'aparat de notes que acompanya l'edició, consigna els nombrosos estudis d'història i fonts primàries llatines consultats, entre els quals destaca la *Història romana*, de Titus Livi. Com Montesquieu, Xuriguera se sent fascinat per l'heroisme d'Aníbal i edifica el poema dramàtic sobre els fonaments de la versemblança històrica. Continuant el llegat de Jacint Verdaguer («Passatge d'Anníbal», cant VII, de *Canigó*) i Víctor Balaguer (*La mort d'Anníbal* dins *Tragèdies*), el general cartaginès permet d'exaltar èpicament les gestes d'un heroi noble, sever en la batalla i afable en la pau, que capitaneja sense defallença el duel a mort entre Cartago i Roma.

Lucrècia dramatitza la tràgica història de l'esposa virtuosa de Colaci que, segons les fonts llatines, fou deshonrada per Sixt Tarquí, el fill gran del rei romà Tarquí el Superb. Seguint el fil dels testimonis clàssics, l'acció comença quan els capitans de l'exèrcit romà, mentre reposen al campament durant el setge de la ciutat d'Ardea, es pregunten, enduts per l'ardor del

2. Indiquem entre parèntesis la data d'escriptura de cada obra, seguida de la data de publicació entre claudàtors.



Coberta de *Lucrecia* (1980), escrita el 1958.

vi, si les dones els són fidels. Colaci elogia les virtuts de Lucrecia i, davant de la incredulitat de Sixt Tarquí, comet l'error de proposar que ho comprovin *in situ* retornant per sorpresa a Roma. La virtuositat de Lucrecia encèn el desig lúbric de Sixt Tarquí que, dos dies després, torna a casa del cosí i ultratja la seva dona. L'afront comès no resta impune. Lucrecia fa cridar el marit i el pare, els reclama venjança i es lleva la vida per purgar el seu honor. Roma es revolta contra la tirania dels Tarquí i deixa de governar-se per una monarquia despòtica i sanguinària per donar pas a una república.

Com a *Aníbal*, el tema de *Lucrecia* és manllevat del llibre primer de la *Història romana*, de Titus Livi i, més secundàriament, del llibre segon d'*Els fastos*, d'Ovidi. Xuriguera també té present el poema «The rapt of Lucretia» de William Shakespeare que, a la manera d'Ovidi, accentua l'erotisme de l'episodi mític. Més dinàmica que *Aníbal*, la peça dedicada a Lucrecia manté la

narrativitat pròpia i la sumptuositat parsimoniosa del poema dramàtic en alexandrins. L'episodi de la violació de Lucrecia centra l'atenció en la voluptuosa passió cega de Sixt Tarquí, en el temor de l'heroïna que percep la cobejança del fill del rei i en la seva desesperació un cop comès el crim. En paral·lel, transcorre la trama de la conspiració de Brutus contra la tirania de Tarquí que pren volada amb l'ultratge comès a Lucrecia. La immolació tràgica de l'heroïna repara l'honor perdut i crida a la venjança. La trama amorosa i la política s'enllacen perfectament: la derrota dels Tarquí rescabalarà el crim i deslliurarà Roma de reis i tirans.

Heroïnes involuntàries

L'atracció pels personatges històrics col·laterals, malaurats i desacreditats per les fonts historiogràfiques, estimulà Xuriguera a aprofundir teatralment en dues «heroïnes involuntàries»: la reina Níssia, la dona del rei Candaules de Lídia (regnat de l'Àsia Menor al segle VII aC), a *Níssia* (1957, inèdita), i la reina Margarida, darrera representant de la dinastia catalana, a *La reina Margarida* (1964 [1967]). No s'interessà tant per mantenir la fidelitat als fets històrics de què deriven, envers els quals es permet llicències notables, sinó per restituir l'honorabilitat i demostrar la innocència de dues heroïnes maltractades o incompreses per la història.

