Espriuana: recreacions de Salvador Espriu
editat per Maria Dasca i Maria Moreno Domènech

Tot el paper del fràgil teló pintat: un recorregut per les diverses posades en escena de *Primera història d'Esther*

Maria Moreno Domènech
Universitat de Barcelona, Espanya

Abstract This article traces the various stage productions of *Primera història d'Esther*. In this regard, it offers an overview of the work's earliest readings, as well as its premiere at the Palau de la Música Catalana in 1957, directed by Jordi Sarsanedas. It also analyses the productions directed by Ricard Salvat (1962, 1968 and 1977), the staging by Lluís Pasqual (1968), and that of Oriol Broggi (2007).

Keywords *Primera història d'Esther*. Teatralitat. Salvador Espriu. Jordi Sarsanedas. Ricard Salvat. Lluís Pasqual. Oriol Broggi.

Sumari 1 Un text dramàtic per a l'escena? – 2 Una primera lectura. – 3 Primera representació. – 4 Brechtianisme espriuenc. – 5 Lirisme quotidià. – 6 Joc escènic. – 7 A les acaballes de la faula.

1 Un text dramàtic per a l'escena?

Entendre les relacions entre el dramaturg del segle XX i l'escena sempre implica una reflexió obligada sobre la noció de teatralitat. Certament, Espriu va defugir la designació de dramaturg –com tantes d'altres– i era reticent a les distincions genèriques, però, en la mesura que escrigué peces teatrals, n'és un i la seves creacions escèniques estan estretament lligades a una reflexió sobre l'artefacte teatral. Així doncs, el joc constant amb les ramificacions i transformacions de l'engranatge teatral és el fonament escènic del teatre espriuà. Així

Biblioteca di *Rassegna iberistica* 48
e-ISSN 2610-9360 | ISSN 2610-8844
ISBN [ebook] 979-12-5742-102-1 | ISBN [print] 979-12-5742-103-8
Peer review | Open access
Submitted 2026-02-04 | Accepted 2026-06-27 | Published 2026-11-18
© 2026 Moreno Domènech | CC BY 4.0
DOI 10.30687/979-12-5742-102-1/003

doncs, la pregunta sobre la teatralitat a *Primera història d'Esther* pretén tant entendre la noció de teatralitat espriuana com també resseguir les diverses posades en escena de l'obra.

El concepte de 'teatralitat', com tants d'altres, té una definició àmplia. Així, pot al·ludir tant a aquells elements autoreferencials d'una obra de teatre, és a dir, a tots els mecanismes que ironitzen sobre el fet que el públic se situa davant d'un artefacte teatral, com, per contra, en un context més col·loquial, fer referència a les possibilitats escèniques d'un text que depenen inevitablement d'unes variables històriques (Fischer-Lichte 1995, 88). Ras i curt, al·ludir al fet que un text està pensat per ser representat escènicament. En el cas d'Espriu, sorgeix una pregunta fonamental sobre aquesta noció de representabilitat. Certament, el seu teatre, lluny de ser «un spectacle dans un fauteuil», planteja uns paràmetres escènics inaudits que radiquen en la metareflexió sobre les relacions ambigües que s'estableixen entre públic i platea (Féral 2002, 98).

En tot cas, resulta totalment impossible examinar el teatre espriuà sense abordar aquesta qüestió, sobretot pel que fa a la representació de *Primera història d'Esther*. En aquest sentit, cal assenyalar com sovint els directors de l'obra van recalcar la dificultat escènica de traslladar-la a l'escenari, dificultat que atribueixen al fet que no havia estat escrita pensant en la representació. En aquest sentit, Jordi Sarsanedas comenta, en l'apèndix de l'edició de *Primera història d'Esther i Antígona*, que no és una obra «explícitament escrita per al teatre», i afirma:

> D'altra banda, bé que l'obra no hagués estat explícitament escrita per al teatre i que hom li fes una reputació de quasi inintel·ligibilitat, podria ésser muntada d'una manera ensems clara i fidel, que em sembla evident. El muntatge realitzaria les indicacions de moviment contingudes al diàleg (bastant nombroses, fan de *Primera història d'Esther*, no em sembla gens arriscat dir-ho, un excel·lent text radiofònic) i no caldria pas suprimir les paraules així utilitzades, perquè, esdevingudes comentari, ajudarien a significar les distàncies entre els plans de l'acció. (1975, 58)

En la reflexió que fa sobre les possibilitats de posada en escena, Sarsanedas apunta els reptes escènics als quals ha de fer front un director del muntatge escènic: la «quasi inintel·ligibilitat», el doble espai de representació i, evidentment, el fet que l'obra no té didascàlies, per la qual cosa totes les indicacions escèniques provenen del diàleg. D'altra banda, Ricard Salvat, en el llibre *Els meus muntatges teatrals*, comenta que *Primera història d'Esther* era un «text que, si bé havia estat escrit en forma dialogada, mai no havia estat escrit pensant en la representació» (1971, 18), una circumstància que subratlla sovint i que justifica d'aquesta manera:

> Quan, però, com en la *Primera història d'Esther* ens trobem enfront d'una obra que ha estat escrita pensant que mai no es representarà, i que no ha estat plantejada en funció d'una futura traducció, en espectacle de text, el director es troba obligat a plantejar-se un fet de recreació en l'espai escènic que utilitzi gairebé diria, com en el cas d'utilitzar per a l'escena un text no dramàtic. (25)

Evidentment, Salvador Espriu no és un home de teatre, en el sentit d'un escriptor que crea les obres pensant en la materialitat de l'escena, i així ho va fer constar ell mateix: «[…] no em considero dramaturg. Penso ser un aprenent de poeta. Aquestes obres són una forma dramàtica d'una realitat essencialment poètica. No sóc un home de teatre com ho són Ibsen o Pirandello» (1995a, 21), comentà en l'entrevista amb Jordi Carbonell. Així mateix, també refusa la condició d'home o escriptor de teatre que li atribueix Romà Gubern a la revista *Primer Acto*:

> He escrito muchas narraciones y tan solo dos obras de teatro. Por eso, aunque mis versos tengan también una vocación teatral, no sé hasta qué punto se me puede considerar un 'hombre de teatro', como puede hacerse con O'Neill, Pirandello o con el mismo Sagarra. Del mismo modo que Lope y Pirandello serán siempre autores teatrales y Cervantes, a pesar de su obra escénica, será siempre considerado como novelista por antonomasia, no veo claro la calificación de 'hombre de teatro' aplicado a mi personalidad literaria. (27)

En efecte, Espriu constata que no és exactament un home de teatre, atès que la seva producció teatral és reduïda i no és un dramaturg popular. Certament, no escriu obres pensades per facilitar la representació tot tenint en compte els límits físics de l'escena, sinó que les seves obres en desborden els límits, com ho poden fer també *Le soulier de satin*, de Paul Claudel, o *Divinas palabras,* del seu admirat Ramón M. del Valle-Inclán. A més, curiosament, en la mateixa entrevista de Romà Gubern ataca els crítics que consideren que *Primera història d'Esther* no és una obra escènica perquè no encaixa en el seu patró teatral (32).

