

Abús i empoderament: *La dama de Reus*, sis recreacions d'una cançó popular

Magí Sunyer (Tarragona)

Summary: This article studies six contemporary re-creations of the folk song known – among other titles – as *La dama de Reus* or *Capítel·lo*. The textual dialogue created by the rewriting reveals the respect that all the writers have for the elements of the plot and some of the formal features of the oral text. At the same time, all the writers manage to leave their own individual mark on the text, which depends on the period, their style and their own ideological interests. The article also analyses other recreations of the topic based on other cultured texts rather than on the folk song. From this basis, the article also discusses the myth and the legend in terms of the interest they awoke in the romantics and other subsequent writers.

Keywords: re-writing, legend, myth, folk song ■

Received: 11-04-2021 · Accepted: 08-09-2021

■

Aquest article¹ examina sis recreacions contemporànies de la cançó popular coneguda –entre altres títols– com *La dama de Reus* o *Capítel·lo* i fa referència a tres textos més de diferents èpoques que desenvolupen el mateix assumpte però no semblen influïts de manera directa per la cançó, ni que algun expliciti la relació amb el tòpic i fins i tot en reproduïxi el text d'una de les versions. En conseqüència, se situa en el terreny de la reescriptura, el diàleg d'uns textos amb un altre d'anterior que practiquen escriptors de totes les èpoques i d'arreu que reformulen amb veu pròpia una intriga, la reorienten en funció de la seva sensibilitat i, a través d'aquesta operació, enfoquen uns aspectes de la problemàtica social o moral pròpia del seu context històric (Herrero-Morales, 2008: 16). També es mou en l'esfera del mite o de la llegenda, a partir de l'interès que els romàntics van manifestar

1 Aquest estudi 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 i del projecte PGC2018-093993-B-I00 del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades.



per les llegendes medievals i el folklore regional, des del moment que el text de partida, l'hipotext, en terminologia de Gérard Genette, és una cançó popular a la qual s'han atribuït hipotètiques ambientacions històriques.

■ 1 El tòpic

La història que, amb les variants corresponents, es desenvolupa en els textos d'aquest tòpic és la d'una noble dama el marit de la qual fa set anys, o menys temps, que està presoner per motius polítics. La dama es presenta davant del capità, comandant o virrei, del qual depèn la llibertat del marit, per demanar-li clemència i el militar li posa com a condició per alliberar-lo que ella passi una nit amb ell, després de la qual, a l'alba, recuperarà l'espòs. Quan es fa de dia, la dama guaita per la finestra i veu el seu home penjat d'una forca. Es queixa de la traïció al capità i ell li respon que es pot casar amb un dels seus tres fills o amb ell, que fins i tot està disposat a ajudar a morir la seva dona malalta. La dama ho refusa i al cap d'un temps executa la revenja: a la sortida de missa o en una altra circumstància, apunyala o dispara al capità fins a la mort. En algunes versions, per tal d'arribar fins al militar, la dama es vesteix d'home i s'allista a l'exèrcit.

L'abús de poder, la humiliació, la violència de gènere, el perjuri, la traïció i la revenja són els ingredients bàsics del relat i, segons les versions, s'hi afegeixen el patriotisme i el transvestiment. Presenta uns punts de contacte, sobretot per l'abús de poder i la violència exercida sobre la dona, amb el mite de Lucrecia però la determinació de la dama té un aspecte més modern perquè, en comptes del suïcidi presentat com a lliçó de dignitat i exemple, duu a terme, amb resolució, la revenja i així es converteix en un model del que, en expressió de moda, s'anomena l'empoderament de la dona.

■ 2 Tradició europea

Amb el rigor i l'amenitat habituals, Eulàlia Duran, en un article sobre dues molt breus novel·les del segle XV escrites per Jordi Centelles, la segona de les quals desenvolupa el tòpic, n'estableix la tradició internacional i nacional. Carles Batlle (2008: 19–20) hi afegeix, entre altres, referents de l'àmbit del còmic i del cinema. Com és habitual, no es pot determinar, si no és per atzar o per referències molt concretes –i encara, ho podem comprovar– la precedència de la cançó popular o dels textos d'autor conegut que desenvolupen el tema. Sabem (Duran, 1987: 26–27) que existeix una antiga cançó –com a mínim del segle XV– transmesa per via oral a tot Itàlia, *Bella*

Cecília o Il Capitano, que ha arribat fins als nostres temps i que compta amb una versió hongaresa. Duran especula que Centelles potser va transformar aquesta cançó popular, que hauria pogut conèixer a Nàpols, i també que s'hauria pogut inspirar en un relat d'*Il novellino*, de Masuccio Salentino. A continuació, examina possibles connexions amb la realitat històrica i desgrana els títols que certifiquen l'atractiu que el tema va tenir per a literats i historiadors dels segles següents, entre els quals destaca *Mesura per misura*, de William Shakespeare. També constata el revifament de l'interès pel tòpic a partir de Romanticisme, per influència de Shakespeare, recreat, entre altres, per Aleksandr Puixkin, Alexandre Dumas pare, el jove Richard Wagner i Victorien Sardou, en la versió més famosa, sobretot quan, amb música de Giacomo Puccini, es va convertir en l'òpera *Tosca*.

■ 3 Tradició culta catalana

La breu novel·la de Jordi Centelles *Amb justícia meravellosa* centra l'interès en la resolució que destaca la discreció i la ponderació del rei Alfons el Magnànim. S'hi explica que un gentilhome que n'havia fet matar un altre està a punt de ser condemnat quan la seva bellíssima esposa intercedeix en el capità i jutge napolità Luca Capachio, el qual no accepta diners però li proposa una nit de sexe a canvi de la vida del marit. La dama consulta l'espòs, que li demana que hi accedeixi per salvar-li la vida. La dama, a contracor, compleix la seva part del pacte però no el jutge, que pocs dies després condemna a mort el marit. Dolguda per la pèrdua del marit però encara més per la de l'honor i per l'engany, la dama demana justícia al Magnànim, el qual retreu al jutge i capità la seva acció i l'obliga a casar-se amb la dama amb tots els honors per tal de restituir-li l'honra. El rei dota la dama amb dos mil ducats. Deu dies després, reparat l'honor de la dama, el rei castiga el jutge i capità amb la decapitació pública com a «prevericador e corrompedor de la justícia» (Duran, 1987: 38). El narrador dedica el darrer paràgraf a exaltar les qualitats d'aquell rei modèlic. És l'assumpte de la cançó amb un final diferent que el revesteix d'un altre caràcter.