Níssia parteix de l'episodi, transmès pels historiadors antics, de l'assassinat del rei Candaules que, envanit per la bellesa de la seva esposa, la mostra nua al favorit Gígès (Gissès en l'obra). Níssia, indignada, exigeix la mort del seu marit per reparar l'ultratge i recuperar l'honor. L'acció de *Níssia* comença amb l'arribada a palau de l'exèrcit lidi, capitanejat pel general Gissès, després d'haver vençut els cimerians. Candaules comet la ignomínia de descobrir a Gissès, home pervers i sanguinari, el cos nu de Níssia. Quan la reina s'adona de la vexació, es proposa salvar l'honor i venjar l'ofensa, perquè, si el seu deure de reina és l'obediència, el de dona és fer-se

respectar. Níssia lamenta la traïció del rei i la culpabilitat del seu favorit i, com a venjança, proposa un ultimàtum a Gissès: o mata el seu marit, o el farà matar, ja que no està disposada a deixar viure l'indigne que ha tingut la gosadia de deshonorar-la, ni tampoc continuar amb un home vil i feble. Gissès perpetra l'assassinat del rei, combat la invasió dels cimerians i amplia els territoris del regne. Aclamat pel poble com un heroi i respectat per ministres i sacerdots de la cort, torna a palau per ofrenar les victòries a Níssia i per declarar-li el seu amor. Níssia, sensible als horrors de la guerra i corsecada per la mala consciència del crim, accepta de celebrar noces reials com a reina, però no serà seva com a dona.

Com havia fet a *Aníbal* i a *Lucrècia*, Xuriguera es documenta profusament amb la lectura atenta dels historiadors antics (Heròdot, Plató, Plutarc). La base històrica li permet de manllevar els personatges principals —Candaules, Níssia i Gigès— i reviure la guerra amb els cimerians i l'ambientació de l'època. Els personatges secundaris i la lectura de l'episodi de l'ultratge de la reina Níssia són, en canvi, plenament ficticis. La trama principal, l'episodi mític de la reina Níssia, avança en paral·lel a l'evolució de la guerra contra els cimerians. *Níssia* esdevé, en aquest sentit, un al·legat contra les malvestats de la guerra i una defensa de la dignitat individual per sobre de les raons d'estat.

La reina Margarida, escrita en hendecasil·labs i molt més tardana, reconstrueix dramàticament la biografia de Margarida de Prades que, de dama de confiança de la reina Maria de Luna, passa a ser la segona consort de Martí l'Humà, l'últim rei de la dinastia catalana. La feblesa del poder reial de Martí l'Humà s'accentua encara més amb la mort del seu fill Martí el Jove, hereu de la Corona catalanoaragonesa. Martí l'Humà es veu obligat a tornar-se a casar i, per suggeriment de Francesc Eiximenis, tria la bella i culta princesa Margarida, que ho accepta com un nou servei

a la corona. La nova reina viu amb pena un matrimoni sense amor del qual tothom espera la desitjada descendència. La mort sense successió de Martí l'Humà deixata els enfrontaments interns en el si de la Corona catalanoaragonesa. La reina Margarida, assessorada per Bernat Metge, pren partit per Jaume d'Urgell, el comte destinat a ser rei, però finalment, en l'anomenat Compromís de Casp, s'imposa Ferran d'Antequera, descendent «obscur» i «tèrbol» de la dinastia estrangera dels Trastàmara.

La reina Margarida rememora la darrera branca «que donà vida a un poble i el féu gran» en un intent de recuperar de l'oblit un dels personatges col·laterals de la darrera dinastia catalana. A més de la reparació històrica de la reina Margarida, la tesi historiogràfica de fons és la defensa del darrer comte d'Urgell com a legítim pretendent de la Corona catalanoaragonesa després de la mort de Martí l'Humà. Tanmateix, la qüestió successòria —que Xuriguera analitzà en els treballs de divulgació històrica— queda com a teló de fons perquè sobretot es focalitza l'atenció en el vessant més humà de la reina Margarida, en les seves tribulacions com a dona: el casament, per raons d'estat, amb Martí l'Humà, la desemparança després de la mort del rei sense descendència, l'allunyament de la cort i el refugi en la poesia un cop alliberada dels compromisos oficials, i la vida clandestina que duu amb el noble valencià Joan de Vilaragut.

