



## IRENE ROIG-FRANCOLÍ

Universitat Pompeu Fabra  
irenefrancoli@gmail.com

### ADALAISSA. ELS ALTER EGO DE JOAN MARAGALL DINS «EL COMTE ARNAU»

#### 0. Introducció: l'*alter ego*

Joan Maragall passà els últims anys de la seva vida acompanyat de la història del comte Arnau. El poema que resultà d'aquesta unió fou escrit en tres parts, publicades els anys 1900, 1906 i 1911 en tres reculls diferents. Cada recull suposa un moment de la vida de Maragall, però en tots es poden trobar inquietuds constants del poeta, com la vida, la mort o l'eternitat. Maragall creia que els poetes «són els enamorats de tot el món»<sup>1</sup> i la seva paraula és creadora, inspirada per Déu. Les tres parts del poema sobre el comte Arnau poden aportar detalls dels canvis en la vida del seu autor, com la lectura de Nietzsche o Novalis, però les tres parts juntes també mostren el que sempre restà allí, malgrat el canvi de les seves circumstàncies. «El comte Arnau» és també el llenç on Maragall plasmà la seva teoria poètica, la paraula viva, i el seu concepte de la llei d'amor universal, la llei de l'amor de la creació divina.

Un dels estudis més destacats sobre el poema és el de Joan-Lluís Marfany.<sup>2</sup> Explica com la primera part del poema (1901) l'escriu el Maragall modernista, sota l'impuls vitalista nietzscheà del qual dota Arnau. A la segona part (1906), aquesta actitud es perd, i l'autor ja no mirarà la llegenda romàntica sinó la cançó del comte on es penedeix dels seus pecats, tot escrit amb «moderació de pensament i de paraula».<sup>3</sup> La tercera part (1911), a primera vista una continuació de la segona, coincideix amb els darrers anys de vida del poeta on torna a l'«individualisme exacerbant»<sup>4</sup> dels primers temps, ja que l'autor «havia perdut aquella difícil serenitat i aquella harmonia tan treballosament recercades i en aparença aconseguides finalment».<sup>5</sup> Totes aquestes conclusions provenen únicament de l'estudi del protagonista, però ell no és l'únic personatge del poema.

1 J. MARAGALL, «Elogi de la paraula», dins ID., *Prosa, poesia i teatre*, a cura de Glòria Casals, Barcelona, Eds. 62, 1985, p. 13.

2 Joan-Lluís MARFANY, «L'evolució de l'obra maragalliana en "El comte Arnau"», dins J. MARAGALL, *El comte Arnau*, Barcelona, Eds. 62, 1986, p. 39-52.

3 *Ibid.*, p. 44.

4 Josep ROMEU I FIGUERAS, *Sobre Maragall, Foix i altres poetes. Assaigs i comentaris crítics*, Barcelona, Laertes, 1984, p. 34.

5 *Ibid.*, p. 35.

Adalaisal, l'abadessa del convent de Sant Joan, és l'objecte de desig d'Arnau. Ella es nega a donar-se al comte, qui tornarà durant la nit a buscar-la al convent i la raptarà. Al poema sobre el personatge tradicional de la cultura catalana escrit per Joan Maragall, Adalaisal es queda embarassada, es converteix en una càrrega per Arnau i aquest l'abandona. Posteriorment, quan el comte vol deixar la seva vida llibertina, cansat de «viure sempre», cercarà la redempció de la seva ànima atrapada en la cançó del mite. Quan aquesta arriba, sembla que tot el seguici que acompanya Arnau quedi redimit i sigui per fi lliure d'aquella cançó, però en la seva última intervenció, rebutjant l'amor del comte, no queda gens clara la redempció de la monja.

Aquesta és la història que contenen la majoria dels acadèmics del personatge d'Adalaisal: rapte, embaràs, abandonament i enuig. Molts crítics han estudiat el personatge d'Arnau i la seva evolució segons les diferents etapes de la vida de Maragall en què aborda el mite, però el paper d'Adalaisal acostuma a quedar en un segon pla. Per a Marfany, la monja és un «personatge independent», una «figura residual» que no està ben encaixada en l'obra, ja que «Maragall la inclou a la cavalcada final cap a la salvació»<sup>6</sup> malgrat que, com amant, Arnau no pot complir la seva promesa d'amor si vol redimir-se. D'una banda, els crítics reconeixen que l'actitud vitalista que caracteritza Arnau en la primera part és adoptada per Adalaisal en la segona, però aquest fet no canvia el resultat de l'anàlisi: continuen apuntant que Maragall perd els impulsos vitalistes si bé no ho aconsegueix del tot.

Aquest treball és una reivindicació de la figura d'Adalaisal, del seu paper dintre d'«El comte Arnau» i dintre de l'imaginari de Maragall. La primera part consisteix en un repàs dels antecedents del personatge d'Adalaisal, en la llegenda i en la història. La segona part és una anàlisi de cadascuna de les tres parts del poema amb una introducció als reculls que les contenen.<sup>7</sup> Per realitzar aquesta anàlisi, s'intentarà ser fidels al text d'«El comte Arnau», comptant també amb el suport d'altres textos de l'autor, poètics, periodístics, així com de fragments de l'epistolari. L'última part consisteix en una recapitulació dels conceptes que hauran aparegut al llarg de l'anàlisi. Durant aquest procés es pretén mostrar com la figura d'Adalaisal permet establir una continuïtat entre les diferents parts del poema i és utilitzada al mateix grau que Arnau com a *alter ego* de l'autor, on plasma les seves inquietuds oposades però complementàries, fins al punt de poder considerar Arnau i Adalaisal com a dues cares de la mateixa moneda. La figura de la monja també permet al poeta, a través de la secció de l'«Escòlium» de la segona part, reflexionar sobre les possibilitats de la poesia i, a més, construir un gran exemple de la llei d'amor, el seu funcionament i el seu origen en l'amor matern, coses que no haurien estat possibles si el poeta hagués conversat amb un personatge masculí. Apareixeran també pel camí diferents temes relacionats amb les concepcions religioses i morals de l'autor, ja que la història del comte Arnau actuà com a catarsi de moltes de les seves idees.

6 J. L. MARFANY, *op. cit.*, p. 46.

7 Les cites de les tres parts d'«El comte Arnau» procedeixen de J. MARAGALL, *Poesia completa*, a cura de Glòria Calsals i Lluís Quintana, Barcelona, Eds. 62, 2010, p. 66-75 (primera part); p. 249-266 (segona part) i p. 284-289 (tercera part). Les citacions es realitzaran indicant la part en nombres romans, la secció i el vers en nombres àrabs, p. ex.: I, 3, v. 5.



## I. L'origen de l'Adalaisal maragalliana

Josep Romeu i Figueras és l'autor del treball de recerca més complet sobre els orígens de la llegenda del comte Arnau.<sup>8</sup> Aquesta va néixer en forma de cançó i dansa als Pirineus catalans, sobretot als focus de Gombrèn, Ripoll i Sant Joan de les Abadesses. A partir de la cançó, la història d'Arnau va anar evolucionant, enriquint-se i fusionant-se amb altres llegendes provinents de Catalunya, d'altres punts d'Espanya i, fins i tot, amb mites francesos i germànics.

La figura d'Adalaisal no formava part de la cançó original del comte Arnau, que havia estat condemnat per pecats de tots els sentits: «males llambregades», «males paraulades», «males abraçades», «males trepitjades».<sup>9</sup> La principal causa de la seva condemna fou estafar els mossos amb les soldades: per la construcció d'una escala els va prometre cullerades de blat curulles i els les va donar rases, o bé va mesclar-hi pedres («mesures mal rasades» substitueix en algunes versions les «soldades mal pagades»)<sup>10</sup> Els pecats amb les monges són un «elemento parasitario»<sup>11</sup>, però que va esdevenir molt popular i es va anar incorporant en diferents focus a la llegenda original. Al focus de Sant Joan de les Abadesses, Arnau es movia al voltant del monestir i la muntanya de Sant Amanç. La llegenda de les religioses, que comptava amb la seva pròpia cançó, fa referència a les monges que el 1707 foren expulsades pels seus escàndols i depravació, segons la butlla del papa Benet VIII:<sup>12</sup>

Les monges de Sant Amanç  
totes en finestra estan.  
Veuen passar un jove galant:  
—Galant, galant, voleu lloguer?  
De quina feina sabeu fer?  
Portar monges al *cutxer*,  
i dormir-hi, si convé.  
Quan vingué al cap de l'any,  
dotze monges, tretze infants,  
i la priora els dos més grans.  
Ve que el rei va demanant?  
—De qui són aquests infants?  
—De les monges de Sant Amanç.

Segons Romeu, el verb *cutxer* prové del verb francès *coucher*, cosa que mostra la influència del folklore occidental europeu, especialment francès, que atribuïa habitualment comportaments llicenciosos als convents. En algunes versions, Arnau i els seus companys celebraven orgies amb les monges, fins que un raig va cremar el convent. En altres, Arnau visitava especialment la filla del comte Gifré que havia estat nomenada abadessa. Forma també part de l'evolució de la llegenda l'afegiment dels conductes subterranis pels quals Arnau accedia al convent per veure les monges; en el focus de Gombrèn es

8 Josep ROMEU I FIGUERAS, *El mito de «el comte Arnau»: en la canción popular, la tradición legendaria y la literatura*, Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas - Archivo de Etnografía y Folklore de Cataluña - Instituto Balnes de Sociología, 1948.

9 *Ibid.*, p. 18-19.

10 *Ibid.*, p. 16.

11 *Ibid.*, p. 135.

12 *Ibid.*, p. 150.

tractava del Forat de Sant Ou a les coves de Ribes, i al focus de Sant Joan parlaven del mateix camí en algunes versions, mentre que altres descriuen un camí de Montgrony a Sant Amanç pel pont de Cabreta o pel Forat dels Gats.<sup>13</sup>

La cançó del comte entrà a la literatura a través de la seva publicació el 1853 per part de Manuel Milà i Fontanals. Aquest l'havia rebut de Pau Piferrer, i hi incorpora uns versos que fan referència a les monges, on Arnau demana a la seva muller que faci tancar la mina que comunica amb el convent.<sup>14</sup> Com es veu a l'estudi de Romeu, les monges són un afegit a la cançó. Els versos sobre les monges datarien del segle XIX i podrien haver estat escrits pel mateix Piferrer.<sup>15</sup> La publicació d'aquesta cançó va retornar el personatge d'Arnau a l'imaginari català, més enllà de la transmissió oral.

L'Arnau de la cançó presentada per Milà i Fontanals destaca pel penediment de les seves accions. El comte és totalment conscient de quins fets en vida el van portar a la condemna, a convertir-se en un mort viu que ha de vagar en flames: sap que les seves mirades foren dolentes, que les seves abraçades eren deshonestes, que les seves trepitjades el portaven per mals camins; sap que es va portar malament amb els mossos i per això recomana a la seva muller «pagueu-los bé la soldada»,<sup>16</sup> perquè no cometi el mateix error que ell va cometre. El mateix succeeix als versos sobre les monges: no tan sols reconeix que estava malament anar-hi, sinó que recomana que es faci tancar la mina perquè ningú més ho pugui fer. És un Arnau que enyora la seva muller i no pot donar-li les mans perquè crema; enyora les seves filles i la viuda no les hi deixa veure perquè les espantaria. Troba a faltar la seva vida anterior, visita la seva casa i és rebutjat per la seva família; quan canta el gall ha de tornar a la seva «posada» a l'infern.

La transformació d'aquesta imatge d'Arnau vindrà per part de Víctor Balaguer, que féu un gir a l'actitud del personatge: «almenys en tres obres –*Historia de Cataluña, Historias y leyendas* i *Cuentos de mi tierra*– repeteix les tradicions que Milà donava el 1853 amb una barreja de pseudohistòria i d'imaginació».<sup>17</sup> El comte ja no apareix com l'home penedit dels seus actes i conscient del perquè de la seva condemna, sinó que cada nit surt de la seva tomba per sembrar el caos. En despertar, truca a les portes dels seus amics bandolers i surt a caçar a cavall, seguit de terrorífics gossos que el volen devorar: «adelante hasta que mi cuerpo caiga a pedazos por el camino. La caza es un placer regio. Adelante! [...] Los cazadores se precipitan como un huracán llevando al conde a su cabeza».<sup>18</sup> La comitiva avança amb fervor, esclafant qui es trobi pel camí; passen per la casa d'Arnau, però no per penediment ni per veure les filles, sinó per ordenar als criats que alimentin el seu cavall. La seva muller li diu que aquests cavalls només mengen ànimes, igual que a la cançó, però, en la violenta estampida d'aquest nou comte, que

13 *Ibid.*, p. 156.

14 Manuel MILÀ I FONTANALS, *Observaciones sobre la poesía popular: con muestras de romances catalanes inéditos*, Barcelona, Imp. de Narciso Ramírez, 1853, p. 139.

15 J. ROMEU I FIGUERAS, *op. cit.*, p. 19.

16 M. MILÀ I FONTANALS, *op. cit.*, p. 137.

17 J. ROMEU I FIGUERAS, *El comte Arnau. La formació d'un mite*, Barcelona, Farell, 2003 [1947], p. 82.

18 Víctor BALAGUER, *Amor a la patria*, Barcelona, Imp. Nueva de Jaime Jepús y Ramon Villegas, 1858, p. 158.



els mossos alimentin els cavalls seria literal: els cavalls devoren l'ànima dels criats com a venjança per la seva condemna.

Víctor Balaguer és el creador del personatge d'Adalaisa. Mentre que la llegenda el relacionava amb tot un convent, com a molt posant èmfasi en l'abadessa, Balaguer atribueix a Arnau una amant en concret, Adalaiza. Aquesta no tan sols és voluntàriament amant del comte Arnau, sinó que participa en els seus crims i per això ha estat també condemnada amb ell. Tots dos surten cada nit a causar el pànic, però són sempre atrapats per uns gossos infernals que els devoren, retrat que Balaguer fa molt explícit. És a partir d'aquest moment que la monja amant serà individualitzada i batejada amb aquest nom, provinent del personatge històric d'Adelaisa, la tercera abadessa del convent de Sant Joan de les Abadesses, escollit entre els altres noms de la llista d'abadesses probablement per motius estètics.<sup>19</sup> L'elecció guardaria relació amb la sonoritat del nom Adalaiza amb la paraula «abadessa», amb la repetició dels sons /a/, /d/, /s/ i amb el mateix nombre de síl·labes.

La publicació de la versió de Balaguer causà la indignació de l'historiador i eclesiàstic Pau Parassols i Pi, que la considerava una infàmia contra les monges i especialment contra l'abadessa Adelaisa. Amb la intenció de resoldre els malentesos que la història de Balaguer hagués pogut causar entre el públic lector, mossèn Parassols va iniciar un estudi històric de les monges del convent de Sant Joan de les Abadesses.<sup>20</sup> Hi acusava Balaguer de falta de rigor històric i explicava la vertadera història de l'abadessa: Adalaysa, Adalaysis, Adalezi o Bonafilia fou la filla dels comtes de Barcelona, Sunyer i Richildis, germana de Borrell II i de Miron I, i esposa de Sunifred, comte d'Urgell i son oncle patern. Fou nomenada la tercera abadessa del convent de Sant Joan l'any 950.<sup>21</sup> A la seva *Historia de Catalunya* Balaguer havia explicat com els llicenciosos costums de l'abadessa havien exercit una mala influència sobre les innocents monges del convent, que la veien reunir-se amb el seu amant, el comte Arnau. Parassols rebut totalment aquesta afirmació, ja que el comte Arnau del qual prové la llegenda s'identificava històricament amb Arnau, comte de Mataplana, casat amb Elvira de Payllars i que visqué al segle XIV.<sup>22</sup> La confluència de tots dos fou, per tant, impossible. Així i tot, l'únic que aconseguí Parassols fou engrandir el mite donant el nom de la muller amb la qual Arnau conversava a la cançó, i que fou utilitzat pels escriptors posteriors, incloent-hi Maragall.

Una de les aportacions a la història del comte Arnau que més influència va tenir en Maragall fou la d'Anicet Pagès de Puig amb el seu poema *L'ànima en pena*. Aquesta obra, que guanyà la flor natural als Jocs Florals de 1877, recuperava una de les versions de la llegenda en la qual Arnau s'enamorava d'una monja i, un cop aquesta fou morta, ell intentava mantenir relacions amb el cadàver. Aquesta versió de la cançó apareixia en uns pocs casos a Gombrèn i a Sant Joan de les Abadesses i és una tradició que destaca especialment en el folklore castellà relacionat amb el darrer rei de la Casa d'Àustria i que

19 J. ROMEU I FIGUERAS, *El comte Arnau*, op. cit., p. 83.

20 Pau PARASSOLS I PI, *San Juan de las Abadesas y su mayor gloria el Santísimo Misterio: reseña histórica*, Barcelona, Establ. Tip. de Luis Tasso, 1874.

21 *Ibid.*, p. 39.

22 *Ibid.*, p. 42.

fou divulgada pel moviment romàntic.<sup>23</sup> L'altra novetat que aportà fou una nova construcció de la figura d'Arnau, lluny del penitent de la cançó i del ferotge pecador de Balaguer.

