Àngel Guimerà

Ramon Bacardit

PID_00174193

UOC
Universitat Oberta de Catalunya
www.uoc.edu

Cap part d'aquesta publicació, incloent-hi el disseny general i la coberta, no pot ser copiada, reproduïda, emmagatzemada o transmesa de cap manera ni per cap mitjà, tant si és elèctric com químic, mecànic, òptic, de gravació, de fotocòpia o per altres mètodes, sense l'autorització prèvia per escrit dels titulars del copyright.

Índex

1. El context de l'obra guimeraniana 5

2. Entre Shakespeare i Schiller: un model de tragèdia romàntica 7
2.1. *Mar i cel* (1888) 8

3. La descoberta del naturalisme i el camí cap a una visió tràgica moderna 14
3.1. *Maria Rosa* (1894) 15
3.2. *Terra baixa* (1896) 19
3.3. *La filla del mar* (1900) 23

4. La consagració definitiva. La temptació messiànica 27
4.1. *La reina jove* (1911) 27

5. Conclusions: un valor encara vigent 31

Bibliografia 33

1. El context de l'obra guimeraniana

Àngel Guimerà (1845-1924)

L'obra d'Àngel Guimerà (1845-1924) és inseparable de la seva projecció pública com a figura rellevant de l'anomenada *Renaixença*, tant en la seva faceta d'escriptor, com en la d'activista cultural i polític a favor del catalanisme. Si Jacint Verdaguer ha estat considerat el gran poeta del moviment, i Narcís Oller, el novel·lista que va renovar la narrativa catalana, a Guimerà li ha correspost el paper de configurador d'una producció dramàtica que certificava internacionalment l'existència d'una dramatúrgia prou ambiciosa per competir amb altres tradicions teatrals. En efecte, després que Frederic Soler consolidés un públic i unes fórmules teatrals que superaven la rica tradició costumista, els textos guimeranians suposaven una aposta nova per un tipus de teatre capaç de superar el melodramatisme més o menys previsible de les obres solerianes per tal d'acostar-se a les noves concepcions del sentit tràgic plantejades per la tradició romàntica. Guimerà, que ja s'havia consagrat com a poeta en els jocs florals de 1877, es va veure empès pels seus companys de la publicació *La Renaixensa* a provar fortuna com a autor dramàtic amb la idea de contribuir a dotar la literatura catalana de la tragèdia, considerada el gènere teatral principal.

Així, el que en part va començar com un projecte programàtic va acabar essent l'eix principal de la seva activitat creativa. Guimerà va confirmar les aptituds de dramaturg intuïdes pels seus companys i va consolidar una obra que, tot i estar marcada per una cosmovisió romàntica, va anar incorporant al llarg dels anys les innovacions proposades per moviments com el naturalisme o el simbolisme. En aquest sentit es pot establir un cert paral·lelisme entre la seva evolució literària i la d'altres autors europeus que també van anar configurant la seva obra tot integrant els estímuls provinents dels moviments estètics que es van anar succeint al llarg del segle XIX i principis del XX. Recordem, per exemple, els inicis netament romàntics de la producció d'Henrik Ibsen. Des de la situació especial de la literatura catalana, Guimerà es planteja el mateix problema de fons que la resta de grans creadors europeus: com recuperar per al teatre l'estatus d'obra literària ambiciosa, que reculli, tot modernitzant-lo, el sentit de l'antiga tragèdia? Aquesta era una qüestió vital en un segle marcat per l'espectacularitat escènica i el sentimentalisme fàcil, pel realisme pla i moralitzador i per la percepció generalitzada del teatre com a font d'entreteniment per a les classes més populars. Per camins diferents, els grans dramaturgs vuitcentistes intentaren que l'escena recuperés la funció transcendent que havia tingut en altres èpoques i per a fer-ho havien de refiar-se dels materials aportats per la tradició romàntica i pels recursos constructius delimitats pel que es va anomenar "peça ben feta" i que eren a la base del projecte dramàtic del realisme.

De fons hi havia, és clar, els models de la tragèdia de Shakespeare i, més propers, els del teatre de Friedrich Schiller, que, sobretot a partir de la segona meitat del segle, es van convertir en la base possible per a una dramatúrgia que cerqués la funció d'identificació i cohesió dels valors d'una col·lectivitat. Enfront d'aquest model, les propostes del teatre realista recollien algunes de les intuïcions de l'escena romàntica i reclamaven un eixamplament temàtic que permetés mostrar una realitat massa complexa i contradictòria per a ser reduïda a un únic sistema simbòlic que aglutinés tota una societat.

La producció guimeraniana s'insereix, doncs, en aquest context de debat estètic i ideològic que marca l'escena europea del segle XIX, i ho fa, a més, des de les circumstàncies en què es trobava immersa la literatura catalana del moment. Bàsicament, les d'una situació diglòssica que comportava que el teatre en la llengua del país només semblés justificable si es representava la realitat pròpia, específica, en la línia delimitada pel costumisme, o bé si es feia referència a episodis històrics del passat. Sense un públic burgès que apostés de manera clara pel teatre en català, només les classes menestrals, més rutinàries o menys exigents en qüestions estètiques, donaven suport a la producció local. Soler, com ja hem apuntat, va encertar a modernitzar la tradició costumista i va acostumar el seu auditori a presenciar en català alts debats passionals, encara que fos des de la perspectiva melodramàtica. Així doncs, Guimerà va haver de començar assegurant-se una audiència que acceptés uns conflictes de subratllat tràgic fins a trobar un model literari que li resultés prou adequat per a modernitzar aquesta tragicitat. Tot i que en un primer moment va caldre el suport militant d'alguns sectors del catalanisme per a arrencar el seu projecte, a la llarga la seva indiscutible qualitat com a dramaturg el va acabar imposant com la primera gran referència de la tradició dramàtica catalana, una referència encara operativa en ple segle XXI.

2. Entre Shakespeare i Schiller: un model de tragèdia romàntica

Com qualsevol compartimentació, aquesta aspira a ser merament operativa i, per tant, ja hi farem les precisions pertinents en justificar la data de tancament. Un cop dit això, cal remarcar que és el període més homogeni en la producció guimeraniana. En aquests anys, Guimerà assaja un model de tragèdia en vers que segueix en l'essencial els elements de l'estètica romàntica tal com els van definir sobretot Victor Hugo o Friedrich Schiller, però especialment segons uns paràmetres shakespearians. El dramaturg anglès hi és present mitjançant la lectura que en van fer els romàntics, que coincideix, òbviament, amb la del mateix Guimerà, que no dubta a inspirar-se en personatges com Ricard III a l'hora de crear alguna de les figures de les seves obres, o a reelaborar situacions com les de *Romeu i Julieta* per a plantejar el conflicte de *Mar i cel* (1888).

Per altra banda, aquestes primeres produccions guimeranianes ja apunten algunes de les constants temàtiques del seu teatre, tot i que a la llarga reformuli el tractament d'aquests temes i introdueixi mites i símbols absents encara en aquestes tragèdies. Hi ha, però, un motiu clarament romàntic que es presenta de manera recurrent en la seva obra: el del desarrelament, l'individu que no és d'enlloc o, el que és el mateix, que prové de l'altre costat, del lloc *contrari*. El desarrelat (habitualment bord) o bé l'altre, el diferent que viu a cavall de dues cultures o que no troba el seu espai o la seva identitat. Una identitat que pren força en la mesura que és triada i no imposada pel costum o la biologia. Des de *Gal·la Placídia* (1879) fins a *L'ànima és meva* (1920) hi trobem aquesta idea: l'individu és d'on se sent, per tant, d'on tria ser. La bibliografia crítica (Xavier Fàbregas, 1974/1986) ha tendit a relacionar aquest aspecte de la seva obra amb la circumstància biogràfica del dramaturg: fill de mare canària i pare català, acaba optant no només pel parlar patern com a llengua literària, sinó per la seva condició de ciutadà plenament arrelat al país en la seva activitat catalanista. Tanmateix, a *El fill del rei* (1883) la idea de desarrelament es concreta en la figura de l'artista, del poeta que amb el seu gest d'amor redimeix les misèries de la societat que l'envolta.

Un altre dels motius romàntics que trobem en aquesta primera etapa, i que tampoc varia en l'essencial en les etapes posteriors, és el de la impossibilitat o gran dificultat d'assolir la realització del desig propi. Enfrontats a un cos social que els sol ser obertament hostil, els protagonistes guimeranians solen acabar immolats o en una mena d'exili interior com el simbolitzat per la terra alta. En les obres de la primera etapa, la mort és el destí fatal dels que estimen, si exceptuem en Ramir de *Rei i monjo* (1889), que torna al claustre deixant darrere seu la mort de dos innocents. L'efecte tràgic es reforça habitualment

amb escenes finals carregades de patetisme. El caràcter destructor i ineludible del desig és sempre el motiu central, de fet, la mateixa fatalitat de què són víctimes els personatges hi va clarament associada.

Des d'un punt de vista formal, Guimerà adopta essencialment alguns dels recursos més habituals de la dramatúrgia romàntica, com són l'ambientació històrica, tot i que en el seu cas recorre habitualment a un medievalisme fantàstic, és a dir, sense cap concreció ni temporal ni geogràfica precisa. Així, els reialmes inexistents en què es desenvolupa l'acció d'*El fill del rei* (1886) o de *L'ànima morta* (1892) o fins i tot els casos en què parteix de personatges i dades històriques reals reben un tractament purament imaginatiu, de manera que la prima base real es veu desbordada per una trama basada en la ficció més pura; és el cas de *Judith de Welp* (1884) o *Rei i monjo* (1889). D'aquesta manera, el component historicista queda reduït a un marc prou exòtic, és a dir, distanciat, per a ambientar uns conflictes passionals que centren l'interès en la reflexió filosòfica o ideològica que se'n pot deduir. Presentant individualitats enfrontades a dilemes decisius es propicia una meditació sobre la condició humana característica de la poètica romàntica, tal com la van definir en el teatre Victor Hugo o Friedrich Schiller.

