
Les idees de Manuel Milà i Fontanals sobre teatre

per Manuel Jorba

A la memòria del
Dr. Jordi Rubió i Balaguer

1. El fenomen teatral en la introducció del Romanticisme i l'activitat de Milà

En les successives edicions de l'obra titulada de primer *Principios de teoría estética y literaria*, Milà assenyalava que el caràcter «públic» i en cert sentit «popular» del teatre, la seva incidència social superior a altres gèneres i raons d'altra índole com les divergències formals accentuades explicaven que la discussió de la crisi del neoclassicisme i les subsegüents lluites literàries haguessin girat entorn dels gèneres dramàtics.¹

Quan Pere Mata, el 1837, es feia valedor públic dels poetes joves, entre els quals Milà, es referia precisament a la incidència positiva del teatre romàntic, el de Dumas i d'Hugo concretament, damunt el públic, que «*acude en tropel a enternecerse, a conmoverse, a llorar en las terribles escenas de los modernos dramas que los apóstoles del progreso le encomiaran*».² Els poetes joves apareixien com a grup quan ja eren fets els principals escrits defensius i proselitistes, i a la fi francament triomfalistes (Milà precisaria, el 1854, que la batalla havia acabat no ben bé amb una victòria, sinó amb una transacció deguda al desdeny i a la fatiga).³ Tanmateix, pogueren participar a partir del 1836 en el treballós procés de consolidació del gust romàntic, en un moment encara decisiu perquè hi havia motius per prendre actituds combatives. Es troben en un medi cultural amb un teatre —i una estètica, més en general— acceptat en

1. Cf. la primera edició, de 1869, p. 199; i també l'edició titulada *Principios de literatura general (Teoría estética y literaria)* [PLG] (Barcelona [B.] 1884), p. 225, per la qual citaré d'ara endavant.

2. *Escritores jóvenes*, «El Vapor» [EV] (4-III-1837).

3. Cf. *Obras completas* [OC], iv, p. 312.

els nuclis més combatius i en sectors molt amplis, però quan, segons Ribot i Fontserè, «los más obstinados clasiquistas no se han dado todavía por vencidos», per bé que «al través de sus risotadas violentas y de sus moñas sacrílegas se escapa un dolor profundo que señala el triunfo del romanticismo».⁴

Després del 1833, amb la liberalització de l'escena i amb la supressió dels monopolis de què gaudien certs teatres, com el de la Santa Creu de Barcelona, i al costat de la proliferació de traduccions de novel·les, començant per les sentimentals (conseqüència de factors molt diversos i causa important de la transformació del gust del públic lector i de l'ampliació d'aquest), es pot dir, malgrat la manca de catàlegs adients, que abundaven les traduccions i adaptacions castellanes de peces de teatre estrangeres, especialment franceses.⁵

Cal assenyalar, però, que molts anys abans es començaren a representar obres de tipus sentimental que, al costat del paper de les novel·les, esdevingueren una via decisiva per a la imposició del gust romàntic. D'entrada habituen l'espectador —i el lector— a temes no sancionats pel teatre regular, però aollits fins per adherents als preceptes regulars;⁶ i, anant més enllà, avesen a una certa realitat burgesa, a una major complicació d'episodis i a la ruptura de la rigidesa de les unitats, bé que en aquest aspecte els autors no solen comprometre's d'una manera decidida i programàtica. Segons X. Fàbregas, que alludeix el *Dietari* del baró de Maldà, Kotzebue fou molt representat a Barcelona des del final del segle XVIII;⁷ segons F. Schneider, el 1800 es publicaren a Barcelona *La reconciliación o los dos hermanos* i *La misantropía desvanecida*, continuació de la seva obra més famosa, *Misanthropía y arrepentimiento*.⁸ Tanmateix, l'habitació del públic als bandits, als cadàvers i a les altres emocions fortes dels melodrames i dels primers drames romàntics es produí especialment a través de les peces de Bouchardy, Ducange, Delavigne, Scribe, D'Arincourt i Soulié, entre d'altres, tots els quals, des la perspectiva romàntica (oposada radicalment en això a la del teatre regular), conscient de la relativitat dels valors teatrals i de la necessitat de jutjar des d'una experiència històrica, són considerats autors de transició.

Els anys trenta, els anys decisius de la batalla romàntica, els models ja podien ésser Dumas i Hugo (Vigny i Musset, en canvi, els autors que, més en-

4. *Emancipación literaria didáctica* (B. 1837), p. 241.

5. Cf. E. A. PEERS, *Historia del movimiento romántico español*, I, 2.^a ed. (Madrid 1967), ps. 375-382.

6. Vegeu aquesta «defensa» atribuïble a Joaquim Roca i Cornet:

«... es una ligereza [...] el condenar por llorón un género de dramas que [...] contiene un mérito efectivo y reconocido por quien tenga una fibra bastante delicada para percibir sus bellezas; conservando las unidades, enlace, progresión, distinción y sostenimiento de caracteres y demás leyes esenciales a toda pieza dramática, y no mezclando mostruosamente lo cómico con lo trágico, puede resultar un drama digno del teatro ...» (*Dramática*, «Diario de Barcelona» [DdB], 9-IX-1833).

7. Cf. X. FÀBREGAS, *Les formes de diversió en la societat catalana romàntica* (B. 1975), p. 200, sense referències documentals precises. A la p. 72, però, remet a l'estudi de F. CURET, *Teatres particulars a Barcelona en el segle XVIII* (B. 1935), i a la p. 253 a l'estrena, el 1835, de *La corona de laurel o el imperio de las leyes* de Kotzebue, traduïda per Altés i Gurena. Rubió i Lluch es refereix també a l'abundància de representacions d'obres de Kotzebue, però sense dades concretes: cf. *El Dr. D. Manuel Milá y Fontanals (Su época y su magisterio)*, dins A. R. Y LL. i Cosme PAPPAL Y MARQUÉS, *Milá y Fontanals y Rubió y Ors* (B. 1919).

8. Cf. *Kotzebue en España. Apuntes bibliográficos e históricos*, «Modern Philology», xxv (1927), 179-194; no cita la de *Misanthropía y arrepentimiento*, que consta al *Manual de Palau* (núm. 128.459), sense data, però del mateix impressor, J. F. Piferrer.

cara que els dos anteriors, havien intentat de la manera més ambiciosa possible «la gran aventura shakesperiana» del Romanticisme,⁹ no van tenir, pel que sembla, donades les característiques de llurs obres, cap transcendència real); els altres autors més amunt citats passaren als repertoris i influïren sobre els introductors del melodrama autòcton, A. de Gironella, M. A. Igual i W. Ayguals d'Izco, principalment,¹⁰ però eren considerats ja superats: les reticències, amb precedents a França i altres indrets, apuntaven en general a la facilitat mecànica dels plantejaments argumentals i dels caràcters prototípics i, doncs, a l'escassa originalitat i a la migradesa d'aportacions innovadores, adreçades en tot cas a obtenir aplaudiments sense mèrit real.¹¹

En el procés de discussió del romanticisme a Catalunya, circumscrit en la majoria dels autors a aspectes residuals que no arribaven a la radicalitat de plantejaments, teòrics o no, dels primers romàntics europeus, el teatre dóna peu, gradualment i al compàs de la proliferació de periòdics, a la majoria de les polèmiques i, doncs, als arguments més rellevants en la defensa del moviment, sancionat per l'estrena de drames romàntics d'autor català, a partir del 1833.¹² En certa mesura, les aportacions autòctones es justificaven tant per una resposta com per una reacció a l'estímul francès, o al de Shakespeare, ja alludit (sense les reticències dels autors del XVIII i del principi del XIX, alguns dels quals intentaren comprendre el valor de les seves obres) per Altés i Gurena al pròleg d'*El conde de Narbona*, del 1816, i per Monteggia, el 1823, a «El Europeo»; un decenni després, amb més intencionalitat, li eren dedicats articles sencers.¹³

El grup de Covert-Spring, inclòs Milà, es definia en bona mesura pel fet teatral i pels autors que consideraven més representatius del romanticisme més genuí, Hugo i Dumas; de primer Milà manifestà entusiasme envers aquests autors i matisava més l'actitud adoptada envers els autors secundaris. Es pot dir que en principi les reserves es basaven en criteris de qualitat i després en d'altres d'ideològics, però no especialment xovinistes: el repertori estranger no sempre havia tingut una acollença positiva, per tal com hi havia qui interpretava que atemptava contra la personalitat «nacional», contra la moral i con-

9. Cf. A. THIBAUBET, *Historia de la literatura francesa. Desde 1789 hasta nuestros días*, 3.^a ed. (Buenos Aires 1957), p. 176.

10. Cf. FÀBREGAS, *Les formes de diversió*, ps. 204 i següents. Fàbregas dóna referència de traducció d'obres de Ducange i altres autors francesos degudes als tres introductors del melodrama alludits. A «El Propagador de la Libertad» [EPL], hi ha abundants referències a obres de Ducange, Delavigne i Scribe representades a Barcelona. Indicaré només que, el 5-1-1838, el *DdB* anunciava la representació de *La Dama Blanca* de Scribe, traduïda per Joan Làrios de Medrano (dada a afegir a les recollides per J. ALEGRET, *Joan Làrios de Medrano: Poemes*, «Els Marges», núm. 18-19, 1980, esp. ps. 79-82).

11. Per a Tió i Noè, a propòsit de *La hija del Cid*, Delavigne és hàbil, com Le Sage, a apropiarse materials d'altri (ací el romancer castellà i *Le Cid* de Corneille) i a treure'n, combinats, una bona intriga, que, «participando en su desarrollo algún tanto del gusto clásico, tiene también el interés y novedad de los dramas modernos» («El Heraldo», 6-VIII-1840). Covert-Spring havia titllat Delavigne d'«ecclèctic».