Després de la novel·la de Centelles i presumiblement sense relació amb ella, en llengua catalana el tema va interessar al grup neoclàssic de la Societat Maonesa de Cultura, sens dubte per denunciar l'abús de poder, assumpte de gran interès per als il·lustrats menorquins, sobre el qual Joan Ramis va escriure la tragèdia *Lucrecia*, molt propera temàticament. En sessió del 4 de març de 1779, Joan Soler i Sans va llegir *Safira*, traducció seva en alexandrins d'un text anglès en prosa de Richard Steele publicat a l'*Spectator*

anglès. Soler va introduir la traducció amb uns quants versos propis en què la dedica a Joan Ramis i en què declara la intenció que l'ha mogut a traduir aquell text. S'adreça als «amants de la justícia» i explicita que el text no s'ha escrit per provocar pietat sinó que «per la vostra instrucció la veritat s'ha escrit» (Hernández, 1987: 303). En temps del duc Carles el Temerari de Borgonya, Safira, casada de poc amb Danvelt, és un model de virtut i de bellesa. És cobejada pel vell i tirànic governador Rinsault, el qual, amb acusació falsa, fa empresonar i condemnar a mort Danvelt. Les súpliques de Safira només aconseguen que aflori la proposició sexual de Rinsault. Consultat el marit, relativitza el concepte d'honra: «mes si te força el Tigre, ton cor quedarà pur, | ta virtut sempre igual i mon amor segur» (Hernández 1987: 305). Consumada la infàmia, Safira troba el marit penjat. Desconsolada, l'endemà s'entrevista amb el duc, el qual crida Rinsault, el fa casar amb Safira, l'obliga a donar-li tots els seus bens i tot seguit el fa executar. Es pot observar que la prosa de Centelles i la traducció en vers de Soler i Sans desenvolupen el mateix assumpte amb els mateixos ingredients i ben poques variants, ben just si, canvi d'escenari a banda, la malícia del prevaricador és superior a *Safira* perquè inventa la causa contra el marit, mentre que en l'altre cas és veritablement culpable.

L'any 1989, Josep Maria Muñoz Pujol va publicar *Alfons Quart*, premi nacional per a textos teatrals Ignasi Iglésias *ex aequo*. És una interessant i complexa recreació de l'assumpte que, malgrat que en apèndix reproduïx la cançó popular en les versions del *Romancerillo catalán* de Manuel Milà i Fontanals i del *Cançoner popular* d'Aureli Capmany, crec que hem de considerar que no parteix de la cançó. Sens dubte, desplega una trama prou fidel a les dues novel·les de Jordi Centelles publicades per Eulàlia Duran, les connecta i les converteix en un únic drama. Muñoz Pujol, en la línia del que després veurem que havia fet Ambrosi Carrion, el text del qual no sé si coneixia, hi fa intervenir altres personatges i converteix la trama –tanmateix, molt fidel als relats de Centelles– en força més complexa. El jutge també s'anomena Luca, com en Centelles; la dama, Cecília, com en la cançó italiana; també es reproduïx el xantatge del jutge a la dona però, primera qüestió sorprenent, ella no demana la llibertat del seu marit, que és mort, sinó la de l'assassí confés del marit, Angelo Neri. És a l'assassí a qui Cecília visita a la presó per preguntar-li si ha de cedir al requeriment del jutge. Només és la primera sorpresa d'una sèrie en què el dramaturg pica l'ullet a l'espectador: ella mateixa, un cop decidit que accedeix al xantatge, imposa un període de set dies de tracte sexual al jutge i el desconcerta perquè el repta a mantenir el seu ritme eròtic sense l'ajuda de filtres afrodisíacs.

Entre sobreentesos i jocs d'aquesta mena, en relació estreta amb les novel·les de Centelles, hi agafa un protagonisme determinant la militància angevina de Cecília i Angelo Neri, el qual acaba essent alliberat per l'acció de la dama. Enric Gallén (1989: 7) va més enllà en la lectura política, que aplica a la circumstància dels anys vuitanta del segle XX i en destaca el pessimisme que se'n desprèn, fruit de l'evolució ideològica a l'Europa dels vint anys posteriors al Maig francès. És un text que forma part del tòpic i que el desenvolupa de manera molt original però que, perquè té com a base les novel·les del segle XV més que no pas la cançó popular, no es tindrà en compte en l'argumentació que es durà a terme a continuació.

■ 4 La cançó popular

La similitud entre la cançó italiana *Bella Cecilia* o *Il Capitano* i la catalana és prou evident. Malgrat que des del primer cançoner que la va recollir es van establir possibles connexions amb fets històrics, no tenim cap certesa sobre el seu origen, tal com s'esdevé quasi sempre amb la literatura oral. Manuel Milà i Fontanals en va publicar una versió curta i escapçada a *Observaciones sobre la poesía popular* amb el títol *La dama de Reus* però amb l'observació que també es cantava amb el començament «En la vila de Arenas» o «En la ciudad de Granada». No li hauria escaigut el títol «Capitel·lo» perquè el militar s'hi anomena «comandant de Madrid». És una versió que narra els punts conflictius –el xantatge, el consentiment forçat de la dona i el mancament a la paraula per part del militar– quan ja s'han produït. A continuació de la declaració de l'amor de la dama pel marit, el relat es precipita:

—«No s'espanti, noble dama, – ia el veurà demà al matí.»
 Noble dama és matinera, – a les quatre del matí
 treu al cap a la finestra, – veu passar lo seu marit:
 «Calli, calli, comandant, – ia es recordarà de mi,
 N'ha llevat l'honra mea, – n'ha penjat lo meu marit.» (Milà, 1853: 143)

En els dos versos següents ja li ofereix, com a compensació, el casament amb un dels seus tres fills o amb ell mateix, sense resposta de la dama, i immediatament el relat es trasllada al dia en què, a la sortida de missa, ella dispara al comandant i el mata, després de replicar la seva súplica de clemència: «“Tingui pietat, la dama – tingui pietat de mi.” | —“La pietat que tenia – quan penjà lo meu marit”» (Milà, 1853: 143).

Milà va incloure una altra versió més completa al *Romancerillo catalán* amb el títol *La dama implacable* que subratlla el desenllaç, més que no pas la dialèctica prèvia. També està dominada per l'expressió sintètica però no tant com l'anterior. És una variant molt similar en els versos comuns però més detallada. Aquí no s'estalvia el diàleg entre dama i comandant ni el xantatge ni l'entrevista amb el marit per demanar-li opinió que en l'altra, ni que no fos difícil, s'havia de deduir:

«Déu lo guard, lo comandant, | ¿voldríeu traure e'l meu marit?»
 «Sí pot ser, la noble dama, | si ve amb mi dormir una nit.»
 «Calli calli, comandant, | que ho diré a lo meu marit.»
 «Ves-hi, ves-hi, noble dama, | ves-hi, ves-hi, una nit,
 Posa't lo vestit de seda | o sí no lo de setí,
 [i] si aqueixos no t'agraden, | posa-te'n un d[e 1'] or fi.» (Milà, 1882: 190)

També és més prolix en els detalls quan, després d'oferir-li un dels seus tres fills com a marit, el comandant s'hi inclou a ell mateix, amb un detall que afegeix elements de perversitat al personatge: «I si aquest no li agrada, – io seré lo seu marit; | tinc la dona al llit malalta – que s'acaba de morir, | i si ella no se'n moria – io l'ajudaré a morir». La reacció de la dama és immediata: «I ara el toc, el comandant, – lo mateix faria de mi. | Deixi-la viure, comandant, – deixi-la viure per mi».

A continuació del text, Milà assenyala els elements distintius en nou variants: de vegades la ciutat no és la de Reus sinó la de Manresa o la de Granada; en una ocasió, s'especifica que el marit ha estat set anys presoner i ella no l'ha vist durant aquest temps; en l'entrevista amb l'espòs, ella li explica que no pot dormir; en una altra, la dama intenta en va convèncer el comandant amb diners i influències i, després de l'abús, el militar li ofereix que triï marit entre tres-cents soldats. Com a detalls de més interès, en algunes variants el militar no és anomenat comandant sinó capítel·li o capítí; en dues versions la dama s'enrola a l'exèrcit del rei – en la que fa referència a Granada, vestida de moro– i, també en dues de les variants, la revenja no s'executa amb pistola sinó amb tres punyalades: la primera el fereix; a la segona, cau, a la tercera, mor.