2.1. *Mar i cel* (1888)

Representació de *Mar i cel*

L'obra d'aquest període de la producció guimeraniana que mostra més bé les possibilitats del model de tragèdia que proposava és, sense dubte, *Mar i cel* (1888) (Guimerà, 1975, I). Es tracta de la millor mostra de teatre romàntic en català i recull alguns dels recursos habituals en l'obra de Guimerà. La tragèdia s'estructura a partir del conflicte d'identitats que viu el protagonista, Saïd, i que comporta la impossibilitat del seu amor per Blanca. Com ha apuntat Fàbregas (1974, pàg. 53), és el primer text guimeranià que presenta un conflicte social explícit. Per altra banda, en aquest cas l'ambientació històrica recrea una situació real, amb una confrontació religiosa que és a l'arrel del debat patit pels protagonistes.

La figura del pirata, tòpicament romàntica, veu augmentada la seva aurèola de marginalitat per la condició de mestís, i el seu odi serà redimit per l'amor de Blanca, exemple de malmonjada que encarna el tòpic de l'etern femení romàntic, molt diferent del rol de dona fatal d'altres heroïnes guimeranianes, com Gal·la Placídia. Si ella encarna la idea de la religió entesa com a caritat i amor, el seu pare representa la concepció intolerant lligada al cristianisme oficial, encarnat pel Sant Ofici de què va ser víctima el personatge de Joanot. Tanmateix, tots dos protagonistes hauran d'enfrontar-se als prejudicis del seu propi grup a l'hora d'acceptar l'altre com a igual. Així doncs, la intolerància dels uns i dels altres és la base del desenllaç tràgic de l'obra. Fins al punt que els veritables bàndols s'expressen transversalment i es redueixen als que creuen en la tolerància (Blanca i Ferran, però també Saïd, Osman o Joanot) i els que no hi creuen (en Mohamed i en Carles). Així, la Blanca recorda que Déu "a tots és pare" (acte III, escena VIII, pàg. 416) i proposa una visió ecumènica superadora

del conflicte. Però ni la voluntat de Saïd de renunciar a la seva religió per fer-se cristià podrà vèncer la fatalitat a què es veuen abocats els dos enamorats, que, com Romeu i Julieta, es veuran destruïts per una passió irrealitzable.

Tant Blanca com Saïd estan sols davant de tots, com a bons personatges romàntics se senten estranys en un entorn hostil, són éssers que han estat exiliats d'un paradís que s'identifica amb la infantesa i que tots dos volen recuperar mitjançant l'altre. Blanca s'adona que ha vist Saïd el record de les nines que simbolitzaven el món de què el seu pare la volia allunyar (acte III, escena II, pàg. 406). Més encara, ella que comença associant-lo a Satanàs, el veurà com el seu revers, Jesús, després que Saïd estigui a punt de deixar-se matar per ella i, esdevingui, així, l'anyell propiciatori. Blanca constatarà espantada "sos ulls semblaven / los teus, Jesús, des de la creu piadosos" (acte II, escena III, pàg. 363). Per altra banda, ell s'hi adreça en els termes següents: "vós sou d'altres espais, d'on s'engendraven / los somnis endolcits de ma infantesa" (acte III, escena IX, pàg. 422) i no dubta a relacionar-la amb la mare, que també era cristiana. L'amor, doncs, pot retornar al món feliç i incontaminat dels primers anys i, sobretot, possibilita la reconciliació entre els grups enfrontats, com recorda el mestís protagonista, "mes la pau era sols dintre ma casa!" (acte I, escena XV, pàg. 352). Per altra banda, s'estableix un clar paral·lelisme entre els pares de Saïd i ells dos. Les dues parelles són víctimes de la intolerància que impossibilita que es consolidi un espai amorós capaç de desfer les barreres que els separen, com diu Saïd, de manera premonitòria:

> "Tot és en va: vós sou el cel; jo l'aigua;
> mai s'ajunten ací; mireu: s'ajunten
> només en l'horitzó! És en va!"
>
> (Acte III, escena IX, pàg. 424)

Fixem-nos que els símbols que representen els personatges són realitats inabastables que no poden ser reduïdes a simples éssers condicionats per les lleis de la societat. Són les parts d'una totalitat fragmentada en el món dels humans, però que es completa en estadi superior, en un més enllà simbolitzat per l'horitzó. Aquí és on es fa més visible la cosmovisió romàntica de l'autor. Per altra banda, la tipologia dels símbols anuncia un recurs que va madurar en obres posteriors com *Terra baixa* (1897).

Ferran, el personatge que hauria de tancar el triangle amorós, és en l'obra una figura positiva, la seva visió de la religió contrasta amb la del pare de Blanca, que rebutja la seva filla quan veu que plora pels infortunis de Saïd; ell és, a més, qui assenyala els efectes negatius del claustre sobre la protagonista:

> "Un temps, jo ho sé bé prou, festiva, ardenta,
> entusiasta per tot, i avui gelada,
> lo cor sense glatir. Rostre de nena;
> de vella el cor!"
>
> (Acte I, escena IX , pàg. 343)

Quan descobreix que Blanca estima Saïd es resigna i fins i tot es posa al costat dels dos enamorats. Pel que fa a la dignitat i al caràcter heroic, és el paral·lel del protagonista. L'abraçada que els uneix (acte III, escena X, pàg. 426) té una dimensió simbòlica notòria en la mesura que apunta una possibilitat real d'entesa entre les dues religions. De fet, el discurs guimeranià apunta com a factible la reconciliació sempre que la religió en el seu sentit restringit passi a un segon terme en benefici de la idea de germanor entre persones, de fraternitat més enllà de les creences.

En canvi, com ja ha estat apuntat, Carles representa l'encarnació de la intransigència, tant cap a la seva filla, a qui vol fer monja, com cap als infidels, pels quals només pot sentir odi. D'una manera semblant, Malek exemplifica l'actitud xenòfoba cap als cristians i actua de veritable traïdor per ànsies de poder. En el joc de traïcions, Joanot, el cristià fet pirata morisc per a escapar d'un crim, intentarà salvar els cristians per mala consciència i escenifica així les dificultats de moure's a cavall de dues identitats. No falten tampoc personatges com Roc i Guillem, que aporten un contrapunt còmic. En general, tots els personatges secundaris estan més elaborats que en obres anteriors, se singularitzen de manera que hom pot establir contrastos i paral·lelismes entre ells i els protagonistes. Aquest recurs permet donar profunditat al text en subratllar les tensions que estructuren la trama. A més, la presentació que se'ns fa és força realista, especialment gràcies al registre lingüístic, com quan Ferran utilitza expressions marineres enmig de la conversa ("de seguida poses vela..." acte I, escena VII, pàg. 338) o els pirates fan referències grolleres; així Mahomet, a l'escena primera del primer acte: "Roba en ella; no en tens..." (pàg. 328). De fet, l'obra recorre sovint a versos molt col·loquials que donen al text un aire marcadament realista.

Per altra banda, la fragmentació del vers entre els parlaments dels personatges arriba a aprimar força la musicalitat del decasíl·lab i acosta la versificació a la prosa:

> "FERRAN
> Jo? Res; o casi res.
> HASSÈN
> Com?
> FERRAN
> Us penjava [...]"
>
> (Acte I, escena VII, pàg. 338)

La primera intervenció de Ferran presenta un hemistiqui de sis versos i la rèplica de Hassèn amb l'inici de resposta de Ferran completen el vers. De fet, la flexibilitat que dóna a l'estructura del decasíl·lab és notòria, tot i que tendeix a acostar-lo al pentàmetre iàmbic shakespearià. Una altra característica remarcable és l'alternança de registres; així, el to marcadament líric d'alguns parlaments de Saïd (per exemple, a l'acte III, escena IX, pàg. 422) o de Blanca contrasta amb altres de més narratius, com el moment en què Saïd explica la seva història (acte I, escena XV, pàg. 351-353). El vers també s'adapta a l'expressió de les transicions dramàtiques característiques dels soliloquis dels personatges

principals, un recurs de la vella tragèdia que el romanticisme havia adaptat, subratllant-ne el caràcter expressiu per sobre del merament declamatori. Guimerà el va utilitzar des de la seva primera obra, *Gal·la Placídia* (1879), i va anar perfeccionant-ne la tècnica fins al punt de dotar-la de versemblança en tant que veu interior del personatge. A *Mar i cel*, el soliloqui de Blanca quan és a punt d'assassinar Saïd permet mostrar el dilema en què es mou amb uns versos que mostren amb les pauses els diversos canvis de to:

"BLANCA, *a part*.
Al cor... Quins cops, aquí! Escoltem: no. Aire!
He afrontat a mon Déu! Jo, jo enternida
Per un fill de Mahoma!... I és mon pare
Qui m'ho ha retret! Oh! Rentaré la culpa!
Cada un que mor s'obre l'infern per rebre'l
I s'obre el cel a qui morint lo mata!
I el pare em creu dormida... i... estic folla!
Senyor, Déu meu! Jo et veig des de l'altura
Beneint a ta esclava. Com tremolo!
Serenem-nos... Oh, el sento! Qui diria
Que respiri esta fera com mon pare!
(*Ràpidament*)
Mes deu morir. Aquí el punyal.
(Agafant un dels punyals penjats del mur)
Lo monstre
M'ha fet plorar! Perdó, Déu meu! D'en terra
No puc moure ni un pas! Un altre... un altre.

(Acte I, escena XIX, pàg. 358)

La prosòdia del vers s'adapta perfectament a la situació que comporta que se sobreposin les pauses dramàtiques a les cesures pròpies del vers, mitjançant l'ús de signes de puntuació com els punts suspensius. El decasíl·lab que s'inicia amb "Mes deu morir..." es tanca amb "Lo monstre", després de la pausa sintàctica marcada pel punt que permet a la protagonista agafar el punyal mentre declama el vers.