12. En aquesta data Altés i Gurena estrena el *Mudarra* (cf. FÀBREGAS, *Les formes de diversió*, p. 252). Aquesta obra, editada el 1834, havia estat alludida per López Soler a «El Europeo», al costat del *Gonzalo Bustos de Lara*, estrenada el 1819 (cf. «Teatro», reprod. per L. GUARNER, «El Europeo» (Barcelona, 1823-1824), Madrid 1954, p. 94n). El caràcter més marcadament romàntic de *Mudarra* podria ésser degut a una hipotètica reclusió posterior.

13. Cf. A. PAR, *Shakespeare en la literatura española*, I (Madrid-B. 1935), ps. 189 i 211. Entre les abundants al·lusions restrictives anteriors cal destacar les d'Arteaga, molt llegit el XIX (cf. *ibid.*, ps. 102-103).

tra la dignitat literària. Hom lamentava que el repertori bàsic fos de traduccions franceses,¹⁴ i que només eventualment i en inferioritat de condicions s'hi incorporessin peces castellanques conegudes;¹⁵ a part els possibles interessos antiromàntics d'alguns dels qui denunciaven aquesta situació i si era realment possible la reposició del repertori del Barroc i del XVIII, hi havia uns fets condicionants: la baixa qualitat del teatre autòcton modern, en conjunt, que no podia competir tampoc quantitativament amb el traduït;¹⁶ a més, en molts dels epígons de Dumas i Hugo predominava la imitació rutinària dels aspectes més truculents i, en part dels autors i de les empreses, un interès comercial orientat a captar l'atenció del públic amb novetats més o menys truculentes.

Milà és conscient, però, del fet que sense el teatre romàntic estranger, francès especialment, no hauria estat possible l'aparició de Saavedra, Larra, García Gutiérrez o Zorrilla, que no s'expliquen únicament per llur tradició pròpia.¹⁷

Sense relació aparent, si més no en un principi, amb la reacció antifrancesca, ans més aviat com una conseqüència normal de la vitalitat del teatre, els temes es «nacionalitzen» (i són una demostració més de la consolidació del moviment romàntic) en basar-se en episodis de la història de Castella. A Catalunya, donat el grau d'assimilació cultural castellana, es remarca aquest fet,¹⁸ però, al marge del tema, es posa l'èmfasi en la significació romàntica del *D. Alvaro* i *El trovador*, i, per a Covert-Spring, sembla decisiu per al triomf del Romantisme el fet simple de l'aparició d'autors «nacionals».¹⁹

Tampoc per a les obres originals no hi ha catàleg; n'hi devia haver un nombre important i cal concedir fonament, malgrat la intenció satírica, a l'autor anònim de *Dramomania*, per al qual «*la imaginación de los literatos, desviada de las novelas, se ha vuelto hacia el teatro [...]. De lo dicho resulta que, así como ha muerto la novela a causa de volverse todo el mundo novelista y publicarse multitud de malas composiciones en dicho género, podrá suceder que muera el drama por volverse todo el mundo dramaturgo y por publicarse y representarse dramas pésimos*».²⁰

14. Així P. Piferrer, el 1842:

«*Cuando vemos invadida la escena por traducciones de dramas franceses, que sólo son las más veces ridículas e inconexas farsas en que para nada entra la poesía, no poca alabanza merece quien, llevado de su amor a las glorias del país, se arriesga a escribir para el teatro, en bien sonantes versos o en buena prosa castellana, y sobre asuntos de nuestra historia*» (ressenya de *Generosos a cual más* de J. Tió i Noè, dins *Estudios de crítica. Colección de artículos escogidos*, B. 1859, p. 111).

15. Cf. els textos adduïts per S. GARCÍA, *Las ideas literarias en España entre 1840 y 1850* (Berkeley - Los Angeles 1971), p. 34.

16. Cf. J. YXART, *El arte escénico en España*, I (B. 1894), ps. 26-27.

17. Cf. Compendio del arte poética [CAP] (B. 1844), p. 134, i *Manual de declamación*, (B. 1848), p. 11.

18. Vegeu, per exemple, aquest text anònim, entre molts:

«*Dejando aparte la hermosa versificación [...] hallamos en el Guzmán, no obstante, una belleza superior que nos llena de satisfacción y arranca nuestras alabanzas. Esta es la nacionalidad de su asunto. Porque cansados estamos ya de los dramas que, ora inmorales, ora insípidos, los traductores jornaleros nos esportan de Francia, y nuestro corazón aspira un aliento vivificador que en nuestro abatimiento literario nos consuela*» (ressenya de *Guzmán el Bueno* de Gil de Zárate, «*La Lira de Oro*», 7-iv-[1842]).

19. Cf. *Misceláneas dióglotas, políticas y literarias* (B. 1836), p. 41.

20. «*El Heraldo*» (24-ix-1840).

A Catalunya, el drama romàntic deixa d'ésser de tema exclusivament castellà a *Generosos a cual más*, de Jaume Tió i Noè (estr. 1840; imp. 1841). L'autor el dedica a Joan Cortada, que, per la seva banda, havia catalanitzat els temes de les seves novel·les històriques a partir de *La heredera de Sangumí*, del 1835. Bé que per a alguns la «catalanització» dels temes no era sinó una forma de llur «espanyolització»,²¹ aquell fet s'ha de posar en relació amb el procés de presa de consciència de la pròpia història (i més com més inconscient fos aquesta catalanització, en un principi) i amb el programa de Rubió i Ors, que havia trobat estímul precisament en J. Cortada. Això em sembla que es confirma amb l'aparició d'Antoni de Bofarull, que, el 1842, quan ja havia publicat poemes en llengua catalana a «El Constitucional» i a «El Popular», sota el pseudònim rubionià de «Lo Coblejador de Montcada», estrena i publica *Pedro el Católico*, escrita el 1839, abans o al temps de *Generosos* de Tió, el qual, però, Bofarull devia prendre per guia, car li dedica aquest primer drama, l'argument del qual, segons un ressenyador anònim, «ha ido a entresacar de nuestras caballescias crónicas, harto fecundas en hechos esforzados y dignos de memorias».²² Si és que l'autor d'aquest text era Milà —i, per la data i el lloc de publicació, és molt probable—, aquest, arran de l'estrena d'*Urg el Almogávar* del mateix Bofarull, el 1844,²³ reincidia a destacar la catalanitat del tema, tot contraposant l'obra a les traduïdes del francès.

L'interès de Milà pel teatre s'expressa al llarg de la seva vida de maneres molt diferents, però en especial amb ressenyes, estudis teòrics, històrics i preceptius, que desborden des del principi els plantejaments defensius: el concepte i la finalitat del teatre; els seus elements constitutius; els gèneres dramàtics i els límits de la llibertat romàntica, etc., són els temes més rellevants que, fent seus els interessos generals, analitzarà per incidència o en estudis detallats entre el 1836 i el 1844, i, sense l'abast polèmic d'aquests anys, en els anys successius.²⁴

Precisament la primera manifestació pública coneguda de Milà està relacionada amb un esdeveniment del món del teatre, el banquet ofert a Julián Romea el 15 de juliol de 1836, en el qual va pronunciar un brindis en honor de l'homenatjat:

«Bardo de los amores, tierno y ardiente Romea: vas a abrir tus labios y a pintarnos ese globo pálido que se pierde en los sombríos espacios etéreos [en nota: *Su composición poética la Luna*]. Barcelona te oír: su nombre tendrá para nosotros nuevas dulzuras, y al dirigir la vista a su cielo nos parecerá divisar en él una auréola celestial.»²⁵

21. Piferrer, en un altre passatge de la ressenya citada a la nota 14, contraposa el tema «español» de «*nuestros pasados tiempos*» als temes dels drames francesos traduïts.

22. «El Imparcial» (26-xii-1842).

23. Antoni de Bofarull estrenà encara alguna altra obra de teatre de tema català en llengua castellana: *Roger de Flor o el manto del Templario* (segons «La Verdad», 13-ix-1844; ed. 1844) i *El Consejo de Ciento* (ed. 1846; estrenada al Teatre Nou, el mateix any segurament).

24. Als paràgrafs següents em referiré, d'una manera molt general i breu, a diferents textos de Milà que tracten de teatre. Per a llur descripció detallada, em remeto a la segona part de la meua tesi de doctorat, sobre *Manuel Milà i Fontanals, crític literari*, Universitat Autònoma de Barcelona, Facultat de Lletres 1981 (exemplar mecanografiat).

25. Publicat a *EV* (17-vii-1836), dins la ressenya general del «Banquete literario y artistico dado a D. Julián Romea el día 15 de julio de 1836» (el reproduceix PAR, *Representaciones shakespeareanas en España*, I, Madrid-B. 1936, p. 209).

En aquest banquet es formalitzà la creació de la Sociedad Filodramática, a iniciativa de J. A. de Covert-Spring (aquest en fou secretari i Milà arxiver), activa en 1836-1837, la qual «se reúne con el objeto de contribuir, por cuantos medios dicte a sus individuos el amor a la literatura dramática, a los adelantos de este ramo de los conocimientos humanos, que reclaman imperiosamente las necesidades del siglo».²⁶ És des d'aquesta societat que es contribueix d'una manera decisiva a imposar Alexandre Dumas, el seu president honorari, i Victor Hugo com a autors de drames model·lics; i Milà, coherentment amb el seu ideari romàntic i progressista, en principi s'hi identifica de ple.