Resulta important que Espriu parli de motlle o model escènic a l'hora de comentar les causes per les quals un sector de la crítica no el situa dins el gènere teatral. Certament, entenia la seva obra com una totalitat cíclica i, per tant, practicava un cert hibridisme genèric, com ell mateix havia recalcat moltes vegades i, de fet, ell mateix comentava que el seu teatre aprofitava la seva experiència com a narrador i com a poeta (30). De la mateixa manera, moltes de les seves narracions tenen un element molt teatral, i també trobem certa teatralitat en poemaris com el de *Mrs Death.*

Ara bé, el fet que Espriu no sigui un home que escrigui entre bambolines no implica que el text no tingui una dimensió escènica. La peça s'allunya dels models teatrals clàssics o aristotèlics i situa l'acció en uns paràmetres escènics diferents: l'acció és conduïda per la paraula, tal com demostra el fet que no té cap acotació escènica (1995b, 67). Aquest fet «si bé corroboraria el seu deseiximent amb l'exercici escenificador», no implicava pas, però, que hi renunciés (Santamaria 2001, VIII) Segurament aquesta posada en dubte de l'essència teatral de les seves obres va fer que en paraules de Santamaria (1995: IX) optés «per un irònic desmarcament dramatúrgic». Així, el teatre passa a formar part del seu sistema de vasos comunicants i, per tant, el teatre és la manera d'expressar-se, en paraules del mateix autor, de forma dialogada (67). Així ho afirma en la famosa entrevista de Soler Serrano de 1976:

> Me gustaría mucho escribir teatro, que es (si uno lo acierta) lo que da un poco de dinero, pero no lo haría por eso, sino para poder expresarme en forma dialogada. Yo creo que la acción puede ir conducida por la palabra y esto quise demostrarlo de una manera extrema en *Primera història d'Esther,* obra en la que no hay ni una sola acotación escénica y los personajes van entrando y saliendo según lo que van hablando los unos y los otros, y de esta manera se sigue toda la acción al pie de la letra del *Libro de Esther*, incluso con sus partes deuterocanónicas, ya que el desmayo de Esther no está en el libro protocanónico, sino en una de las partes deuterocanónicas del libro de la Biblia de este nombre. Es una obra muy compleja, incluso me arriesgaría a decir que es una de las obras más difíciles que se han escrito en catalán, incluso para los catalanes, pero dentro de su dificultad idiomática yo puedo responder de lo que se dice en cada palabra, y por qué se dice de esta manera y no de otra. (67)

Tanmateix, cal entendre les afirmacions de Sarsanedas i Salvat en la seva justa mesura o, més ben dit, en les coordenades del moment. Evidentment, *Primera història d'Esther* és un repte teatral i posa en joc alguns elements teatrals inusitats a l'escena catalana. De fet, en els seus *Diaris* Salvat relata molt bé la complexitat de la posada en escena de l'obra en l'entrada del 6 de setembre de 1962:

> L'altre dia, l'Espriu va llegir el segon acte. No van venir tants nois com el primer dia, però, és que els supera, no hi poden arribar. El més jovenet de tots em va dir després: «Quan ho explica aquell senyor, encara ho entenc menys». És que ho explica tan a consciència que no poden copsar-lo. Ell s'hi entusiasma, quan ell t'ho explica t'adones de la quantitat de ressonàncies de tot ordre que ha donat a cada paraula. El moment de la dansa de la mort, «atzucac,

> catric-catrac…» és un autèntic prodigi; em vaig adonar que era molt més que una simple follia del llenguatge com ho havia agafat. Tot està lligat al sentit i la marxa general de l'obra. […] És una obra feta de monòlegs, sense forma teatral definida, mancada de situacions dialèctiques i amb monòlegs amb excessiva xerrameca com la del rei. Però com a tota obra important és en extrem desconcertant. La posada en escena té un últim sentit dramàtic que potser és el més primari dels sentits teatrals. (2016, 78-9)

S'observa, doncs, una certa dialèctica entre el convenciment que no és una obra teatral i la troballa de moments escènics que configuren un sentit dramàtic, que no emergeix fins al final de la faula. Un altre element que ressalta l'error de considerar que Espriu no tenia intenció de veure escenificat el text el trobem en el pròleg de 1982, titulat «Qui sap si uns didascàlics antisil·logismes», en què Espriu (1995c, 3) comentà:

> Una improvisació i, a més, per a titelles. No valia la pena, de debò, però els fets són com són –i tothora irreversibles. Si llegeixen o escolten aquesta *Esther* i arraconen d'un cop ambigus propòsits funeraris, s'adonaran de seguida que el meu incòmode amic no va pensar mai ni en la representació de la peça en particular ni en el teatre en general, amb els seus problemes i reptes específics. Hi va pensar tan poc, que no pensava en res més, i per això va prescindir de les agraïdes acotacions escèniques i de les entrades i sortides dels personatges, senzills titelles, sense ni un bri d'escalf humà, és d'evidència. Es va sostreure a les esmentades noses, perquè s'afigurava, pedant il·lús, que el simple joc verbal i el teixit de diàlegs i monòlegs, amb unes quantes gotes de propina de cançons i versots, ho indicaven prou.

Escudant-se rere la figura de Salom, el seu alter ego, Espriu comenta que la recepció de l'obra com un testament de la llengua catalana eclipsava altres aspectes de la peça, com ara el seu inusitat joc escènic. Així, l'obra escenificava una representació de titelles i, fins i tot, alguns dels personatges eren putxinel·lis. D'aquesta manera, el muntatge posava al centre de l'escena els engranatges metateatrals i és a través d'aquesta escenificació dels «putxinel·lis de Salom», que les escenes esbossen tonalitats tant satíriques com líriques.

De fet, la subversió de la convenció teatral és un dels trets que caracteritza *Primera història d'Esther*, fonamentada en un aiguabarreig de tonalitats, difícilment abastable en una lectura. Certament, la qüestió de la manca de didascàlies podria semblar un element antiteatral, però és simplement un engranatge anticonvencional, atès que en l'obra els moviments escènics estan perfectament indicats, només cal pensar en l'inici de la primera intervenció del rei Assuerus:

> Calma, favor, una mica. Enfilo l'estrada del meu setial, a perorar des d'allí amb la majestat que m'escaigui. Saludo amb la prèvia, de tota manera, el públic. Abillat de rei, figura que sóc l'amo de cent vint-i-set províncies, els noms de les quals, un darrera l'altre, em jugo un pam de mànec d'aquest ceptre, pedreria inclosa, que no sabria recitar de cor ni el bon minyó del noi de la senyora Martina, aquí tan valent empolistrat de pitet i marinera, ni tampoc, potser, el mateix doctor Pericot, i ja veieu de quina carta me n'arribo a anar. (1995c, 14)

Tal com ha assenyalat Veny-Mesquida (2020, 49-50), a l'hora d'escriure aquesta *Improvisació per a titelles*, Salvador Espriu s'insereix en la tradició de la creació de l'espai i dels personatges a través de l'evocació verbal que trobem tant en el teatre grec com en l'isabelí. Espriu planteja una nova concepció de l'espai i el moviment escènics que, lluny de ser pensats per a la lectura, estan adreçats a una transformació escènica que ajuda a comprendre fins a quin punt els límits dels gèneres literaris són confusos. Aquesta consciència d'hibridisme genèric, que esdevé un element metaliterari constitutiu de la creació, és el que li permet descobrir noves possibilitats en els diversos gèneres literaris. En definitiva, planteja un altre angle mitjançant el qual abordar l'escena a través de la recreació d'un episodi bíblic en una obra de putxinel·lis que té moments humorístics i també d'una solemnitat colpidora gairebé sense solució de continuïtat. A continuació esbossarem una petita història de les seves lectures i escenificacions.

