

Guimerà a Europa i Amèrica

Enric Gallén*

Universitat Pompeu Fabra

Rebut 20 juny 2011 · Acceptat 20 juliol 2011

RESUM

Les traduccions en llengua espanyola d'algunes de les obres de Guimerà, i la difusió que en va fer expressament la companyia de María Guerrero a Espanya i als països de l'Amèrica del Sud, es van convertir en el punt de partida tant per a les traduccions i representacions en altres llengües com per a les adaptacions operístiques i cinematogràfiques que es van realitzar a Europa i Amèrica al llarg del segle passat. A la primera dècada del segle XXI, *Terra baixa* continua sent el màxim referent de la difusió i la presència internacional del teatre d'Àngel Guimerà.

PARAULES CLAU: Àngel Guimerà, literatura catalana, teatre català, traducció, *Terra baixa*

PRESENTACIÓ

Àngel Guimerà¹ va iniciar la seva carrera com un escriptor de filiació romàntica, que va conrear tant el poema narratiu d'intenció civil i política i d'exaltació d'un passat llunyà d'afirmació patriòtica com la vessant més lírica i evocadora en relació amb la infància, els sentiments juvenils o la mort de la mare.² El caràcter expressivament plàstic i dramàtic de la seva producció lírica va ser un dels motius de la seva implicació immediata i quasi exclusiva amb el teatre fins al final de la seva vida. En un context de desenvolupament progressiu de determinades propostes pioneres del teatre contemporani, Guimerà va consagrar la primera etapa de la seva producció al drama de base romàntica escrit en vers amb títols com ara *Gala Plàcidia* (1879), *Mar i cel* (1885) i *Rei i monjo* (1888). Des d'un bon començament, amb el degut reconeixement envers Shakespeare, Victor Hugo i Schiller especialment, el nostre dramaturg va saber oferir un segell teatral propi i inqüestionable,³ basat en la lluita interior d'uns personatges que, de manera obsessiva i fins i tot patològica, s'acaren amb neguit al descobriment de la seva amagada identitat. O, en altres termes, a una realitat íntima que topa de manera violenta i dramàtica amb una realitat social, carregada de tensions, que de vegades aboca els protagonistes del seu teatre a un procés d'autodestrucció.

El recorregut literari de Guimerà al llarg dels anys noranta es caracteritza sobretot per la necessitat i la voluntat

d'escriure un drama de textura realista en prosa, bastit sobre la realitat contemporània i amb un rerefons social identificable; una aposta personal que li va servir per a emmarcar i emmascarar tot un seguit de reflexions sobre la complexitat de les relacions, els sentiments i les passions humanes, en absolut idealitzades. De fet, ens encairem amb l'etapa de creació i consolidació dels textos dramàtics més personals de Guimerà, aquells que giren fonamentalment entorn del desig i la possessió amorosa, com ara *En Pólvora* (1893), *Maria Rosa* (1894), *Terra baixa* (1896), *La festa del blat* (1896) i *La filla del mar* (1900).

En ple context del Modernisme, el seu desenvolupament va coincidir també amb la gradual difusió de l'obra de Guimerà més enllà de Catalunya, començant per Madrid, Buenos Aires i altres ciutats d'Amèrica del Sud, gràcies a la propagació que en va fer la companyia de María Guerrero i Fernando Díaz de Mendoza,⁴ i continuant amb la recepció europea de *Terra baixa* en les corresponents versions teatrals i operístiques.

Als primers anys del nou segle, empès pel desig de no encarracar-se des del punt de vista literari i pressionat per María Guerrero, que el convidava a eixamplar els seus horitzons, el dramaturg va optar temporalment per un model de teatre realista, burgès i cosmopolita, que prenia com a possibles referents l'obra de Giuseppe Giacosa o la de Marco Praga, amb títols com *Arran de terra* (1902), *La pecadora* (1902) o *La Miralta* (1905). L'experiència, però, no va funcionar del tot i Guimerà va refer el camí dels anys noranta amb textos com *Sol, solet...* (1905) o *L'aranya* (1906), que constitueixen l'orientació més personal del seu teatre, «entre gente payesa», com va apuntar a María Guerrero.⁵ Es tracta d'un model de teatre d'acció que transcorre en medis humils, sovint rurals. Guimerà s'hi

* **Adreça de contacte:** Enric Gallén i Miret. Departament de Traducció i Ciències del Llenguatge. Universitat Pompeu Fabra. Roc Boronat, 138. Barcelona. Tel. +34 935 422 160. E-mail: enric.gallen@upf.edu

sent lliure i reïx a expandir-hi les seves preocupacions més genuïnes a l'hora de defensar el divorci i l'amor lliure a *L'Eloi* (1906), o la paternitat responsable que encarna el protagonista de *Sol, solet...* Sense solució de continuïtat, Guimerà no renuncia tampoc a una concepció romàntica del món, viscuda amb tensió i dramatisme per uns caràcters d'excepció, devastats per la passió, que viuen les característiques d'un amor brutal. Uns personatges, emergents d'una convulsa realitat social, que no arriben a canalitzar gairebé mai una actitud autènticament radical de rebel·lió o agitació com es produeix en altres protagonistes del teatre naturalista europeu representat per Hauptmann, Ibsen o Strindberg, posem per cas.