Affaires morals

La ciutat nova (1960 [1981]) encetà l'altre filó de la dramaturgia de Xuriguera, el del melodrama moral d'ambientació cosmopolita i coetània, que continuà amb *La veu del destí* (1961 [1983]) i *La joia de morir* (1963 [1980]). Amb més o menys virulència melodramàtica, Xuriguera proposa diversos *affaires* morals: un malentès conjugal que pot destruir una rica família a *La ciutat nova*, un amor dissortat en el context de la Segona Guerra Mundial a *La veu del destí*, i un cas de deontologia mèdica i eutanàsia activa a *La joia*

de morir. Lluny dels excessos del teatre religiós de la dècada dels cinquanta, però més a prop del «melodrama de saleta de rebre», dels serials radiofònics de l'època o del cinema més ensucrat, Xuriguera hi emfasitza, amb tota mena de cosits melodramàtics, la bona conducta ètica i els valors exemplars de la família, de l'amistat o de l'amor.³

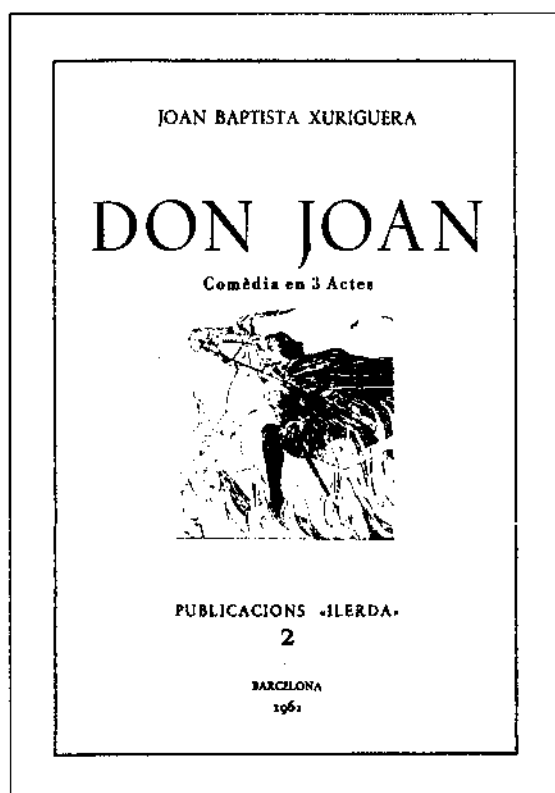
La ciutat nova conta l'ambició d'un propietari i industrial molt ric, Andreu, que es proposa de fundar una nova ciutat en record del seu germà Julià, que l'ha fet hereu d'una gran fortuna. Home emprendedor i insaciable, Andreu viu afligit per la sospita que la seva dona Elvira l'enganya amb un altre. La filla de tots dos, Roser, es proposa de salvar la família i reconciliar els pares perquè així retorni l'harmonia perduda. El melodramatisme puja de to quan Elvira és amenaçada per un antic pretendent, Agustí, que, per a més *inri*, és amic del seu marit i arquitecte de la ciutat nova. *In extremis*, s'aclareix la falsa acusació contra el marit i Andreu s'adona no únicament de l'esforç que han fet tots per salvar la família, sinó també de la fidelitat i el coratge d'Elvira que ha resistit el xantatge d'Agustí i ha contribuït a recuperar la pau i l'honor familiars. Un cop reconciliats, Andreu fa una magnànima donació a l'Estat dels terrenys de la Ciutat Nova que, com proclama Elvira al final de l'obra, ha unit la família i ha portat la felicitat a la llar conjugal.

La veu del destí, ubicada en una ciutat francesa, explica la història —probablement basada en fets reals— de Maria Rosa, una jove d'origen modest que, el 1935, decideix de casar-se amb Llorenç, un mestre d'escola més ajustat a la seva condició, i rebutja un altre pretendent, Agustí, un enginyer ric. La Segona Guerra Mundial capgira el destí de Maria Rosa que, entre el 1940 i el 1946, perd el marit, es troba amb dificultats econòmi-

ques per mantenir els fills i es torna a casar amb Agustí, que no ha deixat mai de vetllar per ella. Inesperadament, reapareix, molt malalt, Llorenç que, després dels retrets, perdona la seva dona abans d'expirar. Com diu Delfina, la mare de Maria Rosa, Llorenç ha estat una víctima més de la guerra. *La veu del destí* presenta un recurs que accentua la linealitat narrativa i completa la informació de què disposa l'espectador: cada acte o quadre és precedit per les paraules de la «Presentadora» que glossa l'acció a l'estil dels serials radiofònics, molt populars, produïts a l'època per Ràdio Barcelona.

