

# Gaziel, d'Apel·les Mestres: un Mefisto irònic i un Faust bohemí

Magí Sunyer (Tarragona)

**Summary:** This article explores the intertextual relations between *Faust*, by Johann Wolfgang von Goethe, and two texts by Apel·les Mestres: the poem and the drama *Gaziel* (from 1891 and 1909, respectively). The influence of German literature on Mestres, and particularly of Goethe and Heine, is such that *Gaziel* can be regarded as a direct reproduction. The fact that *Gaziel*, Faust's parallel, is a Poet frames the work as part of the debate on the Artist, which was a feature of Catalan Modernisme, and relates to Mestres' status as a complete man of letters – draftsman, musician, poet, playwright and prose writer – which was made abundantly clear by the magnificent illustrations of the poem's first edition. The ironic relationship between Mephistopholes and *Gaziel* provides the basis for an analysis of the function of the devil in the two works and the game of complicities that Mestres constructs around his character.

**Keywords:** Faust, *Gaziel*, intertextuality, Modernism, artist, devil ■

Received: 07-07-2018 · Accepted: 27-11-2018

## ■ 1 Faust, mite modern

Faust és un mite literari creat en el segle XVI a partir de tradicions i de llegendes i fixat amb projecció universal en la tragèdia de J. W. Goethe.<sup>1</sup> Philippe Sellier el classifica en el segon apartat dels cinc que va establir per als mites literaris, el que agrupa els sorgits a partir de l'Edat Mitjana (Martínez Falero, 2013: 483). Jordi Jané en resumeix amb concisió i precisió l'origen:

---

1 Vull fer constar que aquest treball s'ha beneficiat de l'ajuda del projecte d'investigació del Ministerio de Economía y Competitividad FFI2017-86542-P titulat *La literatura de segundo grado: las relaciones hipertextuales en la literatura catalana desde el «Modernisme» hasta 1939*.

Els estudiosos interessats tenen més informació sobre l'activitat del grup investigador, així com una base de dades sobre estudis d'ironia, que inclou estudis sobre relacions hipertextuals iròniques en la literatura catalana des de l'inici del segle XX fins a l'actualitat, en <[www.uv.es/ironialitat/](http://www.uv.es/ironialitat/)>.

Aquest estudi també forma part de la investigació del grup *Identitat Nacional i de Gènere a la Literatura Catalana*, de la Universitat Rovira i Virgili, i del Grup de Recerca *Identitats en la Literatura Catalana* (GRILC), consolidat (2017 SGR 599), de l'AGAUR de la Generalitat de Catalunya. S'ha actualitzat l'ortografia dels textos prenormatius.



El mite del Faust s'inicia a Alemanya amb el *Volksbuch*, publicat el 1587, titulat *Història del Dr. Faust*, el mag i bruixot molt viatjat (*Historia von D. Jobann Fausten, dem weitbescheyten Zauberer und Schwarzkünstler*). El tema ve de la tradició oral medieval, que explica les peripècies del protagonista, el Dr. Faust, una mena de bruixot, presentat com un tipus que vol comparar-se amb Déu, que li planta cara i pacta amb el diable, per la qual cosa és castigat, tal com correspon a la mentalitat de l'època. (Jané, 2009: 14)

El tema de la tradició es basava en un personatge real; la traducció, immediata, del *Volksbuch* a l'anglès va servir de base per al drama de Christopher Marlowe; el tractament del personatge en successives reelaboracions alemanyes va ser negatiu –un apòstata judicat des de postulats religiosos– i la Il·lustració el va convertir en un ridícul màgic obscurantista. Aquesta concepció es va capgirar a partir de G. E. Lessing, que el va caracteritzar de manera positiva, i els poetes del *Sturm und Drang* hi van veure «un model de tità que prea la llibertat i es burla tant de la raó com de la tradició religiosa» (Jané, 2009: 15). És una transformació conceptual que es produeix amb altres mites, com el de Don Juan –i, entre els catalans, amb el comte Arnau–, amb el qual sovint se'l relaciona pel caràcter satànic i la insatisfacció inguarible que els posseeix, en el tombant del Romanticisme (Eigeldinger, 1987: 19; Siguan, 2009: 93–109). Ian Watt (1997) el va estudiar –amb Don Quijote, Don Juan i Robinson Crusoe– entre els mites representatius de l'individualisme modern. La universalitat del mite la proporciona el drama de Goethe, a partir del qual ha representat l'individu ambiciós i insatisfet que pacta amb el diable per aconseguir la saviesa i la bellesa (Herreiro, 2006: 67). A partir de Goethe, ha estat objecte d'interpretacions musicals per part d'artistes tan il·lustres com Wagner, Schumann i Mahler, ha servit de base per a òperes, entre altres, de Spohr, Busoni, Gounod, Boito i Berlioz (Aznar, 2009: 74) i s'han escrit tota mena de reelaboracions literàries que converteixen el mite en un camp privilegiat d'exercicis d'anàlisi hipertextual.