Francesc Pelai Briz en va inserir una variant al primer volum de les *Cançons de la terra*. Malgrat el títol, *La dama de Tolosa*, el text no presenta novetats substancials respecte a les anteriors. Deu provenir d'un error de transmissió, tanmateix avalat per un vers que el rebla, el compte dels anys en què la dama i el marit han viscut separats: «Set anys fa que lo té pres – i altres set que no l'ha vist, | set i set ne fan catorze – que no ha vist al seu

marit» (Briz, 1866: 129). La dama fa la demanda de llibertat del marit al Capitel·lo a la plaça pública i, davant la seva resposta, s'entrevista amb el marit, que li demana que accedeixi al xantatge però hi afegeix una amenaça: «que quan jo d'aquí dins surti – se recordarà de mi» (Briz, 1866: 129). L'inici i el final de l'entrevista sexual venen marcats per l'acció de descordar-se i cordar-se la cotilla per part de la dama i es desordena una mica la narració perquè li ofereix el substitut del marit –podrà triar entre cinc mil soldats!– abans que ella s'adoni que està mort. En aquesta versió s'explica que, per servir a l'exèrcit, la dama es vesteix d'home. Tanmateix, Briz assenyala variants amb elements ja coneguts de versions anteriors: «comandant de Madrid» per «Capitel·lo», li ofereix un dels seus tres fills i, en comptes de les tres punyalades amb què la dama de Tolosa elimina el militar, s'utilitza la pistola.

És prou sabut que el *Cançoner popular* d'Aureli Capmany tenia la voluntat d'establir la versió canònica de les cançons populars:

No sempre segueix el text de manera gaire estricta, sinó que hi afegeix versos nous, procedents d'altres fonts, amb la intenció de completar l'ideal de cançó que ell tenia: volia aconseguir una versió tan extensa i «complet» com li fos possible, sota la idealització de l'oralitat que es tenia en aquells anys. Els col·lectors imaginaven cada cançó situada en una redacció original que calia recompondre, i cada versió oral només era un fragment d'una totalitat perduda. (Ayats, 2019: 16)

Per la no dependència d'una font oral, *Capitel·lo* recull la major part d'ingredients que fins ara s'han trobat i es constitueix en la versió completa, que, si això és possible en literatura oral, podem considerar canònica. Per aquesta mateixa raó i perquè els escriptors posteriors l'agafen com a referència, acabaré aquí el recorregut pels cançoners que contenen la cançó, que Capmany va establir amb aquests elements: la gent fuig de la vila de Reus, amb l'excepció d'una noble dama que es queda perquè vol aconseguir la llibertat del seu marit que fa set anys que està presoner;² per tal intentar aconseguir-ho, va a veure el Capitel·lo, que li posa com a condició per alliberar-lo que la dama passi una nit amb ell; la dama consulta el marit, el qual li demana que el salvi i que no estalvi recursos de seducció, que es posi el millor vestit que tingui perquè el Capitel·lo quedi content, i

2 Aquests set anys que fa que el marit està presoner són els que la dama no l'ha vist. Crec que aquesta és la interpretació lògica dels dos versos equívocs «Set anys ha que l'en té pres, | i altres set que no l'ha vist.» Tan equívocs que ja hem vist que en la cançó publicada per Briz s'interpreta, crec que erròniament, que el total d'anys que la parella no s'ha pogut tractar és de catorze.

afegeix que, quan estigui lliure, es venjarà en el Capitel·lo. Quan entra en la cambra del capità, la dama sospira i ell li assegura que al matí tindrà el marit amb ella. La dama no dorm i a les quatre del matí guaita per la finestra i veu el marit penjat en una forca; la dama ho retreu al Capitel·lo, que li ofereix un dels seus tres fills com a marit, o ell mateix, que té la dona malalta i, si convé, la matarà; la dama, espantada per la proposta i perquè suposa que, si es donés el cas, també la mataria a ella quan li convingués, demana al Capitel·lo que deixi viure la seva muller; la dama es transvesteix d'home i s'allista a l'exèrcit, se suposa que per no perdre de vista el Capitel·lo i, un dia que ve de missa, l'atura i el mata amb tres punyalades sense fer cas de la súplica de pietat del militar, la dama replica que ell no en va tenir del seu marit; els dos darrers versos constitueixen l'única mostra de compassió de la dama: «Déu te perdó, Capitel·lo, | a tu i an el meu marit.» (Capmany, 1907: LV, 3). Una bona síntesi per examinar les versions d'escriptors amb nom conegut.

■ 5 La tradició culta a partir de la cançó

Un cop aclarit que *Alfons Quart*, de Josep Maria Muñoz Pujol, parteix de manera molt evident de les dues novel·les de Jordi Centelles, ara s'examinaran sis reelaboracions del tòpic en la literatura catalana des de finals del segle XIX a mitjans del segle XX, quatre obres de teatre i dues narracions que ens permeten observar les possibilitats d'adaptació del tema als requeriments de moments literaris i escriptors diversos.

La dama de Reus, drama en tres actes en prosa de Manuel Rocamora, es va estrenar al teatre Romea de Barcelona el dia 21 de febrer de 1893 i es va publicar l'any següent. Està ambientat en una masia de Camp de Tarragona propera a Reus, a Cambrils i a Vila-seca l'any 1640. Té interès a evidenciar la fonètica del català de la contrada. És un característic drama històric catalanista, com tants d'altres que es van representar al Romea des dels anys seixanta del segle XIX. A més dels detalls de més interès que després s'examinaran, és destacable que la relació entre la dama, Marina, i el capità castellà, Luis, està viciada des de bon començament per uns precedents novel·lescics d'origen doble que havien confluït en el passat i reviscolen en les difícils circumstàncies de la guerra: el pare del capità va pretendre i enganyar la mare de Marina a la masia i el marit de l'ofesa va matar l'ofensor; el capità ho ignora i, en conseqüència, tampoc no pot entendre que hi hagués interès a frustrar els amors entre ell i Marina quan eren adolescents. Per tant, Luis arriba a la masia amb voluntat de venjar la mort del seu pare, la

