



MERCEDES CONDE PONS

Directora de la *Revista Musical Catalana*

ACOTACIONS PER A UNA ESTÈTICA DE LA MÚSICA EN EL PENSAMENT DE JOAN MARAGALL

Resum:

Aquest article proposa una aproximació a una estètica musical de Joan Maragall, partint de l'estudi de les fonts –la seva obra literària i els autors i pensadors que van influir en el seu pensament– i des de la contextualització del poeta en el seu període històric i artístic. Entenent que Joan Maragall és fill de la seva època –en el sentit més ampli de la paraula– es dedueixen els «temes» al voltant dels quals pivota la seva estètica musical, que encara no ha estat teoritzada, sinó simplement suggerida. El drama musical, la música pura, el nacionalisme, la relació entre la poesia (la paraula viva) i la música, i la música i l'espiritualitat, són els eixos sobre els quals se sosté un pensament que va més enllà dels límits de la teoria de l'art, i que s'endinsa en l'àmbit de l'ètica.

Paraules clau: estètica — música — estètica musical — nacionalisme — espiritualitat — poesia — drama musical — música pura — Don Giovanni — Mozart

Abstract:

This paper proposes an approach to Maragall's musical aesthetics, based on the study of his literary sources, and the authors and thinkers that influenced his thinking, and from the context of the poet in its artistic and historic period. Understanding that Maragall is a son of his time, in the broadest sense of the word, we can deduct the "issues" around which revolves his musical aesthetic, which have not yet been theorized, but simply suggested. The musical drama, pure music, nationalism, the relationship between poetry ("paraula viva") and music, and music and spirituality, are the foundations on which argues that thinking, which goes beyond the limits of art theory, but goes into the realm of ethics.

Key words: aesthetics — music — musical aesthetic — nationalism — spirituality — Poetry — musical drama — Pure Music — Don Giovanni — Mozart

Una revisió de l'índex de textos de Joan Maragall¹ posa en evidència que estem davant d'un home profundament inquiet, tal vegada inconformista, però, i per sobre de tot, molt actiu en el pla intel·lectual. És normal, doncs, que estigués influït per les tendències estètiques del moment, tant les que donaven fruit a la seva terra –el modernisme, el wagnerisme i, en contraposició, la tendència en favor de la «música pura»– com les que havien germinat a Europa unes dècades abans, moltes d'elles ferment de les tendències que passarien després per Catalunya.

¹ J. MARAGALL, *Obres Completes*, vol. I i II, Barcelona, Selecta, 1981. D'ara endavant les citarem amb l'acrònim OC seguit del número del volum i de la indicació de pàgina.

D'altra banda, Maragall era un melòman actiu. Era assidu no només a les representacions operístiques que tenien lloc al Gran Teatre del Liceu, al Teatre Líric o al Teatre Principal, sinó també, en els darrers anys de la seva vida, als concerts de música simfònica, coral i de cambra que acollia el Palau de la Música Catalana, inaugurat l'any 1907. També apreciava la intimitat de la música feta a casa –com a intèrpret gaudia de les tertúlies i vetllades entre amics al voltant d'un piano– i freqüentava els cercles musicals i intel·lectuals del moment, com ho evidencia la seva vinculació al grup dels «Paqueños», fervents modernistes entre els quals hi havia el compositor i pianista Enric Granados. A això, cal afegir-hi la seva inquietud pels temes essencials de la condició humana: l'espiritualitat, la religió, el nacionalisme, l'art, la llengua, la filosofia...

En un passat recent, em vaig dedicar a analitzar el pensament musical de Joan Maragall,² centrant l'atenció en aquells aspectes que constitueixen una estètica de la música que cal entendre, naturalment, des de la perspectiva catalana –en el context d'un modernisme especialment florent en el conjunt de les arts–, però també des de la perspectiva d'un escriptor amb un pensament que beu, sobretot, de les fonts europees més influents en l'àmbit de la teoria i la història de l'art. Un exemple concret d'aquest horitzó internacional és l'assimilació que el poeta de Sant Gervasi fa del concepte nord-europeu de «música pura», i que posà de manifest en la seva conferència «El drama musical de Mozart» a l'Associació Wagneriana, l'any 1905: les idees de Joan Maragall al voltant de la música marquen una línia que relliga conceptes estudiats i tractats arreu d'Europa amb una visió localista, i, cosa encara més important, plantegen propostes noves tot vinculant aspectes aparentment irreconciliables com ara els de drama musical i de música pura. El treball serví, en definitiva, per establir les premisses teòriques d'una estètica musical pròpia del poeta barceloní, a través de la qual pretenia entendre també un moment cabdal en la història de la música a Catalunya, de la Renaixença al Noucentisme, passant, naturalment, pel Modernisme.

L'estètica musical de Maragall existeix com una suma de valors que podríem classificar en les següents categories temàtiques: el drama musical, la música pura, el nacionalisme musical, la relació entre la poesia (paraula) i la música, i entre la música i l'espiritualitat.

Una revisió dels seus textos permet observar que, si bé la música no ocupa un lloc destacat en la classificació temàtica, els articles i poemes dedicats a aquesta qüestió, així com les traduccions d'òperes i *Lieder* alemanys, ens donen molta més informació sobre la seva posició estètica que no pas el gruix d'articles o poemes sobre temàtiques diverses que omplen el seu extens corpus.

2 El juliol de 2011 vaig presentar el treball de recerca «Joan Maragall i la música: elements per a una definició estètica», fruit de l'estudi portat a terme en el marc del màster d'«Estudis Avançats en Història de l'Art» de la Universitat de Barcelona.