El comte de Pagès de Puig havia estimat la monja i «l'amor no era sant»;<sup>24</sup> tanmateix, en aquesta versió, l'abadessa l'havia rebutjat. La narració del poema s'inicia quan Arnau s'assabenta de la mort d'ella i resol posseir-la ara que no pot resistir-se. Es tracta d'un personatge decidit, que vol cometre el pecat i entra violentament, destruint la porta de l'església. Quan arriba al cadàver, utilitza un ganivet per trencar els hàbits de la monja i així poder profanar-lo. A punt de consumir l'acte, la monja obre els ulls i es posa a plorar, i el comte, abans tan decidit, s'espanta i fuig. En sortir de l'església li arriba la seva condemna infernal: haurà de vagar com una ànima en pena. La primera escena d'«El comte Arnau» de Maragall és un paral·lel d'aquesta escena de Pagès de Puig, amb menys violència (amb la capa blanca) i amb una monja viva i receptiva, però tots dos comtes van decididament amb intenció de seduir la monja, travessen l'església, arriben a l'abadessa, i l'intent de seducció és truncat per una mirada (els ulls plorosos de la monja i la mirada a Crist, respectivament); el comte, aquest cop molt més humà i molt menys diabòlic, sent por de Déu.

L'Adalaisa de Maragall tindrà, d'una banda, la complicitat amb Arnau que tenia la monja de Balaguer i, d'una altra, l'esguard a Déu i el rebuig (inicial) d'Arnau. Així i tot, ni la història ni la cançó ni la llegenda ni la literatura poden aportar un precedent directe de la complexa abadessa que va construir Maragall. Per tant, es tracta d'un personatge propi que tindrà molt més protagonisme que les monges de versions anteriors, i que, per primer cop, estarà dotada de paraula, amb totes les implicacions que això comporta dintre la teoria poètica de Maragall. «D'on prové aquesta Adalaisa d'una forta i ardent feminitat, terriblement passional [...]?»<sup>25</sup> es preguntava Romeu i Figueras després d'estudiar la llegenda i el poema. Després de veure les influències de Maragall, l'única resposta possible és que prové de la ment del seu autor, i aquest fet prendrà especial importància en el moment d'analitzar el poema en si mateix.

## II. Anàlisi: «El comte Arnau»

### 1. *Visions & Cants*

#### 1.1 Context i paratext

El poema de Joan Maragall sobre la figura del comte Arnau apareix per primer cop dintre del volum de poesies *Visions & Cants*. El llibre fou publicat l'any 1900 i constituïa la segona publicació a càrrec del poeta després de *Poesies* (1895). *Visions & Cants* és considerat el llibre de Maragall més compromès

23 J. ROMEU I FIGUERAS, *op. cit.*, p. 85.

24 A. PAGÈS DE PUIG, *Poesies*, Barcelona, Il·lustració Catalana, 1906, p. 153.

25 J. ROMEU I FIGUERAS, *op. cit.*, p. 96.



amb el nacionalisme català; ara bé, definir-lo tan sols com un llibre patriòtic suposa una reducció de la paraula poètica de l'autor, ja que significa no considerar el seu caràcter transcendental.<sup>26</sup>

El volum està dividit en tres parts: les «Visions», l'«Intermezzo» i els «Cants». Cadascuna d'aquestes parts representa, segons la seva temàtica, el present, el passat i el futur. Les «Visions» miren al passat, a personatges històrics o llegendaris de la cultura catalana (Jaume I, Serrallonga, el comte Arnau, etc.); l'«Intermezzo» és el present, la vida quotidiana, una transició a «l'exaltació optimista projectada al futur» en els «Cants».<sup>27</sup> Per tant, el pas del temps és el tema central del volum. Maragall utilitza els personatges del passat o passat mític per reflexionar sobre l'eternitat, la seva obsessió, visible en tots els seus reculls: «mesos abans de morir, el poeta declararà que l'objectiu de la seva vida és i ha estat unificar el temporal i l'etern».<sup>28</sup> Arnau, amb la seva voluntat de «viure, viure, viure sempre» (I, 4, v. 9), forma part d'aquest context.

Arnau forma part de les «Visions», i aquest títol també aporta connotacions especials al recull. Maragall li explicava per carta al músic Felip Pedrell que aquestes «Visions» eren del passat, «figuras de personajes legendarios tales cuales pueda verlas un poeta de hoy»,<sup>29</sup> però aquesta és només una accepció. Una altra és la interpretació literal, la visió com a sentit corporal, la mirada, que juga un paper central en tota la poesia de Maragall. Com es veurà més endavant, els personatges que apareixen a «El comte Arnau» constantment miren tot el món que els envolta, però aquestes mirades poden ser diferents segons el moment i segons qui realitza l'acció de mirar. Alguns cops es veuen relacionades amb l'espiritualitat, com la mirada a Déu, però en altres també és «l'ull ferm i en llambrec d'eternitat»<sup>30</sup>; la mirada de l'amic despert a l'amic adormit i la seva relació de «ser per a ell una fletxa i un anhel cap el Superhome».<sup>31</sup>

També trobem en alguns versos una mirada que ara titllaríem de lacaniana, la mirada que conforma el «jo», com si el personatge es mirés en un mirall. Però la percepció del cos en un mirall mai no és total sinó que resulta fragmentària, i tan sols es completa de forma il·lusòria mitjançant «la mirada i el desig de l'altre» definint-se així com alteritat.<sup>32</sup> Ara bé, la mirada penetra, la llum penetra. La ceguera d'Èdip era interpretada per Freud com una forma de castració que comet en saber que s'havia allitat amb la pròpia mare.<sup>33</sup> Aquest tractament de la visió dona a la poesia de Maragall un alt grau de sensualitat, com al poema «Oh Dimecres de Cendra que estens...», on el jo poètic diu al lector:

[...]  
te saltaré a sobre com un raig de sol  
amb el meu crit de juvenesa.

26 Ignasi MORETA «Introducció», dins J. MARAGALL, *Visions & Cants*, a cura d'I. Moreta, Barcelona, Hermes, 2003, p. 16.

27 *Ibid.*, p. 17.

28 *Ibid.*, p. 17.

29 Carta de Joan Maragall a Felip Pedrell, 9 de gener de 1900, dins J. MARAGALL, *Obres completes*, vol. II, Barcelona, Selecta, 1960, p. 31.

30 Frederich NIETZSCHE, *Així parlà Zaratustra*, trad. Manuel Carbonell, Barcelona, Quaderns Crema, 2007, p. 73.

31 *Ibid.*, p. 73.

32 Marta MARÍN-DÒMINE, *Traduir el desig: Psicoanàlisi i llenguatge*, Vic, Eumo Editorial, 2004, p. 77.

33 Sigmund FREUD, «Lo Ominoso» dins ID., *Obras Completas*, Buenos Aires, Amorrortu editores, 2009, vol. XVII, p. 231.

Te'm ficaré als ulls, te'm ficaré al cor.  
Mon brillant punyal fins a les entranyes  
t'entrarà, donant-te la vida amb la mort.<sup>34</sup>

El sol, els ulls, el punyal. Tot plegat l'acte de lectura es converteix en un acte sexual. La mirada de Maragall és complexa –tan complexa com el mateix Maragall–, i no es poden negar les implicacions sexuals dintre de l'expressió «el comte i l'abadessa es van mirant», que es va repetint al llarg de la secció I, 3. Però també implica el posicionament d'Arnau i Adalaisa com a mirall l'un de l'altre, cosa que posa al mateix nivell les qualitats de tots dos.

## 1.2. Anàlisi

### Secció 1

Comença el poema amb l'entrada del dia, «l'hora matinal» (I, 1, v. 2). Arnau es dirigeix al convent on es troba Adalaisa sota l'esguard dels pastors que temen la seva presència. Arnau és un home de la nit i la nit l'envolta. El seu pas suposa una part de les característiques de la nit entrant en el dia, com són els «timbals de l'orgia» que «ofenen l'aire» (I, 1, v. 1). Es tracta d'una inversió del lloc comú medieval de la separació dels amants a l'albada: aquí els dos protagonistes estan a punt de trobar-se.

El comte «surt dalt de cavall» (I, 1, v. 4). El verb «surt» fa referència a la sortida dels passatges subterranis de la llegenda pels quals el comte accedia al convent. Arnau surt de la foscor del passatge com sortia Zaratustra de la cova al final de l'obra de Nietzsche, «ardent i fort com un sol matinal que ve d'obscures muntanyes».<sup>35</sup> Per tant, només amb la seva entrada Arnau ja és presentat com un heroi nietzscheà, un heroi dionisiac, vitalista i paradigmàtic de la fidelitat a l'instint.<sup>36</sup>

Arnau emergeix de sota terra, de la foscor, de l'ocultació, però es dirigeix a Adalaisa en el seu terreny, la llum del dia, i, fins i tot, vesteix una capa blanca: «el color blanco, como suma de los tres colores primarios, simboliza la totalidad y la síntesis de lo distinto».<sup>37</sup> Habitualment s'utilitza com a símbol de puresa, i és el color que vesteixen aquells que al judici final han rentat la seva ànima. La capa en si mateixa, com a cobriment del cap i que el torna esfèric, fa referència a la connexió amb l'esfera superior i tindria el mateix efecte que el vel de les monges,<sup>38</sup> però també s'ha interpretat com un escut contra el cel i els estels perquè l'home se centri en la terra.<sup>39</sup> Per anar a veure-la, Arnau la visita de dia i de blanc, com

34 J. MARAGALL, *Poesia completa*, op. cit., p. 328, v. 27-31.

35 F. NIETZSCHE, op. cit., p. 435.

36 J. ROMEU I FIGUERAS, *Sobre Maragall, Foix i altres poetes*, op. cit., p. 22.

37 Juan Eduardo CIRLOT, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor, 1992, p. 101.

38 *Ibid.*, p. 118.

39 «This reverend ancestor [Isis] has sent to the human soul the ability to develop his sense of individuality, his Ego, in his contacts with the physical world. She has sent him the red cap which shields his head from the stars and heavens and focuses his attention upon the things of this earth. But these things become overwhelming temptations, and when the human being tries to find himself, when he seeks his spiritual origin and looks into his own depth, he wanders into a deeper and deeper forest»; vg. Julius E. HEUSCHER, *A Pshychiatric Study of Fairy Tales. Their origin, meaning and usefulness*, Illinois, Charles C. Thomas Publisher, 1963, p. 79-80.





una disfressa de les seves intencions i de la seva ànima. Malgrat la disfressa, ve a cavall, un símbol habitual de la mort, de la terra i de la sexualitat.<sup>40</sup> De dia, a l'hora dels vius, Arnau es presenta amb totes les característiques que l'acompanyen de tal manera que es creen grups de vocabulari oposats: per un costat el comte, l'orgia, l'ofensa, les inquietuds, la nit, des de la terra, a cavall entra en un món de dia, a un convent, per veure una monja, vestit de blanc.

## Secció 2

L'abadessa està esperant el comte, és a dir, es tracta d'una visita concertada. Ella el fa entrar dintre de la capella. En l'escena de l'entrada d'Arnau, igual que en l'entrada del comte en el poema d'Anicet Pagès de Puig, els personatges marquen un rol: Adalaisa és passiva, «espera mig desmaiada», mentre que Arnau està en moviment. Aquest motiu s'anirà repetint al llarg del poema.

Malgrat que Adalaisa porti Arnau al terreny que ella domina, tot creient que pot fer-lo mirar cap a Déu, Arnau representa «l'orgia de la nit» i en travessar la capella la deixa «tota profanada» (l, 2, v. 6); passa el contrari del que ella desitjava: és ell qui està controlant la situació, perquè ell té la voluntat. Arnau entra «rialler en la cambra d'Adalaisa» (l, 2, v. 7). Aquesta rialla és la dels lleons, «els lleons que riuen»,<sup>41</sup> la rialla de l'home superior.<sup>42</sup> Però Arnau no és l'únic que riu en aquesta trobada: Adalaisa «mig riu i està contenta» (l, 2, v. 8). No tan sols no sent la por que experimentaven els pastors davant la visió d'Arnau, sinó que ella està alegre de rebre'l, fins al punt de presentar també aquesta mitja rialla vitalista que mostra certa complicitat amb la personalitat d'Arnau. A continuació, el narrador descriu físicament Adalaisa, però com que està coberta pels hàbits de monja, tan sols pot descriure'n la cara: «té la cara carnosa i molt afable, / i un xic de sotabarba arrodonida, / i un clot a cada galta» (l, 2, v. 9-11). No la descriu com a monja, sinó com a dona «carnosa», amb els clots a la galta característics del somriure i la vitalitat. Amb els adjectius «carnosa» i «arrodonida» deixa intuir la resta del cos.

Maragall construeix en aquesta segona part dues estrofes amb molta sonoritat, començant per «Adalaisa, l'abadessa», amb al·literació dels sons /a/, /d/, /l/, /s/ i amb el mateix nombre de síl·labes: un vers de 8 dividit en 4 i 4. És l'al·literació que ja s'ha comentat amb l'elecció del nom per part de Balaguer, però augmentada amb l'article. També trobem una correspondència sonora entre «capella» i «escabellada», quedant la primera dintre de la segona tan sols canviant /p/ per /b/ (totes dues consonants oclusives bilabials), com si Arnau s'apropiés de la capella i l'emplenés amb les seves característiques oposades.

La mètrica de les dues estrofes és diferent i la primera comença amb versos heptasíl·labs amb rima assonant ABABC mentre Arnau s'apropa a la capella, com imitant el progressiu avenç i l'últim pas final. Canvia a versos decasíl·labs sense rima quan ja ha passat, l'ha deixat profanada amb «l'orgia de la nit» i arriba a la cambra de la monja. Arnau ve acompanyat de nou amb el seu vocabulari orgiàstic: esca-

40 Jean CHEVALIER, *Diccionario de símbolos*, trad. Manuel Silvar i Arturo Rodríguez, Barcelona, Herder, 1986, p. 208.

41 F. NIETZSCHE, *op. cit.*, p. 379.

42 I. MORETA «Introducció», *op. cit.*, p. 29.

bellada, orgia de la nit, profanada, rialla. La resposta que Adalaisal dona és que mig riu, està contenta, afable, amb un clot a cada galta. Per tant, el vocabulari utilitzat en ella també la posa a favor del comte.

### Secció 3

La tercera part al poema de *Visions & Cants* és la conversa entre Adalaisal i Arnau, on cadascun especifica les seves intencions. S'enfronten tots dos coberts igual, ell amb la capa i ella amb el manto, i tots dos demanen a l'altre que es tregui aquesta vestimenta. Ella inicia la conversa demanant-li que es tregui la capa per veure'l més gran (I, 3, v. 1-2). Adalaisal vol despullar Arnau davant Déu, «perquè no ha de competir amb Déu en grandesa, sinó humiliar-se davant seu a la capella».<sup>43</sup> Ell porta una disfressa que oculta el seu ésser condemnat i ella vol que mostri la realitat, vol redimir el comte per fer-lo pujar al cel. Les intencions d'Arnau són unes altres: ell vol que Adalaisal es tregui el manto de monja per veure-la més bella (I, 3, v. 3); un personatge ètic davant un d'estètic.<sup>44</sup> Adalaisal s'hi nega, ja que el manto és el que la defineix com a monja.

La segona estrofa és una descripció de la situació per part del narrador, que s'anirà repetint al llarg de la secció 3, imitant l'estil d'una cançó popular. En aquest quartet, els primers tres versos descriuen el món exterior, com contraposant-se al món interior del convent on Adalaisal viu. S'inicia amb el cant de l'alosa, que sona en la matinada i forma part del motiu medieval de la separació dels amants a l'albada. A més, adquireix una simbologia molt concreta pel seu estil de vol, «por su modo de elevarse muy rápidamente en el cielo, [...] sus pasajes sucesivos de la tierra al cielo y del cielo a la tierra reúnen los dos polos de la existencia. Representa así la unión de lo terrenal y lo celestial».<sup>45</sup> En el poema, aquesta unió entre el terrenal i el celestial seria la trobada entre Arnau, vitalista i estètic, i Adalaisal, ascètica. El narrador està destacant un d'aquests dos pols d'existència: el terrenal. El «sol brillant», el «cel blau», el cant de l'alosa, són moments que s'experimenten amb els sentits corporals.<sup>46</sup> La calor es nota en la pell, la llum i el color s'experimenten amb la mirada i l'alosa es rep amb l'oïda. En aquesta hora «resplendent», «el comte i l'abadessa es van mirant» en un context d'exaltació dels sentits, el qual es pot interpretar de dues formes: o tenint en compte la implicació nietzscheana de la mirada, on Arnau intentaria despertar Adalaisal i apropar-la al superhome, o bé considerant les implicacions freudianes de la mirada com a objecte penetrant, ja que es tracta d'una mirada sexual. Cal destacar la reciprocitat d'aquesta mirada: no és Arnau qui la mira tot sol, ella també el mira a ell, es tracta d'un moment compartit. Igual que estava contenta de rebre'l, lluny dels seus propòsits de redimir el pecador, també li torna la mirada.