## ■ 2 Faust en la literatura catalana del segle XIX

La presència de Goethe en la literatura escrita per catalans va ser objecte de l'estudi de Manuel de Montoliu *Goethe en la literatura catalana* (1935), un llibre extens de maduresa d'un crític informat i experimentat que, amb aparença d'exhaustivitat, examina la influència de l'escriptor alemany sobre les peces literàries escrites en català i en castellà des d'abans d'*El Europeo*. Es refereix a cada índex d'aquest influx en escriptors com Pau Piferrer, Josep Llausàs, Manuel Milà i Fontanals, Antoni Bergnes de las Casas i el grup de

*La Abeja*, Teodor Llorente –«traductor de la versió castellana més divulgada del Faust» (Montoliu, 1935: 146)–, Joan Maragall, Eugeni d'Ors, Carles Riba i una quantitat notable de lletraferits dels segles XIX i XX i en reproduïx textos que mostren la seva connexió, de vegades escassa, amb l'escriptor alemany. Resulta molt sorprenent –fins i tot sense oblidar que Montoliu en aquella època feia temps que s'havia convertit en un crític parcial, maniàtic i escorat cap a l'integrisme– que no esmenti per a res un escriptor tan cèlebre com Apel·les Mestres, llavors vell però viu i que en temps del Modernisme –el de formació per a Montoliu– havia publicat dues magnífiques recreacions del mite de Faust a partir d'escenes de la tragèdia de Goethe, la segona de les quals, a més, s'havia representat amb música d'Enric Granados (Sunyer, 2009).

### ■ 3 Goethe i Apel·les Mestres

Apel·les Mestres i Oñós (Barcelona, 1854–1936), poeta, dramaturg, prosista, traductor, dibuixant, compositor i jardiner, representació màxima del model d'«artista total» del canvi de segle, va mostrar des de ben aviat una gran devoció per la literatura alemanya, i en particular per Heine i per Goethe. De jove va viatjar per Suïssa i Alemanya (Gener, 2007: 166s) i sembla que fou llavors quan «descobrí la balada romàntica i la poesia intimista de Heine» (Molas, 1986: 467).<sup>2</sup> La seva devoció per Heine està ben documentada: va traduir al català l'*Intermezzo*, li va dedicar una de les parts de *La rondalla de l'amor* i va aclimatar a la literatura catalana el poema breu intimista amb ingredients filosòfics, molt present en la poesia catalana de finals del segle XIX. Aquesta germanofília cultural no li va impedir un posicionament aliadòfil durant la Primera Guerra Mundial, que el va impulsar a escriure dos encesos llibres contra les agressions alemanyes, *Flors de sang* i *Atila*.

Mestres era republicà, internacionalista i catalanista. Es va oposar a la retòrica romàntica jocfloralesca –la seva proclamació com a Mestre en Gai Saber pels Jocs Florals de Barcelona va tardar a arribar– i va utilitzar un llenguatge planer, desafectat de pompositats, una expressió realista que va exercir un influx important sobre la poesia del primer Modernisme. Per a la sacralització de l'Artista i de l'Art que va dur a terme en poesia i en teatre, va desplegar una sèrie de dicotomies, en part procedents de les faules –Cigales i Formigues, Espigues i Roselles–, metàfores de l'oposició entre Poe-

---

2 Si hem de fer cas de Josep Aladern, Mestres va llegir la primera poesia de Heine als nou anys (Armangué, 2007: 147).

sia i Prosa que el Modernisme més directament marcat per Santiago Rusiñol va desenvolupar reiteradament. Per aquestes raons, ell, que era de la generació anterior a la dels primers modernistes, va ser considerat com un dels seus models i va publicar amb freqüència a *L'Avenç* (Valentí, 1973: 138–139 i 153). En una part de la seva literatura –que tenia correspondència directa amb molts dels seus dibuixos– va crear uns universos fantàstics en què la Natura, poblada per fades, follets, elfs, gnoms, i personatges similars, es convertia en escenari ideal per al desplegament d'una argumentació d'aquella defensa de l'Artista i de l'Art per sobre de la mediocritat i la prosa a què hem fet referència. Eren paisatges i personatges de rondalla, o del *Somni d'una nit de Sant Joan* de Shakespeare, que servien per a les il·lustracions dels seus llibres, expressió de l'art total del Modernisme simbolista d'influència wagneriana o preraphaelita. Maria Àngela Cerdà el considera «tant un precursor com un mestre i un continuador del “modernisme”» (Cerdà, 1981: 253). A principis de segle ja ho apuntava un dels seus deixebles, el refinat poeta modernista Jeroni Zanné, en el pròleg de *Croquis ciutadans*, editat per la biblioteca de la revista *Juventut*, de la qual Manuel de Montoliu era col·laborador. Seria estrany que no hagués llegit passatges com aquest:

En Mestres és el primer bucòlic català. Deixeble i admirador ademés de Goethe, dels trobadors mitgevals, de la poesia popular i de Heine, és independent i personal fins al punt de poder ésser considerat com un dels autors més originals de Catalunya. (Zanné, 1902: VIII)

o com aquest altre, en què Zanné reproduceix unes paraules que Mestres havia posat com a pròleg d'un llibre de poesies seves:

¿No podríem, doncs –llegint sempre en el gran llibre de la Naturalesa– rejuenir la Poesia revestint-la amb la túnica hermosament senzilla de la vestal grega i perfumant-la en l'exquisit encenser de la catedral gòtica?

La idea no és precisament meva: germinà fa cent anys en el cervell de Goethe, qui, gràcies al maridatge del plasticisme hel·lènic –representat per la ingènua i correcta oda primitiva– i de l'idealisme de l'edat mitja –representat per la ingènua i lliure cançó del poble– logrà retornar la Poesia, mig asfíxiada pel segle del barroquisme. ¿Per què no seguiríem el seu exemple? (Zanné, 1902: XIII)

Apel·les Mestres va demostrar una admirable fecunditat literària i musical fins al final de la seva vida. Ell que havia defensat la reforma fabriana a principis dels anys noranta, precisament en una nota introductòria a *Gaziel*, en què advertia als seus lectors que s'adheria a la proposta ortogràfica de

Pompeu Fabra i Joaquim Casas-Carbó llançada des de *L'Avenç*, amb un eloqüent lema final «Qui vulga que ens segueixi» (Mestres, 1891: 6), es va enfrontar a la normativa de l'Institut en la segona dècada de segle, presumiblement per un desacord amb l'ortodòxia noucentista. És més que probable que aquesta fos una de les raons per la qual Montoliu el va oblidar en la seva repassada d'escriptors catalans influïts per Goethe.

