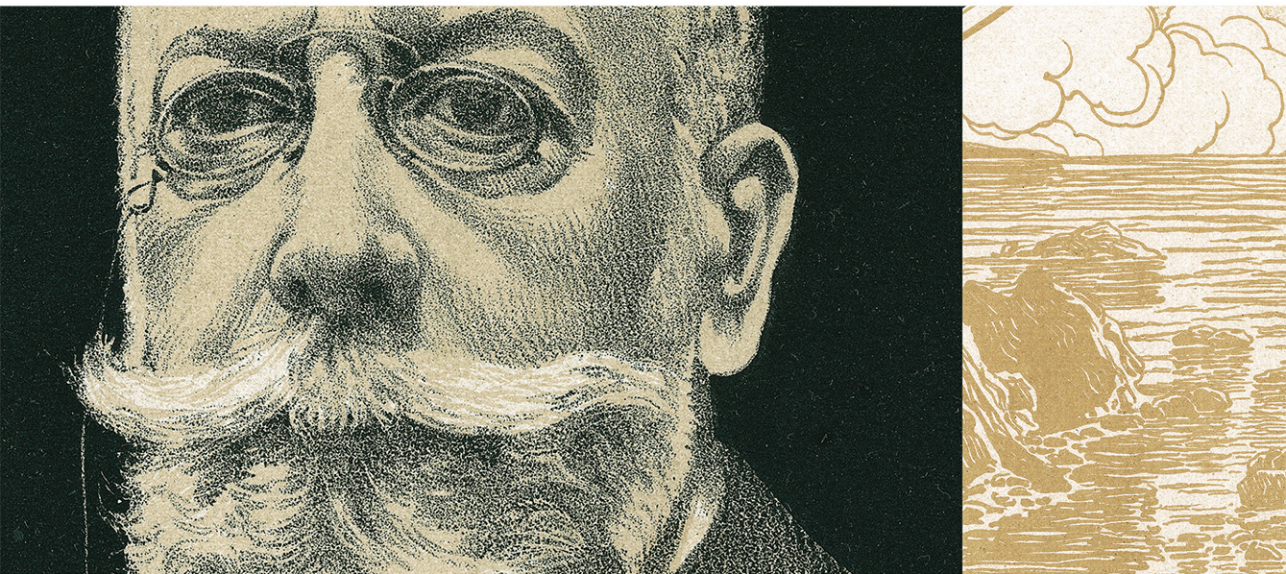


LA NATURALES EN EL TEATRE DE GUIMERÀ

Una proposta de lectura

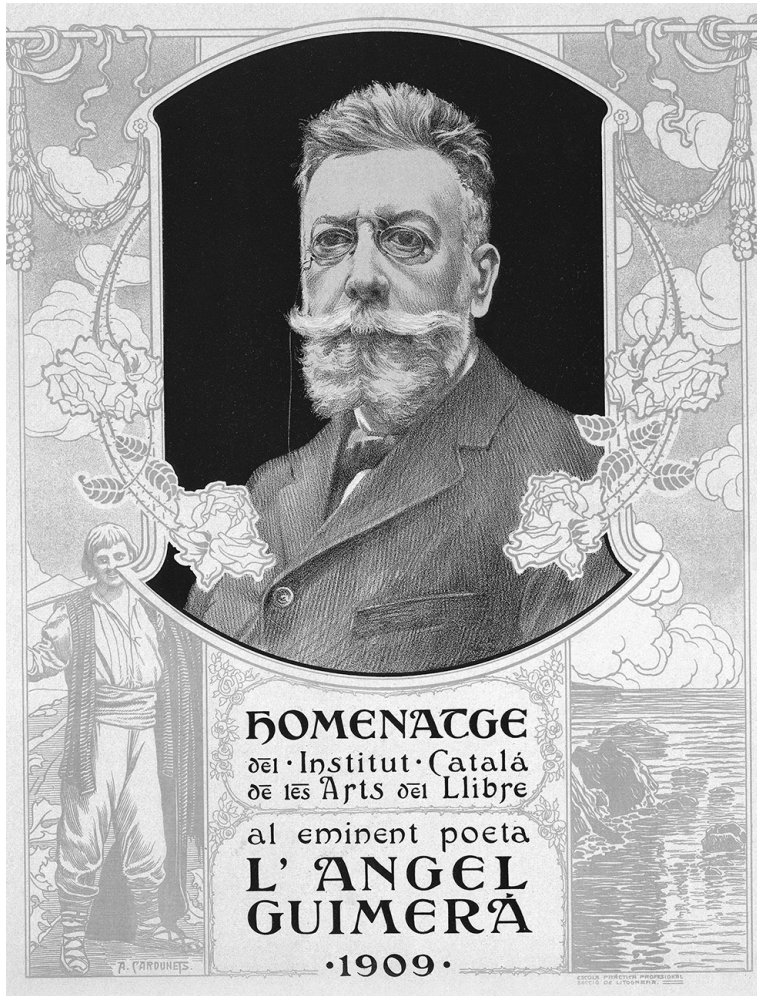
Enric Ciurans



Col·lecció **Singularitats**

LA NATURALES EN EL TEATRE DE GUIMERÀ

Col·lecció **Singularitats**



A.[lexandre] Cardunets. *Cartell-homenatge de l'Institut Català de les Arts del Llibre a Àngel Guimerà*. Secció de la Escuela Práctica Profesional de Barcelona, Secció Litografia (1909). Col·lecció Enric Ciurans i Peralta.

LA NATURALES EN EL TEATRE DE GUIMERÀ

Una proposta de lectura

Enric Ciurans

CONSELL EDITORIAL

Direcció científica:

Teresa-M. Sala Fátima Pombo
Anna Calvera Antoni Ramon
Mireia Freixa Cristina Rodríguez
Isabel Campi Eliseu Trenc
Gonçal Mayos Pilar Vélez

© Edicions de la Universitat de Barcelona

Adolf Florensa, s/n
08028 Barcelona
Tel.: 934 035 430
Fax: 934 035 531
comercial.edicions@ub.edu
www.publicacions.ub.edu

© Enric Ciurans i Peralta

ISBN

978-84-475-4087-7

Aquest llibre s'inscriu en el projecte de recerca del Ministeri d'Economia i Competitivitat «Biologia i simbolisme a la Barcelona del 1900» (HAR2012-35927) de la Universitat de Barcelona (2014 SGR 834).

Aquest document està subjecte a la llicència de Reconeixement-NoComercial-SenseObraDerivada de Creative Commons, el text de la qual està disponible a: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>.



Per a uns ulls blaus on cabia tot el cel.

ÍNDIX

- 9 A manera de pròleg, de Teresa-M. Sala

- 13 INTRODUCCIÓ
- 14 Fonts i metodologia
- 18 L'obra dramàtica d'Àngel Guimerà
- 25 Etapes del teatre guimeranià
- 26 La naturalesa en l'obra guimeraniana

- 31 PRIMERA ETAPA: UNA NATURALESA DE CARTÓ PEDRA
- 35 *Gala Placídia*
- 40 *Judit de Welp*
- 46 *El fill del rei*
- 49 *Mar i cel*
- 57 *Rei i monjo*
- 62 *La boja*
- 67 Conclusions

- 69 SEGONA ETAPA: LA NATURALESA IDEALITZADA
- 71 *La sala d'espera*
- 73 *L'ànima morta*
- 78 *Mestre Oleguer*
- 80 *La Baldirona*
- 85 *En Pólvora*
- 92 *Maria Rosa*
- 99 *Jesús de Natzaret*
- 105 *Les monges de Sant Aimant*
- 112 *Mort d'en Jaume d'Urgell*
- 115 *La festa del blat*
- 120 *Terra baixa*
- 130 *Mossèn Janot*
- 134 *La farsa*

142	<i>La filla del mar</i>
149	Conclusions
153	TERCERA ETAPA: VISIONS CONTRADICTÒRIES DE LA NATURALESA
155	<i>Arran de terra</i>
159	<i>La pecadora</i>
165	<i>Aigua que corre</i>
169	<i>El camí del sol</i>
175	<i>Andrònica</i>
183	<i>Sol, solet</i>
190	<i>La Miralta</i>
196	<i>L'Eloi</i>
202	<i>L'aranya</i>
209	<i>En Pep Botella</i>
212	<i>La santa espina</i>
223	<i>La resurrecció de Llätzer</i>
225	<i>La reina vella</i>
230	<i>Titaina</i>
235	<i>Sainet trist</i>
240	<i>La reina jove</i>
248	Conclusions
251	QUARTA ETAPA: UNA NATURALESA SIMBÒLICA
252	<i>Jesús que torna</i>
259	<i>Indíbil i Mandoni</i>
268	<i>Al cor de la nit</i>
275	<i>L'ànima és meva</i>
281	<i>Joan Dalla</i>
288	<i>Alta Banca</i>
295	<i>Per dret diví</i>
308	Conclusions
311	Conclusions
327	Bibliografia

A MANERA DE PRÒLEG

Si anem a la recerca de les arrels del sentit de les paraules, l'etimologia de «pròleg» ens situa «abans del discurs». A la *Poètica* d'Aristòtil és la part de la tragèdia que anticipa l'entrada del cor, en què un personatge introdueix l'obra i condiciona emocionalment l'espectador amb la presentació dels supòsits dramàtics. En el segle XIX, molts escriptors van prologar obres d'altres escriptors i el pròleg va convertir-se en un veritable gènere literari. Així, els mots que emmarquen el llibre *El teatre d'Àngel Guimerà, a la llum de la seva relació amb la naturalesa* aspiren a incitar el lector a recórrer les quaranta-tres peces teatrals de la mà d'Enric Ciurans. A manera de guia de lectura, es planteja resseguir l'evolució estètica del dramaturg en tot el que té relació amb la natura. I, a aquest efecte, la pregunta inicial és: de quina naturalesa estem parlant?

S'ha escrit molt sobre la vida i l'obra d'Àngel Guimerà i Jorge (Santa Cruz de Tenerife, 1845 – Barcelona, 1924), però, com passa habitualment amb els clàssics, convé retornar-hi per desentranyar i eixamplar l'espectre d'interpretacions que s'han fet de l'obra del dramaturg fins avui dia. El 1872 Guimerà deixa el Vendrell, on havia arribat procedent de Tenerife amb la seva família, per instal·lar-se a Barcelona, on viu a un costat i a l'altre de la Rambla (als carrers del Pintor Fortuny, de Xuclà i de Petritxol). A partir del 1873 es converteix en el secretari de *La Renaixensa*, publicació que acaba dirigint el 1903. Després de la seva arrencada com a poeta netament romàntic amb el nomenament com a mestre en gai saber als Jocs Florals del 1877, comença una trajectòria nova com a autor teatral que ja no abandona mai més. Forma part del Centre Català de Valentí Almirall i de l'Associació Catalana d'Excursions Científiques. En el si d'aquesta entitat, el 23 d'abril de 1879 s'inicien les vetllades anuals amb mo-

tiu de la diada de Sant Jordi, on es troben Jacint Verdaguer, Àngel Guimerà, Joaquim Cabot, Joaquim Riera i Artur Masriera, entre d'altres. Durant el període àlgid de la Renaixença, la llengua catalana és redescoberta pels escriptors i els folkloristes, que són els que contribueixen a la formació d'una identitat col·lectiva amb un rerefons mític que la legitima i l'arrela al passat i a la terra. Això comporta la recuperació de la història i la naturalesa, en el sentit primigeni de retorn als orígens. En aquest sentit, trobem molts punts de vista comuns entre Jacint Verdaguer, Víctor Balaguer i Àngel Guimerà, preclars «homenots» de la cultura catalana renaixentista, els arquitectes Antoni Gaudí, Josep Vilaseca i Lluís Domènech i Montaner, els pintors paisatgistes naturalistes o els músics com Felip Pedrell i Enric Morera, entre altres creadors.

Les obres de teatre creen espais en virtut de la llengua i la posada en escena. La producció teatral de Guimerà s'inicia amb una tragèdia versificada, *Gala Placídia*, de la qual es va fer una estrena privada al Teatre Novetats el 1879, on descobrim els seus amics en el repartiment, amb la presència destacada de Josep Yxart i Lluís Domènech i Montaner. D'alguna manera, les convencions de la tragèdia marquen un destí escrit i inexorable que situa la reina dels visigots com a protagonista. És significatiu que Guimerà escollís aquest tema, relacionat amb els visigots que havien entrat a Hispània pels Pirineus i que, després de desplaçar els vàndals cap al sud, es van instal·lar a Bàrcino, on van establir la capital del seu nou regne.¹

D'entre les tragèdies romàntiques del primer període, Guimerà arriba al seu punt àlgid amb *Mar i cel* (escrita el 1885 i representada el 1888). La creació de personatges és consubstancial a l'elecció dels punts de vista, i en aquesta obra Guimerà recrea una història d'amor impossible entre Saïd, un pirata musulmà, i Blanca, una jove cristiana, que simbolitzen dos mons oposats, el mar i el cel, que només poden reunir-se a l'horitzó, que és la mort. Tanmateix, el llenguatge ens fa navegar «damunt les ones» i «llisquem com a dofins; la tramuntana bufa de debò» amb l'himne dels pirates, que ressona amb vigor: «Les veles s'inflaran, el vent ens portarà com un cavall desbo-

¹ El 1913, el músic català Jaume Pahissa va adaptar el text de Guimerà i va fer-ne una òpera.

cat per les ones», en un balanceig que ens fa partícips de la naturalesa intempestiva del viatge exòtic.

Altrament, com indica Ciurans, *Terra baixa* (1897) és el monument amb el qual el teatre de Guimerà assoleix dimensió universal. De manera simbòlica, la naturalesa de les terres altes de la muntanya, dels homes purs i autèntics com Manelic, es contraposa amb la terra baixa, on «el cel s'ha enterbolit amb lo baf de tantes misèries [...] on tot se corromp». Allà, la bèstia humana simbolitzada pel llop esdevé una encarnació del mal. Sens dubte, el gran referent del teatre guimeranià és aquest símbol del principi del mal, que amb un crit que emergeix de les profunditats instintives de l'home tanca el drama. Però com que també a la terra baixa «un vent d'igualtat bufa pertot arreu», aquesta circumstància condueix en Manelic a matar l'amo, el qual disposa de la Marta com si fos un senyor feudal. Així, veiem que Guimerà situa la naturalesa arcàdica oposada a la malèvola visió de les ciutats de la plana boirosa.

Algunes de les obres més reconegudes i emblemàtiques de Guimerà, com *Mar i cel*, *Maria Rosa* o *Terra baixa*, encara es continuen representant en els escenaris catalans. No obstant això, l'encert de Ciurans és revisitar les obres per tal d'analitzar quins elements de la natura podem trobar-hi. Ens fa veure que la temàtica de la naturalesa és àmpliament tractada en els textos i no queda reduïda a unes peces determinades o a uns personatges concrets. Hi podem trobar constants analogies, invocacions de caràcter quasi ritual, versions duals o conflictives del sentit del paisatge i de l'ordre de les coses. La seva concepció evoluciona des del romanticisme, amb una perspectiva de la naturalesa de cartó pedra, d'acord amb les escenografies a la moda d'aquell temps, passant per una visió de la natura idealitzada, que es converteix en una interpretació a vegades contradictòria, per, finalment, desembocar en una natura de caràcter més simbòlic. Podríem dir que la caracterització guimeraniana s'emmiralla en la preocupació que William Shakespeare tenia pel tema de la natura, l'ordre i el caos. En aquesta línia, el context d'idealització del món rural dóna pas al naturalisme i retorna a la tragèdia. Els diferents nivells d'anàlisi que Ciurans indaga tenen a veure amb una ambientació majoritàriament rural, que crea determinats ambients. Una de les peces emblemàtiques del catalanisme modernista va ser

La santa espina (1907), peça teatral amb música d'Enric Morera, coneguda sobretot per la popular sardana que un grup de captives ballen per evocar la seva pàtria. Es va representar al Teatre Principal dins de la segona temporada dels Espectacles i Audicions Graner, sota la direcció de Modest Urgell. En aquesta obra és destacable la presència de la naturalesa, amb el cant a la terra en primavera, els boscos, el llenguatge simbòlic de les flors, les fruites i els ocells, que es combina amb un tipus de natura fantàstica que és representada per éssers màgics, com ara la sirena, les bruixes i els bruixots, que ens endinsen en un món misteriós i d'encanteris.

Finalment, a la darrera etapa, que va del 1919 al 1924, Guimerà retorna als models dels inicis de la seva trajectòria. Com diu Ciurans, «en aquells anys Guimerà era un mite vivent de la cultura catalana i, per a tots els autors que aspiraven a ser dramaturgs o poetes, el veritable patriarca de les nostres lletres». Per tant, no és estrany que el 1930, quan Salvador Dalí en un to provocador el va qualificar de «gran porc», «pederasta» i «immens putrefacte pelut» en una conferència a l'Ateneu Barcelonès, entitat de la qual havia estat president, el públic s'indignés i el volgués agredir. Es tracta d'un episodi significatiu de les actituds d'atac a la tradició per part dels artistes actors de les avantguardes. En el to futurista i sarcàstic del Manifest Groc del 1928 ja es ridiculitzava i denunciava «la influència sentimental dels llocs comuns racials de Guimerà». Perquè els temps havien canviat i manifestaven que «els artistes d'avui han creat un art nou d'acord amb aquest estat d'esperit. D'acord amb llur època».

Barcelona, setembre de 2016

TERESA-M. SALA

INTRODUCCIÓ

Àngel Guimerà és encara als nostres dies el dramaturg més preuat del teatre català. Algunes de les seves principals obres dramàtiques es representen de manera més o menys continuada als nostres escenaris, tant als teatres públics com als privats. Guimerà és considerat el «nostre Shakespeare»,¹ el veritable clàssic de la dramaturgia catalana sense discussió, un dels escriptors més coneguts, no pas llegits, de la nostra literatura, que gaudí d'una enorme i, possiblement, insòlita popularitat, com afirmava Josep Maria de Sagarra:

A Catalunya, on el fet d'escriure versos i dedicar-se a les coses de l'esperit no és una garantia de popularitat, s'han donat, però, del nostre renaixement ençà, dos casos de popularitat. De la popularitat més integral que es pugui demanar. En Verdaguer és el primer cas. En Guimerà és el segon.²

D'entrada cal subratllar que el seu teatre només és representat en una petita part, perquè molta de la seva producció resta inèdita pràcticament des de la seva estrena, i aquestes peces que no formen el nucli del seu teatre més conegut i valorat pels directors teatrals, la crítica i el públic, molt rarament s'escenifiquen.

Sigui com vulgui, Àngel Guimerà encara és un autor d'actualitat i, malgrat les moltes coses que s'han escrit sobre la seva vida i la seva

¹ Així el qualificà Joan Lluís Bozzo, un dels responsables de Dagoll Dagom i director escènic de la reeixida versió musical de *Mar i cel*. J. L. Bozzo, «El nostre Schiller, el nostre Shakespeare», *El Periódico de Catalunya* (Supl. Llibres), Barcelona, 18/7/1999.

² Josep Maria de SAGARRA, «Guimerà i el poble» (20/7/1924), a *Crítiques de teatre «La publicitat», 1922-1927*, Barcelona, Institut del Teatre / Edicions 62, 1987, p. 56.

obra, hi ha esclatxes que permeten oferir-ne una perspectiva distinta, amb la voluntat d'aprofundir l'essència del seu èxit més enllà de la seva època i la recerca d'una pregona comprensió de les claus estètiques, ètiques i polítiques del seu teatre.

En la present recerca ens endinsarem en una perspectiva inèdita del teatre guimeranià, cercant la presència i el tractament de la naturalesa en la seva obra dramàtica. Es tracta d'un estudi elaborat dins el projecte «La relació de les arts i la naturalesa. Biologia i simbolisme a la Barcelona del 1900», en què plantejarem un seguit de qüestions a l'entorn de la dialèctica establerta en la cruïlla dels segles XIX i XX entre ciutat i naturalesa i estudiarem com s'expressa aquesta relació en el teatre d'Àngel Guimerà.

Al mateix temps, ens proposem d'oferir una guia de lectura de la seva obra dramàtica completa que ajudi a contemplar-la com una totalitat, tot defugint la idea reduccionista que fa del dramaturg l'autor de *Mar i cel* o *Terra baixa*, ja que el corpus dramàtic el componen quaranta-tres obres, que, amb els seus evidents alts i baixos, tenen una coherència interna i pensem que s'han de considerar com una unitat.

Fonts i metodologia

La nostra anàlisi del teatre guimeranià parteix d'una lectura de la seva obra dramàtica que cerca els elements que situen els personatges i les situacions dramàtiques en relació amb la naturalesa. Més enllà d'aquesta lectura concreta en què s'expliciten els elements o les formes naturals, ens interessa comprovar com s'expressa en el teatre de Guimerà una temàtica molt present en aquella època: la relació entre la ciutat i la naturalesa, que palesa un canvi de paradigma en la societat catalana de finals del segle XIX.

Hi ha dos models que ens serveixen de punt de partida: d'una banda, l'estudi *Shakespeare i la natura*, de Rosa Maria Martínez Ascaso,³ on s'estableix un marc metodològic que ens serveix per a la nostra recerca: es tracta d'escatir com apareix reflectida la natura-

³ Rosa M.^a MARTÍNEZ ASCASO, *Shakespeare i la natura. Inspiració i simbolisme*, Barcelona, Cossetània, 2008, Antines, 14.

lesa al llarg de l'obra i, al mateix temps, el paper que aquesta té en l'imaginari guimeranià. D'altra banda, també ens ha servit de model, si més no pel plantejament que pressuposa, el projecte impulsat des del 2013 per l'Ajuntament del Vendrell anomenat «Guimeraví», un recital de textos sobre el vi, a partir del teatre i la poesia de l'autor, acompanyats d'un tast de vins que s'ofereix en biblioteques i centres culturals de la comarca del Penedès.⁴ Aquesta iniciativa ens ha permès verificar que el món de la naturalesa, concretament la verema, ocupa un lloc significatiu en l'obra de Guimerà, atesa la pregona relació d'aquest amb la comarca esmentada. El plantejament pretén anar molt més enllà per comprovar que, malgrat l'ús pràcticament nul de topònims, el poeta i dramaturg, nascut a Santa Cruz de Tenerife, fou un gran coneixedor de les comarques catalanes i, sobretot, dels seus paisatges i pobles, que estan presents en moltes de les seves obres, com les localitats de Matadepera i Queralbs, on estiuèjà i escriví algunes de les seves millors obres.

La recerca de Martínez Ascaso s'estructura en dos àmbits: per una banda, l'enumeració dels elements de la naturalesa presents en l'obra shakespeariana, i, per l'altra, l'estudi del lloc i el significat que la naturalesa té en el conjunt dels temes que centren la seva poètica. Malgrat que no esmenta Àngel Guimerà en el seu treball, l'autora sí que es refereix a un artista català de la mateixa època, concretament Antoni Gaudí, de qui estableix unes afinitats amb el bard:

[...] perquè ambdós assumeixen la idea d'utilitzar massivament la Natura en la seva concepció de les obres mestres. L'un i l'altre la van fer servir des de dos punts de vista: com a model superior, ideal, i, a més a més, pragmàticament, ja que tots dos van bastir creacions amb els seus elements. No només la inclouen en l'arquitectura dels propis projectes, sinó que també fan servir flaixos de la Natura per decorar els seus treballs.⁵

⁴ «Guimeraví: copes literàries de la collita Guimerà», recital i tast de vins coordinat per Neus Oliveras. Ajuntament del Vendrell / Biblioteca Pública Terra Baixa. www.elvendrell.net/agenda-1/457-general/7347-biblioteques-amb-do-guimeravi-recital-de-textos-d-angel-guimera-sobre-el-mon-del-vi [consulta: 15/12/2014].

⁵ Rosa M. MARTÍNEZ ASCASO, *Shakespeare i la natura*, p. 16.

El que tractarem de mostrar en aquesta recerca és que en el cas d'Àngel Guimerà només es dóna un dels dos punts de vista exposats en la comparativa entre Shakespeare i Gaudí: el teatre de Guimerà utilitza la naturalesa com a element d'idealització, però, en canvi, la presència dels elements naturals abans de començar la lectura de la seva obra ens semblava que devia ser escassa, escadussera, si es vol, i no tenia ni de bon tros el protagonisme que li atorgaven aquests autors universals que acabem d'esmentar. Aquests grans creadors s'inspiraren directament en les formes de la naturalesa, com podem observar en les estructures gaudinianes i en la profusió i el valor simbòlic dels boscos shakespearians, que així ens ho palesen.

Malgrat la certitud d'aquesta afirmació, després de la lectura del teatre complet de Guimerà comprovarem que, amb el pas dels anys, la seva actitud envers la naturalesa va canviar i aquesta va guanyar en presència i dimensió temàtica, però sense assolir ni de lluny la presència que tenia en els autors esmentats. El que resulta indiscutible és que Guimerà plantejà la seva obra dramàtica des de la Catalunya rural, des dels paisatges de les seves muntanyes i costes i també, encara que amb menys intensitat, des de la ciutat, per la qual cosa tingué una repercussió menor. En conseqüència, el que ens admira del corpus dramàtic guimeranià és el seu intent d'acostar-se a les diverses realitats del seu país amb il·luminacions i errades, però amb la voluntat de fer present la realitat d'un país i una cultura que, en els més de quaranta anys que abasta la seva producció teatral, van viure enormes transformacions socials, polítiques i econòmiques.

El 1916 Àngel Guimerà dedicà a William Shakespeare, amb motiu del tercer centenari de la seva mort, un poema on expressava la pregonia admiració que sentia pel gran bard. Acabava el poema amb la convicció del caràcter gairebé diví del teatre i la poesia escrits pel dramaturg anglès, possiblement el seu principal model:⁶

Que ets imatge de Déu com cap més home
i al fons dels ulls los dos us heu mirat,

⁶ Àngel GUIMERÀ, *Obres selectes*, pròleg de Josep Maria de Sagarra, selecció, revisió i notes de Josep Miracle, Barcelona, Selecta, 1948, Biblioteca Perenne, 6, p. 1794.

i ell per escriure t'ha donat sa ploma
compartint ara amb tu l'Eternitat.

El procediment bàsic per verificar com el teatre guimeranià mostra la naturalesa ha consistit a fer la lectura de les quaranta-tres obres dramàtiques que formen el corpus dramàtic d'Àngel Guimerà, en les quals hem assenyalat els passatges on s'esmenten elements de la naturalesa i hem observat el paper idealitzat que tot sovint té aquesta en algunes de les peces més emblemàtiques i les descripcions que Guimerà fa de les feines del camp, dels àpats i de la flora i la fauna que rodegen els seus personatges. Juntament amb la lectura de les obres, ens hem interessat per la trajectòria vital del dramaturg i les més que evidents al·lusions a la seva vida personal dins la seva obra teatral, que complementen la nostra recerca.

Les edicions de les obres de Guimerà que hem utilitzat són: per una banda, el volum *Obres selectes*, de l'Editorial Selecta, publicat el 1948 amb un pròleg de Josep Maria de Sagarra,⁷ i, per l'altra, el segon volum de les *Obres completes*, també editat per l'Editorial Selecta. L'edició d'*Obres selectes* aplega vint-i-nou de les quaranta-tres obres dramàtiques, per la qual cosa hem hagut de cercar la resta de peces en l'esmentat segon volum de l'obra completa, editada per la mateixa editorial el 1978.⁸ En aquest volum s'apleguen algunes de les obres que van tenir problemes d'edició, creiem que per causa de la censura franquista, especialment els monòlegs de caràcter històric, com en *Mestre Oleguer* i *Mort d'en Jaume d'Urgell*, i el drama basat en l'11 de setembre de 1714, *Joan Dalla*, de fort contingut catalanista, que en un primer moment fou prohibit.

Finalment, hem d'esmentar els estudis i les biografies que ens han servit com a punt de partida per confegir la nostra recerca. El treball més valuós que coneixem sobre el teatre d'Àngel Guimerà és l'estudi de Xavier Fàbregas *Àngel Guimerà, les dimensions d'un mite*,⁹ publicat a principis dels anys setanta i punt de referència ineludible per a

⁷ Àngel GUIMERÀ, *Obres selectes*.

⁸ Àngel GUIMERÀ, *Obres completes*, vol. II, Barcelona, Selecta, 1978.

⁹ Xavier FÀBREGAS, *Àngel Guimerà, les dimensions d'un mite*, Barcelona, Edicions 62, 1971, Llibres a l'Abast, 91.

tots els investigadors. Del mateix autor, considerem una referència obligada el treball «Àngel Guimerà i el teatre del seu temps», publicat dins la *Història de la literatura catalana* de Riquer, Comas i Molas.¹⁰ També volem esmentar el volum que aplega les actes del Col·loqui sobre Àngel Guimerà i el teatre català al segle XIX, que se celebrà al Vendrell el 1995 i el qual formava part dels actes de commemoració del cent cinquantè aniversari del naixement de l'autor, volum que conté assaigs que hem consultat per a la recerca.¹¹

També ens han estat útils les aproximacions biogràfiques al dramaturg, en concret la més extensa i documentada, a càrrec de Josep Miracle,¹² juntament amb altres treballs centrats en la vida del poeta i dramaturg, com el de Josep Maria Junyent.¹³ Hem consultat altres llibres, articles i programes de mà que complementen aquests estudis centrals, que esmentarem i citarem en el seu moment.

L'obra dramàtica d'Àngel Guimerà

Abans d'endinsar-nos en la lectura de les obres dramàtiques que configuraran el cos de la nostra recerca, és important establir les característiques bàsiques del corpus dramàtic de Guimerà. Per fer-ho ens servirà de guia Xavier Fàbregas, que, al nostre entendre, va aconseguir sintetitzar les principals claus del seu teatre.

El teatre d'Àngel Guimerà ha patit, amb el pas de les dècades, un cert descrèdit sobretot perquè a partir dels inicis del segle XX fou incapaç d'adaptar-se als nous corrents dramàtics i estètics que arribaven d'Europa, com assenyala Joan Fuster tot referint-se a la renovació modernista del teatre català:

¹⁰ Xavier FÀBREGAS, «Àngel Guimerà i el teatre del seu temps», a Martí de RIQUER, Antoni COMAS i Joaquim MOLAS, *Història de la literatura catalana*, Barcelona, Ariel, 1986, vol. 7, p. 543-604.

¹¹ AUTORS DIVERSOS, *El segle romàntic. Actes del Col·loqui sobre Àngel Guimerà i el teatre català del segle XIX*, edició a cura de Josep M. Domingo i Miquel Maria Gibert, Tarragona, Diputació de Tarragona, 2000.

¹² Josep MIRACLE, *Àngel Guimerà*, Barcelona, Aedos, 1958, Biblioteca Biogràfica Catalana, 13.

¹³ Josep Maria JUNYENT, *Àngel Guimerà. Vida i obra*, Barcelona, Millà, 1968.

Guimerà, en canvi, ja feia teatre *des de dins* de la Renaixença: la seva inqüestionable envergadura de dramaturg contribuïa molt, de més a més, a afermar el prestigi i les posicions del procés renaixentista. Però, com Jacint Verdaguer, Guimerà era un escriptor *desfasat*. La seva obra procedeix de Victor Hugo i, a tot estirar, de la d'alguns confusos models realistes.¹⁴

Una de les primeres qüestions que se susciten en parlar de l'obra dramàtica d'Àngel Guimerà és la de la llengua: el català era una llengua minoritària que no tenia el prestigi de les llengües de referència, com l'espanyol o el francès, i que tampoc no tenia una gramàtica unificada, com assenyalà el crític Josep Yxart.¹⁵ La generació de Guimerà i Verdaguer, dins el corrent romàntic que travessà tota la literatura europea de la segona meitat del segle XIX, culminà el procés iniciat per la Renaixença, que significà la lluita pel reconeixement del català com a llengua de cultura, tal com assenyalà Ricard Torrens:

És així com la literatura nacional catalana té els fonaments moderns en els escriptors romàntics de la Renaixença, els quals es poden considerar com els clàssics catalans moderns si al terme de clàssic se li dona el valor de referència obligada a les activitats de classe, és a dir, en els espais de docència i de l'acadèmia.¹⁶

El teatre de Guimerà patí, en aquest sentit, l'evolució que assenyalà Fàbregas, tot citant Josep Yxart. En els seus inicis usà un lèxic arcaïtzant procedent de la poesia jocfloralesca, fins a arribar a la ple-

¹⁴ Joan FUSTER, *Literatura catalana contemporània*, Barcelona, Curial, 1972, p. 103.

¹⁵ Josep YXART, *Entorn de la literatura catalana de la Restauració*, Barcelona, Edicions 62 i «la Caixa», 1980, MOLA, 42, p. 218: «Per aquells anys en què el poeta començà, esclataren les grans dissensions entre els literats a propòsit d'alguns punts de la filologia i ortografia que encara no han tingut solució unificadora. Inclinat per temperament a les innovacions, Guimerà anà deixant els arcaïsmes, i com altres escriptors ja autoritzats, ha contribuït a escurçar la distància entre el llenguatge usual i el literari».

¹⁶ Ricard TORRENS, «Per què l'Any del Segle Romàntic», *Avui* (Cultura i Espectacles), 7/5/1995, p. B4.

na acceptació de les innovacions sintàctiques, lèxiques i ortogràfiques que propugnaren els escriptors del grup de *L'Avenç*, especialment Joaquim Casas Carbó. Però, sens dubte, la innovació formal més destacada de Guimerà en les seves primeres obres fou la inclusió del decasíl·lab, en lloc de l'heptasíl·lab, en el drama romàntic català, amb la qual cosa superava el clixé fixat per Frederic Soler.¹⁷ Més endavant, a partir de la darrera dècada del segle XIX, l'obra teatral de Guimerà fou escrita en prosa, amb algunes excepcions quan retornà a la tragèdia romàntica.

Pel que fa als models, Fàbregas estableix dos tipus d'influències: d'una banda, els autors catalans que l'havien precedit, que en adoptar el català com a llengua culta assenyalaven el camí d'una dramàtica que tot just s'incorporava als grans corrents europeus, com passà amb Conrad Roure, Frederic Soler i Eduard Vidal i Valenciano, que configuraren la primera generació de dramaturgs que va escriure plenament en català, malgrat no haver nascut gaires anys abans que Àngel Guimerà. En la dècada dels setanta ja es buscà assolir el drama realista català, sota el guiatge de Soler, encara que, com escriu Fàbregas, no s'hi arribà fins molt més tard, a inicis dels anys noranta.¹⁸ Però, més que el drama realista, la primera influència seriosa del teatre guimeranià fou la tragèdia romàntica, que ja conreà Víctor Balaguer, si bé les seves tragèdies foren concebudes com a mers exercicis literaris sense dimensió escènica. L'estrena simultània de tragèdies escrites per ambdós escriptors n'afavorí la comparació i les reciprocitats. Malgrat tot, el paper de Balaguer resulta fonamental per comprendre els inicis del teatre guimeranià, com palesen les conclusions de Pere Farrés en l'estudi introductori a l'edició de les seves tragèdies, on llegim:

[...] arribarem a la conclusió que el teatre de Víctor Balaguer, almenys el del conjunt de tragèdies, suposa un intent d'enriquir el teatre català des

¹⁷ Xavier FÀBREGAS, *Àngel Guimerà, les dimensions d'un mite*, p. 22.

¹⁸ Xavier FÀBREGAS, «Àngel Guimerà i el teatre del seu temps», p. 553: «L'assumpció del realisme en el nostre teatre, no s'esdevé de manera plena fins a l'estrena de *Sogra i Nora*, de Josep Pin i Soler, el 1890. Aquesta data és prou tardana perquè algun crític inventariï Pin i Soler dins el corrent naturalista, però l'adscripció peca d'exagerada i fou rotundament negada pel mateix autor».

de diverses perspectives: aportacions clàssiques, de textos paradigmàtics de la cultura europea i de la història cultural catalana. La funció instructora del teatre quedava així elevada a un grau molt alt i el teatre català assolí una categoria que el feia perfectament exportable. Només calgué l'obra posterior d'Àngel Guimerà, que inicià la seva producció de tragèdies quan Balaguer publicava les *Noves tragèdies*, una de les quals, *Lo comte de Foix*, li és dedicada amb data d'agost de 1879, referint-se ja a la primera tragèdia de Guimerà, *Galla Placídia*, i a un dels seus poemes «dramàtics» més celebrats, *Cleopatra*.¹⁹

També cal dir que la tragèdia de Balaguer *Les esposalles de la morta*, basada en el clàssic shakespearíà *Romeu i Julieta*, s'estrenà al Teatre Romea un mes abans que Guimerà estrenés *Gala Placídia*, per la qual cosa el moviment que reivindicà la tragèdia com a instrument per vigoritzar el teatre i l'escena catalanes va gaudir d'una aposta potent i conjunta, gràcies a aquests dos creadors.²⁰

Però molt més decisiva, en aquest sentit, fou la influència estrangera, i particularment la francesa, a la recerca d'una tragèdia romànica europea, universal, tal com ens recorda Fàbregas:

El mite d'Europa, tal com l'havia definit al prefaci de *Les burgraves* (1843), pren cos d'una manera plena a l'obra guimeraniana. L'autor intenta d'arribar a l'universal sense passar pel particular, operant per via de síntesi.²¹

Però més enllà de les influències, catalanes o franceses, Àngel Guimerà seguí el mestratge dels grans homes del teatre universal, en especial William Shakespeare, que fou el far del seu teatre, sobretot en els inicis, així com Friedrich Schiller, en un moment en què les traduccions de l'alemany i del francès estimularen de manera extraordinària les creacions literàries a casa nostra.

¹⁹ Pere FARRÉS, «Estudi introductori», a VÍCTOR BALAGUER, *Tragèdies*, Tarragona, Arola, 2001, p. 19-20.

²⁰ Vegeu una àmplia crònica de l'estrena de la tragèdia de Balaguer a Josep MIRACLE, *Àngel Guimerà*, p. 344-346.

²¹ Xavier FÀBREGAS, «Àngel Guimerà i el teatre del seu temps», p. 579.

En l'etapa de plenitud, al llarg de la darrera dècada del segle XIX, el teatre d'Àngel Guimerà esdevé una síntesi dels corrents realistes i romàntics. Els sainets costumistes que introdueix després d'escriure un seguit de tragèdies romàntiques li permeten assolir aquest equilibri, que prefigura en l'anomenada trilogia de la violència, formada per *En Pólvora*, *La festa del blat* i *Terra baixa*, que obre el gran període del seu teatre, format per aquesta darrera peça, *Maria Rosa* i *La filla del mar*. Les claus, segons Fàbregas, foren:

Una visió del món i dels homes eminentment romàntica s'enquibeix dins un esquema realista, adopta el seu llenguatge, i se'ns presenta com una solució personal del dramaturg que, durant anys, ha temptejat el camí, ha realitzat avanços i retrocessos en direccions diverses, fins a assolir una forma expressiva que satisfà plenament les seves necessitats en aquestes tres obres.²²

Després dels grans monuments del repertori guimeranià, les obres que escriví a partir del 1900 mai no assoliren l'acceptació, la grandesa i la categoria artística d'aquells, malgrat que algunes de les seves peces haurien de merèixer una major consideració des de l'òptica contemporània. Tant és així que l'eclecticisme que defineix la resta de la seva producció es veié interromput pel retorn a les formes que conreà en les primeres etapes, cercant un nou gran èxit que mai més no es produí.

Malgrat el que diem, hi ha drames força destacats escrits en aquest període, com els drames naturalistes *L'aranya* i *L'Eloi*, ambdós estrenats el 1906, i alguns altres drames que ens mostren un Guimerà desconegut pel gran públic, que s'endinsa en el món de la burgesia, com *Arran de terra* i *La pecadora*, sense oblidar *Alta Banca*, darrer drama escrit pel dramaturg en la seva última etapa, ja en la dècada dels anys vint, on ofereix una visió molt contemporània dels tripijocs bancaris i la seva estreta relació amb els casinos i la corrupció que arrossega aquesta mena de negocis especulatiu.

La darrera etapa del teatre guimeranià, després d'abandonar durant un lustre, entre el 1912 i el 1917, l'escriptura de noves obres, sig-

²² Xavier FÀBREGAS, *Àngel Guimerà, les dimensions d'un mite*, p. 84.

nificà un darrer intent de tornar a la primera línia de la faràndula catalana, encara que sense èxit. Ens apareix un autor commogut pels estralls de la Guerra Mundial i cada vegada més desinhibit pel que fa al seu catalanisme, fet que dóna com a resultat una obra molt potent, *Joan Dalla*, on recupera l'esperit de *Mestre Oleguer*, escrita trenta anys abans.

Un aspecte fonamental per acostar-se a l'obra dramàtica d'Àngel Guimerà és la seva biografia, que esdevé una font essencial per comprendre la seva producció literària, com han observat els principals estudiosos de la seva trajectòria poètica i dramàtica. Com és sabut, Guimerà va néixer a Santa Cruz de Tenerife i els seus pares no es van casar fins al cap d'uns anys del naixement del poeta, quan ja vivien a Catalunya,²³ cosa que provocà al jove Guimerà més d'un maldecap per causa de la rigidesa moral de l'època, com quan la seva mare reclamà el seu reconeixement a les autoritats eclesiàstiques canàries el 1850, quan l'autor tenia cinc anys. Això l'afectà de tal manera que fins i tot arribà a falsificar la seva data de naixement per situar-la després del casament dels seus pares.²⁴

A finals del 1853 la família es traslladà al Vendrell. A partir d'aquest moment Guimerà inicià una nova vida, marcada a l'inici pel casament dels pares i el reconeixement, de nou, dels fills, en aquest cas per part del pare, el 1854, enmig d'una greu passa de còlera que va provocar un gran trasbals ciutadà pocs mesos després de la seva arribada al Principat. Tots aquests fets, sumats a l'experiència sentimen-

²³ Josep MIRACLE, *Àngel Guimerà*, p. 74-75: «És un fet provat que Agustí i Margarita van viure sota un mateix sostre en companyia de llurs fills, però s'ignora si el determini de viure en família el van prendre abans o després de ser pares. Pel que ací interessa, ens hem de situar en l'any 1844. Agustí era prou gran aleshores per saber el que es feia: tenia trenta-dos anys; i Margarita no era tampoc cap nena: en tenia trenta. L'un i l'altre eren conscients de llurs actes. De llur unió van néixer dos fills, els quals van criar, alimentar i educar "*como tales hijos, con la decencia propia de su clase*", com documentalment asseguren els testimonis». L'autor inclou l'expedient oficial de reconeixement i legitimació d'Àngel i Juli Guimerà (p. 468 i seg.).

²⁴ J. Miracle recull les diferents dates de naixement adjudicades al dramaturg, que, tot i variar fins a quatre anys, demostren el trauma que el casament tardà dels seus pares provocà en la seva personalitat. Vegeu Josep MIRACLE, *Àngel Guimerà*, p. 26, n. 32.

tal frustrada del jove poeta al Penedès —la relació amb Maria Rubió—, es veuen reflectits en la seva obra poètica i dramàtica, i són un element essencial per a la seva interpretació.²⁵

Tant el teatre com la poesia de Guimerà contenen els grans temes que marcaren la seva biografia. Un dels trets més característics del seu teatre l'apuntava Pere Màrtir Rossell i Vilar:

Un fet caracteritza la majoria de les seves obres: un dels protagonistes sol ésser estranger o d'origen desconegut. Tal succeeix en *Mar i cel*, *Terra baixa*, *El fill del rei*, *La pecadora*, *Indíbil i Mandoni*, *Al cor de la nit*, *La boja*, *En Pólvora*, *Gala Placídia* i *Titaina* [...]. Hi ha encara un altre fet, potser superior, com a prova del mestissatge de l'autor: els protagonistes, en lloc de refusar-se per pertànyer a races distintes i sovint enemigues, o per la repugnància que sol causar un origen desconegut, triomfen en llur amor i, si viuen, viuen feliços.²⁶

Però parlem d'un autor en si mateix simbòlic, atesa la seva popularitat en la Catalunya de les primeres dècades del segle passat, quan esdevingué el «poeta nacional» transcendint molt les seves aportacions literàries i la seva presència en la vida pública i social com a representant vivent del catalanisme polític i com a representant de la veu del poble. Malgrat tot, la dimensió de Guimerà com a dramaturg s'imposà amb el pas de les dècades, fins al punt que el traductor i crític Joan Sardà afirmà que

[...] hauria volgut ser a Catalunya allò que Mickiewicz a Polònia i Petoffi a Hongria. Només que aquests poetes tenien darrera d'ells un poble que els empenyia; i les circumstàncies essent prou diferents, Guimerà no tenia un poble que l'empenyés; ben al contrari, Guimerà, com tots altres del seu temps, estiraven el poble, que és una cosa diametralment oposada.²⁷

²⁵ Sobre la relació sentimental entre Àngel Guimerà i Maria Rubió, vegeu Ferran de POL, «Maria, l'amor d'en Guimerà», a AUTORS DIVERSOS, *Àngel Guimerà (1845-1924). En el cinquantè aniversari de la seva mort*, Barcelona, Barcino, 1974, p. 109-120.

²⁶ Citat per Josep MIRACLE, *Àngel Guimerà*, p. 386-387. Miracle apunta que Rossell i Vilar es descuidava en aquesta relació *L'ànima és meva*.

²⁷ *Ibidem*, p. 432.

Etapes del teatre guimeranià

Després d'aquesta breu caracterització del teatre de Guimerà, ens centrarem en les etapes del seu catàleg, tot partint de la classificació feta per Xavier Fàbregas, amb alguna petitíssima variació que tot seguit explicarem. L'estudiós fixà cinc etapes del teatre guimeranià,²⁸ que ens serviran per observar la relació que establí amb la naturalesa i en la dialèctica camp-ciutat, que al capdavall és un dels eixos que proposem en la nostra recerca, sense saber *a priori* la rellevància d'aquesta temàtica en el conjunt de la seva obra.

La primera etapa (1879-1890) inclou sis tragèdies inscrites dins l'esperit romàntic i, per tant, sota la influència dels grans dramaturgs d'aquest corrent estètic, que Fàbregas defineix com de «predomini absolut del corrent històrico-romàntic».

La segona etapa (1890-1900) està formada per catorze peces, molt més heterogènies però que cerquen inserir la presència de trames realistes dins un esquema encara romàntic, que dugué Guimerà a la plenitud artística. Els principals títols del seu repertori se situen dins d'aquest segon període.

La tercera etapa (1900-1911), composta per setze obres, no es defineix per tenir un estil concret, sinó per l'eclecticisme, la recerca de noves formes dramàtiques que van des del modernisme de caràcter simbolista fins al realisme cosmopolita, amb la inclusió de tragèdies romàntiques.

La quarta i darrera etapa (1917-1924) —nosaltres fusionem les dues darreres etapes del seu teatre en una de sola— la formen set obres, la darrera de les quals, *Per dret diví*, fou acabada per Lluís Via i, com assenyala Fàbregas, pot incloure's dins aquesta etapa caracteritzada per la manifesta decadència de les seves creacions, que tracten de recuperar les esplendors del passat. Malgrat això, és en aquesta etapa on podem trobar una relació més intensa del seu teatre amb la naturalesa.

En total, el corpus guimeranià està format per quaranta-tres obres que es poden agrupar, seguint Fàbregas, per gèneres: vint-i-tres dramas, catorze tragèdies, dues comèdies (sainets), tres monòlegs i una peça que Fàbregas qualifica com a llegenda, *La santa espina*. Pel que

²⁸ Xavier FÀBREGAS, Àngel Guimerà, *les dimensions d'un mite*, p. 36-42.

fa a l'adscripció dins un corrent estètic, trobem que dinou obres s'identifiquen com a romàntiques, mentre que nou són considerades realistes, sis són definides com a «romàntic amb elements realistes» i la resta s'inscriuen en el simbolisme, el modernisme i el naturalisme. També podem classificar les obres segons si estan o no basades en textos bíblics i en drames lírics, que poden formar altres tipologies del seu teatre.

A partir d'aquí ens centrarem en la lectura de cadascuna de les obres seguint les quatre etapes de la producció guimeraniana, tot cercant la presència de la naturalesa i la dialèctica camp-ciutat que s'hi estableix i, alhora, oferint una valoració de cada obra, una guia de lectura i les posades en escena que s'han fet de cadascuna.

La naturalesa en l'obra guimeraniana

La lectura de les obres dramàtiques s'ha fet en un període de mig any, entre el maig i l'octubre del 2015, seguint l'ordre cronològic, prescindint dels estudis i les anàlisis més especialitzats i cercant de manera principal aquesta relació amb la naturalesa.

A mesura que anàvem avançant en les lectures, hem anat configurant una mena de guia de lectura del teatre de Guimerà, pensant que la nostra aportació pot ajudar a donar a conèixer el conjunt del corpus escènic de l'autor, a posar en valor la seva trajectòria i a refusar la visió reduccionista que el converteix en l'autor de *Mar i cel*, *Terra baixa* i *Maria Rosa*.

La nostra anàlisi tracta d'establir tres tipus de relacions del teatre guimeranià amb la naturalesa: en primer lloc, l'ambientació de les obres i la seva relació amb la naturalesa; en segon lloc, la descripció dels elements naturals, siguin vegetals o animals, presentats en forma costumista, des de les feines del camp fins als àpats que es representen en algunes de les peces sense cap mena d'interpretació ulterior; en tercer lloc, la dimensió simbòlica de la naturalesa, que tracta d'establir com les imatges dels elements naturals, des dels astronòmics fins als vegetals o animals, tenen una interpretació simbòlica, ben present en tota l'obra dramàtica; aquesta darrera relació ens permetrà endinsar-nos en la visió antagònica del món urbà i el món rural, que abans hem esmentat i que configura per si mateixa un dels

discursos que unifiquen tot el corpus dramàtic. Com assenyalà Josep Miracle, resulta si més no curiós que el teatre guimeranià tingui un caràcter tan marcadament rural, ja que fou escrit en la seva major part en un pis de Barcelona a tocar de la Rambla, al carrer del Pintor Fortuny, al carrer de Xuclà o bé al carrer de Petritxol. El biògraf del dramaturg responia a aquesta constatació tot dient que Guimerà duïa a la sang la vida de la pagesia vendrellenca, però sobretot perquè «La psicologia d'un home del camp li era molt més assequible que no pas la d'un home de ciutat».²⁹ Tractarem en la nostra recerca d'observar si aquesta afirmació és o no certa.

Una part de les obres dramàtiques escrites per Guimerà va sorgir de la vivència del medi natural en les estades estiuenques del dramaturg a Matadepera, a Queralbs o a la mateixa ciutat de Barcelona, o fruit d'excursions o estades en viles marineres o d'alta muntanya. Malgrat això, una de les característiques del seu teatre és l'absència de topònims concrets, amagats en denominacions genèriques com muntanya o ciutat, o bé en denominacions simbòliques com terra baixa i terra alta, per referir-nos al cas més conegut i universal emprat pel poeta i dramaturg.

Però, malgrat aquesta absència de topònims, Josep Miracle insistia que

La superabundància, però, d'espardenyes, de porrons i de barretines, no ens pot fer oblidar que Guimerà va servir honorabilíssimament Catalunya.³⁰

Es referia, lògicament, a *Terra baixa*, obra rural per excel·lència del seu repertori, en què la naturalesa té una presència de conjunt, simbòlica i no simbòlica, de primer ordre.

El món rural esdevé un dels grans protagonistes del teatre d'Àngel Guimerà, que reivindicà el primitivisme de la Catalunya real, allunyada dels palaus de les ciutats. Un ruralisme que provocà la crítica frontal, forassenyada, de Salvador Dalí i els seus companys del Manifest Groc (1928). En un treball publicat fa deu anys, vàrem reco-

²⁹ Josep MIRACLE, *Àngel Guimerà*, p. 403.

³⁰ *Ibidem*, p. 405.

llir les paraules pronunciades per Salvador Dalí a l'Ateneu Barcelonès —lloc simbòlic del guimeranisme— evocant de manera provocativa la figura del poeta i dramaturg i qualificant-lo de «gran putrefacte pelut», tot usant el mot lorquíu per qualificar aquest ruralisme que des de l'avantguarda artística resultava del tot insuportable.³¹

La figura de Guimerà, venerada per la major part de la intel·lectualitat catalana, va tenir els seus detractors, en especial els artistes vinculats a les avantguardes, com els ja esmentats Salvador Dalí, Sebastià Gasch i Lluís Montanyà, que vinculaven el ruralisme guimeranià amb l'endarreriment general del país i que en el Manifest Groc escriviren: «DENUNCIEM la influència sentimental dels llocs comuns racials de Guimerà».³² Cal afegir que el to provocatiu del Manifest també criticava la poesia de Maragall, els pintors i poetes modernistes i noucentistes, i fins i tot la cançó popular «Rosó, Rosó», i reivindicava Picasso, Miró, García Lorca i els grans protagonistes de les avantguardes europees.

Més enllà d'aquesta visió crítica que tenia les seves raons profundes, sembla clar que el teatre d'Àngel Guimerà posà en relleu el ruralisme de la societat catalana, que durant les darreres dècades del segle XIX havia possibilitat l'emergència del pensament catalanista i de la Renaixença, mentre el món ciutadà es refugiava en els salons romàntics, com descrivia encertadament Josep Miracle:

La terra, a Catalunya, la representa un pagès. I els autors renaixentistes, pel que el pagès representa, van fer primordialment ruralisme convençuts que així feien literatura més representativament pairal.³³

El mateix Guimerà, que conreà aquesta línia del pensament catalanista, tractà de reaccionar escrivint drames situats en el món urbà, però mai van aconseguir ni l'èxit ni la transcendència de les peces

³¹ Enric CIURANS, «Salvador Dalí, un teatre antiguimeranià», a Lourdes CIRLOT i Mercè VIDAL (ed.), *Salvador Dalí i les arts*, Barcelona, Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, 2005, p. 35-44.

³² Salvador DALÍ, Lluís MONTANYÀ i Sebastià GASCH, *El Manifest Groc*, Barcelona, Imp. Fills de F. Sabater, març 1928.

³³ Josep MIRACLE, *Àngel Guimerà*, p. 404.

rurals, que el van convertir en el principal dramaturg del seu temps i en el model en què s'emmirallaren molts dels qui el seguiren cronològicament.

En definitiva, la nostra aportació pretén ser una mena d'illa que suri enmig del conjunt d'estudis sobre el teatre d'Àngel Guimerà. La seva singularitat ha de permetre complementar els estudis biogràfics, els de crítica filològica i literària, els sociològics i històrics, i ha d'oferir als que desconeixen el seu llegat una oportunitat per llegir-lo, actualitzar-lo i valorar-lo en la seva veritable dimensió com el dramaturg més decisiu de la seva època i com a referent indiscutible del teatre català de tots els temps.



PRIMERA ETAPA

UNA NATURALESADA DE CARTÓ PEDRA

Les sis obres que formen aquesta etapa primerenca del teatre d'Àngel Guimerà, que va de 1880 a 1890, són totes tragèdies romàntiques de caràcter històric, tret de la darrera, *La boja*, que inaugura una nova mirada més realista, menys ajustada al plantejament del romanticisme francès.

Són tragèdies que, excepte *Mar i cel*, no han estat pràcticament mai representades des de la seva llunyana estrena i que es defineixen per la temàtica històrica i per evocar, de lluny o de prop, models del teatre shakespearia, del romanticisme alemany i, de manera més concreta, del teatre de Victor Hugo i d'altres dramaturgs del moviment romàntic francès i italià.¹

El moviment romàntic a Catalunya va coincidir amb l'esclat de la Renaixença i es va convertir en hegemònic des de les darrers dècades del segle XIX fins a l'arribada del modernisme en els seus diversos vessants, fins al punt que Joan Maragall escriví:

Enllà del temps, del segle XIX se'n dirà el segle romàntic, perquè en el conjunt de la seva història artística no es veurà altre cosa que el Romanticisme.²

¹ A propòsit d'això, Josep Maria de Sagarra escriu: «Si haguéssim d'emparar el nostre don Àngel amb un gran autor europeu, fatalment pensariem en la figura de Víctor Hugo. Quan Guimerà va escriure els seus primers poemes i quan va embastar les primeres tragèdies, segurament ambicionava els terratrèmols i les tempestats produïts pels *Miserables* o la *Légende des siècles* o *Hernani*». Josep Maria de SAGARRA, «Pròleg», a Àngel GUIMERÀ, *Obres selectes*, p. XVI.

² Citat per Manuel JORBA, «El món romàntic a Catalunya. La renovació i la llengua», *Avui*, 4/1/1996.

Els principals historiadors de la literatura catalana coincideixen a considerar com a màxim representant d'aquest corrent literari i artístic Jacint Verdaguer i com a moment culminant del romanticisme literari el seu poema *Canigó*, on, a través de la creació del jove poeta Gentil, Verdaguer aconseguí vessar en la nostra llengua les grans constants del romanticisme, com el meravellós pagà i la captació del bé i el mal com a element fonamental de l'experiència amorosa, divina i pagana alhora.

Fàbregas assenyala una altra influència important del romanticisme vuitcentista, a part de la de Victor Hugo, per a aquesta primera etapa del repertori guimeranià: el dramaturg italià Pietro Cossa (1830-1881), considerat un pont entre el plantejament romàntic del mestre francès i els nous corrents del naixent naturalisme. Està considerat un autor burgès, lliberal i anticlerical.³ Com passa amb el primer Guimerà, les obres que formen el teatre de Cossa són de tema històric, amb títols com *Nerone*, *Messalina* o *Giliano l'apostata*, totes escrites a la dècada del 1870. *Nerone* fou representada a Barcelona el 1889 per la prestigiosa companyia italiana encapçalada per Ermete Novelli. En la seva anàlisi del text, Josep Yxart incidia en com tractava el tema clàssic Pietro Cossa i citava el pròleg de l'obra, on explica el seu procediment per adaptar un personatge clàssic, tot despullant-lo de la grandesa clàssica:

Il personaggio dalla rea memoria che comparir vedrete innanzi á voi non é già quel Nerone delle vecchie tragedie, una figura che spaventa con gli occhi, e lento incede sopra l'alto coturno e fatti a suono di misura tre passi, dice una parola anch'essa misurata, e prescelta fra le truci di nostra lingua. Il mio Nerone é un altra cosa, egli é lieto sempre, e buono mai. Ei volontier frequenta co' ghiottoni la taverna, é cantor, pugillatore, scolpice, guida cocchi, e fá il poeta. E qual insomma lo si ammira vivo *emerge dalle pagine immortali di Suetonio e di Tácito*.⁴

³ Silvio D'AMICO, *Historia del teatro universal*, Buenos Aires, Losada, 1955, vol. III, p. 230.

⁴ Citat a Josep YXART, *El año pasado. Letras y artes en Barcelona*, Barcelona, Libr. Española de López, 1890, p. 290.

Malgrat la inspiració que devia proporcionar a Guimerà l'obra de Cossa, Josep Yxart creia fermament que les tragèdies del dramaturg català⁵ «no encajan por entero dentro de ningún molde de los que se guardan bajo el rótulo *tragedia*». Yxart defensava que el model guimeranià no es trobava exactament ni entre les tragèdies clàssiques ni entre els autors moderns, i que les seves peces tampoc no incorporaven una lectura nova:

El poeta no trae nada nuevo a la obra dramático-histórica. Sus personajes, si no lo contradicen abiertamente, prescinden de su tiempo; sin dejar de ser de él, no se empeñan en mostrar que lo son; se mueven en un siglo que, no siendo el nuestro, podría ser cualquiera de los comprendidos dentro de una misma edad.⁶

Però la finalitat última de Guimerà rau en una noció extradramàtica, que a Yxart li

[...] recuerda en cierto modo la que causa en algunas óperas de Wagner el intento de imitar por un lado, al pie de la letra, el clamoreo de una multitud ó los alaridos de júbilo de un ejército, mientras por otro, el protagonista, llegado de un país ideal y de ideal origen [Yxart es refereix al protagonista de *Rei i Monjo*], modula suavemente una canción que parece un ensueño.⁷

L'element que unifica aquestes tragèdies és el desig de reinventar la història mítica del país per oferir el relat de les peripècies dels pares de la pàtria. Veiem com en aquesta primera etapa apareix expressada la naturalesa en el teatre d'Àngel Guimerà.

Aquesta aproximació seria incompleta sense citar la recerca de Ramon Bacardit, dedicada a estudiar les característiques de la tragèdia guimeraniana i centrada principalment en la primera etapa del

⁵ Josep YXART, *El año pasado*, p. 358.

⁶ *Ibidem*, p. 359.

⁷ *Ibidem*, p. 364-365.

seu teatre.⁸ L'estudi rigorós i complet de Bacardit ens ha servit per complementar la nostra lectura de les peces que configuren aquest període, atès que mostra l'evolució de Guimerà pel que fa a la seva concepció de la tragèdia partint d'una visió plenament shakespeariana, la influència del romanticisme de Friedrich Schiller i Victor Hugo, així com les moltes referències a escriptors castellans, com Lasso de la Vega, i, naturalment, catalans, en especial Víctor Balaguer, que podem considerar com a precedent de la tragèdia guimeriana, tal com afirma Bacardit en les conclusions del seu treball, que incideixen en altres aspectes als exposats anteriorment:

Víctor Balaguer havia fornint un model de tragèdia que influí en Guimerà tant en el fet d'usar de manera exclusiva el decasíl·lab blanc, com en la tria de personatges que no procedien de la història de Catalunya. En els seus textos s'acosta a la visió tràgica en la mesura que els seus personatges ens són presentats en un conflicte sovint irresoluble que els mena a la destrucció, però la seva proposta estava faltada de la dosi de teatralitat necessària per a reeixir en l'escena.⁹

Més enllà de les fonts que serviren per vestir les tragèdies guimerianes, cal observar que a partir del debut del dramaturg s'inaugurà una nova època del teatre català, com molt bé percebé Adrià Gual:

A partir de 1879, moment durant el qual Guimerà va demanar la paraula damunt l'escena, un duel a mort va entaular-se entre la seva empenta tràgica i els esforços de flaqueza realitzats pels instauradors i els procedents de la gatada.¹⁰

El teatre de Guimerà canvià la faç del teatre català, per bé o per mal, el qual inicià un nou rumb que l'allunyava dels seus orígens, ba-

⁸ Ramon BACARDIT SANTAMARIA, *Tragèdia i drama en l'obra d'Àngel Guimerà*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2009. L'estudi va més enllà i analitza les tragèdies escrites en altres períodes de la seva producció.

⁹ Ramon BACARDIT SANTAMARIA, *Tragèdia i drama*, p. 338.

¹⁰ Adrià GUAL, *Mitja vida de teatre*, Barcelona, Aedos, 1960, p. 33.

sats en els sainets costumistes i en les peces breus de caràcter satíric. Aquest tomb ja l'havia fet el mateix Frederic Soler amb els seus textos costumistes, com ara *La dida*, però no va ser fins a la irrupció de Guimerà que la transformació fou total i irreversible, prenent com a model el ja esmentat Víctor Balaguer.

En tot cas, en el conjunt de peces que forma aquesta etapa la presència dels elements de la naturalesa es redueix als decorats, que podem qualificar de cartó pedra atesa la impenetrabilitat dels personatges, gairebé tots ells plans, mancats d'un caràcter i un pensament poderosos, embolicats en trames impossibles i rendits a un destí fatal.

Gala Placídia

En aquestes tragèdies dels inicis la naturalesa té una presència testimonial i se circumscriu pràcticament al paper d'un decorat. Així, *Gala Placídia*, la primera obra que escriví Guimerà, transcorre a la ciutat i en un palau castell, aquest darrer situat al mig d'un bosc feréstec prop del Llobregat, sense cap mena d'interacció amb les accions relatades en la tragèdia.

Es tracta d'una aproximació a la història de Catalunya inventada parcialment i feta a partir d'un fet circumstancial: l'estada de la protagonista a Barcelona després d'esposar-se l'any 414 amb el rei visigot Ataülf, que morí al cap d'un any. Així, doncs, la perspectiva històrica emprada pel dramaturg s'emmiralla en models excelsos, com Shakespeare, Schiller i, especialment, Víctor Hugo, que li serveixen com a coartada i justificació d'aquesta falsificació històrica, que obvia fets transcendentals com ara l'absència de referències al fill de Gala i Ataülf, Teodosi, que morí al cap de pocs mesos de néixer i que està enterrat a Barcelona, o el fet de situar la mort de la protagonista a Barcelona, quan aquesta es produí a Roma, molts anys després d'haver marxat del cap i casal.¹¹

Gala Placídia s'estrenà en una sessió privada al Teatre Novetats el 28 d'abril de 1879, amb un repartiment format per amics de l'autor

¹¹ Vegeu la «Nota de l'autor a la tercera edició», recollida a Àngel GUIMERÀ, *Obres selectes*, p. 3.

entre els quals figuraven Josep Yxart i Lluís Domènech i Muntaner, i encapçalat per l'actriu professional Carlota de Mena, que interpretava el paper protagonista i la qual avalà així la seva primera producció dramàtica, acompanyada pel seu espòs, Antoni Tutau. Al cap de pocs dies es representà al Teatre Novetats, ja amb la taquilla oberta al públic i amb un repartiment professional encapçalat per la mateixa actriu. Quan s'estrenà *Gala Placídia*, Guimerà ja tenia una presència pública com a director del diari *La Renaixensa*, que compartia amb el fundador de la publicació, Pere Aldavert, a qui l'uní una gran i fructífera amistat i amb qui patí tota mena d'entrebancs polítics i judicials pel contingut catalanista de la publicació. En l'àmbit personal, a principis del 1879 morí el pare del dramaturg, Agustí Guimerà, que feia anys que patia una greu malaltia degenerativa.¹²

Cal fer una darrera reflexió sobre aquesta data, atès que és el mateix any en què el gran dramaturg noruec Henrik Ibsen estrenà el seu drama més transcendent: *Casa de nines*. Joan Lluís Bozzo reflexionava sobre aquesta qüestió:

És una mica cruel recordar que el 1879, l'any en què Guimerà es va donar a conèixer amb *Gala Placídia*, és l'any en què es va estrenar *Casa de nines*, d'Ibsen; la distància mental entre ambdues obres fa esgarrifar. Però seria perversament injust acusar Guimerà d'haver anat cinquanta anys endarrere dels esdeveniments teatrals europeus; si de cas, la culpa (o el motiu) l'hauríem de cercar en l'endarreriment endèmic del nostre país.¹³

Si ens centrem en les referències a la naturalesa presents en *Gala Placídia*, consisteixen en meres descripcions de paisatges, com la que fa el got Sigeric, que cerca venjar el seu pare (acte I, escena II):

Pels camps de Gàl·lia
perfidíós he creuat; los boscos verges
la llarga serp de ton estol dragaren;

¹² Josep MIRACLE, *Àngel Guimerà*, p. 343.

¹³ J. L. Bozzo, «El nostre Schiller, el nostre Shakespeare».

los troncs dels arbres esllomats se veien
del refrec al passar, i escuts polsosos
jaient trobava ací i allà en la terra,
semblant escates de la serp caigudes.¹⁴

La tragèdia, com indica el títol, tracta sobre el personatge històric de Gala Placídia, filla i germana d'emperadors romans, que és segrestada pels gots i acaba casant-se amb el rei Ataülf a Narbona, i poc temps després d'aquest fet es trasllada a Barcelona. El menyspreu que sent pels gots i el domini que exerceix sobre Ataülf es veuen atenuats per l'atracció que sent pel noble Vernulf, a qui condemna a mort i després perdona.

L'altre gran protagonista de l'obra és Sigeric, un jove got procedent de terres septentrionals que cerca venjar la mort del seu pare. A la cort del rei Ataülf, descobreix que el responsable de l'assassinat és el mateix rei.

A l'inici del segon acte, quan l'escena se situa en «el palau de vora el Llobregat», la concepció de la naturalesa com a mer decorat queda refermada. Llèdia, una dama de la cort, i Vernulf, l'enamorat secret de Gala Placídia, parlen de la cacera a la qual ha anat Ataülf, mentre preparen la conjura contra la reina, tot descrivint una naturalesa completament aliena a l'acció dramàtica (acte II, escena I):

LLÈDIA: Ja el sol és baix i encara en la cacera
tota la cort; aquesta nit Placídia
la passarà ben cert en esta cambra.
Com tornar a ciutat, fosca la via?

VERNULF, *entrant ràpid*: Llèdia

LLÈDIA: Què! No ets al bosc?

VERNULF: Seguint la fera
nos han dut los cavalls per les ombries...
Tots vindran al castell a l'escampada.
Més te tinc de parlar.¹⁵

¹⁴ Àngel GUIMERÀ, *Obres selectes*, p. 7.

¹⁵ *Ibidem*, p. 32.

Més endavant, Varogast descriu a Sigeric l'emboscada en què el seu pare fou mort per Ataülf, on la naturalesa és ben present (acte II, escena II):

[...] i va semblar que els boscos
al retrò de la brega mai sentida,
separaven del coll com dues ones
les branques i el fullam; a doll corria
la sang per l'aiguavés; i els cops semblaven
de les maces i escuts, en bosc d'alzines
tasca de llenyaters [...].¹⁶

Roma és l'enemic comú, la ciutat del mal, que cal combatre amb totes les forces i que, fins i tot, fa ajornar durant un moment l'ànsia de venjança de Sigeric envers Ataülf, fins al punt que li fa exclamar (acte III, escena II):

Quan vinga l'hora
jo us cridaré, i no és lluny. Llavors ni marca
deixarem sobre el món d'aquesta inica
ciutat del mal que amb sa fator nos mata.
Una fossa obrirem digna de Roma
i amb nostre peu hi esborrarem lo rastre.¹⁷

La ciutat, doncs, apareix com a lloc del mal, malgrat que el context històric de l'obra limita qualsevol altra lectura i, en definitiva, la naturalesa esdevé el marc on s'ha de situar l'argument. Gala Placídia és, com la Ciutat Eterna, l'encarnació d'aquest mal, i encara que el seu enamorat Vernulf aconsegueix preparar la seva fugida cap a Roma, acaba sucumbint a mans de Sigeric i la resta de nobles, que ja havien assassinat el rei.

En l'instant decisiu, quan Vernulf tracta de salvar la vida de la reina tot planificant la fugida, es pren el verí que l'ha de matar i llavors recorda la seva infància en terres banyades pel Danubi i les paraules

¹⁶ *Ibidem*, p. 37.

¹⁷ *Ibidem*, p. 64-65.

de comiat de la mare, amb referències a la naturalesa (acte III, escena XI):

VERNULF: [...] A vora del Danubi,
de les mans tremoloses de ma mare
te vaig rebre en l'instant de la partida.
«Fill meu, va dir, si deshonrés la pàtria
lo teu pit algun jorn, ma sang recorda,
i el manament que et faig: qui te l'ha dada
la vida, te la pren i es just que moris.
Jo l'he omplert aquest pom en les muntanyes
filant enmig del ramadet d'ovelles
llavors que et feia com de niu ma falda.»¹⁸

La significació de *Gala Placídia* dins el corpus guimeranià és transcendent perquè fou la primera peça escrita i representada, tal com recordava Fàbregas en un article a *Serra d'Or*, amb motiu del centenari de l'estrena, on escrivia:

Amb *Gala Placídia*, Àngel Guimerà continua i ratifica la falsificació de la història que el teatre romàntic havia començat molt abans.¹⁹

I afegeix més endavant:

Tanmateix Àngel Guimerà, com a bon poeta romàntic, allò que cerca és un mirall que reflecteixi la seva imatge convenientment maquillada. [...] Gala Placídia enceta una galeria d'herois a partir dels quals el dramaturg assaja la dansa dels set vels, i ens exposa els seus neguits més profunds: la por que el sincer i reiterat catalanisme que practica transporti una inesborrable màcula original; la necessitat de mostrar el sofriment ocult del seu mestissatge ètnic; la seva admiració gairebé «edípica» envers la mare; la força que l'empeny a estimar, i que el crema sota una timidesa que en la vida real no assoleix de vèncer; la ira que li provoca la injustícia.

¹⁸ *Ibidem*, p. 76.

¹⁹ X. FÀBREGAS, «Gala Placídia 1879, el primer centenari d'un dramaturg», *Serra d'Or*, núm. 235, abril 1979, p. 95-96.

Cal observar, en aquest sentit, el context del drama històric català i, més en concret, de la influent obra dramàtica de Víctor Balaguer, amb qui en aquell moment es comparà la peça del nou dramaturg, com assenyala Josep Miracle.²⁰

Gala Placídia fou reposada el 1909 amb motiu del gran homenatge ciutadà que Barcelona tributà al dramaturg. El director escollit per dur a terme la posada en escena fou Adrià Gual, possiblement el més modern i arriscat dels creadors teatrals de l'època. En les seves memòries Gual recordava la posada en escena de la primera obra del mestre d'aquesta manera:

En fet de plàstica, puc dir que la cosa fou molt reeixida i que l'obra del mestre es veié posada com no s'havia vist encara. Fou una veritable evocació visigòtica, ben allunyada de les ferums teatrals que saben tant de contrafer aquestes coses.²¹

En canvi, la seva opinió de les interpretacions no fou la mateixa, atès que criticava «la manca de preparació que per a certs gèneres domina en tots, absolutament tots, els qui fan comèdia a casa nostra». Cal apuntar, per acabar, que Jaume Pahissa va compondre una òpera a partir d'un llibret del mateix Guimerà, que s'estrenà al Liceu el 1913.

Judit de Welp

Aquesta segona tragèdia fou escrita el 1880 i l'estrenà a Canet de Mar tres anys més tard, el 1883,²² el mateix grup d'amics que ja havien estrenat *Gala Placídia*. Ho feren al Teatre Principal, encapçalats per l'actriu professional Balbina Pi, que interpretà el paper protagonista. Al gener de l'any següent tingué lloc l'estrena oficial al Teatre Romea, sota la direcció de Teodor Bonaplata. Posteriorment va ser re-

²⁰ Josep MIRACLE, *Àngel Guimerà*, p. 349.

²¹ Adrià GUAL, *Mitja vida de teatre*, p. 240.

²² Sobre l'estrena d'aquesta obra i de *Gala Placídia*, vegeu Albert BENSOUSSAN, «Les dues primeres estrenes de Guimerà i les "impressions" de Josep Yxart», *Serra d'Or*, núm. 215, agost 1977, p. 55-58.

posada pel Teatre Íntim d'Adrià Gual en la primera dècada del segle xx. Al cap de gairebé deu anys s'estrenà la versió castellana al Teatro Español de Madrid, a partir de la traducció d'Enrique Gaspar, gràcies al gran èxit que assolí la posada en escena de *Mar y cielo* al mateix teatre, però aquesta vegada el resultat que s'obtingué fou un sonor fracàs.²³

Després de poder representar *Gala Placídia* amb un elenc professional, Guimerà escriví aquesta nova tragèdia i la presentà als Jocs Florals de 1880 en la secció de tragèdia, però no aconseguí el premi, que va anar a parar a Francesc Ubach i Vinyeta per la seva tragèdia *Almodis*, en una ajustada votació.²⁴ Aquest fracàs endarrerí l'escenificació més de tres anys. Quan, finalment, s'assajaven les representacions al Romea, la mare de Guimerà, Margarita Jorge, va morir sobtadament, fet que provocà una greu crisi personal al dramaturg.

Joan Ors qualificà aquesta tragèdia de prehumanista, atès que «l'heroi de *Judith* obra no més enllà del bé i del mal, sinó abans de la noció del bé i del mal», i afegeix que el punt de partida està molt més a prop de la tragèdia clàssica que dels postulats shakespearians:

En la tragèdia grega la consciència humana s'estremeix en el mite de Promoteus encadenat, i en els chors, balba d'expressió encara, ressona amb el pressentiment de futures conquestes. En la tragèdia de Guimerà l'exclusivisme dramàtic de l'autor és tan absolut, que la tensió heroica de la voluntat, concentrada en el destí, ens impressiona com la creació d'un Esquil barbre que ha desfermat les Fúries sense conèixer el secret de Minerva, que amantsint-les les pot transformar en dolces i piadoses Eumènides.²⁵

A *Judit de Welp* Guimerà segueix la tasca de reescriure per al teatre la història mítica de Catalunya centrada en la descendència fruit dels suposats afers amorosos entre Bernat de Septimània i Judit de Welp, recollida per Bernat Desclot en la seva *Crònica*, i vincula l'epi-

²³ Vegeu Ramon BACARDIT SANTAMARIA, *Tragèdia i drama*, p. 217-219.

²⁴ Vegeu Josep MIRACLE, *Àngel Guimerà*, p. 355-358.

²⁵ Joan Ors, *El geni dramàtic de Guimerà*, Barcelona, Publicacions Sésor, 1931, p. 55.

sodi a la possessió legal de la Provença per part dels comtes de Barcelona. Com assenyala Maria-Lourdes Soler i Marcet:

Guimerà tracta aquest mateix tema centrant-se sobretot en la vida íntima dels personatges i donant com a verídiques les relacions de Judit de Welp amb Bernat, duc de Septimània. [...] El drama es desenvolupa quan Carles, rei d'Aquitània i Nèustria, s'enamora de la seva germana Brunegilda, filla de Judit i Bernat, tot ignorant, però, aquest vincle familiar. Després de la mort accidental de Brunegilda, Carles s'assabenta de la veritat i mata el seu pare.²⁶

La història, doncs, se centra en l'amor impossible entre el rei Carles i Brunegilda, fills respectius de dos enemics irreconciliables: el rebel duc Bernat de Septimània i l'emperadriu carolíngia Judit de Welp, vídua de Lluís I el Pietós.

El bosc aconsegueix un paper central en el desenvolupament de la tragèdia, ja que la trobada entre el rei Carles i Brunegilda, trama central de l'obra, es produeix al bosc mentre el rei caça, tal com ella explica a Judit, la mare del rei (acte I, escena XIII):

Jo era deixeble al monestir de Sùria...
 Qui llavors en la terra més gojosa!
 Per mi cantaven los aucells del claustre,
 per mi les flors en lo verger s'obrien!
 Més una tarda uns caçadors vingueren,
 i el més jove i hermós, sobre ma cara
 los ulls posà tot fixament i tristos;
 i des d'aquell instant ja per mi sola
 ni s'obria la flor, ni l'au cantava;
 que ell cada jorn venia de cacera,
 feliç i enamorat [...].²⁷

²⁶ Maria-Lourdes SOLER I MARCET, «Dues terres veïnes sense fronteres: imatges d'Occitània a la literatura catalana», a Antoni M. BADIA I MARGARIT i Michel CAMPRUBÍ (ed.), *Actes del vuitè col·loqui internacional de llengua i literatura catalanes*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1989, p. 410.

²⁷ Àngel GUIMERÀ, *Obres selectes*, p. 102.

Els dos enamorats, al capdavall germans, protagonitzen la trama principal, que culmina amb la mort dels seus pares, els enfrontats Judit i Bernat, primer en uns escenaris de palau i, en el darrer acte, a la sagristia del monestir de Sant Serni de Tolosa, l'església romàntica més gran d'Occitània, que inspira la història.

Un element interessant és el paper que Guimerà atorga al joglar Gisembert, de profunds ressos shakespearians,²⁸ que té un rol decisiu en el desenllaç de la trama, ateses les seves ànsies de venjança en contra de Judit, que se'ns presenta com la malvada de la peça. Així expressa el seu desig de venjança el joglar (acte II, escena VI):

GISEMBERT: És Judit!... Allà va. Si es pogués veure
 ton cor en est instant! La fel que et dono
 que amarganta ha de ser per a tos llavis!
 Avui aquí serà; i és obra meva!
 Què et valgué el separar-los si altra volta
 jo els he acostat? jo sol! I ara et pregunto:
 com tu podràs desfer les esposalles!²⁹

El desenvolupament de la peça és plenament romàntic i recorda les peces de Victor Hugo, pels plans i replans de l'argument. Al final del segon acte, Brunegilda, l'estimada del rei Carles i alhora la seva germana, mor en tractar d'impedir que el seu pare, el duc Bernat, mori enverinat per Judit.

El darrer acte precipita l'acció cap a la catàstrofe. L'escena de major intensitat dramàtica la protagonitzen Judit i el bufó Gisembert, que li descobreix que també és fill seu, i l'estima i l'odia amb totes les seves forces. A la pregunta de la reina sobre si l'ha estimada, respon amb ràbia i passió (acte II, escena VI):

GISEMBERT: Si l'estimava!
 Com dir-li aquest amor perquè m'entenga!

²⁸ Ramon Bacardit precisa la més que possible influència de Victor Hugo en la introducció d'aquest personatge. Ramon BACARDIT SANTAMARIA, *Tragèdia i drama*, p. 209.

²⁹ Àngel GUIMERÀ, *Obres selectes*, p. 125.

Junteu tots los petons de vostra vida!...
 Los que heu donat sobre del front a en Carles;
 los petons a Bernard, en ulls i boca;
 los petons a Jesús genolls en terra!
 De tots eixos petons, barreja estranya
 d'esperit i matèria, goig i angúnies...
 feu-ne un petó només que a tots compregna...
 Tal haguera sigut lo de mos llavis
 fecundat per l'alè de vostra boca!³⁰

Joan Ors es treu el barret davant aquesta escena i el pols apassionat del poeta, que li fa escriure:

El bes de Gisembert, suma de besos, evoca amb més forta realitat que l'amor episòdic de l'obra, el sentiment constant de la vena guimeraniana. En el teatre de Guimerà l'amor és transfigurat fins a convertir-se en instrument de perfecció o de perversió moral, nodreix un sentiment més profund dels personatges guimeranians.³¹

Davant la tomba de Brunegilda, el duc Bernat és assassinat pel rei Carles, que en aquell moment s'assabenta que aquell és el seu pare i, per tant, ell és germà de la seva difunta estimada, Brunegilda. Completa el panorama la subsegüent mort de Judit a causa de la impressió. Tanca la tragèdia l'infeliç Gisembert, que ha vist com la seva obra, l'intent de casar els dos joves, acaba en el desastre que es mostra als seus ulls allucinat.

No és una peça reeixida, tal com escriu Fàbregas:

Conté un excés d'escenes subalternes la connexió entre les quals no resulta prou aconseguida; l'extensió de l'obra no permet l'acumulació d'elements que Guimerà intenta sense ressentir-se'n de manera greu.³²

³⁰ *Ibidem*, p. 156.

³¹ Joan Ors, *El geni dramàtic...*, p. 45-46.

³² Xavier FÀBREGAS, *Àngel Guimerà, les dimensions d'un mite*, p. 52.

Un aspecte clau per comprendre i interpretar el teatre guimera-nià és la lectura paral·lela de la seva obra poètica, que ens informa de l'evolució dels temes i els plantejaments estètics de la seva creació literària. En aquest cas tenim el poema *Judit de Welp*, que en sis parts explica la vida de la protagonista sense que hi hagi cap esment ni de Bernat de Septimània, ni de Brunegilda, ni de Carles el Calb, malgrat que del primer podem, entre línies, observar la seva secreta i pecaminosa relació amb la protagonista.³³

La naturalesa encara hi és menys present que en l'obra anterior, és un simple decorat que, malgrat que té un paper clau, com hem vist, en la trobada entre els dos protagonistes, no admet cap altra lectura simbòlica.³⁴

Amb l'estrena d'aquesta tragèdia es dibuixà en el panorama teatral català l'inici d'un recanvi generacional que es produí no sense tensions. L'emergència d'Àngel Guimerà com a dramaturg posava en qüestió el domini que des del Romea exercia Frederic Soler, l'indiscutible líder i fundador de «lo Teatre Català». Així, la creació de l'Associació d'Autors Catalans, encapçalada per Guimerà juntament amb altres elements destacats de l'escena catalana, com Eduard Vidal i Valenciano i Antoni Tutau, s'instal·là al Teatre Novetats, després d'intentar trobar aixopluc al Principal, atesa la manca d'expectatives de la direcció del Teatre Català, el Romea, dirigit per Soler.³⁵

³³ Àngel GUIMERÀ, *Obres selectes*, p. 1736-1737.