43 I. MORETA, *No et facis posar cendra. Pensament i religió de Joan Maragall*, Barcelona, Fragmenta, 2010, p. 10.

44 «El lado execrable de un noviazgo es el lado ético. La ética es tan aburrida en la ciencia como en la vida. ¡Qué contraste! Bajo el cielo de la estética todo es fácil, hermoso, alado; pero, cuando entra la ética, todo se convierte entonces en adusto, triste, infinitamente aburrido»; vg. Søren KIERKEGAARD, *Diario de un seductor*, Oviedo, Losada, 2006, p. 114. Kierkegaard va definir tres etapes de l'home: l'ètica, l'estètica i la religiosa. El primer és moral, l'adopció d'unes normes i una conducta correctes. El segon és el descobriment de la bellesa i la natura. L'últim és la fase religiosa després del salt de fe, quan l'individu estableix la seva pròpia relació amb Déu fora de les convencions cristianes. Per arribar a la darrera fase, és necessari superar l'estètica. Si Arnau és estètic, Adalaisal és ètica, ja que no ha descobert la bellesa ni la natura i segueix la convenció cristiana. L'evolució d'Arnau en les tres parts del poema podria considerar-se com la superació de l'estètica i entrada en la seva relació personal amb Déu. Dins *Diario de un seductor*, Kierkegaard mostra un protagonista estètic que mira el cel de la mateixa forma que Arnau.

45 J. CHEVALIER, *op. cit.*, p. 83-84.

46 Sebastià BECH, «Visions» dins J. MARAGALL, *Antologia poètica*, a cura de S. Bech, Barcelona, Barcanova, 1990, p. 68.



La conversa continua en la tercera estrofa, i ell repeteix la seva petició a Adalaisa perquè es tregui el manto, i també la toca, i el vel, tot el que la identifica com a monja, per així poder contemplar la seva bellesa femenina. En resposta, Adalaisa li diu que ella el voldria «de genolls», «en la capella» (I, 3, v. 11). A més de despullar-lo davant Déu, Adalaisa vol que ell s'agenolli davant la Divinitat, que mostri penediment pels seus actes per fer «goig al cel» (I, 3, v. 12). Davant aquesta petició, Arnau li explica la visió que té del cel, «buit i silenciós com un desert» (I, 3, v. 16). Quan el comte contempla el cel des de terra, no hi veu res: no hi ha un déu observant. El cel que Arnau mira és físic, és un plaer dels sentits, un «repòs de la mirada» (I, 3, v. 17). Així i tot, amb la seva forma de mirar cap al cel Arnau també mostra cert tipus de cerca espiritual, una cerca que no s'allunya del món sinó que en forma part, que no renuncia a la vida.<sup>47</sup> Adalaisa li parla del seu cel, que és la capella, el món interior del convent des del qual no veu el que hi ha a l'exterior. La capella és «tenebrosa», el sol no hi entra i és substituït per un «altar que brilla tot sol» (I, 3, v. 22), que l'il·lumina quan ella s'estén davant ell amb «el cos humiliat sobre una llosa» (I, 3, v. 3) i així «l'ànima deslliurada aixeca el vol / i de la terra i d'aquest món s'oblida / sospirant per la mort que ha de venir» (I, 3, v. 24-26). Adalaisa parla de la dualitat cos/ànima i com el cos és tan sols un contenidor. Ella espera la mort perquè la seva ànima sigui alliberada de la presó del cos i pugui pujar al cel. A més, aquesta substitució de la llum solar per la llum celestial dóna una mirada diferent, que seria la mirada ascètica.

Igual que el jo de «Dimecres de cendra. A una noia», poema que es troba a la secció dels «Cants», Arnau troba que la mort no té res a veure amb Adalaisa: «En tos llavis guixuts, de mort al dir, / com hi oneja suaument la vida!» (I, 3, v. 27-28).<sup>48</sup> Mentre que Arnau veu l'abadessa de carn, Adalaisa veu aquests llavis com «fang», la idea bíblica de la creació de l'home. Adalaisa destaca l'ànima per sobre del cos, sobre el qual diu que després de la mort «vindran els cucs i se'n faran pastura» (I, 3, v. 30). Ella menysprea el cos i vol fer-lo «amagrir», per així fer «tornar l'ànima més pura» (I, 3, v. 32). El que Arnau veu en ella és un cos ple de vida que no s'ha de perdre en aquestes idees de mort. Ell veu en ella la virtut dels sentits: «els ulls els tens plens de voluntat, / i aquesta àvida boca prenedora, / i en els teus aires de majestat» (I, 3, v. 38-40). Ell la veu «fortament armada» per la vida, en intèrpretar la vida com una guerra a lluitar (una aristocràcia dels més forts en la concepció nietzscheana) i la seva mirada és de voluntat, no «esmortuïda». Ell la veu diferent de les altres monges que tenen «tristos cossos per sempre immaternal»<sup>49</sup> (I, 3, v. 46). Ella és una «delícia de la terra» (I, 3, v. 50), les altres monges només són plenes de «vagues resplendors celestials» (I, 3, v. 48). Aquestes resplendors serien una referència al món platònic de les idees, on el món material és tan sols un reflex inferior de les idees pures. Però la resplendor divina, la llum de l'altar, no és la llum real del sol. Arnau li demana que torni al món: el convent està separat del món exterior i ell vol que en surti, que trenqui els hàbits de monja, «Romp el cordó que injúria ta cintura! / Arrenca't, Adalaisa, els vels del front!» (I, 3, v. 52-53). Arnau no vol més paraules, sinó accions, i per això li ordena això i comença a moure's.

47 *Ibid.*, p. 69.

48 Vg. I. MORETA, *No et facis posar cendra*, op. cit., p. 10.

49 Com es veurà més endavant, Maragall sent fascinació per la capacitat de la dona de crear vida. El fet de rebutjar aquesta capacitat creadora és renunciar a un do diví, la qual cosa als ulls del poeta resulta un pecat.

Arnau havia anat a buscar l'abadessa per tornar-la al món exterior, per fer-li veure les meravelles del món dels sentits, portar la seva mirada cap al superhome. En les dues darreres estrofes d'aquesta tercera part, Arnau perd el valor amb el qual havia entrat a l'església i Adalaisa guanya la partida en aconseguir que temi Déu. En l'estrofa 14, Arnau intenta avançar cap a ella («hermosament», ja que és un heroi estètic), però la monja es gira mirant al Crist de la pared: «“Mira: / aquest encara és més hermos que tú!”» (l, 3, v. 55-56). Si el que pretén Arnau és fer veure a Adalaisa la voluntat als seus ulls, és Adalaisa qui fa que ell miri Crist. La bellesa espiritual guanya la partida a la carnal. La secció acaba amb la repetició de l'estrofa on el sol brilla, l'alosa canta i els protagonistes es miren: el món real segueix allí esperant Adalaisa que no pot fugir dels seus sentits.

La tercera secció de la primera part del poema té estructura de balada:<sup>50</sup> es compon de 15 estrofes de decasíl·labs agrupats en quartets. La rima és consonant alternada ABAB. L'estructura regular aporta ritme al fragment dramatitzat, on els personatges conversen i el narrador comenta. Arnau i Adalaisa en aquesta conversa representen respectivament la sensualitat i l'ascesi, i això té constància en el vocabulari de la secció (vegeu Taula 1). Malgrat aquesta oposició, Arnau i Adalaisa «es van mirant» i la mirada penetra. Ella, com s'ha vist a la primera part, és favorable a Arnau, és receptiva a les seves accions i els seus ulls són «plens de voluntat». Com es descobrirà en la reacció d'Arnau en la secció 4 de la primera part, Arnau també és susceptible a les idees ascètiques d'Adalaisa.

#### Taula 1

##### Sensualitat

Arnau  
Bellesa carnal  
Nuesa física- cos: ull, llavis, boca, cintura  
D'empeus  
Cel natural  
Sol-llum natural  
Viure  
Moviment horitzontal: caminar

##### Ascesi

Adalaisa  
Bellesa espiritual  
Nuesa espiritual: ànima  
Cos humiliat sobre una llosa  
Cel artificial-capella  
Altar-llum celestial  
Morir  
Moviment vertical: elevar-se<sup>51</sup>

#### Secció 4

La quarta secció comença amb l'aparició d'un nou «personatge»: les veus de la terra. Aquestes veus aniran conversant amb Arnau al llarg del poema com una mena de cor grec<sup>52</sup>. Com es veurà a partir

50 Lluís QUINTANA, «Estudi preliminar», dins J. MARAGALL, *El comte Arnau*, a cura de Glòria Casals, Barcelona, Educaula, 2010, p. 27.

51 Aquesta oposició de moviment horitzontal i vertical es pot veure també en el poema «El mal caçador». Mentre el caçador corre, l'hòstia puja i malgrat que ell decideix córrer darrere la llebre endiablada, mai no deixa de mirar com puja. Aquests dos moviments units són una altra mostra de la unificació del món terrenal amb el celestial, «entre l'eternitat horitzontal i l'eternitat vertical o, per dir-ho en termes maragallians, entre *enllà* i *amunt*»; vg. I. MORETA, *No et facis posar cendra*, op. cit., p. 153.

52 I. MORETA, «Introducció», op. cit., p. 19.



d'aquest moment, el comte no és del tot l'heroi nietzscheà que entrà profanant la capella sinó que dubta, i aquestes veus de la terra tenen una funció de «desdoblament de consciència del comte i, alhora, les veus del poble que crea, transmet i omple de significat el mite».<sup>53</sup> A més, aquestes veus actuen com a enllaç entre les diferents parts del poema.<sup>54</sup> Segons Marfany, dintre de la funció nacionalista del poema, aquestes veus del poble serien «l'encarnació d'una geografia segregadora d'una certa personalitat racial».<sup>55</sup> Pel que fa a aquest treball, no hi ha cap raça, sinó una manifestació d'una personalitat complexa en el personatge del comte, igual que la del mateix Maragall, i, com es veurà a la tercera part del poema, una referència a tota la humanitat (sobretot les persones que Arnau va maltractar). Les veus són «de la terra» i Arnau és «Fill de la terra», cosa que voldria dir que provenen del mateix o, fins i tot, que són el mateix, i d'això es dedueix que les veus són part d'Arnau. Aquestes veus tindran un missatge diferent segons la part del poema, perquè Arnau porta tota la humanitat dins ell.

En la primera estrofa, aquestes veus de la terra li retreuen al comte Arnau que marxés sense Adalaisa, que es «deturés», ja que la característica d'Arnau era el moviment en la secció 1 (Adalaisa esperava i ell avançava). El comte s'ha aturat davant el Crist, s'ha quedat passiu. Va guanyar la idea de l'ascesi: Arnau va sentir temor de Déu. S'inicia una conversa entre les veus i el comte: aquestes li diuen que el Crist que Adalaisa mirava és una «imatge», un «cadavre» i ell de cadàvers en fa molts (I, 4, v. 7-10). Arnau contesta a les veus que Crist no és un mort qualsevol, que «com el Sant Cristo — no n'he fet cap» (I, 4, v. 11). El comte, que abans parlava a Adalaisa de com contemplava el cel «buit com un desert», ara parla del «Sant Cristo» i mentre les veus li diuen que «És fusta morta — no pot brotar» (I, 4, v. 14), Arnau pensa que «sí, que brota» (I, 4, v. 15), li atribueix les qualitats de la fusta de l'arbre, que és viva, i s'encomana a Déu, «Valga'm Déu val!» (I, 4, v. 16). Aquest últim vers prové de la cançó original, de l'Arnau que estava penedit dels seus pecats i recomanava a Elvira que no en cometés de semblants. El comte ha vist la mirada que Adalaisa donava a la imatge de Crist i ha entès que per ella tenia un significat. Arnau es debat dins la seva consciència per decidir si la imatge té significat *per se*, perquè no sap si creure en el poder que els catòlics atribueixen a les representacions de Déu, o pensar que la imatge és només una imatge. L'abadessa veu quelcom que ell no veu, però ell no està segur de si descartar aquesta possibilitat o no. A l'última estrofa d'aquesta secció, Arnau «vol esclafir la rialla, / fa un gran crit i arrenca el plor» (I, 4, v. 21-22). La rialla, que era un símbol del seu vitalisme, de la seva voluntat, ara no surt i en el seu lloc surt un crit i plor, que fa callar les veus.

## Secció 5

Després d'aquest moment de dubte, el comte Arnau decideix tornar al convent, però aquest cop quan ell és més fort: durant la nit. L'espai nocturn s'obre amb una imatge: «tota l'hermosura d'Adalaisa / jeu adormida als peus del Cristo nu» (I, 5, v.1-2). Com s'explica més endavant, ella ja no porta l'hàbit de monja, jeu «sense vels, sense toca, sense manto» (I, 5, v. 11). Per tant, es contraposen dues nuses: la bellesa física d'Adalaisa i la bellesa espiritual del Cristo nu. L'abadessa de nou torna a estar passiva,

53 S. BECH, *op. cit.*, p. 69.

54 Arthur TERRY, *La poesia de Joan Maragall*, Barcelona, Quaderns Crema, 1999, p. 186.

55 J. L. MARFANY, *op. cit.*, p. 42.

aquest cop adormida; el narrador està posant en relació el fet de dormir amb el Sant Cristó, atès que ho repeteix dos cops (v. 1-2 i v. 9-10). I això es relaciona amb el Zaratustra que sortia de la cova mentre la resta encara dorm, exactament en el mateix moment: quan Arnau creua el passatge subterrani que porta al convent, igual que en la secció primera, «Arnau segueix pacient un camí negre / per dins de les muntanyes silencioses» (I, 5, v. 3-4). Així, la visió ascètica es connecta amb el fet d'estar dormint.

El pas d'Arnau és descrit més minuciosament aquest cop: passa «per dins les muntanyes silencioses. / Per damunt de la volta passa un riu» (I, 5, v. 4-5). Per tant, aquest paisatge es relaciona amb els símbols oposats de la muntanya i el riu. La muntanya és estàtica i amb forta càrrega espiritual, perquè suposa la unió de la terra amb el cel.<sup>56</sup> El riu simbolitza el moviment, el canvi constant, i a més acostuma a representar la connexió entre la vida i la mort.<sup>57</sup> Arnau està creuant un passatge entre el cel i la terra, entre la vida i la mort, remarcant més la seva condició de mort viu.

En la segona estrofa, el comte ja és dins del convent i està cercant la cel·la d'Adalaisal. La troba i observa com dorm, mira el cos que ja no està cobert; es troba per primera vegada amb la dona més enllà de la monja. L'al·literació de la preposició *sense* remarca l'estat d'excitació d'Arnau en una gradació que va des de l'absència de roba fins a la indefensió d'Adalaisal (I, 5, v. 11-12). Allò en què Arnau es fixa més, que era impossible d'intuir amb el vel posat, és en els cabells de la monja, «Té una gran cabellera molt frondosa» (I, 5, v. 13). El narrador és el primer a destacar per sobre de tot els cabells amb aquesta frase solitària, cosa que crida encara més l'atenció, ja que atorga a la cabellera quasi la condició de fetitxe.<sup>58</sup> De fet, Arnau anirà observant Adalaisal per parts, no pas de manera completa sinó fraccionant-ne el cos (cabells, llavis, pit).

Anteriorment, s'han comentat escenes on Arnau i Adalaisal actuen com a mirall d'opòsits, per exemple l'entrada a l'església de la secció 1 on s'enfronten un amb capa i l'altra amb vel. Tots dos es van mirant, amb les diferents interpretacions que podem atribuir a la mirada, com ara amb una lectura freudiana. Una interpretació de la mirada que ens pot ajudar és la que presenta Lacan. Perquè Arnau és un amb el món, és part de la terra. Arnau viu en el caos sense normes, sense ordre. Sembla no haver superat la fase del mirall ni haver assumit el simbòlic.<sup>59</sup> Arnau veu Adalaisal per trossos, com si mirés el seu propi cos, igual que les fragmentacions corporals als quadres de Bosch.<sup>60</sup> Aquest mecanisme d'observació del cos és molt comú al folklore europeu, com per exemple en el personatge de la Caputxeta vermella,

56 E. CIRLOT, *op. cit.*, p. 308.

57 J. CHEVALIER, *op. cit.*, p. 885.

58 Segons Freud, els fetitxes sexuals funcionen com a substituïts del penis de la mare, derivat del trauma del nen en descobrir que la dona està castrada i que ell també podria ser castrat. El fetitxe representa la victòria contra la castració i la protecció contra ella. Els cabells són un dels substituïts més comuns dels genitals femenins, així com les pells; vg. S. FREUD, «Fetichismo». *Obras completas*, Amorrortu editores, 2009, vol. XXI, p. 141-152. En aquests versos, si la mirada és un símbol fàl·lic i els cabells un símbol de genitals femenins, l'observació atenta dels cabells seria un desig de còpula.

59 De fet, la forma com observa Adalaisal no sembla ser des de dalt, des d'on veuria tot el seu cos. Pit, cabells i rostre és el que veu un nadó en braços de la mare, just quan té la primera imatge d'ell mateix mitjançant els ulls i expressió de la mare.