A partir de 1907, quan va ser proposat per primer cop com a candidat al premi Nobel per la Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona, fins poc abans de la seva mort (1924),⁶ a Guimerà li va costar de reorientar i dissenyar una veu nova, pròpia i diferenciada com a dramaturg; entre altres iniciatives, va col·laborar en els Espectacles Audicions Graner amb una peça com *La Santa Espina* (1907), que va ser musicada per Enric Morera.⁷ En aquest context, es va produir la reivindicació interessada que un grup d'escriptors de les generacions posteriors van fer de la seva personalitat i el teatre poètic, així com també l'homenatge nacional organitzat el 23 de maig de 1909.⁸

En la seva última etapa, Guimerà va procurar donar mostres de la seva versatilitat creadora, estretament lligada a la seva voluntat de ser present en l'escena catalana. Va donar a conèixer *Indíbil i Mandoni* (1917), la tragèdia dels orígens un pèl fossilitzada; *Joan Dalla* (1921), una peça històrica d'intenció política, i un parell d'obres d'àmbit contemporani, *Jesús que torna* (1917) i *Alta banca* (1921). Pòstumament, es va estrenar *Per dret diví* (1926), que va enllestir l'escriptor i amic Lluís Via. La seva mort va provocar un gran i sentit homenatge de tots els sectors socials catalans, precisament quan algunes de les seves obres —*Terra baixa*, sense discussió— ja havien traspassat les fronteres de la nostra cultura i gaudien d'una determinada presència internacional.

GUIMERÀ I EL TEATRE ESPANYOL

En l'entramat de les relacions entre Guimerà i el teatre espanyol, es donen quatre factors d'entrada que ajuden a comprendre les raons i les conseqüències del seu desenvolupament posterior. En primer lloc, el paper d'interlocutor que Josep Yxart va assumir com a crític, coneixedor i amic d'un nombre d'escriptors espanyols ben representatius, amb els quals Guimerà també va establir contacte;⁹ en segon lloc, la positiva i profitosa repercussió de la primera estrena a Madrid, *Mar y cielo* (20-11-1891), a càrrec de Ricardo Calvo i la companyia del Teatro Español;¹⁰ en tercer lloc, l'actitud de María Guerrero, una actriu jove i ambiciosa, disposada a renovar l'escena espanyola amb el suport d'uns quants autors, fortament influïts per l'esperit de la revolució de setembre de 1868. En quart lloc, no es

pot desestimar el paper de José Echegaray com a mediador i traductor a l'espanyol d'algunes de les obres més significatives de Guimerà.¹¹

Efectivament, el muntatge de *Mar y cielo* va motivar l'atenció no sols de la crítica i el públic de Madrid, sinó també d'alguns escriptors espanyols, amb el suport destacat i incondicional de Josep Yxart a través del diari *La Vanguardia*. La valoració del crític tarragoní s'emmarca en un moment molt delicat del desenrotllament del teatre espanyol i català, un any abans que la companyia d'Emilio Mario estrenés l'adaptació teatral de *Realidad* (1892), de Galdós:

«Por lo visto, el éxito de la tragedia de Guimerá *Mar y cel* en Madrid, no ha sido únicamente un acontecimiento teatral, aunque extraordinario, sin mayor significación que la de todas las ovaciones, a un inspirado dramaturgo. No; ha sido algo más. Según se infiere de los vivísimos elogios de la prensa madrileña, la obra de Guimerá sorprendió a todos como la inesperada revelación viva y completa de una dramática, que no puede llamarse nueva ni mucho menos, pero de la cual se había perdido la memoria, quizás desde que Tamayo se retiró del teatro. Caracteres vivos, musculosos y fuertes, pasiones tan humanas y de tan alto temple poético a la vez, el fuego de aquella inspiración enardeciendo intensa y oculta el ánimo de los personajes, la simplicidad de la acción, el diálogo sobrio, conciso, varonil, han recordado al público madrileño que la tragedia era todavía posible, que era posible el teatro de efectismos rebuscados, y la más alta y conmovedora poesía, sin relumbrantes lirismos. Esto es lo que afianzó el éxito de la tragedia catalana (por lo que se lee entre líneas) tras las fluctuaciones y cansancios producidos por la falsa grandiosidad de unos y la vulgaridad anémica de otros.»¹²

Cal assenyalar també que la traducció de *Mar y cel* fos d'Enrique Gaspar,¹³ autor de *Las personas decentes* (1890), l'obra que va significar la introducció del drama burgès en prosa en el teatre espanyol, en un context que ja no era el propi de la generació literària de «Dumas o Sardou, ni siquiera la siguiente de Zola, Bécquer y el arreglador Busnach, sino una pléyade más avanzada que tiene por dioses á Ibsen, Björnson ó Strindberg, y que aplaude las tentativas de Maeterlinck.»¹⁴

