

El teatre d'Àngel Guimerà: un calidoscopi modernista

Maridès Soler (Trier)

■ 1 Guimerà i el Modernisme

Guimerà va viure en una època on s'entrellaçaven diferents corrents literaris (Romanticisme, Realisme, Modernisme, Simbolisme, Noucentisme), els quals van incidir amb més o menys intensitat en el seu teatre. Ja com Fàbregas (1971: 65–69) va fer observar molt encertadament, Romanticisme i Modernisme no tan sols presenten algunes similituds quant a la forma, sinó també quant a la temàtica revivint imatges del folklore popular, de l'Edat Mitjana, amb follets, fades i mostrant una atenció marcada envers el màgic i meravellós, és a dir tot el que s'apartés de la rutina burgesa. Per una part, els drames històrics guimeranians de la primera època s'alineen dins el Romanticisme historicista, en el qual Guimerà va començar la seva carrera teatral, però més tard va decantar-se cap un realisme rural costumista per encetar amb l'entrada del s. XX obres més cosmopolites entre el Naturalisme i el Simbolisme fins acabar amb peces en les quals va procurar tornar a pouar de nou els temes històrics i rurals, els quals al principi li havien donat èxit, si bé aquests temes ja havien passat de moda. Tanmateix, una gran part del seu període creatiu entrava de ple dins el Modernisme (1888–1910)¹ i Catalunya, sobretot Barcelona, estava amarada d'aquest corrent literari-artístic, per la qual cosa hauria estat gairebé impossible que Guimerà s'escapés de la seva influència. Ja molts crítics han insinuat més o menys obertament la presència del Modernisme en la seva obra, per exemple Molas (1970), Fàbregas (1971), Marfany (1974), Neumann (1999) i Soler (2012), però és sobretot Benet i Jornet (1974: 570) qui va captar més els trets modernistes i va arribar tan lluny per suggerir de fer un muntatge de *Terra baixa* amb iconografia modernista. Tant en les primeres obres romàntiques com àdhuc en les posteriors de caràcter rural afloren adesiara em-

1 La datació del Modernisme oscil·la segons els crítics: Marfany (1974; 1978; 1986) la situa del 1899 al 1906 i Fàbregas (1971), del 1899 al 1911.

premes modernistes, algunes de les quals, sobretot en els drames situats en l'Edat Mitjana amb escenes nocturnes i/o sepulcral, són a vegades difícils de determinar si pertanyen de fet al Romanticisme o al Modernisme. Segons Aviñoa (1985: 265), el teatre guimeranià s'adaptava perfectament a les condicions exigides pels modernistes d'oferir espectacles «totals», complets i d'alt nivell artístic.

Segons Cervera (citat a Cerdà, 1981: 154), el Modernisme és un fenomen essencialment catalanista i també Marfany (1986: 96; 116) opina que el Modernisme és la principal justificació del nacionalisme, el qual segueix de prop les influències modernes europees amb el resultat final de què Modernisme i catalanisme convergeixen. Considerat ja, doncs, només sota aquest aspecte és innegable que el teatre de Guimerà coincidia de ple amb el cànon modernista catalanista distingint-se sobretot per la seva intransigència i esperit missioner tal com ho va demostrar en diferents ocasions, per exemple quan el 1895 va fer un discurs en català a l'Ateneu, cosa la qual no havia succeït mai abans i que va aixecar grans polèmiques i discussions, o més tard als Jocs Florals del 1920 va pronunciar un abrandat discurs catalanista davant el mariscal Jofre, que li va costar l'amistat del matrimoni Guerrero/Díaz de Mendoza.² A més de *La santa espina*, *Joan Dalla*, *Indíbil i Mandoni* i dels monòlegs del *Mestre Oleguer* i *Mort d'en Jaume d'Urgell* va escriure molts poemes, textos per a sardanes i discursos polítics³ amb fort missatge catalanista sense oblidar que gairebé tots els acompanyaments musicals de les seves peces van ser compostats pels «mestres» modernistes Morera, Vives o Pahissa (Soler, 2014b). Zanné va establir la línia divisòria entre Modernisme i Noucentisme situant-la entre una perspectiva localista i una perspectiva universal (Marfany, 1978: 32); sens dubtes a *Terra baixa* es troben aplegades ambdues perspectives d'una manera perfecta: per una banda, és una obra indiscutiblement rural quant a la seva temàtica, però, per l'altra, va demostrar aviat (sobretot en l'òpera *Tiefeland*) de posseir un horitzó ampli i un potencial cosmopolita degut al seu missatge d'alliberació i d'amor recolzat per una decoració amb una naturalesa benèvola i una musicalització operística, que van contribuir a què assolís una recepció internacional.⁴

2 Segons Miracle (1958: 394), el teatre guimeranià no era una «finalitat» ni personal ni literària, era només una possibilitat: la possibilitat de servir a Catalunya.

3 Els textos de molts dels discursos polítics constitueixen una veritable antologia de prosa poètica.

4 Al meu parer *La santa espina* tindria també el potencial necessari d'impacte teatral per complir una perspectiva localista i universal, ja que s'hi realitza el desig de fugir d'un

■ 2 Obres teatrals

Com ja he indicat abans, el teatre modernista aspirava a presentar «espectacles totals», on s'ajuntessin totes les Arts (música, cant, pintura, balls, escenografia), és a dir la lexis, òpsis i melos dels preraphaelites (Cerdà, 1981: 20). En els anys noranta eren també de moda obres de tema llegendari amb acompanyament musical (*La presó de Lleida*, *El comte Arnau*,⁵ *Els tres tambors*, etc.), però, en contra de l'opinió de Fàbregas (1971: 39) i de Gallén (1986: 442), *La santa espina* no és cap llegenda popular catalana,⁶ sinó que, igual que per a *Les monges de Sant Aimant*,⁷ sembla que Guimerà busqués inspiració en la tradició popular, bo i incorporant en el seu teatre temes típics d'aquesta, per exemple monestir, diable, cavaller condemnat a l'infern, metamorfosis, presagis, etc. En el seu teatre trobem també d'altres peces amb influències i esquitxos modernistes conjugats amb una trama realista. Encara que Fàbregas (1971: 40; 114–118) opina que *Titaina* és una obra modernista supeditada a «l'Obra d'Art», al meu parer, es tracta d'una òpera verista (Soler, 2014b), on tant la protagonista com les seves àries no presenten cap connexió amb l'«Art modernista», sinó més aviat amb el folklore típic gitano; la profecia de la Titaina a l'Eudald són els únics versos de tota l'obra, que mostren una empremta modernista: «Quan sentis en el cor / trucar la veu d'amor / estén les ales a la llum del dia» (Guimerà, 1978: 1100).

Segons Fàbregas (1971: 41), Guimerà no va entrar en el Modernisme fins el 1906, però ja a *Les monges de Sant Aimant* (1895) se li poden rastrejar elements d'aquest moviment i alhora considera que l'adopció d'un modernisme sovint simbolista, molt personal i eclèctic no va dur al dramaturg a produir cap obra important. El motiu pot ser que, ja d'antuvi, la crítica (i també el públic) van encasellar Guimerà com a un autor o de tragèdies històriques o de drames realistes, sobretot rurals, i, per això, se sentien decebuts quan es trobaven confrontats amb un altre estil i, en part també, perquè no van captar del tot ni el contingut ni el muntatge modernista. Els

món prosaic per recloure's en un món ple d'enyor, idealitzat, estètic i decadent, com Fàbregas (1971: 67) va definir les aspiracions modernistes.

5 El comte Arnau, senyor de la baronia de Mataplana, era l'amant de l'abadessa de Sant Joan de les Abadesses (Amades, 1979: 605–606), la figura del qual va influir potser en part en l'Euda i el Roger.

6 Soler (2012a; 2012b).

7 Quan, el 1893, Morera cercava inspiració per compondre el seu primer «drama musical wagnerià» va escollir *Les monges de Sant Aimant*.

mateixos modernistes, prejutjats ja d'antuvi en contra d'ell, van etiquetar-lo d'home renaixentista de direcció naturalista amb arrels romàntiques, exclouent-lo completament del Modernisme.⁸ Més tard, però, Fàbregas (1986: 599–600) va constatar que, tot i que la «conversió» modernista de Guimerà no havia transcendit del terreny de l'experiència literària, el dramaturg havia desenvolupat una imatgeria que ja havia assajat a *Les monges de Sant Aimant*, interessant-se per unes llegendes i uns personatges als quals sabia dotar de valor simbòlic.

