

Del poema al text teatral: una anàlisi hipertextual d'*Arnau* (1984), de Rodolf Sirera, a partir d'*El comte Arnau* (1928), de Josep M. de Sagarra

From the poem to the theatrical text: a hypertextual analysis
of *Arnau* (1984), by Rodolf Sirera, based on
El comte Arnau (1928), by Josep M. de Sagarra

J. Àngel Cano Mateu
Universitat de València – IIFV
J.Angel.Cano@uv.es
<https://orcid.org/0000-0002-5411-261X>

Abstract

This article carries out a hypertextual analysis of the play *Arnau* (1984) by Rodolf Sirera, regarded as a rewriting of *El comte Arnau* (1928) by Josep M. de Sagarra. This long poem, in turn, reinterprets the myth originating from Catalan popular tradition. For our analysis, we adopt a theoretical framework primarily based on Gérard Genette's model (*Palimpsestes*, 1982), according to which the poetic version serves as the prior text A, or *hypotext*, while the theatrical version functions as the text B, or *hypertext*. Additionally, we explore Michael Riffaterre's (1979) complementary contribution, allowing us to examine the serious transformation – or transposition – effected by Sirera on the basis of Sagarra's poem and the popular myth. Among the results, we observe the exchange of roles primacy between Arnau and Abbess Adelais, with the latter emerging as the true protagonist.

Keywords: Count Arnau, Rodolf Sirera, Josep M. de Sagarra, hypertextuality, Catalan myths

EL COMTE ARNAU: DE LA CANÇÓ I LA LLEGENDA AL MITE

Ningú no negarà que, en el nostre àmbit cultural i nacional –d'acord amb aquella concepció romàntica, a partir del segle XIX, del naixement de les nacions dins el marc

europèu i de la necessitat de recuperar i dirigir nacionalment algunes mitologies del territori—, el del comte Arnau és, sens dubte, un dels mites més importants. Segons Josep Romeu (1948, p. 182), té l'origen en una cançó i en diverses llegendes posteriors. Pel que fa a la balada, encara que no se'n pot concretar la data ni el lloc de naixença exactes, Romeu (1948, p. 37, 86) estima que pertanyeria a finals del segle XVI o principis del XVII, i que els dos principals focus devien ser Gombren, per recollir les variants més arcaïques i pel fort arrelament que hi ha al poble pel comte Arnau, i Ripoll, per aplegar variants de tota mena.¹ Respecte al contingut (Milà i Fontanals, 1853, p. 136-139), es tracta d'un diàleg entre l'ànima condemnada del comte i la seua esposa, que es presenta com a “muller lleial” i “viudeta igual”, a manera de refrany. Arnau, que hi arriba a cavall, envoltat de flames i fent sortir les males llambregades, les males paraulades, les males abraçades i les males trepitjades realitzades en vida, explica quin és el motiu de la seua dramàtica situació: no haver pagat correctament als mossos, raó per la qual reclama a l'esposa que ho solucione. També demana que es tanque una mina que dona accés al convent de Sant Joan. La cançó, per tant, insinua més que no diu; hi sobrevolen una sèrie de pecats que no s'hi expliciten.

D'altra banda, el motiu del comte Arnau ha engegat tota una tradició llegendària que poc o gairebé res té a veure amb la cançó, tradició que consisteix en un conjunt de petites llegendes i narracions que varien depenent dels focus en què es concreta: els principals serien Gombren, Ripoll i Sant Joan de les Abadesses, mentre que els secundaris els trobaríem a Campdevànol, Ribes, les Muntanyes de Prades i Mallorca, on es confon amb el comte Mal² (Romeu, 1948, p. 93-94). Així mateix, els elements que conformen la llegenda beuen, bàsicament, d'uns motius compartits per altres tradicions, com els apareguts o el Mal Caçador. Romeu (1948, p. 177) en proposa, a grans trets, l'esquema argumental: hi ha un comte Arnau, procedent de Gombren, de Montgrony o de Mataplana, que visitava, a través de conductes subterranis, les monges de Sant Joan o de Sant Amanç, i que havia pagat malament als mossos uns treballs de construcció. En morir, és condemnat a vagar eternament, a cavall i entre flames, en nits de tempesta i vent, per les muntanyes pirinenques. Va acompanyat per gossos, i s'apareix sovint, al castell, a la seua esposa, a qui sol·licita veure les filles. A Sant Amanç, en canvi, s'escolten els crits i les rialles d'Arnau i les monges.

Manuel Milà i Fontanals (1853, p. 139), a partir de Pau Piferrer—que, al seu torn, partia de Marià Aguiló—, fixa la cançó al seu *Observaciones sobre la poesia popular*, concretament, a l'apartat “Canciones históricas”, és a dir, entre les que conserven un fet determinat de la nostra història. A més de la lletra, hi trobem unes notes que tracten d'explicar els orígens de les diverses tradicions, com la del Mal Caçador, la del con-

¹ Romeu (1948, p. 83) matisa que, si en calguera triar un, optaria per Ripoll, ja que sempre és present en tots els tipus de variants, és el centre de la zona primitiva de la cançó, té una situació geogràfica adient per difondre-la i rebre'n influències, i fou un centre poètic culte de gran ascendència durant l'edat mitjana.

