

**El teatre de Guimerà a la primera dècada del segle XX.
Anàlisi de les obres: *Arran de terra*, *Aigua que corre* i
L'aranya.**

Judith Pérez Juncosa

**Treball Final de Carrera de Filologia Catalana
Universitat Oberta de Catalunya
Gener 2013**

**Tutor: Josep Camps Arbós
Consultora: Isabel Graña Zapata**

ÍNDEX

0. INTRODUCCIÓ	p. 3
1. GUIMERÀ I EL TEATRE DE PRINCIPIS DEL SEGLE XX	p. 7
1.1. Els corrents teatrals europeus	p. 7
1.2. El teatre a Catalunya	p. 9
1.3. Àngel Guimerà 1901-1911	p. 10
2. ANÀLISI DE TRES OBRES DE GUIMERÀ	p. 14
2.1. <i>Arran de terra</i>	p. 14
2.2. <i>Aigua que corre</i>	p. 21
2.3. <i>L'aranya</i>	p. 28
3. CONCLUSIONS	p. 36
4. BIBLIOGRAFIA	p. 39

0. INTRODUCCIÓ

El present treball es proposa estudiar la producció teatral d'Àngel Guimerà del segle XX. Aprofundirem en les obres que el dramaturg va escriure entre 1901 i 1911, el període que Xavier Fàbregas ha anomenat la tercera etapa creativa de l'autor.¹ Més concretament el nostre treball girarà entorn de l'anàlisi de tres peces dramàtiques de Guimerà escrites en aquesta època: *Arran de terra* (1901), *Aigua que corre* (1902) i *L'aranya* (1906). Aquestes tres obres representen una nova tendència dins el teatre de Guimerà, un gir en la seva producció que fins avui, com ja veurem, no ha estat estudiat a fons i que ha estat considerat, en gran part, com un error o una vacil·lació de la ploma del nostre dramaturg.

Les obres escollides són tres drames urbans, centrats en els conflictes amorosos. Les dues primeres, *Arran de terra* i *Aigua que corre*, cronològicament molt properes en la seva escriptura, són d'ambientació burgesa i s'acosten al model de drama realista burgès que a l'època triomfava en els teatres europeus d'Itàlia i França.² Pel que fa a la tercera peça, *L'aranya*, és la més allunyada cronològicament i tot i ser també d'ambientació urbana els seus personatges ja no formen part de la burgesia i passen a ser menestrals d'un barri obrer de Barcelona. Aquest últim drama deixa, doncs, de banda el Realisme burgès de les altres dues i abraça el Naturalisme. Un Naturalisme al qual Guimerà va accedir a través de la revitalització que els modernistes van fer del corrent i que, al seu torn, l'autor va adaptar a les seves pròpies necessitats.

En el nostre treball ens proposem analitzar a fons, i per primera vegada, aquestes tres obres del dramaturg. Per poder fer-ho de manera completa i justificada en primer lloc farem un breu repàs als corrents teatrals que al tombant de segle es podien veure als escenaris d'Europa i Catalunya. En segon lloc estudiarem a fons què és el que durant aquesta tercera etapa va escriure Àngel Guimerà, quina va ser la naturalesa del seu canvi i quines en van poder ser les raons. Per últim analitzarem les tres obres que ens ocupen tot resseguint quins dels temes recurrents de Guimerà hi apareixen, com estan construïts els personatges, com s'estructura la trama i com el dramaturg basteix les escenes per explicar-nos les seves històries. Volem saber quins corrents literaris s'escolen entre les seves paraules i quins models li serveixen de base per construir cadascun dels seus petits universos. Volem, en definitiva, saber com són aquestes obres que resten a l'ombra dels grans clàssics de l'autor.

¹ Fàbregas, X. *Àngel Guimerà. Les dimensions d'un mite*. Edicions 62, Barcelona, 1971

² Vegeu Fàbregas X. *Àngel Guimerà. Les dimensions d'un mite*, p. 91-118 ; o Fàbregas, X. *Àngel Guimerà i el teatre del seu temps*, dins Riquer, M.; Comas A.; Molas, J. *Història de la literatura catalana*. V. 7. Ariel, Barcelona, 1993, p. 543-600.

A hores d'ara no hi ha cap dubte que Guimerà és una figura destacada dins la literatura catalana. Com a poeta romàntic, va canviar la fesomia dels Jocs Florals, com a dramaturg va saber conduir el teatre català i, perquè no dir-ho, també l'espanyol,³ cap a un nou estadi. Guimerà va dur a terme la renovació de la tragèdia romàntica amb obres com *Mar i cel* o *La boja* i, com afirma Rosselló: «marca una evolució cap a l'ús de la prosa i cap a un tractament més realista de l'acció dramàtica».⁴

Guimerà és, doncs, un autor destacat de la literatura catalana, un dramaturg cabdal de la nostra història; tanmateix, el nom i l'excel·lència d'Àngel Guimerà semblen desaparèixer a l'inici del segle XX. Com exposa Rosselló: «[Guimerà] acostuma a estudiar-se com un autor del segle XIX».⁵ És fàcil veure com la figura del dramaturg apareix en els textos on s'estudia la Renaixença, el Romanticisme i fins i tot el Realisme. Ara bé, a partir de 1900, després d'escriure *La filla del mar*, Guimerà restarà per a la història en una trista penombra. Les obres escrites entre 1901 i 1924, data de la seva mort, o bé han estat ignorades, o bé han estat titllades de menys brillants que les del període immediatament anterior, el realista, amb obres cabdals com *Terra baixa* o *Maria Rosa*. I és que sembla que Guimerà, un cop arribat al seu zenit com a autor teatral del drama romàntico-realista, va realitzar un gir en la seva producció teatral cap a les tendències que omplien els escenaris catalans i europeus, cap al drama burgès, cap al Naturalisme i el Modernisme. Les raons poden ser diverses però el fet és que aquest viratge no ha acabat de convèncer mai una crítica que, enlluernada amb els grans clàssics de l'autor, no s'acostuma al canvi de llum que suposaven els nous registres assajats. Així Josep M. Sala Valldaura al seu llibre *Història del teatre a Catalunya*, quan analitza el teatre de Guimerà, resumeix aquesta etapa que estudiem escrivint el següent: «l'última etapa de la seva producció dramàtica abraça de 1900 a 1924 i és bastant dispersa».⁶ Xavier Fàbregas, per la seva banda, escriurà al pròleg de l'edició de *L'aranya* de 1969: «El canvi que el teatre guimeranià experimenta a les primeries del segle és l'inici d'una etapa de vacil·lacions que preludien la davallada definitiva de l'autor».⁷ I més endavant Fàbregas, en parlar de la tercera etapa creativa de Guimerà, assenyalarà: «se'ns presenta com un camí sense retorn, com la impossibilitat de retrobar la fórmula dels grans drames romàntico-realistes de la dècada

³ Gallén, E. "Pròleg", dins Bacardit, R. *Tragèdia i drama en l'obra d'Àngel Guimerà*. Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona, 2009, p. 7-11

⁴ Rosselló, R. X. *Teatre català del segle XX*. Alzina. Bromera, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, València, 2011, p. 36

⁵ Rosselló R. X. *Teatre català del segle XX*, p. 35

⁶ Sala Valldaura, J.M. *Història del teatre a Catalunya*. Editorial Eumo i Pagès Editors, Lleida, 2005, p.169.

⁷ Fàbregas, X. "Pròleg", dins Guimerà, A. *L'aranya*. Edicions 62, Barcelona, 1969, p. 10.

finisecular».⁸ Més amable, tot i que també crític, serà Josep Miracle quan es refereixi a aquesta etapa desconeguda de l'autor. Així, al pròleg de les *Obres completes* de Guimerà llegim: «A partir d'aquí [1900] els drames de Guimerà, essent molt estimables i celebrats, no tenen l'alè, l'embranchida, la gràcia de Déu d'aquells seus primers drames d'aquella dècada. [...] Tot amb tot, són drames que s'aguanten per la seva pròpia força, i que representats avui farien el seu efecte».⁹

Crítiques a banda, el fet és que, a dia d'avui, l'estudi sobre l'obra dramàtica de Guimerà resulta incomplet. Tot i ser, com ja hem dit, un autor fonamental dins la història de la literatura catalana sobre ell s'han escrit força biografies però pocs estudis monogràfics. Entre els darrers cal destacar: l'esmentat i ja clàssic *Àngel Guimerà. Les dimensions d'un mite*»,¹⁰ de Xavier Fàbregas i *Tragèdia i drama en l'obra de Guimerà*, de Ramón Bacardit. Hi ha també una àmplia col·lecció d'articles dedicats a certs aspectes de l'obra dramàtica de Guimerà com per exemple el conflicte social, la temàtica amorosa, la figura del marginat, etc. Així com també hi ha nombrosos estudis preliminars que acompanyen les múltiples edicions de les seves obres més cèlebres. Aquests articles i estudis preliminars, tanmateix, estan relacionats amb aquesta etapa brillant que sempre apareix quan es parla de Guimerà, la que es clou al 1900.

Així doncs, estudis complets sobre el període i les obres que tractem en aquest treball n'hi ha ben pocs. L'única excepció la trobem en la ja citada monografia de Fàbregas: *Àngel Guimerà. Les dimensions d'un mite*. En aquest estudi Fàbregas no només escriu sobre la vida del dramaturg, com sol ser habitual, sinó que analitza en profunditat tota la seva obra dramàtica des de diferents punts de vista. Fàbregas exposa les etapes del dramaturg, els temes que travessen de manera transversal l'obra guimeraniana i ens presenta totes i cadascuna de les obres de teatre de l'autor. És evident que algunes obres de Guimerà s'estudien més i millor que unes altres però, judicis de valor a banda, a Fàbregas li correspon el mèrit d'haver tret a la llum el que molts d'altres han ignorat. Voldríem posar de relleu uns fets que evidencien el buit en què han caigut certs períodes creatius del dramaturg. De les tres obres que analitzem dues, *Arran de terra* i *Aigua que corre*, a dia d'avui només les podem trobar publicades en les *Obres completes*. Una edició de 1978 que al seu dia ja va tenir certes dificultats per veure la llum.¹¹ Aquest recull està ja descatalogat i només es pot trobar a les biblioteques, i no a totes,

⁸ Fàbregas, X. *Àngel Guimerà i el teatre del seu temps*, p. 596.

⁹ Miracle, J. "Pròleg. La Perennitat de Guimerà", dins Guimerà, A. *Obres completes*. V.2. Editorial Selecta, Barcelona, 1978, p. 9-26

¹⁰ Gallén, E. "Pròleg", p. 9.

¹¹ Vegeu Miracle, J. op. cit. p. 10.

o a algunes llibreries de vell. Pel que fa a la tercera obra, *L'aranya*, a banda de trobar-la, com era d'esperar, a *Obres completes*, podem dir que és l'única que compta amb una edició independent de 1969. L'edició, però, com en el cas anterior, també està descatalogada i novament només es pot aconseguir en determinades biblioteques. Així ens trobem que, contra la quantitat de reedicions i estudis que apareixen constantment de les obres qualificades com a més brillants de Guimerà, les que nosaltres ens disposem a estudiar resten, juntament amb una quantitat no gens menyspreable d'obres guimeranianes, en una penombra silenciosa en la qual pocs estudiosos s'animen a penetrar.

Guimerà, com demostra Fàbregas, va ser un dramaturg polifacètic que sempre buscava nous models per adaptar el teatre existent a la seva pròpia persona, al seu particular univers. Així, si és cert que Guimerà al llarg de la seva trajectòria creativa manté temes, mites o arquetips de personatges que li són propis, també ho és que la factura de la seva producció mai no és igual. El dramaturg sembla estar sempre en constant provatura, sembla cercar uns límits que mai no troba o que, si troba, sempre decideix traspasar. Potser per por de quedar-se enrere respecte els seus congèneres teatrals, potser, com ha dit Gallén, perquè sentia «la necessitat de no esclerotitzar-se en una determinada línia».¹² Sigui com sigui, aquest afany de renovació constant de Guimerà és el que moltes vegades li ha reportat crítiques aspres a la seva producció més tardana. Els crítics consideren que després de les seves obres mestres, com *Maria Rosa*, *Terra Baixa* o *La filla del mar*, Guimerà perd el rumb. Abandona el llenguatge propi que havia creat i ja no escriu mai més obres de la grandesa dels seus clàssics.

Potser tenen raó aquestes veus. Potser els drames que pretenem estudiar no tenen la força o l'esperit innovador de les grans obres de Guimerà. D'una altra banda, però, cal dir que no ho sabem del cert perquè mai ningú ha dedicat temps i esforç al seu estudi. Això és precisament el que nosaltres estem decidits a fer. Volem estudiar a fons aquestes tres obres ignorades del nostre emblemàtic dramaturg i deixar que parlin per elles mateixes. Volem comprovar si realment estan tan mancades d'ànima i qualitat com s'ha afirmat fins ara o si pel contrari, com escrivia Miracle: «són drames que s'aguanten per la seva pròpia força».¹³

¹² Gallén, E. "Realisme en el teatre de Guimerà", dins "El segle Romàntic", dins *Actes del col·loqui sobre Àngel Guimerà i el teatre al segle XIX*. Publicacions de la diputació de Tarragona, 2000, p. 167.

¹³ Miracle, J. op. cit. p. 10.

1. GUIMERÀ I EL TEATRE DE PRINCIPIS DEL SEGLE XX

1.1. Els corrents teatrals europeus¹⁴

Ja a mitjans del segle XIX pels escenaris de tot Europa comencen a sorgir amb força obres literàries que responen a una tendència naturalista i simbolista. A poc a poc aquests corrents literaris, adaptats al gènere teatral per autors de diferents països europeus, transformaran la concepció del drama que el Romanticisme i el Realisme havien assentat.