Moltes de les seves peces van acompanyades de música, ja sigui perquè des de l'inici ja foren concebudes com a òperes (*Euda d'Uriach*, *Titaina*), ja sigui perquè presenten adesiara incidències musicals o s'hi canten algunes cançons populars o pseudopopulars (Soler, 2014b). Fàbregas (1971: 113) arriba a la conclusió de què el Modernisme no va jugar mai en Guimerà un credo relacionat amb la seva actitud vital, la qual cosa és encertada si es refereix a la seva personalitat, però, com veurem més tard, molts elements modernistes estan trenats, amb més o menys grau, en la trama, escenografia i música, els quals permeten de classificar-los sota la tipologia desenvolupada en els següents paràgrafs.

■ 2.1 Obres modernistes

De tot el teatre de Guimerà es destaquen quatre peces, les quals podrien considerar-se de ple modernistes.⁹ D'entre elles, sobresurt *La santa espina*,¹⁰ una obra d'encàrrec dels Espectacles-Audicions Graner, la qual ofereix en conjunt un espectacle modernista total, on l'escenografia ve reforçada amb cants i balls musicats per Morera, el qual va titular la partitura de “sarsuela”, ja que hi predomina el cant amb tres solistes i el cor. Aquesta obra és l'única comèdia¹¹ dins la producció guimeraniana i també l'única amb un

8 Ja en el 1877 els modernistes veien en Guimerà el patriarca del teatre català, és a dir una patum (Marfany, 1974: 574).

9 Fàbregas (1986: 599–600) considera que l'«opus modernista» guimeranià està constituït per *La santa espina* (1906), *La resurrecció de Llätzer* (1907), *La reina vella* (1908), *Titaina* (1910), *Sainet trist* (1910) i *La reina jove* (1911).

10 Guimerà va subtitular *La santa espina* de rondalla. Segons J. Coromines (DECAT), «rondalla» és un mot peculiar del català antic d'origen incert. Té diferents accepcions, les quals van des de contes per a infants i joves fins a faula, història divertida poc seriosa o novel·leta.

11 Guimerà va escriure a més les peces curtes *La sala d'espera*, *La Baldirona* i *La farsa*. Adesiara apareixen personatges secundaris en els seus drames, per exemple a *Sainet trist* i a *Al cor de la nit* (v. també Soler, 2014a).

clar i decidit missatge bel·licós catalanista i nacionalista.¹² Encara que l'«Amor» en el seu teatre s'alinea dins el Romanticisme o el Realisme, l'ària de *La santa espina*: «És la cançó més sentida / la cançó que surt del cor / Amor que l'Amor és vida / Amor que visca l'Amor», encaixa dins els ideals més purs del Modernisme, bo i entrelaçant l'Amor amb la Mort.¹³ Les altres peces modernistes¹⁴ són *Les monges de Sant Aimant* (versió operística: *Euda d'Uriac*; Aviñoa, 1985: 265), *La reina vella* (Aviñoa, 1985: 312) i *Al cor de la nit*.

■ 2.2 Quadres modernistes

Encara que altres peces no encaixin completament dins l'ideari modernista tant per la temàtica com per l'estructura, tanmateix s'hi poden detectar reminiscències en alguns quadres, per exemple *La festa del blat* (festa de la naturalesa, alegria sana del camp),¹⁵ *Mossén Janot* (festes del camp, festa religiosa), *En Pòlvora* (revoltes dels obrers, Festa Major, contrast del camp i la ciutat),¹⁶ *La Miralta* (problemes socials amb motiu de la incipient industrialització del món rural al·ludint explícitament a l'art modernista), *La reina jove* (sobretot l'escenografia del primer acte situada en un parc, comunió espiritual íntima de la reina amb la natura i els animals) i *Per dret diví* (puresa dels sentiments de l'alta muntanya, dona misteriosa).¹⁷

-
- 12 En aquesta peça és inclosa la sardana «Som i serem gent catalana» amb text de Guimerà i música de Morera. Per voluntat expressa del dramaturg van tocar-la en el seu enterrament (Miracle, 1958: 447).
 - 13 Tant Caravaca (1933: 209–216) com Bacardit (2009: 187) han fet observar que Guimerà tendia en moltes obres a una necromania macabre. També va dedicar molts poemes sobre el tema de la mort: «Mort del joglar», «Trànsit», «Cant de la mort», «Reu de mort», «El guarda del fossar», «Tristes», «Agonia», «Les quatre viudes», «A una morta», «En la mort de Jacint Verdagué», «El cavall de la mort», «La mort d'una mare», «Pels voluntaris catalans aliats morts a França», «En la mort d'un amic» i «Pobra ocella».
 - 14 No hi incloc *La resurrecció de Llätzer* perquè el tema en si no és cap creació original guimeraniana i la trama tampoc presenta clares influències modernistes; quant a la música només s'hi canten dues àries molt breus i s'hi toca una marxa.
 - 15 Brossa opinava que era «un conturbenio de romanticismo y realismo» i que el Jaume era idèntic a tots els protagonistes marginats de Guimerà (citada a Marfany, 1974: 574).
 - 16 Segons Marfany (1974: 574) és la primera obra en la qual Guimerà intentà adaptar-se a allò que els «modernistes» exigien.
 - 17 Aquesta obra va ser començada per Guimerà i, després de la seva mort, acabada per Lluís Via i va estrenar-se al Teatre Novetats el 1926.

■ 2.3 Incidències modernistes

Adesiara apareixen esquitxos modernistes en algunes obres, els quals, però, embolcallats dins un altre corrent dominant, romanen a primera vista submergits, per exemple el protagonisme de la naturalesa a *Terra baixa*¹⁸ (contrast de l'alta muntanya amb la terra baixa), a *La filla del mar* (mar, dona d'aigua), a *Sainet trist* (dona malaltissa, simbologia de les estacions de l'any entrelaçades amb el deteriorament irrefrenable de la salut de la Niceta) o a *Jesús que torna* (figura messiànica enigmàtica i pacifista, escrita en plena Primera Guerra Mundial).

■ 3 Elements modernistes

■ 3.1 Criteris formals

A més de la temàtica pròpiament modernista, que veurem a continuació amb més detall, ja des d'un punt de vista formal tant els títols com l'onomàstica denoten clares influències d'aquest corrent. El títol és l'etiqueta d'una obra, és a dir, estableix el primer contacte amb el lector o espectador alhora que revela el seu contingut d'una manera més o menys críptica. Així a través dels títols es pot seguir la trajectòria evolutiva dels temes guimeranians, molts dels quals apunten a la modernitat i universalitat de les seves obres. En la primera època recorre sovint a noms propis romans o medievals, ja siguin noms històrics (*Gal·la Plàcidia*, *Judit de Welf*), ja siguin creacions pròpies del dramaturg sovint d'influència modernista amb regust medieval, per exemple *Les monges de Sant Aimant*¹⁹ / *Euda d'Uriac*; també *La Miralta*, el nom d'una torre d'alta muntanya, denota ja una situació encimbellada amb mires àmplies damunt de les misèries quotidianes. En la seva primera època els títols transmetran sovint imatges típiques de la simbologia modernista, per exemple l'«aigua»: *Mar i cel*,²⁰ *La filla del mar* (Soler,

18 Segons Benet i Jornet (1974: 570) ja en el títol hi endevinaríem el possible entroncament de l'obra amb algunes formes modernistes, perquè conté implícita una significativa oposició entre dues geografies: la de la terra baixa i la de la terra alta.

19 «Aimant» prové del català antic «amant» i etimològicament d'«Amor», per la qual cosa no s'adiu gaire com a un sant patró d'un monestir femení.

20 El Palau Maricel de Sitges va ser construït del 1910 al 1916 pel milionari nord-americà Charles Deering assessorat per dos artistes modernistes: a l'inici per Ramon Casas, el qual va transferir aviat la direcció de les obres a Miquel Utrillo. Amb motiu de la seva situació geogràfica és adient el nom de «Maricel», si bé podrien veure-s'hi també reminiscències de la tragèdia guimeraniana.

2010), *Aigua que corre*; la «collita»: *La festa del blat*; la «terra»: *Terra baixa*, *Arran de terra*; el «sob»: *Sol, solet...*,²¹ *El camí del sol*, i la «nit»: *Al cor de la nit*.²² D'altres títols denotaran d'antuvi un contingut religiós, ja sigui en relació amb la Bíblia: *La santa espina*, *Jesús de Natxaret*, *Jesús que torna*, *La resurrecció de Llåtzer*; amb la doctrina catòlica: *La pecadora*, *L'ànima morta*, *L'ànima és meva*, *Per dret diví* i amb la vida monacal o eclesiàstica: *Rei i monjo*, *Mossén Janot*, *Les monges de Sant Aimant*.