60 Vg. Jacques LACAN, «El estadio del espejo como formador de la función del yo [je] tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica», *Escritos 2*, Buenos Aires, Siglo XXI editores, vol. 2, 1984, p. 90.



que manifestava els desitjos de retornar a ser un amb la mare (tornar enrere a la separació que provoca el mirall i el simbòlic) en ser ingerida pel llop.<sup>61</sup>

En fi, Arnau observa Adalaisa mentre dorm, i veu com en el «pas serè d'un somni» (I, 5, v. 18), «se li amoreix tota la cara» (I, 5, v. 17), «mig riu dolçament» (I, 5, v. 19). L'inconscient d'Adalaisa sembla somriure lliurement; en els seus somnis no hi ha censura per la seva voluntat. Arnau contempla els seus llavis, el seu «pit sospirador»; s'encisa observant el seu cos, però «quan ella obri els ulls / ell desencanta's, / la pren amb un braçat i se l'emporta» (I, 5, v. 27-28): no li dona temps per parlar ni per tornar a mirar el Cristo. La secció acaba amb el sol que surt mentre Arnau fuig amb Adalaisa als braços.

L'estructura d'aquesta part del poema es compon d'estrofes variables (d'un a set versos) formades per versos principalment decasíl·labs. Les estrofes varien segons l'escena: més llargues mentre Arnau avança progressivament des del passatge subterrani fins a la cambra d'Adalaisa, i més curtes en els moments d'intensa contemplació d'Arnau cap a la monja (una contemplació encisada de la bellesa física). Les estrofes expressen l'estat «encantat» d'Arnau, que es trenca quan l'abadessa obre els ulls. Com que Adalaisa dorm, ja no trobem el vocabulari que cadascú representava sinó tan sols el vocabulari sensual d'Arnau: nit, cabells, somriure, onada de mar, pit, ulls.

## Secció 6

Aquest cop, «totes les veus de la terra / aclamen el comte Arnau» (I, 6, v. 1-2). Malgrat que l'aclamen, saben que la prova era «fosca», com si no fos una acció moralment correcta. En la segona estrofa pregunten a Arnau què vol fer ara que es veu capaç de tot, «què no podràs?» (I, 6, v. 8), i Arnau demana l'eternitat: «viure, viure, viure sempre: / no voldria morir mai» (I, 6, v. 9-10). El comte anhela la vida eterna, com queda remarcat per la reduplicació de «viure» i la vida que demana és terrenal; està basada en la natura i en els sentits. En aquesta tercera estrofa s'inicia una conversa entre Arnau i les veus on Arnau posarà un exemple del que vol ser i les veus li diuen el desavantatge que suposa. El comte vol ser roure, que va de la terra al cel i viu molts anys, però les veus li recorden que el roure també mor (I, 6, v. 11-14); vol ser roca, perquè aguanta immòbil els temporals, però les roques no senten (I, 6, v. 15-18); vol ser com la mar que a tot s'obre, però la mar és solitària i ell porta Adalaisa (I, 6, v. 19-22); vol ser l'aire i la llum del sol, però cap d'aquests elements té sentiments (I, 6, v. 23-26); finalment arriba a la petició definitiva, «ser home sobrehome / ser la terra palpitant» (I, 6, v. 27-28), i davant això no hi ha dificultats que les veus de la terra puguin mostrar.

61 El cas de la caputxeta de Perrault guarda altres semblances amb «El comte Arnau»: es tracta d'una nena que es rebel·la contra les normes de la mare i surt del camí recte, on un llop la sedueix perquè es deixi emportar pels sentits. Ella admirarà la bellesa del bosc i després ressaltarà els sentits de l'àvia (ulls, orelles, mans, boca) de la mateixa forma que Arnau admira Adalaisa; vg. J. E. HEUSCHER, *op.cit.*, p. 79. El símbol del llop té un significat doble, terrorífic com a llop destructor o benèfic com la lloba mare de Ròmul i Rem; vg. J. CHEVALIER, *op. cit.*, p. 652-653.

La llista del comte mostra tots els elements presents a la natura: roure, roca (terra), mar (aigua), aire i llum solar (foc). Maragall presenta un cinquè element: la voluntat nietzscheana, que és la característica principal de l'«home sobrehome», ser *Übermensch*. Aquest element es presenta com la suma de tots els anteriors, ser la natura mateixa, una natura que és viva (i amb cor palpitant):

Seràs roure, seràs penya,  
seràs mar esvalotat,  
seràs aire que s'inflama,  
seràs astre rutilant,  
seràs home sobrehome,  
perquè en tens la voluntat. (I, 6, v. 29-34)

Arnau ho serà tot, diuen les veus de la terra. Aquest comte que es fon amb la natura i és tota ella, s'ha relacionat amb altres identificacions que el jo poètic de Maragall feia amb la natura com a mostra d'idees panteistes. Francesco Ardolino considera arriscades aquestes afirmacions, perquè l'individu es manté com a tal; hi veu «un intent del poeta de tenir-ho tot (o de comprendre-ho tot), [...] sense que això impliqui cap pretensió de confondre's amb la natura».<sup>62</sup> Romeu i Figueras considera l'afirmació de panteisme massa simplista: si bé és cert que «concebia la unitat i l'harmonia de l'home i la societat, del món i el cosmos, de la vida i de l'art, com antídots a la mort i la destrucció»<sup>63</sup>. L'espiritualitat de Maragall es tractarà amb més profunditat en la tercera part d'aquest treball, però es pot veure com una idea del panteisme formava part de la seva concepció espiritual, i ell mateix ho confirma en cartes als seus amics.<sup>64</sup>

Després d'aquesta declaració, les veus descriuen el destí del comte: córrer per l'eternitat sobre un cavall en flames. «Totes les veus de la terra / cridaràn al teu costat. / Te diran ànima en pena / com si fossis condemnat» (I, 6, v. 41-44). Aquest destí inclou també tots els elements: monts i planes (terra), cavall en flames (foc), basarda i temporal (aire i aigua). Arnau causarà el terror al seu voltant i aquells que el vegin li diran «ànima en pena», però no apareix com a condemnat: es tracta del seu desig. En aquesta última estrofa podem veure una nova funció de les veus de la terra, veus que aquest cop no semblen interiors sinó exteriors (Arnau les engloba totes). Aquestes veus exteriors són les que el veuen condemnat, les que criden al seu voltant –i això té relació amb la segona part del poema, on trobem l'ànima d'Arnau atrapada en la cançó cantada pels vius.

## Secció 7

Arnau ha portat Adalaisal a la seva dimensió de l'eternitat, al caminar etern. Mentre ell camina, ella dorm i Arnau no vol que desperti durant el dia sinó durant la nit, que és el terreny que ell controla, «El migdia no és per tu / de cara al cel en mos braços» (I, 7, v. 5-6). Si ella es despertés mirant el cel, amb la visió

62 Francesco ARDOLINO, «Les disfresses del poeta. Joan Maragall dins la seva obra», dins *El batec del temps 1860-1911*, Barcelona, Generalitat de Catalunya, 2012, p. 113.

63 J. ROMEU I FIGUERAS, *op. cit.*, p. 28.

64 En una carta a Josep M. Lloret del 3 de juliol de 1884, després d'una excursió per la natura, comentava a l'amic: «conste pues que cada día me inclino más al Panteísmo»; vg. I. MORETA, *No et facis posar cendra*, *op. cit.*, p. 51.





ascètica d'ella podria tornar a confondre'l com feu en la primera secció del poema. «Nit i dia i tot per mi, / que miro al dret dels meus passos!» (I, 7, v. 7): aquest «tot» podria ser una referència al cel del vers anterior, que ara és part del comte i pel comte, en el seu univers terrenal.

Adalaisal desperta a la mitjanit mirant les estrelles i pregunta a Arnau si l'està pujant al cel. «El nostre cel és la terra» (I, 7, v. 14), contesta el comte, dient que la portarà «pel món» (I, 7, v. 15), el món de la terra, dels sentits. Adalaisal no es nega a acompanyar-lo, però explica que ella sempre mirarà el cel, i ell tampoc es queixa: ell no mirarà el cel, però sí que mirarà el seu reflex en els ulls d'Adalaisal.<sup>65</sup> Arnau, d'una banda, mostra interès en el cel, no el rebutja totalment, igual que quan dubtava dels poders de la imatge de Crist. D'altra banda, ell és un heroi estètic, busca la bellesa i aquesta es troba en el cos d'Adalaisal. Si ell es fusiona amb la natura, el cos de l'abadessa també és part d'ella, i si ha de buscar un Déu, buscarà el Déu Bellesa que pot veure en els seus ulls.<sup>66</sup> La monja encara conserva el desig de redimir Arnau com quan el volia agenollar a la capella, vol pujar-lo al cel amb la seva mirada, però ell sap que no es pot: «la carga del teu cos m'afirma a terra» (I, 7, v. 20). En emportar-se Adalaisal del convent, Arnau sabia que cometia una «fosca» acció, que no accediria al cel cristià, però ell no el volia, escull córrer en comptes de pujar. Ella no perd l'esperança, té fe: «Mos ulls faran lleu mon cos» (I, 7, v. 21). Els ulls, en aquest cas representen la força de l'ànima que vol pujar, sortir del cos contenidor. Arnau la creu de carn, «d'eterna dura» (I, 7, v. 22), mentre que ella es veu com «cel en flor» (I, 7, v. 23). Davant la imatge de «cel en flor», Arnau, dintre del mateix camp semàntic, la presenta com a «fruita madura» (I, 7, v. 24), com si ja pogués ser consumida i que, a més a més, cau a terra pel seu pes. No debades, el cos d'Adalaisal «dóna fruit»: es queda embarassada, i l'embaràs pesa.

Aquesta secció figura com una conversa, en una estrofa partida en dos, entre ella i Arnau; primer parla ell sol i quan ella desperta alternen la paraula. Segueix una estructura de romanç, amb versos heptasíl·labs, però alternant estrofes sense rima i estrofes amb rima assonant. L'única variació la trobem en el vers «La carga del teu cos m'afirma a terra» (I, 7, v. 20) de 10 síl·labes, que ressalta l'efecte de la càrrega del cos. De nou, Arnau i Adalaisal representen opòsits –terra/cel, alçar-se/passos (*scil.*, vertical/horitzontal), nit/dia, fruita madura/cel en flor–, però Arnau comença a tenir una influència sobre Adalaisal, que és receptiva a les seves idees: ella es fa a la nit, l'entorn d'Arnau. Aquest canvi d'Adalaisal està representat en la partició del romanç en dues parts.

## Secció 8

La vuitena secció explica com és la vida que fa el comte Arnau des que va decidir «viure sempre», una vida com un mort viu. Arnau ja no dorm, sinó que tan sols «corre i corre sempre, / i sempre amb més delit» (I, 8, v. 3-4). La reduplicació «corre i corre sempre i sempre» destaca el desig del comte i el seu constatat moviment. Com apareixia a la secció 6, Arnau no viu com si fos una condemna sinó com un

65 El subjecte en la fase del mirall construeix la seva totalitat il·lusòria veient-se en els altres, en com els altres el miren. Arnau encara es veu fragmentari (dels seus passos) i s'està component; vg. M. MARÍN-DÒMINE, *op. cit.*, p. 76-83.

66 En la carta ja citada del 3 de juliol de 1884, quan Maragall descrivia a Josep M. Lloret la seva inclinació al panteisme, li parlava de la seva creença en un Déu tri: Natura, Art i Amor.

desig complert. El comte no segueix cap recorregut concret, sinó que va pertot, i ho «mira» tot, «no es cansa de mirar» (I, 8, v. 8). És un amb la natura i penetra en ella, com penetra en la bellesa: viu de manera dionisiaca, i «si algun destorb l'afronta / l'abat d'un cop rient», amb el riure de la voluntat nietzscheana. Aquest comportament de satisfer desitjos de forma descontrolada deixa darrere el comte un rastre «de plors i renecs» (I, 8, v. 14), però aquests queden apagats sota «els seus grans crits de "juli!"» (I, 8, v. 15).

### Secció 9

La secció comença de nit, quan Adalaisal està desperta. L'abadessa estava mirant al comte, i els seus ulls «se van omplir d'una pietat tan gran / que el comte Arnau s'hi va encisar una estona, / oblidat dels seus passos. / Aviat va sentir no tocar de peus a terra» (I, 9, v. 1-4). La mirada d'Adalaisal estava elevat Arnau, pujant-lo al cel com ella volia. La monja aconsegueix per un moment ser ella la que influencia Arnau i el fa canviar de direcció: passa dels passos en horitzontal a l'ascens vertical. Arnau s'espanta i deixa anar «un gran crit d'esglai» (I, 9, v. 7). Les veus de la terra també els envoltaren com per iniciar l'ascens, però «l'infant pesà en el ventre d'Adalaisal / i els va tornar a terra» (I, 9, v. 10-11). Adalaisal està ara lligada a la terra i la seva mirada no és suficient per fer que pugin. En tocar terra de nou, Arnau s'adona de la nova condició d'Adalaisal: s'ha deformat la seva figura femenina amb l'embaràs, la seva boca ara només demana per l'infant i «el teu esguard al cel és menys brillant. / Ja et lliguen a la terra prou forts llaços» (I, 9, v. 16-17).

En el moment d'aquesta realització, Arnau decideix abandonar Adalaisal: «Doncs, en la terra et deixo... I, ara, adeu» (I, 9, v. 18). Aquesta acció s'ha interpretat com un rebuig de la responsabilitat paterna de la qual va fugir ja un cop quan vivia amb Elvira i les seves filles.<sup>67</sup> Arnau decideix deixar-se portar pels seus impulsos naturals; no està disposat a aturar-se. Quan ell marxa, la monja pregunta «"Arnau, si jo era teva, no eres meu?"» (I, 9, v. 19), a la qual cosa el comte respon «"Jo sóc dels meus braços i els meus passos"» (I, 9, v. 20). Arnau es declara horitzontal, corporal (braços i passos), terrenal. En la segona part, ja estarà cansat. Tant Arnau com Adalaisal són personatges complexos, de vegades contradictoris, però com ho és una persona real i com ho era el mateix Maragall. Arnau mira al cel i té temor de Déu, però s'espanta en pujar. Adalaisal declara la voluntat de pujar al cel i viure amb aquest objectiu, però en els seus ulls hi ha la voluntat i en els seus somnis hi ha el riure. Tots dos són de la terra i miren al cel: Adalaisal comença a veure la divinitat de la natura i Arnau la del cel.

### Secció 10

La darrera secció de la primera part sembla un residu d'una versió més semblant al poema de Pagès de Puig, on Arnau profanava el cadàver de l'abadessa morta. En aquesta versió, el comte hauria arribat a cometre l'acte, mentre que en el poema de Pagès fugia quan la monja començava a plorar. Aquesta última estrofa explica com les monges que havien enterrat Adalaisal la troben l'endemà al matí «fora del sot» (I, 10, v. 4). La imatge no té sentit dintre de la narració de Maragall, ja que Adalaisal és «raptada»

67 I. MORETA, *No et facis posar cendra*, op. cit., p. 165.



(ella sempre es va mostrar favorable al comte i després accepta acompanyar-lo) encara en vida, i posteriorment es queda embarassada: si es manté la coherència narrativa, no pot haver estat enterrada.

## 2. Enllà

### 2.1 Context i paratext

La segona part d'«El comte Arnau» apareix a la publicació *Enllà* el 1906, any que fou «el punt d'inflexió entre el Modernisme i el Noucentisme»<sup>68</sup> amb les publicacions de les glosses d'Eugeni d'Ors a *La Veu de Catalunya*, les *Horacianes* de Costa i Llobera o *Els fruits saborosos* de Carner: «*Enllà* desentona, no encaixa en la quadrícula ideològica i estètica noucentista».<sup>69</sup> Maragall havia publicat el 1904 un recull de poemes deslligats anomenat *Les disperses*, i amb *Enllà* torna a recuperar el sentit unitari.

El títol del recull prové precisament del personatge d'Arnau, com explica en una carta a Pérez Jorba:

És l'home que havent mancat a la llei universal de l'amor, la llei divina, ha de refer-se més enllà de nostra vida corporal l'ànima odiosa que troba cristal·litzada en la cançó que ha restat d'ell; i ha de refer-la pagant en aquell més enllà el deute d'amor a tots els éssers que ha tocat en aquesta vida i que s'arrapen per redimir-lo i redimir-se amb ell.<sup>70</sup>

«Enllà» és on Arnau ha de pagar el deute d'amor a tots els que ha maltractat en vida. Aquesta «llei universal de l'amor» és la que ha de comprendre per poder alliberar-se, i els diferents personatges damnats per culpa del comte li ho intentaran explicar al llarg del poema. Aquesta segona part també fou utilitzada per Maragall per reflexionar sobre la poesia i les seves capacitats, recuperant idees que ja havia posat per escrit en el discurs «Elogi de la paraula», en ser anomenat president de l'Ateneu de Barcelona l'any 1903. La seva teoria poètica fou més elaborada l'any 1907 en «Elogi de la poesia», que no serà publicat fins a 1909.<sup>71</sup> Segons Casals i Marfany, Maragall abandona els principis modernistes en aquest recull; així i tot, li costa abandonar-los i després hi retorna, la qual cosa vol dir que, en realitat, mai els arriba a descartar.