³⁴ Bacardit atorga a la cambra on se situa l'acció de la mort de Brunegilda una lectura simbòlica molt potent que anticipa el final de la peça. Vegeu Ramon BACARDIT SANTAMARIA, *Tragèdia i drama*, p. 211.

³⁵ Francesc Curet justificava la creació de l'Associació en termes molt durs envers Frederic Soler: «libre e independiente del dominio del Romea, la cual tenía a su favor la adhesión de los elementos jóvenes de la intelectualidad catalana y las más novísimas tendencias de la literatura, siendo considerado el caserón de la calle del Hospital como una tienda más de aquella industriosa vía, tienda en la que frecuentemente se extendían géneros adulterados y con notoria falta de peso». Josep MIRACLE, *Àngel Guimerà*, p. 361.

El fill del rei

La tragèdia romàntica *Lo fill del rei* fou estrenada el març de 1886 al Teatre Novetats en una producció de l'Associació d'Autors Catalans. Encapçalaven el repartiment Enric Borràs, que interpretava el personatge de Lionell, Carlota de Mena, que feia el paper de Tèudia, i el gran actor i director escènic Antoni Tutau, que encarnava el joglar Bernadot. Cal aclarir que aquesta fou la primera col·laboració entre el dramaturg i Enric Borràs, col·laboració que es mantingué al llarg de tota la trajectòria d'ambdues personalitats del teatre català, atès que Borràs va ser el protagonista de moltes de les obres de Guimerà i va ser l'artífex dels grans èxits, com *Mar i cel* o *Terra baixa*, fins a la darrera obra pòstuma de Guimerà, *Per dret diví*, estrenada el 1926.³⁶

En aquesta obra, Guimerà segueix el mateix esquema que en les tragèdies anteriors, en què la naturalesa esdevé un mer decorat dels conflictes passionals que s'hi plantegen. Hi ha, però, una diferència substancial en relació amb les tragèdies escrites abans pel dramaturg: la trama no segueix un relat històric, sinó que és una pura invenció.

Dins l'esquema tràgic destaca, com en la peça anterior, la figura central del bufó —Guimerà l'anomena joglar— Bernadot, hereu al tron, que se sacrifica a favor dels enamorats que centren l'argument, Tèudia i Lionell.

Bernadot etziba al seu pare, el rei Gontran, que fins aleshores no sap que és el seu fill, aquesta reflexió astrològica de pa sucat amb oli (acte I, escena II):

Sí; més nosaltres
som reis de lo creat: tenim la pensa;
sabem que és bé i que és mal; per nostra gràcia
fins Déu sa va fer home. Tot és nostre
en mars i terres: los estels que ens guaiten
son per nostre servei gegants antorxes;

³⁶ Sobre l'estreta relació entre Guimerà i Enric Borràs, vegeu el capítol «L'admiració del gran Guimerà» al llibre catàleg de Francesc FOGUET i Isabel GRAÑA, *El gran Borràs. Retrat d'un actor*, Badalona, Ajuntament de Badalona, 2007, p. 61-71, al qual ens tornarem a referir més endavant.

som reis del món; som més perfets que els àngels;
 som a imatge de Déu! Les orenetes...
 Oh, mon senyor, que bones en la taula!³⁷

En l'obra es descriuen diferents escenes de caça,³⁸ competicions de força i destresa dels cavallers relacionats amb aquestes activitats nobiliàries. En un moment determinat Tèudia relata com disparà un dard a un senglar que havia aparegut de sobte al camí on es trobava contemplant la cacera. Cap dels servents i homes van saber trobar la bèstia ferida. Tèudia ofereix una rosa al cavaller que sigui capaç de portar-li el senglar. Unes escenes més endavant, Bernadot, el bufó, relata davant el rei i els cavallers una lluita entre l'home i la bèstia salvatge (acte I, escena IX):

Mon Rei; sabia
 que al bosc que aquest matí una damisella
 honrat havia a un dels singlars, clavant-li
 un de sos dards al pit. Mes ai! la fera
 fugí malagraïda, i jo, senyora,
 coix i estrafet, mes sense por, la selva
 he seguit. L'he trobada dessagnant-se;
 m'hi he acostat, i ella a mi; tots dos per terra
 hem rodolat; més jo, jo l'abraçava
 pel coll!... M'ha mossegat; però la llengua
 li he retorçut; i prou. I aquí us la porto.³⁹

Bernadot es refereix a un senglar, possiblement el mateix que ja ferí Tèudia, però la lluita a mort amb l'animal ens recorda i anticipa un dels moments més cèlebres i culminants de tot el teatre guimeranià. Podem, doncs, constatar que, abans que Manelic, el joglar Bernadot ja havia matat una bèstia salvatge, encara que la seva heroïcitat sigui rebuda pels presents de manera irònica i, fins i tot, sarcàstica ja que saben que la bèstia estava ferida. Bernadot, a parer nostre, té ja

³⁷ Àngel GUIMERA, *Obres selectes*, p. 173.

³⁸ *Ibidem*, p. 181-183.

³⁹ *Ibidem*, p. 191.

alguna cosa del futur Manelic, atesa la seva actitud envers els altres i la seva condició d'*outsider*, malgrat que de la nit al dia passa de ser bufó a esdevenir hereu al tron.⁴⁰

Al segon acte, el jove Lionell, enamorat de Tèudia, expressa els seus neguits al rei Gontran, que s'oposa al seu amor, i ho fa utilitzant tot un seguit de metàfores amb elements de la naturalesa (acte II, escena VII):

Un mot vostre
duria el cel... Més vos... Si a la vellesa
hi sou com un arbre mort! Què sap d'estima
qui sense estimar viu! Vós sou la pedra
que el temps fa rodolar!

GONTRAN, a Lionell:

Ah!... Aneu; deixau-me!
Cert. No en tinc, no, de cor; no hi ha en mes venes
sang d'home; jo só un monstre sens entranyes!
Sóc malvat, arbre mort, al pit tinc cendres!⁴¹

La trama força embolicada ens presenta els diferents obstacles que troba l'amor entre Tèudia i Lionell, per causa de l'origen ocult d'aquest, fill del gran rival del rei, cosa que provoca que es bati amb Bernadot. És davant el perill que corre el seu fill en aquest duel quan el rei Gontran anuncia el nom del seu successor, el fill que pensava que era mort, Bernadot. Aleshores el bufó Bernadot, encara en el seu paper de babau, pronuncia les paraules següents en contemplar-se en un mirall (acte III, escena III):

Ah! Déu, Déu implacable; que canvis
tot en lo món i enllà; que fas les races
d'esclaves lliures; que soterres tronos;

⁴⁰ Tanmateix, ens sembla molt encertada la reflexió de Bacardit a propòsit d'aquest personatge lligant-lo amb la biografia del mateix autor. Vegeu Ramon BACARDIT SANTAMARIA, *Tragèdia i drama*, p. 221.

⁴¹ Àngel GUIMERÀ, *Obres selectes*, p. 213.

que trasmudes los rius i les muntanyes
i fins del sol lo rostre i les estrelles... (*Llença el mirall.*)
i aquest cos desnarit me'l deixes ara!⁴²

Lionell fugí en el mateix moment que Bernadot es nomenat príncep hereu. El nou delfí es promet amb Tèudia i, malgrat la irrupció de nou de Lionell, sembla que el casament tirarà endavant. En el desenllaç, Bernadot es dona mort per fer possible les noces entre Lionell i Tèudia, que havien acceptat el seu paper de príncep hereu i renunciaven al seu amor. En la darrera escena, ella el besa per alleugerir el seu darrer patiment, acte que culmina aquesta obra romàntica i tràgica, plena dels tòpics que estaven en voga.

Mar i cel

La quarta tragèdia que escriví Àngel Guimerà significà el seu primer gran èxit i és una de les obres del seu repertori que encara actualment s'escenifiquen. Fou un èxit que transcendí ràpidament els escenaris catalans i es constituí en un veritable fenomen a la capital espanyola, fins al punt de provocar onades d'admiració dels grans noms del teatre espanyol, com José de Echegaray, Enrique Gaspar, traductor de la tragèdia al castellà, i María Guerrero, protagonista d'aquest gran èxit i futura diva del seu teatre en versió castellana.⁴³

Mar i cel, estrenada el febrer de 1888 al Teatre Romea amb Mercè Abella i Teodor Bonaplata en els papers protagonistes, fou qualificada per Josep Palau i Fabre com una de les tres úniques tragèdies escrites en llengua catalana, juntament amb *Nausica*, de Joan Maragall, i *Antígona*, de Salvador Espriu, i afirmava el següent:

⁴² *Ibidem*, p. 245.

⁴³ Com assenyala Josep Miracle de manera clara i contundent: «L'estrena de *Mar i cel* a Madrid ha quedat com una fita en els annals de la vida escènica madrilenya. Espanya en pes s'adonà de la força del nou autor que li havia estat presentat, i tot d'una Guimerà aparegué com un dels valors dramàtics més sòlids de tota la península». JOSEP MIRACLE, *Àngel Guimerà*, p. 434. Vegeu en el mateix llibre la reproducció del comentari publicat al *Diari de Barcelona* (23/11/1891), «L'estrena de *Mar i cel* a Madrid», p. 490-492.

Mar i cel era una obra directa. Deia el que volia dir, amb una perfecta claredat per a l'espectador. La tragèdia de Blanca, heroïna de *Mar i cel*, rau en el fet d'haver estat forçada pel seu pare, Carles, militar despòtic, a seguir la via religiosa, que no sentia. Havent-la volgut desviar de l'amor humà, per una mena d'egoisme o gelosia inconfessats, provoca en Blanca un amor de caràcter excepcional, que les circumstàncies, també excepcionals, contribueixen a atiar, i que origina la catàstrofe. Hi ha, per tant, bàsicament, un problema de llibertat, entenedor per a tothom. La grandesa de *Mar i cel*, encara avui, està en el poder de convicció que demostra Guimerà, dramaturg, per fer-nos creure, amb dos o tres escenes breus, en la veritat d'aquell amor abassegador, i el pas sobtat de la indiferència a l'abrandament.⁴⁴

Mar i cel esdevé la primera peça del repertori guimeranià totalment reconeixible. D'una banda, els dos protagonistes, Blanca i Saïd, expressen una part de l'imaginari del seu autor; de l'altra, l'estructura romàntica és totalment respectada, però l'assoliment d'un clímax potent la converteix en una gran tragèdia, que obre les portes a creacions posteriors, a partir d'un triangle molt ben definit, en aquest cas format pels dos protagonistes i el pare d'ella, Carles, que esdevé el gran obstacle i el mecanisme que provoca el tràgic desenllaç.

També al nivell que ens interessa, la naturalesa té un paper més important que no pas en les primeres tragèdies, amb esments d'animals com el tigre i el tauró, presents en diversos parlaments. És evident que el mar és el gran decorat de la història, però, tanmateix, l'aspiració de Saïd de fusionar-se amb el mar, aquesta imatge de llibertat que s'identifica amb el mar, és nova en l'obra de Guimerà. Sovintegen les referències a animals marins, especialment els taurons i els dofins, com les dues cares del mar, tothora presents en la trama.

El primer esment de la naturalesa com a aspiració a la llibertat, el trobem en l'evocació de Blanca quan recorda l'estada al convent on la ingressà el seu pare (acte I, escena v):

⁴⁴ Josep PALAU I FABRE, *El mirall embruixat*, Palma, Moll, 1962, Raixa, 58, p. 24. En l'edició definitiva de l'assaig, Palau amplia el nombre d'obres catalanes que poden ser considerades tragèdies. Vegeu: Josep PALAU I FABRE, *Obra literària completa II. Assaigs, articles i memòries*, Barcelona, Galàxia Gutenberg / Cercle de Lectors, 2006, p. 155-249.

Des de l'hort als aucells jo prou que els veia
pujar al mur i emprendre la volada,
i em deia tot seguit: què deu haver-hi
més enllà d'eix vedat, que al fugir canten?⁴⁵

Paral·lelament, Saïd, el pirata, salvatge i noble alhora, expressa la seva ànsia de llibertat quan exclama (acte I, escena XIII): «Oh, l'aire del mar!... Ella és ma vida!».⁴⁶

Guimerà condueix amb mà mestra la trama que al final uneix les dues ànimes que aspiren a una llibertat absoluta que els és privada per motius ben diferents. Saïd, el pirata mestís, fill de cristiana, esdevé un *alter ego* del mateix Guimerà, mestís en terra catalana, imatge de l'ésser marginat que nodreix els millors protagonistes del seu teatre (acte I, escena XV):

I la mare em va dir: Los que mataren
a ton pare, traïdors, fill de ma vida,
també a mi em mataran; de la moresca
raça que els ha enriquit, ni rastre en volen.
Sents los taurons com salten i capbussen,
farts, boteruts, jugant amb los cadavres?
Si et salvessis, mon fill, oh, venja'ns! venja'ns!⁴⁷

Blanca, per la seva part, obligada a abraçar una vida de religiosa, descobreix l'amor i la passió soterrades, tal com expressa en unes paraules que, mercès a la genial composició d'Albert Guinovart a partir de l'adaptació de Xavier Bru de Sala, es transformen en el cèlebre *Per què he plorat* del reeixit musical de Dagoll Dagom (acte I, escena XIX):

I el pare em creu dormida... i... estic folla!
Senyor, Déu meu! Jo et veig des de l'altura
beneïnt a ta esclava. Com tremolo!

⁴⁵ Àngel GUIMERÀ, *Obres selectes*, p. 282.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 294.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 297-298.

Serenem-nos... Oh, el sento! Qui diria
 que respiri esta fera com mon pare!
 Mes deu morir. Aquí el punyal.
 (Agafant un dels punyals penjats del mur.)
 Lo monstre
 m'ha fet plorar! Perdó, Déu meu!⁴⁸

Tot arribant a Alger, de nou Saïd crida ben fort la seva aspiració a la llibertat (acte II, escena XV):

Dau-me les ones
 eternament alçant-se entre la terra
 i mon vaixell! Oh, com muntanyes vinguen!
 Més la terra jamai!⁴⁹

En aquestes escenes es revela la filiació shakespeariana del text, com escriví Valentí Almirall de manera una mica pejorativa, atès el manifest enfrontament polític entre ambdós que havia esclatat el 1880 arran del Primer Congrés Catalanista:

Sens lo menor esforç va presentar-se a la nostra memòria l'origen dels amors d'Otello i Desdèmona, i la figura de Shakespeare va aparèixer a la nostra imaginació esplendent i grandiosa, que fins quan servilment copien sos cops de geni poetes de talent indubtable, com lo senyor Guimerà, queda la còpia a cent llegües de l'original.⁵⁰

Més endavant, en el seu comentari, Almirall troba també semblances amb *Romeu i Julieta* i, sobretot, amb *Zaira*, de Voltaire, que havia representat a Barcelona amb gran èxit el tràgic italià Tommaso Salvini. En definitiva, malgrat la indubtable filiació shakespeariana, Guimerà aconseguí escriure una obra genuïna que havia de marcar el seu futur com a dramaturg.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 302.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 330.

⁵⁰ «Valentí Almirall opina sobre “Mar i cel”», a Josep MIRACLE, *Àngel Guimerà*, p. 486.

La revolta dels cristians provoca un tomb en la situació de l'inici i marca el destí final de la parella. És en aquest moment que Saïd fa un parlament on esmenta els animals carronyaires, que compara amb els homes que el tenen pres i el volen lliurar a la justícia. Fa llavors un esment insòlit de la ciutat de Barcelona, atesa la manca de referències a indrets concrets en aquesta primera etapa del teatre guimeranià (acte III, escena VIII):

SAÏD: [...] Quartegeu lo meu cos, i allà en la punta
 del pal major claveu mon cap: que miri
 amb estos ulls mateixos com s'emporten,
 perseguint-se els taurons, les filagarses
 de ma carn avorrida; i que jo us veja
 entrar a Barcelona, desplegadas
 les veles a l'oreig, i tots de joia
 maleint a l'arraix; que jo seguint-nos
 (*Se senten los gemecs de Blanca.*)
 aniré amb lo mirar fins que la vista
 me l'arrenquin los corbs. Veniu: preneu-me!... (*A part.*)
 Per què hauré conegut aquesta dona!⁵¹

La noblesa de Saïd entendreix fins i tot els seus antics raptors, tret de Carles, el pare de Blanca, enfollit en la seva ànsia de venjança vers l'enemic. Blanca intercedeix i, de nou, els animals apareixen en forma de metàfora (acte III, escena VIII):

BLANCA, *amb energia*:
 No us trenca el cor? (*Per Saïd.*) No; no amagueu la cara;
 vull ablanir a aqueixos homes! Mira'l,
 Ferran; mireu-lo tots. Passà la lluita;
 amb los caiguts s'esbraven sols les feres!
 Què! Hi ha tigres aquí?...⁵²

⁵¹ Àngel GUIMERA, *Obres selectes*, p. 355.

⁵² *Ibidem*, p. 357.

A mesura que ens acostem al final, les paraules dels dos enamorats prenen un sentit de gran evocació poètica, com observem a l'inici d'aquest parlament de Saïd (acte III, escena IX):

SAÏD, *a part*:

Sí, sí; jo tot vull dir-li abans que arribin.
Senyora!... Blanca!... Perdoneu-me: us miro
per sobre d'aquest món. Vós en la terra
no heu nascut, no, com han nascut los homes.
Vós sou d'altres espais, d'on s'engendraven
los somnis endolcits de ma infantesa.⁵³

Al final de la mateixa escena, els protagonistes han de lluitar contra els obstacles que els separen i tenen en Carles, el pare d'ella, el seu principal i fatal enemic. En aquest moment, Guimerà fa un felicitament del títol de la tragèdia:

SAÏD, *canviant sa desesperació en tendresa*:

Ah, Blanca,
si sóc l'esclau, humil com la coloma!
Voleu que besí els peus de vostre pare,
i que besí la terra que trepitja!

BLANCA: Mes jo el vull, oh mon Déu!... jo el vull; salveu-lo!

SAÏD: 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!⁵⁴

Blanca, tot defensant la cabina del vaixell on hi ha Saïd, mostra la desesperada situació d'aquest amor totalment impossible, condemnat al fracàs. És llavors quan ella crida (acte III, escena XI):

BLANCA: Crideu-me de la terra,
del mar, del paradís o de l'abisme,
jo us respondré seguint-vos, que só vostra!⁵⁵

⁵³ *Ibidem*, p. 358.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 360.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 363.

L'amor entre Blanca i Saïd assoleix una categoria transcendent que va més enllà de la mort. Com Romeu i Julieta, o Marc Antoni i Cleòpatra, el seu amor només es consumarà després de la vida.

La fi apoteòsica que dissenyà Guimerà expressa de manera fe-faent l'aspiració a la llibertat de dos éssers inadaptats, marginals i, en definitiva, genuïnament guimeranians (acte III, escena XII):

SAÏD: Al mar!

BLANCA: Al cel!

(*Se llencen al mar abraçats. Carles ha caigut al mig de l'escena de genolls.*)⁵⁶

Com escriví Xavier Fàbregas fent referència a una anècdota succeïda arran de l'estrena de l'obra, *Mar i cel* sembla més una tragèdia shakespeareana que no pas una obra inspirada en el romanticisme francès vuitcentista i els seus epígons.⁵⁷ De la mateixa opinió era Joan Maragall:

El teatre català, doncs, que encara no ha trobat el seu Shakespeare, bé pot fer-se una glòria de l'obra de l'Àngel Guimerà.⁵⁸

Una mirada historiogràfica

No podem estar-nos de fer un esment del que ha significat la versió musical d'aquesta tragèdia d'Àngel Guimerà per al teatre català contemporani. Ja ens hem referit a la música d'Albert Guinovart, però cal també referir-se a la intuïció de Joan Lluís Bozzo, al capdavant de Dagoll Dagom, i a la seva magistral posada en escena, fonamentada en l'adaptació del text feta per Xavier Bru de Sala.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 365.

⁵⁷ Escrivia Fàbregas: «Arran de l'estrena de *Mar i cel* l'actor castellà Rafael Calvo comentà en sortir d'una representació: *Esa es una obra inglesa; dudo que tuviera el mismo éxito en Madrid*. Naturalment *Mar i cel* no és una obra anglesa, però de totes les de Guimerà és la que, sense deixar d'ésser fidel als procediments romàntics, hom troba més apropada a Shakespeare, un dels grans models que el nostre dramaturg acceptà de grat». Xavier FÀBREGAS, *Àngel Guimerà, les dimensions d'un mite*, p. 54.

⁵⁸ Joan MARAGALL, *Obres completes*, Barcelona, Selecta, 1960, p. 869.

Des de la llunyana estrena l'11 d'octubre de 1988, *Mar i cel* ha estat el gran èxit de públic del teatre català, que ha reivindicat el nom del dramaturg i les possibilitats de trobar en el nostre repertori un material adequat per confegir un musical de gran nivell, amb una vintena d'actors en escena, una orquestra de catorze músics i una espectacular escenografia poques vegades vista als nostres teatres. En la crítica de l'estrena, Joan de Sagarra comentava alguns aspectes de l'adaptació amb els quals estava en desacord i algunes frases que no es troben en l'original, i destacava les bones interpretacions i la monumental escenografia, la qual qualificava com:

Un precioso armatoste que ocupa todo el escenario, desplazándose en todas direcciones y moviéndose mecido por unas imaginarias olas, con tanta gracia que provocó los aplausos del público, un público un tanto infantil, ilusionado con su nuevo juguete.⁵⁹

El crític musical Miquel Jurado, que signava una altra crítica publicada conjuntament amb la teatral, en aquest cas centrada en la música de Guinovart, conclouïa el seu text amb el vaticini següent:

El barco de *Mar i cel* no hace aguas, precisamente, por el trabajo de sus actores, sino por la insignificancia de una partitura sin atractivos. Por suerte para Dagoll-Dagom, la obra tiene otras características como para salir a flote y conseguir una larga y placentera travesía.⁶⁰

Res no feia pensar, llegides les crítiques, que aquest espectacle arribaria a concitar tants elogis posteriors i, en aquesta primera versió del 1988, a congregar més de cinc-cents cinquanta mil espectadors. La segona versió, presentada a la Sala Gran del Teatre Nacional de Catalunya (TNC) el 21 d'octubre de 2004, despertà tanta expectació que abans de l'estrena s'havien venut pràcticament totes les localitats. Al final congregà més de tres-cents cinquanta mil espectadors,

⁵⁹ Joan de SAGARRA, «El triunfo del barco corsario», *El País* (ed. Catalunya), núm. 4203, 14/10/1988.

⁶⁰ Miquel JURADO, «Partitura grandilocuente y azucarada», *El País* (ed. Catalunya), núm. 4203, 14/10/1988.

introduint diversos canvis en el repartiment, però mantenint l'esperit del primer muntatge gràcies a l'encert escenogràfic, com assenyala una de les crítiques:

Mar i cel seduce gracias a una escenografía poderosa. El gran barco de madera sobre el que se desarrolla casi todo el espectáculo tiene tanta personalidad que, sin él, la obra perdería fuelle y sería otra.

Quan escrivim aquestes línies, el musical torna a estar en el cartell al Teatre Victòria, on fou estrenada fa gairebé trenta anys. La nova versió del 2014 presenta com a al·licient principal els efectes videogràfics en 3D, que potencien la sensació de realitat, i uns efectes sonors que permeten un major lluïment dels cantants. L'èxit es perllongà gairebé tota la temporada 2015-2016 i promet noves representacions, cosa que converteix l'espectacle de Dagoll Dagom en una fita única dels nostres escenaris. Però, malgrat tot, el nom d'Àngel Guimerà apareix en lletra ben petita als programes i no ha servit per reivindicar el conjunt del seu teatre.

Rei i monjo

L'èxit de *Mar i cel* refermà la voluntat de Guimerà d'escriure dins els registres romàntics, i la següent obra així ho demostra. *Rei i monjo*, malgrat que no aconseguí transcendència com a obra dramàtica, esdevingué un moment important en la trajectòria del dramaturg, ja que es veié envoltada per la polèmica en la seva estrena perquè posà de manifest l'enfrontament entre Guimerà i Frederic Soler.⁶¹

L'estrena tingué lloc a principis de febrer de 1890 al Teatre Romea, amb un repartiment encapçalat per un estol dels millors actors i actrius catalans del moment, amb Teodor Bonaplata encarnant el

⁶¹ Escriu Josep MIRACLE, *Àngel Guimerà*, p. 396: «El *Rei i monjo* de Guimerà es va estrenar el dia 4 de febrer de 1890. En caure el teló del primer acte, fresc encara el record de *Lo monjo negre*, el públic va manifestar-se per primera vegada dividit entre *pitarristes* i *guimeranistes*; els primers acusaven iradament Guimerà de plagiar i intentaren de pertorbar l'èxit de *Rei i monjo*; els segons, esperonats pel que sabien del lliurament de l'obra, acusaven igualment Soler i van posar tot el foc perquè l'èxit fos esclatant».

protagonista, Ramir, acompanyat per Carme Parreño, Mercè Abella i Enric Borràs en els papers principals.

Frederic Soler, que en aquells moments era director del Teatre Català, amb seu al Romea, va acusar Guimerà de plagi. Segons ell, havia copiat l'obra del seu text *El monjo negre*, estrenat a finals de 1889, dos mesos abans que pugés a l'escenari la tragèdia de Guimerà. A la fi es demostrà que les acusacions eren totalment falses i que el plagi, en tot cas, s'havia produït en sentit contrari. Guimerà féu constar en una nota que el text fou lliurat a Frederic Soler a mitjan setembre de 1889 i anuncià que no tornaria a estrenar al Teatre Romea mentre aquest en fos el director. El relleu en la cúspide del teatre català estava servit.⁶²

A *Rei i monjo*, la naturalesa torna a esdevenir un decorat i la dialèctica camp-ciutat és inexistent, atesa l'ambientació en la qual transcorre la trama. La història, de caràcter neomedieval, com la major part de les primeres tragèdies de Guimerà, s'organitza, com és habitual en l'autor, a l'entorn d'un triangle amorós, en aquest cas format pel protagonista, el rei monjo, Ramir, la seva esposa, Agnès, i un cavaller, antic promès de la reina, Galín.

Podríem parlar d'una trama inspirada en el celebèrrim triangle en què el vèrtex central correspon a un home d'edat madura, com succeeix en l'*Hipòlit* euripidià, que ha servit de base a moltes d'aquestes trames tràgiques. En aquest cas, el triangle amorós ens presenta el rei Ramir, un antic monjo, germà del rei difunt Alfons d'Aragó, casat amb la jove Agnès, la qual és pretesa pel jove Galín, fill de la més fidel serventa de l'antic rei, que recollí la petita Agnès quan restà òrfena, com tants i tants herois i heroïnes guimeranians. La trama, força embolicada, es concentra, per una part, en la lluita pel tron del regne d'Aragó entre Ramir i Atarés, un noble que aspira a convertir-se en el nou rei; i, per l'altra, en el triangle amorós, que indefectiblement acaba amb la mort del jove Galín i d'Agnès, mentre Ramir retorna al claustre, on passarà la resta dels seus dies. Precisament, la trama de l'obra centra el comentari de Xavier Fàbregas, que la qualifica de rocambolesca:

⁶² Per ampliar aquest episodi, vegeu Francesc FOGUET, «“Batalla de monjos”. Nota sobre la polèmica entorn de *Rei i monjo* d'Àngel Guimerà i *El monjo negre* de Frederic Soler», a AUTORS DIVERSOS, *El segle romàntic*, p. 135-154.

A *Rei i monjo* el dramaturg no aconsegueix ni tan sols aquests moments: la pretesa tragèdia queda desdibuixada pel rocambolisme desfermat de l'argument; i hom ha de donar raó a l'anònim gasetiller d'*El Diluvio* que, en comentar l'estrena, diu que el tercer acte és «lleno de inverosimilitudes y de impropiedades escénicas».⁶³

Cal afegir que el motor de tota la trama és el somni premonitori de Ximena en el primer acte, que avança el casament i el regnat d'Agnès i la mort de Galín, el seu fill.

Com succeeix amb les primeres tragèdies de Guimerà, la trama es basa parcialment en un relat històric de caràcter llegendari: en aquest cas, l'accés al tron de Ramir II, bisbe de Roda i Barbastre, amb el nom de Ramir el Monjo, que succeí Alfons I el Bataller l'any 1134, esdeveniment que recullen les *Cròniques dels reis d'Aragó e comtes de Barcelona*. La llegenda, recollida en un escrit d'origen àrab, esmenta que el noble Pedro de Atarés, a qui en realitat corresponia el tron, atès que Alfons I el llegà als ordes militars, que aquest encapçalava, no fou nomenat rei. Atarés no rebé els comissionats navarresos que havien d'avaluar el seu accés al tron perquè s'estava banyant, cosa que sembla totalment incerta, però donà peu al fet llegendari a l'entorn d'aquest fet històric, tal com recull Antonio Ubieto Arteta a *Historia de Aragón*.⁶⁴ Cal dir que Guimerà no introdueix en la seva tragèdia aquest episodi llegendari en la disputa pel tron entre ambdós homes.

Les al·lusions a elements de la naturalesa són força escasses al llarg de l'obra. De fet, els elements naturals tenen papers purament circumstancials, com succeeix a l'inici de l'obra, quan apareixen per primer cop en escena Agnès i Ximena i, en parlar sobre l'estat del rei Alfons, aquesta darrera atribueix al rompent de l'alba un caràcter d'esperança envers la salut reial (acte I, escena II):

XIMENA: Que no ho sentires?
Agnès, que el rei se cura!

⁶³ Xavier FÀBREGAS, *Àngel Guimerà, les dimensions d'un mite*, p. 52-53.

⁶⁴ Antonio UBIETO ARTETA, *Historia de Aragón*, Saragossa, Anubar, 1981, vol. II, p. 291 i seg. www.derechoaragones.es/i18n/catalogo_imagenes/grupo.cmd?posicion=299&path=1453&forma=&presentacion=pagina [consulta: 20/6/2015].

- AGNÈS: Sí: acabava
aquesta flor. Ja està.
*(Agnès deixa el brodat. Galín torna a entrar
en la cambra de la dreta.)*
- XIMENA: Tothom deuria
Ésser feliç avui. Mira, ja l'alba
tot lo cel aclareix. Lo sol apunta.
Que entri pertot, Agnès, la llum del dia.
*(Ximena ha recollit a un costat la cortina
de la finestra. Galín torna de la dreta.)*⁶⁵

Ramir, en el moment de veure el seu germà, el rei moribund, amb qui fa dècades que està barallat, esmenta el seu llinatge i la pertinença a la terra (acte I, escena IV):

- RAMIR: [...] Jo que després de Déu sols aquí dintre
sento batre'm lo cor per esta terra
que mon llinatge rescatà dels moros,
i per ell que és mon rei i que és sang meva!...⁶⁶

Possiblement, el moment de tota la tragèdia en què la naturalesa pren un caire més significatiu és quan Ximena parla en somnis de manera premonitòria i és escoltada per Agnès i Ramir, que en sentir-la canvien el rumb dels seus destins, atès que es casen i accedeixen al tron. Ximena somnia primer que Agnès és reina i després somnia la mort del seu fill, Galín, l'enamorat d'Agnès, que serà el desencadenant de la tragèdia. El relat del malson és ple d'imatges de la naturalesa fantàstica, dins un paisatge marí on s'ofega el seu fill estimat (acte I, escena IX):

- XIMENA: Boira espessa
tot ho ha embolicat. Després davant ma vista
hi ha un mar de sang que en l'horitzon acaba:
ni una remor; ni una ombra; ai, com ofega

⁶⁵ Àngel GUIMERÀ, *Obres selectes*, p. 370-371.

⁶⁶ *Ibidem*, p. 378.

la fortor d'aquell mar! En sa planura
 de cop negreja un punt, entorn un cercle
 s'eixampla; lo punt creix sortint enfora!
 És un cap: per ses galtes com llenega
 la sang! Me mira! Ai, lo meu fill de l'ànima!
 I trist mirant-me poc a poc s'esfonsa!
 Galín! Fill meu!⁶⁷

Un altre moment en què s'esmenta la naturalesa és quan Ramir, en la disputa amb el noble Atarés pel tron, que aquest pretén fer efectiva mentre el rei està agonitzant, el compara amb uns gossos que ensumen la carn fresca, amb uns corbs carronyaires i, al final del diàleg, amb un escorpió verinós.

Un cop esdevé rei i contrau matrimoni amb la jove Agnès, Ramir conversa amb Ximena i es pregunta el perquè del seu regnat i fa al·lusió a les forces fosques de la naturalesa en interrogar-se sobre el seu destí, en concordança amb el somni premonitori de Ximena (acte II, escena III):

RAMIR: Memòria
 feu del passat. Per a salvar ma terra
 i no veure extingida ma nissaga
 a una esposa, jo el monjo, he dat la destra,
 i, jo el monjo, mon cap a la corona.
 Va ser Déu qui ho volgué? Satán va ser-ho?
 De nit, de dia; a mi mateix, als astres,
 al parpelleig dels llamps, a les tenebres
 jo ho pregunto... i enlloc hi ha la resposta!
 Ah! Vós fóreu la causa, la primera
 de mon crim!⁶⁸

Com en les peces anteriors a *Mar i cel*, les metàfores que fan referència a passions amoroses utilitzen imatges de la naturalesa, com veiem en aquest fragment d'un monòleg de Ramir, on expressa una

⁶⁷ *Ibidem*, p. 388.

⁶⁸ *Ibidem*, p. 404-405.

pregona inquietud vers l'amor que sent per Agnès i, finalment, el desig d'abandonar la seva esposa per retornar al convent al qual renuncià per convertir-se en rei (acte II, escena VII):

Ella mereix un home que l'estimi;
 que l'amoixi com tórtora en sos braços...
 I jo l'estimo, jo; i no cap més home!
 I ella a mi em vol; i no vol pas cap altre!
 Si jo em tanqués lo cel... me l'enduria
 com un gavell de flors a la boscúria
 lo més lluny de tot ser, esborronant-me.⁶⁹

El tràgic desenllaç, molt allunyat de l'emoció aconseguida a *Mar i cel*, no introdueix elements de la naturalesa, llevat que comptem com a tals el crit de Ximena «Senyor salveu sa vida! Oh, Déu del cel i la terra!» que precedeix la fugida de Galín, ferit per l'espasa del rei Ramir. Ximena mateixa torna a esmentar el cel i la terra (acte III, escena X)⁷⁰ quan Agnès i Galín es confessen l'amor mutu i saben que no hi ha sortida al seu desig, si més no en el món dels vius.

Disposem d'un extens comentari crític de Josep Yxart que dóna algunes de les claus de l'obra en relació amb la resta de tragèdies del període i la qual no resisteix al seu parer la comparació amb *Mar i cel*.⁷¹

La boja

Aquesta tragèdia, estrenada pel Teatre Català al Teatre Novetats, atès l'enfrontament amb Frederic Soler, el novembre de 1890 amb un repartiment encapçalat per Carlota de Mena, Teodor Bonaplata i Antoni Tutau, tanca la primera etapa de la producció dramàtica d'Àngel Guimerà.⁷² En aquesta ocasió, els fets tràgics se situen a mitjan se-

⁶⁹ *Ibidem*, p. 414.

⁷⁰ *Ibidem*, p. 448.

⁷¹ Josep YXART, *El año pasado*, p. 358-368.

⁷² Sobre la marxa de Teodor Bonaplata de la companyia del Romea al Novetats i la tasca de Salvador Mir al capdavant d'aquest teatre per al qual escrivia Guimerà, vegeu Josep MIRACLE, *Àngel Guimerà*, p. 396.

gle XIX i, per tant, s'allunyen del caràcter històric de les peces anteriors. L'argument se situa en un ambient miner i palesa la voluntat del dramaturg d'introduir les trames en el present històric, incidint de ple en una estètica realista que anirà treballant en peces posteriors.

A *La boja* trobem un plantejament proper al del teatre naturalista, que en aquells anys tenia un gran predicament a l'escena europea i que a Catalunya tenia com a màxim representant Josep Pin i Soler, autor molt proper als postulats del teatre nòrdic, en especial d'Henrik Ibsen, i també pregonament influït per Benito Pérez Galdós. En canvi, a Guimerà «li retreia que s'hagués deixat influir pels seus amics que li reclamaven *alta tragèdia!*», ja que segons ell

[...] és molt probable que Àngel Guimerà, al deixar-se de polsar la lira, hauria escrit obres de nostre temps, iròniques, vibrants, humanes; superiors a les tragèdies que tothom li demanava.⁷³

En aquest cas, el triangle amorós convencional es planteja a partir de Joana, la Boja, un ésser marginat i marginal, que cau enamorada d'un ermità, Germà Albert, que viu apartat del món per haver comès dos assassinats, el del seu germà i el de la dona que estimava i el traï amb ell. Constitueix el darrer vèrtex del triangle un miner, Damià, enamorat de Joana, que a la darrera escena fereix mortalment l'ermità, que mor abraçat a Joana en una escena final catastròfica que segueix tots els tòpics del gènere, incloent-hi el casament dels infortunats oficiat pel mossèn.

Mari Carme Bernal assenyala un element destacat de la peça en relacionar el personatge de la Boja amb la malaltissa dependència de la mare que experimentà Guimerà al llarg d'una bona part de la seva vida i que expressà a través de personatges que sublimen l'amor maternal, com confessa la Boja en la darrera escena del primer acte.⁷⁴ Un

⁷³ Enric GALLÉN, «Estudi introductori», a Josep PIN I SOLER, *Teatre*, Tarragona, Arola, 2005, vol. I, p. 18.

⁷⁴ M. Carme BERNAL, «El motiu de l'origen en l'obra dramàtica d'Àngel Guimerà i la relació amb la construcció del propi mite», a AUTORS DIVERSOS, *El segle romàntic*, p. 69: «Així, a *La boja*, la Joana retroba l'equilibri quan adopta un fill d'una companya de la mina que ha mort».

altre element biogràfic interessant que apareix en l'obra és l'epidèmia de còlera que contextualitza la trama i que recorda la que patiren Guimerà mateix i la seva família tan bon punt arribaren al Principat, quan era un nen de vuit anys.⁷⁵

Pel que fa a la presència d'elements de la naturalesa, cal consignar que en diverses escenes del primer acte els miners escorxen un conill i el cuinen amb arròs (acte I, escenes VI a X). Això palesa el gir realista que experimenta el teatre de Guimerà a partir d'aquest moment i que atorga un paper més important als aspectes de la naturalesa i a la dialèctica camp-ciutat. La preparació d'aquesta menja domina tot l'acte i revela el canvi de plantejament estètic del dramaturg.

Això ja es fa evident des de la descripció de l'escenari en el primer acte.⁷⁶ Els diàlegs estan farcits de referències a elements naturals, especialment en relació amb el món de les mines. L'aparició del conill que cuinen els miners esdevé una metàfora de la mort humana, com expressa Blasi en el seu parlament tot referint-se a una víctima de l'epidèmia (acte I, escena VI):

Qui ho diria
que mort l'Andreu i aquest conill miressin
igual, igual! Mare de Déu!⁷⁷

Josep Miracle comentà que la nova tragèdia de Guimerà constata aquest nou plantejament:

La boja no era una tragèdia de reis, ni de pirates, ni de gent de l'antigor, sinó moderna, dels temps actuals, «de mitjans del segle XIX», com precisava l'autor en la seva acotació.⁷⁸

⁷⁵ Josep MIRACLE, *Àngel Guimerà*, p. 124 i seg.

⁷⁶ A. GUIMERÀ, *Obres selectes*, p. 455: «Interior d'una cova. A la dreta dues obertures: la del primer terme fa de finestra; la de segon terme és l'entrada a la cova. A l'esquerra, una llar feta de roques. Al fons lo jaç de l'anacoreta format de fulles i arrels. Sobre el jaç, en un forat de la roca, una senzilla imatge amb una llàntia encesa al peu. Per l'escena pedres escampades en les que s'hi pugua seure. És al caient de la tarda».

⁷⁷ *Ibidem*, p. 471.

⁷⁸ Josep MIRACLE, *Àngel Guimerà*, p. 397.

Abans de conèixer l'ermità, Joana cuina un conill a l'escena i en l'acotació llegim (acte I, escena IX): «Joana, *sempre d'esquena fent trossos del conill. S'han de sentir los cops de ganivet sobre fusta*». ⁷⁹ La recerca de versemblança ens mostra el canvi de paradigma del dramaturg, que s'expressa amb una nova mirada vers les accions humanes i la seva relació amb la naturalesa.

Joana, una dona senzilla que veu les coses sense matisos, expressa els seus retrets envers un home que viu sol i utilitza la imatge del llop per explicitar com arriba a ser de salvatge algú que viu en la soledat d'una cova (acte I, escena X):

Fa malícia
un home com aquest. Ves amb què gosa!
Patint de fred i de gana. Sol, sol sempre!
Treieu-me'l del davant: jo em moriria.
Ves si es posa malalt! Si no que vinguen
a socorre'l los llops... [...]. ⁸⁰

Aquest retret contrasta amb la dolçor amb què després tracta l'ermità, a qui relata la seva trista existència, òrfena i arreplegada per un vell cec. Quan aquest morí, va créixer treballant amb animals en diverses cases de pagès, envoltada d'homes que al seu parer pertanyen a l'inframón (acte I, escena XV):

Me van pendre després en altra casa
d'allà als voltants, i ja vaig ser més d'upa:
vaquera me van fer! Jo no m'hi veia:
no era tot u, manar garrins o vaques!
I sempre aixís pujant, fins avui dia
que meno... homes: i tant poc ells valen
que quan hi penso crec que he anat a menos. ⁸¹

⁷⁹ A. GUIMERÀ, *Obres selectes*, p. 475.

⁸⁰ A. GUIMERÀ, *Obres selectes*, p. 476.

⁸¹ *Ibidem*, p. 490.

La mort plana al llarg de tota la tragèdia, puix l'epidèmia de còlera és una amenaça per a tots. Enmig d'aquest ambient, neix l'amor entre els dos protagonistes, un amor condemnat d'antuvi al fracàs, però que significa una esperança que d'entrada rebutja Germà Albert tot dient a Joana (acte II, escena IX):

Mira't, d'aquí en avant, quan entre els boscos,
o fent camí al treball me vegis, fuges
sens dir-me ni un sol mot: i a aquella cova
no t'hi acostis mai més: ni que et diguessin
que m'estava morint. Tu allà amb ta colla
bogeiant, sent feliç a ta manera,
vivint al dia com l'aucell que canta.
Jo, com llagart, fugint dintre la terra
de la vista dels homes; consumint-me,
matant-me poc a poc; tota ventura
ofegant-la al brotar. La papallona
clavada d'una agulla és la meva ànima!⁸²

En el darrer acte, Joana explicita la seva voluntat de viure lluny de la societat humana, com l'ermità, com a ésser marginat que accepta el seu destí i que rebutja la possibilitat d'acceptar Damià com a marit, tal com li proposa mossèn Jordi (acte III, escena V):

Jo no estimo al Damià. Jo quan me curi,
(*Mira a Mossèn Jordi a veure si creu que ella es curarà.*)
que em curaré, sí, em curaré; vull sola
viure lluny del poblat, dintre d'una penya
i avorrint a tothom: igual que ell...⁸³

La catàstrofe final, amb la mort dels dos enamorats, certifica l'esperit romàntic de la peça, amb aquest gir significatiu que suposa la trama centrada en gent del poble.

⁸² *Ibidem*, p. 514.

⁸³ *Ibidem*, p. 538.

No podem oblidar que Enric Morera compongué el 1894, quatre anys després de l'estrena, una òpera homònima basada en la tragèdia d'Àngel Guimerà.

Conclusions

Com hem pogut observar, la presència de la naturalesa en aquesta etapa del teatre d'Àngel Guimerà se circumscriu en bona part a esdevenir un decorat de les situacions dramàtiques plantejades, amb una escassa participació en les diferents trames, de caràcter plenament vuitcentista i habitades per personatges monolítics, irrealment, d'una grandesa inhumana. Tot i així, podem observar alguns elements que es desenvoluparan posteriorment, en la següent etapa de plenitud: l'aparició d'un seguit de personatges marginats que viuen apartats de la societat i que reproduïxen l'esquema que Guimerà repetirà amb èxit posteriorment, i l'ús de la naturalesa com a metàfora per tractar temes amorosos, en què els boscos, les caceres i les lluites amb els animals esdevenen el marc de les passions que enfronten els diferents personatges.

Troblem un punt d'inflexió en *Mar i cel*, on la naturalesa té una lectura simbòlica, senzilla però efectiva, com a aspiració a la llibertat, on acaben fusionant-se els amants infortunats, Saïd i Blanca. Un altre aspecte interessant, des de la perspectiva de la presència de la naturalesa, el trobem a *Rei i monjo*, on, en forma de somni premonitori, una naturalesa ombrívola i misteriosa embolcalla el destí dels principals personatges de la tragèdia. Per acabar, el realisme de *La boja* introdueix escenes quotidianes, especialment la preparació del modest àpat del primer acte, un arròs amb conill, que centralitza l'acció dramàtica i on Guimerà s'acosta a un plantejament naturalista més proper a la realitat del teatre europeu del seu temps.

Com molt bé va observar Xavier Fàbregas, malgrat ésser concebudes com a tragèdies, fora de *Mar i cel* cap de les obres d'aquest primer període pot ser considerada, des de l'òptica actual, una tragèdia veritable. Malgrat això, cal atribuir a aquestes peces una gran transcendència històrica, con assenyala Francesc Curet:

La obra de Guimerà penetró en las entrañas de la nueva Cataluña como la reja del arado en las tierras propicias a fecundar la simiente lanzada en el surco. Al calor y a la imagen de sus tragedias, nacieron y se desarrollaron retoños de diversa naturaleza.⁸⁴



⁸⁴ Francesc CURET, *El arte dramático en el resurgir de Cataluña*, Barcelona, Minerva, s.d., p. 259.

SEGONA ETAPA

LA NATURESA IDEALITZADA

De manera unànime, els assaigs dedicats a Guimerà destaquen el canvi de rumb del seu teatre a partir de *La boja*, darrera obra de la primera etapa, que trobà continuïtat en les següents peces que configuren la segona, que cal qualificar de plenitud. Hi ha autors que consideren aquest canvi com un gir vers el naturalisme, com apunta Josep Bernat i Duran seguint la crida que Josep Pin i Soler féu en la seva obra *Sogra i nora*, estrenada el 1890, com *La boja*.¹

El que sembla clar és que Guimerà fa un tomb en el seu plantejament dramàtic que coincideix amb la seva adscripció al catalanisme militant i a una necessitat d'acostar-se a la realitat, com assenyala Francesc Curet de manera preclara però des de la seva peculiar perspectiva:²

[...] el autor abandona, el mundo ideal de sus primeras obras, con sus reyes, magnates y guerreros y los acordes de su lira de bronca, para enfocar los asuntos dramáticos en la realidad ambiente, con personajes del día, de savia eminentemente catalana pero profundamente humanos, sin aliños ni ropajes convencionales.

Pero Guimerà no copió la realitat para darnos un trasunto de ella. Se aprovechaba de lo real, de lo viviente, para amoldarlo a su fantasía. Con elementos humanos componía sus piezas dramáticas, sin que el poeta despertase de su lugar.

Els canvis en el plantejament dramàtic, circumscrit al gènere tràgic en la primera etapa, donen pas a un eclecticisme que caracteritza

¹ Citat per Josep MIRACLE, *Àngel Guimerà*, p. 398.

² Francesc CURET, *El arte dramático*, p. 260.

les temàtiques del teatre guimeranià a partir d'aquest període. Així, podem observar que escriu peces polítiques d'alt voltatge, com *Mestre Oleguer*, juntament amb peces inspirades en les Sagrades Escripures, com *Jesús de Natzaret*, i drames passionals de gran volada que el van convertir en un referent.

En el transcurs de la darrera dècada del segle XIX el teatre de Guimerà creix de manera exponencial fins a assolir nivells mai vistos en l'art dramàtic català. Es constitueix llavors «el mite Guimerà», la consciència que la llengua catalana pot equiparar-se amb la resta de llengües europees i arribar a la seva adultesa cultural. Són anys convulsos en la vida del poeta i dramaturg per causa de la mort de la seva mare, Margarita Jorge, que el sumeix en una profunda tristesa, agreujada per les seves greus mancances emocionals i que contrasta amb una intensa vida pública i participant en alguns dels esdeveniments clau del catalanisme del moment.

En aquests deu anys escriu i estrena amb esclatants èxits de públic i de crítica les seves obres majors, les que el converteixen, encara avui, en la gran referència del nostre teatre. Xavier Fàbregas, el nostre insigne guia en la lectura de Guimerà, assenyala algunes de les claus d'aquest procés, que coincideixen amb les exposades anteriorment pels crítics de l'època: l'obertura cap al realisme i el modernisme sense abandonar del tot el romanticisme, que el convertí en dramaturg i fixà el seu estil. Així, quan defineix el caràcter dramàtic de la gran trilogia que tanca el període —*Maria Rosa, Terra baixa* i *La filla del mar*—, Fàbregas apunta el següent:

En aquestes tres obres la fusió dels elements romàntics i els realistes es resol en una síntesi ben arquitecturada on els materials de diversa procedència es complementen els uns amb els altres sense dissonàncies.³

En relació amb el període anterior, la naturalesa té un protagonisme molt més elevat i fins arriba a esdevenir símbol de puresa i de llibertat, observada com un valor positiu i necessari davant d'una humanitat allunyada dels principis naturals i que fins i tot els nega. Malgrat això, els ambients situats en el medi natural no són una ca-

³ Xavier FÀBREGAS, *Àngel Guimerà, les dimensions d'un mite*, p. 84.

racterística del seu teatre, que en la dialèctica camp-ciutat aposta decididament per la primera com a indret on es desenvolupen les trames de les seves peces.

La sala d'espera

Aquest sainet s'estrenà al Teatre Novetats a principis de desembre de 1890, només quinze dies després d'estrenar-se *La boja*, amb un estol de grans actors en el repartiment, com Carme Parreño, Frederic Fuentes i Hermenegild Goula, i sota la direcció d'Antoni Tutau, que allora interpretà l'avi Miqueló. *La sala d'espera* és una de les escasses mostres de comèdia guimeraniana que pren la forma de sainet costumista en un acte únic, plenament arrelat en la tradició del Teatre Català i que va tenir continuïtat en una peça posterior, *La Baldirona*.

L'acció té lloc a l'estació de tren d'un poble de muntanya, per tant, en el medi rural. Com observa Fàbregas, en aquesta segona etapa es produeix un canvi perceptible en la concepció del món rural que troba les arrels en la poesia de l'autor.⁴

L'argument de *La sala d'espera* és relativament senzill, car se centra en l'espera del tren per part d'una família que ha de casar la filla amb el seu cosí, un suposat bon partit que al final resulta que no té ni un ral i necessita vendre's la mula per poder pagar la joia de compromís que van a buscar a Barcelona. Com no podia ser d'altra manera, la noia, Gila, està enamorada d'un altre noi, Ramon, que al seu torn, desenganyat, decideix marxar a fer de soldat a Cuba. A la fi es descobreix la poca substància econòmica del promès i Gila i Ramon es prometen.

Al primer acte, el pare del promès, Joan, vol vendre la mula a un gitano, en Guixots, i aquest la descriu de la manera següent, força còmica (escena VI):

GUIXOTS: Si la conec com a la filla meva! És maimona com una truja; i no pas per grassa, no, que en sa joventut devia passar un bon primal, i no s'ha pogut refer, la pobra. Si quan trascama sembla que tira l'art a Badalona.

⁴ *Ibidem*, p. 61.

Per la vida de mos morts: està tan desmanegada, que al primer estofurn li saltaran les potes [...].⁵

L'argument fa que la venda de la mula esdevingui una ensarronada, perquè, pel mateix preu, el fill es ven també el matxo, un animal valuós per a les feines del camp, operació que és fruit de la seva maldestra capacitat per als negocis.

La naturalesa, malgrat el protagonisme del bestiar com a recurs econòmic, és ben present d'una manera subtil i prou corrent en l'època, en forma de la dialèctica camp-ciutat, que s'expressa de manera transversal al llarg de tota l'obra mitjançant el tren —el carril, com n'hi diuen a l'obra—, que esdevé el vehicle que comunica ambdós mons. Es confronten l'estació d'un poble remot de muntanya i la ciutat, on hi ha el comerç, la riquesa, i on el pretendent ha perdut els diners cursant els estudis de la carrera de dret que no ha acabat. La terra alta i la terra baixa, prefigurades en un sainet còmic.

Guimerà dibuixa una breu escena còmica en què un poca-solta entra a l'estació a esperar el tren i quan aquest arriba vol pujar-hi amb un gos, i no se sap ben bé qui és l'animal, si l'amo o el gos, com podem llegir al final de la conversa entre Xibecs, el propietari de gos, i Anton, el cap de l'estació (escena xv):

ANTON: Doncs no marxaran.

XIBECS: Peret: entra.

ANTON: Que no, he dit.

XIBECS: I si el Peret anés a la perrera en comptes del gos?

ANTON: Aneu bon home; aneu.

SENYORA MENCIONA: Que no podrien obrir una miqueta més...

XIBECS: I si portéssim lo gos com una criatura a la falda?

ANTON, *perquè el Xibecs i el Peret priven de passar a la gent*: Fan nosa aquí. Apartin-se. (*Anton los treu a empentes.*)

XIBECS: Poc tocar!

SENYORA MENCIONA: Que no podrien...⁶

⁵ Àngel GUIMERÀ, *Obres selectes*, p. 1655.

⁶ *Ibidem*, p. 1659.

Com a recurs escènic, Guimerà desenvolupa aquest argument a les escenes següents, farcint la peça d'aquest to còmic.

El clímax de la comèdia es produeix quan apareix Don Sebastià, el ric indià, i fa saber a la mestra del poble, Donya Esperanceta, la situació econòmica real del promès. A la darrera escena tots deixen passar el tren; fins i tot en Peret, que ha amagat el gos en un cove, entropessa i cau, i el gos li fuig, mentre Miqueló, l'avi de la promesa, sentència per acabar la funció (escena XXIII):

MIQUELÓ, *esqueixant lo bitllet*: Ara sí que em moriré sense haver anat al carril!⁷

Els dos mons que es dibuixen seguiran sense estar comunicats i els vilatans tornaran als seus afers quotidians.

L'ànima morta

L'evolució del teatre guimeranià no és lineal, com bé es demostra en *L'ànima morta*, tragèdia romàntica plenament arrelada en l'etapa primerenca, estrenada el maig de 1892 al Teatre Novetats, sota la direcció artística d'Antoni Tutau i amb un repartiment pràcticament idèntic al de l'estrena anterior, amb Carlota de Mena i Teodor Bonaplata en els papers principals i amb el mateix Tutau encarnant el pervers Dagobert, el dolent de la funció.

L'ànima morta retorna a l'esquema de les primeres peces, amb una trama històrica neomedieval de ressons shakespearians que es desenvolupa en presència d'una naturalesa que és el fons de cartó pedra, un mer recurs escenogràfic, quan les escenografies eren pintades. Aquí, però, la naturalesa esdevé, també, un recurs simbòlic que permet identificar els seus protagonistes adjudicant-los els seus respectius caràcters a través dels animals que els representen. La crítica del moment féu esment del «sorprendente salto de *La boja* a *L'ànima morta*».⁸

⁷ *Ibidem*, p. 1664.

⁸ Crítica de Josep Bernat i Duran citada per Josep MIRACLE, *Àngel Guimerà*, p. 399.

El triomf de l'amor i la justícia, la victòria de la veritat per damunt de la mentida, són de nou els eixos de la tragèdia, que presenta uns personatges amb una certa semblança amb alguns grans herois shakespearians, dins una trama certament força embolicada que dugué Xavier Fàbregas a comparar-la amb *El fill del rei*.⁹

El protagonista és el rei Ferran, que pateix una bogeria induïda per un enverinament que mata el seu pare i a ell li trastoca la raó, fent-li sentir de manera regular cops de mall dins el seu cap. En l'escena primera, el seu fidel Gualbes, antic coper del rei difunt, explica com cal tractar el jove rei, utilitzant un seguit d'imatges florals i musicals:

[...] si el rei de joia
té el rostre a l'en tornar-se'n, i ell se mira
complascut a sa esposa, les trompetes
sonin als quatre vents, arpes i címbals
lloïn als desposats, pluja abundosa
caïga de flors sobre son cap i el d'ella.
Més si es mostra sever, ni un clam; no soni
ni un instrument tan sols. Lenceu la murtra
i les roses i els lliris, i en silenci
fem-lo entrar al palau, com qui se'n torna
de tancar un sepulcre. I plorem sempre.¹⁰

L'argument se centra en la recuperació del monarca gràcies a l'amor i la fidelitat de la seva esposa, la jove Eglà. Aquest amor podrà vèncer, com sembla lògic en aquest plantejament romàntic, les noves invectives del traïdor Dagobert, germanastre de Ferran, àvid de seure al tron i que ens recorda el pervers Ricard III.

En el primer acte, el noble Gualbes proposa casar el jove rei dement amb la seva pròpia filla, Eglà, per tal d'expiar la seva participació en el regicidi. Això provoca la comparació del rei amb un animal salvatge per part del seu germà, Astor (acte I, escena II):

⁹ Xavier FÀBREGAS, *Àngel Guimerà, les dimensions d'un mite*, p. 64.

¹⁰ Àngel GUIMERÀ, *Obres selectes*, p. 555.

I on trobar-li muller? Quina donzella
d'alt llinatge sabíeu per al tàlem
del... tigre?¹¹

Aquesta imatge es va repetint al llarg del primer acte per reforçar la idea de ferocitat que la bogeria provoca en el jove rei.

Aviat, però, es destapa la conspiració que dugué el rei a la mort i Ferran a la bogeria. Els servents Petronella i Guillem foren testimonis de la conspiració i desvetllen la traïció de Dagobert, el duc de Montabrany i el pare de la futura reina, Gualbes, i fins i tot concreten l'origen de la metzina (acte I, escena VIII):

Montabrany les va treure eixes metzines
d'un arbret que s'arrapa entre les penyes
de son castell de mar [...].¹²

A la fi té lloc el casament i Gualbes descriu l'entrada de la jove Egla a l'església com «una ventada damunt d'un camp de blat»,¹³ mentre es compara, de nou, el jove rei amb un tigre, i la jove reina, amb un anyell ofert com a sacrifici. Aquesta imatge es va repetint al final del primer acte. Quan els nuvis queden sols a la cambra, la imatge cercada per Guimerà de l'anyell davant el tigre ens recorda algunes escenes del seu teatre posterior. La jove Egla es veu obligada a lliurar a Ferran les flors de la corona de núvia davant el boig requeriment d'aquest, absolutament fora de si, capaç de tot. L'amor entre ambdós sembla impossible.

L'escena final del primer acte permet el retrobament d'Egla i Dagobert, antic pretendent que provocà que ella s'enclaustrés després que ell l'abandonés. Egla refusa l'intent de Dagobert i ho fa de manera contundent. En la seva desesperació, llança el crit que dona títol a la tragèdia:

¹¹ *Ibidem*, p. 556.

¹² *Ibidem*, p. 572.

¹³ *Ibidem*, p. 573.

Primer que vós, l'ànima morta,
que el cos té allà. Primer que vós als braços
m'hi llençaré contenta dant la vida!¹⁴

El casament provoca, sorprenent tothom, una lenta millora en la salut del jove rei, com explicita la següent escena del principi del segon acte (acte II, escena II):

FERRAN, *com si es despertés*:

Qui em crida?

Ah, tu, Astor! I d'on vén's? Jo vui salvar-lo
a mon pare: no em sents?

ASTOR, *mira a la finestra des del mig de l'escena buscant
com distreure'l*:

Senyor: escolto:

canta un aucell: un rossinyol. Ja vénen
amb lo bon temps. (*Lo públic no l'ha de sentir*.)

FERRAN, *escoltant com nen*:

Sí, calla; sí. En ma vida

jo els he sentit. Que et sembla que el sent ella?

ASTOR: Oh, sí.

FERRAN: Que suau! (*Ferran tot escoltant s'enterneix*.)

ASTOR, *apart*:

Millora el rei; millora.

FERRAN: Deu meu!

ASTOR: Oh, què teniu?

FERRAN, *pegant un cop de peu en terra*:

Ah, res: sols ràbia!

No tinc plors per mon pare, i em veig que ploro
per lo cant d'un aucell. (*Decidit*.) Acosta't; vina,
Los escacs, i juguem [...].¹⁵

Però les tensions subterrànies no tarden a reparèixer davant la passió incontenible que Dagobert sent per Eglà i el refús que aquesta li mostra mentre resta fidel i amorosa vers el jove rei. La conspiració

¹⁴ *Ibidem*, p. 587.

¹⁵ *Ibidem*, p. 591.

per arrabassar el tron es desferma i el duc de Montabrançy exclama (acte II, escena V):

És que és justícia,
 puix que el poble ja es cansa de que
 [al trono
 siga un idiot.¹⁶

Dagobert intenta de manera desesperada seduir la reina Eglà, que el refusa. En el moment àlgid, Dagobert s'agenolla davant Eglà i li demana que enfonsi la daga en el seu pit, si no l'estima. Ella refusa i li crida (acte II, escena IX): «Oh, xiuleu com la serp!».¹⁷ Es completa el triangle simbòlic: Ferran (tigre), Eglà (anyell), Dagobert (serp). Dagobert també serà qualificat com a hiena i com a vibra.

En la seva insensata cursa pel poder, Dagobert tracta d'enfrontar el jove matrimoni acusant Eglà de no estimar Ferran i d'odiar el seu pare, el vell rei mort. L'argúcia té èxit en la ment fràgil de Ferran i sembla que tot condueix al triomf dels traïdors.

El tercer acte ens situa a la cripta reial. Dagobert creu que el seu stratagema ha triomfat i demana als cavallers que li donen suport un darrer esforç per vèncer les resistències, amb una arenga que mescla el to del Ricard III shakespeareà i unes al·lusions al cos humà suggeridores per a la nostra recerca (acte III, escena IV):

DAGOBERT: Osvald, Bertran... los meus companys
 [de lluita,
 los meus lleials soldats quan vinga l'hora
 no em deixeu! Vostra mà és freda com
 [el marbre!
 En lo combat fiqueu-la en sang calenta!
 Sóc vostre rei! El sóc! Digueu-m'ho!¹⁸

La reacció immediata de Ferran i els seus fidels fa fracassar la traïció i Dagobert es troba assetjat al castell. Té, però, amb ell Eglà,

¹⁶ *Ibidem*, p. 597.

¹⁷ *Ibidem*, p. 605.

¹⁸ *Ibidem*, p. 630.

a qui intenta forçar en l'escena del desenllaç dient amb un to salvatge, proper a la bogeria i pres pel desig (acte III, escena IX):

DAGOBERT: [...] Ja el respecte no hi és! Ja tot és runa!
Satanàs aquí ha entrat: ans que engoleixi
la meva ànima vil l'infern, als braços
jo us vull tenir, i en ells cent i cent voltes
mossegar-vos besant-vos, i amb les ungles
arrencar-vos la carn!¹⁹

Ferran irromp en l'escena i a la fi comprèn la maldat del seu germanastre, que li enfonsa la daga, en una escena que guarda cert paral·lisme amb el desenllaç de *Terra baixa*.

Mestre Oleguer

L'activisme polític d'Àngel Guimerà es pot observar, també, en la seva obra dramàtica, on aquell adquireix una dimensió molt potent, cosa que demostra el fet que en les edicions publicades durant el franquisme aquestes peces no s'incloguessin, segurament perquè no devien passar la censura de l'època.

El desembre de 1936, en plena Guerra Civil, quan el gran director alemany Erwin Piscator, pare del teatre polític, va visitar Barcelona per engegar un projecte revolucionari al Teatre Nacional, en què havia de posar en escena *Terra baixa*, va assistir al Liceu a una representació de *Mestre Oleguer* a càrrec de la Companyia Borràs, que regentava el Teatre Català de la Comèdia, amb seu al Teatre Poliorama.²⁰

Malgrat que fou publicat l'estiu de 1890 a *La Il·lustració Catalana*, aquest monòleg no fou estrenat fins dos anys més tard a Reus, interpretat per Teodor Bonaplata, i l'any següent, el 1893, Enric Borràs el representà a Barcelona. Possiblement Guimerà el va escriure pels

¹⁹ *Ibidem*, p. 639.

²⁰ Així s'afirma a Javier HUERTA CALVO (dir.), *Historia del teatro en España*, Madrid, Gredos, 2003, tom II, p. 2229. En canvi, no se'n fa esment al llibre catàleg de Francesc FOGUET i Isabel GRAÑA, *El gran Borràs*, p. 166-167.

volts del moment en què fou nomenat president de la Lliga de Catalunya, el novembre de 1889, nomenament arran del qual pronuncia alguns dels seus grans discursos amb fort contingut catalanista.²¹ Adrià Gual muntà el text a principis de 1904, en la segona etapa de la seva llegendària companyia Teatre Íntim.

Aquest breu monòleg, de menys de deu pàgines, se situa en la Guerra de Successió del 1714, moment culminant de la nostra història.²² Ens mostra el protagonista en una barricada del barceloní barri de la Ribera, enmig del fragor de la batalla, en els seus darrers minuts de vida, abans de ser abatut per les tropes castellanes que al final sotmeten la ciutat.

Guimerà concentra en la peça la ràbia que sent davant de la situació política que provocà la pèrdua dels furs i el final del règim polític propi del país. Mestre Oleguer és l'heroi anònim que simbolitza la dissort de la pàtria. El seu discurs polític és encara vigent, atès que reivindica quelcom semblant a la Corona d'Aragó:

—Formen la Espanya, m'enteneu? dos pobles.
Hi ha qui diu són germans. Sí, prou: se semblen
com l'aigua al foc, i com la nit al dia.
Volen manar tots dos, i com en ella
no hi caben pas, d'aquí que l'un o l'altre
té d'aplatar el coll fins que li ajupin.
Valencians, mallorquins i aragonesos
units als catalans fan un sol poble.
Ells tres ja han fet a tots, i sols nosaltres
ans l'orgull castellà no ens volem tòrcer.
El dia que caiguem!...²³

²¹ Sobre l'activisme polític d'Àngel Guimerà, vegeu Miquel COLL I ALENTORN, «Guimerà polític i patriota», a AUTORS DIVERSOS, *Àngel Guimerà (1845-1924)*, p. 99-108.

²² Aquest moment crucial de la nostra història ha estat estudiat de manera minuciosa per l'historiador Albert Garcia Espuche. En concret i en relació amb el moment que retrata Guimerà, vegeu Albert GARCIA ESPUCHE, *Una societat assetjada. Barcelona 1713-1714*, Barcelona, Empúries, 2014.

²³ Àngel GUIMERÀ, *Obres completes*, vol. II, p. 1121-1122.

Les referències a la naturalesa són escasses; en tot cas, un tros de pa dur que Mestre Oleguer troba a la bossa d'un company caigut, serveix de context de la situació desesperada en què viu. L'únic objectiu del protagonista és donar mort a aquell que li ha arrabassat la família, ja que li va matar la dona i els fills. Amb la darrera bala aconsegueix abatre'l tot exclamant:

Ah! L'he tocat! Li ha anat sobre la cara!
Ja cau. Feina pels corbs! Ara a mi el riure!
(*Rialla que acabi amb un gemec.*)²⁴

Al monòleg trobem expressions com:

[...] Ah fills! Volguda esposa!
Féu-me un lloc, que ja vinc!... Pàtria adorada,
salva't! Salva-la, Déu! Aire!... M'ofego.²⁵

I el crit final del protagonista:

A fora lladres!
Visca la llibertat de Catalunya!

Mestre Oleguer va ser recuperada el 2014 amb motiu de les activitats que van commemorar el tricentenari de la Guerra de Successió, en una versió musical interpretada per Jaume Costa i amb música original de David Martell.²⁶

La Baldirona

La línia oberta per Guimerà a *La sala d'espera* troba continuïtat en aquest sainet còmic que endinsa el seu teatre en un vessant més realista, entenent aquest concepte com una aproximació a la vida quoti-

²⁴ *Ibidem*, p. 1125.

²⁵ *Ibidem*, p. 1125.

²⁶ <http://jaumecosta-actor.blogspot.com.es/p/lesquella-de-la-torrassa.html> [consulta: 29/6/2015].

diana, al món pintoresc de la Catalunya del seu temps, seguint els preceptes estètics i dramàtics dels grans precedents del seu teatre, des de Josep Robrenyo fins a Frederic Soler, veritables pares de la dramàtica catalana. Malgrat l'absència de reposicions contemporànies, *La Baldirona* fou molt representada per companyies aficionades en les dècades posteriors gràcies a l'agilitat del seu plantejament i a uns personatges de gran tirada popular.

La Baldirona s'estrenà al Teatre Novetats a finals de maig de 1892, amb un repartiment encapçalat per Concepció Palà interpretant Baldirona i sota la direcció artística d'Antoni Tutau. Enric Morera va compondre a partir d'aquest sàinet una sarsuela que s'estrenà al Teatre Principal el 1914. Sembla que Guimerà va prendre el nom de Baldirona de l'establiment de queviures Cal Baldiró que hi ha a la plaça del poble de Matadepera, on el dramaturg feia estades convidat pel seu amic Pere Aldavert, que hi tenia una casa d'estiueig.

Com en el sàinet precedent, el tema d'aquesta comèdia en un acte es concentra en un casori concertat en un petit poble sense tenir en compte els seus protagonistes. Agneta no es vol casar amb Eloi, malgrat els esforços de Baldirona, perquè està enamorada de Cosme. Baldirona és la majordoma del mossèn, que embolica la troca sense remei per causa del seu caràcter xafarder. Malgrat que és una modesta criada, el seu tarannà és el dels qui es donen molta importància.

La peripècia de l'obra se centra en l'arribada del nou rector, que Baldirona i el seu fill, el beneit Mingo, amaguen a l'alcalde, el pare de Cosme, amb l'objectiu que mossèn Ramon casi la parella (Agneta i Eloi) sense conèixer l'oposició que hi ha a segellar aquest enllaç. Així, a l'inici, Baldirona, després d'una escena còmica en què el seu fill la pentina de manera força maldestra, s'assegura que no parlarà més del compte sobre l'arribada del nou rector al poble, en una nova situació còmica en què Guimerà juga amb la ignorància de les lletres de l'enredaire quan li fa llegir una carta adreçada a l'alcalde (escena 1):

BALDIRONA: Mingo: no has dit pas res a ningú de que avui arriba el rector nou?

MINGO: Si ho he xerrat que em torni de pedra de marbre. (*Ella es va pentinant.*)

BALDIRONA: Veuràs: tornem a llegir la carta. Digues. (*Baldirona es treu una carta de la pitrera.*)

MINGO: Creueta.

BALDIRONA: Bé, això ja ho entenc. Tira, tira.

MINGO: Diu, diu. «Señor Alcalde de Sam Guim de la Rigala.» Sí. «Muy señor *migo*.» Sí. «Llegaré el domingo a las... *nuez*.»

BALDIRONA: Las *nuez*?

MINGO: Hi ha un nou. Diu, diu. «Para decir la misa», sí, «a mis Nuevos feligreses...»

BALDIRONA: Tira, tira.

MINGO: Diu, diu. «Como *ay* heredado», sí, «todo lo que *poseya* mi pariente, el rector difunto, Q.D.T.E.S.G.», sí, «le suplico que no se toque nada de la rectoria, ni muebles, ni demàs.»

BALDIRONA: Sóc jo, el demàs. Tira, tira.²⁷

Aquí, de nou, trobem l'oposició camp-ciutat expressada en la lluita entre Baldirona, genuïna representant del poble, i Rosària, que representa l'àmbit urbà, més obert i cosmopolita, si és que podem aplicar aquests termes. De fet, Rosària és descrita com una llevadora que havia treballat a Barcelona i és l'oponent més temuda per Baldirona en relació amb el seu pla de casar Agneta amb Eloi.

La Baldirona tracta d'allunyar del poble tots els que poden impedir el casament, perquè no puguin parlar amb mossèn Ramon, el nou rector. Primer demana que diguin a l'alcalde que hi ha un home ferit en un camí; a Rosària fa que li diguin que la necessiten en una casa llunyana on hi ha d'haver un naixement. Satisfeta perquè creu que el seu pla funcionarà, Baldirona parla tota sola mentre riu abans de preparar l'àpat per al rector, que està a punt d'arribar al poble sense saber en quin embolic el posaran (escena IV):

BALDIRONA: [...] La Rosària, en Tastets i el seu, a hores d'ara qui sap on són! Ai, deixeu-me riure. I ara, a plaça per lo dinar de mossèn Ramon. Baldirona, la cara sèria. (*Surt tancant darrera seu la porta del mig. S'emporta un cabasset o cistell.*)²⁸

²⁷ Àngel Guimerà, *Obres selectes*, p. 1669.

²⁸ *Ibidem*, p. 1669.

L'arribada de mossèn Ramon abans del que esperava Baldirona posa en perill la seva estratègia, atès que qui el rep és Mingo, el seu fill. El mossèn li demana que toqui les campanes per anunciar la missa. Aquí té lloc una breu escena protagonitzada per Mingo i Plegamans, el pare d'Eloi, el nuvi, que també tracta sobre la «nou», jugant amb l'escena de la carta anterior (escena VI):

MINGO: Vós afaitàveu?

PLEGAMANS: Sí; i encara guardo la nou.

MINGO: La nou?

PLEGAMANS: La nou, la nou! Veuràs: jo la ficava a la boca del parroquià, i com que amb allò se'ls inflaven les galtes, la navaja corria més llatina!... Això m'ho va ensenyar un frare; sinó que aquell als estius s'hi ficava una pruna.

MINGO: Blanca o negra, la pruna?

PLEGAMANS: En Tastets va venir amb la moda de París de ficar-los-hi als parroquians lo dit gros a la boca, i com que la gent trobava allò més fi que la nou, i les galtes se posaven més tibantes... (*Mingo riu.*) I la Baldirona que no torna! (*Impacientant-se.*)²⁹

L'arribada abans d'hora del rector al poble no modifica l'estratègia de Baldirona, que es disposa a executar el seu pla i dur a l'altar Agneta i Eloi. El seguici format pels pares i els veïns dels nuvis s'atansa cap a l'església, on espera el sacerdot ignorant tot el que trama la seva governanta. En el trajecte es produeix una conversa, si més no curiosa, entre dues dones (escena VIII):

ANTÒNIA: Que no li fa moixaines, a vostè, el secretari?

SENYORA PETRA: Oh! Es muy serio.

ANTÒNIA: No ho permet, lo Govern, veritat? Doncs, sí; era molt complert lo de casa; i ben plantat. Quan vam anar a Caldes, ella deïa a tothom que era ell qui tenia el dolor al muscle, perquè no em fos desmèrit. I es ficava a l'aigua amb mi. Deixa la botina, noi. (*L'Eloi tot sovint l'agafa i se la mira.*) I era tan net i tan fi, que feia sempre un olor de senyor!... Així com d'ametlles amargantes.

²⁹ *Ibidem*, p. 1670.

SENYORA PETRA: ¿Y qué oficio tenia?

ANTÒNIA: Matava porcs. Jumentos, sabe? Deixa la botina, noi; que t'hi ha caigut un dit dintre? Però els matava per diversió, perquè ell, ja de fadrí que li havien donat carrera.

SENYORA PETRA: ¿Qué carrera?

ANTÒNIA: Menava carro.³⁰

Els plans de Baldirona es torcen quan, primer en Tastets, l'alcalde, pel repic de les campanes, i tot seguit Rosària, la llevadora, descobreixen l'engany quan tornen al poble.

Malgrat els esforços de la vella enredaire, que fins i tot arriba a tancar l'església on se celebra el casament, l'estratègia fracassa i el nou mossèn pren les regnes de la situació. El clímax del sainet es produeix quan a mig casament irrompen l'alcalde, Cosme i Rosària i es munta una escena típica d'aquesta mena de sainets còmics: el rector pregunta a Agneta si es vol casar amb Eloi i obté un no com a resposta, i la noia confessa que estima Cosme, malgrat els esforços i les pressions de Baldirona.

Mossèn Ramon reacciona fent fora Baldirona i el seu fill de la rectoria, i en aquell moment li agafa un atac a la xafardera (escena XIV):

BALDIRONA: Ai! Que no sé que m'agafa. Ai! (*A mig desmaiar-se amenaça a la Rosària i torna a caure en basca en una cadira.*)

TASTETS: Correu!

MOSSÈN RAMON: Vinagre! (*Molts volten a la Baldirona. L'Eloi brega posant-se la botina, i l'Agneta i en Cosme parlen sols. En Tastets i en Plegamans parlen també sols; després s'hi ajunta mossèn Ramon.*)

ELOI: Si em deixessin una cullera?...

SENYORA PETRA: Ese vinagre!

MINGO: Ja és aquí. El vinagre! (*Ha portat lo setrill de l'oli.*)

BALDIRONA: És el setrill de l'oli. (*Aixeca el cap per dir-ho i es torna a desmaiar.*)

SENYOR HIERBAS: Tal vez unos pediluvios...

SENYORA PETRA: Lo que es tu, no, Hierbas.

³⁰ *Ibidem*, p. 1671.

ANTÒNIA: No en collim d'això, filla.

MOSSÈN RAMON: Treguin-la a l'aire.

ANTÒNIA: I ara anem, noi, que aquí fem nosa.

ELOI: Ara que te l'has ficada, torna-te-la a treure.

ANTÒNIA: Jo prendré una medicina.

ELOI: Jo les espartenyés. (*Se'n van amb els seus seguidors i seguidores.*)³¹

I és que a Eloi, el promès que es queda «compuesto y sin novia», al llarg de tota l'escena del casament li fan mal les sabates que es va comprar a Barcelona per a la cerimònia.

Al final mossèn Ramon perdona Baldirona i el seu fill i deixa que es quedin a càrrec de casa seva sota la solemne promesa de Baldirona de no tornar a embolicar la troca:

BALDIRONA: Jo li prometo que mai més me ficaré en res.³²

En Pólvora

Aquest drama, estrenat a la primavera de 1893 al Teatre Novetats sota la direcció artística d'Antoni Tutau i amb Carlota de Mena, Frederic Parreño i Enric Guitart com a protagonistes, dona inici al moment de plenitud del teatre guimeranià, que s'endinsa en la realitat social d'aquell moment històric, com assenyala Fàbregas:

[...] s'enfronta per primera vegada amb els problemes de la societat coetània sense transparències distanciadores de cap mena a *En Pólvora*.³³

Cal observar el moment històric que vivia el país, amb els atemptats anarquistes del Liceu (7 de novembre de 1893) i les moltes tensions socials i polítiques que hi havia en el conflicte latent entre la classe obrera i els patrons, que propicià l'aparició de sindicats i partits polítics de classe, fenomen que significà un canvi profund en el

³¹ *Ibidem*, p. 1675-1676.

³² *Ibidem*, p. 1677.

³³ Xavier FÀBREGAS, Àngel Guimerà, *les dimensions d'un mite*, p. 78.

paisatge social i polític del país. Malgrat això, no ens trobem davant d'una peça de teatre polític com les que escrivien aleshores a França o Alemanya dramaturgs com Hauptmann, Zola i Ibsen, com assenyala Enric Gallén tot referint-se a les crítiques rebudes arran de l'estrena:

En el seu conjunt, la crítica no es deixà, però, enganyar en anotar que el «problema» o la qüestió social d'*En Pólvora* rebia un tractament diferenciat per part de Guimerà de l'ofert per Hauptmann a *Els teixidors* o Zola a *Germinal*.³⁴

En Pólvora és una de les peces que ha estat recuperada per a l'escena contemporània. Sergi Belbel la muntà a la Sala Gran del TNC, on s'estrenà el 8 de novembre de 2006. La premsa destacà que era el primer espectacle del flamant nou director del Teatre Nacional. En el programa de mà, Belbel centrava el seu muntatge en dos aspectes: d'una banda, l'homenatge a la Catalunya que va protagonitzar la revolució industrial; de l'altra, la nova etapa del teatre guimeranià que obria *En Pólvora*. Respecte a aquesta darrera qüestió, Belbel deia:

Amb l'escriptura d'aquesta obra, Guimerà s'iniciava en una teatralitat nova, amb influències del realisme i del naturalisme, que s'imposava a Europa, i començava a tractar temes socials, sense renunciar al seu gust pel drama i per la pintura de les passions humanes.³⁵

Encara recordem l'espectacularitat de l'efecte final de l'explosió de la fàbrica a la Sala Gran del TNC, fet que provocà en el públic un fort ensurt, malgrat que estava ben explicat en la penúltima escena del drama.

Es tracta d'un argument complex que versa sobre la peripècia central que té com a protagonista Marcó, dit en Pólvora. El context

³⁴ Enric GALLÉN, «Realisme en el teatre de Guimerà», a AUTORS DIVERSOS, *El segle romàntic*, p. 155-172, esp. p. 161.

³⁵ *En Pólvora* comptà amb un ampli repartiment encapçalat per Anna Sahun (Taneta), Julio Manrique (Marcó) i Santi Ricart (Francesc). L'escenografia fou d'Estel Cristià i Mònica Glaenzel. Recordem que resultà summament espectacular l'explosió final.

és el món obrer i l'enfrontament d'aquest món amb la llei, però Guimerà revesteix aquest context d'un tema amorós central que desdibuixa part del tema de fons. L'amor entre Marcó i Taneta es veu obstaculitzat per la tirania de Francesc, que li ha pres la virginitat, per la qual cosa aquesta acaba esposant-se amb el majordom de la fàbrica, representant del poder, mentre Marcó mor com un heroi, salvant-los la vida. Malgrat que l'ambientació de l'obra és industrial, Guimerà situa la fàbrica tèxtil en un indret inconcret de la muntanya, com moltes de les colònies i fàbriques que sorgiren en l'època.

La presència de la naturalesa és irrellevant, atesa la conflictivitat laboral i sentimental que concentra el drama de dalt a baix, sense fer pràcticament cap referència als elements de la naturalesa, com a context o simbòlicament.

A l'inici la naturalesa esdevé un símbol de puresa i llibertat, com expressa Taneta quan recorda el seu festeig amb Marcó (acte I, escena I):

Menuts, menuts, nos escapàvem pel bosc, alegres!... Més al tornar, quina por del pare! Després ell hi anava tot sol pels alzinars, i jo l'esperava a la porta de casa. Un dia al vespre va entrar amb la cara tota esgarapada de les bardisses. «Endevina que et duc, Taneta.» I en la pitrera, quina bellugadissa els aucells! Jo, tafanerota, hi vaig ficar la mà i com que em picaven, ell quin riure!³⁶

Hi ha en tota l'obra la premonició d'una explosió, ja sigui pel sobrenom del protagonista, Pólvora, com pel retret del seu amic Toni quan veu el festeig de Taneta amb Francesc, el majordom —nosaltres en diríem capatàs— de la fàbrica tèxtil, que provoca l'acomiadament de Toni i eleva la tensió dramàtica de la peça, atès que sospita que Francesc vol aparellar-se amb Taneta, la promesa del seu amic Marcó (acte I, escena VII):

TONI, *a part*: Quatre duros! Jo hi posaria quatre cartutxos dels que gas-ta el pare a la pedrera. Que tot saltés; balladors... fàbrica...! Si aquest món és un cau de lladres i de pillos!... Jo crec que aquest la festeja!³⁷

³⁶ Àngel GUIMERÀ, *Obres selectes*, p. 1058.