Com a intel·lectual, Maragall participava de la vida cultural del moment i no ha de resultar estrany que fos l'escollit per escriure la lletra de l'himne d'un llavors encara jove Orfeó Català, «El cant de la senyera», el qual, amb música de Lluís Millet, és avui dia «l'altre» himne de Catalunya.³ L'esperit i l'ideari que es desprenen d'aquest himne tenen vinculació directa amb un particular sentiment patriòtic, deutor del nacionalisme germànic –tampoc no és gratuït que Maragall traduís el «Cant de Joia» de Schiller amb què es clou la Novena Simfonia de Beethoven–, amb aquell esperit del *Volk* –element romàntic sobre el qual va dissertar en articles i discursos com ara el dedicat a l'Agrupació Regionalista de Terrassa (1904)– que lliga també amb allò expressat en articles com «Elogi de la dansa» (1907) i que s'oposa al sentiment que li suggereixen gèneres com la sarsuela («La sardana y el género chico» de 1905 i «La independència de Catalunya», de 1895) o la música que produeixen instruments com el manubri («Música amb màquina», de 1905).⁴ A més a més, Maragall no amaga la seva decepció davant d'obres fallides en el context de creació d'un drama modern català (o espanyol, segons es refereix a l'article en qüestió), com és el cas de la seva profunda reflexió crítica després de l'estrena de l'òpera de Felip Pedrell («El nacionalismo de *Los Pirineos*» de 1902), alhora que no dubtà a reivindicar obres que sí responien a un principi de revolució musical nacional (per exemple, a «Vicente Cuyás y *La Fattu[c]hiera*» de 1899).⁵ A banda d'això, el poeta cita els seus quatre compositors favorits en una carta adreçada a Antoni Roura el 18 de febrer de 1890: els «indiscutibles» són Bach, Haydn, Mozart i Beethoven. Tots germànics.

També en l'àmbit de les traduccions, Maragall mostrà la seva afinitat amb el món germànic i, especialment, amb el romanticisme musical. Més enllà de la passió per Goethe i l'interès per Nietzsche, també traduí *Lieder* (cançons amb música de Brahms o Schubert) amb textos de poetes romàntics com ara Eichendorff, el mateix Goethe, Heine, Reinick, Schiller i Rückert; fragments del *Parsifal* i tot el *Tristany i Isolda* de Richard Wagner (en col·laboració amb el mestre Antoni Ribera); i el *Hänsel und Gretel* d'Engelbert Humperdinck –sense oblidar la versió que va fer de l'*Enric d'Ofterdingen*, de Novalis, que tant va influir en el seu imaginari.

En un context més ampli cal situar algun text en prosa en què Maragall fa referència a la relació entre la música i l'espiritualitat («La música y el alma» i «La Sonata de Beethoven»),⁶ així com algun poema que és inspirat per un esdeveniment («Havent sentit Beethoven per Miecio Morzowzky, infant»)⁷ o per un fet que es va produir durant una actuació («Paternal»).

3 L'Orfeó Català va néixer l'any 1891, fundat per Lluís Millet i Amadeu Vives. El seu himne glossa les virtuts de la bandera, nació i llengua catalanes, amb la qual cosa el poble català s'hi identifica estretament. L'Orfeó Català és un dels símbols del Modernisme: ho és pel caràcter associacionista de l'agrupació, que té com a valors la defensa de la llengua i el patrimoni musical català, i per un marcat caràcter social que aglutina «els catalans» en el concepte de nació, sobretot en la dimensió cultural. Al seu entorn es construeix un dels bastions del modernisme arquitectònic més cèlebre i genuí que encara es conserva: el Palau de la Música Catalana. Si hom para atenció a alguns dels trets que llueix el Palau, no només a la façana –amb una al·legoria a Sant Jordi i els bustos dels compositors més apreciats del moment, entre els quals apareix Wagner, però no Mozart–, sinó també a l'escenari –un bust de Beethoven i una al·legoria de la Cavalcada de les Valquíries en inequívoca referència novament a Wagner–, entendrà fàcilment el sentit d'aquest nacionalisme català que Maragall, malgrat algunes prevencions, no defuig.

4 Respectivament: OC I, p. 792-794; OC I, p. 681 i sg.; OC II, p. 696-698; OC I, p. 739 i seg.; OC I, p. 696-697.

5 OC II, p. 171-173 i OC II, p. 98-100.

6 OC II, p. 154-156 i OC II, p. 710-712;

7 OC II, p. 154-156 i OC II, p. 710-712; OC I, p. 163; OC I, p. 90.

I, evidentment, també és convenient destacar aquells poemes que han inspirat músics com Joaquim Zamacois, Eduard Toldrà, Lluís Millet, Manuel Blancafort, Antoni Massana, Miquel Ortega, Miquel Querol o Leonora Milà.⁸ Estem parlant de «Romança sense paraules», «Pirinenca», «Festeig», «Els núvols de Nadal», «Corpus», «Acabada la pluja de la tarda», «La ginesta», «Haidé», «Vistes al mar», «Altres vistes al mar», «Cant espiritual» o «Excèlsior».

Menció a banda mereix el Comte Arnau, basat en el personatge de llegenda, heroi fàustic i donjoanesc, el qual, després de passar per les mans, la ment i l'esperit del poeta, pujà un nou estadi en l'Olimp català. Maragall va tractar la història del comte en tres poemes que no es van escriure ni publicar contemporàniament, però que ocuparen els deu darrers anys de la seva vida: «El Comte Arnau» (*Visions & Cants*, 1900), més tard «L'ànima», «La cançó del Comte Arnau» i «Escòlium» (*Enllà*, 1906) i «La fi del Comte Arnau» (*Seqüències*, 1911).⁹ En el context d'una aproximació a l'obra de Joan Maragall des de l'òrbita musical, la llegenda del Comte Arnau pren relleu per dos motius cabdals. El primer i més obvi és, sens dubte, la transformació d'aquest conjunt de poemes en un «Festival líric» —en referència a l'apel·latiu creat per Richard Wagner en el context del seu concepte d'obra d'art total (*Gesamtkunstwerk*)— amb música de Felip Pedrell. Un treball que es pot resseguir al llarg de l'intercanvi epistolar entre tots dos autors i del qual es poden deduir no pocs pensaments de Maragall respecte de la música: finalment, el projecte no arribà a bon port, malgrat les ambicions que també contemplaven la inclusió de l'escenografia d'Antoni Gaudí. El segon, que tot i no ser tan obvi potser és encara més important per una definició de l'estètica musical maragalliana, és el tractament amb què el poeta s'aproxima al personatge de l'Arnau en les seves poesies. El comte pren cos i ànima en els seus versos, i es revela en molts aspectes com un *alter ego* de dos personatges centrals en el romanticisme europeu: Faust i Don Joan. Sabem que Maragall va estudiar a fons el *Faust* de Goethe, i el va traduir parcialment al català i al castellà, i que el *Don Giovanni* de Mozart va ser el ressort que activà la seva principal teoria estètica musical. El que ens suggereix aquesta darrera afirmació és l'aproximació al text fonamental en què Maragall tracta el tema de la música des d'una perspectiva més personal i implicada. Estem parlant d'«El drama musical de Mozart»,¹⁰ conferència que va pronunciar el 8 de febrer de 1905 a la seu de l'Associació Wagneriana i en la qual posa en dubte les capacitats de Richard Wagner d'haver aconseguit crear el *Gesamtkunstwerk* en els seus drames musicals.¹¹ Maragall argumenta que l'autèntic drama musical es troba en el *Don Giovanni*, i ho fa tot relacionant la seva teoria amb un concepte, el de música pura, que Eduard Hanslick havia elaborat a bastament en la seva obra *Sobre la bellesa musical* de 1854, i