La joia de morir situa l'acció a Brussel·les en la luxosa torre del doctor Ambròs Fontanals on, mentre la seva filla Isabel prepara la festa per al dia del seu sant, amb un altre col·lega manté una encesa discussió sobre la deontologia mèdica que cal aplicar en un cas d'eutanàsia activa. El debat teòric té una aplicació pràctica quan el conflicte sentimental deriva en el debat ètic. Dos pretendents, Octavi i Valerià, rondan Isabel fins que aquesta decideix que el primer sigui el seu promès. El dia de la celebració del sant de la pubilla, Valerià, forassenyat, s'abraona contra el rival amb un ganivet i, en defensa pròpia, és greument ferit per Octavi. Mogut per la «joia de morir» per fer caure damunt del company el pes de la responsabilitat, Valerià es nega a rebre atenció mèdica. El greu incident serveix perquè es plantegi el cas de Valerià a la llum de tres perspectives: a) la llei humana, segons la qual no es pot intervenir perquè el suïcidi no és reconegut com a delictes; b) la llei divina, que prohibeix de fer qualsevol mal a la vida humana (cinquè manament) i, per tant, cal socórrer de totes totes Valerià i, finalment, c) la ciència mèdica (la d'Ambròs), que considera un deure de salvar-lo, tot i que necessita l'ajuda del malalt. La decisió del metge s'acompanya d'una melodramàtica adhesió d'una de les amigues d'Isabel, Anna Maria, que està disposada també a fer costat a Valerià perquè n'està enamorada.

3. Vegeu Xavier FABREGAS, «El teatre edificat dels anys 50», *Serra d'Or*, núm. 198 (març de 1976), p. 53-56, i núm. 199 (abril de 1976), p. 95-98.



Coberta de la primera edició de *Don Joan* (1961).

En unes coordenades morals similars, per bé que amb un plantejament diferent, se situaria la versió xuriguieriana de *Don Joan* (1961 [1961, 1982]) que, tot partint del mite universal amb la intenció d'adaptar-lo al català, recull els dos aspectes fonamentals del destí del personatge mític: el pecat i el penediment. Després de preguntar-se si cal perdonar o condemnar Don Joan, Xuriguera emparenta aquest mite universal amb la figura del comte Arnau que han tractat els poetes Joan Maragall, Josep M. de Sagarra o, en la variant mallorquina, Guillem Colom (*El Comte Mal*). La complexa figura del Don Joan vol ser presentada, segons Xuriguera, d'una manera senzilla i clara, avinguda a la terra i als costums catalans. En realitat, però, apareix aureolada per una «teoria platonitzant», per dir-ho en termes de Maria Aurèlia Capmany, i està imbuïda per un llegendari romàntic més

retòric que teatral.⁴ Els personatges, vestits amb unes túniques llargues, se situen, en el primer acte, en un espai buit que és l'«antesala del món», a punt d'entrar en el regne dels vius. Una força superior, el Secretari de la Vida, s'encarrega de designar les parelles predestinades a estimar-se i retrobar-se a la terra. Joan és l'únic que es diferencia dels altres perquè se sent atret per l'abisme i pren com a estendard la bellesa i la gallardia. Com afirma abans d'entrar al món dels vius, la seva celebritat serà «un exemple vivent de refugi i d'esmena pels altres» i la seva disbauxa moral servirà catàrticament «per semblar arreu la vida interior, la bondat, la reflexió i el penediment». En els dos actes següents, assistim als estralls morals causats per Joan fins que retroba Elvira, la seva predestinada, que li obre els ulls sobre la seva maldat. La mort accidental d'Elvira, l'acarament contra els marits de les dones seduïdes i el penediment final, en què s'autoculpa dels crims comesos, precedeixen la condemna que li imposa el Secretari de la Vida a cavalcar, com el comte Arnau, damunt del seu cavall blanc, sense que mai més no pugui aturar-se.