Aquesta segona part del comte va lligada al projecte que Maragall tenia amb el músic Felip Pedrell per crear una òpera de tipus wagnerià sobre el personatge d'Arnau: «és per això que predominen aquí els recursos dramàtics, propis del llibret operístic, mentre que el narrador té molt poca presència».<sup>72</sup> Maragall inicià el poema el novembre de 1901, tan sols un any després de la publicació de *Visions &*

68 G. CASALS, «Introducció», dins J. MARAGALL, *Enllà*, a cura de G. Casals, Barcelona, Eds. 62, 1989, p. 7.

69 *Ibid.*, p. 7.

70 J. MARAGALL, *Obra Completa*, vol I, *op. cit.*, p. 1012.

71 J. ROMEU I FIGUERAS, *Sobre Maragall, Foix i altres poetes*, *op. cit.*, p. 30.

72 L. QUINTANA, «Estudi preliminar» dins J. MARAGALL, *El comte Arnau*, a cura de G. Casals, *op. cit.*, p. 23-24.

*Cants*, però esperarà dos anys més abans de mostrar-ne a Pedrell les seccions I-VI.<sup>73</sup> Que tardés tant en trametre els versos, «confirma no tant l'exigüitat amb què el comte se li apareix com la fidelitat als seus principis poètics i a la teoria de la inspiració, tal com els havia presentat a *Verso i prosa*».<sup>74</sup> La lentitud de Maragall i la imminència d'una altra obra sobre el comte Arnau composta per Morera i Carner, va fer que Pedrell decidís acabar ell mateix la composició musical. És possible que Maragall redactés la secció de l'«Escòlium» i no la mostrés a Pedrell, però també podria haver-la escrita el 1904, al marge del llibret operístic.<sup>75</sup>

«La segona part del comte Arnau ens ofereix una visió totalment diferent del comte. Maragall ja no s'inspira en la llegenda romàntica, sinó en la cançó, perquè Arnau sembla ara una figura tràgica i vençuda».<sup>76</sup> Però el nom que porta aquesta segona part prové del poema de Pagès de Puig, «L'ànima en pena». Maragall omet la pena del comte, i el deixa tan sols amb «L'ànima». El comte busca la seva ànima, que ha quedat atrapada dins la cançó i voldrà alliberar-la, però per a Maragall no hi ha pena. El destí d'aquesta ànima, condemna o salvació, serà el tema central d'aquesta segona part.<sup>77</sup>

## 2.2 Anàlisi

### Secció 1

Arnau comença la segona part de la seva història cansat de l'eternitat que tant havia celebrat a la primera; un exemple del clàssic tedi generat de la consecució del desig. Arnau ja no representa aquell vocabulari de l'orgia de la nit amb el qual havia iniciat la narració. Després de «tan sols» mil anys corrent, el comte Arnau vol aturar-se, i el cansament es destaca amb la repetició a l'inici i al final de la primera quarteta de l'exclamació «Que és llarga l'eternitat!», on «que» matisa encara més el tedi. La pausa al vers 3, «el comte Arnau... i està cansat», reflecteix també la mateixa tendència.

Les veus, que tant l'aclamaren perquè aconseguís la seva fita, ara «se riuen del comte Arnau / perquè volta, volta, volta / bo i cercant son vell palau» (II, 1, v. 6-8). Arnau busca la seva antiga casa, amb desig d'assentar-se. La repetició de «volta» remarca el temps que corre sense rumb per la terra. Aquestes veus mostren que Arnau segueix desdoblant: una part d'ell encara vol córrer mentre que l'altra vol parar. Les veus li pregunten què és el que està buscant, i Arnau contesta que cerca la seva ànima (ell ara és només cos) i per això vol anar a casa seva, però les veus li recorden «tu no tens casa, — tu no tens ànima» (II, 1, v. 17), sinó que tan sols té un cavall en flames per córrer per l'eternitat. Li recorden al comte quin era el desig que li havia estat garantit: ser arbre, penya, mar, aire, astre. Arnau no ha oblidat el seu desig —«Seré home sobrehome / perquè en tinc la voluntat!» (II, 1, v. 25-26)—, però igual que quan a la primera part li va fallar la voluntat davant la mirada ascètica d'Adalaisal, ara «ell vol esclafir la rialla, / fa un gran crit i arrenca el plor» (II, 1, v. 27-28). En aquest plor que dispersa les veus, troba la seva ànima i s'adona que està presa dintre de la cançó que conta les maldats que va cometre.

73 G. CASALS, «Introducció», dins J. MARAGALL, *Enllà*, op. cit., p. 98.

74 *Ibid.*, p. 99.

75 *Ibid.*, p. 102.

76 J. L. MARFANY, op. cit., p. 44.

77 L. QUINTANA, «Estudi preliminar», dins MARAGALL, *El comte Arnau*, a cura de G. Casals, op. cit., p. 24.



En aquesta segona part, Maragall construirà un gran exemple de la seva llei d'amor. Un dels requisits essencials per comprendre aquest amor és comprendre el dolor, i Arnau fa el primer pas a la comprensió a través d'aquest plor que li permet trobar la seva ànima. No podrà alliberar-la fins que compregui el patiment que l'amor implica,<sup>78</sup> i que veurà en la tercera part del poema. El plor també permet connectar amb la cançó de la llegenda, ja que el personatge d'Arnau que hi apareix està penedit dels seus actes i va a casa amb enyor.

## Secció 2

Maragall reproduïx en aquesta segona secció la cançó original del comte Arnau, però amb certes diferències amb la publicada per Milà i Fontanals el 1853.<sup>79</sup> En la versió dins *Enllà*, l'autor omet a les criades per les quals Arnau també preguntava i que desitjava veure. Elvira explica com aquestes estaven rentant plata i ell les espantaria. L'Arnau de la versió de Milà també dedica més versos a demanar veure les seves filles, mentre que les característiques de l'Arnau de la cançó ja han estat explicades en la primera part d'aquest treball.

## Secció 3

Un cop el comte ha conegut la cançó on està atrapada la seva ànima, queda espantat «de veure's l'ànima tan lletja / per tota l'eternitat» (II, 3, v. 2-3) i demana redempció. «Bo i cridant, sense adonar-se'n / ha aixecat els ulls al cel» (II, 3, v. 6-7), mira el cel per implorar una redempció i fins i tot li tremola la veu (per temor a Déu). El que es troba és la seva esposa Elvira, filant al cel, ja que ella coneix la llei d'amor i va poder alçar-se. Així i tot, com que ella forma part de la cançó, no ha pujat del tot sinó que queda «a mig aire del cel blau» (II, 3, v. 59).

Arnau es lamenta amb la seva esposa del pas del temps, de com van iniciar el matrimoni i com anava bé fins que Arnau va començar a pecar. Li demana si ella el podria redimir, si podria blanquejar «aquesta cançó tan negra» (II, 3, v. 16). Arnau vol fer «emmurdrir» tots els llavis que malparlen d'ell, «sobretot els de les nines» (II, 3, v. 20). Elvira li explica que l'amor té la capacitat d'emblanquir la cançó, però «sols l'amor que jo et portava / no el que em portaves tu a mi» (II, 3, v. 24-25). Arnau ha d'aprendre la llei d'amor a la qual va faltar quan estava amb la seva esposa, i que va provocar que l'ànima d'ell es tornés «eixuta / com la pols d'un mal camí» (II, 3, v. 26-27) i la d'ella, «freda / com la gebre del matí» (II, 3, v. 28-29). El comte vol trobar aquest amor que es va perdre, però Elvira li diu que aquest ja està perdut: «Un got d'aigua, quan se llença, / ja no es pot tornar a collir» (II, 3, v. 33-34). Ell ha d'anar a la «font viva» de l'amor, i aquesta es troba en el patiment. Dintre d'aquesta conversa, el concepte d'amor es va relacionant amb líquid («un got d'aigua», «sa font viva»), i quan aquest deixa de fluir bé s'asseca (Arnau) o es congela (Elvira).

Ell ha de sentir dolor per entendre l'amor i ella podrà cantar amb pietat per ell, «que una cançó nova / la vella faci emmurdrir» (II, 3, v. 42-43). Però no es tracta de cantar una cançó nova, ja que els actes

78 J. MARAGALL, «Elogi de la poesia» dins ID., *Prosa, poesia i teatre*, op. cit., p. 26.

79 M. MILÀ I FONTANALS, op. cit., p. 136-140.

d'Arnau foren els que foren. La mateixa cançó ha de fer «enternir» i no «esgarriar» (II, 3, v. 47) i Elvira es compromet a intentar-ho.

El comte vol que el cant alleugi el seu patiment, «Canta, esposa, fila i canta, que el patir em faràs suau!» (II, 3, v. 50-51), però així no funciona l'amor: no es pot estalviar el patiment. Amb la cançó d'Elvira «el casal s'adorm en pau» (I, 3, v. 53). Més endavant, Arnau portarà a sobre tots aquells a que va maltractar en vida, cosa que inclou el seu casal: esposa, filles i mossos, que formen part de les veus dins Arnau. La cançó de l'esposa les complau. També Arnau s'adorm i s'enlaira «a mig aire del cel blau» (II, 3, v. 59). Al llarg del poema, l'ascensió i l'ascesi s'han relacionat amb el fet de dormir que anava lligat a Adalaisal: la monja mig desmaiada a la primera trobada, dormint als peus del Cristo nu i dormint en braços d'Arnau. Arnau és un mort viu del qual se'ns deia que no dormia, i ara vol fer-ho, i així iniciar el moviment vertical que abans corresponia a l'abadessa.

#### Secció 4

Quan Arnau comença a enlairar-se, Adalaisal se li penja al coll, «tan formosa i tan carnosa», «tan vibranta i tan pesanta» (II, 4, v. 3; 5), i el fa tornar a terra. La monja li recorda la promesa que ell li havia fet: «Mostra'm el cel en la terra. Recorda't que m'ho has dit» (II, 4, v. 9-10). Adalaisal ha quedat atrapada en la cançó d'Arnau, embarassada i sense possibilitat de parir, perquè no és ni viva ni morta. En aquesta part es fa explícit com ella adopta els valors d'Arnau: «el nostre cel és la terra / en la terra tinc l'arrel» (II, 4, v. 19-20). L'actitud de l'abadessa ha canviat totalment, ja no està «mig desmaiada» i mirant el cel, ara està totalment desperta i exigent. Tres vegades en dues estrofes li exigeix al comte que li mostri el cel en la terra, «els teus braços i els teus passos / han de dar-me el goig que em deus» (II, 4, v. 25-26). Ara és Adalaisal qui mira Arnau de la forma fragmentària en què es veia. Adalaisal abraça el caos i vol viure la vida amb la voluntat que Arnau tenia; vol ser «home sobrehome» i gaudir dels plaers sensuals, del paradís terrenal: «la vida més forta» (II, 4, v. 16).

Ella li ordena que la porti pels seus camins, que avanci: li exigeix el moviment horitzontal que ell predicava. En canvi, Arnau es troba perdut i ara vol aturar-se. Explica com els seus camins s'han «tornat tenebrosos / i he perdut aquell delit / dels meus dies lluminosos» (II, 4, v. 30-32). Arnau, que havia viscut individualment, s'ha cansat d'estar sol i s'ha trobat només en companyia de les maldats que havia comès i de la gent que havia condemnat amb ell dins la cançó, «la llopada que em seguia» (II, 4, v. 40). Arnau, que abans vivia pels sentits i també ho mirava tot, ara sent horror de si mateix i «horror de veure i sentir» (II, 4, v. 43). La llopada que l'acompanya li demana coses que ell no pot entendre, i Adalaisal li explica que la llopada «volia un amor triomfant, / que és el que jo voldria» (II, 4, v. 51-52). Però l'ànima del comte està eixuta, i no comprèn aquest amor. La secció acaba amb Adalaisal lamentant aquest comportament d'Arnau que li ha «perdut l'ànima» (II, 4, v. 56) i amb el comte encara preguntant-se què és aquest amor triomfant, que en la representació del llibret operístic portaria acompanyament instrumental, glossant l'últim vers «bella és la música» (II, 4, v. 58).



### Secció 5

Després de la conversa amb Adalaisa, ara són les filles del comte que hi van a parlar per explicar-li la llei d'amor: «l'amor triomfant / és l'amor que deixa vida» (I, 5, v. 3-4). Elles creuen que l'amor entre el pare i la mare va ser triomfant, però Elvira ja havia negat aquesta possibilitat. Adalaisa els retreu que no saben res de l'amor, ja que «vosaltres massa sou xorques» (II, 5, v. 10). Les filles han entrat en un convent i per tant tenen una vida estèril. L'actitud agressiva d'Adalaisa les fa plorar i elles demanen a son pare que pugui al cel per portar-les amb la mare. Arnau no pot pujar, ja que porta el pes d'Adalaisa, i elles insisteixen, atès que senten cantar sa mare a prop. El comte no comprèn per què Elvira s'elevà sense elles, i les filles expliquen que es feren monges «només perquè estàvem tristes / i ara ni en terra ni en cel / ens volen per companyia» (II, 5, v. 28-30). No van cometre cap pecat, i van entrar al convent tan sols per tristesa. Adalaisa, quan mirava al cel amb voluntat d'elevat-se, podia fer-ho pel poder de la seva fe; en canvi, les filles no tenen fe. Al llarg del poema s'han mostrat dues formes d'elevat-se: una, la mirada ascètica d'Adalaisa, abans que decidís quedar-se a terra, i l'altra, l'amor triomfant, el qual Elvira coneixia i per això està en un pla superior a la resta, malgrat que continua lligada a la cançó.

Arnau es pregunta on són les filles, ja que les sent però no les pot veure. Elles expliquen que es troben «dins de l'obscuritat / i et seguim pel camí fosc» (II, 5, v. 33-34), condemnades amb ell. El comte torna a demanar a Elvira que canti, però, quan el casal tornava a adormir-se (elevant-se), els mossos interrompen el cant per presentar les seves exigències a l'amo.

### Secció 6

Els mossos exigeixen a Arnau que els pagui la soldada que els deu. Ell els promet la que els solia donar, però aquesta ja no és prou: «volem el sou i el bou» (II, 6, v. 6). El comte nota com, des de la foscor, els mossos el miren enfadats: «lo que vas semblar ara ho culls» (II, 6, v. 14). El fet d'haver estafat els mossos ha provocat la seva condemna, i ara ells segueixen recordant-li el seu deute. Quan Arnau s'adona del volum de la «llopada», s'espanta: «Tant són mossos com són filles / com aimada, com muller / o ens treuràs de la tenebra o ens hi restaràs també» (II, 6, v. 21-24). Ha de pagar el deute amb tots per alliberar-se ell i per alliberar aquells que l'acompanyen atrapats en la cançó: «tots salvats o tots perduts / o ets tothom o no ets ningú» (II, 6, v. 25-26). Arnau ha de ser el salvador de tots, «un home superior capaç de sentir i gaudir superiorment de la bellesa».<sup>80</sup>

Sobre el robatori de la «Gioconda» de Leonardo l'any 1911, Maragall va escriure un article on comentava que era absurd tenir una obra d'art d'aquell abast en un museu «als ulls de turistes necis, dels pedants i dels indiferents».<sup>81</sup> L'obra havia de mantenir-se en mans d'algú que vertaderament fos capaç d'apreciar la bellesa, «asumir un solo hombre toda la representación humana, para que la fuerza uni-

80 J. ROMEU I FIGUERAS, *op. cit.*, p. 43.

81 *Ibid.*, p. 43.

versal se haga espiritualmente eficaz en todos los hombres».<sup>82</sup> La mateixa era la tasca del poeta en l'èxtasi creador, quan «Déu se'm mou en l'ànima»<sup>83</sup>. El poeta té la tasca de despertar la humanitat, com el Zaratustra de Nietzsche en sortir de la cova. Per tant, la voluntat ha de romandre dins Arnau perquè porti a terme aquesta tasca, però primer ha d'aprendre la llei d'amor.

## Secció 7

Les veus de la terra, que havien actuat com a veus interiors d'Arnau, com a veus exteriors del poble i com a veus de la «llopada», acuden totes al comte demanant que les porti «pels camins de la gran pau» (II, 7, v. 3), però ell no sap on les ha de portar. Les veus expliquen que aquest camí de la gran pau és «dintre de l'ànima» (II, 7, v. 10). Com s'ha vist en seccions anteriors, l'ànima d'Arnau està presa en la cançó, i ell espera que, amb el cant d'Elvira, l'antiga cançó deixi de produir terror per entendre, i així quedarà lliure ell i tots els que l'acompanyen. A més, per alliberar-se, Arnau havia d'aprendre què era l'amor triomfant.

Les veus de la terra tornen a cantar el que cantaren en la part primera, la fusió del comte amb la natura i els seus elements, és a dir, el cinquè element, que és l'home sobrehome. Aquest cop, les veus canvi- en el vers «Seràs arbre, seràs penya» per «Ara ets arbre, ara ets penya» (II, 7, v. 12). Abans parlaven del futur del comte i ara en parlen en present. Abans deien «seràs home sobrehome / perquè en tens la voluntat» (I, 6, v. 33-34), i aquest cop: «Ara ets sents de tota cosa, / i tens nom i sobrenom / ara ets home sobrehome / que pateixes per tothom» (II, 7, v. 16-19). Abans Arnau, amb la voluntat, podia «viure, viure, viure sempre», però aquest nou «home sobrehome» no és tan sols una fusió amb la natura sinó que també s'ha tornat tots els homes. El que va convertir el desig d'Arnau en una condemna fou creure que estava sol, però el vertader home sobrehome inclou la humanitat.