Un punyal que actua com a símbol al llarg de l'obra i que anticipa una pràctica que esdevindrà habitual en la producció guimeraniana, la fixació del caràcter fatal i destructiu del desig en un estri penetrant i punxegut, ja sigui un punyal, un ganivet o una fitora. La capacitat per a carregar de força poètica aquests elements fins a fer-ne símbols d'una gran densitat semàntica és un dels encerts principals de la seva pràctica dramàtica. Concreten el dilema amor-odi, desig-rebuig en què se solen debatre els herois guimeranians. A *Mar i cel*, però, s'hi afegeix una altra dualitat, la de la religió que és a l'hora perdó i càstig, en aquest cas referida al cristianisme, com assenyala Saïd:

"[...] Més què podíem
esperar d'una gent que, té, mireu-s'ho:
(*Despenjant el punyal amb empunyadura de creu i llençant-lo a terra*)
l'odi unit al perdó; l'anyell al tigre:
lo punyal i la creu tot d'una peça."

(Acte I, escena XV, pàg. 352)

Un dels encerts de l'obra és, justament, la manera en què apareixen integrades aquestes dualitats que articulen la trama. Així com el símbol del punyal esdevé un signe de gran potencial dramàtic que actua cohesionant els dos fils principals de la trama, l'escenografia subratlla els símbols del títol des de l'inici del text. En l'acotació del primer acte se'ns diu el següent (els subratllats són nostres):

> "Cambra d'un vaixell de corsaris argelins. El pal major atravessa l'escena. Al fons, a la dreta, la porta d'un camarot; al fons, a l'esquerra, l'escala que condueix a la coberta, veient-se després de l'últim graó, per entre les cordes, el cel. A la dreta de l'escena una finestra per on guaita un canó, descobrint-se per ella el mar i el cel [...]."
>
> (Acte I, pàg. 323-324)

Pel que fa al tractament de l'espai, és significativa la tensió que s'estableix entre l'àmbit relativament claustrofòbic del vaixell on transcorre l'acció i les dues immensitats que representen els personatges. L'ús escrupolós de la unitat de lloc permet establir la dialèctica entre el món "humà", "social" i l'absolut de la llibertat, la mort, representada per la mar i el cel. Tot i que l'única referència temporal explícita la trobem en l'acotació que obre el primer acte ("som al caient de la tarda"), no sembla que hagin transcorregut gaires dies entre els dos primers actes, i l'acció del segon i tercer acte passen en un mateix dia. Es pot dir que Guimerà s'acosta a la pràctica de la unitat de temps, per tant, la distància entre el temps diegètic, de la història, i el temps escènic, els moments realment representats d'aquest temps, és relativament curta i això comporta un temps dramàtic més dens, més proper al de la pràctica de la tragèdia tal com era entesa per la poètica neoclàssica. Les diverses escenes en tant que unitats temporals segueixen més aviat una continuïtat que focalitza la progressió de la trama cap al seu fatal desenllaç, tot i que, d'una manera semblant al *Romeu i Julieta* de Shakespeare, en les darreres escenes de l'acte tercer se'ns apunta la possibilitat d'un final feliç amb en Saïd fugint i amb la promesa de retrobar-se els dos amants més endavant. L'aparició sobtada del pare de la Blanca actua com la força del fat, el destí que tenen marcat els protagonistes, la mort dels quals segueix les pautes característiques de la dramatúrgia romàntica.

En definitiva, l'obra està impregnada d'una cosmovisió deutora de la sensibilitat romàntica, visible també en alguns recursos dramàtics, però apunta elements realistes en la caracterització dels personatges i en l'ús del llenguatge. A més, l'ús de les unitats dramàtiques recorda la pràctica del classicisme. Aquesta reminiscència "classicista" li va ser retreta per Valentí Almirall en la ressenya que va fer de la tragèdia a *La Veu del Centre Català* (25 de febrer de 1888), però és prou sabut que la crítica negativa s'explicava per la rivalitat política que mantenia en aquell moment amb Guimerà. En general, cal dir que la recepció va ser més aviat positiva i es va destacar sobretot allò que allunyava el text del romanticisme més tòpic i encartonat, com per exemple la "sobriedad shakespeariana" (*Diario de Barcelona*, 8 de febrer de 1888) o "el magestuoso verso libre" (*La Vanguardia*, 8 de febrer 1888). El fet que un reputat dramaturg com Enrique Gaspar s'interessés per l'obra i en fes una traducció al castellà va significar una primera gran mostra de reconeixement per a Guimerà, que va

aconseguir ser estrenat a Madrid amb el famós actor Rafael Calvo el 1891. A la capital de l'Estat no van faltar crítiques elogioses que la presentaven com un símptoma de regeneració del teatre espanyol (Martori, 1995, pàg. 28-29).

3. La descoberta del naturalisme i el camí cap a una visió tràgica moderna

L'èxit de *Mar i cel* marca una fita important en l'evolució de Guimerà, ja que el va posar en contacte amb els sectors més renovadors del teatre castellà, concretament amb la jove actriu María Guerrero, que va tenir un paper determinant en la producció guimeraniana de la dècada de 1890, que va veure les millors creacions del dramaturg. Per altra banda, els consells de crítics com Josep Yxart i, molt especialment, els retrets que li feien els joves modernistes des de les pàgines de *L'Avenç* el van acabar de convèncer de la necessitat de renovar el seu teatre per la via del realisme i naturalisme. De fet, *La boja* (1890) ja suposa un primer intent de renovació, tant per la temàtica tractada com per l'ambientació en l'època contemporània i entre miners. El fet que mantingués encara el decasíl·lab en lloc d'optar per la prosa va desorientar la crítica, que no va saber si calia considerar-la pròpiament una obra realista o romàntica.

En efecte, Guimerà hi apunta alguns recursos formals i temàtics que anirà aprofundint en textos posteriors. Hi tornem a trobar el contrast entre la religió com a instrument de redempció i caritat mitjançant l'amor i la religió com a font de dogmatisme i intransigència. El protagonista, un anacoreta que purga un crim comès anys abans actuarà com a veritable Crist laic que redimeix una noia perduda, la boja del títol, que esdevé una nova Maria Magdalena. Es tracta, tanmateix, d'un tipus d'heroïna completament oposat a la Blanca de *Mar i cel*. Els tocs de sensualitat que presenta i el caràcter ambigu de la seva "bogeria" l'emparenten clarament amb alguns models finiseculars, a mig camí entre l'imaginari naturalista i decadentista. Hi ha també el rerefons del món del treball i de la injustícia social que apareix tímidament. Algunes de les accions que transcorren a escena remeten clarament a recursos característics dels postulats naturalistes, com el fet que s'escorxi i es cuini un conill. El llenguatge accentua el seu col·loquialisme i Guimerà demostra un gran domini d'un vers blanc que s'acosta a la prosa. Ara bé, malgrat l'innegable interès que presenta l'experiment, no es pot dir que reeixís plenament. Però m'interessa remarcar que hi ha força elements que anuncien ja obres com *Maria Rosa*.

Guimerà no es va atrevir a utilitzar la prosa en el seu teatre fins als sainets *La sala d'espera* (1890) i *La Baldirona* (1892), en què és visible la influència del seu amic Emili Vilanova, que amb el seu estil havia renovat el costumisme. Aquests primers assajos van servir per a donar dues bones mostres del gènere sainetístic, però, sobretot, per a refermar el seu autor en el camí del drama en prosa, la primera mostra del qual, *En Pólvora* (1893) (Guimerà, 1975, v. I), conté la fórmula d'alguns dels seus drames posteriors (Bacardit, 1991, pàg. 16-25): un triangle amorós en què sovint es barregen el conflicte social amb

el sentimental, l'avi bonhomiós que fa costat als protagonistes, tot i que és un personatge que presenta matisos diferencials d'una obra a una altra, alguns tipus còmics que serveixen de contrapunt al dramatisme de la trama, etc.

Els elements de realisme d'obres anteriors es van acabar de concretar en aquesta història, el protagonista de la qual havia matat accidentalment un guàrdia civil en un conflicte obrer, i que transcorre en una fàbrica. El tractament directe del conflicte social no deixava de ser una novetat força remarcable en el context hispànic de l'època, i en un any com el de 1893, que va ser tristament cèlebre pels atemptats anarquistes amb bombes, com el de Liceu. Una situació dramàtica com la del final del segon acte, amb la caldera a punt d'explotar i provocar la mort dels personatges, resultava prou agosarada per la seva novetat. Tot i així, el plantejament melodramàtic de fons atenuava el component de crítica social. El sacrifici final del protagonista és presentat com un camí, un exemple per als companys, per això mor tot aconsellant al seu amic "Toni... Mai! Mai la dinamita!" (acte III, escena XV, pàg. 1286). En Marcó, en Pólvora, en el fons és una mena de messies laic que no pot evitar revoltar-se contra la injustícia i que ajuda fins i tot els seus opositors com el "gran d'en Peric", contrari a la vaga però detingut per la policia. Aquest tipus de personatge recorda l'eremita de *La boja* i apunta el terrorista penedit de *La festa del blat* (1896) o el Nataniel de *Jesús que torna* (1917) (Bacardit, 2006, pàg. 14).

3.1. *Maria Rosa* (1894)

En aquest context cal situar el procés de creació de *Maria Rosa* (Guimerà, 1975, v. I), l'obra de Guimerà que presenta una fesomia més clarament naturalista. Cal retrocedir, però, a l'estiu de 1892, quan l'actriu madrilenya María Guerrero va conèixer el dramaturg i s'inicia una relació professional que va ser llarga i fructífera per a tots dos. *Maria Rosa* va ser el primer fruit d'aquesta col·laboració i es va estrenar el mateix dia (24 de novembre de 1894) en castellà a Madrid i en català a Barcelona. Més endavant, l'autor s'haurà de resignar a estrenar primer la versió castellana i a esperar que la companyia de Guerrero l'exploti també a Catalunya abans de presentar l'original.