Dumas i Hugo poden ésser considerats com la pedra de toc per comprendre el procés d'imposició del drama romàntic. Hugo, que Milà anomenà el 1836 «niño sublime», representava, segons, per exemple, un articulista anònim d'«El Vapor», el 1834, la complexitat del drama romàntic²⁷ i era l'autor que es llançava a temptatives que el «bon gust» ha de condemnar, però que l'esperit «positiu» i «novel·lesc» del segle aprova. Les ressenyes elogioses de Milà, de poc després, ja anaven a repèl d'una col·laboració anònima, entre d'altres, d'«El Vapor», l'autor de la qual es retracta de l'antiga admiració professada envers alguns autors per causa de llur immoralitat.²⁸ A partir de la data de publicació d'aquest article, a «El Vapor» es fa un silenci sobre la qüestió del drama modern. És remarcable que tampoc Milà no escrigui, o almenys que no signi, fins uns anys després, cap ressenya teatral: caldria preguntar-se si es tracta d'una coincidència o si té alguna col·laboració no signada en d'altres periòdics, com «El Constitucional» o «El Liberal Barcelonés», que en tot cas no he pogut identificar. De fet existia prou apassionament entorn del teatre romàntic i en general entorn de qüestions molt diverses que s'hi refereixen: per exemple, sobre si el teatre era el termòmetre de la civilització d'un poble més que no pas una escola de costums.

Les ressenyes de 1842-1844 demostren un interès no solament pels autors més moderns, objecte exclusiu de les anteriors conegudes, sinó pel repertori castellà del Barroc, que no s'havia deixat de representar mai. A part això, les valoracions concretes del teatre modern indiquen que Milà es troba en una etapa marcada pel rebuig explícit de Dumas i Hugo en alguna ressenya i, sobretot, al *Compendio del arte poética* del 1844, on considera models del drama Shakespeare i Schiller, com a autors, i Schlegel i Manzoni, com a codificadors.

Bertran d'Amat, desconeixent o amagant la importància dels primers textos de Milà, atribueix la seva dedicació a l'estudi de la història literària exclusivament a l'adscripció al romanticisme històric.²⁹ Cal tenir en compte, però, que moltes de les valoracions de la història literària són dels seus primers anys d'activitat; el que pot haver canviat és, evidentment, l'escala de valors aplicada, l'enfocament metodològic, la qualitat i la densitat de coneixements, etc.; tanmateix, el romanticisme «pur» no condicionava negativament els estudis històrics, ans els posava al seu servei. Potser una mica arriscadament, Juretschke³⁰

26. *Reglamento de la Sociedad Filodramática* (B. [1836]), ps. 1-2.

27. Cf. *María Tudor*, EV (14-I-1834).

28. Publicat a EV (22-VII-1837).

29. Cf. *Del origen y doctrinas de la escuela romántica y de la participación que tuvieron en el adelantamiento de las Bellas Artes de Barcelona los señores don Pablo y don Manuel Milá y Fontanals y don Claudio Lorenzales* (B. 1891), ps. 38-39.

30. *Alemania en la obra de Milá y Fontanals*, «Boletín de la Real Academia de Buenas Letras», xxxv (1974), 13.

afirma que el Milà més jove se sentia més historiador que no poeta: es pot afirmar, però, que, efectivament, se sentia també historiador.

A «El Vapor», a «El Propagador de la Libertad» i a *Algunos estudios literarios*, publicà sengles estudis d'història del teatre castellà. «Primer período de la poesía dramática española»,³¹ llegit a la Sociedad Filodramática l'1 d'octubre de 1836, va ésser refós i ampliat, amb el títol d'«Orígenes del teatro español»,³² amb data de març de 1837. Datat l'abril del mateix any, i fins a un cert punt una continuació de l'anterior malgrat les rellevants diferències expositives, el titulat «Sobre el teatro antiguo español (Fracmento)» aparegué el 1838.³³ L'article d'«El Vapor», i per tant també el d'«El Propagador de la Libertad», parteix, segons afirmació explícita de Milà, dels *Orígenes de la poesía dramática española* de L. F. de Moratín.

Es recolza en Moratín pel seu rebuig de Boileau, pel seu perfeccionament de la comèdia de costums i la substitució de la tragèdia neoclàssica, artificiosa, i, en fi, per la «copia de erudición inmensa y el gusto acrisolado» amb què «dio noticia de muchas obras dramáticas anteriores a Lope de Vega».³⁴ L'admissió del «bon gust» de Moratín pot indicar que aquest illumina alguna valoració concreta de Milà, que potser en depèn, essent alhora coherent amb l'època, quan tracta d'algunes solucions allegòriques de l'acte sacramental calderonià, que encara el 1858 alludirà amb una certa reticència.³⁵

El 1842 i, altra vegada amb el mateix text quasi exacte, el 1843, aprofita la representació d'*El convidado de Piedra*, en la versió de Zamora,³⁶ per estudiar, més que la representació en si, a la qual, en aquest cas, dedica poques ratlles, les possibles causes de la persistent acceptació d'aquest drama i de les seves diferents versions. Parteix de la distinció d'una tradició literària de base històrico-llegendària, que cada cultura que en posseeix manifestacions vol considerar com a pròpia, d'una altra que, estesa o no a d'altres cultures, té l'origen, acceptat per tothom, en una de determinada. La llegenda del Don Joan, originada a Espanya i estesa arreu, evocaria uns fets d'una manera especialíssima.

Cal subratllar la perspectiva romàntica de les valoracions; expressa, per exemple, la importància de l'estudi de la història de la literatura, precisament a l'hora de les innovacions en què es troben compromesos, perquè el rebuig de les artificiositats preponderants en una època no ha d'amagar la remarcable personalitat d'altres. Per això fa notar afinitats concretes, com la que els lectors d'«*imaginación romancesca*» poden trobar en la *Himenea* de Torres Naharro.

A més del *Compendio* del 1844, en el qual inclou un capítol general teòrico-preceptiu i —aspecte remarcable en un manual escolar— històric, i un altre de dedicat a la comparació de la doctrina teatral regular amb la no regular, el 1848 publicava un *Manual de declamación*, bàsicament original i, per tant, no dependent dels tractats deguts a V. J. Bastús, entre altres coses per-

31. EV (5-x-1836).

32. EPL, III, quad. XII (1838), 356-357.

33. Dins *Algunos estudios literarios* (B. 1838), ps. 15-19.

34. EPL, III, quad. XII (1838), 357.

35. Cf. «Dramas simbólicos de Calderón. Autos», reprod. a OC, v, ps. 89-93.

36. *Revista teatral de la última semana*, «El Imparcial» (7-xi-1842); amb la supressió del primer paràgraf i el canvi de les referències a la representació concreta, reproduïda a la *Revista teatral*, «La Verdad» (10-xii-1843). Reelaborada i molt ampliada, fou la primera col·laboració de Milà al *DdB*, l'11 i el 17-i-1854; inclosa a les OC, iv, ps. 151-159; el 14-v-1850 el text o el tema ja havia estat objecte d'una comunicació a l'Acadèmia de Bones Lletres.

que l'estructuració és més orgànica en l'obra de Milà; aquest inclou, a més, un capítol d'història del teatre plantejat d'altra manera i una part de comentaris de textos, inexistent en les obres de Bastús. Als manuals escolars de la seva època de maduresa, bé que sota una distribució més tradicional, incorpora als apartats dedicats als gèneres teatrals observacions agudes i personals que tindrà en compte a les pàgines següents. D'aquests anys cal destacar a més, i d'una manera específica, dues aportacions assenyalades. En primer lloc uns cicles d'articles i alguns textos esparsos en els quals estudiava monogràficament diverses obres representatives, segons el seu criteri, dels moments més remarcables del teatre universal.³⁷ En segon lloc, *De algunas representaciones catalanas antiguas y vulgares*, publicat en quatre capítols a la «Revista de Cataluña» el 1862, i que, refós i molt ampliat en alguns punts, fou inclòs pòstumament a les obres completes, amb el títol d'*Orígenes del teatro catalán*.³⁸

2. Sobre el concepte, la finalitat i els elements constitutius de l'obra dramàtica

A la ressenya de la representació de *Las intrigas palaciegas* de Dumas (octubre de 1836), Milà considera que per sota dels esdeveniments de les obres dramàtiques discorre un «sentit social» que un públic dotat de sensibilitat o d'una imaginació adequada podria descobrir. El teatre, com a gènere que se serveix de formes acústiques, en un diàleg, i d'una representació visible,³⁹ afecta facultats diverses de l'home: la seva capacitat d'emoció en primer lloc, però també la capacitat de raonament, la qual apunta a un aspecte fonamental del teatre, és a dir, a la seva finalitat. Milà és explícit en aquest sentit: l'acció desenrotllada en el drama, més que no pas les paraules, provoquen una impressió que l'espectador transformarà en lliçó moral. Encara al *Compendio*, i no solament en els textos dels anys 1836-1838, Milà es mostra contrari a la simplificació de l'oposició entre el triomf de la virtut i la derrota del vici. El conflicte passional inherent al drama romàntic reflectirà, a través sovint de «paràboles» històriques, l'home modern tant com l'home històric i la societat en conjunt. L'objecte del drama és, segons el *Compendio*, l'home, «la representación de sus cualidades morales, de sus pasiones y virtudes», de tal manera que pugui esdevenir un reflex de la societat o, com volia Hugo, un «mirall de la natura» (amb una dimensió exemplar si més no implícita, en tant que la literatura té un «sentit social», transformador de la societat). Aquesta era la tesi de Covert-Spring i del seu grup, que insisteix en el primer aspecte.⁴⁰ Covert-Spring escriu el 1835 que «el teatro ha de ser el termómetro de la civilización de las naciones» i que la literatura, inclòs el teatre, és el reflex de la societat en qualsevol època.⁴¹ Per a Ribot, la concepció del teatre com a reflex de la societat vindria a ésser l'element diferenciador fonamental respecte al teatre consumit fins aleshores (no necessàriament ni principalment de factura neoclàssi-

37. Articles recollits als volums IV i V de les OC de Milà.

38. OC, VI, ps. 202-311 (apèndixs inclosos).

39. Segons la definició continguda al CAP, p. 121. Aquest concepte es manté sensiblement igual als PLG i en diferents textos intermedis.