³⁷ *Ibidem*, p. 1063.

A la mateixa escena es desvetlla un fet crucial de la relació entre el capatàs, Francesc, i el pròfug, Marcó: són germans de llet, tal com Toni li retreu al capatàs enmig de la discussió en què és acomiadat de la fàbrica:

TONI: Perdut? La vostre mare el va criar. Li donaria amb la llet el mal sangro. (*En Francesc fa un moviment contra en Toni; el conté en Tomàs.*)

TOMÀS: Toni!

FRANCESC: Au d'aquí! I a la fàbrica ja hi has anat prou. Estàs ben llest, mi-nyó. (*Agitació entre els obrers. En Francesc vol anar-se'n; però s'atura.*)

TONI: I per què se'm treu? I jo que he fet?

FRANCESC: No t'haig de donar cap explicació. Demà vina a cobrar.

TONI: Perquè sóc amic d'en Pólvora? Doncs ja podeu tancar la fàbrica; que aquí ho som tots.³⁸

D'aquesta conversa s'infereixen dues qüestions importants: la primera és que els homes enfrontats són prototips de l'heroi (i, en aquest cas, també el malvat) guimeranians, atès que ambdós homes són bords, sense família; la segona és la certesa que l'acomiadament d'en Toni provocarà una revolta dels obrers que posarà en crisi tot el sistema.

La reaparició de Marcó significa l'esclat del conflicte: per una banda, és un pròfug de la justícia; per l'altra, posa en dubte el festeig entre Francesc i Taneta. Es dibuixa clarament l'oposició entre Francesc i Marcó, entre l'home poderós i el perseguit, i al mig hi ha Taneta. L'arquitectura del drama ens recorda moltes altres peces guimeranianes basades en el mateix esquema argumental. Quan Marcó sorprèn Taneta i l'abraça enamorat, li diu (acte I, escena IX): «[...] Tot, tot lo que jo estimo. Aquí ben presonera com un aucell al parany!».³⁹ Marcó proposa a Taneta de fugir: «Veuràs, jo sé els camins. Nos ficarem pels boscos, i de nit trescarem fins a França». La naturalesa apareix, de nou, com a símbol de la llibertat. El dilema de Taneta és o bé obeir el pare, que vol que obliidi Marcó, un home perseguit per la justícia, o bé seguir l'impuls de l'amor adolescent, que l'embriga de nou.

³⁸ *Ibidem*, p. 1063.

³⁹ *Ibidem*, p. 1064.

A l'escena següent, Francesc demana la mà a Taneta davant del pare i l'avi d'aquesta. Ella no li respon i això l'enfurisma, atès que té coll avall que serà la seva esposa. En aquest moment entra Marcó i els dos homes queden enfrontats; però, mentre que Marcó demana perdó i confessa que no és un assassí malgrat haver matat un guàrdia civil, Francesc no el perdona i actua amb la revenja del qui veu perillar les seves noces. Guimerà elabora en aquestes dues escenes consecutives l'eix fonamental del drama. Ens dibuixa el personatge de Francesc com un home de poble que ha aconseguit pujar en l'escalafó social, tal com recorda Taneta davant l'avi i el pare d'ella (acte I, escena x):

GORI: Tomàs: En Francesc no té compte de que som pobrets, i ell tot un majordom...

TOMÀS, *a en Francesc*: Ves què diu, el pare!

FRANCESC: Cert. Mes a casa érem obrers com vosaltres... I... com aquells d'allà fora que em tenen per mal cor.⁴⁰

A l'inici del segon acte es posen de manifest les tensions entre els obrers i Francesc, el capatàs, representant del propietari de la fàbrica, que viu a la ciutat aliè a tot el que succeeix. Francesc és el seu home de confiança, pot fer i desfer com a ell li convingui. Està disposat a perdonar l'actitud de vaga dels treballadors, però no pensa readmetre Toni, causa del conflicte laboral. Marcó, assabentat de l'acomiadament, troba una solució: Toni marxarà amb ell a França i allí trobarà una nova feina.

Descobrim que Francesc va abusar de Taneta i per aquest motiu ella l'accepta com a marit, encara que sigui a contracor. En una conversa entre tots dos, sabem quina és realment la seva relació (acte II, escena IV):

FRANCESC: Ja tu ho saps, que m'hi vui casar, i tot seguit.

TANETA: Ara sí que ho vols, perquè ara m'estimes: però quan me vas enganyar no hi veies en mi sinó una pobra, i amb una pobra un majordom no s'hi casa. Ah, si jo pogués tornar a ser lo que era, et deixaria perquè et consumisses de ràbia!

⁴⁰ *Ibidem*, p. 1066.

FRANCESC: Tot això és cert, Taneta, veus?, t'ho confesso. Però que hi vols fer: deixem-ho córrer lo que ha estat, que ara tu mateixa ho dius, ara t'estimo de totes veres. I més que ningú al món, Taneta.

TANETA: Més que ningú al món no: que el Marcó m'estima més que tu. Ho sents? més que tu!⁴¹

Marcó, aliè a la veritat, sospira per recuperar Taneta, sense comprendre per què Francesc s'interposa entre tots dos. Marcó recorda un episodi en què regalà una cadeneta de plata a Taneta i en fa una descripció on apareixen elements de la naturalesa amb una lectura simbòlica, encara que sense transcendència en el desenvolupament del drama (acte II, escena VII):

MARCÓ, *rient al pensar-ho*: [...] I al sortir de la fàbrica, que de vegades ella es feia la resaguera i jo també, li vaig donar amb la capsa. I ella, com una cirera, que aleshores sempre s'hi tornava, ficà dos ditets a la capsa, i al treure'ls amb la soguilla, que se li estenia tota lluenta com un rajolí de vi blanc, ella que de cop la deixa anar dintre mig espantada, però contenta de que li regalés. Si jo la coneixia! Ara no la conec quan m'enganya.⁴²

Desesperat, Marcó parla amb Francesc per preguntar-li quina relació hi ha entre ell i Taneta. Francesc, incommovible, menysprea el seu germà de llet, que li demana per la memòria de la seva mare que li digui la veritat. Enfurismat, Marcó qualifica Francesc de jueu, un insult de clares connotacions racistes corrent a l'època. La pressió dels obrers per obligar a readmetre Toni continua i el capatàs prepara la resposta armada amb els pocs obrers que li són fidels. La violència esclata i en l'enfrontament es fereix una dona, fet que anticipa el final tràgic de la peça.

A la fi, Taneta confessa a Marcó que ha tingut relacions amb Francesc. En els codis amorosos i socials de l'època, la pèrdua de la virginitat esdevé un obstacle impossible de superar, tal com es desprèn de la reacció Marcó, totalment fora de si mirat des d'una perspectiva contemporània (acte II, escena XIII):

⁴¹ *Ibidem*, p. 1070.

⁴² *Ibidem*, p. 1072.

MARCÓ: I com escopir-lo tot aquest odi a la cara! (*En Marcó arrenca en plor enmig de sa desesperació i sa ira. La Taneta sanglota tapant-se la cara amb les mans.*) Ah, que sóc desgraciat! Tot lo que estimava al món, tot ho he perdut per sempre! Perquè ella i jo no acabarem aquí dins la vida! Teníem por d'aqueixa màquina. Així hagués rebentat i ens hagués fet trossos.⁴³

Els enamorats, embogits, s'intenten suïcidar fent esclatar la màquina de vapor. Marcó crida amb totes les seves forces:

MARCÓ: Mira'm: si estic alegre! Si tornem a ser dos nens! Jo et deia: allà hi ha un gegant que pateix, pateix!... Si un instant no respirés faria trossos la presó i ens mataria. Doncs mira: he tancat l'espíral i el gegant se recargola a dintre. Foc, foc, Taneta! No respira, no! El sents com se cargola?

TANETA: Amb tu, Marcó! No em deixis!

MARCÓ: No, no: mai més! Aquí obriem els ulls: aquí els tancarem per sempre.

A la fi l'intent és avortat pels obrers i és detingut per la Guàrdia Civil.

L'acte final ens situa a la Festa Major del poble. Marcó, en Pól-vora, ha aconseguit escapar de la presó i cerca Francesc per passar comptes d'una vegada. Marcó glossa la vida de la presó en comparació amb la vida «lliure» de la fàbrica (acte III, escena v):

MARCÓ, *sarcàstic*: Si ja no sóc tot sol al món! Si tinc parents que m'estimen! Escolteu: la meva casa és més gran, molt més gran que no pas tota aquesta; i en ella no s'hi treballa, no, que s'hi ajeu com al corral de les bèsties. Toni: quina vida més alegre allí dintre! Tot el dia s'hi canta i s'hi juga, i cada company conta ses glòries. L'un va robar a son amo, l'altre feia moneda que passava per bona; l'altre va matar un germà; jo... ja ho sabeu: tots de la colla! (*Amb emoció creixent.*)⁴⁴

⁴³ *Ibidem*, p. 1077.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 1080.

Aquell mateix vespre s'han de casar Francesc i Taneta. En un darrer esforç per canviar el destí, Marcó s'atansa a Taneta i aquesta li confessa per què s'ha de casar amb Francesc tant sí com no, en una escena de tall romàntic amb ressons propis d'un culebrot, després que ella li ofereixi la vida (acte III, escena XI):

TANETA: No! Ah! (*En Marcó s'atura esglaiat pel xiscle d'ella, que hi ha corregut resolta.*) Sols un instant de vida. És que tot no t'ho vaig dir aquell dia, perquè déu ho sap prou que jo tot no ho sabia, Marcó. En Francesc té de viure perquè siga jo la seva dona! (*Amb veu baixa tocant-li amb la boca l'orella.*) Marcó de la meua ànima: perdó pel fill meu!

MARCÓ, *cobrint-se la cara*: Oh! (*Pausa.*) Tu!... Taneta! (*Pausa.*)

TANETA, *a mitja veu sanglotant*: Vols matar a son pare? Vols que en Francesc no siga el meu marit? Un... bord, Déu meu?⁴⁵

La por d'engendrar un nou bord atura en Marcó i encamina l'obra cap a un desenllaç tràgic.

El retrobament entre Francesc i en Pólvora ens recorda la trobada final entre Sebastià i Manelic a *Terra baixa*, però amb una variant important: el paper que hi té Toni, l'amic i representant dels obrers, que executa la venjança de manera totalment imprevista, atès que fa volar l'església on ha de tenir lloc el casament entre Taneta i Francesc.

En Marcó, en un darrer i heroic gest, impedeix que l'explosió causi víctimes i ell mateix pereix en l'acció, exculpant Toni i abraçant-se a Taneta. Final plenament guimeranià, que troba la manera de construir un drama vigorós capaç de commoure el públic. Guimerà troba la fórmula que l'ha de convertir en el referent del teatre català. Això és *En Pólvora*.

Maria Rosa

Al nostre parer és la millor de les obres dramàtiques d'Àngel Guimerà i obre el que Fàbregas qualificà com «la gran trilogia del

⁴⁵ *Ibidem*, p. 1084.

dramaturg»,⁴⁶ que constitueix juntament amb *Terra baixa* i *La filla del mar*. S'estrenà simultàniament en català i en castellà, a Madrid i a Barcelona, el 24 de novembre de 1894. A la capital catalana s'estrenà al Teatre Novetats, amb Concepció Ferrer en el paper protagonista i Enric Borràs interpretant el malvat Marçal i com a director artístic de l'espectacle; a Madrid l'estrenà al Teatro Español la Compañía de María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza.

Maria Rosa és un drama imprescindible en el nostre repertori escènic i s'ha representat en nombroses ocasions. Forma part, doncs, del gran repertori del nostre teatre.⁴⁷ El 1911 fou interpretada per Enric Borràs i Margarida Xirgu, que actuaven junts per primer cop i aconseguiren un clamorós èxit, com es pot comprovar en llegir la crítica del *Diari de Barcelona*.⁴⁸

Ens trobem davant d'una tragèdia, malgrat que va ser concebuda com un drama, on Guimerà administra sàviament les troballes anteriors i aconseguix de manera equilibrada posar en valor els elements realistes i els elements romàntics, tot superant-los en una nova síntesi mai vista fins aleshores en la literatura dramàtica catalana. Inspirà Guimerà un indret real, anomenat Cal Quistó, on es reunien els enginyers de l'obra i on els obrers cobraven el salari per treballar en la carretera que havia de comunicar Matadepera amb Sabadell.

Maria Rosa segueix l'estructura del triangle amorós que caracteritzen les tragèdies romàntiques, però, com succeeix a *En Pólvora*, el context històric se situa en el present i els personatges són de la classe treballadora, sense endinsar-se, com en aquella, en la problemàtica social i laboral dels obrers i centrant-se totalment en el conflicte

⁴⁶ Xavier FÀBREGAS, *Àngel Guimerà, les dimensions d'un mite*, p. 84.

⁴⁷ Volem destacar tres posades en escena, dues relativament recents, i la darrera escenificada tot just quan acabarem d'escriure aquest text: *Maria Rosa*, dirigida per Rosa Novell (Teatre Principal, 1997), amb Rosa Renom i Pep Tosar en els papers protagonistes, i *Maria Rosa*, dirigida per Àngel Alonso (Sala Gran del TNC, 2004), amb Marta Calvó i Lluís Soler; enguany, Carlota Subirós en dirigí una nova versió (Sala Petita del TNC, 2016), amb Mar del Hoyo i Borja Espinosa, encarnant Maria Rosa i Marçal, respectivament. Si haguéssim d'escollir-ne una posada en escena, no dubtaríem a quedar-nos amb la primera.

⁴⁸ Vegeu Francesc FOGUET i Isabel GRAÑA, *El gran Borràs*, p. 55.

amorós i sentimental. Un altre element crucial és el *crescendo* que experimenta la peripècia, que no es resol fins a la penúltima escena. La darrera escena es deixa per a una mena de *Deus ex machina* en què el que podríem anomenar cor del drama —els treballadors de la carretera— és testimoni de la lectura moral dels fets esdevinguts, en aquest cas, l'assassinat de Marçal a mans de Maria Rosa, que en aquest cas dóna la clau de l'obra quan crida davant la multitud present:

Mireu's-el! Sí que ho era, sí, l'assassino del capatàs! I va perdre l'Andreu! Jo els he venjat! Jo; jo l'he mort.⁴⁹

Aquest crit presenta una gran semblança amb el crit de Manelic després de matar en Sebastià a *Terra baixa*.

Grosso modo, l'obra planteja la dissort de la protagonista, que perd el marit, Andreu, acusat d'un assassinat que ell jura que no ha comès i que posteriorment mor en un penal d'Andalusia. El millor amic del difunt, Marçal, festeja Maria Rosa fins que, amb un subterfugi, aconsegueix prometre's amb ella. El dia de les noces, Maria Rosa descobreix que Marçal va matar el capatàs de l'obra per allunyar Andreu d'ella. Enfollida, mata Marçal en revenja de la mort del seu marit.

El vi esdevé el desllorigador de l'obra, un vi del mas de la Rigala, a la contrada vendrellenca. Maria Rosa recorda com va conèixer Andreu, el seu marit, a la verema. En el casori entre Maria Rosa i Marçal, un parroquià que estava interessat sentimentalment en la protagonista, en Badori, revela que el vi que beuen és de la masia i de la collita que trepitjà Andreu quan es van conèixer amb Maria Rosa. Embriac, Marçal confessa el crim a Maria Rosa, que el mata.

Podem comprovar el paper clau del vi en el desenllaç de la trama (acte I, escena x):

MARIA ROSA (*parla amb Badori*): Mira't: les coses vénen... com Déu vol. Ell trepitja que trepitja, i jo ni me n'havia ataleiat de si era guapo o lleig. Doncs veuràs: va venir d'uns grans de raïm que m'hi casés. (*Riu en Ba-*

⁴⁹ Àngel GUIMERÀ, *Obres selectes*, p. 1125.

dori.) Com t'ho dic. Un vespre, vet aquí que sopàvem a vora del cup veremadors i veremadores. Jo era d'esquena a l'Andreu: tant se me'n donava d'ell com de lo que he trobat avui. La llum de les graelles li pegava de manera que la seva ombra ballava davant meu a terra. Jo que dic: —Mireu's-e el trepitjador: balla igual que un mico. —Tothom esclafi a riure, que no s'ho acaben, allò del mico. Jo ni m'hi vaig girar: però l'ombra ja no ballava, i es va anar fent menuda, i va estendre un braç, i de cop me sento que em fiquen pel coll una cosa freda. Jo que faig un xiscle, i la vull atrapar, aquella cosa freda que m'anava per dintre, i que era un gotim de garnatxa. Compteu com reien els altres! I jo, sense saber com, volent-ho atrapar, el vaig esclafar, el gotim tota roja; rient i enfadada. I així el vaig conèixer. (*Tots riuen.*)⁵⁰

Aquesta escena troba la resolució en el darrer acte (acte III, escena IX) i esdevé l'element clau per descobrir la culpabilitat de Marçal:

BADORI (*responent d'on ha tret el vi del casament*): Vet aquí que me n'hi anat a una masia que conec per haver-hi veremat ara fa tres anys. La Maria Rosa també hi era. Potser ja no te'n recordes!

MARIA ROSA: Sí, sí, que me'n recordo.

MARÇAL: Prou! Deixem's-e d'històries. Mengem i riem fora.

GEPA: Que la conti! (*Tots ho demanen menos la Maria Rosa, en Quirze i en Marçal.*)

BADORI: Jo que li he dit a l'amo de la masia si tenia un vi ben revell i ben rebò. I m'ha dit que sí, que el tenia: d'ara tres anys, d'una cupada de negre. I preguntant, he tret en clar que amb la Maria Rosa els havíem veremat aquells raïms, i que els havia trepitjat tots... (*La Maria Rosa s'ha anat acostant un xic an en Badori per sentir-lo millor.*)

MARÇAL: Prou, he dit!

QUIRZE, *perquè no segueixi*: Badori!

GEPA: Deixeu-lo que acabi. (*Els altres també ho demanen.*)

BADORI: Si ja està: que tot ho va trepitjar l'Andreu. I això no és cap mal.

MARÇAL, *agafant un plat*: Li tiraria. (*En Gepa el conté.*)

MARIA ROSA, *acostant-se an en Badori*: Badori, aquest vi és de la cupada que va trepitjar l'Andreu, i es va punxar trepitjant-la, eh?

BADORI: Sí.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 1096.

GEPA: Just. I tu li vas treure l'agulla.

MARIA ROSA: Posa'm vi, Badori.⁵¹

I la culminació és a l'escena següent (acte III, escena x), quan Maria Rosa aconseguix que, sota els efectes del vi embriagador, Marçal confessi el seu crim, hàbilment interrogat per ella:

MARÇAL: Ell no sap res. Si és un xerraire! Jo sí que ho sé: com que jo...
(*Repensant-se.*) Quin jutge, en Gepa!

MARIA ROSA: És clar que tu ho saps; i ara ho sabrem tots dos, perquè jo sóc la teva dona.

MARÇAL: La meva dona, sí! I per sempre, sempre; que ara no t'escapes.

MARIA ROSA, *movent-lo frenètica*: Que vull que enraonis! Que vull saber-ho tot, lo de la teva vida!

MARÇAL: Sí, dona, sí: lo de la meva vida. Remaleït vi... que l'han fet els dimonis! (*En Marçal se'n va cap a l'arcova agafant-se a la cortina.*)⁵²

Fins que aconseguix la confessió de Marçal:

MARIA ROSA, *rabiosa, abraçant-lo estretament*: El meu Marçal, el meu Marçal! (*Fent-li un petó que ell li torna.*)

MARÇAL: Que vaig matar jo al capatàs!

L'assassinat de Marçal per Maria Rosa té, també, un detall d'alt contingut simbòlic, com assenyalà l'escriptor osonenc Francesc Rierola:

Això és immens, i immensa l'escena de la mort amb el ganivet que havia tallat el pa de les bodes; hi penso, i m'espanta, i m'admira més que en el teatre, i no sé deixar de pensar-hi.⁵³

Observem al llarg de tot el drama que la naturalesa, com succeeix en la peça anterior, té un paper nou. Ja no ens trobem amb una naturalesa de cartó pedra, com en la primera etapa del teatre guimeranià,

⁵¹ *Ibidem*, p. 1121.

⁵² *Ibidem*, p. 1123-1124.

⁵³ Citat per Josep MIRACLE, *Àngel Guimerà*, p. 401.

de caràcter històric i romàntic. Ara la naturalesa ha assumit un paper simbòlic de primer ordre i la seva presència es multiplica, atès el realisme amb què concep les escenes. Així, a la primera escena trobem: foc, llenya, poma, sopa, vi, formatge de tupí. És a dir, elements que permeten trencar la distància inabastable amb els herois romàntics per donar pas a homes i dones de carn i ossos.

Però, a parer nostre, encara és més potent la visió crítica de la comunitat humana que dóna Guimerà en aquesta i les següents peces centrals de la seva producció, que contrasta amb la puresa d'allò natural. El poble fa safareig i critica, a tort i a dret, tot el que escapa a l'avorrida normalitat, com quan la Tomasa es refereix a Maria Rosa en els termes següents:

D'eixerida prou: si no li hagués mort la mestra potser hauria arribat a gran senyora. Més com se li va morir, mira't, de potetes al carrer. I aquí ha parat, aquí, com nosaltres pecadors.

Les diferents escenes mostren la vida quotidiana, especificades principalment mitjançant les acotacions (acte II, escena I):

QUIRZE i TOMASA: *En Quirze entra amb eines i cabassos. Després entrarà la Tomasa també amb eines del treball.*⁵⁴

De nou, però, el llop apareix com a símbol del mal, atès que Marçal s'hi identifica en l'escena on aconseguim comprometre Maria Rosa i així aconseguim que ella accedeixi a casar-s'hi (acte II, escena XIV):

MARÇAL: El diable sí, que ho he sigut sí, i ho sóc! Més sóc un diable que s'ha empenyat de tu, que no tens ànima [...] Que tu m'encens i em lliques com si al llarg del cos se'm cargolés una serp que mai s'acaba! [...] I a la nit, quan tot és tancat, arrossegant-me, com un llop que té fam, m'acosto a aquesta casa, i m'estenc davant del portal, i, rabiós, per les escltxes me crec que t'escolto i que et respiro.⁵⁵

⁵⁴ Àngel GUIMERÀ, *Obres selectes*, p. 1100.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 1111.

De nou, la semblança amb *Terra baixa* ens permet prefigurar un dels millors moments, possiblement el més culminant, de tot el seu teatre.

El darrer acte se centra en el desenvolupament del convit de noces d'en Marçal i Maria Rosa, cosa que implica al·lusions diverses a les menges que es preparen, com observem a l'inici de la sisena escena:

TOMASA, *que ve de la cuina*: He fet un alioli que us llepareu els dits. Sembla argamassa, d'espès.⁵⁶

I més endavant diu la mateixa Tomasa:

Quina oloreta, eh? Els talls de pollastre salten a la cassola que sembla un ball a plaça [...].

Tot plegat ens mostra un realisme que, com hem comentat anteriorment, acosta la naturalesa —en aquest cas, en forma de productes culinaris— a l'escena. Malgrat tot, el vi esdevé l'element clau d'aquesta extraordinària obra de Guimerà, que es troba entre les més destacades de tota la nostra tradició dramàtica.

Una mirada historiogràfica

Maria Rosa ha estat, juntament amb *Terra baixa*, l'obra d'Àngel Guimerà amb més projecció exterior. Pràcticament des de la seva estrena va transcendir l'àmbit escènic català en ser traduïda al castellà per José Echegaray i ser representada a Madrid amb un gran èxit, cosa que obrí les portes a la seva escenificació als països d'Hispanoamèrica.

La fortuna del text ha estat singular en el món cinematogràfic, atès que Fructuós Gelabert ja en va fer una primera versió, un curtmetratge de divuit minuts, el 1908, un any després de filmar *Terra baixa*. Quatre anys més tard, el 1912, Joan Maria Codina filmà un curt basat en l'obra que titulà *Lluita de cors* i que protagonitzà Carlota de Mena, una de les actrius que més peces guimeranianes estrenà. Però,

⁵⁶ *Ibidem*, p. 1116.

sens dubte, la versió més important i singular d'aquest clàssic del nostre teatre fou la del mític director nord-americà Cecil B. DeMille, que el 1915 rodà *Maria Rosa*, protagonitzada per Geraldine Farrar. Vam poder veure aquest mític film a la Filmoteca de Catalunya amb motiu del Dia Mundial del Patrimoni Audiovisual (27/10/2013), en una sessió amb l'acompanyament musical en directe del mestre Joan Pineda. L'estudiosa nord-americana del teatre català Sharon Feldman fou decisiva per aconseguir que una còpia de l'original, que es troba a la Fundació Eastman (Rochester, estat de Nova York, Estats Units d'Amèrica), es pogués projectar a la Filmoteca. DeMille féu una versió de *Maria Rosa* en què el desenllaç original canvia totalment, atès que Andreu no mor al penal i al final es retroba amb la seva estimada. Tot i així, l'adaptació resulta força interessant. Les interpretacions són les pròpies del cinema mut, molt melodramàtiques i totes en funció de la interpretació de Farrar, que havia de convertir-se en una de les grans estrelles del cinema de l'època, cosa que finalment no succeí. En definitiva, un film basat en l'obra de Guimerà rodat a l'altra costat de l'oceà va introduir-lo en el món cultural i cinematogràfic anglosaxó.

A més de la versió del gran i prestigiós realitzador nord-americà, cal referir-se a la pel·lícula espanyola *María Rosa*, dirigida per Armando Moreno el 1964 i protagonitzada per Núria Espert i Francisco Rabal. Els dos actors estan magnífics en els seus papers respectius i en conjunt el film segueix fil per randa l'argument original, que situa en l'època en què fou rodat. També en feren versions el director espanyol Florián Rey (1944) i el realitzador argentí Luis Moglia Barth (1946), pioner del cinema sonor del país austral.

Jesús de Natzaret

El 1894 Guimerà estrenà al Teatre Novetats aquesta tragèdia lírica en cinc actes de tema religiós, que significa un nou registre en la seva producció dramàtica i que va tenir continuïtat en obres posteriors. Els elements fonamentals per comprendre les motivacions de Guimerà a l'hora d'escriure aquesta obra són: l'acompanyament musical del qual gaudiren aquestes peces, en aquest cas a partir de la partitura composta per Enric Morera; els grans decorats, pintats per tres

grans mestres de l'escenografia catalana com foren Maurici Vilomara, Francesc Soler i Roviroa i Miquel Moragas, i els figurins creats per Lluís Labarta. Es tractava, doncs, de renovar per complet el gènere del teatre religiós i posar-lo a l'altura de les grans produccions escèniques de l'època.

Com assenyala Xavier Fàbregas, la principal motivació que va empènyer el dramaturg a escriure aquesta peça fou la voluntat d'actualitzar el text de la Passió i «dotar-lo d'una dignitat literària i artística de què mancava».⁵⁷ Un dels possibles models de Guimerà, com apunta Fàbregas mateix, podia haver estat la narració del francès Ernest Renan (1823-1892) *La vie de Jésus*, publicat el 1863 i que formava part d'un projecte més ampli titulat *Histoire des origines du christianisme*, polèmica en aquella època però alhora prestigiada pel seu valor cultural i literari. Però, com passà amb Renan, el text de Guimerà no fou ben acollit per l'Església del moment, temerosa dels corrents científics que, com el positivisme i, encara més, l'evolucionisme, posaven en dubte les idees creacionistes de la religió catòlica. Cal destacar que el compositor Enric Morera es donà a conèixer al públic com a compositor líric amb aquesta creació dels textos guimeranians, de la qual esdevingué molt popular la «Marxa de Llätzer».

Malgrat que *Jesús de Natzaret* no obtingué l'èxit esperat, alguns dels biògrafs de Guimerà destaquen el valor d'aquest text, tot lamentant l'oblit en què ha caigut aquesta obra en comparació amb els espectacles populars que omplen els carrers i teatres de viles i ciutats durant la Setmana Santa.⁵⁸ Malgrat el silenci de la crítica contemporània envers aquest text, volem citar Terenci Moix, el qual li dedicà un breu però força significatiu comentari en un article publicat el 1982 en què comentava l'estrena d'una versió de *Terra baixa*. Escriu Moix:

⁵⁷ Xavier FÀBREGAS, *Àngel Guimerà, les dimensions d'un mite*, p. 73.

⁵⁸ Així ho escriu Josep Miracle esmentant la crítica negativa d'un eclesiàstic: «aquell magistral i reverendíssim *Jesús de Natzaret* (1894) que segurament el P. Blanco García no va veure representar i probablement no va llegir per allò de la “*cenurable equivocación*”, i massa injustament oblidat en aquests temps nostres de *Passions* quaresmals i locals en competència per a l'esbargiment de turistes». Josep MIRACLE, *Àngel Guimerà*, p. 399.

El hombre que escribiese la *Terra baixa* ha demostrado que podía llegar a los nietos de sus contemporáneos de una manera quemante. Y hoy mismo, revisando una obra que quisiera adaptar al cine —el *Jesús de Natzalet*, pues atravieso un período místico—, hoy mismo redescubro la grandeza de unos versos que sobrepasan el pintoresquismo habitual para alcanzar fácilmente, la genialidad.⁵⁹

La naturalesa és molt present en tota l'obra. Ens trobem davant d'un argument amb trenta-set personatges, als quals cal afegir diversos grups de figurants, i que reconstrueix els principals episodis del Nou Testament. Els documents manuscrits conservats confirmen l'estudi minuciós del text bíblic per part de Guimerà davant la complexitat argumental i temàtica d'aquesta peça. El primer acte ens situa en el moment en què els pescadors de Judea esdevenen apòstols de Jesucrist, amb diverses referències al mar, la pesca i els elements propis d'aquest mitjà de subsistència. Després s'escenifiquen episodis prou coneguts, com la mort de Joan Baptista —relatada per Llàtzer— i el de Maria Madgalena, que tanca el primer acte, quan Jesús li extreu el dimoni en una mena d'exorcisme on la referència al llop és prou significativa en el context guimeranià (acte I, escena XI):

JESÚS: Aquí em tens Maria!
 Tu contra mi aqueixa arma! Set de llopa
 la gavina del mar de Galilea!
 (*Maria cau desplomada a terra [...].*)
 Lluny! Lluny d'ací l'ensuperbida raça
 d'esperits de l'inferrn! Eixam de vespes,
 vostre cau és a dintre la mar Morta!
 Lluny d'aquest cos per sempre! A les tenebres!⁶⁰

El segon acte s'inicia amb un somni de Judes en què aquest expressa el seu premonitori amor pels diners. Tot seguit, Pere mostra el seu anhel d'arribar a Jerusalem, al temple, un indret ple de vida

⁵⁹ Terenci MOIX, «La estatua de Guimerà: una vergüenza», *El Noticiero Universal*, 4/2/1982.

⁶⁰ Àngel GUIMERÀ, *Obres selectes*, p. 674.

que contrasta amb les pobres costes de Galilea, d'on procedeixen. Pere descriu la ciutat amb fascinació: «Quants de vestits estranys! Quantes converses en llengües que un no entén».⁶¹ I en destaca els productes que s'hi poden trobar:

[...] duient l'encens, i l'oli, i el blat que espiga, les colomes i tórtoraes que es planyen, lo pa sense llevat que encara fuma, i vedells saltadors, i anyells que belen i els empenyen, i corren, i s'aturen!

Aquest segon acte es concentra en la mort i la resurrecció de Llätzer, i és la base d'un posterior drama líric de Guimerà titulat *La resurrecció de Llätzer*, estrenat el 1907 i el qual es basà pràcticament de manera íntegra en aquest text, atès que s'hi afegiren només dos poemes, i comptà, com *Jesús de Natzaret*, amb música d'Enric Morera.

Els esments d'elements de la naturalesa són, com en tota l'obra, de caràcter circumstancial i vinculats a la vida quotidiana, com en l'escena en què uns nens mengen un tros de pa amb mel, mentre un altre nen més pobre se'ls mira. La situació acaba amb una baralla i amb la intervenció de Jesús, que formula el missatge bíblic (acte II, quadre I, escena IV):

Qui té set vinga a mi, que en mi s'apaga!
 Qui té fam que es nodreixi de ma vida!
 Qui té fred vinga al cor que és flama ardenta!
 Qui té son en mos braços que s'adormi;
 Perquè d'ells com del ventre d'una mare,
 Surti pur com infant quan sigui l'hora!⁶²

Hi ha també contínues referències de caràcter còsmic —al cel, al sol, a les tenebres— que reforcen el caràcter religiós del relat, com aquesta del tercer acte (acte III, quadre I, escena VII):

Ai de vosaltres faritzeus, quan vinga
 lo carro del Senyor per sobre els aires,

⁶¹ *Ibidem*, p. 678.

⁶² *Ibidem*, p. 688.

que al lluny del mar bramularan les ones,
 lo sol s'apagarà, fondrà's la lluna,
 plouran feixos de llamps, i foc i sofre,
 i cauran les estrelles com a llàgrimes!⁶³

I també hi ha referències al món natural en les imatges que Jesús utilitza per exemplificar el seu missatge pastoral (acte III, quadre I, escena III):

Jo só l'únic pastor de la ramada;
 i en veritat vos dic que el que la cleda
 hi entra pel mur és malfactor i és lladre.
 Obre el pastor la porta a les ovelles,
 les crida pel seu nom i belen totes:
 i ell va al davant, i com sa veu coneixen
 lo van seguint saltironant festives.
 Jo só la porta i el pastor; lo lladre
 ve a robar i a matar; i jo per elles,
 per sa vida salvar, dono ma vida!⁶⁴

L'acte tercer tracta sobre la traïció de Judes —explicitada en el monòleg de l'escena IV del quadre segon—⁶⁵ i l'escena culminant és la del Sant Sopar, quan Jesús sap que el prendran i començarà el seu calvari.

L'acte quart té com a eix el judici de Jesús pel sanedrí i la trobada a la presó de Jesús amb Barrabàs. Entre les frases amb referències al món natural podem esmentar la següent metàfora de Ponç Pilat (acte IV, quadre II, escena IV):

De l'oruga bé en surt la papallona! Surt lo Crist de vosaltres, i amb ses ales cobrirà tot lo món, més grans i altives que les ales de l'àliga de Roma!⁶⁶

⁶³ *Ibidem*, p. 713.

⁶⁴ *Ibidem*, p. 708.

⁶⁵ *Ibidem*, p. 719. On diu Judes: «En Pere, en Joan, i tots, quan ja no trobin enlloc al mestre, a mi em prendran per amo. Seran meus los del temple, serà meva la gent del poble!... I jo seré Judas! “Ja ve Judas!” Ell ho ha volgut; doncs sia! Vol patir o morir? Que ara comenci!».

⁶⁶ *Ibidem*, p. 742.

L'acte cinquè representa la culminació de la Passió de Jesús i la seva mort al Calvari. En el segon quadre, Guimerà escriu a l'acotació:

*Camí del Calvari. Naturalesa trista. A la dreta i molt cap al fons un arbre revellit. A les branques que els hi facin ombra roques feréstegues i altíssimes.*⁶⁷

Per primera vegada, Guimerà atribueix un estat d'ànim a la naturalesa, la qual qualifica de trista, fruit de la seva pregona intenció de produir en l'espectador un estat d'abatiment.

En el seu camí vers el Calvari, Jesús exclama (acte v, quadre II, escena III):

«Que caiguin damunt nostre les muntanyes!
Que s'esquerdin les valls i ens engoleixin!»
Perquè si a l'arbre verd així el maltracten,
què no faran amb l'arbre sec un dia!⁶⁸

Les referències còsmiques són constants en aquest darrer acte, amb profusió d'expressions relatives al cel, la terra, l'infern, la tempesta, els llamps i els trons, que lògicament vesteixen la grandiositat de les escenes buscada per Guimerà, com s'explicita en l'acotació que tanca el penúltim quadre: «*Llampec i tro espantós a l'acte que Caifàs enfonsa el ganivet en lo coll de la víctima*».⁶⁹

Jesús de Natzaret, malgrat que no és una de les obres més aconseguides de Guimerà, per la dificultat de ser original en la concreció de la temàtica, sí que significa una amplificació dels registres vinculats amb la naturalesa, tant simbòlicament com d'apropament a les escenes més realistes.

⁶⁷ *Ibidem*, p. 759.

⁶⁸ *Ibidem*, p. 763.

⁶⁹ *Ibidem*, p. 768.

Les monges de Sant Aimant

En plena etapa de fertilitat guimeraniana, *Les monges de Sant Aimant*⁷⁰ fou estrenada al Teatre Novetats l'abril de 1895, amb un repartiment encapçalat per Concepció Ferrer i Enric Borràs, el qual també tingué cura de la direcció artística. Després, però, aquesta obra ha restat inèdita. Qualificada com a «llegenda dramàtica», l'obra s'endinsa en una trama de caràcter llegendari situada en l'època medieval i la seva representació comptà amb música original composta per Enric Morera, seguint esquemes ja transitats en peces anteriors, però introduint elements propis del modernisme, com assenyala Xavier Fàbregas:

[...] en aquesta tragèdia hom pot descobrir influències noves, tal vegada incorporades d'una manera inconscient, si bé detectables; ens referim a una certa flaire modernista que es desprèn del conjunt.⁷¹

Més enllà encara, Joan-Lluís Marfany considera aquesta peça com un primer intent de crear un drama musical d'estil wagnerià, atès que Enric Morera fou considerat per molts el Wagner català.⁷² La premsa pràcticament no féu esment d'aquesta composició, però quedava clar —com assenyala Xosé Aviñoa— que:

Morera es definí com a home de teatre, el més ben preparat per iniciar la tasca de renovació que els plantejaments modernistes reclamaven. *Les monges de Sant Aimant* fou representada al Teatre Novetats amb tot luxe de detalls, [...] quedà palès en aquesta estrena que el que pretenien els homes vinculats a l'activitat lírica no era repetir els mateixos esque-

⁷⁰ Sobre el monestir de Sant Aimant i la seva relació amb el mite del comte Arnau, vegeu l'article de Marcel MIQUEL FAGEDA, «La cançó de les monges de Sant Amanç: una versió inèdita». www.raco.cat/index.php/AnnalsCER/article/download/203982/289132 [consulta: 28/10/2015].

⁷¹ Xavier FÀBREGAS, *Àngel Guimerà, les dimensions d'un mite*, p. 65.

⁷² Joan-Lluís MARFANY, *Aspectes del modernisme*, Barcelona, Curial, 1979, p. 141: «Val a dir que l'intent de crear un drama musical català no donà resultats massa brillants. Però ja abans que Maragall escrivís *El comte Arnau*, Morera havia fet els primers intents de creació d'un drama musical wagnerià a Catalunya en col·laboració amb Àngel Guimerà, i el 1895 havia estrenat *Les monges de Saint-Aimant*».

mes del gènere castellà, sinó configurar un tipus d'obra que aproximant-se als ideals teatrals en voga des de la renovació wagneriana, comptessin amb una adequada preocupació per tots els components que conformaven les obres; la partitura no havia de ser, doncs, l'única que calia tenir en compte, sinó que s'havien d'oferir espectacles «totals», complerts i d'alt nivell artístic.⁷³

La presència de la naturalesa, tant des de la perspectiva fantàstica com des de la realista, és recurrent al llarg de tota l'obra.

Les monges de Sant Aimant se situa en l'època de les croades i té molts elements de caràcter shakespearia, atès que el bosc i les bruixes tenen un paper important en el desenvolupament de la trama, que té un desenllaç tràgic comparable amb el de les grans tragèdies romàntiques del primer període, conjugades amb una flaire modernista que es respira al llarg de l'obra. Els protagonistes són Roger, comte de Venafur, i la seva estimada, Euda d'Uriac, que veuen com el seu amor farcit d'obstacles els porta a lluitar a les croades per aconseguir el perdó diví. Com en les trames romàntiques, l'amor entre ambdós és impossible i, malgrat que salven tota mena d'obstacles, a la fi el seu amor només reeixirà en el més enllà.

La primera escena ens situa en una festa campestre pocs dies després de la mort del senyor del castell. Les referències al món de la pagesia estan presents en els diàlegs, però són meres descripcions. En l'escena següent, l'ermità fa un parlament que transforma el to festiu en neguit, en referir-se a la necessitat d'anar a lluitar contra els musulmans a les croades. La resta del primer acte ens informa, a través de les converses dels pagesos, de la trama central: el dissortat amor entre Roger, l'hereu del comtat, i la seva estimada, Euda. Guimerà introdueix aquí un element fantàstic propi de l'estètica modernista: la veu llunyana d'una bruixa mare d'una donzella, morta per causa del seu amor no correspost per Roger. Oïm les rialles d'Urilda, mare d'aquesta malaurada donzella, que crida el jove comte: «Més la bruixota nit i jorns el crida, Roger! Roger!... I riu pel mig dels arbres!».⁷⁴ Aquestes rialles constitueixen el fons de l'escena, que

⁷³ Xosé AVIÑOÀ, *La música i el modernisme*, Barcelona, Curial, 1985, p. 265.

⁷⁴ Àngel GUIMERÀ, *Obres completes*, vol. II, p. 858.

culmina amb l'esclat d'una tempesta que interromp definitivament el ball, com mostra l'acotació següent: «*Se sent un tro i un llampec fortíssim. Xiscle de tothom fugint d'un costat a l'altre de l'escenari*».⁷⁵ La rialla de la bruixa reapareix al llarg de diversos passatges del primer acte.

El segon quadre ens introdueix en la trama central de la tragèdia. El conflicte es dibuixa en les escenes que tanquen el primer acte, quan Roger i Euda es retroben al castell de Venafur, perduda l'esperança de tornar a estar junts, atesa la ferotge oposició de Tibalt, germà d'Euda, i, sobretot, de Renat, el personatge malvat de l'obra, que apunyala per l'esquena Roger quan anava a occir Tibalt. El retrobament, doncs, és efímer i la probable mort de Roger dona peu a la fugida de Tibalt, Renat i la frustrada i aterrida Euda cap al monestir de Sant Aimant.

Com és usual en aquesta mena d'obres, Roger no mor i acaba recuperant-se de la ferida causada per Renat. Però la manera que té Guimerà de resoldre aquesta miraculosa recuperació és plena d'elements fantàstics que remetent a llocs comuns shakespearians i de l'estètica modernista. L'acte segon s'inicia amb la següent acotació de caràcter netament romàntic:

*Lloc feréstec ple de roques fantàstiques. A la dreta, al fons, l'entrada d'una cova. Un raig de lluna aclareix lleugerament l'escena.*⁷⁶

La naturalesa esdevé màgica, un espai misteriós i perillós, com explica a la resta de vilatans en Tomeu (acte II, quadre I, escena I):

Doncs que aquí moltes nits, aquí s'acollen
bruijots i bruixes. Diuen que allà dintre
un diable hi viu que és l'amo d'ells i elles.
I aquí salten i ballen, i li porten
al diable... gent.⁷⁷

⁷⁵ *Ibidem*, p. 862.

⁷⁶ *Ibidem*, p. 890.

⁷⁷ *Ibidem*, p. 899.

Roger torna a la vida gràcies a les bruixes i els bruixots que presenten una visió de la naturalesa plena dels tòpics que se'ls atribueixen, com en el següent parlament del Bruixot Primer, en una mena d'invocació diabòlica farcida de referències a la naturalesa de caràcter còsmic, en relació amb els quatre elements presocràtics (acte II, quadre I, escena II):

L'adorin
 dintre l'espai tots els ocells més negres;
 dintre la mar els famolencs cetacis;
 dintre sos caus les feres que bramulen;
 dintre la terra els cucs que es recargolen;
 dintre del cel els àngels que es rebel·len;
 i dintre l'home el cor que tiranitza;
 i és cuc, i cranc, i corb, i tigre i diable!
*(Tots agenollats amb el cap baix, sentint-se'ls
 com si resessin. Enmig del remor lleuger d'ells
 se sent al lluny la veu d'Urilda.)*⁷⁸

En aquest ambient infernal al mig del bosc, Roger es retroba amb Urilda, la bruixa que era mare de la donzella morta en estranyes circumstàncies, la veu de la qual se sent des del primer acte, tot provocant l'espant dels vilatans.

Urilda apareix a l'escena portant el cos de Roger i dipositant-lo entre les bruixes i els bruixots. Veu l'oportunitat de rescabalar-se i revenjar-se de l'home que va provocar la seva desgràcia. Com en un relat fantàstic i, per què no, plenament inspirat en el teatre shakespearí, Urilda retorna la vida al comte, però amb una perversa finalitat: «Li salvo el cos per a matar-li l'ànima».⁷⁹ La semblança amb *Macbeth* és, al nostre entendre, evident, malgrat la substancial diferència que en l'argument de l'obra shakesperiana ens trobem davant d'una predicció, i no d'una venjança. La culminació de l'escena ens introdueix en un dels grans temes de la literatura occidental: el tema fàustic, la venda de l'ànima al diable; en aquest cas, la venda de l'àni-

⁷⁸ *Ibidem*, p. 902-903.

⁷⁹ *Ibidem*, p. 904.

ma de Roger a Urilda per poder aconseguir recuperar Euda, ja convertida en monja.⁸⁰

En el segon quadre del segon acte ens trobem al monestir de Sant Aimant, on Euda, acompanyada pel seu germà, ha arribat per convertir-se en monja de clausura, després de ser testimoni de la mort del seu estimat Roger. En el breu tercer quadre d'aquest acte es produeix el segon retrobament entre els dos enamorats mitjançant una escena fantàstica en què Roger apareix a cavall procedent de sota terra i fruit del seu pacte amb el diable. La naturalesa desfermada constitueix el darrer quadre d'aquest acte:

*Lloc ple d'abismes i cimes espantables. Enmig de desfeta tempestat de pluja i vent, que esqueixa roques i arbres, passa Roger al lluny emportant-se'n a Euda sobre el cavall, que a la claror dels llampecs se'l veu bótregalopant per les crestes de les muntanyes.*⁸¹

L'acte tercer expressa tot el contingut religiós de l'obra, que Fàbregas sintetitza amb aquesta reflexió:

[...] un rerefons religiós que no es limita a l'acceptació d'uns valors morals de signe cristià —característica comuna a totes les produccions anteriors—, sinó al fet d'entendre la religió com una lluita entre el Bé i el Mal, el desenllaç definitiu de la qual i, per tant, la pau de l'esperit humà, només pot assolir-se més enllà de la mort.⁸²

La impossibilitat de redimir la seva acció impedeix a Roger gaudir de l'amor d'Euda malgrat l'emocionat retrobament, que li fa cridar (acte III, quadre I, escena v):

On tot és alegria
perquè tu hi ets, amor. Mira la terra:

⁸⁰ «ROGER: La vull! I fins professa l'arrençaré d'un Déu!. URILDA: El cavall nostre, dintre terra és el taup; l'esperver dels aires, enrere deixa el llamp! ROGER: Sóc teu, Urilda. URILDA: La teva ànima vull! ROGER: Jo te l'entrego!». *Ibidem*, p. 906-907.

⁸¹ *Ibidem*, p. 928.

⁸² Xavier FÀBREGAS, *Àngel Guimerà, les dimensions d'un mite*, p. 65.

un jardí per nosaltres! Les bosquíries
 en passar ens guarniren arcs de glòria!
 S'obren les flors i son perfum t'envien,
 I en veure que te'n vas ploren, rosada.⁸³

Però el terrible acord amb el diable clou tota esperança de gaudi d'una naturalesa esplendorosa i provoca aquesta terrible confessió de Roger:

Vull dir-t'ho.
 Vine aquí; ben a prop; perquè no hi senti
 ni un ocell, ni una flor, ni un alè d'aire!
 Que en veure't que et perdia, perquè fossis
 meva altre cop, ma Euda, passà un núvol
 per mon front!... I sols sé que he dat al diable
 mon esperit!... Per tu!⁸⁴

L'única sortida és la penitència que tots dos cerquen en les paraules de l'ermità, que exclama: «Fas horror! Monstre!».⁸⁵ Això provoca l'enfonsament de Roger, que diu:

Oh, criminal i vil! Com no s'aplanen
 els cels sobre mon cap, i corbs i tigres
 no esquincen i roseguen mes entranyes?!
 A l'abim amb mon cos! Adéu per sempre!
 Euda: vaig a morir!

Però en el darrer moment troben una sortida: convertir-se en pelegrins i marxar amb els croats per alliberar Terra Santa dels infidels sarraïns, encara que el preu que hagin de pagar sigui la separació definitiva. Els seus pecats són massa terribles per aconseguir que el poble —personatge col·lectiu que Guimerà fa parlar amb una sola veu—

⁸³ Àngel GUIMERÀ, *Obres completes*, vol. II, p. 862.

⁸⁴ *Ibidem*, p. 946-947.

⁸⁵ *Ibidem*, p. 951.

accepti la solució, per això demana insistentment la mort de Roger. L'ermità invoca el perdó bíblic tot recordant al Poble:

Qui gosa
tocar son cos? On és? Qui és net de culpa?
Vils! De l'arbre del món sou una branca
que al pes dels vicis s'ha esqueixat podrida!⁸⁶

Guimerà ens acosta a la seva visió del poble com la terra baixa, com els que viuen en la immundícia i s'atreveixen a jutjar esperits lliures com Roger i Euda, com passarà, també, amb Marta i Manelic.

El quart acte té lloc a Jerusalem, en el context de la lluita religiosa pel domini de la Ciutat Santa. Roger té l'oportunitat de redimir-se participant en l'assalt definitiu de la ciutat, que resulta un èxit, com expressa l'emir en un darrer intent de resistir l'atac dels cristians (acte IV, quadre IV, escena I):

Doncs fins a l'últim!
I si amb vida escapem, oh, per Mahoma,
que cobreixi com mar la terra un dia
la sang dels natzarens, i fins els núvols
en muntanyes s'aixequin els seus ossos,
bèsties i gent, per sobre del Calvari!⁸⁷

Roger cau greument ferit en la batalla i, de nou, es retroba amb Euda, en una escena patètica en què ella exclama davant el que sembla la mort imminent del seu estimat (acte IV, quadre IV, escena IV):

És meu son cos! Tot meu! Tot, tot! Qui gosa
a prendre-me'l? Que vingui!... Com les feres
jo el guardo; jo! Que és mon espòs!⁸⁸

⁸⁶ *Ibidem*, p. 963.

⁸⁷ *Ibidem*, p. 985.

⁸⁸ *Ibidem*, p. 991.

La redempció de la parella i el triomf de l'amor gràcies a la misericòrdia divina esdevenen el darrer pas abans de la mort dels infortunats enamorats en una escena que Guimerà planteja com a grandiosa, ja que ella mor per amor, literalment, damunt el cos del seu estimat. A l'escena que tanca l'obra, l'acotació situa aquesta apoteosi cristiana:

*L'església del Sant Sepulcre es transforma en l'entrada del cel. Agrupacions d'àngels apareixen dintre de núvols, omplint l'escena. Al mig, dominant-ho tot, resplendeix triomfant la creu del Salvador dels homes.*⁸⁹

Mort d'en Jaume d'Urgell

Com succeïa a *Mestre Oleguer*, el primer monòleg que escriví Guimerà, a *Mort d'en Jaume d'Urgell* ens trobem davant d'una obra de marcat caràcter polític, escrita el 1896, que no apareix publicada en les edicions del teatre guimeranià fetes durant el franquisme, per raons òbvies de censura política atès el potent contingut catalanista d'ambdues peces. No coneixem cap representació d'aquest monòleg.

La presència dels elements naturals és, lògicament, escassa a *Mort d'en Jaume Urgell*, encara que l'aparició escènica de la lluna com a testimoni, companya i confident dels darrers pensaments del protagonista, té un paper essencial en la posada en escena imaginada pel dramaturg.

En aquest cas, el moment històric triat pel dramaturg és el segle xv, moment en què la crisi que provocà la manca de descendència directa de Martí l'Humà, sobirà de la Corona d'Aragó, significà el final del llinatge català i l'inici del regnat de la casa castellana dels Trastàmara, arran de l'anomenat Compromís de Casp (1412). La disputa entre Ferran d'Antequera, a la fi el guanyador, i Jaume II d'Urgell, darrer comte d'Urgell, decidí una bona part del destí del país i, *de facto*, l'inici de la decadència de les institucions catalanes.

Malgrat les maniobres del regne de Castella i la unió dels nobles aragonesos, Pierre Vilar observa que la divisió ja es trobava en el territori català mateix, on els nobles i, en conseqüència, el Parlament

⁸⁹ *Ibidem*, p. 997.

s'inhibiren en l'arbitratge que havia de decidir el successor del rei.⁹⁰ Guimerà, com en moltes de les seves obres de caràcter històric, reescriu el passat per reivindicar el present, implicat en la recuperació dels drets polítics del poble català.

El monòleg, encara més breu que el dedicat a la Guerra de Successió del 1714, ens mostra Jaume d'Urgell presoner en una masmorra de la presó de Xàtiva, mentre agonitza per causa de les ferides que li han causat els fills de Ferran d'Antequera, el seu implacable enemic. És de nit i l'acotació ens mostra una cel·la sòrdida on destaca la claror de la lluna, que il·lumina progressivament l'espai fins a arribar al màxim de lluminositat en la part final de la peça, mentre el protagonista recorda els paisatges de la seva estimada terra:

Ja ha eixit la lluna: el Déu-vos-guard m'envia.
Ella sí que m'estima. Serà bonica
la nit avui. Els camps d'Urgell; les serres
de Comiols i de Mur; el Ribagorça
corrent al mar; els burgs i les masies...
tot apacible i misteriós, dessota
d'esta amiga claror que bec i aspiro
amb la febre del boig, perquè ella enronda
la casa de mos fills!...⁹¹

Jaume d'Urgell recorda el setge de Balaguer, la seva vila nadiua, succeït el 1413 i que significà el final de la revolta per mantenir el llinatge en mans catalanes. El to tràgic del seu parlament constitueix una mena de reivindicació dels furs i la història del país en uns moments en què el catalanisme polític estava prenent una nova dimensió, com s'entreveu en el fragment següent, que clou amb la premonició de la seva fi:

Hora per hora
fa vint anys que bé els crido. Ells em voltaven
a dins de Balaguer. Sa testa rossa

⁹⁰ Pierre VILAR, «El medi històric», *Catalunya dins l'Espanya Moderna*, Barcelona, Edicions 62, 1964, vol. II, p. 172-173.

⁹¹ Àngel GUIMERÀ, *Obres completes*, vol. II, p. 1133.

jo acostava a ma galta, en tant brunzia
 l'enemiga bombardada. Ells deien: —Plora!—
 mirant-me amb por; i jo, quines rialles
 per a plaure a mos fills!, en tant que fondes
 les ungles en el pit me les clavava,
 que amb els murs de ma vila queia tota
 la pàtria llibertat! Mes ja la lluna
 s'ha post.⁹²

Cal observar que *Mort d'en Jaume d'Urgell* fou escrita en ple fervor catalanista, tot coincidint amb l'històric discurs d'Àngel Guimerà arran de la seva elecció com a president de l'Ateneu Barcelonès el 30 de novembre de 1895, tal com assenyala Joan Maragall:

En tot aquell temps que en podríem dir del segon catalanisme, en què el catalanisme se va tornant polític, però d'una política encara purament sentimental, en Guimerà hi tingué el lloc eminent que li corresponia, perquè aquell fou el seu temps. La major força de la seva maduresa d'home i de poeta coincidí amb aquella jornada del catalanisme que li era més adequada.⁹³

En aquest nou context polític i social, el teatre guimeranià seguia nodrint-se dels grans personatges de la història de Catalunya per reescriure el passat tot cercant un futur més falaguer per al país. L'historiador Josep Termes, en un article commemoratiu del centenari del discurs de Guimerà a l'Ateneu, precisa el contingut del catalanisme defensat pel dramaturg:

En fi, el nom de Guimerà era en boca de tothom, malgrat que les seves posicions no sempre concordaven amb les dels altres sectors del catalanisme. Amb Almirall, per exemple, va discrepar-hi per la manera com cadascú entenia el federalisme i el caràcter que havia de tenir el catalanisme, que per Guimerà havia de ser bàsicament apolític.⁹⁴

⁹² *Ibidem*, p. 1133.

⁹³ Joan MARAGALL, *Obres completes*, p. 869.

⁹⁴ Josep TERMES, «Guimerà i l'agitació política», *Avui*, 5/10/1995.

La lluna i la terra tenen un paper altament simbòlic en aquest monòleg: la primera, com a testimoni mut del patiment del comte d'Urgell, i la terra, com a imatge de la pàtria caiguda en mans dels seus enemics.

La festa del blat

En aquest moment de maduresa del seu teatre, Àngel Guimerà va escriure aquest drama en tres actes i en prosa, que s'estrenà el 24 d'abril de 1896 al Teatre Romea sota la direcció artística d'Enric Borràs, que també interpretà el paper de Jaume, el protagonista. Es vivia aleshores a Barcelona un període de particular convulsió social i política que

[...] va ser causa de protestes i censures el mateix dia de l'estrena. I és que aquell dia, les bombes dels anarquistes eren massa en l'esperit de tots, i massa en l'esperit de tots la set de revenja.⁹⁵

La festa del blat és una peça rellevant del repertori guimeranià i ha estat representada en diverses ocasions. Volem esmentar la versió cinematogràfica dirigida per Josep de Togores (1914)⁹⁶ i la posada en escena dirigida per Joan Castells (Teatre Romea, 1995), en què sobresortí l'actriu protagonista, Marta Ollé, que morí poc temps després. Amb aquest fet el teatre català va perdre la que hauria pogut ser una actriu de primer nivell de la nostra escena.⁹⁷

⁹⁵ Josep MIRACLE, *Àngel Guimerà*, p. 401.

⁹⁶ A propòsit d'aquest film, Miquel Porter-Moix comentà: «A part del seu interès com a transposició d'una obra de Guimerà, donava, d'una manera realista, la pauta del viure camperol al Principat. La fotografia, nítida i ben pensada, recollia paisatges, masies i tipus humans d'un verisme total i rarament vist en aquella època». M. PORTER-MOIX, *Adrià Gual i el Cinema Primitiu de Catalunya (1897-1916)*, Barcelona, Publicacions de la Universitat de Barcelona, 1985, p. 65.

⁹⁷ En aquest sentit, volem esmentar la crítica que publicà Joan de Sagarra arran de l'estrena, que titulà «Olé Marta Ollé» (*El País*, 9/10/1995) i on escrivia: «Aquí hacía falta un milagro, de los gordos. Y aparte del milagro sabido como deseado de la presencia real, *in persona*, de esa criatura estupenda, y encima buena actriz, que es Marta Ollé, *La festa del blat*, por lo que a milagros se refie-

La faula dramàtica ens acosta a un paisatge d'alta muntanya. La dialèctica entre el camp i la ciutat esdevé el teló de fons del conflicte, que concentra una trama de potent contingut social, semblant al ja exposat per l'autor a *En Pólvora*, obra que inaugurarà aquesta etapa de major contingut social del seu teatre.⁹⁸ Guimerà ja havia consumat el gir cap a uns arguments de base realista davant de les grans tragèdies romàntiques dels seus inicis, malgrat que mai no es decidí totalment a fer un pas endavant per a la consecució d'un teatre obertament polític, tal com afirma Enric Gallén tot referint-se al ressò de la crítica arran de l'estrena:

Al marge de les consideracions de *La festa del blat*, un bon sector de la crítica reiterà el pes del pòsit romàntic en el tractament sobretot dels protagonistes de l'obra —Jaume i Oriola— i en la concepció del món que se'n desprèn. Perquè com anotà el crític de *Lo Teatro Regional*: «*La festa del blat* és un drama passional de fondo romàntich».⁹⁹

Si ens centrem en l'argument i les referències a la naturalesa, cal dir que la trama versa sobre dos enamorats que representen mons absolutament oposats i, per tant, de nou ens trobem davant d'un drama d'amants infortunats, tan habitual en el teatre guimeranià i en l'universal. Oriola és una jove pubilla òrfena que viu en una rica masia d'alta muntanya —potser és una premonició de la terra alta— i que desperta l'admiració i la passió amorosa dels joves de la zona. Jaume és un anarquista, un revolucionari urbà, que fuig de la ciutat on va cometre un atemptat que matà una vella innocent, per trobar en el camp una nova possibilitat vital. La trobada fortuïta d'ambdós joves desperta l'amor i, malgrat certes resistències, l'aparent accep-

re, no va más allá de *Els pastorets*, unos pastorcillos anarquistas, con menos bomba que acordeón».

⁹⁸ Xavier FÀBREGAS, *Àngel Guimerà, les dimensions d'un mite*, p 81: «per primera vegada trobem, dins l'opus guimeranià, la figura d'un obrer a *En Pólvora* i la d'un anarquista a *La festa del blat*, o sigui, els representants d'aquella massa que Guimerà, en tant que "regionalista", veia alçar-se davant seu i les raons de la qual procurava d'adequar a les seves necessitats».

⁹⁹ Enric GALLÉN, «Realisme en el teatre de Guimerà», a AUTORS DIVERSOS, *El segle romàntic*, p. 165.

tació de les normes socials per part d'en Jaume, un convençut activista anarquista. Però els enemics, les enveges i, sobretot, el pes del crim comès, faran que Jaume, desesperat, tracti de posar fi a la seva vida davant el refús d'Oriola en conèixer el seu crim. Més endavant, Oriola, que creu que en Jaume és a les Amèriques, es disposa a celebrar les seves noces amb Vicentó, el nou amo despòtic al qual s'enfrontarà el poble, un personatge similar a l'antagonista d'*En Pólvora*. La reparació d'en Jaume a l'últim propicia la seva pròpia mort, atès que venç el dèspota, però cau davant la Guàrdia Civil. Paga, doncs, el crim comès, malgrat el darrer i desesperat intent de canviar el seu destí tràgic i dissortat.

A l'inici de l'obra, Jaume, el jove anarquista, descobreix la vida a la muntanya, a la terra alta, lluny de la violència del món urbà, la terra baixa. Observa que, tant a les viles com a les masies, tothom és feliç, tant els rics propietaris com els treballadors. Enamorat d'Oriola, idealitza la naturalesa, com podem comprovar en aquest fragment del seu monòleg (acte I, escena IX):

JAUME: [...] Com tampoc ho saben els meus companys de per allà baix que hi hagi encara tanta alegria escampada. Dèiem: El món està perdut; cal fer foc nou; tot s'ha de deixar planer com lo palmell de la mà, perquè no pateixi tanta de gentada. I té: aqueixos dies han passat a vora d'una fàbrica, i sortia tothom tan alegre!... He passat vora d'iglésies mentre tocaven a missa, i no s'ha acabat això, no, que la gent hi va com quan jo era petit i m'hi duia la mare. L'altra nit, quina claror de lluny, i quines músiques i riallades! Era un envelat de festa major d'una vila. Ahir al voltar una muntanya, de cop escopetades i cridadissa. Potser s'ha alçat aquell poble d'allà abaix contra els amos! Ja vénen! Quanta de gent a peu i a cavall! En mig duien la núvia garbosa en la mula enflocada, i el nuvi enorgullit al darrera! Me fico per aquestes vessanes, i seguen cantant; i els carros s'enduen les garbes que al passar vora meu m'empolsen ses espigues per sobre. I ara he vingut aquí entre gent esvalotada, que m'ha arrossegat com un riu enmig d'ella. Perquè la vida arrossega, ai mare meva, més que la mort; i l'estimació i la felicitat més que les penes i l'odi. (*Arrenca en plor, i després s'aixeca amb por de que el sorprenguin.*)¹⁰⁰

¹⁰⁰ Àngel GUIMERÀ, *Obres selectes*, p. 1137.

El monòleg d'en Jaume acaba amb una nova referència dins el teatre guimeranià al llop, com a enemic natural i símbol de la lluita entre els homes, i d'aquests amb les forces de la naturalesa:

Que s'adormirà [Oriola] pensant que el món és bonic, i jo per a morir pensant que del món sols he arreplegat negrors i misèries. L'endemà ella s'aixecarà contenta, i a mi em trobaran els llops o els homes; els que tinguen més ànsia.

I tornem a recordar, un cop més, Thomas Hobbes i la seva famosa sentència «homo homini lupus est», que tant de joc dóna al teatre de Guimerà.

L'arribada de Faci, el jove mosso que retorna de la ciutat i vol convèncer els vilatans de la necessitat de repartir la terra, seguint els preceptes anarquistes, reforça aquesta dualitat present al llarg de tota l'obra. Ell i Jaume porten la llavor d'un canvi possible i posen de manifest l'enfrontament entre els dos mons. Però, sobretot, el record de la lluita social provoca el conflicte interior de Jaume, que, per una banda, estima Oriola i el que representa, mentre que el seu passat i els seus ideals el duen a refusar-la, com llegim en un fragment d'aquest monòleg (acte II, escena V):

JAUME: Maleït sia el dia i l'hora en què ho vaig prometre a l'Oriola! Ara aquest poble bulliria tot, i els pobles dels voltants, i quan donessin el crit a Barcelona, aquí el donarien també, i ja seriem iguals tots els homes! I aleshores aniria a l'Oriola i li diria: ara ja puc ésser el teu marit per tota la vida. Sinó que ella em va fer prometre que no les predicaria més aquestes coses; i ella fa de mi el que vol. [...] Que això, això si que emborratxa. I diuen del vi i l'aiguardent! Ella, ella, vatua nada!¹⁰¹

Les escenes costumistes en què s'insereix la trama principal estan farcides de referències a elements naturals, tant de menges com d'animals (acte II, escena III). Trobem, doncs, referències a les pomes i els pomers, o a les sargantanes, que són habituals al llarg de tota l'obra.

¹⁰¹ *Ibidem*, p. 1147.

Oriola opta per prosseguir amb el compromís contret amb en Vicentó (acte II, escena VI), cosa que provoca l'anagnòrisi del drama i ens permet endevinar el seu desenllaç tràgic. Enmig d'aquest canvi en el desenvolupament de la trama, Faci, el jove que ha anat a la ciutat i s'ha convertit als postulats obreristes, torna a donar mostres d'aquesta oposició entre el món rural i el medi urbà, que tant interessà a Guimerà d'explotar en les peces d'aquest període. En l'escena VIII de l'acte II, Faci conversa amb els obrers i vilatans i quan aquests li pregunten per què ha tornat al poble, respon:

FACI: A veure aquest món d'aquí. Perquè ja m'agrada Barcelona, ja; sinó que ho enyoro, això; ves; que aquí tots, d'una o altra manera semblen parents, i per allà baix... se viu d'una altra manera (*Rient.*) I a veure com us desperteu com jo, veus-ho aquí.¹⁰²

La terra baixa de nou és enfrontada a la terra alta. El segon acte es tanca amb una vigorosa escena en què Jaume confessa a Oriola el seu crim, cosa que provoca el rebuig d'Oriola i el seu intent reiterat de suïcidi.

El darrer acte presenta, com tota l'obra, força punts de contacte amb *En Pólvora*, atès que quan Vicentó i Oriola estan a punt de casar-se, es desencadenen un seguit d'esdeveniments que clouen l'obra. El retrobament dels enamorats, malgrat totes les distàncies socials i ideològiques que els separen, fa reviure l'amor i el desig de combatre totes les adversitats per assolir una felicitat que saben que serà impossible. Guimerà, però, fa confluïr les dues trames principals: el desig dels obrers de justícia social, explicitat paradoxalment en l'intent d'aquests, encapçalats per Faci, de cremar la masia i, d'altra banda, la resolució del triangle amorós format per Jaume, Oriola i Vicentó. Però la truita es gira i Jaume esdevé el principal defensor de l'*statu quo*, per la qual cosa s'oposa a les intencions dels revoltats i mor a mans de la Guàrdia Civil, tot cridant un missatge de reconciliació:

¹⁰² *Ibidem*, p. 1151.

Estimeu-vos força, companys, que el món camina! Treballeu; més no avorrint-nos! Ensenyem d'estimar als que no en saben! (*Mor quedant sonrient.*)¹⁰³

El missatge moral i cívic de Guimerà s'imposa a qualsevol temptació de posicionament polític.

Per a Xavier Fàbregas, *La festa del blat* ocupa un lloc molt específic dins el corpus guimeranià, atès que és on Guimerà:

[...] contraposa més rotundament els mites d'Arcàdia i Babel [...]. La societat, ve a dir-nos Guimerà, no ha d'ésser destruïda sinó restituïda. I això no és un somni utòpic ni un anhel inabastable; ben a prop tenim l'exemple d'unes comunitats que han sabut conservar la puresa dels costums prototípics: la ruralia, autèntica Arcàdia dels nostres dies on tothom es respecta i s'estima qualsevulla que sigui la seva condició social. Jaume, el jove anarquista, trànsfuga de Babel que arriba a Arcàdia i en queda meravellat és el protagonista.¹⁰⁴

Tant pel plantejament com per les expressions emprades, *La festa del blat* esdevé una mena de pròleg o assaig de *Terra baixa*, on, segons Fàbregas:

El mite d'Arcàdia tan curiosament bastit a *La festa del blat*, és desmuntat a *Terra baixa* i substituït, en tot cas, pel que podríem anomenar el mite de la super-Arcàdia, un mite que el dramaturg col·loca ja fora del real.¹⁰⁵

Caldrà, doncs, tenir present aquesta afirmació ara que ens ocuparem de l'obra més immortal del dramaturg.

Terra baixa

S'han dit i escrit tantes i tantes coses sobre aquesta obra mestra del teatre català, que emplenariem les pàgines d'aquest llibre amb els

¹⁰³ *Ibidem*, p. 1167.

¹⁰⁴ Xavier FÀBREGAS, *Àngel Guimerà, les dimensions d'un mite*, p. 173-174.

¹⁰⁵ *Ibidem*, p. 185.

comentaris dels uns i dels altres sobre *Terra baixa*. Ens trobem davant d'una obra dramàtica que ha transcendit el seu temps i s'ha convertit en símbol del teatre català gràcies al seu èxit fora de Catalunya, primer a Madrid i després a l'Amèrica del Sud i arreu d'Europa, fet que ha posat en el mapa internacional la dramàtica catalana.

A *Terra baixa* Àngel Guimerà aconseguí combinar de manera magistral els elements que havia anat perfilant en les creacions d'aquesta segona etapa del seu teatre: d'una banda, el tema amorós; de l'altra, el tema social, sempre, però, observat sense cap bel·ligerància ni filiació a unes idees polítiques concretes.

Paradoxalment, s'estrenà en castellà, el 30 de novembre de 1896, amb el títol *Tierra baja*, a partir de la traducció del futur Premi Nobel José Echegaray. L'estrena fou a càrrec de la Compañía Díaz de Mendoza-Guerrero i, òbviament, l'obra va ser protagonitzada per aquests dos grans actors que donaven nom a la companyia. No fou fins al cap d'uns mesos, al febrer de 1897, que s'estrenà la versió original al Teatre Principal de Tortosa amb la Companyia de Teodor Bonaplata. Les representacions al Teatre Romea, al maig d'aquell mateix any i a càrrec de la Companyia d'Enric Borràs, donaren inici a la mítica història d'aquest text, relacionat durant dècades amb aquest gran actor català. Borràs la tornà a dur a Madrid els primers anys del segle xx i obtingué un èxit esclatant, fins al punt que

[...] la crítica la tenia per pròpia del repertori del teatre espanyol. Borràs rep molt bona crítica de la premsa de la «villa y corte» i obté un dels èxits més esclatants de la seva carrera artística.¹⁰⁶

Terra baixa és un monument del nostre teatre que va permetre a Àngel Guimerà —i, de passada, al teatre escrit en llengua catalana— assolir una dimensió veritablement universal. Se'ns acudeixen uns quants noms per fer-ne la genealogia: Enric Borràs, Margarida Xirgu, Fabià Puigserver, Lluís Homar i Emma Vilarasau, encara que la llista s'hauria de completar amb altres noms forans, com Leni Riefenstahl i Eugen d'Albert, que també ens serveixen per explicar qui-

¹⁰⁶ Francesc FOGUET i Isabel GRAÑA, *El gran Borràs*, p. 61.

na ha estat la transcendència de l'obra més enllà del nostre teatre, gràcies a les grans versions fetes per al cinema i l'òpera.

La lectura simbòlica de la naturalesa és present al llarg de tota l'obra, com escriví el director escènic Fabià Puigserver en el programa de la seva versió de 1990 al Teatre Lliure:

La situació geogràfica és utilitzada també per Guimerà com a element simbòlic; la terra alta dels homes purs i autèntics s'oposa a la terra baixa dels homes malejats i conflictius. Però cal no oblidar que Guimerà ens està parlant d'uns llocs concrets, les muntanyes de Núria i la vall del Freser.¹⁰⁷

L'escenògraf i director defensava una aproximació al territori en la seva posada en escena, i ho feia incidint especialment en la parla dels protagonistes, per la qual cosa els actors usaren variants dialectals de la muntanya que va de la Cerdanya a l'Alt Empordà, cosa que contrastava amb l'escenografia sintètica i simbòlica, allunyada de qualsevol realisme.

Cal explicar, abans d'endinsar-nos en l'anàlisi de la presència de la naturalesa en el text, que la història en què es basà *Terra baixa* fou referida a Guimerà durant un estiu que passà a Querol, a partir d'uns fets succeïts al molí de Fustanyà, un indret idíl·lic a mig camí entre aquesta població i Serrat. Fins i tot s'aventuren els noms reals dels protagonistes i s'afirma que Manelic i Marta foren en la vida real Jaume i Margarida Constans o Constants. Per a la figura de Sebastià, aquestes fonts diuen que Guimerà s'inspirà en un parent del Vendrell.¹⁰⁸ S'explica que el pastor Jaume Constants i el dramaturg es trobaren a l'estació de ferrocarril de la Garriga, on aquest devia explicar a Guimerà la seva història.¹⁰⁹

¹⁰⁷ Fabià Puigserver, programa de l'espectacle *Terra baixa*, produït pel Teatre Lliure, Barcelona, novembre de 1990. L'espectacle es representà al Mercat de les Flors, amb un repartiment encapçalat per Lluís Homar, Emma Vilarrasua i Joan Miralles, i amb escenografia i direcció de Fabià Puigserver.

¹⁰⁸ Vegeu aquesta informació a: <http://lamiradadeloliba.blogspot.com.es/2013/08/angel-guimera-indrets-i-personatges.html> [consulta: 20/6/2015].

¹⁰⁹ Així ho afirmà en una «Carta al director» publicada a *La Vanguardia* (15/11/2011) el senyor Andreu Pujol, de Sant Quirze Safaja.

A la primera escena trobem el grup de vilatans xerraires i tafaners, que Guimerà retrata amb crueltat, garbellant blat i esclofollant les mongetes per al sopar mentre parlen de Marta i la seva relació amb l'amo Sebastià i de com aquest barrina la idea de casar-la amb Manelic. En l'escena IV se'ns presenta Marta:

Que en dec de ser dolenta jo! Dolenta d'aquí ben endintre! (*Per son cap.*)
Perquè si no ho fos tant de dolenta, tindria més esperit, jo, ja fa temps que hauria fugit d'aquesta casa, o m'hauria tirat pel xuclador de la resclosa!¹¹⁰

Sàviament, administrant els recursos dramàtics, Guimerà ens presenta Manelic a l'escena VI, enmig de les rialles burletes dels vilatans:

Vosaltres tots que contents! I jo també! Tira-li! Sinó que si em giro cap a muntanya em poso xup, que ploraria; que hi deixo els moltos i els gosos que m'estimen com a germans, mal m'està el dir-ho! (*Mig plorant.*)
Ai, Tomàs, sense jo, el llop!¹¹¹

El llop, que ja des dels inicis del teatre guimeranià escenificava el mal, esdevé el gran símbol de *Terra baixa*. Manelic és l'home que pot matar el llop, tal com explica en l'escena XII, un cop casat amb la Marta i consumat el parany que Sebastià li ha parat per mantenir prop seu la seva esposa. Manelic relata com va matar el llop:

Tot d'una, quins udols i lladrucs i belar esgarrifós de les ovelles. I jo quina ràbia a mi mateix per no haver-lo investit, al lloparro! I no sé com va ser, que em planto al mig del camí per a on havia de passar el lloparro... I a l'entornar-se'n la bestiassa amb l'ovella al morro, s'entrebanca amb mi, i jo amb ell, i m'hi abraono, i li clavo tota aquella fulla endintre. I ell corrent o rodolant rostos avall, i jo amb ell; arrapats l'un a l'altre; mossegant-lo jo an ell i ell a mi, i udolant los dos, més que ell jo cent vegades, com dues feres salvatgines. I... a l'endemà em desperto, o vaig tor-

¹¹⁰ Àngel GUIMERÀ, *Obres selectes*, p. 1173.

¹¹¹ *Ibidem*, p. 1175.

nar a viure, que no ho sé encara, al fons d'un torrent, entre pastors que em socorrien, i al mig de l'ovella morta i del llop mort també, que aquests sí que no els retornà la vida.¹¹²

Guimerà tracta d'establir des del principi una relació estreta entre Sebastià i el llop, i ho fa mitjançant el final del relat de Manelic:

I quan ja estava mig curat, un dia vet aquí que puja el sinyor Sebastià i em dóna un duro. I jo amb l'ànsia de besar-li la mà em vaig tornar a obrir la ferida. (*Per la mà seva.*) I li vaig embrutar de sang la mà d'ell i la moneda. I el sinyor Sebastià em va dir: «Per cada llop que matis t'hi va un duro». I, vatua, per ara no n'he mort cap altre!

És qüestió de temps que Manelic s'enfronti, lluiti i mati el llop que li vol robar allò que més estima, de manera similar a la lluita d'aquest relat que acaba amb la mort del llop.

El segon acte s'obre amb un llarg diàleg entre Manelic i Nuri, la nena que esdevé el quart gran personatge de l'obra, el confident necessari per vehicular la trama. Aquí és on trobem el primer esment de la terra baixa per Manelic, desconsolat per les visites nocturnes que rep Marta i que el destrossen i el fan cridar, quan Nuri li pregunta si el món és dolent:

El món de la terra baixa, prou: que no ho era, no, el de la muntanya. Sinó que potser no ho era perquè allà dalt no hi havia homes!¹¹³

Aquest segon acte s'estructura a l'entorn de la conversa entre Manelic i Marta, que permet a Guimerà anar modulant la relació entre ambdós personatges per passar del menyspreu i l'odi a l'amor i la passió, i fent el públic còmplice d'aquesta evolució. Els vilatans, els habitants de la terra baixa, segueixen burlant-se de Manelic amb al·lusions a la seva relació amb Marta, que provoquen la seva ira, explicada en una altra de les frases clau de *Terra baixa*, que es va repe-

¹¹² *Ibidem*, p. 1182.

¹¹³ *Ibidem*, p. 1185.

tint al llarg de l'obra i que cobra tot el sentit al final del drama. Observem la conversa següent:

JOSEP: Potser enyores el guardar la ramada?

PEPA: Ja té la Marta; sinó que la Marta... es guarda ella sola.

MANELIC: I per què la tens de retreure ara a la Marta, tu?

PEPA: Ai, ai! Per res; per fer-te content. Com que és la teva dona! (*Riu en tots mig dissimulant.*)

MANELIC, *al veure'ls riure, riu ell fort i nerviós*: Ah, sí, riem! Per què callau ara? A riure tots! De seguida! (*Torna ell a riure, sens poder contenir la ràbia. La Pepa vol riure descaradament i el Josep la fa callar.*)

Aquest riure de la gent de la terra baixa simbolitza la maldat d'aquesta societat lliurada als capricis del seu senyor. Tots ells coneixen la relació entre Marta i Sebastià, i el seu riure és el riure del que se sap superior. Manelic esclata davant aquest cor de xafarders, que li oculten allò que més necessita saber. La violència física sembla l'única resposta possible.

L'escena VIII esdevé clau perquè, per primera vegada, Marta i Manelic porten al límit la seva relació. Al final resolen que no poden viure més a la terra baixa i els cal fugir cap a les terres altes, on, en paraules de Manelic, «fins los cossos en la neu se conserven: ves que faran les ànimes!». ¹¹⁴ Però l'estructura del drama no permet un desenllaç prematur i senzill, i l'aparició de Sebastià tanca el segon acte, que comporta el descobriment de la veritat per Manelic, que crida al que fins en aquell moment ha estat el reverenciat amo: «Que et mata-ré». I li respon Sebastià, cridant als pagesos: «Treieu-lo! A fora! Com un gos rabiós!». ¹¹⁵

Al tercer acte assistim a una llarga espera. Sabem que tard o d'hora Manelic compareixerà per endur-se Marta, que l'espera custodiada pels pagesos fidels a Sebastià. Observem, però, un cert canvi en l'actitud dels pagesos, d'aquest cor d'habitants de la terra baixa que de paraula, i no pas en les accions, retreuen a l'amo la seva actitud envers els protagonistes, usant un llenguatge ple de referències sim-

¹¹⁴ *Ibidem*, p. 1194.

¹¹⁵ *Ibidem*, p. 1195.

bòliques al món animal, com les gallines, les cabres o el bestiar. Segueixen configurant un conjunt patètic, del qual només sobresurt la nena, la Nuri, que té, de nou, un paper rellevant en l'estructura dramàtica del text, ja que permet conèixer els pensaments i els anhels de Marta, lliurada en cos i ànima Manelic.

Les tres darreres escenes de *Terra baixa* componen un vertader magisteri de com s'ha de conduir el clímax cap al final de la faula dramàtica. El triangle Marta-Manelic-Sebastià és immortalitzat per Guimerà, que dibuixa la lluita entre l'home i el llop que ja havia esbossat en el primer acte i que esclata en aquest enfrontament mític del nostre teatre:

MANELIC, *corrent a la porta*: No t'escapes! Covard! T'he dit que sols jo i tu! Que vinc per ella, que és meva. I que vinc per tu; com que vinc a matar-te!

SEBASTIÀ: A mi!... Tu a mi?

MANELIC: A tu! A tu!

SEBASTIÀ: És que jo també sé matar homes!

MANELIC: I jo llops! Aquí la tens a la Marta! No la volies? Aquí la tens! A endur-se-la el qui puga, que amb sang se guanya! (*Treient-se un ganivet.*)

SEBASTIÀ: Ah, covard, que véns armat!

MANELIC: Del cor més... més que tu; del braç no, ni em cal, que l'arma em sobra. (*Llençant-la a terra.*) Té, mira-la.¹¹⁶

No podem deixar de recordar la memorable escena final interpretada per Joan Miralles, Lluís Homar i Emma Vilarasau en el muntatge del Teatre Lliure dirigit per Fabià Puigserver en la seva darrera direcció escènica, el 1990. La mort de Sebastià esdevé modèlica per la força i la senzillesa dels moviments dels dos actors. La contundència de les paraules no queda, en absolut, apaivagada pels seus gestos, d'una claredat i una força extraordinàries.

Tampoc no podem oblidar Lluís Homar, tant en aquest muntatge com en el seu impagable solo dels personatges de l'obra, en aquest final únic, un dels grans finals del teatre que coneixem, una referència ineludible que Guimerà autocopià en nombroses obres posteriors:

¹¹⁶ *Ibidem*, p. 1203.