Elvira segueix cantant, i a poc a poc l'actitud canvia, els que l'escolten es van «amorosint» (II, 7, v. 25), ja que ella entèn el patiment d'Arnau i canta amb tendresa. Ara apareix la quarteta que s'havia repetit en seccions anteriors, on el comte demana a Elvira que canti, i «el casal s'adorm en pau» (II, 3, v. 53; 5, v.40), però mentre abans li ho demanava perquè «el patir em faràs suau» (II, 3, v. 51; 5, v. 38) ara ho vol perquè «el camí ens faràs suau» (II, 7, v. 27). El comte comença a veure que per comprendre l'amor ha de patir i això permet que comencin a pujar, si bé en la tercera part es veu que encara li queden coses per completar la concepció d'amor triomfant. La secció acaba amb el cant d'Elvira guiant «la cavalcada» (II, 7, v. 32) «per els camins de la gran pau» (II, 7, v. 37). Dintre d'aquesta cavalcada es troba Adalaisa, «l'aimada que decau». D'una banda, vol dir que perd forces; de l'altra, que el seu estat empitjora. En la tercera part, l'actitud de la monja es fa encara més violenta que en la segona, ja que ha hagut de passar per la conversa amb el poeta.

82 J. MARAGALL, *Obra Completa*, vol. II, *op. cit.*, p. 248-250.

83 ID., *Prosa, poesia i teatre*, *op. cit.*, p. 27.





### «Escòlium»

Arthur Terry comenta com «aquesta secció, tan interessant en molts aspectes, sembla un error dins el conjunt del poema», però la secció fou expressament afegida un cop finalitzada l'obra musical planejada amb Pedrell.<sup>84</sup> Segons Marfany, «l'"Escòlium" és, en efecte, una penosa i defensiva justificació de Maragall enfront Adalaisa, una Adalaisa que, remarcuem-ho, és l'únic personatge impenitent del poema».<sup>85</sup> Marfany explica com, en tractar-se de la seva amant, Arnau no la pot incloure en la cavalcada cap a la salvació i el poeta es disculpa dedicant-li aquesta secció, però quan un poeta com Maragall escriu quelcom, ho fa per una necessitat major que no pas per aportar disculpes banals. Aquesta conversa amb Adalaisa és essencial per comprendre la llei d'amor que regeix el conjunt del poema, i per entendre què és el que aconsegueix Arnau per fer possible la cavalcada final.

Es tracta d'una tècnica on un personatge es rebel·la contra l'autor i que fou posteriorment popularitzada per Pirandello.<sup>86</sup> Comença l'escena amb dos personatges un al costat de l'altre, que avancen «tot caminant per un camí partit» (II, E, v. 2). Aquesta partició dona un costat assoliat pel qual passa un nou personatge, «El poeta», un nou *alter ego* que sembla representar Maragall dintre de la seva poesia,<sup>87</sup> i un altre costat ensombrit per on va Adalaisa. Aquesta escena és similar a la disposició d'Arnau i la seva llopada: com aquells que havia maltractat el segueixen en la foscor, aquí el personatge d'Adalaisa forma part de la foscor del poeta, com a part de les seves veus de la terra, veus de la seva consciència que li van parlant. El poeta consta d'esperit i cos, mentre que Adalaisa és tan sols un esperit.

L'abadessa inicia la conversa lamentant-se del camí, «Tan fosc, tan fosc, i tan mal de seguir» (II, E, v. 8). Desitjaria poder gaudir de la contemplació de la natura: el sol, les muntanyes, el cel blau, i explica que ara es troba en «un llimb de veus estranyes / sense forma ni color...» (II, E, v. 11-12). Arnau també en forma part perquè, com a personatge del poema, pertany als interiors del poeta. Adalaisa pregunta al comte qui és que els porta «per la trista via» (II, E, v. 13), per les ombres, i ella mateixa dedueix que el llimb correspon a «algun poeta que somia / el somni de l'eterna inquietud» (II, E, v. 15-16). Formen part de l'inconscient del poeta, d'allò fosc que no pot sortir: el somni és inquiet, com Arnau en la primera part i Adalaisa en la segona.

El poeta retreu a Adalaisa que es queixi, ja que ella viu «la vida veritable» (II, E, v. 17). Adalaisa és un esperit que ja s'ha desfet del cos i camina «a lo immutable» (II, E, v. 19). D'una banda, com a personatge literari, Adalaisa serà eterna, i de l'altra, els espera l'alliberament de les seves ànimes quan canviï la forma com el poble rep la cançó que condemna Arnau. Ella no vol l'existència immutable en cap de les seves variants, sinó que desitja la vida terrestre, «de les coses corporals» (II, E, v. 22), malgrat que calgui patir, i demana al poeta que l'ajudi a viure. Ella vol «la vida primera / veure, oir, gustar, tocar»

84 A. TERRY, *op. cit.*, p. 180.

85 J. L. MARFANY, *op. cit.*, p. 46.

86 Samuel Taylor Coleridge acunà aquestes tècniques com a «suspension of disbelief»; vg. L. QUINTANA, «Estudi preliminar», dins J. MARAGALL, *El comte Arnau*, a cura de G. Casals, *op. cit.*, p. 92.

87 *Ibid.*, p. 92.

(II, E, v. 29-30), no vol cap altra vida. El que desitja Adalaisal és ser de carn i ossos per poder gaudir dels sentits, dels plaers sensuals: el personatge demana al seu creador ésser real. Segons el poeta, aquesta vida de la qual parla és «la gran resurrecció» (II, E, v. 34), però ara no li correspon encara. L'actitud d'Adalaisal recorda al «Cant espiritual», que segueix a la tercera part del comte Arnau al recull *Seqüències*. En aquest poema, el jo poètic pregunta a Déu «què més ens podeu dar en una altra vida?» (v. 3), després d'haver contemplat la bellesa de la natura i haver-lo dotat dels ulls per contemplar-la. No vol un més enllà, sinó el que Maragall desitjava, «unificar el temporal i l'etern».<sup>88</sup>

Adalaisal retreu al poeta que li lloï una altra vida quan ell no es queixa gens de seguir en la «vida de les coses corporals». Mentre que, al principi, ella desconeixia el poeta, ara el tracta com si conegués els seus sentiments, com si el personatge d'Adalaisal, que es troba dins l'inconscient del poeta i ara sap la seva condició, tingués accés a més pensaments que allí s'hi troben. El poeta respon que sí que està content, perquè ell pot «veure al bell a través del món / lo que per tu és un pur goig o turment» (II, E, v. 39-40). Parla del do del poeta, que pot apreciar la bellesa divina en tota la natura; veu Déu en tota la creació, però, atès que Adalaisal és part de l'inconscient, només veu sensacions de goig i turment. El poeta està content de totes dues vides: d'una banda, fa referència a la divisió ànima/cos, i com la primera s'allibera en morir el segon; de l'altra, l'estrofa descriu la tasca de poeta. Un poeta viu dues vides: una vida pública i una vida privada interior. A més, el camí pel qual camina està migpartit: ell va per la llum, però en la foscor l'acompanyen els seus personatges, les seves veus, com les criatures que volen sobre el pintor en *El sueño de la razón produce monstruos* de Goya. Quan el poeta expressa que si pogués escollir seria «sols esprit» (II, E, v. 46) com l'Adalaisal, podria estar demanant ser una ànima que va a Déu, però també podria dir que és capaç de deixar sortir el seu costat fosc sense censura, cosa que no pot permetre's per culpa de la seva vida pública; amb muller, fills i responsabilitats no pot emprendre el camí fosc. «Hi ha un crit de renaixença entre perills» (II, E, v. 50): Maragall formava part d'un moviment, d'una causa per la nació catalana, i com a poeta es creia amb la responsabilitat de despertar els adormits. Per sobreviure a la seva dualitat interior necessitava Arnau i Adalaisal, però manifesta la incertesa del futur, com el dia de demà podria prescindir d'alguna de les seves parts: podria deixar d'escriure, podria abandonar la vida pública, podria trobar-se a punt de morir i menysprear el cos, «Mes, què sé jo el que voldré demà?» (II, E, v. 54).

Adalaisal torna a lloar la vida terrenal i recorda al poeta la sort que té de poder «voler amb veu viva»<sup>89</sup> (II, E, v. 55) i de gaudir d'esposa i «fills i filles a estimar» (II, E, v. 58), i després li demana que li relati com va conèixer la seva esposa, «on florí l'amor i a on granà» (II, E, v. 60). Estableix una relació directa entre l'amor i els fills a través de la metàfora de la flor, ja que l'amor triomfant dóna vida, i com que ella no podrà parir, vol escoltar el triomf d'un altre. El poeta explica com va conèixer la seva dona als Pirineus, una història molt planera dintre del que semblava una discussió molt transcendental, però el cert és que l'episodi del part té una relació estreta amb la concepció de l'amor de Maragall.

88 I. MORETA, *No et facis posar cendra.*, op. cit., p. 16.

89 Per un costat, és una veu literalment viva, ja que el poeta té cos, però, per l'altre, és la seva capacitat creadora, la paraula viva.



El poeta utilitza també la metàfora de la flor per parlar de la seva muller, de com era viola «de bellesa molt recòndita» (II, E, v. 66), però que ell descobrí després de molt veure-la, després de moltes mirades, i com ell la va fer «rosa vera / del meu jardí...» (II, E, v. 78-79), va trobar la vertadera bellesa, com la de la clàssica rosa. Aquest amor va donar fruits, molts fills, alguns cops bessons. A continuació parla dels seus fills i destaca com els agafa per «aixecar-los en mos braços / cap al cel, pro tenint-los ben fermats!» (II, E, v. 77-78), com si intentés allunyar-los d'aquell cel, cosa que concorda amb la voluntat de Maragall de donar als seus fills una educació laica.<sup>90</sup> Després descriu «l'esguard maternal que a sobre els vola» (II, E, v. 82): la dona els vetlla a tots de nit i de dia, com si la figura de la mare fos la primera a vetllar per tots i ser la desperta entre adormits.

Aquesta descripció de la mare fa plorar Adalaisal, ja que ella no podrà ser-ho. Adalaisal anhela estar viva per poder experimentar el part, fins i tot el dolor que comporta.<sup>91</sup> I explica que, en el moment en què el nadó sortís de les seves entranyes, ella «riuria amb riure com d'orat» (II, E, v. 95). La voluntat, que Arnau havia dedicat a córrer i córrer, Adalaisal la vol per portar el dolor. La creació que porta a terme una mare s'equipara amb la divina: amor que requereix un esforç que comporta dolor. Amor-Esforç-Dolor és la trinitat de la creació. El poeta lloa la fortalesa de la dona en parir, en sent vertadera admiració. En el moment del part, la dona és la natura mateixa: «com astre radiant» (II, E, v. 104); «ressona com un cant» (II, E, v. 107); «com la fulla de l'arbre» (II, E, v. 109); «el llit tempestejat» (II, E, v. 110). Astre, cant, arbre i tempesta: trobem aquí el foc, l'aire, la terra i l'aigua, tots els elements de la natura amb els quals Arnau es volia fusionar. La mare és el sobrehome, el despert entre adormits. Ni tan sols el dolor del part l'atura, sinó que ja està preparada per donar el pit.

El poeta explica a Adalaisal que com a esperit no pot voler fills, «perquè els esprits tot allò que han de ser ja ho són» (II, E, v. 117). Adalaisal és un personatge (literari i històric) i com a tal està acabat. Tanmateix, ella li retreu no saber res «ni d'aquest món ni d'altres» (II, E, v. 118), ni ser capaç de comprendre el desig que ella pot sentir: té la voluntat, però, per completar-la, per esdevenir sobrehome, despert entre adormits, hauria de parir el fill que porta dins. El personatge es rebel·la davant el seu creador:

Tu em tens per morta i jo em tinc per viva;  
mes tal com si enterrada viva fos,  
tinc el voler de mos sentits furiós,  
perquè hi ha alguna cosa que me'l priva.  
Si no me la pots traure de damunt,  
de què us val, doncs, poetes, la poesia? (II, E, v. 122-127)

Si el poeta crea la paraula viva, per què no pot portar Adalaisal al món dels sentits? Per què no pot la poesia donar vida de la mateixa manera que ho fa una mare? Pot el poeta posseir la voluntat materna

<sup>90</sup> I. MORETA, *No et facis posar cendra*, op. cit., p. 18.

<sup>91</sup> Adalaisal apareix descrita com un ideal de dona de Maragall, un ideal de mare. Cap dona en plenes facultats mentals té el desig de patir durant el part i d'experimentar la possibilitat de morir en l'acte. Maragall devia veure l'acte del part com el més desinteressat del món i devia admirar la seva dona per sobreviure-hi múltiples vegades. Des del punt de vista de la crítica feminista, malgrat lloar aquest ideal matern, Maragall tenia una visió de la dona molt tancada i rebutjava totalment que s'equiparés a l'home; vg. Patrícia GABANCHO, «Joan Maragall, un intel·lectual davant un món que canvia», dins *El batec del temps 1860-1911*, Barcelona, Generalitat de Catalunya, 2012, p. 69-82.

i canalitzar-la com per crear vida? A més d'això, si Adalaisal forma part de l'inconscient del poeta, d'allò que pateix i gaudeix, hi ha quelcom que priva al poeta de poder parlar. En la societat de Maragall no tot podia dir-se, i si ha d'escriure poesia que no el representa, quin és el sentit?

«Alguna veu jo sento en aquest punt / que d'altre modo no la sentiria» (II, E, v. 128-129), contesta el poeta. D'una banda, la veu podria ser la de la mateixa Adalaisal: si no fos real dintre del poeta, no la podria sentir. D'una altra, el poeta parla quan l'inspira Déu: canalitza la creació d'una forma diferent, i intenta que Adalaisal ho vegi, però ella està massa agitada i segueix atacant la poesia. Ella sent la seva veu com la d'un difunt i vol «aquella eixida de mon pit de carn» (II, E, v. 132); si la poesia no li pot donar verdadera vida, més li val callar. Finalment, el poeta demana pietat, ja que «la poesia tot just ha començat / i és plena de virtuts inconegudes» (II, E, v. 1140-1141). Llavors, si pot haver-hi una manera d'expressar allò que no és expressable, potser hi ha alguna forma amb què la poesia atorgui vida. La conversa continuarà en «altres vingudes» (II, E, v. 1143), quan els personatges el tornin a visitar.

### 3. Seqüències

#### 3.1 Context i paratext

El final del comte Arnau fou publicat dintre del recull *Seqüències* l'any 1911, el mateix any de la mort de l'autor. L'any 1909 havien tingut lloc els fets de la Setmana Tràgica, que tingueren «sobre Maragall un efecte catàrtic que es traduirà no només en fets puntuals de l'escriptura [...] sinó en el fet de reincorporar-se a la vida pública i adoptar una actitud redemptora, tal i com havia fet a tombants de segle».<sup>92</sup> Aquest moment històric tindrà una forta influència en el seu darrer recull. Casals es pregunta si *Seqüències* hagués pogut existir sense la Setmana Tràgica. Segons Eugenio Trías, no tan sols la Setmana Tràgica hauria provocat el que ell anomena «crisi espiritual» de Maragall, sinó també el pressentiment de la mort propera.<sup>93</sup> Però en aquest treball considerem més adequada la citació de Carles Riba, qui recordava que «en l'evolució de Maragall no hi hagué rompiment ni tedi; a les darreries retrobem el mateix culte a la Bellesa i a la Vida».<sup>94</sup> La majoria de crítics reconeixen la radicalització de Maragall en els últims anys de la seva vida, especialment en els escrits que per definició són més controlats, és a dir, els articles periodístics. Aquesta anomenada radicalització podria considerar-se més aviat un trencament de la censura, atès que les idees que manifesta ja eren presents abans, però aquest cop no les posa en boca d'un personatge com Adalaisal sinó en un narrador que es pot associar amb el poeta.

92 G. CASALS, «Seqüències: gènesi, estructura i recepció», dins J. MARAGALL, *Poesia. Edició crítica*, a cura de G. Casals, Barcelona, La Magrana, 1998, p. 718.

93 Eugenio TRÍAS, *El pensament de Joan Maragall. La crisi espiritual de Maragall el 1907*, trad. de Jordi Maragall i Noble, Barcelona, Eds. 62, 1982, p. 24.

94 Citat per G. CASALS, «Seqüències: gènesi, estructura i recepció», dins J. MARAGALL, *Poesia. Edició crítica, op. cit.*, p. 718.



