

Comentari de cinc peces de teatre inèdites d'Esteve Albert i Corp que es conserven manuscrites, mecanoscrites o ciclostilades, al Museu Arxiu de Santa Maria. Quatre d'elles han estat donació de l'Arxiu Viza Boltas: *La Marieta de l'ull viu*, *Verònica*, *Una de dues (Una de dos)* i *La cabana*. L'altra, *Targa (L'Andorra novella)*, va arribar mitjançant una donació anònima. De *Verònica*, *Una de dues (Una de dos)* i *La cabana* no tenim constància que se'n conservin altres exemplars que els dels MASMM.

## CINC OBRES TEATRALS INÈDITES D'ESTEVE ALBERT AL MUSEU ARXIU DE SANTA MARIA

La producció dramàtica d'Esteve Albert i Corp (1914-1995) comprèn tant les obres publicades en vida i pòstumament com les que deixà inèdites. La majoria d'aquestes últimes es conserven entre l'Arxiu Comarcal del Pallars Sobirà (ACPS) —prop d'un centenar— i el Museu Arxiu de Santa Maria de Mataró (MASMM) —una dotzena—, a més d'unes poques que es troben en altres arxius i biblioteques, com la Biblioteca de Catalunya i la de l'Institut del Teatre (que encara no hem pogut consultar). El conjunt d'aquesta producció —sense ànim de voler ser exhaustius— abraça diversos àmbits. D'una banda, sobresurten els textos teatrals de tema clàssic, amb *Dones de Troia* (MASMM i ACPS) i, especialment, *Medea* (MASMM i ACPS), com a peces més remarcables, al costat de *Clitemnestra* (ALBERT 1997), *Penèlope* (ALBERT 1999), *Ifigènia* (ACPS), *Ariadna* (ACPS) i *Nausica* (ACPS), a més de *Les sirenes* (ALBERT 1999), *Del laberint a l'illa* (ALBERT 1999), *Ariana [sic] i l'etern laberint* (ACPS) i *Veles negres* (ACPS) com a curioses adaptacions modernes. Un cas a part seria *Pirene, Alcides i la fundació de Barcelona* (ALBERT 1997), en què es barregen llegenda i mitologia. I al costat de les obres sobre heroïnes clàssiques podria situar-s'hi *Verònica* (MASMM), bé que la protagonista pertanyi a la història sagrada.

Justament la religió, i concretament els retaules, constitueixen un altre vessant de la producció teatral d'Albert: *Retaule de Sant Ermengol* (ALBERT 1997), *Retaule dels Sants Màrtirs* (ACPS), *Retaule de Santa Isabel de Portugal* (ACPS), *Retaule de Santa Helena* (ACPS), *Retaule de la vida de la R. M. Maria Agna Jener* (MASMM) i, com a més

destacat i representat, *De Nativitate Christi. Retaule del pessebre medieval* (MASMM, en traducció castellana impresa). Al costat d'aquestes peces, cal posar-hi, d'una banda, *El Pessebre Vivent d'Engordany* (ALBERT 1997) i *Els deixebles d'Emmaús. Estampes evangèliques de tema eucarístic* (Edicions de la Casa Patuel); i d'altra banda, les obres i escenificacions de temàtica medieval, com *Arnau d'Amalric* (Pagès editors), *Pont de Bar* (ALBERT 1997), *Arnaldeta de Caboet* (ALBERT 1997), *Bandera de Catalunya* (ALBERT 1997), *Jaume I, el Conqueridor, i la seva muller Violant* (ALBERT 1997), *Els fugitius* (ALBERT 1997) i *Ciutat de somnis* (ALBERT 1999).

Un altre grup el formen les obres properes al teatre popular i costumista, com *Camí de ramats* (ALBERT 1997), *Marieta de l'ull viu* (MASMM i ACPS) i *Targa (L'Andorra novella)* (MASMM i ACPS). Dues altres obres, *Un parell d'espardenyas* (ALBERT 1999) i *La cabana* (MASMM), malgrat la seva ambientació costumista, tenen un contingut polític amb el rerefons de la guerra, a l'igual de *Dancing-Plage* (ALBERT 1999), situada en la França ocupada pels alemanys.

I encara quedarien algunes obres de mal classificar, totes ambientades en època moderna: d'una banda, dos divertiments (o tres si hi afegim la peça ja esmentada *Del laberint a l'illa*, qualificada d'«entreteniment») com són *Ester o la professora de geografia* (Edicions de la Casa Patuel) i la peça sense diàlegs *Una de dues* (MASMM), aquesta amb algun punt de contacte amb la també esmentada *Les sirenes* perquè l'acció

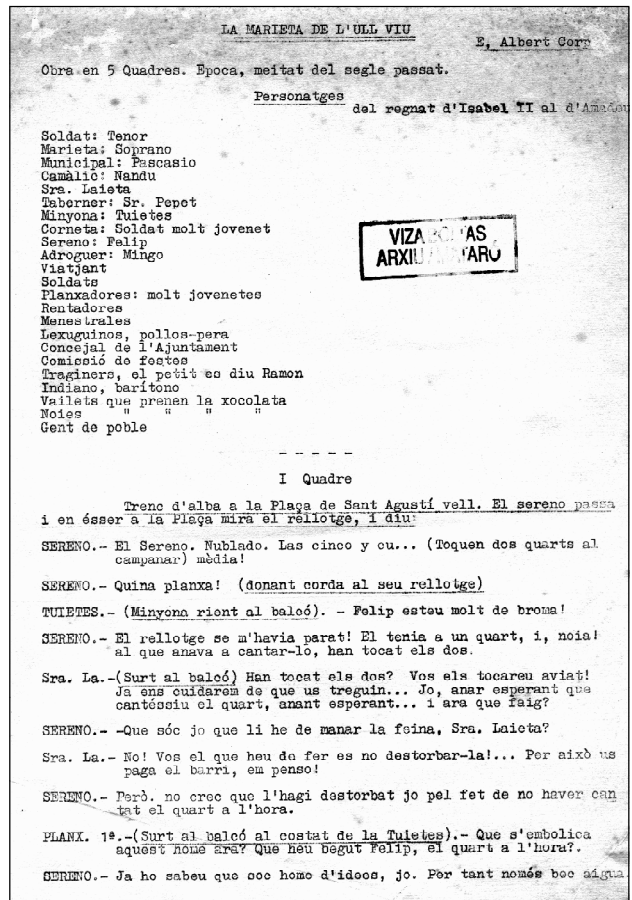
d'ambdues transcorre en un hotel; i, d'altra banda, *Karatchi. Ruta de hippies* (ALBERT 1999), l'acció de la qual també se situa en un hotel, en aquest cas pakistanès, però amb un curiós argument que fa l'efecte de ser una mena de manifest vital de l'autor.

De les dotze obres inèdites que es conserven al MASMM, en comentarem aquí cinc. De les altres set, entre peces acabades i incompletes, n'hem fet un breu comentari a la comunicació presentada a la XXXI Sessió d'Estudis Mataronins del MASMM (publicada al corresponent volum). Entre elles, destaquen *Medea* i *Dones de Troia*, de les quals ens ocuparem més extensament, per la seva rellevància, en una altra ocasió.