NANDO, *en veu baixa*: Què passa?

MANELIC: Que us cridava l'amo.

JOSEP, *en veu baixa*: Mort!

PEPA, *id*: Jesús!

(*Exclamació de tothom al veure el cadavre.*)

MANELIC: I ara vosaltres, a riure força! A riure! I tu, Marta, vina!

MARTA: Sí, sí! Anem'se-n, anem'se-n!...

MANELIC, *emportant-se-la a braços*: Lluny de la terra baixa! (*Perquè li obrin pas.*) Fora tothom! Aparteu's-e! He mort al llop! He mort al llop! He mort al llop!

(*Ho va repetint cridant mentre s'allunya.*)

TELÓ¹¹⁷

Josep Maria de Sagarra, en el pròleg a l'edició de les *Obres selectes* editades el 1948, va comparar els personatges de Manelic i Maria Rosa i s'inclinà pel primer, al qual atorgà una dimensió universal que avui, encara, ens resulta indiscutible:

«Manelic» és superior en autenticitat a «Maria Rosa» perquè és una psicologia més simple i de més fàcil solucionar, s'erigeix en mite; i encara avui dia, després de cinquanta anys de la seva invenció, resta com l'únic heroi que pot presentar el nostre teatre amb una certa originalitat i amb una innegable transcendència universal.¹¹⁸

Una mirada historiogràfica

Malgrat que no és l'objectiu d'aquest treball, no podem estar-nos de referir algunes versions que han convertit *Terra baixa* en l'obra dramàtica més coneguda del teatre català, si més no fora de les nostres fronteres lingüístiques.

No hi ha dubte que la versió cinematogràfica dirigida per l'alemanya Leni Riefenstahl, titulada *Tiefland*, que es començà a rodar el 1940 i no s'estrenà fins al 1952, és una referència ineludible. Cal dir,

¹¹⁷ *Ibidem*, p. 1204.

¹¹⁸ Josep Maria de SAGARRA, «Pròleg», a Àngel GUIMERÀ, *Obres selectes*, p. XVIII.

immediatament, que el nom d'Àngel Guimerà no apareix als crèdits de la pel·lícula i que, en el seu lloc, hi surt com a autor més destacat el compositor Eugen d'Albert, que va compondre *Tiefland*, una òpera estrenada el 1903, que arribà a les gairebé cinc-centes representacions i que devia servir com a base del film.¹¹⁹ *Tiefland* es rodà a Alemanya, malgrat el desig de la realitzadora de fer-ho a Espanya, sense saber exactament qui era Guimerà ni quina era la problemàtica del poble català, per la qual cosa el vestuari i l'ambientació remetien a l'Espanya més tòpica i típica. Els extres que apareixen en la pel·lícula eren treballadors d'origen gitano dels camps de concentració que posteriorment foren executats, cosa que dóna al film una patina criminal i de vergonya històrica. De fet, la pel·lícula fou embargada per les tropes franceses, que no van autoritzar-ne l'estrena fins al 1952. Malgrat tot, cal dir que la qualitat de la filmació és magnífica pel que fa a les qüestions tècniques, com la fotografia, els plànols i les interpretacions, i destaca la mateixa Riefenstahl fent el paper de Marta, acompanyada per dos extraordinaris actors alemanys del moment: Aribert Wäfcher i Bernard Minetti, aquest darrer com a Sebastià. La realitzadora, convertida en una de les grans propagandistes del règim nazi a través dels documentals *El triomf de la voluntat* (1935) i *Olympia* (1938), se sentí atreta per l'obra de Guimerà i en féu una versió que no segueix l'original, atès que en la darrera escena el cor de vilatans, que duen barrets propis dels bandolers andalusos, empenyen Sebastià cap a Manelic perquè lluitin i aquest occeix l'amo per fugir amb Marta cap als cims de les idíl·liques muntanyes alpines.

Entre les versions teatrals, sense voler referir-nos a les «històriques», cal començar per la versió a cura de Guillem-Jordi Graells, que representà el 1975 el Grup de Teatre de l'Escorpí —precedent del Teatre Lliure— sota la direcció de Pep Montanyès, centrada en el

¹¹⁹ *Tiefland*, del compositor alemany, encara que nascut a Escòcia, Eugen d'Albert, es representà al Gran Teatre del Liceu el setembre de 2008 i va rebre unes crítiques força dolentes. Des de la seva llunyana estrena al Teatre Nacional de Praga el 1903, només s'ha reposat en tres ocasions. Cal recordar que el compositor belga Fernand Le Borne estrenà el 1907 una altra òpera basada en *Terra baixa*, titulada *La Catalane*. Vegeu la polèmica entre ambdós compositors a Josep MIRACLE, *Àngel Guimerà*, p. 438-439.

conflicte social latent. Un any després la dirigí Ricard Salvat amb el Teatro Nacional de Barcelona, tot reivindicant el valor del text amb una estètica i una dramaturgia naturalistes. Uns anys més tard, la Companyia d'Enric Majó representà l'obra amb gran èxit durant pràcticament tota la temporada 1981-1982 al Teatre Poliorama, en una versió de Josep Maria Benet i Jornet dirigida per Pep Montanyès i Josep Maria de Segarra, i amb Majó com a Manelic, Carme Elías com a Marta i Joan Miralles com a Sebastià, encara que a mitja temporada Carme Sansa substituï Elías. Passà gairebé una dècada fins que a finals de 1990 Fabià Puigserver dirigí la versió del Teatre Lliure, que ja hem comentat, en què Lluís Homar, Emma Vilarasau i Joan Miralles oferiren unes interpretacions memorables. Més endavant, el març de 1999, trobem una curiosa versió coreogràfica a càrrec de l'Esbart de Sant Cugat, a partir d'una adaptació i coreografia dels folkloristes Joan i Quim Serra i amb música d'Albert Guinovart.

L'any 2000 el TNC oferí una versió del clàssic dirigida per Ferran Madico, amb Julio Manrique, Marta Marco i Ramon Madaula en els papers protagonistes, i que oferia una lectura històrica del text, com a preàmbul de la problemàtica social que va desembocar en els grans conflictes viscuts durant les primeres dècades del segle xx. D'aquesta versió, cal destacar el primitivisme poc aconseguit de la figura del protagonista. El 2009 ens sorprengué una versió a càrrec del director alemany Hasko Weber, amb l'actor català d'origen africà Babou Cham encarnant un Manelic que arribava del drama de la immigració, acompanyat en els papers centrals per Roser Camí i Joel Joan, versió que transformà el món rural original en una peça urbana i contemporània i que no aconseguí èxit de públic malgrat els seus estimables mèrits, tant en la versió com en la direcció i la interpretació. Finalment, arribem a Lluís Homar i el seu idil·li amb *Terra baixa*. Com ja féu aquest actor amb *Hamlet*, el 2014 estrenà una versió en què tot sol interpretava els quatre personatges principals de l'obra, incloent-hi la petita Nuri, que sumava als tres ja prou coneguts per tothom. Un treball memorable a l'altura de la categoria d'aquest gran actor, que als setze anys començà interpretant al barri d'Horta el personatge de Manelic. Senzillesa, elegància i sensibilitat defineixen aquest treball.

Mossèn Janot

Ens trobem davant d'un drama o, més aviat, una tragèdia de destí pràcticament inèdita als escenaris des de la seva estrena. Es representà primer en versió espanyola, amb el títol *El padre Juanico*, al Teatro Español de Madrid el març de 1898, a càrrec de la Compañía Díaz de Mendoza-Guerrero. Uns mesos més tard s'estrenà la versió original al Teatre Romea, amb Enric Borràs com a protagonista. Cal esmentar una versió fílmica, titulada *El padre Juanico*, dirigida per Ricardo de Baños i amb Joaquim Montero i Antonio Vico entre els protagonistes (1923).

A *Mossèn Janot*, les vides de dues generacions, la del protagonista i la del jove Toni, s'assemblen com dues gotes d'aigua. La lluita i el sacrifici del primer permeten al més jove superar les limitacions socials que li impedièen aconseguir l'amor de la dona que estima. Guimerà atorga un paper simbòlic a les flors. Podríem dir que aquesta és una de les peces on aquest element natural i ornamental, estretament relacionat amb l'amor, té un paper essencial en l'obra, atès que s'identifica amb la protagonista femenina, Rosó.

Mossèn Janot, a parer de Xavier Fàbregas, està íntimament relacionada amb els sainets escrits durant aquest període, *La sala d'espera* i *La Baldirona*, malgrat que no té el caràcter humorístic d'aquestes peces menys reeixides. Per a Fàbregas, la relació s'estableix per la via del realisme:

Mossèn Janot és un sainet potenciat a la condició dramàtica en raó únicament i exclusivament d'una major manipulació realista dels seus elements costumistes.¹²⁰

El drama planteja un tema de caràcter social i popular de caràcter vuitcentista. El protagonista, després de tornar al seu poble com a rector al cap de molts anys, veu reproduïda la seva pròpia història en el destí de Toni, un jove bover que no pot aspirar a casar-se amb la jove pubilla que estima per causa de la seva misèrrima condició econòmica i social.

¹²⁰ Xavier FÀBREGAS, *Àngel Guimerà, les dimensions d'un mite*, p. 64.

En plantejar el conflicte dramàtic, Guimerà utilitza el protagonista com un observador de la realitat social del poble, com ho podria fer Puig i Ferrer en les seves obres més celebrades. El fet d'haver marxat ja fa molts anys i el seu paper de rector atorguen a Janot una superioritat moral respecte a la resta de personatges que li permeten esdevenir el motor d'un canvi profund en la manera d'entendre les coses. Assistim al retorn d'un emigrant que retroba amb emoció la seva terra i els seus germans (acte I, escena IV):

MOSSÈN JANOT: Doncs veureu que al baixar del tren ni les cames me sostenien, de tant que tremolava de veure'm al poble, i de sentir aqueixa olor del fum de les cases, i de l'herba que venia dels camps, i que m'ha fet sospirar d'una mena de manera...¹²¹

Les referències a la naturalesa i el món natural es concentren en l'àmbit floral i les descripcions de les feines del camp. Les flors tenen un paper prou significatiu, atès que l'obra s'articula a l'entorn de la Festa del Roser, amb els preparatius i el desenvolupament de la festa de l'ofrena floral a la Verge, que vesteixen l'atmosfera de la trama. Guimerà no és gaire amic de precisar els tipus de flors que apareixen en les seves obres, per això amb el mot «flors» en té prou per expressar el que li interessa. A *Mossèn Janot*, com que les flors tenen aquest paper més rellevant, es veu obligat a precisar un xic més, per la qual cosa les joves dels poble rivalitzen per veure quina en cull més:

ROSÓ, a les noies: Totes, totes les he collides jo mateixa, totes!

PASQUALA: I quina olor aquestos clavellets i violes!

FELIPA: Mireu les meves!

CLIMENTA: Jo m'he punxat. I com se claven les maleïdes!

ROSÓ: A mi no em punxen mai les roses, perquè m'estimen d'allò més les pobrissones.¹²²

La protagonista femenina, Rosó, enamorada de Toni, el bover, i filla de l'enamorada de mossèn Janot, és reiteradament comparada

¹²¹ Àngel GUIMERÀ, *Obres selectes*, p. 1210.

¹²² *Ibidem*, p. 1213.

amb una flor. El seu caràcter mostra la relació molt especial que té amb la naturalesa, com observem en aquest fragment d'un diàleg (acte I, escena VIII):

Rosó: Perquè me les estimo més que elles, ves; i les flors són agraïdes. Mira't, mira't quina fragància! No us acosteu tant que feu com les abelles.

TONI: Jo sí que m'acosto.

Rosó: Tu menos, que respire com la boca del forn. Doncs ne tinc més que tot l'any perquè les amoixo, com si fossin germanetes meves totes les plantes. I que em recremen les fulles seques que no cauen! Què hi fan en aquest món?¹²³

Rosó és una rica pubilla òrfena de pare i mare, i els seus oncles, administradors de la seva renda, volen casar-la amb el seu fill, Llorençó. Aquest desig es fonamenta, secretament, en el fet que han dilapidat bona part de la fortuna de l'hereva. D'aquesta manera volen quedar exempts de passar comptes, tot repetint la mateixa estratègia que varen usar en el casament de la mare de la pubilla. Guimerà, a més, atorga al promès, Llorençó, un caràcter arquetípic de malvat: és jugador, fatxenda, no té cap interès real per Rosó i vol viure a Barcelona, lluny del poble, a ciutat. Hi ha certs paral·lelismes entre aquesta trama i el sàinet *La sala d'espera*.

Trobem, doncs, una variable del triangle amorós, atès que mossèn Janot, enamorat de la mare de Rosó, amb qui no es va poder casar, tractarà d'impedir que la història es repeteixi i que Toni, com ell, hagi d'emigrar per oblidar-la.

El segon acte s'articula a l'entorn de la processó de la Verge del Roser. Ben aviat, en l'escena III, es planteja el conflicte entre mossèn Janot i els oncles de Rosó, Jordi i Paula. Janot recorda que, quan era un jove bover, va veure un jove enfilant-se a la finestra d'Agneseta, la mare de Rosó, per penjar-hi una enramada de roses i clavellines, acomplint allò que alguns hereus havien intentat sense èxit, com relata el mateix rector (acte II, escena IV), tot reproduint una imatge que associa plaer i dolor, ja que ell n'era el protagonista, i les conseqüències d'aquest fet foren decisives:

¹²³ *Ibidem*, p. 1214.

MOSSÈN JANOT: Doncs, jo mateix vaig veure com... un home provava de pujar-hi, i queia, i tornava a provar-ho, i fent-se sang a les mans i als peus s'enfilava, s'enfilava per un voler de Déu, o no sé de qui, fins a asseure's a la finestra, i clavar aquell clau, i passar-hi una corda, i pujar-hi per ella tota una garba de flors tan oloroses que encara les sento. I tota la vermellor tenien aquelles flors que no ho eren pas d'elles mateixes, no, que hi havien gotes de sang de... (*Pegant-se cops al pit.*)¹²⁴

Aquest fou l'inici de la desventura amorosa del mossèn, que va veure com l'estimada per a qui havia vessat la pròpia sang es casava sense amor amb el germà dels que ara pretenen repetir la malifeta amb el jove Toni i Rosó, la seva afillada.

A partir d'aquí, la intensitat dramàtica de la peça s'incrementa, atès que els bàndols estan definits i les accions són les lògiques en l'estructura de la faula: Llorençó i Toni s'enfronten, mentre, paral·lelament, mossèn Janot combat l'estratègia de Paula i Jordi, que aconseguen amb males arts prometre Rosó amb el seu fill.

En el tercer acte el drama s'encamina vers una resolució de caire tràgic, evidentment. Els padrastres de Rosó pretenen endur-se la noia a Barcelona amb el seu fill, davant l'obstacle que representa mossèn Janot per dur a terme els seus plans. Les flors desapareixen de les converses i apareixen les pistoles i els ganivets, senyal d'un proper acte criminal i alliberador, com es desprèn de les paraules de Toni:

TONI: Fer un cap nou al Llorençó. I reïra de bet! I vatura jo! I vauta ell! I vatura tothom! (*Desesperat.*) I doneu-me una pistola i un ganivet, i al primer que trobi li tiro, i li clavo i el faig a trossos!¹²⁵

La lluita a mort entre els dos joves, representants genuïns en l'imaginari guimeranià dels nadius de les terres alta i baixa, té un final a l'altura del que està previst. Janot s'interposa entre Llorençó i Toni i rep el tret que el primer ha disparat i que anava destinat al seu rival. Moribund, el mossèn casa Toni, el xicot que és com ell quan

¹²⁴ *Ibidem*, p. 1223.

¹²⁵ *Ibidem*, p. 1239.

era jove, i la Rosó, la filla de la seva estimada Agneseta, fet que impedeix que triomfin el casament per força i l'interès dels pares del cosí per tapar la ruïna econòmica que han provocat. Mossèn Janot, com altres herois guimeranians, mor feliç perquè la seva vida i la seva mort, a la fi, troben sentit en impedir que es repeteixi la seva història.

La farsa

Ens trobem davant d'una de les peces més properes al teatre polític de tot el catàleg guimeranià, no recuperada des de la seva llunyana estrena al Teatre Romea el març de 1899, quan fou protagonitzada per Enric Borràs. Si Pitarra ja havia ridiculitzat les tupinades electorals en la seva memorable *L'Esquella de la Torratxa*, Guimerà s'acosta, d'una manera molt diferent, cal dir-ho, a la mecànica electoral, tan susceptible de manipulacions en les democràcies orgàniques del segle XIX, on —recordem— les dones no podien votar. Com és lògic, atesa la temàtica de l'obra, el món natural ocupa un lloc residual en aquesta peça, un xic estranya en el catàleg de Guimerà. Però, a canvi, la naturalesa humana, en sentit estricte, és implacablement definida i explorada fins a límits insospitats per denunciar l'estupidesa humana.

La gènesi de l'obra s'ha de cercar, en paraules de Fàbregas, en l'actualitat política del moment, en la qual Guimerà anava guanyant presència com a intel·lectual compromès amb les idees catalanistes. El dramaturg, que creia en la dignificació de la vida política, defensava l'honestedat dels candidats:

El migrat egoisme dels personatges és la causa que empeny l'acció de *La farsa*, la qual, amb el títol, explicita ja l'opinió que mereix a Guimerà el joc electoral sobre el qual reposava el compromís de la Restauració. Ara, els objectes de blasme són: la manca d'honestedat dels polítics professionals, llur provincianisme que els duu a actuar amb la vista fixa en Madrid, i la institució del caciquisme que el catalanisme va combatre i, de fet, anul·là en part a partir de 1906 amb la Solidaritat Catalana.¹²⁶

¹²⁶ Xavier FÀBREGAS, *Àngel Guimerà, les dimensions d'un mite*, p. 83.

Guimerà ja havia posat de manifest les moltes sospites que tenia sobre la mecànica electoral, com féu en el discurs a l'Assemblea de Reus (29 de maig de 1893), recollit a *Cants a la pàtria*:

En altres èpoques de la nostra Catalunya, quan les eleccions per als municipis i les Corts de casa eren dignes, quan l'elector i l'elegit podien aixecar la cara sense avergonyir-se davant dels seus conciutadans, aquest últim passatge de la present Base seria un insult avui dia en aquells països en què l'honra del patrici és la mateixa honra quan funciona d'home privat com quan funciona d'home públic.¹²⁷

Aquestes sospites i certituds devien provocar la redacció d'aquest drama satíric de marcat contingut polític, com afirma Josep Miracle:

I ja va venir a explicar amb *La farsa* —la comèdia que ve a ser el resultat d'haver vist massa de la vora la política activa— que en aquella època de cacicats electorals, els qui anaven a la presó no eren precisament els qui delinquien.¹²⁸

La farsa ens presenta Don Cosme Arnabó, un mestre d'escola exemplar que fa classes dominicals als adults. A través del promès de la seva filla, és entabanat pel cacic Don Baltasar per convertir-se en candidat a regidor. Accepta fer-ho per les pressions familiar i popular que rep. Poc temps després, Cosme es veu a si mateix com un ninot i el dia de l'elecció, davant la seva actitud, Don Baltasar escull un altre candidat, Don Llargas, que sí que accepta ser el titella que el cacic necessita per als seus fins. De manera sorprenent, Cosme guanya l'elecció gràcies a una tupinada que ell mateix denuncia. En un final digne del millor teatre de caràcter vodeviles, el poble llança Don Baltasar per la finestra en un acte suprem de justícia poètica.

Un primer element interessant en l'anàlisi és que l'acció se situa en una ciutat sense determinar, per tant, a la terra baixa, sota la influència babeliana que tot ho confon i ho manipula. També destaca la presència de diversos personatges secundaris que parlen en llengua

¹²⁷ Àngel GUIMERÀ, *Obres completes*, vol. II, p. 1215.

¹²⁸ Josep MIRACLE, *Àngel Guimerà*, p. 430.

castellana, com el Baró, amb un parlament en què es declara oberta i sincerament corrupte (acte II, escena VII), i, sobretot, Méndez i Menéndez, dos guàrdies municipals —un xic tintinescos o, més ben dit, procedents del cinema mut còmic— que ens recorden els personatges còmics dels sainets que, en l'època de Joaquim Renart i altres pioners del teatre català, cap a mitjan segle XIX, complien amb la necessitat que les obres fossin bilingües, segons el que manava la normativa oficial aplicada per la censura. Ambdós protagonitzen un diàleg surrealista sobre com planificar una tupinada electoral (acte II, escena I).

Cosme es presenta com un personatge amb trets evangèlics, que podem considerar propers als d'Anselm Clavé. Alliçona els adults que l'escolten amb paciència i bondat, i si ha de renyar algú, és a la seva germana i la seva filla, que interrompen la lliçó (acte I, escena VI), on exposa clarament els principis que regeixen el seu magisteri:

DON COSME: Aquesta sala és tan sagrada com un temple: i quan jo m'hi trobo ensenyant (*a Candiona*) no sóc ni el pare (*a Peregrina*), ni el germà (*a Daniel*), ni l'amic; que sóc el sacerdot. Sí, senyor, sí; el sacerdot que transforma el ser incivil en home digne, en bon ciutadà.¹²⁹

La proposta de presentar-se al càrrec de regidor trasbalsa l'ambient tranquil en què viuen els personatges de l'entorn de Don Cosme. Daniel, el promès de la seva filla, actua com el criat de dos amos goldonià, disposat a treure alguna cosa dels que li demanen servei. Així, apareixen personatges que ridiculitzen els propietaris, que, com Don Fruitós, es veuen impel·lits a felicitar Don Cosme en la seva cursa electoral, gest amb el qual mostren clarament els seus interessos comercials.

Don Baltasar, el cacic de la ciutat, no apareix fins a l'escena XIV i veu en Cosme un home popular que arrossegirà vots per al seu propi interès. S'expressa com un polític, amb tots els tics propis d'aquesta classe, com quan declara solemnement l'elecció de Cosme com a candidat:

¹²⁹ Àngel GUIMERA, *Obres completes*, vol. II, p. 803.

DON BALTASAR: [...] Veurà, és cosa feta la seva elecció. El comitè que presideixo ho ha acordat així, per unanimitat, tingui-ho entès. I he pensat, vés-hi tu mateix a donar-li l'honrosa notícia a don Cosme.¹³⁰

Don Cosme, aclaparat pels honors que li reten coneguts i saludats, és incapaç d'utilitzar el seu esperit crític i s'adhereix al cor malgrat que expressa una raonable resistència a la seva elecció. L'únic personatge que expressa dubtes és el seu rival, el senyor Antonio Llargas, que esperava ser el candidat de Don Baltasar i mostra el seu desencís (acte I, escena XVI):

SENYOR LLARGAS: Aprofito l'ocasió de veure'ls a tots per a participar-los que encara que hagi fet com un simulacre de presentació de regidor a favor de don Cosme, jo, don Antonio Llargas i Pi, em presento també a candidat en oposició oberta al de vostès.¹³¹

I acaba cridant, després d'enfrontar-se amb Don Baltasar i el cor dels seus seguidors:

SENYOR LLARGAS, *sortint amb dona i filla*: Ja ens veurem a les eleccions. Ja ens hi veurem. I ara, senyor, viva el *cacique* de les trampes!

El segon acte s'obre amb l'impagable diàleg entre Méndez i Menéndez, els dos guàrdies poca-soltes que han de permetre la tupinada. És l'única escena de tot el seu teatre en què Guimerà escriu el diàleg íntegrament en castellà. No podem estar-nos de reproduir el moment més hilarant de la conversa:

MENÉNDEZ: ¡Mire usted que dará parte al jefe!

MÉNDEZ: ¡Yo no me vendo ni por mi padre! (*Tot dit de pressa i acalorat.*)

MENÉNDEZ.: ¡Y yo... yo también! (*L'equivocació que resulti natural amb el diàleg.*)

MÉNDEZ: ¡Porque yo soy una persona honrada!

MENÉNDEZ: ¡Y yo tampoco! ¡Cállese usted!

¹³⁰ *Ibidem*, p. 813.

¹³¹ *Ibidem*, p. 815.

MÉNENDEZ: Yo nunca he hecho esas porquerías.

MÉNENDEZ: ¿Cómo porquerías? ¡Si por ahí han empezado los ministros!

MÉNENDEZ: ¡Vaya que yo no escribo!

MÉNENDEZ: ¡Con mi autoridad de cabo!...

MÉNENDEZ: ¡Yo persigo a los ladrones y esto es un robo!

MÉNENDEZ, *tornant-se a alçar*: ¡Méndez! ¡Méndez!

MÉNENDEZ: Pues... ¡Menéndez! ¡Menéndez! (*També alçat.*)¹³²

A partir d'aquí, entrem de ple en les mil i una trampes que hi ha en el joc electoral i de les quals Don Cosme no vol saber res, cosa que provocarà que el totpoderós Don Baltasar es plantegi retirar-li el seu suport. Vegem com ho comenten Daniel, pretendent de la seva filla, i Don Baltasar, en una reunió dels partidaris d'aquest últim (acte II, escena VIII):

DON BALTASAR, *de bracet d'un senyor*: L'elecció de vostè rai; és cosa segura. Tan segura fos la de don Cosme. Sinó que aquest senyor s'ha empenyat a fer-se ell mateix la propaganda en contra.

DANIEL, *ve de la dreta; a don Baltasar*: Sap que don Cosme ens posarà en un compromís?

DON BALTASAR: Bé, que té aquest home?

DANIEL: Ara estava treient de casa als del casino de l'Esperança que li oferien cent cinquanta vots.

DON BALTASAR: Si ja m'ho temia jo que fóra inútil!¹³³

L'ambient general de l'obra, que —recordem— es titula *La farsa*, camina cap a la descripció d'un seguit de personatges i actituds de les quals Guimerà vol fer mofa, però també pensem que tenia la voluntat de denunciar-los. El parlament del Baró, un home aparentment ric i sense cap mena d'escrúpols, expressa la seva estranya i embolicada visió de la naturalesa còsmica i ètica:

EL BARÓ: Porque mi formalidad, allí donde todos son informales, resultaría... una formalidad informal, un desentono. Pero si en esto consiste

¹³² *Ibidem*, p. 817.

¹³³ *Ibidem*, p. 823.

la armonía perfecta de la naturaleza! Los átomos, las... los flujos y reflujos, etc., etcétera. La bola terrestre tiene varios movimientos: el de la rotación, el de traslación, etc., etc. Pues la bola moral tiene también su movimiento: el del balanceo.¹³⁴

Però encara és més significatiu el final del seu discurs, on, seguint el seu raonament sobre el balanceig, es declara obertament corrupte:

Es decir, que cuando este hombre contemporáneo ha logrado hacerse con el dinero de su prójimo, este prójimo ha logrado también a su vez apoderarse del dinero de aquel que le ha extraído el suyo: quedando los dos con igual capital que antes. Y este es el razonado balanceo, la nivelación providencial; que como muy bien dice Salvadorita es el baile. El baile, señores, de las fortunas porque es la contradanza del dinero. He dicho. (*Alguns senyors el feliciten.*) Y por eso, yo mismo (*rient*) hace tiempo que tengo resuelto presentar mi dimisión de hombre honrado. (*Tots ho reproven bromejant.*) Sí, señores: de hombre honrado.

En definitiva, com més s'endinsa Cosme en el procés electoral, més descobreix el podriment de les seves estructures, com quan en Deri li fa la següent confessió (acte II, escena X):

Que m'han dit que demà, quan em faci una senya el senyor Fruitós, les fiqui en la caixeta que em diran, perquè vostè guanyi. I jo sóc un encantat i un poca-vergonya perquè les he preses, i si m'amoïnen massa seré tan enze i tan poca-vergonya, que demà per vostè les tiraré a la caixeta.¹³⁵

La reprovació d'aquests mètodes fa que Don Baltasar retiri el seu suport al cacic i el doni al seu antic rival, Don Llargas, que, com calia esperar, oblida les acusacions de corrupció que en el primer acte havia llançat contra el cacic i accepta de ser el seu home de palla. Al final del segon acte Don Cosme declara les seves intencions políti-

¹³⁴ *Ibidem*, p. 823-824.

¹³⁵ *Ibidem*, p. 827.

ques, i aquest gest ens recorda vagament el doctor Stockmann d'*Un enemic del poble*, encara que cal considerar les moltes distàncies ideològiques i polítiques que hi ha entre ambdós personatges (acte II, escena XVII):

DON COSME: Anem, Pelegrina, anem. Amb la gent que és a fora. Quedin-se vostès amb vostès, que ara ja els conec a tots! Som de la gent de bé nosaltres! (*Remors de protesta de tothom.*) Sí, de la gent de bé, de per fora i de per dintre; que els que tenen el pit tan noble com el meu, senyors, en aquesta sala s'hi ofeguen, i s'hi avergonyeixen!... que d'aquí dintre en surten totes les misèries i totes les plagues que empesten els pobles!¹³⁶

El darrer acte concentra el dia de les eleccions, amb un nou protagonisme dels guàrdies Méndez, expulsat del cos per negar-se a participar en la tupinada, i Menéndez, el seu cap, fidel a l'estratègia, d'un to grotesc i còmic. També apareix el Baró, amb la seva particular manera d'entendre la política, que acusa Don Cosme de fer trampes a les eleccions i li demana que es retiri de la cursa electoral, cosa que provoca la ira del mestre.

Efectivament, en Daniel i altres partidaris de la seva candidatura han dut a terme la tupinada en favor de Don Cosme. De manera inesperada, les coses s'han capgirat i l'honest mestre s'ha convertit en un trampós, sense ell saber-ho. La seva reacció és modèlica i serveix a Guimerà per fer un nou al·legat de l'ètica política (acte III, quadre I, escena IX):

DON COSME: [...] Per culpa d'aquesta gent, sí, que vosaltres sou els primers enemics; que heu estat vosaltres, vosaltres, que heu enfonsat Espanya! (*Amb menyspreu, després d'una pausa.*) Ah! Ja n'hi ha prou; quin fàstic! Qui em vulgui bé que em doni el seu vot que és donar-me el seu cor, i prou: qui em vulgui mal que trampegi per mi; però que no torni a casa meva, ni se'm posi al davant mai més a la vida! (*Al Baró i companys.*) I ara, senyors, ja poden anar-se'n ben tranquils amb la seva consciència que ningú els dirà res dels meus amics. (*Remor.*) I si algú

¹³⁶ *Ibidem*, p. 833.

els segueix a vostès serà perquè pensa com vostès en qüestions de trampes polítiques. (*Tots es queden callats.*) Facin el favor de sortir, surtin, surtin!¹³⁷

El final de l'obra es planteja en dos quadres. En el primer es descobreixen els intents dels uns i els altres de fer trampes, incloent-hi esbatussades; però, mentre la bondat intrínseca de l'honest Don Cosme fa que s'aturi la tupinada, Don Llargas arriba amb els seus i es proclama, abans de tancar el col·legi electoral, guanyador virtual dels comicis. En el darrer quadre es produeix l'acte de justícia poètica que cerca Guimerà. El to de vodevil arriba al paroxisme quan de manera flagrant es vota en nom dels morts —com el pare del mateix Cosme— o es llança un paquet sencer de paperetes, que en principi són a favor de Don Llargas, però que, gràcies a la manipulació d'en Daniel, són a favor de Don Cosme. Com que la votació no surt com preveu Don Baltasar, es procedeix a la detenció de Don Cosme, que repudia Daniel i tots els presents. El final és apoteòsic, perquè en Deri, en Méndez i altres ciutadans tiren per la finestra Don Baltasar (acte III, quadre II, escena II):

DON BALTASAR: L'enhorabona, senyor Llargas. I ara anem nosaltres.

DERI: No, vostè no, que ara nosaltres farem justícia!

DON BALTASAR: Anem, senyors. Al carrer.

DERI: Vol anar al carrer? Doncs per la finestra!

MÉNDEZ: ¡Por la ventana. Al ladrón!

TOTHOM: Al pillet! Al mal home! Al lladre! Al farsant! Al carrer! Ti-rem-li! (*Mentre s'escapen els partidaris del cacic, els altres se l'emporten a braços cap a la finestra per on el tiren.*)

TELÓ¹³⁸

La farsa de les votacions arriba al seu final tragicòmic. La naturalesa humana, ahir com avui, se'ns apareix plena d'ombres i contradiccions.

¹³⁷ *Ibidem*, p. 841.

¹³⁸ *Ibidem*, p. 846.

La filla del mar

En el moment de màxima plenitud, a la ratlla del nou segle, arriba *La filla del mar*, darrera obra del segon període i la culminació de la trilogia que forma amb *Maria Rosa* i *Terra baixa*.¹³⁹

La filla del mar és una de les peces d'Àngel Guimerà més representades i forma part del gran repertori del teatre català des de la seva triomfal estrena al Teatre Romea el 6 d'abril de 1900, sota la direcció d'Enric Borràs, que també interpretà Pere Màrtir, Adela Sala com a Àgata i Adela Clemente com a Mariona, completant el triangle central del drama. Cal no oblidar, però, que un any abans la companyia de la gran actriu espanyola María Guerrero l'havia estrenat a Buenos Aires en la versió castellana de José Echegaray, cosa que dóna fe de la tirada internacional del seu teatre.

Més contemporàniament, *La filla del mar* ha estat objecte de diverses reposicions en els teatres públics, com la que va dirigir Ricard Salvat el 1971 al Teatro Nacional de Barcelona, la que va dirigir dues dècades més tard, el 1992, Sergi Belbel al Centre Dramàtic de la Generalitat (Teatre Romea) i, més recentment, la posada en escena de Josep Maria Mestres al Teatre Nacional de Catalunya el 2002. Però, per a nosaltres, resulta inoblidable la versió filmica de l'obra de Guimerà dirigida per Antonio Momplet als anys cinquanta, un exemple paradigmàtic de com la censura franquista podia manipular el sentit, la forma i la trama d'una peça teatral, malgrat l'extraordinària qualitat del film, rodat a Cadaqués el 1953 amb grans intèrprets del moment, com Isabel de Castro, Virgilio Teixeira, Manuel Luna i, especialment, Mercè de la Aldea. Més endavant ens hi referirem.

Com succeeix amb *Mar i cel*, en aquesta peça el protagonisme del mar, com a símbol de llibertat, i les feines relacionades amb la pesca ocupen un lloc central de la faula dramàtica. Guimerà planteja de

¹³⁹ Xavier FÀBREGAS, *Àngel Guimerà, les dimensions d'un mite*, p. 184: «En certa mesura, *Maria Rosa*, *Terra baixa* i *La filla del mar* poden ésser considerades una trilogia; llur proximitat en la redacció —els tres drames foren produïts en el moment de màxima maduresa i de major lucidesa de Guimerà— i una intenció comuna bategant sota les tres anècdotes —la descripció de la Catalunya que el dramaturg estima— els concedeix una identitat més profunda que la que podríem trobar en llur construcció formal».

nou un triangle amorós en què la protagonista és un ésser marginat, la jove Àgata, que va ser recollida del mar pels pescadors, que la varen adoptar, i la qual rivalitza, sense voler-ho, amb la seva germanastra Mariona per l'amor de Pere Màrtir, un buscavides que es veu atrapat pels sincers sentiments d'Àgata.

En aquest punt, volem incidir en un aspecte que resulta característic no només d'aquesta peça, sinó de l'estructura d'un nombre elevat de peces guimeranians. Ens referim a la figura de l'ésser marginat, que podem llegir en clau autobiogràfica —potser, fins i tot, psicològica, atenant el tardà casament dels pares de Guimerà i el reconeixement d'ell i del seu germà— i que esdevé l'arquetípic heroi de peces tan significatives com aquesta, *Terra baixa*, *En Pólvora* i d'altres. Fàbregas, de nou, ens il·lustra sobre aquest aspecte, incidint en l'extrema solitud del que desconeix els seus orígens o, simplement, no en té.¹⁴⁰

El drama s'obre, com és habitual, amb una escena costumista que retrata l'ambientació marinera: les dones apedacen una xarxa i els homes reparen una barca, mentre una altra dona encén el foc per cuinar l'àpat. La seva funció és similar a la dels pagesos de *Terra baixa*: xafardegen, comenten i intervenen en les vides dels protagonistes. És a dir, són els representants d'aquesta terra baixa que tant insisteix a denunciar Guimerà.

Ja en la primera escena se'ns presenten els tres personatges centrals: Pere Màrtir, Àgata i Mariona. El primer és definit com un pocavergonya, com explica en Rufet, un vilatà que el defensa:

I deia que és bon mosso i rumbós per... perquè ho és, i perquè totes se n'enamoren; i si enganya a les xicotes, que diu aquesta, és perquè elles es deixen enganyar.¹⁴¹

Àgata, en canvi, és presentada com una noia treballadora, estretament vinculada amb el mar, com veiem en la conversa següent, que dóna la clau del títol del drama:

¹⁴⁰ Fàbregas dedica un epígraf del seu estudi a aquesta qüestió: «L'ésser marginat», *Ibidem*, p. 136-148.

¹⁴¹ Àngel GUIMERÀ, *Obres selectes*, p. 1244.

FILOMENA: I qui són amb la barca?

CATARINA: El meu Gregori, el sogre, els dos de cal Romesco, i l'Àgata.

LLUÏSETA: Mireu que és prou l'Àgata! S'estaria sempre a dintre l'aigua!

CATARINA: Oh, és clar, com que n'és filla [...].¹⁴²

Finalment se'ns presenta Mariona, la germanastra d'Àgata, que està embolicada secretament amb Pere Màrtir. Mariona tampoc no té pares i, com Àgata, s'està a casa del seu oncle, en Cinquenes —un home eixut i avar—, de qui és l'única hereva, i manté secretament un afer amb el mosso. Tot i així, el personatge de Lluïseta, que també s'interessa per Pere Màrtir, defineix l'actitud i la situació de les dues germanastres, en relació amb ell, amb extrema crueltat vers Àgata i amb maledicència vers Mariona:

LLUÏSETA, *dissimulant*: Sí, això; perquè l'Àgata, com que Déu sap si és cristiana, i ni se sap d'a on ha vingut, ja ho coneix ella mateixa que ningú la voldrà mai. Ara la Mariona, com que ha tingut tants embolics amb altres... La Mariona ja és altra cosa. Veritat, Catarina?

Per tant, el conflicte dramàtic se centra en la relació entre aquests tres personatges. El mar esdevé l'hàbitat d'Àgata, com expressa en la conversa amb altres pescadors en arribar a port (acte I, escena VII):

BALTASANET: [...] I en acabant cadascú a casa seva i nosaltres tornarem a mar. Ei, tu, Àgata, si vols fer festa perquè et van salvar tal dia com avui, no vingues a la pesquera.

ÀGATA: I què hi faria en terra? (*Riallera.*) Si jo voldria estar sempre a l'aigua. (*Catarina, Baltasanet i Gregori trafiquegen de la barca a casa i al revés.*)

RUFET: Com un peix, no, tu?

ÀGATA, *rient*: No ho sé jo de quina manera: sempre a l'aigua.¹⁴³

Les referències al mar són contínues en les intervencions d'Àgata, que fantasieja amb els peixos fins al punt d'arribar a la total iden-

¹⁴² *Ibidem*, p. 1245.

¹⁴³ *Ibidem*, p. 1251.

tificació amb aquests, com succeïa amb el personatge de Rosó a *Mos-sèn Janot*:

ÀGATA: [...] I després me veig que pugen a la llampa d'aigua dos peixets més eixerits, que tan aviat eren de plata com d'or, l'un al costat de l'altre, amb los capets a prop, que talment semblava que festegessin i s'anessin dient coses boniques! Jo que poc a poquet he anat retirant la fitora perquè no m'espantessin els pobrissons, i em deïa mirant al més xicarró: «Aquest ets tu, Àgata.» I mirant-me a l'altre que semblava que fos l'home i que fes l'ullet: «Aquest és... és...». (*Riu ella.*)

FILOMENA: Sí, sí; qui et semblava, qui?

ÀGATA: L'altre? L'altre el xicot que a mi m'estimarà algun dia, vaja.

LLUÏSETA, *burlant-se'n*: A tu? Un xicot? (*Totes se'n riuen.*)

Establert el plantejament dramàtic, la peripècia principal unirà, de manera involuntària, Àgata i Pere Màrtir. La incomoditat que sent Mariona pel fet que la relacionin amb el mosso és la causa que, tement que el seu oncle no la faci pubilla, faci servir la seva germanastra com a cortina de fum per amagar les seves relacions, tal com exposa a Pere Màrtir donant-li raons perquè accepti el seu pla de fer veure que festeja Àgata (acte I, escena IX):

MARIONA: Una que és a casa mateix: l'Àgata. Ja està dit. Mira't, l'oncle tant se li'n dona de l'Àgata com de res; perquè els que la van recollir eren els meus pares. Doncs li faré creure que tu has vingut a casa aquestos dies per ella, i que si em parlaves era d'ella.

PERE MÀRTIR: Però si... si l'Àgata és de lo més renoc del poble; que va tota estripadota... Si és, com si diguéssim, una criada.

MARIONA: No mira pas malament ni és vella?

PERE MÀRTIR: No ho crec; sinó que rebaixa festejar aquest rebuig; i un home es desacredita, i després...¹⁴⁴

Al final del primer acte trobem un dels moments més lírics de l'obra, en què Àgata invoca la seva relació, gairebé mítica, amb la

¹⁴⁴ *Ibidem*, p. 1254-1255.

naturalesa. Conta els seus records d'infància, entre els quals hi ha la imatge borrosa de la mare, i al final del seu emocionat relat diu (acte I, escena x):

I va sortir el sol, i li vaig estendre els braços, que entre la boira vaig prendre per la cara d'aquell pare meu que havia perdut i que tornava; que en tot els veia an ells trobant-me sola. I em vaig adormir dient-li al sol i al mar: Pare! Mare!¹⁴⁵

Podem comparar aquestes expressions amb les de Saïd a *Mar i cel*.

A l'inici del segon acte observem que els pescadors fan safareig sobre les suposades relacions sentimentals entre Pere Màrtir i Àgata. Malpensats i, sens dubte, encertats, veuen clara l'estratègia de la Mariona. Així, en Gregori, un pescador, explica que una nit de mal temps va veure que un home entrava a casa d'en Cinquenes, en una exposició on hi ha descripcions de la naturalesa revoltada, cosa que afegeix inquietud a les seves paraules:

GREGORI: Perquè una nit que va entrar un vent fort de mar, me vaig llevar per arrambar la barca: hi havia molts núvols, i no sé com me va acudir de mirar a aquesta casa; doncs en aquell punt vaig veure que es ficava per aquesta finestra un home.¹⁴⁶

El mecanisme dramàtic posat en marxa per Guimerà fa que la transformació d'Àgata sigui l'element més rellevant d'aquest acte, atès que de sobte es descobreixen la gràcia i la dolçor d'aquella noia, malgrat despertar en el cor de pescadors i vilatans la burla i el menyspreu. Les visites nocturnes de Pere Màrtir a casa d'Àgata per trobar-se amb Mariona són l'espurna que encén la tragèdia. Ja en l'acte final, els vilatans estan disposats a sorprendre el mosso entrant a la casa, per això l'equiparen amb una guineu (acte III, escena VI):

CATARINA: [...] Una molada de gent! I al tenir-los a tots dintre casa el Gregori se'ls hi ha posat al davant i els hi ha dit: «Companys!...» I jo he

¹⁴⁵ *Ibidem*, p. 1258.

¹⁴⁶ *Ibidem*, p. 1264.

seguit. «Sí, que hem de parar una trampa a una guineu que cada nit s'entafora al veïnat i fa de les seves la bestiassa...» I ja ens van entendre, ja...¹⁴⁷

Guimerà dóna a la resolució del drama un cert aire de suspens. Àgata, com cal esperar, descobreix les visites nocturnes de Pere Màrtir a Mariona i entra en un estat de folia amb la idea fixa de matar el qui l'ha enganyada. Però Pere Màrtir aconsegueix convèncer la noia que només l'estima a ella i s'hi vol casar immediatament. En aquest moment de desesperació, el mar apareix de nou com l'única pàtria possible d'Àgata, que tracta de llançar-s'hi, però aquest cop és aturada a temps.

Quan el final sembla encaminar-se cap a la reconciliació dels enamorats, que ho tenen tot en contra, Guimerà dóna un altre caire a la situació i gràcies a l'engany de la pèrfida Mariona, Àgata embogeix del tot, clava a Pere Màrtir la fitora que porta i el fereix mortalment; reproduïx aleshores envers els vilatans la mateixa expressió que diu Manelic a *Terra baixa* (acte III, escena XII):

CATARINA, a Àgata rient: Mira-te'l; amb la Mariona!

ÀGATA: L'abraça! M'ha enganyat! (*Corre a agafar la fitora.*)

MARIONA, rient fort: (L'Àgata.)

CATARINA, a l'Àgata, rient: S'estimen! S'estimen!

PERE MÀRTIR, a Mariona: Deixa'm! (*Sense poder-se desprendre d'ella.*)

MARIONA, per l'Àgata, sempre rient: Ens estimem! Ens estimem!

ÀGATA, a Pere Màrtir: Ah, lladre! Té! I more't! (*Clavant-li per l'esquena la fitora.*)

PERE MÀRTIR: Ah! Jesús! (*Cau a terra.*)

CATARINA, ficant-se a casa seva: (Gràcies, Àgata!)

ÀGATA, rient estrepitosament: Riem tots, ara! Riem força!¹⁴⁸

Com hem assenyalat anteriorment, l'única sortida possible per a Àgata és retornar al mar, el lloc d'on prové i on serà plenament acceptada. Fa el mateix que Manelic quan marxa cap a la terra alta,

¹⁴⁷ *Ibidem*, p. 1278.

¹⁴⁸ *Ibidem*, p. 1283.

lluny de la gent que tant mal li ha fet i que exemplifica la societat, la terra baixa. Així es tira Àgata al mar en la darrera escena:

POBLE: No! Atureu-la!

(*Van corrent darrera d'ella sens poder-la aturar.*)

ÀGATA, *corre roques amunt*: Fora tothom! Deixeu-me! Maleït siga el dia en què em va recollir aquesta terra!

BALTASANET, *i altra gent*: Atureu-la! Atureu-la!

ÀGATA: Pares! Ja torno! Mare! Pare!

(*Se llença al mar. Xiscle d'esglai de tothom.*)¹⁴⁹

Sobre aquest final tan cruel, quan el públic ha percebut l'arranjament de la situació i de sobte tot se'n va en orris, coincidim amb el comentari de Joan Martori en el programa de mà de *La filla del mar*, representada el 2002 al Teatre Nacional de Catalunya:

El fet que Guimerà s'hagués entossudit a mantenir el sacrificat final per a *La filla del mar*, cal entendre'l com una mostra de fidelitat a ell mateix, més enllà d'interessos de mercat, en què eludeix buscar només el favor del públic.¹⁵⁰

Per a nosaltres, la clau d'aquest final és en les paraules d'exclamació de Catarina quan Àgata clava la fitora a Pere Màrtir: «Gracias, Àgata!». Aquestes paraules esdevenen una mostra de la maldat intrínseca que rodeja l'Àgata i que, a parer de Guimerà, és inherent a la naturalesa humana.

Una mirada historiogràfica

Voldríem referir-nos breument a la versió cinematogràfica dirigida per Antonio Momplet als anys cinquanta, que abans hem esmentat. Durant molt de temps aquesta versió ens ha servit per parlar de la manipulació d'un text original per causa de la censura. Com succeeix

¹⁴⁹ *Ibidem*, p. 1284.

¹⁵⁰ Programa de *La filla del mar*, Barcelona, Teatre Nacional de Catalunya, abril 2002, p. 17.

amb *Tiefland*, de Leni Riefenstahl, la pel·lícula és formalment impecable i els escenaris naturals del rodatge, principalment a Cadaqués, però també a Roses i el Port de la Selva, són summament interessants com a document històric, atès que hi apareixen les poblacions de la Costa Brava amb els seus habitants d'aquella època, quan el turisme era pràcticament inexistent.¹⁵¹

Però allò més interessant és la manipulació de l'argument. Com sabem, el drama original té un desenllaç tràgic en què moren tant Pere Màrtir com Àgata. En canvi, en el film *La hija del mar* ens trobem que Àgata corre pels penya-segats que hi ha arran de mar, cosa que fa la sensació que finalment s'hi ha llançat, mentre Pere Màrtir la cerca infructuosament cridant el seu nom. Però el director s'empeca un epíleg situat a la catedral de Barcelona, on Pere Màrtir acudeix a cercar confort espiritual atesa la desgràcia que ha viscut. Mentre resa, arriba el mossèn, que li diu que sempre s'ha de tenir esperança i li indica on es troba Àgata. Ella està resant en una capella i quan els dos enamorats es troben, lluny d'emocionar-se, com caldria esperar, s'agafen de la mà i comencen a caminar mentre sona l'*Aleluia* de Haendel. Increïble, sorprenent, inaudit. Cal, a més, destacar la meravellosa interpretació d'Isabel de Castro com a Mariona, que mor a mans del pare del seu promès, cosa també inventada en relació amb el drama original de Guimerà. L'escena és d'una gran potència i recomanem que es presti atenció als ulls de l'actriu, Isabel de Castro, que pràcticament li surten de les òrbites. Cal consignar que hi ha versions cinematogràfiques anteriors, en especial la dirigida per Adrià Gual el 1917, amb Margarida Xirgu com a protagonista, i la de José Maristany del 1928.

Conclusions

La valoració d'aquesta segona etapa és molt més complexa que la de la primera perquè són catorze les obres que formen aquest període de la producció de Guimerà i perquè els gèneres i estils són prou di-

¹⁵¹ Sobre la presència de persones de Cadaqués al film d'Antonio Momplet, vegeu la pàgina web: www.cadaques.eu/104cine/la_hija_del_mar/index.htm [consulta: 3/7/2015].

ferents entre si. Malgrat això, és evident l'evolució del teatre guimeranià cap al realisme i cap a una concepció de la naturalesa idealitzada, com a refugi, on els personatges poden ser definitivament lliures sense rendir comptes del seu origen o del seu passat.

El lema de Thomas Hobbes, «Homo homini lupus est», el podem aplicar de manera estricta als grans drames d'aquest període; i també escau aquella altra màxima, en aquest cas de Jean-Paul Sartre, que diu que «l'infern són els altres». En pràcticament tots els casos, l'enveja, la xafarderia, la maledicència, esdevenen el motor de la societat, representada per un cor de ciutadans i ciutadanes mancats de grandesa. El llop esdevé l'animal simbòlic del teatre de Guimerà, com el mal que contamina el món i n'amenaça els béns, però també com el poder humà despòtic que cal matar, extirpar, per assolir la felicitat. La pintura d'Isidre Nonell *Els cretins de Boí* (1896), pintada el mateix any de l'estrena de *Terra baixa*, il·lustra perfectament la visió de la terra baixa guimeraniana.

És en aquest moment quan Guimerà fa la seva principal aportació al teatre català i encunya el mite de la terra alta, que defineix Xavier Fàbregas a partir de la seva lectura del protagonista de *Terra baixa*:

Amb Manelic, Guimerà, crea una nova categoria o un nou mite, el de la terra alta. Ara ens adonem que a l'Arcàdia hi ha també el pecat i no pas per mà d'algun personatge subaltern sinó per corrupció de l'amo, responsable únic de l'ordre establert. La societat queda indefensa davant aquest trasbals i fa falta que un heroi exterior davallí des d'un pla superior —la terra alta— ja no per a restablir l'ordre sinó per a escapar-lo definitivament amb la mort de l'amo.¹⁵²

Guimerà no té una predilecció especial per detallar els aspectes de la naturalesa que envolten els seus personatges. Utilitza termes genèrics, com ocells, flors, muntanyes o boscos, sense aturar-se a buscar els termes biològics o geològics adequats. Si avancem en aquesta segona etapa, a partir de *Mossèn Janot* observem un major interès per l'ús d'espècies de flors i altres elements naturals. També obser-

¹⁵² Xavier FÀBREGAS, *Àngel Guimerà, les dimensions d'un mite*, p. 187.

vem una visió còsmica de la naturalesa, on les referències al sol, la lluna, la terra o el foc són tot sovint utilitzades com a símbols de personatges o situacions concretes. Així, volem destacar la lluna que apareix a *Mort d'en Jaume d'Urgell*, que esdevé el testimoni solemne dels darrers mots del protagonista; o la protagonista femenina de *Mossèn Janot*, na Rosó, identificada totalment amb les flors; i l'Àgata de *La filla del mar*, identificada amb el mar.

Però allò més significatiu, al nostre entendre, és la visió de la naturalesa com a espai de llibertat, oposat a la manca d'escrúpols que trobem en pobles i ciutats. Així, els personatges d'*En Pólvora* o *La festa del blat* descobreixen en la naturalesa la possibilitat de recrear una mena d'arcàdia que els permet escapar dels llops humans.



TERCERA ETAPA

VISIONS CONTRADICTÒRIES DE LA NATURALESA

Ens endinsem en un moment prou desconegut de la producció dramàtica d'Àngel Guimerà, lluny dels grans èxits obtinguts en els darrers anys del segle XIX, quan l'autor era considerat el millor dramaturg de la història del país, rebia honors i homenatges de tota mena, i la seva activitat política es reforçava. El període, que comprèn gairebé tota la primera dècada del nou segle, el formen setze obres la característica més important de les quals és la seva heterogeneïtat, així com la manca de reposicions contemporànies de pràcticament totes les peces que el formen.

Pel que fa a l'heterogeneïtat, podem observar que Guimerà conreà estils molt diversos, des del drama convencional d'arrel burgesa, en les primeres peces, fins al simbolisme, el naturalisme i el retorn a l'esquema de les tragèdies romàntiques del primer període, tots amb el segell propi de la seva producció dramàtica, centrada en els temes que el van obsessionar al llarg de tota la seva existència. Pel que fa a les reposicions, cap de les obres que formen aquesta etapa ha estat recuperada pel teatre català contemporani, malgrat que algunes podrien formar part d'aquest repertori bàsic del teatre català. La majoria, però, no mereixen passar de l'estadi de la literatura dramàtica.

Escrites entre el 1901 i el 1911, les peces que analitzarem tot seguit tenen una manca d'unitat que contrasta amb la unitat indiscutible de les peces de la primera etapa, mentre que en la segona podem classificar les obres en tres grups més o menys homogenis dins la producció de Guimerà.

Xavier Fàbregas assenyala una de les possibles causes de l'abandonament, per part del dramaturg, de la línia dramàtica que l'havia impulsat fins a la cúspide de l'èxit nacional i internacional: les con-

cessions que va fer als primers actors i, sobretot, les primeres actrius de les grans companyies.¹ Això probablement va provocar que els intents posteriors de reeditar els seus grans èxits fossin fallits, sobretot perquè el moment literari i dramàtic del seu teatre ja havia passat i perquè els nous corrents resultaven inabastables per a la seva ploma.

Un altre element que cal tenir en compte a l'hora d'analitzar aquest grup d'obres és l'èxit que dugué Guimerà a flirtejar, fins i tot, amb la concessió del Premi Nobel de Literatura. Sens dubte, aquest fet propicià l'intent de l'autor d'evolucionar cap a les formes escèniques que estaven més en voga en aquell moment, com el «realisme convencional i cosmopolita» que esmenta Xavier Fàbregas, i que canviaren l'esdevenidor de la seva obra dramàtica, atès que situaven els grans actors, especialment les actrius, en el centre del reclam teatral. Guimerà recrea els personatges de l'alta burgesia, com els que anaven a les seves estrenes, exposant els conflictes amorosos que havien d'alliberar els espectadors de les seves vides avorrides o bé, en d'altres, escenificant les seves inconfessables inclinacions i vicis.² Però, de la mateixa manera, podem veure que Guimerà és permeable als grans corrents dramàtics del seu temps, com el naturalisme i el simbolisme, àmpliament representats en aquesta etapa de la seva producció.

Un darrer element que influí el dramaturg fou la seva intensa vida política i social, atès que Guimerà era considerat per tothom una patum del catalanisme polític i de la vida cultural, artística i intel·lectual del país. Cada cop més allunyat de les efervescències amoroses de la joventut —recordem que el 1901 Guimerà té cinquanta-sis anys—, les seves temàtiques s'orienten vers altres vessants de la vida humana, en especial el món religiós, i quan tracta de recórrer a les passions juvenívoles, la majoria de les vegades el seu estil resulta antiquat.

¹ Xavier FÀBREGAS, *Àngel Guimerà, les dimensions d'un mite*, p. 92: «és molt possible que alguns dels “monstres sagrats” de l'escena finisecular, atès el prestigi creixent del dramaturg, li demanés per a estrenar-li una obra la protagonista de la qual no fos una camperola o una pescadora, sinó una dona de la *high life*».

² Vegeu Xavier FÀBREGAS, *Àngel Guimerà, les dimensions d'un mite*, p. 94-98.

Ens trobem davant d'unes obres que descriuen la societat burgesa, fins i tot l'alta burgesia, amb retorns al món medievalitzant de les tragèdies de la primera etapa i al realisme de la segona. Tot plegat fa força complexa l'anàlisi del conjunt de les peces escrites per Guimerà en la primera dècada del nou segle. La naturalesa, el món natural, no sembla *a priori* que hagi de guanyar protagonisme en aquestes obres, malgrat els drames lírics que tenen com a centre la naturalesa més exuberant i misteriosa. Per això en endavant podrem observar que els canvis de tota mena que experimentaren el seu estil i la seva concepció dramàtica afectaren l'objecte principal del nostre estudi.

Arran de terra

Aquest drama obre de manera significativa una nova etapa del teatre escrit per Àngel Guimerà, atès que l'estrena d'aquesta peça es féu en llengua italiana. Va tenir lloc el març de 1901 al Teatre Novetats de Barcelona i va ser a càrrec de la companyia de l'actriu Itàlia Vitaliani.³ A Barcelona no es representà en català fins al 1908. Però encara és més significativa l'ambientació burgesa de l'obra, que defugia el ruralisme de les grans peces anteriors i el plantejament dramàtic basat en l'esquema clàssic de l'adulteri amb un final tràgic per a un dels amants.

Arran de terra trenca amb el passat i s'endinsa en la nova mirada de l'autor, que, en paraules de Xavier Fàbregas, segueix un esquema basat en un «realisme cosmopolita i convencional» al voltant del personatge de Pia Munda, una *femme fatale* que acaba essent víctima de les seves pròpies maquinacions i desitjos.

La naturalesa és totalment absent en aquest drama, que es desenvolupa en interiors de residències burgeses barcelonines. El món rural i les viles de pescadors donen pas a un ambient sofisticat en què

³ A la crítica apareguda a *Juventut* (4/6/1901) hi llegim: «En Guimerà poeta és molt superior al Guimerà autor dramàtic; en Guimerà, pensador, que concebeix gran i profund, deixa molt enrere al Guimerà moralista que observa i ensenya. I *Arran de terra* és un drama realista fill de la intuïció d'un poeta que amplament sent la vida, no d'un observador afinat que la sorprèn en tota sa veritat». José María JUNYENT (dir.), *Medio siglo de teatro en Barcelona*, núm. 1, p. 28.

les converses tracten sobre estades a París, la ciutat símbol de la modernitat, i els personatges són assidus de les llotges del Liceu. Ens trobem immersos en una societat ociosa que s'entreté amb els afers sentimentals i no es preocupa gaire de les qüestions laborals, com explicita la següent conversa entre Pepet, un tarambana, i la seva germana i protagonista, Pia Munda, acompanyada d'un conegut seu, en Rafel, un ric propietari i antic amant (acte I, escena II):

PIA MUNDA: Sinó que jo vull que treballi, que es faci un nom. Que no veus en an Rafel? I tu en cotxe de lloguer tot lo dia!

PEPET: Sí, treballaré. Creu que treballaré.

PIA MUNDA, *complascuda*: És que és molt eixerit, en Pepet! I miri-se'l: vesteix amb una distinció... Vina, vina: una abraçada.⁴

En les primeres escenes, Guimerà planteja l'estructura del drama. Pia Munda és una vídua alegre que va perdre el seu marit, Enric, quan se suïcidà en saber que ella li era infidel. És una dona rica i atractiva que desitja ser l'esposa d'un advocat, Ramon, el seu amant, que al seu torn està casat amb Felícia, una dona fidel que l'estima i no sospita el seu embolic sentimental. En la conversa amb Rafel, un ric propietari, Pia Munda s'assabenta de la passió que aquest sent per Felícia, i això obre les portes al desenvolupament de la trama.

El món dels negocis ocupa l'ambientació que abans omplien les feines del camp o de la pesca. En aquest cas, el món de l'advocacia vesteix les trames subsidiàries, centrades en els tripijocs de Pepet, el germà de Pia Munda, que demana diners a Ramon, que l'engega sense contemplacions. La trama central mostra els estira-i-arrosses de la relació adúltera entre l'advocat i la vídua. Ella li demana insistentment que marxin de viatge plegats, aprofitant que la seva esposa és a la casa de camp. Davant les resistències d'ell, Pia Munda planteja un tot o res (acte II, escena IV):

PIA MUNDA, *molt seria*: De res. (*Ell va a llegir la carta; ella li priva.*) És que s'ha d'acabar això; que jo no puc, no puc resistir-ho més. O la teva dona o jo: que tu ja ho saps.

⁴ Àngel GUIMERÀ, *Obres selectes*, p. 1288.

RAMON: Tu, tu i tu.

PIA MUNDA: Escolta: no en podries arreglar un altre, tu, de divorci?

RAMON: Quin? (*Ell prova altra vegada de llegir la carta i ella li torna a privar.*)

PIA MUNDA: El teu amb la teva dona.

RAMON: Jo divorciar-me? (*Amb cert despreci i disgust de que ella l'hi digui.*)

PIA MUNDA, *mirant-lo fit a fit*: I per què no? (*Pausa. Se queden mirant fixo, callats.*)⁵

Pia Munda fa una escena a Ramon que acaba amb la reconciliació dels amants i amb la decisió ferma de fer una escapada a París. Però Guimerà complica l'argument fent que Felícia, la fidel esposa que era al camp, retorni sobtadament a la ciutat i entri al despatx del seu marit tot declarant-li el seu amor (acte II, escena VI):

FELÍCIA: Si en la post-data t'ho deia! Estic més contenta de ser aquí altra vegada! Abraça'm, home; abraça'm (*S'abracen altre cop.*) Ara sí que no me n'aniré mai més! Mai més!

RAMON: Veus? Me n'alegro. (*Contrariat.*)⁶

Tot seguit, Felícia explica a Ramon els intents de Rafel per conquistar-la i, a més, li revela que coneix el seu afer amorós amb Pia Munda. Aquest ho nega categòricament, però Felícia sembla disposada a pagar-li amb la mateixa moneda i a acceptar les propostes amoroses de Rafel. En la darrera escena, Pia Munda arriba a casa de Ramon per marxar cap a París i Felícia certifica les sospites i profereix noves amenaces al marit adúlter. D'aquesta manera es tanca el segon acte, en espera d'una resolució que no es veu gaire falaguera, pel que fa a l'interès artístic, i en què els tòpics seran administrats de manera eficaç pel dramaturg a la recerca del missatge moral final.

El darrer acte comença amb els nous tripijocs de Pepet per arrencar diners a la seva germana. Observem el canvi profund que pateix el teatre guimeranià pel que fa a l'ambientació i el plantejament

⁵ *Ibidem*, p. 1297.

⁶ *Ibidem*, p. 1300.

dramàtic, atès que el cor de vilatans xafarders, galifardeus i vulgars dóna pas, a *Arran de terra*, a un personatge secundari com Pepet, un paràsit, un aprofitat que cerca el benefici propi i que és la representació del mal social de la modernitat. Acabem d'entrar al segle xx.

Aparentment, les amenaces de Felícia són certes, però Rafel mostra els seus dubtes sobre la veritable relació que mantenen. Així ho explica a Pia Munda:

RAFEL: Està enamoradíssima de mi. Sinó que m'ha costat més de donar-li entenent!... Ja li he dit a vostè: és molt variable. Un dia em surt amb una cosa; l'altre dia al revés. Afiguri's: quan menos m'ho penso encara em surt amb què s'estima al seu marit.

PIA MUNDA: Ja ho sé, ja; també les havia dites jo aquestes coses.⁷

El clímax del drama es produeix quan els esposos es retroben i es produeix la reconciliació. Té lloc un seguit d'anades i vingudes sentimentals i dialèctiques, atès que Guimerà dissenya una estructura àgil en què primer apareixen els dos homes, més tard apareix el matrimoni i, finalment, el triangle tràgic, que cerca, sens dubte, el lluïment dels actors a partir d'escenes emocionals i de gran intensitat. Pia Munda és derrotada per l'esposa del seu enamorat i ha de sentir aquest retret final (acte III, escena IX):

PIA MUNDA: Si no et deixa l'ofegaré! (*Rabiosa, boja.*) La mataré!
(*En Ramon priva de que Pia Munda es llenci sobre la Felícia.*)

FELÍCIA: A mi? Matar-me a mi? Si la morta és vostè! A mi el meu marit m'ha salvat i jo el redimiré! A vostè el seu marit, al matar-se ell, tirà contra vostè. Jo he quedat viva: a vostè la van matar. Vostè és morta! És morta!⁸

Efectivament, Pia Munda, com diu l'acotació final, «*S'engega un tret de revòlver i cau morta al terra*». Un cop més, l'amor «legal» s'imposa a l'«illegal», malgrat totes les aparences i els trucs escènics emprats per dissimular-ho. Tampoc no som tan lluny d'Ibsen, encara

⁷ *Ibidem*, p. 1305.

⁸ *Ibidem*, p. 1310.

que el mestratge d'aquest sigui més eficaç i potent; també ens podem referir als melodrames interpretats per Sarah Bernhardt com a possible model.

La naturalesa és absent en aquesta primera obra del tercer període. No apareixen ni flors ni animals de cap mena i, òbviament, els personatges no esmenten noms ni de plantes, ni de planetes, ni de constel·lacions. Pràcticament, els únics esments de coses naturals els trobem en alguna conversa aïllada i del tot intranscendent on es parla del menjar.⁹

La pecadora

Aquest drama, estrenat al Teatre Romea el març de 1902 per la companyia d'Enric Borràs, amb aquest i l'actriu Dolors Delhom com a protagonistes, segueix el model estètic i dramàtic de la peça anterior i es pot classificar dins el corrent del realisme cosmopolita i convencional. Poc després de la mort de Guimerà, el 1924, es representà en la funció d'homenatge a aquest que es féu al Teatre Romea, amb un repartiment encapçalat per Margarida Xirgu, que assolí un gran èxit en la seva interpretació, com assenyala Josep Maria de Sagarra:

La Xirgu ja fa temps que és consagrada com una tràgica de primera fila, però en *La pecadora* del dijous tots els elogis que se li facin seran poca cosa. Semblava com si l'entusiasme pel mestre i el seu entindiment de treballar amb la pròpia llengua li haguessin refrescat i enfortit totes les facultats.¹⁰

El drama presenta algunes variants substantives en relació amb els anteriors, com assenyala Fàbregas:

⁹ Ni tan sols això. L'única referència la trobem en aquesta frase del segon acte, que diu Pia Munda: «En Ramon se queda a dinar. Pareu taula de seguida. De seguida, que tenim fam. Oi, tu?». *Ibidem*, p. 1293.

¹⁰ Josep Maria de SAGARRA, *Crítiques de teatre «La Publicitat», 1922-1927*, p. 68.

Una provatura interessant, bé que no reeixida, la va portar a terme Guimerà amb *La pecadora*; en efecte, en aquest drama l'autor intentà d'enfrontar els personatges tòpics del realisme cosmopolita i convencional amb la gent senzilla de la gleba, que havia prodirat a la segona etapa.¹¹

Aquest drama fou escrit responent, en part, a la tirada comercial de Guimerà després dels seus grans èxits anteriors, i, malgrat aconseguir-ho, la crítica va ser prou contundent amb aquest drama.¹²

La pecadora tracta sobre Daniela, una *femme fatale*, actriu a París amb un cert renom i fortuna personal, que al cap de molts anys es retroba amb el seu passat i, malgrat les esperances d'assolir un darrer moment de plenitud, mor víctima dels seus excessos i sense expiació possible, atès el títol de la peça. En relació amb *Arran de terra*, l'obra és molt més llarga i elaborada dramàticament. Se situa en un poble de muntanya i la classe social de la major part dels personatges és popular, mentre que la protagonista és una dona burgesa i cosmopolita, amb una situació econòmica folgada. La presència d'elements de la naturalesa és més significativa perquè des del principi de l'obra es fan continus esments de les feines del camp i, sobretot, del bestiar, atesa l'ambientació rural.¹³

Guimerà planteja el drama administrant de manera eficaç els principals esdeveniments que teixeixen l'obra i presentant els personatges principals en el primer acte.

¹¹ Xavier FÀBREGAS, *Àngel Guimerà, les dimensions d'un mite*, p. 99.

¹² Així ho palesa la crítica de Josep Roca i Roca al diari *La Vanguardia* (18/3/1902): «Para desarrollar el drama basta a Guimerà un conflicto de amor exaltado, una pasión sin freno y algunas frases imaginativas e hiperbólicas que muestran unos recursos escénicos anticuados, compuestos deliberadamente en busca del efectismo. Así resultan insostenibles los principales caracteres. Con estos recursos, Guimerà acredita su reconocida condición de poeta romántico; pero el teatro exige algo más. Donde no hay estudio del corazón y de la vida no puede existir convencimiento ni identificación, ni tampoco aquel interés penetrante que constituye el distintivo del teatro moderno». José María JUNYENT (dir.), *Medio siglo de teatro en Barcelona*, núm. 4, p. 14.

¹³ A la primera escena, un personatge secundari, en Valeri, treballador d'en Ramon, diu: «Hem anat a fangar, i a posar aspres a les tomaqueres; perquè el prat de baix estava [...]». Àngel GUIMERÀ, *Obres selectes*, p. 1312.

Ramon és un propietari rural, geniüt i malcarat, que està casat amb Antònia i té una posició econòmica i social estable, sempre atrafegat amb el bestiar i les feines del camp. La notícia que una antiga vilatana, Daniela, que va marxar a França quan era adolescent, demana de tornar al poble per guarir-se d'una malaltia, trastoca la vida avorrida i tranquil·la del poble. Guimerà retorna, en aquesta ocasió, al cor de vilatans xafarders i xerraires, que es mostren contraris al retorn de Daniela, a qui qualifiquen, en paraules de Pona, de «mala herba»; només la defensa Monsa, la fadrina que té cura de la mainada i fa costura a casa seva, que tindrà un paper important en el desenllaç de l'obra.

La qüestió és que Daniela, per intercessió del metge, demana de poder viure a casa de Ramon —on fou acollida de nena— mentre no tingui un habitatge propi, perquè els metges li recomanen residir al poble ja que l'indret té les condicions climàtiques propícies per al guariment de la malaltia que pateix. La negativa de Ramon a acollir-la és contundent malgrat la intercessió del metge i de la seva pròpia dona.

En aquest punt ens interessa la comparació que estableix el metge del poble, Don Joaquim, entre Ramon i el seu bestiar, retraient al primer la seva estretor de mires (acte I, escena VI):

D. JOAQUIM: Què saps tu, què saps tu! Tu només has vist el món per un forat, infeliç! I s'hi neix de moltes maneres al món, noi; [...] Oh, i que te'n diria de coses! Aquest se deu creure que els homes són ramats de xais que a on va l'un van els altres, com aqueixos que compres i vens que tant t'amoïnen. Es clar, no li digueu res en aquest egoïsta, que està pel negoci; la qüestió és el corral i engreixar les bèsties...¹⁴

Ramon explica els orígens de Daniela, una pobra noia que va quedar òrfena als set anys d'un pare violent i dèspota, mig francès, que morí embriac, i que va passar a viure a casa seva. Eren com germans fins que ella, quan tenia tretze anys, va marxar de casa, seguint uns caçadors francesos que havien fet cap al poble. En aquest moment, Ramon deixa entreveure la passió que el lligava a Daniela i el seu ressentiment envers ella per haver marxat sense dir-li res:

¹⁴ *Ibidem*, p. 1317.

RAMON: [...] I aquesta que vostè coneix és aquella Daniela, per a qui jo hauria donat la vida; i que no s'ha enrecordat mai més ni de mi ni del poble. I ara que es veu malalta, sense recursos, vella i avorrida de tothom té la poca-vergonya de voler-se presentar en aquesta casa [...].¹⁵

L'enviat informa que, malgrat la seva opinió i la del poble, Daniela no és una dona pobra, sinó rica, molt rica, i que la seva arribada comportarà un gran benefici per al poble. Malgrat la negativa de Ramon, Daniela es presenta disposada a hostatjar-se a casa seva. La rebuda de Ramon, que li retreu a crits la seva marxa a la francesa, no és gens falaguera. Però a la fi, davant la insistència d'Antònia i de Monsa, cedeix de mala gana.

Observem, tot seguit, el canvi de parer dels vilatans en comprovar que Daniela és una dona rica i distingida, que ha arribat al poble en cotxe i amb criats. Malgrat que no tenen ni la presència ni la maldat dels vilatans dels grans drames de la segona etapa, fan aquest paper de xafarders i malintencionats, característic del teatre guimeranià. Així, Pona, que havia qualificat Daniela de mala herba, la rep dient-li: «Si puc servir d'alguna cosa...». I ella anuncia que es farà construir un xalet al poble i, finalment, es reconcilia de manera sincera i emocionada amb Ramon.

El segon acte s'obre amb els treballs d'edificació del xalet, que al cap d'un mes semblen força avançats, producte dels diners invertits per Daniela. El fet més important d'aquest acte és la transformació de Ramon, que passa de la rancúnia envers Daniela a sentir una passió irresistible que li fa perdre l'oremus, com es desprèn de les següents paraules d'Antònia (acte II, escena I): «[...] més ja ni em parla, ni em mira, ni es cuida de res d'aquesta casa, que tot el seu pensament està per a aqueixa dona!». ¹⁶

A la mateixa escena, Guimerà retorna a la seva obsessió envers el cor de vilatans, la terra baixa de sempre, que Daniela, la gran dama, ridiculitza amb acarnissament, tot dirigint-los el reneç següent:

¹⁵ *Ibidem*, p. 1318.

¹⁶ *Ibidem*, p. 1326.

DANIELA: I podrem guaitar-hi de seguida? (*Ramon diu que sí.*) Doncs hi guaitarem tu i jo els primers; i a baix que hi hagi totes aqueixes dones tafaneres que mai me deixen en pau; i que piquin de mans, que nosaltres els hi direm: Gràcies, gràcies, xafarderotes, llengües d'escorpí! Gràcies, gràcies! (*Rient esvalotada.*)¹⁷

La part central i substantiva d'aquest acte és la llarga escena entre Ramon i Daniela, per al lluïment dels dos primers actors, on ell li confessa que ha estat sempre enamorat d'ella i que la seva marxa el va ferir en allò més íntim del seu ésser. La visita d'uns amics francesos, companys de la faràndula, desperta en Ramon la gelosia, atès que Daniela insinua de marxar i tornar a repetir la mateixa història. Ell amenaça els forasters amb un revòlver, però el torna a desar al caaix i, desafiant-los, els diu (acte II, escena X):

RAMON: Vostès? (*Amb despreci.*) Vostès se tornen anèmics amb la boira dels teatres! Aquí ens fa forts el vent de les muntanyes; i no hi ha guilles ni llops que ens plantin cara. Vostès maten i moren de per riure; una cantonada és un cop de bombo: cau el teló i els morts s'aixequen i s'espolsen la roba!¹⁸

De nou apareix el llop. I Ramon ens recorda vagament Manelic, perquè, si bé aquest darrer és un ésser vinculat estretament amb la naturalesa, en aquest cas Ramon presenta un cert regust d'amo, de Sebastià, quan foragita els possibles rivals. Daniela insisteix a marxar, però Ramon s'hi oposa violentament i confessa la seva total dependència d'ella, cosa que el col·loca en una situació certament ridícula als ulls dels forasters, fins que Daniela esclata i els fa fora. Tot seguit, Ramon intenta entrar amb Daniela a l'habitació d'ella, tot forçant-la, fins que la cançó de bressol de la seva esposa els atura. Mentre ell les maleeix, Daniela crida: «I jo m'ofego! A morir! A morir-me sola! A morir-me! A morir-me!», que tanca el segon acte.

La resolució del drama segueix un esquema precís que s'inicia amb una escena en què els vilatans, tot fent el safareig i les maledi-

¹⁷ *Ibidem*, p. 1331.

¹⁸ *Ibidem*, p. 1338.

cències que hom els pressuposa, truquen a la porta de Daniela pel matí i aquesta no els respon. Ha patit un atac i criden el metge davant la desesperació d'en Ramon, que ataca sense pietat els homes i les dones aplegats a la casa, tot mostrant-los el seu estat anímic (acte III, escena v):

RAMON: Deixeu-me estar a mi! Que no ho veieu que estic patint jo? (*Vol interrompre'l Tomasetta.*) Divertiu-vos vosaltres; que us esteu divertint amb les desgràcies d'aquesta casa, que és la casa més desgraciada del món!¹⁹

La malaltia de Daniela avança sense pietat i això fa augmentar la desesperació de Ramon. Don Joaquim li confirma el pronòstic: «Ja t'he dit que és morta; i que vosaltres en sou la causa». Gradualment, Daniela apareix com una dona íntegra que podia haver destruït el matrimoni que l'acull i ha resistit els intents arrauxats de Ramon de consumir el seu desig amorós. Ara, un cop ha demostrat a Antònia la seva fortalesa i virtut, s'enfronta a la mort veient com els altres la menyspreen i la consideren una pecadora (acte III, escena VII):

DANIELA: Un cop morta tothom em perdonarà a mi! La pecadora ja s'ha redimit! I com que jo haig de morir sens remissió ara (*Volen privar de que parli*) a mi ja se'm perdona (*Per l'Antònia.*), una miqueta abans, i se m'ho fa saber que se'm perdona!²⁰

El desenllaç del drama encara ofereix un darrer tomb inesperat quan Ramon, totalment fora de si, tracta de fugir amb Daniela, que li ho demana en un últim intent per reviure. Però Monsa s'enfronta amb Ramon, que l'agredeix, i impedeix que la parella marxi. La dona maleeix Daniela i li crida: «I tu més valdria que et morissis! Infame!». I en aquest moment Daniela pateix l'atac definitiu.

En una de les darreres frases del drama, la pecadora invoca les forces immutables de la naturalesa: «I el sol torna a aclarir-ho tot!».

¹⁹ *Ibidem*, p. 1346.

²⁰ *Ibidem*, p. 1348.

Aigua que corre

Instalat de manera sòlida en el teatre de tema burgès, Guimerà prossegueix la seva carrera dramàtica amb aquesta peça d'embolics sentimentals amb final tràgic, que al nostre entendre arriba a fregar el ridícul i demostra l'estancament a què havia arribat el seu teatre, incapaç de superar uns clixés basats en temàtiques antigues i, això sí, molt probablement del gust del seu públic.

Estrenada sis mesos després que la peça anterior, el novembre de 1902, al Teatre Romea i per la Companyia d'Enric Borràs, amb Dolors Delhom com a primera actriu, en aquest cas el drama tracta sobre el personatge d'Amèlia, una dona atractiva casada amb Ramon i que flirteja amb Manuel, un jove admirador i enamorat que acabarà casant-se amb la germana d'Amèlia, Roseta, per poder restar a prop d'ella i prosseguir el seu idil·li. L'embaràs de Roseta i el descobriment del possible adulteri d'Amèlia amb Manuel, el seu marit, provocaran un terrabastall de grans dimensions que acabarà en un desenllaç tràgic per partida doble, d'efectisme previsible i calculat.

Pel que fa a la presència de la naturalesa, cal dir que a la primera escena Guimerà introdueix de manera figurada el llop, el símbol predilecte del mal en el seu teatre, quan Roseta parla amb la seva germana Amèlia, la protagonista, abans de marxar de la casa d'estiu, i li diu:

ROSETA: I que avisin si elles estan a punt. (*Surt Francisca.*) Ai, adéu-siau alegries, i berenades a Fontijola, i passeig pel bosquet amb la lluna, i perdre'ns-hi i espantar-nos dels llops: que, vaja, jo no hi he cregut mai amb els llops d'aquesta terra.²¹

A l'escena següent, el món natural torna a aparèixer quan en una conversa entre Manuel, el jove enamorat d'Amèlia, i una amiga d'ella, Marcellina, mantenen una conversa intranscendent en espera de quedar-se tots sols.²²

L'argument es concentra en l'enamorament secret d'Amèlia i Manuel, que s'explicita en el següent fragment de la conversa que man-

²¹ Àngel GUIMERÀ, *Obres completes*, vol. II, p. 114.

²² *Ibidem*, p. 117.

tenen davant la imminent arribada de Ramon, el marit d'ella, d'un viatge de negocis a Cuba, que l'ha tingut absent un llarg temps (acte I, escena IV):

MANUEL: Amèlia, escolti. (*Pausa.*) Vol que no la trobi aquí en Ramon? Vol... que no siguem aquí, ni vostè ni jo... abans d'aquest vespre? Ara mateix podem...

AMÈLIA: Per Déu, Manuel! Per Déu, vagi-se'n de seguida!

MANUEL: És que li dic com ho sento i com ho desitjo. Dintre d'una hora som a França, i si no és prou ens anirem més lluny; passarem la mar; anirem allà on vostè vulgui. (*A mitja veu.*) Allà on tu vulguis.²³

Amèlia vol i dol, però Manuel és insistent i troba una estratègia perfecta per a no separar-se d'ella, fórmula que embolicarà la troca definitivament: casar-se amb la seva germana, com explica en un altre moment de la mateixa escena:

AMÈLIA: Com? Si vostè ja mai més es podrà acostar allà on jo sigui?

MANUEL: Que no? Si encara no em coneixes! Si tu no podràs deixar de viure a prop meu, de fer-te amb mi. Si no em podràs negar ni tan sols l'entrada a casa teva, ni formar part i tot de la teva família.

AMÈLIA: Vostè? De la meva família, vostè? I amb quin dret?

MANUEL: Amb quin dret? Passant per sobre de tot com te dic. Atrope llant-ho tot per un sol fi. Arribant fins a ser el marit de la teva germana.²⁴

El drama està plantejat a partir d'aquesta conversa, atès que a l'inici del segon acte el cor d'amigues fan safareig i conversen sobre el ràpid casament i l'idil·li de Manuel i Roseta, que començà el dia següent del retorn de Ramon, el marit d'Amèlia, malgrat l'oposició d'aquesta última. La intensitat creix a mesura que les sospites de Ramon pel que fa a la veritable relació entre Manuel i Amèlia es veuen reforçades amb un nou gir argumental, l'embaràs de Roseta, que posa gelosa Amèlia i obre les portes al descobriment de les veritables

²³ *Ibidem*, p. 118-119.

²⁴ *Ibidem*, p. 121.

intencions i desitjos de Manuel, desemmascarat per Ramon en una escena d'alta tensió emocional que té com a punt clau el fragment següent (acte II, escena X):

ROSETA: Que abans d'arribar en Ramon, potser el mateix dia que va arribar d'Amèrica, ves, jo li vaig dir a l'Amèlia que m'agradava en Manuel. (*A Amèlia.*) I tu em vas respondre que no hi pensés més, perquè ell s'estimava a una senyora que era casada.

AMÈLIA: No et vaig dir casada.