² Per saber més de la relació entre els mites del comte Arnau i el comte Mal, v. Camps & Soldevila (1994), Valriu (2010) o Valriu & Vibot (2013, p. 29-48).

ducte subterrani que porta al convent de Sant Joan de les Abadesses o la que confon les monges d'aquest convent amb les de Sant Amanç, entre d'altres. En qualsevol cas, la cançó quedava fixada, tot i les nombroses versions i variants posteriors, aplegades pel mateix Milà i Fontanals a *Romancerillo catalán* (1882).

El 1858, Víctor Balaguer n'“aprofitava” el contingut i les notes per elaborar un relat de caire fantàstic sobre el tema: “El conde Arnaldo (Imitación de una balada alemana)”, a *Amor a la Patria* (1858). L'escriptor romàntic pren com a base l'escàndol de l'abadessa de Sant Joan d'*Observaciones sobre la poesía popular* i fusiona el motiu del Mal Caçador amb el del comte Arnau –hi ha una comitiva infernal de caçadors que es barreja amb els elements de la cançó original–, però és interessant perquè ens dona el nom de la monja superiora: “Adalaiza” (Balaguer, 1858, p. 156-160). A manera de rèplica, Pau Parassols (1859, p. 44-48), arxiver del monestir de Sant Joan de les Abadesses, elaborarà el tractat *San Juan de las Abadesas y su mayor gloria: el Santísimo Misterio* en defensa de l'honor d'“Adalaysa”, que hauria ostentat el càrrec d'abadessa al segle X, i en impugnació de la llegenda del comte Arnau, un personatge que situa a Mataplana i Gombren i que hauria mort al segle XIV, cosa que n'impossibilita la coincidència en el temps amb l'esmentada religiosa. Ara bé, aquest document desperta interès perquè “bateja” l'esposa real d'aquell Arnau com a Elvira, nom que mantindran diversos escriptors posteriors.

En poc de temps s'havien establert les bases literàries del mite, en una represa contínua que, com observarem, el transformarà per acumulació i no per substitució, la qual cosa permet la coexistència de diferents versions sense anul·lar-se (Sunyer, 2018, p. 275-276). Consegüentment, d'acord amb Juan Herrero Cecilia (2006, p. 65-66), cal incloure el d'Arnau entre els mites literaritzats, ja que té com a tret específic que és fruit d'una adaptació o reformulació individual d'un relat arcaic pertanyent a la mitologia col·lectiva d'una cultura o d'un poble, i no pas entre els mites literaris, creats per un autor individual.

Després de Balaguer i Parassols vindran més reescriptures. Sense ànim d'exhaustivitat, en consignarem algunes: per exemple, el 1864 Terenci Thos i Codina guanyà l'Englantina d'Or dels Jocs Florals de Barcelona amb el poema “Lo castell de Mataplana”, en què la vídua manté el nom d'Elvira, mentre que el 1877 Anicet de Pagès de Puig hi rebé un accèssit amb el poema “L'ànima en pena”, una reelaboració plena d'originalitat en proveir d'humanitat el personatge d'Arnau. El 1900 s'estrenà pòstumament *Lo Comte l'Arnau*, una representació teatral a càrrec de Frederic Soler, i, un any després, Jacint Verdaguer en publicava una versió en vers a *Aires del Montseny*. També Josep Carner (1968, p. 1142) reinterpreta el mite amb la seua peça teatral *El Comte l'Arnau – Visió llegendària*, que veié la llum l'octubre de 1905 i que introduí, com a novetat, una espècie de redempció a partir d'una cançó interpretada per les tres filles, amb aura de santes.

Aquest desenllaç és pràcticament idèntic –encara que Romeu (1948, p. 203) en descarta una influència directa– al de la versió més reeixida del mite, la de Joan Mara-

gall. El poeta el divideix en tres parts que es corresponen amb tres llibres: “El comte Arnau”, a *Visions & Cants* (1900); “L’ànima” –tripartit en “L’ànima”, “La cançó del comte l’Arnau” i “Escòlium”–, a *Enllà* (1906); i “La fi del comte Arnau”, a *Seqüències* (1911). Es considera una novetat perquè dota el personatge “d’una profunditat de pensament” no present en les altres versions (Ardolino, Gregori, López-Pampló & Rosselló, 2023, p. 32). En aquest cas, el comte Arnau arrogant, superb i de clara influència nietzscheana de la primera part, dona pas, en les pròximes seccions, a l’ànima errant que cerca la redempció fins assolir-la gràcies a la intervenció en forma de cançó d’una pastora: “I la pastora enamorada/canta que canta la cançó:/li ha mudat tota la tonada/i ha redimit al pecador” (Maragall, 2020, p. 266).