### LA MARIETA DE L'ULL VIU. OBRA EN CINQ QUADRES. (Mecanoscrit ciclostilat.)

Aquesta obra és possible que fos fruit d'un encàrrec. El 8 d'agost de 1964 el periodista Josep Tarín Iglesias publicava a *La Vanguardia* un article titulat «La plaza de San Agustín Viejo quiere honrar a la "Marieta de l'ull viu"», en el qual recordava la tradició segons la qual la dona que esdevindria la "Marieta de l'ull viu" havia nascut realment en aquella plaça del barri barceloní de la Ribera. Tarín donava notícia, també, de la iniciativa dels veïns per rememorar aquella figura tot representant, en ple carrer, l'obra de teatre que als anys 20 havia consagrat popularment el personatge: *Baixant de la Font del Gat o La Marieta de l'ull viu*, d'Amichatis (Josep Amich i Bert) i Gastón A. Màntua, estrenada exitosament el 15 d'abril de 1922 i publicada el 1924 (en almenys dues edicions, per Salvador Bonavia i per Ràfols), i que va estar en cartellera a Barcelona durant diversos períodes fins al 1935, la qual cosa dóna compte de la popularitat que assolí, com també el fet que fins i tot se'n fes una versió cinematogràfica el 1927. A la postguerra, l'obra s'havia reestrenat el 27 de juliol de 1954 al barceloní teatre Apolo.

Un mes i mig després de l'article de Tarín d'agost de 1964, *La Vanguardia* del 20 de setembre informava que l'associació de veïns del barri de la Ribera havia programat la representació de l'obra *La Marieta de l'ull viu* per als dies 26 i 27 d'aquell mes, dins els actes de les festes de la Mercè. La sorpresa sorgeix, però, en llegir el diari del 30 de setembre, en què es fa una breu crònica de la representació de *La Marieta de l'ull viu*, escenificada, però, en una «nueva versión de la popular figura barcelonesa, [...] según la obra de Esteve Albert y del maestro Moreno Pallí», això és, el compositor Lluís Moreno i Pallí. Cal



creure, doncs, que l'associació de veïns de la Ribera, o les institucions que van col·laborar en el muntatge, van encarregar a Albert una nova versió dramàtica de la història del personatge. La crònica especifica que la representació va ser un èxit i hi va assistir l'alcalde Porcioles, entre altres autoritats.

L'obra d'Esteve Albert comptava, doncs, amb el precedent de la peça d'Amichatis i Màntua de 1922, la qual adaptava a l'escena un cuplet compost pocs anys abans per la compositora i cupletista Càndida Pérez, amb text de l'escriptor i lletrista Faust Casals, que passaria a formar part del repertori de famoses cantants de principis del segle XX, com ara Pilar Alonso (*La Vanguardia*, 17-XI-1920). Aquest cuplet, al seu torn, desenvolupava la història tot just apuntada a la coneguda cançó popular «Baixant de la font del gat», la qual esdevindria la seva tornada (vegeu el cuplet a *El llibre del cuplet català*. Barcelona: Llibreria Bonavia, 1929<sup>2</sup>, pp. 16-17).

Tot i que molt probablement Albert va partir de l'obra d'Amichatis i Màntua, la seva versió, més curta i amb menys personatges, s'allunya força de la dels seus predecessors. D'entrada, pel diferent marc històric en què se situa. A l'obra de 1922, l'acció transcorre principalment entre el juny

i el juliol de 1840, just a la fi de la primera guerra carlina; Albert, en canvi, emmarca la seva peça durant el Sexenni Revolucionari, sobretot entre finals de 1870 i principis de 1871, com es dedueix de les al·lusions a la mort del general Prim i la proclamació com a rei d'Amadeu de Savoia. En tots dos casos, el context és de revolta i de caràcter bèl·lic, necessari per justificar la presència de soldats a Barcelona. Uns soldats que en tots dos casos són a punt de partir a l'encalç de carlins, en el primer cas dels derrotats el 1840 i en el segon, dels que van intentar un alçament el 1870, dos anys abans de la Tercera Guerra Carlina.

L'obra d'Amichatis i Màntua, subtitulada com a «tragicomèdia popular catalana», s'emmotlla al patró de bona part dels drames de finals del segle XIX i principis del XX, tot barrejant una intriga revolucionària i una història sentimental (amb no ja trio sinó quartet amorós inclòs) dins un ambient costumista i amb grans dosis d'humor, bé que amb una trama molt intricada i poc versemblant i consistent. La seva protagonista, la Marieta, és una noia que inicialment es relaciona amb un jove republicà, en Sebastià, de qui la família l'allunya en considerar-lo un cap de trons. S'enamora aleshores d'un jove que fa el soldat, en Pauet, el qual, havent de marxar en pocs dies, la duu abans a la Font del Gat, lloc de festa del jovent, on jauran plegats malgrat encara no estar casats. Quan la nova promesa d'en Sebastià, que alhora és l'antiga xicoteta d'en Pauet, s'assabenta que la Marieta —de qui sent gelosia— ha perdut l'honra, concebrà la cançó «Baixant de la Font del Gat» a tall de maldiença. Amb en Pauet guerrejant, la Marieta ha de deixar la casa on servia i és acollida per la Sió, una dona intrigant que ha pactat amb el Sr. Ramon, home gran i ric, que si ell l'ajuda en el contraban ella li aconseguirà la Marieta, tan desitjada per ell. Esclata aleshores una revolta promoguda pels republicans encapçalats per en Sebastià — que s'oposen a la reina, llavors de visita a Barcelona, i defensen el regent Espartero (encara faltaven dos anys perquè bombardegés la ciutat)—, i durant el tumult la Marieta amagarà i protegirà el seu antic xicot malferit, cosa que descobreix el soldat Pauet, el qual encalçava el revolucionari. En Sebastià finalment es farà matar per evitar més vergonya a la Marieta, a qui encara estima. En Pauet, creient-la infidel, la rebutjarà; i ella, que havia quedat embarassada d'aquella anada a la Font del Gat, al cap d'uns mesos donarà a llum sola en un hospital. L'alcalde de barri, aleshores, que l'estimava com a una filla, apiadant-se'n l'acollirà a casa seva i, per evitar les xafarderies malintencionades, voldrà casar-s'hi. Però al final apareixerà en Pauet, penedit, i es reconciliaran.

Res d'aquesta embolicada trama apareix a la versió d'Esteve Albert. Si la protagonista de l'obra d'Amichatis i Màntua no deixa de ser una pobra noia deshonrada —encara que sigui pel xicot que l'estimava—, Albert, en consonància amb l'encàrrec que ben probablement se li va fer, la converteix en una mena de personatge emblemàtic del barri de la Ribera i de la plaça de Sant Agustí Vell, on s'esdevé l'acció de tots cinc quadres —a diferència de la peça de 1922, on els tres actes i l'epíleg transcorren, respectivament, a la plaça, a la Font del Gat, al carrer de la Vidrieria i a l'Hospital de la Santa Creu.