Costums moderns

Al marge dels dos filons principals de la seva obra, Xuriguera va escriure un parell de peces de costums contemporanis: *Capses humanes* ([1960] 1971), una paràbola çapekiana sobre l'auge de l'automatisme i la deshumanització, i *Hotel París* (1986), un divertimento còmic que retrata la volubilitat de les relacions humanes. Si a *Capses humanes* Xuriguera vol exposar «la lluita entre l'espiritualitat i el mecanisme», a *Hotel París* es diverteix a mostrar les innòcues picabaralles sentimentals entre matrimonis joves. En totes dues obres, com en els textos que hem vist anteriorment, hi ha una lectura moral que manifesta la perplexitat de l'autor davant de les mutacions

4. Maria Aurèlia Capmany, «Don Joan a Catalunya», *Serra d'Or*, núm. 7 (juliol de 1962), p. 43.



Estrena de la peça dramàtica de Joan Baptista Xuriguera *La pau regna al camp* al Teatre Victòria de Lleida el 15 de desembre de 1936.

de la vida moderna. Com apunta en el pròleg de *Capses humanes*, l'automatisme ha fet canviar els humans que, en lloc de moure's per ideals col·lectius, es deixen emportar per la velocitat i el gaudi immediat i perden la noció del seny i de l'equilibri.

A *Capses humanes*, un antiquari barceloní, Fortunat, adquireix tres figures mecàniques d'aparença humana vingudes del Japó que, com desvetllant-se d'un somni profund, recuperen el moviment. Tots tres autòmats, Sílvia, Oswald i Grim, tenen la memòria curta, els domina el desig de viure, de parlar i de bellugar-se. Grim encarna l'essència de la corrupció, el desordre i la maldat desfermats i esdevé la metàfora d'una generació perversa, egoista, tènbol i ambiciosa. Oswald representa els humans febles, sense voluntat, i Sílvia, de sentiments més subtils, l'esperança en el futur. Com a contrast d'un món sense cor ni ànima, Fortunat pertany al passat, quan els homes tenien sentiments i vivien d'afectes i d'il·lusions. Enfront de la matèria, s'alça l'espiritualitat. El desgavell de les trames i les contradiccions dels personatges queden relativament justificats pel fet que, al capdavall, descobrim que tot ha estat un malson de Fortunat.

La peça breu *Hotel París*, segurament inspirada en la feina de *veilleur* que Xuriguera exercí durant els anys 1947-1948 a l'Hotel Terminus de Montauban, se situa en el vestíbul d'un petit hotel d'una ciutat del Migdia de França. El vetllador de nit, el bon Jan, s'hi passa les hores entrellaçant converses amb els clients —dones i marits en discòrdia, estudiants universitaris, embriacs persistents, set-ciències despistats— i resolent els múltiples problemes, sobretot sentimentals, que es produeixen durant les llargues nits de vigília. Al final, com tota bona comèdia d'emboïcs o tot bon vodevil, el *happy end* consisteix en la reconciliació de les parelles en litigi i en el retorn a la calma.

Un teatre sense escenaris

Els dos cicles de la dramaturgia xurigueriana, el mitohistòric i el meloeticodramàtic, es troben molt llastats pel temps i les circumstàncies —una postguerra hostil— en què foren escrits, com també per la manca —cenacles *amateurs*, lectures privades o temptatives de representació a banda— de connexions amb els escenaris coetanis. Així, si la dramaturgia mitohistòrica pot llegir-se en clau de metàfora resistencial i conserva una certa alenada èpica que potser, en el cas de *Lucrecia* si més no, suportaria els escenaris, la més afectada de melodramatisme ho tindria més difícil, tot i el notable interès que té *La veu del destí* perquè, més enllà del conflicte sentimental molt pujat de to melodramàtic, reflecteix les seqüeles de la Segona Guerra Mundial (que també podien ser les de la del 1936-1939). Fet i fet, no deixa de tenir mèrit, en anys tan difícils, de dedicar esforços i temps per a escriure uns textos teatrals, de bona factura lingüística, que des del registre èpic més elevat fins a la prosa més costumista constitueixen un testimoni de la ferma voluntat de servei de Xuriguera, consagrat en la postguerra a refer els fonaments i activar els ressorts d'una cultura censurada o prohibida.