A França la tendència naturalista ve heretada dels grans novel·listes com Zolà, Goncourt o Daudet, tot i que no va tenir gaire èxit entre les tendències teatrals del moment. No serà fins l'aparició del dramaturg Herni Becque, amb obres com *Les corbeaux* o *La parisienne*, que tímidament el Naturalisme s'instal·larà als escenaris francesos. És aquest, però, un Naturalisme encara molt lligat al Realisme melodramàtic típic del segle XIX. Cap a finals de segle, a França, apareix un *Théâtre d'art* de tall simbolista, representat per la que serà una de les figures cabdals de la renovació de models teatrals: el belga Maurice Maeterlinck. Segons afirma Rosselló, el Simbolisme de Maeterlinck, en obres com *Pelléas et Mélisandre*, *L'oiseau bleu*, o *La intrusa*, és: «una proposta allunyada de les convencions dels models realistes i naturalistes, dedicada a l'evocació del món i d'estats d'ànim. Un teatre que mostra situacions més que no el desenvolupament d'una història i en el qual prima l'emoció i el sentiment sobre la transmissió d'idees o de tesis».¹⁵ El corrent naturalista donarà les seves obres més significatives a Escandinàvia, on trobem al Noruec Henrik Ibsen: «una de les figures clau del teatre modern, que entre altres aportacions, ens presenta la lluita de l'individu contra una societat corrompuda, tradicional i injusta, amb construcció de personatges de gran intensitat».¹⁶ Ibsen va escriure un gran nombre d'obres com per exemple *Casa de nines*, *Espectres* o *Un enemic del poble*. A Itàlia sorgeix el *verismo* de Giovanni Verga, i a Rússia Ànton Chejov desenvoluparà un nou tipus de teatre: «el realisme líric».¹⁷ A Alemanya destacarà el Realisme col·lectiu que practica Gerhart Hauptmann en obres com *Els teixidors de Silèsia*. Un teatre, com afirma Gallén: «de base naturalista amb intenció social».¹⁸

¹⁴ Aquest tema és molt extens i és tractat en nombrosos estudis, enciclopèdies, assajos, etc. Nosaltres ens basarem en dues fonts de caire més divulgatiu ja que la nostra intenció no és exposar la història del teatre europeu d'inicis del segle XX, sinó Guimerà. Aquestes són : Riquer, M; Valverde, J.M. *Historia de la literatura universal 2. Desde el Barroco hasta nuestros días*. Editorial Gredos, Madrid, 2007. ; i Rosselló, R.X. op.cit.

¹⁵ Rosselló, R.X. op.cit. p. 37

¹⁶ Ídem, p.37

¹⁷ Expressió extreta de Riquer, M; Valverde, J.M. op. cit , p. 547.

¹⁸ Gallén, E. *El teatre*, dins Riquer, m.; Comas, A.; Molas, J. *Història de la literatura catalana*. V. 8. Ariel, Barcelona, 1986, p. 385.

Per últim a la Gran Bretanya destaca George Bernard Shaw. Un dramaturg que com Ibsen s'interneja darrere de les màscares que crea la vida social amb peces com *Candida* o *Pigmalió*.

Aquestes obres naturalistes i simbolistes, crítiques amb la societat i la cultura del seu temps, no van ser, però, les úniques que ompliren els teatres europeus de l'època. Vodevils, revistes, obres religioses, melodrames i peces del Romanticisme més típic i tòpic, delitaven les grans masses de gent que anava als teatres europeus. Les classes instal·lades, contràries a la crítica que sobre elles exercia el teatre naturalista, van donar el seu suport a autors que, rebutjant les noves formes, van cultivar un Realisme convencional i cosmopolita estereotipat, pautat i condescendent que interessava als burgesos, que els escandalitzava però no els feria. Aquestes peces van ser representades per companyies de teatre, sobretot italianes i franceses, en gires que abraçaven l'occident d'Europa i els Estats Units d'Amèrica.

El drama burgès presentava unes característiques ben definides que s'anaven repetint obra rere obra. En primer lloc els personatges protagonistes indefectiblement pertanyien a la burgesia, és a dir, eren de la mateixa extracció social que els espectadors. En segon lloc, els temes, força limitats, estaven estretament relacionats amb les inquietuds i la concepció del món que tenia la burgesia. Un d'ells era la preocupació per la ruïna econòmica, sempre a causa del joc o la borsa, que eren les úniques maneres honorables de perdre els cabals.¹⁹ Un altre tema força recurrent era el món de la bohèmia, una de les poques relacions entre diferents classes socials que apareixia retratada als drames burgesos. Tanmateix era un retrat falsificat, dibuixat en casos particulars i aïllats. La bohèmia era descrita com un món perillós al qual estaven exposats els joves membres masculins de la societat benestant. La temptació i l'encant de la llibertat prohibida feia que els joves es lliuressin al món bohemi. Aquest lliurament, però, era temporal, el jove burgès acabava tornant sempre a la llar, a les convencions socials i al bon camí, «immunitzat» del món de la bohèmia. Per últim el tema estrella d'aquestes obres era sempre l'adulteri. Un tema que, com veurem, Guimerà incorpora als seus drames quan abraça el realisme convencional cosmopolita.

L'adulteri es veia com la conseqüència de la mateixa naturalesa del matrimoni burgès, un pacte comercial entre dues famílies sense gaire atractiu per a omplir les hores d'oci. L'adulteri, però, serà jutjat d'una manera o una altra segons si qui l'està cometent és una dona o un home. Els homes tenien certa llibertat en aquest sentit. Podien gaudir d'afers extramatrimonials sempre que no perillés la institució del matrimoni, tal com l'entenia la societat burgesa: amb una esposa fidel i amatent que cuidés de la llar, essencial per mantenir

¹⁹ Fàbregas, X. Àngel Guimerà. *Les dimensions d'un mite*, p. 94-95

l'honra de qualsevol home. Les dones en canvi no ho tenien tan fàcil. De fet, per a elles l'adulteri era una situació blasmable, un pecat que, indefugiblement, havien de pagar. Existien diferents tipus d'adúlteres. En primer lloc hi havia les dones casades, desenfeinades i sense gaires escrúpols amb el nom del seu marit. En aquest cas les solucions a l'adulteri eren dues: el penediment de l'adúltera, o bé la definitiva degradació de la pecadora. En segon lloc, hi havia les «dames lliurades al pecat de fugir de l'avorriment d'una vida sense horitzons».²⁰ A aquestes els estava reservada una mort violenta, sempre esdevinguda a la darrera escena del tercer acte, i sempre després d'haver-se sentit dir «les grolleries més abominables per boca d'aquell a qui lliuraven la seva honra».²¹ Per últim hi havia les *heretes*, senyorettes amb les quals era lícit tenir un entreteniment sentimental de joventut, normalment dut a terme en el període bohemi dels joves burgesos. Aquestes noies de mala reputació sovint acabaven morint d'alguna malaltia greu, penedides de la vida que havien portat. Un final tràgic que arrencava la compassió de la societat benestant.

Com podem comprovar, el drama burgès estava fet a mida pel públic que l'anava a veure. Li exposava els seus vicis, les seves mancances, però d'una manera allisonadora. No intentava canviar la societat, sinó que, com una mestra amable, només l'advertia de les seves faltes i li ensenyava el camí de retorn a les normes de bona conducta que la mantenien en peu.

1.2. El teatre a Catalunya²²

Des de finals del segle XIX i durant tota la primera dècada del segle XX a Catalunya es donen dos moviments literaris de vital importància per a la història de la cultura. Aquests són, apuntats cronològicament, el Modernisme i el Noucentisme. Moviments que deixen en el teatre català de l'època l'empremta dels seus postulats, de la seva manera d'entendre l'art.

Pels modernistes el teatre català havia de dur a terme una renovació que passava per incorporar els principals corrents estètics que circulaven des de feia anys per Europa. Així doncs, el simbolisme va entrar als escenaris catalans de la mà del teatre de Maeterlinck. Els autors modernistes més significatius que van adoptar aquest corrent van ser Adrià Gual, amb obres com *Nocturn*, *Andante morat i Silenci*; i Santiago Rusiñol amb les seves obres

²⁰ Ídem, p. 95

²¹ Ídem, p. 95

²² Tal com hem fet amb els corrents literaris europeus aquí donarem una breu aproximació a les principals tendències teatrals catalanes de la primera dècada del segle XX. Per més informació sobre el tema vegeu: les obres citades anteriorment, així com Murgades, J. *El Noucentisme*, dins Riquer, M.; Comas, A.; Molas, J. *Història de la literatura catalana*. V. 9. Ariel, Barcelona, 1986, p. 9-72.; i Gallén, E. *El teatre*, dins Riquer, M.; Comas, A.; Molas, J. *Història de la literatura catalana*. V. 9. Ariel, Barcelona, 1986. p. 429-432.

primerenques: *L'alegria que passa*, *El jardí abandonat* o *Cigales i formigues*. D'altra banda, la tendència naturalista, que a Catalunya tradicionalment s'ha anomenat teatre d'idees, va néixer influïda principalment pel teatre de crítica social d'Ibsen. I va tenir com a màxims representants a Ignasi Iglesias, amb obres com *L'argolla*, *Els invencibles* o *Les garses*, el teatre de denúncia social de Felip Cortiella, les obres de Josep Pou i Pagès o les de Joan Puig i Ferrer com *Aigües encantades*, escrita sota la influència d'*Un enemic del poble* d'Ibsen. Els modernistes també van explorar un nou model teatral inspirat en l'obra de Richard Wagner, el teatre líric. Un model, però, que no va tenir gaire tirada i que els seus majors assoliments van ser la creació d'El Teatre Líric Català el 1901, a càrrec d'Enric Morera i Ignasi Iglesias, i els Espectacles-Audicions Graner, promoguts pel pintor Lluís Graner. D'altra banda, durant el Noucentisme, com afirma Murgades,²³ hi ha un dèficit notable de producció teatral a causa dels postulats de la poètica mateixa del moviment, que afavoria el conreu de la lírica. Els noucentistes, però, van reconèixer la repercussió social que tenia el teatre i, temptats per això, van intentar incorporar el seu concepte d'arbitrarietat estètica al gènere. Amb aquest objectiu, van assumir com a models teatrals la llegenda i la tragèdia en vers.

Durant la primera dècada del segle XX als escenaris catalans es van seguir representant, també, tot un seguit d'obres alienes als corrents que reclamaven les elits literàries. Així es podien veure els clàssics de Guimerà i Pitarrà, peces religioses, sainets, comèdies de costums, comèdies de màgia, melodrames o vodevils. Entre aquestes representacions al marge dels gustos literaris, a Catalunya, trobem també els drames burgesos que companyies italianes i franceses passejaven per tot Europa i Estats Units. Dos autors estrangers amb obres que es podrien encabir dins aquest gènere van tenir un cert ressò a la Barcelona de principis de segle: l'italià Marco Praga amb *La vergini* i *L'Erede*; i el francès Henri Becque amb *Les corbeaux* i *La parisienne*.²⁴

1.3. Àngel Guimerà: 1901-1911

Al tombant de segle Àngel Guimerà era un autor conegut i representat no només a Catalunya sinó també a Espanya, a Europa i fins i tot als Estats Units d'Amèrica. Poeta guardonat i afamat dramaturg, Guimerà, al punt àgil de la seva carrera literària, «havia aconseguit d'elaborar un llenguatge personal, inconfusible [...] [i] havia assolit l'acceptació de

²³ Murgades, J. op. cit. p. 70-72

²⁴ Com explica Fàbregas a *Àngel Guimerà. Les dimensions d'un mite*, p. 97, és molt possible que aquestes obres inspiressin els treballs de principis de segle XX de Guimerà.

públic».²⁵ Els personatges dels seus darrers drames, homes i dones d'extracció humil, que eren el reflex de les seves pròpies passions, pors i inquietuds, havien aconseguit de «definir la tipificat de la manera d'ésser catalana, del geni de la raça».²⁶ Ara bé, arribats en aquest punt l'obra de Guimerà canvia de rumb. El 1901 el dramaturg sembla bandejar sobtadament els drames d'ambientació humil, i sovint rural, i s'endinsa en els salons de l'alta burgesia. Abandona les formes més clarament romàntiques i aposta pel Realisme, el Naturalisme i el Simbolisme, corrents de gran volada entre les elits literàries del moment.

Durant aquesta tercera etapa creativa, seguint la proposta de Xavier Fàbregas, Guimerà va escriure setze obres de teatre que es poden distribuir en tres subperíodes:²⁷

De 1901 a 1903 Guimerà farà constants provatures amb el Realisme convencional cosmopolita. Escriurà quatre drames burgesos: *Arran de terra* (1901), *La pecadora* (1902), *Aigua que corre* (1902), i més endavant, tot encavalcant-se amb el següent subperíode, *La Miralta* (1905). En cadascuna d'aquestes peces es pot observar l'evolució i la intenció de l'autor d'adaptar el model a la seu propi món, a la singularitat del teatre català. Així si *Arran de terra* és potser l'obra que més fidelment segueix els patrons del drama burgès europeu, *La pecadora*, *Aigua que corre* i *La Miralta* s'allunyen tímidament dels estàndards més rígids per encabir-hi unes modificacions, en situacions i personatges, que les apropen a la realitat catalana, al món més genuïnament guimeranià. El cas és que ja sigui perquè, com diu Fàbregas, Guimerà se sentís «decebut per la banalitat dels nous objectius»²⁸ o perquè, com afirma Gallén, no es sentís «còmode amb la mera aplicació d'una recepta que [...] no li permeté mostrar la seva veritable personalitat com a autor dramàtic»,²⁹ Guimerà abandona el drama burgès i intenta retornar a les fórmules que li havien aportat els seus majors èxits.