En els anys següents encara apareixeran, entre d’altres, la versió poètica de Josep Maria de Sagarra, *El comte Arnau*, del 1928, que estira el fil nietzscheà encetat per Maragall, fins al punt que l’ànima quedarà sense salvació, o la paròdia de Miquel Palau, *Poema del Comte Arnat*, del 1961. També hi aportaran el seu gra de sorra Miquel Arimany el 1968, Joan Brossa el 1970, Ambrosi Carrion el 1972 o Agustí Bartra el 1974. O Rodolf Sirera, el 1984, amb *Arnau*, l’única reescriptura valenciana fins al moment; es tracta d’una peça teatral estructurada en quatre escenes que gira a l’entorn d’Adelais, absoluta protagonista. Recentment, Adrià Targa ha posat de manifest la rellevància de la tradició arnaldiana en presentar-nos-en una actualització en forma de poema narratiu a *Arnau* (2024), ubicat a la ciutat de Barcelona.

En resum, a partir de la cançó popular, de la tradició llegendària i de la tasca dels escriptors, ha estat possible la configuració del mite del comte Arnau, el qual, recorda Romeu (1995, p. 7), mai no gaudirà d’una forma definitiva, subjecte, com està, a contínues reinterpretacions. Havent-ne esbossat les bases sobre els orígens i algunes de les reelaboracions, l’objectiu d’aquest treball és l’anàlisi, des de la hipertextualitat, de l’obra de Rodolf Sirera, el qual s’inspirà, com ell mateix reconeix, en el llarg poema sagarrià. L’examen d’*Arnau* ens permetrà explorar els mecanismes per a la dramatització del mite i les conseqüències que se’n deriven.

SOBRE LA HIPERTEXTUALITAT

El model de Gérard Genette (1992, p. 13) sobre la hipertextualitat –la qual defineix i explica a bastament com una de les cinc relacions transtextuals, al costat de la intertextualitat, la paratextualitat, la metatextualitat i l’arxitextualitat– s’erigeix com el nostre principal referent d’anàlisi gràcies a la distinció i la claredat de conceptes que hi aporta. D’acord amb l’estudiós francès, s’entén per relació hipertextual la relació existent –més enllà del simple comentari– entre un text B, o *hipertext*, i un text anterior A, o *hipotext*. En altres paraules, i aplicat al present estudi, l’obra teatral de Rodolf Sirera *Arnau* (1984), que seria l’hipertext, deriva d’*El comte Arnau* (1928), de Josep M. de Sagarra, que hem identificat com l’hipotext. Ara bé, no hem de perdre de vista

que, abans, aquest hipotext sagarrià ha estat un hipertext resultant de la reelaboració de diferents variants del mite català, les quals actuarien com a hipotext original. Sense anar més lluny, Magí Sunyer (2018, p. 278-279) argumenta que, si com insinua el mateix Josep M. de Sagarra, *El Mal Caçador* és un comte Arnau fallit, cal considerar-lo, també, com un dels hipotexts del seu *El comte Arnau*.

En aquest sentit, la hipertextualitat de base mitològica proporciona unes possibilitats creatives peculiars. Per a Ivanne Rialland (2005, par. 7-9), que subscriu una idea prèviament exposada per Hans Robert Jauss (2017, p. 219), aquesta particularitat es basa en el fet que, més que establir-se un diàleg entre el text antic i el text nou, es genera una espècie de “poliàleg” entre el mite, la versió concreta d’un autor i la versió que dona lloc al nou hipertext. També Michael Riffaterre (1979, p. 134-135) apunta en aquesta direcció amb la seua proposta triangular d’*intertext* (conjunt de variants i versions d’un mite), d’*interpretant* (text de referència amb què l’autor accedeix a l’intertext) i *text* (la nova versió). Si traslladem aquest esquema a l’examen d’*Arnaud*, resulta que aquesta obra, entesa com la nova versió, remet a l’intertext, identificat amb el mite popular, però s’ha confeccionat a partir d’*El comte Arnau* de Sagarra, que actua com a interpretant.

Tornant a Genette (1992, p. 13-15), en la reescriptura portada a terme per Rodolf Sirera, que té com a hipotext immediat –o interpretant– *El comte Arnau*, de Josep M. de Sagarra, la relació de derivació és de transformació, ja que el joc hipertextual s’efectua entre obres (la imitació, que és l’altre tipus de derivació, opera amb gèneres i estils). D’altra banda, caldria encabir la peça teatral del valencià en el règim seriós, atès que, respecte al text sagarrià, està exempta de sàtira i tampoc no és un pur divertiment. Des d’aquest punt de vista, convé tractar *Arnaud*, doncs, com una transformació seriosa o transposició (v. Genette, 1992, p. 43).