#### ■ 4 De Faust a Gaziel

Com a mínim en quatre textos –cadascun dels dos poemes va ser reelaborat en forma de drama– es manifesta de manera inequívoca la presència del mite de Faust en l'obra d'Apel·les Mestres: *L'estiuet de Sant Martí* i *Gaziel*. En el primer, es redueix al tòpic de l' enamorament d'un metge vell per una noia jove. Les esperances que concep s'acaben quan s'adona que la noia només sent simpatia per ell i que en cap moment no li ha passat pel pensament altra relació que l'amistosa. El metge no fa cap pacte amb el diable per aconseguir la jove sinó que, davant l'evidència, es resigna. Això no va ser obstacle perquè Jeroni Zanné enregistrés la filiació goethiana del text: «El bon doctor Josep Maria és un fill del vell doctor Faust, com Gaziel és l'hereu del grotesc Mefisto.» (Zanné, 1902: XXXI)

*Gaziel* sí que és un hipertext de la primera part de la tragèdia de Goethe, tant en el poema com en el drama. Quan va el publicar, Mestres ja tenia una llarga trajectòria com a poeta i com a dibuixant. Tres anys abans, el 1889, havia mostrat la potència i la versalitat de la seva poesia amb la publicació de *Balades*, *Idil·lis* i *Cants íntims* (Armangué, 2003: 36). Ell mateix va explicar que durant molt de temps havia tingut la intenció de plasmar en un poema les impressions que conservava del seu món d'infantesa a la casa gòtica familiar del barri vell de Barcelona:

Tinc la seguretat de què en mes balades i poemes mitjvals no he fet, més tard, altra cosa que transcriure impressions rebudes llavors; i és més: tota la vida m'he sentit agitat per un desig vivíssim d'escriure un poema d'Edat Mitja on posar tot aquell cúmul de sensacions i de records, de parets velles i renegrides [...] tot un món estrany i simpàtic, exquisidament patètic i al mateix temps acaricaturat, serenament extàtic i al mateix temps sardònic, ple d'adoració i de sarcasme. (Mestres, 1912: 18–19)

Revelava que, en comptes de concentrar els records en un poema, n'havia escampat detalls i sensacions en llibres com *Balades*, *L'ànima enamorada*, *En Misèria* «¡qui ho creguera! alguna pinzellada que solsament jo sé, es troba perduda en *Gaziel*» (Mestres, 1912: 19).

Dels dos mitemes bàsics del Faust de Goethe, el retorn a la joventut i el pacte amb el diable, Mestres desenvolupa el segon sobre una base no gaire allunyada de les del doctor alemany però amb uns altres interessos. Resumim el poema. En el preludi es canta el sol i el cel blau i s'anuncia que s'explicarà un conte d'hivern, fred i gris. El Poeta, enfebrat, completa la seva obra tancat a la cambra de treball en una nit trista i freda d'hivern. Ha aconseguit el seu objectiu, abocar-hi tot el que duia a dins, però l'assalten tres dubtes: si el poema és realment immortal, si alguna vegada li farà cas la dona que estima i si aconseguirà sortir de la misèria en què viu. Posa a la xemeneia l'últim boscall que té per esclafar-se i de la flama que esclata apareix, somrient, Gaziell, dimoni que, a requeriment del Poeta, s'identifica i li ofereix tres dons. El Poeta demana la Glòria, l'Amor i la Riquesa i Gaziell els hi concedeix immediatament. En un viatge fantàstic, l'Artista pot comprovar que és un poeta aclamat i un home ric a qui la seva dama correspon. Després del recorregut, Gaziell condueix el Poeta de nou a la seva cambra i, quan l'artista li ofereix l'ànima perquè suposa que és el preu que ha de pagar, Gaziell li replica que no la vol, que en té prou amb la contemplació de la infelicitat del Poeta quan comprovi la degeneració de la Glòria en Enveja i Calúmnia, de l'Amor en Falta de Desig i de la Riquesa amb la Senectut. Gaziell desapareix i el Poeta es queda sol sense res del que ha tingut durant una estona, però, en comptes d'abatre's, reacciona amb alegria perquè li resta el poema que ha escrit. Llavors obre la finestra a la claror del nou dia. En l'epíleg, el Lector impreca l'Autor i li retreu que, si ha volgut dir que el Poeta ha de renunciar als seus millors ideals, només ha escrit una rondalla per espantar infants, però l'Autor li replica que no, que el seu heroi manté intactes les seves esperances i continua assedegat de Glòria, de Riquesa i d'Amor.