2 Una primera lectura

La primera lectura completa de l'obra es va dur a terme a casa del mateix Salvador Espriu, als Jardinets de Gràcia, davant del consell de redacció de la revista *Ariel*: Josep Romeu, Joan Triadú, Frederic-Pau Verrié, Joan Barat, Alexandre Cirici, Francesc Espriu, Enric Jardí, Rosa Leveroni, Joan Perucho, Jordi Sarsanedas i Manuel Valls. Josep Palau i Fabre i Miquel Taradell no hi assistiren perquè eren fora de Catalunya. Frederic-Pau Verrié data aquesta primera lectura el 1947 o el 1948, tot i que sembla probable que, atès que l'obra va ser

acabada el 1948, ens situem en algun moment posterior a febrer de 1948.[1]

A més, el número d'abril de la revista *Ariel* va publicar tres fragments de l'obra amb una il·lustració d'Enric Jardí. Cal tenir en compte que a la revista ja s'hi havia publicat la narració «Mariàngela l'herbolària» i a partir d'aquí, tal com recorda Verrié en una entrevista que li feu Salvat, «es va anar creant entre els membres del comitè de redacció de la revista i Espriu una mena de cordialitat, d'intercanvis d'idees i de sentiments, que va fer que un bon dia ens convoqués a una la lectura de l'obra» (2004, 38). En aquesta mateixa entrevista, Verrié recorda que, en llegir l'obra, Espriu «no llegia pàgines, com faria qualsevol altre autor, sinó que ens llegia fitxes. Tota l'obra estava escrita en petites fitxes molt ben ordenades» (38).

Així mateix, es va dur a terme una segona lectura de l'obra en el marc de l'Institut Francès de Barcelona, el 6 de juny de 1948 (Gallén 2014, 13). En aquesta lectura hi van participar Amàlia Tineo (Secundina), Rosa Leveroni (Vasthi), Frederic-Pau Verrié (Aman) i Maria Aurèlia Capmany (Esther). El paper de l'Altíssim va recaure en Salvador Espriu (2014, 30). Així, en l'esmentada entrevista amb Salvat, Verrié recorda que durant els assajos Espriu, que era tan tocat i posat, es va rebolcar per terra per explicar com s'havia de moure el verm badoc de Marfanta quan l'estaven trossejant (Salvat 2004, 41). Més enllà de la mera anècdota, queda palès, doncs, que l'autor tenia unes idees molt concretes de com s'havia d'interpretar *Primera història d'Esther* a escena.

Aquesta lectura, que «divertí i corprengué» els membres del comitè de redacció de la revista, és el germen d'un dels episodis més esperpèntics de la cultura catalana, que va generar més d'una dècima malintencionada. Aquest episodi és la representació fallida de l'obra a una torre del carrer Raset, propietat dels Uriach Sans, «[u]n matrimoni encara jove, pertanyent a la quasi alta burgesia barcelonina» que «es disposava a inaugurar la seva nova casa, una torre a Sant Gervasi, amb espais verds als davants i als darreres»(Oliver 1970, 182). De cara a l'estrena, prevista el 21 de juny de 1952, es van celebrar

1 Tal com comenta Verrié en una taula rodona dedicada a *Primera història d'Esther*: «Des d'aquell moment el grup d'Ariel va ser un entusiasta d'aquesta obra en tots els sentits possibles, amb la idea que s'havia de publicar, que es podia representar. Sobre la primera qüestió, l'Espriu hi estava d'acord. De fet, aquesta lectura va tenir lloc, crec recordar, l'any 1947, i l'any 1948 ja es va publicar la primera versió a la col·lecció literària de l'Aymà. Sobre el segon aspecte, l'Espriu ja no hi estava tant d'acord, mai no va pensar al principi que l'obra pogués ser representada, però la seva mateixa lectura i els recitats parcials que ens feia, divertint-nos entre nosaltres, el grup d'Ariel, ens demostraven que aquella obra no volguda per ser representada era perfectament representable. És més, vèiem que representada adquiriria, probablement amb la diversitat de les veus, una potència expressiva que la simple lectura, extraordinària, molt ben feta, però a una sola veu, del mateix autor, no ens havia donat» (Ciurans Peralta 2008, 150).

catorze assaigs a la mateixa torre i Nani Valls va compondre unes peces per a la representació. Així mateix, Ramon Rogent es va ocupar de l'escenografia de l'obra i la direcció havia d'anar a càrrec de Ramon Goig. En l'elenc d'intèrprets aficionats hi havia Rosa Leveroni, Carlota Soldevila, Núria Picas, Maria Aurèlia Capmany, Jordi Benet, Gonçal Lloveras, Frederic Verrié, Enric Jardí, Jordi Sarsanedas i Joan Oliver (1970, 183-5). Tanmateix, a l'últim moment els propietaris de la casa, amb el pretext del robatori d'uns coberts i uns atuells de plata, van suspendre la funció. Sarsanedas explica en l'apèndix a l'edició de *Primera història d'Esther* que la justificació no és en els coberts, sinó en la por de fer el ridícul:

> Vam treballar amb molt bon humor i no menys bona fe. Tot plegat hauria desembocat en una representació certament rudimentària i casolana des del punt de vista escènic, però en la qual el text hauria estat dit amb gran convicció. […] Tanmateix, quan l'estrada que havia de servir d'escenari ja havia estat muntada al jardí de la casa i quan ja teníem els rotlles de paper crespó dels quals havien de sortir les túniques dels jueus i dels perses, els amos de la casa (aconsellats, segons sembla, per un misteriós *brain trust* convocat a darrera hora) van decidir que haurien fet el ridícul davant llurs amistats, i tot se n'anà en orris. (1975, 57)

Més enllà de les àcides dècimes que van escriure Oliver i Espriu fent befa de l'episodi, l'intent fallit de representació ajuda a entendre l'interès de l'autor en la posada en escena de l'obra. Així, Oliver recorda com «un Espriu arraulit i colltort, potser perplex però mudament i patèticament interessat, presidia el joc des del fons d'una butaca de cuiro negre» (1970, 186). Tant els mots del mateix autor com les cròniques d'aquestes primeres lectures o intents de representació semblen contradir que l'obra fos concebuda com un text aliè a l'escenari.

3 Primera representació

Primera història d'Esther és una obra que va ser representada per primera vegada el 13 de març de 1957,[2] gairebé una dècada després de la seva publicació.[3] La percepció antiteatral de l'obra

2 En aquesta funció dirigida per Jordi Sarsanedas hi van participar un elenc d'intèrprets aficionats constituït per Jordi Sarsanedas, Josep M. Bachs, Frederic Roda, Jordi Benet, Miquel Gimeno, Jordi Torras, Gil Blancher, Maria Rosa Fàbregas, Montserrat Julió, Rafael Vidal, Joan A. Escribano.