8 Sobre aquest aspecte, que donaria lloc a un treball independent, s'han publicat alguns articles que apunten uns primers recomptes i classificacions del catàleg d'obres inspirades en poemes de Joan Maragall; vg., per exemple, Francesc CORTÉS, «Joan Maragall, una poesia feta música», *Revista Musical Catalana*, núm. 314, desembre 2010, p. 30-33 i Manel CABERO, «Paraules sense romança. Joan Maragall des de l'òptica de la cançó per a veu i piano», *Revista Musical Catalana*, núm. 323, setembre-octubre 2011, p. 50-51.

9 Sobre el Comte Arnau hi ha nombroses contribucions realitzades des de punts de vista ben diversos. Aquí hem fet servir com a referència el breu però concís estudi realitzat per Lluís Quintana i Jaume Radigales que inclou un article introductori, del primer estudiós, sobre el context que envolta la composició del poema de Maragall («Joan Maragall i el mite del comte Arnau»), i un altre article («La relació epistolar entre Joan Maragall i Felip Pedrell a l'entorn d'*El comte Arnau*»), signat pel segon autor, en què s'estudia la gestació de l'avortat «Festival líric» sobre el mite català; vg. Lluís QUINTANA TRIAS, Jaume RADIGALES, «Joan Maragall i el Comte Arnau», *Quaderns de la Fundació Joan Maragall*, núm. 38, 1997.

10 OC I, p. 793-800.

11 Maragall també qüestiona l'eficàcia de Wagner en l'aplicació de la seva teoria a l'article «Assaig de crítica» (OC I, p. 842).



Søren Kierkegaard a «Los estados eróticos inmediatos, o El erotismo musical» (1843).¹² Tanmateix, no fa mai referència directa a l'impulsor del concepte: si coneixia l'obra de Wagner i les seves idees, com és possible que no conegués l'obra d'Eduard Hanslick?

Com hem vist, amb un repàs sumari als textos del poeta que tracten sobre música, ja es poden destriar els tres temes que es relacionen i complementen per conformar el seu pensament estètic musical: la postura estètica de Maragall a favor del *Don Giovanni* de Mozart enfront dels wagnerians defensors de la *Gesamtkunstwerk* de Wagner; l'espiritualitat que amara tota l'obra de Maragall i en especial la de temàtica musical; i la voluntat de redempció del personatge llegendari del Comte Arnau.

D'entrada, a «El drama musical de Mozart», no només s'hi exposa una idea revolucionària, que serà la que posarà en alerta la comunitat wagneriana de Catalunya, sinó també la perspectiva i defensa de la música pura, tot i que Maragall no la reivindica d'una manera explícita. La idea revolucionària a la qual fem referència no és altra que la que dóna títol a la conferència; és a dir, l'agosarada sentència amb què Maragall afirma que el veritable drama musical que defensava Richard Wagner no es troba en les òperes d'aquest compositor, sinó en el *Don Giovanni*:

Wagner fou ensems un gran home de teatre i, conscient de la mena d'acció d'ambient, de moviment escènic, de qualitat dels personatges i dels sentiments que al drama musical millor convenien, creà aquest admirable teatre, l'ànima del qual és la música; perquè en ell no és la invenció escènica dramàtica la que inspira la composició musical, sinó que més aviat sembla que la composició musical simfònicament concebuda evoqui l'aparició, la veu dels llocs, de les escenes i dels personatges; i aquest és per a mi el pregon sentit de la denominació de drama musical: és a dir, que el drama naix en la música i consisteix essencialment en ella. [...] Mes l'exemple característic de la transfiguració que us he dit de la paraula per la música, no és pas en Wagner que jo el trobo; em cal la santa inconsciència de l'atzar en l'encontre dels dos elements. I tot això ho trobo jo realitzat i conduït a totes les seves conseqüències, ho trobo exemplaríssim, en el *Don Joan* de Mozart.¹³

Així, doncs, no tan sols posa en qüestió el talent artístic de Richard Wagner, per molt que de les seves paraules es vulgui deduir el contrari, sinó que, a més, matisa la seva concepció sobre el drama musical, que té com a objecte assolir el *Gesamtkunstwerk*, tot redirigint-ne la idea bàsica cap al principi de música pura. Tanmateix, Maragall justifica la seva crítica en base a la potència dramàtica que conté la música i no tant per la suma d'aspectes artístics que aquesta engloba. Una posició que els membres de l'Associació Wagneriana no van encaixar bé, i que Miquel Domènech i Español es va apressar a refutar

¹² Eduard HANSLICK, *Sobre la bellesa musical. Una contribució a la revisió de l'estètica de la música*, trad. d'Ariadna Soler i Subils, Vic, Papers amb Accent, 2010; Søren KIERKEGAARD, «Los estadios eróticos inmediatos, o El erotismo musical», dins ID., *O lo uno o lo otro. Un fragmento de vida*, trad. de Darío González i Begonya Sáez, Madrid, Trotta, 2006.