El títol *Seqüències* prové del contingut, ja que la majoria són continuacions de sèries començades en les seves anteriors publicacions, com «El comte Arnau», «Vistes al mar» o «Represa d'Haidé».<sup>95</sup> La nova aparició del comte apareix en l'epistolari de Maragall per primer cop l'any 1908, dos anys després de la publicació d'*Enllà*: «em pensava haver-lo despatxat cap a l'eternitat, però sembla que encara volta».<sup>96</sup> En la secció de l'«Escòlium» ja sabia que hi hauria «altres vingudes», així que la sorpresa en la carta a Fuentes era probablement retòrica, igual que no es corresponen algunes dades de les cartes amb les que apareixen a les llibretes.<sup>97</sup> El títol «La fi del comte Arnau» sí que deixa clar que, a partir de la seva escriptura, ja no rebria del comte o d'Adalaisa més visites.

### 3.2 Anàlisi

Aquest darrer episodi de la història del comte consta tan sols d'una part, composta per una conversa entre Arnau i aquells que l'acompanyen, i un final contat per un narrador. Aquest cop Arnau demana seguir corrent per «La terrenal via infinita» (III, v.1); ara porta «la collita» (III, v. 3) d'allò que va sembrar, tal com els mossos l'avisaren en la segona part del poema: «lo que vas sembrar ara ho culls» (II, 4, v. 14). Aquesta collita comença amb la primera frase de l'oració, «Pare Nostre que estàs en lo cel» (III, v. 4). Arnau demana la vida eterna terrena on Déu hi és dins. Fa una comparació entre ell i la fruita madura que es doblega en l'arbre i demana que «no em veremeu» (III, v. 7), que encara no l'alliberin d'aquesta vida perquè està lluitant, «aprenent la llei d'amor» (III, v. 8). El comte explica com el pes d'aquells que l'acompanyen «per l'encontrada més obscura» (III, v. 13) li va fent comprendre «l'amor degut i no pagat» (III, v. 16). Segons Moreta, l'Arnau de la tercera part realitza una síntesi de les dues anteriors, «vol continuar a la terra, però amb la finalitat d'aprendre la llei d'amor que el redimeixi».<sup>98</sup>

Aquesta descripció de l'amor com un deute incita l'última intervenció d'Adalaisa en el poema. La monja explica al comte que l'amor triomfant no és una obligació, que si ell és un fruit i té aquesta visió de l'amor, en ser collit «li amargarà el mateix que fel» (III, v. 18). I Adalaisa rebutja aquest amor: «ni grat te'l sento, queda-te'!!» (III, v. 20). Segons Marfany, li diu «que es pot ficar la seva redempció allà on li càpiga»,<sup>99</sup> però el que fa Adalaisa és acabar d'explicar l'amor per fer aquesta redempció possible. El vertader amor és «la generosa voluntat» (III, v. 22) i l'abadessa creia que aquesta voluntat era la que li havia promès, «que salta el marge i la reclosa / com un torrent que ve sobtat» (II, v. 23-24). De nou, torna a aparèixer aquest amor líquid, que res no pot contenir, i aquest és el que ella espera, i així «corre sempre i sempre més» (II, v. 28).

Arnau segueix amb la descripció dels seus dies i torna a córrer, de dia i de nit. Aquest cop, el que observa el comte és la feina de la gent, que és promoguda per «l'esprít que a dintre els nia» (III, v. 31), «la veu misteriosa / que els va cridant» (III, v. 35-36). Quan aquesta veu els parla «no saben què és; miren

95 *Ibid.*, p. 721.

96 Carta a Fuentes del 30 d'agost de 1908, dins J. MARAGALL, *Obra completa*, vol. II, *op. cit.*, p. 989.

97 Citat per G. CASALS, «La fi del comte l'Arnau», dins J. MARAGALL, *Poesia*. Edició crítica, *op. cit.*, p. 794.

98 I. MORETA, *No et facis posar cendra*, *op. cit.*, p. 421.

99 J. L. MARFANY, *op. cit.*, p. 46.

entorn; / veuen la terra que és tan bella / i mig rient baixen el front» (III, v. 38-40). Els treballadors senten Déu, que està en ells i en la natura que els envolta, i quan en són conscients «mig riuen», poden sentir la voluntat igual que va fer en la primera part Adalaisa. Malgrat que de tant en tant el poden sentir, «el dia és curt, la feina és gran... / I van perdent aquell mig riure: alguns del tot, altres no tant» (III, v. 43-44). La feina els cansa tant que deixen de contemplar al seu voltant, deixen de mirar i d'escoltar a Déu i de gaudir de la seva creació. Quan Arnau va entre ells, com ell és conscient de la divinitat de cada cosa, se sent com «un despert entre adormits» (III, v. 48).

Elvira intervé per explicar a Arnau que aquesta tasca de vetllar pels altres és la mateixa que ella realitzava com a mare, observant les seves filles, les criades, els mossos i el seu marit. Ella ho feia «sota un sostre» i Arnau fa el mateix «sota el cel» (III, v. 51). Com a mare, Elvira vetllava la casa, era desperta entre els adormits, i ara Arnau vetlla tota la humanitat. El comte comença a comprendre l'amor triomfant, l'amor matern, que consisteix a vetllar de forma desinteressada pels altres, malgrat que això provoqui patiment, un acte d'amor que no demana res a canvi, que és el que Adalaisa li intentà explicar: ella parlava de quedar-se a la terra i realitzar aquesta vetlla de mare per a la humanitat. Elvira descriu aquells que guardava amb el seu amor generós i mostra com els recorda tots, criatures, serventes, dides, sense importar la seva situació. Alguna tenia voluntat i «sempre tenia una rialleta» (III, v. 71), però la majoria «pel gros treball de tot lo jorn [...] eren com mortes a l'entorn» (III, v. 74-76), no podien apreciar l'entorn que les envoltava. Arnau admira la vida de l'esposa, «rica d'amor» (III, v. 82), perquè Elvira vivia «per l'amor de mil maneres / dintre la vida universal!» (III, v. 84). Ara, el comte veu que havia estat egoista, «per mi tot sol i els meus delits» (III, v. 86), i per això ara ha d'aprendre l'amor com a mort viu, com a «despert entre adormits» (III, v. 88). Arnau, com a personatge literari que és ple de voluntat i comprèn la llei d'amor, té l'oportunitat de despertar la humanitat, de mostrar la bellesa, la divinitat en totes les coses que són creació de Déu.

L'esposa del comte, un cop ell s'ha adonat del seu error, es dirigeix a les seves filles per mostrar que un «amor que deixa vida» (II, 5, v. 4) no és encara triomfant, ja que el seu pare no comprenia el patiment dins l'amor: «no éreu filles de l'amor» (III, v. 90). Les filles comenten com les menyspreava en dir «fills i filles, llops i guilles» (III, v. 91), i el mateix feia amb els mossos –«mossos i mosses, alans i gosses»– (III, v. 95) mentre els feia treballar. Aquí acaba la conversa de les veus i comença la narració final.

Arnau es veu receptor de «totes les veus de la terra» (III, v. 97). Aquest cop no són tan sols les veus d'aquells que l'acompanyen sinó de tots aquells que vetlla, és a dir, tota la humanitat. Aquesta vetlla comporta dolor, i «li van movent eterna guerra / per els camins de la gran pau» (III, v. 99-100). Les accions d'Arnau ja no el porten per camins foscos sinó que s'apropa a la pau, però aquesta pau comporta també «tota la nit en gran turment» (III, v. 104). Ara sí, Arnau, com una mare en el part, realitza una fusió amb la natura i amb la humanitat, tornant «com la mar esvalotada» (III, v. 102), «com el vent de les altures» (III, v. 105), «com el plor de les criatures» (III, v. 107), i aquesta unió «no té fi ni en tindrà mai» (III, v. 107). Les veus porten «el Dolor, rei de la terra» (III, v. 109) i en sentir-lo Arnau al pit «se desespera / perquè vol dir-lo i no el sap dir» (III, v. 111), no hi ha paraules per al caos natural ni per al dolor de l'amor triomfant. Aquest dolor no pot passar al simbòlic; pot intuir-se amb les imatges de la natura deslligada, però no es pot descriure.



Mentre Arnau s'enfronta al dolor, Elvira continua cantant, però de sobte una nova veu s'uneix a la de l'esposa i «va cantant la cançó antiga / amb una nova pietat» (III, v. 119-120). Aquesta veu «No ve del cel, ni ve dels llimbs / ve de la terra, tan festiva / amb verd als camps i amb sol als cims» (III, v. 122-124). Procedeix d'una veu d'una persona que encara és viva i que ha vist un nou significat en la cançó: és una pastora, que viu al mig de la natura i la seva bellesa, i que, a poc a poc, «se'l va estimant el comte Arnau» (III, v. 128). Al mig de la creació divina, on s'uneixen la natura i la humanitat, una veu desperta «ha redimit el pecador» (III, v. 136). Com que la cançó ha canviat, l'ànima d'Arnau ja no és «ànima damnada» (III, v. 139) i «la cançó ha mort» (III, v. 140). La cançó tal com era ja no existeix i deixa de transmetre's de generació en generació fins a sortir de la terra. El narrador explica com ell va sentir la cançó original per part d'una vella que ja va morir. Del poble cantant «nasqué la infàmia, / i descantant la redempció» (III, v. 153-154): el poble havia atrapat una imatge d'Arnau condemnat i penedit de les seves maldats, l'havia condemnat amb paraules. Ara, també les paraules li han permès comprendre la llei d'amor i la condemna ja no és condemna. A través de la cançó d'una noia jove que sentint la llegenda s'enamora del comte, es redimeix la seva ànima. Segons Marfany, és la solució lògica: el mateix poble que cantava la condemna és ara qui l'allibera<sup>100</sup>. A més, Elvira pertanyia també a aquesta realitat paral·lela de la cançó i no podia fer-ho, però destaca el fet que la pastora «s'enamora» del comte.

En el món de Maragall l'amor és creador, «deixa vida», com deien les filles del comte. L'amor es troba en la tasca creadora de Déu i els homes participen d'aquesta tasca: l'amor dels enamorats «bull de vida» i els poetes «són els enamorats de tot el món»:<sup>101</sup> la seva paraula és creadora, inspirada per Déu. Però crear requereix esforç («cal esforçar-se en lluitar contra el caos») i això provoca «dolor», un dolor metafísic que implica «haver viscut, haver-se esforçat, haver-se cansat».<sup>102</sup> Arnau no arriba a entendre l'amor fins que la cançó canvia, mentre que Adalaisa, els mossos, les filles i la muller sí que saben que «l'amor s'esforça i se'n dol. Així pel dolor l'amor sap el seu fi i es purifica». Perquè «quan l'home dimiteix de l'esforç [...] el moviment pot semblar que continua, però ja és pròpiament un automatisme: sembla que estigui viu, però de fet és mort»:<sup>103</sup> Arnau no s'esforçava i ara la nova cançó activa el ritme creador. L'amor en les paraules de la pastora ha fet comprendre a Arnau i ha creat un nou món. La noia s'ha convertit en poeta, en creadora, perquè és «una noia amb la veu viva» (III, v. 159), amb el do de la paraula viva, de la inspiració divina. La llopada d'Arnau i la humanitat han estat salvades pel poeta, aquell que assumeix la tasca de despertar la humanitat.

«Lo que la mort tanca i captiva / sols per la vida és deslliurat» (III, v. 157-158). Al final de la narració no hi ha ascensió. Abans, el cant d'Elvira els adormia, o es feia explícit que la cavalcada començava a pujar, però al final de la tercera part sembla que el desig d'Adalaisa es fa realitat i allò que hi ha després de la mort és una altra vida:

Potser el sentit inicial, que jo porto a dintre de tota la vida, és lligar aquest món que ara sentim al que sentirem ultratomba [...]. Jo no encaro tota aquesta vida cap a l'altra, com els místics ascetes. Sinó que sento aquesta i

100 *Ibid.*, p. 48

101 J. MARAGALL, «Elogi de la paraula», dins ID., *Prosa, poesia i teatre, op. cit.*, p. 13.

102 I. MORETA, «Joan Maragall: poeta, intel·lectual i pensador», *Catalan Historical Review*, núm. 7, 2014, p. 172.

103 J. MARAGALL, «Elogi de la poesia», *op. cit.*, p. 25.

l'altra com una sola cosa; que l'altra ja la vivim en molts moments d'aquesta; que molt d'aquesta serà viscuda en l'altra; que en l'altra haurem d'adobar o completar molt d'aquesta, vivint-la encara en cert modo. [...] L'altra vida i aquesta no es poden separar, «lo que la mort tanca i captiva, / sols per la vida és deslliurat».<sup>104</sup>

### III. Maragall dintre «El comte Arnau»

#### 1. Continuïtat

Hi ha més contradicció en els estudis de Maragall que en Maragall. Segons Marfany, *El comte Arnau* és format per tres parts ben distintes, que responen a tres estadis diferents i diferenciats en l'obra de Maragall.<sup>105</sup> El mateix autor reconeix que l'«Escòlium» i el canvi d'Adalaisal en la segona part mostren encara les idees modernistes que el comte presentava en la primera, i els mateixos principis tornen en la tercera. Arthur Terry sí que veu la continuïtat de les tres parts i com Arnau i Adalaisal intercanvien papers,<sup>106</sup> però no arriba a erigir Adalaisal com a vehicle de la continuïtat: tan sols remarca les veus de la terra i la teoria poètica de Maragall. En cap cas s'arriba a atorgar a Adalaisal un paper important dintre del poema, ni en el cas de l'«Escòlium». Com s'ha vist, Arnau i Adalaisal intercanvien característiques de la seva personalitat en la segona part, i en la tercera tots dos tenen una actitud individualista; per tant, en comptes de considerar que Adalaisal és una «figura residual» i que «no encaixa dins l'estructura de la segona part»,<sup>107</sup> és més lògic concloure que Maragall mai no perd les seves idees vitalistes i individualistes, així com mai no deixaria de creure en l'existència d'un Déu.

L'intercanvi que realitzen Arnau i Adalaisal, i la forma com se'ls mostra des del principi com oposats (sensualitat contra ascetisme) que tanmateix s'atreuen i es complementen, crea una imatge unitària, dues cares de la mateixa moneda. Tots dos tenen un cos fragmentat, un interior caòtic, unes contradiccions. Això demostra que per a l'autor ni la renúncia a la vida ni la renúncia a Déu eren una opció, sinó que havia de trobar una combinació entre aquests dos impulsos. D'alguna manera, això fa pensar en la concepció del doble<sup>108</sup> o *Doppelgänger*, un dels recursos, segons Freud, per representar la por a la mort i la cerca de la immortalitat,<sup>109</sup> idea que encaixa en les pretensions d'eternitat de Maragall.

#### 2. Adalaisal com a representació de l'autor

Adalaisal proporciona a Maragall «la possibilitat de jugar amb un doble alter ego a l'hora de representar la "titanomàquia" de la vida interior del poeta».<sup>110</sup> Francesco Ardolino, analitzant la *Nausica*, observà

104 Carta a Carles Rahola del 6 de juliol de 1911, dins J. MARAGALL, *Obra completa*, vol. I, *op. cit.*, p. 1084 b-1085.

105 J. L. MARFANY, *op. cit.*, p. 40.

106 A. TERRY, *op. cit.*, p. 177.

107 J. L. MARFANY, *op. cit.*, p. 46.

108 En el llenguatge, dos mots antònims resulten dependents l'un de l'altre per explicar-se; de la mateixa forma es pot veure la relació d'Arnau i Adalaisal; vg. Andrew BENNET i Nicholas ROYLE, *An Introduction to Literature, Criticism and Theory*, Edinburgh, Pearson, 1995, p. 209.

109 S. FREUD, *op. cit.*, p. 235.

110 Margarida CASACUBERTA, «El comte Arnau. La trajectòria d'un mite», *El batec del temps 1860-1911*, S. FREUD, «Lo Ominosol», Barcelona, Generalitat de Catalunya, 2010, p. 388.





com aquesta adoptava els valors d'Ulisses i adquiria el grau de protagonista femenina fins al punt de suposar una «bipolaritat andrògina».<sup>111</sup> Algunes idees expressades per Adalaisa també es troben en el jo poètic de «Cant espiritual», i, segons Marfany, moltes eleccions de Maragall provenen de com buscava l'aprovació dels eclesiàstics i de la seva classe social,<sup>112</sup> raó per la qual les seves inquietuds no es mostren en el protagonista de la història, però sí que es manifesten en aquest *alter ego* que construeix en Adalaisa:

La presència del personatge, la marca de ficció, ens tranquil·litza. Si hi ha personatge, [...] sabem que en començar la lectura hem passat els ulls per un rètol invisible que ens recorda el pacte narratiu establert entre autor i lector: suspenem la credibilitat. El «Cant espiritual» inquieta perquè el llegim sense establir aquest pacte narratiu. Aleshores, el que llegim adquireix una versemblança de confessió íntima: no ens parla Arnau, ens parla Maragall. I això és greu. Molt més.<sup>113</sup>

Si ens parla un personatge «secundari» i femení, el pacte és encara major. Arnau recupera la seva actitud vitalista en la tercera part, quan, després dels fets de la Setmana Tràgica, el seu autor comença a rebaixar la seva pròpia censura. Com a artista d'inclinacions romàntiques tenia un fervor interior difícil de posar en paraules per dos motius: un de pràctic, ja que el llenguatge no pot descriure-ho tot, i un de social, per la pressió de la burgesia catalana de l'època. Com a home criat en una família de dones (mare, tres germanes i la poca intervenció del pare), Maragall va viure feliç com a nen fins que va caure sobre ell la llei paterna que l'obligà a seguir el negoci familiar. La seva admiració per la figura de la mare i la seva tasca és present no tan sols en el poema, sinó també en la seva teoria poètica: és natural trobar en la seva obra personatges en l'estadi del mirall i personatges amb dificultats per assumir les lleis de Déu i les lleis socials. I si el panteisme i la unió amb la natura fossin una branca més de la voluntat de tornar a la mare?