40. Tanmateix, té força incidència la concepció del teatre com a escola de costums sense més matisació, o tot al més com a instrucció agradable (cf., per exemple, la nota introductòria de T. BERTRAN I SOLER, *Fr. Fulgencio o la vida de un seductor*, B. 1840, ps. 3-4)

41. Cf. *Misceláneas dióglotas*, ps. 15-16, i *Teresita o una mujer del siglo XIX* (B. 1835), p. 21.

ca). La dimensió exemplar és donada pel fet mateix que les obres reflecteixen les preocupacions, les passions de l'home i, en reflectir-ne el mal, n'especifiquen el càstig adequat.⁴²

Milà indicaria també, el 1836, a propòsit de *Las intrigas palaciegas* de Dumas i de *Los negros* d'Ayguals d'Izco, que el teatre és una escola de costums, una «trona» des de la qual es provoca una emoció i una reflexió; perillosa, afeïria després, però per això mateix més eficaç:

«... no ignoramos cuán peligroso es oír palabras de crimen junto a las palabras más amadas, ver el brillo del puñal tan cercano al de los ojos de una hermosa; tampoco ignoramos que la agitación tumultuosa que sentimos al presenciar escenas terribles se asemeja algunas veces a la que nos fascina en muchos actos vedados y los monstruosos compuestos que pueden resultar de los sentimientos que ciegamente se revuelven en el pecho del héroe del drama como bolas de azar.»⁴³

Aquest era el desafiament que s'imposaven els romàntics més combatius, en contraposició amb els qui preconitzaven mitjans morals, sense risc possible de tergiversació del drama, actitud representada especialment per Roca i Cornet.⁴⁴ L'evolució de Milà aniria de seguida per aquest camí, i ho demostren les observacions fetes a propòsit del *Goetz*, quan orienta el lector davant de possibles interpretacions del personatge (a no confondre «con los bandidos generosos que plagan la moderna literatura»), cosa que no li estalvià de suavitzar algun passatge de l'original. A més, Milà, com Piferrer, parteix de la idea de la degeneració del romanticisme manifestada en el teatre francès i de la conversió de la temàtica històrica en recursos de truculència i immoralitat. Per això insistiria més en el parer que el drama històric ha de commoure i impressionar, i per això també, com ja he indicat, al *Compendio* adopta la doble posició de considerar el drama per una banda com a reflex de la societat (objectiu que perdurà posteriorment, en la representació dels costums burgesos, en l'alta comèdia),⁴⁵ i per l'altra com a estímul provocador d'una catarsi personal. Al capdavant, però, la palinòdia de Milà, quan substitueix el model francès (massa celebrat, escrivia el 1844) de Dumas i Hugo (desaconsellables perquè no són capaços de commoure «virtuosament» el públic) pel de Shakespeare i Schiller, no lleva «romanticitat» al seu pensament teatral.

Milà contraposa la «poesia dramàtica», juntament amb la lírica i l'èpica, en tant que gèneres «inventius», als «utilitaris».⁴⁶ En el teatre —en la poesia dramàtica— es «representa» una acció, la qual provoca un diàleg («una acció dialogada», la defineix al seu manual del 1869); es tracta d'una «representació» (element definidor i diferencial assenyalat per Aristòtil a propòsit de la tragèdia),⁴⁷ això és, d'una «convenció»: per això Milà interpretarà el contingut de

42. Cf. *Emancipación literaria*, ps. 241-242.

43. *Primera representación de «Hernani o el honor castellano»*, EV (26-VI-1837). Mots que es troben quasi calcats a la primera versió del pròleg a *Fasque nefasque*, del mateix any.

44. Cf., per exemple, *Literatura. Artículo 1.º*, «La Religión», IV (1838), 111-112.

45. A propòsit d'*El sol de invierno* de José de Marco i de *La cruz del matrimonio* de Luis de Eguilaz, i adreçant-se en principi a un públic germànic, observaria que «la tendencia dominante en nuestra poesía dramática es por el momento la representación de costumbres burguesas, lo cual extrañarán tal vez algunos de nuestros lectores, tratándose de la patria de Calderón» (OC, v, p. 205).

46. Cf. PLG, p. 243.

47. «Que representa els personatges fent-los actuar» (ARISTÒTIL, *Poèt.*, B. 1946², p. 9).

les estances cinquena i sisena de l'oda de Schiller relativa als principis teatrals en el sentit que en el teatre hi ha «*ilusión voluntaria, no un grosero engaño; una naturaleza de efecto y no una exacta imitación; la verdad de sentido y de sentimiento y no la verdad material*». Val a dir que Milà concep la representació amb possibilitat de diàleg i de transposició d'identitat, condicions que estima necessàries per a una dramatització. Al seu estudi sobre el teatre religiós a l'edat mitjana assenyala que algunes cerimònies culturals amb recitació o cant, individual o dialoal, contenen elements dramàtics, però que no són encara «dramas»: Milà parteix, doncs, en les seves referències genèriques fonamentalment de l'anàlisi de les obres que constitueixen la tradició culta greco-llatina i sobretot de la moderna, així com, en algun cas, de la popular més recent.⁴⁹

El «poema dramàtic» haurà de tenir forma mètrica, dirà el 1862 (precisant el que implícitament havia consignat al *Compendio* i a les ressenyes teatrals), i considera que el vers és «*indispensable complemento de una gran composición poética*»,⁵⁰ com ho eren, si més no en la intenció, els dramas romàntics. Hauria seguit, en això, més que no pas Dumas, Víctor Hugo.⁵¹

L'obra dramàtica desenrotlla una acció amb les idees bàsiques (d'índole simbòlica, històrica, costumista, etc.) determinades per l'autor, que podran tenir transcendència si reïx a combinar, amb qualitat literària, diàleg (amb el to que la situació requereixi, familiar, apassionat, reflexiu), protagonista o protagonistes i argument.⁵² Els personatges tipus, reduïts als *Principios* fonamentalment a tres (el tràgic, l'«*hombre dotado de nobles cualidades, pero que [...] provoca su propia desgracia*»; el «*tipo de maldad*», pedra d'escarment; l'heroi perfecte, sublimat per la lluita interior o amb els antagonistes), bé que són els adequats al teatre més ambiciós, tenen les limitacions inherents a la dificultat de donar-los vida original, que no depengui dels models més consagrats. L'argument dramàtic, respecte a l'èpica, es limita a una situació més o menys simple i, determinat, l'autor ha de disposar-lo d'una manera versemblant. (La diferenciació entre argument i trama és explícita, bé que, quan l'usa, redueixi el sentit del terme darrer al significat de «nus» o «*cuerpo de la acción dramática*», expressió que més aviat sembla referir-se al punt àlgid de l'obra.)⁵³ Per al drama, a diferència de la comèdia, en què la intriga complexa i sorprenent és l'element principal, Milà entenia que hi havia d'haver una gradació escènica molt mesurada, una illació d'elements comparable en algun cas a la de la novella.

L'objectiu del dramaturg romàntic era, com volia Manzoni, el de superar la tragèdia, conciliant la veritat històrica i l'interès dramàtic: el drama, doncs, és concebut com un gènere enriquidor de les possibilitats teatrals perquè «exigeix» la llibertat en el tractament del llenguatge i l'estil, que no han de respondre a uns models abstractes sinó que han de tenir color d'època. Els colors històric i local són configurats per les circumstàncies de lloc i de temps del tema, les quals sovint, ara i abans, han estat manipulades erròniament, per visió candorosa de la història o per anacronisme deguts a interpretació ideal de l'antiguitat. Amb el Romanticisme, però, és més freqüent de donar arguments històrics amb exactitud arqueològica rigorosa (més difícil de reflectir en l'escenogra-

48. OC, iv, p. 317.

49. Cf. OC, vi, p. 206.

50. OC, v, p. 174.

51. Cf. el seu «Préface» al *Cromwell*, ed. de M. CAMBIEN (París 1972), p. 90.

52. Cf. OC, iv, p. 169. Milà usa els termes «caràcter» o «tipus» i «fet» o «drama» en el sentit dels mots citats, respectivament.