ANÀLISI D’ARNAU

1. ELS PARATEXTOS

Ramon X. Rosselló (2024) classifica els més de cinquanta anys de carrera professional de Rodolf Sirera en tres etapes: la primera englobaria els últims anys del franquisme i els primers de la Transició democràtica (1968-1977); la segona abraçaria el període des del restabliment de les primeres institucions teatrals al nostre territori fins a la primera meitat dels noranta (1978-1994), i la tercera inclouria els anys que van des de l’entrada del Partit Popular al govern valencià fins als nostres dies (1995-actualitat). D’acord amb l’estudiós, per tant, *Arnaud* enceta la segona etapa de la trajectòria professional de Rodolf Sirera (1978-1994); sembla que l’escriptura de l’obra data d’entre el 1977 i el 1978, i fou un encàrrec –el primer d’una peça extensa que rebé (Pérez, 1998, p. 95; Rosselló, 2024, p. 17)– de Núria Espert. No obstant això, si fem cas a la

dedicatòria del volum publicat el 1984 per l'Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, l'actriu no arribà a estrenar-la;³ de fet, no fou fins al 12 de gener de 1983, sota la direcció d'Esteve Grasset, que la peça veié la llum escènica gràcies a la companyia valenciana Arc de Teatre, a la Sala Escalante de València.

Siga com siga, no hi ha dubte que *Arnau* és una reescriptura⁴ del mite, això és, hi guarda un vincle hipertextual, com posen de manifest els diversos paratextos. Per exemple, el títol, que, seguint Genette (1992, p. 516), constitueix un dels contractes d'hipertextualitat més explícits i dona la informació essencial per entrar-ne en el joc, i que, en aquest cas, és temàtic i literal (v. Genette, 2002, p. 85-89), malgrat l'absència del títol nobiliari que ha acompanyat tradicionalment el personatge. Aquesta mancança, que deixa el nom nu, pot obeir a diversos factors. En primer lloc, la potència del mite és tan notable que la sola presència nominal ja engega tota una sèrie de mecanismes que hi enllacen; des d'una perspectiva intertextual, el títol-citació en forma de referència sobrecodifica el text i li atorga una segona capa de significació (Karrer, 1991, p. 113). En aquest sentit, com a lectors, estem obligats a posar costat per costat la peça de Sirera i el mite popular, i més encara en llegir el subtítol de la portada: *Aportació teatral a un mite clàssic*. Tanmateix, la falta del substantiu “comte”, el fet de rebaixar-li'n la categoria i equiparar-lo a la resta de personatges, podria respondre també a la pèrdua de protagonisme d'aquest en detriment d'Adelais, figura principal al voltant de la qual gira tota l'obra. O, simplement, podria tractar-se d'un mode d'impregnar-hi una “marca” pròpia dins la tradició arnaldina. En qualsevol cas, l'enllaç hipertextual hi queda palès.

Ara bé, quina versió se n'erigeix com l'hipotext immediat (o interpretant)? Rodolf Sirera empra un altre element paratextual per concretar-ho: el “Proemi”, que, en el model de Genette, actua com a prefaci autorial, autèntic i original –l'ha redactat ell mateix per a la primera edició (v. Genette, 2002, p. 177, 181-185). Les paraules del dramaturg en aquesta primera nota introductòria no poden ser més explícites: “La present aportació teatral al mite, inspirada per la lectura del suggestiu poema de Josep Maria de Sagarra *El comte Arnau*, parteix d'uns principis estètics diferents” (Sirera, 1984, p. 5).

³ Segons Joan de Sagarra (1984, p. 24), quan Rodolf Sirera va acabar l'adaptació del poema *El comte Arnau*, ni a la vídua del poeta ni a Núria Espert els convencé: “Ignoro lo que Núria le debió contar a Sirera, pero lo cierto es que a la viuda de Sagarra le hablé de una adaptación del poema, de un encargo que debía realizar Sirera, y que éste no agradó ni a la viuda ni a la intérprete”. Per al fill de Sagarra, allò no fou una adaptació pròpiament dita. Antoni Tordera (1986, p. 25), que s'encarregà de la dramatúrgia de l'obra a Arc de Teatre, explicava pocs anys després de l'estrena, que, ben mirat, “els límits d'una simple adaptació hi són desbordats pel resultat”.

⁴ En l'etapa prèvia a *Arnau*, Rodolf Sirera ja havia practicat diferents modalitats de reescriptura: per un costat, les constants reelaboracions de *La Pau (retorna a Atenes)* (text original, 1969; versió definitiva, 1973); per un altre, les diferents adaptacions i versions –com les d'*El nas tallat* (1973), basada en un relat de Joan Timoneda, o *Tres forasters de Madrid* (1973), amb Josep Lluís Sirera, a partir del text d'Eduard Escalante– per tal de crear un teatre popular capaç d'aplegar a més gent (Rosselló, 2024, p. 13).