Que Gaspar era un nom de referència en l'actualització del teatre espanyol dels primers noranta ho avala, entre altres factors, l'expectació que es va crear quan la companyia de Mario,¹⁵ amb María Guerrero de primera actriu, va estrenar *Huelga de hijos* (28-7-1893) al Teatre Novetats de Barcelona, dues setmanes més tard de l'estrena de *La loca de la casa* (6-7-1893), de Galdós.¹⁶

La qüestió és que, entre els anys 1890 i 1893, es va començar a produir una renovació irreversible en el teatre espanyol, que es corresponia, més tímidament, amb la del teatre català, dins un marc en què Guimerà trobava difi-

cultats per a representar-hi les seves produccions. D'aquí que la coneixença personal entre Àngel Guimerà i Maria Guerrero, el juliol de 1892,¹⁷ quan l'un i l'altra ja havien donat mostres de renovació en els respectius àmbits —l'una interpretant textos escrits per un «renovat» Echegaray, Galdós¹⁸ o Feliu i Codina, l'altre escrivint les primeres peces costumistes en prosa: *La Baldirona* (1890), *La sala d'espera* (1892)—, fos providencial per a tots dos, si més no fins a la primera dècada del nou segle. Durant aquest vast període de temps, Guimerà va estrenar un total de vint-i-un textos. Set de les nou obres que va representar Maria Guerrero en llengua espanyola es van estrenar abans que l'original català —*Terra baixa* / *Tierra baja*; *Mossèn Janot* / *El Padre Juanico*; *La filla del mar* / *La hija del mar* (a Buenos Aires); *Andrònica*; *La Miralta*; *L'aranya* / *La araña*; *L'ànima morta* / *El alma muerta* (a Montevideo)—. *Maria Rosa*, amb gran disgust de Maria Guerrero, es va estrenar el mateix dia (24-11-1894) a Barcelona i a Madrid, i *La pecadora* es va estrenar l'11 de març de 1902 a Barcelona i el 3 de febrer de 1903 a Mèxic. Que les set obres s'estrenessin abans en la versió espanyola que en la catalana pot tenir com a mínim una explicació: Guimerà les va escriure expressament per a una parella d'interprets, que durant molt de temps no va parar de fer-li tota mena de recomanacions i indicacions.

Què se'n va fer dels altres textos de Guimerà d'aquells anys, que no van ser representats per Fernando Díaz de Mendoza i Maria Guerrero? Quins van ser els motius o les circumstàncies perquè *La festa del blat* no es representés a Madrid, posem per cas? Segons sembla, Guimerà s'estimava més *La festa del blat*¹⁹ que *Terra baixa*, totes dues escrites gairebé paral·lelament, però li feia ànsia que la peripècia argumental de la primera no acabés de qual·lar entre el públic madrileny. Encara que havia agradat a Echegaray, que l'havia traduït,²⁰ la veritat és que el matrimoni Mendoza-Guerrero s'havia sentit més atrapat per la problemàtica de *Terra baixa*²¹ que per la de l'anarquista de *La festa del blat*. Els temors de Guimerà, tanmateix, van poder més²² i va decidir estrenar *La festa del blat* (24-4-1896) només a Barcelona (dos mesos abans de l'atemptat al carrer de Canvis Nous al pas de la processó del Corpus, el 7 de juny). Ho va fer, després de considerar que «la *Tierra baja* no corre tantos peligros y reúne más condiciones para que guste en Madrid» i que «sería lástima (esto lo dicen ustedes y yo) que yo me condenase al olvido durante un año en Madrid y Barcelona con dos dramas en cartera.»²³

Al cap d'un any de l'afer de *La festa del blat*, Guimerà va tornar a donar mostres de la seva inseguretat i la seva inquietud de desplaure o quedar malament davant dels seus amics madrilenys. La difusió del *Missatge a S. M. Jordi I, rei dels hel·lens* (7-3-1897)²⁴ va comportar el tancament de publicacions i centres catalanistes que com a resposta es van manifestar al carrer lluint la barretina; un sector de la premsa de Madrid es va fer ressò de la qüestió del «regionalismo» i va atacar directament Guimerà, que va ser titllat de «neo-griego» i acusat d'encapçalar tant el

Missatge com la manifestació barretinaire.²⁵ Consternat probablement pel ressò periodístic i social, Guimerà va escriure una carta a Echegaray (que no he pogut localitzar); en la seva resposta, el dramaturg espanyol el va tractar de tranquil·litzar i li va aconsellar de fer una rectificació pública, si ho considerava convenient, sobre una sèrie de punts concrets:

«1º Que hace tanto tiempo que no es propietario del periódico *La Renaixensa*.

2º Que no es Vd. director de dicho periódico.

3º Que no ha escrito Vd. en él hace tantos años, mas que algún artículo que otro sobre teatros.

4º Que cuando la suspensión del periódico no fué Vd. a ver al gobernador, al cual ni siquiera de vista conoce Vd.

5º Que no ha firmado Vd. el mensaje al Rey de Grecia.