De 1904 a 1905 el tímida retorn a les antigues formes cultivades es va materialitzar en dues tragèdies de tall romàntic escrites en vers, *El camí del sol* (1904) i *Andrònica* (1905); i en dos drames romantico-realistes amb personatges i ambients d'extracció humil, *Sol, solet* (1905) i *L'Eloi* (1905). Obres que, tot i haver de créixer a l'ombra de les seves germanes grans, com *Mar i cel*, *Terra baixa* o *La filla del mar*, tenien personalitat pròpia i exploraven des de diferents perspectives els temes i personatges de l'univers del dramaturg.

Finalment de 1906 a 1911, Guimerà també es veurà atret pels corrents modernistes que treballaven les elits literàries. Un Modernisme, però, que ell adaptarà a les seves pròpies

²⁵ Fàbregas, X. *Àngel Guimerà. Les dimensions d'un mite*, p. 91

²⁶ Ídem, p. 91

²⁷ La informació d'aquest apartat està basada, majoritàriament, en el treball de Xavier Fàbregas *Àngel Guimerà. Les dimensions d'un mite*, p. 91-118.

²⁸ Ídem, p. 100.

²⁹ Gallén, E. "Realisme en el teatre de Guimerà", p. 169.

necessitats. En primer lloc tria el vessant naturalista del moviment i escriu *L'aranya* (1906) i el monòleg *En Pep Botella* (1906). Després d'aquestes dues provatures, però, abandona aquest vessant, reprès només el 1910 quan escriu *Sainet Trist*, i aposta pel Simbolisme amb obres com *La santa espina* (1907), *La resurrecció de Llätzer* (1907), *La reina vella* (1908), *Titainia* (1910) i *La reina jove* (1911). Algunes d'aquestes obres com *La santa espina* i *Titainia* estaven pensades per a ser musicades, doblegant-se així també, d'alguna manera, al corrent del teatre líric que havia sorgit en aquells temps.³⁰ Aquesta incursió de Guimerà en el Modernisme, però, no s'ha d'entendre de cap manera com l'adopció per part del dramaturg del credo inconformista i rebel de lluita social que tenia de fons el moviment. De cap manera, per a ell el Modernisme, i els seus principals corrents, representaven: «una sèrie de recursos tècnics, unes formes estètiques en les quals confiar per a resoldre en un moment donat les seves necessitats expressives».³¹ Si bé és cert que una certa crítica social traspua de les obres de Guimerà, aquesta és més aviat enfocada a certes actituds, prejudicis o abusos que es cometien en el si del conjunt social. Guimerà, com a membre instal·lat d'aquella societat, adverteix, apassionadament, això sí, dels errors que s'estan cometent, dels vicis que s'haurien de polir. Però en cap moment rebutja les bases que mantenen dempeus la societat en què viu.

Pel que fa al canvi de rumb que Guimerà inicia a principis del segle XX, els crítics sovint s'han preguntat què és el que el propicia. Què és el que fa que un autor al zenit de la seva carrera, havent assolit el reconeixement nacional i internacional, de cop decideixi canviar de direcció i aventurar-se amb formes i corrents que no havia treballat abans? Diferents veus han aportat teories variades. Vegem-les.

Fàbregas, al pròleg de *L'aranya*, escriu: «Al cim de la seva carrera hom té la sensació que Guimerà sofreix una crisi d'inseguretat: inseguretat en els seus procediments, inseguretat en allò mateix que ens diu. Sembla adonar-se de la seva manca d'adequació als corrents dramàtics vigents».³² Bacardit afirma que les gires de l'actriu Maria Guerrero havien ajudat a consolidar el geni de Guimerà internacionalment, això, però «obligava al dramaturg a mirar d'estar al dia i, per tant, a adaptar el seu teatre a les noves demandes del públic».³³ En aquesta mateixa línia Fàbregas³⁴ acusa la influència que l'actriu Italia Vitaliani podia haver exercit en l'entrada del dramaturg al món dels drames burgesos. En aquest cas, però, Fàbregas va més

³⁰ De fet *La santa espina*, de Guimerà, va ser representada als Espectacles-audicions Graner amb música d'Enric Morera.

³¹ Fàbregas, X. *Àngel Guimerà. Les dimensions d'un mite*, p. 113

³² Fàbregas, X., p. 9

³³ Bacardit, R. "Àngel Guimerà", dins Lladó *et alt. Teatre català*. Mòdul 1. Universitat Oberta de Catalunya, Barcelona, 2011, p. 27

³⁴ Vegeu Fàbregas, X. *Àngel Guimerà i el teatre del seu temps*, p. 596-599 o Fàbregas, X. *Àngel Guimerà. Les dimensions d'un mite*, p. 91-103.

enllà i apunta que les peticions de les companyies o les actrius no devien ser l'únic motiu que empenyé Guimerà a realitzar el canvi, hi devien haver raons més profundes. Raons que segurament es vincularien amb la por de Guimerà de que el seu teatre quedés obsolet, amb la voluntat de no quedar al marge dels nous corrents europeus que arribaven a Catalunya, i amb la necessitat de deixar de sentir que potser estava vivint dels seus èxits passats.

Tanmateix, si observem detingudament la trajectòria del dramaturg des de l'inici, sense prejudicis, sense saber per endavant que escriurà una sèrie de grans obres, ens adonarem que Guimerà va ser sempre un autor en moviment. Cada obra de Guimerà és diferent de l'anterior, encara que siguin dues tragèdies romàntiques, encara que es tracti de dos drames realistes. No hi ha dos personatges iguals ni dues situacions idèntiques, en les seves obres, i tot i així sempre es reconeix el segell de l'autor en elles.

Si ens paréssim a analitzar la producció dramàtica de Guimerà veuríem que al llarg de la seva obra hi ha tot un seguit de temes i personatges que es mantenen, apareixent aquí i allà adaptats als diferents contextos, vistos des de diferents angles. Així no ens costaria gaire esforç trobar en gran part de les seves obres personatges d'éssers marginats i innocents, bords, mestissos o orfes de pares desconeguts; dones carnals i idealitzades posades entre la virtut i el pecat; senyors totalitaris i homes obsedits per la possessió amorosa de la dona que creuen estimar. Tampoc no ens costaria topar-nos un i un altre cop amb temes com la injustícia social i l'abús que els poderosos cometien sobre les classes més pobres; el rebuig de la societat, tan se val l'extracte social, envers a allò que és diferent, envers la marginalitat; la passió que arrossega els protagonistes a enamorar-se d'aquells que no deuen creant triangles amorosos gairebé impossibles de resoldre; l'enyor d'una mare absent; el patiment d'una paternitat frustrada; la corrupció de les ciutats, d'aquella «terra baixa», enfrontada a la innocència i la puresa de la «terra alta», del camp, d'una arcàdia perduda que els personatges malden per recuperar. Temes i personatges, aquests, que surten directament de l'ànima de Guimerà i que, degudament abillats, l'autor introdueix en les seves obres enfocant-los cada cop sota un prisma diferent. Així és com el dramaturg conforma el seu univers particular, un univers que està per sobre de tots els suposats viratges creatius, per sobre de les anades i vingudes que la ploma de l'autor va creure necessari fer. Un univers que al final justifica i dóna sentit a tota l'obra dramàtica de Guimerà.

2. ANÀLISI DE TRES OBRES DE GUIMERÀ

2.1. *Arran de terra*

Arran de terra és un drama en tres actes i en prosa que va ser estrenat al Teatre Novetats de Barcelona, el 26 de març de 1901. Es va estrenar, però, amb el títol *Scivolando sulla terra*, en una traducció italiana a càrrec d'Antonio Grisanti. La interpretació va ser a càrrec de la companyia italiana de l'actriu Italia Vitaliana. Uns anys més tard es va estrenar en català fora de Barcelona per una companyia dirigida per Enric Borràs. A Barcelona es representà per primera vegada l'any 1908, al Saló Arnau, després convertit en el Folies Bergères, per la companyia que dirigia Andreu Guixer.

ARGUMENT I ESTRUCTURA

Pia Munda és una vídua rica de Barcelona que des de fa temps manté relacions amb Ramon, un reconegut advocat casat amb Felícia. Pia Munda malda perquè Ramon abandoni la seva dona i es quedi amb ella. Així quan un antic amic, Rafel, li confessa que s'ha enamorat de Felícia, Pia Munda ordeix un pla perquè aquest suposat amor sigui correspost, ja que sap que Ramon no suportarà la idea que la seva dona li sigui infidel i acabarà amb el seu matrimoni. Pia Munda envia Rafel a Ribes, el poble d'estiu on Felícia passa uns dies amb la seva germana, per tal que així la conquereixi. Felícia, però, es resisteix decideix tornar a Barcelona abans de fer «un disbarat qualsevol...».³⁵ En arribar a la ciutat, però, descobreix la relació de Ramon i Pia Munda i, completament engegada de ràbia, amenaça el seu marit amb ser-li també infidel. És aleshores quan Pia Munda aprofita per acabar de tancar el seu pla i prepara una trobada, en un pis de lloguer de la seva propietat, entre Rafel i Felícia. Pia Munda pretén avisar Ramon perquè descobreixi la parella en plena acció i que així l'advocat abandoni definitivament la seva dona. El seu pla, però, no surt bé perquè Ramon arriba abans d'hora i descobreix que tot ho ha orquestrat Pia Munda per trencar el seu matrimoni. Resolt decideix marxar amb Felícia i oblidar d'un cop per tots l'amant. En aquell moment Pia Munda arriba triomfal per reclamar el seu premi, Ramon. Ell, però, la rebutja violentament i Pia Munda, sola i desesperada, s'acaba engegant un tret.

Estructuralment Guimerà divideix la peça en tres actes, cadascun dels quals correspon a una part del desenvolupament del pla ordit per Pia Munda. El primer acte consta de set

³⁵ Guimerà, A. *Arran de terra*, dins *Obres Completes*. V.2. Editorial Selecta, Barcelona, 1978, p. 44. Acte II escena IV.

escenes, que tenen lloc al luxós menjador de la casa de Pia Munda al llarg d'un matí. Aquí podem veure com es fa la presentació de tots els personatges principals: Pia Munda, Rafel, Ramon i Felícia; i alguns de secundaris: Antonieta, Pepet i Rosa. Tots, excepte Felícia, gaudeixen de presència física a sobre l'escenari i, a través de les converses que mantenen entre ells, es presenten els antecedents de les seves vides. En el cas de Felícia, però, la seva presentació és només referencial, ja que no apareix en cap moment a escena. Sabem d'ella, del seu aspecte i de la seva família, actual i passada, a través de la confessió d'amor de Rafel. Sabem de la seva condició de dona enganyada a través de l'enveja mal continguda de Pia Munda, i sabem dels seus plans futurs a través dels frívols comentaris de Ramon. A banda d'això, en aquest primer acte es presenten els principals temes de l'obra i s'inicien les maquinacions de Pia Munda per a destruir el matrimoni de Ramon i Felícia.

El segon acte està dividit en set escenes i s'esdevé al despatx de Ramon al llarg d'una tarda. Entre aquest acte i l'anterior han passat uns quinze dies, fet que podem comprovar a través d'una de les cartes que Felícia li envia a Ramon i que cita Pia Munda: «Tu tens la dona a Ribes; en la carta d'ahir et deia que s'hi estaria quinze dies més, que tant a ella com a sa germana li prova molt».³⁶ És en aquest acte quan sabem que el pla de Pia Munda va endavant. Primer ho sabem per una carta de Felícia on confessa la seva preocupació i malestar i després amb l'arribada de la mateixa Felícia per a reclamar l'atenció del seu marit. Aquest fet desemboca en el descobriment de la infidelitat de l'advocat i, de retruc, fa que el pla de Pia Munda agafi encara més embranzida.

Finalment el tercer acte consta de nou escenes i es desenvolupa durant un matí a la saleta d'estar d'un pis llogat per Pia Munda. Entre aquest acte i l'anterior han passat entre un i dos mesos. Aquí trobem la culminació de tota la trama. El pla de Pia Munda arriba al seu final i fracassa estrepitosament, conduint la protagonista al suïcidi.

TEMES

Els principals temes d'aquesta obra podem dir que s'ajusten gairebé completament als que es tractaven als drames burgesos. El tema central i cabdal de l'obra és l'amor en les seves diferents vessants. Podem observar l'amor com a passió incontrolable, com a follia que condueix a les persones a traspasar límits que no creien que podrien traspasar. És aquest amor encès el que crema dins Pia munda i el que li fa dir:

³⁶ Ídem, p. 43. Acte II, escena IV.