vilesa del qual en un primer moment ignora i després no es creu, i, ressentit per la traïció de Marina, que li havia promès amor etern i s'havia casat. Podem comprendre que aquesta trama interfereix en el conflicte actual entre els antics enamorats. El ressentiment d'una dona de la masia que sempre s'havia volgut casar amb el marit de Marina acaba de complicar el desenvolupament de la peripècia. De la mateixa època és la novel·la breu *Agna Maria, llegenda de la guerra dels Segadors*, de Pompeu Gener. Escrita en francès el 1890, es va publicar en castellà el 1902 i en català el 1904 (Duran, 1987: 35). Es tracta d'una novel·la històrica catalanista que dedica l'atenció principal al desenvolupament de la guerra, resseguit amb molt de detall en batalles i setges. Tant l'inici com el final de la novel·la tenen un aire de rondalla. Caterina Albert, Víctor Català, va publicar l'impressionant conte «Giselda» a *Caires vius*, l'any 1907. Amb un aire medievalitzant i un llenguatge arcaïtzant, segueix els episodis de la cançó (Oriol, 2004), uns versos de la qual, en funció de lema, anuncien el relat. Destaca l'atemporalitat que li confereix un llenguatge contundent i suggestiu i l'accent posat en la crueltat del militar, en aquest cas, virrei. En una tragèdia de llenguatge fortament literaturitzat, *Capitel·lo*, publicada el 1934, Agustí Esclasans procurava mantenir l'equilibri entre l'evidència i la vaguetat poètica. Els emfàtics decasíl·labs blancs proporcionen un registre heroic i alhora procuren la universalitat i no amaguen la lectura en clau de l'actualitat política. Les referències a la cançó s'escampen discretament per tot el text. A parer meu, només en competència amb el conte de Víctor Català, *La dama de Reus*, d'Ambrosi Carrion, destaca per sobre de la resta d'aquestes reelaboracions. Escrita a l'exili l'any 1949 i guanyadora del premi Ignasi Iglésias dels Jocs Florals de 1950, imprimeix un sorprenent gir passional i llibertari a la relació entre els dos enemics. Signada el 1976, premi Ciutat d'Olot de 1979 i publicada el 1981, *Capitel·lo*, de Guillem Cabrer, trasllada l'acció a Mallorca en temps immediatament posteriors a la Guerra de Successió i li imprimeix un caràcter patriòtic que passa per sobre de la tensió entre el botxí i la víctima.

■ 6 La guerra dels Segadors

La cançó no especifica quan transcorre l'acció, l'única informació que proporciona és «Allí a la vila de Reus | tota la gent ne fugí», sense aclarir ni de què ni de qui, encara que no hi ha dubte que és de les tropes que comanda el capità o el comandant i en algunes versions a aquest se l'anomena «de Madrid». Tanmateix, la primera vegada que va publicar la cançó, Manuel Milà i Fontanals va anotar que es podia considerar històrica com a expres-

sió de «los feroces odios» (Milà, 1853: 143) de la guerra dels Segadors o de la de Successió i, tot i que al *Romancerillo* no hi va insistir, l'apunt va fer fortuna. Briz només va anotar que partia d'un fet històric, sense especificar més, i Capmany (1907: LV,3) va donar crèdit a la suposició de Milà, però es va decidir per la guerra dels Segadors, malgrat que obria l'objectiu quan escrivia que «lo considerem fill de tots los pobles i de totes les èpoques» (Capmany, 1907: LV,3) i feia un ampli discurs sobre el tòpic en diversos països i en èpoques diferents.

Potser per influència de l'anotació de Milà i, sens dubte, per la rellevància del setge i la matança de Cambrils, Manuel Rocamora, reusenc d'origen, la situa en la guerra dels Segadors. En efecte, la cruel repressió que va seguir a la rendició de Cambrils es descriu amb deteniment en el drama. La dedicatòria a Conrad Roure acaba d'explicar la tria de la guerra de Separació. En més d'una ocasió (Sunyer, 2006, per exemple), he argumentat que, en la literatura catalana vuitcentista, la guerra dels Segadors es va convertir en tema preferent del republicanisme, i sobretot del grup encapçalat per Frederic Soler. Aquests dramaturgs majoritàriament republicans, a més d'una manifestació de l'esperit rebel dels catalans, hi van veure un precedent de la seva ideologia, per l'enfrontament amb la monarquia hispànica i la proclamació de la república catalana que es va produir en el conflicte siscentista. Bona part de les peces literàries que van desenvolupar la mitificació d'aquesta guerra i de Pau Claris estan escrites per republicans o progressistes i la que més fortuna va obtenir —es va representar durant dècades—, va ser *Claris*, de Conrad Roure.

Ja a l'inici del drama s'explica que Ramon, el marit de la dama, feia set anys que estava presoner perquè havia estat «lo primer cap de colla de la revolta contra els allotjats» (Rocamora, 1894: 12) i que els allotjaments eren «contrafur». Poc després es narra la rendició de Cambrils, la falta de respecte pels acords de capitulació per part dels castellans i la matança subsegüent:

Diu en poca estona els voltants del poble presentaven lo quadro més horrorós que es pot en imaginar: que per tot arreu no es veien més que caps partits o aixafats, braços i cames separats dels cossos a què havien pertenescut, entranyes sagnoses que encara glatiem; que fins l'aire feia pudor de sang, que pertot sols es veia la mort, que pertot sols se sentien aquells ais, aquells plors, aquelles veus tan llastimoses i el tètric soroll de les armes topant amb los cossos, punxant, tallant, matant. (Rocamora, 1894: 20)

D'aquí provenen els interrogants que enllacen amb l'acció sentimental del drama: per què la masia no ha estat saquejada?, per què Magí, patriota,

no vol abraçar el capità que hi arriba, el qual coneix des de petit? D'aquesta manera la defensa de l'honor per part de la Marina adquireix una dimensió patriòtica no buscada per la dona i la malícia del capità es relaciona amb la seva condició de castellà.

Més presència encara té la guerra a la novel·la de Pompeu Gener. S'hi denuncien els abusos dels terços abans de l'esclat del conflicte, s'hi subratlla la proclamació de la República Catalana, s'hi descriuen minuciosament els moviments bèl·lics, al camp de Tarragona, a Barcelona, a Lleida, i es posa l'accent en els excessos sense mesura de les tropes castellanques, com en l'assalt a Martorell:

En entrar els castellans, no hi van trobar més que persones indefenses i van desfogar llur crueltat en elles. | Les dones eren violades davant llurs pares i marits, i degollades després amb ells; enfilaven els nens de pit a la punta de les piques; els vells eren arrossegats a la cua dels cavalls. Els catòlics no van respectar ni sexe ni edat ni estat ni res. Els mateixos sacerdots foren assassinats al peu dels altars mentre deien la missa. (Gener, 1987: 37)

En la narració de Víctor Català, no s'observa un interès a concretar sinó a crear una atmosfera llegendària. Només s'explica que la desbandada es produeix perquè el virrei s'acosta a la vila rebel que es nega a pagar els impostos per escarmentar-la. Malgrat que participa d'aquesta atmosfera difusa, la referència a la guerra dels Segadors en la tragèdia d'Agustí Esclasans és palesa quan el Capítol·lo diu a Anna Maria que tem més la paraula de Jordi-Robert, el marit, que no pas les revoltes de segadors perquè ell «ha sublevat les mudes | volences dels esclaus, i a la revolta | les ha guiat, resolt i cara a cara» (Esclasans, 1934: 15). Més encara, molt més, en l'entrevista a la presó entre els dos esposos, ell trasllada la simbologia a l'independentisme dels anys vint i trenta del segle XX: «Som un estol de combatents que cerca | l'estel de les cinc puntes brilladores | damunt la franja blau-marí que lliga | les quatre barres de la nostra ensenya» (Esclasans, 1934: 25). I encara concreta més: «De la llavor que sembren | les nostres mans, Anna-Maria un dia | naixeran les repúbliques futures | i la grandesa de la nostra pàtria, | la Catalunya lliure dels meus somnis» (Esclasans, 1934: 25). Quan Jordi Robert ja és mort, el dret de venjança passa a mans d'Anna Maria, que representa la revenja del país, tal com li ho diu un segador: «que parli en tu la pàtria redimida» (Esclasans, 1934: 47). Ambrosi Carrion situa l'acció en la «primera meitat del segle XVII» i els dos primers actes a Reus, sense concretar més, però presenta un país revoltat: «Si de la força | haguéssim de penjar tots els qui emparen | els enemics, et dic que a

aquesta terra | no restaria ni un viu» (Carrion, 2008: 45). En tot moment queda clar que la dama havia estat la inductora del compromís del marit i que està més compromesa amb la causa que ell.