53. Cf. PLG, ps. 228 i 234.

fia, però constatada alguna vegada i exigida sovint).⁵⁴ A la veritat històrica s'ajuntarà la veritat dramàtica, que serà donada en part per la conjuminació del tràgic i el còmic com a element d'expressió del grotesc de la realitat, contrastant com a valors antitètics.⁵⁵

L'aplicació romàntica al drama transgrediria alguna vegada la versemblança, per acumulació d'elements truculents, efectistes o espectaculars i pels desenllaços forçats: Milà consideraria Bouchardy, per exemple, creador d'una mena de gènere privatiu seu, en el qual les situacions no es justificaven pel drama mateix, ans responien la majoria de vegades a la recerca de la novetat per ella mateixa i a qualsevol preu; escales de mà, soterranis, galeries, portes secretes, narcòtics, reconeixements sobtats, etc., haurien esdevingut essencials per pura i simple concessió a l'espectador, que agraïa de passada un final feliç. Tot amb tot, i malgrat una evolució falsejadora de les intencions del genuí drama romàntic, el teatre s'ha beneficiat de les aportacions noves, en enfrontament amb la tradició neoclassicitzant. Si a la ressenya d'*Hernani* Milà remarcava per al drama modern en general la riquesa de matisos —de passions— del protagonista, al *Compendio* ho feia dels temes, els caràcters i els personatges en relació amb la tragèdia regular, limitats a assumptes clàssics, esgotats i poc variats, i els considerava més acostats a la sensibilitat i a l'interès de l'espectador del seu temps: per exemple, destaca en alguna ocasió el prestigi del tema de Venècia en les obres dramàtiques, partint de Shakespeare, model de Byron, Dumas, Martínez de la Rosa, etc. El teatre del XIX es fa més complex i més ric gràcies a la *varietat* i a la *novetat* de les situacions, a una millor coordinació dels incidents, a la major llibertat d'inclusió de personatges subalterns. Tot això, al capdavant, havia estat possible per acumulació d'experiències dels segles anteriors, pel conreu continuat del gènere⁵⁶ i, sobretot, pel fet que el teatre del XIX es remetia a unes fonts en detriment d'unes altres: el teatre grec i Shakespeare havien influït el teatre alemany romàntic (que al seu torn incorporà en el drama la filosofia sentimental i idealista i influí en els autors francesos, els quals «han tomado estas innovaciones por la parte que quemam»)⁵⁷ i les mateixes influències bàsiques es troben en la resta del teatre modern: l'un i l'altre n'havien esdevingut part integrant.

La subjecció o no subjecció a les unitats dramàtiques de lloc i de temps no són elements de discussió exclusius del segle XIX, car el XVIII diversos autors (entre els quals Eximeno i Estala) havien blasmat la rigidesa boileauiana.⁵⁸ Ara bé, la importància que el tema adquireix, fins en l'esforç per relativitzar-lo, indica que, tot i no ésser un element suficient per a la qualificació estètica d'una obra dramàtica, era una llibertat fonamental del dramaturg romàntic.⁵⁹

54. Cf. PLG, ps. 103-104. Sobre l'escenografia, cal anotar l'elogi, a propòsit de *Vicente de Paül*, de la senzillesa de disseny i de l'autenticitat del medi arquitectònic. Sobre el tema, cf. V. J. BASTÚS, *Curso de declamación* (B. 1848), ps. 107-113.

55. Cf. CAP, p. 137, i OC, iv, p. 317. Milà constata les divergències dels autors davant de l'opció, però més que per Schiller es decanta, sense anomenar-lo, per Hugo, que teoritzà sobre la qüestió al pròleg del *Cromwell*; sobre el tema de la «veritat dramàtica», cf. E. CALDERA, *Il dramma romantico in Spagna* (Pisa 1974), ps. 107-108.

56. Cf. OC, iv, p. 317, OC, v, p. 201, i PLG, p. 239.

57. CAP, ps. 127-128; cf. també OC, iv, p. 316.

58. Cf. MENÉNDEZ PELAYO, *Historia de las ideas estéticas*, I (Madrid 1974), ps. 1.334 i 1.365-1.366.

59. Cf. *Primer periodo de la poesía dramática española*, EV (5-x-1836), i *Orígenes del teatro español*, EPL, III (1838), 356.

Covert-Spring, el 1835, assenyalava la impossibilitat, *de facto*, de seguir la reglamentació boileuniana: els autors del XIX, doncs, haurien trencat deliberadament i globalment una normativa convencional «*para devolver a la imaginación y al genio todas las ventajas de una libre y fecunda individualidad*».⁶⁰ Com ja he indicat més amunt, però, aquesta qüestió va ésser més polèmica del que es deduiria de les observacions de Milà i Covert-Spring, que quan comencen a referir-s'hi disposen de textos importants sobre el tema, que els donen bases sòlides d'argumentació: Covert-Spring es referia molt aviat, el 1835, a la *Lettre* de Manzoni.⁶¹ A la vista de la nombrosa literatura existent sobre el tema, sembla, d'entrada, més aviat ociosa la insistència; però cal tenir en compte que havia esdevingut el punt de referència més estentori sobre el nou drama romàntic.

El 1854, Milà, recordant precisament la incidència de la qüestió del teatre regular sobre el públic en general, assenyalava que arribà a tenir una importància real, excessiva, però no inútil, en tant que suggerí uns textos brillants a A. W. Schlegel i a Manzoni. El del darrer en un altre text del mateix any és apreciat pel mètode científic i per les novetats que aporta. Per altra banda, en bona mesura la polèmica entre teatre regular i romàntic (Milà diu «històric» o «modern»; al *Compendio* escrivia «lliure» o «històric») es reduïa restrictivament a la de les unitats.

El punt dèbil de la preceptiva dramàtica regular radicava en la seva convencionalitat, que no pot ésser acceptada perpètuament i unànimement: el teatre regular era convencional en la mesura que seguia els preceptes «*que inventaron los críticos*»;⁶² per això la seva contraposició de les dues «escoles» dramàtiques no pot ésser imparcial. La *unitat d'acció* és entesa com a unitat de sentiments, d'intenció poètica, d'impressió, produïts per «*una serie de hechos en cadenas y sujetos a una acción principal*» (posa com a model *Macbeth*);⁶³ no es tractaria d'una negació de la unitat d'acció, sinó de subratllar-hi un valor no convencional (com havien fet Hugo i Manzoni), perquè no coarta la riquesa dramàtica, els contrastos i evolució que el caràcter dels personatges i llurs passions poden exigir d'introduir al llarg del drama. Seria considerat artificios, en canvi, l'amuntament de fets principals o molt rellevants, blasmable en qualsevol escola teatral.⁶⁴

També es relaciona amb Hugo i Manzoni el tractament de les unitats de *temps* i de *lloc*, a tenir presents només en funció de la d'acció: el manteniment de les inflexibles exigències boileunianes (*Art poétique*, III, vv. 38-46) desvirtuaria les possibilitats poètiques (que l'expressió tròpica, a no rebutjar per principi, pot intensificar) del drama i provocaria inversemblances anàlogues a les que es retreien al vell teatre regular.⁶⁵

3. *El públic. Els actors*

La «poesia dramàtica» té, en la formulació de Milà ja alludida, com a element definitori el fet d'adreçar-se a espectadors. Aquesta particularitat, que, si-

60. *Misceláneas dióglotas*, p. 16.

61. Cf. *ibid.*, p. 41.

62. *CAP*, p. 127.

63. *Ibid.*, ps. 134-135.

64. Cf. *PLG*, ps. 228-229.

65. Cf. *CAP*, ps. 135-136, *OC*, v, p. 316, i *PLG*, p. 233.

gui quina sigui la relació volguda entre l'espai escènic i l'espectador, és assenyalada en les formulacions modernes, no havia de representar, però, un condicionament que anés més enllà de les que informen la peça teatral com a tal; el corollari que Milà n'extreu és que l'autor no ha d'afalagar l'espectador amb efectismes, freqüents en excés, donats la diversitat de públic i el factor comercial,⁶⁶ però que tampoc no l'ha de deixar de banda: ha de trobar el millor mitjà de commoure'l pensant en les limitacions culturals i de sensibilitat, més importants sens dubte que les que imposava el fet teatral com a reunió social (marginal en certa manera si més no a l'espectacle), que en disminueixen les possibilitats receptives. Per això, per exemple, J. Cortada acceptava que de vegades l'autor dramàtic hagués de sacrificar «*sus deseos y sus pasiones, y hasta las pasiones de sus personajes, en gracia del público*»⁶⁷ i per això Milà reclamava un tractament «popular» del drama, en el sentit que fos fet accessible a un públic heterogeni socialment i culturalment:

«[La poesía dramática] no puede, como una oda o un poema épico literario, dirigirse exclusivamente a lectores dotados de especial instrucción, sino que ha de estar al alcance de todo el pueblo, y esto influye no tan sólo en su estilo, que ha de distinguirse por su claridad, sino en la elección de asuntos y aun en la manera de tratarlos. Los argumentos dramáticos han de ser tales que no sólo el público los comprenda, sino que exciten poderosamente su interés, y para conseguirlo han de acomodarse al país y a la época. Esto no obstante, además de este interés relativo y transitorio, el fondo de la obra dramática debe ofrecer un interés constante, general a todos los tiempos o, como se dice, humano, y tampoco el poeta debe halagar el mal gusto, ni las pasiones, ni los errores de su auditorio.»⁶⁸

L'interès era, doncs, condició necessària per a l'èxit d'una obra, però depenia de molts factors: tot amb tot, es pot assegurar la predisposició del públic, que reacciona davant d'un estímul adequat, més fàcilment potser davant d'un tema sentimental, patrioter o fulletonesc, però davant també de temes més ambiciosos del teatre antic i del modern.⁶⁹

Per a obrar damunt del públic, però, l'actor era el nexa essencial i la seva manera de donar el text era fonamental per a la seva correcta recepció: l'*Hernani*, per a Milà, el 1837 fou mal representat a Barcelona, i això féu un flac favor a l'autor i al traductor, que haurien vist l'èxit de l'obra si hi hagués hagut comprensió correcta dels personatges.

Milà es referia als actors en les ressenyes publicades en 1836-1844 i en el *Manual de declamación* de 1848. Milà fa crítica d'actors i això li provoca «*no pocos disgustos*», segons diu a propòsit de *La castellana de Laval*; era possible influir en l'acceptació o rebuig d'un actor —i, doncs, en la fama i la cotització— i sobretot era fàcil ferir susceptibilitats:

66. Cf. CAP, p. 122.

67. Ressenya, signada per «Abén Abulema», de *Generosos a cual más*, reprod. per MESTRE I NOÈ, *Temps, vida i obres del polígraf D. Jaume Tió i Noè (1816-1844)* (B. 1927), p. 283.