Sagarra distribueix el poema en deu cants. Els sis primers versen sobre els actes i les conseqüències d'un arrogant, egoista i violent comte Arnau que deixa abandonada la seua esposa i els seus tres fills al castell; que assassina un frare que pretenia guarir el dolor i les contradiccions de l'abadessa Adelais, ocasionats per la temptació amorosa i carnal del protagonista, el qual finalment se l'endú a una masia; que, tot i cansat del breu temps amb ella, se sent traït en trobar-la mantenint relacions amb un jove pastor, al qual lleva la vida; que veu com el poble, revoltat contra ell, li mata la filla mitjana i que, malgrat estar a punt de morir, es nega a pensar en Déu. En canvi, els quatre cants restants relaten les penúries de l'ànima condemnada que vaga eternament, sense descans, cercant la redempció en la seua esposa –ja vídua–, en Adelais, que viu exercint de prostituta, en el fill, que el rebutja, o en la filla, que és la nova abadessa. La salvació d'Arnau, però, no arriba.

Josep M. de Sagarra “crea” un comte Arnau que hereta el vitalisme nietzscheà de la primera part de Maragall, però, a diferència d'aquesta versió del poeta de *Visions & Cants*, ara és manté consegüent fins al final –“la meua ànima sempre està desperta,/ cap cançó la podria fer dormir” (Sagarra, 1994, p. 250)–, per la qual cosa, en no haver admès Crist en vida, la redempció de la seua ànima resulta impossible (Romeu, 1948, p. 216; Molas & Massot, 1979, p. 173). En aquest sentit, l'autor afirma al pròleg que l'ha construït amb la intenció de “donar una certa consistència real al protagonista”; a més, per a l'elaboració, s'ha inspirat en personalitats històriques com ara Guillem de Berguedà o Berenguer de Rocafort, és a dir, “humanitats amb mires d'aligot, completament estomacals, però amb nas per olorar les grandeses” (Sagarra, 1994, p. 12).

Els paratextos, doncs, ajuden a fixar les coordenades de la relació hipertextual. A partir d'ací, el lector és coneixedor del text de partida de Sirera: *El comte Arnau* sagarrià, que es manifesta com l'hipotext –o l'interpretant amb què accedir a l'intertext, segons Riffaterre– que cal tenir en compte per a una correcta comprensió global.

2. UNA HISTÒRIA D'ADELAIS

Una de les novetats que planteja la proposta teatral del valencià és el desplaçament del focus, popularment situat sobre el comte Arnau, però ara sobre Adelais. Amb tota probabilitat, el dramaturg, a causa de l'encàrrec rebut per Núria Espert –“que tenia el projecte de representar-la”, com afirma a la dedicatòria–, va voler adaptar l'obra de Josep M. de Sagarra perquè l'actriu n'interpretara el paper principal. En conseqüència, l'abadessa del monestir de Sant Joan, el personatge femení que experimenta una major evolució psicològica al llarg del poema sagarrià, n'havia de ser la protagonista. Ara bé, aquest intercanvi de la primacia de rols entre Arnau i Adelais comporta una sèrie de modificacions i adaptacions respecte a la història presentada per Sagarra, des de la lògica reducció del material ficcional fins a l'estructuració, tant externa com interna, del text teatral.

A grans trets, *Arnau* relata la trobada d'Adelais amb una vella que és capaç de veure en les flames el passat i el futur de l'antiga abadessa, per la qual cosa l'encoratja a fugir ben lluny si no vol que el poble, revoltat contra Arnau a instàncies d'ella per les injustícies comeses, però amb temor per les possibles represàlies del comte, la perseguisca.⁵ En aquest sentit, l'obra de Rodolf Sirera redueix a quatre escenes d'extensió desigual –la primera i la tercera són més llargues que la segona i, sobretot, que la quarta– els deu cants que componen *El comte Arnau*.

Aquestes escenes s'elaboren, bàsicament –encara que no només–, a partir d'allò essencial i substancial dels cants sagarrians en què apareix Adelais, i més en concret, del segon (quan se'ns mostra el patiment i les contradiccions a causa de la seducció del comte i el segrest), del tercer (quan ens són revelats detalls de la vida conjunta i la traïció amb un pastor) i, sobretot, del cinquè (que arreplega la reunió amb la vella); en queda fora el vuitè, ja que el text teatral no fa referència a l'activitat de prostituta de la protagonista. No obstant això, també inclouen episodis puntuals sobre la vida d'Arnau extrets d'altres cants: per exemple, el fet que, en morir, esdevinga una ànima condemnada a anar “fent via sobre el llom d'un cavall renegrit” (Sirera, 1984, p. 20), com llegim des del cant setè; que el fill el repudie, com trobem al cant novè –“Mare, no us em feu més la desmenjada,/una mentida em tornarà la pau;/per caritat, jureu-me una vegada/que jo no sóc el fill del Comte Arnau” (Sagarra, 1994, p. 316)–; o que la filla major acabe convertint-se en la nova abadessa del monestir de Sant Joan, com finalitza el cant desè. Aquest fragment il·lustra, tant pels diàlegs com pels noms, l'ús sintètic de la informació:

ARNAU (*Riu sinistre*.): No m'heu donat amor.

FILL: Abominàvem de tu. Li demanava jo a la mare: digues que això és mentida. Digues que no sóc el seu fill...

LA (FILLA) MONJA: Calla! El nostre pare està morint-se!