Escena de *Maria Rosa*

El nom de la protagonista ja sembla un petit homenatge a l'actriu. Com ja hem apuntat, és un personatge femení que manté alguna relació amb la Joana, de *La boja*, i que anticipa heroïnes posteriors. Som lluny de l'etern femení goethià que encarnava la Blanca de *Mar i cel*, però també de la *femme fatale* representada per Gal·la Placídia. De maneres diferents, la Joana, la Maria Rosa o la Marta, de *Terra baixa* (1897), són clarament víctimes d'una societat hipòcrita i masclista que es nega a acceptar-les tal com són. Éssers purs, dones malmenades per un sistema de valors que condemna el seu desig o les estigmatitza com a perdudes. Guimerà hi remarca un element de clara filiació naturalista: la misèria és a la base de la seva condició.

Centrant-nos en el personatge de la Maria Rosa, cal destacar-ne la sensualitat, una sensualitat que intenta reprimir en va aferrant-se a l'amor pel marit mort per qui veiem que sentia un amor més maternal que eròtic. De fet, qui l'"encén tota" és en Marçal (acte II, escena II, pàg. 1304), encara que hi intueixi "un mal home". Aquest debat intern en què es mou la protagonista, la lluita contra un desig que sospita destructor és el fil principal de l'obra, al costat d'un Marçal que ha estat capaç d'inculpar d'un assassinat el seu amic per a aconseguir la seva dona i que se sent impotent a l'hora de resistir-se a la seva passió per la protagonista. L'Andreu, el marit mort, el tercer vèrtex del triangle és una presència que la seva vídua s'entesta a actualitzar al llarg de l'obra, en la seva obsessió per a mantenir-s'hi fidel. Aquesta presència fantasmagòrica del marit es veu reforçada per en Badori, que havia conegut l'Andreu i que es postula també com a pretendent i propicia el desenllaç tràgic en dur el vi trepitjat per l'Andreu que embriaga fatalment en Marçal. Així, al triangle Andreu-Maria Rosa-Marçal s'hi sobreposa el d'en Badori-Maria Rosa-Marçal.

Però la presència del marit mort és invocada també per en Gepa, que, tot i que no és especialment vell, fa la funció apuntada anteriorment a propòsit d'*En Pólvora*, malgrat que en aquest cas sembla més aviat la veu de l'oracle que tot ho sap i que sembla anticipar premonitòriament el desenllaç final. El seu brindis en el casament de la Maria Rosa i en Marçal a l'escena IX del tercer acte és d'una ironia ferotge:

> "GEPA: Brindo perquè en Badori no se'n pensi una... i perquè per poder-se casar amb el temps amb la Maria Rosa no tregui del mig an el Marçal."
>
> (Guimerà, 1975, acte III, escena IX)

Per altra banda, la parella de la Tomasa i en Quirze representen el contrast amb l'amor passió que devora els protagonistes. Tot i estar sempre discutint es tenen un afecte sincer d'on sembla que han fugit les traces de l'atracció eròtica, si és que mai n'hi va haver. En una línia més humorística, en Calau espera estalviar dues unces abans d'anar a buscar una noia amb qui casar-se:

> "CALAU: Clar: que no la traré fins que tinga les dues unces. No m'embolico: un cop triada, diu en Marçal que s'hi pateix molt, i jo quan tinga els diners me la miro, li dic, m'hi caso i ... no pateixo."
>
> (Acte I, escena VIII, p. 1296)

Per tant, els protagonistes són víctimes d'una passió que els singularitza dels seus companys i que esdevé talment una fatalitat de la qual no poden deslliurar-se. Efectivament, la Maria Rosa es veu abocada a tornar al lloc on va conèixer l'Andreu, on confirmarà les seves sospites sobre en Marçal gràcies al vi barrejat amb la sang del primer. D'aquesta manera, la carretera que estan fent els personatges és una metàfora de la vida de la protagonista, incapaç d'escapar simbòlicament del cercle del desig: el lloc on va conèixer el seu primer amor ha de ser el mateix en què es casarà amb en Marçal i haurà d'afrontar el seu destí. El dilema en què es mou la Maria Rosa és realment terrible: o assumeix clarament el seu desig per en Marçal, malgrat l'enviliment que suposa esdeve-

nir l'amant de l'assassí indirecte del seu marit, o exerceix la venjança i assoleix així una certa catarsi moral per la via de la renúncia. Aquesta impossibilitat dels personatges de deslliurar-se del fat dóna a l'obra un caire de tragèdia, tot i que allò que els determina és una pulsió fortament eròtica que s'expressa amb tota la seva brutalitat en un entorn, el *milieu* proclamat per Zola, allunyat de les formes de sociabilitat burgeses amb totes les seves formes de transacció i sublimació. En aquest sentit hom pot parlar de naturalisme a *Maria Rosa*, tot i que no hi falten recursos propis de la tradició romàntica, com l'ús dels soliloquis dels protagonistes, que, en el cas del d'en Marçal al primer acte (escena VII, pàg. 1295-1296), avancen més informació del compte.

La manera en què ens és presentat el medi és força explícita en les acotacions inicials d'acte. Al primer acte se'ns parla "d'una casa pobríssima" (acte I, pàg. 1287); a l'acte II, "d'una casa molt pobra" (acte II , pàg. 1302), i al tercer, "d'una casa molt pobra, casi barraca" (acte III, pàg. 1316). De tots els personatges l'única que sap llegir i escriure és la protagonista. Així, la trama social de l'obra denuncia ingènuament les condicions de vida dels peons, que ni tan sols han pogut anar a estudi a aprendre de lletra. Encara que el conflicte entre els treballadors i l'empresa té un caràcter secundari en aquesta obra, la simple presentació de les condicions en què viuen ja comporta una part de crítica. Però sobre els treballadors pesa massa el record del conflicte amb el capatàs que va dur la desgràcia a l'Andreu i això els fa ser més prudents (Gallén, 2008, pàg. 38-39).

En general, l'obra presenta elements realistes d'una manera més explícita que no pas a *En Pólvora*. El tractament dels personatges secundaris, tot i ser deutor de la tècnica costumista, denota una clara voluntat de presentar figures amb un relleu que les singularitzi i els doni un cert gruix, especialment en el cas d'en Gepa o en el d'en Badori i en el de la parella d'en Quirze i la Tomasa. La franquesa amb què és plasmada la passió eròtica dels protagonistes no era gens usual en el teatre català de l'època. El registre lingüístic utilitzat és més agosarat que en obres anteriors, com va retreure la crítica més conservadora. De fet, Guimerà va acabar creant una llengua personal de gran eficàcia dramàtica i que sintetitzava de manera molt plàstica i expressiva els elements col·loquials i els dialectals, utilitzats hàbilment per tal de configurar un model lingüístic versemblant i especialment apte per als diàlegs breus i incisius que pauten el drama. Com apunta Joan Martori en la seva edició de l'obra:

> "la construcció d'una llengua supradialectal i la inserció d'elements simbòlics com estaven posant en joc els autors modernistes, són els diferents factors que hauria combinat a l'hora de construir el discurs de *Maria Rosa*".
>
> (Martori, 2008, pàg. 63)

Pel que fa al temps, hi ha el temps diegètic, el de la narració, que abasta els tres anys decisius en la vida de la Maria Rosa, des que va conèixer l'Andreu fins que es va casar amb en Marçal (a l'escena vuitena del tercer acte, en Badori diu a la Tomasa que el vi que ha dut té tres anys). Aquest període es concreta dramàticament en un any i mig, ja que entre el primer acte i el segon transcorren

quinze mesos, tal com remarca la Tomasa a en Quirze a l'escena primera de l'acte segon. I només un mes o dos entre el segon i el tercer. El temps escènic, el realment representat, es redueix a tres moments clau: el coneixement de la mort del marit, al primer acte, l'engany de què és víctima per part d'en Marçal en el moment culminant de la doble relació de triangle que s'estableix amb en Badori i l'Andreu, al segon, i el casament i la descoberta de la veritat al tercer.

En aquest aspecte també es pot dir que el text és més realista que d'altres, ja que la major concreció del temps de la història en el temps dramàtic és una característica pròpia de les poètiques realistes, que, a diferència de la pràctica classicista, no pretenen diluir la totalitat del temps de la trama en un present que es limita a actualitzar el conflicte psicològic dels personatges. A *Maria Rosa*, com en els textos naturalistes, el conflicte intern només pren força en la mesura que hi ha el pes del temps, el de la mort del seu marit o el de la duració de la carretera. La Maria Rosa del tercer acte pot actuar com ho fa perquè el temps s'ha materialitzat en el vi i la sang del marit mort i l'han tornat present. La Maria Rosa fins i tot pot tornar al passat per l'espai, el lloc on va conèixer l'Andreu:

> "MARIA ROSA: Doncs al sortir de l'església aquest matí, me n'hi he anat, a la masia: perquè el cor m'hi duia! Tot està com abans; tot! El lloc a on les fadrines sopàvem; el cup a on trepitjava l'Andreu, ara sec i tapat com una sepultura; aquell cup a on el van ferir i on amb el most s'hi barrejava la sang!... Allí vaig començar jo a estimar-lo."
>
> (Acte III, escena V, pàg. 1320-1321)

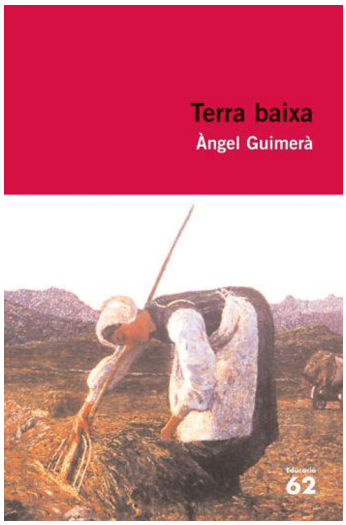
L'espai i el temps, així, es corresponen. La darrera frase porta implícita la idea del quan: "allí vaig començar jo a estimar-lo", és a dir, en aquell lloc i a partir d'aquell moment. L'Andreu és viu en el record justament perquè el temps és un factor clau. La Maria Rosa es projecta sempre en el passat, com quan en posar-se unes faldilles recorda "les vaig estrenar el dia..." (acte III, escena VI, pàg. 1322). El passat pesa també sobre en Marçal i li retreu el que va fer per a aconseguir la Maria Rosa. Fixem-nos, doncs, que si a *Mar i cel* el passat servia únicament per a entendre les raons dels personatges, per a emmarcar degudament les seves decisions, a *Maria Rosa* hi té un pes decisiu, actua de manera fatal sobre els protagonistes. En tant que veritable drama psicològic, a *Maria Rosa*, el temps com a duració, com a vivència personal, hi té una densitat semblant a la que podem trobar en obres de Txèkhov, per exemple. Encara que el dramaturg rus se situï en molts sentits als antípodes de l'obra guimeraniana. Aquest drama planteja un ús del temps que no trobem en altres textos de Guimerà. El paral·lelisme entre el procés de construcció de la carretera i el desenvolupament de la trama permet tematitzar-lo. Com diu en Gepa:

> "GEPA: Jo el que us dic és que el Marçal va començar dues feines en un dia: la carretera i... l'engrescament per la Maria Rosa. I avui l'hem acabada, la carretera, i avui mateix se casa amb aquella."
>
> (Acte III, escena I, pàg. 1317)

Com en altres textos guimeranians, els símbols són essencials en la configuració de la trama. D'una banda hi torna a aparèixer el ganivet: un ganivet ensangonat provoca la perdició de l'Andreu i amb un altre ganivet la Maria Rosa acaba amb la vida d'en Marçal. Un cop més, com a *Mar i cel*, aquest estri representa la dualitat amor-odi i la capacitat destructora del desig. També cal remarcar l'articulació de dos símbols tan connectats com els del vi i la sang, que barrejats materialitzen la presència de l'Andreu i propicien el desenllaç. Com en un acte litúrgic, la sang de l'innocent s'identifica amb el vi i és portadora d'una veritat que, si més no aparentment, "allibera" la protagonista, encara que sigui a costa de la seva pròpia perdició. De fet, la Maria Rosa actua contra el seu propi desig i reforça els valors de la societat patriarcal i masclista en afirmar amb el seu acte que una dona només pot ser d'un sol home. No debades, en Marçal és vist per ella al llarg de l'obra com una serp o un dimoni, símbols inequívocs del pecat en la tradició cristiana. La protagonista ha interioritzat prou la culpa per actuar contra el seu impuls sensual.

La recepció de l'obra va valorar de maneres diferents les novetats que aportava el text segons l'orientació ideològica de cada crític, però va acusar clarament el trasbals provocat pels elements naturalistes de la proposta. Es va vincular l'autor amb Zola (per exemple, Francesc Miquel i Badia des de les pàgines del *Diario de Barcelona*, 27 de novembre de 1894). Per al crític d'*El Diluvio* (26 de novembre de 1894) l'obra és de les "que hacen poner piel de gallina al espectador: es *esgarrifosa"*. La força realista d'algunes escenes permetia superar el melodramatisme que es podia derivar de la situació inicial (*La Opinión*, 26 de novembre de 1894). L'evolució del devot amor conjugal de la protagonista cap a l'atracció eròtica per en Marçal suposava un xoc per a l'espectador que podia ser més tolerable en la novel·la que en el teatre (*El Teatro Moderno*, 29 de novembre de 1894).

3.2. *Terra baixa* (1896)



La segona gran col·laboració entre María Guerrero i Guimerà va ser *Terra baixa*, que es va estrenar primer a Madrid (novembre 1896) en castellà que en català a Catalunya (Tortosa, febrer de 1897; Barcelona, maig del mateix any). El desig de satisfer l'actriu va portar Guimerà a imaginar un primer text en què un Manelic femení descendia de les muntanyes d'un país imaginari per a redimir un regne malalt mitjançant la impressió causada sobre un príncep decadent. Aquest plantejament, que més tard es va concretar en *Per dret diví* (obra enllestida pòstumament per Lluís Via), ja perfila la importància del component mític en el text; concretament, l'articulació dels mites del bon salvatge i de la terra alta (que es construeix bàsicament per oposició a la terra baixa del títol). Guimerà, conscient que calia continuar pel camí de la prosa i del naturalisme encetat amb *Maria Rosa* va acabar donant una forma diferent al projecte inicial. Tanmateix, malgrat la base realista/naturalista del text pel que fa a la presentació del medi o dels personatges, l'obra té un caràcter marcada-

ment simbòlic que l'allunya en part del camí iniciat amb la seva col·laboració anterior amb l'actriu castellana. Això sí, li va fornir un personatge, la Marta, d'una força dramàtica considerable.

Es tracta, com en el cas de la Joana de *La boja*, d'una perduda que serà redimida en la més típica tradició de la literatura del segle XIX. La misèria l'ha dut a convertir-se en l'amistançada del cacic local que la domina amb una passió de fort component eròtic de la qual ell mateix, en Sebastià, és víctima. En el fons, com en Marçal, l'obsessió per la Marta serà finalment la seva perdició. Per ella s'atreveix a la solució perillosa de donar-li un marit taujà que li permeti en el fons no renunciar a ella mentre ell es casa per necessitats econòmiques amb una pubilla rica. Que l'amor pur, asexuat, d'en Manelic tingui prou força per redimir la Marta és una cosa que el cacic no podia imaginar.

I és que el pastor beneit és el primer a tractar-la com una persona, no com un objecte de la seva propietat. Una dona que només ha conegut l'amor des de la forma de la possessió despòtica descobreix una nova manera d'estimar amb un home a qui la puresa d'esperit ha *feminitzat* i que es presenta com un model de masculinitat alternatiu. Algú capaç de matar llops i homes, però a qui costa projectar la seva violència sobre la dona. Però també incapaç de reconèixer la força de la seva sexualitat, descoberta només gràcies a la provocació de la Marta, que ha de recordar-li que ha estat d'un altre home però no d'ell (acte II, escena VIII, pàg. 1414). Aquest qüestionament de la seva virilitat el fa reaccionar ferint-la, com no podia ser d'altra manera, amb un ganivet, un cop més símbol dual i freudianament fàl·lic. I serà la sang de la Marta (un altre símbol familiar) el que el farà reaccionar. Una sang que, com l'aigua dolça i *amarganta* que en determinat moment representa els dos personatges, respon a un àmbit essencial (acte II, escena VIII, pàg. 1415), previ al món de la cultura, de la societat i de les lleis dels homes regulades per uns valors que troben la seva expressió en el duro que el cacic dóna a en Manelic quan mata el llop.

Encarnació del mite del bon salvatge, en Manelic és víctima de les lleis de la terra baixa, unes lleis que ell és incapaç d'entendre. Però els seus valors tenen una virtut regeneradora que no passa desapercebuda als altres personatges. El caràcter mític, fundacional, d'aquests valors de la terra alta contrasta amb la corrupció a què han estat sotmesos al món dels homes. Mite eminentment romàntic, la terra alta és l'espai del qual els humans hem estat exiliats i al qual no ens és permès tornar. Si la Marta i en Manelic ho fan és a costa del crim i com a perseguits per la justícia. És a dir, que en última instància la terra alta no és altra cosa que la soledat, l'espai que tematitza l'enyor per un paradís perdut (identificat sovint amb la infantesa en Guimerà). No es tracta del conflicte entre la ciutat i el món rural, com s'ha pretès alguna vegada, ja que el món rural és justament el presidit pel cacic i les seves formes de domini. Aquests habitants de la terra baixa, els Perdigons, estan tan corromputs com ho podria estar la gent de la ciutat en què captava la protagonista.

A *Per dret diví*, subtext de *Terra baixa*, queda clar que la terra alta que el rei cerca amb la pretensió d'assolir l'Elda, identificada amb la veritat, és un lloc que no es redueix a un paisatge, com assenyala Guimerà en les notes que va deixar escrites per al segon acte (Guimerà, 1975, v. II, pàg. 760). És l'expressió d'un somni, d'una utopia redemptora. El protagonista es refereix a aquest espai en els termes següents:

> "HILDEBRAND: [*molt baix*] I ai! Diria
> que aquí dins, molt endins de la meva ànima,
> amb ulls immaterials... el veig com ella!
> I crec que hi ha moments que tots els homes
> al fons de la consciència també el veuen:
> i més els que fan mal. Jo he trobar-lo
> aqueix país! Jo el trobaré, enc que sia...
> (*Mirant-la fixament, prenent-la altre cop per boja.*)
> Mes... ja prou."
>
> (Acte I, escena XI, pàg. 682)

El pessimisme expressat pel rei es veu confirmat quan, seguint les notes deixades per Guimerà, en cercar l'ajut d'uns homes de les muntanyes suposadament purs per regenerar el reialme no se'n surt perquè acaben corromputs: "però vé'l tercer acte y passa a baix, y tot allò de montanya ja està pervertit com lo que abans hi havia" (Guimerà, 1975, v. II, pàg. 761). El problema, doncs, és el de la pèrdua de la innocència originària. A *Terra baixa*, en Manelic pateix tot un procés iniciàtic que el porta inevitablement al crim. Tot i que, si més no aparentment, acaba triomfant la terra alta. En aquesta obra es tracta encara d'una opció individual, no col·lectiva i, a més, no hi ha ningú que pugui ajudar a regenerar res. Com diu en Manelic a la Nuri, el món de la muntanya no és dolent, però potser no ho era "perquè allà dalt no hi havia homes" (acte II, escena I, pàg. 1404). És per això que a l'obra el mite de la muntanya transcendeix possibles lectures nacionalistes sobre essències pàtries encara vigents que han de redimir la Catalunya de les terres baixes. I això malgrat la lectura patriòtica que feia Guimerà de les muntanyes en el discurs pronunciat en la restauració de Santa Maria de Ripoll (2 de juliol de 1893) que retreu Vall (2000, pàg. 34). Hi insistim, si el mite presenta un caràcter fins a cert punt polític a *Per dret diví*, no és el cas de *Terra baixa*.