6º Que no ha firmado Vd. tampoco, de mucho tiempo acá ningún documento que se refiera con estas cuestiones de regionalismo político.

7º Que sus hijas de Vd. no han ido con barretina por la Rambla entre otras razones porque no tiene Vd. hijas (De esto no estoy muy seguro; pero Vd. dirá).

8º Que tampoco fue Vd. en la manifestación con barretina ni con cintas ó emblemas.

9º Que Vd. profesas honradamente tales ó cuales ideas, las cuales no llegan a ser ni siquiera las de Pi i Margall al cual, el profesarlas, en nada le perjudica para sus trabajos científicos o literarios.

No he hecho en esta enumeración otra cosa que ordenar lo que Vd. me dice en su carta y agregar lo de que sus hijas [germanes Aldavert] de Vd. fueron con barretinas, porque este es telegrama de última hora.»²⁶

La carta d'Echegaray no és sinó un exemple feient d'un context històric de progressiva dilució del moviment intel·lectual modernista dins el participatiu catalanisme polític, que va incidir en el funcionament global de la literatura catalana i va tocar molt de prop intel·lectuals i escriptors d'una trajectòria pública reconeguda com era el cas de Guimerà. En un altre ordre, l'orientació teatral realista de caràcter social que havia caracteritzat una part de la programació de la companyia de Maria Guerrero fins en aquell moment va començar a ser revisada, perquè calia obrir-se a altres necessitats i objectius artístics dins un marc en què, paral·lelament a la incorporació del teatre d'idees i el teatre simbolista, apareixien manifestacions que, com la de *Cyrano de Bergerac*, d'Edmond Rostand, obtenien una resposta de públic més àmplia que la dels models suara esmentats. Sensible a la reorientació i diversitat de propostes del teatre europeu finisecular, Guerrero va estrenar l'obra de Rostand el 1899. Guimerà, que ja havia enllestit *La filla del mar* i *Mossèn Janot*, i continuava tenint dificultats després de la mort de Frederic Soler (1895) per representar regularment al Teatre Romea, que dirigia Ramon Franqueza, va provar altres registres dra-

màtics que no devien interessar el matrimoni espanyol, com és el cas de *La farsa* (1899), una peça sobre la corrupció política del caciquisme, que potser no encaixava amb els interessos ideològics de la parella, o *Aigua que corre* (1902), que no es va representar en llengua espanyola,²⁷ on Guimerà mostrava de manera explícita un cas d'adulteri amb tota la seva cruesa i dramatisme.

Quedava clar que hi havia textos del dramaturg català que potser per la temàtica o per la seva gosadia en el tractament podien no funcionar entre el públic espanyol:

«No me extraña, y lo celebro de todas veras, el éxito de *Agua que corre*. Ya le dije á usted que la obra me parecía muy hermosa, pero que temía el efecto que podía producir en nuestros públicos tanto de Madrid, como de provincias y América. Los atrevimientos, las valentías que en otros teatros, a otras compañías, son tolerados, a nosotros no nos los pasan. Ese era mi miedo, aun comprendiendo y sintiendo toda la hermosura de la obra, sobre todo del tercer acto. Celebro, pues de corazón el triunfo, y por él felicito a usted.»²⁸

La qüestió és que, en els primers anys del nou segle, si Guimerà es mostrava decebut i pessimista sobre el camí adoptat pel catalanisme²⁹ fins al punt de decidir retirar-se de la vida política, com a dramaturg s'adonava també de la necessitat d'ampliar les seves línies dramàtiques segons els interessos artístics i econòmics de les empreses i companyies teatrals amb què es relacionava. Aquesta situació es produïa justament quan començava a ser difós internacionalment gràcies a *Terra baixa* i a algunes traduccions i representacions d'altres textos seus al francès i a l'italià, com ara l'estrena mundial de *Scivolando sulla terra*, traducció d'*Arran de terra*, que la companyia d'Italia Vitaliani va representar al Teatre Novetats el 1901.³⁰

Una altra fita molt significativa va ser la presentació de la temporada de teatre català de la companyia d'Enric Borràs a Madrid (26-5/14-6-2004).³¹ Entre les vint funcions que la companyia de Borràs va representar a Madrid, hi havia quatre títols de Guimerà: *Terra baixa* (que es va oferir quatre cops), *Mar i cel*, *Maria Rosa* i *La festa del blat*, reposada aquella temporada al Romea, que no va agradar al públic madrileny. L'experiència va ser un èxit de crítica, també globalment de públic, i va repercutir de manera sentida en alguns escriptors espanyols i en el mateix Guimerà. Borràs va agradar tant a Madrid que va ser l'origen immediat de dues singulars iniciatives que van implicar Emilia Pardo Bazán, Eugenio Sellés i Àngel Guimerà.