T'estimo tant, Ramon, que et voldria per mi sola. Mira't: com t'ho diré? Jo he sigut molt capritxosa; però sols he tingut una passió veritable: la que et tinc a tu; que no visc, ni sé el que em faig... I sóc capaç de tot perquè mai me deixis. Sóc capaç fins... de fer vileses; de fer les dolenteries més grosses per a lligar-te a mi, com ara.³⁷

També és aquest amor el que, contra tota esperança, sent Felícia pel seu home. Un amor que la impulsa a cridar-li a Ramon: «Que jo vull que em matis!».³⁸ Perquè no pot suportar la vida sabent que el seu marit n'estima una altra. I és també aquest amor, aquesta passió irracional, amb un to més luxuriós, el que s'apodera de Ramon quan està amb Pia Munda. El que fa que s'oblidi de dona i família i es lliure als plaers indescriptibles de la companyia de la seva amant. Un altre vessant de l'amor que queda reflectit en l'obra és el del caprici, el del enamorament frívol, com el que pateix Rafel amb Felícia o com els flirtejors que van acabar ocasionant el suïcidi del marit de Pia Munda. Aquests amors insubstancials, sense més meta que el gaudi momentani, mancats de profunditat, són sempre desencadenants de desgràcies. Per últim hi ha aquell amor més pausat, més tendre i pur, que es relaciona amb la llar, amb el matrimoni i, per sobre de tot, amb la institució familiar tal com l'entenia la societat burgesa. Un amor essencialment masculí, que redimeix tots els pecats de l'home i que salvaguarda la seva honra, tot i haver comès les més grans vileses. És aquest tipus d'amor al que es refereix Ramon a l'últim acte, quan recrimina a Felícia que no l'hagi sabut entendre.

I què saps tu del món, ni com és ni el que bull al pensament dels homes! Jo sempre t'he estimat, a tu, desventurada! Serà d'una altra manera, però sempre, sempre t'he volgut ben pura [...] perquè tu eres part de mi mateix: aquí dintre, aquí dintre! (*Pel seu pit*). Ho he entregat tot a una altra dona; sí, sí... menys un sentiment molt íntim, que no sé què és, ni com és, i que és el calor de casa meua, i estava tancat en les parets de casa nostra, a on, encara que sien morts els meus pares i germans, els hi trobava sempre, jo els respirava al teu voltant, i tot allò era honorat i sant, com si els pares em besessin a mi i m'afalaguessin!³⁹

Un altre tema molt relacionat amb l'amor i la passió és l'adulteri, un tema que no podia faltar en cap drama burgès. Aquí l'adulteri és representat principalment pel triangle amorós: Pia Munda – Ramon – Felícia; però també per la relació forçada i no consumada de Felícia i Rafel, pel passat de Pia Munda, i pel cas de divorci que està portant Ramon, en el qual la dona ha estat infidel i ha de pagar una indemnització al marit. Quant a l'actitud que es pren envers l'adulteri, podem dir que Guimerà segueix les passes de la moral del drama burgès. L'adulteri masculí, tot i que mal vist, no és un pecat capital que mereixi el blasme i el rebuig de la societat. És pres més aviat com el resultat del matrimoni burgès, sovint més un

³⁷ Ídem, p.39. Acte I, escena VII.

³⁸ Ídem, p.57. Acte III, escena VIII

³⁹ Ídem, p. 58. Acte III, escena VIII

contracte comercial que una unió amorosa. Així l'avorriments de la dona i la llar resulten naturals per a l'home, que surt a buscar fora de casa el que no troba dintre. Aquesta justificació s'observa clarament en la descripció que fa Ramon a Pia Munda de la seva relació amb Felícia: «Mira't: ella moltes vegades em cansa, m'avorreix, que no la voldria tenir a prop meu».⁴⁰ L'adulteri femení, en canvi, és una situació blasmable i fora de lloc que s'ha de solucionar. O bé la pecadora se'n penedeix, com en el cas de l'adulteri no consumat de Felícia; o bé mor, sent abans vilipendiada per aquell a qui ha entregat la seva honra, com és el cas de Pia Munda. I és que l'adulteri femení, al capdavant, atempta contra la base de la família burgesa i destrueix la honra de l'home.

Un altre dels temes tractats és el de la vida bohèmia encarnada per Pepet, el germà desocupat i aprofitat de Pia Munda. És un tema, però, que es tracta força tangencialment i que va acompanyat d'altres com el joc, els deutes i la ruïna econòmica.

PERSONATGES I AMBIENTACIÓ

En aquesta obra, com exposa Fàbregas, Guimerà «per primera vegada ens introdueix en el món de la classe burgesa instal·lada».⁴¹ Així doncs, l'ambientació burgesa de l'obra ens mostra un quadre de la *high life* barcelonina al més pur estil del Realisme convencional burgès i cosmopolita. Un cop s'alça el teló ens trobem passejant pels luxosos salons de dames riques, per nius d'amor d'allò més convenients i per despatxos d'advocats de fama i fortuna.

Els personatges, del primer a l'últim, s'encarreguen de retratar aquesta ambientació burgesa. Per una banda els personatges principals pertanyen a les elits socials i és a través d'ells que Guimerà ens mostra les preocupacions, les principals ocupacions, les virtuts i sobretot els vicis, d'aquesta classe social instal·lada.

Ramon és un advocat de prestigi i fortuna que està casat amb Felícia, la filla d'un militar ja traspassat. És, aquest, un personatge típic del drama burgès: el marit que, avorrit del seu matrimoni, busca una aventura per omplir les seves hores d'oci. En Ramon és un personatge que representa les dues parts de la societat burgesa, de l'amor burgès: per una banda trobem la passió carnal, adúltera i desesperada que sent per Pia Munda. Una passió que el crema, que amb prou feines sap distingir de la bogeria i que el porta a traïr el seu matrimoni una vegada i un altra, com podem observar quan li diu a Pia Munda: «I escolta, ja no sé si l'estimació que et tinc és bogeria o no ho és. Jo només sé que t'estimo i t'estimaré a tu sola.

⁴⁰ Ídem, p.38. Acte I, escena VI.

⁴¹ Fàbregas, X. Àngel Guimerà. *Les dimensions d'un mite*, p. 99.

Sempre, sempre a tu sola!».⁴² Per una altra banda hi ha l'estimació tendra i familiar que l'advocat sent per la que és la seva dona. Ramon és un home que, tot i estar justificat davant la societat, se sap malvat, se sap traïdor i impulsiu, com demostra el que li diu a Pia Munda: «Per estimar-me molt no seràs mai prou dolenta; creu-me».⁴³ Un home, però, completament integrat dins la societat burgesa, que tria salvaguardar la institució familiar, el matrimoni, l'honra, abans que rendir-se per sempre a la passió eròtica que li ofereix la companyia de Pia Munda.

Felícia representa la institució del matrimoni, la família, allò que cal preservar per davant de tot. Felícia, però, és més que això. És una dona enamorada del seu marit, una dona honrada que després de ser temptada una vegada i una altra per les atencions de Rafel només es decideix a transgredir la norma, a ser adúltera, quan s'adona que el seu marit l'està enganyant. I no ho fa per plaer o per lleugeresa sinó que ho fa perquè, com li confessa a Ramon: «em voldria matar i no tinc forces sinó per venjar-me».⁴⁴ Guimerà ens presenta aquí una dona enganyada, afligida, però també decidida i activa, que no es resigna a veure com l'amor de la seva vida, el seu marit, l'abandona per una altra.

En Rafel, l'home que vol conquerir el cor de Felícia, és un industrial de fortuna amb molt temps lliure: «la fàbrica ja va per ella sola; i fins ens porten els diners a casa».⁴⁵ És un home presumit, frívol i covard que no és capaç d'una estimació veritable i que vol aconseguir el favor de Felícia només perquè ella no li fa cas. La millor definició del personatge la fa Ramon quan el troba esperant la seva dona al pis de Pia Munda: «Vostè el que és, és un presumit; un babau carregat d'orgull, dels que creuen que tot el món és seu, i quan ve l'ocasió callen com a covards que són i no gosen plantar cara!...».⁴⁶

El darrer personatge principal és, per descomptat, la protagonista: Pia Munda. Segons explica Fàbregas: «per primera vegada Guimerà treu a escena un personatge femení intrínsecament pervers lliurat a unes passions que destrossen la vida dels qui té al voltant i que acaben menant-la al suïcidi».⁴⁷ Tanmateix nosaltres no estem completament d'acord amb aquesta afirmació. Pia Munda és un personatge extraordinàriament complex. Per començar, el personatge de Pia Munda no només representa un dels models de dona adúltera que solia aparèixer en el drama burgès, sinó dos. El primer model, que resta en el seu passat, és el de la dona lleugera i alegre que té pocs escrúpols amb el bon nom del marit. Aquest model durà al

⁴² Guimerà, A. *Arran de terra*, p. 46. Acte I, escena IV.

⁴³ Ídem, p.39. Acte I, escena VII

⁴⁴ Ídem, p. 58. Acte III, escena X

⁴⁵ Ídem, p. 32. Acte I, escena II

⁴⁶ Ídem, p. 58. Acte III, escena VII

⁴⁷ Fàbregas, X. *Àngel Guimerà. Les dimensions d'un mite*, p. 99

seu marit al suïcidi i la convertirà en el que és ara, una vídua sense més futur que el d'anar passant els dies, perquè, com explica Felícia, el suïcidi del seu marit significa la condemna de la pròpia Pia Munda, el reconeixement públic del seu adulteri i la seva expulsió incondicional del circuit de les persones honrades. Aquesta mort converteix Pia Munda en una dona marcada per sempre. Una dona que per a sobreviure ha de ser forta, no mirar enrere i fingir que no es penedeix de res: « No li han dit moltes vegades que jo sóc una dona que quan em proposo una cosa no reparo en obstacles? Que he donat escàndols, i que me'n ric del que diran, i que visc... a la meva manera?». ⁴⁸ I així arribem al segon model de dona adúltera que representa el personatge de Pia Munda, l'actual. El de la dona desenfeinada que busca fugir de l'avorriment d'una vida sense horitzons. Uns horitzons que com hem vist se li van tancar amb la mort del seu marit. La Pia Munda del present és una dona a qui ja no li queden cap tipus d'escrúpols i que no li fa res utilitzar les persones per als seus fins personals. Però tampoc és només això. Pia Munda és una dona perdudament enamorada, una dona que estima Ramon per sobre de totes les coses i que és capaç de tot per retenir-lo al seu costat, per posseir-lo, des de tramar plans astuts i perversos per desfer-se de Felícia, fins a intentar escanyar la seva competidora quan veu que Ramon la vol abandonar. I és que Pia Munda, a pesar de les aparences, és una pobre desgraciada. Una dona a qui el seu propi marit va enterrar en vida i de qui tothom se n'ha aprofitat: en Ramon amb la seva passió eròtica sense futur, en Rafel portador d'una amistat més que dubtosa, en Pepet que li xucla la vida i els diners, i fins la seva cosina, l'Antonieta, que vinguda des del poble per fer-li companyia aprofita que ningú més vol estar amb Pia Munda per accedir a una vida millor. I és que Pia Munda és la figura mateixa de la soledat. Darrere de tant de cinisme, de tanta fortalesa, de tantes maquinacions, trobem una dona sola, desesperada, que morta per a la societat des de fa temps només reclama a crits una mica d'amor, una mica de comprensió... que òbviament no trobarà.

Per una altra banda els personatges secundaris, Pepet, Antonieta, Rosa, Salvador, Geroni i Tomàs, d'un estatus social més baix que els protagonistes, ajuden a acabar de dibuixar la societat burgesa en la qual s'ambienta l'obra. Rosa és la criada de Pia Munda, un personatge que podríem fins i tot considerar un extra i que només apareix per fer palès que les dames riques tenien servei. El mateix succeeix amb els treballadors que Ramon té contractats al despatx, Salvador, Geroni i Tomàs, que més que representar un paper en la trama argumental són la constatació que el despatx de Ramon és força pròsper. Antonieta és la cosina de Pia Munda. Una noia soltera que s'està amb Pia Munda per fer-li els encàrrecs,

⁴⁸ Ídem, p. 36. Acte I, escena IV.

tapar-li els embolics i acompanyar-la a passejar, al teatre o a qualsevol lloc on no fos ben vist que una dona aparegués sola. Manté amb Pia Munda, així, una relació d'interès mutu. Per últim Pepet, el germà de Pia Munda, és potser el més rellevant dels personatges secundaris. És un hereu que s'ha gastat tota la seva herència en el joc, la beguda i les males companyies. Viu dels diners que li dóna Pia Munda i mai en té prou. No li importa res ni ningú que no sigui ell i, així com els joves rics dels drames burgesos que queien en el món de la bohèmia al final tornaven a la llar redimits i disposats a posar seny, Pepet no sembla que tingui cap intenció de fer-ho. Guimerà dibuixa, així, un personatge intrínsecament viciós i amoral, condemnat a arruïnar qualsevol persona que li faci costat.

RECEPCIÓ

L'estrena de l'obra, com indiquen les crítiques recollides a "La Vanguardia"⁴⁹ i a la revista "Joventut",⁵⁰ tot i que va ser duta a terme magistralment per la companyia de teatre d'Italia Vitaliani, no va agradar al públic assistent. L'error del dramaturg, diuen les crítiques, va ser apartar-se del camí que coneixia, voler fer un «peligroso ensayo de teatro moderno, para emprender el cual, por lo que se ve, no estava el autor suficientemente preparado».⁵¹ Segons els crítics, a Guimerà li faltava la psicologia i el coneixement de la societat necessaris per a dur a terme amb èxit una obra de les característiques del teatre modern de l'època. Com explica Tintorer, Guimerà és més gran poeta que dramàtic, més gran pensador que observador, i per tant les seves obres només poden elevar-se i brillar quan l'autor retrata la humanitat ideal que ell concep, quan canta a les grans passions i als sentiments naturals i intensos. L'intent de descriure els aspectes més negatius de la vida moderna, una vida que com diu Tintorer «més que coneixela, la present, més qu'observar-la, la endevina, més que retratarla la inventa»,⁵² fan que el seu geni es vegi «lligat per la mateixa fredor d'aquesta realitat».⁵³ Per una altra banda Tintorer troba que tot i que els personatges de l'obra tenen una base inconfusiblement humana i real la seva poca definició fa que el conjunt de l'obra esdevingui inversemblant.