Quant a l'onomàstica és notòria l'afecció de Guimerà a batejar els seus protagonistes amb noms típics catalans fins a tal punt que Miracle (1958: 449) opina que va influir a què les noies catalanes es diguessin Nuri o Maria Rosa i no Pepita o Lolita.²³ Efectivament va anomenar la majoria dels seus protagonistes (aproximadament uns 572) amb antropònims catalans, sovint molt suggestius, alguns àdhuc inventats, per exemple Nadala.²⁴ Si s'estudien, però, amb més atenció poden detectar-se en alguns d'ells clares influències modernistes, per exemple amb associacions amb flors:²⁵ Rosa Vera, Rosella, Roseta, comtessa de Rosamaia, o suggestius i melòdics: Pia Munda, Oriola, Felícia, Nadala, Georgeta, Àlbia, Margalida, Mariagna, Niva, Euda, Elda, Oliveta, Dèvora. Sobre els dos darrers cal observar que, tot i que Guimerà no acostumava gaire a repetir els noms dels seus protagonistes, menys encara els obsolets, excepcionalment en el cas d'Oliveta²⁶ va batejar tres protagonistes de diferents peces amb aquest nom (*Sainet trist*, *Les monges de Sant Aimant* i *Per dret diví*) i sobre el de Dèvora de *La Miralta*, completament desusat en català, fa remarcar a un protagonista amb ironia: «El primer que has de fer, és canviar-li el nom» (Guimerà, 1978: 199); pel

-
- 21 En aquest títol el dramaturg juga amb la paranomàsia de «sob» (astre) i «sol» (persona sola).
- 22 Apel·les Mestres va recórrer sovint en les seves obres a la imatge suggestiva de la nit: *La nit al bosc* (1833) o *Nit de reis* (1906). També el mateix Guimerà va escriure alguns poemes sobre la nit: «Al fer-se de nit», «Nocturn» i «La nit de sant Joan».
- 23 Contra el seu costum de catalanitzar els antropònims dels seus personatges, en la seva darrera etapa Guimerà emprà sovint noms estrangers (Meri, Mary, Gladys, Jon, Jeanne, Richard, Vladimir) o castellanitzats popularment (Cusefa, Juanito), per la qual cosa sembla que volia mostrar per una banda la seva internacionalitat, i per l'altra, procurava adaptar-se a la realitat lingüística dominant de l'època.
- 24 En una carta a Antoni Torrella, Guimerà li comunica: «El nom de Nadala és Nativitat. Jo no sé si en català es diu així, però em sembla que se'n podria dir» (Guimerà, 1978: 1506).
- 25 A *El patí blau* de S. Rusiñol (1973: 1190), el Jacint diu a l'Agna-Rosa: «Jo crec en la simpatia dels noms de les coses [...] i veient-la, ja hi havia de veure en vostè una rosa del perfumat més de les roses!».
- 26 Existeixen dues santes Òliva, si bé aquí en diminutiu s'associa d'antuvi més aviat amb el fruit de l'olivera.

contrari sobre el d'Elda de *Per dret diví*, el rei Hildebrand exultarà amb entusiasme: «Que bé sona aquest nom!» (Guimerà, 1978: 683).

■ 3.2 Criteris temàtics

Guimerà era molt conscient del canvi estètic dels corrents literaris teatrals i molt aviat va reconèixer ell mateix en una carta a L. López Ballesteros del 2 de juny del 1893: «ahora los reyes y condes de otras épocas han pasado de moda» (Guimerà, 1978: 1476) i un any més tard, en una altra carta a F. Casanovas del 16 d'octubre del 1894 li comenta: «ha passat de moda tot això dels guerrers» (Guimerà, 1978: 1476). Aquestes cartes foren escrites poc abans de l'estrena de *Les monges de Sant Aimant* (1895),²⁷ on el dramaturg va reeixir de trenar elements de diferents corrents. Aquesta obra assaja d'incloure's dins un «neoromanticisme modernista», del qual Maragall, amb paraules de Sunyer (2006: 32), era el capdavanter. Tanmateix, Guimerà aviat es decantaria cap un realisme rural, on els temes de la dona, la naturalesa, l'ambient misteriós, l'incipient industrialització i l'Orient es conjugarien perfectament per formar un esplendorós calidoscopi modernista.

■ 3.2.1 Dona

En general, els modernistes adoraven la dona com a símbol de la Bellesa absoluta, equiparable a la dona-àngel, de la qual feien una religió de l'Art. Basant-se en aquesta premissa, qualsevol intent per part d'aquelles per conquerir dominis considerats fins llavors exclusivament «masculins» era considerat com un afront i una rebel·lió, que feien trontollar l'ordre estètic establert (Fàbregas, 1971: 112), per la qual cosa foren titllats sovint d'«anti-feministes». Tant en el Modernisme català com en el Preraphaelisme i en tots els altres moviments artístics i literaris europeus finiseculars, la figura de la dona és dibuixada sota el binomi de dona fatal agressiva, vindicativa fins arribar a ser letal (espill dels temors dels homes) i dona-àngel innocent, elevada damunt un altar inabastable, on és venerada (espill dels ideals dels homes).²⁸ Tanmateix, però, entre aquestes dues figures completament anti-

27 L'estrena de *Jesús de Natzaret* el 3 de març del 1894 amb la popular «Marxa de Llätzer» i de *Les monges de Sant Aimant* el 25 d'abril del 1895 van consagrar a Morera com a compositor líric, si bé amb prou feines no va merèixer cap referència a la premsa i més encara va ignorar-se completament l'autor del text (Aviñoa, 1985: 264).

28 Tanmateix com Praz (1979: 167; 239–246) fa observar amb encert, a la literatura de tota època hi ha hagut de sempre el tipus de «dona fatal», començant ja per les harpies, sirenes o gòrgones, les quals, igual que una «Superdona», suposaven una amenaça directa o

tètiques es desplega una paleta matisada d'altres variants, molt típiques del Modernisme català, per exemple la dona del bosc i de l'aigua²⁹ –sempre misterioses– junt amb la dona malaltissa indefensa i digna de compassió. Algunes característiques d'aquestes figures s'entrellacen i se superposen donant formes híbrides més properes a la realitat.

■ 3.2.1.1 Dona fatal

■ 3.2.1.1.1 Dona fatal activa

El tipus de «dona fatal» guimeraniana es centrarà normalment en les dones de l'alta burgesia o cosmopolites, les quals tenen com a objectiu la perdició intencionada dels homes a través de llur seducció. Aquestes dones actuaran sobretot en les peces del s. XX i la majoria d'elles acabaran com a «càstic» amb l'anorreament de la pròpia seductora, per exemple a *Alta la banca*, on la Isabel fa arruïnar a ciutadà el Gabriel fins arribar a què aquest se suïcidi,³⁰ com ja havia passat també abans amb el seu primer marit, mentre ella, alegre i despreocupada, se'n va amb el fillastre a París; a *Arran de terra*, la Pia Munda és el prototip modèlic de «dona fatal», el marit de la qual ja s'havia suïcidat amb motiu de l'adulteri d'ella³¹ i, després, mitjançant intrigues alambinades, vol seduir el Ramon, un home casat; al final, però, aquest veurà les ignomínies d'ella i tornarà amb la seva dona, per la qual cosa serà la Pia Munda la que se suïcidarà; a *Aigua que corre* té lloc un adulteri doble entre l'Amèlia i el Manuel, el qual es casa amb la Roseta, la germana de l'Amèlia, a fi d'estar a prop de la seva estimada acabant amb la mort de la Roseta i el suïcidi de l'Amèlia; a *La Miralta*, la Dèvora retraurà a la Meri: «Vosté ha portat la perdició en aquesta casa» (Guimerà, 1978: 232) i més tard el Carles també l'acusarà: «Déu t'ha fet perversa i goses en les desgràcies dels altres» (Guimerà, 1978: 239); tanmateix, al final el Carles es deixarà emportar per les seves arts seductores i acceptarà de fugir amb ella, la qual cosa ho desbaratarà la Dèvora en tirar la Meri daltabaix d'un penya-segat; a *La pecadora* –ja el títol caracteritza la protagonista–, la Daniela, per

indirecta per als homes, mentre que el cas oposat de la «dona-àngel» incorporava tots els atributs desitjables d'abnegació i beneficència, àdhuc en perjudici propi.

29 En les Quartes Festes Modernistes de Sitges (1897) va representar-se per primera vegada *La fada* de Jaume Massó i Torrents amb música de Morera, una fita dins del teatre modernista; en ella s'apleguen la majoria dels tòpics característics modernistes: alta muntanya, fada com a dona d'aigua (dona fatal), successos sobrenaturals i anihilament de l'home.