### 3. Panteisme

Goethe acompanyà Maragall en la seva idea de mort i vida, «en la seva concepció unitarista de la vida i el cosmos».<sup>114</sup> En Goethe trobà expressada una realitat que ell ja havia sentit: la impossibilitat d'anomenar Déu, de definir-lo. Aquesta idea es troba en el *Faust*, en la «Gretchenfrage». Quan Gretchen pregunta a Faust si creu en Déu, aquest respon que no se'l pot anomenar perquè és «soroll i fum»: «el que importa realment no és el nom, sinó *sentir, omplir-se el cor*, del misteri».<sup>115</sup> Per a l'escriptor català, Déu no podia estar contingut en les formes de l'església,<sup>116</sup> com mostra l'ascens de l'hòstia al poema «El mal caçador», «ve un any... la volta cau / i s'obre el gran cel blau / damunt de l'hòstia blanca». L'hòstia es continua alçant quan el capellà ja és mort i el temple és en runes. «Maragall és completament aliè al

111 F. ARDOLINO, *op. cit.*, p. 110.

112 J. L. MARFANY, *op. cit.*, p. 47.

113 I. MORETA, *No et facis posar cendra, op. cit.*, p. 11.

114 J. ROMEU I FIGUERAS, *Sobre Maragall, Foix i altres poetes, op. cit.*, p. 24.

115 I. MORETA, «Constants i evolució en el pensament religiós de Maragall», dins Pere Lluís FONT, *Les idees religioses de Joan Maragall*, Barcelona, Cruïlla, 2012, p. 14.

116 *Ibid.*, p. 25.

gust romàntic per les ruïnes, però en canvi recrea en més d'una ocasió la imatge de les construccions enrunades perquè hostatjaven quelcom que les superava». <sup>117</sup> Mentre que l'església (com a edifici i com a institució) no pot contenir la idea de Déu, la natura, associada amb la idea romàntica d'infiní, de sublimitat, conté la idea de forma immanent, és la idea. Adalaisa, que tan sols havia contemplat com a diví el cel de la capella, aprèn a veure Déu en el cel estrellat que Arnau li mostra, a valorar els sentits que li permeten observar la Bellesa en totes les coses. Maragall s'omplia el cor a través de la natura, a través de totes les creacions de Déu: veia en tot el ritme harmònic de la creació.

Joan Maragall aspirava a l'harmonia, que era precisament el que li mancava en la seva vida interior, «la barbàrie, el caos i el desequilibri constituïren en tot moment la causa de les seves reaccions apassionades amb les quals arremetia contra l'origen de semblants desordres, fos quin fos». <sup>118</sup> Aquesta idea unitarista podria identificar-se amb el panteisme? Maragall ho formula així, però no la categoritza tipològicament. Estudiosos com Romeu i Figueras o Ardolino ho descarten. Arnau en la primera part parla d'una unió natural sense Déu, però a partir de la tercera Déu hi entra, com si fos quelcom semblant al *Deus sive Natura* de Spinoza. Tota la poesia maragalliana desprèn una concepció de la divinitat pròpia: el déu tri Bellesa, format per la Natura, l'Art i l'Amor, està basat en la concepció cristiana de Déu i en molts poemes de la secció de l'«Intermezzo» de *Visions & Cants*, com ara «Lo diví en el Dijous Sant», «L'aufàbrega» o «La nit de la Puríssima», on parla de la divinitat de la natura al voltant de festivitats cristianes. A més, aquesta natura divina apareix com a portadora dels valors dionisiacs, <sup>119</sup> del goig de la vida, que és part de la seva forma d'experimentar la religió. Maragall no era ni pagà ni cristià i al mateix temps era totes dues coses alhora. Moreta explica com «Maragall s'acull al llenguatge religiós que, per òbvies raons culturals, li era més proper –el catolicisme–, però ho fa amb plena consciència que aquest llenguatge resulta insuficient per expressar la vivència humana del sagrat». <sup>120</sup> L'únic que podem dir és que Maragall era un enamorat de la vida i tot el que en ella hi ha, que és el que li pertoca a un poeta.

Hem de fugir de la simplificació que suposa la terminologia del tipus ortodòxia/heterodòxia, dogma/heretgia, cristianisme/panteisme. Gairebé sempre s'ha presentat el pensament religiós de l'escriptor en aquests termes, com si la religió en Maragall només es pogués explicar com una constant polèmica amb el dogma catòlic [...], com si hi hagués una doctrina catòlica immutable i objectivable qualsevol «desviació» de la qual pogués ser titllada d'heterodoxa: aleshores si algú té idees pròpies en matèria religiosa, òbviament caurà en el camp de l'heterodòxia. <sup>121</sup>

#### 4. Voluntat, llei d'amor i Déu

«El fet que Maragall tendeixi a concretar la situació d'Arnau i Adalaisa en termes nietzscheans no vol pas dir que s'identifiqui moralment amb aquesta situació». <sup>122</sup> Si bé és cert que les teories de Nietzsche

117 MORETA, *No et facis posar cendra*, op. cit. p. 155.

118 J. ROMEU I FIGUERAS, op. cit., p. 27.

119 I. MORETA, *No et facis posar cendra*, op. cit., p. 149

120 ID., «Constants i evolució en el pensament religiós de Maragall», op. cit., p. 30.

121 *Ibid.*, p. 29.

122 A. TERRY, op. cit., p. 169.



no són la principal raó darrere les accions d'aquests personatges, cal matisar aquesta «identificació moral». Marfany defineix Maragall com a «catòlic apostòlic», la seva literatura com a «essencialment cristiana» i la seva teoria de la bellesa com a lligada a la moral cristiana.<sup>123</sup> Maragall creia en Déu ferventment (el veia en tota cosa que mirava) i per això no podia coincidir amb Nietzsche en molts dels seus postulats, com ell mateix mostra en la necrològica que li dedica. Però el Déu de Maragall no era el Déu cristià, la seva espiritualitat no era cristiana apostòlica i la seva moral tampoc. Considerar Arnau condemnat per pecats cristians com l'adulteri, o considerar que, com a amant, Adalaisa no podia redimir-se, és jutjar basant-se en criteris incorrectes. Es tracta d'«una encarnació sobrehumana en la qual la força ingènita de l'instint i del goig vitalista explica qualsevol excés que ultrapassa els límits de la mesura i de la moral convencional».<sup>124</sup> Arnau peca contra la llei d'amor universal que era original de Maragall. Arnau té garantit el seu desig de córrer sempre, però la seva voluntat té un origen i un propòsit diví que ell no arriba a veure fins a la tercera part del poema: per això el seu desig es convertí en condemna, i «la voluntat sense l'amor acaba espantant-lo».<sup>125</sup>

Arnau i Adalaisa tenen a dins la voluntat, però no és exactament la de Nietzsche: es tracta d'una voluntat que els permetrà dur a terme l'esforç a través del caos i portar el dolor que implica l'amor. És la voluntat creadora, la voluntat materna, la voluntat divina. La voluntat per moure's com les onades de la mar.<sup>126</sup> Són de Nietzsche els conceptes de «despert entre adormits», la rialla de la voluntat, l'aristocràcia dels més forts, «l'home sobrehome», però no és el mateix individualisme:

El meu egoisme esdevé intel·ligent; el meu amor, sentimental; sóc home per damunt de la naturalesa inferior, home entre els meus semblants i m'apodero destrament d'ella per lo que em cal (sóc treballador), i ajudo els meus semblants i me'n ajudo pel fi espiritual que ens és comú (sóc social). Tinc una dona a la que estimo no merament com a mascle, sinó com a home generador d'homes; i fills que han de continuar la meua persona en l'ascensió humana. Sóc espòs, i pare, i ciutadà.<sup>127</sup>

El poeta és superior i manté el seu individualisme per veure la Bellesa, per rebre la inspiració divina i per portar la tasca de mostrar la llei d'amor divina entre els homes. No es pot deslligar la teoria de Maragall de la idea de Déu, però tampoc dels raonaments de Nietzsche.

Tampoc no correspon a l'ortodòxia cristiana la concepció maragalliana del més enllà, «aquell cel de Novalis, on els morts viuen més plenament que els mateixos vivents els records i les realitats de la terra, vol acostar-se debades al Comte Arnau, i a l'estol lligat a l'eterna sort d'ell».<sup>128</sup> Maragall veu escrita en Novalis una idea que ja el rondava abans de redimir el comte poèticament.<sup>129</sup> Però no tan sols hi basa les seves idees sobre la vida d'ultratomba, sinó també el misticisme, que està sota la idea de l'amor,

123 J. L. MARFANY, *op. cit.*, p. 44.

124 J. ROMEU I FIGUERAS, *Sobre Maragall, Foix i altres poetes*, *op. cit.*, p. 25.

125 Carles RIBA, *Obres completes*, vol. 2, a cura d'Enric Sullà, Barcelona, Eds. 62, 1985, p. 223.

126 J. MARAGALL, «Elogi de la poesia», *op. cit.*, p. 23.

127 *Ibid.*, p. 26.

128 C. RIBA, *op. cit.*, p. 223.

129 A. TERRY, *op. cit.*, p. 173.

«l'amor com a principi metafísic que forneix el cosmos del seu dinamisme característic, en virtut del qual totes les contradiccions existents aspiren a ser integrades en una unitat superior». <sup>130</sup>

## 5. Les personalitats del poeta

Maragall començà «El comte Arnau» al mateix temps que s'endinsà en el món que de jove rebutjava: la burgesia catalana. El 1890 entrà a treballar al *Diario de Barcelona* i l'any següent es casà amb Clara Noble. Es convertí en un pare de família, amb una feina on l'escriptura, que abans l'alliberava, començà a ésser jutjada pels valors de la societat de l'època. Si l'autor va posar en veu d'Arnau les seves frustracions i desitjos en el context que li tocà viure, mai no es podrà saber del tot, és qüestió de deixar «al lector les especulacions sobre el que Maragall no va arribar a formular». <sup>131</sup> Tot aquest treball és una lectura, un conjunt d'hipòtesis que pretenen apropar-se al que hi ha més enllà de les paraules de l'autor, i tanmateix és un apropament com el de l'asímtota a l'eix: mai no el toca.

Només podem afirmar, com a conclusió, que la figura d'Adalaisa, en el poema «El comte Arnau» i en el pensament de Maragall, ocupa un paper molt més gran que el que li ha atorgat la crítica fins ara. Adalaisa és l'altra meitat d'Arnau, la representant de la fase ètica i un vehicle cap a la fase religiosa, cap a la trobada de l'individu amb Déu. Adalaisa aporta harmonia al poema, aquell equilibri que Maragall buscava. La veu de la monja s'utilitza per expressar les possibilitats de la poesia, i la conversa de l'«Escòlium» permet la comprensió de la llei d'amor. Arnau necessita l'intercanvi amb Adalaisa per tornar complet, perquè els valors que tots dos representen en la primera part són necessaris junts. La voluntat i els sentits no són incompatibles amb la mirada a Déu, sinó que són imprescindibles per a la seva comprensió. Dins «El comte Arnau», Maragall mostra la seva visió del món, una mirada múltiple, una crida a gaudir «la vida més forta».

## Bibliografia

ARDOLINO, Francesco, «Les disfresses del poeta. Joan Maragall dins la seva obra», dins *El batec del temps 1860-1911*, Barcelona, Generalitat de Catalunya, 2012, p.107-120.

BALAGUER, Víctor, *Amor a la pàtria*. Barcelona: Imp. Nueva de Jaime Jepús y Ramon Villegas, 1858.

BENNET, Andrew i ROYLE, Nicholas, *An Introduction to Literature, Criticism and Theory*, Edimburgh, Pearson, 1995.

CAIROL, Eduard, *Maragall i Novalis: poesia i experiència mística*, Barcelona, Editorial Claret, 2000.

CASACUBERTA, Margarida, «El comte Arnau. La trajectòria d'un mite», dins *El batec del temps 1860-1911*, Barcelona, Generalitat de Catalunya, 2012, p. 373-400.

130 Eduard CAIROL, *Maragall i Novalis: poesia i experiència mística*, Barcelona, Editorial Claret, 2000, p. 11.

131 I. MORETA, *No et facis posar cendra, op. cit.*, p. 167.



CHEVALIER, Jean [1969], *Diccionario de símbolos*, trad. de Manuel Silvar i Arturo Rodríguez, Barcelona, Herder, 1986.

CIRLOT, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor, 1992.

FREUD, Sigmund, «Lo Ominoso», *Obras Completas*, Buenos Aires, Amorrortu editores, 2009, vol. XVII, p. 217-251.

—, «Fetichismo». *Obras completas*, Amorrortu editores, 2009, vol. XXI, p. 141-152.

GABANCHO, Patrícia, «Joan Maragall, un intel·lectual davant un món que canvia» dins *El batec del temps 1860-1911*, Barcelona, Generalitat de Catalunya, 2012, p. 69-82.

HEUSCHER, Julius E., *A Pshychiatric Study of Fairy Tales. Their origin, meaning and usefulness*, Illinois, Charles C. Thomas Publisher, 1963, p. 79-80.

KIERKEGAARD, Søren, *Diario de un seductor*, Oviedo, Losada, 2006.

LACAN, Jacques, «El estadio del espejo como formador de la función del yo [je] tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica», dins ID., *Escritos 2*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1984, vol. 1, p. 86-93.

MARAGALL, Joan, *Obres completes*, vol I i II, Barcelona, Selecta, 1960.

—, *Prosa, poesia i teatre*, a cura de Glòria Casals, Barcelona, Eds. 62, 1985.

—, *El comte Arnau*, Barcelona, Eds. 62, 1986.

—, *Enllà*, a cura de Glòria Casals, Barcelona, Eds. 62, 1989.

—, *Antologia poètica*, a cura de Sebastià Bech, Barcelona, Barcanova, 1990.

—, *Poesia. Edició crítica*, a cura de Glòria Casals, Barcelona, La Magrana, 1998.

—, *Visions & Cants*, a cura d'Ignasi Moreta, Barcelona, Hermes, 2003.

—, *El comte Arnau*, a cura de Glòria Casals, Barcelona, Educaula, 2010.

—, *Poesia completa*, a cura de Glòria Casals i Lluís Quintana, Barcelona, Eds. 62, 2010.

MARÍN-DÒMINE, Marta, *Traduir el desig: Psicoanàlisi i llenguatge*, Vic, Eumo, 2004, p. 76-83.

MILÀ I FONTANALS, Manuel, *Observaciones sobre la poesía popular: con muestras de romances catalanes inéditos*, Barcelona, Imp. de Narciso Ramírez, 1853.

MORETA, Ignasi, *No et facis posar cendra. Pensament i religió de Joan Maragall*, Barcelona, Fragmenta, 2010.

—, «Constants i evolució en el pensament religiós de Maragall», dins LLUÍS FONT, Pere, *Les idees religioses de Joan Maragall*, Barcelona, Cruïlla, 2012.

—, «Joan Maragall: poeta, intel·lectual i pensador», *Catalan Historical Review*, vol. 7, 2014, p. 169-178, [en línia] <<http://revistes.iec.cat/index.php/CHR/article/view/87575>> [Consulta: 28 de març de 2017].

NIETZSCHE, Frederich [1883-1885], *Així parlà Zarathustra*, trad. de Manuel Carbonell, Barcelona,

Quaderns Crema, 2007.

PAGÈS DE PUIG, Anicet, *Poesíes*, Barcelona, Ilustració Catalana, 1906.

PARASSOLS I PI, Pau, *San Juan de las Abadesas y su mayor gloria el Santísimo Misterio: reseña histórica*, Barcelona, Establ. Tip. de Luis Tasso, 1874.

RIBA, Carles, *Obres completes*, a cura d'Enric Sullà, Barcelona, Eds. 62, 1985.

ROMEU I FIGUERAS, Josep [1947], *El comte Arnau. La formació d'un mite*, Barcelona, Farell, 2003.

—, *El mito de «el comte Arnau» en la canción popular, la tradición legendaria y la literatura*, Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Archivo de Etnografía y Folklore de Cataluña. Instituto Balmes de Sociología, 1948.

—, *Sobre Maragall, Foix i altres poetes. Assaigs i comentaris crítics*, Barcelona, Els llibres de Glaucos, 1984.

TERRY, Arthur [1963], *La poesía de Joan Maragall*, Barcelona, Quaderns Crema, 1999.

TRÍAS, Eugenio, *El pensament de Joan Maragall. La crisi espiritual de Maragall el 1907*, trad. de Jordi Maragall i Noble, Barcelona, Eds. 62, 1982.

Treball Final del Grau en Humanitats, Universitat Pompeu Fabra, juny de 2017