RAMON: Ella, ella. (*Perquè deixi enraonar la Roseta.*)

ROSETA: I que en Manuel era la il·lusió de la seva vida; volia dir d'aquella senyora; i que no la deixaria d'estimar mai an ella. (*Riu l'Amèlia.*)²⁵

Aquest segon acte s'acaba amb l'acusació de Ramon d'infidelitat de la seva esposa amb el seu cunyat, alhora que marxa precipitadament de la casa.

El darrer acte exposa de manera una mica previsible l'expiació de les culpes de tots plegats. Com és habitual en Guimerà, les primeres escenes serveixen perquè, per boca dels secundaris, coneguem la nova situació de les dues parelles. Manuel té cura a totes hores de Roseta, que ha perdut el fill que esperaven i ha posat en perill la seva pròpia vida per causa de la infecció. Per la seva banda, Ramon ha marxat de viatge a Amèrica i Amèlia resta sola a casa seva. Manuel està decidit a refer la seva relació amb Roseta, greument malalta, i per això ha evitat veure Amèlia, si bé li ha enviat un telegrama per alertar-la dels greus problemes de salut de la seva germana.

El clímax es produeix quan Amèlia arriba a casa de Manuel i Roseta i es retroben els antics enamorats, que, lluny de retornar al seu anterior idil·li, estan pendents de tenir cura de la malalta. De matinada, tots dos sols llegeixen un llibre mentre senten com els ocells canten l'avenir del nou dia, com observem en aquest fragment que anticipa el desenllaç (acte III, escena XII):

MANUEL, *li parlarà entretant*: La veritat és que ni sé el que em llegeia. Almenys l'he començat vint vegades aquest llibre. (*Ell ha agafat una*

²⁵ *Ibidem*, p. 136.

ploma i fa ratlles sobre un paper. Pausa. Se sent cantar un rossinyol. Suspèn ella la lectura, ell alça el cap i es queden mirant.) Un rossinyol.

AMÈLIA: Sí; no facis soroll.

MANUEL: Ara se'n sent un altre. Sí, sí: aquest és un altre.

AMÈLIA: Aquest canta més bé. M'agrada més aquest.

MANUEL: A mi també. Que és bonic aquest cant! Que estan alegres, veritat? Que feliços deuen ser!

AMÈLIA: Oh, feliços! Vés a saber-ho si són feliços!... (*Segueixen mirant-se i escoltant bona estona.*)

MANUEL: Ara no canten.

AMÈLIA: No. No se'n sent cap. (*Segueixen mirant-se. L'Amèlia sospira molt baix.*)²⁶

La crítica barcelonina observà, de manera possiblement encertada, la influència dels dramaturgs nòrdics en el desenllaç del drama.²⁷ L'amor dels antics enamorats ha estat com el cant dels ocells a la matinada, un miratge que acaba en silenci. El lirisme de Guimerà s'incrementa un grau més quan introdueix el missatge definitiu de l'obra a partir de l'esment del títol, en què utilitza de nou la naturalesa com a símbol del seu estat d'ànim:

AMÈLIA, *mirant l'aigua*: Ja les veig, ja; i no n'hi ha cap de fixa; totes, totes es mouen.

MANUEL: Però si no les mires, tu, Amèlia!

AMÈLIA: Les veig dintre de l'aigua.

²⁶ *Ibidem*, p. 147.

²⁷ La crítica ressaltà la influència dels autors nòrdics, com llegim en la crítica apareguda a *El Noticiero Universal* (19/11/1902): «La nueva producción de Guimerà es un drama trágico de asunto atrevidísimo y lleno de escabrosidades, tratado al principio con la crudeza habitual en el autor, sin eufemismos que velen y amortigien sus intensas claridades, y que, sin embargo, en el último acto se desarrolla en un ambiente que recuerda los procedimientos de los autores septentrionales; habitación alumbrada por luz que tamiza la pantalla roja de un quinqué, en el fondo un balcón abierto que da a un lago cuyas aguas tranquilas parecen convidar al reposo; a la izquierda un "portier" que figura separar la escena del cuarto de una enferma; voces apagadas, andar tímido y sosegado, todo envuelto en las sombras del misterio, con trozos maeterlinknianos e ibsenianos». José María JUNYENT (dir.), *Medio siglo de teatro en Barcelona*, núm. 6, p. 29.

MANUEL: També són boniques, també. I no són elles que es moguin, no.
 AMÈLIA: No, és l'aigua que corre. (*Es queden callats. Ploren després en silenci.*)²⁸

El final és d'un patetisme exagerat, ja que els dos enamorats tornen a confessar-se l'amor mutu mentre la moribunda els escolta, surt de l'habitació i cau morta davant seu. Amèlia, que no pot resistir el que veu, es precipita des de la balconada i també mor, mentre Manuel assisteix a l'espectacle tot dient: «Morta! Morta!».

El camí del sol

El retorn a l'esquema compositiu de la tragèdia romàntica és una de les característiques d'aquest tercer període de la trajectòria escènica d'Àngel Guimerà, marcat per l'heterogeneïtat de les peces que el formen. *El camí del sol*, estrenada al Teatre Romea el febrer de 1904 per la parella artística Enric Borràs i Dolors Delhom, comptà amb una luxosa escenografia i figurins a càrrec dels escenògrafs i figurinistes Moragas, Vilomara, Alarma i Labarta. L'obra se situa a inicis del segle XIV i ens retorna a la temàtica de la reinterpretació, en clau mítica, de la història de Catalunya, com havíem vist en bona part de les tragèdies de la primera etapa.

L'escàs èxit de les peces anteriors va moure Guimerà a cercar la inspiració i l'èxit en un teatre vuitcentista, escrit en vers, que va convertir-lo en un autor totalment desfasat davant de les creacions contemporànies. Com observa Xavier Fàbregas, es poden establir diferències respecte a les tragèdies escrites feia dues dècades:

Però com ja hem advertit, *El camí del sol* no és un calc; alguna influència que prové, no del teatre coetani, sinó d'altres zones del procés dramàtic del seu autor, li presten uns trets específics que diferencia la tragèdia de les que Guimerà escriví quinze o vint anys enrere.²⁹

²⁸ Àngel GUIMERÀ, *Obres completes*, vol. II, p. 147-148.

²⁹ Xavier FÀBREGAS, *Àngel Guimerà, les dimensions d'un mite*, p. 103.

Segons l'estudiós, el recurs a una figura històrica del catalanisme no té, en cap cas, la intenció reivindicativa que trobem a *Mort d'en Jaume d'Urgell*, però sí que evidencia una superioritat històrica dels catalans davant del seus enemics, que subratlla encara més la seva grandesa.

El camí del sol tracta sobre la figura de Roger de Flor, cap de l'expedició catalana pel Mediterrani al capdavant dels almogàvers i un dels herois més celebrats. Ens trobem davant d'una peça sense rigor històric que introdueix una temàtica amorosa, de caràcter plenament romàntic, a la recerca d'una passió que s'acaba amb la mort dels amants infortunats. L'argument és una variant de *Mar i cel*, en què l'amor impossible entre membres de clans o religions rivals acaba en un desastre previsible.³⁰

Guimerà sembla sentir-se a gust en aquests ambients exòtics, que ens endinsen en terres remotes. En aquest cas, la primera acotació diu: «*Camí de Filadèlfia. Lloc rocós*».³¹ A la primera escena trobem un grup de rapinyaries turcs que aprofiten els cossos abatuts a les batalles per aconseguir quelcom per sobreviure i que alhora ens situen en la lluita entre turcs i catalans. Fa dies que esperen la batalla, però aquesta no es produeix i estan neguitosos. Aquí trobem un primer retrat de Roger de Flor, a qui un rapinyaire qualifica d'aquesta manera: «És jove i li espurnen los ulls com sols. És tan hermós que encisa».³²

El sol, doncs, apareix per primer cop per qualificar l'heroi. La naturalesa és ben present des de l'inici de l'obra, atès que la fam és el

³⁰ La crítica apareguda al *Diari de Barcelona* (10/2/1904) incidia precisament en aquests aspectes: «Considerada en conjunto la obra; lo que a primera vista parece constituir el hilo que ata sus diferentes partes, el amor, mezcla de gratitud, respeto y admiración de la turca a Roger de Flor, no pasa de ser un episodio obscurecido y como ahogado por la acción bélica en que luchan las razas. Y hasta el lenguaje, lleno de esplendores, aunque casi siempre de una rudeza, adquiere mayor colorido y elocuencia en las arengas, en las descripciones de los caracteres de los varios pueblos en guerra, al hablar de la perfidia de los griegos, del valor indomable, de la altivez díscola, de la lealtad a toda prueba de los catalanes». José María JUNYENT (dir.), *Medio siglo de teatro en Barcelona*, núm. 12, p. 19.

³¹ Àngel GUIMERÀ, *Obres selectes*, p. 769.

³² *Ibidem*, p. 772.

principal problema d'aquests desgraciats i els voltors i els corbs en són els màxims rivals.

L'argument tracta sobre la captura, per part de les tropes catalanes, aliades amb els grecs i els alans, d'una bella turca, Ofíria, que des d'un inici se'ns presenta com una dona salvatge, magnètica, irresistible. Joan de Nargó explica com fou capturada i la compara amb elements de la naturalesa salvatge (acte I, escena VI):

Un dels d'Escleri
 qual cavall, ventre a terra, l'encaçava,
 li ha posat lo primer las mans a sobre;
 mes ella revinclada com un tigre
 se li ha esmunyit feresta, i, regirant-se,
 li ha enfonsat en la gola un pam de ferro;
 i abraonats, amb xiscles la captiva
 i ell amb udols, han rodolat pels rostos
 perdent-se en la foscúria entre el brancatge.
 A la fi els hem tingut i prou me creia
 Que els dos eren cadavres.³³

La jove turca desafia tots els presents i provoca una trifulga entre dos capitans: d'una banda, l'alà Escleri, i, de l'altra, el català Joan de Nargó. L'arribada de Roger de Flor posa pau entre ambdós adversaris i canvia totalment la situació, ja que Ofíria se sent fatalment atreta pel cap dels seus enemics des del primer moment.

Roger de Flor es mostra un home valent, prudent i just que sap estimular els seus envers l'objectiu comú: derrotar les tropes turques. Amb aquest motiu pronuncia una arenga en què de nou el sol esdevé l'element central (acte I, escena VII):

Lluiten de sol a sol, botent com tigres,
 caient i alçant-se entre les dents la fulla
 de ferro pirinenc i al puny l'ascona!
 Barra un camí tot sol; els rius detenen
 amb morts i agonitzants, i omplen les valles

³³ *Ibidem*, p. 786.

de bèsties i genets: tant se'ls en dóna!
 Obren lo ventre al vol al cavall fréstec
 que, venint com lo llamp, al caure tira
 pel cap al turc a qui d'un cop degollen!
 Fills meus, carn de ma carn, raça volguda,
 Nostre és lo món, duent el sol per guia:
 de cara al sol, mos almogàvers sempre!³⁴

El primer acte es tanca just després que Roger de Flor tracti d'evitar la lluita entre els dos capitans, enfrontats per la bella captiva. Vegem la primera aproximació veritable entre ell i Ofíria, que li suplica que la deixi lliure i no la faci triar entre aquells dos homes:

Tu, sí, que et veig sobre dels homes
 Com mai a ningú he vist! Salva'm, i et juro
 Que et guiaré camí del sol!...³⁵

Però Roger no li fa cas i els capitans es juguen la dona a cara o creu, juguesca de la qual surt vencedor Joan de Nargó. Això provoca la rauxa d'Escleri, que l'ataca i de resultes de la lluita acaba morint travessat per l'espasa de Joan de Nargó. La mort d'Escleri, fill de Gircon, el cabdill dels alans, tindrà conseqüències greus per a la coalició cristiana, atès que aquest darrer acabarà clamant venjança.

El segon acte dibuixa l'acostament entre Roger de Flor i Ofíria, amb el rerefons de la traïció dels alans a la coalició liderada pels catalans. A l'inici trobem una conversa en què Guimerà aprofita per introduir el bestiari fantàstic: en una discussió entre el fidel Guerau d'Atenes i el grec més endavant traïdor Demetri, fa esment de Sant Jordi i el drac.³⁶

La trobada entre Roger de Flor i Ofíria té lloc a la cambra d'ell, on apareix la bella turca de manera subtil i imprevista. Quan Roger li

³⁴ *Ibidem*, p. 799.

³⁵ *Ibidem*, p. 802.

³⁶ «GUERAU D'ATENES: Portem al pit Sant Jordi que matava | lo drac d'un cop de llança a dins la gola. DEMETRI: Sant Jordi va fer tard, que en cos de fembres | ja el drac cent voltes engendrat havia». *Ibidem*, p. 810.

pregunta com ha entrat, aquesta li respon (acte II, escena V): «Per terra, com la serp... dintre la fosca».

Ofíria prega a Roger que la deixi marxar amb els seus, que no la lliuri a les seves tropes. Ell li ofereix la llibertat a canvi que li reveli el camí on es troben les tropes turques, cosa que ella refusa, acusant Roger d'home vil i covard per demanar-li que traeixi els seus. L'actitud de la noia entendreix Roger i provoca l'acostament entre ambdós, atès que ell la deixa dormir a la seva cambra sense lligar-la ni prendre precaucions, cosa que duu Ofíria a exclamar:

OFÍRIA: (I ho és Roger de Flor; pels meus el tigre que mai té prou de sang de ma nissaga!)
(*Queda agenollada a terra.*)
Vinga la nit de pau. (*Prega a mitja veu.*)
Oh, Alà, que ets l'únic
en Orient i Occident, que has fet los homes
i els àngels voladors, que encens los astres,
i ets llum sobre la llum, alabat sigues.
Alabat sigues tu, justícia i força
i hermosura i clemència.³⁷

L'arribada d'un emissari del cabdill turc, Hirak, interromp l'escena. Aquest enviat proposa una treva a Roger de Flor a canvi que els retornin una jove que les tropes catalanes han fet captiva. Evidentment, es refereix a Ofíria, i Guimerà relliga l'argument enfrontant l'emissari, enamorat i promès d'ella, amb el cabdill cristià. La covardia i la vilesa d'Hirak són oposades a la valentia i la generositat de Roger de Flor, atès que el primer està disposat a traïr els seus a canvi de la dona, que és testimoni de les seves paraules i el refusa per impedir que culmini la traïció. La superioritat de Roger és evident als ulls d'Ofíria, que es nega a marxar amb Hirak. A l'escena següent, Roger i Ofíria es declaren mútuament l'amor emprant un llenguatge farcit de referències a la naturalesa i que ens recorda altres peces del dramaturg (acte II, escena VII):

³⁷ *Ibidem*, p. 822.

- OFÍRIA: Roger, ben prompte
 lo sol espuntarà, d'Orient arriba,
 que és llar dels meus. Los nostres cors s'ajuntin
 I anem-hi els dos!
- ROGER: Sols ton amor!...
- OFÍRIA: La terra
 t'entrego amb mon amor!
- ROGER: Sols tu, que embriagues
 fent-me oblidar de terra i cel!³⁸

Ofíria adverteix Roger de Flor de la traïció dels alans i, com si fossin Marc Antoni i Cleòpatra, es veuen a si mateixos com a símbols de la unió impossible entre Orient i Occident. La predicció d'Ofíria es compleix immediatament i els alans inicien la revolta, cosa que posa en perill la situació de les tropes catalanes.

El darrer acte ens presenta les tropes catalanes a la ciutat d'Andrinòpol, on Roger de Flor ha arribat per segellar un pacte amb el cap turc, Kir Miqueli, que posi les condicions d'una treva. Però, en realitat, el que els espera a la ciutat és la traïció dels grecs i els alans, que els lliuraran als turcs. De nou, Hirak, el representant dels turcs i enamorat d'Ofíria, proposa un nou tracte als catalans, però es tracta d'un simple estratagema per derrotar-los, com observem en aquest monòleg que interromp Ofíria (acte III, escena IV), on apareix de nou el llop com a símbol del mal, en aquest cas posat en boca de l'antagonista, que anticipa l'atac amb traïdoria (acte III, escena IV):

- HIRAK: Ah, quanta d'ira
 Que tinc al cor fermada! Vil raleia;
 Ramat de llops mai afartats que a dintre
 del clos tenim per degollar! La lluna
 no veureu sortir més! Quan ella s'alci
 brillarà en vostra sang! Sang maleïda
 que ofegarà els cavalls i aus que s'hi abeurin,
 i el fum que aixequi ha d'emboirar los astres!³⁹

³⁸ *Ibidem*, p. 834.

³⁹ *Ibidem*, p. 845-846.

La traïció dels grecs és imminent. Ofíria adverteix als almogàvers el que ha de succeir: de nit els grecs obriran les portes de la ciutat i els alans entraran per matar-los a tots. L'estratègia ens recorda l'emprada pels grecs a Troia.

La trobada dels dos enamorats centra tot el pes del final de la tragèdia. El diàleg deixa entreveure l'atracció fatal que els uneix, atès que Roger no fa cas de les recomanacions d'ella per salvar-se.

El darrer quadre ens presenta el cabdill turc Kir Miqueli pactant en secret amb el capità grec, Demetri, l'atac a traïció als catalans. Demetri, com Judes, besa la mà de Roger de Flor quan ja sap que l'ha venut. En l'escena final, de gran embalum escènic, els turcs s'aixequen en armes a mig sopar aprofitant que els almogàvers estan desarmats. Aleshores entra Ofíria, que lliura als capitans catalans espases per defensar-se. El seu acte heroic la condueix a la mort i de seguida el seu amor, Roger de Flor, també cau davant l'escomesa dels turcs, superiors en nombre. Com en *Marc Antoni i Cleòpatra*, l'amor entre tots dos només serà possible més enllà de la vida. En una truculenta escena final, la darrera acotació diu: «*Tothom s'ha abocat sobre sos cossos, espedaçant-los a cops d'espasa*».

Andrònica

Sens dubte *Andrònica* fou una tragèdia escrita expressament per al lluïment d'una gran actriu, com ho demostra el fet que va estrenar-la en castellà María Guerrero a Madrid, a finals de 1905. Van haver de passar gairebé cinc anys fins que es representà la versió original al Teatre Principal, protagonitzada per Margarida Xirgu, al capdavant de la companyia d'Enric Giménez. Segons el que ens confirmen les cròniques, aconseguiren un èxit esclatant.⁴⁰ Aquesta tragèdia no ha entrat en els repertoris contemporanis.

⁴⁰ El crític Josep M. Jordà escriví a *La Publicitat*: «admirable de sentimiento, de espiritualidad en las principales escenas, siempre justa y artística de actitudes, y mostrándose eminentemente trágica». A Francesc FOGUET, *Margarida Xirgu, cartografia d'un mite. De Badalona a Punta Ballena*, Badalona, Museu de Badalona, 2010, p. 53-54.

Xavier Fàbregas pràcticament no esmenta aquesta peça en el seu estudi i el que en diu no és gaire falaguer:

Andrònica representa una acceptació molt més passiva dels supòsits dramàtics de la primera etapa; el dramaturg historia lliurement i acumula els episodis un darrera l'altre, com havia fet a *L'ànima morta* o a *Lo fill del rei*. Això fa que la tragèdia esdevingui melodrama i que la força dels personatges no trobi el llenguatge adequat per a expressar-se.⁴¹

Però, des de la perspectiva de la nostra recerca sobre la presència de la naturalesa, *Andrònica* conté moltes referències al món natural de caràcter simbòlic, especialment animals i elements astronòmics, lògics per causa de la trama i l'ambientació històrica.

Seguim, doncs, en aquest període eclèctic en què Guimerà practica el retorn a les formes tràgiques més encarcarades. *Andrònica* no parteix de cap referència històrica del passat mític de Catalunya. En aquesta ocasió, el dramaturg situa l'acció el 1022 a Anatòlia per contar-nos la tràgica història de la protagonista, que lliurà la seva vida en favor del seu poble per sostroure'l al domini bizantí. En el rerefons s'amaguen les lluites religioses entre cristians, jueus i musulmans.

Andrònica, una novícia, esdevé l'heroïna que guiarà els passos del seu poble influïent de manera determinant en les decisions de l'emperador, Nicèfor, que al llarg de l'obra oscil·la entre l'acceptació del domini bizantí o bé per atiar la lluita aferrissada per aconseguir la llibertat del seu poble.

El primer acte s'inicia posant en escena la situació desesperada d'Àlbia, la capital d'Anatòlia, encerclada per les tropes de Bizanci i amb un emperador, Nicèfor, incapaç de fer-hi front, influït per Heràclias, el malvat conseller, que secretament aspira a succeir-lo. En una conversa en què aquest es nega, amb falsa modèstia, a considerar-lo el veritable governant del país, diu que Nicèfor va viure la infantesa en el medi natural (acte I, escena IV):

⁴¹ Xavier FÀBREGAS, *Àngel Guimerà, les dimensions d'un mite*, p. 104.

LIVANI, *irònic*:

Vós a la pàtria
combatent heu servit.

HERÀCLIAS, *vanitos sempre*:

Cert: mes m'enutgen
les lloances a mi.

ABAT: Jo la corona
la veig al vostre cap.

HERÀCLIAS: Oh, no!

ABAT: Qui mana
no és l'emperant...

HERÀCLIAS, *fingint ofendre's*:
És l'emperant Nicèfor.

(*Pausa de tothom que dóna raó a l'abat.*)

Morint, son pare es va acabar la lluita.

Ell era tendre infant, i l'amagàrem
al cor dels boscos arrencant-lo a la ira
dels bizantins; i entre pastors va créixer.⁴²

Tenim, doncs, un emperador dominat pel seu pèrfid conseller, que respon a algunes de les característiques habituals dels herois guimeranians: l'orfanesa i la vinculació estreta amb el món natural.

El poble acudeix a la sala imperial per escoltar el seu emperador, Nicèfor, que els ha de comunicar les decisions que ha pres. Un dels anatólis, Sergi, incideix de nou en la seva figura vinculant-lo, de nou, amb la naturalesa, en aquest cas en sentit despectiu (acte I, escena v):

SERGI: Tinc unes campes
on d'una canya un... emperant s'engronxa;
doncs los aucells s'hi embruten, i li arrenquen
filagarses pel niu; baixen i puguen
les formigues per ell; n'ha fet l'aranya
l'encetall de sa troca, i els vents lo xiulen
a l'emperant que es vincla i es redreça!...

⁴² Àngel GUIMERÀ, *Obres selectes*, p. 879.

L'altre jorn davant d'ell tot un galàpat
s'hi estava agenollant morros a terra.⁴³

Finalment, entra a l'escena Nicèfor, davant del seu poble, personatge que és descrit en l'acotació com «*jove, feble, esgrogueït, sostingut per Nikelas, que és de color de bronzo*». El primer que parla és Heràclias i ho fa per introduir el tema, tan complex com difícil, de la raça, una paraula de connotacions inequívocament racistes en un moment en què arreu s'estava incubant l'ou de la serp. Més enllà d'aquesta interpretació, el llenguatge emprat al llarg de la peça fa diverses referències al món de la naturalesa, com per exemple al vi, com s'esdevé en aquesta comparació malèfica d'Heràclias davant les disputes entre els anatolis (acte I, escena VI):

HERÀCLIAS, *irònic*:

Espereu-vos, senyor. Lo raïm cola
dintre el cub, després bull. Raïms? Mireu-los:
cada pit en té un: ja al cup regalen!...
A on vi més pur que la sang del poble!⁴⁴

Nicèfor s'enfronta amb els seus, per la qual cosa representa un nou tipus d'heroi guimeranià, atès que no representa la bondat i la innocència, com comprovem en aquest parlament davant el poble per imposar de manera cruel la seva voluntat (acte I, escena VI):

NICÈFOR:

Que els martiritzin!
(*La gent del poble s'anirà aplacant poc a poc
espantada per lo que ara dirà Nicèfor.*)
Jo sóc vostre emperant! I aquí més ordres
són les de Déu! Al puny tinc vostra vida:
sols moga el braç rodolareu per terra
i per dragar-vos s'obriran les fosses!
(*Instant de silenci. Tothom baixa el cap aterrat.*)
De genolls davant meu (*Van agenollant-se poc a poc.*)

⁴³ *Ibidem*, p. 886.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 890.

Tothom i testes

I ulls a baix! Tots! (*A Heràclias.*) Mireu's-e els miserables.
(*Satisfet de veure'ls tots a terra, sarcàstic.*)⁴⁵

En aquest punt apareix finalment davant els lectors/espectadors Andrònica, que pot tenir una semblança inicial amb Antígona, però que derivarà, com veurem, en una heroïna arquetípica de Guimerà, ja que ofereix la seva vida per la causa i és també víctima de l'amor i el desengany.

La seva irrupció en escena mostra la rudesia del personatge, que desafia l'emperador tot invocant les forces divines. De manera sorprenent, aquest l'escolta i li acaba demanant el seu parer sobre què cal fer, cosa que incomoda Heràclias, que fins a aquest moment era l'única influència sobre ell. Andrònica juga les seves cartes femenines i s'ofereix a morir per entendre i fer dubtar encara més Nicèfor:

ANDRÒNICA, *alçant lo cap:*

Què? Fer que vessi
la meva sang, senyor? Mireu: tremolo
de por que tinc; i no em fa res. Va! Ara!
Deu-me la mort! Quan he vingut sabia
Que té grapes el tigre!⁴⁶

Andrònica aconsegueix canviar el destí immediat del seu poble, atès que Nicèfor la salva de morir a mans dels cavallers i fidels a Heràclias. L'implacable emperador tracta de forçar la novícia quan resten sols, però ella aconsegueix aturar-lo i el venç en una lluita cos a cos que finalitza amb un total i sorprenent canvi de rols (acte I, escena VIII):

ANDRÒNICA, *amb lo puny clos, amenaçant-lo:*

Oh, miserable!
canya podrida que ets! Runa de l'imperi;
runa d'home i de bèstia! Ni com bèstia
m'has pogut vèncer a mi, a mi, una dona!

⁴⁵ *Ibidem*, p. 893.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 895.

Me fas horror! Malvat! Te creia un astre
 I ets un cuc rebolcant-te en aigües mortes,
 que jo he esclafat sota els meus peus! Quin fàstic!
 I he cregut que era Déu, que em deia: «Ves-hi;
 truca a son pit ben fort, que és temps encara,
 desperta an ell i a ton país, i aixeca'ls!»⁴⁷

Ara sí que veiem la metamorfosi de Nicèfor, que mostra el seu tarannà més humà, sense la màscara protectora del paper d'emperador. De manera incongruent amb el dibuix del personatge que es presenta a les escenes anteriors, la novícia passa a tenir el poder. Nicèfor convoca els cavallers perquè escoltin Andrònica, que declara la llibertat dels presos per raons polítiques i empeny els seus a combatre amb tots els mitjans contra els bizantins, en una arenga que provoca l'entusiasme del poble. En una darrera escena comprovem com impera la germanor entre l'emperador, la novícia, els cavallers i el poble, tots junts, units com mai davant de l'enemic comú, amb expressions sobre aquesta unió que usen la naturalesa de manera simbòlica (acte I, escena XI):

ANDRÒNICA:

Cada ú és una fulla, el tot és l'arbre.

NICÈFOR:

L'arbre que reverdeix perquè tu a sobre
 hi estens la llum del sol.⁴⁸

El segon acte s'obre com el primer. La ciutat d'Àlbia torna a estar assetjada per les tropes bizantines i la seva caiguda sembla imminent. Els favorables a la consumació del triomf bizantí, amb Heràclias al capdavant, tornen a tenir les regnes del govern i fins i tot les seves proclames són obertament contràries al poble, com observem en aquest parlament de l'abat, en què mostra preocupació pel paper d'Andrònica, veritable heroïna popular, i la seva influència sobre l'emperador (acte II, escena I):

⁴⁷ *Ibidem*, p. 900.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 908.

ABAT: Lo poble és fanatisme. Com un astre...
 Com lo sol al sortir sobre la terra
 Eixa verge s'ha alçat damunt el poble!
 Ja el vegéreu ahir. Ja sabeu ara
 com crida pels carrers que vol an ella
 tota la sang seguint-la.⁴⁹

Pel que fa a l'estructura argumental, Guimerà torna a retardar la presència dels dos protagonistes a l'escena. Apareix primer Nicèfor, visiblement dèbil, que segueix utilitzant un llenguatge farcit de metàfores relacionades amb el món natural per respondre a l'acusació d'Heràclias, que creu que Andrònica duu l'emperador a la perdició (acte II, escena II):

NICÈFOR:
 No, al cel, que ella sabia
 lo camí d'arribar-hi! Vós sou runa,
 sou arna de l'avior. La fulla seca
 que deixi l'arbre verd, que en ell fa nosa
 a les fulles que espunten: jo aquí ho sento.
 Més, ai, no ho sé explicar. Al poble el salva
 la joventut, l'amor, l'empenta nova
 que crida a tots los sers: fes flors i grana:
 que en l'arbre es diu pols d'or que altre arbre llença!...⁵⁰

El poble s'ha revoltat contra Nicèfor, a qui acusen de la situació política i dels molts ciutadans que hi ha empresonats pel règim. L'emperador no entén com demanen la seva mort si ell estima la novícia i fins i tot la victoreja. Heràclias s'enfronta amb Nicèfor i aquest li respon amb amenaces en què apareixen de nou expressions relacionades amb els mons animal i astronòmic. El poble ha desarmat els cavallers fidels a Heràclias i es dirigeix cap al palau. Aquest últim, desesperat, demana que vagin a cercar Andrònica al convent, ja que només la seva presència pot aturar els revoltats.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 911.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 913.

El segon quadre d'aquest acte ens situa a la sala gran del monestir, on trobem la novícia. Fins allí han arribat els líders de la revolta popular per veure-la, atès que el dia abans ella fou decisiva perquè salvessin la vida. Andrònica accedeix a acompanyar-los, però abans confessa al pare Joan el seu apassionat enamorament de Nicèfor, fragment que acaba amb aquestes frases, on de nou la naturalesa esdevé simbòlica (acte II, escena v):

ANDRÒNICA: [...] I morta i tot, i fins sota la terra,
Sentiria son bes dintre mos ossos:
i si em crides, la terra apartaria
viva d'amor caient entre sos braços!⁵¹

Però el pare Joan i les monges empenyen Andrònica a completar la cerimònia que l'ha de convertir definitivament en monja. Guimerà crea, doncs, una tensió dramàtica entre el desig humà de la protagonista i el deure de seguir el seu destí cap a la santedat. En la darrera escena, quan ja ha culminat la cerimònia, apareix Nicèfor, que tracta d'impedir-ho. Els membres de la revolta proven de matar-lo i Andrònica s'hi oposa.

El tercer acte comença amb el desig de venjança d'Heràclias, que ha sobreviscut a l'atemptat ordenat per Nicèfor i veu perduda definitivament la seva influència. Els partidaris d'Andrònica, amb el suport de Nicèfor, han triomfat i fins i tot es parla de noces reials.

Guimerà explota, de nou, l'oposició entre deure i voluntat, tema clàssic de la tragèdia neoclàssica i romàntica. Ella no pot casar-se amb Nicèfor perquè ja ha rebut els vots que la convertien en monja. Davant això, Nicèfor només vol morir, atès que creu que li serà impossible viure sense Andrònica. Malgrat que en un primer moment ella consent a casar-se amb l'emperador, l'abat la reclama i ella accepta el seu destí lluny de l'emperador.

L'amenaça d'Heràclias, però, interromp l'escena. La tragèdia camina vers la resolució, entrecruant les dues trames. L'escena final no estalvia truculències ni exageracions fora mida: Heràclias, en el seu intent d'occir Nicèfor, fereix mortalment Andrònica, i el poble la

⁵¹ *Ibidem*, p. 929.

revengeja matant Heràclias i els seus partidaris. El triomf de la conspiració sembla segur i els seguidors de Bizanci estan prenent Àlbia. Les darreres paraules d'Andrònica són per esperonar els resistents, mentre que els darrers mots de la funció pronunciats pel poble són: «Visca! Visca Andrònica!».

Malgrat el caràcter melodramàtic de la tragèdia i les seves abundants imperfeccions pel que fa al plantejament dramaturgic, cal dir que la presència d'elements de la naturalesa en aquesta obra és la més significativa d'aquesta etapa del teatre guimeranià.

Sol, solet

Guimerà torna al món del drama seguint la mateixa fórmula que emprà en els grans èxits de finals de la centúria anterior. *Sol, solet* s'estrenà al Teatre Romea la primavera de 1905, sota la direcció artística de Miquel Rojas i amb Concepció Llorente, Pere Codina i Rojas mateix interpretant els papers principals.

Ens trobem davant d'una obra força interessant per les variants que el dramaturg va introduir en el model de drama, en què realisme i romanticisme tendien a fusionar-se en una nova i potent síntesi. Ve a tomb tornar a la qüestió del primitivisme dels herois guimeranians a l'hora d'abordar aquest drama, com observem en les paraules del mateix Guimerà adreçades a María Guerrero:

El protagonista no tiene a nadie en el mundo y busca el calor de familia. Al final del drama también mata, claro! Pero aquí se mata con una herramienta de labranza.⁵²

L'argument de *Sol, solet* tracta del personatge de Jon, un home bord, sense passat ni família, que es qualifica a si mateix com a «sol, solet», però en relació amb la soledat, i no pas amb l'astre rei, com tots entenem la tonada infantil. Se'ns presenta com un home bo, noble i valent, però trist i pesarós, seguint l'esquema de l'heroi prototípic guimeranià, en l'estela de Manelic, com afirma Xavier Fàbregas:

⁵² Josep MIRACLE, *Àngel Guimerà*, p. 404 (nota a peu de pàgina).

A *Sol, solet* [...] Guimerà idealitza el rodamón sense família que en un moment donat és capaç d'arriscar la vida per altri; aquest home tel·lúricament solitari però que s'insereix en la humanitat pel seu sentiment de germanor i per la seva ànsia d'estimar i d'arrelar, encarnat al drama en Jon, el protagonista, és un parent molt pròxim de Manelic.⁵³

Malgrat que forma part de l'engranatge dramàtic del triangle amorós, Jon és el veritable protagonista i l'ànima de l'obra, l'únic dels personatges dibuixats de manera complexa pel dramaturg.

Fàbregas també destaca la sòlida construcció del drama. Guimerà demostra el domini que té de tots els elements que hi ha al seu abast per oferir un text dramàtic potent, això sí, al gust de la seva època, i el qual, malauradament, no ha estat recuperat per als escenaris dels nostres dies. La presència d'elements de la naturalesa en l'obra és força escassa i sense relleu dramàtic, en contrast amb el que succeïa en la peça anterior.

L'acció se situa en un hostel on als vespres s'organitzen timbes de cartes. L'establiment és regentat per Gaetana, el seu fill Hipòlit i una neboda, Munda, que està sotmesa al seu cosí, el qual tracta tothom despòticament. En la primera escena se'ns anuncia que aquell vespre arribarà Bernabé, el fill petit de la Gaetana, que és mariner, per passar-hi uns quants dies abans de tornar-se'n a la mar. Arriba amb dos companys, un dels quals, Jon, li salvà la vida, motiu pel qual Gaetana el rep amb abraçades i mostres de gratitud mentre Hipòlit es mira l'escena despectivament. Els nouvinguts són convidats a prendre vi.

Des de l'inici, Guimerà contraposa els personatges Hipòlit, l'hereu, malparlat, depravat i sense escrúpols, amb Jon, el convidat, honest, sincer, ben educat, els quals formaran el triangle amorós habitual de les seves peces juntament amb Munda, la neboda i empleada de l'hostal, com a darrer vèrtex, atreta per tots dos homes. Així, en el següent fragment de diàleg ens assabentem de la relació preexistent entre Hipòlit i Munda (acte I, escena VI):

MUNDA: Doncs, per què no et cases amb mi d'una vegada?

HIPÒLIT: Això voldries: per fer-me-les dur ben llargues!

⁵³ Xavier FÀBREGAS, *Àngel Guimerà, les dimensions d'un mite*, p. 104-105.

MUNDA: Sí, ja m'ho donaràs entenent; perquè les altres te traurien els ulls.

Però jo t'asseguro que això es té que acabar. I mira't: ho contem a la tia i ens casem tot seguit, o em casaré amb el primer que es presenti.

HIPÒLIT: Que tu et casaràs amb un altre? (*Anant-hi rabiós.*)

MUNDA: O fugiré amb qui vulga. Sí, sí; jo no vui seguir d'aquesta manera.

HIPÒLIT: Torna-ho a dir! Vejam si goses!⁵⁴

Mentre Hipòlit entra al menjador on hi ha els jugadors per afegir-se a la timba d'amagat de la seva mare, Munda i Jon es coneixen i ell li explica com es veu a si mateix emprant l'expressió de la popular cançó infantil «Sol, solet», però atorgant-li un sentit ben diferent (acte I, escena VIII):

MUNDA: Bé es deuen dir alguna cosa o altre els seus pares.

JON: No en tinc.

MUNDA: Bé, Bueno. Però com se deien?

JON: No es deien res. No n'he tingut mai.

MUNDA: Mai? És a dir que vostè...

JON: Això mateix (*Rient.*) Jo, miri's: podria dir allò de sol, solet, vina'm a veure... sap?

MUNDA: Prou. Vina'm a veure que tinc fred.

JON: Sinó que ja tot m'és u a mi: afiguri's si hi estaré fet.⁵⁵

Jon, davant les invectives d'Hipòlit, decideix marxar de la casa sense esperar Bernabé, però Gaietana, amb qui ha sorgit una relació d'afecte maternofilial, li ho impedeix i acusa el seu fill gran de ser mala persona.

En relació amb la presència d'elements de la naturalesa, cal esmentar l'àpat que concentra l'escena central d'aquest primer acte, on els comensals mengen arròs amb pollastre i fan diversos comentaris. Hipòlit no hi és perquè es troba a la timba.⁵⁶ La seva irrupció, que

⁵⁴ Àngel GUIMERÀ, *Obres selectes*, p. 1359-1360.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 1361.

⁵⁶ En relació amb l'àpat, Fàbregas comenta: «Altrament l'escena de l'àpat del primer acte té un llunyà precedent en l'escena de l'arrossada dels minaires al primer acte de *La boja* i un altre de més immediat en la del sopar del tercer

tanca el primer acte, provoca una trifulga entre ell i Jon, atès que Hipòlit bufeteja Munda davant de tots quan aquesta l'acusa de prendre els diners de la caixa per jugar-se'ls i Jon surt en defensa seva. Hipòlit fereix Jon amb un ganivet i, mentre retiren aquest per guarir-lo, l'agressor fuig.

El segon acte s'inicia amb la recuperació de Jon de la ferida, que provoca l'acostament entre ell i Munda, la qual refusa en primera instància les seves insinuacions. Pel que fa a la presència d'elements de la naturalesa, cal esmentar que ell pren un caldo, però és més significatiu tot el que es desprèn del seu sobrenom, «Sol, Solet», com observem en aquest fragment de conversa (acte II, escena II):

JON: No, no; no et moguis. Te'n recordes quan vaig arribar que et vaig dir que jo estava fet a ser tot sol al món, i que no ho havia dit mai amb pena allò de «Sol, solet, vina'm a veure...».

MUNDA: Sí, prou, perquè tu em vas dir que tot t'era igual, fred i calor. Ja ho veus si me'n recordo. (*Fa per anar-se'n.*)⁵⁷

En l'escena següent ens assabentem que Hipòlit és perseguit per la justícia per haver agredit Jon. Els presents prenen vi mentre comenten aquesta qüestió, que preocupa molt Munda, atesa la seva relació d'amor i odi envers Hipòlit. Jon, ferit pel ganivet però també per l'actitud de Munda amb ell, fa una llarga intervenció, en què podem observar els trets característics de l'heroi prototípic guimeranià (acte II, escena III):

JON: [...] Jo veig passar per davant meu tots els enterros del món, i em dic: tot això no va per tu; deixa'ls que passin: no ho són, no, dels teus, que tu no ets de ningú, que tu no ets d'enlloc, que a tu no t'ha previngut res, res de ningú: ni pàtria, perquè no saps on has nascut; ni nom, perquè no saps com te dius; ni religió, perquè no te n'han ensenyada cap; ni lleis, perquè ningú t'ha fet entendre què és lo bé i que és lo mal; i vas pel món com... les volves, que es governen pel vent que fa i passen sense

acte de *Maria Rosa*. Guimerà ha de servir-se encara una altra escena d'aquest tipus, eix també de tot un acte, a *L'aranya*, estrenada a l'any següent». Xavier FÀBREGAS, *Àngel Guimerà, les dimensions d'un mite*, p. 105.

⁵⁷ Àngel Guimerà, *Obres selectes*, p. 1368.

que ningú les vegi. Darrera meu no hi ha ningú, senyor Querol (*Rient trist.*) i davant tampoc. Quan tanqui els ulls, llestos. Morta la cuca mort el verí, ja ho diu el ditxo.⁵⁸

Jon segueix parlant i mostrant a tots la infelicitat del qui està sol al món, sense referències de cap mena i en relació directa amb la naturalesa. Recorda que vivia amb altres nois en una cova de Montjuïc, com les que descriu als seus escrits el novel·lista i dramaturg Juli Vallmitjana, i relata com es va embarcar per escapar-se d'aquella situació sense sortida (acte II, escena III):

JON: Després que venia paper a la Rambla; que, fugint d'un home que em pegava perquè captés a la Riba, em vaig amagar al fons d'un barco, que vaig viure anys i panys a alta mar amb el gos del capità; després amb gent, que, igual que al gos, tampoc els entenia. Ara mort de fred, ara mort de fam i ara per carrers de no sé on, i ara per camps i muntanyes, que tot m'era igual, sempre enmig de gent que ni em mirava; fins que, rodolant, anant a puntades de peu, m'he topat amb que havia tret de sota l'aigua, a un home, que amb prou feines coneixia, i que això era ben fet i doma de bons sentiments, segons tothom me dia. (*Sarcàstic.*)⁵⁹

Possiblement, Jon sigui el més desemparat de tots els herois del teatre de Guimerà, i ens commouen la seva soledat extrema i les moltes dificultats que ha hagut de superar per arribar a la incerta estabilitat que li atorga Gaitana en adoptar-lo com un fill després de salvar Bernabé i del seu altercat amb Hipòlit. Aquest últim en realitat no ha fugit de l'entorn de la casa: durant el dia s'amaga al bosc i de nit la Munda li deixa menjar a punt i li permet entrar d'amagat a la casa. Amb una actitud agressiva i violenta, Hipòlit exigeix a Munda que li sigui fidel.

Guimerà construeix una escena magnífica (acte II, escena VI), per l'elaboració del diàleg en rèpliques i contrarèpliques, en què Hipòlit i Jon es retroben, envoltats per Munda, Bernabé i Gaietana, tot definint el sentit argumental del drama amb la necessària marxa d'Hipòlit i el nou paper que tindrà Jon. El que ens crida poderosament

⁵⁸ *Ibidem*, p. 1370.

⁵⁹ *Ibidem*, p. 1371.

l'atenció és una acotació que apareix al mig de la conversa: «*Comença insensiblement a caure la tarda*». ⁶⁰ Aquí Guimerà atorga a la naturalesa una qualitat gairebé humana, com poques vegades podem observar al llarg de tota l'obra dramàtica.

La solució a què arriben per salvar Hipòlit, perquè, malgrat tot, és el fill, el germà i el promès, és que s'intercanviï amb Jon i s'embarqui d'amagat en lloc seu, i així pugui fugir de la justícia. La darrera escena confirma que el pla ha fracassat i la policia enxampa Hipòlit. Aquest els acusa d'haver-lo traït, cosa que confirma encara més el seu rol de malvat.

El tercer acte ens endinsa en les conseqüències de tot plegat. Jon i Munda s'han casat i tenen un fill. Jon sembla redimit de totes les penúries, fa de pagès i és el cap de la família. Però en una conversa entre Munda i el senyor Querol, un avi parroquià de l'hostal, veiem el fons de la problemàtica que ens durà a la tràgica resolució del drama (acte III, escena I):

MUNDA: Encara com no es va tornar a casar...

SENYOR QUEROL: Això si que no: l'amor una vegada i prou.

MUNDA: L'amor primer, eh? Aquest, aquest és el que dura; i el que mana sempre! Ah, sí, sí!

SENYOR QUEROL: Lo mateix te dic, Munda.

MUNDA, *després d'una pausa*: Ja ho veu: ja tenim aquí a l'Hipòlit. ⁶¹

Hipòlit ha sortit de la presó i sembla redimit, però en el fons del cor de Munda la passió envers aquest mal home segueix intacta. El mateix Hipòlit ens mostra de seguida que la façana no té res a veure amb les seves inclinacions. La bondat de Jon, capaç d'acollir Hipòlit sense rancúnies, queda palesa en les paraules següents, en què el dramaturg esmenta la naturalesa en sentit còsmic, tot referint-se al fill de Jon (acte III, escena IV):

JON: [...] Mira-te'l, Hipòlit! Tot just comença a caminar. No puja quatre pams. I an això tan desnarit i tan pobrissó jo m'hi apuntalo. I res me fa

⁶⁰ *Ibidem*, p. 1377.

⁶¹ *Ibidem*, p. 1382.

por, res ni per avui, ni per demà, ni per mai, que em trobo que sóc amo de tot, i tot, tot s'ha fet per mi. Déu, les muntanyes, les estrelles, les alegries del món, el viure, i fins el morir. Perquè ara ja em podré morir satisfet quan em toqui, que el meu fill me tancarà els ulls i em clourà la caixa.⁶²

Però Guimerà destina al seu heroi un final tràgic, malgrat que ell no sigui la víctima. Encesa per la passió que sent per Hipòlit, Munda se cita amb ell per la nit. Jon els sorprèn i a partir d'aquí els fets se succeeixen sense respir. Guimerà dibuixa una escena en què Munda és capaç de dir a Hipòlit:

MUNDA: Jo et vull a tu; jo et vull a tu! A mi no em fa res que et diguin dolent, i que ho siguis força i que em maltractis.⁶³

La veritat és que les paraules de Munda són dignes d'un estudi comparatiu amb alguns casos de violència domèstica en què la dona és incapaç de denunciar l'home. Però en l'obra de Guimerà s'imposa una altra lògica: Jon, que s'ha despertat pels plors del nen, troba Hipòlit i Munda abraçats, i la darrera escena presenta moltes similituds amb l'escena final de *Terra baixa*. Jon occeix l'amo, Hipòlit, i fuig, però no amb Munda, sinó amb el nen, tot cridant unes paraules eloqüents per la senzilla comparació que podem establir:

JON: El fill és meu és meu! Jo m'enduc lo que és meu! (*Obrint la porta d'una revolada.*) El fill és meu! El fill és meu! El fill és meu!... (*Lo darrer ja ho diu des de fora.*)

TELÓ⁶⁴

⁶² *Ibidem*, p. 1386.

⁶³ *Ibidem*, p. 1389.

⁶⁴ *Ibidem*, p. 1391.

La Miralta

El retorn al drama que es produeix amb l'obra anterior es consolida de manera clara amb aquesta nova peça del repertori guimeranià, que, com succeí amb algunes altres obres d'aquest període, primer s'estrenà en la versió en castellà de Luis López Ballesteros. L'estrena tingué lloc l'estiu de 1905 al Teatre Novetats, a càrrec de la Compañía Díaz de Mendoza-Guerrero. Va haver de passar més d'un lustre perquè es representés l'original, ja que l'estrena en català va tenir lloc el març de 1911 al Teatre Romea, sota la direcció de Pere Codina. Alexandre Plana en féu una crítica on comparava aquest drama de Guimerà amb l'obra d'Alexandre Dumas fill, per la seva aproximació moralista a l'amor com l'origen dels problemes de la societat. Escrivia més endavant:

[...] tot gira febrosament en una manera de vèrtig, a l'entorn del desig de Carles per la Mery, a l'entorn del turment sexual que fa vibrar el diàleg que trenca les convencions de la tècnica teatral, que fa oblidar a l'autor de tot lo que no sigui la força d'aquell desig, d'aquella fatalitat que destrueix la vida d'un home apassionat.⁶⁵

Ens trobem davant d'un drama que Fàbregas adscriu al realisme cosmopolita i convencional, conreat per l'autor a l'inici de la tercera etapa de la seva producció dramàtica. La dialèctica camp-ciutat és un dels grans temes que aborda Guimerà en aquesta obra, com observa l'estudiós, que afirma:

L'autor intenta en aquest drama de contraposar el món camperol, arcàdic i secular, al món de la burgesia que irromp a la ruralia i la destrossa sense contemplacions; així el vell molí és enderrocat per construir-hi les quadres d'una indústria tèxtil.⁶⁶

En aquesta ocasió, Guimerà planteja un drama passional amb re-fons social, atès que la industrialització del país —en definitiva, la

⁶⁵ Alexandre PLANA, *Teoria i crítica del teatre*, Barcelona, Institut del Teatre, 1976, p. 60.

⁶⁶ Xavier FÀBREGAS, *Àngel Guimerà, les dimensions d'un mite*, p. 101.

noció de progrés— s’instal·la com el tema que s’albira rere els conflictes amorosos que s’hi desenvolupen. El títol fa referència al lloc on s’instal·la aquesta fàbrica, La Miralta, un antic molí fariner, símbol d’aquest progrés.

En tot cas, ens trobem davant la història de Carles, un enginyer que es casa amb Dèvora, una rica pubilla que ha de solucionar els seus problemes econòmics i per la qual sent un amor sincer però no apassionat. Enric, per la seva part, és el que anomenaríem un emprenedor que vol fer negocis amb Carles, atès que impulsa la creació d’una fàbrica tèxtil al vell molí del poble. El problema sorgeix quan Carles descobreix que l’esposa d’Enric és Meri, la dona per la qual sent una passió irresistible, que va conèixer fa anys i que li correspon. A partir d’aquí, els fets es van succeint fins a arribar al clímax tràgic, amb la mort de Meri.

Com hem dit abans, la dialèctica camp-ciutat és protagonista de l’obra. Ho podem observar a l’inici, quan Carles es refereix a l’oncle de la seva dona, el que *de facto* serà el seu sogre, Don Gregori (acte I, escena II):

CARLES: Però també és un tros de pa. El no viure a ciutat fa que la gent que vol presumir desentoni. Comprends?⁶⁷

La superioritat de l’urbanita davant dels que viuen al camp es pot observar al llarg de tota l’obra. També a l’inici, veiem que Carles encara es recorda de Meri, la dona que va conèixer quan era molt jove, malgrat que no té cap esperança de tornar-la a veure mentre albira un matrimoni feliç amb Dèvora, una dona que representa el món rural, com podem entreveure en les paraules següents:

CARLES: Aquesta és una criatura. Pobreta! Tot lo que ella sap de la vida ho sap per la seva tia, que encara es pensa que els enamorats tenen de fer serenates. Si volia que em declarés a la seva neboda de genolls!⁶⁸

⁶⁷ Àngel GUIMERÀ, *Obres selectes*, p. 1393.

⁶⁸ *Ibidem*, p. 1394.

En aquesta segona escena també ens assabentem que Carles es va trobar casualment amb Enric, company d'estudis, trobada que va derivar en el projecte de la fàbrica tèxtil:

CARLES: Per altra part, la meva idea és excel·lent, perquè el molí de farina, ja no els hi dóna gran cosa, i el salt d'aigua s'està perdent que és una llàstima.

Tenim esbossats, doncs, els tres grans eixos del drama, de caràcter social, afectiu i econòmic, i que es resumeixen en la dialèctica entre el món rural i el món urbà. El progrés que arriba al camp és un tema predilecte d'autors contemporanis de Guimerà, com Josep Puig i Ferrer, però la principal influència que, a parer nostre, podem detectar en aquest drama és la d'Henrik Ibsen, el dramaturg més influent del moment i una de les celebritats del teatre universal.

En aquest drama, Guimerà retorna al cor de vilatans xafarders i malintencionats, que tan bon resultat li donà en els grans drames del segon període. En aquest cas, els vilatans representen la resistència de la gent del camp als avenços del món industrial, impulsats des de la ciutat. Ho veiem en la conversa que mantenen Tomàs, Moniqueta, Joanet i l'avi d'aquest darrer, Sadurní, quan es disposen a fer feines del camp (acte I, escena III):

JOANET: Avi! Què feu, avi? (*Entrant al molí.*)

MONIQUETA, a Tomàs: Veritat que són a rebre a un senyor que té de fer la fàbrica?

TOMÀS: Sí; un senyor que és enginyer, com don Carles, que també és un enginyer.

JOANET, *sortint*: Mare! L'avi no vol trescar. Tresquem nosaltres, veniu.

MONIQUETA: Enginyer... enginyer! Dimonis desencadenats, que només vénen a fer mal. (*Anant cap el molí.*) Ai, gràcies a Déu que us bellugueu, sogre! (*Al veure sortir a Sadurní. El Tomàs se'n va cap a la casa emportant-se'n objectes de sobre la taula.*)

SADURNÍ: És que jo no tinc coratge per treure res del molí, que aquí és a casa.

JOANET: Cal·leu, avi, que m'entristeixo jo.⁶⁹

⁶⁹ *Ibidem*, p. 1395.

El grup de vilatans protagonitza les escenes següents, que insisteixen en la problemàtica ja dibuixada, mentre apareix per primer cop en escena la núvia, Dèvora, el dia de les seves noces amb Carles. El personatge de Donya Nadala és un altre exemple de la ridiculesa amb què Guimerà retrata la burgesia rural, com podem observar en aquesta conversa entre Carles i el marit de Donya Nadala, Don Gregori, a propòsit de la celebració de les noces (acte I, escena VII):

NADALA: I el notari, que està a punt d'arribar. I la ploma que ja la tinc en fresc!

CARLES: En fresc la ploma?

NADALA: Sí, però no ho digui. (*A Carles sol.*) És la ploma amb la que es firmarà l'escriptura tota guarnida de lliris modernistes, i crisan-tems. Si no que té un balanç, que mentres firmin els hi hauran de sostenir de dalt. Ja hi ha unes cintes per xo. (*Nadala satisfeta. Carles riu dissimulat apartant-se'n.*)⁷⁰

La celebració de les noces ha de coincidir amb la signatura que posarà en marxa les obres que han de transformar el vell molí en una fàbrica. El moment culminant és quan arriben al casament Enric i la seva esposa Meri, que encara no ha estat presentada als nuvis. Guimerà introdueix aquí una breu escena en què Meri perd el cap davant l'abisme que es divisa des de dalt, on hi ha el molí, que prendrà tot el sentit premonitori al final del drama (acte I, escena XIII):

MERI: Que és fondo! Se me'n va el cap!

ENRIC, *sostenint-la*: Quin caparronet la meva pobreta Meri! Lo tens més fluix, més que un aucell: perquè els aucells hi volen per sobre, i tu...

MERI: No, no; jo tinc molta força de voluntat. (*Rient.*)

ENRIC: Ai pobre Meri! (*Burlant-se'n.*)

MERI, *resolta rient*: Jo quan vull el tinc més ferm!... Té, mira; mira com m'hi aboco, mira. (*Avançant el cos cap a l'abisme.*)

ENRIC: Meri! Que fas, criatura?

MERI: Deixa'm, deixa'm a mi sola, Enric.

ENRIC: No, això sí que no.

⁷⁰ *Ibidem*, p. 1398.

MERI, *desprenent-se d'ell*: Deixa'm anar. (*Avançant més.*) Guaita si el tinc ferm; guaita. I si ara dugués ales, com un aucell... (*Fent una forta rialla.*)⁷¹

La trobada entre Meri i Carles, els antics enamorats que es retroben de manera inesperada, monopolitza la darrera escena d'aquest primer acte i ens introdueix de ple en el drama. Però és la signatura del projecte la que tanca l'acte, amb un crit de pena de Dèvora, la ja esposa de Carles, i l'acotació que dibuixa el que passarà més endavant (acte I, escena XIV):

DÈVORA: Pobre molí! (*En Carles i l'Enric s'acosten a la taula. Carles abans de firmar mira alternativament a la Dèvora i a la Meri, i firma. Aplaudeixen els convidats: los mestres de cases treballen. En Sadurní i la Moniqueta ploren.*)⁷²

En el segon acte es desenvolupen les conseqüències de la trobada entre Carles i Meri, que es van sentint cada cop més incòmodes per culpa de la situació en què viuen. De fet, com assenyala Carles en la primera escena, «la fatalitat s'ha ficat en aquesta casa per perdre'm»,⁷³ atès que el projecte no avança com calia esperar per causa dels problemes financers deguts a Meri i Enric, que no acaben de disposar dels diners que havien acordat en el contracte i que fan que vencin els pagaments.

El cor de vilatans fa safareig i es mostra contrari al paper de Meri, que sembla la mestressa fins i tot per davant de la pubilla, Dèvora. Així, Carles perd els nervis quan escolta una al·lusió sobre Meri i fa fora de La Miralta treballadors de tota la vida, com Joanet i Anton, cosa que provoca una vaga. El to de les acusacions augmenta, com veiem en aquesta conversa en què participen Dèvora i Enric, els esposos de Carles i Meri (acte II, escena VI):

ANTON: El murri, que jo no he tocat per a res a donya Meri.

⁷¹ *Ibidem*, p. 1405.

⁷² *Ibidem*, p. 1406-1407.

⁷³ *Ibidem*, p. 1407.

JOANET: Tu que dius que ella s'entén amb don Carles.

MONIQUETA: Fill! (*Segueix l'esvalot entre ells.*)

ENRIC, *a part*. Que està dient aquest home! (*Anant cap a ells i atu-rant-se.*)

DÈVORA: Què és això? (*A part.*)⁷⁴

Meri i Carles tracten de dissimular tot el que poden els seus desitjos, sobretot davant les respectives parelles. Però la realitat s'imposa i provoca gravíssimes acusacions dels que són més fidels a La Miralta i veuen que el casament ha significat la infelicitat de Dèvora i la fi del molí i de la vida tradicional de sempre (acte II, escena XII):

SADURNÍ: Sí, mal casada, sí, hi pujo de peus, amb aqueix gall de panses, que és un criminal reconsegurat, que ell va assassinar el molí que al cel siga; i que només fa patxoca per fora, i per dintre és un ou covarot i un mal xorc, que ni t'ha sapigut donar un fill; té. I només rumia, rumia per aqueixa dona, que és un dimoni que l'ha embuixat; té. I jo una nit els vaig veure als dos, als dos; sí, que jo m'estava plorant de cara al cel, estès a terra, entremig de les pedres del molí; i ells, els poques-vergonyes, van venir tot xano-xano, i s'assegueren fregant-me els peus al passar, i es deien coses que jo m'escriuïa, que ni les havia dites mai...⁷⁵

Així, doncs, l'escàndol està servit. I la tensió dramàtica augmenta quan s'introdueix una escena en què els treballadors acomiadats, i després readmesos per intercessió de Meri, li duen flors com a agraïment mentre els dos matrimonis estan tirant-se els plats pel cap. Aleshores, Sadurní torna a fer greus acusacions, però ara amb el suport de Dèvora, que abans ja l'havia escoltat. I així es tanca el segon acte.

La resolució del drama s'inicia amb una escena en què Sadurní utilitza un símil basat en la naturalesa per referir-se a Dèvora i el seu infeliç matrimoni (acte III, escena I):

MONIQUETA: Què ronqueu, què ronqueu? Doncs què s'és feta aquella gallina mullada?

⁷⁴ *Ibidem*, p. 1413.

⁷⁵ *Ibidem*, p. 1419.

SADURNÍ: Eh que sí que ho sóc tot un altre? Eh que els ulls m'espurnegen força? I de ràbia, sents? S'ha mort la gallina mullada; i ara ja no cuclejo, que canto, i cantant com un gall, que sóc, tot ho descobreixo.

I acaba confessant a la seva filla, Moniqueta:

SADURNÍ: Que m'he escapat de tu i me n'he anat a trobar a la Dèvora. I li he abocat tot, tot. Com han començat i com han anat seguint fins ara els tripijocs del seu home i de la... de la... (*Sadurní inicia entre dents una cançó picaresca.*)

MONIQUETA: Ai, Reina Santíssima! Què heu fet, desventurat?

SADURNÍ: Sí, sí, jo, que em sento moliner, i amb cinquanta anys menos, i he tret la careta a don Carles i a donya Meri.

Les escenes següents estan protagonitzades pels treballadors del molí, que fan safareig sobre les anades i vingudes dels respectius matrimonis i mostren la seva fidelitat o no a cadascun d'ells.

La resolució del drama es planteja mitjançant un seguit d'escenes ràpides en què Meri i Carles deixen clara la seva voluntat de fugir junts i desfer-se dels respectius cònjuges. La tensió augmenta a cada escena fins a arribar a l'esclat final, quan, després d'una tensa escena entre Meri i Dèvora, aquesta última tira l'altra a l'abisme davant la desesperació i la impotència de Carles, testimoni del fet.

L'Eloi

Aquest drama s'estrenà al Teatre Romea el març de 1906 sota la direcció de Jaume Borràs, que també interpretà el protagonista que dona títol a l'obra. L'escassa qualitat de l'obra, en especial pel que fa al dibuix del protagonista, l'ha condemnada a l'oblit absolut, sense reposicions ni comentaris que en certifiquin un possible interès més enllà del sociològic i autobiogràfic.⁷⁶

⁷⁶ Precisament, l'aspecte biogràfic del text és esmentat en la crítica de Bernat i Durán apareguda a *Las Noticias* (30/3/1906): «En *L'Eloi* todos los personajes son, peor o mejor dibujados, hombres, seres humanos, excepto el personaje

Amb *L'Eloi* el dramaturg planteja una temàtica diferent de la de les peces immediatament anteriors, atès que la qüestió moral i religiosa assoleix tot el protagonisme. La peça planteja un aspecte rellevant de la mateixa biografia de l'autor: la parella que viu plegada sense casar-se, per conviccions polítiques i socials, i que té fills en comú, compleix amb les lleis i treballa, però resulta inacceptable des d'una perspectiva religiosa i des d'una certa, i per a nosaltres hipòcrita, societat cristiana. Recordem, una vegada més, que Guimerà va viure d'infant aquesta mateixa situació i no fou reconegut fins que tenia cinc anys, quan els seus pares es van casar un cop es traslladaren de les illes Canàries a Catalunya.

Un aspecte rellevant de l'obra és l'ambientació de misèria en què viuen els personatges protagonistes en un barri popular barceloní, fet que acosta el drama a plantejaments socials pràcticament absents en la trajectòria del dramaturg, però sense endinsar-se en les causes d'aquesta misèria i centrant-se en l'aspecte moral, que a nosaltres ens resulta molt menys interessant. En aquest sentit, s'ha comentat que amb *L'Eloi* Guimerà va començar un període del seu teatre inspirat en el naturalisme, prenent com a referent el teatre i la narrativa d'Émile Zola, encara que atenuant la seva perspectiva social.

Per a Xavier Fàbregas, el concepte bàsic en el qual es fonamenta aquest drama és el d'honra, una noció que ens remunta al teatre clàssic espanyol i que aquí se'ns presenta en una variant peculiar, sota la influència del teatre coetani escrit per José Echegaray, amb la finalitat de denunciar aquestes actituds, que el dramaturg va viure en primera persona. L'estudiós és molt crític amb aquesta obra, com podem comprovar en el comentari següent:

principal. Este personaje, agitado por pasiones ardientes, indómitas, arrastrado continua e impetuosamente por ellas de la cordura a la locura furiosa, no es un hombre, es la encarnación de un vértigo del poeta. El conflicto que promueve este personaje con sus intemperancias, los apóstrofes que lanza, las resoluciones que adopta, la falta de sentido paterno que demuestra, son datos irrecusables de que es un ser que no ha vivido en otro mundo que en el de una imaginación poética y calenturienta. [...] Un tipo así no está bien en el teatro, porque ni es fuerte ni es débil, no es orgulloso ni sencillo, no es padre ni creyente, no es revolucionario ni amigo del hogar. Es sencillamente un tipo falso». José María JUNYENT (dir.), *Medio siglo de teatro en Barcelona*, núm. 22, p. 7.

Si l'actitud de Guimerà a *L'Eloi* suposa un atac a la intransigència i advoca per la valoració de l'amor sobre els convencionalismes socials, els procediments emprats són matussers, d'una gran exageració, la qual cosa violenta ja de bon principi la psicologia dels personatges. Guimerà recerca l'efectisme fàcil, els recursos histriònics, i elabora un diàleg fals, estrafet, que ni tan sols assoleix una qualitat literària acceptable.⁷⁷

L'obra se situa en el medi urbà i les referències al món natural que conté són poc importants i merament descriptives de situacions quotidianes, especialment referides al menjar.

Cristina i Joan són una parella de treballadors de la fàbrica tèxtil que s'estimen, fa poc que han tingut un nen i viuen junts sense estar casats. La seva actitud envers el matrimoni representa un problema força greu, ateses les servituds socials i religioses del seu voltant. Ja des de la primera escena aquesta qüestió apareix coincidint amb l'arribada d'una carta del pare d'ella, Eloi, on aquest li explica que s'ha embarcat des d'Amèrica per tornar a casa, greument malalt i arruïnat, després de liquidar a l'Uruguai el negoci del seu germà, ja finat.

Els veïns acompleixen el paper del cor: participen activament en l'acció, tafanegen i ens ajuden a comprendre la gravetat de la situació en què viu la parella. Valentí i Beneta exigeixen a Joan que es casi amb Cristina perquè si Eloi arriba i no ho han fet, li donaran un gran disgust que pot agreujar-li la malaltia. Joan, un jove obrer de conviccions llibertàries, es nega a fer-ho.

Rosària, una altra veïna, té un fill capellà i en un primer moment es presta a parlar amb Cristina per veure si aquest els pot casar ràpidament, mentre tenen cura d'ella, que es recupera del part. Enmig d'aquestes converses se succeeixen escenes quotidianes relacionades amb el món natural. La misèria envolta tota l'obra, com podem comprovar amb aquesta frase de Beneta, la veïna que va tenir cura de Cristina quan l'Eloi marxà a Amèrica i ara resta amb ella per ajudar-la a restablir-se (acte I, escena VIII):

⁷⁷ Xavier FÀBREGAS, *Àngel Guimerà, les dimensions d'un mite*, p. 101-102.

BENETA: A casa teníem un pobre al terrat, i un cop no sortia, no sortia, i el trobarem mort.⁷⁸

El bateig del nen també és un problema, perquè les condicions misèrrimes en què ha vingut al món poden provocar-ne la mort, i això en el món cristià el condemnaria als llimbs eternament. Rosària s'encarrega d'endur-se el nen i batejar-lo aprofitant l'absència del pare i la resignació de la mare, que pateix per tot plegat.

Davant la imminència de l'arribada d'Eloi, la seva filla Cristina perd els nervis. En l'escena següent li retornen el nen batejat i es fa un petit convit per celebrar-ho (acte I, escena X):

ROSÀRIA: Ja som aquí.

CRISTINA: Ah! El meu fill! El meu fill del meu cor i de les meves entranyes! (*Riu.*)

BENETA: Ai gràcies a Déu!

ROSÀRIA: Te'l torno cristià el Joanet, que és més maco i bon minyó! (*Amb cerimònia.*) Aquí li entrego. No ha plorat gens.

CRISTINA: Fill meu! Fill meu!

ROSÀRIA: Ara sí que es diu Joanet.

CRISTINA: Fill meu! Fill meu! (*Compareix a la porta en Miques amb una paperina de borregos i una ampolla de gaseosa plena de vi. Ve molt serio i satisfet*)

MIQUES: Déu vos guard a tothom. Porto el convit. (*No es fixen en ell.*)⁷⁹

Mentre la conversa gira sobre com es prendrà Eloi la situació civil de la seva filla, mengen el que hi ha en el convit, fet que palesa la situació de pobresa en què malviuen tots plegats.

L'arribada d'Eloi provoca un terrabastall perquè tots pretenen amagar-li la situació en què viu la seva filla. En la primera intervenció, Eloi explica com el van estafar a Amèrica, malgrat els seus intents per aconseguir aprofitar el llegat del seu germà. Cap dels presents s'atreveix a dir-li la veritat fins que ell mateix descobreix que la seva filla té un fill, just quan Joan arriba a la casa. L'escena, que tan-

⁷⁸ Àngel GUIMERÀ, *Obres selectes*, p. 1438.

⁷⁹ *Ibidem*, p. 1441.

ca el primer acte, és terrible perquè l'avi, en lloc d'alegrar-se de tenir un nét, acusa Joan de lladre i covard i cau desmaiats als braços dels veïns.

El segon acte s'obre amb els veïns jugant una partida de cartes mentre comenten com s'han succeït els fets des de l'arribada d'Eloi. Aquest resta a la casa, malalt i trasbalsat per la situació de la seva filla, de qui no vol saber res. Comenten una cosa i una altra, fan safareig i acompleixen el paper del cor habitual en les obres de Guimerà, però a l'escena, de gran realisme, s'introdueixen referències a un personatge que fa ombres amb els dits tot dibuixant animals:

CARMETA: El Diéguez de casa sí que està per mi, i em ve amb unes salmeries que es trencarien de riure. Fa uns caps de burro a la paret, que es mouen de pertot, i uns conills, amb les mans.⁸⁰

Eloi, en lloc de tractar d'entendre la situació, pren el camí més costerut i acusa Joan de lladre, una vegada i una altra. Apareixen en escena Don Ramon, un advocat a casa del qual havia servit la mare d'Eloi abans de casar-se, i mossèn Trinitat, fill de Rosària, el capellà que pot casar els joves i que ja ha batejat el nen. Eloi, arrauxat, està decidit a anar als tribunals i denunciar Joan per raptar la seva filla. Mentrestant, el jove capellà li aconsella calma fins a arribar al cap del carrer (acte II, escena VII):

ELOI: És a dir que no hi haurà manera, si aquest home no vol, de fer-lo casar amb la meva filla? (*Se'n va en Miques.*) Parlin-me clar. (*Petita pausa.*) Tu, Ramon, perquè jo em pensava...

DON RAMON: Serà castigat.

ELOI: Però no se'l farà casar per força?

DON RAMON: No.

ELOI: No? (*A Mossèn Trinitat.*) I vostè?

MOSSÈN TRINITAT: Lo casament és voluntari. La Iglèsia no pot beneir...

ELOI, a don Ramon i a mossèn Trinitat: Doncs quim poder tenen tots? Qui són vostès? Se disputen la meva filla per tornar-li l'honra perduda, i no poden fer res! (*A mossèn Trinitat.*) Ni els teus! Inútils per desfer un tort! Ni els homes en nom dels homes!⁸¹

⁸⁰ *Ibidem*, p. 1449.

⁸¹ *Ibidem*, p. 1456.

Desconcertat, Eloi parla amb la seva filla, que li explica com va anar tot plegat des que va conèixer Joan i es van enamorar. El personatge d'Eloi, que, tornem a repetir, és una representació de la rauxa més intransigent, plantejarà la sortida menys raonable de totes, en aquest ambient de misèria generalitzada que traspua tota l'obra (acte II, escena IX):

ELOI: Te quedes amb mi. Pendràs el teu fill i ens n'anirem d'aquesta casa; i ara mateix, ara, que en sortirem. I escolta: no t'espantis, que jo ja em trobo més bé. I treballarem; treballarem; que Déu ens ajudarà. Anem; anem!⁸²

Malgrat la resistència de la seva filla, Eloi se l'enduu amb el nen i li diu: «Te lligaré al meu costat mateix com una bèstia». Contradiu així totes les seves suposades creences cristianes. L'arribada de Joan no apaivaga la ferma decisió d'Eloi, i les seves súpliques i raonaments no el fan canviar de parer, atès que es descobreix que la negativa a casar-se prové del fet que Joan ja s'havia casat abans. Això encara resulta més imperdonable als ulls d'Eloi.

El darrer acte ens presenta les nefastes conseqüències de l'autoritària mesura presa per Eloi. La misèria és feaent des de la primera escena, quan pare i filla estan fent un àpat. Malgrat l'aparent bon humor del pare, la desesperació regna a la llar (acte III, escena I):

ELOI: No m'has posat vi. (*Ella fa la distreta.*) Mira't el plat: no tindràs gaire feina a rentar-lo, no (*Fent l'alegre.*) Posa'm vi, noia!

CRISTINA: S'ha acabat, pare.

ELOI: Què no has sortit avui?

CRISTINA: Sí.

ELOI, *pausa*: Deixa-ho estar! Jo fins crec que no em convé el vi, que em dóna més sufocació. (*S'aixeca somrient a Cristina.*) Vaia, vaia! Fa bon dia avui. Eh, Cristina?⁸³

Eloi persisteix en el seu error i confon la dignitat amb l'orgull, fins al punt de fer fora de casa Miquel, un pobre home que vol donar

⁸² *Ibidem*, p. 1459.

⁸³ *Ibidem*, p. 1462.

a la filla d'Eloi les poques monedes que té perquè puguin menjar. Això fa que un dels veïns, Valentí, digui clarament a Eloi que està equivocant i està conduint la seva filla i el seu nét cap al desastre tot refusant els diners de Joan, el pare del seu nét. Li recorda que ell i la seva dona li van deixar molts diners per marxar a Amèrica i li diu que la seva tossuderia no té sentit. Però Eloi, en lloc d'escoltar i de repensar-s'hi, s'omple de rauxa i decideix sortir a treballar, tot i la seva greu malaltia i els desesperats intents de la seva filla per deturar-lo.

En una conversa entre Miques, el vell pobre que s'aixopluga on pot, i el fill dels veïns, Josepet, trobem un esment al menjar, a partir del record d'una celebració de nocces, que encara és més potent en el context de misèria del drama (acte III, escena v):

JOSEPET: [...] Jo una vegada vaig anar a un casament. I que hi van fer un dinar amb bèsties grosses, senceres, senceres en unes platasses molt grans les bèsties, i que fins hi havia ampolles que petaven i no eren *gras-sioses*, no; i crema.⁸⁴

La resolució és del tot previsible. Eloi no pot treballar perquè la malaltia no li deixa fer cap mena d'esforç. Tossut fins a l'extrem, es nega a acceptar els diners de Joan i fins i tot es planteja fer-se captaire. A la darrera escena Guimerà planteja el clímax de la peça, quan Joan arriba a casa disposat a endur-se Cristina i el petit davant la negativa d'Eloi, que cau mort davant d'ells sense rectificar ni un xic la seva actitud.

L'aranya

Aquesta és, sens dubte, una de les obres més aconseguides del tercer període de la producció dramàtica de Guimerà, que finalment aconseguí escriure un drama naturalista amb tots els ets i uts. Si a *L'Eloi*, malgrat que la trama resultava del tot desfasada, s'endinsava decididament en la realitat social del món obrer, amb aquesta peça retrata la societat barcelonina més humil: teixeix una història on s'entre-

⁸⁴ *Ibidem*, p. 1468.

creuen els neguits d'una parella pel fet de no tenir fills, la veritable plaga que significava l'elevada mortalitat infantil d'aleshores, el desig de domini dels que es creuen superiors socialment i econòmica, i, sobretot, la constatació d'una terra baixa que fa irrespirable la vida a tots els que no volen participar en el joc brut, aplicant la mirada positivista d'Hippolyte Taine a la societat coetània.

L'aranya s'estrenà primer en versió castellana al Teatro Español de Madrid, per la Compañía de María Guerrero, i al cap de sis mesos, l'octubre de 1908, s'estrenà en la versió original al Teatre Romea, sota la direcció de Jaume Borràs, que també interpretà el paper del protagonista masculí. Malauradament, aquest drama no ha estat recuperat pel teatre contemporani, malgrat que la seva reposició permetria donar una nova dimensió al teatre guimeranià, força encasellat per les peces que l'han fet cèlebre, que mostren un dramaturg preocupat per la vida misèrrima de molts dels seus contemporanis.

Xavier Fàbregas és taxatiu quan comenta aquest drama:

Amb *L'aranya* Guimerà produeix la seva darrera obra important. Els personatges del drama són representants d'una menestralia urbana en ràpid procés de dissolució però encara present al cens de Barcelona i capaç de conformar el tarannà social d'alguns barris.⁸⁵

L'aranya té com a protagonistes un matrimoni sense fills, format per Gasparona, que té cura d'una botigueta de barri, i Tano, un cotxer. La bondat intrínseca d'aquesta parella, preocupada per la manca de descendència, es veu posada a prova per un seguit de personatges encapçalats per Peretó, el propietari de la botiga, i Isabel, una modista sense escrúpols. Guimerà aconsegueix una variant força original del triangle amorós que caracteritza els seus grans èxits, que en aquest cas està format per Peretó, un propietari urbà, mesquí i interessat, Tano, l'home bo que comet una falta, i Gasparona, l'heroïna que sap resistir, ser constant i fidel.

La primera acotació del drama és reveladora: «*Tendeta de vendre a Barcelona, en un carrer d'obriers*». En aquest indret transcorre tot el drama i per això la presència d'aliments és constant en tota l'obra,

⁸⁵ Xavier FÀBREGAS, Àngel Guimerà, *les dimensions d'un mite*, p. 114.

atès que la botiga és com un establiment de queviures d'èpoques posteriors i s'hi ven menjar i altres productes de la llar, com sabó, que llavors es venia a granel. Per tant, les referències a diferents menjars sovintegen, sempre des d'un vessant absolutament quotidià i sense cap transcendència simbòlica, que la mateixa obra nega en fugir de l'esperit romàntic i abocar-se al naturalisme. L'única referència simbòlica deriva del títol, com veurem més endavant.

Per altra banda, trobem el matrimoni, ja gran, format per Felipa i Anton Cadenera, personatges secundaris que han perdut els seus tres fills i que sempre estan renyint per culpa de l'afició d'ell als ocells; és per això que el seu sobrenom és Cadenera, que en el fons no és més que una manera de pal·liar la seva desgràcia, tot i que aquesta qüestió provoca les queixes de la seva dona (acte I, escena I):

FELIPA: [...] I jo no els puc sofrir els aucellots, d'un dia que em va matar al pare de la *Mariquita*, que era un gatàs, amb més coneixements que una persona, tot bondat, i més net que una plata, perquè li havien enxarpat un canari que semblava un mussol [...].⁸⁶

A l'altre extrem, trobem la jove parella formada per Francisqueta i el Noi Sucre, que estan esperant una criatura, fet que genera l'admiració i la sana enveja de la protagonista, que fa cinc anys que està casada i no ha aconseguit quedar-se embarassada. En el primer acte Gasparona té el convenciment que aquest cop sí que està encinta i transmet el seu entusiasme al seu marit, malgrat que en altres ocasions havia estat una falsa alarma. Tano està tan neguitós com Gasparona per la manca de descendència i diu que un fill ompliria la seva vida, com observem en aquest fragment (acte I, escena VI):

TANO: Me passa que som massa sols, nosaltres. Que tothom té companyia; i nosaltres ningú. Eh no pot anar això: i jo no me'n sé aconhortar, vaja! Ara mateix quan venia, a cada porta hi veia criatures; roges, totes brutetes; més maques que un sol, que jo me les hauria menjades a pètons.⁸⁷

⁸⁶ Àngel GUIMERA, *Obres selectes*, p. 1475.

⁸⁷ *Ibidem*, p. 1480.

I, per acabar els antagonistes, tenim principalment Peretó, vidu amb fills, el propietari de la botiga on treballa Gasparona i el qual amaga el desig de fer seva l'empleada. Per aconseguir-ho, comptarà amb l'ajuda de la senyora Isabel, modista de dubtosa reputació que tractarà de seduir Tano, el marit de Gasparona, per provocar el despit d'aquesta.

D'aquest primer acte sobresurt l'escena en què Gasparona ha anat al metge per confirmar si està o no embarassada i deixa Tano al càrrec de la botiga. En aquell moment entra a comprar la senyora Isabel i aquest la serveix de manera incompetent, fins al punt que talla el pernil amb el mateix ganivet amb què acaba de tallar el sabó a granel. L'escena còmica dóna a Peretó la idea de compartir amb la senyora Isabel el seu objectiu (acte I, escena IX):

TANO, *ràpid*: I amb permís, que no pensava en l'olla. (*Puja corrents l'escala.*)

PERETÓ: No riguis, dona!

SRA. ISABEL: I ara que en faré jo, d'aquesta porqueria?

PERETÓ: Llençar-ho. Que et penses que se n'ha adonat del regust? Té el cap en la dona perquè es pensa que...

SRA. ISABEL: Te sentirà.

PERETÓ, *amb veu més recollida*: Ah, Isabel, si tu te'l fessis teu, an aquest home, que content que em faries!

SRA. ISABEL: De veres? De més verdes se'n maduren.

PERETÓ: Fes-ho!

SRA. ISABEL: Mira't que si m'hi poso...

PERETÓ: Sí; posa-t'hi. Me convé per un plan que tinc...⁸⁸

És al final d'aquest primer acte quan Gasparona torna desfeta de cal metge després d'assabentar-se per enèsima vegada que no espera cap nen, fet que provoca la satisfacció de Peretó i la senyora Isabel, que observen l'escena.

En el segon acte veiem com es du a terme l'estratègia de Peretó, a l'entorn d'un sopar que esdevé l'eix central del drama. A la primera escena veiem com es prepara l'àpat a casa de Gasparona i Tano,

⁸⁸ *Ibidem*, p. 1486.

amb un pollastre que estan plomant. Hi estan convidats Peretó, les dues parelles secundàries del primer acte i, evidentment, la senyora Isabel.

Les primeres escenes ens mostren l'arribada dels diferents convidats i algunes escenes còmiques a l'entorn de diversos ensurts i equívocs. A la taula, mentre sopen, es produeix de nou una veritable recreació de la vida quotidiana de l'època, on Guimerà capta l'esperit del poble obrer i menestral de manera magistral. Tano, en un moment donat, trenca el porró i provoca que es taqui el vestit de la senyora Isabel. És aquí on Peretó posa en marxa el seu pla (acte II, escena VIII):

GASPARONA: Ai Senyor! (*La senyora Isabel tot eixugant-se el vestit parla de banda amb en Peretó mentres los altres estan per la taula.*)

SRA. ISABEL, *mig rient*: Mira. M'han tacat tota.

PERETÓ: Això és sort. Escolta: me convé que avui te l'enduguis.

SRA. ISABEL: Una persona hi farà lo que pugui, saps?

GASPARONA, *a Tano que ha quedat parat*: Ja veus lo que has fet.⁸⁹

L'actitud de la senyora Isabel fa que Tano i Gasparona es barallin, cosa que alimenta les esperances de Peretó, al cas de tot. Tano marxa de la casa enfadat, en companyia de la senyora Isabel, i poc després trobem Gasparona i Peretó en una escena crucial on aquest li proposa que facin l'amor perquè ella es quedi embarassada i així pugui retenir Tano al seu costat, atès que el que més li importa en el món és tenir fills, i Peretó atribueix interessadament la manca de descendència al marit. Vegem un fragment d'aquest diàleg (acte II, escena X):

GASPARONA, *apagant-se-li la veu*: No em pensava que fossis tan... bacó!
Tan poca-vergonya!

PERETÓ: Per què sóc poca-vergonya? Per què em fas llàstima? Per què voldria que no patissis com estàs patint per aqueix beneit que no se't mereix?

GASPARONA, *cribant*: Peretó!

PERETÓ: Una dona com tu!

⁸⁹ *Ibidem*, p. 1496.

GASPARONA: Si no semblés tu mateix!

PERETÓ: Perquè ara et dic la veritat, que sempre me l'havia callada!...⁹⁰

L'arribada de Tano interromp l'escena i tanca l'acte. Tano arriba desfet, tots ens imaginem per què: la senyora Isabel l'ha seduït. Així doncs, a Peretó mig pla li ha sortit bé.