2.2. Aigua que corre

⁴⁹ Anònim. *Teatro de novedades*. "La Vanguardia" (28 de març de 1901), p. 7.; Anònim. *La semana en Barcelona*. "La Vanguardia" (31 de març de 1901), p. 1.

⁵⁰ Tintorer, E. *Teatros*. "Joventut", num. 60 (4 d'abril de 1901), p. 240-242.

⁵¹ "La Vanguardia" (31 de març de 1901), p. 1.

⁵² Tintorer, E. op.cit. p. 240.

⁵³ Ídem.

Aigua que corre és un drama en tres actes i en prosa que va ser estrenat al Teatre Català Romea, el 18 de novembre de 1902.

ESTRUCTURA I ARGUMENT

Aigua que corre narra la història d'amor, mai consumat, entre Amèlia, una dona casada, i Manuel. Durant un estiu al poble, mentre el marit d'Amèlia, Ramon, és a Cuba per negocis, Amèlia i Manuel festegen d'amagat. El retorn de Ramon fa que Amèlia decideixi acabar amb la relació. Manuel, però, no ho accepta i, per poder estar a prop de la seva estimada, es casa amb Roseta, la germana petita d'Amèlia. Roseta i Manuel s'instal·len a Barcelona i, durant gairebé un any i mig, l'amor i la passió de Manuel i Amèlia viuen i creixen amagats sota l'aparença quotidiana de les relacions familiars. La tempesta, però, esclata quan Roseta anuncia que està embarassada. L'enveja i la por a la pèrdua definitiva de Manuel, en favor de la que serà la mare del seu fill, fan que Amèlia es desmunti i que Ramon conegui l'engany de la seva dona i l'abandoni. Manuel, per evitar que Roseta s'assabenti de l'escàndol, se l'endu al poble. La notícia, però, acaba arribant a la noia per boca d'una amiga del matrimoni, Marcel·lina. El disgust d'aquesta revelació fa que Roseta perdi el fill que espera i quedi molt afeblida de salut. Amèlia, qui des de l'incident no havia tornat a veure ni a Manuel ni a la seva germana, en saber el delicat estat de salut de Roseta, viatja a Fontijola. Allí es trobarà amb Manuel i, incapaços els dos de reprimir per més temps el seu amor, s'acabaran besant just en el precís instant que Roseta entra en escena. En veure el seu marit i la seva germana un en braços de l'altra, Roseta mor de l'emoció. Amèlia plena de culpabilitat es llença al llac de Fontijola i es mata.

Guimerà basteix aquesta història sobre una estructura que per a nosaltres és potser el més brillant de la peça. L'estructura argumental de l'obra, la manera com l'autor va desgranant la narració, representa, en si mateixa, una autèntica declaració poètica de com Guimerà sent i entén la vida i la societat. Pel dramaturg la vida és un torrent de passions, d'històries ocultes sota l'aparença tranquil·la de la quotidianitat, de les estructures i les normes socials. La vida és aquella *Aigua que corre* que anuncia el títol de l'obra, una vida que només podem intuir, que només podem mirar de cara, quan el remolí passional és tan potent que ens arrossega irremissiblement cap al fons. Una concepció, aquesta, que Guimerà deixa ben patent amb la imatge que evoca Amèlia quan al principi de l'obra parla de les

aigües de l'estany de Fontijola: «Oh... I que es diria que no es mou aquella aigua; i corre, corre per sota. L'altre dia m'hi vaig estar mirant... cap endintre, i... sembla que xucla».⁵⁴

Seguint aquesta concepció poètica de la vida, Guimerà estructura la narració de manera que les històries que viuen els protagonistes succeeixen sempre fora d'escena i són explicades a través de converses mantingudes entre els personatges. Guimerà amaga visualment la trama principal i puja a l'escenari els moments culminants de la mateixa, els esclats de passió que ja no poden contenir les aigües tranquil·les de la superfície, els instants en què el remolí xucla els personatges i no els queda més remei que afrontar la realitat.

Els tres actes en què és divideix l'obra, doncs, són els tres moments clau de les històries que ocorren mentre ningú mira. Són els tres finals de les tres etapes per les que passa l'amor impossible de Manuel i Amèlia.

El primer acte, dividit en sis escenes, té lloc a ple dia en una saleta de confiança d'una casa-torre. En ell les accions que succeeixen a sobre l'escenari són la declaració de Roseta a Amèlia del seu enamorament de Manuel i la negativa d'Amèlia a que aquesta relació prosperi; la ruptura, per part d'Amèlia, de la relació secreta que havia mantingut amb Manuel i el rebuig d'ell a rendir-se, anunciant que es casarà amb Roseta si ella no marxa amb ell lluny de tot i de tothom. Finalment s'exposa el tancament definitiu d'aquesta relació entre Amèlia i Manuel amb l'arribada de Ramon. La història amagada que es revela a través de les converses del protagonistes és com Manuel, més d'un any enrere, va conèixer Amèlia a l'enterrament del fill d'uns coneguts comuns i se'n va enamorar perdudament. Com ell, tot i sabent que estava casada, li va anar al darrere i va aconseguir que ella li correspongués. S'explica que l'estiu que han passat a Fontijola ha estat una època preciosa i es demostra que el seu amor és veritable i que crema amb una fúria que és difícil reprimir. Tanmateix, Amèlia, a causa de la carta que ha rebut recentment del seu marit dient que torna, ha recobrat el seny i és per això que ara decideix trencar la relació.

El segon acte, dividit en dotze escenes, s'esdevé a la luxosa sala de casa de Manuel i Roseta, durant un matí. És 1 de gener, el sant de Manuel, i han passat dos estius, és a dir, gairebé dos anys, des de l'acte anterior. Les accions concretes que succeeixen a sobre de l'escenari en aquest acte són: l'arribada dels Morera per felicitar el sant del Manuel; l'anunci de Manuel que ha comprat Fontijola; i l'anunci de l'embaràs de Roseta, que provoca una violenta reacció d'Amèlia. Això desencadena que Ramon descobreixi que la seva dona està perdudament enamorada de Manuel i, finalment, l'abandoni. Per una altra banda, es coneix,

⁵⁴ Guimerà. A. *Aigua que corre*, dins *Obres Completes*. V.2. Editorial Selecta, Barcelona 1978, p. 114. Acte I, escena I.

per la conversa de Marcel·lina i Cecília, que Roseta i Manuel es van casar fa gairebé un any i mig, que el seu prometatge va ser curt i que ho hagués estat més si Amèlia no hagués contret una misteriosa malaltia. Per boca d'Amèlia se sap que el seu marit ha tingut sospites de la relació entre ella i Manuel des del dia mateix que va arribar i que, tot i els esforços per ambdues parts, l'amor entre Amèlia i Manuel no ha minvat sinó que, amb el temps i l'obligada proximitat familiar, s'ha enfortit. Per últim Roseta explica que ser pare és una de les il·lusions més grans de Manuel.

El tercer acte està dividit en tretze escenes i s'esdevé a la sala de la casa restaurada de Fontijola, de nit. Entre aquest acte i l'anterior han passat tres mesos. Roseta ha perdut el fill que esperava i està molt dèbil. Les accions que es reprodueixen a escena són: l'anar i venir dels Moreres, preocupats per la salut de Roseta; l'arribada d'Amèlia a Fontijola per saber com es troba la seva germana; i l'esclat de passió incontrolat entre Manuel i Amèlia que acabarà amb la vida de Roseta i conduirà Amèlia al suïcidi. Les històries amagades que es relaten a través de les converses dels personatges expliquen que Marcel·lina és la culpable de la pèrdua del fill que ha patit Roseta, ja que és ella qui explica a la noia que Manuel i Amèlia s'entenen; que l'escàndol que van muntar el dia del sant del Manuel i la marxa de Ramon van fer que tothom, excepte Roseta, s'assabentés de la relació entre Amèlia i Manuel; que Manuel, immediatament després de l'escàndol, va treure Roseta fora de Barcelona perquè no s'assabentés de res; i que Amèlia i Manuel no s'han tornat a veure en tot aquest temps però que, tot i així, Manuel no pot evitar seguir enamorat d'ella.

TEMES

Els principals temes tractats en aquesta obra són: l'amor, l'adulteri i l'anhel del fill. El tema central de l'obra és l'amor. Un amor que presenta diferents cares, totes elles, però, sinceres i profundes. En primer lloc hi ha l'amor passional i incontrolable entre Amèlia i Manuel, l'amor que és l'eix de totes les relacions que apareixen a l'obra. És a causa de l'amor que Manuel sent per Amèlia que estreny la relació amb els Morera, per poder estar-se a casa seva i ser a prop d'ella. És per aquest amor que Manuel es casa amb Roseta, i és també per culpa d'aquest amor que Ramon acaba abandonant Amèlia. Aquest és un amor que crema totes les barreres que els enamorats intenten posar-li, un amor roent, intens, que condueix a la màxima felicitat i, en última instància, a la bogeria. Un amor, però, que no és només passió eròtica sinó molt més. És un amor veritable que desgraciadament ha arribat massa tard. Un amor que fàcilment es podria haver convertit en un matrimoni feliç com pocs, ja que ambdues

parts pensen en l'altre com el seu cònjuge veritable, com el progenitor dels seus fills. La prova d'això la trobem en la confessió d'Amèlia:

AMÈLIA- [...] Jo a tu, Manuel, fins ara, ara mateix, esperant el marit, et torno a dir, t'ho dic i no m'en penedeixo de dir-ho: jo a tu t'estimo amb tota la força de la meva vida. Vols que sigui més franca?

MANUEL- Si m'estimessis com dius...

AMÈLIA- Amb tota la força de la meva vida. Mai havia estimat abans de coneixe't a tu. Vols una altra confessió? En Ramon és el meu marit: si es morís jo crec que el ploraria; mes si ell morís, plorant i tot m'acudiria al pensament que ja no hi hauria cap obstacle entre tu i jo, i boja de goig, voldria ser la teva dona.⁵⁵

I també en la confessió de Manuel:

MANUEL, *resolt*.- Ara mateix no: que no m'arrencaran d'aquí abans de que jo també la digui la meva confessió [...]. Amèlia, tu has llegit en la meva ànima, en la meva naturalesa, i saps com sóc per tu, que no veig més que a tu en el món, i que et vull tota meva; no per satisfer un capritxo de la vanitat, per a satisfer una necessitat de tot jo, que en tu hi trobaria el que no ha trobat mai en cap dona, ni desitja trobar-ho en cap altra. Tu saps com va començar aquesta voluntat que ha anat creixent sempre. Un dia et vaig conèixer a casa d'uns amics meus, un dia en què ploraven la mort d'un nen; i en veure com aconsolaves la mare, tu plorant amb ella, em vaig dir, o el dimoni em va dir a l'orella; que jo voldria tenir per mare dels meus fills a aquella dona[...].⁵⁶

És, el seu, un amor que no té aturador, que tot i saber que no és correcte i que haurien de parar-lo, d'oblidar-lo, els protagonistes es veuen completament incapaços de fer-ho. Una passió irreprimible que Guimerà plasma magistralment en les últimes escenes quan ambdós personatges han decidit que, pel bé de tothom, han de mantenir-se separats, han d'oblidar-se. El dramaturg dibuixa la tensió del desig contingut en les accions encarcarades d'Amèlia i Manuel, en el no voler apropar-se l'un a l'altre, en l'ignorar-se educadament. Una tensió que finalment acaba en una explosió incontrolada de passió, en el reconeixement de la necessitat, llargament reprimida, de les carícies i els besos de la persona estimada. I és que com diu Fàbregas «els personatges de Guimerà, quan senten la punyida de l'amor és ja d'un cop per a sempre».⁵⁷ I Amèlia i Manuel estan condemnats a estimar-se per sobre de tot i de tothom des del moment que es coneixen.

L'amor que senten Roseta i Ramon pels seus respectius cònjuges és també un amor profund, es podria dir que fins i tot passional, però molt més reposat. I, per descomptat, l'amor que senten Amèlia i Manuel per Roseta és sincer, però no passa de ser un amor fraternal. Per a Amèlia Roseta és la seva germana petita, l'única família que li queda al món. Per a Manuel Roseta és aquella noieta a qui cal tenir contenta i protegir dels mals que rondan

⁵⁵ Ídem, p. 119. Acte I, escena IV.

⁵⁶ Ídem, p. 121. Acte I, escena IV.

⁵⁷ Fàbregas, X. Àngel Guimerà. *Les dimensions d'un mite*, p. 156.

aquest món, una tendra esposa de porcellana. Un amor, el de Manuel per Roseta, que canvia radicalment quan sap que serà la mare del seu fill. És aleshores que se l'estima més profundament, amb el respecte i la reverència que mereix aquella que li ha de donar la tan anhelada descendència.

Fruit d'aquests diferents afectes neix el triangle, o més aviat quadrilàter, amorós que vertebrava tota la història: Roseta→Manuel↔Amèlia←Ramon. Una estructura que ens dirigeix directament a l'altre tema tractat a l'obra: l'adulteri. En aquest cas, però, l'adulteri és més aviat platònic ja que mai s'arriba a consumir físicament, com explica Manuel a Estanislau:

MANUEL- És que vull que sàpigues que jo no he sigut mai l'amant de l'Amèlia, l'amant com ho són els amants de carn i ossos, Estanislau. És que jo l'he estimada a ella i ella a mi sense tenir-la mai, mai tota meva.⁵⁸

És per això que Amèlia es creu que encara hi ha esperances per a ella: «si he faltat de pensament no he faltat d'obra: encara sóc una dona honrada».⁵⁹ Però s'equivoca. Potser si el seu marit no l'hagués estimat, si hagués estat un home que només atengués a la seva honra en virtut de la fidelitat física de la seva dona, si Ramon hagués estat més frívol, Amèlia s'hauria salvat. Però Ramon no en té prou amb les formes. Ell necessita que la seva dona l'estimi d'acte i de pensament, i és per això que l'abandona.