¹³ OC I, p. 793-800.

no només defensant la idea original d'obra d'art total, sinó també establint una comparació entre el *Don Giovanni* i els drames musicals de Wagner i manifestant la inferioritat del primer respecte dels segons:

El *Don Joan* de Mozart se troba gairebé al començament de l'evolució de la música y del drama; l'obra de Wagner se troba al final. Aquesta es la diferencia qui va entre les dues menes de drama y de música. Si Mozart pot comparar-se, com deia'l senyor Maragall, ab comparació bellíssima, al tendre nin [...]; Wagner és l'home encarregat d'una missió extraordinaria y gran pera l'humanitat.¹⁴

En qualsevol cas, la posició que té Maragall davant de Wagner resulta curiosa, atesa la particular filiació entre el modernisme català i el wagnerisme. No és que Maragall en rebutgés la música, però la seva independència de criteri no el fa posicionar-se ni a favor de l'alemany ni a favor de l'òpera italiana; i, en canvi, defensa un compositor com Mozart que, en el seu temps, no era ni de bon tros valorat com ho és ara.¹⁵

D'altra banda, a *El pensament de Joan Maragall*, Eugenio Trías deixa clars els elements bàsics de la ideologia, moral, ètica i estètica maragalliana, i parla de l'amor com a «derivació alhora que principi de la seva teoria estètica».¹⁶ I és aquest amor el que comporta la voluntat d'ésser, la pulsio de vida; en fi, l'espontaneïtat que incita Mozart a escriure i crear el seu *Don Giovanni*, fent d'ell el personatge encisador que en derivà. Maragall és, segons Trías, un optimista per naturalesa, incapaç de creure en el mal: per això «exculpa» d'alguna manera –com ho fa Mozart amb la seva música– Don Joan, dient d'ell que «és un infant». Per això també l'obsessió per aconseguir la salvació i expiació del comte Arnau, la mateixa potser que va empenyer Goethe a buscar la redempció de Faust per la via de l'amor d'una jove pura d'esperit com Margarida.¹⁷ El personatge de Don Joan que es descriu a «El drama musical de Mozart» té moltes afinitats amb l'Arnau, del qual el poeta va fer un retrat meravellós i que, juntament amb Pedrell, va intentar convertir en drama musical. Dos personatges que, afegits al Faust de Goethe són la tríada perfecta del que podríem anomenar com a «mite de l'home». És l'home que vol transgredir la seva pròpia condició (mortal) en pro de la llibertat, però precisament aquesta transgressió –que implica també la transgressió dels valors i de les convencions socials– serà la causa de la seva condemna, de la qual només es podrà redimir, en el cas de Goethe i Maragall, a través de la voluntat d'una dona jove i, concretament en el text del poeta català, a través del cant –és a dir, de la música– d'una veu de dona pura. La fascinació de Maragall pel mite del comte Arnau és conseqüència d'una ètica predisposada cap a la música, i al mateix temps troba en el *Don Joan* de Da Ponte-Mozart i el *Faust* de Goethe dos models per al seu ideal estètic.

14 Miquel DOMÈNECH I ESPAÑOL, «El *Don Joan* de Mozart y el drama musical de Wagner», dins *Associació Wagneriana: Conferències*, Barcelona, Fidel Giró, 1908, p. 268-269.

15 Fins ara s'ha investigat tan sols la recepció operística de Mozart a Barcelona; vg. Jaume RADIGALES, *Mozart a Barcelona. Recepció operística (1798-2006)*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2006.

16 Eugenio TRÍAS, *El pensament de Joan Maragall*, trad. de Jordi Maragall, Barcelona, Eds. 62, 1982, p. 72.

17 Richard Wagner va recórrer a aquest prototipus fàustic de l'home eternament condemnat, i redimit, finalment, per l'amor en diverses ocasions. El trobem en l'òpera *L'Holandès errant*, però també en *Tannhäuser* i, fins i tot, en *L'Anell del Nibelung*. No cal menystenir aquesta temàtica prototípicament romàntica i, tanmateix, ben pròpia com a concepte universal d'una ideologia europea que té les seves arrels en la moral cristiana.



És comú als intel·lectuals adscrits al modernisme advocar per una obertura a Europa, més enllà dels Pirineus on, pocs anys abans que el moviment arrelés a Catalunya, s'estaven produint corrents artístics innovadors i renovadors, com per exemple, el *Jugendstil* a Alemanya i Àustria. La passió per la cultura del nord d'Europa és un tret compartit pels modernistes catalans, i un dels motius que fa que el nacionalisme arrel·li i es desenvolupi a bastament entre els nostres intel·lectuals.

De forma pràctica, l'empremta d'aquesta influència en el nacionalisme català produeix els seus efectes en forma de diverses manifestacions que tenen com a referent, en gran mesura, el romanticisme nord-europeu: el gust per la cultura popular a la recerca de les arrels pròpies de la nació, el cultiu de la llengua autòctona i l'assentament d'una literatura pròpia, l'admiració i la implantació de les manifestacions artístiques europees en els hàbits de consum cultural de l'època, i la recerca per traduir les aportacions provinents de l'estranger en l'idioma i la idiosincràsia catalana.

Un tret característic del nacionalisme cultural en Maragall es manifesta a través de la seva defensa de la música popular i del vituperi de la música espanyola,¹⁸ de les seves traduccions de textos d'obres teatrals, operístiques i cançons alemanyes; de l'interès demostrat pel drama musical exposat per Wagner com a màxim exponent de l'ideal modernista –la comunió de totes les arts en un sol objecte–; de l'anàlisi i crítica que fa d'algunes temptatives catalanes en la creació d'un gènere operístic nacional; de la pròpia temptativa de confeir un aparador de personatges icònics de la cultura catalana; i, finalment, de l'atenció dedicada a la música alemanya que té Beethoven, Wagner i Mozart com a màxims exponents. Ara bé, un dels resultats més clars del lligam entre música, nacionalisme i art popular, en el cas català, el trobem en el cant coral i el seu arrelament a Catalunya, tal com s'exemplifica en la creació de l'himne de l'Orfeó Català, «El cant de la Senyera». Fidel al concepte d'arrels germàniques,¹⁹ Maragall apel·la a un sentiment de germanitat que ens remet inevitablement a l'«Oda a l'alegria» de Schiller, un altre text posat en música per Beethoven i esdevingut, amb el temps, himne d'Europa. Joan Maragall, però, també fa referència, en l'àmbit de la música popular, a la dansa. En l'Elogi corresponent, parla de la dansa popular com la manifestació més excelsa de l'art en el context d'un art del poble, d'un art de la terra, perquè, tot rememorant una visió que li va causar un fort impacte, la «d'una dona dansar amb una gràcia tal, que semblava que ella fos la dansa mateixa», no dubta a qualificar l'emoció que li va provocar en aquestes termes: «ara veig que el seu encís era diví i que d'ell ve potser l'haver dit tot el que he dit; perquè ¿no és la dansa tot el misteri de la vida generant tot l'art en pes?».²⁰

18 «Es verdaderamente un arte nacional: toda la vida de un pueblo hay en él, sus hombres y sus mujeres, su alegría y su tristeza, su juicio y sus pasiones; pero aquella alegría no es nuestra alegría, aquella tristeza no es nuestra tristeza, y hasta diré que la inmoralidad del género chico no es nuestra inmoralidad y que su exotismo es su mayor incentivo a los ojos de nuestro pueblo»; vg. J. MARAGALL, «La sardana y el género chico», OC II, p. 696.