30 Guimerà recorre sovint al suïcidi com a solució per a molts desenllaços finals.

31 El tema de l'adulteri apareix adesiara en el teatre guimeranià, sobre el qual va escriure també el poema «La dona adúltera».

recuperar-se, torna malalta al poble de la seva joventut, d'on havia fugit per anar a París; amb la seva presència aviva de nou l'amor del Ramon, ara casat, tot i que al principi ella s'hi nega; al final, però, decideixen de fugir junts, la qual cosa és desbaratada per la Monsa, una noieta del poble, morint la Daniela poc després. La figura de la dona fatal no es restringeix, però, només a dones de l'alta burgesia, sinó que també adesiara apareix en capes socials més baixes, així a *La aranya*, com ja el títol indica, la trama es concentra amb les males manyes de la senyora Isabel, la qual com una aranya s'infiltrarà en el matrimoni del Tano i la Gasparona a fi d'atreure el marit. La Georgeta d'*Al cor de la nit* és un referent especial de dona fatal amb motiu de la seva actitud ambigua davant el rei Enric. Primer procura seduir el rei fugitiu per tal que es quedi amb ella al casal d'alta muntanya i entretenir-lo fins que arribin els seus perseguidors com a venjança de què va condemnar a mort al seu promès; però amb l'anagnòrisi, quan aquests estan a punt d'agafar-lo, la seva actitud traïdora dóna un giravolt d'una manera poc plausible i sorprenent, bo i confessant al rei que en el fons volia salvar-lo i que el seu odi provenia només perquè, quan encara era rei, havia estat enamorada d'ell, però ell no l'hi havia fet cas. També a *La filla del mar*, la gelosia de la Mariona i la Catarina –unes altres harpies venjatives– perdran ensem el Pere Màrtir i l'Àgata.

■ 3.2.1.1.2 Dona fatal involuntària

Entre el binomi dona fatal/dona-àngel es desenvoluparan d'altres tipus de dona, les quals, tot i pertànyer la majoria a la categoria de dona-àngel, pel sol fet de ser dones nouen els homes, causant sense voler d'una manera indirecta i involuntària la perdició de llurs amants. Sovint, però, més tard elles mateixes contribuiran activament a llur salvació, tot acabant sovint amb un «dieta fine». D'entre aquestes figures femenines, cal esmentar sobretot la Maria i la sirena Rosa Vera de *La santa espina*, les quals amb llur amor perjudiquen d'antuvi inconscientment llurs amants: la primera serà la causa de què el Gueridó sigui despatxat pels pares d'ella i la segona, de què l'Arnolt sigui convertit en palmera; la Joana de *La boja* ocasionarà la perdició del Germà Albert; la Munda de *Sol, solet...*, encara que casada amb el Jon, voldrà fugir amb l'Hipòlit, el seu antic amant, que acaba de sortir de presidi, abandonant el marit i el fill, la qual cosa provocarà la mort de l'Hipòlit a mans del Jon; la Marta de *Terra baixa* suscitarà sense voler que la gent del poble es befin del Manelic i més tard serà el motiu perquè el Manelic mati el Sebastià; l'Àgata de *La filla del mar*, tot provocant la gelosia de la Mariona i la Catarina, causarà de retop el desenllaç fatal; per l'Euda de

Les monges de Sant Aimant, el Roger condemnarà la seva ànima; la Titaina, de la peça homònima, apunyarà ella mateixa el Nyerris per defensar l'Eudald, i la Blanca de *Mar i cel* serà també el motiu de l'infortuni del Saïd.

■ 3.2.1.1.3 Dona demoníaca

Malgrat el predomini de temes històrics i rurals realistes, Guimerà inclou – segurament degut a la influència modernista de les llegendes populars de moda en aquella època– també personatges demoníacs sobrenaturals sota l'aparença de bruixes malèfiques, per exemple a *Les monges de Sant Aimant* i a *La santa espina*, dues peces que per la seva trama fantasiosa contenen els paràmetres adients que justifiquen la presència de tals protagonistes infernals.

■ 3.2.1.2 Dona-àngel

Com a contrapartida de la dona fatal trobem la dona-àngel, la qual està ornada amb tots els trets d'una dona ideal abnegada i gentil, que incorpora tots els desitjos i fantasies masculins. D'entre totes les protagonistes guimeranianes sobresurten la Maria i la Rosa Vera de *La santa espina*, les quals, malgrat haver estat elles mateixes la causa indirecta de la desgràcia de llurs amants, més tard seran els salvaran. També podrien esmentar-se com a dones-àngels la reina Alèxia de la *Reina jove*, plena d'ideals i d'amor envers els seus súbdits, la Gladys de *Jesús que torna*, la Blanca de *Mar i cel*, la Tèudia d'*El fill del rei*, l'Oriola de *La festa del blat*, la Rosó de *Mossén Janot* i la Taneta d'*En Pòlvora*.

■ 3.2.1.2.1 Dona ingènua

Es tracta d'una variant de la dona-àngel, representada normalment per personatges secundaris com la Nuri³² de *Terra baixa*, la Monsa de *La pecadora*, a la qual el Ramon li dirà: «Tu ets una santa» (Guimerà, 1978: 78), la Roseta d'*Aigua que corre*, la qual fins al final no veu (o no vol veure) els tripijocs de la seva germana per prendre-li el marit, l'Àgata de *La filla del mar* o la Gerda d'*Índibil i Mandoni*, la qual amb la seva innocència pueril introdueix una alenada d'aire fresc en la tensió dramàtica suscitada per la derrota de Mandoni. Com a contrapartida, també apareixen alguns personatges masculins càndids, els quals provoquen d'antuvi amb llur bondat i innocència, per una part, la simpatia de l'espectador, però, per l'altra, les burles dels altres

32 La innocència i bondat de la Nuri ha impulsat a què molts directors de teatre la considerin com a una noieta totxa i simpleta, per exemple a la representació de *Tiefland* de Klagenfurt del 1992 va ser interpretada com una nena mig imbècil jugant amb nines (Neumann, 1999: 161).

personatges, per exemple el Bernadot d'*El fill del rei*, el Manelic al principi de l'obra, el Gueridó de *La santa espina* o el Tomasot, un personatge secundari d'*Al cor de la nit*.

■ 3.2.1.3 Dona malaltissa

De totes les figures de dones malaltisses modernistes, l'Agna-Rosa d'*El pati blau* (1903) de Rusiñol ha quedat com a prototip emblemàtic d'aquesta categoria de dones; com a contrapartida, Guimerà ha creat la Niceta de *Sainet trist* (1910), de la qual ja Fàbregas (1971: 117) va copsar en la seva melangia la influència del Modernisme, sobretot de Rusiñol. També la Daniela de *La pecadora* pot considerar-se una altra dona malaltissa, que confia endebades recuperar la seva salut en el poble de la seva infantesa, si bé en aquesta protagonista –com hem vist més amunt– s'hi amalgamaran també trets de la dona fatal.

■ 3.2.1.4 Dona d'aigua

Totes les dones d'aigua guimeranianes no són demoníques, ans el contrari, exerceixen una influència en principi benèfica sobre llurs amants; un bon exemple d'elles és sobretot la Rosa Vera, una veritable sirena,³³ de *La santa espina*. D'altres «dones d'aigua», en sentit metafòric, contribuïran només de retop a la destrucció de llurs amants, per exemple l'Àgata de *La filla del mar*, la qual van trobar al mar després d'un naufragi, per la qual cosa una dona del poble comentarà: «Com que n'és filla» (Guimerà, 1975: 1477) i, com ella mateixa narra: «I em vaig adormir dient-li al sol i al mar: Pare! Mare!» (Guimerà, 1975: 1493); per la seva banda, l'Elda de *Per dret diví*, una dona misteriosa que van trobar abandonada de bolquers, baixa de l'alta muntanya –igual que el Manelic–, bo i definint-se ella mateixa com: «Sóc la noia del rai»³⁴ (Guimerà, 1978: 728) intentant més tard –si bé endebades– de salvar el rei Hildebrand.