No pot estranyar que Guillem Cabrer reconduís l'escenari cap a la guerra de Successió. El comentari de Milà i Fontanals l'autoritzava a fer-ho, si calia, i la voluntat de situar-lo a Mallorca, potser a Alcúdia, el 1720 li permetia abordar l'obra amb un conflicte bèl·lic significatiu també per a Mallorca. Des del principi el plantejament polític és explícit: a la cambra del Capitel·lo hi ha penjat un retrat de Felip V, en l'obra s'introdueixen reflexions de geopolítica que van afectar a la guerra, el Capitel·lo contínuament vol convèncer la dama de passar al bàndol borbònic i li arriba a proposar que encapçali la reconciliació sota el domini del nou rei, propòsit que la dama no està disposada a secundar, ans al contrari, i, en una al·lusió evident, la dama, mentre es despulla i es vesteix, canta *El cant dels ocells* en la versió política que es va fer popular en temps de la guerra. La relació entre Elionor, que és com aquí s'anomena la dama, i el capità està dominada pel conflicte ideològic després de la guerra de Successió.

■ 7 L'abús de poder

En totes les variants de la cançó popular que s'han examinat, es desenvolupen dos assumptes, el segon conseqüència, no necessària però omnipresent, de l'altre. El primer és l'abús de poder o, més ben dit, un doble abús de poder. Apareix sempre, no tan sols en la cançó sinó també en tots els textos d'autor conegut, tant els de Jordi Centelles, Joan Soler i Sans i Josep Maria Muñoz Pujol que s'han deixat de banda per a l'anàlisi específica de les derivacions de la cançó com en els altres. Recordem aquesta part del tòpic: en temps de guerra o en la immediata postguerra, un militar fa valer el poder extraordinari que les circumstàncies bèl·liques o de repressió li proporcionen i obliga una dama a una nit de sexe si vol salvar la vida del seu marit presoner. Encara, quan la dama, habitualment després de consultar el marit, s'hi avé a contraccor, el militar no respecta la paraula donada i fa penjar el marit, primer espectacle que veu la dama quan s'aixeca del llit i mira per la finestra.

Les variacions en la presentació d'aquest abús donen molta informació sobre l'escriptor i l'orientació del text. En un drama que subratlla els elements anecdòtics com *La dama de Reus* de Manuel Rocamora, el capità i la dama no només no són desconeguts sinó que havien mantingut una relació amorosa platònica en l'adolescència i l'abús ve molt condicionat per aquest

anterior. El capità s'irrita quan sap que Marina està casada, l'acusa de traïció per no haver-lo esperat i la vol obtenir sigui com sigui; la Marina es desmaia quan sap que el cap de la tropa és Luis, li explica que l'estimava a ell però la van fer casar per força per refer l'economia de la família i, per acabar-la de fer decidir, li van explicar que el pare de Luis havia abusat de la mare de Marina i l'havia matada. Malgrat que la inclinació amorosa per Luis persisteix, Marina declara que en el present per a ella només compta que el Ramon és el seu marit. A diferència del que s'esdevé en altres textos, en aquest la dama no consulta ni el marit ni ningú altre respecte a la pretensió del capità i l'abús no s'arriba a consumir perquè Luis fa executar el marit i Marina mata Luis sense que entre ells hi hagi relació sexual. D'aquesta manera, el drama salva la vergonyant demanda del marit a la dama i, sobretot, que la relació sexual s'arribi a produir.

Una variació substancial es produeix en la novel·la de Pompeu Gener, perquè el duc havia pretès Anna Maria però ella l'havia rebutjat i havia preferit el baró de Rocafort, amb qui havia viscut feliç fins que l'havien posat a la presó per patriota. La declaració per part del duc que encara estima la dama va acompanyada de l'exigència de sexe i és un frare consultat per la dama, i no el marit, qui li aconsella que cedeixi. Tampoc no veu per la finestra el marit penjat sinó que, amb molta més crueltat, és ella mateixa qui duu al botxí el que pensa que és el perdó però en realitat és l'ordre d'execució. En conseqüència, la crueltat del capità és superior que en la cançó, perquè burla doblement la dama, la viola amb la promesa d'alliberar el marit i no tan sols no ho compleix sinó que l'escarneix convertint-la en portadora de la sentència.

Si sempre es ressalta la bellesa de la dama, en el relat de Víctor Català, Giselda és «tan bella com un matí de primavera i tan malinònica com un capvespre de tardor» (Català, 2019: 208) i el contrast amb el virrei, una «bella animeta de Caïm» (Català, 2019: 207) de malnom Pal de Forca, és brutal. L'amenaça a Giselda no es redueix a la mort del marit sinó que s'adverteix a la dama que, si no accedeix a les condicions del tirà, «demà a punta de jorn farà dur a ton noble marit, missenyor, al mig de la plaça, i li farà cremar els ulls amb un fer roent, li farà arrabassar la llengua per mà de botxí, li farà capolar mans i peus a destraldades i li farà esquarterar els membres per quatre poltres salvatgins» (Català, 2019: 212–213). Quan ella cedeix, li fa apariar la millor cambra de casa de la dama i s'hi encamina «a so t'atabals» per tal que l'escarni sigui «públic i vistent» (Català, 2019: 214). Tan antinatural és la violació que el llit de la dama es personifica i resta «mut d'esbalaïment» (Català, 2019: 215).

En el drama d'Esclasans, Anna Maria al principi es mostra orgullosa del seu llinatge i de les seves idees, exigeix la reparació pública de la fama del marit i declara que no li suplicarà per ell. També aquí el Capitel·lo va estar enamorat d'ella als vint anys i es vol venjar perquè Anna Maria no el va triar a ell. El capità intenta convèncer-la que ella encara l'estima. També aquí el capità explica que té dona i tres fills però que els deixaria per ella i Anna Maria consulta el marit a la presó, en una visita de caires heroics, perquè Anna Maria argumenta que se sotmetrà a l'afront per ell: «Suportaré la bava verinosa | i el contacte carnal del Capitel·lo | per salvar-te d'un cop, espòs de l'ànima» (Esclasans, 1934: 28). Després del sexe, s'estableix un diàleg entre el Capitel·lo i la Dama en què ell, amb ressons maragallians, es justifica dient que no és dolent però no pot evitar fer el mal i ella li replica que li té pietat i fins li proposa concòrdia: ella simularà que ell l'ha respectat i ell aturarà la guerra. Llavors és quan reapareix la cara fosca del capità i confessa que la bondat no li és possible. S'evidencia encara més quan li demana que es quedi amb ell, perquè la seva dona potser morirà. L'ambigüitat amb què el Capitel·lo es refereix a la llibertat del marit es dissipa quan es comprova que Jordi Robert ha estat ajusticiat: llavors es fa evident el sarcasme, només podrà aconseguir la llibertat definitiva que la mort proporciona.