A diferència d'en Manelic, la Marta és un personatge menys simbòlic, més perfilat psicològicament. Com ja hem apuntat anteriorment, Guimerà parteix de la figura de la perduda redimida tipificada per la tradició romàntica i matisada des d'uns altres codis per la poètica naturalista, però la dota d'una força dramàtica extraordinària en focalitzar la seva transformació interior, el seu conflicte entre el lligam eròtic i de submissió amb en Sebastià i la possibilitat de redempció mitjançant l'amor pur d'en Manelic. Per això ell no té cap soliloqui i en canvi la Marta en té un a cada acte, encara que el del tercer no aporta cap informació nova sobre el que sent. De fet, la protagonista és qui acaba portant les regnes de la situació al final del segon acte i fa precipitar la trama. Ella fa reaccionar en Manelic i quan es veu afirmada per l'amor d'ell s'atreveix a enfrontar-se obertament amb en Sebastià, que passa de dominador

a dominat. Al tercer acte, "l'amo de tot" està disposat a perdre-ho tot per conservar-la. Com en Marçal i la Maria Rosa és víctima d'una passió destructora que acaba posant en qüestió el seu estatus de cacic.

En comparació amb altres obres, els personatges secundaris de *Terra baixa* tenen menys entitat, si exceptuem la Nuri, que és en part el reflex de la Marta: té l'edat que tenia ella quan es va convertir en l'amant d'en Sebastià. La seva compenetració amb en Manelic s'explica perquè és infantil com ell –és a dir, tots dos són purs (el nom d'ella remet a la verge (Vall, 2000, pàg. 30))–, i per un conat d'atracció per part de la noia cap al protagonista que acaba provocant la gelosia de la Marta. En canvi, en Xeixa té una funció molt més instrumental, com la de l'ermità o el mossèn, el gos de l'amo. Els altres Perdigons actuen com a cor i representen el cos social amb totes les misèries derivades dels prejudicis i l'acatament a l'autoritat d'en Sebastià.

Com en altres obres, per exemple, *Maria Rosa*, l'autor concentra bona part de la informació essencial al primer acte, i planteja tot un joc de premonicions que s'aniran verificant en els dos actes posteriors. Així, en els dos actes següents tota l'atenció recau en l'evolució dels protagonistes, en l'exposició dels seus dilemes fins a la consecució del desenllaç tràgic. A *Terra baixa*, el manteniment de la unitat de lloc i el fet de concentrar el temps dramàtic en un període molt breu tenen com a conseqüència subratllar el conflicte de triangle. Per altra banda, la tensió entre dos espais, el patent, la terra baixa i el latent, la muntanya, es fonamenta en la doble dimensió, metonímica i metafòrica que tenen tots dos. A més, la casa-molí on transcorre l'acció va adquirint densitat simbòlica al llarg de l'obra. Si en el primer acte és l'àmbit de trobada de la gent de la terra baixa i en representa les virtualitats, en el segon esdevé la problemàtica llar del matrimoni Manelic-Marta, problemàtica perquè és l'espai de la ignomínia, per això els protagonistes decideixen anar a la muntanya després de la catarsi provocada per la Marta a l'escena VIII. Al tercer es converteix en la tomba de l'amo, el traïdor que mor perquè el seu oponent ha utilitzat per entrar el mateix pas que seguia ell per a entrar d'incògnit. L'espai es va fent opressiu a mesura que avança la trama i la funció majoritàriament metonímica que exercia al primer acte esdevé clarament simbòlica en el darrer. Si a *Maria Rosa* el factor decisiu era el temps i l'espai s'hi acabava supeditant en fer retornar la protagonista a un lloc que tematitzava el seu passat, a *Terra baixa* ho és el joc de contrastos entre espais i l'alternança metonímic-metafòric.

La crítica madrilenya i la catalana van quedar desorientades per la barreja d'elements romàntics i realistes de l'obra. Tanmateix, el crític del *Diario de Barcelona* (11 de maig de 1897) destacava la importància del símbol de la terra alta "que a primera impresión consuela, pero que luego desenganya" pel fet que la pau és possible únicament lluny de les relacions entre els homes. La difusió internacional de l'obra va ser enorme i algunes traduccions, com l'anglesa van assolir un èxit esclatant. Va ser sens dubte l'obra guimeraniana que va tenir un ressò més ampli fora de les nostres fronteres. Va ser traduïda a la majoria de llengües europees (inclòs el jiddisch) i va donar peu a dues òperes: *Tiefland*,

d'Eugène D'Albert (Praga, 1903), que al seu torn va merèixer una versió cinematogràfica a càrrec de la realitzadora alemanya Leni Riefenstahl (1940-44), i *La Catalane*, de Fernand Le Borne (París, 1907).

3.3. *La filla del mar* (1900)

ANGEL GUIMERÀ

LA FILLA DEL MAR

BARCELONA

Com va remarcar Joan Martori en la seva edició (Martori, 2002, pàg. 9), cal remuntar l'embrió de *La filla del mar* a 1896 (Guimerà, 1975, v. I), en un dels períodes de més intensitat creativa de Guimerà. María Guerrero estava encantada amb els èxits que li proporcionava el dramaturg i l'incentivava a escriure per ella. De fet, aquesta obra va ser estrenada en castellà el 12 de novembre de 1899 a Buenos Aires i en la gira americana es van introduir alguns canvis destinats a fer més passador el final, salvant l'Àgata i en Pere Màrtir per a donar així un típic final feliç (Martori, 2002, pàg. 11). Finalment, però, l'autor es va decidir per conservar el final original i així va ser vista en l'estrena catalana (6 d'abril de 1900).

L'obra reprèn el tema del descastat, del que viu a cavall de dues cultures que ja era habitual en altres obres de Guimerà com *Gal·la Placídia* o, sobretot, *Mar i cel*. En aquest cas, l'objecte de desig que centra les relacions del triangle és un home, en Pere Màrtir, pretès per dues dones. Una, la Mariona, filla del ric del poble, i l'altra, l'Àgata, la noia recollida després d'un naufragi i probablement d'origen magrebí. Òrfena i desarrelada, la protagonista és vista per la gent com algú especial, objecte habitual de burla. Per altra banda, en Pere Màrtir és un tipus de personatge inusual en el teatre de Guimerà, ja que encarna la figura del seductor, una mena de don Joan casolà que ha fet tronar i ploure al poble i que és desitjat secretament per la majoria de dones de la localitat. Serà justament el desig de venjança d'una d'elles, que havia estat una de les seves conquestes, la que desencadenarà el tràgic desenllaç mitjançant la calúmnia que despertarà la gelosia de l'Àgata.

No costa gaire veure en el rerefons de la trama la influència de l'*Othello* shakespearià, encara que en aquest cas sigui en forma femenina (al capdavall Guimerà escrivia per al lluïment de Guerrero). Com el protagonista de la cèlebre obra anglesa, l'Àgata mai no ha estat plenament acceptada en la comunitat que l'ha acollit. Des d'un punt de vista simbòlic, encarna la figura de la verge salvatge, com una nereida que viu exiliada del mar. A més, com ha assenyalat Joan Martori, el seu nom prové del grec *àgatos* ('bo', 'bona') (Martori, 2002, pàg. 18). Per això el dibuix que se'ns fa del personatge té poc de naturalista. En aquest sentit és diferent de la Maria Rosa. El seu lligam amb el mar la relaciona amb el mite: representa la puresa originària, la innocència associada a l'àmbit de la naturalesa i contraposada al món de la cultura, com en Manelic. Com ell, coneixerà la malignitat i la sordidesa de la gent del poble, de la societat i això la portarà a assassinar l'únic que ha posseït, el seu amor, l'única possibilitat d'establir un lligam ferm amb el món dels humans. Per això al final només pot tornar al mar.

En Pere Màrtir acaba descobrint també la seva pròpia soledat, la seva vertadera condició gràcies a l'amor pur d'ella. En aquest cas sembla que s'inverteix la situació de *Terra baixa*, aquí el perdut redimit és ell. La idea que té de l'amor ha estat deformada per la necessitat de satisfer la seva vanitat, encara que d'una altra manera; podem dir que li passa com a en Sebastià o la Marta, que en el fons entenen la passió com una forma de depredació que compota una relació botxí-víctima. En contrapartida, l'amor asexuat que irradien en Manelic o l'Àgata té un caràcter redemptor que retorna l'estatus de persona igual a l'objecte de desig. L'enamorament en aquest cas té una dimensió epifànica, de desvetllament/reconeixement de la realitat existencial de l'altre. El protagonista de *La filla del mar* es transforma gràcies a la relació amb l'Àgata, perquè descobreix que, en el fons, ell també és un desarrelat, encara que ho sigui en un sentit diferent. Prou que se n'adona l'Àgata:

> "ÀGATA: [...] Jo el que sé és que em sembla quan és prop meu el Pere Màrtir, que no és aquell Pere Màrtir que vosaltres coneixeu. Ca! Si vosaltres només coneixíeu el roser i jo conec les roses! I, vaja, que ell no se n'havia estimat cap altra: com que jo sóc la primera."
>
> (Acte II, escena VII, pàg. 1502)

Malgrat la lògica hilaritat que les seves paraules provoquen en els altres, l'Àgata té raó. Ella en el fons coneix millor el seductor que la resta de personatges, encara que això no li estalviï ser fatalment enganyada per la calúmnia que provoca la seva ira contra ell. I és que hi ha una fatalitat que plana sobre la protagonista des del primer acte, quan explica com intenta matar amb la fitora un peix gran que vol menjar-se dos peixos petits que ella veu festejar i on s'hi veu representada ella i qui l'hagi d'estimar un dia (acte I, escena VII, pàg. 1485-1486). El fet que fracassi en el seu intent i acabi caient a l'aigua anticipa en bona part el final. L'Àgata decideix tornar al mar, suïcidar-se, davant la impossibilitat d'integrar-se en una societat que la rebutja pel que és. El diferent, l'altre, no ha pogut integrar-se: l'Àgata acaba maleint el dia que va ser recollida en aquella terra (acte III, escena XII, pàg. 1523).