3 L'obra s'havia publicat el 1948 a Aymà Editor i fins divuit anys després no tornà a ser publicada a la col·lecció «Antologia Catalana» d'Edicions 62.

cal atribuir-la a dues causes. En primer lloc, l'estat gairebé letàrgic de l'escena catalana del moment: així, com comenta Gallén (2014, 39), el «mercat teatral en llengua catalana» era «més restringit que mai» i el públic no estava «gens disposat a acceptar segons quins experiments». Com recorda Joan Oliver, l'impacte en el món teatral en el moment de la publicació va ser nul:

> Cal recordar que la seva aparició pública en lletres de motlle no afectà gens ni mica l'aire estantís i miseriós on vegetaven, de quatre grapes, la crítica i la gent de teatre de la ciutat. Però també és cert que l'obra fou àvidament llegida, ardidament desxifrada i golosament assaborida per una vintena escassa de persones més aviat joves que sabien bé qui era l'Espriu. […] Els més inquiets del grup –Joan Triadú, Maria Aurèlia Capmany, Jordi Sarsanedas, Rosa Leveroni, Frederic Verrié i d'altres – cercaven feia temps l'ocasió de poder veure representada, fos com fos, aquella singular, substanciosa i difícil comèdia. Però els entesos que foren consultats negaren, entre escarafalls de fàstic, tota viabilitat escènica a aquell estrambòtic avortó. (1970, 181)

En aquesta mateixa crònica apareix també el segon dels elements que contribuïren a la percepció antiteatral del text i a la idea que la peça no tenia viabilitat escènica. La complexitat de l'edifici teatral de l'obra va provocar que es percebés com un diàleg que no ambicionava la representació. Sens dubte, l'obra és un repte escènic: és una peça metateatral de putxinel·lis, hi ha diversos plans d'acció espaciotemporal que es barregen i la profusió lèxica del text fa que sovint els diàlegs freguin la inintel·ligibilitat. Ara bé, justament aquests elements canvien l'angle de l'espectador sobre l'escena, sobretot quant a la il·lusió escènica: s'utilitzen uns mecanismes antimimètics que s'aparten de la noció de teatralitat aristotèlica. També trobem certa profusió didascàlica inserida en els parlaments dels personatges com, per exemple, de l'Altíssim, que actua com a director escènic:

> A l'escenari sense putxinel·lis hauria de descendir el teló, en un respir d'entreacte, mentre la drapaire brisa matinal recull i s'emporta, pels solitaris carrers de Susa, últimes gelors de lluna i d'estrelles. En la pausa remiraríem, si més no, la pedregada de tirosos vocables que l'autor ens ha etzibat amb mandrons d'una parla moribunda, ja quasi inintel·ligible per a molts de nosaltres. (36)

La didascàlia teatral és també poesia escènica i l'element verbal és el fonament de la representació teatral. La metateatralitat de *Primera història d'Esther* és de base interpretativa, la glossa de la rebuda del públic passa a formar part de l'obra: l'escena és reflexiva, s'interpreta

a si mateixa. Tal com apuntava Feliu Formosa fent referència a Brecht, «allò que més pot agrair l'espectador actual és la ironització constant dels recursos escènics utilitzats per exposar l'argument, la faula» (2022, 208). Si partim de la idea de Batlle, que l'aventura del drama modern, en definitiva, s'inicia al moment en què la forma tradicional esdevé històricament problemàtica (2020, 67), la metateatralitat escènica és el procediment que permet explorar la forma i fer que aquesta exploració sigui matèria teatral. Així, Espriu introdueix a l'escena catalana el recurs de la metateatralitat com a fonament de la representació. Aquest joc metateatral és de base lingüística. No és estrany, doncs, que Sarsanedas subratlli la necessitat que l'escena faci comprensible el text:

> Vaig emprendre, doncs, la tasca amb confiança i humilitat davant el text. Considerava que *Primera història d'Esther* és una obra que ha d'ésser *presentada* i *predicada*. Sota el primer aspecte, la seva característica principal és que utilitza una forma complexa, vagament suggeridora de la composició «en abís» del recurs del teatre dins del teatre. El muntatge podria facilitar la comprensió de l'espectador, sempre menys reflexiu que el lector, prou bé, amb llocs de l'acció, els principals plans de realitat. (1975, 58)

Sarsanedas, doncs, comprèn de manera lúcida la dificultat d'un text que té, sobretot, una dimensió col·lectiva. El fet que *Primera història d'Esther* sigui una obra per a titelles que s'insereix en el mite de Sinera i que, de fet, fa entrar els personatges veterotestamentaris en l'univers sinerenc li confereix una dimensió col·lectiva que té el seu punt àlgid –gairebé catàrtic, malgrat els recursos antiaristotèlics– en el monòleg final. El discurs final de l'Altíssim és el moment elegíac col·lectiu que dona sentit a l'obra. De la recepció de l'obra, en dona testimoni el propi Sarsanedas que, a més de dirigir, interpretava el personatge de l'Altíssim:

> El resultat, jo no el vaig veure. D'esquena als actors, immòbil, mirava a través de les ulleres de cec de l'Altíssim –que jo mateix encarnava– la sala del Palau, ben plena, i sentia l'atenció amb què el públic rebia l'obra. (1975, 59)

Tal com recull *La Vanguardia*, l'obra va ser un èxit de públic i Espriu va ser aclamat pel públic.[4] També resulten interessants algunes crítiques, com la de l'escriptora gallega María Luz Morales:

> No olvidemos, tampoco, que el mejor Pirandello, tiene, al fondo, los 'grotescos' italianos–. En algún momento podríamos, incluso, creer que se trata en efecto, de una 'improvisación' al estilo de la 'Commedia dell'Arte' de Italia. Una improvisación dotada de un verbo irresistible, de una movilidad, de una versatilidad que raya a veces en lo desconcertante. Para lograr este efecto, era indispensable que la representación estuviese a la altura de la creación. Realmente lo estuvo la que nos ofreció en el 'Palacio de la Música' la Agrupación Dramática de Barcelona, del C.A. de Sant Lluc. Estupendamente dirigida por Jorge Sarsanedas, que además representó con talento, brío y 'resistencia' el papel del 'Altíssim'. (1957, 35)

No deixa de ser curiós que María Luz Morales, una crítica teatral extremadament lúcida, en la ressenya d'aquesta primera posada en escena n'esmenti la mobilitat i la versatilitat. Cal recalcar que aquests dos termes –*mobilitat* i *versatilitat*– permeten veure com, malgrat la visió estàtica que en tenim –segurament accentuada per les seves representacions brechtianes–, *Primera història d'Esther* es fonamenta en un moviment dramàtic constant. La mobilitat s'esdevé entre dos plans espaciotemporals sense solució de continuïtat, mentre que, la versatilitat, la trobem en els canvis constants de registre que permeten passar de l'escena estripada a la litúrgica amb una rapidesa inusitada. Tanmateix, el moviment no s'esdevé en paràmetres de progressió de la tensió escènica, ja que no hi ha l'encadenament escènic propi del drama aristotèlic. En definitiva, sembla que la posada en escena de Sarsanedas va ser un muntatge molt centrat a fer efectiva la comprensió de l'obra, propòsit reeixit, tal com recordava l'escriptor en una entrevista a *Núvol*:

> El cas és que la por que aquells «tirosos vocables» de l'Espriu no s'entenguessin es va dissipar de seguida. Dient aquells discursos que fa l'Altíssim, va ser emocionant de notar que el Palau, tot ple de gent, els anava acceptant… És un dels bons records de la meva vida. (Puigtobella 2012)

4 «El público, que llenaba a desbordar el Palacio de la Música, aplaudió con calor las dos partes de que· consta la obra, extendió sus muestras de aprobación a los intérpretes y reclamó la presencia en el palco escénico de Salvador Espriu, quien, modestamente no compareció, hurtándose así al férvido homenaje de sus admiradores» (Martínez Tomás 1957, 18).