#### ■ 4.1 Gaziell, el dimoni

Gaziell és un dimoni irònic disposat a jugar amb els desitjos que pot oferir de fer complir a l'artista pobre i desconegut. Des de l'inici, davant el desconcert del Poeta, que el pren per Mefistòfil, ell mateix aclareix la confusió en un estil desenfadat i amb un ple domini de la situació. Mestres subratlla l'actitud foteta del diable, que persisteix en tot el poema. Les paraules amb què replica a un poeta atònit davant la seva aparició i que està convençut que té al davant el Mefistòfil de Goethe condueixen al registre paròdic, amb la introducció d'expressions massa familiars i quotidianes per a un mite «seriós», del tipus «s'ha jubilat», «ja no exerceix» i «no hi ha qui li parli ni el desinfla»:

—No, no ho só, Mefistòfeles  
 s'ha jubilat; ja no exerceix. Els músics  
 i els pintors i els poetes  
 l'han inflat i engrèit de tal manera  
 que no hi ha qui li parli ni el desinfla. (Mestres, 1891: 19)

Reconeixem el canvi de registre que acostuma a acompanyar aquest tipus d'operació verbal. A continuació, *Gaziel* es mostra molt precís en la seva identificació i en les funcions que exerceix, que el distingeixen dels altres dimonis:

No, no só Mefistòfeles. Só un geni  
 fort com ell, ric com ell, com ell magnànim,  
 i aixís i tot desconegut dels homes  
 que fins mon nom han oblidat fa sigles.

Só *Gaziel*; só el geni llegendari  
 dels tresors amagats, de les riqueses  
 que en les entranyes misterioses coven  
 aquells tres usurers de la Natura:  
 la terra, el foc i l'aire.

Jo só l'amo del foc, que a una ordre meva  
 devora els homes i el granit i el bronze  
 —Persèpolis i Roma, Alexandria,  
 Babilònia i Cartago, van encendre's  
 per aclarir mes llargues nits de nyonya—.

Só el didot dels volcans; de sigle en sigle  
 jo els serveixo festins d'escòria i lava;  
 jo encenc els focs follets vora els sepulcres  
 i els llumets de Sant Telm sobre les vergues.

Jo só el mestre del vent; jo sol inspiro  
 la prosa terrorífica que entona  
 de nit al penetrar en les dormides  
 i ertes ciutats, quan els teulats tecleja  
 i assota els vidres i estampeix les portes  
 i sacut les campanes. Jo li dicto  
 cançons plasers i melodies tendres  
 quan corre en llibertat per les muntanyes  
 petonejant les displicents poncelles  
 i escabellant el capirots dels roures.<sup>3</sup> (Mestres, 1891: 19–21)

---

3 La autoidentificació de *Gaziel* coincideix de ple amb la que en proveeix Collin de Plançy en el seu *Diccionario infernal*: «Demonio encargado de la custodia de los tesoros subterráneos, los que transporta de una parte a otra, para sustraerlos de los hombres. Él es

La substitució de Mefistòfil per Gaziel constitueix una transformació diegètica i, amb els canvis de significat d'un dimoni a l'altre, s'opera una transformació semàntica. L'actitud irònica del dimoni és subratllada des de l'inici, quan es corporeïtza –de la mateixa manera que l'Esperit de la Terra, convocat per Faust en la tragèdia de Goethe– a partir de l'esclat d'una flama rogenca:

La flama

que invadeix el boscall bronzint sonora,  
 creix, s'escampa, s'estén, i llu i s'agita  
 d'una manera estranya; ses llengotes  
 acompassades i ondulants, simulen  
 els moviments d'un cos vivent que es forma.  
 la flama té dos ulls, dos ulls que el miren  
 –vagament al començ, fit a fit luego–  
 i uns llavis fins, descolorits, translúcids  
 que somriuen amb plàcida ironia. (Mestres, 1891: 14–15)

Amb aquesta «plàcida ironia», que ja no abandona el personatge fins a la seva desaparició, agafa la forma d'una mena de Buda simpàtic i pervers que levita davant la mirada atònita del Poeta:

va adquirint els contorns d'una figura  
 flexible i rutilant que amb pausa es gronxa  
 al damunt del boscall ben asseguda;  
 encreuada una cama sobre l'altra  
 i al davant dels jonolls les mans unides. (Mestres, 1891: 15)

Irònic, orgullós, segur d'ell mateix, domina la situació i el poeta atolontrat que es veu ultrapassat per esdeveniments tan extraordinaris. Per accentuar la ironia verbal, utilitza, amb displicència o intenció, expressions en anglès: «*job, shocking!*», «*time is money*». La ironia de situació (Schoentjes, 2003: 49), que havia donat una dimensió diferent, associada al desassossec, al mot a partir del Romanticisme (Ballart, 1994: 66), fa acte de presència en la maniobra que Mestres imprimeix a la darrera part del tòpic. El poeta, ple de bona fe, queda convençut que el diable ha complert amb la seva part del pacte –un pacte que no han signat però que per al poeta, que s'ha introduït

---

quien conmueve los cimientos de las casas y hace soplar los vientos acompañados de llamas. Algunas veces forma danzas que desaparecen de repente; inspira el terror, con un gran ruido de campanas y cascabeles; y reanima los cadáveres por un momento.» (Collin, 1842: 55)



en l'atmosfera del mite, és implícit i indiscutible— i es declara disposat a complir la part que li pertoca: li lliurarà l'ànima a canvi dels dons que Gaziel li ha proporcionat. Gaziel es riu de les intencions del Poeta i no li accepta l'ànima:

El dimoni somriu, i incorporant-se  
s'esmuny de la poltrona fins a asseure's  
damunt del colossal boscall de roure  
que flameja en la llar.

«*Anima vilis!*...»