Efectivament, en plena temporada del teatre català al Teatro de la Princesa, l'escriptora Pardo Bazán va enviar a Guimerà un exemplar de *La suerte*, un diàleg dramàtic, amb el motiu següent:

«Al leer estos días en los periódicos de Madrid tantos elogios al actor Borràs, a quien no me ha sido posible ver, por tener que venirme al campo con mi familia —y el campo está delicioso—, se me ocurrió que me sería

muy agradable que Borràs representase en catalán *La suerte*. ¿Puede usted decírselo y animarle á que saque a escena, en una lengua tan coloreada y fresca como es el catalán, un diálogo que no está escrito en gallego sencillamente porque no era posible que así lo aceptase el público, pero que, como usted verá, está pensado, sentido, regionalmente? Usted me dirá si esto es una idea realizable ó no, y entre tanto créame usted su mejor amiga, Emilia Pardo Bazán.»³²

No sé si Guimerà va contestar-li; en qualsevol cas, Borràs no va arribar a representar el diàleg de la Bazán. En el cas d'Eugenio Sellés, Guimerà s'hi va involucrar molt més: en va traduir dos textos, que no es van arribar a representar ni a publicar mai en català, però que es conserven entre els seus papers dipositats a la Biblioteca de Catalunya, amb una carta de Sellés que duu, paradoxalment, la mateixa data —5 de juny de 1904— de l'enviada per Emilia Pardo Bazán, amb un objectiu molt semblant, però amb un altre to:

«Sr. D. Àngel Guimerà

Querido amigo y compañero

Agradezco á V con toda el alma su traducción de *Las Serpientes* y *Los Domadores*.

Será obra admirable como [il-legible], y además porque el carácter de aquellos dramas y su estilo corresponden bien al temperamento vigoroso de la literatura de V.

Le agradezco también los elogios que hace de ellos en su cariñosa carta.

Pero sin duda el Sr. Borràs no piensa de igual modo, porque parece decidido á no representarlos. Dice que le falta tiempo para ensayarlos. La razón no está muy justificada. Tiene las traducciones en su poder hace muchos días, la de *Los domadores* desde el mismo en que empezó á actuar aquí, y no se ha ocupado de ellas ni las ha repartido siquiera. En tantos días sobraba tiempo, si realmente se deseaba, para estudiar siquiera una de ellas, que no pasa de un acto corto y sencillo de acción y de personajes.

Lamento este resultado principalmente por V que tan cariñosamente ha trabajado haciendo un esfuerzo para traducirlos en pocos días. Esfuerzo inútil y trabajo perdido. Me duele mucho haber sido causa de ello. Y lo siento también por mí, pues tengo a Borràs por actor sin igual hoy (il-legible) y habríamos obtenido un éxito todos: V. él y yo.

La campaña en Madrid ha sido brillante. Grandes triunfos y aplausos, y mucha concurrencia al teatro, sobre todo en los dramas de V. *Tierra baja* ha sido el mayor éxito de obra y de autor. Por ello le felicito a V. de todo corazón.

Resulta una hermosura.

Reciba un abrazo de su buen amigo y compañero que le quiere.

Eugenio Sellés.»³³

Efectivament, al Fons Guimerà es conserven els lligalls de *Las serps*, «Escenas en un acte y en prosa originals de Eugeni Sellés traduhidas al català per Àngel Guimerà. Acte únich», i *Los domadors*, «Escenas en un acte y en prosa, original de Eugeni Sellés traduhidas al català per Àngel Guimerà». Si no m'erro, després d'Enrique Gaspar, i amb anterioritat a Galdós, Sellés va ser el dramaturg espanyol que més va contribuir a incorporar la prosa i la realitat contemporània en l'escena espanyola de finals del segle XIX des d'una perspectiva naturalista.³⁴

Quin interès personal podia tenir Guimerà a traduir els dos textos dramàtics de Sellés, atès que no en va traduir mai cap altre al català? Les dues peces curtes de l'escriptor formen part d'una trilogia —*Los domadores* (1896), *Los caballos* (1899) i *Las serpientes* (1903)—³⁵ que té com a denominador comú el tractament de l'anarquisme des d'una concepció que recorda l'expressada per Guimerà a *En Pólvora* (1893) i a *La festa del blat* (1896), concretament. En aquest sentit, és molt aclaridor el pròleg que Sellés va publicar a l'edició de *Las serpientes* (1903):

«*Las serpientes* es la primera parte de la trilogía que se continúa en *Los domadores* y se cierra en *Los caballos*. Por ese orden han de colocarse en el teatro, cuando se representen juntas las tres obras. [...] Son independientes y aun desemejantes por su argumento, su acción y sus personajes, pero comunicadas por un "nervio interior" de ideas y propósitos finales.

Declara expresamente que la obra total "va contra los anarquismos activos. Y nótese bien que se dice anarquismos en plural, para incluir toda anarquía, venga de donde venga, suba de la calle o baje del poder, vístase de blusa o de uniforme." (Sellés, 1903, "Prólogo", pág. 5).