FILL: Fugiré del castell ara que ja no em pot agafar amb els seus ulls mig amagats sota el sudari!

LA MONJA: Per què l'odies, germà meu?

FILL: Ens ha cobert d'oprobri. (Sirera, 1984, p. 31)

Hem comentat que una de les innovacions que presentava *Arnau* era la pèrdua de rellevància del protagonista masculí en detriment del femení. L'altra peculiaritat que té, lligada a aquest intercanvi de papers, és l'organització interna, que defuig la linealitat temporal seguida per Josep M. de Sagarra.⁶ De fet, el mateix Sirera (1984,

⁵ Per a Pérez (1998, p. 99), aquesta obra s'inseriria, temàticament, en el seu moment d'escriptura: la decisió de la protagonista es podria correlacionar amb la defensa de l'opció individual de Rodolf Sirera, que, al seu torn, està en correlació “amb l'elecció que aleshores està duent a terme [...] amb la seua vida professional en solitari i també amb el to decebut general”.

⁶ Ens podríem qüestionar si en aquestes dues particularitats –protagonisme femení i una estructura

p. 7-10) redacta una segona nota introductòria, “Algunes notes sobre l’estructura dramàtica”, com a advertència: l’aparent aleatorietat i el caos que una lectura precipitada pugui suggerir obeeix, en veritat, a una estructura fonamentada en un nivell *lògic* i en un nivell *màgic*. Així, les quatre escenes es poden ajuntar en grups de dos –les parelles i les imparelles– segons la pertinença a cadascun dels plans. En el lògic, trobaríem la segona escena, que se n’erigeix com l’eix central i que és l’única que manté el temps real/la narrativa lineal, on els personatges d’Adelais i la vella interactuen, i la quarta, que actua com a epíleg i on la bruixa insta l’exmonja a fugir.

En el màgic, hi hauria la primera i la tercera escenes, formades a partir d’imatges o visions fragmentàries –d’ací l’aparença caòtica– que té la vella sobre la vida de l’antiga abadessa. És a dir, en realitat, en aquestes dues escenes, tot el que hi succeeix, records i premonicions, fets que ja han ocorregut i fets que ocorreran, ho descobrim de boca de la bruixa, que és la que observa el foc, i no d’Adelais, la qual, com en la versió de Sagarra, intenta amagar al principi la seua identitat –una identitat que, en aquesta ocasió, la vella ja coneix. Aquest nivell màgic, al seu torn, està integrat per dos subnivells més: un d’oníric, farcit de somnis i intuïcions, i un de fàctic, que mostra els esdeveniments exteriors al personatge d’Adelais, “amb una narrativa lineal que mostra el pas real del temps”, o, en altres paraules, que actua com a “fil conductor” d’aquestes escenes (Sirera, 1984, p. 8).

Conscient d’aquesta complexitat, el dramaturg ens desglossa l’estructura simètrica aplicada en aquestes escenes primera i tercera. Ambdues –recordem que són la visió de la vella– s’inicien, en el nivell fàctic, amb Adelais dormint: en l’escena 1, les monges del monestir de Sant Joan la hi troben, mentre que, en l’escena 3, la dona es desperta, però Arnau li recomana continuar adormida. A continuació, per mitjà d’una veu *en off* que en l’escena 4 descobrirem que és de la bruixa, la cançó popular marca l’obertura del subnivell oníric, el qual es compon d’un diàleg entre un element natural (en la primera, un arbre; en la tercera, l’heura) i un Arnau ja difunt; d’una sèrie de visions religioses que representen la família del comte i els camperols revoltats; i d’una nova aparició d’Arnau (en l’escena 1, per temptar l’abadessa; en la 3, per iniciar la revenja contra el poble). L’onirisme finalitza, momentàniament, quan la protagonista es torna a adormir.

Tot seguit, es reprèn el subnivell fàctic quan Adelais és despertada, en la primera escena, pel frare, i en la tercera, pel noi, tot començant unes relacions triangulars que inclouen també el comte. Aquestes, però, es veuen interrompudes per una breu tornada al subnivell oníric, o, com prefereix designar-lo Sirera (1984, p. 9), “parentètic”, atès que més que un somni, es tracta d’una al·lucinació o premonició de to venjatiu envers Arnau (en l’escena 1, amb una crucifixió per part dels seus, i en l’escena 3, pels

temporal no lineal– podria haver-hi més influència de Maragall que de Sagarra: d’una banda, s’hi posa en valor la presència d’Adelais com al poema maragallà (pensem en l’“Escòlium”, per exemple); de l’altra, el poema del modernista es distingeix narrativament per ser tot un trencaclosques temporal.

camperols revoltats, que l'ataquen indirectament a través de la violència cap a la seua família). Acabat el parèntesi oníric, la represa del nivell fàctic resol el conflicte triangular amb la mort, per un cantó, del frare, i per l'altre, del noi, a mans del comte. La interpretació de la cançó popular per la veu *en off*/la vella marca la fi de l'escena i, per tant, del nivell màgic. Com veiem, la sensació d'anarquia en l'ordenació de materials respon, en realitat, a un esquelet elaborat amb molt de detall i minuciositat. Sirera agafa els episodis que li interessen d'*El comte Arnau* de Sagarra –sobretot, dels cants segon, tercer i cinquè– per construir un teixit argumental adequat per al creixement personal d'Adelais. Tots els elements d'*Arnau*, tant els de contingut com els formals, estan enfocats a la construcció d'aquest personatge.