En el drama de Guillem Cabrer, la dama sempre és superior al capità. Sotmesa per la circumstància, Elionor compareix per complir el pacte tan de pressa com sigui possible. És el Capitel·lo qui vol conversar. Li retreu que triés el marit i el rebutgés a ell, intenta desprestigiar el marit subratllant els seus defectes, vol enllaminir Elionor amb la proposta d'encapçalar la reconciliació postbèlica, però ella se li revincla amb l'orgull de qui sap que està per sobre d'un miserable: «De la compassió i de l'amor no vos ne parlaré, però de l'honra vull que sapigieu que no sereu vós qui me la llevareu. Si m'ajeia amb vós per plaer me podríeu dir frívola, però el meu cas és diferent. L'únic camí per arribar a don Jordi és el vostre llit: idò endavant!» (Cabrer, 1981: 90). Contra els intents de convèncer-la, ella es declara enamorada del seu home i austracista convençuda, i quan ell la insulta, Elionor li replica que no aconseguirà humiliar-la perquè sent repugnància pel Capitel·lo. Per tal de fer-ho ben evident, es despulla tot cantant *El cant dels ocells* amb lletra austracista. A l'alba, al Capitel·lo li expressa que desitja que ella conservi un gran record d'aquesta nit però ella li subratlla el menyspreu que per ell sent: es vesteix i s'empolaina amb delectació davant el Capitel·lo perquè hagi de contemplar el desig que sent pel marit. Davant la ira d'Elio-

nor quan veu el marit penjat, ell s'excusa amb l'argument que no podia desobeir ordres de Madrid.

L'obra d'Ambrosi Carrion adquireix una altra dimensió. El Capítol-lo és un home cruel que té el costum de posseir dones mitjançant diners o coacció. El drama comença quan una dona surt del seu dormitori plorant perquè ha hagut de pagar amb el seu cos la llibertat del marit. El capità es vanta de ser un «home de paraula» que no coneix altre déu que la seva voluntat, es manifesta com un nou Serrallonga maragallià:

La llei sóc jo. Tinc dret de mort i vida,
i només poden demanar-me comptes
el rei i Déu. Però el primer està en deute
amb mi, i quant a l'altre, que m'esperí,
que jo trigaré a anar-hi tant com pugui. (Carrion, 2008: 45)

Les intervencions del personatge no fan altra cosa que confirmar la connexió amb els personatges més potents de les «Visions» maragallianes. Ambrosi Carrion havia estat un jove modernista enlluernat pel Maragall més nietzscheà i no se'n va penedir mai, la seva última obra va ser un Comte Arnau. És en Arnau o Serrallonga que s'inspira aquest Capítol-lo orgullós de la seva llibertat: «Les coses | que vull, les prenc, les tinc, després les llenço | i corro en cerca d'altres» (Carrion, 2008: 46–47). Ell mateix es defineix com «Aquell que encar no ha trobat mesura | pel seu desig, ni res que se li negui» (Carrion, 2008: 47). Un heroi pervers, fort, nascut per vèncer, destructor, superior a tots els homes. Sent un menyspreu absolut per la noblesa i l'orgull del seu origen de marginat, «fill de lladre i de gitana», bandoler ell mateix fins que va decidir allistar-se al bàndol dels poderosos i convertir-se en militar. L'atracció pel proscrit ha proporcionat molta literatura des del Romanticisme. D'aquesta amalgama de trets prové la seva actitud tant davant la Dama com davant els pares del marit. Es recrea en la contradicció dels privilegis nobiliaris que reclama el pare del condemnat i li imposa la seva força en temps de guerra. La fortalesa de la dama propicia un xoc d'abast molt superior al de les altres obres. Per altra part, l'actitud miserable del marit, el sogre i la sogra, als quals importa molt poc el destí de la dama, provoca que ella se senti sola i humiliada: «Heu mort en mi totes les coses nobles» (Carrion, 2008: 87). La confluència de la condició del Capítol-lo, que exigeix una autèntica nit d'amor i la solitud existencial de la dama provoca la resolució de la dona, en resposta al Capítol-lo: «Per les set vides | jo et donaré una nit d'amor com altra | no has tingut ni tindràs. Ho juro! Ho juro!» (Carrion, 2008: 88). Amb aquesta

temperatura eròtica acaba el primer acte: la dama ferida pel marit i els sogres trenca la connexió amb la família i, per despit i per orgull de poder mostrar fins a quin punt és una dona poderosa ara que l'han desnonat de les seves seguretats, assegura passió intensa al capità. Abans que la dama arribi a la cambra, sembla que la confiança absoluta del Capitel·lo en ell mateix ha minvat. Malgrat que, per subratllar la seva perversitat, en expressió vulgar, diu que signarà la llibertat «quan hagi cobrat» (Carrion, 2008: 92), no se sent segur, pateix pel seu aspecte, pensa que té «aire d'un lladre de camins» (Carrion, 2008: 92) i, ell, sempre victoriós, es confessa a si mateix: «Em temo | que, avui, seré el vençut» (Carrion, 2008: 93). Si fins aquell moment les dones per a ell només havien estat femelles i li era igual el que diguessin d'ell, ara se sent inferior a la dama i fins i tot gelós perquè pensa que el seu sacrifici indica que ella estima el marit. La dama entra desafiant, amb la declaració que farà tot el que ell li digui, que aquella nit la dama és morta i actuarà com una dona. S'estableix conversa sobre la solitud i el desig i ell expressa que abans la volia humiliar i ara només té un «desig furiós de posseir-vos | en cos i en pensament» (Carrion, 2008: 108). També necessita explicar la seva història, d'alguna manera justificar-se i tenir companyia i és llavors que, tot i que encara la Dama defensa que la seva causa –suposem que la dels catalans a la guerra– és justa, tot canvia de manera sobtada i radical. Quan el Capitel·lo, encisat per la Dama, li diu que si ell estimés i fos estimat, abans de permetre que un altre la tingués, la mataria, ella –en el que interpretem com un embat de l'orgull de la Dama– declara que no voldrà el perdó del seu marit i explica que si ha anat a la cambra del Capitel·lo és perquè està sola, abandonada de tothom i reconeix que ell li despulla l'ànima. A partir d'aquí, tot es precipita perquè el Capitel·lo ja no és una bèstia sense escrúpols però, sobretot, perquè la Dama ha trencat amb el passat i sent un desig autèntic pel capità: «Beseu-me altra vegada, | no amb els llavis, sinó amb les dents: deixeu-me | la boca en sang, feu-me malbé en l'estreta... | Que en el dolor tot pensament s'ofegui» (Carrion, 2008: 115). El determini d'aquesta dama és substancialment diferent del de les altres, i l'hem d'examinar en el context en què està inscrit.

■ 8 La decisió de la dama

Aquest tòpic es diferencia del de Lucrecia sobretot en el desenllaç. Després de la violació, Lucrecia se suïcida i, en la versió de Joan Ramis, ho fa tant per la humiliació personal que ha patit com perquè la seva mort serveixi d'exemple, publiciti l'abús i promogui la rebel·lió que acabi amb la tirania.

S'ha de considerar que el Capitel·lo, en totes les versions, és un capità, comandant, virrei o jutge esdevingut totpoderós per circumstàncies especials que li permeten perpetrar l'abús però no és la màxima autoritat, per això en la línia Centelles, Soler i Sans, Muñoz Pujol es recorre a l'autoritat del rei, que administra justícia, i aquest és l'element central per a Centelles, que té interès a mostrar l'elegància, la liberalitat i el rigor d'Alfons el Magnànim. Ja veurem que una part d'això apareix a l'obra d'Agustí Esclasans, però *a posteriori*, després de l'acció de la dama.