Dins la peça d'Albert, la Marieta, que a l'inici regenta un taller de roba, és la xicoteta d'un caporal, que, havent d'anar a lluitar contra els carlins insurrectes, la vol dur a la Font del Gat. Al cap d'uns dies, la Sra. Laieta, que viu al barri, intenta inútilment que la Marieta es fixi en el seu nebot, en Quimet, que ha tornat de Cuba havent-hi fet diners amb el sucre i que li seria un bon partit. L'acció del darrer quadre cal deduir que s'esdevé havent-hi hagut un salt en temps: som al 1870 i la Marieta ja té trenta anys, i, tot i que no sabem quants en tenia a l'inici de l'obra, n'han d'haver passat uns quants —com a mínim dos o tres si, com resa l'acotació inicial, l'acció va del regnat d'Isabel II (1833-1868) al d'Amadeu de Savoia (1871-1873). Arran de la conjuntura revolucionària en què viu immersa la ciutat, molta gent n'ha marxat i, sense clients, la Marieta ha hagut de canviar el taller per una barraca on vendrà «panellons» (p. 14). Sabem que el seu caporal va morir lluitant contra els carlins. Aleshores, el Sr. Ribadeures, un home influent de la ciutat, ric i vidu, que sempre l'ha desitjada, li proposa de casarse i anar-se'n a viure junts a una torre de Sant Gervasi; però la Marieta opta per romandre al barri de sempre, amb la seva nova paradeta, malgrat li esperi una vida difícil, i li diu: «[...] ens devem als principis i als demés... Jo als meus veïns. Vostè a la família constituïda... jo, als soldats» (p. 16); perquè sent pietat per ells, que «s'ho mereixen tot i no demanen res més que un somriure, una bona paraula, una mirada d'afecte» (p. 16); a l'origen d'aquesta pietat hi ha el caporal, l'únic home que havia estimat i el record del qual se li renova en veure els nous soldats.

En la versió d'Esteve Albert no apareix el fill que, tant en l'obra de 1922 com en el cuplet, hauria estat engendrat en un instant de passió a la Font de Gat. De fet, a aquest instant passional tot just hi fa al·lusió un corneta al final del tercer quadre, quan sobtadament apareix i diu a la Marieta que «tot el quarter en va ple, que vas anar amb un

soldat a la Font del Gat... i no sé què més...», a la qual cosa ella respon: «Què més? Què més? Què vols dir desvergonyit?» (p. 10). És possible que Albert eliminés aquest episodi pensant en la censura moral d'aquells anys de la postguerra. En qualsevol cas, resulta evident que el seu personatge és el pol oposat a la noia desvalguda de la peça d'Amichatis i Màntua. De fet, a través d'una conversa entre el camàlic i el municipal ens assabentem que la Marieta havia ajudat l'últim, tancat injustament a la presó, a sortir-ne tot recollint signatures a favor seu.

És per això que ha esdevingut un personatge entranyable dins el veïnat. Fins al punt que el camàlic, en saber que un jove «letxuguino» la pretén, li etziba que «la Marieta és del barri i no ens la deixarem prendre» (p. 7); una idea que repeteix més endavant el taverner (p. 9). És ben probable que aquesta concepció del personatge plagués més als veïns de 1964, atenent el context social de l'època, que no la de la història del cuplet, que és la que reprèn l'obra de 1922, amb els seus claroscurs morals. I també els devia plaure la recreació històrica del barri de finals del segle XIX. De fet, tant el primer quadre de la peça com el quart, del tot prescindibles per a la trama, tenen aquesta funció: a l'inicial es representa una monumental i divertida discussió entre tot de personatges característics del costumisme vuitcentista, com són una senyora, un sereno, un municipal que parla mig en català i mig en castellà, un taverner, minyones i planxadores; i al quart, es recreen les festes de barri de l'època, les quals no deixaven de ser un pretext per introduir cants i danses en la representació. D'aquí ve que l'obra s'anunciés com a *Estampes de la Barcelona del 1800* (RENIU 1998: 117).

La conseqüència de posar tots aquests elements en primer terme és que la trama se'n ressent i queda del tot desdibuixada, a l'igual dels personatges, amb prou feines esbossats. Però si l'objectiu dels veïns de la plaça de Sant Agustí Vell que van encarregar l'obra a Esteve Albert era —com apuntava el periodista Josep Tarín— recuperar «el antiguo prestigio y belleza de aquellas callejuelas» i «resucitar muchas de las pretéritas tradiciones que atesora[n]», la peça de l'autor de Dosrius hi reeixia a bastament.

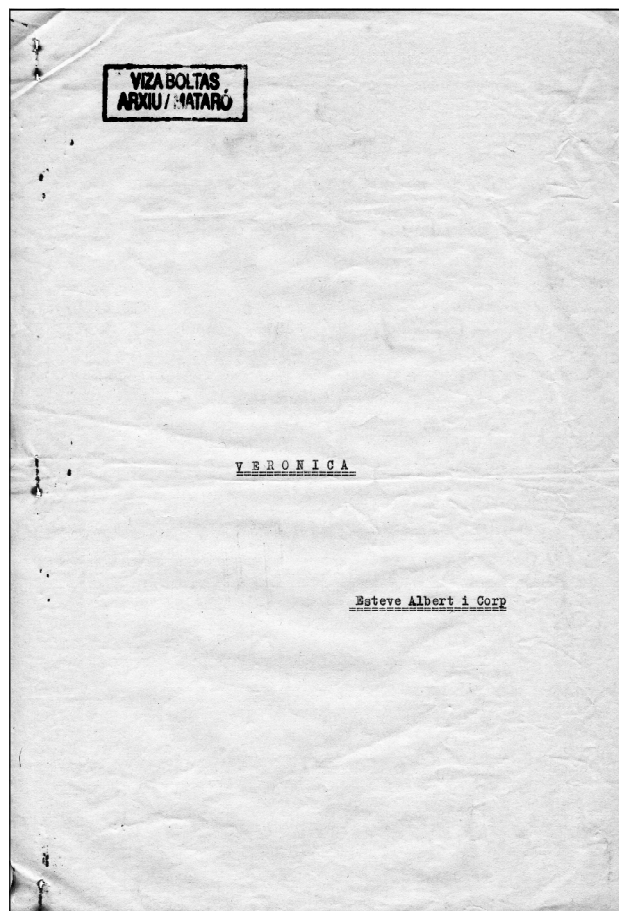
VERÒNICA. (Mecanoscrit.)

Esteve Albert va dedicar una obra al personatge de Verònica, la dona que va eixugar l'ensangonat rostre de Jesús mentre carregava la creu camí del Calvari, rostre que miraculosament va quedar estampat en el llenç. Aquesta coneguda història

no forma part dels llibres canònics de la Bíblia. De fet, és el resultat de l'acumulació i transformació de diversos relats (segons documenta l'*Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana*, més coneguda com Espasa-Calpe, s. v. *Verónica*).