68. PLG, p. 224.

69. Cf. S. GARCÍA, *Las ideas literarias*, p. 55.

«[La humilde pluma que escribe estas líneas] ha conocido que hasta en la alabanza hay sus peligros y que los cuerpos morales cuyos varios miembros contribuyen cada uno a su manera a presentar al público las inmortales producciones del ingenio nacional y extranjero (ya señalando asientos, ya cobrando, ya moviendo bastidores y alzando telones, etc.) forman un todo no menos compacto que, según es fama, formaban antaño las diversas órdenes monacales.»⁷⁰

Dels defectes d'interpretació dels actors, l'estil *declamatori*, o «calderonià», afavorit alguna vegada per l'escriptura dels drames, és el que blasma amb més insistència; per contra, i a propòsit de García Luna (que era per a ell l'actor de més qualitat), la *naturalitat*, la passió i, sobretot, la capacitat de l'actor d'entendre el seu personatge i de posar-se al seu servei són els aspectes més valorats. Milà defensa la creativitat de l'actor, doncs, i hi insisteix especialment al seu *Manual* esmentat (en el qual indica les qualitats ideals de l'actor i els mitjans per aconseguir-les o depurar-les): en resum, l'actor completa el drama escrit per l'autor, en vivifica els personatges sense alterar-ne la fesomia original.

La crítica —els elogis en aquest cas— d'actors, malgrat el relleu de les referències a García Luna, així com a Romea, Valero, Ibáñez, etc., que eren alguns dels més valorats de l'època,⁷¹ es concentra en Matilde Díez, mitificada pel grup de Covert-Spring.

A la primera ressenya teatral publicada, Milà fa l'elogi incondicional de M. Díez, que havia debutat el 23 d'abril de 1836,⁷² per la seva capacitat de commoure l'espectador i d'encomanar-li els sentiments del personatge que interpreta:

«Sólo su voz conmueve al público y, cuando la veíamos tan postrada, temblábamos como niños.»

A propòsit d'*Amor o muerte* insistia en el caràcter inimitable del seu art interpretatiu, amb el propòsit palès de fer costat als nombrosos admiradors, romàntics i liberals, enfrontat als refractaris (de signe ideològic, o literari si més no, també diferent):

«Algunos nos señalarán con el dedo y dirán: "locos, siempre alabanzas, siempre lo mismo".»⁷³

70. Ressenya d'*Honra y provecho*, «La Verdad» (28-I-1844).

71. Cf. YXART, *El arte escénico en España*, I, p. 22.

72. A EPL s'anunciava, al final de març o al principi d'abril, la imminent arribada de l'artista i la fama que havia aconseguit (*Galeria teatral*. D.^a Matilde Díez, EPL, II, 1836, ps. 287-288; l'article és atribuïble a Covert-Spring perquè no anava signat i ell el 25-IV-1836 escrivia a «El Guardia Nacional» que s'acontentava de posar el seu nom a les cobertes per tal de no haver de repetir-lo tant a l'interior, i que per això calia atribuir-li els textos que no anaven signats). El 26-IV-1836, Covert-Spring publicava «Primera salida de doña Matilde Díez en *El Colejio de Tomnington*», obra de Ducange, en el qual fa referència especial a l'expectació despertada, a la capacitat de commoció (aspecte en el qual Milà insistia) i, sobretot, a l'èxit assolit i als que es preveïen (cf. *Misceláneas dióglotas*, ps. 83-85). Covert-Spring es referí a les representacions d'*El trovador*, *María Estuardo*, etc., i, al final de la temporada, al pròxim retorn de M. Díez a Madrid (cf. EV, 7-I-1837).

73. Covert-Spring ja havia hagut de sortir al pas de les acusacions d'exageració en els elogis de M. Díez, en un article del 18-V-1836 (cf. *Misceláneas dióglotas*, p. 90).

El seu poema dedicat a M. Díez és, però, el text més considerable, i forma part d'un conjunt nombrós escrit per altres poetes.⁷⁴ Es tracta d'una oda dividida en tres parts, la primera i la tercera en sextets aguts de versos anisosil·làbics, apresos potser de Joan Arolas,⁷⁵ i la segona en dècimes agudes de versos octosíl·labos, lliures el primer i el sisè, a la manera de l'octava bermudina. Milà hi recorre anafòricament a una fórmula («*Canta, o Poeta ...*») d'èmfasi èpic per instar els autors dramàtics a crear obres que Díez faria famoses, i desgrana les qualitats de l'actriu, nascuda per al teatre, confirmades en la seva trajectòria professional que culminava aleshores a Barcelona:

*Y hoy dominas la antigua Barcelona,
Anchas tus alas, tu cabello ornado
De corona de honor.*

4. Els gèneres dramàtics

Abans d'entrar en el tractament de les formes dramàtiques habituals, cal donar raó de les referències a una altra realitat renovadora en la qual coincideixen apreciacions teòriques i una pràctica creativa, com és el cas de *Fasque nefasque*, obra qualificada d'*escena fantàstica*. La forma adoptada i els pròlegs de què els féu precedir relacionen el text amb els gèneres poètics dialogats, especialment amb certs «poemes dramàtics», que solen presentar una estructura escènica poc cohesionada, amb escapades estrictament líriques (en vers o en prosa poètica), i una càrrega filosòfica i moral; s'hi poden reduir també certs poemes dialogats més estrictament fantàstics, pel predomini dels elements meravellosos propis d'altres manifestacions de la literatura fantàstica, la menor lògica dramàtica i l'abast simbòlic. Destinats en principi a la lectura, s'hi adoptava la forma dramàtica com a tècnica narrativa, no com a forma escènica específica responada a la representació. Al final del XVIII i sobretot al primer terç del XIX, responent a aquests gèneres més «antidramàtics» o a d'altres de menys iconoclastes (amb més «veritat històrica» o més «valor dramàtic»), proliferen obres «no representables», que contrastaven amb el que fins aleshores era habitual: que un text repartit entre personatges que monologaven o dialogaven, dividit en actes i escenes donades per l'acció, i sobre les quals es donaven indicacions, fos adreçat a la representació.⁷⁶ L'opció, deguda a causes diverses, de fer unes obres no destinades, si més no d'una manera immediata, a la representació, ans a la lectura —el *spectacle dans un fauteuil* de Musset— donava als autors una gran llibertat,

74. El 18-xii-1836 s'imprimí un full solt amb el poema de Milà, «A la primera actriu espanyola Doña Matilde Díez de Romea, en la noche de su beneficio, en el Teatro de Barcelona» (reprod. a *EV*, 20-xii-1836). El reproduí Ribot com a model d'oda «sublim», amb el títol «A Matilde Díez» (*Emancipación literaria*, ps. 159-163), i Milà l'inclogué a *Algunos estudios literarios*, datat el gener de 1837, però sense cap variant: degué voler fer coincidir la data amb la del comiat de l'actriu. M. González li dedicà «A Doña Matilde Díez en el papel de Leonor» (*EPL*, III, 1836, ps. 13-16) i «A Matilde» (*EV*, 7-ii-1837), J. Güell i Renté «A Leonor en el drama *El trovador*» (*EPL*, III, 1836, ps. 58-60). A. Ribot «A Matilde» (*EV*, 1-ii-1837), el seu germà Josep RIBOT, «A ella» i «A Matilde», en català tots dos poemes (*EV*, 8-ii-1837), etc.

75. Els utilitza almenys a «El ángel del Señor al hombre después de su caída», «Adán y su compañera después de su caída» i a «Dios hombre» (cf. *Poesías del P. Arolas*, ed. de J. R. LOMBA Y PEDRAJA, Madrid 1958).

76. Cf. P. VAN TIEGHEM, *L'ère romantique. Le Romantisme dans la littérature européenne* (París 1969), p. 397.

en no haver de tenir cura, més enllà del que l'obra requerís «literàriament», dels llocs de l'acció —sovint multiplicats—, de la barreja de gèneres i d'estils, de les tirades de cada intervenció; i, sobretot, l'autor podia ésser subjectiu, enfront de l'objectivitat genèrica del teatre, i prendre més obertament els seus personatges com a expressió de les pròpies obsessions i ideals (Faust/Goethe, Manfred/Byron, Lorenzaccio/Musset, Aladí/Oehlenschläger). Heine, en qualificar el *Goetz* de «novella de cavalleria», precisava que era presentada sota una forma dramàtica i que «on aimait alors ce genre d'ouvrages»,⁷⁷ i d'una manera semblant F. Schlegel havia escrit que Goethe feia les seves obres dramàtiques sense tenir en compte per res el teatre, o que en principi no anaven destinades a la representació.⁷⁸ L'estímul inicial sembla que podia haver estat Shakespeare, que, per a Goethe, no era pròpiament un «dramaturg» perquè, al seu parer, no escrivia pensant en l'escena, massa estreta per a la seva capacitat creadora.⁷⁹ La proliferació dels «poemes dramàtics» es produí, després de la primera part del *Faust* i del *Manfred*, amb obres decisives en tant que innovadores com el *Prometeu alliberat* i el *Càim* de Shelley, *La mort d'Empèdocles* de Hölderlin o *Pentesilea* de Von Kleist, representatives de l'ambició literària, mítica, simbòlica o filosòfica.⁸⁰