Perquè la dama de Reus és un personatge extraordinàriament modern que respon a la perfecció al model del que el feminisme actual anomena «la dona empoderada», la que, quan és víctima d'una injustícia, no es conforma amb el plany ni s'autoimmola com a exemple sinó que passa a l'acció i, si no troba justícia enlloc més, executa ella mateixa el delinqüent. Resulta interessant, en qualsevol de les interpretacions que li atribuïm, el títol «La dama implacable» de la versió del *Romançerillo*. El fet és que la dama es venja i no immediatament, a cop calent, sinó que, segons les versions, es fa soldat per tenir l'ocasió d'arribar fins al capità o, simplement, l'espera a la sortida de missa per apunyal·lar-lo o disparar-li fins que mor.

És així en totes les versions que examinem de la cançó. En l'obra de Manuel Rocamora, tot i que no s'arriba a produir la violació, la Marina mata el capità amb un punyal. En l'agonia, el capità té la malícia de cridar que ell té l'honra de la dona i ella replica que menteix, que ella és honrada. El desenllaç és molt més sofisticat en la novel·la de Pompeu Gener. En el setge a què els catalans, comandats pel francès Condé, sotmeten la Lleida ocupada pels castellans, compareix un capità de miquelets negres jove i distingit, amb fama de terrible, que exposa que vol ser el primer en l'assalt, al so d'una orquestra que toqui una sarabanda. Malgrat que l'intent d'incursió és rebutjat, els miquelets aconsegueixen entrar a la ciutat, s'estableix una batalla cos a cos en una església i el capità de miquelets negres mata, i els seus homes trossegen, el duc de Leganès. Quan Condé, irritat perquè no s'han respectat les seves ordres, vol matar el jove capità de miquelets, ell es treu el casc i es descobreix que és la dama de Reus:

Jo no soc un cavaller, ni tampoc un canalla, ni tan sols un home: jo no soc més que una dona desgraciada, a la qual aquest malvat duc li havia fet executar el marit després d'haver abusat d'ella. El miserable em va fer portar a mi mateixa l'ordre de la seva mort, dient-me que era una ordre de llibertat la que em donava. Vaig jurar a Déu que em venjaria, i m'he venjat. Heus aquí per què he fet la guerra. Ara, que ja he aconseguit el que volia, us dono l'espasa, i amb ella les meves companyies, i em vaig a tancar a una convent per fer penitència dels meus pecats i pregar a Déu per l'ànima del meu marit,

per la llibertat de Catalunya i pel bon èxit de les empreses de Vostra Altesa. (Gener, 1987: 62)

Gener és qui desenvolupa de manera més àmplia el tòpic de la dona que va a la guerra, present en algunes versions de la cançó i assumpte central d'altres com «Donzella qui va a la guerra» (Aguiló, 1893: 205–214). En aquest punt, agafa relleu el transvestisme, per la necessitat de la dona de fer-se passar per home, i els conflictes que això provoca. Víctor Català no entra en tants de detalls però sí que presenta un gentil cavaller d'ulls dolços amarats de tristesa que es fa passar per un noble estranger que ha vingut a servir el rei i que mata el virrei. El final recull el cerimonial d'algunes versions de la cançó: ella li clava el punyal tres vegades i ell la reconeix; a la primera punyalada, li demana pietat i la resposta d'ella també és «La que de mi tingueres, el felló assassí» (Català, 2019: 218). La satisfacció del patge vell de la dama, que «somriu de viva joia» (Català, 2019: 218), certifica que s'ha fet justícia. La resolució és força més complexa en el drama d'Esclasons, perquè la venjança adquireix un caràcter col·lectiu i patriòtic. Els segadors apedreguen les cases dels afins al Capitel·lo, se suscita una revolta i a Anna Maria, per boca d'un segador, se li reconeix el dret d'executar la revenja. Ella, tanmateix, confia en el rei, el qual té por i la decep quan li contesta que l'autoritat del rei és la llei i que el Capitel·lo ha actuat de manera correcta castigant el cabdill de la revolta. També aquí és ella mateixa qui ha de clavar tres punyalades al violador i perjur.

En el drama de Guillem Cabrer, el camí de la venjança ve assenyalat pel mateix Capitel·lo, que insisteix contínuament a la dama que s'ha d'amansir i que ha de simular. La dama, en efecte, fa veure que en realitat ha comparegut a la cambra per fam de mascle després de set anys d'abstinència, que sempre l'ha estimat i l'estima ara, que serà una amistançada dòcil i fidel i, entre carícies, li lliga les mans, li pren la pistola i el mata, amb la mateixa resposta que a la cançó quan ell demana clemència: «Pietat? La mateix que vós tenguéreu amb el meu home!» (Cabrer, 1981: 125).

També en el desenllaç, la peça d'Ambrosi Carrion mereix un gran punt i a part. A l'alba, la dama no vol que el Capitel·lo la deixi i el diàleg és d'enamorats apassionadíssims. Ella li diu: «M'has tornat una altra» (Carrion, 2008: 138) i ell s'expressa en els mateixos termes quan es presenta com «Un home bo i dolent, que entre els teus braços | s'ha alliberat, mal fos per una sola | nit, i ha obtingut també l'alliberar-te» (Carrion, 2008: 141). Ella no pot tornar al passat, menysprea el perdó del marit i dels sogres: «la dona que has fet néixer ha mort la Dama» (Carrion, 2008: 141). La seva solitud

s'incrementa quan sap que el marit és mort i encara més quan els sogres li donen la culpa i la voldrien matar. Llavors ella maleeix el Capitel·lo. En el tercer acte, al port, a la nau que ha de dur el Capitel·lo a Amèrica, ell es mostra tan nietzscheà com al principi, espera la dama i la tindrà: «El Capitel·lo | soc més que mai. Mal pesi a cel i terra, | tindrè el que vull» (Carrion, 2008: 168). La dama està disposada a venjar-se del que considera una burla pel perjuri del capità i intenta fer explotar el vaixell, però és descoberta. Quan la duen en presència del Capitel·lo, repeteix que la Dama, «l'ànima encesa d'una terra | en revolta» (Carrion, 2008: 174), és morta, però li retreu que, amb la mort del marit, l'ha tractada com una puta. Ell li expressa que només viu per a ella i que la mort del marit era imprescindible: «Duies l'esclavatge | del marit, de la terra i de la causa. | Prenent la terra, destruint la causa | i matant-te el marit jo et feia lliure» (Carrion, 2008: 181). L'exiliat Carrion justifica l'ocupació de la terra i la destrucció de la causa per un objectiu que considera superior: l'amor sense obstacles. La dama s'hi lliura amb la compleció d'uns versos anteriors: «La Dama és morta | però la dona és nada» (Carrion, 2008: 183). A partir d'aquí, l'ànsia d'infinít propia dels herois maragallians que no admeten cap mena de fre ni d'obstacle és la que regeix. En les exhortacions del Capitel·lo:

Deixa la terra vella amb tots els seus dols i prejudicis,
amb totes les rancúnies i misèries.
Anem a terra sense llei per fer-hi
la nostra.
[...]
Alliberats de tot. I si ve un dia
en què sentim un jou vingut dels homes,
obrirem un camí en la selva verge
i ens perdrem en ell. Només nosaltres.
endavant, endavant! (Carrion, 2008: 190)

La rèplica de la dama és definitiva: «I sempre, sempre | seguint el sol, fins a fer-lo nostre» (Carrion, 2008: 190). Un final en què la nau parteix, no tan diferent del de *Terra baixa* però passant per Maragall i Nietzsche.