Per trobar el nom de la protagonista cal remuntar-se fins a les anomenades *Acta Pilati*, en la versió que ens n'ha arribat dins l'apòcrif *Evangelí de Nicodem* (s.IV dC). Allà es fa esment d'una dona anomenada Verònica a qui Jesús va guarir de «flux de sang», és a dir, de disenteria, afecció que feia uns dotze anys que patia.

El nom reapareix en un apòcrif posterior, *Vindicta Salvatoris* (cap al s.VIII), on se'ns diu que Tit, un petit rei amb la seva cort en una ciutat de Líbia, sota l'imperi romà de Tiberi, tenia una llaga cancerosa al rostre i que, en sentir un dia el relat dels miracles de Jesús i creure en ell, a l'instant va quedar miraculosament guarit. Aleshores, amb l'ajut de Vespasià, va prendre venjança dels jueus que l'havien crucificat conquerint Jerusalem. Havent enviat emissaris a Tiberi, aquest, que patia la lepra, els trameté Velosià perquè trobés algun deixeble de Crist que el pogués curar. Un cop arribat, l'enviat de l'emperador va parlar amb Josep d'Arimatea, amb Nicodem i també amb Verònica, la



qual li va explicar que per haver tocat la vora de la túnica de Crist s'havia guarit de la seva disenteria. Velosià va descobrir, a més, que Verònica tenia l'efígie de Crist (tot i que no s'explicita com és que la posseïa) i la va forçar a donar-la-hi per poder dur-la a Tiberi. I quan l'emperador la va contemplar, va quedar curat i es va fer batejar.

Ja al segle IX, el relat també apòcrif *Mors Pilati* inclou una explicació de com Verònica va obtenir la imatge de Crist: com que el profeta sempre era fora predicant i ella no el podia veure, va voler fer-se pintar el seu rostre. I tot duent un llenç a un pintor perquè en fes el retrat, va trobar Jesús, el qual, en saber on anava, li va demanar el llenç i li va retornar amb la seva cara impresa. Aquest llenç és el que Velosià durà a l'emperador i el guarirà.

La forma més divulgada avui de la història de Verònica prové, finalment, de l'escriptor francès Robert de Boron (f.s.XII-p.s.XIII), autor del poema *Joseph d'Arimatie* (en què es vincula aquesta figura evangèlica amb el Sant Greal), poema que formava part d'una trilogia, juntament amb *Merlin* (del qual sols es conserven fragments) i *Perceval* (perdut, però el contingut del qual es creu que forma part de la versió en prosa titulada *Didot Perceval*, coneguda també per *Petit Saint-Graal*). L'emperador aquí curat serà Vespasià, i els seus enviats en cerca del rastre de Jesús trobaran Verònica, que els explicarà com, tot anant amb el seu llenç al mercat, va trobar Jesús camí del Gòlgota, i a petició del mateix Natzarè li va eixugar l'ensangonat rostre, la imatge del qual va trobar impresa al drap un cop arribada a casa.

Aquesta versió de la història, sense l'episodi de la curació de l'emperador, i bo i considerant l'acte d'eixugar el rostre de Crist com una pietosa iniciativa de la mateixa Verònica, és la que més àmpliament s'ha difós. I a ella feia referència l'obra teatral en castellà *Verónica*, de l'autor que signava amb les inicials P.A.X., publicada a Barcelona el 1942 dins la Galería Dramática Salesiana (a la col·lecció per a «Señoritas»), amb una finalitat clarament adoctrinant i apologètica.

Serà, en canvi, la història primigènia, la que vincula Verònica amb l'emperador Tiberi i la seva malaltia, la que reprendrà anys després Esteve Albert en la recreació dramàtica que titulà també amb el nom de la protagonista. Ara: tot i que la seva obra dista molt de la inclosa dins la Galería Dramática Salesiana, és possible que en prenguéss alguns elements.

A l'obra d'Albert, Verònica és una dama romana ja gran que servia Tiberi a l'illa de Capri i que, havent

fugit de la cort, s'ha refugiat a casa dels masovers d'una possessió seva. Tot i que era l'única persona en qui l'emperador confiava, ella ha preferit deixar-lo en veure com anava envilit-se per una vida lliurada als instints. Dues esclaves aniran a cercar-la per ordre de l'emperador; ella es negarà a acompanyar-les, però en assabentar-se que Tiberi ha contret «un mal lleig» (p. 6), per la voluntat que li duu canvia de parer i retorna al palau juntament amb Màrcia, la masovera.

Al segon quadre, quan Màrcia veu Tiberi enfollit per la terrible malaltia que cap metge no li pot guarir, afirma que el seu mal és la lepra i explica que ella l'havia patida dos anys enrere, però Jesús de Natzarè l'havia curada amb només una paraula. En saber, aleshores, que el Natzarè havia de ser a Jerusalem per la Pasqua, al cap d'una setmana, Verònica es disposa a anar-lo a trobar perquè guareixi Tiberi. Al tercer quadre, un cop a la Ciutat Santa, en un carrer on dues dones comenten l'alliberament de Barrabàs i la condemna de Jesús, veuen passar aquest últim carregant la creu i Verònica, malgrat la multitud i els soldats, intenta anar-lo a ajudar emparant-se en la seva influència sobre l'emperador (acció no representada en escena).

En aquest tercer quadre pot trobar-se alguna semblança amb l'obra de P.A.X., dins el primer acte de la qual també dues dones comenten l'episodi de l'alliberament de Barrabàs. Però les coincidències apareixen sobretot al quart quadre de la peça d'Esteve Albert. Principalment, quant al personatge de la muller de Ponç Pilat. En totes dues obres, l'esposa del governador de Judea es plany de la feblesa d'aquest, arribant a fer-ne escarni, per no haver sabut imposar-se als jueus que demanaven la mort de Jesús, la qual ella hauria preferit evitar. En l'obra d'Albert, la inclinació envers el Natzarè d'aquest personatge femení (Líria) es deu al simple convenciment de la seva «innocència» (p. 14); en la peça del seu catòlic i apostòlic predecessor, en canvi, la muller de Pilat (Aurèlia), que ha sentit parlar Jesús, arriba a anomenar-lo Mestre perquè creu en la doctrina que predica. En aquesta obra, Aurèlia rep dues visites: Berenice (Verònica en grec) i Marta. La primera és una dama romana que s'ha convertit en seguidora de Jesús; la segona, la germana de Llätzer, demana a la muller del governador que intercedeixi pel Natzarè, la qual cosa Aurèlia ja s'havia anticipat a fer en haver enviat al seu marit una serventa. Però aquesta torna dient que no ha aconseguit d'arribar-hi i, de la casa estant, totes veuen Jesús que, havent estat condemnat, s'enfila amb la creu cap al Gòlgota. I aleshores Berenice, compadida, surt disposada a eixugar la sang del

seu rostre (acció tampoc no representada en escena). Aquest personatge, que és el que té menys protagonisme a l'obra de P.A.X., ja no reapareixerà fins a les dues darreres escenes, havent ja mort Jesús i quan Marta ha anat a demanar a Aurèlia que li'n deixin enterrar el cos: aleshores Berenice els mostrarà el llenç miraculós amb el qual havia eixugat la cara a Crist i anunciarà la seva resurrecció.