19 Recuperem la idea de Radigales segons el qual «pel que fa al cant coral, Maragall hi sentia una predisposició i una predilecció properes a l'esperit del *Volk*, del poble, d'acord novament amb la seva identificació amb el món germànic»; vg. J. RADIGALES, «De Don Joan a *Don Joan*: Joan Maragall i *Don Giovanni*», op. cit., p. 49.

20 OC I, p. 681-682.

L'anhel de transcendència, tan indissociable del pensament de Maragall –com acabem de veure en les cites de l'«Elogi de la dansa»–, té un lligam molt fort amb el romanticisme alemany, que associa l'amor a la dona estimada amb l'amor a la pròpia terra, i els manté tots dos units per la bellesa de l'objecte del desig: «Però encara és més freqüent en tots nosaltres que si en la nostra joventut i en un moment de llum hem contemplat la formosura d'una terra, tot seguit una paraula d'amor haurà acudit a nostres llavis amb el desig evocador d'una dona en la que aquella bellesa de la terra s'encarnés, per nosaltres fer-la immortal podent estrènyer-la en nostres braços».²¹

Tanmateix, pel que fa al sentiment nacionalista en l'estètica de Maragall, el que més crida l'atenció és el raonament que el poeta fa sobre la conveniència de considerar l'obra de Richard Wagner com a paradigma de teatre universal, drama musical i obra d'art total a què el compositor aspirava. Tal com diu Miquel Querol Gavalrà:

Maragall saca la consecuencia de que, en lugar de traducir a Wagner, cada nación debe procurar tener su propio Wagner y crear su propio teatro nacional. En España fue Pedrell quien imitó a Wagner e intentó crear un teatro nacional con *Els Pirineus*, pero desgraciadamente Pedrell no tenía el genio de Wagner, ni tampoco lo tuvo el autor del libreto de *Els Pirineus*, a pesar de ser el renombrado dramaturgo Víctor Balaguer.²²

Maragall argumenta que les obres de Wagner no poden ser assimilades pel públic aliè a la nació i cultura alemanyes per la barrera que implica l'idioma. Tampoc en una traducció al català no es pot copsar l'essència de l'obra en la seva totalitat, perquè l'idioma al qual es tradueix no pot transmetre exactament els mateixos conceptes, ni produir la mateixa sonoritat, ritmes i cadències de l'original, com assenyala en el seu article «Traducciones» del 5 de desembre de 1901.²³ Per tant, considera l'obra de Wagner com un model a seguir, com a cap d'escola que cal imitar, si bé modelant-lo cada vegada al propi ideari nacional. Un matís important per entendre per què Maragall col·locarà l'autèntic drama musical en l'obra de Mozart.

La seva implicació en la implantació del teatre nacional català per via de la contribució a l'assentament d'allò conegut com a teatre líric català –òpera catalana i en català, al capdavant–, ens porta a treure a llum un altre dels aspectes que ens mostren l'empremta del nacionalisme en la seva estètica musical. Maragall escrigué l'inici del Comte Arnau en un poema que, afegit a les històries sobre altres personatges de l'imaginari cultural patri, va voler reunir en un sol volum amb el títol *Visions*, en què, com confessa a Pedrell en una carta del dia 9 de gener, «se podría encontrar algo de *las madres* del alma catalana y de su evolución».²⁴ Aquesta voluntat per contribuir a gestar l'imaginari català, aquell pòsit de

21 OC I, p. 681-682.

22 Miquel QUEROL GAVALDRÀ, «La estètica musical de Juan Maragall», *Anuario Musical del CSIC*, 1960, p. 169.

23 OC II, p. 165.

24 OC II, p. 922.



referents que constitueixen una nació, té molt a veure amb el corrent romàntic europeu. A Alemanya, Goethe entronitza Faust, Wagner reconstrueix el Walhalla amb Wotan al capdavant d'una saga divina i el segle XIX immortalitza Don Joan, elevant-lo a la categoria de mite a partir de la recepció de l'òpera de Mozart. Tot un seguit de referents que esdevindran immortals.

En un altre àmbit, la vinculació de Maragall amb l'esperit romàntic no es pot entendre sense que aquest sentiment vagi lligat a una forta espiritualitat, a un evident ànim de transcendència que amara molts dels seus articles, i d'una manera generalitzada el seu pensament. Un poema com el «Cant espiritual» n'és un bon testimoni, com també ho són les seves reflexions sobre música. Una altra mostra està present a «El drama musical de Mozart»: la relació entre música i espiritualitat, entre música i transcendència de l'Ésser es fa més que evident.

Cal entendre, tanmateix, que l'espiritualitat no es manifesta en si com una característica que complementa la seva estètica musical, sinó que, en el fons, n'és un dels gèrmens principals. La vinculació entre música i espiritualitat justifica, en gran part, la consideració ètica de l'estètica musical maragalliana, com a art suprem de l'home; i això passa, principalment, a través d'un fort convenciment moral, hereu tant de la seva formació cristiana com de l'influx de l'idealisme romàntic alemany.

La baula i, alhora, motor d'aquesta ètica/moral-estètica –i que té en la música una de les seves manifestacions més excelses– és l'amor. El propi poeta ho posa en evidència a l'«Elogi de la dansa», on veu el «primer impuls d'expansió artística [...] que en la seva primera percepció de la bellesa del món (de Déu en la forma de les coses) sentí l'home agitar-se dins seu tot el misteri de la vida». Un art que, amb el temps, evoluciona i creix, donant lloc al teatre –i aquí hom ha de relacionar teatre amb drama musical segons la concepció romàntica i les teories tant de Richard Wagner com de Friedrich Nietzsche– que «fóra l'extensió primitiva de la dansa, amb la música nascuda del ritme del moviment, i la poesia que suggereix per avivar-se amb la vida de les paraules, i tota la plàstica i els colors que el moviment fa lluir rítmicament».²⁵