Ignocent t'he cregut, però no em creia  
que ho fossis en tal grau. Per lo que escolto,  
com un sant bizantí sobre un sepulcre  
vius encara incrustrat en la llegenda  
que el temps ha arraconat per inservible.  
¿Ton ànima, m'has dit? Guarda ton ànima,  
que ni d'ella saps res, ni és cosa teva,  
ni l'estimo jo en tant. No, la meva obra

l'he portada a bon terme

i això és la recompensa que esperava. (Mestres, 1891: 46–47)

Sense perdre la compostura ni l'aire de superioritat respecte al poeta, Gaziel explica que és massa maligne per conformar-se amb una ànima, com havia fet Mefistòfil. La seva recompensa és més subtil i més cruel, en té prou amb haver provocat un estat de perfecció, d'acompliment absolut de les aspiracions del Poeta, que inevitablement, per l'acció de l'estupidesa humana, degenerarà. El premi de Gaziel és que el Poeta haurà de viure amb el turment de no poder tornar a aconseguir allò de què ha gaudit durant aquella nit, perquè es corromprà ràpidament per acció de l'Enveja i la Calúmnia o perquè el Temps desgastarà el Desig. Encara, el Poeta replica que, ni que perdi la Glòria i l'Amor, li quedarà la Riquesa per embellir el present. Gaziel hi oposa la vellesa, que no li deixarà consol:

relaxats els teixits, els peus gotosos,  
el cor cansat i buit, fluixa la mèdulla  
i escolades les glàndules... llavors,  
postrat sobre coixins plens d'insomnis  
¡que pobre has de sentir-te i miserable! (Mestres, 1891: 53)

És en aquest punt que Gaziel es presenta de ple amb el rostre del diable, feliç en la màxima perversitat, tan refinat en l'exercici de la seva comesa que no necessita per a res l'ànima del poeta, en una metàfora del Mal

sobre la Terra. Ell sap que l'estultícia humana, constant en l'acció corrosiva que la caracteritza, és incapaç de conservar la bellesa. Gaziel pensa que ha aconseguit reduir un home excepcional, un Artista, a la trista condició de la vulgaritat comuna entre els humans, l'infern traslladat a la Terra, que fa innecessària la compra d'ànimes per al trasllat a l'avèrn, perquè l'infern ha colonitzat el món:

Ja veus si estic pagat! ¡Ja veus lo inútil  
de què et sangris ni firmis! ¡Avui dia  
l'infern l'hem traslladat aquí a la terra,  
a la vida, a la llum!... i això ens procura  
quant menos passatemp. (Mestres, 1891: 53)

És el moment en què el dimoni s'esvaeix de la mateixa manera que havia aparegut, per la llar de foc, convençut d'haver acomplert l'objectiu que s'havia proposat, mentre se sent la rialla sarcàstica del diable: «I esclafint una rialla estrepitosa / que ressona en la vasta xemeneia / com ressona en l'abim l'esllavissada, / desapareix llengotejant.» (Mestres, 1891: 54).

El canvi de caracterització de la figura del dimoni potser és l'element més original del poema. Se'n va adonar de seguida l'anònim crític de *L'Avenç*, que el qualificava de nota estranya en el conjunt de l'obra immediata de Mestres:

és el dimoni de les llegendes (i de moltes obres des del Faust ençà); sinó que a diferència d'elles en lloc de fer pacte, disfruta posant l'infern en la terra valent-se de la desil·lusió dels mateixos plaers que proporciona. Això és una manera nova de tractar amb el dimoni, i *Gaziel* vol ser una aparició a la moderna, un somni alegre i trist, un personatge que d'en tant en tant parla anglès (com algun dimoni de Richepin). («Apeles Mestres», 1891: 127)

No ens ha d'estranyar la referència a Jean Richepin, poeta de moda en aquesta etapa de la revista, considerat com el representant d'una de les línies de la modernitat per l'agosament amb què tractava la temàtica social i el satanisme. Recordem que Mestres ja havia tingut tractes amb les fúries de l'infern quan havia il·lustrat l'edició elzeviriana de *La muerte y el diablo*, del seu amic Pompeu Gener. Francesc Miquel i Badia (Cassany-Tayadella, 2001), des de l'ortodòxia catòlica, va elogiar l'estètica del poema però, sense que li interessessin els aspectes més contemporanis d'aquest satanisme, advertia als lectors del perill a què s'exposava Mestres, assetjat pel «veneno del escepticismo» (Miquel, 1891: 5.53).

## ■ 4.2 El poeta, el bohemi

El caràcter irònic del diable no és obstacle perquè, en el poema es realitzi la transformació semàntica de caràcter seriós i de to noble que, d'acord amb la terminologia genettiana, identifiquem com una transposició (Genette, 1982: 36). En Goethe, la recerca de la saviesa suprema per part de Faust, la desesperació quan comprova que la vellesa l'encalça i que ell no ha aconseguit els seus objectius i la set de joventut que el posseeix justifiquen el pacte amb el diable. En l'hipertext d'Apel·les Mestres, les diferències són notables: és un Poeta jove qui desitja glòria, amor i riquesa, i el poema es converteix, com és prou habitual en Mestres, en una sublimació de la Poesia. Podem recordar que les *Cartas desde el Molino* de Santiago Rusiñol es publicaven en aquella mateixa època a *La Vanguardia* i que en una de les cartes parisenques s'utilitza la mateixa anècdota amb què s'inicia el poema de Mestres. Rusiñol explica que un pintor puntillista, a qui la dedicació a l'art ha abocat a la misèria, tira al foc l'últim tros de fusta de què disposa per escalfar-se, després ja no tindrà cap altre recurs. Mestres no necessitava haver llegit Rusiñol com a inspiració per a aquesta arrancada, perquè figura a *Les scènes de la vie de bohème*, d'Henri Murger, que havien servit de base per a *La Bohème*, de Giacomo Puccini. Ja hem indicat que les seves simbolitzacions de la poesia eren anteriors i s'havien desplegat en unes famoses dicotomies que es compendien en l'oposició entre Poesia i Prosa que Rusiñol i el Modernisme esteticista van desplegar. *Gaziel* és un poema sobre l'Artista i l'Art.