Buscando un subtítulo que englobe la idea principal de cada obra puntualiza: "A *Las serpientes* podría añadirse el subtítulo de 'Cómo se hace un anarquista'. A *Los domadores* se les podría titular 'Cómo se deshace un anarquista'" [...] A *Los caballos* el autor no le pone subtítulo, sino que explica que en ella se encuentran establecidas y funcionando frente a frente las dos anarquías: la de "abajo, que es el exceso de la libertad individual, y la de arriba, que es el exceso de la autoridad social, el despotismo negando el gobierno del derecho" (Sellés, 1903, "Prólogo", pág. 9). Nosotros podríamos ponerle precisamente este: "dos anarquismos, frente a frente".»³⁶

Si ens centrem en els arguments de les dues obres, es comprèn millor la decisió de traduir-les, basada probablement en l'afinitat ideològica entre els dos escriptors quant al tractament del tema de l'anarquisme.³⁷ Perquè l'aproximació literària de Sellés a l'anomenada qüestió social es mostra tan propera a la de Guimerà com a la d'Ignasi Iglésias o a la de Joaquín Dicenta, molt allunyades totes quatre del que reclamava i plantejava la cultura anarquista més radical a finals del segle XIX. Tant Sellés com Guime-

rà no tracten de denunciar les desigualtats socials ni les condicions de vida de la classe obrera per tal de combatre-les, sinó tot just d'exposar-les amb l'objectiu de *comprendre-les* des d'una perspectiva moralitzadora en què compten molt la funció redemptora de l'amor i els bons sentiments.

En aquells primers anys de segle, Guimerà va mantenir la seva atenció cap a la companyia de María Guerrero, però es va girar també cap a Enric Borràs, un cop aquest va reprendre la seva carrera com a intèrpret gairebé exclusiu en llengua espanyola. Després de representar *El camí del sol* (1904), Guimerà va estrenar a Barcelona de manera consecutiva: *Sol, solet...* (17-4-1905, Teatre Romea),³⁸ a càrrec de Pere Codina i Maria Morera, i dues altres obres a càrrec de la companyia de María Guerrero: *La Miralta* (23-7-1905, Teatre Novetats) i *Andrònica* (18-12-1905, Teatro Español de Madrid).³⁹

Guimerà era molt conscient de la situació delicada que travessava l'escena catalana, la qual l'afectava personalment. Només cal fer una ullada a les cartes que, abans de l'estrena a Barcelona de *La Miralta*, va trametre al matrimoni Díaz de Mendoza-Guerrero (2-3-1905) i a Enric Borràs (20-6-1905), respectivament:

«El nuevo drama, el drama que les prometí para estrenarlo este verano en Barcelona, ya marcha. Se titulará *La Miralta*; es obra de pasiones, es fuerte, trágico. Es en prosa.

Los principales personajes son gente rica. Transcurrir en nuestros días. La Miralta es una propiedad agrícola de la montaña catalana que se transformará en una fábrica y que se arruinará. Carlos (Fernando) es el ingeniero. Débora (María), su mujer, que en la última escena mata a una rival. (No sé si es con *be* o con *v*). ¿Cómo la mata? Pues de una manera nueva para María.

No se trata de veneno, cuerda, cuchillo, herramienta del trabajo, puñetazo, gas, cosquillas, anzuelo, bomba, automóvil, garrote... Rumiin. (¡Qué palabra!) ¿A ver quién lo aciata? La matará de una manera muy sencilla.

Pero no solo escribo esta obra, sino que me veo precisado a estrenar otra en Romea, porque al llegar aquí me he convencido de que causaría mal efecto si estrenaba dos obras seguidas en castellano, figurándose con esto el público de aquí que renunciaba para siempre al teatro catalán.

Estos días han sido mis quebraderos de cabeza y mi silencio, todo este tiempo, bajo el temor de no poder hacer las dos obras. ¡Qué trastorno! Pero el susto ha pasado y ahora estoy *destrastornado* del todo. A su debido tiempo estarán las dos obras. La de Romea que será entre gente payesa, se llamará *Sol, solet...* Hay una exclamación catalana, popular catalana, que dice: "¡Sol solet, vine'm a veure que tinc fred!" El protagonista no tiene a nadie en el mundo y busca calor de familia. Al final del drama también mata, claro. Pero aquí se mata con una herramienta de labranza.»⁴⁰

Guimerà va adreçar, d'altra banda, una mena de carta oferiment de serveis a Enric Borràs, que havia incorporat *Mar i cel* i *Terra baixa* al seu repertori per les Espanyes. Li recordava que li havia enviat:

«aquelles tres tragèdies i els dos drames nous, amb el que es pot dir que s'ha creuat la nostra correspondència, tant temps interrompuda sense cap causa; perquè així com jo no he dubtat ni un sol moment de l'apreci de vostè per mi, estic segur de què vostè no haurà dubtat tampoc de què jo sempre n'hi he tingut i segueixo tenint-hi igual, barrejat d'admiració cada dia més i més entusiasta, per tantes batalles com s'ha guanyades.»