Milà no cataloga d'una manera diferenciada el «poema dramàtic» quan es refereix als gèneres teatrals i, doncs, no disposem de referències precises, però el *Fasque nefasque*, publicat per Domènec Vila el 1837, no deixa lloc a dubtes del desig de temptejar aquest terreny. Per altra banda, l'interrogant que Milà es formulava poc abans, en una nota a una prosa poètica, «Las dos caballerías» («¿Será [la creación del poeta] un recuerdo de cosas pasadas o una idea, una forma nueva?»),⁸¹ abona la hipòtesi que volgués seguir en el cas del *Fasque* l'opció de la forma dramàtica com a signe de novetat, per les possibilitats creatives que presentava, i com a expressió dels problemes que es plantejava, relacionables amb Goethe. A la primera edició, el *Fasque* és qualificat d'«escena fantàstica» i de «capricho de la escuela alemana» i, a la segona, s'hi fa referència a Faust i Werther i altres models de personatge (Manfred, Marana, René); el *Faust* i *Manfred* eren, allora que un estímulo per al plantejament d'uns problemes personals però també generals, exposats en les introduccions, models de forma: el *Fasque* té forma dialogada, acotacions escèniques⁸² i descripció d'una escenografia peculiar, un paisatge amb ruïnes banyades per la lluna, que creen el clima emotiu adequat. Un altre aspecte, representatiu de la personalitat de Milà, és la contenció, la tonalitat no gens estentòria de la seva prosa, en contrast —i en això s'hi podria descobrir la lliçó de certs romàntics alemanys—⁸³

77. H. HEINE, *De l'Allemagne*, I (París 1891), p. 206.

78. *Historia de la literatura antigua y moderna*, II (B. 1843 [-1844]), p. 313.

79. Cf. WELLEK, *Historia de la crítica moderna (1750-1950)*, I, reimp. (Madrid 1969), p. 249.

80. Cf. VAN TIEGHEM, *L'ère romantique. Le Romantisme*, p. 400.

81. L'èmfasi és meu. Nota inèdita datable el 1836; versió catalana inclosa a M. MILÀ I FONTANALS, *Teoria romàntica*, a cura de Manuel JORBA (B. 1977), p. 101.

82. Al seu comentari al *Fasque nefasque*, reticent respecte a l'estil i al tema, pel contingut i pel caràcter esquemàtic, Vidal i Valenciano no constata que es tractava d'un text dialogat, sinó que més aviat hi veia «el germen o embrió de un verdadero poema» («Copia de la "Nota" que puse a continuación de la que hize del *Fasque nefasque*»; text inèdit conservat al Fons Milà de la Biblioteca de Menéndez Pelayo, de Santander). Rubió i Lluch, en canvi, n'assenyalaria el caràcter teatral (cf. *El Dr. D. Manuel Milà y Fontanals*, ps. 6 i 40).

83. Cf. M. BRION, *La Alemania romántica. Heinrich von Kleist. Ludwig Tieck* (B. 1971), p. 79.

amb el dramatisme i el clima romàntic de la situació. Pífferrer, d'una manera més immadura, més tòpica, féu alguna incursió en el gènere, la qual cosa subratlla la relació no casual d'ell i Milà amb la «poesia dramàtica» i la identificació de determinats continguts imaginatius amb uns gèneres i no amb uns altres. *Espíritu y materia*, substitulada «*fantasia dramàtica*», que inclou un «Introitus» teòric i és una mica posterior al *Fasque*, té una estructura també teatral, és justificada com a producte de la tensió dialèctica entre l'«ombra» i la «llum» i ambiciona una total llibertat creadora respecte al lector, que no vol tenir present.⁸⁴

El *Fasque*, en una forma que es considerava adequada per a l'expressió de la «fantasia», justifica la consideració inicial milaniana del gènere de «poesia dramàtica», però tanca també les realitzacions que s'hi aproximaven, perquè, en rebutjar-lo, o només acceptar-lo en part, rebutjava també el gènere, potser perquè s'identificava amb uns continguts considerats improcedents.

Abans he fet referència de passada a l'objectiu romàntic de superar les possibilitats de la tragèdia amb el drama que potenciava (engalçant-los en les possibilitats creatives que donava la llibertat dramàtica), la veritat històrica en els temes (la *pintura de la vida*, la *base real* en el drama, que volia Hugo)⁸⁵ i l'interès dramàtic de llur realització teatral. Milà, com a preceptista sobretot, no se cenyeix a l'anàlisi d'aquest gènere teatral sinó que el situa en el lloc històric corresponent i en relació amb els altres gèneres dramàtics; l'anàlisi dels gèneres tindrà, així, de la tragèdia al drama simbòlic o a la comèdia, un enfocament històric, manifestat en els seus primerencs intents de classificació del teatre castellà, que continuaria al *Compendio* i al «Diario de Barcelona», i, sobretot, en la caracterització de les èpoques capitals de la història del teatre, al *Compendio* també. Milà hi destria sis èpoques (grega, romana, de l'edat mitjana, històrica —castellana, anglesa—, regular i moderna) caracteritzades per uns gèneres preponderants o per la manera d'entendre'ls.⁸⁶ L'enfocament històric li permet de diferenciar dues concepcions de tragèdia atenent la seva finalitat i la relació heroi-elements externs: en els antics, moure a terror i compassió davant l'heroi impotent enfront del destí; en els pobles moderns, promoure admiració pel triomf de la virtut enfront de les circumstàncies externes i per les tendències contràries al bé.

La tragèdia grega (l'esquília, més matussera, i la sofoclea, que no ha perdut senzillesa però ha guanyat en recursos teatrals), ratificaria als *Principios*, es proposa «*purgar las pasiones, es decir, mejorar nuestro estado moral por medio de la compasión y del terror*».⁸⁷ Aquesta era la interpretació seva del famós passatge aristotèlic («per mitjà de la compassió —*éleos*— i de la temença —*phóbos*— opera la purificació —*kátharsis*— de passions semblants»),⁸⁸ entenent la *kátharsis*, d'acord amb el que considera comú, com un remei contra els excessos, un remei moral, és a dir psico-ètic, a assolir per l'*agitació* interior a partir del desenllaç que aclapara l'heroi, malgrat que admet que en algun cas es podria abonar el concepte en el sentit, no generalitzable, de *consolació*:

84. Cf. EPL, III, quad. XII (1838), 331-344.

85. Cf. P. HERNADI, *Teoría de los géneros* (B. 1978), p. 109.

86. Cf. CAP, ps. 124-128. Als PLG (p. 242), sense la intencionalitat històrica del CAP, redueix a quatre els períodes: teatre d'Atenes, teatre de Roma, teatre de l'edat mitjana i teatre de l'època moderna, en la qual inclou el drama anglès i el castellà del Barroc i el teatre «neoclàssic» francès i italià; en nota alludeix, a propòsit de Shakespeare, el teatre romàntic actual.

87. PLG, p. 236.

88. ARISTÒTIL, *Poètica*, p. 9.

«*Algunos críticos modernos entienden la purgación en el sentido de que el ánimo del espectador, después de haber sido agitado por los acontecimientos trágicos, debe ser conducido a una región serena, según se observa en la última tragedia de la trilogía de Orestes, en que éste es absuelto por el Areópago, en el Edipo en Colona, ya purificado y como reconciliado con los Dioses, y en el final del Hipólito, cuyos últimos momentos consuela la presencia de Diana. Mas no vemos que sea siempre de este linaje el término de los antiguos argumentos trágicos.*»⁸⁹

En aquest cas menys habitual no s'aconseguiria l'equilibri psicològic per uns estímuls emocionals que a partir del desenllaç, com escriu De Bruyne, «*nos descarga del "exceso" de emociones disponibles y, sin hacernos insensibles, nos cura de toda posible hipersensibilidad*», sinó que s'aconseguiria en el desenllaç mateix, que redueix en el moment culminant les possibilitats emotives tràgiques.⁹⁰ Milà accepta en conjunt la doctrina aristotèlica, però la matisa: adopta la reticència platònica respecte a la tragèdia, que és un exercici perillós de les passions, en particular del terror, que debilita l'ànima i destrueix el valor;⁹¹ aquesta reserva l'autoritza a considerar perillosa la passió del terror si es traduïa —i Milà pensava no solament en els efectes de la representació de tragèdies clàssiques sinó en la d'obres dramàtiques del teatre modern— en escenes que poguessin provocar desequilibris emocionals, obviats, al seu parer, pels elements reflexius introduïts pel cor (o per alguns personatges marginals en el cas de Shakespeare) i, sobretot, pel caràcter poètic i moral d'aquest «personatge» (segons una concepció del cor bastant aproximada a l'exposada per Hegel: «*représente la substance réelle de la vie et de l'action héroïques et morales*»)⁹².

La diferenciació que Milà insinuà al *Compendio*, atenent la finalitat de la tragèdia, és perfilada als *Principios* en considerar vàlid l'escarment, realització del principi d'expiació,⁹³ en el benentès, però, que la finalitat principal ha d'ésser «*pintar modelos de grandexa y dignidad humana, que luchan denodadamente por el bien*».⁹⁴ La civilització cristiana obligaria llavors a sotmetre els esdeveniments a una providència justa i no al destí cec i implacable: idea que Milà, enfront de Hegel, per al qual el fat no constitueix la base de la tragèdia grega, afirma que hi domina en general, perquè el fat residia en el fons de les tradicions.⁹⁵

Les noves condicions haurien modificat els plantejaments fonamentals de la tragèdia, gènere dramàtic per excel·lència, que, al seu torn, al segle XIX, la nova situació cultural⁹⁶ faria substituir pel drama, amb afinitats de caràcter èpic per

89. PLG, p. 236, nota 1.

90. Cf. E. DE BRUYNE, *Historia de la estética*, I (Madrid 1963), p. 145.

91. Cf. *ibid.*, p. 80, i R. BAYER, *Historia de la estética* (Mèxic 1965), p. 60.

92. HEGEL, *Esthétique*, IV (París 1979), p. 279.

93. Aquest extrem, l'introduí a l'edició de 1873-1874; el 1869 només es referia al fi que esmento a continuació, al text.