■ 3.2.2 Naturalesa

Si la naturalesa representava en el Romanticisme un paper predominant com a teló de fons, tal volta tètric, tal volta fantasiós, el Modernisme la

33 Guimerà va dedicar també un poema a les sirenes: «Cant de la sirena».

34 Segons Alcover-Moll, «rai» prové de «raig» i fa referència a un conjunt de trams o lligalls de troncs o bigues, subjectats amb redortes paral·lelament els uns amb els altres, els quals, conduïts amb rems per dos o més homes, es deixen anar seguint el corrent de les Nogueres Pallaresa i Ribagorçana i del Segre; serveix de mitjà de transport de les fustes des dels boscos de l'alta muntanya fins a les terres planes i centres industrials on la fusta és utilitzada.

considera com a font de les essències ètniques del poble, inspiració primigènia i model últim de l'Art autèntic (Marfany, 1978: 30), com ja va evidenciar-se en *La fada*. Aquí ja no seran edificis medievals fantàstics els que serviran de decoració per denotar un ambient enigmàtic i tenebrós, sinó la mateixa naturalesa, plena de misteris, adquirirà un protagonisme actiu entrelaçat en la trama alhora que transmetrà missatges màgics tal com es troba sovint en les obres de l'Escola belga abanderada sobretot per *La intrusa* (1890) de Maeterlinck, la qual va influir decisivament en el Modernisme català.

■ 3.2.2.1 Festes populars

Malgrat la tònica tràgica dominant del teatre guimeranià afloren sovint escenes de festes populars amb cants i balls, on es posa en relleu l'alegria del poble en comunió íntima amb la naturalesa alhora que s'exalta la vida rural.³⁵ Normalment es tracta de festes del camp trenades amb festes religioses (a *La santa espina*, verema per la Mare de Déu d'Agost); a vegades se celebra només la festa de la naturalesa com a *La festa del blat* (la sega), a *La reina vella* (les arades) i a *Per dret diví* (els raiers) o només per la festa del sant com a *Les monges de Sant Aimant*, per Sant Grau, el patró del poble, i a *Mossén Janot* entren en col·lisió còmica la festa de la Mare de Déu del Roser i la de Sant Francesc. A *La festa del blat* s'explica amb detall el programa de la festa (Guimerà, 1975: 1336) i, a través de la simbologia de les espigues tindrà lloc entre dos promesos el següent diàleg de dicció modernista: «Fan un sorollet les espigues!... Que sembla que també ho diguen: estem contentes» [...] «A mi dona'm un granet, i me'l plantaré al cor» (Guimerà, 1975: 1342) o la metàfora del Jaume sobre ell mateix: «Fer aquí entre els blats d'espiga negra» (Guimerà, 1975: 1351) i a la «Cançó de la sembra» de *La reina vella* s'entrellaça una invocació religiosa amb la metàfora de la sembra: «Avant, que Déu ho vol, rafi el gra d'or» (Guimerà, 1978: 1083).

Encara que Guimerà no era extremadament religiós, era conscient dels efectes de la religió popular davant el públic;³⁶ d'aquí que sovint inseria

35 Els modernistes organitzaven sovint festes de la naturalesa, per exemple va ser famosa la festa de l'arbre fruïter de Mojà inaugurada el 1904, la qual encara ara se celebra per la Mare de Déu d'Agost, amb el cèlebre «Himne de l'arbre fruïter» («Cantem, plantant, / plantem, cantant, / que tot és Vida. / Els bons plançons, amb uns bons cants / fan més florida.») amb lletra de Maragall i música de Morera. Completen aquesta festa alguns espectacles wagnerians, ja que Francesc Vinyes, un gran tenor wagnerià, va néixer prop de Mojà.

36 En una carta a la família Aldavert [s.d.] Guimerà explica la representació de *Mossén Janot* a Madrid (1978: 1493): «Hi ha un moment en el tercer acte en què un home perdona a

connotacions religioses ja sigui en els diàlegs, ja sigui en les accions, per exemple a *La festa del blat*. Com el títol de l'obra ja indica, versa sobre una festa popular lligada amb els treballs del camp, la qual es desenvolupa cada any seguint uns rituals determinats: segons la tradició, la pubilla sega la primera garba, que duu a l'església a beneir (Guimerà, 1975: 1336); també per recalcar la importància d'aquesta festassa, l'equipararà a les festes de Nadal, la festivitat per excel·lència dins el calendari religiós, fent dir a la Quica: «Doncs la festa del blat, m'entens? [...] És allò... com té diré, com, com... un altre Nadal» (Guimerà, 1975: 1335) o significarà una data excepcional dins el calendari personal d'uns promesos, els quals recorren a aquesta festa com referent per al seu casori: «ens podem casar per la festa del blat» (Guimerà, 1975: 1354). Tanmateix Guimerà no pot retenir-se d'enllaçar-la humorísticament amb antecedents mitològics clàssics a través del comentari ingenu de l'oncle Telm: «Doncs Ceres, que és... la *diossa* del blat [...] i nosaltres, com que preguem a Nostre Senyor, preguem a ella, i surten les espigues» (Guimerà, 1975: 1352).

■ 3.2.2.2 Estacions de l'any

Moltes peces estan situades a finals de l'estiu en el temps de la sega o la verema³⁷ i sovint els cicles de la naturalesa reflectiran l'estat d'ànim d'una persona o d'una situació, per exemple les estacions de l'any estaran en íntima comunió amb la salut, malaltia i mort de la Niceta (Guimerà, 1078: 342–388): el primer acte tindrà lloc un matí de primavera (llum, flors, verdor) amb la Niceta sana, el segon acte serà ja en ple estiu cap al tard, on la Niceta es trobarà malament i, en el tercer acte, la Niceta morirà en un matí d'un dia tardorenc amb les fulles esgrogueïdes; a *La Miralta*, el Carles compararà la innocència i inexperiència de la Dèvora amb l'estació primaveral: «Tu tens l'ànima com una primavera» (Guimerà, 1978: 207); a *La reina vella*, les acotacions del tercer quadre preveuen una escenografia amb «herbam de tardor» (Guimerà, 1978: 1078) com a metàfora per denotar la vellesa dels protagonistes i el proper traspàs de la reina.

l'altre perquè entra a la casa la Mare de Déu del Roser, que va aixecar una tempestat llarguíssima d'aplausos (perdoneu-me l'elogi)».

37 Guimerà (1978: 1481) era molt conscient de la relació de les estacions de l'any amb el camp. En una carta a la família Aldavert del 4 de desembre del 1896 comenta l'estrena de *El señor feudal* de J. Dicenta: «És de costums del camp i l'autor no coneix el més elemental. Només us diré que al primer acte hi ha una butada de blat a l'era i vuit dies després (segon i tercer acte) ja ha passat la collita del vi.»

■ 3.2.2.3 Alta muntanya

Ja a la peça emblemàtica modernista de *La fada* (1897) de Massó i Torrents, Aviñoa (1985: 270–271) posa en relleu l'encís de la muntanya, de la qual prové la fantasia i l'empenta artística amb oposició a la plana, on regna l'ensopiment petit burgès. Aquesta dicotomia la trobem també en repetides ocasions en el teatre guimeranià, on posa en contrast la puresa de la muntanya amb les misèries i la sordidesa de la plana tant des d'un punt de vista físic com humà; aquí cal recordar només *Terra baixa*, *La festa del blat*, *Al cor de la nit* o *Per dret diví*; a *La Miralta*, donya Nadala exultarà sobre la bellesa de la naturalesa recurrent a les imatges de l'astre solar i la bòveda celest: «El sol il·lumina les muntanyes, i el cel té un blau de cel, que és un presagi celestial» (Guimerà, 1978: 211).

■ 3.2.2.4 Tempestat / nevada

Malgrat la veneració de la naturalesa, els modernistes no tanquen els ulls davant el doble vessant de les seves forces ocultes: l'un, pacífic i l'altre, terrorífic. La cara plàcida de la naturalesa en repòs serà un indret de puresa i d'inspiració tot i que, per l'altra banda, mostrarà a vegades una cara rabiüda sent font de destrucció irrefrenable i inesperada, davant la qual les persones es trobaran impotents i desempaades. A Guimerà hi haurà esporàdicament tempestes, nevades i naufragis,³⁸ per suposat sempre com a *raccolto a posteriori*; per exemple a *Jesús que torna*, la Gladys, una supervivent del Titànic, recordarà les seves experiències tràgiques; també el Jon de *Sol, solet...* i la Rosa Vera de *La santa espina* narraran llurs naufragis.³⁹ Les tempestes solen ser sempre preludi d'alguna desgràcia o anunci d'un fet sobrenatural,⁴⁰ per exemple a *Les monges de Sant Aimant* o a *La santa espina*. Aquest efecte esgarriós ve reforçat a *Al cor de la nit* per un ambient nocturn amb nevades d'alta muntanya i camins estimbadors, que causen por i basarda; la densa atmosfera carregada de tensió i de passió entre la Georgeta i el rei Enric recorda la trama de *La intrusa* de M. Maeterlinck, on el poder suggeridor de la paraula més el clima amarat de silencis a l'obra no fan sinó acot-

38 Per raons òbvies no tindran lloc en l'escena, tot i que actualment es recorre a efectes multimèdia.

39 Guimerà tenia terror als naufragis, ja que en el viatge de les Canàries cap a Catalunya pels volts del Nadal del 1853 s'havia perdut un llagut i s'havien enfonsat una goleta francesa i un bergantí goleta. Aquestes vivències d'una època infantil sembla que van influir a què no s'embarqués mai més (Miracle, 1958: 105–112; 1990: 78–83).