Ara bé, la seva condició de diferent en el fons no és més que una metàfora, és l'individu pur, el que es manté fidel a ell mateix i als valors fraternals el que és rebutjat pel cos social. En última instància, en Pere Màrtir, com en Manelic o la Marta són així mateix "l'altre" que no s'acaba d'integrar. Els protagonistes de les obres de Guimerà pateixen l'estranyament i la sensació de desplaçament i alienació respecte del medi social que Paul Hammond considera inherent als herois tràgics (Hammond, 2009). Són figures que descobreixen la seva condició d'exiliats del paradís perdut gràcies a l'amor i que es veuen abocats a l'autodestrucció o l'exili interior d'una llunyana i, en el fons, impossible terra alta.

Pel que fa als personatges secundaris, cal destacar la importància del cor femení, molt ben dibuixat, especialment la Catarina i la Mariona. La primera no pot reprimir la seva gelosia per haver estat deixada per en Pere Màrtir i la projectarà en forma de venjança, mentre que la segona és víctima de la seva passió, que la porta a delatar-se davant de tothom per a retenir com sigui el

protagonista. Igual que en Sebastià a *Terra baixa*, acaba perdent el que volia conservar per excés de confiança, la noia feréstega com el pastor beneit no semblen rivals *a priori*, però acaben desbaratant les previsions dels enganyadors. La desesperació de la Mariona (acte III, escena XI, pàg. 1522) recorda la d'en Sebastià. La passió plenament eròtica sempre acaba malament en els textos guimeranians: a *Maria Rosa* els dos protagonistes hi surten perdent, tot i que la protagonista amb la renúncia heroica del seu desig queda, en part, redimida. Si en Pere Màrtir o la Marta de *Terra baixa* es transformen és, en el fons, gràcies a la superació de la sensualitat que els lligava a altres passions.

Com a *Maria Rosa* i a diferència de *Terra baixa*, la majoria de personatges estan més ben definits. Guimerà demostra una altra vegada que domina els ressorts de la tècnica costumista. També la figura de Baltasanet, l'avi bonhomiós i paternal que protegeix la protagonista, està més ben perfilada. En aquest cas, a més, és el dipositari de les virtuts positives de la religió (la caritat, el perdó, l'amor...) que fracassen a l'hora de la veritat. Davant del desenllaç tràgic només li queda demanar misericòrdia a Déu mentre la resta de personatges assumeixen en silenci la culpa que els correspon. Per molt que recordi als vilatans que "[...] ja ho va dir el senyor rector un dia, que quan naixem tots som moros" (acte I, escena VII, pàg. 1486), el fracàs del discurs de Baltasanet apel·lant a la caritat és una bona mostra de la visió pessimista de Guimerà, que d'una manera més explícita que en altres obres presenta tots els personatges secundaris com un cor de tragèdia que es contraposa obertament als protagonistes.

D'una manera semblant a *Terra baixa*, s'estableix una clara contraposició entre l'espai patent, terra ferma, i el mar, un espai latent que esdevé símbol. Bressol i tomba de la protagonista, és un espai absolut, fora del control dels homes com ho és l'alta muntanya. L'àmbit de la llibertat absoluta que, com a *Mar i cel*, ho és també de la mort. Un cop més la cosmovisió romàntica de l'autor s'expressa mitjançant una figuració de base naturalista, amb espais que articulen una doble funció, metonímica o díctica d'una part i simbòlica o metafòrica de l'altra.

Tant a Madrid com a Barcelona, la recepció de l'obra no va ser especialment positiva. Així, des de les pàgines de la revista *Joventut* (12 d'abril de 1900), Joaquim Pena considerava que el personatge de l'Àgata pecava d'esquemàtic i trobava més ben dibuixats els secundaris. En canvi, des de les pàgines de *L'Esquella de la Torratxa* (13 d'abril de 1900) es considerava que la protagonista de l'obra era propera al personatge d'en Manelic. Creuen, a més, que l'autor repeteix una fórmula que li ha funcionat. Consideren també que els amors dels protagonistes "careixen sobre tot de veritat psicològica".

Curiosament, la recepció de la versió italiana va ser molt més positiva. Tant *L'Italia del Popolo* (18/19 de desembre de 1901) de Milà, com *Il Corriere della Sera* (19 de desembre de 1901) van veure en l'obra, traduïda per Ferdinando Fontana, un model de nou teatre popular. No és estrany que fos vista així; semblava que les obres guimeranianes s'anticipaven a textos com *La figlia de Iorio*, de Gabriele D'Annunzio, que tot i estrenar-se el 1903 havia estat concebuda

el 1899. Com deia el mateix D'Annunzio a un pintor amic seu en una carta del 31 d'agost de 1903: "Tutto è nuovo in questa tragedia, e tutto è semplice. Tutto è violento e pacato nel tempo medesimo. L'uomo primitivo, nella natura immutabile, parla il linguaggio delle passioni elementari" (Bacardit, 2009, pàg. 290). No podríem dir el mateix d'obres com *Terra baixa* o *La filla del mar*?

4. La consagració definitiva. La temptació messiànica

La dècada de 1890 havia significat per Guimerà la consagració com a autor conegut internacionalment, ja que les gires de l'actriu María Guerrero donaven a conèixer les seves obres arreu. El fet d'haver de fornir èxits a la diva del teatre espanyol obligava el dramaturg a mirar d'estar el dia i, per tant, a adaptar el seu teatre a les noves demandes del públic. Així s'explica la notòria diversificació de propostes que planteja en les primeres dècades de segle. Si d'una banda continua la línia del drama de base naturalista amb obres com *Sol solet* (1905) o *L'Eloi* (1906), de l'altra, s'acosta a les formes del teatre poètic renovant en part la via de la tragèdia en vers dels seus inicis: *Andrònica*, *El camí del sol*, etc. També assaja el drama burgès en obres com *Arran de terra* (1901 en italià, 1908 en català) o es decanta per textos de filiació simbolista estilitzant el món de les corrandes i el llegendari en obres musicades com *La Santa espina* (1907).

Tanmateix, independentment del format, la producció guimeraniana d'aquests anys està molt marcada pels mites i símbols que va anar elaborant al llarg dels anys noranta i per alguns dels motius temàtics de la inacabada *Per dret diví*, que va esdevenir una pedrera on va pouar personatges i temes al llarg d'aquests anys.

4.1. *La reina jove* (1911)

Entre les creacions de Guimerà d'aquests anys és freqüent el recurs a ambientar l'acció dels seus drames en països inexistents, encara que el marc temporal sigui el contemporani de l'autor. Així, *La reina jove* (1911), *Jesús que torna* (1917) o *Al cor de la nit* (1918) se'ns diu que transcorren en el present. En canvi, a *La reina vella* (1908), obra amb acompanyaments musicals d'Enric Morera, no se'ns especifica l'època de l'acció. Aquest recurs permet a l'autor reflexionar sobre qüestions que el preocupen però des de la distància que facilita que no se'l pugui relacionar amb opcions polítiques concretes. En el fons, es tracta de constatar la impossibilitat de la utopia perseguida pel rei de *Per dret diví* de maneres diferents. També hi ha implícita la desconfiança en la política com a camí de regeneració o de consecució de la pau entre els humans. Guimerà ja havia criticat la política del sistema de la Restauració a *La farsa* (1898).

Però les opcions alternatives basades en un messianisme amorós no acaben de funcionar tampoc i *La reina jove* (Guimerà, 1978, v. II) n'és una bona prova. L'obra es va estrenar al Teatre Principal el 15 d'abril de 1911 i va ser un dels primers grans triomfs de Margarida Xirgu (sembla que Guimerà va crear el personatge especialment per a ella). El missatge republicà del text va desvetllar

una certa polèmica, tot i que *L'Esquella de la Torratxa* (21 d'abril de 1911) feia grans elogis del drama i remarcava que malgrat el tema "relliscós" aconseguia arribar a tothom.

L'estrena castellana de l'obra al Teatre Español (21 de desembre de 1912) de Madrid no va ser a càrrec de la companyia de Guerrero i, a diferència de Barcelona, el component polític del text no va provocar cap polèmica especial, tret d'un aldarull provocat per uns joves monàrquics (Martori, 1995, pàg. 213). No obstant això, les implicacions polítiques de l'obra van tenir més repercussió del que podia semblar en un principi. En una entrevista que José M. Carretero Novillo (El Caballero Audaz) va fer a Guimerà per a la revista *La Esfera* de Madrid (12 de juny de 1915) apuntava: "alguien vió que en esta obra trataba usted de presentar personajes muy conocidos en la política española y, sobre todo en la catalana". El dramaturg es va limitar a dir: "yo trate de demostrar que, por muy opuestos que sean los sentimientos políticos de dos personas, puede tejerse entre ambos el amor, que salta por todo".

En efecte, el drama mostra un líder republicà enamorat d'una dona que encarna la institució que ell odia més. Acarat a la mirada de la reina, en Roland, descobreix l'"altre" (acte I, escena XIII, pàg. 403). Un cop més l'amor actua com una forma de coneixement i, en conseqüència, d'autoconeixement. Revelació d'un jo que viu exiliat dins d'un jo social. Per això cal allunyar-se del món dels homes. Com diu l'Alèxia: "El cavall desbocat... si se'ns emportava així als dos, eternament pels aires; sense que ens arribés mai més el baf de la terra ni la veu dels homes!" (acte III, escena V, pàg. 436-437).