Així, doncs, la dansa és «tot el misteri de la vida generant tot l'art en pes», i arribem a un dels punts claus de la seva estètica-ètica: «Mes ¿per què és en la dona que la dansa se'ns fa més expressiva i agradosa? Perquè en ella la bellesa està fonament lligada amb l'amor, el misteri de la forma amb el misteri de la creació. Per això la dona és el major símbol de bellesa, perquè la seva forma, com cap altra, desperta en l'home el sentit d'immortalitat».²⁶ El misteri de la vida, l'amor, la pulsio, l'anhel de vida,

25 J. MARAGALL, «Elogi de la dansa», dins OC I, p. 681-682.

26 *Ibid.*, p. 682.

el sentit d'immortalitat, s'expressa en la seva màxima esplendor a través de la dansa i, sobretot, de la dona, símbol principal de bellesa i receptacle del misteri de la vida (la creació). En definitiva, la dansa, llavor de la música, és l'expressió de l'amor de Déu perquè és germen de divinitat. Eugenio Trías afirma que l'amor, segons Maragall, és el centre, l'origen i el destí de l'home i, per tant, aquest esdevé, també, centre i clau de volta del seu pensament. L'amor és anhel de vida, voluntat d'ésser, pulsio natural, i «amor és desig de confusió per instint de l'eterna unitat de les coses»,²⁷ una frase clau que condensa la grandesa d'aquest sentiment i l'essència de l'home.

És precisament en aquesta direcció que es pot entendre la fascinació del poeta per la música de Mozart i, concretament, pel *Don Giovanni*, perquè hi traspuja aquesta voluntat d'ésser, aquesta pulsio de vida, aquesta espontaneïtat i aquest «instint de l'eterna unitat de les coses», que és tan essencial, i que tant Maragall com Kierkegaard troben personificada en l'òpera de Mozart.

Quina és la millor via per a l'expressió purament estètica de la Veritat, la Vida, l'amor, la divinitat? La música. Maragall ho diu en diversos moments de la seva producció poètica i articulista, com per exemple, en el discurs «Als cantadors de Terrassa»: «Quan la dona a qui estimeu amb il·lusió us mira, només us mira, però molt dolçament, no sabeu què us passa, sols haveu esment d'una certa i gran harmonia del vostre ésser: és el cant de l'ànima».²⁸

No es pot obviar, en aquest sentit, un poema que condensa tota la seva estètica en termes absoluts: el «Cant Espiritual». En ell, es posa de manifest aquesta «aproximació estètica al món, al proïsme, a la divinitat, a un hom mateix, que no es transcendeix ni en pregària, ni en reflexió, ni en curiositat ni en pietat, ni en indústria: "un afany d'expressió sense altre interès que l'expressió en si"»,²⁹ a què fa referència Eugenio Trías.

El «Cant Espiritual» cal contextualitzar-lo, però, en l'horitzó filosòfic de Maragall en el moment en què escriu. Segons Trías, la crisi existencial de l'any 1907 fa que en el seu pensament entri un principi —el de la mort— que cal vincular a l'ideari anterior —el de la vida— com un complement, i no pas com un principi oposat. «És el no-res allò que apareix a l'horitzó. La mort és la seva presència en el subjecte. La desaparició del món objectiu, la seva presència en les coses».³⁰ Així, doncs, en el pla ideològic, Maragall mantindria els pressupòsits anteriors a la crisi: la recerca de l'interior i l'ànima de les coses a partir de les dades externes i la revelació de l'essència de la cosa a través de la forma expressada pel poeta o

27 J. MARAGALL, «Elogi de la poesia», dins OC I, p. 669.

28 ID., «Als cantadors de Terrassa», dins OC I. p. 792-793.

29 E. TRIAS, *op. cit.* p. 68.

30 *Ibid.*, p. 99.



per l'artista. Però, ara, hi afegiria un factor important: l'apreciació del valor contingent i fugisser de les coses, que es troben ben a la vora de perdre llur consistència davant la visió.

És en aquest punt en què la relació de la música amb l'espiritualitat pren un protagonisme més evident, i la primera es converteix en el canal ideal per a la transmissió d'allò espiritual, de la divinitat i de l'amor. Perquè la música transcendeix la condició limitadora de la visió. Ho diu Maragall en la conferència cabdal «El drama musical de Mozart»:

¿Com de tal confusió tanta puresa? Oh, música! Art meravellosa, honrem ton gran triomf! Que no és prou meravella per a tu que a l'alçar-te lliure del sentit humà t'acostis més al cel infinit que cap altra de tes germanes, sinó que fins presonera t'emportis la presó cap a l'altura i la transformis en llibertat, inundant-la d'alegria! La música convoca la llibertat i, més encara, «la música és un art molt misteriosa que toca de dret a l'ànima i no es correspon amb res més que amb el sentit de la bellesa que l'ha creada».³¹

D'altra banda, enuncia de forma rotunda, en «La música y el alma»³², el poder i el sentit moralitzant que està convençut que posseeix la música, i que no pot ser entès sinó des de la premissa de la llibertat, l'estat de plenitud de l'ànima. Tot comentant una carta de Torras i Bages, adreçada a les associacions corals i musicals de la seva diòcesi, sota el títol «La Música educadora del sentiment», ressalta l'encert del tema escollit pel bisbe de Vic i cita diversos casos en què la música ha estat escollida com a vehicle transmissor de l'espiritualitat, de l'amor entre Déu i els homes al llarg, sobretot, de la tradició cristiana. Fa esment del cas dels primers cristians, que representaven Jesucrist amb el símbol o figura pagana d'Orfeu, i novament ens dona un exemple de l'íntima relació que per a ell existeix entre estètica i ètica, entre bellesa i amor: «La belleza es una excitación al amor noble; y ya dicen las Sagradas Escrituras que la atracción que Dios ejerce sobre la criatura racional es por medio del Amor: Me los atraeré con lazos de amor!». Per concloure amb la famosa i excelsa frase: «La música es el canto del Amor de Dios correspondido».³³

L'home, doncs, en contínua dansa d'elements contraris, a vegades contradictoris, en etern anhel (o voluntat) de llibertat, troba en la música –que és bellesa, i és expressió de l'Amor de Déu correspost– la via constant d'ascesi.

31 OC I, p. 793.

32 OC II, p. 154-155.

33 *Ibid.*

És sabut que la clau del pensament de Maragall es troba en l'estètica de la paraula viva, que troba la seva màxima definició en l'Elogi homònim i en el de «la poesia».