A l'obra d'Albert, és Verònica, junt amb el seu seguici, qui visita la muller de Pilat, després d'haver intentat salvar Jesucrist camí del Calvari, i mira de fer valer les seves credencials imperials perquè intercedeixi davant el governador a favor de Jesús i sigui absolt, amb l'objectiu de dur-lo davant Tiberi perquè el curi. Tot i que Líria s'hi nega, quan la vella serventa li mostra el llenç amb el rostre de Jesús miraculosament estampat, se'n va corrents a buscar el seu marit. Però ja serà massa tard, i un tro i l'enfosquiment del cel els revelaran la mort de Crist a la creu.

Amb el seu seguici, Verònica torna a Capri, on l'emperador ha empitjorat del seu mal. Perdudes les esperances, la masovera Màrcia insta a implorar la gràcia de Jesús, en el qual tant ella com les donzelles i Verònica afirmen creure, i convida a mostrar la faç divina a Tiberi. I quan la vella serventa desplega el llenç davant l'emperador, aquest es cura i ella proclama, finalment, que Crist és el Déu veritable.

Hagués pres o no com a referència l'obra de P.A.X., és evident que la peça d'Albert és ben lluny de la voluntat adoctrinadora del primer, manifestada sobretot en els diàlegs entre Aurèlia i la seva incrèdula i pagana germana Virgínia, diàlegs que omplen la majoria de les escenes. Ben altrament, amb la seva Verònica l'autor de Dosrius aconsegueix de crear un personatge de gran força i intensitat (sense cap punt de contacte amb la desdibuixada Berenice del seu antecessor). Una dona vella però de temperament, que no dubta a enfrontar-se primer a les esclaves joves que la volen fer tornar a Capri, després a la multitud i als soldats que envolten Jesús camí del Gòlgota, i finalment a la muller de Pilat per aconseguir la seva intercessió. Però que, alhora, mostra un caràcter amorós, sol·lícit i generós envers els altres, i especialment l'emperador, per afecte al qual torna a la cort. I si, per una banda, no dubta a renyar-lo pel seu comportament disbauxat, per una altra, esmerça les seves energies a cercar el remei per guarir-lo.

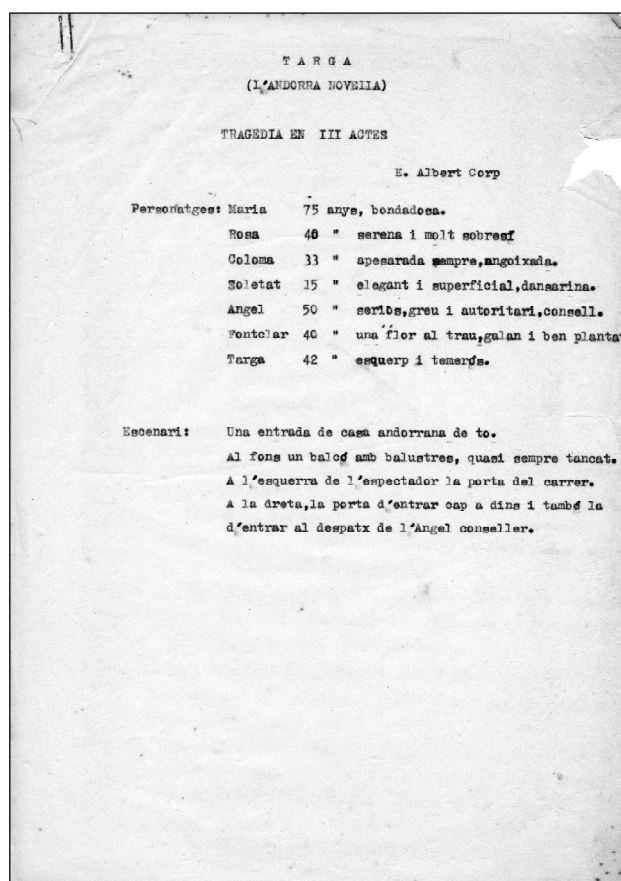
Aquesta obra caldria situar-la entre els espectacles de temàtica religiosa d'Albert, però també al costat de les seves obres de temàtica clàssica i amb protagonistes femenines.

**TARGA (L'ANDORRA NOVELLA). TRAGÈDIA EN TRES ACTES. (Mecanoscrit.)**

Aquesta obra parteix d'una experiència viscuda per Esteve Albert com és la d'haver actuat com a «passador» de persones en perill i refugiats entre diversos països europeus als anys trenta i quaranta (GARCIA 1995: 17-18; PUIG PLA 2013: 36-38). Caldria situar-la temàticament al costat de dues altres obres inèdites: *La cabana* (vegeu-la comentada més avall) i *La ratlla de França*. Aquesta última, que no sabem si es conserva, és esmentada per Josep Renui al seu esbós biogràfic de l'autor, on comenta que el seu argument «se situa en el pas dels dos territoris fronterers, que en temps del conflicte armat i després de la guerra va implicar tants impediments i repressions» (RENUI 1998: 102). Per una carta d'Albert citada per Renui, d'altra banda, sabem que *Targa* va ser escrita el 1956.

Cal dir, però, que la del «passador» és només una de les dues línies argumentals d'aquesta tragèdia en prosa, que té una estructura, doncs, en forma de díptic. Cal admetre, això no obstant, que li'n falla la construcció perquè les seves dues parts no estan ben conjuntades.

Una de les línies, la protagonitza el personatge que dona nom a la tragèdia: en Targa, «el bandejat».



que ha dedicat els últims vint anys de la seva vida, durant les dècades dels trenta i els quaranta, a passar d'amagat per diferents fronteres d'Europa (Rússia, els Balcans, Alemanya, Espanya, etc.), refugiats de totes les condicions socials, havent patit «presons, fam, misèria» (p. 8), però sense que ningú li'n reconegués el mèrit. Aquest personatge visita un conseller d'Andorra (lloc on transcorre l'acció), l'Àngel, per demanar que el nacionalitzin com a andorrà —als quals considera la gent més feliç i tranquil·la del món—, perquè «és trist, molt trist, veure que tothom t'avorreix i no tens ningú al món... ni pares ni família ni amics ni documents ni ningú que t'empari. [...] No sóc ningú ni sé quin és el meu país» (p. 5). Per aconseguir la nacionalitat, li caldria o bé casar-se amb una pubilla andorrana, cosa difícil atès el rebuig que provoca, o bé empadronar-se en alguna vegueria, cosa impossible perquè no disposa de papers que certifiquin el seu origen.