El tercer acte és frenètic i té escenes memorables, d'entre el bo i millor del teatre guimeranià. Les conseqüències de les darreres accions provoquen els comentaris i el safareig dels veïns, en aquest cas, els convidats al sopar, i de la mateixa Gasparona, com podem comprovar en aquest diàleg amb la senyora Isabel, que s'ha atansat a la botiga per comprar (acte III, escena III):

SRA. ISABEL: I dues lliures de...

GASPARONA: Tampoc n'hi ha.

SRA. ISABEL: Si no he acabat de dir-ho?

GASPARONA: Doncs ja ho veu: no n'hi ha.

SRA. ISABEL: No entenc què passa. (*Pausa mirant a les altres dones.*)

GASPARONA: I no es cansi en demanar, que no hi ha res, res, res per a vostè en aquesta casa.

SRA. ISABEL: Res, res? (*Mirant de reüll cap a l'arcova. La Gasparona fa un petit moviment com per tirar-se-li al damunt, contenint-se de seguida.*)

FRANCISQUETA, *calmant-la*: No!⁹¹

Després d'aquesta escena hi ha la trobada entre Tano i Peretó. El primer no sap res de la trobada entre aquest i la seva dona i confessa al propietari la seva infidelitat amb la senyora Isabel, tement la reacció de Gasparona si ho arriba a saber.

Finalment, el matrimoni es troba i parla, en una escena de gran intensitat dramàtica en què després dels retrets es produeix la reconciliació, fruit de l'estima sincera entre ambdós, els quals decideixen tornar al poble, marxar de la terra baixa on viuen.

En la penúltima escena encara augmenta més la intensitat perquè el matrimoni es troba amb Peretó i esclaten el conflicte i la vio-

⁹⁰ *Ibidem*, p. 1500.

⁹¹ *Ibidem*, p. 1503-1504.

lència continguda fins en aquell moment. Gasparona esmenta l'aranya del títol en aquest fragment de la conversa amb Tano (acte III, escena VIII):

TANO: M'has promès que em creies, que jo mai més...

GASPARONA: Si no és això; si lo que hi ha és que ens volen perdre a tu i a mi, i ens volen agafar en la teranyina d'una mala aranya; que ens l'han parada, fill meu, i es creien que ja ens tenien. I a mi no m'hi agafaran mai, Tano, mai! mai! (*Gran emoció d'ella. Ell se queda parat.*)

TANO: Quina aranya?

GASPARONA, *va a enraonar i es conté*: No ho sé.⁹²

I, malgrat que ella vol marxar de Barcelona sense dir tota la veritat al seu marit, acaba denunciant davant de Peretó qui és l'aranya:

GASPARONA: Que ell ens l'ha parada la teranyina, i es creia caçar-m'hi per gelosa.

TANO, *a Peretó*: És que tu em vas omplir el cap d'aqueixa dona!

PERETÓ: Perquè et distraguessis de... (*Volguent dir del fill.*)

GASPARONA: I ell m'ho va dir que tu eres amb ella.⁹³

Tano agafa Peretó pel coll i l'escanya, però en aquest cas el drama guimeranià no finalitza amb cap mort, atès que l'arribada dels fills de Peretó al pis de baix tot cridant «Papa! Papa!», fa que Tano s'aturi. El final del drama és molt similar al de *Terra baixa*, amb el matrimoni fugint mentre Tano crida:

TANO: Anem's-en! (*Se'n van.*) Pobrets nens sense papa! Pobrets! (*Tot anant-se'n agafat amb la Gasparona.*)

(*En Peretó queda assegut, sentint-se-li la respiració anguniosa. Amb el mocador s'enxopa el front i després se'l mira com si hi tingués sang.*)

TELÓ⁹⁴

⁹² *Ibidem*, p. 1509.

⁹³ *Ibidem*, p. 1511.

⁹⁴ *Ibidem*, p. 1512.

Ricard Salvat, com va fer Xavier Fàbregas, defensà l'última categoria d'aquest drama guimeranià destacant que *L'aranya*

[...] és una de les obres més ben construïdes i ben «narrades» de tota la seva dramàtica. La peça és un petit prodigi de sentit del ritme i de l'arquitectura teatral.⁹⁵

Tanmateix, a continuació en critica el contingut:

Ara, l'obra es perd o es minimitza per tot el que hi ha en ella de concessió al ploricó, als sentimentalismes fàcils, a la tendència a pintar la gent humil com uns éssers desgraciats, mancats de contradiccions i riquesa interior. En suma, es perd per excessiu mimetisme i per falta de risc i sentit de l'aventura.

En Pep Botella

Guimerà retorna al monòleg amb aquesta peça estrenada al Teatre Romea el març de 1906 per l'actor Jaume Borràs. Si en els monòlegs anteriors s'havia centrat en figures històriques, com Mestre Oleguer, l'anònim lluitador de la Guerra de Successió del 1714, i Jaume d'Urgell, el gran perdedor del procés de successió de Martí l'Humà i del Compromís de Casp, ara ens presenta un personatge contemporani: la contrafigura de l'heroi, el perdedor alcohòlic i sense feina, a qui ha deixat la dona i només li resta un nadó indefens, al qual tracta d'aferar-se com l'única esperança per tirar endavant.

En Pep Botella possiblement és el gran text naturalista de Guimerà, per la contundència del relat i perquè concentra en unes poques planes la imatge de misèria que s'estenia pels barris i les viles catalanes de principis del segle xx. Fàbregas hi incideix en aquest mateix comentari:

⁹⁵ Ricard SALVAT, «Algunes bases crítiques per a una possible reestructuració dramaturgica de l'actual teatre de Guimerà», a AUTORS DIVERSOS, *Àngel Guimerà (1845-1924)*, p. 30.

En Pep Botella, s'insereix plenament dins el naturalisme i ens ofereix un parentiu ben pròxim amb monòlegs que tipifiquen el gènere, com els de Víctor Català.⁹⁶

És destacable el llenguatge emprat per Guimerà, ple dels matisos propis d'un personatge ebri i sense estudis, però encara ho és més la carta en castellà que llegeix el protagonista, on la seva companya li anuncia que el deixa i on Guimerà demostra el seu domini del llenguatge. També és significativa l'abundància d'acotacions adreçades a la posada en escena.

En relació amb la presència d'elements de la naturalesa, a *En Pep Botella* els podem concentrar en algunes referències al menjar i, sobretot, al vi, el gran i principal problema del protagonista, que es confessa alcohòlic, com ho va ser el seu pare, i el qual tem que ho sigui també el seu fill.

En relació amb el menjar i el vi, vegem aquest passatge on el protagonista explica com va conèixer la Manela, la dona amb qui viu i amb qui té un fill, abans de descobrir que ella ha marxat amb Curro, un amic seu amb qui aquell vespre havia estat bevent:

Després que un hom ha fet per ella... que fins i tot em treia el menjar de la boca, i que ni tastava el vi... perquè es recreiés; que la meva més gran alegria era portar-li cada matí el menjar corrent, perquè arribés calent a la presó...⁹⁷

Més endavant trobem una altra referència a elements naturals en aquesta petita seqüència, en què Pep Botella cerca oli per al llum i acaba descobrint una ampolla que després veurà que és plena de vi:

És clar; com que no hi ha oli! Ves qui el troba ara el setrill! (*Va a buscar-lo als fogons.*) I que no l'obriré fins que em demani perdó pel forat del pany. (*Riu satisfet tot buscant el setrill.*) Ah! El setrill! Aquell que me'n fa una... (*Anant a la taula, que serà prop del llum, tot rient perquè*

⁹⁶ Xavier FÀBREGAS, *Àngel Guimerà, les dimensions d'un mite*, p. 110.

⁹⁷ Àngel GUIMERÀ, *Obres completes*, vol. II, p. 1128.

no obrirà an ella.) No, que això és una ampolla. (Deixa sobre la taula l'ampolla que té per tap un paper cargolat molt sortit. Torna als fogons.)⁹⁸

Les referències més significatives al món natural de tot el món-
leg les trobem en relació amb el vi i l'alcoholisme del personatge, tot
just abans de descobrir què hi fa aquella ampolla a casa seva:

*Veiam què és això; veiam-ho (Olorant-ho.) És vi! Ai, ai! Que és estrany!
Jo no el sabia aquest vi! I fa una olor més rebona! (Riu.) Quin tap més...
llargarut! (Tornant-lo a posar a l'ampolla.) Deixem-lo com estava... sinó
que el testarem! (Beu a morro.) És de l'u! Vols-te jugar que la Manela
se'l cala? Veuràs, per tap li farem una cucurulla. (Descargola el paper i
beu un altre cop.)⁹⁹*

Per acabar, observem el moment més intens de tota la peça, quan
el protagonista descobreix la fugida de Manela de casa i que s'ha de
fer càrrec del seu petit fill, al qual no desitja una vida com la seva,
marcada per l'ampolla de vi:

*Que en Pep Botella ja s'ha mort! És mort per a sempre! (Corrent cap a la
taula i llençant l'ampolla de vi a terra i el got.) Té, té; ja està; per sempre,
per sempre; que al meu fill no li diran, no li diran mai en Pep Botella,
mai en Pep Botella. (Asseient-se al bressol.)¹⁰⁰*

Amb aquest món-
leg, Guimerà aconsegueix compondre el retrat
d'una part significativa del món marginal del seu temps, centrant-se
en el tòpic de l'abús de l'alcohol i la família desestructurada del pro-
tagonista, en una Barcelona allunyada dels grans esdeveniments
burgesos, una urbs proletària, bruta i marginal.

⁹⁸ *Ibidem*, p. 1129.

⁹⁹ *Ibidem*, p. 1129.

¹⁰⁰ *Ibidem*, p. 1130.

La santa espina

Després d'una breu etapa en què Àngel Guimerà es concentrà en l'estètica naturalista, a mitjan primera dècada del segle xx la seva producció pren un nou caràcter dramàtic i s'acosta al simbolisme, amb una peça de tema llegendari que comptà amb música original d'Enric Morera. Aquesta peça sorgí fruit d'un encàrrec que el pintor i empresari teatral Lluís Graner, al capdavant dels Espectacles-Audicions Graner, féu al dramaturg. La peça havia de ser estrenada al Teatre Principal, fet que va tenir continuïtat en les peces següents i que convertí el teatre de la Rambla en seu de l'anomenat Teatre Líric Català.¹⁰¹

La santa espina, peça en tres actes i sis quadres, s'estrenà a principis de 1907 amb la direcció escènica del pintor Modest Urgell i decorats dels escenògrafs més cotitzats de l'època: Miquel Moragas, Salvador Alarma, Oleguer Junyent, Maurici Vilomara i Fèlix Urgellès. L'obra s'arribà a representar més de cent vint vegades i assolí un memorable èxit de públic. El moment culminant de l'espectacle era, sens dubte, la sardana del darrer acte, que encara avui és una de les peces del nostre folklore més conegudes i utilitzades.¹⁰² La composició musical d'Enric Morera a partir de la lletra del dramaturg ha transcendit la mateixa obra, que ha restat oblidada i no s'ha tornat a representar. En la versió teatral, Guimerà feia una potent reivindicació nacionalista, amb una lletra incisiva i combativa.¹⁰³

¹⁰¹ Sembla que originàriament l'encàrrec era per a Amadeu Vives, però aquest no va poder acceptar-lo i fou proposat a Enric Morera, que va compondre la partitura en pocs dies. Vegeu Xosé AVIÑOÀ, *La música i el modernisme*, p. 316.

¹⁰² Com a exemple de la popularitat actual d'aquesta rondalla, cal esmentar la versió en concert de *La santa espina* a càrrec de l'Orquestra Simfònica del Vallès, representada al Palau de la Música Catalana el 2 de desembre de 2015 sota la direcció de Rubén Gimeno.

¹⁰³ Les crítiques de l'època recollen l'èxit d'aquest número musical: «Després del bonic ballet d'inspiració oriental que es recomana per la seva delicada melodia, heus ací la més joliva inspiració de l'obra: el cor de captives catalanes ple de gràcia i de frescor, el qual s'enllaça amb una sardana tan airosoament ritmada i de sonoritat tan lluminosa, que totes les nits, en acabar-se, un gran esclat d'aplaudiments la corona. Per son sentiment popular és també notable i es fa escoltar amb plena delectació el fragment orquestral que acompanya, en el

Malgrat l'èxit esclatant, el muntatge, de gran embalum escènic, fou un dels principals responsables de la fallida econòmica que patí l'empresa teatral dirigida per Graner:

Es donava el cas, paradoxal en aparença, que com més representacions es donaven d'una obra més diners s'hi perdien. Com succeí amb *La santa espina*, amb els seus trenta-un personatges, nombrosa comparsa, orquestra, cors, tramoia, etc.¹⁰⁴

Ens trobem davant d'una obra l'element central de la qual és la fantasia, atès que Guimerà ens presenta un món de bruixes i fades, d'encanteris i de misteris que es resolen gràcies al triomf apoteòsic de l'amor. La complexitat de l'argument i les moltes i variades escenes que componen aquesta peça ens porten a pensar que Guimerà va experimentar dins aquesta nova estètica, més que no pas va compondre una obra rodona, fet en part comprensible perquè es tractava d'un encàrrec. En aquest sentit, Xavier Fàbregas apunta:

La santa espina reuneix tots els ingredients que hom podia desitjar per a tals espectacles [es refereix als Espectacles-Audicions Graner]: després d'un quadre de tall folklòric [...], hom es troba, a partir del quadre segon, submergit en el món de la fantasia: l'assemblea dels bruixots, el Príncep d'un país imaginari reclòs en un castell, la sirena que va a cantar-li als esculls, els presoners que converteixen el presoner en palmera, etc.¹⁰⁵

Els referents a casa nostra de l'estètica simbolista en l'àmbit teatral són diversos: Adrià Gual, Apelles Mestres i Santiago Rusiñol, i, evidentment, els muntatges fets a partir de les cèlebres obres del gran dramaturg belga d'expressió francesa, Maurice Maeterlinck, el creador fonamental d'aquest gènere que derivà en formes riques i diverses.

mateix acte, la poètica descripció de la terra catalana». Xosé AVIÑOÀ, *La música i el modernisme*, p. 316.

¹⁰⁴ Francesc CURET, *Història del teatre català*, Barcelona, Aedos, 1967, p. 414.

¹⁰⁵ Xavier FÀBREGAS, *Àngel Guimerà, les dimensions d'un mite*, p. 115.

A *La santa espina* la presència d'elements naturals és força abundant i la podem dividir en dos grups: els elements propis de la naturalesa —com el ram de flors protagonista de l'inici— i els pertanyents a la naturalesa fantàstica —com la sirena, que té un gran protagonisme en la segona part de l'obra.

La santa espina tracta de dues parelles d'enamorats que van passant per diverses fases en la seva estranya, complexa i fantàstica relació al llarg de l'obra fins a assolir la plenitud del triomf de l'amor. La primera parella, Maria i Gueridó, pertany al món de la realitat: ella és una rica i bonica pubilla i ell és un pobre bover que la pretén i ha de fugir després d'intentar besar-la, per la qual cosa s'endinsa en el bosc, on és embruixat i viu una fantàstica aventura que s'acabarà amb el retrobament amb Maria i el recíproc enamorament d'ambdós. La segona parella pertany al món llegendari: el príncep Arnolt, que està reclòs en un castell víctima d'una maledicció, i la sirena Rosa Vera, que li canta cada vespre. A la fi aconseguiran trencar el malefici i estimar-se.

Ja des de l'inici trobem referències a la naturalesa, començant per la primera acotació, en què llegim:

*A la paret de la dreta hi haurà el portal d'entrada al barri, avançant pel damunt grans magraners d'on pengen els fruits madurs [...].*¹⁰⁶

A l'inici, Gueridó canta i en la lletra de la seva cançó trobem referències a les magranes, a ocells com els rossinyols, a astres com la lluna i el sol. Ens trobem en plena verema i a la primera escena els pares de Maria esmenten aquests treballs:

JORDI: Els veremadors ja ho rematen. Quines cepades! Cada cep un cistell, i encara els raïms no hi caben. Quan vinguin els traginers seran les darreres cargues. Que es trepitgin tot seguit, i taparem el cub.

El primer quadre tracta sobre el personatge de Maria, en aquest context de verema en què els trepitjadors il·lustren amb les seves cançons les diferents varietats de raïm i el procés que el duu a con-

¹⁰⁶ Àngel GUIMERÀ, *Obres completes*, vol. II, p. 1000.

vertir-se en vi, com el xarel·lo i la garnatxa; però encara és més interessant el simbolisme que atorguen al vi i a la seva relació amb aspectes com la guerra i la religió, com observem en el fragment següent:

Nostre mare alleta als fills
que se'ls emporta la guerra;
a la mamella del cep
xucla el raïm de la terra.

És nostre arma el veremall,
i com els tirans fem guerra:
els tirans sedegen sang;
nosaltres sang de la terra.

Jo vull dir el que desitjo,
siga amor, no siga amor;
cada raïm que trepitjo
voldria que fos un cor.

Jo voldria fer un rosari
amb tants raïms com hi ha
i que hi trobés per besar-hi
uns llavis a cada gra.¹⁰⁷

El ram de flors que Maria fa com a ofrena a la Verge esdevé el centre d'aquest primer quadre, el motiu que acosta Gueridó a la pubilla. Com mai abans, Guimerà detalla els tipus de flors que formen aquest ram:

MARIA: [...] Ara farem el ram que serà tot una boniquesa. Quin manoll de romanins més florits! A cada Mare de Déu, ells floridera! Ves si no esclatarien essent demà la Mare de Déu meva! (*Comença a fer el ram.*) Ara la rosa vera: fins m'agrada més que les altres roses perquè no és gens presumida. Aquí amb els gatolins i la busiarda! On són els botons d'or i la bidauga? (*Remenant les flors que té a la falda.*) Quina olor de ta-

¹⁰⁷ *Ibidem*, p. 1002.

rongina! (*En Gueridó guaita per la porta de la dreta i ella no se n'adona.*)
De blauets no n'hi havia gaires. De galcerans... ui! Tres violes boscanes!
Només que tres! Tot ho he recassejat [...].¹⁰⁸

Al final de l'escena veiem que Gueridó intenta besar Maria, però ella s'hi oposa i crida la seva mare, tot provocant la fugida de Gueridó, que deixa anar un lament ple de referències a elements de la naturalesa:

GUERIDÓ: [...] (*Plora.*) Tothom té un raconet que és seu. L'arbre té un tros de terra, i les vaques el joquer. I jo no tinc res. Adéu-siau les meves bestioles, que ja no us veuré més! Ni tampoc a la meva Maria, que de menut, quan jo encara era vedell, que la tinc al cor.¹⁰⁹

Gueridó s'amaga a la cambra de Maria, però una colla de fadrins que han anat fins a la finestra de la pubilla per cantar-li acudeixen en el seu auxili. Gueridó pren el ram de flors a Maria i surt cames ajudeu-me cap al món fantàstic, on prosseguirà la seva aventura.

Aquest món fantàstic és ple d'elements de la naturalesa, com llegim en l'acotació que obre el segon quadre:

*Vall fonda. Enfront hi ha la mar a on es reflexa la lluna. Als costats roques fantàstiques amb trencats practicables. A la primera remors de marinada, barrejant-s'hi els cants dels ocellots de la nit.*¹¹⁰

Ja en la primera escena Gueridó esmenta una altra naturalesa, menys amable i més amenaçadora, mentre vagareja pels camins:

GUERIDÓ: He perdut el camí, i no sé on em trobo.
Ai quina soledat! Ni a una masia
m'han deixat que arribés lladrucs de gossos.

¹⁰⁸ *Ibidem*, p. 1002-1003.

¹⁰⁹ *Ibidem*, p. 1006.

¹¹⁰ *Ibidem*, p. 1008.

Voltors i gralles pels trencats com xisclen!
I els llops em vénen rastrejant...¹¹¹

Entrem en el món de les bruixes i els bruixots en el qual ha anat a petar Gueridó, perdut i espantat. Allí la naturalesa és molt present i els éssers tenen noms com Cigonya i Vespa, i fins i tot Pa-i-Ceba, però sobretot s'esmenten els insectes en una escena còmica en què aquests éssers discuteixen com si fossin humans:

SECALLONA: Jo faria feliç al jove que em prengué per la seva senyora.

BRUIXOTS: A fora! A escombrar! Quin fàstic!

TALLANASSOS: Doncs jo faria feliç a la bruixa més fastigosa...

CERCAPOUS: I més pudenta. (*Rialles dels bruixots burlant-se d'elles.*)

BRUIXES, aixecant-se indignades: —Carbassots! —Encorpits! —Males coses! —Escarabots! —Formigols! —Rates-pinyades!¹¹²

Aquests éssers estranys i divertits canvien el destí de Gueridó i li concedeixen un dels desitjos més cobejats pels éssers humans: la felicitat. Per aconseguir-ho, encanten els membres de la cort del Gran Reialme de les Abracandàries, on ha mort el rei, i converteixen Gueridó, l'antic bover, en el príncep hereu.

En el segon acte canviem de personatges i ens endinsem en un món medievalitzant, on el príncep Arnolt resta tancat per ordre del seu pare, el rei, a causa d'una maledicció segons la qual el jove príncep si veu una dona se n'enamorarà i quedarà embuixat per ella. Una cort de servidors tenen cura d'Arnolt, però la seva principal distracció són les cançons que la sirena Rosa Vera li canta cada vespre.

Al llarg de tot l'acte sovintegen les referències a elements de la naturalesa. Encara que sigui de lluny, Arnolt ens recorda Segismundo, encadenat per uns altres motius més polítics i transcendents, però al cap i a la fi condemnat a restar fora del món. Rosa Vera, com a sirena que és, està lligada al mar, com podem comprovar en aquest cant i en l'acotació, que imposa la presència de la remor marina al llarg de tot el quadre:

¹¹¹ *Ibidem*, p. 1008.

¹¹² *Ibidem*, p. 1009.

ROSA VERA: Ai mar, ai mar, les ones
 al pit quina frescor!
 Ai mar que m'abraones
 i em beses tota jo!
*(La sirena deixa de cantar, però s'ha d'anar
 sentint, feta d'harmonia musical, la remor
 de la mar tot el restant d'aquest quadre,
 lligant-se dita harmonia sense interrupció
 amb el començament de l'altre quadre.)*¹¹³

L'amor entre la sirena i el príncep es forja en aquests cants i esdevé l'esperança d'Arnolt i de Rosa Vera, com observem al final d'aquest primer quadre del segon acte:

ARNOLT, *ja tot sol*:
 Oh, goig! Si és ella!
*(Es torna a sentir el cant de Rosa Vera.
 El príncep, mentre ella canta, mira si tots
 els cavallers són lluny, pren el mantell
 i s'hi embolcalla.)*

ROSA VERA, *de l'altre costat de l'escena*:
 Ai mar, ai mar gelosa
 com ell no hi ha ningú:
 l'estimo com a esposa,
 l'estimo més que a tu.

ARNOLT: A veure mon amor. Déu me l'envia.
 Tot reposa al castell, oh ànima meva!¹¹⁴

En el segon quadre, el cant de la sirena continua, mentre arriben les bruixes i els bruixots per acomplir l'objectiu de substituir el príncep Arnolt per Gueridó. El cant de la sirena segueix encisant Arnolt abans que l'albada els separi. En els cants de la sirena trobem múltiples referències a la naturalesa desfermada, com s'esdevé en el fragment següent:

¹¹³ *Ibidem*, p. 1020.

¹¹⁴ *Ibidem*, p. 1021-1022.

ROSA VERA:

Una nit de tempesta fins als núvols
 sa bromera epargia;
 i els llamps creuaven la negrenca volta
 i els trons tot ho escruixien.
 Ma barca va fer estrelles, i em llançava
 La tempesta a esta riba;
 i apartant mos cabells, enmig la fosca,
 quan els meus ulls s'obriren,
 vaig veure uns altres ulls en la muralla
 i uns llavis dient: vine.
 El mantell vas fer trossos, i els lligares...
 i em vas pujar, ma vida.¹¹⁵

Finalment, després d'una lluita entre els cavallers, guardians del príncep, i els bruixots, acompanyats per un gegant enorme, aquests acaben convertint aquells en un bosc de palmeres, davant la desesperació de Rosa Vera, mentre preparen Gueridó per a ocupar el lloc de l'hereu al tron:

BRUIXES i BRUIXOTS:

Gegant! Gegant! Gegant!
*(Se sent un tro formidable i un llampec intens
 enmig d'una riallassa llarga de bruixes i bruixots,
 que paren de combatre, quedant amb escombres
 i esteranyinadors enlaire mentre els cavallers
 retrocedeixen espaordits.)*

ARNOLT: Déu Etern!

RESTANY: La terra que va a entrar-se'n!

URLA: Les armes no els fereixen!

CIRIAC: Són condemnats!

BABAROTES: Jo vull que deixin al punt sa figura humana!

BRUIXES i BRUIXOTS: Tots! Tots!

ARNOLT: Ai Déu, pietat!

CAVALLERS: Quin espant! Quin esglai!

BABAROTES: Jo vull que es transformin en bosc de palmeres.

ARNOLT, *crident*: Rosa Vera! Rosa Vera!

CAVALLERS: Déu del cel! Pietat! Socors! Auxili!

¹¹⁵ *Ibidem*, p. 1024.

ROSA VERA, *de dintre*:

Arnolt! Arnolt!

(Desapareixen de sobte els cavallers transformats en agrupació de palmeres. En fer-se la transmutació gran llampec enlluernador i tro fortíssim al mateix temps. La tempesta minva ràpidament després. Les bruixes i bruixots s'agenollen. Les palmeres es balandregen topant les unes amb les altres. Davant de totes hi ha una palmera separada al lloc on era el príncep Arnolt.)

BRUIXES i BRUIXOTS, *canten agenollats*:

Prou llamps i trons de tempesta,
bon Gegant que ens has servit.
És teva la nostra testa...
Que es faci enrere la nit,
i vingui l'alba ben llesta
sobre del món adormit;
que en Gueridó està de festa
i hem de mudar-li el vestit.¹¹⁶

Ens trobem, doncs, davant la primera metamorfosi en una obra de Guimerà: es transformen uns cavallers en un bosc de palmeres. La transformació afecta també els mateixos bruixots i bruixes, que passen a ser cavallers, acompanyants del fals príncep. Hi ha, com en tots els contes i les llegendes, una condició perquè Gueridó esdevingui definitivament el príncep del reialme, condició que formula el bruixot Babarotes i que consisteix que Gueridó no pot besar cap dona que estigui enamorat d'ell abans que passi un any. Com veurem, aquesta condició és fonamental per a la resolució de l'obra en el tercer acte.

El tercer acte s'obre amb una nova acotació on, de nou, la naturalesa té un paper important:

Jardí de vegetació exuberant en plena florida del palau reial de les Abrahàmides. És un gran dia amb sol enlluernador, que espurneja per la clariana dels arbres [...].

¹¹⁶ *Ibidem*, p. 1031-1032.

I acaba amb les indicacions següents:

Ja abans d'aixecar-se el teló s'ha de sentir cantadissa de rossinyols i altres ocells, amb remors de cascades i altres aigües que s'escorren [...].¹¹⁷

La transformació té èxit perquè al palau ningú no sabia com era el príncep, reclòs pel seu pare des de la infància. Ens trobem en el dia en què es compleix el termini per convertir l'encanteri en definitiu. Rosa Vera, la sirena enamorada del veritable príncep, que ara és una palmera, és la principal consellera de Gueridó, ja que és l'única que li ha permès recordar la seva vida anterior, que enyora, com podem comprovar en aquest parlament:

GUERIDÓ: Jo aquí m'enyoro, m'enyoro com una bestiola. Somnio amb altres terres on era feliç i amb una dona que era tot el meu cel. Aquí em fa nosa aquesta corona, que és un grillet al cap, i el mantell amb què m'entrebanco, i que m'ha fet caure ara mateix.¹¹⁸

Com que ens trobem en un conte, tot té solució, atès que els cortesans cerquen una esposa per al seu rei. L'arribada d'un vaixell corsari amb un grup de noies raptades esdevé el punt d'inflexió de l'obra. El corsari relata a Gueridó com és la terra on ha fet les presones (acte III, quadre I, escena VII):

CAPITÀ CORSARI: Les platges tenen les arenes rosses, i les aigües claríssimes i argentades. I terra endintre tot són vinyes i oliveres, tarongerars i camps de maragdes. Els rossinyols enamorats i tota mena d'ocells, estimant-se, reflen per les bosquíries aromoses, i les gavines aparellades, es bequegen en les aigües de les ones on s'emmirallen. Hi he vist una muntanya molt alta [...].¹¹⁹

El corsari està descrivint Catalunya i tot seguit arriba el punt culminant, immortalitzat per la sardana composta pel mestre Morera,

¹¹⁷ *Ibidem*, p. 1036.

¹¹⁸ *Ibidem*, p. 1039.

¹¹⁹ *Ibidem*, p. 1041.

que ha esdevingut un himne del nostre país, prohibit durant dècades. La tonada, encara ara prou coneguda i reivindicativa, comença amb el famosíssim «Som i serem gent catalana» i té una forta presència d'elements de la naturalesa, com en l'estrofa següent:

Canta l'ocell, el riu, la planta,
canten la lluna i el sol.
Tot treballant la dona canta,
i canta al peu del bressol.¹²⁰

Entre les noies que canten la sardana, fetes presoneres pel corsari, hi ha Maria, l'enamorada de Gueridó. Ella no el reconeix, però ell li mostra el ram que li va robar, amb la cadeneta i el reliquiari que ella anomena santa espina i que dona títol a l'obra i a la sardana. Immediatament, Gueridó, que cal recordar que per a tots és el príncep Arnolt, decideix casar-se amb Maria, cosa que provoca que es desfaci l'encanteri i les coses tornin a ser com eren abans.

El darrer quadre comença amb Rosa Vera abraçada a la palmera en què s'ha transformat el seu enamorat, el veritable príncep Arnolt. Té la certesa que l'encanteri es desfarà i així podrà reunir-se, finalment, amb el seu enamorat. Ens trobem en la cerimònia nupcial, en què els convidats canten unes estrofes plenes de referències als fruits de la terra:

Presenteu-li a la regina
dels fruiterars el millor:
la cirera carmesina
i la taronja, que és d'or,

i la poma més glaçada,
i el raïm de més dolçor,
dintre panera trenada
amb corals de tot color.¹²¹

¹²⁰ *Ibidem*, p. 1042.

¹²¹ *Ibidem*, p. 1046.

Guimerà dissenya un final apoteòsic en què el triomf de l'amor és el protagonista absolut, amb el petó dels enamorats en el mateix moment en què sonen les campanades que marquen el límit per al retorn a les realitats respectives. El dramaturg encara es guarda un roc a la faixa i en el darrer instant apareix la muntanya de Montserrat, que indica a Maria i Gueridó el camí cap a casa, fet que provoca una apoteosi nacionalista.

Com en cap obra anterior, la naturalesa és present en aquesta peça que reuneix el món real i el fantàstic, malgrat que només és coneguda per la sardana que té el mateix títol.

La resurrecció de Llàtzer

La resurrecció de Llàtzer, malgrat que figura en les obres completes d'Àngel Guimerà com una peça separada i original, està formada en la pràctica totalitat per una obra anterior, *Jesús de Natzaret*, estrenada el 1894, en la seva primera aproximació al teatre líric.

La resurrecció de Llàtzer, que tenia música original d'Enric Morera, està formada pel segon i el tercer quadres del segon acte de *Jesús de Natzaret*, amb dos breus poemes afegits a l'inici de cadascun dels quadres, que obrien les dues parts en què es dividia l'espectacle. En conseqüència, cal parlar, més que no pas d'una obra nova, d'un nou espectacle fet a partir de textos preexistents. La història original ens remet a l'Evangeli segons Joan (11,1-44), en què s'esmenten els fets sense posar nom als personatges secundaris.

Molt probablement, després del gran èxit assolit amb *La santa espina*, Guimerà repetí l'encàrrec amb l'empresa de Lluís Graner i, possiblement, la necessitat de tenir una peça immediatament disponible li féu adaptar aquest text, al qual afegí aquests dos poemes. *La resurrecció de Llàtzer* s'estrenà el 6 de març de 1907 al Teatre Principal.

Si analitzem aquests dos afegits des de la perspectiva de la presència d'elements naturals o de la naturalesa simbòlica, trobem que el primer, titulat *Cant de les ploraneres* i que obre el text, conté elements d'aquesta naturalesa simbòlica en el seu inici:

Plorem, plorem, oh filles de Betània
la nostra desventura!

Plorem, plorem fins ablanir les pedres
i tota la natura.

La mar s'ha endut la torre de cent braces
i areny és la planura.
El sol s'ha post i ha enrevoltat la terra
Només la nit obscura.

En l'arbre airós de gerda capçalada
s'ha escampat la malura,
i aquerat s'han desfet branques i soca
damunt la terra dura.¹²²

El mateix succeeix amb l'inici del segon quadre, que es titula *Cant de la Mort* i on de nou les referències a la naturalesa simbòlica esdevenen centrals, com llegim en l'estrofa segona:

És negre com el sutge,
té els ulls tempestejant.
D'un bot passa les ones
les potes ajuntant.
D'un altre és a la lluna,
d'un altre al sol gegant!
Aup!, el ventre a terra
que mai t'aturaran!
I vaig segant, segant
i cantant.
Tot l'univers estès al meu davant!...¹²³

La mort, tema de l'obra, comporta la utilització pels personatges de referències al món simbòlic. En aquest sentit, Nicodemus, l'incredul sacerdot que a la fi es rendeix davant el miracle de Jesús, ho expressa de manera solemne utilitzant referències de l'Antic Testament (quadre II, escena II):

¹²² *Ibidem*, p. 1049-1050.

¹²³ *Ibidem*, p. 1055-1056.

NICODEMUS:

Ho va dir Jehovà. Puix que menjares,
oh, Adam, de l'arbre que vedat t'havia,
maleeixo la terra per ta culpa.
Esquerpa es tornarà; amb suor del rostre,
entre espines i abrulls el pa has de treure,
fins que et rebi altre cop la terra mare;
que ets pols, i en pots et tornaràs un dia!¹²⁴

Inclusa dins les obres completes de Guimerà, podríem parlar, més que d'una obra nova, d'un nou espectacle bastit a partir dels seus textos i de la música composta per Enric Morera.

La reina vella

La reina vella és una nova obra de caràcter líric que comptà amb música d'Enric Morera, malgrat que no formava part dels Espectacles-Audicions Graner, ja que aquesta iniciativa va fer fallida i el seu responsable va marxar el 1907 cap a Amèrica, on ja havia residit, després de perdre una part de la seva fortuna en aquesta aventura com a productor al Teatre Principal. Enrere van quedar projectes que mai no van sortir a la llum, com recorda Francesc Curet:

Foren abandonats molts dels projectes en cartera, entre ells les representacions de l'ídilli dramàtic *La Rosella*, d'Apelles Mestres i música del mestre Rodoreda, i *El cavaller Sant Jordi*, d'Àngel Guimerà i Enric Morera, que els autors no van arribar a escriure ni compondre.¹²⁵

La iniciativa de Lluís Graner fou seguida per l'empresari gracienc Antoni Niubó, que els anys següents va produir molts espectacles per al Teatre Principal; és el cas de *La reina vella*, de la qual es feren, amb gran èxit, més d'un centenar de representacions.

La nova obra del dramaturg s'estrenà al degà dels coliseus barcelonins a principis de 1908, sota la direcció escènica d'Enric Giménez

¹²⁴ *Ibidem*, p. 1060.

¹²⁵ Francesc CURET, *Història del teatre català*, p. 414.

amb un repartiment que incloïa un dels futurs grans actors de l'escena barcelonina, Josep Santpere, actor còmic que fou una de les grans estrelles del Paral·lel.

La reina vella ens endinsa en una faula de caràcter llegendari centrada en la reina Blanca, que amb més de vuitanta anys retorna al poble de la seva infantesa, on no havia tornat mai, per descobrir que tots els qui havia conegut són morts, tret de Serní, un vell cec, company de jocs durant la infantesa, a qui cridava en somnis. Entestada a recuperar l'esperit d'aquells anys, la reina troba la mort en tractar de llaurar la terra tal com ho feia quan era nena, fet que tanca el cercle de la seva existència en aquest viatge físic i mental als seus orígens.

En el primer quadre, l'acció se situa al castell de la reina, on les referències a la naturalesa vénen a través dels records de la vella monarca (quadre I, escena II):

REINA BLANCA, *amb molta pena*: [...] Quina llar més encesa a les nits de l'hivern! Quina calor més dolça que mai més l'he sentida! I quin goig tenir fred per les muntanyes amb el feix de llenya que m'ajudava a portar en Serní, ensems que el seu propi. I en ser a casa quin goig menjar-nos la farina de moresc, que la dona que em feia de mare remenava en l'olla com si fes una cosa molt sèria!¹²⁶

En els cants de les dones de la cort, musicats per Morera, trobem esments d'ocells com les cogullades, les calàndries, les cadernereres i els tudons. Al final d'aquest primer quadre, la reina Blanca, decidida a tornar a l'indret on fou feliç durant la seva infància, convida els cavallers i les seves dames a acompanyar-la, en un viatge que és tant mental com físic.

En el segon quadre, el món rural esdevé el marc on es produeix el retrobament amb el passat. En la primera escena, els habitants d'aquest indret canten, amb motiu de la celebració de la Festa de les Arades, una tonada plena de referències a la naturalesa, com podem observar en l'estrofa següent:

¹²⁶ Àngel GUIMERÀ, *Obres selectes*, p. 1680.

Balla la formiga, balla el formigol,
ballen les abelles amb l'abellerol,
balla la granota, balla l'esquirol!...
Dalt de l'atzavara balla el ballarí!
Trica, trica, trica! Trica, trica, trí!
Tomba-la, minyona! Volta-la fadrí!...¹²⁷

El burg, com l'anomena Guimerà a l'obra, se'ns presenta com un lloc endarrerit i sense cap noció de qui és la reina i per què ha anat fins allí. En una conversa una mica surrealista, uns camperols confonen un duc amb un ocell, quan aquest pretén fer formar els vilatans per rebre la seva reina (quadre II, escena III):

DUC DE LES ALBESES: Drets al davant de vostra Reina, quan deuríeu postrar-vos tots en terra!

REINA BLANCA: No, duc de les Albeses; no. Deixeu-me amb el meu poble. I feu's-e enrera, cavallers. (*Tots se fan enrera.*)

CISA: Qui ha dit que és?

MIQUELOT: És un... un duc.

CISA, *rient*: Un aucell? Oi no, que és un home!¹²⁸

Ningú no recorda la Reina i els que ho podrien fer són morts. Però, de sobte, es produeix el retrobament entre la reina Blanca i Serní, que canta una cançó plena de referències a la naturalesa feréstega i s'enfronta als nouvinguts fins que la monarca el reconeix. Aleshores es posen a recordar el passat, un passat que ja no té testimoni, tret d'ells, com observem en la conversa següent (quadre II, escena III):

REINA BLANCA: Jo vinc a veure els vius d'aquells temps, Serní. A on és que es troben?

SERNÍ: Tots són morts d'aquells temps. Sóc jo tot sol.

REINA BLANCA, *a part*: Ah! (*Tapant-se la cara amb les mans.*) Què vella que dec ser?

¹²⁷ *Ibidem*, p. 1682.

¹²⁸ *Ibidem*, p. 1685.

SERNÍ: El cementiri és ple. Aquí tot és gent nova. (*La Reina gemega.*)
Sols tu i jo. I... l'arbre que els dos vàrem plantar un dia, obrint la terra amb nostres mans mateixes, que es trobaven, ai Déu! Dintre d'aquell clot. (*Gemegant.*) Les mans d'una reina, que tot un món les ha besades i les mans d'un pobre, que capten.¹²⁹

Guimerà, que té més de seixanta anys, comença a experimentar el pas del temps i els estralls que provoca aquest en les generacions. La reina Blanca se sent reviuire en retrobar el seu company de jocs, en Serní, i en el darrer quadre, presidit per un decorat on un gran arbre domina tota l'escena, pretén col·laborar en les feines del camp. Mentrestant, la gent del poble prepara un ram de flors per a la vella monarca i li canta una tonada que es titula precisament *Cançó del Ram*, que comença de la manera següent (quadre III, escena II):

CANÇÓ

Posa-li bojacs,
unes perpetuïnes.
Calvellets d'agost,
i unes margarides.

Vora dels blauets,
poms de clavellina,
roses de tot l'any
i d'alexandrines

I el violer morat
amb les semprevives
i els quequereques
amb les carolines.¹³⁰

Recordem el Guimerà de les dues primeres etapes, que només esmentava les flors de manera genèrica, sense distingir pràcticament cap tipologia floral; ara, en canvi, fa tota una exhibició de noms plens de saviesa popular i de coneixement de la realitat floral del país.

¹²⁹ *Ibidem*, p. 1688.

¹³⁰ *Ibidem*, p. 1690-1691.

La darrera escena mostra la reina Blanca treballant al camp, reconciliant-se amb la terra i amb la seva gent. El poble canta sàviament aquesta relació (quadre III, escena III):

Ai caminet de la vida,
i que fas de bon seguir!
Ai caminet de la vida,
que vas del néixe' al morir!

Cada gra dintre la terra
és com dintre el pit un cor.
Cada gra dintre la terra
com més arrela més mor.¹³¹

La vella reina se sent morir, i és portada vora l'arbre que plantaren ella i en Serní quan eren només uns vailets. Mor en el seu desesperat intent per retornar a la infantesa i en les seves darreres paraules ret homenatge al poble, tot dient-los:

REINA BLANCA, *als cavallers*: És sa noblesa més, més que la de vosaltres tots! (*Petita remor dels cavallers.*) Té la grandesa del treball! Del patir! De la misèria!¹³²

I reconeix el seu oblit del poble:

REINA BLANCA: A prop de vosaltres. Més! (*Fent-s'hi acostar.*) Més! Pobra gent!... Santa gent! Oïu-la la confessió que us faig. Oh Déu escolteu-la! He sigut orgullosa; ensuperbida. Als pobres he oblidat. I ai, que amb vosaltres, on he viscut ditxosa, he sigut malagraïda! (*Remor de la gent.*) Mal cor! Mal cor!... (*La gent del poble plora en silenci.*)

La reina Blanca mor reconciliada amb el seu passat i amb el seu poble.

¹³¹ *Ibidem*, p. 1693-1694.

¹³² *Ibidem*, p. 1694-1695.

Titaina

Àngel Guimerà tanca amb aquesta obra el període d'estreta col·laboració amb el músic Enric Morera, tot endinsant-se en el drama líric. La principal característica d'aquesta peça és que resta inèdita des de la seva creació, cosa totalment inusual en el teatre guimeranià, encara que cal assenyalar que se'n féu una versió operística que s'estrenà al Gran Teatre del Liceu a principis de 1916, sis anys més tard de la publicació del text original.

Estructurada en dos quadres, una altra novetat és que el personatge principal, Titaina, és una gitana, cosa que sembla apropar Guimerà als plantejaments dramàtics d'autors com Emili Vilanova i Juli Vallmitjana, que introduïren una mirada exòtica dins el modernisme, que assolí la forma més aconseguida en la pintura d'Isidre Nonell. En aquest sentit, Xavier Fàbregas comenta:

Amb *Titaina* Guimerà inicia un dels seus moviments retràctils, bé que sense sortir dels límits del modernisme estricte; *Titaina* presenta una barreja d'elements que, en algunes escenes, resulta reeixida, si bé la descripció dels personatges esdevé superficial i folklòrica.¹³³

Com comenta aquest autor, la principal diferència que trobem entre el plantejament de Vallmitjana i el de Guimerà és que, en el cas del segon, no hi ha una preocupació per reproduir la parla i la psicologia d'aquesta ètnia a casa nostra, sinó que en fa una aproximació tan ideal com falsa, propera a un folklorisme de baix nivell. Però encara és més rellevant el fet que Guimerà retorna clarament a un plantejament de drama de passions, com els que li propiciaren els grans èxits de la darrera dècada del segle anterior.

Titaina és la història de la gitana que dona títol a l'obra, la qual se sent atreta per Eudald, que la salva d'una colla de pagesos embriacs i amb molt males intencions. Ella està sotmesa per Nyerris, que l'explota per a les seves activitats criminals. En una d'aquestes activitats li demana que entri en una masia per demanar acolliment i a mitja nit obri la porta perquè ell pugui entrar-hi a robar. La mala casualitat

¹³³ Xavier FÀBREGAS, *Àngel Guimerà, les dimensions d'un mite*, p. 116.

fa que la masia triada sigui la d'Eudald. Malgrat l'amor apassionat que lliga els dos joves, l'entrada en escena de Nyerris provoca que Eudald se senti enganyat i s'enfronti al gitano en una baralla a mort que es resol amb la intervenció de Titaina, que mata Nyerris i s'abraça amb Eudald.

La presència d'elements de la naturalesa és significativa, ja que el context pairal en què es desenvolupa en propicia l'aparició constant al llarg de l'obra, amb referències a elements naturals ja utilitzats pel dramaturg en peces anteriors.

L'escena que obre *Titaina* ens situa en un mercat de diumenge al matí en un poble fictici anomenat Pedrafoguera, nom que pot amagar un cert simbolisme, atès que podria referir-se al xoc que es produirà quan es trobin els dos protagonistes, Titaina i Eudald, que serà com el de dues pedres que permeten encendre el foc.

Les noies canten tot invitant els presents a afegir-se a la fira. Entre elles hi ha l'hostalera, una dona més gran i casada que tracta de seduir sense èxit l'Eudald, que sabem que viu sol en una masia del poble. Les referències als perfums de les flors i al bestiar són contínues, però no amaguen cap simbolisme, sinó que cerquen la creació d'una ambientació propícia.

A l'escena cinquena Guimerà escenifica un gran àpat popular en què apareix Titaina com a venedora ambulante, la qual crida l'atenció dels presents pel seu cant i la seva bellesa. Davant el cor de pagesos, Titaina canta (quadre I, escena VI):

TITAINA, *canta i balla amb cara i veu riallera*:

Caiet del cel el dimoni
 una banya es va trencar;
 els homes la foradaren
 i el primer porró va estar.
 (*Balla un xic més abans de tornar a cantar.*)
 Tu que files, filanera,
 fils d'argent amb fils de lli,
 mira'm com filo i refilo
 raigs de sol amb raigs de vi.¹³⁴

¹³⁴ Àngel GUIMERÀ, *Obres completes*, vol. II, p. 1095.

Els pagesos pretenen emborratxar la jove, que canta una altra estrofa en què la referència als elements de la naturalesa torna a estar ben present:

TITAINA, *deixa el porró ràpidament enmig la gatzara de tothom i torna a ballar i cantar: Enamorat de la terra sospira el sol fent camí; i els sospirs cauen i arrelen, i els sospirs es tornen vi. (Balla un xic més abans de tornar a cantar.)*
 Si ens mirem el sol i
 jo ell i jo abaixem la cara;
 i ens mirem i remirem jo
 i ell si el porró ens empara.¹³⁵

La resposta del cor de pagesos, cada cop més excitats, també fa servir referències a la naturalesa:

COR
 Guaiteu, mireu quin goig que fa.
 Posa els llavis mateix que rosa-vera
 que ha esbadellat un sol de primavera.
 Va! Va!
 Quin goig que fa!
 Aixeca el braç i tira el cos enrera,
 i engronxes com a l'arbre la cirera.

El punt culminant arriba quan un dels pagesos, Anton, amenaça Titaina de colpejar-la si no segueix ballant i bevent. En aquest punt, l'arribada d'Eudald salva la jove d'una situació molt compromesa. El jove s'enfronta al cor de pagesos dient-los:

EUDALD:
 [...] No la veieu? Es jove, i en la terra
 no té pàtria ni llar! I en son pit botre

¹³⁵ *Ibidem*, p. 1096.

sent un cor que és igual al de vosaltres,
i és sa sang i son plor igual al vostre,
si en sabeu de plorar.¹³⁶

La trobada provoca la típica escena d'aproximació amorosa en què tots dos es reconeixen i inicien l'idil·li. En aquest cas, Guimerà farceix les paraules i actituds dels dos personatges d'aquest fals fol·lorisme. Així, en un primer moment Titaina llegeix la mà a Eudald i aquest, commogut pel que li diu, la deixa marxar sense saber ben bé què dir-li.

En les darreres escenes, el dramaturg introdueix la figura de l'antagonista, en aquest cas Nyerris, el gitano que explota Titaina. Juga a cartes amb els pagesos que s'han quedat després de la festa, entre els quals hi ha Eudald, que acaba guanyant la partida, cosa que provoca el següent retret del gitano (quadre I, escena IX):

NYERRIS: Mal llamp que et toc! (*Tots riuen.*)
Que arrosseguin
per un camp d'argelagues, i t'empassis
un clau dinal roent.
(*Segueixen els pagesos rient fort mentre
l'Eudald recull els diners.*)¹³⁷

La pèrdua en el joc provoca que Nyerris planegi robar a la masia d'Eudald per revenjar-se. Necessita la col·laboració de Titaina, que al principi s'hi nega, però davant les amenaces acaba cedint i va a la casa a demanar acolliment per propiciar que a la nit Nyerris entri al casal.

El segon quadre, molt breu, s'inicia amb Eudald i Anton asseguts a taula menjant, al capvespre, tal com llegim al final de la llarga acoació:

Figura que acaben de fer pa i beure. Sobre la taula hi ha una ampolla mig plena de vi, uns quants trossos de pa, dos gots buits i un ganivet.

¹³⁶ *Ibidem*, p. 1099.

¹³⁷ *Ibidem*, p. 1106.

Els dos homes pacten la venda d'una vaca i un vedell, i Eudald marxa cap a casa amb les bèsties que acaba d'adquirir. En la segona escena apareix Titaina, que, seguint el pla d'en Nyerris, cerca acolliment a la casa sense saber que pertany a Eudald, el seu salvador. Com cal suposar, en saber que l'objectiu del robatori és el jove, Titaina tracta debades d'evitar ser acollida.

Com podem esperar, atesa la poca imaginació de l'argument, Titaina explica la seva desventurada vida a Eudald: no hi falten els abusos paterns ni un trist final per al seu progenitor, i hi ha referències al món floral, ja que la noia es compara amb les flors, com altres protagonistes femenines guimeranianes (quadre II, escena II):

TITAINA: Jo em deia, els ulls en plor:
 qui fos pobreta flor
 que grana allà on arrela!
 Un jorn que es va embriagar,
 pegant-me es va tornar
 sa cara tota negra.
 I en dar-me el cop darrer
 un giravolt va fer
 i mort va caure en terra.¹³⁸

Després de la mort del pare, els gitanos de la seva colla, a qui ella qualifica de «tigres», es van jugar la sort de la noia. El resultat és, no cal dir-ho, la seva dependència de Nyerris, a qui no esmenta i que Eudald qualifica de la manera següent, que ens recorda altres obres de l'autor:

EUDALD: Ah! El malvat, el roí, que et trobes presa
 en ses grapes del diable, i et xucla tota
 com la serp al colom.¹³⁹

El clímax de la peça arriba en la darrera escena, quan Nyerris entra a la masia d'Eudald després que els joves s'hagin declarat el seu

¹³⁸ *Ibidem*, p. 1112.

¹³⁹ *Ibidem*, p. 1113.

amor. En ser descobert per Eudald, aquest pensa que ha estat enganyat per Titaina i l'escena ens torna a recordar el plantejament i la resolució de *Terra baixa*, encara que les paraules que pronuncia Eudald abans de barallar-se amb Nyerris ens remetent a un altre dels grans títols de Guimerà, o, si es vol, a una mescla d'ambdós (quadre II, escena III):

EUDALD, *amb gran energia*:

Jo et defenso.

Jo et guardo en contra seu, i cel i terra!

I a tu t'haig d'ofegar! Bandoler: vine!¹⁴⁰

El final és recurrent i poc imaginatiu, com era previsible. A l'últim Titaina clava un ganivet per l'esquena a Nyerris i els dos enamorats s'abracen tot promentent-se amor etern.

Sainet trist

A la cruïlla en què Guimerà entra en la vellesa, el seu teatre retorna als esquemes dramàtics dels primers temps. Aquesta peça s'estrenà al Teatre Romea l'abril de 1910, a càrrec de la Companyia d'Enric Guitart, sota la direcció artística d'Adrià Gual¹⁴¹ i amb Emília Baró interpretant Niceta, la protagonista. Més endavant la interpretà Margarida Xirgu, qui obtingué un gran èxit amb la seva personal i carismàtica creació.

Sainet trist és, com dèiem, una obra tardoral sobre la història de Niceta, una jove bella, alegre i encantadora que no es decideix per cap dels seus dos enamorats, Tit i Candro, que es disputen la seva mà. El fet, que comença com un joc, anirà convertint-se en una perillosa rivalitat que serà interrompuda per la sobtada malaltia i mort de la protagonista.

¹⁴⁰ *Ibidem*, p. 1117.

¹⁴¹ Adrià Gual comenta en les seves memòries l'esperança i la il·lusió que per a la seva empresa significà l'encàrrec de dirigir la nova obra de Guimerà, però acaba mostrant el desencís pels resultats obtinguts i fins i tot insinua que els millors anys de les creacions guimeranianes ja havien passat. Adrià GUAL, *Mitja vida de teatre*, p. 245-246.

Per a Xavier Fàbregas, *Sainet trist* s'acosta als pressupòsits estètics del modernisme, atesa la descripció de la decadència física de la protagonista en el darrer acte, similar a la que trobem en els autors modernistes més propers al teatre de Maurice Maeterlinck, com Santiago Rusiñol o Adrià Gual, precisament el director de la posada en escena:

Aquest encreuament de ficcions fa que el tercer acte de l'obra, l'acte «trist», en realitat, decanti la bonhomia costumista dels dos primers de la banda del sentimentalisme. Així, Niceta esdevé un personatge a part, tancat en un món fictici en el qual tots aparenten creure, ella inclosa, però en el qual, en realitat, ningú no creu.¹⁴²

L'ambientació rural de la peça fa que els elements naturals sovintegin en les descripcions i ambientacions, però sense assolir una dimensió simbòlica determinant, com en altres peces del període.

Guimerà situa la peça en una «*casa de pagès en un llogaret de muntanya*». Allí se'ns presenten els personatges, començant pel pare de Niceta, Miquelàs, i la seva tieta fadrina, Cusefa, que el dramaturg especifica que té quaranta-cinc anys, cosa que l'acosta molt perillosament a la figura de la «solterona». Aquest personatge, que té un cert pes en l'obra, adopta un caràcter entre ridícul i entranyable alhora.

Ja en la segona escena apareix el primer pretendent de Niceta, Candro, que en una conversa amb Miquelàs i Cusefa explica el seu bany matinal al riu (acte I, escena II):

CANDRO: És que avui m'he rentat de bo de bo. Tot. (*Rient.*) He anat fins a la riera, al gorg de baix, i... i fora roba; la vella, ei! I de cap, que era més freda!... Com que encara hi havia estrelles.¹⁴³

El segon pretendent és Tit, recomanat pel metge del poble a la família, com un bon partit per a la pubilla. El que sembla un compromís artificial esdevé la trobada entre dos joves que es cauen bé. Tit és tímid i no sap ben bé com comportar-se, mentre que Niceta també té

¹⁴² Xavier FÀBREGAS, *Àngel Guimerà, les dimensions d'un mite*, p. 117.

¹⁴³ Àngel GUIMERÀ, *Obres selectes*, p. 1514-1515.

una actitud tímida i púdica, com li escau. Quan es queden sols, l'inici de la conversa provoca una situació si més no curiosa, quan ell tracta de matar una formiga a la cama de Niceta (acte I, escena VI):

NICETA: No era una formiga, no.

TIT: És que els hi tinc quimera jo.

NICETA: Ah!

TIT, *de cop, ràpid*: Tenim un albercoquer nosaltres que els fa aixís. (*Ensenyant-li el puny clos. La Niceta se li mira el puny i fa que sí amb el cap tres o quatre vegades. Ell segueix després d'una pausa, ràpid.*) I el tenen neulit a l'albercoquer les remaleïdes formigues. (*Pausa. De cop acudint-li.*) Oh! I el pugó. I són uns albercocs...

NICETA, *interrompent-lo*: Sí, sí, albercocs. També en tenim com això. (*Ensenyant-li el puny clos.*) De... de puny d'home.¹⁴⁴

Tot està preparat per comprometre Niceta amb Tit. Les famílies estan convidades a un àpat i la conversa ha de lligar el futur casori. A mig diàleg trobem una important referència a la salut de Niceta que serà plenament entesa en el darrer acte. Així, el metge, el senyor Bergadà, i el pare de Niceta, Miquelàs, diuen a la jove (acte I, escena VIII):

SENYOR BERGADÀ: Noia: s'ha de menjar; perquè sense menjar no es pot viure, m'entens? Tu et penses que ets una torre, i no ets res, que prou feines vàrem tenir per fer-te pujar.

MIQUELÀS: Ja té raó, ja. Si eres com un vímet, i fins als vuit anys te vàrem tenir entre la vida i la mort. Oi, senyor Bergadà?

SENYOR BERGADÀ: Pensa, Niceta, que la salut és el do més preciós de la naturalesa. Sense la salut ni l'home ni la planta...¹⁴⁵

El plat central de l'àpat és un ànec rostit. Un ànec que era de Niceta i que, sense ella saber-ho, ha estat sacrificat. S'afegeix al dinar Candro, que ha dut una ampolla de vi, cosa que provoca la gelosia de Tit, que veu venir la competència.

¹⁴⁴ *Ibidem*, p. 1520.

¹⁴⁵ *Ibidem*, p. 1524.

El segon acte s'inicia amb una conversa en què Niceta confessa a la seva tia Cusefa que no sap de qui està enamorada, si de Tit o de Candro; la tia, en canvi, no té cap pretendent, per més que s'hi escar-rassa. Els dos joves competeixen per conquerir el cor de la jove, que dóna mostres de cansament, de no trobar-se del tot bé. La família, per la seva banda, viu desconcertada el festeig de la jove amb els dos nois, com observem en aquest fragment de conversa on s'esmen-ten els ceps malalts, com una altra premonició del que s'esdevindrà (acte II, escena III):

MIQUELÀS, *natural*: De vegades ho diu. Com que és tan esvalotada! Mi-ri's: ahir vàrem anar fins la vinya. I va riure tot el camí. Per cert, que els ceps estan de malura que no es poden mirar. Allò és una desgràcia, que... que em desespera, cregui.¹⁴⁶

Niceta és descrita com una noia alegre que sempre riu. Els dos ri-vals expliquen en diferents escenes que estan disposats a tot per aconseguir el seu amor. De fet, el plantejament de la peça ens duu a pensar en un enfrontament amb final tràgic entre Candro i Tit. El punt culminant és l'intent de rapte de Niceta per Tit i el seu germà gran, Josepó, que propicia una escena còmica perquè Cusefa, la tia soltera, es posa d'acord amb els joves, però a l'hora de la veritat es canvia per la seva neboda i és ella la raptada.

El tercer acte, com ja hem assenyalat, canvia el to de l'obra, co-mençant pel decorat, on Guimerà escriu: «*És al matí d'un dia de la tardor, que ja ha esgrogueït les fulles de l'hort, mig despullant els ar-bres*». Niceta ja és al llit, on tenen cura d'ella nit i dia. L'escena inicial, però, se centra en la trama còmica de les conseqüències del rapte de Cusefa per Josepó —que té vint anys menys que ella—, que no vol sa-ber res de les demandes de casori de la tia de Niceta per haver-la rap-tat. En un moment de la conversa els elements de la naturalesa es porten a col·lació, amb un to certament cruel envers la pobra conca (acte III, escena II):

CUSEFA: Qui la fa que la pagui. La llei dels talons, que diuen a Barcelona.

¹⁴⁶ *Ibidem*, p. 1530.

JOSEPÓ: Sabeu que li diré al jutge?

CUSEFA: Que em faràs un dot. Ecs! (*Amb fastig.*)

JOSEPÓ: Ha, ha, ha! Que peseu massa. Que si us hagués conegut us deixava anar al mig de l'hort, allí, sobre una col...¹⁴⁷

La malaltia de Niceta és hereditària. La seva mare ja va morir d'aquest mal i les esperances de guariment són minses, segons l'opinió del metge. En les escenes següents veiem com Candro cerca una curandera per guarir la seva estimada, mentre que Tit es nega a seguir aquest mètode. L'aparició de Niceta fa esclatar la rivalitat entre ambdós pretendents i provoca acusacions com les següents (acte III, escena VIII):

NICETA, *de tant riure*: Ai que em canso, que em canso!

CANDRO, *a Tit*: Mira-la: se burla de lo bestiota que ets.

TIT, *rabiós*: Ja ho veuràs si sóc bestiota. Lo que ets tu, un mal home, que t'has vingut a ficar entre jo i ella.

CANDRO: Sí, jo: que la coneixia del bressol, que ella em va encomanar el xarampió.

TIT: Tu vas perquè és pubilla.

CANDRO: No m'ho tornis a dir això, perquè... (*Amenaçant-lo.*)

NICETA: Candro! (*La Felixa procura calmar-los.*)¹⁴⁸

La malaltia avança i Niceta cada cop es troba pitjor, però no perd mai el somriure i, envoltada pels seus enamorats, dóna símptomes que la fi s'acosta (acte III, escena X):

NICETA: Oh, i fins jo em trobo tota diferenta. (*Gran emoció d'ells no sabent què fer ni què dir.*) No trobeu que hi ha com una boira?

JANA: Boira? No.

CANDRO: Sí, sí, hi ha... boira.

FELIXA: Doncs jo... (*Anant a negar-ho.*)

CANDRO, *sortint-li a l'avantatge, cremat*: Què tu, què? Tu tens els ulls a adobar. Eh, Tit, que hi ha boira?

¹⁴⁷ *Ibidem*, p. 1543.

¹⁴⁸ *Ibidem*, p. 1547.

TIT: Sí, sí.

NICETA: Ai gràcies a Déu que aneu a la una. I no sé el que me'n pensi.¹⁴⁹

La rivalitat entre els dos nois es transforma en pregona tristesa compartida. El recurs de la naturalesa com a metàfora del que els està passant provoca el diàleg següent (acte III, escena x):

CANDRO, *a Tit sol, sense odi*: [...] Una vegada em vaig fer un fart de plorar per un niu. Jo me'l guardava, me'l guardava, i al tornar al bosc ja no hi havia cap aucell.

NICETA: Els aucells són per volar, per fugir...

CANDRO, *vehement*: No pas quan un hom se'ls estima; quan un hi posa tot el cor!

NICETA: Doncs, per què tenen ales?

CANDRO: No ho sé jo. Tu tens raó, sinó que jo no ho vull que en tingues!

NICETA, *per Candro*: Ai mireu! Ara plora aquest.

JANA: I ara!

CANDRO: Per... per aquell niu; per aquell niu. (*De pressa.*)¹⁵⁰

El final del drama esdevé un intens lament col·lectiu pel decés de l'alegre i bonica Niceta, morta en la flor de la vida. Els dos joves rivals s'abracen davant el cos inert de la jove.

La reina jove

La darrera obra d'aquest tercer període del teatre d'Àngel Guimerà fou estrenada per Margarida Xirgu interpretant el paper protagonista, sota la direcció escènica d'Enric Giménez, l'abril de 1911 al Teatre Principal. El mateix Guimerà afirmà que l'havia escrita pensant en l'actriu, que va protagonitzar la versió cinematogràfica dirigida per Magí Murià el 1916. Alexandre Plana, malgrat que criticà durament la posada en escena, que qualificà de deplorable, es desféu en elogis cap a la gran actriu:

¹⁴⁹ *Ibidem*, p. 1549.

¹⁵⁰ *Ibidem*, p. 1550.

Tot fa oblidar-ho i perdonar-ho l'art de la Margarida Xirgu, que fa de la figura d'Alèxia una de les seves creacions més grans. Amb una varietat infinita de matisos, «viu» en les taules la ingenuïtat, els primers dolors i les primeres extremituds passionals de la reina jove, treball amb emoció com si la inspiració del poeta fos la seva inspiració d'artista.¹⁵¹

Malgrat el títol, que juga amb el d'una peça anterior amb música d'Enric Morera, *La reina jove* és un drama històric situat en l'època contemporània i centrat en la reina Alèxia i el cap dels republicans que assetgen el seu tron, Roland, que senten una mútua passió amorosa que resulta del tot impossible ateses les respectives posicions institucionals, polítiques i socials d'ambdós. Les noces entre la reina i el duc Vladímir, amb qui està promesa, coincideixen amb l'esclat de la revolta encapçalada per Roland, que alliberarà la reina del compromís i del seu feixuc càrrec dinàstic.

Com passava a les primeres peces d'aquest període, *La reina jove* fou escrita per ser interpretada per una gran actriu, una actriu de caràcter i amb una personalitat forta, com la Xirgu. Malgrat la temàtica històrica, que ens podria fer pensar en un drama de tall romàntic, la intenció de Guimerà fou escriure una peça totalment inserida en el corrent modernista, si bé no reeixí en les seves intencions, a parer de Xavier Fàbregas, que considera que els seus protagonistes són poc aconseguits:

En altres ocasions la validesa humana dels personatges de Guimerà podia paliar certes insuficiències en la concepció global dels problemes considerats; en *La reina jove*, però, tot és aparença llampant i qualsevol pretensió de l'autor per a convèncer-nos del contrari es dissol en la pura irrisorietat.¹⁵²

El drama es planteja com un conte en què el líder republicà i la reina s'enamoren, i això permet que triomfi la revolució i, de passada, l'amor. Qualsevol intent de lectura política o ideològica d'aquesta obra cau pel seu propi pes, atesa la nimietat de l'argument i el seu

¹⁵¹ Alexandre PLANA, *Teoria i crítica del teatre*, p. 65.

¹⁵² Xavier FÀBREGAS, *Àngel Guimerà, les dimensions d'un mite*, p. 118.

desenvolupament farcit de personatges arquetípics, buits i sense caràcter.

La presència d'elements de la naturalesa és destacada sobretot en el primer acte, situat al parc de la Reina, un espai natural que esdevé el teló de fons. Malgrat remetre'ns al cartró pedra de la primera etapa, l'escena apareix dominada pel personatge de la jove reina, molt propera al món natural i, fins i tot, de manera inèdita, amb tocs veritablement ecologistes. Guimerà descriu aquest parc en la primera acotació:

*Parc de la Reina. A la dreta grans arbres i un pas entre les roques. A l'esquerra l'entrada d'un pavelló sobre dos graons. Al fons també soques de grans arbres i plantes amb flors. Al mig un banc de pedra amb respatller també de pedra. És en ple dia.*¹⁵³

La primera escena escenifica la lluita entre monàrquics i republicans, que centrarà el tema principal del drama. La reina ha de presidir l'acte de lliurament a la comunitat del parc de la Reina, un espai que fins en aquell moment va estar tancat a la població. En la conversa s'esmenten els elements naturals que formen aquest espai.

La reina apareix com una dona atrevida que munta un cavall pura sang malgrat els advertiments dels perills que això comporta. En arribar, mostra el seu caràcter més femení, com en el fragment de diàleg següent (acte I, escena IV):

ALÈXIA: Oh, quin esclat de roses més vives!

DUC DE BRUNSBERDEC: Si plauen a Vostra Majestat... (*Anant a collir-ne.*)

ALÈXIA: No per Déu; no. Que visca cada una on és nada.¹⁵⁴

Prop d'ella, el gran duc Vladímir, el seu promès, se'ns mostra com un ésser ridícul, tal com el qualifica la mateixa Alèxia, que no té pèls a la llengua per aturar les burles dels seus cavallers:

¹⁵³ Àngel GUIMERÀ, *Obres completes*, vol. II, p. 1552.

¹⁵⁴ *Ibidem*, p. 1555.

ALÈXIA, *a mitja veu*: Oh, que ridícul! (*Els cavallers riuen dissimuladament.*) Cavallers: ben callats (*Aturant-se.*) perquè hi ha nius a les branques. (*S'ha posat un dit als llavis, i surt tothom callat per la dreta.*)¹⁵⁵

Els membres de la cort lamenten el prometatge de la reina amb el duc Vladímir, un jove tarambana aficionat a la beguda que ha aprofitat la seva situació de privilegi a la cort com a fill del gran duc Esteve, tutor de la reina, per assolir aquest casament reial. En les converses dels nobles traspuen els neguits causats per la força dels republicans, que n'amenacen l'hegemonia.

És en aquest moment quan Alèxia es mostra com una monarca preocupada pel medi ambient, en concret pel món dels ocells, com palesa la conversa següent (acte I, escena VII):

ALÈXIA: Hem vist gronxant-se en una branca un aucell que duia al bec una palleta al niu. Li hem fet por, i ha fugit. Mes la palleta no l'ha deixada. (*Riu satisfeta, i diu després de cop.*) Molt bé; molt bé aquest aucell! (*Picant un xic de mans. Després escolta cap a la dreta com si sentís aucells. Pausa. Rumia, i diu de cop.*) Senyors Ministres: oiü.

D'ARMANYAC: Senyora...

ALÈXIA: Jo vull que s'afegeixi una clàusula a la donació del Parc.

D'ARMANYAC: Tot quant vulga. Vostra Majestat.

ALÈXIA, *meditant*: Sí. Que mai, mai de la vida se permeti caçar aucells dintre del Parc, ni tan sols un tiro enlaire, que faci batre els seus cors petits. (*Girant-se als demás.*) Lliure de tota cosa aquí dintre. Plantes, i flors, i aucells, i... homes.¹⁵⁶

Els nobles mostren, de nou, les seves reticències a cedir l'espai al poble pel perill que representen els partidaris de la República. En la cerimònia de lliurament trobem una nodrida presència popular que critica sense embuts el fastuós dispendi que significa la cort en relació amb la pobresa de les cases humils. La tensió entre ambdós bàndols creix a mesura que avança la cerimònia, especialment quan els crits en favor de la reina queden difuminats pels crits en favor del poble i la nació.

¹⁵⁵ *Ibidem*, p. 1556.

¹⁵⁶ *Ibidem*, p. 1557-1558.

En aquest moment apareix Roland, el líder republicà, que mostra el seu tarannà revolucionari amb frases tòpiques a l'entorn del poder reial i que conspira contra el poder monàrquic. Tot i així, disculpa Alèxia quan diu en un fragment del seu parlament (acte I, escena XI):

ROLAND: [...] Lo inútil que resulta aqueixa Reina, que, de segur, en si no és res: una noia tan sols sense voluntat, que fora del trono seria, qui ho sap, una bona xicota com les de casa nostra. Perquè ara no pot ser-ho, perquè avui la governa gent ambiciosa, i qualsevol dia la casaran sense voluntat amb un home que és molt possible que valgui molt menos que ella.¹⁵⁷

La trobada entre Alèxia i Roland es produeix quan ella cau del cavall i ell li salva la vida i l'auxilia abans que arribin els criats i el poble, que han sentit els crits de la reina. Roland s'ha ferit la mà en aturar el cavall i ella, mentre es va tancant el taló del primer acte (acte I, escena XIII), crida:

ALÈXIA: [...] La mà ferida! La mà ferida! (A l'acte que li retenia la mà. Els cortesans, a un costat, murmuren disgustats. A l'altre els republicans també. Cau el teló mirant-se la Reina a en Roland amb mirada bondadosa, i en Roland retrocedint molt emocionat, sense saber apartar els ulls d'ella. Els cortesans i els republicans s'encaren, fent un petit moviment com si anessin a insultar-se.)

El segon acte se situa a la cambra de la reina, que està convalescent. L'element natural perd protagonisme en favor de la trama d'intriga política, totalment previsible. Els membres de la cort es mostren neguitosos per la solteria de la reina, que pensen que afavoreix la inestabilitat del règim, i relacionen l'accident al parc amb un atemptat, en contra del parer d'Alèxia, que recorda Roland, un republicà, com el seu salvador.

Al plenari del Congrés, Roland es mostra orgullós de la seva acció, mentre que els seus partidaris es veuen obligats a abaixar el cap davant el seu parlament, aplaudit pels monàrquics. Els tòpics van

¹⁵⁷ *Ibidem*, p. 1562-1563.

guanyant terreny. El senyor d'Armanyac, president del Consell, relata a Alèxia les paraules pronunciades per Roland, que usa una metàfora natural per explicar el seu raonament polític (acte II, escena IV):

D'ARMANYAC: [...] A qualsevol lloc que perilli una vida hi estendrem els braços per a salvar-la. Volem que visca tothom i que ningú pateixi. Però regnar no és patir; regnar és treure brotada excessiva de saba emmanllevada. Nosaltres no volem matar l'arbre preferit, sinó tallar-lo arran de soca per a que torni a créixer com els altres arbres del món de ses forces pròpies.¹⁵⁸

Com no podia ser d'altra manera, el senyor d'Armanyac mostra la cara més ferotge i amenaçadora de Roland, mentre que Alèxia no comprèn com el jove, que l'ha salvat i és capaç de dir al Congrés paraules com les relatades abans, representa una amenaça real, i defensa el bon cor dels membres de la cort.

Aquest segon acte tracta sobre l'esperat retrobament dels dos personatges, que es produeix quan Roland acudeix al palau a veure Alèxia, que li vol agrair personalment la seva intervenció providencial que li salvà la vida. La conversa, plena de tòpics, palesa la bona voluntat d'ambdós per assolir una vida millor per al seu poble. Alèxia es compromet a assistir, d'incògnit, al discurs que Roland ha d'adreçar al poble aquell mateix vespre, per tractar de comprendre la posició dels republicans. Després del discurs es tornaran a trobar.

Els membres de la cort segueixen preparant les futures noces de la reina. Mentrestant, el gran duc Esteve alliçona el seu fill, el gran duc Vladímir, l'estat d'embriaguesa del qual ha posat en perill el matrimoni. Assistim a les converses entre els nobles, que posen de manifest la poca simpatia i capacitat d'actuar d'aquesta suposada elit social, econòmica i política. En aquestes converses, Vladímir s'assabenta que Roland ha visitat Alèxia. S'activa aleshores el triangle amorós, amb la gelosia i la por del gran duc de perdre la seva estimada, quan veu que ella el tracta amb un cert menyspreu.

Després d'assistir al discurs de Roland, que l'ha emocionada profundament, Alèxia es compromet a abolir la pena de mort, tot iniciant

¹⁵⁸ *Ibidem*, p. 1569.

un canvi en la governació del reialme. Els dos suposats enemics, el revolucionari i la monarca, mostren la seva passió, com podem comprovar en la conversa següent (acte II, escena XI):

ROLAND: [...] I essent tan fermes aquests propòsits, que són carn de ma carn i sang de la sang meva mentres respiri, me trobo que avui s'ha torbat mon pensament com si jo no fos el mateix, que desvariejo, que, si no fos aixís, ni per lo més sagrat d'aquest món hauria entrat en aquesta casa d'on la meva consciència em llença fora. I és que en desbocar-se ahir vostre cavall també es va desbocar la meva ànima. I la serenitat d'abans no la veig en mi, i no trobo forces enlloc que la tornin com era.

ALÈXIA, *amb emoció*: Jo, jo l'aturaré el cavall desbocat de la vostra ànima.

ROLAND: No; mai vós; mai vós! Hi ha tot un Déu entre nosaltres que ens separa.

ALÈXIA: Déu no separa: ell acosta; lliga. El sol i la terra s'aimen.¹⁵⁹

Les forces còsmiques de la naturalesa són usades de nou pel dramaturg en un moment culminant del drama, com en tantes altres ocasions anteriors. El final d'aquest segon acte representa un bany de realitat per a Alèxia, quan anuncia als membres del seu govern que ha decidit abolir la pena de mort i aquests li mostren la seva ferma oposició, que confirma la distància real existent entre ella i el seu estimat Roland.

El tercer acte ens situa a casa de Roland, on els companys del líder republicà discuteixen vivament per causa de les acusacions de mala persona que els arriben des de la cort per culpa de la influència negativa que té el seu líder cap a Alèxia, com explica Filibert, el fidel criat de la reina. Aquest és pare de Guillem, un dels fidels companys del líder republicà, que suplica a Roland que no intrigui contra ella. L'actitud de Roland enfurisma alguns dels seus companys, que dubten del seu lideratge, cosa que provoca un encès parlament del jove revolucionari en què posa la seva pròpia vida a disposició de la lluita per la causa. Al mateix temps, reconeix que va anar al palau i va parlar dues vegades amb la reina, en què aconseguí que accedís a abo-

¹⁵⁹ *Ibidem*, p. 1582.

lir la pena de mort. Ara sap del cert que la reina ha hagut de cedir davant el poder de la cort i els militars. I a la fi confessa el seu neguit amb un seguit de metàfores que tenen com a centre el concepte de naturalesa (acte III, escena IV):

ROLAND: Combatre al carrer no és res. Pujar les escales del Palau real a sang i a foc, això rai! Fins donar la vida per una idea, al capdavant no és gran cosa! Però anar contra lo que et manen aquí dintre; (*Per son pit.*) menysprear l'atracció més forta de la vida quan tots se't han fet planers per a arribar-hi, per a fondre tot el teu ser en el ser idolatrat que sembla que l'hagi fet per a tu tota la saviesa de la Naturalesa, és, o l'acte més sublim d'ací baix, o la més gran de les infàmies i de les bestieses.¹⁶⁰

Per la seva banda, Alèxia acudeix d'incògnit a casa de Roland per explicar-li per què no ha complert la seva promesa sobre l'abolició de la pena de mort. En la conversa es posa de manifest que cap dels dos és realment lliure per actuar, atesos els seus lligams dinàstics i revolucionaris i, sobretot, malgrat els seus sentiments. Ràpidament, però, sorgeix l'esperança de transformar el present i esdevenir una parella, perquè l'amor pot triomfar per damunt de totes les coses, en un idealisme gairebé de cartró pedra en què Alèxia i Roland apareixen com uns personatges plans que esmenten en la seva conversa els elements més preuats del teatre guimeranià:

ALÈXIA: Sí que podeu: com jo, que seré la dona més vostra del món. Establirem la pau entre els homes. Farem de la terra un cel. Ens partirem el pa amb tothom que no en tinga. No gosarem felicitat mentres hi hagi gent que plori al costat nostre!¹⁶¹

L'amenaça certa que cal afrontar és el casament ja fixat entre Alèxia i el gran duc Vladímir. Per impedir el casament, Roland, al capdavant dels seus fidels, pretén irrompre al palau i prendre el control de la situació. Té el suport del senyor d'Armanyac, destituït com

¹⁶⁰ *Ibidem*, p. 1588.

¹⁶¹ *Ibidem*, p. 1589.

a president del Consell i membre del partit liberal, que anuncia la dissolució de les corts i la proclamació de l'estat de setge.

El quart i darrer acte ens situa al palau reial, on els membres de la cort constaten els efectes de la proclamació de l'estat de setge i planegen la captura de Roland i els seus companys. A més, les espalles entre Alèxia i el gran duc estan a punt de celebrar-se. Guimerà posa l'èmfasi en l'actitud de la cort, en una escena (acte IV, escena IV) en què observem que la preocupació de les dames és el seu pes, si s'engreixen o s'aprimen, mentre comenten un xic espantades que han sentit a dir que la revolució ja és en marxa. En l'escena següent, el fatxenda de Vladímir es vanta davant les dames de les seves condecoracions; i encara, en la següent, el pare de Vladímir, el gran duc Esteve, confirma la tranquil·litat dels quaters i descarta el possible aixecament.

Però, com cal esperar, tot dóna un tomb ràpidament en les darres escenes de l'obra, cosa que contrasta amb la inacció de les escenes anteriors. Alèxia espera el desenllaç mentre confessa a les dames com se sent (acte IV, escena VII):

ALÈXIA: [...] Jo sóc com els ossos d'un mort que els han vestit de reina; sobre d'un trono que sembla un cadafal, duent corona al cap, que té la forma d'un zero. (*Se sent una descàrrega de màusers.*)¹⁶²

La resolució del drama mostra Alèxia passant-se al bàndol revolucionari i Roland impedint que els revolucionaris posin fi a la seva vida tot cridant «La Reina, no! La dona sí!».

Conclusions

En relació amb la presència d'elements i referències a la naturalesa en les setze obres que constitueixen la tercera etapa del teatre escrit per Àngel Guimerà, cal fer diverses consideracions.

Pensem que en aquestes peces no hi ha prou homogeneïtat per constatar de manera fefaent si la presència de la naturalesa és molt o poc significativa, atès que en algunes de les peces trobem un prota-

¹⁶² *Ibidem*, p. 1600.

gonisme força important d'aquests elements, com a *La santa espina*, mentre que en d'altres la naturalesa és completament absent, com succeeix a *Arran de terra*, malgrat que el títol podria induir a error.

Llegides les obres, tenim la sensació que Guimerà, amb el pas dels anys, va introduint de manera més eficaç els elements naturals en la seva obra dramàtica. Així com en la primera i la segona etapes la citació dels elements naturals se circumscrivia a substantius genèrics, com ara flors, terra i ocells, entre d'altres, en les obres d'aquest període en què apareixen aquests elements hi ha una certa preocupació per introduir un vocabulari més ric per referir-se als tipus d'ocells, les menes de flors, els diferents conreus, cosa que mostra, al nostre entendre, l'interès del dramaturg per donar una major presència a aquests elements, que en diverses ocasions tenen un clar protagonisme simbòlic.

Una altra qüestió que podem observar en aquesta llarga i heterodoxa etapa, que abraça aproximadament la primera dècada del segle xx, és la confrontació entre la ciutat i el medi rural, que ja havíem observat en el segon període a partir d'*En Pólvora*. Pensem que al llarg d'aquestes peces s'estableix una certa identificació del món urbà amb la confusió i la maldat, no en majúscules, però sí com a lloc on els individus perden la seva noblesa innata, mentre que el món rural esdevé, amb les seves misèries, un indret pur, seguint l'esquema del mite de Babel desenvolupat per Xavier Fàbregas en el seu estudi.

Si detallem aquesta presència, observem que en les tres primeres obres, que corresponen a un teatre més cosmopolita i interessat en el públic burgès, el que destaca principalment és el contrast entre el món urbà i el món rural, especialment a *La pecadora*, on Daniela, una dona de món, retorna al poble on va viure la seva desgraciada infantesa per retrobar una pau i un repòs, però sobretot un paisatge.

En canvi, les peces següents signifiquen un retorn al romanticisme i la identificació dels personatges amb els elements astronòmics, com succeeix a *El camí del sol*, on Roger de Flor és clarament identificat amb l'astre rei. El mateix podem dir d'*Andrònica*, on sovintegen aquesta mena de comparacions i metàfores.

Més endavant, quan Guimerà retorna a una ambientació urbana, la presència de la naturalesa pren un caràcter diferent, com succeeix,

per exemple, a *L'aranya*, on, a més de convertir el títol en una metàfora de la situació vital en la qual es veuen atrapats els protagonistes, apareix el món del vi i l'embriaguesa, que troba continuïtat en el monòleg d'*En Pep Botella*, centrat en un episodi de la vida d'un alcohòlic.

En canvi, a les peces líriques, que formen un bloc de quatre obres, la naturalesa esdevé un element decoratiu, però tanmateix important, en el seu desenvolupament. Particularment important és la presència de la naturalesa fantàstica a *La santa espina*, que també surt de manera més atenuada, però igualment intensa, a la resta d'aquestes peces.