Per a Rafael del Rosario Pérez (1998, p. 97), el nivell màgic és la part essencial del text de Sirera, ja que “caracteritza el personatge d'Adelais i conté el caràcter poemàtic i l'antinaturalisme de la peça”. L'antiga abadessa se'n presenta plena d'humanisme i amb un caràcter dinàmic, mentre que Arnau, perfilat des del principi, se'n mostra estàtic i amb l'única funció de fer-la evolucionar cap a la llibertat (Miralles, 1984, p. 104; Pérez, 1998, p. 97). En aquesta línia, resulten molt significatives les paraules d'Adelais al final de l'obra: “L'únic déu que respecto és el meu ventre” (Sirera, 1984, p. 64), que remarquen la superació de la condició d'esclava, primer de Déu i després del comte. Fet i fet, segons Josep Lluís Sirera (1986, p. 33), aquesta transformació la situa no només com “el primer personatge femení de cap a peus” de la producció literària del seu germà, sinó també com el primer del teatre contemporani valencià que evoluciona al llarg de l'acció amb plena consciència.

CONCLUSIONS

La relació establerta entre *El comte Arnau*, de Josep M. de Sagarra, i *Arnau*, de Rodolf Sirera, és, en terminologia genettiana (1992, p. 418), una transformació seriosa o transposició –opera entre obres i no cerca la sàtira ni l'humor amb la reescriptura–, la qual comporta, al seu torn, una transformació formal i una de temàtica. En primer lloc, Sirera porta a terme una transformació modal o transmodalització, més concretament, una dramatització (v. Genette, 1992, p. 396), en convertir en text teatral el poema narratiu de Sagarra.

En aquest procés d'adaptació, s'esdevenen dos tipus de reducció respecte a l'hipotext: la concisió, o abreviació d'un text sense la supressió de cap part temàticament significativa, però amb la reescriptura en un estil més precís (v. Genette, 1992, p. 332), i la condensació, o síntesi autònoma del conjunt de l'hipotext en què només se'n retén la significació o el moviment de conjunt (v. Genette, 1992, p. 341). Pel que fa al primer cas, hem comprovat que el dramaturg valencià agafa els cants sagarrians que contenen les vicissituds d'Adelais i els transforma en escenes. Quant al segon, hem assenyalat que la resta de seccions d'*El comte Arnau* li serveixen per caracteritzar els

personatges, ja siga a partir dels diàlegs (com ara l'odi i rebuig cap al comte que sent el fill), ja siga en la creació dels noms (la filla morta). Igualment, per exigències de la representació, les dècades d'acció que ocupa la versió de Sagarra —el comte Arnau envellaix, mor i passen més de quinze anys fins que l'ànima es retroba amb el fill— queden condensades en unes poques hores de diàleg entre Adelais i la vella.

Aquesta transformació formal, fruit de l'adaptació del vers al teatre, genera una transformació temàtica o semàntica que afecta la significació de l'hipotext, per bé que no es pot parlar de transdiegetització, ja que no hi ha un canvi en la diegesi: en realitat, en *Arnau* l'acció té lloc en les mateixes coordenades espaciotemporals del cant cinquè sagarrià; una altra cosa són els fets del món oníric que, o bé remeten a espais coneguts de l'hipotext, o bé es podrien etiquetar com a no-llocs. Tanmateix, sí que hi ha una transformació pragmàtica (v. Genette, 1992, p. 442), és a dir, una modificació dels esdeveniments. En el poema de Sagarra, tot girava entorn del protagonista, Arnau, que, en morir i convertir-se en una ànima condemnada, cercava la redempció; en canvi, en el text teatral del valencià, la figura principal és Adelais, de la qual la vella observa en el foc tant la vida anterior com l'esdevenidor, una acció no present en l'hipotext. A més, el seu objectiu final és fugir de la possible venjança dels camperols.

Aquest darrer apunt sobre l'intercanvi de la primacia de rols també ens permet parlar de la transvaloració efectuada a *Arnau*. Totes aquestes transformacions formals i temàtiques estan destinades a ressaltar la importància de l'abadessa, a fer-la créixer i evolucionar —hi ha, doncs, una valoració— (v. Genette, 1992, p. 491), mentre que a l'hipotext sagarrià es tractava d'un personatge rellevant però secundari, una víctima més de les accions del comte. Alhora, per contrast, la transposició provoca una pèrdua d'atenció cap a Arnau, que havia estat el pilar fonamental del mite des de la seua fixació —hi ha, per tant, una desvaloració (v. Genette, 1992, p. 497).