A partir d'aquí, les escenes que protagonitza aquest personatge són fonamentalment diàlegs en què narra episodis de la seva dura vida i en què es plany de la seva trista situació. Fins a arribar al tercer i darrer acte, en què sols apareix en una brevíssima seqüència de dues escenes, en la segona de les quals l'Àngel li comunica que el Consell andorrà ha desestimat la seva petició de nacionalitat en no trobar enlloc registre de les seves dades. En Targa marxa dient «sé prou el que he de fer» (p. 34). I ja no se'n torna a fer esment fins a la darrera escena, en què es dona la notícia del seu ofegament al Valira, per la qual cosa la seva línia d'acció queda del tot desdibuixada.

El vincle del personatge d'en Targa amb l'altra línia argumental de la tragèdia s'estableix amb l'Àngel, però sobretot amb la Coloma, una dona de trenta-tres anys que té una filla de quinze, la Soledat; ambdues viuen a casa del conseller, des que la primera va enviudar d'un marit quaranta anys més gran que ella. La Coloma havia estat acollida a casa de l'Àngel quan tenia disset anys, on va fer de mainadera; i trobant-se sense res ni ningú al món —la seva mare la va abandonar de petita—, havia acceptat la proposta que van fer-li de casar-se amb el vell Vidal, que en morir va deixar-li un cert patrimoni.

Hi ha un clar paral·lelisme entre la condició d'en Targa i la de la Coloma: tots dos comparteixen un cert sentiment d'orfenesa (en Targa va perdre els pares a la Primera Guerra Mundial i, després de ser recollit per una dona, va ser deportat a Rússia, d'on va fugir per anar vagant ací i allà) i també de manca d'identitat (la Coloma, pel fet de

desconèixer qui eren els seus pares); tots dos són personatges amb bon cor, i l'un i l'altre, malgrat disposar de diners (en Targa, dels molts que ha anat estalviant), no els valoren i se senten desgraciats i desemparats.

Aquesta semblant condició feia pensar que el dramaturg faria convergir ambdós personatges en una mateixa línia argumental; per exemple, a través del motiu del possible casament entre ells que possibilités la nacionalització d'en Targa; un casament problemàtic, atès el rebuig que en Targa desperta entre la gent, i que, per tant, dona peu al conflicte dramàtic. Però aquesta possibilitat amb prou feines s'hi insinua, i la convergència entre ells i les respectives línies d'acció no es produeix més enllà dels diàlegs ocasionals que mantenen.

L'altra part de la tragèdia, la protagonitza la Coloma. D'entrada, se'ns mostra la seva relació amb la filla, la Soledat, que té la fal·lera de dansar i a qui enxampen ballant a la plaça amb en Jepet Fontclar, un home solter de quaranta anys i de vida sembla que una mica llibertina. Rosa, la muller de l'Àngel, proposa de dur-la dos anys amb les monges de la Seu; i malgrat que ella s'hi nega i sa mare sols pensa en la pena que li comportaria quedar-se sola, finalment la hi duen. La incidència, només relativa, de la Soledat en la línia d'acció de la Coloma s'estableix a través del personatge d'en Fontclar. Perquè tant la Rosa com l'Àngel, i també la seva mare, la vella Maria, creuen que en Jepet seria un bon marit per a la Coloma, la qual fins arriba a creure-s'ho; però ell sols té ulls per a la Soledat, malgrat que la noia el rebutja per la gran diferència d'edat.

Tota aquesta línia d'acció relacionada amb la Soledat —que s'emboïca amb l'aparició d'un jove amb qui intentarà fugir— tampoc no té una relació directa amb la història de la Coloma, de la qual se'ns proporciona informació a través d'un diàleg entre ella i la Rosa, la muller de l'Àngel (que en la llista de personatges s'indica que té quanta anys, però n'ha de tenir prop de la cinquantena). Mentre la Coloma hi expressa l'odi que sent per la seva mare ja que la va abandonar, la Rosa, més gran que ella, cerca raons que poguessin justificar una tal acció. Tot seguit, la vella Maria conversa amb el seu fill, l'Àngel, i li explica que amb qui s'hauria hagut de casar la seva actual muller no és amb ell sinó amb en Cisco, el germà de l'Àngel mort de fa molts anys, perquè havien fet Pasqua abans que Rams; i li confessa que la Coloma en realitat és filla de la Rosa, però que aquesta ho va ocultar pel bé de la família. Tindríem aquí un recurs característic de la tragèdia antiga —i *Targa* se



suposa que vol ser una tragèdia— com és el de l'anagnòrisi, mitjançant el qual a un personatge se li revela quina és la seva autèntica identitat; però no és en la Coloma que es dona aquest reconeixement del seu veritable origen, sinó en un personatge accessori dins la seva història —l'Àngel—, amb la qual cosa el recurs perd gran part de la seva força dramàtica.

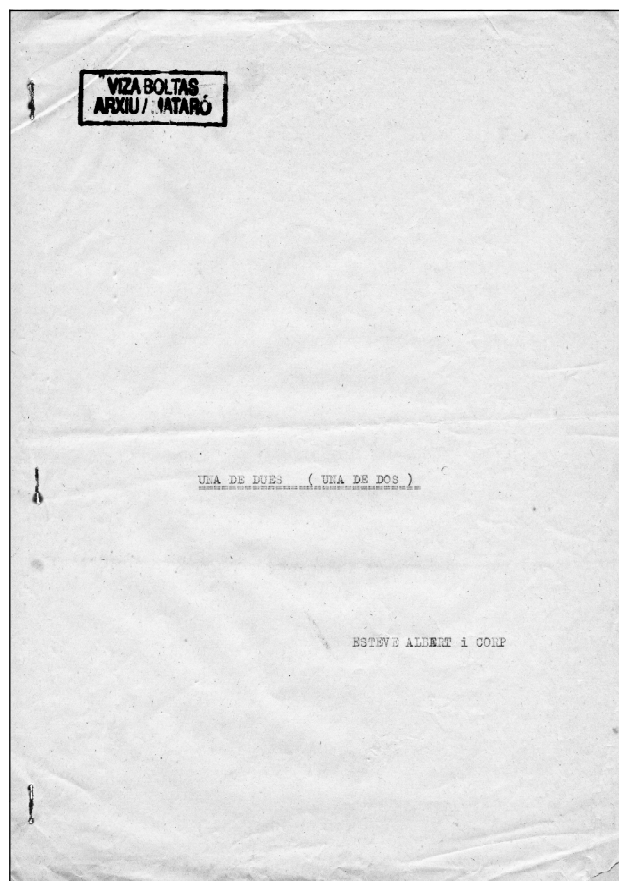
L'obra acaba amb una darrera aparició d'en Jepet Fontclar, que ha dut a casa la Soledat després que patís un accident mentre intentava fugir amb el seu xicot. En Fontclar, després que la Maria li digui que amb qui hauria de casar-se és amb la Coloma, en veure-la li confessa sobtadament i ben poc versemblantment: «T'he estimat des de sempre, sense ni saber-ho, Coloma» (p. 38). I tot seguit arriba l'anunci de la mort d'en Targa, que clou la peça; una mort que justificaria —en una pràctica habitual entre dramaturgs— la denominació de *tragèdia* aplicada a aquesta obra de l'Esteve Albert, més ben intencionada que no pas reeixida.