El Poeta està allunyat de les inquietuds de Faust, no està turmentat per haver perdut la vida de manera inútil, sense haver gaudit prou de la vida: «Conec el Dret, la Medicina, / sóc filòsof; teòleg, per més mal, / i aquí m'estic, pobre mortal, / tan negat com abans», «però tampoc no he tingut goig, ni em crec saber de res, / no he corregit cap home, ni sóc ric ni senyor. / Cap bé ni honor del món no m'és abastador. / Un gos rebutjaria ma senectut oiosa» (Goethe, 1981: 14). És un home jove i il·lusionat, que té un defalliment perquè dubta que pugui aconseguir la riquesa, la glòria i l'amor de la dona que estima. *Gaziel* sempre el supera perquè ja hem vist que és brillant, incisiu, ocurrent i capaç, i li provoca sorpreses contínues. Els dubtes de l'escena inicial es justifiquen per la crisi subsegüent a la coronació del poema, quan exhaurix els recursos materials i tem que la seva obra potser no té prou qualitat, no serà prou conegut, no l'arribarà a llegir la seva estimada ni el farà sortir de la misèria:

¿per què, doncs, t'he engendrat, ja que tal volta  
 mai floriràs en les regions excelses  
 on floreix immortal la poesia!  
 ¡si mai per mai te regaran les llàgrimes  
 d'uns ulls que estimo tant! ¡si no has de rompre  
 l'abraçada glacial amb què m'ofega  
 l'esblaimada misèria, ma companya!... (Mestres, 1891: 12)

El Poeta queda sense gaire capacitat de reacció, és arrossegat per l'actuació del dimoni mentre Gaziél és en escena. Sembla que la brillantor del diable deixi en segon pla el Poeta, prou còndid per estar disposat a signar la seva perdició, a lliurar-li l'ànima, sense haver-s'hi compromès abans. Ens enganyariem si penséssim que per això Mestres menysprea el seu heroi. La ingenuïtat forma part de les qualitats de l'artista, així el defineix –premaragallianament, gosariem dir: «és tot poeta / només que un infant gran, molt gran a voltes» (Mestres, 1891: 17). O, en negatiu, en els versos burletes del dimoni:

¡M'agraden el poetes! Se'm figuren  
 tan bons, tan innocents, sense malícia,  
 ignorants del per què de tota cosa,  
 descuidats del demà que de puntetes  
 ve a trencar-los el son! (Mestres, 1891: 21)

*Gaziél* expressa confiança en el poder de la poesia. En el viatge fantàstic que fa conduït pel dimoni, el Poeta és admirat pels altres «soldats de la rima» (Mestres, 1891: 33), descrits com una congregació que «afollada i convulsa aclama al geni, / a l'astre esplendorós dels vinents sigles». (Mestres, 1891: 34). D'especial interès, pel que té d'expressió de la Poètica de Mestres, és el passatge en què Gaziél, per proporcionar-li la Glòria amb el poema que acaba d'escriure, bufa sobre el manuscrit i el neteja d'impureses. Recordem que Mestres fou el gran defensor d'una poesia sense excessos retòrics, acordada amb l'estètica realista.:

veu caure d'elles  
 arcaïsmes a doll, giros retòrics,  
 versos obscurs i rimbombants estrofes  
 que es perden en la llar com a centelles. (Mestres, 1891: 25)

Quan el diable ja s'ha esvaït amb la completa seguretat d'haver acomplert l'objectiu que es proposava, el Poeta obté la victòria. Una altra vegada sol en la misèria de la cambra, ignorat i sense amor, reacciona, i venç amb

el menyspreu cap a la condemna del dimoni i la il·lusió en allò de més important que poseeix, la seva obra:

Però, respira.  
Intacte, immaculat, sobre la taula  
mira el poema full a full; el toca  
i estrenyent-lo en ses mans amb alegria  
diu de cor: «¡Tant se vall!»

I obre al nou dia. (Mestres, 1891: 56)

L'Art supera la condemna, la Vida s'imposa sobre la Mort. En l'epíleg, contra la interpretació del Lector, que pensa que el Poeta ha renunciat als millors ideals i s'ha conformat, l'Autor protesta i aclareix que, quan crida «Tant se vall», l'heroi continua assedegat de Glòria, Riquesa i Amor, que el repte amb el diable ha estat plenament superat. El diable pot proposar, seduir, crear il·lusions, però aquest ésser superior i innocent alhora que per a Apel·les Mestres és l'Artista és qui acaba decidint, i el diable no té accés a aquesta fruïció suprema de l'Artista que pobre, sol, ignorat, viu en la felicitat de la creació. Podem concloure que la transformació semàntica proposada per Mestres suposa una transvaloració, perquè canvia el sistema de valors respecte a l'hipotext.

## ■ 5 Del poema al drama

Al cap d'uns quants anys, Apel·les Mestres va convertir aquest poema en una peça teatral, de la mateixa manera que va fer amb altres textos seus com *L'estiuet de Sant Martí* i *Margaridó*. El poema va passar de la condició d'hipertext de la tragèdia de Goethe a la d'hipotext d'un drama líric que, amb música d'Enric Granados, es va representar el 27 d'octubre de 1906 al Teatre Principal de Barcelona en la temporada de teatre líric dels Espectacles i Audicions Graner. Les crítiques van destacar la qualitat de la conjunció entre text i música (Aviñoa, 1985: 318). Marta Robles assenyala que aquesta i les altres obres que Mestres va subministrar a l'empresa van ser de les poques que es van salvar «de les ensulsiades de la crítica» (Robles, 2007: 251). Es va editar el 1909 a la Biblioteca De Tots Colors de Bartomeu Baxarias.