No oblidem, però, que el motiu últim de la reescriptura de Rodolf Sirera, més enllà d'incloure's en la nòmina d'"autors arnaldians", era elaborar una versió perquè Núria Espert la representara en l'escenari; amb tot, sembla que l'actriu no es va arribar a posar en la pell d'Adelais. En tot cas, va provocar que la literatura catalana comptara amb la primera reelaboració del mite protagonitzada per un dels personatges femenins; en concret, per l'inspirat en l'abadessa, l'honor de la qual va defensar Pau Parassols a mitjans segle XIX. I això, ben mirat, no és poca cosa.

BIBLIOGRAFIA

- Ardolino, F., Gregori, C., López-Pampló, G. & Rosselló, P. (2023). *Escriure és reescriure. Anàlisi i testimonis en la literatura actual*. València: Tirant Humanidades.
- Balaguer, V. (1858). *Amor a la Patria*. Barcelona: Imprenta Nueva de Jaime Jepús y Ramon Villegas.
- Camps, J. & Soldevila, Ll. (1994). *El Comte Arnau (i el Comte Mal)*. Argentona: L'Aixernador.
- Carner, J. (1968). *Obres completes*. Barcelona: Selecta.
- Genette, G. (1992). *Palimpsestes. La littérature au second degré*. 2a ed. París: Seuil.
- Genette, G. (2002). *Seuils*. 2a ed. París: Seuil.
- Herrero Cecilia, J. (2006). El mito como intertexto: la reescritura de los mitos en las obras literarias. *Çedille. Revista de Estudios Franceses*, 2, 58-76.
- Jauss, H. R. (2017). *Pour une herméneutique littéraire*. 2a ed. París: Gallimard.
- Karrer, W. (1991). Titles and Mottoes as Intertextual Devices. Dins H. F. Plett (ed.), *Intertextuality* (p. 122-134). Berlín & Nova York: De Gruyter.
- Maragall, J. (2020). *Obres completes. Poesia i teatre*. Barcelona: Ed. 62.
- Milà i Fontanals, M. (1853). *Observaciones sobre la poesía popular*. Barcelona: Imprenta de Narciso Ramírez.
- Miralles, R. (1984). *Arnau*, de Rodolf Sirera. *La Rella*, 3, 102-104.
- Molas, J. & Massot, J. (dirs.) (1979). *Diccionari de la literatura catalana*. Barcelona: Ed. 62.
- Parassols, P. (1859). *San Juan de las Abadesas y su mayor gloria: el Santísimo Misterio*. Vic: Imprenta y Librería de Soler hermanos.
- Pérez, R. del R. (1998). *Guia per recórrer Rodolf Sirera*. Barcelona: Institut del Teatre.
- Rialland, I. (2005). Mythe et hypertextualité. *Fabula. La recherche en littérature*. https://www.fabula.org/ressources/atelier/?Mythe_et_hypertextualit%26eacute%3B
- Riffaterre, M. (1979). Sémiotique intertextuelle: l'interprétant. *Revue d'esthétique*, 1-2, 128-150.
- Romeu, J. (1948). *El mito de "El Comte Arnau" en la canción popular, la tradición legendaria y la literatura*. Barcelona: Archivo de Etnografía y Folklore de Cataluña.
- Romeu, J. (1995). El mite del Comte Arnau. Dins J. Maragall, *El comte Arnau* (p. 7-15). Barcelona: Ed. 62.
- Rosselló, R. X. (2024). A la recerca de l'obra teatral de Rodolf Sirera: entre el compromís i la diversitat. Dins R. Sirera, *Teatre complet I* (p. 11-43). València: Institució Alfons el Magnànim.
- Sagarra, J. de (1984, 19 de gener). Un 'comte Arnau' vampiro y sadomasoquista. *El País*, p. 24.
- Sagarra, J. M. de (1994). *Poesia 2. El comte Arnau*. València: 3i4.
- Sirera, J. Ll. (1986). Els personatges femenins en el teatre de Rodolf Sirera. *Aiguadolç*, 2, 30-37.
- Sirera, R. (1984). *Arnau*. Barcelona: Institut del Teatre.
- Sunyer, M. (2018). *El Mal Caçador*, de Josep Maria de Sagarra, entre dos mites. Dins C. Gregori & R. X. Rosselló (eds.), *L'empremta del mite en la literatura del primer terç del segle XX* (p. 275-293). Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Tordera, A. (1986). Arnau, l'escenari d'un mite. *Aiguadolç*, 2, 22-29.
- Valriu, C. (2010). El tema de l'ànima condemnada en els folkloristes i escriptors mallorquins del segle XIX: literatura popular i culta sobre el Comte Arnau i el Comte Mal. Dins I. Creus, M. Puig & J. R. Veny-Mesquida (coords.), *Actes del Quinzè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes* (p. 417-429). Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Valriu, C. & Vibot, T. (2013). *El Comte Mal: entre la història i la llegenda*. Pollença: El Gall Editor.