*UNA DE DUES (UNA DE DOS)*. COMÈDIA EN CINC QUADRES, SENSE PARAULES I MOLTA MÚSICA. (Mecanoscrit.)

D'aquesta obra, ens n'han arribat dues versions, enganxades en un mateix plec, la segona de les quals sembla la més neta i acabada. La seva particularitat és que, com resa el subtítol, no conté diàlegs: el text està format, doncs, només per acotacions, sense que els personatges pronunciïn cap paraula.

Ambientada en època moderna, la situació de què parteix s'explicita a l'acotació inicial, de caire literari (al capdavant de l'acotació, tancada entre cometes, s'hi ha afegit en bolígraf l'abreviatura «Ref.», potser indicant que caldria dir-la amb veu en off): «És molt trist doblar una actriu famosa, només en el *plateau*... per això la nostra *starlette* quan té ocasió la suplanta en la vida real, per exemple en aquest hotelet de la costa on només hi ha un pintor fracassat... i on és molt difícil que s'arribi a descobrir que no és ella la famosa» (p. 1).

La comèdia s'articula mitjançant un triangle amorós constituït per en Sini, el pintor, la Viki I, que és l'*starlette* dobladora, i la Viki II, l'artista famosa. Ara bé: malgrat que s'indica que una mateixa actriu ha d'interpretar les dues Vikis, el dramaturg no sembla perseguir la confusió entre elles, perquè tal confusió només es produeix a la primera escena de l'obra; a partir d'aleshores, tant els altres personatges com el públic les pot



diferenciar clarament atesa la radical oposició entre els trets de l'una i l'altra, des del respectiu vestuari fins als seus tarannàs. Més aviat caldria considerar un joc escènic, aquesta tria d'una sola actriu per als dos papers. Perquè l'esperit de joc és el que presideix aquesta peça «sense paraules».

El conflicte dramàtic s'inicia quan el pintor, enamorat d'una foto de l'artista Viki penjada al saló de l'hotel, li escriu una carta —cal deduir que amorosa—, la qual va a parar, però, a mans de l'*starlette*, a qui ell confon amb l'actriu autèntica i de qui, després de llegir la lletra, sols rep rialles de burla —essent com és «vanitosa i altiva, desmarxada i una mica bèstia» (p. 1). La confusió s'esvaeix a la segona escena amb l'arribada a l'hotel de la Viki II —«elegant, afable, romàntica i molt seriosa» (p. 1)—, la qual cosa provoca un disgust en l'*starlette*, que cal creure que no esperava la seva vinguda. A partir d'aquí se succeeixen diverses escenes, una mica desconjuntades i sense gaire coherència argumental, en les quals el pintor intenta aconseguir l'amor de l'actriu famosa, la qual sempre el rebutja, bé que amb discreció; i inversament, veiem com l'esbojarrada Viki I va cercant el favor del pintor, potser per una reacció de gelosia, no sense passar per un seguit de malentesos i enrabiades. Fins que,



finalment, l'actriu famosa deixa l'hotel i el desesperançat pintor; i aleshores l'*starlette*, tot imitant l'artista en cantar una serenata de Schubert, cosa que tan agradava a Sini, aconseguix de conquerir-li el cor.

Com apuntava abans, caldria considerar aquest obra una mena de joc o experiment, sense altres pretensions. Però no deixa de ser una mostra de la versatilitat dramàtica d'Esteve Albert, que tantes modalitats teatrals va conrear.

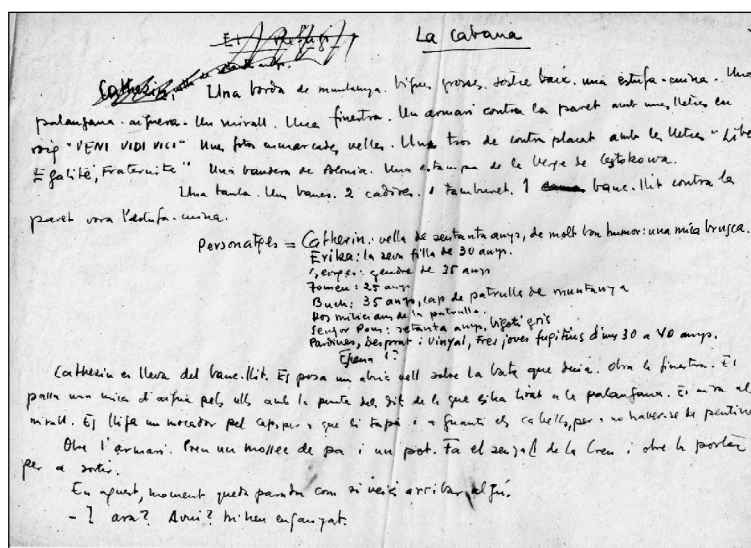
### LA CABANA. (Manuscrit.)

D'aquesta obra, ens n'ha arribat l'original manuscrit complet, compost per dos plec de 7 i 12 fulls mida foli escrits per una cara (numerats respectivament de l'1 al 7 i del 32 al 43), i, en l'endemig, un plec de 14 quartilles escrites per ambdues cares excepte la darrera (numerades de la 8 a la 33, amb algun error). Al final de la peça consta aquesta indicació: «En plena nevada, al matí del dia que he fet 45 anys, Engordany», això és, el 4 de febrer de 1959. La majoria de fulls tenen correccions i fa tot l'efecte de tractar-se d'una primera versió de l'obra. No n'hem sabut trobar cap esment dins la bibliografia albertiana.

L'acció transcorre un dia dels darrers mesos de la Guerra Civil, excepte el darrer quadre, en què es fa un salt endavant en el temps de vint anys. En una cabana situada en territori francès, arran de la frontera espanyola, hi viu una vella d'origen austríac i vídua d'un polonès, Catherin, dona d'idees progressistes que, de jove, durant el primer terç del segle XX, n'havia vistes de tots colors arreu d'Europa, abans de quedar-se a viure a la borda muntanyenca. Vénen a trobar-la la seva filla, Erika, i Georges, el gendre, acompanyats del jove Tomeu. Tant aquest com Georges tenen idees revolucionàries i esperen l'arribada d'uns fugitius els quals han ajudat a escapar amb la promesa que un d'ells, el Sr. Pons, un antic burgès, els pagarà diners amb què podran comprar armes per lluitar contra els feixistes, promesa que resultarà ser falsa. Abans, però, arriben a la cabana uns milicians republicans, els quals, quan veuran els fugitius, voldran detenir-los, i també a Tomeu, que tant els uns com els altres creuen, erròniament, que els ha enganyat (perquè, als milicians, els havia amagat la identitat dels fugitius, i a aquests els havia assegurat que els acompanyaria a través de la frontera,

però el milicians els havien retingut dins l'anterior refugi en desconfiar-ne). Al final de moltes discussions i d'amenaques per tots dos bàndols, per mediació sobretot de la vella Catherin, que rebutja tota guerra i sols busca la concòrdia, decideixen que cadascú segueixi el seu camí: els fugitius, guiats per Tomeu, França endins, i els milicians, de retorn a Espanya, per continuar la lluita, bé que convençuts que els escapats de la zona republicana a l'últim es passaran al bàndol franquista. Però com que esclata una tempesta, han de romandre a la cabana fins a l'endemà. A mitjanit, un dels tres milicians, el que no havia volgut romandre dins amb els altres perquè els considerava tots traïdors, intenta matar un dels seus companys, i, encara, després que aconseguixen de reduir-lo, intenta suïcidar-se. Al final, superat l'histerisme, marxarà amb els altres milicians a l'alba.