■ 9 Actualitat del tòpic

En una mica més d'un segle des de la primera publicació de la cançó, el tòpic ha fet fortuna i ha adquirit matisos suficients per certificar que ha arrelat amb prou força per treure brots nous, no simples repeticions d'un

tema, tal com Josep Maria de Sagarra reclamava que s'esdevingués amb les derivacions d'una altra cançó:

jo crec que els elements suggestius de la cançó popular són tan forts, i tan densa la humanitat d'aquests elements, que és gairebé un deure de tots els poetes del nostre país aportar la visió pròpia de la figura llegendària, no en el sentit d'una emulació de plomes, sinó en el sentit de fer important la tragèdia del Comte Arnau, de donar-li tot el relleu i l'atenció que mereix. (Sagarra, 1994: 11)

Sagarra encara argumentava que el d'Arnau és un mite català i que són els catalans els que han de tenir l'ambició de convertir-lo en universal. No podem afirmar que *La dama de Reus* sigui una cançó només catalana —les semblances amb *La Bella Cecilia* italiana no són només circumstancials— però es pot assegurar que el tema és universal, ho certifica tanta literatura il·lustre de molts països que el desenvolupa. Si les variants de la cançó mantenen un relat central fix i identificable però incorporen diferències notables, les reelaboracions per part d'escriptors coneguts n'enriqueixen i n'eixamplen la interpretació, d'acord amb l'estètica de cada peça i la personalitat de cada escriptor. El romanticisme tardà de Manuel Rocamora s'acorda amb les exigències de l'espectador del teatre Romea; el catalanisme federal de Pompeu Gener exalta la mitologia republicana de la guerra dels Segadors; el geni narratiu de Víctor Català abandona per una ocasió les cruces de la ruralia del seu temps i adopta un registre mític; Agustí Esclasans hi aplica un formalisme obsessiu i la simbologia de l'independentisme; Ambrosi Carrion, en una agosarada i magnífica reescriptura, li imprimeix una derivació llibertària impensada; Guillem Cabrer hi incorpora la nova relació entre gèneres derivada del Maig francès. S'ha demostrat que el tòpic és flexible, adaptable, a partir d'una estructura permanent.

La darrera conclusió que en podem extreure és que el tòpic permet una adaptació indiscutible al context actual, quan la concepció sobre les dones, les relacions sexuals i els conflictes per abús de poder ha adquirit una nova dimensió. Una dona és forçada per un militar que abusa del seu poder en temps de guerra o de repressió i ella, que no ho pot impedir, es revenja. No, com en el bloc literari que hem deixat de banda, amb la intervenció de l'autoritat superior, el rei, sinó ella mateixa, amb el punyal o amb la pistola. Encara més, però, aquestes dames venjatives evolucionen en el motiu de la revenja: cada vegada és menys l'honor —l'honra del barroc espanyol—, que en algunes de les peces més acostades a l'actualitat ja s'especifica que l'abusador no té capacitat de prendre-li, i cada vegada més és l'abús de poder i la violació de la voluntat de la dona. Totes les dames són dones «empodera-

des» però cada vegada la seva determinació es fonamenta més en la concepció de la dignitat femenina i la valoració de la seva voluntat. La dama d'Ambrosi Carrion va més enllà, és capaç de superar aquest aspecte del tòpic per abandonar el seu món i llançar-se a l'aventura, en l'aplicació dels famosos versos maragallians, «no s'acaba el teu viatge, | no s'acabarà mai més», i convertir-se en la màxima expressió de la dona amb poder de decidir sobre ella mateixa i d'exercir, fins a l'extrem que determini, la seva llibertat. ■

■ Referències bibliogràfiques

- Aguiló, Marià (1893): *Romancer popular de la terra catalana. Cançons feudals i cavalleresques*, Barcelona: Llibreria d'Àlvar Verdaguer.
- Ayats, Jaume (2019): «Cançons per construir la història d'un país», a: Sunyer, Magí (coord.): *Aureli Capmany*, Tarragona: Publicacions URV, 11–21.
- Batlle, Carles (2008): «Xantatge, sacrifici, traïció i venjança, el combinat infal·lible de “La Dama de Reus”», a Carrion, 19–31.
- Briz, Francesc Pelai (1866): *Cançons de la terra. Cants populars catalans*, 1, Barcelona: Llibreteria d'E. Ferrando Roca.
- Cabrer, Guillem (1981): *Teatre. Les roselles dinen no. El Capitel·lo. Monòlegs*, Palma de Mallorca: Editorial Moll.
- Capmany, Aureli (1907): *Cançoner popular*, Barcelona: J. Horta, impressor.
- Carrion, Ambrosi (2008): *La Dama de Reus*, Barcelona: Proa.
- Castellanos, Jordi (2008): «Ambrosi Carrion, un dramaturg infatigable», a Carrion, 9–17.
- Català, Víctor (2019): «Giselda», a: *id.: Tots els contes*, 3, Barcelona: Club editor, 207–218.
- Duran, Eulàlia (1987): «Dues novel·les desconegudes del canonge valencià Jordi Centelles (vers el 1500)», *Els Marges* 36, 21–38.
- Gallén, Enric (1989): «Pròleg», a Muñoz Pujol, 7–10.
- Gener, Pompeu (1987): *Anna Maria i L'abadessa i l'hostalera*, Barcelona: Curial Edicions catalanes.
- Hernàndez Sanz, Francesc (1987): «Sapphira (1.931)», a: *Cultura i societat a Menorca (II)*. Edició a cura de Josefina Salord Ripoll, Maó: Institut Menorquí d'Estudis, 299–307.

- Milà i Fontanals, Manuel (1853): *Observaciones sobre la poesía popular con muestras de romances catalanes inéditos*, Barcelona: Imprenta de Narciso Ramírez.
- (1882): *Romancerillo catalán. Canciones tradicionales*. Segona edició refosa i augmentada, Barcelona: Librería de Álvaro Verdaguer.
- Muñoz Pujol, Josep Maria (1989): *Alfons Quart*, València: Tres i Quatre.
- Oriol, Carme (2004): «El folklore en la literatura: un model d'anàlisi aplicat a l'obra de Víctor Català», a: Sunyer, Magí / Pujadas, Roser / Poy, Pere (eds.): *Literatura i identitats*, Valls: Cossetània, 37–58.
- Rocamora, Manuel (1894): *La dama de Reus. Drama en prosa dividit en tres actes*, Barcelona: Biblioteca de Lo Teatro Regional.
- Sagarra, Josep Maria de (1994): *El Comte Arnau*. Edició crítica a cura de Narcís Garolera, València: Eliseu Climent editor.
- Sunyer, Magí (2006): *Els mites nacionals catalans*, Vic: Eumo.

- Magí Sunyer, Universitat Rovira i Virgili, Departament de Filologia Catalana, Avinguda Catalunya 35, E-43002 Tarragona, <magi.sunyer@urv.cat>, ORCID: 0000-0003-1966-060X.