El muntatge, doncs, va ser capaç de trobar aquells fugissers moments de ritualitat escènica que recorden el sentit de col·lectivitat, tan sovint desdibuixat en el drama modern. Aquesta ritualitat evoca l'abisme de la distància històrica que ens separa del relat bíblic.

4 Brechtianisme espriuenc

Malgrat la memorable posada en escena del Palau de la Música, l'artífex de la verdadera difusió escènica de l'obra d'Espriu és Ricard Salvat. La representació de l'obra a càrrec de l'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual (EADAG) va ser el 27 de setembre de 1962 al Teatre Romea de Barcelona dins del V Cicle de Teatre Llatí. Josep Maria Subirachs es va encarregar dels decorats de l'obra i Fabià Slèvia, pseudònim de Fabià Puigserver, dels figurins. Posteriorment, Salvat tornaria a muntar l'obra el 1968 i el 1977. Aquest muntatge també va representar la incursió de Salvat en el circuit professional de teatre, tal com ha indicat Foguet (2015, 13). Així, Salvat «maldava per introduir en els escenaris catalans un repertori que fos equiparable a allò que era acceptat, aplaudit o criticat en els teatres europeus» (2015, 14).

El muntatge de Salvat es planteja a partir dels postulats del teatre èpic, com explicita ell mateix a l'apèndix de l'edició de 1975 de *Primera història d'Esther*, un text recollit al llibre *Els meus muntatges teatrals*:

> Pel camí de les representacions populars que el romanç de cec o l'auca podrien suggerir-nos s'ofereix al director la temptació d'un realisme costumista, o de teatre romàntic, tot fregant l'element operístic. Vaig defugir deliberadament aquest camí, car reduïa la riquesa creacional de l'obra en fondre tota l'agressiva força esperpèntica, i, sens dubte l'element més important, la intenció moralitzadora i la seva extraordinària grandesa poètica. Aquesta intenció moralitzadora, de lliçó de públic, d'agressiva denúncia d'una realitat, em va portar a plantejar-me la meva direcció escènica de *Primera història d'Esther*, dintre dels pressupòsits del realisme èpic, sorgit gràcies a les aportacions de Piscator i Brecht. (Salvat 1971, 27)

Salvat, doncs, tal com comenta Hernández, arrela l'obra «en la seva circumstància social»[5] i, per tant, la posada en escena és eminentment brechtiana. «És indubtable que de totes les fórmules

5 «A l'*Esther* de Salvat, l'arrelament profund de l'Espriu en la seva circumstància social apareixia amb tot l'esclat. Espriu i Salvat ens mostren un escenari ple de personatges vius, petits, desgraciats, oportunistes, ple de tantes vides petites trencades per unes o altres circumstàncies» (Hernández 2005, 516).

que ha intentat el teatre modern, només el teatre èpic sembla viable», declarava Salvat en una entrevista (Sarsanedas 1963, 42). Així, els preparatius de l'obra es realitzen a través d'una aproximació a partir d'un treball de taula minuciós que el mateix Ricard Salvat recordava en el I Simposi Internacional Salvador Espriu:

> El text d'Espriu era poderós i la seva musicalitat s'imposava. Evidentment, el públic no entenia totes les paraules, però era guanyat pel seu sentit rítmic. Val a dir que durant llargues setmanes vàrem fer un treball de taula intensíssim amb Carme Serrallonga, a qui, de vegades, ajudava Maria Aurèlia Capmany, però, sobretot, amb el mateix Salvador Espriu. Ell venia a molts assaigs i explicava el significat de les paraules i dels seus jocs verbals als actors. […] Van ser unes setmanes lluminoses i plenes de saviesa. Però pensem que tota aquella feina es va notar en el resultat final de l'espectacle, i que es va aconseguir un nivell de dicció i d'intenció musical del recitat extraordinàries. (Salvat 2005, 479)

Salvador Espriu va participar activament, doncs, en els assaigs de la peça, cosa que torna a fer palpable l'interès de l'autor en la posada en escena. El repte lingüístic de què parlava Sarsanedas torna a aparèixer aquí com l'element central entorn del qual gira tot el muntatge.

En aquest sentit, podem veure que Salvat, encara que parteixi de la idea que *Primera història d'Esther* no ha estat escrita amb una intenció escènica, copsa els elements que en fan un text antimimètic que té un fil conductor èpic que permet que l'espectador transiti per registres teatrals diversos.

Espriu, doncs, a *Primera història d'Esther* s'avança al teatre del seu temps; no en va, arran de l'estrena de l'obra de Salvat, Martínez Tomás en parlava com d'una «lúcida premonició».[6] La recepció crítica sempre ha fet èmfasi en el fet que l'obra no va ésser escrita per a la representació. Malgrat que, tal com ha remarcat Veny-Mesquida, possiblement «Espriu devia estar convençut que l'obra no es podria representar, ateses les circumstàncies històriques coetànies» (2020, 67), això no vol dir que no tingués en ment la seva representació, atès que la construcció d'un mite literari col·lectiu com el mite de Sinera, que s'emmarca en la construcció d'una obra total, no sembla

6 Confesamos que el oscuro simbolismo de esta «improvisación para títeres», según la denomina el mismo Espriu, se nos escapa tanto como antes. Pero entre una y otra representación, median cinco años, y «Primera historia d'Esther» se ha creado una leyenda. Se habla, a propósito de ella, de Ionesco, de Audiberti y hasta de Valle Inclán. Y hay, en efecto, algo de todos ellos en esta farsa, entre burlesca y seria, entre irónica y candorosa, que Espriu escribiera hace quince años, en una lúcida premonición de lo que llegaría a ser el teatro moderno al correr del tiempo (Martínez 1962, 34).

destinada merament al present, sinó a la posterioritat. Això no està en contraposició amb el fet que Espriu escrivís la peça «pensant en la seva lectura» (2020, 67). Evidentment, *Primera història d'Esther* és una obra també per ser llegida i, de fet, qualsevol posada en escena és una lectura i interpretació d'una peça que, sempre, és inevitablement parcial. Certament, una bona posada en escena ha de deixar entreveure capes del text que no havien estat percebudes pel lector. Sobre el fonament del text teatral, Anne Ubersfeld comenta:

> Le trait fondamental du discours théâtral est de ne pas pouvoir se comprendre autrement que *comme une série d'ordres donnés en vue d'une production scénique*, d'une représentation, d'être adressé à des destinataire-médiateurs, chargés de le répercuter à un destinataire-public. (Ubersfeld 1996, 192).