40 Guimerà, acostumat a les Canàries, on no sol haver mai temporals, els tenia un pànic irracional. De petit, quan tronava, s'amagava sota el llit i, de gran, dormia en un recambró sense finestres (Caravaca, 1933: 133–134; Miracle, 1990: 183).

jar la suma de correspondències que es produeixen entre el món físic i el món interior de l'home (Gallén, 1986: 388).

■ 3.2.2.5 Arbres / flors / ocells

La iconografia modernista incorpora sovint imatges de la naturalesa (arbres, fruits, flors, ocells) en els decorats teatrals, els quals reproduïxen un món artístic, poètic i exòtic, allunyat de la realitat burgesa, un bon exemple del qual ornem el tercer acte de *La santa espina* amb jardins exuberants del palau reial i sobretot la cambra nupcial —a manera de gran hivernacle amb tapisos brodats d'or veient-se per les parets de cristall espurnejar les estrelles— fins a assolir el seu zenit en l'apoteòsic panegíric catalanista de la cançó «Som i serem gent catalana», on s'esmenten amb detall diferents elements de la naturalesa: «Canta l'ocell, el riu, la planta, / canten la lluna i el sol». Sota la forma civilitzada de parcs i jardins, el primer acte de *La reina jove* està inserit en una escenografia modernista idealista amb plantes, arbres, flors i un banc de pedra, que convida a asseure-s'hi i fruit del parc, el qual serà per a la reina Alèxia «un paratge que és un cel a la terra. Jo l'he somniat més cops!» (Guimerà, 1978: 393); *La reina vella* havia plantat ella mateixa de jove un arbre amb el Serní, la qual cosa ambdós octogenaris remembraran amb alegria; en aquesta peça es canta tant a la naturalesa silvestre (satalia) com a la conreada (sembra, arbre) (Guimerà, 1978: 1083), bo i recurrent a la simbologia modernista; per exemple en la «Cançó de la sembra», el Quirze canta: «Cada gra dintre la terra / és com dintre el pit un cor. / Cada gra dintre la terra com més arrela més mor» (Guimerà, 1978: 1083–1084).⁴¹

No tan sols en l'escenografia afloren connotacions modernistes, sinó també el dramaturg les trenca en els diàlegs i en les accions dels personatges. Tot i que els boscos no abunden gaire en la flora catalana, adesiara adquiriran un cert protagonisme; per exemple a *Aigua que corre* tindrà lloc un passeig en un bosquet amb lluna plena (Guimerà, 1978: 114); a *La festa del blat*, com a contrapartida dels avalots revolucionaris, l'oncle Telm comentarà al Jaume: «els boscos ho purifiquen tot» (Guimerà, 1975: 1352) i al final de *Per dret diví*, el bosc servirà de refugi, encara que només provisional, del rei Hildebrand. A *Mossén Janot* i a *La santa espina*,⁴² un sol arbre passarà de ser

41 En aquesta cançó tant la temàtica (sembra) com el seu missatge segueixen de prop les pautes traçades per l'«Himne de l'arbre fruïter» de Maragall (v. nota 35).

42 Quan en la seva joventut Guimerà festejava la Maria, saltava d'un terrat de la teulada per trobar-se amb l'estimada, la qual cosa encara va repetir amb 64 anys davant de Lluís Via, tot demanant-li que li fes una foto cavalcant la barana (Caravaca, 1933: 118, nota 1).

un mer objecte decoratiu a exercir un paper actiu d'attrezzo, quan serveix els protagonistes d'ambdues peces per pujar a la finestra de l'estimada.⁴³ Quant a les flors, ja a *El fill del rei*, la Teuda ofereix una rosa a qui li dugui un senglar, si bé aquesta escena s'alinea més dins la tradició romàntica de les corts d'amor medievals (Guimerà, 1975: 226), però, sí, ja dins la ideologia modernista, a *La reina jove*, el príncep Vladimir regalarà una rosa a la reina, que aquesta voldria tornar al roser; a *Jesús que torna*, els jardiners desitjarien esfullar flors pel terra on passa el Nataniel i el comte Orloff voldria fer el mateix en el camí de la Gladys (Guimerà, 1978: 455; 457); a *La reina vella*, les noies del poble faran un ram per a la reina (Guimerà, 1978: 1079–1081) i a *La santa espina*, la Maria en farà un de flors boscanes entrelligant-les amb la santa espina, i més tard el Gueridó, ja rei, farà donar clavells i roses en safata d'or —ornaments modernistes— a les vaques reials (Guimerà, 1978: 1003; 1039).

Els ocells són un element constant de la iconografia i simbologia modernista, per exemple el mateix Apel·les Mestres va poetitzar el rossinyol, l'ocell-músic, com a un símbol melòdic (citat a Cerdà, 1981: 267). A *Aigua que corre* un rossinyol amb els seus trinats posarà una nota musical melangiosa (Guimerà, 1978: 147); a *La santa espina*, ja abans d'aixecar-se el teló del tercer acte, les acotacions assenyalen expressament que cal que se senti una cantadissa de rossinyols i d'altres ocells (Guimerà, 1978: 1036); a *La reina jove*, la reina fa callar els cavallers a fi de no destorbar els nius de les branques i prohibeix de caçar ocells en tot el parc (Guimerà, 1978: 393; 396), i a *La Miralta*, la Meri ha comprat «una postal bellíssima amb unes tòrtores i unes mimoses» (Guimerà, 1978: 227), on s'alien dos motius emblemàtics (flors i ocells) modernistes.

■ 3.2.3 Misteri

Un clima amarat de silencis i misteri acompanyen sovint les obres modernistes alhora que l'escenografia contribueix a introduir un hàlit màgic trenat amb l'argument. Ambdós referents s'ajuntaran sovint en el teatre guimeranià, per exemple l'acte segon de *Les monges de Sant Aimant* estarà situat en un escenari feréstec amb roques fantàstiques en plena nit enluminada per

43 Fischer-Lichte (1983: 145–155) distingeix entre decoració i attrezzo, tot i que no sempre resulta fàcil d'establir una línia divisòria clara entre ambdós conceptes: com a decoració, un signe formarà part del decorat o de la vestimenta, com a attrezzo, assolirà una funció. A través de llurs accions, els mateixos actors convertiran un element decoratiu en attrezzo, com aquí que, en utilitzar un arbre (decoració) com a escala, el converteixen en attrezzo.

la lluna i fins el final de l'acte es produiran diferents successos sobrenaturals acabant amb la mort del Roger, el qual la bruixa Urilda farà ressuscitar com a condemnat a l'infern; la Maria de *La santa espina* experimentarà una sensació de basarda mentre cull flors al bosc, on li semblarà veure uns ulls inescrutables, els quals resultaran ser més tard els de l'innocu Guericó; en el quadre segon del primer acte, l'escenografia representarà una vall enclo-tada, en els costats de la qual hi haurà roques fantàstiques amb trencats practicables; a la primera batallada de mitja nit se sentirà un xiscle i després se n'aniran sentint d'altres, apareixent les bruixes i bruixots, els quals més tard metamorfosaran en palmeres el príncep Arnolt i els seus cavallers (Guimerà, 1978: 1003; 1031–1032); a *Al cor de la nit*, com ja el títol denota, la nit adquirirà un protagonisme important embolcallant tota la trama amb la seva foscor impenetrable, sobre la qual els protagonistes faran sovint referència: «la nit era fosca» o «som al cor de la nit» (Guimerà, 1978: 514; 527). Un altre recurs per introduir pinzellades sobrenaturals serà el fet que els protagonistes sentin veus fondes, que no sabran mai ben bé de qui són i d'on vénen, per exemple la Nuri de *Terra baixa* (Guimerà, 1978: 1420) o el rei Hildebrand de *Per dret diví* (Guimerà, 1978: 750); el Manelic narrarà un somni on se li va aparèixer una dona, la qual semblava d'antuvi ser una figura fantasmagòrica, encara que no va poder copsar ben bé del tot la identitat de l'aparició, bo i dubtant de si es tractava d'una bruixa o de la Mare de Déu (Guimerà, 1978: 1393).