Finalment, trobem una destacada presència dels elements naturals, tant a *La reina vella* com a *La reina jove*. En la primera, la reina Blanca cerca la reconciliació amb la terra, amb el món rural, abans de morir; en la segona, Alèxia es presenta a l'inici com una mena d'ecologista, una defensora de la naturalesa davant el perill que representen per a aquesta els humans.

En definitiva, la variabilitat de plantejaments dramàtics no és cap obstacle per comprovar els molts matisos que la naturalesa presenta en les obres estudiades, al llarg d'aquest intens tercer període de la producció dramàtica guimeraniana.



QUARTA ETAPA

UNA NATURESA SIMBÒLICA

Després d'abandonar l'escriptura dramàtica durant un lustre per motius que no són del tot clars, Àngel Guimerà tornà a escriure teatre fins al final de la seva vida, amb uns resultats més aviat minsos, atès que les peces d'aquesta darrera etapa no han entrat a formar part del repertori contemporani, ni han estat llegides ni, pràcticament, estudiades.

Les set obres que formen aquesta darrera etapa, que abraça el període comprès entre els anys 1917 i 1924, en gran manera retornen als models conreats per l'autor als inicis de la seva carrera. Més de la meitat de les peces són tragèdies romàntiques basades en evocacions històriques de caràcter patriòtic. És paradigmàtica la tragèdia *Indíbil i Mandoni*, que es pot comparar perfectament amb les peces de la primera etapa, malgrat el pòsit d'experiència que atresorava el dramaturg, que ja tenia gairebé setanta anys.

En aquells anys Guimerà era un mite vivent de la cultura catalana i, per a tots els autors que aspiraven a ser dramaturgs o poetes, el veritable patriarca de les nostres lletres. Hem dit que la font d'inspiració i l'estil d'aquestes peces és l'estètica romàntica, però el dramaturg no pretenia en cap cas repetir-se, sinó que volia oferir peces totalment noves, amb un explícit rebuig de la medievalització, sense recórrer al vers i introduint aspectes relacionats amb el món del seu temps, com assenyala Fàbregas:

Són dos els temes que ara sol·liciten l'atenció de Guimerà: el de la guerra, que sens dubte li havia estat imposat per la contesa de 1914 a 1918, i el de l'alliberació dels països oprimits. Guimerà es mostra fervent partidari de la pau i també de la lliure determinació dels pobles.¹

¹ Xavier FÀBREGAS, *Àngel Guimerà, les dimensions d'un mite*, p. 123.

En aquestes obres, el paper de la naturalesa és prou significatiu, malgrat que en cap cas esdevé el protagonista. L'interès de Guimerà rau en la descripció i la presa de partit en les lluites pel poder i en la mirada gairebé sociològica que observem en moltes d'aquestes creacions.

Jesús que torna

Malgrat el títol, que pot induir a error, aquest interessant drama no s'inspira en els evangelis, com succeïa en obres anteriors com *Jesús de Natzaret* i *La resurrecció de Llätzer*. S'estrenà al Teatre Novetats el març de 1917 sota la direcció artística d'Enric Borràs, que també interpretà el paper de Nataniel.

Jesús que torna ens endinsa en un país imaginari de l'època contemporània que viu en guerra, un conflicte que sembla guanyat i que es converteix, sobtadament, en derrota. En aquest món ple de violència emergeix la figura del poeta pacifista Nataniel, que és capaç d'arrossegar el poble i de provocar reaccions molt diverses, des del temor del poder fins a l'esperança del poble de retrobar la pau. Guimerà apareix pregonament influït pels estralls de la Primera Guerra Mundial i els seus efectes, en una Espanya que es mantingué afortunadament neutral en la contesa. La necessitat d'aconseguir la Pau, en majúscules, és el gran tema que aborda aquest drama, que presenta una estructura romàntica i una subtrama amorosa de molt poc relleu dramàtic.

Per a Xavier Fàbregas, el punt feble de la història ideada per Guimerà és la no-explicació de les causes de la guerra, tal com llegim en el paràgraf següent:

El poble participa així en l'eufòria del triomf i l'abatiment de la derrota endut per una mena de patriotisme gratuït. Predicar la pau sense conèixer les veritables causes de la guerra és realment predicar en el desert.²

La naturalesa és un dels grans protagonistes de *Jesús que torna*, a diferents nivells: podem observar una naturalesa física, una altra de còsmica i, fins i tot, una d'espiritual al llarg de tota l'obra.

² *Ibidem*, p. 123.

A l'inici del drama trobem dos nobles, el comte d'Orlof i el baró d'Alding, que comenten com va aparèixer Nataniel i es va convertir en una mena de profeta que amenaça l'estat amb la seva mobilització pacifista. Expliquen que Nataniel fou capaç de doblegar la naturalesa quan apagà un gran incendi de manera misteriosa, gairebé màgica (acte I, escena II):

BARÓ D'ALDING: [...] Doncs sembla que es va veure a un home desconegut que caminava cap al foc ficant-se enmig d'ell amb els braços estesos i perdent-se'l de vista. I que tot seguit va canviar el vent, i sense estar núvol, se va posar a ploure molt espès, apagant-se l'incendi.³

Arran d'aquell fet, Nataniel esdevingué una mena de profeta i, com comenta el mateix baró d'Alding, «Si fins hi ha qui creu que és el mateix Jesús que ha tornat a la terra». Des de la nostra perspectiva, Nataniel té més semblances amb Mahatma Gandhi, que justament aquells anys iniciava les seves vagues de fam com a protesta contra el colonialisme de l'Imperi britànic.

La presència de la naturalesa és destacada en aquest primer acte, atès que en la tercera escena els masovers del comte d'Orlof li demanen permís per collir flors del seu parc i esfullar-les quan passi pel davant Nataniel, que es dirigeix amb els seus seguidors cap a la capital de l'estat per forçar la pau davant el conflicte bèl·lic que l'enfronta amb un país veí.

Guimerà introdueix la trama amorosa a partir del personatge de Gladys, dona de qui està profundament enamorat el príncep Demetri, hereu del tron, que en els darrers temps ha residit a París, allunyat dels conflictes de la seva terra. El paisatge esdevé el motiu central de la conversa que aquesta manté amb el comte d'Orlof a propòsit de les seves terres, fins al punt que Gladys exclama (acte I, escena VI):

GLADYS: Quins llocs, Príncep, per llençar-hi dos cavalls desbocats! En l'un vós, en l'altre jo!... A veure quin primer s'estrellaria! (*No riallera.*)⁴

³ Àngel GUIMERÀ, *Obres selectes*, p. 1604.

⁴ *Ibidem*, p. 1607.

El príncep, que té deutes per causa de la seva vida social parisenca, es presenta com un home profundament enamorat de Gladys i contrari a l'esperit bèl·lic del seu pare, el rei Rodolf, i la seva cort.

Gladys se sent atreta pel profeta, que s'acosta amb la multitud que l'acompanya. Les figures de Nataniel i els seus deixebles, contemplets a l'horitzó, són repetidament comparades amb una serp, fins que Gladys, davant la superficialitat demostrada pel banquer, el baró de Grigní, esclata i utilitza la serp com a metàfora de l'alta societat que ell representa (acte I, escena IX):

GLADYS: [...] A vosaltres sols us commou la gentada de la gran *turf*. Allò sí que és una serp de gent, sense ni un cor a dintre! Manequins d'hereus de grans fortunes i de fills de rei, i de grans ducs, i de banquers que passen com a desferres de les nacions... (*Mig rient*.)⁵

Gladys parla sense embuts perquè sap que l'interès que mostra per ella el príncep Demetri li permet fer-ho. De la mateixa manera, mostra la seva intenció de conèixer Nataniel, el qual apareix acompanyat per «una mar» de gent, en paraules de la mateixa Gladys.

En aquest punt, la fantasia dramàtica de Guimerà introdueix un fet real conegut per tothom: el naufragi del Titànic, que es produí a l'abril de 1912. Gladys explica que va sobreviure a l'enfonsament del transatlàntic, episodi en què va morir el seu promès, sense saber ben bé com fou salvada de ser engolida per l'oceà. En el seu relat observem que fou rescatada enmig de la naturalesa desfermada i que aquesta experiència la marcà:

GLADYS: [...] Se sentí un crit de cent goles; la barca es remogué, i girant-se d'un costat, s'enfonsà entre escumes bullentes. I tot va callar en ella, i res va sortir a sobre. I jo ho vaig veure, jo ho vaig veure! (*Pausa i silenci de tothom.*) I vaig tornar a la vida. No sé quina mà em va salvar; ni em fa res saber-ho, que no n'estic agraïda. I no he pogut plorar ni riure mai més ençà d'aquella hora.⁶

⁵ *Ibidem*, p. 1609.

⁶ *Ibidem*, p. 1611.

Gladys crida Nataniel, però només pot contemplar la desfilada de la gentada que l'acompanya en un to espiritual i festiu, vencent l'oposició dels soldats que tracten d'impedir el pas de la marxa. La resistència de la multitud provoca una trifulga i una càrrega dels soldats en què Nataniel resulta ferit. Aleshores es refugia al castell on es troba Gladys. Una bala ha lliscat pel cap del profeta, que miraculosament ha resultat il·lès.

Mentre es troba descansant al castell, un agent de l'estat tracta de detenir Nataniel, però la intervenció del comte d'Orlof, propietari de la residència, aconsegueix demorar l'acció atès l'estat físic d'aquell. Tot i així, Nataniel és interrogat pel coronel Talarn en la darrera escena del primer acte, moment en què coneixem la seva personalitat, que té una forta càrrega espiritual, com mostra un fragment del seu parlament en què la naturalesa és vista com un tot còsmic que uneix allò diví i allò humà (acte I, escena X):

NATANIEL: [...] Sols sé que tinc immens amor per tot lo que és creat, i per tot lo que és per crear encara; que tot és u, perquè tot és present, que res desapareix. Que fins els grans de blat del pa d'aquesta taula tenen en ells quelcom dels grans de blat de la primera espiga que gronxava sobre els camps l'alè dolcíssim i sospirós dels llavis de Déu, que no ha passat, no, perquè va passant encara. (*Queda callat. El coronel s'havia assegut sense escriure.*)⁷

Al llarg de l'interrogatori, Nataniel defensa el pacifisme i la llibertat dels individus, fet que provoca que tots els presents, i en especial Gladys i el príncep Demetri, l'alliberin i permetin que continuï la marxa.

El segon acte ens trasllada a la residència del príncep Demetri, on aquest es troba molt malalt i la cura del qual només es pot produir si Gladys s'atansa a ell, perquè la causa última del seu estat és el seu rebuig. Guimerà combina el realisme de la trama principal, que tracta sobre Nataniel, amb aquesta subtrama romàntica a l'entorn del príncep Demetri, greument ferit d'amor, cosa que perjudica notablement el resultat final de la peça.

⁷ *Ibidem*, p. 1616.

Sabem que Nataniel arriba a les portes de la ciutat, on l'exèrcit impedeix el pas de la multitud fent una càrrega que dispersa els seus partidaris. Arran d'aquells fets, Nataniel desapareix i Gladys inicia la seva recerca, per la qual cosa deixa la seva relació amb el príncep en un segon terme. De fet, mostra el seu menyspreu per ell, que contrasta amb la fascinació que sent per l'home sant.

El rei Rodolf visita el seu fill, preocupat pel seu estat de salut. En la conversa corrobora que Nataniel ha desaparegut i que la guerra amb el país veí s'està guanyant. Per la seva part, el príncep mostra la seva despreocupació pels afers de l'estat i, en especial, per la guerra, i mostra una vegada més l'obsessió malaltissa per Gladys.

Per la seva banda, Gladys continua preocupada pel destí del profeta, mentre que els membres de la cort li demanen que atengui el príncep. Com no podia ser d'altra manera, Nataniel s'amaga en un bosc de les muntanyes i ningú pot atansar-s'hi. Mentrestant, el rei es reuneix amb Gladys per convèncer-la que s'avingui a guarir el seu fill, malalt d'amor per ella, tot exhortant la seva bondat. Guimerà aconseguix, doncs, que el rei aparegui en la seva faceta de pare i en la d'estadista: en realitat, li importa la vida del seu fill, però no la dels milers de soldats que cauen en la lluita per ordre seva.

Davant la insistència de Gladys perquè el rei Rodolf li digui què sap de Nataniel, aquest li revela això següent en una conversa on s'esmenta la naturalesa desfermada (acte II, escena VI):

GLADYS, *alçant-se*: A on és?

REI RODOLF: Lluny; molt lluny d'aquí.

GLADYS: A on?

REI RODOLF: Allí on no em pot fer cap mal predicant la pau contra mes ordres.

GLADYS: Ell la predicarà sempre; contra tot el món que fos, la predicaria.

REI RODOLF: Doncs, ara, sinó que la prediqui als vents i a les onades de la mar... que no li faran cas, perquè, a l'igual dels homes, estaran eternament en guerra... I us deixo amb el meu fill.⁸

⁸ *Ibidem*, p. 1624.

Guimerà incrementa la llegenda de Nataniel tot revelant els miracles que fa. El mateix coronel Talarn en fou testimoni, atès que va guarir el seu fill malalt. Però el rei li ordena que amagui aquest fet, que atribueix a una pura casualitat. De fet, el rei confessa a Gladys que tem Nataniel perquè pot esdevenir més popular que ell als ulls del poble. En un darrer intent de convèncer la jove, li diu que li deixarà veure el profeta a canvi que tingui cura del seu fill, el príncep. Davant les invectives de Gladys, el rei Rodolf esclata i proclama que tancarà el profeta a la presó per a tota la vida. Així es perfilen definitivament els antagonistes del drama.

La trobada entre Gladys i Nataniel centra tot l'interès del segon acte. La conversa s'estructura en un seguit de llargs parlaments plens de referències a la naturalesa. Així respon Nataniel quan Gladys li diu que ell és Jesús (acte II, escena IX):

NATANIEL: Jo no el sóc. Jo sóc, com dir-vos-ho?; jo sóc, com vos i com tothom, un plançó de l'arbre de la vida; un dels sospirs que un dia llençà Jesús en son camí per la terra, i volant, volant, a sobre de mon cor s'ha ajocat. O potser jo sóc... (*Acudint-li altra idea.*) No heu vist mai les estrelles tintinejant dintre del mar? Quan esvalotem aquell mar, les estrelles sembla que es fonen, igual que quan los núvols s'espesseixen per sobre de ses aigües. Mes, tot s'asserena, i les estrelles tornen a veure's a dintre de les aigües. I jo sóc una d'aquestes estrelles reflectides al mar; i a on són, és al cel, fent de passerres a Déu sobre aquelles mars d'aigües eternes.⁹

La conversió i adhesió a les idees del profeta per part de Gladys esdevé absoluta. La seva prèdica d'amor i germanor oculta la seva soledat, la soledat del que se sent protagonista i centre dels anhels i les il·lusions del poble. Així, l'amor espiritual s'imposa a l'amor carnal, i Gladys decideix lliurar tot el que té a la causa del profeta, a qui torna a comparar amb Jesús i el seu sermó de la muntanya:

GLADYS: [...] Jo tinc muntanyes d'or, i entre els homes també l'or fa miracles. Per aconseguir aqueixa germanor i aqueixa pau hermosa, vos

⁹ *Ibidem*, p. 1626-1627.

predicareu, com llavors, altres sermons de la muntanya, i jo dalt de la muntanya d'or als més esquerps, perquè us sentin i us vegin [...].¹⁰

La conversa entre Gladys i Nataniel és seguida d'una altra conversa entre Gladys i el príncep Demetri, que certifica la debilitat espiritual i física del membre de la família reial, entestat a vincular la seva salut a la relació amb ella. Aprofitant la situació, Gladys utilitza Demetri per acostar-se al rei i intercedir en favor de la causa del profeta.

Per la seva part, el rei Rodolf no deixa de rebre bones notícies del front, on el seu altre fill ha obtingut una victòria important. Però, de sobte, s'esdevé el desastre. En realitat el que ha passat és que el seu fill ha mort i les tropes han reculat. Tot se'n va en orris en un instant de gran dramatisme en què el patriotisme es mescla amb el dolor d'un pare per la pèrdua del seu fill estimat.

Així comença el tercer acte, que té lloc en un paratge macabre fruit dels estralls de la guerra, un dels més espectaculars i plens de força de tot el repertori guimeranià. Un grup d'homes enterra l'incomptable nombre de morts, aprofitant una treva nocturna. Nataniel clava creus damunt d'aquestes tombes anònimes i compara aquests camps de la mort amb els camps de la vida (acte III, escena III):

NATANIEL: Només nos manca alçar aquesta. En els camps de la vida els arbres hi creixen. Nosaltres, aquest camp immens que ens envolta i que l'han llaurat els canons, el plantem de creus. L'han regat amb sang dels germans nostres. De lluny el reguen de rosada de plors els seus parents i amics... Que els arbres d'aquest camp donin el fruit de la pau per aliment de les ànimes. (*Remor lleugera de satisfacció dels seus.*)¹¹

En aquest ambient fantasmal apareix el rei Rodolf, només una ombra d'aquell ésser triomfant del primer i el segon actes, potser ara inspirat en el rei Lear shakespearinià en plena bogeria pel dolor de la pèrdua de la seva estimada filla Cordèlia, o potser concebut com una variació a partir del rei Hamlet, a qui en aquest cas se li apareix el seu fill mort, tot invertint el clàssic.

¹⁰ *Ibidem*, p. 1628.

¹¹ *Ibidem*, p. 1637.

El rei escolta els retrets de Nataniel, que l'acusa de mesurar la guerra amb els quilòmetres guanyats a l'enemic, sense preguntar-se ni saber quantes vides es paguen a canvi. El monarca confessa al profeta que el persegueixen els seus fantasmes, que no el deixen mai en pau, i li diu que el seu cor està sempre accelerat i els remordiments se'l mengen i li provoquen malsons (acte III, escena v):

REI RODOLF: I a les nits, Nataniel, jo m'adormo i em trobo dintre d'un mar sense termes, que em vaig enfonsant en ell. I el mar és tot roig de sang, i el sol és també roig de sang, i crido a ma gent que em salvi i s'omple la cambra de ma gent, que em desperta atterrada. I jo, mireu-me com sóc, ric i ric per asserenar-los a tots, que poc a poc me van deixant, per tornar jo als meus desvaris que m'estraguen.¹²

A punt d'alba, quan la treva expira, el rei demana a Nataniel que intercedeixi entre els dos exèrcits i els imposi signar la pau, mentre es prepara per llançar una nova ofensiva, ple d'odi per revenjar el seu fill mort. Enmig d'aquest estat de bogeria col·lectiva emergeix la veu del profeta, que en les dues darreres escenes constata el triomf de la insensatesa humana, en un dels episodis més compromesos èticament de tot el teatre guimeranià. Paraules com Déu, Terra, infern, odi, mort, són pronunciades en els seus parlaments, enmig de la represa de les hostilitats que tracta endebades d'aturar i que al final el fan víctima del xoc entre els bàndols. L'obra acaba mentre els soldats criden «Guerra! Guerra!» i Gladys exclama «Nataniel! Ah, Nataniel!». L'acotació que tanca l'obra diu: «*Feia estona que havia clarejat del tot. Ara ja el sol ha sortit, gran, roig, com de sang*».

Indíbil i Mandoni

L'evolució del teatre guimeranià ens permet comprovar que sempre es mantingué fidel als seus orígens i que, per més estètiques i teories dramàtiques que l'influïren al llarg dels anys i les dècades, sempre retornà als temes i models del seu primer teatre.

¹² *Ibidem*, p. 1641.

Indíbil i Mandoni és una tragèdia romàntica escrita en vers que fa una idealització del passat remot de Catalunya, seguint els passos d'aquell corrent que inicià Víctor Balaguer en el darrer terç del segle XIX i que el mateix Guimerà conreà en la seva primera etapa en diverses ocasions amb peces com *Gala Placídia* o *Judit de Welp*.

Aquesta llarga obra fou estrenada al Teatre Novetats el desembre de 1917 sota la direcció artística d'Enric Borràs, actor central del repertori del dramaturg, que ja havia estrenat algunes de les tragèdies del primer període i que també interpretà el paper d'Indíbil, acompanyat per un repartiment on destacaven Alexandre Nolla, Maria Vila i Assumpció Casals.

L'origen temàtic d'aquesta peça es remunta a les primeres passes d'Àngel Guimerà com a poeta. El seu poema *Indíbil i Mandoni* fou un dels primers escrits que li atorgaren notorietat en els ambients literaris, en obtenir un accèssit als Jocs Florals de Barcelona en el ja llunyà 1875. Com afirma Francesc Codina, el tema li fou suggerit per Víctor Balaguer:

Balaguer fa una autèntica novel·lació de l'episodi en les *Bellezas de la Historia de Cataluña*, afegint-hi detalls, personatges i diàlegs de creació pròpia, que contribueixen a donar perfil individual i personalitat dramàtica als dos herois, ens adonarem que tot estava servit i a punt per a l'explotació literària del mite que en farà Guimerà uns anys després, el 1875.¹³

Com passa en les tragèdies escrites durant el primer període, Guimerà sotmet la mirada històrica a la lectura nacionalista per construir un relat catalanista sense cap fonament històric.¹⁴ La resistència de les tribus iberes assentades en el territori del Principat fou tot sovint interpretada com una primera evidència de l'origen de la catalanitat, molt especialment pel que fa a la seva resistència a la romanització. La mirada de Guimerà, però, introdueix un matís nou a

¹³ Francesc CODINA, «El mite històric d'Indíbil i Mandoni en l'obra de Guimerà», a AUTORS DIVERSOS, *El segle romàntic*, p. 119.

¹⁴ Vegeu si més no el que afirmava Pierre VILAR, *Catalunya dins l'Espanya Moderna*, Barcelona, Edicions 62, 1964, vol. II, p. 23 i seg.

partir de l'amor entre enemics, que finalitza amb l'esperança de fundar una nova pàtria lliure de les lluites intestines que emmarquen l'argument de l'obra. Aquesta és, també, la visió de Xavier Fàbregas:

Els dos pobles que lluiten a mort, l'un per dominar, l'altre per no permetre aquest domini, superen llurs odís en els membres de la generació més jove disposats a junyir llurs vides i a fer que llurs fills esdevinguin un mateix poble. Per tant, la lluita entre els ibers i els romans acaba amb una nota esperançadora; en realitat, de la pau i la col·laboració entre els dos pobles, ve a suposar Guimerà, en sortirà un poble nou, el català, enriquit amb tots els atributs que, més endavant, li seran específics.¹⁵

Com a les primeres tragèdies, la visió de la naturalesa que hi ha a *Indíbil* i *Mandoni* es planteja com un decorat de les accions dramàtiques on s'esdevenen els fets. Així, en la primera acotació llegim:

*Part del davant exterior del palau d'Indíbil a Ilerda. Alta i àmplia graonada que hi condueix. Grans arbres vells. Camps de blat rossejant al lluny. És en ple dia.*¹⁶

Cal dir també que l'evolució del teatre de Guimerà en relació amb aquella llunyana etapa primerenca fa que els esments de la naturalesa, des de perspectives diverses, sovintegin i esdevinguin protagonistes, especialment pel que fa a la naturalesa com a símbol de la pàtria. Així, a la primera escena, on diversos personatges secundaris ens introdueixen en la trama central, Orneg tracta d'ensenyar als vilatans com s'ha de ballar una sardana —des d'un inici, la visió del món iber s'impregna d'aquesta lectura catalanista— i els indica on va aprendre aquella dansa desconeguda per als ibers:

ORNEG: A Emporion; en la sorra de la platja;
tot just lo sol per sobre el mar sortia,
que uns massiliotes marines baixaren
d'una trirrem fermada, engrontxant viva,

¹⁵ Xavier FÀBREGAS, *Àngel Guimerà, les dimensions d'un mite*, p. 125.

¹⁶ Àngel GUIMERÀ, *Obres selectes*, p. 954.

units de mans, una garlanda humana
 que em va robar el cor; jo la sentia
 per sos llavis cantada i vaig aprendre-la
 per ma terra, companys!¹⁷

L'amor a la terra és un dels temes centrals de la peça. Indíbil és l'indiscutible líder dels ilergetes i la seva convivència amb Roma és una necessitat, atesa la derrota militar que patiren.

Les tres filles d'Indíbil tenen un fort protagonisme i tan bon punt apareixen en escena fan una mena de ritual sagrat amb una gerra d'aigua i falzies del bosc, una planta amb propietats medicinals amb la qual invoquen el sol com a déu omnipotent (acte I, escena v):

BROIDA: Oh, Sol!, tu que navegues
 pels mars del cel sobre ta nau guarnida
 amb flames de volcans i amb veles xopes
 de sang d'homes i feres, que reïnflen
 los sospirs gemegants de l'ampla terra;
 Sol, cabdill dels estels, que quan los mires
 cauen postrats, i entre les mans lo rostre
 porucs amaguen fins que els ulls desvies...
 Sol, déu i pare dels que són i els altres
 que seran sobre el món mentre haja vida; [...].¹⁸

De seguida ens assabentem que una de les filles d'Indíbil, Broida, està enamorada d'un romà, Ròmul, cosa que provoca el rebuig dels ilergetes. Observem que en el plantejament dramàtic de Guimerà hi ha una possible contaminació de temes shakespearians, encara que només sigui en el plantejament inicial: d'una banda, el rei Lear amb les seves tres filles; de l'altra, els amants infortunats, Romeu i Julieta, fills de nissagues enemigues.

Ròmul està bojament enamorat de Broida i rebutja tornar a Roma sense ella. Com a bon personatge guimeranià que és, el seu amor està per damunt de la pàtria i dels déus (acte I, escena VI):

¹⁷ *Ibidem*, p. 955.

¹⁸ *Ibidem*, p. 967.

RÒMUL: Més que a Roma.
 Més; més! I més que als déus! I si amb ses ires
 nos volen castigar, la terra tota
 que enrevoltin de llamps... Res nos faria!
 Fer a Broida plorar on és qui gosa?
 Fins los déus allà dalt s'enternirien
 i una llàgrima sola dels ulls d'ella
 flames i llamps dels déus apagaria.¹⁹

La pau i la convivència entre els ibers i els romans és feble. Tan feble que els romans preparen una nova ofensiva per posar fi a tota resistència. Indíbil es prepara per al combat i fa referència a la terra que defensen i promet al seu lloctinent, Jòria, la mà de la seva filla Broida, que estima, com sabem, Ròmul:

INDÍBIL:
 Vénen combats! Després de la victòria,
 per esposa tindràs la meva filla. (*Dirigint-se a l'altra gent.*)
 Ara deia al fill d'Ausa que són rossos
 los camps del nostre blat, i per si arriba
 ben tost mal temps nos cal segar i batre... (*Va poc a poc caminant*
 No les hi embrassa a les mans feina enllestida. *cap a les escales.*)²⁰

En aquest primer acte la trama es concentra en el tema amorós i en la difícil relació entre Ròmul i Broida, que pot esdevenir la muller de Jòria, i es comprometen enmig de grans i efusives promeses d'amor en què la naturalesa còsmica serveix com a metàfora (acte I, escena X):

RÒMUL: Ma esposa!
 Ho vols ésser ma esposa? Broida; digue-ho!
 BROIDA: Morta que fos i dintre de la terra,
 per cridar-ho altre cop l'apartaria.
 RÒMUL: Morta que fossis, jo prenent-te als braços
 l'alè de boca a boca ens partíriem,

¹⁹ *Ibidem*, p. 970.

²⁰ *Ibidem*, p. 973.

i fent camí sobre de mars i terres
 anant a la deessa li diria:
 torna-la al món, que es marciran les roses,
 les fonts entroncaran, cauran sens vida
 les estrelles del cel!... I a l'altar Venus
 un lloc a vora seu, mon bé, et faria.

Finalment, Ròmul demana la mà de Broida a Indíbil i aquest el rebutja dient-li que el té en un alt concepte, però que el fet de ser romà impedeix que doni el vistiplau a la seva relació de prometatge, i li diu que la seva filla és per al seu lloctinent, Jòria. El primer acte es tanca amb l'aparició d'un enviat del cònsol romà a Tàrraco, que mana a Indíbil que li lliuri les seves filles. Indíbil es mostra disposat a occir-les abans de lliurar-les als enemics. L'arribada de Mandoni al capdavant de les tropes ausetanes avorta les intencions dels romans i permet el retrobament dels dos cabdills, que expressen de nou el seu compromís amb la terra (acte I, escena XI):

MANDONI: Aixís, eternament; la terra unida
 sota un cel i un sol, només que nostra!²¹

El segon acte s'obre, de nou, amb una acotació en què la naturalesa esdevé un decorat de cartró pedra, com llegim en la darrera frase:

[...] més enllà de la tenda es descobreix el campament enmig del bosc espès d'arbres gegants que es perden al lluny fins l'horitzó.

Les tropes íberes es preparen per a la batalla definitiva amb els romans. La crida d'Indíbil als seus homes, plena de sentiment patriòtic, inclou diversos esments de la naturalesa i també de conceptes tan menystinguts per nosaltres com el de la raça.

L'esposa de Mandoni, Baàlia, i les filles d'Indíbil, Gerda, Grèvola i Broida, marxen cap al campament, i Jòria és l'encarregat de prote-

²¹ *Ibidem*, p. 986.

gir-les a la rereguarda, sota la promesa que Broida serà la seva esposa si vencen als romans. Les paraules de les quatre dones expressen el temor per la pèrdua dels seus i el neguit per una guerra que esdevé una malaltia crònica per als homes, paraules amb les quals ens recorden, encara que sigui de lluny, les troianes, les heroïnes euripidianes. Baàlia és la més expressiva quan llança una maledicció contra els romans (acte II, escena V):

BAÀLIA, *resolta*:

Oh, calla! Déus! Si Roma
que triomfi permeteu, que sols pareixin
fills morts les mares; i la raça tota
damunt la terra fini; i ni una pedra
la recordi pel món!²²

Baàlia, com a esposa del líder ausetà, és, de les quatre dones, la que expressa amb més vehemència els pensaments que l'enutgen davant la possibilitat de perdre el marit i la pàtria. En un llarg parlament que sembla més aviat una oració plena de referències a la naturalesa, l'esposa de Mandoni mostra el seu pregon anhel de trobar la pau. En reproduïm el fragment final, d'alta densitat poètica (acte II, escena V):

BAÀLIA, *com si estès pensant, en veu alta*:

[...] I vinguda la nit, en la barraca
s'escoltava només de part de fora,
quan tots los cors serenament glatien,
les ovelles belar, les fonts escorre's,
lo vent passar la mà a la cabellera
del bosc estràmpol que es remou de joia,
les aus porugues que esparvers somnien
i els llops als caus que emperesits udolen...
Tot descansa en l'amor; fins les abelles
damunt les bresques s'aclofaven totes;
fins los astres del cel no navegaven
parpellejant de son... I en tant a sobre

²² *Ibidem*, p. 993.

de nostre món, sens témer altres dies,
descansaven en pau els déus i els homes.²³

Baàlia acusa Jòria de covard per restar amb les dones a la rereguarda i li diu que no és fill de dona, cosa que ens remet a un altre heroi shakespeareià, Macduff, que fou qui posà fi a la vida del malvat Macbeth, en néixer d'una muller morta. Jòria respon a les paraules de Baàlia (acte II, escena VI):

JÒRIA: [...] Mireu-me tots, que no só bord, i morta
la vaig veure essent nin al despertar-me,
que era ella com un glaç, tenint-me amb força
dintre sos braços sens respir per sempre,
llavis tancats i les parpelles closes.²⁴

Les paraules de Jòria fan que les dones el planyin i en la conversa següent Jòria demana a Broida si estima un altre home, en referència a Ròmul, el romà, que tot just s'atansa al campament per protegir la seva estimada. Guimerà torna a plantejar el seu ja característic triangle amorós: Jòria menysprea Ròmul i fins i tot el vol penjar, però la intervenció de Baàlia ho impedeix, atesa la seva ascendència en el grup com a esposa de Mandoni. L'enfrontament verbal entre els dos homes anuncia la seva lluita a mort, que es veu sobtadament aturada per l'aparició de Mandoni, procedent del front, que proclama una amarga victòria que no és tal.

El segon acte es tanca amb l'arribada d'Indíbil malferit, que amaga als seus la ferida mortal que li han fet a la batalla. Abans de morir, tracta d'esperonar-los (acte II, escena X):

INDÍBIL, *fingint*:
[...] Que som molts i som un: tan sols un arbre
que es perd amunt i les arrels enfonsa
fins al cor de la terra que és la pàtria.²⁵

²³ *Ibidem*, p. 995.

²⁴ *Ibidem*, p. 998-999.

²⁵ *Ibidem*, p. 1011.

El cor de la terra és la pàtria: aquesta és l'actitud dels ibers en la seva defensa del territori. La mort d'Indíbil prologa l'arribada de les tropes romanes, que posen setge al campament i estan decidides a vèncer definitivament els resistents.

El tercer acte no té com a fons una naturalesa de cartró pedra, sinó l'interior d'una taverna de Tàrraco on les filles d'Indíbil es refugien. Ha passat un any des de la mort del seu pare i els ilergetes preparen una nova revolta contra el domini romà. La resistència és ben viva, atesa la lluita a les muntanyes de Mandoni al capdavant dels seus fidels ausetans. Mentre tot això succeeix, Gerda enyora casa seva i les coses que ha hagut de deixar enrere en la fugida (acte III, escena I):

GERDA: Les meves flors, ai Déu! qui me les rega?
 I els meus aucells polits a qui ajudava, per als nius,
 a cercar borrons com seda!²⁶

Les dones sospiren perquè tornin els seus homes: Broïda pensa en Ròmul, Baàlia en Mandoni, tot accentuant el sentimentalisme de la peça. Arran de la mort d'Indíbil, Jòria s'ha convertit en el líder dels ilergetes. Només espera el moment oportú per abocar la seva ira sobre els invasors, que, al mateix temps, li impedeixen les esposalles amb la dona que estima. Mandoni s'atansa a la taverna per reunir-se amb Jòria i els seus homes, i iniciar l'ofensiva.

Un escamot romà entra a la taverna on es troben refugiats els rebels, però l'actitud d'aquests no aixeca sospites i els soldats romans pensen que són vilatans i els demanen que els serveixin vi. L'escena, plena de tensió, es resol amb la marxa dels romans borratxos i la ferma convicció que els ibers els podran vèncer. La lluita, però, no té els resultats esperats i, mentre les dones pregunten, els guerrers ibers són vençuts de nou per l'exèrcit romà, que, a més, fereix Mandoni i el fa presoner, fet que escapça qualsevol reacció ibera.

Jòria, que ho ha perdut tot, torna a la taverna per endur-se Broïda a un amagatall de les muntanyes i compara, amb un símil molt guimeranià, els seus enemics amb feres, i a si mateix i els seus des-

²⁶ *Ibidem*, p. 1019-1020.

cendents, amb tigres, en una mena d'enyorat retorn a les pàgines més celebrades del seu teatre (acte III, escena XI):

JÒRIA, *frétec*:

Tot ha acabat, que afina
lo món avui. I puix guanyen les feres,
com a feres siguem. Ja no hi ha pàtria,
ni llar pel fugitiu, que ens la prengueren.
Esborrem los records dels millors dies;
ofeguem tot penar; gosem sencera
la vida als caus, com monstres rebolicant-nos
sense demà, avui tot, amb la parella
que dia i nit volem. Jo l'he arrencada
l'ànima de mon ser, i sols la bèstia
en mi ha quedat, i per ço visc encara.
Per Broida visc. (*Amb salvatgisme.*)

BROIDA: Oh, no!

JÒRIA: Per fer amb ella
lo jaç del tigre, amb ella vora els tigres,
i engdrant tigres, maleint per sempre
als sers humans i als déus i cap als astres
dreçant les ungles.²⁷

La resolució de la tragèdia es produeix quan Baàlia apunyala Jòria per l'esquena i poc després rep l'anunci de l'execució de Mandoni, acte que té lloc tot seguit i en el qual també mor Baàlia, la seva fidel esposa.

El contrapunt final el posen la parella formada per Broida i Ròmul, que es retroben i inicien una nova vida. Superen, doncs, les lluites que han enfrontat els seus respectius pobles en una nova síntesi, la futura Catalunya, de la mateixa manera que la fugida d'Enees fundà Roma en la immortal obra de Virgili.

Al cor de la nit

Amb aquest breu drama, Àngel Guimerà retornà a la fórmula del drama passional plantejant un argument situat en un reialme imaginari ple dels pitjors tòpics que farceixen el seu teatre.

²⁷ *Ibidem*, p. 1046-1047.

Al cor de la nit, un títol més proper a un telefilm que no pas a una peça teatral, fou estrenat al Teatre Romea l'abril de 1919 sota la direcció artística d'Enric Giménez, deixeble d'Adrià Gual, un dels primers docents de l'Institut del Teatre i estretament vinculat al teatre de Guimerà. Giménez també interpretà el paper de Jan-Toni, l'antagonista, acompanyat en el repartiment per Mercè Nicolau i Pius Daví, la parella protagonista. Daví fou el primer gran actor que sorgí de la primera promoció de l'Escola Catalana d'Art Dramàtic, nom amb què es fundà l'Institut del Teatre el curs 1913-1914.

El poc interès d'aquest drama és assenyalat per Xavier Fàbregas, que qualificà la trama de rocambolesca:

A *Al cor de la nit* les intencions alligadorades de l'autor se'ns presenten més diluïdes que als drames anteriors; el rocambolisme de l'anècdota és al servei de la descripció anímica de la protagonista Georgeta, que sent néixer una irrefrenable passió envers el rei Enric.²⁸

El fet que l'obra se situï en un indret de muntanya fa que la presència dels elements naturals esdevingui un mer decorat, sense relleu simbòlic de cap mena. En canvi, la dialèctica camp-ciutat concentra tot el simbolisme, fet que ens recorda peces de l'etapa anterior.

L'argument se centra en la fugida del rei Enric a conseqüència d'una revolta que l'ha enderrocat. Acompanyat pel seu cercle més fidel, tracta de travessar la frontera, on es troba amb Georgeta, una dona desenganyada que viu amb el contrabandista Jan-Toni. L'amor sorgeix entre el monarca i la dona, que passa de voler-lo traïr a jugar-se la vida per ell. El fracàs de la revolta permet que pugui tornar a la ciutat el rei Enric, el qual promet a Georgeta que quan es retrobin la farà la seva esposa. La gelosia de Jan-Toni dóna pas al clímax final, en el qual aquest mor a mans d'un tercer personatge, Tomasot, un pobre beneït que també està enamorat de la dona, la qual fuig cap a la ciutat.

El drama se situa en un paratge de muntanya nevat i inhòspit. Per tant, la naturalesa és ben present en les converses, però de manera

²⁸ Xavier FÀBREGAS, Àngel Guimerà, *les dimensions d'un mite*, p. 127.

circumstancial. A l'inici Jan-Toni explica com va conèixer Georgeta, una heroïna arquetípica del teatre guimeranià que ens recorda força la Marta de *Terra baixa*. La trobada es produí a la capital del regne amb motiu de l'execució de la seva parella, que estava condemnat pel rei, un personatge tèrbol amb fortes idees polítiques, que conspirà contra el règim i per a qui va demanar pietat sense obtenir cap resposta del monarca, que ni la va rebre. Des de llavors, Georgeta no creu en l'amor i odia el rei Enric i el règim que ell representa, i conviu amb Jan-Toni, que la salvà dels guàrdies quan anaven a detenir-la. Guimerà explica la fugida de la ciutat a l'alta muntanya, on hi ha el pas fronterer, a través del fred, que esdevé un context climàtic. Si la muntanya és representada pel fred ambiental, la ciutat desprèn calor, com observem en aquest fragment d'una conversa (acte I, escena III):

GEORGETA: Ara! Ara! Oh la gran ciutat! Deixeu-m'hi acostar, que fins em sembla que la calor m'arriba a la cara.²⁹

La situació dramàtica plantejada pel dramaturg fa que el rei Enric tracti de fugir del país pel pas on viu Georgeta. Davant la notícia que el rei ronda per aquelles muntanyes, la seva reacció és violenta i la dona esperona els homes a caçar-lo com si fos una bèstia (acte I, escena III):

GEORGETA, *enèrgica*: De totes maneres sortiu. Tu al davant de tots, Jan-Toni. I caça-me'l com un ós salvatge, que jo el vull aquí viu o mort. Jo el vull! I seràs un covard si abans que tu ningú li posa la mà a sobre.³⁰

A l'escena següent, Georgeta està cofoia per la presumpta captura del rei Enric, el seu enemic. Tomasot, un beneït enamorat perdudament d'ella, toca amb el seu flabiol una cançó que va aprendre de Georgeta, fet que provoca el diàleg següent, on la concepció mítica i fins i tot totèmica de la naturalesa és ben present (acte I, escena V):

²⁹ Àngel GUIMERÀ, *Obres completes*, vol. II, p. 517.

³⁰ *Ibidem*, p. 516.

GEORGETA: Veuràs; jo no vull que la toquis tant la meva cançó, que de seguida la sabran els ocells, i és per mi sola.

TOMASOT: El primer ocell que la canti el mato jo d'un cop de pedra.

GEORGETA: No en matis cap, que em sortirien de nit tots els altres. Qui-na por! Tots negres!

LA BEL: Els ocells no surten, que no tenen animeta.

GEORGETA: Què saps tu! En tenen, que s'estimen.³¹

La recerca del fugitiu dona un tomb quan el rei i els seus escortes es presenten a casa de Georgeta cercant refugi, la calor enyorada de la ciutat i ajut per travessar la frontera. L'actitud del rei Enric és la pròpia d'un monarca absolut, amo de totes les coses, fins i tot la naturalesa que hi ha al seu reialme, com es desprèn d'aquest fragment, encara que sigui amb la ironia del que ho ha perdut tot (acte I, escena VI):

REI ENRIC: [...] Però acosteu-vos més al foc, i vinga força llenya dels meus boscos. No són també meus tots els boscos del meu regne, senyor Argonat? (*Sempre irònic.*)³²

El rei, admirat per la bellesa de Georgeta des d'un primer moment, s'instal·la a la llar juntament amb els seus servents sense revelar la seva vertadera identitat, malgrat que ella sap del cert qui són. El primer acte es tanca amb una primera conversa entre Georgeta i el rei Enric, en què aquest li demana permís per passar la nit al refugi, cosa que ella accepta amb to irònic i amenaçador.

El segon acte té lloc al mateix interior, on els personatges es refugien de la neu i s'escalfen del fred intens de l'exterior en una llar de foc, mentre mengen i es preparen per passar la nit. Com al final del primer acte, la conversa entre el rei i Georgeta mostra els seus rols respectius, del tot irreconciliables, mentre esperen l'arribada de Jan-Toni, el contrabandista i, per a tots, el marit de Georgeta. Però la veritable intenció d'ella és retenir la comitiva reial fins que arribin els homes del seu marit i els facin presoners. Per entretenir-los, el be-

³¹ *Ibidem*, p. 517.

³² *Ibidem*, p. 521.

neit Tomasot recita una rondalla dedicada al rei Enric en la qual aquest és presentat com un dimoni, fet que provoca la protesta dels membres de la comitiva i la comprensió del mateix monarca.

En un moment determinat, el rei Enric, engrescat per la rondalla, demana a Georgeta que balli per a ell i ella al final accepta fer-ho. Mentrestant, està pendent de l'arribada de Jan-Toni i els altres homes. El rei Enric i els cavallers cauen rendits davant la bellesa lasciva de Georgeta i s'abandonen a la seva contemplació. El rei exclama (acte II, escena II):

REI ENRIC: L'aire que moveu m'embriaga. Sento aromes de flors, que les respira l'ànima. (*Ella, rient, es tambaleja.*)

GEORGETA: No puc més! (*El rei Enric corre a sostenir-la.*)

REI ENRIC: Oh, com us tinc dintre l'ànima meva! (*Portant-la en els braços a seure amb molta passió.*) Descanseu en els meus braços.³³

El rei tracta de besar-la quan sembla que és imminent l'arribada de Jan-Toni i els seus homes i la consegüent detenció. Malgrat que es tracta d'una falsa alarma, el rei i els seus companys fugen. El monarca s'acomiada promentent-li que tornarà, boig d'amor per ella.

Georgeta es lamenta que el rei Enric hagi fugit, però en ella hi ha plantada la sement de l'amor, com és característic en tot el teatre de Guimerà. De sobte, el rei torna a la casa per veure Georgeta, desafiant els consells dels seus companys, que li recomanen continuar la fugida. El diàleg revela la passió mútua que els uneix i ell aconsegueix redimir-se de les seves faltes del passat. Lògicament, el dramaturg situa aquesta escena just en el moment que arriben a la casa Jan-Toni i els altres homes, que de ben segur retindran el rei. La situació dramàtica plantejada s'ha capgirat i per comprovar-ho l'autor posa en boca de Georgeta la mateixa exclamació que ha utilitzat el rei quan ella ballava davant seu (acte II, escena v):

GEORGETA: Rei Enric! Ara és vostra la meva ànima!³⁴

³³ *Ibidem*, p. 530.

³⁴ *Ibidem*, p. 536.

La darrera escena del segon acte ens mostra que Georgeta amaga el rei en una cambra mentre entren Jan-Toni i els altres homes. Georgeta, nerviosa, els demana que surtin de nou a cercar-lo, sabent que això possibilitarà que restin sols i puguin fugir.

El darrer acte s'inicia amb Jan-Toni i els seus companys bevent i menjant a la casa, mentre Georgeta vigila que ningú entri a la cambra on s'amaga el rei. Jan-Toni és un home temperamental i està bojament enamorat d'ella.

Davant la situació compromesa en què es troben i el fet que els homes estan cada cop més beguts, Georgeta esperona Jan-Toni perquè surti a buscar el rei. Esmenta de nou la bèstia salvatge i en la seva conversa apareix de nou una referència a la terra baixa —la ciutat— i a la passió que ell sent per ella, que ens aboca de manera inevitable a una resolució fatal del conflicte dramàtic plantejat (acte III, escena I):

GEORGETA, *a Jan-Toni, que està passejant*: Te n'emportes o no aquesta gent? (*Ell segueix passejant nerviós. Ella se li planta al davant enèrgica, aturant-lo.*) Jan-Toni!

JAN-TONI, *apartant-la d'un cop de braç*: Aparta't!

GEORGETA: Ets igual que un ós salvatge. Ja m'agraden els óssos que ho estripin tot. Però sempre... (*Ell queda com encantat.*) Que si us n'aneu d'un cop! (*Ella tira un braça a sobre fingint amanyagar-lo. Els altres s'han agrupat i bromegen. En Tomasot està sol mig ajagut al seu raó. En Jan-Toni queda mirant-se encisat.*)

TOMASOT, *rient i mirant-se a en Jan-Toni*: Quin ós!

JAN-TONI, *suplicant, mes amb veu enrogallada*: Georgeta!

GEORGETA: Què?

JAN-TONI, *rabiós i amb imperi*: Res. No vull res. Deixa'm estar. (*No gosant dir-li el que volia dir.*)

GEORGETA: Digues. Que digues!

JAN-TONI: Doncs que no n'haig de fer res jo d'aquest rei d'allà baix, que no m'ha fet res a mi.

GEORGETA, *fingint*: Jo li tinc un odi a mort al rei d'allà baix, que ja ho saps!

JAN-TONI: Tu sí; però jo no tinc odi a ningú, que dintre meu només hi cap una passió boja per tu: que és com una set immensa, que es beuria tota la mar i no l'apagaria [...].³⁵

³⁵ *Ibidem*, p. 537-538.

Així, doncs, arriba la nova que els soldats fidels al rei Enric presenten una forta i tenaç resistència i encara és a l'aire el triomf definitiu de la revolta. La notícia encara esperona més Georgeta a empènyer els homes a cercar el rei. De manera inesperada arriben soldats fidels al monarca, que s'enfronten amb els homes de Jan-Toni, que també estan armats i són partidaris de la revolta. La intervenció de Georgeta permet que els soldats desarmen els homes.

La situació, doncs, sembla resolta, però davant la presència de Jan-Toni, Georgeta no revela l'amagatall del rei i envia els soldats a cercar-lo pels camins de la muntanya. Malgrat aquest intent, el fidel servent del rei, Argonat, demana als soldats que registrin la casa abans de marxar. Es produeix una trifulga entre Georgeta i Jan-Toni amb els soldats, que els detenen, fins que l'aparició del rei posa pau.

Com en una escena pastoral medieval, el rei imparteix justícia i nomena Jan-Toni jardiner reial per agrair-li que l'ha protegit, malgrat que aquest extrem és del tot incert. De fet, la recompensa és per a Georgeta, i el que cerca aquest nomenament és tenir-la a prop en el futur. L'escena denota el desig entre la dona i el rei, que torba Jan-Toni. El rei marxa satisfet, indolent, com un triomfador a qui aclamen tots.

En la darrera escena els esdeveniments es precipiten. Jan-Toni, boig de gelosia, compara Georgeta amb una serp mentre la subjecta (acte III, escena v):

JAN-TONI: Aquí! (*A l'acte de llençar-la.*) I rebolca't, i more't com una serp, mala dona! Dona de bordell que m'has arrencat l'ànima en vida i les entranyes [...].³⁶

Davant l'agressió de Jan-Toni, que pretén ofegar-la, emergeix la figura del beneit, Tomasot, que sent els crits d'auxili de Georgeta i mata d'un tret per l'esquena el contrabandista. Alliberada, Georgeta crida el seu pregon anhel, tornar a la ciutat, a la terra baixa:

GEORGETA: Sí; sí! M'has salvat la vida! I jo ara a la ciutat! A ciutat! (*Fuig com una boja cap a l'exterior.*)³⁷

³⁶ *Ibidem*, p. 544.

³⁷ *Ibidem*, p. 545.

L'ànima és meva

Aquesta obra repeteix el mateix esquema de la peça anterior, ja que ens trobem amb un drama de passions però en aquest cas amb una peripècia molt més confusa i complicada, fruit de la posada en joc de més personatges. Es tracta d'una peça plena dels tòpics més utilitzats en el teatre de Guimerà, que no comporta cap innovació i que segueix fil per randa les fórmules més gastades del seu repertori dramàtic.

L'ànima és meva s'estrenà al Teatre Novetats el febrer de 1920 sota la direcció artística d'Alexandre Nolla, que també interpretà el paper del protagonista, Raimon, acompanyat per actors de primer nivell com Enric Guitart, Antònia Baró i Assumpció Casals, entre d'altres. Abans, però, l'havia estrenat en versió castellana la Compañía María Guerrero. El discurs de Guimerà en el lliurament de premis dels Jocs Florals, el 2 de maig de 1920, provocà que l'actriu, molt disgustada pel contingut nacionalista de l'arenga, retirés l'obra, que estava en cartell, i posés punt final a una relació estreta que es remuntava a diverses dècades.

El tema central, la lluita del poble oprimat, es veu seriosament compromès pel pes d'un argument anecdòtic basat en la violació de sor Niva per Alí Paixà, que seran els pares de Raimon, el protagonista, el qual s'enfrontarà al seu pare sense saber que ho és. Com assenyala Xavier Fàbregas:

L'anècdota cerca tan sols la manera de bastir-nos un tercer acte carregat de situacions violentes que desvirtuen les primitives intencions de l'autor, concebudes per a un marc més genèric.³⁸

L'acció del drama té lloc en una ciutat oriental sota domini turc, per la qual cosa la presència d'elements naturals és minsa i se circumscriu al context de les situacions dramàtiques.

En la primera escena ja es planteja el conflicte de religions entre l'islam i el cristianisme, que serà el veritable rerefons del drama. En les primeres converses es mostra l'anhel dels ciutadans per recuperar la seva llibertat i deslliurar-se del jou turc. L'acció dramàtica pre-

³⁸ Xavier FÀBREGAS, *Àngel Guimerà, les dimensions d'un mite*, p. 126.

senta Ciriac, constructor de carros, i la seva muller, Mònica, els quals comenten que el cap turc, Alí Paixà, els ha encarregat set carros per al transport de soldats, i malgrat que es tracta de l'encàrrec d'un enemic, la seva sort és pròspera. El matrimoni no té fills, però Mònica té una filla d'una relació anterior, Blanqueta, i ell va adoptar un noi, Raimon, que fou criat per la seva germana, sor Niva, que viu exiliada a Istanbul. Per tancar el cercle, ambdós joves s'estimen, malgrat que ell és un activista que lluita contra l'ocupació turca, cosa que pot portar problemes a tota la família i que fa que Mònica, la mare d'ella, s'oposi a la seva relació.

En la tercera escena, Ciriac i Mònica reben la notícia que sor Niva arribarà a la ciutat de manera imminent. Sor Niva és una dona apassionada pel seu fillol, Raimon, ja que n'és la mare, encara que això es manté totalment en secret. Explica que fa vint-i-cinc anys, els mateixos anys que té Raimon, els turcs van assaltar el convent on es trobava.

Blanqueta i Raimon somnien en un futur ple de felicitat, a la seva llar i amb els seus fills. En aquesta escena és on trobem un dels pocs esments de la naturalesa d'aquest primer acte, que, de tota manera, és totalment circumstancial (acte I, escena VII):

RAIMON: I comprarem una mula, o un cavall ben fort, que corri força i se'ns emporti com el vent. I farem que hi càpiga al mig una mena de bressol; ja el veuràs, per nostre fill.³⁹

El conflicte es comença a dibuixar quan Raimon s'oposa a la decisió de construir carros a la manera turca, i no a la tradicional, com s'havia fet tota la vida. Raimon usa el concepte de raça, que en els anys vint i trenta va ser clau en el pensament feixista, per descriure el conflicte religiós i el seu odi als musulmans (acte I, escena VIII):

RAIMON: No s'han de fer carros a l'estil d'ells ni s'hi ha de tenir cap tracte. A acabar amb la seva raça, per Déu! Raça de perduts i de criminals, hereus de la fosca! Jo primer em tallaria les mans que treballar pels

³⁹ Àngel GUIMERÀ, *Obres completes*, vol. II, p. 555.

turcs, que jo no la vull la vida si no em té de servir contra aquesta trepa de depravats.⁴⁰

Emergeix, en aquest context, el concepte de pàtria. Raimon i els seus companys criden a la revolta, a no tenir por de morir per ella, mentre expliquen que alguns companys han estat executats per enfrontar-se als turcs. El primer acte es tanca amb el retrobament de sor Niva i Raimon, a qui ell per error anomena mare, cosa que provoca les llàgrimes de la dona, en una escena plena d'artificis guimeranians.

El segon acte s'inicia amb una conversa entre Blanqueta i Raimon, la jove parella d'enamorats, que tracta sobre els pares, malgrat que ell no té pares perquè era orfe i l'adoptà sor Niva. En relació amb això, Raimon esmenta la naturalesa mitjançant un record d'infantesa (acte II, escena I):

RAIMON: Tinc la padrina que m'estima com una mare; i jo confio en ella, que davant d'ella tot s'aplanarà. Mira't: quan jo era petit tot m'ho donava a mi, per molt que costés aconseguir-ho, i una vegada per collir-me una flor que penjava d'una timba es va despenyar, que fins es va desllorigar una mà.

BLANQUETA: I la flor?

RAIMON, *rient*: Ja l'havia collida. Ves si l'hauria deixada la flor!⁴¹

Com a bon heroi guimeranià, Raimon és un orfe que cerca la redempció familiar a través de Blanqueta, com tants altres personatges del seu teatre. Quan pensa que ella pot estimar un altre home, exclama, també dins els tòpics guimeranians:

RAIMON, *com boig*: I mataria tot el creat de la Terra i del Cel. (*Enmig del seu desvari sent la veu de Sor Niva.*)

Raimon, en la seva conversa amb sor Niva, sospita que els seus orígens no són bons, en el sentit que confessa a la monja que sent una certa inclinació pel mal, fins al punt que diu (acte II, escena II):

⁴⁰ *Ibidem*, p. 556.

⁴¹ *Ibidem*, p. 561.

RAIMON: [...] I em sento amb males entranyes, i sóc feliç sentint-me tal com sóc aleshores...! Per què sóc dolent jo? Per què ho sóc? Per què no sóc com els homes de la meva Terra?

SOR NIVA: Què dius?

RAIMON: Que no sembla sinó que vinc d'una raça de criminals, engendrat pel mal.⁴²

Aquesta darrera frase adquireix tot el sentit al final del drama, quan Raimon descobreix qui és el seu pare. En aquest moment apareix un criat d'Alí Paixà anomenat Drogman, que representa el poderós militar turc que s'interessa per l'obrador de Ciriac i li encarrega diversos carros. La presència del turc repugna sor Niva, que no vol ni veure'l.

Arriba, finalment, Alí Paixà, que en les seves primeres paraules mostra tot el seu menyspreu envers els cristians i obliga Ciriac a treballar malgrat que sigui diumenge, per veure com construeix els seus carros. En la conversa amb Ciriac, el cap turc li revela que va participar en l'assalt al convent de monges de fa vint-i-cinc anys. Com ens podem imaginar, sor Niva escolta amagada la conversa i lliga caps: Alí Patxà és qui la va violar i és, al capdavant, el pare del seu estimat Raimon. És, doncs, fill d'una «raça de criminals», com ell li havia dit.

El terrible descobriment colpeja la monja, que, davant els joves enamorats, tracta de comportar-se de manera normal. Però, malgrat els seus esforços, Raimon endevina que Alí Paixà ha trastocat sor Niva. En aquest context, Raimon porta un ocell ferit que regala a Blanqueta, convertit en una mena de símbol de la seva pròpia existència (acte II, escena VIII):

RAIMON: Té: un ocell.

BLANQUETA: Ai, sí!

RAIMON: Vés amb compte, que està ferit.

BLANQUETA, *amb pena i malícia*: Que li has tirat?

RAIMON: Mai de la vida! A un ocell! Padrina: que no l'heu sentida?

SOR NIVA: Sí.

⁴² *Ibidem*, p. 562-563.

BLANQUETA: Pobre bestioleta!

RAIMON: He sentit una escopetada, i he vist caure aquest pobre ocell davant meu. Al mal home del tirador, al criminal, no l'he vist enlloc, perquè hi havia molts arbres davant meu. Ah, si se'm arriba a presentar l'assassí disputant-me la presa! Jo us juro que li prenc l'escopeta i el deixo al siti.⁴³

El segon acte es tanca amb una escena crucial. Alí Paixà amenaça Ciriac amb la presó si no lliura l'encàrrec abans de dues setmanes. A Raimon, que sent la conversa acompanyat de sor Niva, li bull la sang només de sentir el cap turc. La presència de Blanqueta davant Alí Paixà, que la humilia fent-la obeir com si fos una esclava, desferma la reacció de Raimon, que intervé en defensa d'ella. Mirant de fit a fit Alí Paixà, li recita el «Cant de la raça», un poema amb abundosa presència d'elements de la naturalesa que, llegit avui, ens produeix incomoditat pel seu contingut obertament bèl·lic i per la defensa de l'absurda guerra de religions que exposa. En reproduïm el vers final, on apareixen diversos elements naturals sota una lectura simbòlica (acte II, escena IX):

La lluna sembla morta
al front dels musulmans.
El nin, les mans enlaire,
va amb la mare cantant.
Rebaten les campanes
per muntanyes i pans;
les armes espeteguen;
fins les dones s'hi fan.
—Pim, pam, pim, pam—
I el sol ja és nostre enmig del cel triomfant.⁴⁴

La reacció d'Alí Paixà és de prepotència i desafiament, cosa que desferma la reacció violenta de Raimon, que colpeja el rostre del cap turc i és interceptat pels soldats, que el redueixen i se l'enduen davant la protesta desesperada de sor Niva. Alí Paixà el condemna a morir a la forca.

⁴³ *Ibidem*, p. 569.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 571-572.

El tercer acte se situa en una dependència del castell, on Alí Paixà té pres el jove Raimon. El poble s'ha aixecat contra el domini otomà tot reaccionant a la condemna de Raimon, però els cabdills, que veuen que la revolta acabarà triomfant, tenen un pla per fugir i fer esclatar el castell amb els cristians a dins. Es vanten del seu triomf, com exclama Drogman, el lloctinent del cap turc, tot esmentant la pàtria (acte III, escena I):

DROGMAN: Vós sou la nostra Pàtria, casal esplendent, lluna que no minvarà mai.⁴⁵

En un darrer intent desesperat per impedir l'execució de Raimon, Ciriac, Mònica i sor Niva s'atansen al castell d'Alí Paixà, que, malgrat que no vol parlar amb ells, acaba escoltant les seves súpliques mentre els fa treure de la sala. Sor Niva es resisteix a marxar i, enfilada a la finestra que dona a l'exterior, comença a cridar a la revolta mentre Drogman tracta d'escanyar-la. Enmig de la batussa, sor Niva diu a Alí Paixà que no pot executar Raimon perquè és fill seu, amb la qual cosa li fa saber que ella és la monja que violà al convent de Santa Úrsula vint-i-cinc anys enrere. Els assaltants han aconseguit esbotzar la porta del castell i es dirigeixen cap on es troba Alí Paixà. En aquell moment el cabdill turc decreta el perdó de Raimon.

En les darreres escenes presenciem el retrobament de Raimon amb els seus familiars i amics, que esclaten d'alegria. El poble victoreja Alí Paixà per haver cedit, però Raimon demana la paraula per proclamar que Alí Paixà és l'enemic i que no hi ha treva possible. Ell mateix es mostra disposat a matar-lo mentre sor Niva agonitza, víctima de la tensió i l'esgotament que li ha produït la seva heroica defensa de la vida de Raimon.

En la darrera escena es retroben Alí Paixà i Raimon, que torna a desafiar el primer malgrat el seu perdó. Enmig de la disputa, el cabdill li descobreix el seu origen, cosa que paralitza Raimon (acte III, escena VII):

RAIMON: Covard: de la raça dels tigres i les hienes! *(Alí Paixà fa un bot cap a Raimon, que ha creuat els braços esperant-lo i que, sense mou-*

⁴⁵ *Ibidem*, p. 574.

re's els desplega esperant a Alí Paixà. Alí Paixà s'atura abans d'arribar-hi i fa una forta rialla.)

ALÍ PAIXÀ: I tu qui ets? La raça nostra! Si tu ets turc com jo...

RAIMON: No!

ALÍ PAIXÀ: ...que la teva sang és de turc! Si jo t'he engendrat! Poble: aquí el tens al turc avorrit. (*Assenyalant a Raimon.*)

RAIMON: No! (*Remors de tothom.*)

ALÍ PAIXÀ: Pregunta-ho a la teva mare! A la monja!

RAIMON, *a Ciriac, tremolant*: Què diu?

CIRIAC, *abaixant el cap*: Sí, Raimon! (*Riu Alí Paixà.*)⁴⁶

Així, doncs, tots els temors sobre el seu origen es compleixen i Raimon és fill d'una raça de criminals, tal com sospitava, si utilitzem el llenguatge guimeranià. El final del drama és desolador: sor Niva mor, Alí Paixà surt amb el seu lloctinent i Raimon esclata en un darrer parlament patètic de ressons clarament calderonians, on pronuncia la frase que dona títol al drama:

RAIMON: Jo vull morir també! Jo vull morir, que sento dintre meu la meva ànima! Què he fet jo per què se'm castigui? Obre't, Terra, que se m'ha llençat del cel abans de néixer! Déu: què t'he fet jo? I ara què faré de la meva ànima? Arrenqueu-me les entranyes; tot el que hi ha dintre meu! Mes l'ànima no, que l'ànima és meva! Què l'ànima és meva! Què l'ànima és meva!...

⁴⁷

Joan Dalla

Aquest drama, de fortíssim contingut nacionalista, fou prohibit pel governador civil de Barcelona, que n'impedí l'estrena al Teatre Novetats a principis de 1921. Al cap d'uns mesos fou estrenat al Teatre de la Joventut Nacionalista de Montblanc, gràcies a les gestions de l'alcalde de la capital de la Conca de Barberà, que garantí l'ordre públic. El promotor de la funció fou l'industrial, actor aficionat i mecenat teatral Feliu Vives i Poblet.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 580.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 581.

Joan Dalla se situa a Barcelona l'11 de setembre de 1714, com succeïa en el monòleg *Mestre Oleguer*, i reivindica la lluita dels catalans contra les tropes castellanques i la dissort del país a la conclusió de la guerra. El mateix Guimerà explicà que la part final del segon acte (escenes III i IV) fou copiada del llibre del canonge carlí Mateu Bruquera (1820-1882) *Historia del memorable sitio y bloqueo de Barcelona y heroica defensa y privilegios de Cataluña en 1713 y 1714*, publicat el 1870.⁴⁸ Les escenes corresponen a les negociacions per a la capitulació de la ciutat entre la delegació catalana, formada per Duran i Oliver, i el mariscal francès duc de Berwick, cap de les tropes borbòniques.

A part de l'evident contingut polític, *Joan Dalla* es planteja com un drama coral que dona una ullada al moment decisiu en què Barcelona caigué en mans de les tropes fidels a Felip V. Tot i així, destaquen dos personatges antagònics: Joan Dalla, patriota de pedra picada, oposat al traïdor coronel Ferrer, que es ven als enemics de la pàtria.

Els tres actes se situen en moments clau del conflicte: el primer mostra el conseller en cap, Rafael Casanova, davant la imminència de la derrota, passejant el penó de Santa Eulàlia pels carrers de la ciutat assetjada, acció arran de la qual resulta ferit. El segon moment ens trasllada al campament del duc de Berwick, que rep els emissaris catalans que tracten debades d'arribar a una treva, el qual coneix, gràcies al coronel Ferrer, la situació desesperada dels assetjats. El tercer moment ens situa després de la caiguda de Barcelona, en el moment en què el vell patriota Joan Dalla mor en maleir el duc de Berwick, en plena celebració del triomf borbònic a la seu.

La naturalesa present en aquest drama se circumscriu, per una banda, a la descripció d'accions dramàtiques que fan referència als subministraments i a la greu carestia que patí la ciutat al llarg del setge; per altra banda, els elements naturals tenen una lectura simbòlica que remet al patriotisme dels seus protagonistes.

L'inici del drama ens mostra el traïdor coronel Ferrer amb el promès de la jove Laia, Gervasi, que participa en les seves activitats d'es-

⁴⁸ Existeix una versió digitalitzada a l'adreça: https://books.google.cat/books?id=IWOqAAAAAYAAJ&printsec=frontcover&hl=ca&source=gbs_ge_summary_r#v=onepage&q&f=false [consulta: 12/10/2015].

pionatge. Laia, que no sospita res del seu promès, és una jove activa i compromesa amb la defensa de la ciutat fins a les darreres conseqüències. L'única esperança és que santa Eulàlia faci un miracle. Per aquest motiu, el conseller en cap vol passejar pels carrers el penó de la patrona de Barcelona, com explica Gervasi en to descregut (acte I, escena v):

GERVASI: En Casanova creu que salvarà la ciutat sortint aquest migdia pels carrers amb la bandera de Santa Eulàlia, i és amb els canons que s'hi ha de fer, que amb la bandera sola...⁴⁹

La situació és desesperada, atesa les moltes baixes i la manca de subministraments, que es contraresten amb les crides a la resistència (acte I, escena v):

GERVASI: Més de dos-cents. I als hospitals no hi caben els ferits.
 LAIA: Bé prou que ho sabem! I segons es veu venir avui serà pitjor.
 FRANCESC: Del dia d'avui ens en recordem sempre més.
 BLAI: Sí, de l'onze de Setembre.
 GERVASI: I no arriba blat de Mallorca ni d'enlloc.
 LAIA: La fam rai! Aguantar-la!⁵⁰

L'arribada de Joan Dalla a la tenda de la Laia dona pas a una escena en què ella li explica que han mort el seu pare i altres companys, i l'horror de la guerra es manifesta amb cruessa quan han de repartir-se les engrunes amb Severet, el nen del vell (acte I, escena vi):

SEVERET: Jo tinc gana.
 DALLA: Vós heu perdut el vostre pare, i a mi fa dos dies que em penjaren el fill, el pare d'aquest pobrissó.
 SEVERET: Jo vull el pare, que jo tinc gana!
 LAIA, *anant a un calaix*: Té, nen, té; un tros de pa.
 GERVASI: No n'hi donis, que no te'n quedarà per tu.
 BLAI: Sí, que jo us en donaré del meu, que encara avui en tinc.
 LAIA: Menja, nen; menja.

⁴⁹ Àngel GUIMERÀ, *Obres completes*, vol. II, p. 587.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 587.

SEVERET: No que l'avi també té gana, i jo no en vull si no en menja l'avi.
Teniu, avi. (*Li vol donar la meitat del seu.*)⁵¹

Tot plegat descriu un panorama de resistència èpica, on el dolor per la mort dels més propers i estimats es mescla amb la ferma voluntat de lluitar fins al darrer alè. En la darrera escena apareix Rafael Casanova aclamat pels ciutadans, però de sobte és ferit i el to de la seva arenga esdevé encara més èpic, si és possible, amb esments de la naturalesa idealitzada (acte I, escena VII):

CASANOVA: [...] La sang que cau de nostres venes en defensa de la Pàtria no es perd sobre la terra, que torna a brollar, i serà en profit dels nostres descendents. Les ànimes dels que moren van al Cel; per aquestes ànimes han exhalat aromes en vida, que les hem aspirat nosaltres i les deixarem a nostres fills i néts. Catalans: aneu a lluitar. Catalans sempre fidels al darrer dia de la vida del món. Visquen els catalans! Visca Catalunya! Germans meus: Visquen els catalans! Aneu!⁵²

El segon acte canvia totalment de localització. Ens trobem al despatx del duc de Berwick, mariscal de les tropes borbòniques. Celebra amb els seus col·laboradors la imminent victòria i es disposa a rebre una delegació catalana per tractar la capitulació. Abans, però, el comte de Bar rep el coronel Ferrer, que dóna una valuosa informació sobre la situació real de la resistència catalana i justifica la seva traïció amb uns arguments que tenen una validesa extraordinària en el nostre temps (acte II, escena II):

FERRER: Sinó que a mi ja em podeu felicitar també, partidari com sóc del rei Felip. Fins ara dissimuladament, com sabeu; però des d'avui en públic davant de vosaltres i dels meus paisans fanàtics de Catalunya, engegats fins al deliri, que no ha sigut sinó deliri l'haver cregut que, abandonats com han estat del món, tindrien prou força ells sols per vèncer tot el poder de França i d'Espanya.⁵³

⁵¹ *Ibidem*, p. 588.

⁵² *Ibidem*, p. 591.

⁵³ *Ibidem*, p. 593.

La delegació que acaba d'arribar, formada per Duran i Oliver, tracta de negociar en va els drets i les llibertats que durant segles han regit el govern de Barcelona i Catalunya, però l'actitud del mariscal, totalment convençut que la victòria és segura i immediata, no ofereix cap altra possibilitat que la rendició incondicional. Els emissaris no han vingut a capitular, sinó a demanar una treva, i a les darreres paraules demostren que mai no es rendiran. La proposta de capitulació serà estudiada i tornaran aviat amb una resposta. Un cop han marxat, Berwick, en una brevíssima escena, rep el coronel Ferrer, al qual menysprea mentre elogia l'actitud dels delegats catalans, fins al punt d'acomiar-lo amb la frase següent (acte II, escena IV):

BERWICK: Perquè vós, coronel Ferrer, no mereixeu formar part d'aquest llinatge.⁵⁴

Just en aquest moment, l'ancià Joan Dalla i el seu nét irrompen al despatx de Berwick i són detinguts pels soldats. Es produeix una altra escena de fort contingut emocional quan el vell patriota s'enfronta al totpoderós mariscal davant el coronel traïdor. Dalla demana a Berwick que lliuri el coronel Ferrer als catalans, que l'executaran públicament i l'arrossegaran pels carrers fins a espedaçar-lo. Les paraules de Berwick cap als catalans són, de nou, respectuoses.

El segon acte es tanca amb la resposta dels emissaris al duc de Berwick. Oliver llegeix una declaració de dos punts en què primer demana que no hi hagi represàlies de cap mena i, en segon lloc, que es respectin els furs pactats amb els reis d'Aragó i Castella, vigents fins en aquell moment. Com no podia ser d'altra manera, Berwick afirma que és massa tard per negociar i que la rendició no tindrà contrapartides. Duran li replica amb un encès elogi de la resistència (acte II, escena VI):

DURAN: [...] Tenim fets atrincheraments en tot el llarg de les guàrdies dels caps dels carrers, amb les corresponents peces d'artilleria, i alçades les lloses dels aqüeductes i clavegueres, i quan tot estiga perdut, tindrem la muralla de la Rambla amb els canons que es toquen l'un amb

⁵⁴ *Ibidem*, p. 595.

l'altre per a defensar aquella segona retirada. I, per últim, si tanta fos nostra infelicitat, podem enfilarnos a Montjuïc, i quan ho hagin guanyat tot les vostres tropes sabrem que la ciutat quedarà pels morts. (*Tot això darrer dit amb gran energia.*)⁵⁵

Després d'aquesta mostra de valor i heroisme, el duc de Berwick qualifica de miserable el coronel Ferrer, que acaba de felicitar-lo, i el fa fora del despatx.

El darrer acte té lloc al claustre de la catedral de Barcelona, on s'escenifica la capitulació de la ciutat. Ens assabentem que Joan Dallya ha fugit per anar a reclutar gent de muntanya i fer front a les tropes borbòniques. Villarroel i Casanova també han fugit. El coronel Ferrer compareix davant Duran i Oliver per demanar-los que l'informin sobre l'amagatall del conseller en cap a canvi de respectar les seves vides. Ferrer fa un elogi dels ocupants, ja que, segons ell, l'ocupació permetrà que Barcelona torni a la seva antiga esplendor. Aquestes paraules contrasten amb els carrers desolats que els envolten. Com a mostra de la situació, reproduïm un fragment de la conversa (acte III, escena III):

DURAN: Ja ho veieu, Coronel Ferrer. I ara deixeu-nos tranquils amb la nostra desolada Barcelona. I vos aneu a gosar del triomf d'aquests vencedors, als que tant heu ajudat.

FERRER: Per la pau i benestar de tots, a la fi.

OLIVER: Aneu-lo a gosar, que no el gosareu gaire, per això.

FRANCESC: No; perquè els traïdors per tot arreu ve un dia que reben la seva paga.

FERRER: És que jo per la vostra llengua us puc fer agafar aquí mateix.

FRANCESC: Potser us costaria la vida.

DURAN: Companys; aparteu-vos d'aquest home.⁵⁶

Reapareix Laia, que s'assabenta de la traïció del seu promès, Gervasi, que ajuda a organitzar l'acte religiós que ha de donar per acabada la batalla. La trobada entre ambdós joves palesa les dues actituds

⁵⁵ *Ibidem*, p. 598.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 601-602.

envers el conflicte: la rendició avantatgista i la resistència èpica. Aquesta és la conversa entre els dos joves, un cop descoberta la traïció de Gervasi (acte III, escena VI):

GERVASI: I jo que hi puc fer si els atzars de la vida m'han portat on sóc?

LAIA: El que has de fer és apartar-te de mi per sempre.

GERVASI: No, Laia, perquè t'estimo més cada dia, i vull ser feliç amb tu...

LAIA: Jo amb tu no ho seria de feliç, perquè avui em repugnes i em fa vergonya d'haver-te estimat tant. Vés pel món; vés amb els traïdors, que prou en trobaràs, i dóna'ls-hi aquest amor que es ven per un grapat de moneda, molta d'ella robada a nostres llars.⁵⁷

El punt culminant del drama se situa a les tres darreres escenes, quan Joan Dalla torna a Barcelona acompanyat del seu nét i assisteix a la duríssima derrota dels seus, que fins i tot provoca les llàgrimes del vell, desolat per la situació que li ha tocat viure. En un darrer intent desesperat, pretén cridar a sometent tocant la campana de la seu per reiniciar la lluita contra els invasors. Però és inútil, no hi ha cap sortida possible. El poble fins i tot ha adaptat la lletra del pare-nostre a la situació, per descriure el malson que estan vivint. No ens podem resistir de reproduir-lo (acte III, escena VIII):

Pare nostre Jesucrist,
Madona Verge Maria,
gireu els ulls de pietat,
a la pobra Pàtria mia.

L'han lligada mans i peus,
la sang per son cos fa via.
Ni amb la pau dintre del Cel
feliç l'ànima seria.

Catalans som i serem,
que ens ne vàreu fer un dia.
Ai, Catalunya del cor,
no volem sens tu alegria!

⁵⁷ *Ibidem*, p. 604-605.

Allunyeu els malfactors
de la nostra companyia
Pare nostre Jesucrist,
Madona Verge Maria.⁵⁸

L'èpic final enfronta Joan Dalla amb el totpoderós Berwick. Dalla vol treure'l de la seu i en el seu eixelebrat intent és abatut a trets pels soldats. En la seva agonia, el vell parla amb Severet, el seu nét orfe, i tornen a resar el pare nostre amb la nova lletra. Guimerà culmina així la seva obra de contingut més catalanista, que va escriure en un moment en què ja no temia res. La seva actitud no admet dubtes sobre la seva filiació al capdavant de la lluita nacional catalana, com ja havia demostrat feia dècades amb el monòleg *Mestre Oleguer*, potser encara més impactant, però no tan elaborat ideològicament com aquesta peça de teatre polític en defensa de les llibertats del poble català, d'una vigència evident en els nostres dies. Sembla estrany que *Joan Dalla* no s'hagi recuperat amb motiu de les celebracions del tricentenari el 2014, encara que cal reconèixer els dèficits romàntics del text, que no amaguen la difícil situació del nostre país, tant fa tres segles com ara mateix.

Alta Banca

Sorpren que, després d'un drama èpic com l'anterior, la següent peça d'Àngel Guimerà sigui un drama situat en l'època contemporània i en un ambient burgès, que podria ben bé tenir tons expressionistes en la seva posada en escena.

Alta Banca s'estrenà al Teatre Novetats pels volts del Nadal de 1921 sota la direcció artística d'Alexandre Nolla, que també interpretà el paper del banquer protagonista, Gabriel, acompanyat en el repartiment per Mercè Nicolau, Josefina Tàpies i Joan Torelló, entre altres actors i actrius.

El retorn a l'ambientació burgesa dóna com a resultat una crítica ferotge del sistema financer i els seus protagonistes, embolicats en mil i una mentides i que habiten a la terra baixa, que en moltes de les

⁵⁸ *Ibidem*, p. 606.

obres del dramaturg descriu la vida a ciutat, enfrontada de nou amb la puresa del camp. Xavier Fàbregas sentencià en analitzar el text:

La postura de Guimerà davant els fets que ens narra resta ben definida; blasma la societat que ens presenta, basada en la hipocresia, en la immoralitat, i com a contrapartida ens proposa un personatge modèlic en la figura del senyor Macià, pare del banquer, el qual ve del poble amb uns esquemes mentals que tot i ésser d'una altra època son els assenyats.⁵⁹

Un fet sorprenent és la vinculació que s'estableix entre el món bancari i el casino, el joc i la borsa, de gran actualitat en els nostres dies.

La presència i les referències a la naturalesa són escasses en aquesta obra, atesa l'ambientació urbana del drama, però, en canvi, un dels grans temes és la dialèctica camp-ciutat, com succeïa en altres peces de l'anomenat realisme cosmopolita de la segona etapa, com *Arran de terra* i *La pecadora*.

El primer acte se situa en un pis de luxe del passeig de Gràcia, on trobem el jove Juanito, fill d'un important banquer, Don Gabriel, que deu una xifra de diners important, fruit de la seva vida eixelebrada. El to que utilitza és el del fill de papà malcriat i vergonyós, que vol actuar d'amagat del pare, maniobrant amb els seus homes de confiança. Malgrat tot, Juanito ha de demanar els diners al seu pare, que es nega a donar-n'hi més fins que arriba Isabel, una dona força atractiva per qui es deleix el veterà banquer, el qual, davant la seva intercessió, signa l'ordre de pagament.

Quan Gabriel i Isabel es queden sols, la conversa tracta sobre el joc i ella fa un judici sobre la Barcelona d'aquell moment en què presenta un món babelià (acte I, escena v):

ISABEL: Però si Barcelona està perduda, que han reglamentat el joc, que diuen, i cada més se'n treuen seixanta mil duros per la Beneficència. Juguen els rics i juguen els pobres. Quin escàndol! S'hauria de protestar contra el joc.

⁵⁹ Xavier FÀBREGAS, *Àngel Guimerà, les dimensions d'un mite*, p. 128.

GABRIEL: Massa raó que té. Però nosaltres no podem protestar.

ISABEL, *rient*: És clar que no podem protestar nosaltres. Ni vostè ni jo, don Gabriel. Què anem a fer cada nit?⁶⁰

En realitat, al banquer el joc no li interessa: qui li interessa és ella, per qui sent una passió adolescent, fins al punt que arrisca el seu nom en un local de dubtosa reputació. És per aquest motiu que demana a Isabel que no hi vagi. Però el que realment el molesta més és la relació que Isabel manté amb Don Genaro, un antic amic del seu marit ja finat i de la família, amb qui juga al casino.

Justament, Genaro es presenta al despatx del banquer per sol·licitar-li un préstec per emprendre un negoci. Malgrat les reticències de Gabriel, la nova intercessió d'Isabel resulta decisiva perquè aquest cedeixi i avaluï el crèdit davant la junta del banc.

El comportament de Gabriel és el propi d'un adolescent. El seu objectiu és casar-se amb Isabel i menysprea els riscos que implica formalitzar la relació. Ella el manipula fent-se la fràgil i ell pica l'ham amb la mateixa naturalitat amb què una truita pica l'ham al riu.

L'arribada de la filla de Gabriel, Mary, i el pare del banquer, Macià, posa un xic de seny al panorama. Macià es mostra intranquil per l'evolució del negoci bancari (acte I, escena IX):

MACIÀ, *a Gabriel*: Vinc perquè hem de parlar de la Banca.

GABRIEL: Com vulgui.

MACIÀ: Porto molts encàrrecs dels rics del poble que es trastoquen també amb aquesta fallera d'ara pels bancs.⁶¹

Macià, l'home de poble, és la veu de la consciència des del primer moment en què apareix en escena, quan respon sense embuts al seu fill banquer:

GABRIEL: Oh, vostè sempre el mateix! Mira, Mary: el meu pare, ja el deus conèixer, no hi està per gaires finures.

MACIÀ: No; no gaires: al pa, pa, i al vi, vi.

⁶⁰ Àngel GUIMERA, *Obres completes*, vol. II, p. 614.

⁶¹ *Ibidem*, p. 619.

Per reblar el clau, quan parla de la seva relació amb Gabriel diu:

MACIÀ: Tot són diners, capitals que puguen, i l'estimació no la veig enlloc. Quin fàstic! Quan em vas deixar no et va costar ni una llàgrima.

Macià usa uns raonaments plens de senzillesa que contrasten amb els tripijocs de la resta de personatges, tret de Mary, la seva estimada néta. Ens assabentem que la posició econòmica de Gabriel es deu al seu casament a Amèrica amb una rica hereva que va morir i li deixà tot el seu capital. Però Macià veu, de manera premonitòria, més aparença que realitat en la situació econòmica del seu fill.

El primer acte es tanca amb la decisió de Gabriel de casar-se amb Isabel, que comunica als seus fills, Mary i Juanito. La sorpresa de Mary és seguida de l'oposició de Juanito, que esgrimeix el record de la seva mare, una persona digníssima, en paraules seves, i que està disposat a fer qualsevol cosa per impedir el casament.