Estava content que Borràs volgués representar obres de la seva primera etapa, però tenia por que fracassés, perquè «han passat molts anys des de que les vaig escriure, i així com llavors no hauria dubtat gens del seu èxit a Madrid, ara pot ser molt bé que s'hagin revellit, perquè les modes van per un altre camí ben diferent.» I afegia:

«Parlant d'altre, ja veu com se van quedant a Romea. No sé com s'ho compondran. De primer la pèrdua de vostè, que no es reemplaçarà mai més, i ara la de la Morera i d'en Codina, que hi eren molt útils. Ja li asseguro jo que la pròxima temporada la campanya ha de ser molt trista.»⁴¹

Tot seguit, li donava records del matrimoni Díaz de Mendoza-Guerrero, als quals «els sap força greu que no puguin treballar plegats la temporada pròxima», i somiava en una proposta de col·laboració que no es va dur a terme:

«Quines obres es podrien fer amb vostè i en Fernando i la Maria? Quin *Jesús de Natzaret* en podria sortir! No és veritat? Què hi farem! Jo no perdo les esperances de què un dia o altre no es puga fer de tots els que valen una gran companyia. Afiguri's el *Padre Juanico* amb vostè, que hi està inimitable (i això jo no li haig de dir, que prou ho sap) i en Fernando en el de Toni, que també hi va estar molt bé. Ja conec que tot això serà, per ara, és, un somni, però hi ha somnis que es realitzen.

I ara, abans d'acabar, estimat amic meu, li dono mils de mils gràcies per anar passejant per Espanya, triomfalment alçades per vostè molt enlaire, les meves obres *Terra baixa* i *Mar i cel*. De vegades, arriben a les meves mans periòdics en què es parla amb entusiasme immens de la interpretació d'aquestes obres per vostè, i llavors sento infinit no tenir a vostè al meu davant per a donar-li una ferma abraçada, com la que li envia ara, son sempre amic, i d'abans que tothom el primer dels admiradors més entusiastes.»⁴²

Entre el 1905, l'estrena d'*El alma es mía* (1919) i la retirada que la parella madrilenya va fer un any després d'aquesta obra a Sevilla arran del discurs patriòtic de Guimerà en els Jocs Florals de Barcelona, que va presidir el

mariscal Josep Joffre,⁴³ la relació entre les dues parts va perdre la fluïdesa i la complicitat dels primers temps. El distanciament potser es va iniciar quan la parella d'intèrprets va abandonar el Teatro Español (1908) i es va instal·lar al Teatro de la Comedia amb uns altres objectius artístics i un repertori centrat en el teatre poètic de Marquina, Villaespesa o Fernández Ardavin, i determinades propostes de Benavente, Linares Rivas o els germans Álvarez Quintero i Muñoz Seca, entre altres.

Certament, Guimerà va viure una etapa plena de transformacions en l'àmbit professional que el van afectar personalment. Com ja he anotat, va patir la crisi de supervivència de l'escena catalana ja anunciada i perfilada en els primers anys de segle,⁴⁴ en què com altres dramaturgs catalans es va veure forçat a diversificar al màxim la seva producció i a tocar totes les teclades possibles. Va recuperar un vell projecte, *Per dret diví*, del qual va enllestir un primer acte en vers,⁴⁵ i va donar voltes sobre *Al món blau*, un projecte finalment no realitzat.⁴⁶ Va col·laborar en els Espectacles Audicions Graner (1907), amb l'èxit de *La Santa Espina*,⁴⁷ i amb el Sindicat d'Autors Dramàtics Catalans,⁴⁸ entre altres manifestacions. De tot el que va escriure, tres textos de signe divers —*L'aranya*, *La reina vella* i *L'ànima és meua*— van ser representats per Maria Guerrero, però l'actriu madrilenya en va desestimar altres com *L'Eloi*, una peça del mateix signe que *L'aranya*, estrenada al Teatre Romea (27-3-1906); *Sainet trist*, que es va estrenar al Teatre Romea (14-4-1910) i va ser traduïda al castellà per Gregorio Martínez Sierra, o *La reina jove*, que Margarida Xirgu va estrenar al Teatre Principal (15-4-1911) en català. Una altra obra, *Jesús que torna*, va ser representada per Enric Borràs en català (1-3-1917) i en castellà (8-5-1917).⁴⁹

GUIMERÀ A LA RESTA D'EUROPA I A AMÈRICA

Deixant de banda la projecció essencial de la producció de Guimerà en l'escena espanyola fins a la seva mort (18-7-1924), intentaré de traçar la que, també en vida seva, va assolir a la resta d'Europa i al continent americà, on el fet que la companyia de Maria Guerrero i Fernando Díaz de Mendoza hagués incorporat alguns dels seus textos en el repertori va ser decisiu de cara a la difusió de la seva obra tant en els escenaris de llengua espanyola com en l'entramat teatral i cinematogràfic de l'Amèrica del Nord.