Entre el poema i el drama, hi ha una coincidència considerable, la major part de versos i estrofes van quedar inalterats o amb pocs canvis i les modificacions estan encaminades a proporcionar vivacitat escènica, com, exemple, la lògica visualització dels canvis de decorats. S'hi afegeixen per-

sonatges: un present però no actiu en la primera versió –Ella, l'estimada– i quatre més que proporcionen entreteniment, contrapunt i distensió a la gravetat de l'assumpte: dos gomosos i dues cambreres. Aquest canvi de poema a drama representa una transformació formal i temàtica que, amb l'afegit de personatges i d'accions, incorpora una transformació pragmàtica. Gaziel apareix taral·leiant «amb sorna» una cançó. Fins i tot el Poeta també arriba a tenir una episòdica dimensió irònica. El prelude i l'epíleg hi desapareixen, de la mateixa manera que una al·lusió a Heine, i les rèpliques entre Gaziel i el Poeta quan el primer li anuncia les conseqüències que per al Poeta tindrà haver viscut aquella nit fantàstica. La pèrdua d'importància que aquest debat comporta constitueix la variació més considerable respecte a l'hipotext. Gaziel simplement desenganya el Poeta, li diu que tot el que ha viscut durant aquella nit és mentida. S'hi recrea, tal com podem observar en els versos que dedica a la Glòria, similars als dels altres dos desitjos concedits:

¿No sents encara els ecos  
dels picaments de mans?  
¿Encara no t'eixorden  
els hurres delirants?  
¿No t'encorben encara  
pesant sobre ton front  
les verdejants corones  
que hi ha posat el món?  
Doncs bé, tot és mentida,  
mentida i sols mentida,  
tan sols has delirat. (Mestres, 1909: 35)

Els nous personatges, uns Gomosos purament sensuals, vulgars, maleixen i ridiculitzen versos i poetes. Representen la multitud insensible a l'Art, un dels tòpics majors del Modernisme. Segons ells, les dones només admiren els afortunats en el joc, els militars de bons bigotis i els toreros. L'artista, en canvi,

Per a una dona  
un artista no és més que un pobre diable,  
un re, un somniatruites  
tan buit de carnassó com de butxaca. (Mestres, 1909: 20)

Quan el poeta queda sol, vençut el desconcert, s'aferma en la seva condició d'artista i assumeix les conseqüències de marginació i pobresa que duu associades i acaba amb un petó apassionat al manuscrit del seu poema,

perquè, ben romànticament, contra totes les dificultats, s'explicita la impossibilitat de renunciar a la religió de l'Art:

En tant que riu, l'Artista crea... i plora,  
però gosa al plorar. (Mestres, 1906: 38)

## ■ 6 Conclusions

Fa cinquanta anys, en el pròleg a una reedició del drama, Xavier Fàbregas (1969) proveïa una interpretació de *Gaziel* d'acord amb l'ortodòxia de la crítica marxista, segons la qual *Gaziel*, malgrat que se li reconegui la condició de geni del foc, esdevé el representant d'una societat que pot oferir a l'artista la celebritat, la riquesa i l'amor a què ell renuncia per aïllar-se en la puresa de la seva creació, en qualitat de maleït. Resulta significatiu que no esmenti per a res ni Goethe ni Faust, malgrat que ja hem comprovat que la hipertextualitat entre els dos textos és explícita. La interpretació de Fàbregas, condicionada per l'època, contrasta amb la que havia publicat Jeroni Zanné a principis de segle, que sí que ofería aquestes claus de lectura com a evidents:

*Gaziel* és una estranya i fantàstica visió de poeta; la influència de Goethe s'hi reflexa poderosament. *Gaziel* és l'hereu del vell Mefisto que s'ha retirat ensuperbit per la importància que li han donat els músics, els pintors i els poetes; és el geni negatiu, burleta i materialista que es presenta al pobre poeta i li concedeix els dons que aquest li demana, Glòria, Amor, Riquesa, per abandonar-lo després castigant-lo amb el goig d'aitals dons. El poema sembla una balada nordista; hi han fragments d'una força suggestiva prodigiosa. Produeix clarobscurs misteriosos, resplendors de cel d'hivern, de neu, de foc. (Zanné, 1902: XXX)

La transformació que Apel·les Mestres va operar sobre l'hipotext de Goethe, malgrat la caracterització irònica del personatge *Gaziel*, és extremadament seriosa i profunda, en terminologia genettiana, una transposició. No hem estirat un altre fil d'anàlisi que els dos llibres d'Apel·les Mestres ofereixen, els esplèndids dibuixos amb què va proporcionar una altra clau interpretativa del mite. Ens conformem a destacar-ne el dibuix del diable en figura d'androgin a la coberta del drama. En el marc d'aquesta inescapable reelaboració hipertextual a què estan sotmesos els mites, en què escriptors d'arreu i de tots els temps els reformulen amb veu pròpia, els orienten en funció de la seva sensibilitat i els enfoquen d'acord amb les seves circumstàncies històriques i socials (Herrero-Morales, 2008: 16),

Apel·les Mestres, devot de Heine i de Goethe, va reescriure dues vegades el mite de Faust, adaptat a gèneres diferents. El va conduir cap als seus interessos bàsics, la condició de l'Art i de l'Artista. Constitueix una al·legoria de la vida d'Apel·les Mestres, sublimada en la persistència de quan era vell, gairebé cec, i continuava creant universos de ficció des del paradís particular de la seva casa del passatge Permanyer. Montoliu va creure que el podia ignorar. Mestres, però, com el Poeta de *Gaziel*, disposava d'un antídoto infal·lible contra conspiracions d'aquesta mena: la seva obra, que sobreviu malgrat els obllits i els menyspreus i que provoca que avui la llegim, la contemplem i en parlem; en el cas de *Gaziel*, com la més sòlida mostra catalana anterior a Maragall de la influència de Goethe i del *Faust*. ■