■ 3.2.4 Joventut burgesa / fàbriques / revoltes obreres

El teatre guimeranià es caracteritza per l'absència d'un dels temes predilectes modernistes: la confrontació familiar dels hereus, que no volen continuar el negoci familiar per dedicar-se a l'Art, si bé Guimerà mateix, igual que Rusiñol, no va voler continuar el comerç del seu pare i va preferir dedicar-se al teatre, afeció que va ser sempre recolzada per la seva mare (Caravaca, 1933: 54), ni tampoc trobarem mai cap «senyor Esteve» ni «Estevet»,⁴⁴ però sí, «hereus escampes», més adients a la temàtica realista. A Guimerà, els hereus, sempre personatges secundaris, refusaran el negoci patern, però no serà per dedicar-se a cap ocupació artística, sinó per fer el gandul; per exemple el Pepet, fill d'un industrial ric, d'*Aigua que corre*, desdenya la fàbrica del seu pare, bo i negant-se de treballar-hi amb la justifica-

44 Un comentarista coetani deia a propòsit de Rusiñol: «el burgués ja no es fabricant, ni siquiera banquero: es un hombre que tiene estilo» (citat a Marfany, 1986: 87), la qual cosa justifica el menyspreu de l'artista davant l'incipient indústria i comerç, del qual és un bon exponent *L'auca del senyor Esteve*.

ció de què la fàbrica ja va per ella sola (Guimerà, 1978: 30–31); a *Alta la banca*, el Juanito, un hereu carregat de deutes, fill d'un gerent d'un banc, tampoc vol treballar definint-se ell mateix: «Sóc un ser inútil. [...] I jo sóc un perdut com ell» [referint-se al seu pare] (Guimerà, 1978: 625); a *La Miralta*, unes pinzellades d'art modernista acompanyaran el pas del món rural a l'industrial durant el procés irreversible de transformar un molí rònc d'alta muntanya en una fàbrica de teixits. Amb certa ironia crítica Guimerà, a través de donya Nadala, un personatge més aviat ridícul, descriurà aquesta fàbrica com un «Temple de l'Art»⁴⁵ i, més tard, farà comentar a un protagonista amb menyspreu: «I això de la poesia de la fàbrica ja se n'aniran fent càrrec» (Guimerà, 1978: 199–200) o un moliner exclamarà: «Ah, fàbrica, fàbrica, que ha vingut a portar la malura» (Guimerà, 1978: 238), i la Dèvora, per la seva part, l'anomenarà despectivament «fabricota», a la qual cosa el Carles, el seu marit, li replicarà exposant-li la situació precària dels homes burgesos, que no són hereus i cal que visquin del seu treball (Guimerà, 1978: 206–207), un aspecte, per cert, sovint ignorat pels modernistes. Continuant amb l'entusiasme per la fàbrica, donya Nadala elogiarà la selfactina, una simple màquina teixidora, la qual ella contempla només des d'un punt de vista fonètic: «Si el nom ja es tota una poesia!» (Guimerà, 1978: 203) i àdhuc el casament de la Dèvora es trenarà amb la fundació oficial de la fàbrica, l'escriptura de la qual es signarà amb una ploma tota guarnida de liris modernistes i crisantems (Guimerà, 1978: 205; 215). De nou aquí, Guimerà entreteixirà un referent realista (fàbrica) amb símbols florals i donya Nadala ja havia anunciat abans que, després de les noces del Carles i la Dèvora, es tocaria la «Marxa de les torxes»⁴⁶ del temps dels romans, bo i introduint referències musicals en el text parlat, si bé al final no s'arriba a tocar.

45 A diferència dels Modernistes, a Guimerà, l'Art i la situació dels artistes en la incipient revolució industrial no hi juguen cap paper important. Només a *La Miralta* (1905) esmentarà una casa «amb finestres d'un modernisme exquisit» (Guimerà, 1978: 203), la qual cosa significa que era conscient de la moda artística dominant de la seva època. En la mateixa peça serà de les poques ocasions que es referirà de passada a una artista, la mare de la Meri, la qual havia cantat una temporada al Liceu, per cert, sembla que bastant malament, i també a *La pecadora* es limita a comentar que se suposa que la Daniela havia cantat a París, bo i fent una crítica dura dels seus amics bohemis decadents, que la visiten i es comporten d'una manera barroera i desagradable envers la gent del poble.

46 En realitat es tracta de la «Dansa de les torxes» semblant a la polonesa procedent de Grècia i Roma. Cap a l'any 300 l'emperador Constantí va fer incloure-la en el protocol de la cort i, àdhuc el 1913, va ballar-se encara per darrera vegada en la cort imperial prussiana en ocasió de les noces de la filla de l'emperador.

Com a contrapartida de la problemàtica dels hereus escampa sorgeix de retruc l'incipient proletariat, un referent més adient a la temàtica realista guimeraniana. Tant Neumann (1999: 190) com Fàbregas (1971: 78–83) troben a faltar a Guimerà una actitud crítica decidida davant els problemes socials de tombant de segle, ja que es limita només a presentar a *La festa del blat* i a *En Pòlvora* la figura típica del marginat, tot contrastant alhora la malvestat de la ciutat amb la puresa del camp. La postura de Guimerà davant el progrés industrial i els problemes socials és ambivalent i, com Miracle (1958: 492) ja va fer observar amb molt d'encert, el seu teatre és bàsicament social, però no socialista; el desig de Guimerà era que la industrialització de Catalunya servís de model per als altres pobles. A *En Pòlvora* presenta qüestions socials i pinta les lluites, que es realitzen per fer triomfar les noves idees (Marfany, 1974: 574), on l'anarquisme passa de la teoria a l'acció directa, la qual a la llarga, segons el dramaturg, no condueix a res i només ocasiona resultats funests. En aquestes obres se celebren festes alegres populars d'influència modernista, les quals contrasten amb el drama individual del protagonista: a *En Pòlvora*, paral·lelament a les intencions revolucionàries del protagonista, tindran lloc, com a antítesi espectacular, els preparatius festius dels músics per als balls de la Festa Major, però, segurament per economia teatral, en ambdues peces no hi haurà ni música ni balls a l'escenari i només a *La festa del blat* se'n ballarà efectivament un amb acompanyament musical.

■ 3.2.5 Orient

Tot i que el teatre modernista, i sobretot el guimeranià, pouava principalment en referents bàsics catalans, en la literatura i l'operística europea del *fin de siècle* predominaven temes orientals i exòtics⁴⁷ (Praz, 1970: 347), per exemple en les novel·les *Salammô* de G. Flaubert, *Irène et les Eunuques* de P. Adam, *Byzance* i *L'Agonie* de J. Lombard així com també en el poemari *Les Orientales* de V. Hugo o en les òperes *L'africana* de G. Meyerbeer o *Aida* i *Nabucco* de G. Verdi. Per això, en la majoria de les peces que Guimerà va escriure, sobretot entre el 1895 i el 1907, s'hi troba també una gran dosi d'exotisme oriental integrada en temes genuïnament catalans,⁴⁸ tals com es

47 V. Hugo (1968: 11) ja havia remarcat que en temps de Lluís XIV la literatura era hel·lenista i amb Napoleó, orientalista. També en l'art i l'arquitectura es nota sovint la influència bizantina, per exemple a Notre Dame de La Garde de Marsella d'estil neobizantí, consagrada el 1864, o a l'església del Sacré-Coeur de París començada el 1875 i acabada el 1914.

48 El 1897 sorgí la qüestió de Creta i els renaixentistes catalans es pronunciaren a favor

troben a *Les monges de Sant Aimant* (1895), *El camí del sol* (1904), *Andrònica* (1905), *L'ànima és meua* (1920) sense oblidar *La filla del mar* (1900), la qual se suposava que procedia de terres orientals, la qual cosa volia justificar el seu caràcter salvatge, o a *La santa espina* (1907), on indica explícitament a les acotacions de què es toqui i balli música i danses àrabs. El color local ve documentat a través de moazins, mesquites, turcs, alans, emirs, almogàvers, grecs i creuats; els indrets de l'acció seran Bizanci, Filadèlfia (avui Alasehir, Turquia) i Anatòlia.⁴⁹ D'antuvi, aquesta ambientació podria explicar-se en remembrança de les glòries dels almogàvers medievals catalans, ja que utilitza sovint el nom de Roger⁵⁰ i a *El camí del sol* immortalitzarà la vida i mort del mateix Roger de Flor. Llevat *La filla del mar* i *La santa espina*, la trama de les altres peces es basa en guerres més o menys justificades d'alliberació contra els musulmans usurpadors, sense, però, esborrar del tot l'empremta modernista (catalanisme, successos sobrenaturals, música, cants i balls).