Tal com ha comentat extensament Joan Ramon Veny (2020), les didascàlies de l'obra estan contingudes en els parlaments dels personatges i, per tant, es donen una sèrie d'indicacions pensant en la direcció escènica. Això no significa que Espriu no la concebi com un exercici literari. Certament, la densitat literària del text fa dicultós el trasllat a l'escena; no obstant, això no treu que *Primera història d'Esther* sigui un artefacte literari amb projecció teatral.

La improvisació per a titelles és una peça escènica que està formada per un teixit literari complex que, com qualsevol obra dramàtica, requereix diverses lectures. Certament, a *Primera història d'Esther* hi ha conjugació d'èpica i lírica, inversió constant de còmic i tràgic, subjectes èpics combinats amb subjectivitat lírica, fragmentació i hibridisme genèric. Tot aquest seguit d'elements permeten investigar en la perspectiva o, en altres paraules, en la noció de teatralitat. Salvador Espriu canvia la perspectiva de l'espectador sobre l'escena i és en aquest sentit que cal entendre l'aproximació èpica de Salvat: és una manera que té l'autor de situar els espectadors en unes coordenades escèniques inusitades en aquell moment. Arran de la posada en escena de Ricard Salvat, Sarsanedas farà aquesta reflexió sobre la teatralitat de l'obra:

> Establert així un criteri sobre la universalitat, l'originalitat i la vigència de l'obra hem d'afegir que *Esther* d'Espriu, cal veure-la sense prejudicis sobre el que és la teatralitat i sobre què cal que sigui una 'comèdia' perquè és una obra d'una tal personalitat que trenca els motlles i en crea de nous, de fets a mida per a ella mateixa. No és, al meu entendre, una obra que enceti nous camins –com puguin haver estat les de Pirandello o Brecht, per exemple–, però sí que és una fita aïllada i personal, que cal situar en primera línia en el teatre europeu i contemporani, i no pas en tant que *literatura* solament, sinó també en tant que teatre: n'és la prova

> el fet que dues vegades ha estat duta a escena per realitzadors intel·ligents, ho ha estat amb èxit esclatant. (1962, 56)

L'èxit a què es refereix Sarsanedas també és recollit per altres mitjans, com *La Vanguardia*[7] o *El Noticiero Universal*.[8] Així mateix, també es publica alguna ressenya del muntatge, com la de Morales, que critica el ritme una mica lent de la primera part, encara que matisa que l'obra: «adquirió luego el aliento, la animación deseables y el requerido aire de farsa» (1962, 40).

Salvat va tornar a muntar *Primera història d'Esther* amb l'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual el 1968; el muntatge va ser estrenat al Teatre Municipal de Nancy el 28 d'abril. Cal tenir en compte que, tal com comenta Ciurans Peralta, «Aquesta versió és molt important en el sentit que va significar la dimensió internacional, fora de Catalunya, de l'espectacle. Aquest va ser proposat per Jack Lang per clausurar el Festival de Nancy l'any 1968» (2008, 145). En aquest muntatge es van projectar uns textos en francès en unes pantalles sobre l'escenari que en resumien la trama. Tal com recorda Vidal Alcover: «La representació resultà impecable i constituí un èxit, reconegut pels aplaudiments del públic, jove en la seva gran part, inquiet i entès, que omplia de gom a gom el Teatre Nacional de Nancy, altrament dit Grand Théâtre» (Vidal Alcover 1968, 123). El 26 de juliol de 1977 Salvat va dirigir un nou muntatge en el marc del Festival Grec, una posada en escena que sembla confirmar la viabilitat escènica de l'obra.[9]

Segurament la interpretació de Salvat de *Primera història d'Esther* ha marcat també una manera escènica d'entendre l'obra i n'ha condicionat recepcions posteriors. De fet, com ha comentat Oriol Broggi a la taula rodona dedicada a la peça: «El món d'Espriu es fon necessàriament amb el de Salvat» (Ciurans Peralta 2008, 163).

7 «Pues triunfo hubo. Y aplausos prolongados que, pese a su resistencia, obligaron a Salvador Espriu a salir al proscenio y dirigir la palabra al público. Lo hizo, con brevedad y con modestia. Y los aplausos redoblaron» (Martínez 1962, 34).

8 «La obra puesta en escena por la Compañía de Arte Dramática Adrià Gual, con ilustraciones musicales de Manuel Valls, música inspirada y ambientada con acierto y magníficamente dirigida (la obra) por el inteligente y experto Ricardo Salvat, fue recibida a carcajadas y aplaudidas escenas y mutis por el distinguido público que casi llenaba el teatro, el cual al terminar la representación requirió a escena al autor y artistas, tributándoles una calurosa ovación que duró algunos minutos» (Cala 1962, 25).

9 «Esa creación literaria, sin embargo, era imposible de convertirse en un espectáculo en opinión de algunos, aserto que se vio desmentido, primero por la labor de Jordi Sarsanedas en 1957, con la "Agrupació Dramática de Barcelona", y después, en 1962 y 1968, por la dirección de Ricard Salvat, que al frente de la Compañía "Adrià Gual" ha vuelto a repetir ahora, la experiencia, con el estreno de tal revisión dentro de la temporada del Teatre Grec-77!» (P.C. 1977, 35).

Ara bé, cal tenir en compte que Salvat no entén l'obra com un text de teatre èpic, ja que al seu entendre, malgrat que la seva feina com a director s'adscrigui dins dels paràmetres del teatre èpic, això no justifica «que es parli del teatre de l'Espriu com a realisme èpic» (1971, 27).

5 Lirisme quotidià

El 27 de maig de 1982 Lluís Pasqual estrena el seu muntatge de *Primera història d'Esther* amb vestuari i escenografia de Fabià Puigserver al Teatre Romea amb la companyia estable del Teatre Lliure. L'espai escènic, a càrrec de Fabià Puigserver, evocava la poètica de l'imaginari de l'obra i la situava en un espai simbòlic. Els titelles havien estat substituïts per figures de la tradició teatral catalana provinents de *La Passió* o *Els pastorets*. A través de la projecció d'un paisatge mediterrani d'una quotidianitat amb un buf irònicament irreal, feia gravitar la funció entorn de la paraula poètica.

El muntatge de Pasqual té una perspectiva clarament lírica i suposa, doncs, un trencament amb la perspectiva de Salvat. En aquest sentit, Pasqual, en un article a *Babelia*, afirma que *Primera història d'Esther* és un gran text de teatre poètic, una metàfora col·lectiva (Pasqual 2007). La verbalitat és, doncs, la base de la teatralitat de l'obra. Tal com comenta Pasqual en una entrevista prèvia a l'estrena, posar en escena la peça «és embarcar-se en una aventura on el llenguatge és com la matriu de la teatralitat» (Comellas 1982).