## ■ Bibliografia

- «Apeles Mestres. Gaziel» (1891): *L'Avenç* 4, 30-IV, 127–128.
- Armangué, Joan (2003): «Estudi introductorio», a: Mestres, Apel·les: *Cants íntims*, Tarragona: Arola Editors, 9–56.
- (2007): *L'obra primerenca d'Apel·les Mestres (1872–1886). Del Romanticisme al Naturalisme*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Aviñoa, Xavier (1985): *La música i el Modernisme*, Barcelona: Curial.
- Aznar Anglès, Eduard (2009): «Faust a l'òpera», a Jané / Siguan (eds.), 73–91.
- Ballart, Pere (1994): *Eironèia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*, Barcelona: Sirmio / Quaderns Crema.
- Cassany, Enric / Tayadella, Antònia (2001): *Francesc Miquel i Badia, crític literari al Diario de Barcelona (1866–1899)*, Barcelona: Curial / Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Cerdà i Surroca, Maria Àngela (1981): *Els pre-rafaelites a Catalunya*, Barcelona: Curial.
- Collin de Plancy, Jacques Auguste Simon (1842): *Diccionario infernal*, Barcelona: Imprenta de los Hermanos Llorens.
- Eigeldinger, Marc (1987): *Mythologie et intertextualité*, Ginebra: Slatkine.
- Fàbregas, Xavier (1969): «Pròleg», a: Mestres, Apel·les: *Gaziel / Els sense cor*, Barcelona: Edicions 62, 5–13.
- Gaziel [Agustí Calvet] (1981): *Tots els camins duen a Roma. Memòries II*, Barcelona: Edicions 62.



- Gener, Pompeu (2007): *Mis antepasados y yo. Apuntes para unas memorias*, Lleida: Punctum & Aula Màrius Torres.
- Genette, Gérard (1982): *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris: Éditions du Seuil.
- Goethe, Johann Wolfgang (1981): *Faust*. Traducció de Josep Lleonart, Barcelona: Clàssics Abraxas.
- Herrero Cecilia, Juan (2006): «El mito como intertexto: la reescritura de los mitos en las obras literarias», *Çedille. Revista de Estudios Franceses* 2, 58–76.
- / Morales Peco, Montserrat (2008): «La palabra permanente del mito y su reescritura a través del tiempo», a: Herrero Cecilia, Juan / Morales Peco, Montserrat (eds.): *Reescritura de los mitos en la literatura: estudios de mitocrítica y literatura comparada*, Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla La Mancha, 13–28.
- Jané, Jordi (2009), «Una interpretació del *Faust*», a Jané / Siguan (eds.), 13–27.
- / Siguan, Marisa (eds.) (2009): *El Faust de Goethe fa dos-cents anys. Josep Anton Baixeras In Memoriam*, Barcelona: Sociedad Goethe de España.
- Martínez-Falero, Luis (2013): «Literatura y mito: desmitificación, intertextualidad, reescritura», *Signa* 22, 481–496.
- Mestres, Apel·les (1891): *Gaziel. Poema il·lustrat per l'autor*, Barcelona: Llibreria Espanyola.
- (1909): *Gaziel. Drama líric en un acte*, Barcelona: Bartomeu Baxarias.
- (1912): *La casa vella. Reliquiari*, Barcelona.
- Miquel i Badia, Francesc (1891): «Apeles Mestres y sus últimos poemas», *Diario de Barcelona*, 6-v, 5.536–5.539.
- Molas, Joaquim (1986): «Apel·les Mestres», a: Molas, Joaquim (dir.): *Història de la literatura catalana*, vol. 7, Barcelona: Ariel, 466–490.
- Montoliu, Manuel de (1935): *Goethe en la literatura catalana. Treball premiat al concurs del Comitè Hispano-Alemany de Barcelona*, Barcelona: Publicacions de «La Revista».
- Robles i Massó, Marta (2007): «Apel·les Mestres. El model de l'escriptor compromès *non engagé*», a: Panyella, Ramon (ed.): *La projecció social de l'escriptor en la literatura contemporània*, Lleida: Punctum / GELCC, 245–257.
- Schoentjes, Pierre (2003): *La poètica de la ironia*, Madrid: Cátedra (orig. francès: *Poétique de l'ironie*, Paris: Seuil, 2001).

Siguan, Marisa (2009): «Faust i Don Juan: ciència i tedi vital», a Jané / Siguan (eds.), 93–109.

Sunyer, Magí (2009): «Faust, poeta: *Gaziel*, d'Apel·les Mestres», a Jané / Siguan (eds.), 37–50.

Valentí Fiol, Eduard (1973): *El primer modernismo literario catalán y sus fundamentos ideológicos*, Barcelona: Ariel.

Watt, Ian (1997): *Myths of Modern Individualism. Faust, Don Quixote, Don Juan, Robinson Crusoe*, Cambridge: Cambridge University Press.

Zanné, Jeroni (1902), «Prólech», a: Mestres, Apel·les: *Croquis ciutadans*, Barcelona: Publicació Joventut, VII–XLI.

- Magí Sunyer, Universitat Rovira i Virgili, Departament de Filologia Catalana, Avda. Catalunya, 35, E-43002 Tarragona, <magi.sunyer@urv.cat>.