De fet, Josep Carner, en el pròleg a l'edició de l'obra catalana (Selecta), és molt concís en apuntar el paper clau que l'«Elogi de la Paraula» té per a la comprensió de l'univers estètic maragallià:

És en l'«Elogi de la Paraula» on sobretot ens deixà el testimoni de la seva reverència i del seu enamorament envers l'expressió pura, vivificada d'emoció, contrastant amb tota esma baixa, inflada o insignificant, [perquè] el seu esperit, fins i tot lliurant-se a una tasca analítica o lògica, era encara esperit de poeta.³⁴

La faceta poètica de Joan Maragall ha estat sempre més coneguda i explotada que el seu vessant més purament intel·lectual: articulista, opinador, assagista...³⁵ És curiós que així sigui perquè, segons el mateix escriptor, el poeta hauria de ser «el més savi i més subtil fill de la terra, amb tal que en el moment de poesia sabés oblidar tota altra cosa, abandonant-se a la revelació de la forma, a l'emoció pura, a l'expressió sincera i innocent».³⁶ En fi, Maragall té en gran consideració la figura del poeta i es troba ben a prop de la del savi, la de l'artista, la del filòsof –sempre i quan aquest savi, aquest pensador, posi en suspensió la raó per deixar fluir l'emoció pura, l'amor, l'autèntica expressió artística. És, aquesta, una magnífica definició de l'home sobrehome, el fill de la terra que, d'una banda, entronca amb la consideració vitalista de Nietzsche, i de l'altra posa en relació el poeta amb l'home com a pura voluntat de perpetuació, i que Maragall troba idealitzat en les figures literàries del Comte Arnau, Don Joan i Faust. La consideració d'innocència que s'atorga a l'expressió del poeta és una de les correspondències entre Maragall i aquestes icones romàntiques, sobretot en el cas de Don Joan, de qui reiteradament accentua la condició d'infant. Per tant, la figura del poeta s'acostarà més aviat al perfil d'un visionari, d'algú que veu més enllà de la forma, de la Natura, dels temps i de la realitat. Un home que busca, i de vegades troba, la Veritat i la Vida. Partint d'aquesta premissa, és fàcil entendre que la base de l'estètica maragalliana sigui inherent a la paraula viva: la poesia. Tanmateix, hem d'afirmar que aquesta estètica té com a nucli central *també* la música, com una mena de cosina germana de la paraula viva. No es tracta de considerar-la com un progrés que supera la poesia, sinó constatar que la unió de totes dues produeix un pas endavant. Poesia i música, de fet, són complementàries perquè «tenen potser un origen comú (ambdues han estat “generades en el ritme de l'eternitat”)³⁷ i totes dues «[traen] en sí esta cosa inmaterial desveladora del espíritu: la idea»,³⁸ seguint el corrent estètic europeu que defensa la música pura.

34 OC I, p. 36.

35 Tanmateix, cal citar, entre les no poques excepcions dels darrers anys, el volum de Josep M. TERRICABRAS (ed.), *Joan Maragall, paraula i pensament*, Girona, Documenta Universitària, 2011.

36 J. MARAGALL, «Elogi de la poesia», *op. cit.*, p. 676.

37 Miquel PUJADÓ, «El modernisme. Joan Maragall i la música», *Revista Musical Catalana*, núm. 314, desembre de 2010, p. 28-29.

38 J. MARAGALL, «La sardana y el género chico», dins OC II, p. 696.



És a la conferència «El drama musical de Mozart» on trobem la culminació de la seva estètica musical, la unió de la paraula i la música en el drama musical, que té com a característica principal la puresa, un adjectiu que s'afegeix als ja utilitzats per Maragall en parlar del seu univers estètic: ànima, bellesa, esperit, voluntat, veritat, vida.... El poeta parteix de Wagner, però es posiciona al costat d'una estètica de l'art europea que considera la música com un ens abstracte i mancat de significat amb excepció de la seva existència *per se*, sense objectiu ni funció més enllà de la de ser, i sense estar, doncs, sotmès a una funcionalitat, la de descriure o expressar res. Estem parlant del concepte de música pura, tal com germina a l'Alemanya de mitjans de segle XIX i que té com a màxim exponent el crític musical Eduard Hanslick, arran del seu estudi *Vom Musikalisch-Schönen* [«Sobre la bellesa musical»] de 1854. La importància d'aquestes idees rau, com hem dit, en la influència que tenen sobre el model de drama musical que Maragall redefineix en «El drama musical de Mozart». La particular relació que s'estableix entre música i paraula, enteses com a música pura i paraula viva, fa que el concepte forjat per Richard Wagner atenyi els màxims resultats artístics no pas en les obres de Wagner, sinó en el *Don Giovanni* de Mozart.

La tesi de Hanslick parteix de dues premisses fonamentals. D'una banda, una formulació que ell anomena negativa i que defensa que «la representació dels sentiments no és el contingut de la música»; de l'altra, la formulació positiva, segons la qual «el contingut de la música són formes musicals en moviment».³⁹ Així, doncs, defensa la independència de la música respecte del sentiment en termes de contingut i forma, però sí que accepta que la música pot provocar sentiments, tot i no ser-ne l'artífex. La diferència de matís depèn de la consideració que la recepció de la música és feta per l'home, i per tant és l'home qui genera en ell mateix uns sentiments partint de la interpretació d'aquesta música segons les seves experiències i el seu ésser. La música com a obra d'art no pot ser la causant d'uns efectes que tenen a veure amb el sentiment i no pas amb la consideració estètica de la bellesa de l'art.

La música i la bellesa, com la poesia, van de la mà, però no com a fórmula sentimental sinó com a resultat de la voluntat mateixa, com l'expressió més originària de l'ésser i amb l'objectiu únic de la bellesa, que en l'univers maragallà és l'amor, la forma més directa d'acostament a Déu. Maragall parla de fusió paraula/poesia i música en el drama musical, però és una unió que no té un significat propi com el té la cançó, en què la música dóna suport al llenguatge –sinó que genera un nou llenguatge, que és pur. El producte final no significa res, perquè no s'entén la paraula com a paraula ni la música com a música, sinó la suma de les dues en una nova dimensió: el drama musical. I això Wagner no ho aconsegueix.