Segurament, l'element més important que aporta aquest nou muntatge és la creació d'escenes, d'imatges que han quedat en l'imaginari col·lectiu. En aquest sentit, segurament la peça clau que ofereix una nova dimensió de l'obra és la imatgeria o escenografia, a càrrec de Fabià Puigserver, un element que no va passar desapercebut per a la crítica:

> Allí con el azul del mar al fondo flanqueado por las fachadas blancas y pescadoras de las casas y por el recuerdo del «cementiri de Sinera», con la sombra de sus dos cipreses enhiestos, se desarrolla el ceremonial de los cómicos. La magnífica escenografía que Puigserver –«avui per avui el primer escenògraf i modelista de la confederació», al decir de Espriu– ha creado para este montaje tiene el suficiente poder sugeridor para que el espectador se sienta transportado desde el primer momento, al mundo evocado por el sabio texto de Espriu. (Espinosa Bravo 1982, XX)

Certament, els figurins de Puigserver i alguns decorats han entrat al nostre imaginari amb força i, com el llençol estès del muntatge,

han concretat en imatges l'ideari de Sinera. Pasqual va proposar un muntatge als antípodes del teatre èpic, un muntatge que intentava plasmar la bellesa poètica del text. La imatgeria del mite de Sinera és evocada a través de l'espai escènic i, tal com comenta Pérez Oleguer, se'n subratlla l'element popular –és a dir, col·lectiu– per tal de destacar el sentit últim de l'obra:

> El espectáculo del Lliure tiene una fuerza dramática imponente, y buena parte de la misma nace ya con un espacio escénico (de Fabià Puigserver) que es un primor de síntesis de toda la obra espriuana y por supuesto de cuanto el autor quiso decir aquí. Apoyado en este trabajo y subrayado por la música de Arrizabalaga la meticulosidad de Lluís Pascual consigue ayudarnos a entrar en el texto para entender, más allá de la palabras, el sentido último de la obra. El espectador entra en seguida en esa dualidad que conforman amor e ironía y que parte del propio autor y que el montaje de Lluís Pascual subraya decididamente. Por otra parte, se ha buscado teatralizar al máximo cuantas posibilidades de popularización contenía el texto, restándole majestuosidad (o transcendentalismos) en su conjunto, extremando la naturalidad actoral en cuanto ello era posible. (Pérez de Olaguer 1982)

Malgrat que no tota la crítica va ser tan positiva –Pi de Cabanyes, per exemple, comenta: «Haig de confessar que la 'lectura' de Lluís Pasqual m'ha semblat sensiblement esbravada: superficial, o potser intranscendent» (1982, 26), tota la recepció coincideix a ressaltar la lectura pròpia del muntatge, diametralment oposada a la de Salvat. Així, si Salvat va optar per una lectura brechtiana que ressaltava els elements farsescos i titellescos de la peça, Pasqual creà un muntatge que es fonamentava en el lirisme de la quotidianitat. No en va, Espinàs parlava de 'mirall col·lectiu' en referir-se a l'espectacle.

6 Joc escènic

El 31 de gener de 2007 es va estrenar a la Sala Petita del Teatre Nacional *Primera història d'Esther*, un muntatge dirigit per Oriol Broggi. La dificultat escènica de l'obra no ha impedit, doncs, que s'hagi convertit en una de les poques obres de repertori del teatre català. El fet que la posada en escena generés polèmica ens mostra fins a quin punt havia arrelat l'imaginari sinerenc de les representacions anteriors en la consciència col·lectiva. A més, aquesta polèmica va venir atiada també pel fet que Belbel no va optar per Salvat per a aquesta posada en escena:

> Si ens cenyim a l'obra dramàtica d'Espriu, dies abans de l'estrena del muntatge de Broggi, María José Ragué informava que Ricard Salvat, director de tres muntatges de *Primera història d'Esther* realitzats amb anterioritat (1962, 1968, 1977), s'havia ofert un any i mig enrere a Sergi Belbel, en tant que director artístic del TNC, per fer-ne un de nou. Tanmateix va ser un jove director, Oriol Broggi (1971), l'encarregat de muntar l'obra en l'espai de la Sala Petita, una elecció que va ser posteriorment discutida per un sector de la crítica. (Gallén 2008, 20)

L'obra va generar certa polèmica, amb cartes als diaris incloses, i alguna crítica, com la de Joan Anton Benach, extremadament dura,[10] en què es queixava de la mala interpretació de molts dels actors (amb l'excepció de Ramon Vila, d'Àngels Poch i de Joan Anguera, que interpretaven els papers de Mardoqueu, Secundina i Altíssim, respectivament), tot fent especial èmfasi en la manca de dicció i de projecció de la veu. Tanmateix, el muntatge també va rebre elogis i crítiques positives.[11]

Més enllà de la recepció, resulta interessant el plantejament a través del qual Broggi estructura el muntatge, que inclou també la presència real de titelles. En les seves reflexions sobre l'obra, el director fa èmfasi en la noció de joc; així, en una taula rodona dedicada a l'obra comenta:

> Per un altre cantó em trobava davant d'una complexitat enorme de l'obra que tots sabem i que ha quedat dita, un joc sobre aquesta complexitat que quasi diria «com ho podem fer difícil i que això sigui bonic?». Penso en els cantants d'òpera que es col·loquen davant d'un tros de Mozart molt complicat i el públic, justament per ser tan erudit allò que està veient, en gaudeix més. En el cas d'Espriu amb les paraules seria semblant. (Ciurans Peralta 2008, 158)

Així mateix, al llibre *El record de la bellesa*:

> Quan fèiem *Primera història d'Esther,* per exemple, partíem de la base que Espriu en el seu moment buscava crear una mena de mite propi per a la nostra cultura. La intenció de l'autor, a

10 «¿Qué habremos hecho nosotros, condignos espectadores de Sinera, para merecer esto? ¿Qué habremos hecho para que un Espriu tan complejo como el de *Primera història* de Esther, el joven y admirado Broggi nos lo complique mucho más, consiguiendo que extensos pasajes de la representación resulten hórridos galimatías? ¿Qué pecado el nuestro que merece la penitencia de ver emborronadas no pocas palabras del poeta, cuyo eco nacido de otros cómicos aguardábamos, expectantes?» (Benach 2007, 46).

11 Per a més informació sobre la recepció de l'obra, podeu consultar l'article «*Primera història d'Esther*, segons Broggi. Crònica d'una singular recepció» (Gallén 2008).

> part de la lingüística i teatral, amb la seva obra, et permet jugar amb ell cap a l'imaginari que intueixes que l'espectador té a dins. Hi jugues. Saps que a través del teu muntatge podràs connectar l'autor amb l'espectador, i fer tocar els seus imaginaris, reforçant-los l'un respecte a l'altre. Els seus imaginaris et col·loquen en un lloc des d'on donar-li aquestes informacions, aquests codis, i el teu propi imaginari entra en joc: quan treballes, ja t'has d'enfrontar amb el teu imaginari per posar-lo al costat del de l'actor. O l'autor. (Broggi 2022, 109-10)

Observem que la noció de joc esdevé fonamental en aquest darrer muntatge, ja que és la pedra angular d'una posada en escena que se submergeix en l'element metateatral. Certament, els putxinel·lis tenen una presència escènica inexistent en els muntatges anteriors. El complex artefacte teatral d'Espriu està farcit de jocs lingüístics, literaris i escènics. En aquest darrer muntatge la teatralitat de l'obra és fonamentada en el joc que permet unir els elements satírics, lírics, elegíacs i grotescs.