L'altre tema important que apareix a l'obra és l'anhel del fill. La voluntat de Manuel de ser pare està present des del primer moment. Tal com hem mostrat abans, Manuel es fixa en Amèlia perquè voldria que ella fos la mare dels seus fills. Ell, segons explica Roseta, sempre diu que la més gran alegria seria la de ser pare i queda ben palès quan, havent declarat el seu amor incondicional a Amèlia, uns instants després s'oblida fins de la seva sola presència en saber que Roseta està embarassada. Aquest anhel és tan poderós que Amèlia es creu morir quan sap que la seva germana l'acomplirà. Entén, amb una claredat meridiana, que la seva posició privilegiada dins el cor de Manuel es perdrà per sempre en arribar el fill. És per això que la pèrdua del nadó és, per damunt de tot, el gran càstig que el dramaturg reserva al personatge de Manuel pel seu comportament.

PERSONATGES I AMBIENTACIÓ

L'ambientació d'aquesta obra és eminentment burgesa i urbana. Tots els personatges que apareixen, excepte Francisca i Antònia, pertanyen a la burgesia catalana i les seves

⁵⁸ Guimerà. A. *Aigua que corre*, p.142. Acte III, escena VII

⁵⁹ Ídem, p. 122. Acte I, escena IV.

ocupacions, les seves distraccions i costums, s'ajusten a aquest ambient refinat que existia a la Catalunya de l'època pel que fa a aquesta classe social.

Manuel és un noi de casa rica que s'encaminava a ser advocat o polític, pel que s'endevina del discurs de broma que fa al primer acte de l'obra. L'amor, però, el fereix de ple en conèixer Amèlia i abandona les seves aspiracions per casar-se amb Roseta i poder estar a prop d'ella. Manuel, tot i enamorar-se i perseguir una dona casada, no és un personatge malvat. És un jove que en un moment determinat se sent sobrepasat per les seves emocions i potser tria el pitjor dels camins. Tanmateix sempre tracta amb respecte i tendresa Roseta, i mai intenta forçar la distància que contínuament li imposa Amèlia. Malgrat tot, o precisament perquè l'ànima de Manuel és en el fons pura, l'home sent remordiments pel seu comportament. Per aquest motiu no s'atreveix a desafiar mai Ramon, un home recte i honrat que té tots els drets sobre Amèlia; i és també per això que quan Roseta perd el fill ell creu que és per culpa seva, perquè ell no mereix aquella criatura. I és que, com hem dit, Manuel creu en la institució del matrimoni i si el temps o el destí no li haguessin anat en contra, si hagués conegut Amèlia de soltera, de ben segur que el seu hauria estat un matrimoni exemplar.

Per la seva banda Amèlia és també una dona que creu i vol respectar el matrimoni. En cap moment vol fer mal a Ramon, ni faltar-li al respecte, però el seu amor per Manuel és tan intens que no pot fer res per evitar-lo. Amèlia és una noia de casa rica que es va casar molt jove amb Ramon perquè era el tipus de marit que esqueia a una jove de la seva posició. Tanmateix es fa palès que no està enamorada del seu marit. Té bon fons i estima amb bogeria la seva germana petita, la Roseta, que és l'única família que li queda ja que, segons s'explica, els seus pares són morts. Amèlia és un personatge torturat, dividit entre el deure i la passió. Un personatge que vol i dol. Ella voldria estar sempre amb Manuel, ser la seva dona i donar-li fills, tanmateix es veu lligada pel seu matrimoni i més tard per l'amor que li té a la seva germana. Amèlia és una dona bojament enamorada que es conforma a estimar de lluny, es conforma en saber que Manuel pensa en ella, en viure un amor platònic i ideal. És també, però, una dona impulsiva, que actua amb el cor abans que amb el cap. És per això que sabent que la seva germana està a punt de morir no pot sinó anar-la a veure, tot arriscant-se a trobar-se amb Manuel, a qui per prudència havia decidit no veure mai més. Un cop al costat de Manuel, el seu cor apassionat la torna a traïr i fa que saltin pels aires totes les prevencions, totes les resolucions preses, el seny que la mantenia allunyada del perill. Amèlia no pot fer altra cosa que llançar-se als braços de Manuel, així com tampoc pot fer altra cosa que treure's la vida, quan se sap culpable de la mort de la seva germana.

Roseta és la innocència personificada. Una noia alegre i animada que només veu el costat bo de la vida i de les persones. Roseta no sospita mai que res dolent pugui estar passant al seu voltant, ni tan sols quan les proves són tan clares com en el cas d'Amèlia i Manuel. És confiada i no entén que les persones poden cometre actes vils. És potser aquesta innocència la que la porta a la mort. El descobriment del món mesquí, de la trista realitat del seu marit i la seva germana, li provoquen l'avortament que la debilitarà. Finalment la visió directa de la seva germana en braços del seu marit l'acabarà matant.

Ramon, el marit d'Amèlia, és un home de negocis que, com molts burgesos catalans d'aquell moment, té interessos a Amèrica, específicament a Cuba. Ramon representa un home íntegre i educat, tot i que, pel que diu sempre Roseta, no és gaire animat. Ramon estima Amèlia i, tot i les sospites, tot i patir la indiferència d'Amèlia, no és fins que constata que la seva dona n'estima un altre, que no decideix abandonar-la. Perquè en el fons el que li està negant l'Amèlia a Ramon és el dret a tenir una família que l'estimi i el respecti, un dret que s'ha guanyat com a home decent i honrat.

Estanislau i Cecília són un matrimoni alegre i amable. Encara que no tenen fills s'estimen molt, com li diu Estanislau a Manuel quan aquest està confessant-li la seva història: «Jo he estimat sempre la Cecília i l'estimaré fins que es mori».⁶⁰ Ells, com la Roseta, representen la part bona i honrada de la societat, els valors pels quals val la pena lluitar.

Per la seva banda Marcel·lina, la germana vídua de Estanislau, és una dona manaire, tafanera i malpensada que, com no es cansa de repetir Amèlia, sempre es fica en tot. De fet la seva mala fe és la que li descobreix a Roseta l'engany del seu marit i la seva germana i, per tant, indirectament, és la responsable de la mort de Roseta. Tot i això ella es nega a acceptar la seva part de responsabilitat i fins intenta acusar la innocent Roseta d'estar fent-se la distreta expressament: «Ves qui s'ho havia de pensar que no ho sabés! Vaja, que és molt innocentona aquesta Roseta: si és veritat que no en sabés res, que jo no ho juraria».⁶¹

Per últim els personatges de Francisca i Antònia són dues criades que, més que un paper rellevant, representen l'estatus de les famílies que les tenen contractades.

RECEPCIÓ

L'estrena d'*Aigua que corre* va generar, com es pot observar en les crítiques de “La Vanguardia”⁶² i “Joventut”,⁶³ opinions enfrontades entre els experts. Per una banda “La

⁶⁰ Ídem, p.142. Acte III, escena VI

⁶¹ Ídem, p.139. Acte III, escena III.

⁶² Anònim. *La semana en Barcelona*. “La Vanguardia” (25 de novembre de 1902), p. 1-2.

Vanguardia” acusa Guimerà de voler seguir una línia dramàtica, «los derroteros del teatro moderno»,⁶⁴ en la qual no sap desenvolupar-se bé ja que, segons ells, li manca la psicologia necessària per poder pintar el món real. Així doncs, opinen que el drama, tot i tenir escenes realment brillants i commovedores: «está muy lejos de poder ser clasificado entre las obras del teatro moderno, por su falta de finalidad y por su ausencia de penetración psicológica, de calor de vida y de sentimiento genuinamente humano».⁶⁵

Per la seva banda la revista “Joventut” va trobar l’obra simplement excepcional. Per a ells *Aigua que corre* és: «digna germana de totes las sevas concepcions, ens mostra la gran potència imaginativa de l’autor y sa extraordinària feconditat».⁶⁶ A més a més consideren que l’obra: «es també un gran drama; y, lo que encara’ns agrada més, es en conjunt un gran drama modern. Modern en el sentit de que hi ha psicologia verdadera en els diferents personatges, y humanitat en les complexes passions que’ls agitan».⁶⁷ Hi ha, per descomptat, alguns aspectes del drama que no acaben de fer el pes als crítics, com el fet que Manuel es casi amb Roseta per estar a prop d’Amèlia o el final de l’obra. En general, però, Tintorer considera que: «*Ayguá que corre*, sobretot en el segon acte, es un gran drama de la vida que l’autor – ab son art exquisit sab fer-nos tocar ab els dits y veure ab els ulls».⁶⁸

2.3. *L’aranya*

L’aranya és un drama en tres actes i en prosa. Ja publicada pel seu autor en la llengua original, aquesta obra fou traduïda al castellà per Luis López Ballesteros, i estrenada al Teatro Español, de Madrid, per la companyia de Maria Guerrero, la nit del 18 d’abril de 1908. Per aquesta raó sovint hi ha hagut discrepàncies a l’hora de datar aquesta peça, ja que es confonia la seva data de publicació, al 1906, amb la seva data d’estrena. El 16 d’octubre de 1908 s’estrenà la versió original en el Teatre Català Romea, de Barcelona.

ESTRUCTURA I ARGUMENT

En Tano i la Gasparona són un matrimoni avingut i enamorat al qual la fortuna els ha negat la descendència. El matrimoni viu a Barcelona i treballa en els negocis de Peretó, un vidu astut i luxuriós que vol de totes passades fer de Gasparona la seva amant. Aprofitant la

⁶³ Tintorer, E. *Teatres*. “Joventut”, núm. 146 (27 de novembre de 1902), p. 768-770.

⁶⁴ “La Vanguardia” (25 de novembre de 1902), p. 1.

⁶⁵ Ídem, p. 2.

⁶⁶ Tintorer, E. *Teatres*, p. 768.

⁶⁷ Ídem, p. 768.

⁶⁸ Ídem, p. 770.

debilitat més gran del matrimoni, no poder tenir fills, Peretó sembla la discòrdia entre els dos cònjuges i, com una aranya, teixeix una xarxa d'enganys per fer que Tano sigui infidel a Gasparona i, així, ella, sola i desesperada, caigui als seus braços. Gasparona, però, es nega a caure en el parany i rebutja, violentament, les proposicions de Peretó: «Tota jo tremolo de sentir-te. Em fas fàstic!». ⁶⁹ Per la seva banda Tano, que si ha caigut en la trampa, vol oblidar el que ha fet i amagar-ho a Gasparona. Així, penedit, assegura a la seva dona que no ha passat res i, contra tota esperança, li suplica que el cregui. Gasparona, a qui Peretó va explicar la infidelitat del seu marit per fer-la seva, decideix mirar cap a una altra banda i oblidar-ho tot. Això sí, amb una condició: que ella i en Tano marxin de Barcelona per sempre i tornin al poble. En Tano, però, no està disposat a deixar la ciutat i després d'insistir molt li demana ajuda a Peretó per convèncer la seva dona de no marxar al poble. Peretó, cínic, segueix el joc a Tano mentre dissimuladament es riu de la seva innocència. Gasparona, no suportant que l'infame Peretó es burli del seu marit, s'encén i explica tota la veritat: que Peretó està darrera de la infidelitat de Tano i que ha estat una maquinació bruta i deslleial per separar-los i per poder caçar-la a ella. És aleshores quan Tano lliga caps i encengant-se d'ira es llença a sobre de Peretó per matar-lo. Les veus dels nens de Peretó, però, fan que Tano li perdoni la vida i que el matrimoni decideixi, finalment, marxar cap al poble per a poder viure feliços, lluny de la corrupció que representa la vida a la ciutat.

Guimerà estructura l'obra en tres actes, cadascun dels quals correspon a un dels moments claus del pla que orchestra Peretó per poder fer-se amb la virtut de Gasparona. El primer acte està dividit en onze escenes que es desenvolupen totes a l'interior de la botiga de queviures, al llarg d'un matí de diumenge. Aquest acte correspondria a l'inici del pla de Peretó. En ell es fa la presentació de tots els personatges de l'obra, les seves vides passades, les seves circumstàncies presents i fins les seves esperances futures. A més a més, també es plantegen de manera ben explícita els dos temes principals: l'amor i l'anhel del fill. Tècnicament destacaríem la confecció de la primera escena. Com exposa Fàbregas, «la conversa entre Gasparona i Felipa es desenrotlla com una juxtaposició de dos monòlegs, cada un dels quals es manté fidel a la seva particular lògica –lligada als respectius interessos dels personatges–». ⁷⁰

El segon acte està dividit en onze escenes que s'esdevenen al menjador del pis de Tano i Gasparona. Una peça petita i baixa de sostre que està a sobre la botiga i que hi té accés

⁶⁹ Guimerà, A. *L'aranya*, dins *Obres Completes*. V.2. Editorial Selecta, Barcelona, 1978, p. 328. Acte II, escena X.