94. PLG, ps. 236-237. Schiller representaria aquests models de dignitat en alguna de les seves obres (cf. *ibid.*, p. 237n).

95. Milà no esmenta explícitament Hegel, però la referència és evident, directament o a través de Coll i Vehí, que havia recollit la definició de Hegel als seus *Elementos de literatura* (Madrid 1856), p. 292.

96. Milà exposa la teoria dels gèneres fonamentals, que dependria del progrés cultural: lírica i èpica primitives, lírica culta, poesia dramàtica, seguint de prop Hugo.

la seva amplitud i complexitat de la seva acció, però diferent de la tragèdia.⁹⁷ La interrelació de tragèdia i drama és feta evident en nombroses referències paral·leles als elements definidors: major riquesa de passions en el drama, coexistència contrastiva d'elements seriosos i còmics, grotescos i terribles.⁹⁸ El drama, que es beneficiaria de la possibilitat teoritzada d'adoptar qualsevol element dramatzable enriquidor, d'acord amb la llibertat «preceptiva» romàntica i amb la possibilitat d'adopció de qualsevol fet històric com a matèria dramàtica, transcediria evidentment l'arquetípica tragèdia neoclàssica, de concepció absolutament contraposada, i, per altres motius, la tragèdia grega, malgrat les afinitats,⁹⁹ derivades assenyalamment de la interpretació shakespeariana del tràgic.

Entre els possibles i els admissibles, en el camp culte el drama era el gènere predilecte dels autors del XIX; aquell en el qual es trobaven les obres més representatives, culminació d'una tradició de teatre «modern» (denominació reservada, al *Compendio*, per al romàntic, però que als *Principios* indica tot el teatre posterior al segle XVII), en les formes històriques sancionades pel Romanticisme, sobretot les que depenien de fonts tradicionals o narratives escrites, més que no de les documentals.

La comèdia, en la realització romàntica, presenta una notable zona de frontera amb el drama, capaç d'assimilar-ne molts elements. Es presentava de fet a la comèdia el dilema de romandre fidel als caràcters monolítics dels models menandrins o molierescos, corresponents a una situació històrica diferent, o d'ésser devorada pel drama, o d'eixamplar els temes i evitar l'empobriment del gènere, causa i efecte «*del tipo estrecho y demasiadamente especial que de la comedia nos hemos formado*».¹⁰⁰

La sortida viable, que diferenciés aquest gènere d'altres com el sàinet, es trobava en la representació de costums contemporanis (amb intenció còmica o més o menys moral) i en l'encert a trobar una tonalitat adequada, sense estridències, que provoqués «*la sonrisa por medio de una observación delicada e ingeniosa de las flaquezas humanas y de las costumbres de la sociedad culta*»;¹⁰¹ tot rebutjant que la ridiculització pogués recaure en aspectes fonamentals de la societat establerta, especialment de la família. Milà abonava amb això l'«alta comèdia» (denominació inclosa, bé que la considera emfàtica) en contra de qualsevol velleïtat allegòrica i espectacular.

El sàinet, que acabo d'alludir, és una manifestació dramàtica que pertany a l'ordre dels gèneres populars, d'actualitat creativa, però equiparable als gèneres poètics narratius vulgars, rebutjats o no tinguts en l'estima dels poemes lírico-narratius pervinguts per via oral. Per a Milà, aquesta «comèdia breu» (que

97. Milà, el 1844, definí també l'òpera com a gènere dramàtic més pròxim a l'èpica, però més «meravellós» (cf. *CAP*, p. 124); als *PLG* inclou en el «drama seriós» la tragèdia i el «drama en un sentit especial», que, amb la comèdia, són els gèneres més importants. Els altres serien el «drama seriós de costums moderns», l'entremès, el sàinet o *pitipieza*, i el «drama musical» (cf. *PLG*, ps. 233, nota 1, i 241).

98. Cf. *PLG*, p. 238. *Hernani* era per a Milà un prototip que incloïa el terrible de la tragèdia, la ironia de la comèdia, el lirisme poètic i la capacitat descriptiva de la novel·la.

99. Milà conegué l'intent programàtic de Ventura de la Vega de «restaurar» la tragèdia, i el de G. Gómez de Avellaneda i M. Tamayo y Baus, l'èxit dels quals, no absolut però remarcable, atribueix a l'amanerament dels drames contemporanis i als elements aprofitats del drama pròpiament dit; gènere, doncs, que malgrat que no era rar de trobar identificat amb la tragèdia, continua diferenciat (cf. *OC*, v, ps. 215-216).

100. *Ibid.*, p. 573.

101. *PLG*, p. 241.

Yxart caracteritzaria per la reproducció de la vida privada contemporània i més concretament de les capes baixes de la societat)¹⁰² el 1844 era rebutjable no com a tal sinó per uns hàbits adquirits que li fan adoptar els costums més vulgars i els esdeveniments més fútils.¹⁰³ Malgrat tot, si, als *Principios*, Milà remarca que el sainet és una pintura sovint *grossera* de costums populars, assenyala també que és sempre una pintura *viva*.¹⁰⁴ En efecte, és de notar que, entre els elements constitutius del sainet assenyalats per Yxart, aquest destaca «lo natural» i «lo color local», fruit de l'observació directa, sense intel·lectualisme, en un principi, però de vegades esdevingut model estereotipat i llibresc. L'evidència del gènere, que féu estendre «l'afició al nostre teatre provincial, mantenint-la viva y latent»,¹⁰⁵ i la incidència en la comèdia burgesa a Catalunya,¹⁰⁶ no podia fer oblidar a Milà, malgrat no rebutjar el gènere en si, les seves limitacions, més que més atenent l'estat d'opinió del temps de la introducció i consolidació del Romanticisme: ja a «El Europeo», un article tracta «de la necesidad de desterrar los sainetes del teatro español»,¹⁰⁷ i l'actitud és generalitzada i virulenta;¹⁰⁸ té com a principal conseqüència (amb el suport d'altres causes concommitants) la reducció de possibilitats de composició de peces teatrals cultes en llengua catalana, per la creença de la viabilitat exclusiva en les obres humorístiques.¹⁰⁹

* * *

El teatre fou una activitat estimulante de l'obra crítica de la joventut de Milà, al voltant del grup de Covert-Spring o al marge; en la seva maduresa, fou objecte freqüent de reflexió en forma adés divulgativa periodística, adés didàctica escolar, adés erudita històrica.

En el procés de la seva evolució ideològica, als models que foren bandera del seu romanticisme liberal —Hugo, Dumas—, n'hi oposa uns altres de més allunyats en el temps, desproveïts aleshores de virtualitats revulsives: Shakespeare i Schiller. I la substitució s'hauria produït fonamentalment, almenys en un principi, per motius d'estratègia ideològica i no per d'altres de més estrictament literaris.

Al costat de les reticències i dels canvis de models referents, hi ha la fidelitat bàsica al llarg dels anys a una concepció romàntica dels gèneres teatrals operatius als temps actuals, a la cúspide dels quals hi ha el *drama*, vertadera creació del segle, possible només al marge del teatre regular en termes absoluts, però ric de les experiències teatrals autènticament creatives de tota la història dramàtica occidental.

102. Cf. J. YXART, *Obres catalanes* (B. 1895 [1896]), p. 252.

103. Cf. CAP, p. 124.

104. Cf. PLG, p. 241.

105. YXART, *Obres catalanes*, p. 254.

106. Cf. X. FÀBREGAS, *Aproximació a la història del teatre català modern* (B. 1972), p. 39.

107. Cf. L. GUARNER, «El Europeo», p. 67.

108. Hom escrivia que els sainets «continúan fastidiando al espectador sensato» (*Teatro*, «El Popular», 8-VI-1834); un col·laborador d'EV retreia l'efecte anticatàrtic del sainet, que esborra i destrueix «las saludables impresiones que una comedia dejara en el corazón» (25-VII-1834); poc temps després hom agràia la substitució dels sainets per altres complements de l'espectacle i urgia «el total destierro de estas insulsas composiciones» (EV, 4-IX-1834); el 1837 hom afirmava que era un gènere que recorre al mal gust amb el fi exclusiu de provocar la riallada i que seria bo que fos substituït pel *vaudeville*; etc.

109. Cf. YXART, *Obres catalanes*, p. 254.

El teatre és considerat per damunt de tot com una convenció establerta entre autor, actors i espectadors i, en el cas del drama, assentada sobre una veritat sovint «històrica» i objectivable, però realçada per la veritat «dramàtica», que confereix qualitat d'obra artística a l'obra dramàtica. És a dir, a l'obra que, com indicava Hegel, bé que podia satisfer pel seu valor *poètic* intern, per tal de tenir un valor *dramàtic* havia de poder ésser representada. La comprensió del caràcter eminentment dramàtic de l'obra teatral explica que Milà prestés una atenció especial a la teoria de la declamació i a l'art interpretativa dels actors més remarcables, anelles essencials —creatives— entre autor i espectadors.

Al costat d'aquest interès, present tant en les ressenyes de representacions com en les obres didàctiques, l'atenció prestada a obres que potser mai no va veure representades i l'esforç per acostar al lector dels seus articles passatges d'obres capitals de la història del teatre indica que les considerava part inalienable de la cultura i, encara que només fos per la lectura, prou atractives.

MANUEL JORBA