El segon acte se situa al banc, on Macià parla amb el seu fill sobre els diners que han invertit en el banc els homes rics del poble, que en bona part s'han enriquit a causa de la Gran Guerra. El pare recorda al fill com era abans (acte II, escena I):

MACIÀ: Sempre em recordaré que quan eres petit em prenies els quartets que podies de l'armilla, i quan te'n vas anar a l'Amèrica vaig trobar la calaixera esbotzada.⁶²

Resulta força interessant la conversa que Macià manté amb Josep, un treballador del banc que confessa al pare del seu cap que ell té els diners a la caixa d'estalvis, i no al banc del seu fill. Les raons que dona són les següents (acte II, escena II):

JOSEP: Perquè... jo... sóc de la casa... veliaquí. Allà ens donen poc interès; la gent pobreta com jo hi porta tot el que pot estalviar, i quan es casa ho té per comprar un xic de terra o pel piset del menestral. I és feliç amb aquells diners, que són ben seus. Que no són gaires per això. Però tothom sap que no els hi estafarà mai ningú, perquè,

⁶² *Ibidem*, p. 622.

després de la Catedral, el més sagrat de Barcelona és la Caixa d'Estalvis.

MACIÀ: Molt bé, noi; m'ha agradat sentir-te. Mira: fes el favor de dir al senyor Robert que vingui.⁶³

Encara queda més clara la posició de Macià com a representant del món del camp enfrontat a la febre de l'or fàcil de la ciutat, quan parla amb Robert, gerent del banc, a qui diu (acte II, escena III):

MACIÀ: Ja veurà. Al camp és diferent, perquè ens en donem ben bé compte els pagesos de com van les collites. Que hi ha molts raïms; que no hi ha malura o quan n'hi ha molta. I llavors vinga ensofrades i sulfat. Que hi ha moltes olives? Bon any d'oli. Que pedrega i els raïms són a la vinya? Malament! Però als Bancs mai s'hi planta res, i pugem i baixen els diners que hi tens igual que si els bufessin.⁶⁴

Ja als anys vint el capitalisme es basava, com ara, en l'especulació financera dels valors, i massa sovint totalment d'esquena a la realitat productiva. És simptomàtic que a un ancià com Guimerà li cridés l'atenció d'aquesta manera el sistema bancari i que defensés valors segurs com l'estalvi dels treballadors, «la Caixa» i el treball al camp.

Juanito segueix oposant-se al casament del seu pare amb Isabel, fins al punt de demanar al seu avi que s'endugui Mary, la seva germana, al poble amb ell perquè no visqui sota el mateix sostre que aquella dona. Juanito és un bala perduda que veu en la seva germana la darrera esperança d'un món polític i sense les moltes ombres que ell bé coneix, com confessa a la seva estimada germana (acte II, escena V):

JUANITO: [...] Te'ns rius? Fas bé de riure't de que no et puc deixar mai, i mai estic per tu, que sóc un miserable, un criminal odiós per tothom que és digne. I em sembla mentida que jo pugui viure així com visc.⁶⁵

⁶³ *Ibidem*, p. 623.

⁶⁴ *Ibidem*, p. 623.

⁶⁵ *Ibidem*, p. 626.

L'arribada de gent del poble que porta els seus diners per invertir en el banc de Gabriel demostra la confiança que els pagesos tenen en el sistema bancari i el fet que, malgrat no entendre el mecanisme, guanyar diners sense treballar els sembla òptim, sense preguntar-se gaire sobre els riscos de la inversió, com es desprèn de les paraules de Bonet (acte II, escena VIII):

BONET: Jo el que sé és que dels diners en patates i llegums no en traiem res, i portant el que valen les terres als bancs, els capitals pugem. I els bancs fan uns edificicassos per oficines que esparveren amb aquells diners amb què nosaltres fèiem patates i llegums. I, mira: l'amo d'aquí, el fill d'en Macià, ara es fa una torre al Tibidabo amb uns jardins de flors estranyes, que tot ha sortit, segons diu la gent, del seu Banc. I les accions són qui sap on encara! Eh, Macià?⁶⁶

Davant la demanda dels homes del poble d'aconseguir un crèdit per a persones conegudes, la resposta de Gabriel és negativa i reconeix que el banc té invertides grans quantitats de capital. Això fa que els homes es repensin l'ingrés de diners en efectiu que anaven a fer. De fet, en l'escena següent el fidel Josep diu a Gabriel que hi ha comentaris sobre la solidesa del banc. Malgrat les amenaces, els homes del poble hi acaben ingressant una gran quantitat de diners en efectiu. El gerent vol tractar amb Gabriel aspectes de la gestió, cosa que provoca que prenguin la decisió de negar més crèdits i impedir als accionistes que treguin els seus diners.

Embolicada amb la trama financera, la relació sentimental entre Gabriel i Isabel es basa en la continuada demanda de crèdit per als negocis de Genaro, el suposat amic del finat marit, que té uns presumptes negocis que hauran de reportar al banc uns grans beneficis. Ni el mateix Gabriel es creu una paraula de la solvència d'aquests negocis, però sucumbeix de nou als encants d'Isabel, tot comunicant-li que vol casar-s'hi malgrat els impediments del seu fill Juanito, fins al punt de mostrar-se disposat a fer-ho en secret.

El veritable nus de la trama es troba a les dues escenes següents. A la primera, Genaro visita Gabriel per demanar-li un nou crèdit per

⁶⁶ *Ibidem*, p. 628.

una quantitat força important. De nou s'esdevé el mateix i, davant la negativa a cedir, l'actitud d'ella fa que es comprometi una quantitat que posa en perill l'estabilitat de l'entitat. La promesa de retornar-la en tres dies fa que es formalitzi l'operació. En l'escena següent, descobrim el que sospitàvem: Genaro i Isabel són amants i el seu pla s'està executant tal com tenien previst. Davant la notícia del casament imminent amb el banquer, el vividor amenaça Isabel de deixar-la i llavors comprovem que el seu domini de la situació sentimental amb el banquer es torna d'extrema debilitat amb ell, en una escena plena d'acusacions, retrets i submissió.

En les escenes següents, assistim a l'intent dels homes del poble de retirar les quantitats que han ingressat al banc, assabentats dels rumors sobre les dificultats financeres de l'entitat.

Enmig del desgavell, Isabel i Gabriel es casen en secret i anuncien el seu enllaç a Mary, Macià i Juanito. La resposta de Juanito és fulminant: Mary abandonarà la casa i ell mateix també marxarà. Però tot s'enfonsa sense remei i així ho reconeix el mateix Gabriel.

El darrer acte, considerablement més breu, ens retorna al despatx de Gabriel a casa seva. Mary i la majordoma, Antonieta, comenten que no aguanten la nova mestressa. Isabel es mostra del tot aliena a les gravíssimes dificultats econòmiques que passa el banc, amb gent apinyada a les portes de l'entitat, i només pensa en la vida bohèmia i social. Totes les previsions s'estan complint i el gerent, Robert, abandona el seu càrrec al banc, esgrimint la indignitat de l'actitud de Gabriel en una tensa conversa (acte III, escena v):

ROBERT: I és prudència el que vostès fan, retirant els seus diners que han servit d'esquer per atreure els de la gent confiada?

GABRIEL: Nosaltres no hem enganyat a ningú, que tots han vingut a aquesta casa per la seva voluntat.

ROBERT: Sí; però ara es troben enganyats miserablement. I això al capdavall és una mena de lladrocini de senyors d'auto, que tots en deuen tenir els de la Junta.

GABRIEL, *molt indignat*: Vostè abusa de l'afecte, que li hem tingut, miserable! Vagi-se'n del meu davant!⁶⁷

⁶⁷ *Ibidem*, p. 641.

Tot es gira en contra de Gabriel. En primer lloc, Genaro, que no torna els diners que li havia prestat en el termini fixat de tres dies i precipita la caiguda del banc. Després, Isabel, que fuig acompanyada per Juanito a París, on la vida alegre seguirà. Al final, el banquer resta sol, acompanyat pel fidel Josep, quan arriba Macià, el seu pare, acompanyat dels homes del poble, que havien venut les seves terres per invertir els diners en el seu banc i li reclamen els diners.

Els homes forcen la caixa forta del banc i descobreixen que no hi ha diners. A continuació pugen al pis de Gabriel i aquest se suïcida d'un tret, amb la qual cosa posa punt final al despropòsit en què havia convertit la seva vida. Així, les paraules que tanquen el drama expressen els diferents sentiments davant el violent final (acte III, escena XIV):

MACIÀ: S'ha matat!

JOSEP: Pobre don Gabriel!

MATIAS: S'ha fet justícia.

TELÓ⁶⁸

Per dret diví

Malgrat que aquesta és la darrera obra d'Àngel Guimerà —que restà inacabada i fou completada per Lluís Via⁶⁹ un cop mort el dramaturg—, l'origen d'aquest drama es remunta a l'any 1894, just a la meitat del segon període, el de màxima esplendor del seu teatre.

El tema principal de la peça és la lluita entre la terra baixa i la terra alta. Per tant, com a obra pòstuma que és, ens indica la radical importància d'aquesta temàtica en l'obra dramàtica de l'autor. Fou estrenada al Teatre Novetats a principis d'octubre de 1926, més de

⁶⁸ *Ibidem*, p. 646.

⁶⁹ Lluís Via i Pagès (1870-1940) fou un escriptor i un intel·lectual que col·laborà en diverses publicacions catalanistes i establí una estreta relació amb Jacint Verdaguer. Era també autor d'una poesia profundament influïda per Joan Maragall, on la naturalesa esdevé protagonista.

dos anys després de la mort de Guimerà,⁷⁰ amb un repartiment encapçalat per Enric Borràs, que interpretà el rei Hildebrand, i sota la direcció escènica de Joaquim Montero, un dels homes de teatre fonamentals per entendre l'eclosió del Paral·lel els anys vint. Josep Maria de Sagarra escriví en la seva crítica de l'espectacle:

L'estrena de *Per dret diví* representa més que altra cosa un homenatge a en Guimerà, i millor homenatge no s'acut que donar a conèixer una obra inèdita, fer viure amb tota la frescor i la novetat de l'estrena allò que encara en el moment de morir el poeta bullia en el seu esperit amb l'escalf d'una cosa que no s'ha acabat de concretar.⁷¹

Sagarra diferenciava el primer acte, que considerava totalment guimeranià, dels dos següents, que, segons ell, estaven un xic mancats de nervi, tot i que es desfeia en elogis cap a Lluís Via.

Per dret diví tracta sobre la figura del rei Hildebrand, que en arribar al tron és enganyat pels nobles que li donen suport sobre les condicions de vida de la població. Assabentat de la realitat gràcies a una camperola amb orígens misteriosos, pren partit en favor del poble i es refugia a la terra alta, on acaba sucumbint als atacs i les traïcions procedents de la terra baixa. Un cop mort, Elda, la seva promesa, s'enduu les seves despulles amunt, a la terra alta, on tot és més pur.

Ramon Bacardit considera aquest drama com una peça clau per comprendre l'evolució de la dramàtica de Guimerà en l'època crucial dels voltants del canvi de segle:

La recerca simbòlica de la veritat en la muntanya, en tant que correlat psicològic d'un determinat estadi moral, el messianisme redemptor del protagonista, el paper dual, equívoc, d'Elda, la hipocresia i l'egoisme irredimible del món dels homes que trobem plasmats en els seus drames de factura naturalista apareixen en aquest text que, recordem-ho era originàriament en prosa.⁷²

⁷⁰ Sobre la mort de Guimerà, vegeu l'emocionat relat de Josep MIRACLE, *Àngel Guimerà*, p. 445-449.

⁷¹ Josep Maria de SAGARRA, *Crítiques de teatre*, p. 70.

⁷² Ramon BACARDIT SANTAMARIA, *Tragèdia i drama*, p. 291.

Segons aquest estudiós, el personatge d'Elda fou concebut com una versió femenina de Manelic, malgrat que finalment Guimerà no acabà atorgant-li aquest paper.

Pel que fa a la presència dels elements de la naturalesa, sembla evident que, atès l'argument, el caràcter simbòlic és present al llarg de tot el drama. A més, tot sovint assistim a escenes en què es descriuen activitats relacionades amb la naturalesa que anirem recollint en la nostra lectura.

Aquest drama, un dels més extensos de tota la producció guimeraniana, s'inicia amb l'acte de coronació del rei Hildebrand, hereu al tron després del decés del seu oncle. La cort el manté en la ignorància sobre la situació d'injustícia i pobresa en què viu el poble, tal com passava amb el monarca anterior. El nou rei, un jove de cor noble i aliè als tripijocs dels que porten les regnes del govern, demana asseure's en un banquet amb una representació dels pobres del seu reialme per conèixer de primera mà els problemes i les esperances dels seus súbdits.

Els homes de confiança del nou rei, Carlot i Desirac, coneixedors de la situació del país, es mostren disposats a complir el seu paper de servidors, però planyen el destí del rei com a governant, tal com observem en aquesta conversa, on revelen la maldat que hi ha arreu (acte I, escena I):

DESIRAC: Hi ha guerra sorda
entre pobles i reis. La confiança
no hi revindrà mai més. Si s'atrevien
a treure els rengles dels soldats que marquen
el pas al Rei per nostre vies, pobre,
pobre Hildebrand!

CARLOT: Què heu dit!

DESIRAC: Manca grandesa
de cor a dalt i a baix!

CARLOT, *modest*:

Mes ell...

DESIRAC, *creixent*:

Hi manca
amor d'humanitat. Ja són perdudes

les grans ciutats pertot, i dins la nostra
tot està fet malbé.⁷³

Els dos personatges fan esment al títol del drama, tot palesant el caràcter diví i absolutista de la monarquia, encarnada en el seu oncle, el rei anterior, que tingué un comportament despòtic:

DESIRAC: També el seu oncle
fou Rei per dret diví i per dret de raça.
Ell es creia més gran que tots els homes
per dret diví; per dret diví ell pensava
ésser primer en tot: l'home més destre,
més brau, més arrogant, més fort, més savi...⁷⁴

Aliè a tot el que l'envolta, Hildebrand és rebut amb la pompa pròpia d'aquests esdeveniments reials i, en el moment en què el patriarca l'investeix, expressa el seu desig de vincular-se al seu poble tot dient:

HILDEBRAND:
Oh, sí! Jo ho crec! I així les mans del poble
eren les mans d'un Déu quan espargia
flors i llorer!

Els nobles, encapçalats pel gran duc d'Abrial, amaguen les greus tensions que viu el país i la imminent revolta del poble. Tot està preparat perquè el rei presideixi el dinar amb els dotze pobres, homes i dones, triats per a l'ocasió. En realitat es tracta de servents disfressats que faran un gran teatre per al rei, sense que aquest s'assabenti de l'engany i segueixi creient que governa un país idíl·lic, on fins i tot els més pobres són feliços. Però sorgeix un inconvenient: un dels pobres contractats, en concret una noia, està malalt i no pot assistir a l'àpat reial. Cal, doncs, cercar amb urgència una noia que faci el paper de pobre. Es decideix agafar la primera noia que passi pel carrer

⁷³ Àngel GUIMERA, *Obres completes*, vol. II, p. 651-652.

⁷⁴ *Ibidem*, p. 653.

i impedir que parli amb el rei. Així és com Elda entra en escena i respon a la pregunta sobre la seva procedència (acte I, escena IX):

ELDA: Em cridàveu?
 ARMIDA: D'on ets?
 ELDA: D'unes
 muntanyes, lluny...
 (*Exagerant el «lluny».*)
 on creixen ufanosos
 els blats i d'on davalla l'aigua clara.
 ARMIDA: Com has vingut?
 ELDA: Damunt d'un rai, que emmena
 el corrent sempre avall. Vaig adormir-me
 i... aquí sóc.⁷⁵

Elda defineix la terra alta. Els nobles demanen als servents disfressats que la vigilin i no permetin que s'acosti al rei.

Comença el sopar i el mateix rei serveix el vi a la copa dels pobres, mostrant la seva implicació com a amfitrió. Quan arriba al lloc on és Elda, es produeix un incident i el vi cau per terra. Davant els crits dels servents, Elda tracta de fugir, però el mateix rei la reté i es fa el brindis, en què un dels falsos pobres fa un elogi del rei. L'única que no brinda és Elda, i això encurioseix el rei, que li pregunta (acte I, escena X):

HILDEBRAND, a *Elda*:
 I per què no has volgut beure
 tu per mi?

ELDA, *molt humil i senzilla*:
 Jo només bec aigua clara...

HILDEBRAND:
 Amb aigua clara, doncs.
 (*Li porten una copa amb aigua.*)⁷⁶

⁷⁵ *Ibidem*, p. 671.

⁷⁶ *Ibidem*, p. 676.

El nou brindis posa de manifest que, mentre que els falsos pobres brinden pel rei, Elda, quan li toca fer-ho, brinda pel sol i per la veritat, cosa que fa enfurismar els servents del rei, que tracten de fer-la fora. Després de fer-la caure, el rei l'ajuda a aixecar-se i posa en un pla d'igualtat la jove Elda amb el gran duc d'Abrial, la darrera i el primer dels seus súbdits.

Finalment, el rei, malgrat els intents dels servents per impedir-ho, concedeix la seva primera audiència a Elda. Aquesta li diu que viu enganyat pels seus servents i pels nobles que formen la seva cort. El rei creu que és boja, però ella li replica amb les paraules següents, insistint en la idea de la terra alta (acte I, escena XI):

HILDEBRAND, *a mitja veu*:

Mal comença amb una boja
mon regnat.

(Va a cridar perquè la treguin. Es reprimeix.)

ELDA: Vinc per vós de terres altes,
del més lluny del món.

HILDEBRAND:

Sí?

ELDA: ...fent la via
riu avall en un rai, que és mon ofici.
El rai tot davallant moltes vegades
canviava de raiers, i jo devia
amb els meus retornar, mes ja vinguda
era la nit, els ulls afadigada
vaig cloure, i l'endemà qui sap on era
en tornar-los a obrir. Se m'entornaven
mos companys riu amunt, i em vegí sola
entre la gent d'abaix, i arreu em deien
que més a baix, molt més a baix encara,
s'havia mort un Rei, i altre Rei jove
pujaria al seu lloc, i jo conèixe'l
volguí llavors, i van passar molts dies
captant, fins que he arribat, i...

(*Hildebrand l'ha escoltada amb creixent interès.*)⁷⁷

A la fi, Elda li pot explicar el que tothom sap menys ell:

ELDA: A muntanya
em contaven, senyor, que en terres fondes,
clavat en un fangar hi havia un regne
de mala gent, que el blau del cel no veia,
i on tots enmig del fang arrossegaven
igual que els verms: noblesa corrompuda,
poble desvergonyat, tothom sens honra...⁷⁸

Elda compara els súbdits reials amb un bordell que es burla del seu monarca. Però el rei no la creu i la fa fora, tot acusant-la d'injuriar el seu poble, al qual creu exemplar.

El poble està revoltat davant el canvi de rei, que no significa en absolut un canvi de règim, atesa la continuïtat de la cort en el govern efectiu del país. Malgrat els intents per impedir que els revoltats es presentin davant el rei, aquests aconsegueixen presentar-se al palau. Es tracta d'un grup de borrarxos i persones desenganyades amb el govern, que el qualifiquen de rei de palla o sac de vent. Davant la situació, el gran duc d'Abrial carrega amb els soldats contra la plebs i els dispersa. El rei assisteix atònit a la càrrega, que provoca un nombre indefinit de morts i ferits.

És així com Hildebrand surt de la ignorància i reclama tornar a veure Elda. La ràbia causada per la situació es mescla amb l'enamorament envers la jove. Al final de l'acte el rei fuig de palau en cerca d'Elda tot cridant:

HILDEBRAND:
De pressa; que no ens vegin; que vull ara,
la mentida i el crim deixant enrere,
anar pel món cercant aquesta dona!
I jo la trobaré per lluny que sigui,
perquè la veritat és ella, és ella!

⁷⁷ *Ibidem*, p. 681-682.

⁷⁸ *Ibidem*, p. 683.

El segon acte se situa a la terra alta, lluny del palau, enmig de la naturalesa, com observem a la primera acotació:

Més al fons, gran perspectiva de tossals coberts de rostoll, que rossegueu el sol de ponent. També es veuen claps de boscúria, i de tant en tant, al lluny, el riu que serpenteja entre muntanyes i es perd en la vall.

La terra alta és habitada per pastors i raiers que estan celebrant la festa dels rais. Les parelles ballen les cançons populars que toca el flabioler, mentre els cantaires entonen la tonada d'«El raier i la donzella». Ens assabentem que ha arribat un foraster, que no és altre que Hildebrand acompanyat pels seus fidels servidors, Carlot i Desirac. Elda conversa amb un raier que està perdudament enamorat d'ella, Cabirol, que li explica com han canviat les coses. Abans només es pensava en la festa i, en canvi, ara els fa por la guerra, i la violència encongeix els cors. En el seu parlament, Elda torna a utilitzar el recurs a la naturalesa simbòlica per explicar la situació que els amoïna (acte II, escena II):

ELDA, *avança amb pas reposat i va dient, amb sentiment que creix:*
 Qui som per aturar-ho? Qui és que priva
 que el núvol creixi, que la pluja caigui
 ni que aquest riu davalli a la planura?
 No t'hi posis davant, que ets volva trista
 i el riu abat penyals, trenca rescloses
 i s'obre pas esllavissant muntanyes.
 No torbis la calmosa correntia.
 El que ha d'ésser serà: que enllà l'esperen
 amb afanys altres rius, i ve que es junten
 més dejorn o més tard les aigües totes.
 Deixa que et porti en sa corrent serena
 on tot el que té vida s'emmiralla,
 fes que voltor no es torni la coloma,
 ni drac l'ovella, ni dimoni l'àngel.⁷⁹

⁷⁹ *Ibidem*, p. 702-703.

I acaba afirmant:

Clamant justícia
se'n ve amunt la ciutat, i la muntanya
se'n baixa al pla per redimir la terra.

El rei no ha desvelat la seva autèntica personalitat i roman entre els pastors i raiers com un foraster.

Estem en una ambientació rural i els esments al camp sovintegen, sempre en un to positiu, de treball i alegria, com palesen les paraules d'Àlbia, una pagesa que explica l'estreta relació dels pagesos i els raiers amb la terra alta, que dona peu a la festa (acte II, escena III):

ÀLBIA: És costum que ja ens ve de la vellúria
amb la festa de rais, la més galana
d'aquestes altituds, que per la sega
són un pa d'or de tant de blat que crien.
Ja segat i batut, quan vermelleja
la rosella als rostolls, i els pallers munten
jugant a qui pot més amb les muntanyes,
i als graners hi ha el forment i l'alegria,
llavors tots els raiers vénen en colles
per endur-se'n el blat, com ans s'enduien
tants de troncs i brancam de les fagedes.
Si vegéssiu, als rais, quines estibes!
Donen bo de mirar! Pel riu davalla
el blat, que Déu n'hi do, i a baix el reben
com la claror del sol que és goig i vida.⁸⁰

Elda és el centre de la festa i tots els joves volen ballar amb ella. En aquest moment ens assabentem de l'enigmàtic origen d'Elda, que té l'inconfusible segell guimeranià: Elda fou trobada al peu d'una finestra de la casa d'un humil matrimoni que no té fills, vestida amb robes riques que ens fan suposar que pertany a una nissaga noble. Fou criada com una més, però sempre va destacar per damunt de la resta i es mostrà des de la infantesa atreta pel paisatge, rere els raiers

⁸⁰ *Ibidem*, p. 705.

i corrent per les muntanyes. Aquest fil de la trama no acaba de relligar-se per causa de la mort de l'autor.

Els pares adoptius d'Elda comenten que la noia tornà de la terra baixa moixa i deprimida, però al cap d'un temps es tornà a mostrar alegre, com sempre havia estat. En això hi ha implícita l'arribada d'Hildebrand, encara que no s'esmenta.

L'argument fa un tomb a partir de l'actitud dels dos servents, Carlot i Desirac. El segon no se sent còmode a la terra alta i maquina què pot fer per retornar a la terra baixa, a la qual pertany, atesa la seva mesquinesa, que contrasta amb la noblesa de Carlot, com si fossin Ariel i Caliban a *La Tempestat* de Shakespeare, un possible model d'aquests personatges.

Desirac troba en Cabirol un aliat per al seu estratagema. Cabirol, enamorat d'Elda, està gelós del foraster que la festeja. Malgrat la seva actitud, descriu d'aquesta manera el món de la terra baixa (acte II, escena v):

CABIROL: Sí, vinc per dir-vos
que no falta qui ha vist brumerots negres
zumzejant per l'entorn. Sembla que pugen
dels femers de per baix.⁸¹

La traïció de Desirac per vendre el jove rei i posar fi a la seva revolta es va forjant. Guimerà esmenta llocs com Saiol, Oluja i Benac, indrets del Principat en comarques com el Maresme, la Segarra o el Moianès, que ens demostren el seu coneixement del territori. Aquests esments són excepcionals en la seva obra i ens poden fer pensar en la mà de Lluís Via.

Desirac descobreix la veritable identitat d'Hildebrand i promou l'atemptat contra la seva vida, cosa que porta fins al límit la gelosia de Cabirol. Per la seva part, el rei no sospita res i es mostra confiat, com observem en el diàleg següent (acte II, escena VII):

HILDEBRAND:
La festa no s'ha acabat: companys, aneu-hi.

⁸¹ *Ibidem*, p. 711.

Jo vull repòs. Tenim a la muntanya
guaites segurs. Aneu, que m'és plaenta
la solitud.

MUNTANYENC PRIMER:

Ocells de nit us volten
que no fan gens de goig, i hem de caçar-los.

HILDEBRAND:

Em voleu massa, amics.⁸²

El malvat Desirac dissimula les seves intencions davant el rei, tot fent esment de la naturalesa simbòlica en la conversa que mantenen, en què Hildebrand mostra la seva satisfacció per l'estada a la terra alta i les seves esperances de reformar de dalt a baix el seu reialme (acte II, escena VIII):

DESIRAC: Tingueu-ho ben present: aquest nou poble
quelcom el prendrà també de les malures
que trobi a les ciutats. Flor delicada
és la virtut, que prestament s'esfulla.
Res no hi ha etern, tot és caduc. Un dia
em dareu la raó. Per clar que vegi,
al cel sempre hi ha un núvol.

HILDEBRAND, *contrariat, agitat*:

Calla, calla,
Que ets tu el núvol avui, i tot ho enteles!⁸³

Després d'unes escenes de to costumista, per fi es produeix l'atemptat contra la vida del jove monarca. Té lloc en plena escena d'amor entre Hildebrand i Elda, quan es confessen l'atracció mútua fent esment de la terra, les muntanyes i el cel, mots i conceptes simbòlics característics de tot el teatre guimeranià. L'escena culmina

⁸² *Ibidem*, p. 719.

⁸³ *Ibidem*, p. 720-721.

amb l'abraçada dels dos enamorats. A prop, Cabirol espia i descobreix que el que li havia explicat Desirac és veritat i es llança contra Hildebrand, que salva la vida gràcies al fidel Carlot, que s'interposa entre ambdós, de resultes de la qual cosa cau ferit de mort. La lluita entre Cabirol i Hildebrand dóna pas a l'intent ferm dels aliats de Desirac de posar fi a la vida del rei, a qui aquest demana ajuda. La reacció ràpida dels raiers i pastors impedeix l'assassinat sense que la traïció de Desirac sigui descoberta.

Un cop resolta la conjura, Hildebrand, que té el suport d'Elda, desvetlla als homes i dones de la terra alta la seva veritable identitat. En la darrera escena d'aquest segon acte, Desirac és delatat per Cabirol com l'inductor de l'atemptat. Hildebrand es mostra magnànim i perdona la vida als dos traïdors: a Desirac el desterra cap a la terra baixa, a la qual pertany, mentre que Cabirol se li abraça agrait.

És un moment de plenitud, tal com subratllen les darreres paraules del rei, en què la naturalesa, la terra alta, el sol que la il·lumina, esdevenen l'emblema del seu regnat (acte II, escena XIII):

HILDEBRAND:

Esperem el nou sol, que ja s'acosta!

MUNTANYENCS:

Visca el Rei!

HILDEBRAND:

Nostre Rei, el gran i l'únic,
és el sol, companys meus. Ell il·lumina
tant la llar del magnat com la del pobre.
Deixeu de bat a bat la porta oberta
i entrarà benefactor. Primer les cimes,
després les valls, i en fi tota la terra.
I enc que el sol no vingués, creure-hi valdria,
que en la vida i l'amor és bell el creure-hi.⁸⁴

El tercer i darrer acte —escrit íntegrament per Lluís Via— se situa, tal com llegim en la primera acotació:

⁸⁴ *Ibidem*, p. 739-740.

A ple camp. Al fons d'un bosc. Per entre els arbres es veuen, al lluny, cap a l'esquerra, rojors d'incendi. És a primeres hores del matí. El cel és ple d'estrelles que es van fonent fins que és de dia.

La lluita a mort entre la terra baixa i la terra alta, que en paraules del gran duc d'Abrial esdevenen la ciutat i la muntanya, sintetitza el gran llegat del teatre guimeranià. El traïdor Desirac acompanya els homes del gran duc cap a l'indret on es troba Hildebrand. La superioritat en nombre d'homes fidels al rei fa que, tot seguint l'estratègia pensada per Desirac, els soldats de la terra baixa s'amaguin com taups, mentre aquest els explica què cal fer per vèncer (acte III, escena I):

DESIRAC, *amb sarcasme també:*
 Els taups no tenen
 urpes: les feres sí. No hem d'allunyar-nos,
 més no hem de dar el cos. En bona lluita
 com podríem guanyar? Penseu bé ara
 no ens amaguem com taups, sinó com feres!⁸⁵

Els homes del rei recelen de la suposada fugida dels soldats i prenen el protagonisme d'aquest darrer acte, on de manera reiterada es comparen els dos mons enfrontats. Paral·lelament, l'idil·li entre Hildebrand i Elda també es fa present amb un diàleg en què ell demana a la noia que marxi cap a les muntanyes més altes, mentre ella es mostra segura de voler restar al costat del seu estimat. Tot es precipita arran d'un tret disparat des de l'interior del bosc que fereix mortalment el rei.

A les últimes escenes veiem l'agonia d'Hildebrand, mentre els seus vassalls el vengen assassinant el gran duc d'Abrial i Desirac. El rei mor i Elda es disposa a dur-lo a la terra alta per enterrar-lo allí. Els darrers mots del drama són un implícit homenatge a Guimerà en veu d'un dels personatges (acte III, escena V):

ELDA (*Alçant-se i quasi alçant el cadàver*):
 Mon amor, vine!

⁸⁵ *Ibidem*, p. 744.

Sempre amb mi, sempre amunt, fugint sempre
 del reialme empestat!... Que benefactora
 no li sia ta sang! Que mai no pugui
 amorosir la gleva eixarreïda!
 Que blats no hi granin ni hi floreixin roses
 i sols verms del sepulcre s'hi arrosseguin
 cobrint-la eternament!

(*Als companys que la volten.*)

Veniu! Seguiu-me!

Ben lluny, ben lluny d'aquesta mala terra!

Ben lluny, ben lluny, fins perdre'n la memòria!

TELÓ⁸⁶

Com a epíleg, a les *Obres completes* figura un escrit de Lluís Via en què aquest explica les vicissituds que el dugueren a acabar el drama, a petició expressa de Guimerà. Resten altres peces incompletes que nosaltres no hem considerat en aquest treball, centrat en l'edició de les obres completes.

Conclusions

La naturalesa ocupa un lloc rellevant en les darreres obres teatrals d'Àngel Guimerà, quan una nova generació de dramaturgs, amb Josep Maria de Sagarra al capdavant, aconsegueix grans èxits conreant un teatre costumista, de gran qualitat literària. Aquesta nova fornada posa en escena els conflictes i les passions del món ciutadà barceloní, s'allunya del ruralisme i el provincialisme i se centra en el món burgès i ciutadà, cosa que influeix un Àngel Guimerà septuagenari que no viu aliè al món que l'envolta i que denuncia, amb major o menor encert, el món financer i sobretot els conflictes bèl·lics, religiosos i racials que hi ha pertot arreu.

Les sis obres d'aquest període mostren, de nou, l'eclecticisme que caracteritzà la producció dramàtica de Guimerà des del tombant de segle. En aquest cas, ens trobem davant un drama de contingut crític amb el bel·licisme, com *Jesús que torna*, on la naturalesa és ben

⁸⁶ *Ibidem*, p. 755-756.

present com a decorat i, també, com a element simbòlic. En canvi, *Indíbil i Mandoni* ens retorna a la tragèdia romàntica, on la naturalesa esdevé decorat d'una trama historicopatriòtica que tracta d'alliçonar sobre la necessitat de la síntesi entre contraris, tot plantejant la fundació de la Catalunya moderna a partir de romans i ibers, de conqueridors i conquerits, al capdavant. La següent obra, *Al cor de la nit*, possiblement la més buida i previsible de totes, transcorre en un ambient rural, en un refugi de muntanya, on se'ns expliquen les peripecies, mil vegades vistes, d'un rei destronat i com l'amor el redimeix. Es tracta d'una nova versió dels enemics enamorats en què la naturalesa s'expressa dialècticament: la ciutat és on la violència esclata, la terra baixa, i la muntanya és on es respira millor i l'amor és possible, la terra alta. *L'ànima és meva* ens retorna a una temàtica històrica, l'enfrontament entre religions i races, terme aquest últim que utilitza molt sovint Guimerà. En aquesta obra, la presència dels elements naturals se circumscriu a la descripció d'ambients i costums, en una trama embolicada i de curta volada que té un final cruel en descobrir el protagonista que és fill del seu enemic.

Joan Dalla és una de les peces més interessants, juntament amb *Alta banca*, obra que denuncia el món financer i els pocs escrúpols de la burgesia urbana. En ambdós drames, la naturalesa és ben present, sigui en la dimensió simbòlica o merament en la descriptiva. *Joan Dalla* explora les arrels del patriotisme, en què l'esment d'elements naturals és escàs, però el simbolisme a partir d'aquests esdevé transcendent.

Finalment, tenim *Pel dret diví*, peça inacabada on apareixen de manera una mica sorprenent topònims d'indrets on succeeixen els fets narrats en el drama, cosa molt poc habitual en el teatre de Guimerà i que potser podríem atribuir a Lluís Via, l'íntim col·laborador que acabà el text. Com a epíleg del seu teatre, concentra la dialèctica entre el món babèlic de la terra baixa enfrontat amb l'arcàdic de la terra alta, on serà enterrat el protagonista.



CONCLUSIONS

La nostra recerca arriba al final i cal concloure quin és el paper de la naturalesa en el teatre d'Àngel Guimerà després de la lectura de la seva obra dramàtica completa. La primera qüestió ja l'hem plantejat a l'inici: quina naturalesa? I hem respost que volíem contemplar-la des de la descripció dels elements naturals fins al paper simbòlic i en clau interpretativa que aquesta presència té en la seva obra dramàtica.

Per tant, no és el nostre objectiu oferir una nova lectura del seu teatre, atès que s'han dit tantes i tantes coses que no podríem repetir-les, valorar-les o qüestionar-les. Al contrari, el nostre principal repte ha estat llegir l'obra original cercant què deia i quins mots emprà Guimerà per referir-se a la naturalesa, per establir una mena de classificació en tres nivells: l'ambientació, la descripció i el simbolisme dels elements naturals que hi apareixen.

Una altra qüestió que ens vàrem plantejar fou si el ruralisme que traspuen les aproximacions habituals al teatre de Guimerà eren certes o eren un pur estereotip fruit d'una lectura superficial o incompleta. En relació amb això, cal dir que, al llarg de les més de quatre dècades en què el dramaturg d'origen vendrellenc escriví teatre, trobem de tot, des de tragèdies romàntiques fins a sainets còmics que van aconseguir una gran popularitat, passant per drames lírics, drames socials i drames de grans passions amoroses que amagaven les seves obsessions, les seves pors i els seus anhels més íntims.

Malgrat això, el món rural, el ruralisme —no volem utilitzar el terme en sentit estrictament pejoratiu—, s'amaga en una part molt significativa de les seves peces, com si Guimerà cerqués en la proximitat a la naturalesa els valors més preuats per a l'ésser humà. Només cal recordar les convulsions que visqué Barcelona en les quatre dècades que van d'una exposició universal a l'altra (1888-1929), amb

l'eclosió de l'obrerisme, el pistolerisme, l'anarquisme, ensems amb la pobresa endèmica d'una part important de les classes menys afavorides davant de l'esplendor de la burgesia catalana, que va tenir com una de les principals conseqüències l'aparició de la violència urbana. Un clima que Xavier Fàbregas relacionà amb el mite de Babel:

A la ciutat el ric ha oblidat els patrons patriarcals, i ha humiliat el pobre en lloc d'ajudar-lo i compadir-lo de cor. La societat urbana s'ha convertit en una Babel, en un forn; els homes ja no se senten germans els uns dels altres i les velles virtuts s'han convertit en cendra.¹

D'altra banda, el món pairal reflecteix una altra realitat més humana, solidària i vital, i fins i tot en algunes peces, idíl·lica, que en la lectura de Fàbregas es relaciona amb el mite de l'Arcàdia: «el camp contemporani que ha absorbit sense “corrompre's” certes formes de la vida del segle XIX».² Malgrat això, el que de veritat critica Guimerà sense contemplacions és l'estupidesa humana que encarna el cor de vilatans —habitants de pobles i aldees i, per tant, del medi rural—, que tafanejen, intriguen i victoregen les crisis personals que viuen els protagonistes, atenent l'esperit babelià que no és patrimoni de les ciutats, sinó d'una humanitat que no respecta ni entén els que són diferents, tot sovint éssers desemparats, marginats, bords, que cerquen en la naturalesa l'espai de llibertat que els manca dins la comunitat humana.

En definitiva, la interpretació de Fàbregas referida a la dramàtica de Guimerà constata la transformació progressiva del pagès en obrer al llarg d'aquestes dècades. En les obres s'entreveu una preocupació per l'emigració d'una gran massa popular cap a la ciutat, que comportà la pèrdua dels valors basats en l'autoritat paterna i ancestral; en definitiva, l'aparició i consolidació d'una nova societat basada en la uniformitat, el maquinisme i el capital, que Guimerà només va poder endevinar en els seus darrers anys.

Cal considerar, també, el nostre pobre coneixement del context emocional, cultural i històric en què foren escrites les obres, per més que tinguem dades, notícies i estudis que aportin llum a la realitat

¹ Xavier FÀBREGAS, *Àngel Guimerà, les dimensions d'un mite*, p. 173.

² *Ibidem*, p. 175.

concreta de l'home i la seva circumstància vital. Guimerà és per a nosaltres un misteri, un home que va viure fa una centúria i va estimar la seva terra, en la qual no havia nascut, fins a esdevenir un dels màxims representants del catalanisme polític i social; un home que va posar damunt dels escenaris escenes amoroses volcàniques, algunes totalment ridícules als ulls d'un espectador contemporani, tot i que ell no va viure mai amb plenitud l'amor en parella. Guimerà no es va casar mai. Pel que sabem, només va estimar dues dones: la mare, Margarita Jorge, natural de les illes Canàries i, per tant, una inmigrant en terra catalana, i la jove vendrellenca Maria Rubió, no sabem si un posat, un desig foll o una justificació davant els altres, que a la fi es casà amb un altre home just quan Guimerà iniciava la seva trajectòria com a dramaturg i es consolidava com un dels grans escriptors catalans del moment. Un està temptat de pensar si tot el que s'acaba de dir no fou un recurs que li permeté vessar els seus sentiments en la literatura, idealitzant l'amor, utilitzat com a redempció de l'ésser humà.

No ha estat el nostre interès endinsar-nos en les hipòtesis sobre els amors i desamors de Guimerà, però creiem que són dues les paraules que marcaren la seva vida com a individu: soledat i marginació. Aquestes paraules resulten sorprenents en un escriptor, polític i intel·lectual amb èxit i prestigi social, que rebé distincions i homenatges fins al punt de ser proposat per al Premi Nobel. Pensem que ve a tomb recordar el que escriví Josep Maria de Sagarra, un any després de la mort del dramaturg, en l'article titulat «Els fills de Guimerà»:

Els fills d'En Guimerà, aquests noms que tot el poble sap de cor, ja el tenen fet, un monument a la glòria paterna, només que amb llur presència, però exigeixen un monument de pedra que es pugui veure i palpar, fet per braços mortals i pagat d'una manera generosa.

I quina és la característica d'aquests fills de Guimerà? A mi em sembla que tots la sabem prou, i tots ens n'hem adonat. Fins els més obscurs, els que han tingut menys fortuna, els que no surten a morir o a triomfar damunt l'escenari, encarnats en el cos i el vestit del comediant, tenen sempre aquella marca de grandesa del seu creador: un esperit de justícia i de llibertat.³

³ Josep Maria de SAGARRA, *Crítiques de teatre*, p. 62.

En conseqüència, proposem tres conclusions sobre la presència de la naturalesa en el teatre d'Àngel Guimerà i, per tant, tres nivells d'anàlisi que tot seguit tractarem d'explicar més detalladament:

1. L'ambientació del teatre d'Àngel Guimerà és majoritàriament rural, malgrat que alguns dels seus drames, sainets i tragèdies també se situen en ambients urbans o totalment fantàstics.
2. Les descripcions de la naturalesa són presents a totes les etapes del teatre de Guimerà. Podem observar que amb el pas dels anys va anar enriquint el seu vocabulari en relació amb els elements naturals.
3. La naturalesa present en el teatre guimeranià té un alt contingut simbòlic a partir de quatre tipus d'elements naturals: vegetals, animals, terrestres i còsmics. Els més significatius són els elements terrestres, com terra, mar i cel.

Els ambients

No és fàcil establir amb claredat el paper de la naturalesa en l'obra dramàtica guimeraniana, atesa la diversitat de temàtiques, plantejaments i gèneres que la formen. Un element essencial per comprovar aquesta presència és l'ambientació en què transcorren les obres.

En primer lloc, ens referirem als títols, qüestió que pot semblar superficial però que ens ha de permetre comprovar que la presència de la naturalesa és prou significativa i ens deixa entreveure el tractament i el simbolisme d'aquesta en el conjunt del seu teatre, en relació amb l'ambientació plantejada pel dramaturg. De les quaranta-tres obres de teatre que va escriure Guimerà, almenys vuit tenen títols que expressen una visió simbòlica de la naturalesa. Els exemples més clars i coneguts per tothom són *Mar i cel* i *Terra baixa*, en què la Naturalesa, amb majúscules, delimita i condiona les accions dels protagonistes. Cal afegir a aquestes un drama de caràcter social i naturalista, *L'aranya*, on la referència a aquest insecte esdevé la metàfora de la situació límit en què es troba la parella protagonista, Gasparona i Tano, atrapats a la xarxa teixida per Peretó, el propietari de la casa-botiga on viuen. El mateix podem dir de *La filla del mar*, on la referència a la naturalesa esdevé la clau per comprendre el trajecte vital i emocional d'Àgata, la protagonista.

A partir d'aquí, els títols que fan referència a la naturalesa esdevenen totalment equívocs o bé en donen l'ambientació, com succeeix amb *La festa del blat*, en referència a la celebració religiosa que se celebra en acabar la sega al poble de muntanya on se situa aquest drama de fort contingut social. El primer i el tercer actes passen durant el dia que té lloc aquesta cerimònia, la qual articula l'argument de tota l'obra, que tracta sobre Jaume, un jove anarquista que fuig de la ciutat a la recerca d'una nova vida.

Més equívocs resulten els títols amb referències a la naturalesa, com *Arran de terra*, un drama burgès de caràcter sentimental, ambientat a la ciutat, en què el títol fa referència a la protagonista, una rica vídua, Pia Munda, que en el seu foll desig de conquerir l'home casat que estima, acaba suïcidant-se. El mateix podem dir d'un altre drama burgès, *Aigua que corre*, el títol del qual té un sentit proper al del refrany i on es planteja un argument rocambolesc i dels més delirants de tot el corpus guimeranià, en què Manuel, en no poder aconseguir l'amor d'Amèlia, una dona casada que flirteja amb ell, es casa amb la seva germana, fet que provoca un daltabaix. A la darrera escena els protagonistes es troben en una situació límit, la mort imminent de l'esposa i germana, i contempen des d'un balcó els estels reflectits en un estany, «l'aigua que corre», on es llançarà la protagonista enfollida.

Finalment, trobem els títols equívocs o amb una relació molt circumstancial amb l'ambientació. En primer lloc, *El camí del sol*, tragèdia romàntica de la tercera etapa que presenta l'idil·li entre Roger de Flor i una bella captiva, Ofíria, i el títol de la qual neix d'un diàleg en què ella demana a Roger la seva llibertat a canvi de mostrar-li el camí del sol, el camí cap a la victòria davant dels infidels i els traïdors que els assetgen, el camí cap a l'anelhada Jerusalem. Molt més equívoc és el títol del drama *Sol, solet*, que, malgrat el que es pugui pensar, no fa referència a la cançó infantil, sinó a la soledat del protagonista, Jon, un arquetípic heroi guimeranià, home bord i sense passat que viurà la il·lusió de formar una família i el desengany de comprovar que tot era mentida, excepte el fill sorgit del seu matrimoni, que s'endurà en la seva criminal i embogida fugida final. Com recorda el protagonista a l'inici del drama, quan era nen cantava la tonada «sol, solet» però donant-li un altre sentit gens habitual.

La resta de títols remetent a noms propis, que van des de figures històriques, com Judit de Welp, passant pel d'una gitaneta, Titaina, o el de patriotes catalans, com Mestre Oleguer o Joan Dalla, fins al nom d'un antic molí, La Miralta. També n'hi ha que remetent a conceptes metafísics, com l'ànima, o a sentiments, com la tristesa. Observem que a Guimerà li agrada crear simetries en els títols de les seves obres i atorgar-los una coherència interna que té una lògica simbòlica: trobem la reina jove i la reina vella; l'ànima és meva i l'ànima morta; Jesús que torna i Jesús de Natzaret; la boja i la pecadora; el fill del rei i la filla del mar; terra baixa i arran de terra; les monges de Sant Aimant i mossèn Janot; camí del sol i sol, solet; la Baldirona i l'Eloi; i, amb el perill de repetir títols, terra baixa i alta banca; mar i cel i la filla del mar.

Els ambients on transcorren les tragèdies, els drames i els sainets de Guimerà són molt variables, però, tret de les primeres peces històriques, on la naturalesa esdevé un mer context neutre, hi ha un clar predomini del món rural, malgrat que gairebé mai s'esmenta el nom de la localitat, atesa la manca de topònims en el conjunt de la seva obra. Aquesta ambientació rural és molt evident a pràcticament la meitat de les peces, en concret, en dinou: *La boja*, *La sala d'espera* —malgrat que passa íntegrament en una estació de tren, els personatges són gent de poble que va cap a la ciutat—, *La Baldirona*, *En Pólvora*, *Maria Rosa*, *Jesús de Natzaret*, *La festa del blat*, *Terra baixa*, *Mossèn Janot*, *La filla del mar*, *La pecadora*, *Sol, solet*, *La Miralta*, *La santa espina*, *La reina vella*, *Titaina*, *Sainet trist*, *Al cor de la nit*, *Per dret diví*. En canvi, l'ambientació urbana és molt més reduïda i la trobem en nou obres: *Mestre Oleguer*, *La farsa*, *Arran de terra*, *Aigua que corre*, *L'Eloi*, *L'aranya*, *En Pep Botella*, *Joan Dalla* i *Alta banca*. La resta són peces històriques que no podem encabir ni en l'ambientació urbana ni en la rural, atesa la seva dimensió històrica, que fa del palau, el castell, l'ermita, el reialme o la presó, el seu context principal.

En definitiva, els ambients de les peces guimeranianes ens remetent, d'una manera o altra, a la dialèctica establerta en aquell període històric entre el camp i la ciutat, amb totes les problemàtiques que s'hi poden relacionar.

Les descripcions

Encara resulta més difícil resumir les descripcions dels elements naturals al llarg de tota l'obra guimeraniana. Al llarg d'aquesta recerca hem anat recollint aquestes descripcions de manera força exhaustiva i, ara, un cop citades al llarg d'aquest treball, podem treure'n les conclusions següents. Una de les més importants és la comprovació que amb el pas dels anys Guimerà va enriquir el seu vocabulari relacionat amb el món natural: mentre que en la primera etapa i en bona part de la segona parla de flors, ocells, muntanyes i terra, en les dues darreres etapes, de manera genèrica, introdueix descripcions més acurades i precises, és a dir, enriqueix el seu vocabulari de manera evident.

En conseqüència, pensem que hi ha una evolució en la presència d'elements naturals. En la primera etapa, com ja hem comentat, la naturalesa esdevé un decorat que presenta una gran afinitat amb uns personatges monolítics, d'invariable grandesa, on no hi ha descripcions d'activitats o feines relacionades amb la naturalesa, a excepció de la cacera i el bosc, llocs comuns de les tragèdies inspirades en Shakespeare i el romanticisme. El trencament amb aquesta visió de la naturalesa es produeix a *La boja*, darrera tragèdia del primer període, on Guimerà abandona el romanticisme i s'atansa a una mirada realista. En aquesta peça d'ambientació obrera, els miners cuinen un conill amb arròs, amb acotacions que fan evident la voluntat de reproduir de manera fefaent la preparació de l'àpat. Aquest realisme —o, més ben dit, costumisme— té continuïtat en les primeres peces de la segona etapa, en què són abundants les escenes que retraten feines del camp, les feines relacionades amb la pesca a *Jesús de Natzaret* i *La filla del mar*, els obrers a la fàbrica a *En Pólvora*, tasques de la vida quotidiana com la preparació del menjar, servir-lo i menjar-se'l en diverses obres com *Maria Rosa*, *La festa del blat* i *Terra baixa*. Un dels drames en què aquesta descripció en relació amb el món culinari és més rica és *Maria Rosa*, on el vi —des de trepitjar el raïm fins a beure el vi amb un porró— esdevé el *leitmotiv* que mou la trama i permet lligar caps a la protagonista per precipitar el desenllaç. També hi ha escenes centrades en el món del bestiar a *La sala d'espera*, o a *Terra baixa* mateix, on el món rural esdevé protagonista de fons d'aquestes passions basades en un triangle amorós i fa esclatar el conflicte en direccions molt diverses.

En la tercera etapa, malgrat l'heterogeneïtat ja comentada, hi ha un nou gir temàtic, atesa la presència més destacada d'interiors burgesos, on la naturalesa esdevé pràcticament absent, i de temàtiques històriques, amb un major nombre d'esments de fenòmens astronòmics. En les peces burgeses, excepte a *La pecadora*, situada en un poble al qual retorna després de molts anys Daniela, la protagonista, no hi ha pràcticament descripcions. En canvi, a *El camí del sol* i *Andrònica* els fenòmens naturals guanyen presència i riquesa. L'ambientació urbana fa que la presència d'elements naturals es redueixi en drames com *L'Eloi* i *L'aranya*, on aquesta mena de descripcions són pràcticament absents, però tanmateix hi ha escenes clau basades en els àpats. A *Sainet trist* es fa referència a un arbre fruïter, l'albercoquer, i en algunes escenes d'aquesta mateixa obra apareix el menjar com a recurs per introduir la malaltia de Niceta, la protagonista.

La naturalesa és protagonista a *La santa espina*, amb l'aparició de boscos, éssers màgics, bruixes i bruixots, enmig d'una ambientació rural que no trobem en cap altre peça de Guimerà, si exceptuem *Les monges de Sant Aimant*, un altre drama líric d'inspiració shakespeariana. En aquesta darrera peça trobem descripcions referides a arbres fruiters, vinyes i ocells. La primera escena tracta sobre l'ofrena floral que el poble fa a la Verge amb motiu del final de la verema. En aquest sentit, cal dir que el vi té un paper clau en el monòleg *En Pep Botella*, per la dependència del protagonista de l'alcohol, i també de tipus descriptiu, perquè el protagonista troba una ampolla de vi que dona la clau del desenllaç i del simbolisme del títol. A *Titaina*, la protagonista balla al primer acte davant d'uns pagesos embriacs que tracten de forçar-la.

A la darrera etapa, també força heterogènia, trobem nombroses descripcions de la naturalesa a *El cor de la nit*, drama situat en un refugi d'alta muntanya, i a *Per dret diví*, però és totalment absent a *Alta banca*, peça d'ambientació urbana. En contraposició, les imatges i descripcions de la naturalesa són especialment importants a *Jesús que torna*, a partir de les paraules i els fets que s'expliquen a l'entorn del profeta Nataniel i en les descripcions desolades del camp de batalla que tanquen l'obra.

Podem concloure que el teatre de Guimerà presenta multitud de descripcions d'escenes relacionades amb la naturalesa però el vocabulari emprat és bàsic i poc variat.

El simbolisme

Quins són els grans símbols de la naturalesa expressats en el teatre d'Àngel Guimerà? És molt difícil respondre aquesta qüestió, atesa la quantitat i la complexitat de les obres analitzades, però tractarem de fer-ne una aproximació reeixida.

Dividirem l'exposició en els quatre símbols que són recurrents en el teatre de Guimerà: els animals (el llop), els vegetals (la flor), els planetaris (la terra) i els còsmics (el sol). A partir d'aquests símbols observem com el dramaturg introdueix la naturalesa per simbolitzar el poder, la maldat, l'amor, i també per identificar les situacions històriques i els personatges. Malgrat això, hi ha moments en què Guimerà presenta una visió total de la naturalesa, que va molt més enllà d'elements vegetals, animals o astronòmics, com succeeix en uns antològics versos de *La santa espina*, on la naturalesa simbolitza la pàtria catalana:

Canta l'ocell, el riu, la planta,
canten la lluna i el sol.
Tot treballant la dona canta,
i canta al peu del bressol.

El llop és el gran referent simbòlic del teatre guimeranià, gràcies al famosíssim crit que tanca *Terra baixa*. Abans i després d'aquest drama, Guimerà ja havia utilitzat aquest símbol de la maldat humana, que expressa la màxima de Hobbes «l'home és un llop per a l'home», que té ressons filosòfics i sociològics de llarg abast i que sembla que prové del món romà. A part dels crits i els diferents esments de Manelic, el llop com a símbol de la maldat humana l'encarna Marçal en el segon acte de *Maria Rosa*, quan confessa que s'arrossega com un llop per aconseguir l'amor de la protagonista; a *Jesús de Natzaret*, quan Jesús utilitza aquesta imatge en un exorcisme en què expulsa el diable del cos de Magdalena; a *En Pólvora*, quan Jaume qualifica com a llops els homes que el cerquen; i a *La pecadora*, quan Ramon, enfollit pel seu desig envers Daniela, acusa de llops els forasters que vénen a buscar-la, amb una actitud de propietat cap a la dona digne dels drames més passionals del dramaturg. El llop també apareix en descripcions sense un simbolisme especial a *La santa espina*, Ai-

gua que corre i *Indíbil i Mandoni*. Però, en el fons, el que expressa el llop guimeranià és la bèstia, que identifiquem amb el mal absolut, al qual temem i davant el qual estem desemparats.

Hi ha altres animals que Guimerà identifica amb la bèstia: la víbra, el tigre, la serp. Així, trobem una escena molt semblant a la lluita que Manelic explica a Marta —com matà un llop i fou recompensat per l'amo Sebastià— a *El fill del rei*, en aquest cas una tragèdia romàntica de la primera etapa, on Bernadot, el joglar que desconeix el seu parentesc reial, mata la bèstia —un senglar— i relata el fet de manera èpica, tot iniciant la seva reconversió de bufó a príncep. A *L'ànima morta*, Guimerà presenta un simbolisme molt clar a partir del món animal: el rei Ferran és el tigre, la reina Egla és l'anyell, i Dagobert, l'usurpador, és la serp. La serp, precisament, és el mot amb el qual Jan-Toni qualifica Georgeta, la seva parella, quan la vol matar, pres de gelosia, en el turmentós desenllaç d'*El cor de la nit*. La dona és comparada amb una serp, un símbol de llarg recorregut que troba les seves arrels a la Bíblia. A *Titaina*, Eudald qualifica Nyerris, el malvat gitano que explota la protagonista, com a diable i serp que xucla el colom.

A *Andrònica*, la protagonista resisteix l'envestida de Nicèfor i es qualifica el totpoderós emperador de tigre: «Quan he vingut sabia que té grapes el tigre!». Una cosa semblant succeeix amb altres dones del teatre guimeranià, que qualifiquen com a bèsties els homes que les forcen o les han forçat; el dramaturg, però, evita les escenes sexuals més explícites, totalment absents en el seu teatre. A *El camí del sol*, la valentia dels soldats catalans s'equipara amb la del tigre en diversos passatges. I a *Indíbil i Mandoni*, Jòria, el rabiós lloctinent de Mandoni, que acaba sent assassinat per Baàlia, la vídua del cabdill, es comporta com una bèstia folla perquè la seva promesa estima el romà Ròmul.

Però encara més important, com hem assenyalat anteriorment, és la consideració sociològica del llop guimeranià, encarnat pel cor de veïns que són coprotagonistes de les peces més emblemàtiques del segon període. Són els vilatans, els habitants del poble, com succeeix a *Terra baixa*, els que encarnen la imatge social del llop, però, encara amb més intensitat i virulència, si això és possible, el trobem a *La filla del mar*, on els vilatans esdevenen el factor essencial que empeny Àgata cap al crim i el posterior suïcidi. En aquesta obra, Guimerà posa en boca d'una de les vilatanes, Caterina, les pitjors paraules de

maldat i enveja de tot el seu teatre. El valor simbòlic de la terra baixa s'ha d'entendre no tant en l'àmbit de la dialèctica camp-ciutat, sinó en l'àmbit de la dialèctica individu-societat.

A *L'aranya*, el títol funciona com el símbol que expressa la teranyina on resten atrapats els dos protagonistes, Gasparona i Tano, per la trampa que els ha parat Peretó amb l'ajut d'una meuca, la senyora Isabel. Ho diu de manera molt clara la mateixa Gasparona: «Quan ell ens l'ha parada la teranyina, i es creia caçar-m'hi per gelosa». I en aquest moment marxen de la casa i la ciutat per retornar al poble.

En el teatre guimeranià apareixen de manera recurrent molts animals domèstics, com les mules, els cavalls o els ramats, però la majoria hi surten sense que tinguin cap interpretació simbòlica. Els trobem en clau còmica, com el gos de *La sala d'espera*, que uns brètols volen fer pujar clandestinament al tren, o en clau més seriosa, en els diferents esments dels negocis de bestiar que Ramon fa a *La pecadora*, i que també trobem en altres peces. El cavall té un paper significatiu a *La reina jove*, atès que Roland, el revolucionari, salva la vida d'Alèxia, la reina jove, quan el seu cavall es desboca, i inicien així la seva relació sentimental. En aquest mateix drama, Alèxia ordena la protecció dels ocells del seu parc privat, en una actitud que qualificaríem d'ecologista. De nou, el cavall desbocat com a símbol de malbaratament apareix a *Jesús que torna*, en boca de Gladys, l'aristòcrata seguidora del profeta.

Els ocells —els aucells, com els anomena Guimerà— estan presents en moltes de les obres, i en poques ocasions el dramaturg en destaca l'espècie. Així, a *La reina vella* una camperola pregunta en to burleta, davant un duc de la cort reial, si el duc és una mena d'ocell. Principalment, els ocells simbolitzen la llibertat, com observem a *Mar i cel*, quan Blanca recorda el convent on fou reclosa, o a *L'ànima morta*, quan el rei Ferran escolta el cant d'un rossinyol i mostra signes de superar la seva bogeria. De la mateixa manera, a *La Miralta* Meri es compara amb un ocell quan es retroba amb Enric, el seu antic enamorat. A *L'ànima és meva* apareix l'ocell ferit que Ramon regala a Blanqueta com a símbol de la llibertat perduda. Però la identificació més simbòlica es produeix al final de *Sàinet trist*, quan Niceta, a punt de morir, esmenta l'ocell com a símbol de llibertat: «Els aucells són per volar, per fugir...». A *L'aranya*, un dels personatges se-

cundaris es dedica a criar ocells i fins té el sobrenom de Cadenera. Aquest interès seu pels ocells contrasta amb el de la seva dona, Felipa, que esmenta el seu odi als ocells perquè ell li matà un gat que se'ls volia menjar. Però el que amaga aquesta afició és la manca de fills, o, més ben dit, el fet que les malalties s'enduguessin els que tenien, i la pregona soledat del matrimoni. La presència dels ocells ens permet comprovar de nou que amb el pas dels anys Guimerà passà de les denominacions genèriques a les denominacions més específiques, molt més concretes. Els peixos tenen molt menys protagonisme, car els trobem, per exemple, a *Mar i cel*, on els taurons i els dofins simbolitzen el bé i el mal en diverses escenes.

La flor, com també la muntanya, el bosc, els camps i tots els elements vegetals que apareixen al llarg del teatre guimeranià, presenten intensitats i significats diferents. Constatem, d'entrada, que a les primeres tragèdies, de forta influència shakespeariana, el bosc esdevé un lloc comú on es desenvolupen escenes clau, com l'emboscada a la cacera a *Gala Placídia*, o bé la trobada inesperada que canvia el destí de Carles i Brunegilda a *Judit de Welp*. En els grans drames de la segona etapa, el bosc no té la presència que havia tingut anteriorment; tot i que a *En Pólvora* apareix en dues ocasions relacionat amb els dos enamorats, Marcó i Taneta, que a l'inici recorden com festejaven al bosc i quan es troben en una situació desesperada planegen la fugida al bosc, contemplat de nou com a símbol de llibertat. El bosc també és ben present als drames lírics de temàtica llegendària, com *Les monges de Saint Aimant* i *La santa espina*, igualment inspirades en el món shakespearian. El bosc simbolitza l'indret on les lleis del món real deixen de tenir validesa i s'entra de ple en l'àmbit fantàstic, habitat per bruixes, bruixots i éssers sorgits de la imaginació. En les etapes més madures del teatre guimeranià el bosc apareix en comptades ocasions, com passa a *Arran de terra*, on es parla d'un bosquet on habiten els suposats llops, que en cap cas no són una amenaça, com si els drames passionals de la segona etapa haguessin quedat enrere. Trobem un bosc molt concret a *El cor de la nit*, quan el rei Enric tracta de protegir la seva enamorada Georgeta amb el foc fet amb la llenya tallada en els seus boscos.

També la muntanya té un paper simbòlic en algunes peces, com a *En Pólvora*, *La festa del blat* i, també, a *Terra baixa*, *Al cor de la nit* i

Per dret diví, encara que en aquestes tres darreres el seu simbolisme està més relacionat amb el concepte de la terra alta. En un drama de la tercera etapa, *La Miralta*, trobem el penya-segat, paisatge que té un paper clau en el desenllaç de l'obra i que simbolitza l'abisme que posarà fi als somnis trencats dels protagonistes. La muntanya simbolitza en gairebé tots els casos el refugi, com veiem a *El cor de la nit*, entre altres drames situats lluny de la ciutat. Una imatge que agradà a Guimerà fou la del sermó de la muntanya, que apareix a *Jesús que torna* i a *Jesús de Natzaret*, en les respectives prèdiques del profeta Nataniel i Jesús de Natzaret. En el cas de *Jesús que torna*, contrasta amb la visió de la muntanya d'or que esmenta Gladys, l'aristòcrata fasciada per Nataniel. Així, doncs, la muntanya d'or s'oposa a la muntanya d'esperança: el món material i el món espiritual.

La flor com a símbol amorós està present en diverses peces, però esdevé paradigmàtic a *Mossèn Janot*, on la jove pubilla Rosó s'identifica totalment amb una flor i el mateix mossèn recorda que quan era jove va pujar a l'enramada per agafar flors i deixar-les al balcó de la seva estimada. També les flors i la naturalesa, en general, són elements simbòlics tant a *La reina vella*, amb el ram de flors que els vilatans lliuren a la reina a l'inici del darrer acte, com a *La reina jove*, quan Alèxia es mostra llunyana a les flors que li regala el seu promès, el duc de Brunsberdec com a simple compliment, sense amor vertader. Apareix la flor amb una dimensió simbòlica a *L'ànima morta*, quan Ramon recorda com la seva padrina —que en realitat és la seva mare— es jugà la vida per collir una flor, com a símbol de determinació i bondat. A *Indíbil i Mandoni*, Gerda es lamenta perquè no sap qui tindrà cura de les seves flors, quan han de fugir per culpa dels romans.

Ens podríem també referir als arbres i a la seva característica simbologia d'arrelament a la terra, mostra del seu vigor i la seva grandesa, com apareix en molts passatges i descripcions del teatre de Guimerà. Un esment particularment simbòlic referit a un arbre el trobem a *La reina jove*, quan el senyor d'Armanyac compara l'arbre amb el regne. Més important és la imatge de l'arbre que trobem a *Andrònica*, quan, en una conversa amb Nicèfor, Andrònica diu: «Cada ú és una fulla, el tot és l'arbre». En el mateix sentit trobem l'esment que apareix a *Jesús de Natzaret*, on el protagonista exclama: «Perquè si a l'arbre verd així el maltracten, que no faran amb l'arbre sec un dia!».

La terra és l'element central del teatre guimeranià, que exemplifica el poder de la naturalesa en les relacions entre els homes. Junta-ment amb la terra, també presenten aquest mateix simbolisme el cel i el mar, però amb matisos diferents, com l'anhel de llibertat o la lluita pels ideals. Aquesta simbologia és definida de manera clara a *Mar i cel*, on els dos elements simbolitzen l'aspiració a la llibertat dels dos protagonistes i acaben sent, també, el símbol del seu tràgic destí. L'esment del mar, el cel i la terra és una de les característiques més eloqüents i recurrents de tot el teatre guimeranià.

La terra esdevé una metàfora de la pàtria a *Indíbil i Mandoni*, on Indíbil diu: «fins al cor de la terra que és la pàtria». A *La reina jove* també veiem com Alèxia diu al seu estimat Roland, el cap dels revolucionaris: «Farem de la terra un cel». Trobem una altra apel·lació a la terra al final de *Titaina*, quan Eudald defensa Titaina del malvat Nyerris tot exclamant: «Jo et guardo en contra seu, i cel i terra!», després d'haver dit als parroquians que assetjaven la noia que Titaina no tenia ni terra, ni pàtria, ni llar. En les peces de contingut nacionalista, la lluita per la terra esdevé una mena de crit que uneix els personatges contra l'enemic comú, els soldats de Castella i allò que representen. Aquesta terra que tant s'estima i per la qual els homes poden sacrificar les seves vides, esdevé també el lloc del conflicte.

La terra també esdevé símbol de la mort, del lloc on reposa el cos dels difunts, com trobem en diversos drames. A *La reina vella* el poble canta: «Cada gra dintre la terra com més arrela més mor». I en els versos que formen *La mort de Llätzer*, la terra rep el cos dels homes: «El sol s'ha post i ha envoltat la terra només la nit obscura». També la trobem a *Andrònica*, quan la protagonista confessa el seu amor per Nicèfor més enllà de la vida: «I morta i tot, fins sota la terra, sentiria son bes dintre mos ossos». La terra, però, també apareix com a símbol de vida, com passa al darrer acte d'*El camí del sol*, quan Roger diu a Ofíria: «Sols tu, que embriagues fent-me oblidar de terra i cel!», i quan l'esmenta prenyada com els camps de blat, que són evocats i descrits en algunes peces en clau simbòlica, com en les paraules del profeta Nataniel a *Jesús que torna*.

La boira esdevé simbòlica a *Sainet trist*, quan Niceta, ja malalta, confessa als que l'envolten que veu una mena de boira, com si anés

percebut que li arriba la mort. Les tempestes, amb els llamps i trons respectius, apareixen en diverses obres, però són especialment importants en les més fantàstiques, com *La santa espina*, i en el drama líric *Jesús de Natzaret*, on l'escena final és presidida per un llampec i el corresponent tro.

Els esments de la terra i el cel sovintegen com a recurs en el teatre de Guimerà, així com el mar, un altre element central que serveix, a l'inici d'*Indíbil i Mandoni*, com a símbol de bressol de cultures, fent referència al Mediterrani, que no és mai esmentat com a tal. A *Jesús que torna* s'esmenta un mar roig de sang, com a símbol del camp de batalla. Així, sovintegen les descripcions de mars i oceans, però sense determinar a quins es refereix el dramaturg. A *Jesús que torna* s'esmenta la pluja en clau simbòlica quan Nataniel la provoca per apagar un incendi.

Els símbols de caràcter còsmic els trobem especialment a les peces més històriques i fantàstiques, i el sol és molt possiblement l'element més emprat i recurrent, amb una forta vinculació amb la terra. El sol apareix com un gran mantell que cobreix la terra a *La reina jove*, quan Alèxia diu: «El sol i la terra s'aimen». Molt similar és l'expressió que trobem a *Titaina*, quan la protagonista canta: «Enamorat de la terra; sospira el sol fent camí».

El poder còsmic del sol esdevé central en algunes de les peces més fantasioses de Guimerà, com *Andrònica* i *El camí del sol*. Això succeeix en aquesta darrera peça en diversos parlaments que tenen ressons que avui considerem políticament incorrectes, com quan Roger de Flor diu: «Nostre és lo món, duent el sol per guia: de cara al sol, mos almogàvers sempre!». I afegeix la bella turca Ofíria, quan li suplica que la deixi marxar: «Que et guiaré camí del sol!». També trobem el sol en un sentit totalment equívoc i igualment simbòlic a *Sol, solet*, on el títol fa referència a la soledat que ha marcat l'existència de Jon, el protagonista.

El sol i la lluna apareixen units en diversos passatges, com a *La mort de Llätzer*, on són aparellats: «D'un altre és a la lluna, d'un altre al sol gegant!». La lluna, com a símbol còsmic, reflecteix el món infidel, els turcs, a l'*Ànima és meva*; però és especialment important al monòleg *Mort d'en Jaume d'Urgell*, on les paraules de comiat del personatge històric apareixen emmarcades pel pas de la lluna plena

per la finestra de la masmorra on resta empresonat, com a mut testimoni amb qui sembla que el protagonista es confessi.

Els astres també són esmentats en diversos drames: per exemple, a *Indíbil i Mandoni*, en la maledicció de Jòria als astres. Els astres apareixen reiteradament a *El camí del sol* com a guies del destí, invocats tant pels catalans com pels turcs. El dia i la nit són també elements simbòlics. La nit apareix de manera inquietant en el somni final del rei Rodolf a *Jesús que torna*, que preludia l'esclat de la guerra. Una imatge recurrent és la de les estrelles reflectides a l'aigua, sigui en un estany, com succeeix al tràgic final d'*Arran de terra*, sigui al mar, com s'esdevé a *Jesús que torna*. Però si hi ha en el repertori de Guimerà una obra en què els elements còsmics tenen un protagonisme essencial, aquesta és *Jesús de Natzaret*, en el darrer acte de la qual el poder diví es reflecteix en la naturalesa.

Fins aquí arriba la nostra anàlisi de la presència de la naturalesa en el teatre d'Àngel Guimerà. La lectura de l'obra dramàtica de l'autor ens revela, per una banda, el valor, la solidesa i la consistència, amb els lògics alts i baixos, de la seva obra dramàtica completa, que abraça múltiples estils, influències i subgèneres, i ens confirma el seu paper indiscutible com a fundador del teatre català modern. D'altra banda, la presència simbòlica de la naturalesa en el seu teatre presenta diverses formes i intensitats al llarg de totes i cadascuna de les etapes que el formen, que podem analitzar a partir dels ambients, les descripcions i el simbolisme. Més enllà de tot això, vull convidar el lector a conèixer el llegat d'un dels autors fonamentals del nostre teatre, massa poc representat, malgrat les excepcions, i encara menys llegit. D'Àngel Guimerà no podem dir allò que sempre es diu de William Shakespeare: que és el nostre contemporani. Però sense Guimerà, el teatre català del nostre temps no seria el mateix, seria molt més migrat, ple de llacunes i mancat de referències, perquè Guimerà fou el nostre Shakespeare, ens agradi o no.



BIBLIOGRAFIA

- Àlbum record a en Àngel Guimera*, Barcelona: Acadèmia Cots, 1934.
- ANGELÓN, Manuel. *Teatre romàntic*. Lleida: Universitat de Lleida, 2000.
- AVIÑOÀ, Xosé. *La música i el modernisme*. Barcelona: Curial, 1985.
- BACARDIT SANTAMARIA, Ramon. *Tragèdia i drama en l'obra d'Àngel Guimera*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2009.
- BENSOUSSAN, Albert. «Les dues primeres estrenes de Guimera i les *Impressions* de Josep Yxart». *Serra d'Or*, núm. 215, agost 1977, p. 55-58.
- BERNAL, Maria Carme. «El motiu de l'origen en l'obra dramàtica d'Àngel Guimera i la relació amb la construcció del propi mite». A: DOMINGO, Josep M. i GIBERT, Miquel M. *Actes del Col·loqui sobre Àngel Guimera i el Teatre Català del Segle XIX*. Tarragona: Diputació de Tarragona, 2000.
- CABRÉ, Rosa. «Entre l'ideal i la realitat. Aspectes de la relació d'Yxart amb Guimera». A: DOMINGO, Josep M. i GIBERT, Miquel M. *Actes del Col·loqui sobre Àngel Guimera i el Teatre Català del Segle XIX*. Tarragona: Diputació de Tarragona, 2000.
- CARAVACA, Francisco. *Àngel Guimera. Poeta de Catalunya*. Barcelona: Maucí, 1933.
- CIURANS, Enric. «Salvador Dalí, un teatre antiguimeranià». A: CIRLOT, Lourdes i VIDAL, Mercè. *Salvador Dalí i les arts*. Barcelona: Publicacions de la Universitat de Barcelona, 2005.
- CODINA I VALLS, Francesc. «El mite històric d'Indíbil i Mandoni en l'obra de Guimera». A: DOMINGO, Josep M. i GIBERT, Miquel M. *Actes del Col·loqui sobre Àngel Guimera i el Teatre Català del Segle XIX*. Tarragona: Diputació de Tarragona, 2000.
- COLL I ALENTORN, Miquel. «Guimera polític i patriota». A: *Àngel Guimera (1845-1924). En el cinquantè aniversari de la seva mort*. Barcelona: Barcino / Fundació Carulla-Font, 1974.
- CURET, Francesc. *Història del teatre català*. Barcelona: Aedos, 1967.
- CURET, Francisco. *El arte dramático en el resurgir de Cataluña*. Barcelona: Minerva, 1917.

- DALÍ, Salvador, MONTANYÀ, Lluís i GASCH, Sebastià. *El Manifest Groc*. Barcelona: Imp. Fills de F. Sabater, març de 1928.
- D'AMICO, Silvio. *Historia del teatro universal*. Vol. III. Buenos Aires: Losada, 1955.
- DOMINGO, Josep M. i GIBERT, Miquel M. *Actes del Col·loqui sobre Àngel Guimerà i el Teatre Català del Segle XIX*. Tarragona: Diputació de Tarragona, 2000.
- ESCUDER DALMASES, Antoni. *Els inicis teatrals d'Àngel Guimerà. Edició i estudi de «La mitja cana»*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2008.
- FÀBREGAS, Xavier. *Àngel Guimerà, les dimensions d'un mite*. Barcelona: Edicions 62, 1971.
- *Aproximació a la història del teatre català modern*. Barcelona: Curial, 1972.
- «El teatre de Guimerà, trajectòria i significació». A: *Àngel Guimerà (1845-1924). En el cinquantè aniversari de la seva mort*. Barcelona: Barcino / Fundació Carulla-Font, 1974.
- «Gala Plàcidia, 1879, el primer centenari d'un dramaturg». *Serra d'Or*, núm. 235, abril 1979, p. 117-123.
- «Àngel Guimerà i el teatre del seu temps». A: RIQUER, Martí de, COMAS, Antoni i MOLAS, Joaquim. *Història de la literatura catalana*. Barcelona: Ariel, 1986.
- FARRÉS, Pere. «Estudi introductori». A: BALAGUER, Víctor. *Tragèdies*. Tarragona: Arola, 2001.
- FOGUET, Francesc. «Batalla de monjos» A: DOMINGO, Josep M. i GIBERT, Miquel M. *Actes del Col·loqui sobre Àngel Guimerà i el Teatre Català del Segle XIX*. Tarragona: Diputació de Tarragona, 2000.
- *Margarida Xirgu, cartografia d'un mite. De Badalona a Punta Ballena*. Badalona: Museu de Badalona, març 2010.
- FOGUET, Francesc i GRAÑA, Isabel. *El gran Borràs. Retrat d'un actor*. Badalona: Museu de Badalona, 2007.
- FUSTER, Joan. *Literatura catalana contemporània*. Barcelona: Curial, 1972.
- GALLÉN, Enric. «Estudi introductori». A: PIN I SOLER, Josep. *Teatre I*. Tarragona: Arola, 2005.
- GARCÍA ESPUCHE, Albert. *Una societat assetjada: Barcelona 1713-1714*. Barcelona: Empúries, 2014.
- GIRBAL JAUME, Eduard. *Figures de la Renaixença. Conferències*. Barcelona: Llibr. de F. Puig Alfonso, 1934.
- GRAELLS, Guillem-Jordi. *Guimerà*. Barcelona: Nou Art Thor, 1983.
- GUAL, Adrià. *Mitja vida de teatre*. Barcelona: Aedos, 1960.

- GUIMERÀ, Àngel. *Obres selectes*. Barcelona: Selecta, 1948.
 — *Obres completes*. Vol. I-II. Barcelona: Selecta, 1975.
- HUERTA CALVO, Javier. *Historia del teatro español*. Vol. II. Madrid: Gredos, 2003.
- JARDÍ, Enric. *La ciutat de les bombes (El terrorisme anarquista a Barcelona)*. Barcelona: Rafael Dalmau, 1964.
- JUNYENT, José María (dir.). *Medio siglo de teatro en Barcelona (1901-1950)*, núm. 1-10 i núm. 22, Barcelona, octubre 1951.
- LORENS, Vicente. *El romanticismo español*. Madrid: Fundación Juan March / Castalia, 1979.
- MALUQUER VILADOT, Joan. *Teatre català. Estudi històric-crítich*. Barcelona: Imp. La Renaixença, 1878.
- MARAGALL, Joan. «Discurs a l'homenatge». A: *Obres completes*. Barcelona: Selecta, 1947.
- MARFANY, Joan-Lluís. *Aspectes del modernisme*. Barcelona: Curial, 1979.
- MARTÍNEZ ASCASO, Rosa M. *Shakespeare i la natura. Inspiració i simbolisme*. Barcelona: Cossetània, 2008.
- MARTORI, Joan. *La projecció d'Àngel Guimerà a Madrid*. Barcelona: Curial / Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1995.
- MASRIERA, Artur. *Barcelona isabelina y revolucionaria*. Barcelona: Políglota, 1930.
- MIRACLE, Josep. *Guimerà*. Barcelona: Aedos, 1958.
 — *Àngel Guimerà, creador i apòstol*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1990.
- OLLER, Joan. *Memòries teatrals*. Barcelona: La Magrana, 2001.
- ORS, Joan. *El geni dramàtic d'Àngel Guimerà*. Barcelona: Publicacions Sésor, 1931 (1a edició 1924).
- PALAU I FABRE, Josep. *El mirall embuixat*. Palma: Moll, 1962.
- PICH I MITJANA, Josep. *Federalisme i catalanisme: Valentí Almirall i Llozer (1841-1904)*. Vic: Eumo, 2004.
- POL, Ferran de. «Maria, amor de Guimerà». A: *Àngel Guimerà (1845-1924). En el cinquantè aniversari de la seva mort*. Barcelona: Barcino / Fundació Carulla-Font, 1974.
- PORTER-MOIX, Miquel. *Adrià Gual i el Cinema Primitiu de Catalunya (1897-1916)*. Barcelona: Publicacions de la Universitat de Barcelona, 1985.
- RUIZ RAMÓN, Francisco. *Historia del teatro español (Desde sus orígenes hasta 1900)*. Madrid: Cátedra, 1992.
- SAGARRA, Josep Maria de. «Pròleg». A: GUIMERÀ, Àngel. *Obres selectes*. Barcelona: Selecta, 1948.
 — *Crítiques de teatre. «La Publicitat»*. Barcelona: Institut del Teatre, 1987.

- SALVAT, Ricard. «Algunes bases crítiques per a una possible reestructuració dramàtica de l'actual teatre de Guimerà». A: *Àngel Guimerà (1845-1924). En el cinquantè aniversari de la seva mort*. Barcelona: Barcino / Fundació Carulla-Font, 1974.
- SCHEJBAL, Jan. «Projecció internacional d'Àngel Guimerà». A: *Àngel Guimerà (1845-1924). En el cinquantè aniversari de la seva mort*, Barcelona: Barcino / Fundació Carulla-Font, 1974.
- SIGUÁN, Marisa. *La recepción de Ibsen y Hauptmann en el modernismo catalán*. Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias, 1990.
- SOLER I MARCET, Maria-Lourdes. «Dues terres veïnes sense fronteres: imatges d'Occitània a la literatura catalana». A: BADIA I MARGARIT, Antoni M. i CAMPRUBÍ, Michel (ed.). *Actes del Vuitè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1989.
- SUBIRÀS, Marçal. «Àngel Guimerà vist pels noucentistes». A: DOMINGO, Josep M. i GIBERT, Miquel M. *Actes del Col·loqui sobre Àngel Guimerà i el Teatre Català del Segle XIX*. Tarragona: Diputació de Tarragona, 2000.
- VILANOVA, Antoni. *Emili Vilanova i la Barcelona del seu temps*. Barcelona: Quaderns Crema, 2001.
- VILAR, Pierre. *El medi històric*. «Catalunya dins l'Espanya moderna». Vol. II. Barcelona: Edicions 62, 1964.
- YXART, Josep. *El año pasado. Letras y artes en Barcelona, 1885*. Barcelona: Daniel Cortezo y Cía., 1886.
- *El año pasado. Letras y artes en Barcelona, 1886*. Barcelona: Daniel Cortezo y Cía., 1887.
- *El año pasado. Letras y artes en Barcelona, 1887*. Barcelona: Librería Española de López, 1888.
- *El año pasado. Letras y artes en Barcelona, 1888*. Barcelona: Librería Española de López, 1889.
- *El año pasado. Letras y artes en Barcelona, 1889*. Barcelona: Librería Española de López, 1890.
- *Àngel Guimerà*. Barcelona: Edicions 62, 1974.

La presència de la naturalesa en l'obra teatral d'Àngel Guimerà (1845-1924), escrita en el decurs de més de quaranta anys, proporciona troballes fascinants. Més enllà de la popularitat que han assolit peces com *Mar i cel* i *Terra baixa*, aquest llibre convida a llegir el seu teatre complet a partir de tres enfocaments que, conjugats, amplien la concepció estètica guimeraniana: primer, els ambients en què l'autor situa les obres i, en particular, la dialèctica camp-ciutat; segon, els elements naturals, en què s'inclouen, posem per cas, els àpats i els paisatges, i, tercer, el simbolisme que el dramaturg atorga als racons de la naturalesa, que permet fer una interpretació més aprofundida de la seva visió de l'espai. Aquest estudi demostra que l'obra dramàtica de Guimerà, un clàssic d'una vigència indiscutible, encara suscita mirades noves i suggeridores.

HOMENATGE

de l'Institut Català
de les Arts de l'Libre

al eminent poeta

**L'ÀNGEL
GUIMERÀ**