7 A les acaballes de la faula

A tall de conclusió succinta, sembla evident que *Primera història d'Esther*, malgrat la seva pretesa inviabilitat escènica, ja ha esdevingut una obra de repertori. De fet, si justament un muntatge o l'altre generen polèmica és perquè toquen una corda més enllà de la mera dissidència estètica. L'imaginari de l'obra, doncs, està condicionat per la perspectiva de les posades en escena. El fet que la *Improvisació per a titelles* hagi generat aproximacions tan divergents és mostra de la complexitat literària de l'obra, però sobretot de la profunditat de l'artefacte teatral.

La teatralitat d'aquests «misteris litúrgics de nyigui-nyogui» (1995c: 8) es basa en el fet que l'espectador s'endinsa en un vaivé entre un verb hermètic i un mot entenedor. Espriu, amb la seva irònica i lúcida comprensió completa de l'artefacte teatral, fa que el moviment i l'estructura permetin entrar en l'escena més enllà de la comprensió absoluta de totes les paraules. Ritme, sonoritat, gest i jocs escènics permeten que l'espectador s'endinsi en una *Improvisació per a titelles* que fa brollar els rials escènics de la reflexió que desclou alhora la dimensió ritual del teatre. Aquesta ritualitat arrela en la concepció metateatral de l'escena, és a dir, en el vell tòpic del *theatrum mundi* que Espriu recordava als versos finals del trenta-unè poema de *La pell de brau*, «tot el paper del fràgil / teló pintat» (Espriu 2008, 354).

Bibliografia

Benach, J.-A. (2007). «Aproximadamente Espriu». *La Vanguardia* (2-2-2007), 45.
Broggi, O. (2022). *El record de la bellesa*. Barcelona: L'Altra Editorial.
Cala, M. de (1962). «Reapertura del Teatro Romea. Sesión inaugural del V Ciclo de Teatro Latino con una obra catalana y dos francesas». *El Noticiero Universal* (29-9-1962), 25.
Ciurans Peralta, E. (2008). «Taula rodona: *Primera història d'Esther*, de Salvador Espriu». *Assaig de teatre: revista de l'Associació d'Investigació i Experimentació Teatral*, 65, 148-73.
Comellas, J. (1982). «*Primera història d'Esther* torna des d'avui al Romea. Nou tractament per a un text cabdal». *Avui* (27-5-1982), 35.
Espinosa Bravo, P. (1982). «*Primera història d'Esther*. Auténtica fiesta teatral». *Diario de Barcelona* (30-05-1982), xx.
Espriu, S. (1995). *Primera història d'Esther*. Barcelona: Edicions 62.
Espriu, S.; Reina, F. (1995a). *Enquestes i entrevistes I*. Barcelona: Edicions 62.
Espriu, S.; Reina, F. (1995b). *Enquestes i entrevistes II*. Barcelona: Edicions 62.
Féral, J. (2002). «Theatricality: The Specificity of Theatrical Language». *SubStance*, 31(2-3), 94-108. https://doi.org/10.1353/sub.2002.0026.
Fischer-Lichte, E. (1995). «Introduction Theatricality. A Key Concept in the Theatre and Cultural Studies». *Theatre Research International*, 20(2), 85-9. https://doi.org/10.1017/S0307883300008294.
Foguet, F. (2015). «Ricard Salvat, censurat (Salvador Espriu, Bertolt Brecht i Josep Maria Muñoz Pujol)». *Els Marges: revista de llengua i de literatura,* 107, 12-31.
Gallén, E. (2008). «*Primera història d'Esther*, segons Broggi. Crònica d'una singular recepció». *Indesinenter. Anuari Espriu*, 3, 19-70.
Gallén, E. (2014). «*Primera història d'Esther* en el seu temps». *Indesinenter*, 9, 9-41.
Hernández, S. (2005). «Potser sense escriure teatre». *Si de nou voleu passar. I Simposi Internacional Salvador Espriu*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
Martínez, Z. (1962). «El ciclo de teatro latino. Representación de *Primera història d'Esther*, de Salvador Espriu». *La Vanguardia* (28-9-1962), 34.
Martínez Tomas, A. (1957). «Palacio de la Música. Representación extraordinaria de *Primera història d'Esther*, de Salvador Espriu». *La Vanguardia* (15-3-1957), 28.
Morales, M.L. (1957). «La Agrupación Dramática de Barcelona presenta *Primera historia d'Esther*, de Salvador Espriu». *Diario de Barcelona* (15-3-1957), 35.
Morales, M.L. (1962). «Se inicia el Ciclo de teatro Latino y el V trofeo Barcelona, con la representación de *Primera historia de Esther*, de Salvador Espriu». *Diario de Barcelona* (28-9-1962), 39.
Oliver, J. (1970). *Tros de paper*. Barcelona: Edicions Ariel.
P.C. (1977). «En el Teatro Griego». *La Vanguardia* (29-7-1977), 35.
Pasqual, L. (2007). «Una catedral de la lengua». *El País* (6-10-2007), 14. https://elpais.com/diario/2007/10/06/babelia/1191627581_850215.html.
Pérez de Olaguer, G. (1982). «Éxito de *Primera història d'Esther*». *El Periódico* (29-5-1982), 36.
Pi de Cabanyes, O. (1982). «Una altra Antígona, si us plau». *Serra d'Or*, 276, 26.
Puigtobella, B. (2012). «Sarsanedas, l'Altíssim». *Núvol*. https://www.nuvol.com/llibres/sarsanedas-altissim-4057.
Salvat, R. (1971). *Els meus muntatges teatrals*. Barcelona: Edicions 62.
Salvat, R. (2004). «Entrevista a Frederic-Pau Verrié». *Assaig de teatre: revista de l'Associació d'Investigació i Experimentació Teatral,* 44, 37-50.

Salvat, R. (2005). «Salvador Espriu, autor fonamental per a un teatre nacional de Catalunya». *Si de nou voleu passar. I Simposi Internacional Salvador Espriu*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 465-84.
Salvat, R. (2016). *Diaris (1962-1968)*. Barcelona: Universitat de Barcelona.
Sarsanedas, J. (1962). «Els escenaris catalans. Primera història d'Esther, de Salvador Espriu (Barcelona, Teatre Romea)». *Serra d'Or*, 12, 56-60.
Sarsanedas, J. (1963). «Amb Ricard Salvat». *Serra d'Or*, 6, 41-2.
Sarsanedas, J. (1975). «Apèndix. Notes a l'estrena de *Primera història d'Esther*». Espriu S. (ed.), *Primera història d'Esther*. Barcelona: Edicions 62.
Ubersfeld, A. (1996). *Lire le théâtre I*. París: Belin.
Veny-Mesquida, J.R. (2020). «Hi va pensar tan poc, que no pensava en res més: les didascàlies implícites a *Primera història d'Esther*». *Els Marges: revista de llengua i de literatura*, 122, 47-69.
Vidal Alcover, J. (1968). «Espriu a Nancy». *Serra d'Or*, 105, 123-4.