⁷⁰ Fàbregas, X. *Àngel Guimerà. Les dimensions d'un mite*, p. 144.

directe. L'acció succeeix cap al tard d'un dia d'hivern. Respecte al primer acte han transcorregut una mica més de nou mesos, ja que Francisqueta i el Noi sucre ja han tingut el fill que abans han anunciat que esperaven. Aquest acte correspondria a la culminació del pla de Peretó, amb l'èxit pel que fa a la infidelitat de Tano i amb el fracàs que suposa la negativa de Gasparona a esdevenir la seva amant. Cal destacar la manera com Guimerà resol tècnicament aquest acte: «per mitjà d'una escena que podem considerar única, la del berenar-sopar».⁷¹ Una escena on participen tots els integrants de l'obra i on «cada un dels personatges està pendent dels problemes propis i la mecànica de l'àpat fa avançar el conflicte alhora que trenca amb una lògica indefugible els encontres entre un i altre».⁷²

Per últim el tercer acte, dividit en nou escenes, té lloc també al pis de Tano i Gasparona. Des de l'acte anterior han passat unes poques hores i representa les conseqüències de la culminació del pla de Peretó. Un pla que només ha estat aconseguit a mitges i que desembocarà finalment en la desfeta del dia a dia i en la fugida del matrimoni cap a la tranquil·litat del poble.

Si observem atentament l'estructuració de la trama i la distribució temporal entre els diferents actes, ens adonarem que Guimerà construeix la obra seguint el procés natural de l'embaràs i el naixement d'un fill. Així doncs, la decepció de Tano i Gasparona pel que fa a la possibilitat de tenir fills, esdevinguda en el primer acte, engendra el pla de Peretó. Un pla que triga a fer-se possible uns nou mesos, temps durant el qual la frustració paternal del matrimoni fa que l'ambient entre ells es vagi enrarint, situació que, per descomptat, Peretó espera amb insinuacions i enviant la senyora Isabel a seduir Tano. El segon acte, passats aquests nou mesos, representaria el final de l'embaràs, la culminació del pla, el moment en què el temps d'espera ha de donar els seus fruits. Uns fruits que, com passa sempre que un nadó entra en una casa, faran trontollar els fonaments de la vida que el matrimoni coneixia fins aleshores. El tercer acte és la realització d'aquesta nova vida, conseqüència del naixement d'aquesta realitat que ha donat a llum el pla de Tano. Aquest paral·lelisme entre la construcció del drama i el procés natural del naixement d'una criatura no sembla pas fortuït quan observem l'obra i ens adonem que tota ella està construïda al voltant d'una única i martellejant idea, la de la paternitat i la maternitat.

⁷¹ Ídem.

⁷² Ídem.

TEMES

Els principals temes tractats a *L'aranya* són els que apareixen una vegada i una altra al llarg de tota l'obra de Guimerà: la passió amorosa, l'anhel del fill i la confrontació del camp i la ciutat.

La passió amorosa és el tema al voltant del qual es construeix tota la trama del pla de Peretó. El desig eròtic que Peretó sent per Gasparona representa la part tèrbola i danyosa de la passió amorosa, aquella que no té en compte més que el propi gaudi. Pels personatges que cauen dins aquesta passió eròtica i carnal el desig de possessió de la persona estimada és tan gran que no paren davant de res ni ningú per aconseguir-la. Aquest és el cas de Peretó que no dubta a manipular i utilitzar tothom que se li posa per davant per fer-se amb Gasparona. Aquesta és una passió que, violentament i sense escrúpols, posa a la dona objecte de la mateixa entre l'espasa i la paret, la fa triar entre agafar el camí fàcil i deixar-se caure en el pecat o desafiar l'autoritat masculina, la veu de l'amo, i aferrar-se amb unghes i dents a la seva virtut. Per una altra banda l'amor que es dóna entre els diferents matrimonis representa l'altre vessant de la passió amorosa, aquella que sempre té com a objectiu formar o reforçar la institució familiar, peça clau del funcionament de la societat. Aquest tipus d'amor és representat a l'obra en els diferents matrimonis que apareixen. Així podem considerar que des de l'amor virtualment desaparegut de Felipa i Cadenera, passant pel florent i alegre enamorament de Francisqueta i el Noi sucre, el sempre tendre i fecund amor de Pepa i Blai, fins arribar a l'ardent passió que crema dins Tano i Gasparona són exemples de les diferents cares que pot tenir aquest amor moralment i social acceptat.

Pel que fa al tema de l'anhel del fill podem dir, sense por d'equivocar-nos, que és el tema central de l'obra. I és que com diu Fàbregas: «*L'aranya* és el drama de la paternitat frustrada». ⁷³ No és gràcies a ell que avança l'acció, com succeeix amb la passió amorosa, però tanmateix es present en cada escena, en cada acció, en cada personatge. Com indica Bernal:

A *L'aranya* hi ha tot un sumari de models de paternitat. Aquesta obra mostra com cap altra l'obsessió que representava per a Guimerà el fet de no haver pogut tenir fills. Així, la Francisqueta i el Noi Sucre tenen fills dins d'un esquema normal, convencional; en Peretó en té però els rebutja; en Cadenera i la Felipa lamenten la pèrdua d'un fill; hi ha una parella, la Pepa i en Blai, amb família més que nombrosa; fins i tot, i és molt significatiu, el personatge que centra les relacions amoroses en l'amor carnal, la senyora Isabel, de la qual "es diu" que té un fill a la borderia[...].⁷⁴

⁷³ Fàbregas, X. *Àngel Guimerà. Les dimensions d'un mite*, p. 152.

⁷⁴ Bernal, M.C. "El motiu de l'origen en l'obra dramàtica d'Àngel Guimerà i la relació amb la construcció del propi mite", dins "El Segle Romàntic", dins *Actes del col·loqui sobre Àngel Guimerà i el teatre al segle XIX*. Publicacions de la Diputació de Tarragona, 2000, p. 73. En realitat Bernal està errada pel que fa a la història de

La presència o absència de fills, a més a més, marca cadascuna de les relacions que mantenen els personatges, cadascuna de les seves vides, de les seves paraules, de les seves frustracions i esperances. Així podem veure com la mort dels fills del matrimoni de Cadenera i Felipa els ha conduït a una existència de contínues baralles i crits, ha fet de la seva relació un infern del que ja mai més podran sortir. Pel contrari l'existència del fill de Francisqueta i el Noi Sucre, o dels vuit fills de Pepa i Blai, és motiu d'una unió més profunda i tendre entre les parelles. Pel que fa al matrimoni protagonista, la impossibilitat de ser pares a punt els estar de costar-los un alt preu. És el principal motiu del refredament de la relació, de l'avorriment que Tano sent vers la seva dona. Per a ell Gasparona representa la paternitat frustrada, el recordatori de la impossibilitat de perpetuar-se en una descendència tan desitjada com idealitzada. I és que els fills, com es repeteix una vegada i una altra durant l'obra, són aquells per qui mereix la pena fer tots els sacrificis, aquells per qui es treballa, per qui es suava, per qui es viu i es mor, i la seva absència deixa coixa l'existència humana. Els fills, com exposa Fàbregas: «[són] capaços de justificar la vida i a última hora, de salvar l'empedreït».⁷⁵

Per últim l'obra tracta el tema del camp com a model d'una societat lliure de la corrupció que comporta tot entorn urbà. Un tema que toca molt de passada i que representa amb la necessitat de Gasparona i Tano de marxar al poble per poder salvar el seu matrimoni. El món de la ciutat o bé corromp les ànimes innocents i bones, o bé les expulsa de tornada al seu entorn original, a aquella arcàdia habitada per la societat ideal en la qual creia Guimerà.

PERSONATGES I AMBIENTACIÓ

L'ambientació que Guimerà tria per a embolcallar aquesta obra és eminentment urbana i centrada en una classe social d'extracció humil. Tal com explica Fàbregas: «[e]ls personatges del drama són 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».⁷⁶

Gasparona és la dependent d'una botiga de queviures propietat de Peretó. És una dona atractiva, d'uns trenta anys, que fa cinc que es va casar amb Tano. Ella, per sobre de tot, estima el seu marit i, tot i que anhela ser mare, més ho desitja per fer feliç en Tano que per ella mateixa: «I jo que tot ho donaria per un fill! Per aquest home, que s'hi tornaria boig

Cadenera i Felipa. El matrimoni plora la mort de tres fills, dos nois i una noia, fet que dona una potència dramàtica molt més gran a la situació de la parella.

⁷⁵ Fàbregas, X. "Pròleg", p. 13.

⁷⁶ Fàbregas, X. *Àngel Guimerà. Les dimensions d'un mite*, p. 144.

d'alegria!». ⁷⁷ Un amor, el que sent per Tano, que la fa rebutjar violentament les proposicions deshonestes de Peretó, fins i tot quan la gelosia de saber que el seu marit està amb una altra li menja el cor; un amor que la fa perdonar el marit adúlter, que fa que el justifiqui imaginant que la innocència i la bondat innata de Tano no ha pogut res contra les astutes maquinacions de Peretó: «tu ets massa bo, Tano; que ets un tros de pa, i el món no és així». ⁷⁸

Tano, per la seva banda, és l'encarnació de la paternitat frustrada. El marit de Gasparona té una sola obsessió, tenir fills, i la seva absència li pesa com una llosa: «Em 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 petons». ⁷⁹ Un pes, aquest, que Tano redirigeix en forma de distanciament de la seva dona, i fins i tot el converteix en un avorriment i un rebuig violent cap a la Gasparona: «Sí, sí; de vegades li tinc una ràbia a la Gasparona!... [...] que em fa fàstic i... i la despedaçaria!». ⁸⁰ Una reacció que Peretó aprofitarà per llençar-lo als braços de la senyora Isabel. I és que Tano, tot i que bo i innocent, també té cert grau d'impulsivitat que fa que les seves reaccions, en moments de pressió, siguin explosions incontrolades de passió. És per això que Peretó aconsegueix doblegar-lo a la seva voluntat i també és per això que al final de l'obra, després de descobrir la trampa que els ha parat Peretó, a punt està de matar-lo. Tano, però, és sobretot un bon home que respecta el matrimoni i estima la seva dona. I és que, malgrat els daltabaixos, malgrat les dificultats, Tano està completament enamorat de Gasparona. Un amor que és suficientment fort com per suplir el seu gran desig de ser pare, que és prou fort per trobar en els braços de la seva estimada muller la llum d'un futur que, encara que orfe de fills, ell albira curull de felicitat: «Oh... oh... oh... I si no podem bressar els nostres fillets, ens bressarem nosaltres mateixos; que en nosaltres hi són». ⁸¹

Per la seva banda Peretó és un vidu, astut i luxuriós, que no té estima per res que no sigui ell mateix, ni té cura de res que no sigui el seu propi plaer. S'entén des de fa temps amb la senyora Isabel i, com a amo de la botiga i la diligència que condueix en Tano, es creu amb dret d'utilitzar tothom que vol pels seus propòsits. Tanmateix Peretó és prou intel·ligent per no adoptar una actitud despòtica cap als seus assalariats. No, la seva disfressa de falsa amista és molt més útil per als seus plans. Peretó és pare de dos nens que té vivint al poble i de qui

⁷⁷ Guimerà, A. *L'aranya*, p. 313. Acte I, escena X.

⁷⁸ Ídem, p. 339. Acte III, escena VIII.

⁷⁹ Ídem, p. 304. Acte I, escena V.

⁸⁰ Ídem, p. 318. Acte II, escena IV.

⁸¹ Ídem, p. 339. Acte III, escena VII.

no en té cura. La paternitat li fa nosa, el destorba per poder dur lliurement la vida dissoluta que li brinden el seu estatus de vidu i la ciutat de Barcelona. Irònicament, però, és aquesta paternitat rebutjada la que al final li salvarà la vida, la que deturarà les mans de Tano perquè per damunt de tot: «El pare és dels fills!». ⁸²

La senyora Isabel és, potser, el personatge més incompreensible de tota l'obra. És una dona soltera que viu sola i es dedica a cosir roba interior. Segons es diu, té un fill a la borderia i sembla que s'entén amb més d'un home. Com afirma Bernal, ⁸³ ella és la representació de l'amor carnal però, tot i així, no es comprenen les seves motivacions més enllà del pur instint malvat. Queda clar que ella festeja amb en Tano no per un caprici propi o un enamorament, sinó perquè així li ho demana Peretó. I més tard, quan l'adulteri ha estat consumat, la senyora Isabel, amb tot el desvergonyiment del món, es planta a casa la Gasparona i li deixa ben clar que ha estat amb el seu marit i que més val que ho accepti.

Felipa i Cadenera són un matrimoni ja gran, marcats per la desgràcia de la pèrdua de tres fills, una pèrdua que ha deteriorat per sempre la seva relació. Ara passen els dies cridant-se l'un a l'altre i criant gats i ocells. La desgraciada pèrdua els ha convertit en dos vells malcarats i amargats que, tot i la justificació de la seva història, la gent evita tenir a prop.

Francisqueta i el Noi Sucre són un matrimoni jove que ve del mateix poble que Tano i Gasparona i que acaba de tenir el seu primer fill. L'alegria desbordant de la parella i les ganes de fer partícip a tothom de la seva felicitat resulten, en segons quins moments, actituds francament inconvenients. Tot i així són bones persones que, com demostra Francisqueta en l'últim acte, estan disposats a fer costat als seus veïns.

Per últim el matrimoni de Pepa i Blai representa la família nombrosa. Tenen vuit fills i la seva situació econòmica sembla que és força ajustada. Pepa treballa ajudant a Gasparona en les feines de casa i Blai va fent feines aquí i allí, la major part d'elles aconseguides a través de Peretó. El matrimoni és constant objecte de la caritat dels altres, ja que els tenen afecte i volen que els seus vuit fills estiguin ben alimentats.