D'entrada, el principal impediment que segons Maragall té l'obra de Wagner per convertir-se en un autèntic drama musical és la voluntat del compositor alemany de fer un teatre universal, atès que les característiques –i limitacions de llenguatge– que l'oient troba en escoltar impedeixen que transcendeixi qualsevol cultura i propiciï la universalitat per esdevenir obra d'art total. En canvi, el *Don Giovanni* de Mozart sí que adquireix aquesta plenitud:

39 E. HANSLICK, *op. cit.* p. 16.

L'exemple característic de la transfiguració de la paraula per la música, no és pas en Wagner que jo el trobo; em cal un major desequilibri, una major disparitat entre ambdues concepcions, poètica i musical, menys unitat d'inspiració: em cal la santa inconsciència de l'atzar en l'encontre dels dos elements. I tot això jo ho trobo realitzat i conduït en totes les seves conseqüències, ho trobo exemplaríssim, en el *Don Juan* de Mozart.⁴⁰

Maragall parla de «transfiguració de la paraula per la música» i de la necessitat d'un «major desequilibri, una major disparitat entre ambdues concepcions» perquè el drama musical es troba en una fusió que porta a la barreja dels dos elements inicials, poesia i música, on aquesta pren el domini absolut, transfigurant-se en aquella música pura que Maragall també trobava, per exemple, en les Sonates de Beethoven.

«I quan totes aquestes veus s'uniran entrellaçant-se, el conflicte dels caràcters i de les passions resolent-se en una clara harmonia, serà la imatge musical de la vida, serà el drama musical, que esclatarà sobretot potent en els dos grans moments; en el moment de la plena folia del viure i en el moment de la mort espantosa»;⁴¹ perquè el drama que envolta el personatge de Don Joan és el lloc on es materialitza la raó de l'existència de l'home, el constant anhel de transcendència traduït en la més absoluta condició humana: la pulsio de viure.

Kierkegaard ho resol de manera molt explícita, atès que realitza una anàlisi més detallada de l'objectiu del drama musical:

No siempre sucede que el medio más abstracto tenga como objeto la idea más abstracta. La idea más abstracta que cabe pensar es la genialidad sensual. ¿Pero en qué medio puede ser mostrada? Solamente a través de la música. [...] En el *Don Juan* de Mozart tenemos, pues, la unidad consumada de esa idea y de la forma que le corresponde. [...] Lo más afortunado en el caso de Mozart es que éste halló una materia que es en sí misma absolutamente musical, y si algún otro compositor compitiera con Mozart, no tendría otro remedio que volver a componer el *Don Juan*.⁴²

Segons Kierkegaard, la idea de música pura –que per a ell, com per a Maragall condensa la idea més abstracta que es pot pensar, la genialitat sensual– es troba formada en el *Don Giovanni*, i aquesta forma, en paraules de Maragall, és el drama musical. Perquè al *Don Giovanni*

40 J. MARAGALL, «El drama musical de Mozart», dins OC I, p. 796.

41 OC I, p. 799

42 S. KIERKEGAARD, «Los estadios eróticos inmediatos, o El erotismo musical», *op. cit.*, p. 81.



[...] la música no deixa mai el sentit de la paraula i de l'escena per anar-se'n a volar a son plaer en les regions pures, com veiem tan sovint en altres òperes no; la música de Mozart penetra les escenes, penetra les paraules i les fon en la seva harmonia sobirana: les escenes, les paraules, els personatges són els mateixos, però sublimats; el drama és el mateix drama però fet música.⁴³

Tant per al poeta català com per al filòsof danès, l'equilibri es troba en la fusió dels elements integrants, en la superació de les contingències materials que constitueixen l'obra d'art total i en l'assumpció d'un nou estadi –el drama musical– en què l'atmosfera musical assumeix dimensions espirituals. Per això, Maragall no dubta a dir que «el *Don Joan* de Mozart [...] és una òpera, els motllos són segurament els de l'òpera italiana, però la potència del que hi ha a dintre trenca els motllos i se n'alça una atmosfera musical que és el drama». El que importa en l'òpera de Mozart no és la forma, sinó l'essència, allò que traspasa la forma i que no és més que la música pura elevada a la potència per mitjà del drama musical.

Perquè, per a Maragall, el drama musical és la màxima expressió de la llibertat de l'home i de l'artista; una condició que representa allò a què l'ésser humà aspira i que anhela amb aquesta pulsio d'eternitat a què s'aboca. I qui millor que un personatge com el de Don Joan per convertir-se en arquetip d'aquesta voluntat? Per això veu en el protagonista del *Don Giovanni* un prototipus d'home lliure, i la música que inspira a Mozart és la manifestació d'aquesta llibertat. És la música pura el vehicle a través del qual l'Art es desplega més obertament, al contrari del que passa amb la programàtica, descriptiva, imitativa, que està sotmesa a uns motllos limitats, un dels impediments que afecta l'obra de Wagner i que té un clar exemple en l'ús dels *Leitmotiven*.

Així, doncs, Maragall concep una estètica musical fonamentada en una ètica paradoxal que, tanmateix, és profundament seductora per la novetat que presenta, això és, la possibilitat d'oferir una altra perspectiva al mite de l'home. L'home té ètica perquè té ànima, i és capaç d'apreciar la bellesa, de viure l'amor i de ser lliure, a condició que conservi l'autenticitat de l'infant, de l'innocent. La paradoxa la provoca la manca de consciència, que pot dur a un comportament anti-ètic, com el de Don Joan.

Com els grans artistes de la seva època (Gustav Mahler, per exemple, amb qui comparteix també any de naixement i mort), Joan Maragall va portar el seu pensament fins la paradoxa. Si la va vèncer, o si aquesta va vèncer el poeta, és difícil d'esbrinar. Amb tot, recuperant una frase de Lluís Millet, és evident que «tenia el do de resoldre en harmonia tot lo aparentment contradictori, en la pau profunda de son esperit».⁴⁴

43 J. MARAGALL, «El drama musical de Mozart», dins OC I, p. 798.

44 Lluís MILLET, «Mozart i Wagner en la Wagneriana», *Revista Musical Catalana*, núm. II, 1905, p. 54-55.

En fi, si ens cenyim al lema dels modernistes de la Secessió vienesa, el corrent conegut amb el nom de *Jugendstil* («A cada època el seu Art; a l'Art, la seva llibertat»), podem afirmar que Joan Maragall va cercar, per sobre de tot, la llibertat a través de l'art, i que ho va fer amb una extrema coherència personal, al pas del temps que li va tocar viure i amb un discurs que va vincular a l'època en què va viure.

Rebut el 24 d'octubre de 2013

Acceptat el 15 de novembre de 2013