El darrer quadre ens situa vint anys després, encara a la cabana, ocupada sols per Erika, ja traspasada la seva mare i també el seu marit (mort en un atemptat). La dona hi ha convidat, per retrobar-s'hi, tant els milicians com els fugitius. De milicians, n'acudeixen només dos perquè el de l'atac d'histerisme havia mort en combat. De la conversa dels excombatents es desprèn que la guerra ha convertit un d'ells en un egoista desconfiat, mentre que l'altre, que ara té una fàbrica, continua enamorat d'Erika des que la va veure aquell dia a la cabana per primer cop. Llavors arriben els que havien estat fugitius, sense el senyor Pons, que va morir d'enyorança poc abans o després d'acabar la guerra. Dels altres tres, dos resulta que eren capellans, un dels quals va morir cuidant llebreros. I l'altre resulta que finalment sí que va lluitar contra els milicians. Passats els anys, però, ja no queden rancúnies entre els dos milicians i els dos fugitius encara vius. I a la darrera escena



arriba Tomeu, que proposa a Erika de comprar-li la cabana perquè té molt present l'esperit de la vella Catherin i tot el que en va aprendre. I la filla, complaguda, hi accedirà.

Aquesta peça pot relacionar-se amb altres obres d'Albert en què la guerra —la Guerra Civil Espanyola, però també la Segona Guerra Mundial, ambdues patides pel nostre autor de maneres diferents— és el marc o el teló de fons de l'acció, com ara *Un parell d'espartenyas* (ALBERT 1999: 315-402), el protagonista de la qual és un moliner injustament empresonat al Pertús des del 1936 fins al tombant dels anys cinquanta, o *Dancing-Plage* (ALBERT 1999: 403-462), que tracta dels col·laboracionistes i els resistents dins la França ocupada pels alemanys. En aquestes obres, a l'igual de *La cabana*, Albert fa una crítica als perversos efectes que la guerra provoca en la societat, en desvetllar la mesquinesa, l'individualisme i el materialisme de les persones. Com s'esdevé, per exemple, en el personatge de Figtel de *Dancing-Plage*, un combatent aliat que, cap a la fi de la guerra, sorprenentment s'avé a participar en els negocis dels col·laboracionistes per les comissions que en traurà. O en l'esmentat milicià de *La cabana* que es tanca dins el més acerb egoisme: «La guerra ens va fer obrir l'ull... ni a fumar no convido jo, ara» (p. 38).

La trama d'aquesta obra resulta una mica confusa perquè inicialment no queden del tot clares les motivacions dels uns i dels altres, dels que lluiten i dels que fugen. Val a dir, això no obstant, que un dels objectius d'Albert devia ser, justament, reflectir les confusions i els malentesos que provoca qualsevol context de guerra: *Un parell d'espartenyas* també reflecteix les situacions absurdes a què la gent es veu abocada en conflictes bèl·lics. Al darrer quadre de

*La cabana* s'aclareixen una mica les raons que movien els personatges, però de manera insuficient: hi ha intervencions massa breus i sobtades (com l'única del fugitiu Pardines o, posteriorment, les dues de Tomeu) que no permeten dibuixar el caràcter i el pensament dels personatges. Cal recordar, sigui com sigui, que el manuscrit molt probablement és tan sols una primera versió de l'obra, que Albert potser hauria revisat i modificat en posteriors versions.

De tots els personatges, el que resulta més reeixit és el de Catherin, la vella del refugi, malgrat que Albert tampoc no arribi a configurar-lo completament. El seu paper és més aviat d'espectadora i les seves intervencions són un enfilall de records a través dels quals resseguim episodis de la seva biografia i, alhora, fets de l'Europa d'entreguerres, com ara el seu determini quan va enfrontar-se a l'opressió alemanya els anys que vivia a la Brussel·les ocupada per l'exèrcit germànic durant la Primera Guerra Mundial. El més remarcable de la vella Catherin és el seu caràcter ferm i decidit —que no s'està de renyar i fins bufetejar els que no es comporten com cal davant seu o no se la prenen seriosament—, caràcter que, amb tot, no s'oposa a la seva concepció de la vida, profundament cristiana: «No fer mal a ningú i acollir tothom» (p. 41).

Aquesta concepció vital, simbolitzada per la cabana en què acollia els qui travessaven la frontera, era la del mateix Esteve Albert, que durant molts anys també va viure dins una borda en terres andorranes i que, al llarg de la seva vida, va acollir i ajudar tanta i tanta gent.

Jordi Malé

## BIBLIOGRAFIA

ALBERT 1997: Esteve Albert i Corp, *Muntatges escènics*. Andorra la Vella: Editorial Andorra, 1997.

ALBERT 1999: Esteve Albert i Corp, *Muntatges escènics II*. Andorra la Vella: Editorial Andorra, 1999.

ENCICLOPEDIA 1929: *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana*, vol. 67. Bilbao / Madrid / Barcelona: Espasa-Calpe, 1929.

GARCIA 1995: Xavier Garcia, *Esteve Albert. Un home de cultura pirinenca*. Andorra la Vella: Editorial Andorra, 1995.

PUIG PLA 2013: Josep Puig i Pla, «Introducció. Pàgines d'història en primera persona», dins *La Memòria de l'Esteve Albert*, a cura de J. Puig i Pla. Argentona: Voliana Edicions, 2013, pp. 33-42.

RENIU 1998: Josep Reniu i Calvet, *Esteve Albert i Corp. Esbós biogràfic*. Dosrius: Ajuntament de Dosrius, 1998.

També ens han fet servei un web sobre la cupletista Càndida Pérez:

<http://www.ub.edu/ntae/candida/> (consulta: 16-09-2014)

i el web *Cançons i músiques dels avis*:

<http://musicadelsavis.blogspot.com/2013/10/baixant-de-la-font-del-gat.html> (consulta: 16-09-2014).

Els evangelis apòcrifs esmentats al comentari sobre *Verònica* els he consultat, en la versió castellana d'Edmundo González Blanco (Madrid, 1934, 3 toms; reimpressió en 2 toms de Hyspamérica Ediciones Argentina, 1985), dins el web:

<http://escrituras.tripod.com/> (consulta: 12-08-2014).