RECEPCIÓ

Tal com indiquen les crítiques de “La Vanguardia”⁸⁴ i del diari “El Poble català”, l'estrena de *L'aranya* va representar un fracàs a Madrid, però va ser un èxit aclaparador a

⁸² Ídem, p. 342. Acte III, escena IX.

⁸³ Bernal, M.C. op. cit, p. 73

⁸⁴ Anònim. *Teatro Romea. L'aranya, drama en tres actos de D. Angel Guimerà*. “La Vanguardia”. (Diumenge 18 d'octubre de 1908), p. 9; A.R. ; V. *Teatre Romea. Estrena de L'aranya, drama en tres actes, de don Àngel Guimerà*. “El Poble Català”. Any 05, núm. 0976 (17 d'octubre de 1908).

Barcelona. Segons “La Vanguardia”, excepte petits aspectes en les motivacions i reaccions d’alguns personatges, l’obra és una peça ben feta i que denota, per part de l’autor, una notable observació de la societat, plasmada sobretot en els personatges secundaris i en les accions. Per la seva banda “El Poble català” fa referència de les diferents recepcions del drama a Madrid i Barcelona i conclou que «ni és una gran obra, ni és una obra tan dolenta com cregueren els senyors de Madrid». Pels crítics d’aquesta revista l’obra no és de les millors de Guimerà. Segons escriuen: «[l’]obra té bells moments, commovedores situacions, quadros de realitat. Però en conjunt és mística i prosaica. En Guimerà no vola en ella, com una àguila. Ha baixat arran de terra. Sembla allò, de vegades, un retorn als primers temps del teatre català».⁸⁵

⁸⁵ “El poble Català” (17 d’octubre de 1908), p. 3

3. CONCLUSIONS

Aquestes tres obres que hem analitzat dibuixen perfectament el canvi de rumb que va prendre l'obra dramàtica de Guimerà a l'inici del segle XX. Les dues primeres, *Arran de terra* i *Aigua que corre*, són una notable mostra del Realisme convencional que va voler practicar l'autor. Ara bé, cal dir que dins d'aquesta tendència Guimerà va experimentar una evolució. Així, la seva primera provatura dins el gènere del drama burgès, *Arran de terra*, conté tots els elements típics del Realisme convencional cosmopolita que triomfava a Europa i als Estats Units, i podem dir que representa una mostra més que digna del gènere. Pel que fa als seus següents drames burgesos, Guimerà s'allunya cada cop més de les pautes més encarcarades del gènere i apropa els temes i els personatges dels drames al seu món particular. Això es pot apreciar a *Aigua que corre* i, en darrer terme, és el que pensem que fa dir a Fàbregas que en aquest drama: «hi ha alguna cosa important que falla».⁸⁶ El que falla, però, o més ben dit, el que allunya els nous drames de Guimerà dels esquemes típics del Realisme convencional, no és altra cosa que la voluntat del dramaturg de fer seu el gènere. Aquesta evolució, que comença amb *La pecadora*, segueix a *Aigua que corre* i culmina a *La Miralta*, tanmateix, es veurà interrompuda per l'entrada a l'obra del dramaturg d'una nova influència, el Modernisme. La tercera obra que hem analitzat, *L'aranya*, és un exemple d'aquest nou viratge en la producció de l'autor. En ella Guimerà explora els preceptes del Naturalisme i, cal dir, que du a terme una tasca realment magnífica.

En les tres peces analitzades, com hem pogut observar, enfront de la innovació de les formes, hi ha un tossut manteniment dels temes que al llarg dels anys han configurat l'univers de Guimerà. Hem vist com apareix la passió amorosa, autèntica obsessió temàtica de l'autor, com a força destructora, com a lluita contra un tercer que inevitablement acaba creant triangles amorosos condemnats a la tragèdia, com succeeix en els casos de Pia Munda - Ramon - Felícia; de Tano - Gasparona - Peretó; o de Ramon - Amèlia - Manuel - Roseta. Aquest amor, tot i donar finals feliços als personatges que romanen dins els paràmetres del moralment correcte, té sempre un deix de renúncia i de pessimisme. Així Ramon triarà l'esposa, la llar que representa la raó i l'honra, per sobre de la passió carnal que sent per Pia Munda; Manuel i Amèlia, que volen renunciar a l'amor veritable en favor del que és correcte, ho perdran tot quan són arrossegats per les tèrboles aigües de la passió i s'allunyen del camí

⁸⁶ Fàbregas, X. *Àngel Guimerà. Les dimensions d'un mite*, p. 100.

de la moral; i Tano i Gasparona trien el seu amor, veritable, intens i pur, renunciant a la possibilitat de tenir fills amb d'altres persones.

Un altre dels temes que veiem aparèixer en les obres és el de la paternitat frustrada, o l'anhel del fill. Aquest, com s'ha pogut comprovar, és el tema central de *L'aranya*, on els fills, o l'absència d'ells, marquen tota l'existència de les parelles de l'obra. Aquesta paternitat, o maternitat, frustrada també la trobem a *Aigua que corre* amb la pèrdua del fill no nat de Roseta i Manuel, o en el fet que Amèlia no hagi pogut tenir fills amb el seu marit. Ara bé, si ens fixem en *Arran de terra* ens adonarem que aquest sembla un tema absent. Nosaltres creiem, tanmateix, que això no és així. El tema dels fills no apareix explícitament però, des del nostre punt de vista, el fet de no ser mare condiciona definitivament el personatge de Pia Munda. És la seva gran mancança, allò que la buida de moral i de compassió, que l'aïlla del món i la deixa sola i perduda. Una mancança que obsessivament intenta cobrir amb la malaltissa relació pseudomaternal que manté amb el seu germà petit. Ella, tan independent, tan senyora de tot, tan freda per jugar amb les vides dels altres, és incapaç de negar-li res a l'egoista, dèspota, i irresponsable de Pepet. Pia Munda és l'única que veu totes les virtuts a un personatge que no en té cap, que accepta i entén Pepet com només ho pot fer una mare.

Un altre tema important de Guimerà que apareix en les tres obres és la contraposició entre la virtut del camp, en tant que societat pura i ordenada, i la corrupció inherent a les ciutats. Així a les tres peces la ciutat de Barcelona apareix com l'escenari de tots els mals, com la representant d'una societat corrupta i pràcticament insalvable que arrossega i condiciona les accions dels protagonistes. El camp, en canvi, és representat pel poble de Tano i Gasparona, aquell lloc on tan feliços eren i on han de tornar per poder salvar el seu matrimoni. També podríem considerar que el poble on s'aixequen les runes de Fontijola, a *Aigua que corre*, correspon a aquell paradís idíl·lic amb que Guimerà relacionava el camp, un paradís en aquest cas, però, que acaba corromput per la presència dels personatges urbans que el visiten.

Tots aquests temes, com és habitual en les obres de Guimerà, estan representats a través dels diferents personatges de les obres. Uns personatges, com hem pogut observar, passionals, complexos i plens de matisos. Ells són la veritable porta d'accés, no només al món de Guimerà, sinó també a la seva ment, al seu cor. Així la soledat i la marginació de Pia Munda, la passió impossible de controlar de Manuel i Amèlia o anhel martellejant de paternitat de Tano són, sens dubte, una part inextricable del mateix dramaturg. És precisament això, aquesta connexió personal ineludible, el que els fa de carn i ossos, el que els atorga el volum psicològic necessari per traspasar el paper i arribar a l'ànima del lector. I és que com

va escriure Sagarra: «Guimerà quan espren el personatge i l'obliga a lliurar el seu comú denominador humà, arriba sempre al cor del públic i troba, inclús en les darreres obres, aquell to exclusiu de la seva grandesa».⁸⁷

Guimerà, fins i tot quan s'endinsa en camins nous i desconeguts per a ell, no deixa mai de ser un gran dramaturg. Les seves obres menys conegudes són, com hem pogut veure, peces dramàtiques d'una gran qualitat que, adaptades a tendències i corrents diferents, destil·len l'inconfusible genialitat de l'autor. És per això que creiem que aquestes obres que hem analitzat, lluny de ser pobres i alienes a la dramaturgia de Guimerà, són peces d'una confecció impecable que dibuixen a la perfecció la visió del món i de la societat que ell tenia. Peces que, al nostre entendre, mereixen ser estudiades, mereixen sortir de la foscor incòmode on han romàs massa temps i ser tingudes en compte. Al cap i a la fi, són tan part de Guimerà com qualsevol dels seus grans clàssics i, encara que només sigui per això, val la pena deixar de banda els prejudicis i mirar-les de cara. La seva llum és tan encisadora que no creiem que ningú que els pari atenció romanguí mai més cec als seus evidents mèrits.

⁸⁷ Sagarra, J.M. "Pròleg", dins Guimerà, A. *Obres Completes*. Editorial Selecta.V.1. Barcelona, p. 21.

4. BIBLIOGRAFIA

FONTS DOCUMENTALS

- Guimerà, A.** *Aigua que corre*, dins *Obres Completes*. V.2. Editorial Selecta, Barcelona, 1978, p. 113-149.
- Guimerà, A.** *Arran de terra*, dins *Obres Completes*. V.2. Editorial Selecta, Barcelona, 1978, p. 29-59.
- Guimerà, A.** *L'aranya*, dins *Obres Completes*. V.2. Editorial Selecta, Barcelona, 1978, p. 297- 342.

HISTORIA DEL TEATRE

- Fàbregas, X.** *El teatre*, dins “La nova literatura Popular: Tradició i Modernitat.”, dins Riquer, M.; Comas, A.; Molas, J. *Història de la literatura catalana*. V.8. Ariel, Barcelona, 1986, p. 54-68.
- Gallén, E.** *El teatre* dins Riquer, M.; Comas, A.; Molas, J. *Història de la literatura catalana*. V. 8. Ariel, Barcelona, 1986, p. 54-68.
- Gallén, E.** *El teatre*, dins Riquer, M.; Comas, A.; Molas, J. *Història de la literatura catalana*. V. 9. Ariel, Barcelona, 1986, p. 429-432.
- Murgades, J.** *El Noucentisme*, dins Riquer, M.; Comas, A.; Molas, J. *Història de la literatura catalana*. V. 9. p. 9-72.
- Riquer, M; Valverde, J.M.** *Historia de la literatura universal 2. Desde el Barroco hasta nuestros días*. Editorial Gredos, Madrid, 2007.
- Rosselló, R.X.** *Teatre del segle XX*. Alzina. Bromera. Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, València, 2011.
- Sala Valldaura, J.M.** *Història del teatre a Catalunya*. Eumo i Pagès Editors, Lleida, 2005.

ESTUDIS SOBRE ÀNGEL GUIMERÀ

- Bacardit, R.** “Àngel Guimerà”, dins Lladó *et alt.* *Teatre català*. Mòdul 1. Universitat Oberta de Catalunya, Barcelona, 2011
- Bacardit, R.** *Tragèdia i drama en l'obra d'Àngel Guimerà*. Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona, 2009.

- Bernal, M.C.** “El motiu de l’origen en l’obra dramàtica d’Àngel Guimerà i la relació amb la construcció del propi mite”, dins “El Segle Romàntic”, dins *Actes del col·loqui sobre Àngel Guimerà i el teatre al segle XIX*. Publicacions de la diputació de Tarragona, 2000, p. 67- 75.
- Fàbregas, X.** “Pròleg”, dins Guimerà, A. *L’aranya*. Edicions 62, Barcelona, 1969, p. 5-13
- Fàbregas, X.** *Àngel Guimerà. Les dimensions d’un mite*. Edicions 62, Barcelona, 1971.
- Fàbregas, X.** *Àngel Guimerà i el teatre del seu temps*, dins Riquer, M; Comas. A; Molas. J. *Història de la literatura catalana*. V. 7. Ariel, Barcelona, 1993, p. 543-600.
- Gallén, E.** “Realisme en el teatre de Guimerà”, dins “El Segle Romàntic”, dins *Actes del col·loqui sobre Àngel Guimerà i el teatre al segle XIX*. Publicacions de la diputació de Tarragona, 2000, p. 155- 172.
- Gallén, E.** “Pròleg”, dins Bacardit, R. *Tragèdia i drama en l’obra d’Àngel Guimerà*. Publicacions de l’Abadia de Montserrat, Barcelona, 2009, p. 7-11.
- Miracle, J.** “Pròleg. La Perennitat de Guimerà”, dins Guimerà, A. *Obres Completes*. V.2. Editorial Selecta, Barcelona, 1978. Pàg. 9-26.
- Sagarra, J. M.** “Pròleg”, dins Guimerà, A. *Obres Completes*. Editorial Selecta.V.1. Barcelona, p.9- 21.

RECEPCIÓ DE L’OBRA DE GUIMERÀ

- **Anònim.** *Teatro de novedades*. “La Vanguardia” (28 de març de 1901), p. 7.
- **Anònim** *La semana en Barcelona*. “La Vanguardia” (31 de març de 1901),p. 1.
- **Anònim** *La semana en Barcelona*. “La Vanguardia” (25 de novembre de 1902), p. 1-2.
- **Anònim** *Teatro Romea. L’aranya, drama en tres actos de D. Angel Guimerà*. “La Vanguardia”. (Diumenge 18 d’octubre de 1908), p. 9
- **A.R i V.** *Teatro Romea. Estrena de L’aranya, drama en tres actes, de don Àngel Guimerà*. “El Poble Català”. Any 05, núm. 0976 (17 d’octubre de 1908), p.3
- **Tintorer, E.** *Teatres*. “Joventut”, núm. 60 (4 d’abril de 1901), p. 240-242.
- **Tintorer, E.** *Teatres*. “Joventut”, núm. 146 (27 de novembre de 1902), p. 768-770.