■ 4 Conclusions

L'època creativa de Guimerà cau de ple dins el Modernisme, per la qual cosa era gairebé ineludible que les seves obres no fossin influïdes per aquest corrent i que, àdhuc, algunes d'elles puguin classificar-se sense reserves com a tals.

Ja d'antuvi molts títols i també la mateixa onomàstica denoten una clara influència modernista i moltes peces vindran sovint recolzades per música, cants, balls i escenografia amb la finalitat expressa de compondre un «Espectacle total» (Soler, 2014b). Llevat quatre obres (*Les monges de Sant Aimant* / *Euda d'Uriac*, *La santa espina*, *La reina vella* i *Al cor de la nit*), que es podrien inserir sens dubtes dins el repertori modernista, si s'analitza amb atenció tot el conjunt del seu teatre, tant els protagonistes com la temàtica són ornats sovint, amb més o menys intensitat, amb referents modernistes.

Moltes protagonistes guimeranianes podrien classificar-se com a prototips de dones modernistes, per exemple la dona fatal, la dona demoníaca, la dona àngel/innocent, la dona malaltissa o la dona d'aigua. La naturalesa hi jugarà un gran protagonisme des de la mistificació i glorificació dels parcs (naturalesa conreada), bo i accentuant alhora la puresa de l'alta muntanya i

dels cretencs, els quals estaven sota sobirania turca (Miracle, 1958: 442); d'aquí que també s'explicaria l'interès de Guimerà per l'Orient.

49 Guimerà va dedicar dos poemes a temes orientals: «En el desert» i «Jaeb».

50 També va escriure el poema «Euda i Roger», antecessor de la tragèdia *Les monges de Sant Aimant*.

dels boscos (naturalesa silvestre) i incorporant-hi la iconografia i simbologia de les flors, fruits i ocells; moltes accions estaran embolcallades d'un ambient misteriós procedent de la naturalesa i sovint les tempestes seran precursoras d'alguna malvestat sobrenatural, trenant-la, però, hàbilment amb fets típics del realisme rural. Malgrat tractar-se de drames i tragèdies, s'hi celebraran festes populars alegres amb música, cants i balls de regust modernista. Sovint se l'ha recriminat de no preocupar-se de temes socials candents, tot i que, tant a *La festa del blat* com a *En Pòlvora* i a *La Miralta*, l'acció gira entorn de la incipient industrialització amb les seves seqüeles nefastes per als obrers, els quals de moliners autòctons passaran a formar part de la massa anònima proletària amb llurs consegüents reivindicacions revolucionàries justes. Un tòpic de moda dins la literatura europea finisecular era l'Orient, sobretot Bizanci, la qual cosa Guimerà va aprofitar per enllaçar-lo hàbilment amb les glòries passades dels almogàvers catalans, molt en voga en la literatura de l'època, sobretot la del Romanticisme (Sunyer, 2006: 167–183), tot inserint-hi alhora una extensa paleta de referents exòtics amb fort colorit local. ■

■ Referències bibliogràfiques

- Amades, Joan (1979): *Folklore de Catalunya, 2, Cançoner*, Barcelona: Selecta.
- Aviñoa, Xosé (1985): *La música i el Modernisme*, Barcelona: Curial.
- (1993): *Una espina clavada al cor*, Sitges: Ajuntament (Quaderns de Sitges; 3).
- Bacardit Santamaria, Ramon (2009): *Tragèdia i drama en l'obra d'Àngel Guimerà*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Benet i Jornet, Josep M^a (1974): «Terra baixa, un discurs sobre la propietat», *Serra d'Or* 180, 569–572.
- Caravaca, Francisco (1933): *Àngel Guimerà*, Barcelona: Maucci.
- Cerdà, Maria-Àngela (1981): *Els preraphaelites a Catalunya*, Barcelona: Curial.
- Cervera, Joseph Philip (1976): *Modernismo: The Catalan Renaissance of the Arts*, New York: Garland.
- Curet, Francesc (1967): *Història del teatre català*, Barcelona: Aedos.
- Fàbregas, Xavier (1971): *Àngel Guimerà. Les dimensions d'un mite*, Barcelona: Ed. 62.
- (1986): «Àngel Guimerà i el teatre del seu temps», dins Molas (ed. a), 543–604.

- Fischer-Lichter, Erika (1983): *Semiotik des Theaters, 1. Das System der theatralischen Zeichen*, Tübingen: Narr.
- Gallén, Enric (1986): «El teatre», dins Molas (ed. b), 379–448.
- Gual, Adrià (1960): *Mitja vida de teatre. Memòries*, Barcelona: Aedos.
- Guimerà, Àngel (1975): *Obres completes, 1*, Barcelona: Selecta.
- (1978): *Obres completes, 2*, Barcelona: Selecta.
- Hugo, Victor (1968): *Les Orientales, 1*, París: Didier.
- Marfany, Joan-Lluís (1974): «Guimerà i el Modernisme», *Serra d'or* 180, 573–574.
- (1978): *Aspectes del Modernisme*, Barcelona: Curial.
- (1986): «El Modernisme», dins Molas (ed. b), 75–142.
- Miracle, Josep (1958): *Guimerà*, Barcelona: Aedos.
- (1990): *Àngel Guimerà, creador i apòstol*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Molas, Joaquim (1970): «El Modernisme i les seves tensions», *Serra d'or* 135, 877–884.
- (ed. 1986a): *Història de la literatura catalana, 7*, Barcelona: Ariel.
- (ed. 1986b): *Història de la literatura catalana, 8*, Barcelona: Ariel.
- Neumann, Petra (1999): *Untersuchungen zu Werk und Rezeption des katalanischen Dramatikers Àngel Guimerà*, Frankfurt am Main: Lang.
- Praz, Mario (1970): *Liebe, Tod und Teufel, 1*, München: DTV.
- Rusiñol, Santiago (1973): *Obres completes, 1*, Barcelona: Selecta.
- Soler, Maridés (2010): «El protagonisme del mar als drames *Mar i cel* i *La filla del mar* d'Àngel Guimerà», *Journal of Catalan Studies* 12, 83–103.
- (2012a): «Un somni de festa modernista: *La santa espina* d'Àngel Guimerà», *Zeitschrift für Katalanistik* 25, 259–281.
- (2012b): «La influència de *Somni d'una nit d'estiu* de William Shakespeare en *La santa espina* d'Àngel Guimerà», *Journal of Catalan Studies* 15, 29–51.
- (2014a): «Jo no vull ser fill: components còmicgrotescs en *La santa espina* d'Àngel Guimerà», *Episkenion* 2, 105–121.
- (2014b): «El teatre musical d'Àngel Guimerà», *Revista de lengües y literaturas catalana, gallega y vasca* 19, 109–132.
- Sunyer, Magí (2006): *Els mites nacionals catalans*, Vic: Eumo.

■ Maridès Soler, D-Trier, <maride44@yahoo.de>.

Zusammenfassung: Mit Ausnahme einiger Kritiker (Molas, Fàbregas, Marfany, Benet i Jornet, Neumann), welche einen gewissen Einfluss des Modernismus in Guimerà's Werken ausgemacht haben, wird Guimerà normalerweise eher als Vertreter der Romantik, des realistischen «Costumisme» (Sittenrealismus) und für seine späteren Stücke des kosmopolitischen Realismus angesehen. Jedoch kann man einige seiner Stücke eindeutig als modernistisch bezeichnen, während andere nur gelegentlich einige Teilaspekte aufweisen. Man findet auch eine klare Präsenz dieses Stils bei einigen Titeln sowie ferner in der Onomastik. Wenn man Themen und Handlungen näher betrachtet, lassen sich auch viele der typisch modernistischen Topoi erkennen, zum Beispiel bestimmte Frauentypen, Naturprotagonismus und übernatürliche Ereignisse, Inszenierung, Musik, geheimnisvolle Szenen, Sozialprobleme und exotische Kulissen in orientalischen Ländern. ■

Summary: Except for some few critics (Molas, Fàbregas, Marfany, Benet i Jornet, Neumann), who only casually have mentioned the influence of Modernism in Guimerà's plays, his theatre is usually considered as representative of Romanticism, of the realistic «Costumism» and, as far as his later plays are concerned, of the cosmopolitan Realism. Among all his plays, some, however, can be considered as clearly belonging to Modernism, while others show occasionally some incidences. The Modernist aspects can already be detected at first sight in some titles and in the onomastic elements. Also various characteristic themes for Modernism can be identified, as, for instance, some specific types of women, nature as protagonist, natural and supernatural events, the scenography, music, mysterious surroundings, social problems and in some plays the location of the plot in exotic Oriental countries. [Keywords: Àngel Guimerà, Modernism, Modernist theatre, Catalan theatre 19th / 20th. c., Catalan musical theatre] ■