Per altra banda, la reina recorda el monarca de *Per dret diví* o d'*Andrònica*. No sap què passa al seu regne, viu al marge de la realitat i per això no creu que la gent l'avorreixi (acte I, escena VII, pàg. 396). Però a diferència de les altres obres, es planteja la dualitat entre l'estatus de monarca i la seva realitat com a individu. Per això la reina es queixa de ser tractada "com si jo no fos de carn i ossos, sinó un moble de gran preu" (acte II, escena VI, pàg. 414). En canvi, el cap dels republicans distingeix molt aviat la persona de la institució i ha de conjugar l'amor que sent per la dona amb les seves idees polítiques. Com va apuntar Xavier Fàbregas:

> "Aquests dos personatges no solament es representen a si mateixos sinó que, en la proposta de Guimerà, assumeixen la representativitat de la lluita col·lectiva que encapçalen. En aquestes circumstàncies, l'idil·li que uneix la reina Alèxia amb el revolucionari Roland és ja un intent, per part del dramaturg, d'aplicar a les qüestions socials uns remeis operatius en les qüestions personals."
>
> (Fàbregas, 1986, pàg. 602)

Com ja hem vist, aquest recurs assenyalat per Fàbregas (la translació del que és personal a l'àmbit col·lectiu) era present ja en la formulació de *Per dret diví* i s'accentua en aquests primers anys de segle en la mesura que la figura de Guimerà va prenent un caràcter messiànic i paternalista per la societat catalana de l'època. El discurs humanitarista i filantròpic de l'autor era prou genèric per

planar sobre les ideologies concretes i afirmar-se en la idea de l'amor redemptor com a pal·liatiu de les discòrdies socials. A *La reina jove* aquesta visió filantròpica s'identifica de manera diàfana amb el republicanisme pacífic d'en Roland, que es posiciona contra les tendències violentes d'alguns dels seus seguidors, com en Jan Taleia. El personatge recorda, de fet, l'eremita de *La boja* i el Nataniel de *Jesús que torna*. Ell mateix no dubta a comparar-se amb Jesús quan diu que aquest només li va faltar fer el que fa ell: "sacrificar la dona estimada a la Humanitat tota" (acte III, escena IV, pàg. 433). El seu discurs contra la pena de mort (acte II, escena VII, pàg. 417) entendreix la reina i certifica la complicitat entre tots dos. És justament la sinceritat amb què assumeixen aquests valors el que els distingeix dels altres personatges.

Si la reina es deixa guanyar pels ideals nobles, els aristòcrates que sostenen la monarquia són presentats de manera despietada per l'autor (acte II, escena IX, pàg. 418-423) com a gent amoral i només pendent de la defensa del seu estatus mitjançant els dos partits, els liberals i els conservadors, que disputen la seva influència sobre la reina. En aquest sentit no costa gaire veure-hi una crítica a la política de la Restauració, encara que pequi una mica d'innocent. No sorprèn, doncs, l'observació de Carretero Novillo abans esmentada. L'obra admetia una lectura en clau d'actualitat. Fins i tot la revocació de sentències de mort per part de la reina quan encara era present l'aplicació de la pena màxima a Ferrer i Guàrdia fa pensar que l'autor té present el moment polític a l'hora d'escriure. I és que els fets de la setmana tràgica van provocar en Guimerà un efecte notable que es va traduí, per exemple, en la novel·la *Rosa de Lima* (Bacardit, 2007, pàg. 25-36). Tampoc no surten gaire ben parats alguns republicans, com en Tornamira, que evita mostrar de manera massa clara la seva ideologia perquè "un té botiga, sabeu?" (acte I, escena IX, pàg. 397). No serà aquest poruc senyor Esteve una caricatura de la temorenca burgesia local? Igualment caricaturesc resulta el violent Jan Taleia, fanàtic i capbuit, encara que, com li diu en Roland, "ets més bo que el pa, i no t'ho saps conèixer!" (acte III, escena III, pàg. 431).

Malgrat l'elevat nombre de personatges secundaris i la seva varietat, són més plans que en altres obres de l'autor i estan clarament distingits entre favorables als protagonistes o contraris a ells. El Gran Duc Esteve presenta una imatge força versemblant de polític reaccionari i intrigant. El seu fill frívol i alcoholitzat mostra el caràcter decadent de l'aristocràcia, com la baronessa de Bergamote o la comtessa de Rosamaia. El cor que formen les aristòcrates frívoles serveix a l'autor per representar el que ell creia que era la hipocresia en les altes esferes. La visió que en dóna és obertament satírica i concentra bona part dels elements humorístics de l'obra. Per altra banda, aquest món aristocràtic sembla distanciar-se també del poble en la llengua que parlen, ja que la baronessa de Bergamote aclareix en un moment determinat que l'*ote* del seu cognom "en llengua indígena vol dir poncem" (acte IV, escena V, pàg. 445). Caldria plantejar-se fins a quin punt és una referència velada a la situació catalana amb una aristocràcia o uns sectors monàrquics distanciats de la llengua del país. Sigui com sigui, el que queda subratllat és la distància radical entre aquest món parasitari i la realitat dels súbdits que els mantenen. Tot i així, en el sector

monàrquic hi ha també personatges positius, com el comte d'Armanyac, cap dels liberals o, especialment la confident i companya de la reina, la duquessa de Fontaina. El vell Filibert encarna el monarquisme ingenu de la gent del poble, però en aquest cas, a més, hi trobem algú que valora la reina des del record de la nena que havia conegut. És a dir, que és per mitjà de la dona que valora la monarca.

La trama amorosa i la política es confonen del tot, fins al punt que el desig de rescatar la reina del casament imposat es barreja amb la revolta que ha de dur la república. Només alliberant-la de la seva condició de reina es podrà consumar la passió amorosa. Es resoldrà així la dialèctica entre el jo pur i el jo imposat per la societat, característica de la cosmovisió romàntica. Al final, al crit de "visca Alèxia" que el poble interpreta com a "visca la reina" és matisat per en Roland en els termes següents: "La reina no! La dona sí!" (acte IV, escena X, pàg. 451). El final feliç amb els dos enamorats marxant junts i el poble proclamant la república resol les dues trames i esdevé una expressió de fe republicana que, com ja hem vist, va inquietar alguns sectors reaccionaris.

Amb aquesta faula romàntica Guimerà fa una reflexió sobre les qüestions que el preocupaven des d'un punt de vista polític i social i, com en altres textos seus (*Rosa de Lima*, per exemple), ens ofereix una visió positiva de les classes populars, presentades com a portadores potencialment d'una capacitat de regeneració social que no ha de traduir-se en fets violents (tots els protagonistes de les seves obres condemnen la violència). En Jan Taleia, l'arrauxat de l'obra, és en el fons una ànima de càntir però que ha de ser "controlat" per un líder responsable com en Roland, que representa en termes col·lectius el que en Manelic representava en termes individuals. És un personatge messiànic que culmina la tipologia d'herois guimeranians de la dècada del 1890.

5. Conclusions: un valor encara vigent

En conjunt, l'obra guimeraniana presenta alguns temes recurrents que es van modificant al llarg de les etapes de la seva producció. Hi destaca, però, una visió deutora de l'humanitarisme romàntic i que s'expressa mitjançant la idea de l'amor i la fraternitat com a formes de regeneració dels mals de la societat, en la mesura que permeten superar els recels cap a la figura de l'altre, del marginat, del diferent. Aquest apostolat de l'autor es va fer més clar a partir de principis de segle i va propiciar que es convertís en una veritable icona que tots els sectors socials volien fer seva. En aquest sentit resulta especialment significatiu l'homenatge que se li va fer el 1909, en uns actes que fins i tot van aconseguir implicar amplis sectors del lerrouxisme malgrat el manifest anticatalanisme que professaven els seus líders.

I és que Guimerà és el darrer gran escriptor popular de la literatura catalana (Iglésias, que va morir quatre anys més tard i també va tenir un enterrament multitudinari no va arribar mai al nivell de símbol de l'autor de *Terra baixa*). Per *popular* volem dir que era un autor l'obra del qual va tenir una recepció realment transversal com l'havien tingut alguns dels grans autors del XIX (Victor Hugo n'és l'exemple més clar). I és que els drames guimeranians es mouen sovint en un terreny fronterer entre la proposta melodramàtica i la mirada tràgica. D'aquesta manera podia arribar a segments de públic prou diferents. Si d'una banda va acabar fent-se seva l'audiència que havia consolidat Soler, de l'altra l'obra guimeraniana podia satisfer també un auditori més exigent i, sobretot, més internacional. Els seus conflictes depassen àmpliament el localisme que havia caracteritzat bona part del teatre català del segle XIX. Això és degut bàsicament al fet que la seva és una dramatúrgia de grans personatges i de grans passions, de passions potser una mica elementals, però d'una eficàcia dramàtica innegable.

Bibliografia

Bacardit, Ramon (1991). "Estudi introductori". A: Àngel Guimerà. *En Pólvora*. Barcelona: Ed. 62.

Bacardit, Ramon (2006). "*En Pólvora* en el seu context". A: Àngel Guimerà. *En Pólvora*. Barcelona: Proa.

Bacardit, Ramon (2007). "*Rosa de Lima*: l'impacte de la setmana tràgica en l'obra de Guimerà". A: Diversos autors. *Miscel·lània Ricard Torrents*, Vic: Eumo Editorial.

Bacardit, Ramon (2009). *Tragèdia i drama en l'obra d'Àngel Guimerà*. Barcelona: PAM.

Fàbregas, Xavier (1971). *Les dimensions d'un mite*. Barcelona: Ed. 62.

Fàbregas, Xavier (1986). "Àngel Guimerà i el teatre del seu temps". A; Riquer; Comas; Molas. *Història de la literatura catalana*. Barcelona: Ariel.

Gallén, Enric (2008). "Introducció". A: Àngel Guimerà. *Maria Rosa*, Barcelona: Castellnou.

Guimerà, Àngel (1975). *Obres completes* I. Barcelona: Selecta.

Guimerà, Àngel (1978). *Obres completes* II. Barcelona: Selecta.

Hammond, Paul (2009). *The Strangeness of Tragedy*. Londres: Oxford University Press.

Martori, Joan (1995). *La projecció d'Àngel Guimerà a Madrid (1891-1924)*. Barcelona: Curial/PAM.

Martori, Joan (2002). "Pròleg". A: Àngel Guimerà. *La filla del mar*. Barcelona: Proa.

Martori, Joan (2008). "Estudi preliminar". A: Àngel Guimerà. *Maria Rosa*. Barcelona: Ed. 62.

Vall, Xavier (2000). "Pròleg". A: Àngel Guimerà. *Terra baixa*. Barcelona: Proa.