Terra baixa com a paradigma

Tot va començar amb *Terra baixa*, l'obra de Guimerà més traduïda a altres llengües,⁵⁰ que va ser la base de dues òperes, l'alemanya *Tiefland* (1903), amb llibret de Rudolph Lothar⁵¹ i música d'Eugen d'Albert, i la francesa *La catalane* (1907), musicada per Fernand Le Borne amb llibret de Paul Ferrier i Louis Tiercelin. Les dues òperes van ser respectivament adaptades a les característiques dels codis musicals dominants en les cultures corresponents: el verisme a Alemanya i el «drama líric» a França, amb una major fortuna per a la versió alemanya —encara avui vi-

gent en els repertoris d'alguns teatres d'òpera en llengua alemanya— que per a la francesa, potser perquè el component realista del text de Guimerà s'ajustava més bé al cànon verista que al líric.⁵²

La versió operística alemanya va partir d'una versió italiana realitzada per Giuseppe Soldatini, que no es va publicar mai, segons sembla. El procés no deixa de ser curiós: una comtessa hongaresa va veure'n una representació a Itàlia, va voler representar-la ella mateixa i va encarregar a l'agent teatral Wilhelm Minkus de fer-la traduir a l'alemany a partir de la versió italiana. A instàncies de Minkus, Rudolph Lothar va fer la traducció, i quan la va tenir enllestida, va resultar que la comtessa s'havia casat i s'havia desentès de la proposta. No obstant això, Minkus va enviar-la a diferents teatres alemanys, el director d'un dels quals, Ernst von Schuch, responsable de l'Òpera Reial de Dresden, s'hi va entusiasmar i va establir contacte amb Lothar i el compositor Eugen d'Albert. Finalment, l'òpera va ser estrenada al Neues Deutsches Theater de Praga (15-11-1903), on va obtenir una bona acollida per part de la crítica i el públic en contrast amb el fracàs que es va produir un any després en ser representada a Leipzig (17-2-1904). Arran d'aquesta mala acollida, l'editor de la partitura, Hugo Bock, va demanar a Lothar i Albert que mantinguessin el pròleg de l'òpera, basat en una narració retrospectiva de Manelic, però que reduïssin a dos els tres actes de la primera versió. La nova i definitiva proposta, que es va estrenar amb èxit a Magdeburg (16-1-1905), va assolir el més alt reconeixement quan es va representar a la Komische Oper de Berlín, on es va estrenar el 9-10-1907. A Catalunya, es va estrenar en versió italiana al Gran Teatre del Liceu el 18 de gener de 1910: se'n van fer sis representacions, sota la direcció de Franz Beitler. Joaquim Pena va escriure el llibret català que es va estrenar al Teatre Novetats el 23-12-1924.

Amb motiu de la traducció alemanya, el doctor Benet R[oura] Barrios⁵³ va escriure un pròleg, datat el 7 de febrer de 1907,⁵⁴ que permet conèixer al detall el ràpid recorregut de *Terra baixa* pel món fins a aquell moment:

«L'obra teatral més popularitzada del Mestre Guimerà es *Terra baixa*, y en els teatres estrangers se representa en castellà, italià, francès, portugués, sicilià, anglés en els Estats Units y en dialecte hebreu de la América del Nort, *Yiddish* (Kalich Theater de New-York), en servi, en alemany y ben aviat ho será en txech. Mes en idioma alemany no es un drama líric, sino un drama musical armonisat per el conegut vienés *virtuós* de piano en Eugen d'Albert. [...]

Las versiones extranjeras han conservat unas el títol català traduït, altres han sigut batejadas ab lo nom dels principals personatjes, per exemple *Manelich*, la portuguesa; *Marta de Terras Baixas* (Marta of Lowlands), l'anglesa, y l'arreglo sicilià *Feudalismo*, per significar que'l llop que mata en Manelich, En Sebastiá, es lo senyor feudal representant de la classe. L'alemanya també's titula *Terra baixa* ó sigui *Tiefland*, segons la sinta-

xis tudesca. Mes el llibretista vienés ha canviat alguns noms dels personatjes, y' s compren, puig *Xeixa*, per exemple, es massa catalanesch per esser traduït. Empero lo incomprendible es que d'En Manelich se li hagi ocorregut fer un *Pedro*, nom essencialment castellà y difícil sempre de pronunciar als forasters. Obehirá aixó á no haver fet la trasplantació directament del original y á haverse servit potser de la castellana, llengua hont els *Pedros* son tan comuns?»⁵⁵

A banda de les versions operístiques esmentades, *Terra baixa* va ser traduïda al francès per Albert Gelée Bertal (1897),⁵⁶ al txec per Antonín Pikhart (1907),⁵⁷ al rus per Isaac Pawlosvsky i A. E. Nikiforakih (1910),⁵⁸ al suec a càrrec d'Edvard Lidfoss i Karl A. Hagberg (1917)⁵⁹ i al portugués per João Soler (1939).

Al seu torn, amb el nom de *Feudalismo*, Augusto Campana en va fer una versió en sicilià, que Giovanni Grasso va estrenar a Barcelona el 1907.⁶⁰ L'actor italià la va incorporar al seu repertori i la va representar arreu del món: a Madrid, Lisboa, Buenos Aires, París, Londres, Berlín, Hongria i Rússia, entre altres ciutats i països.⁶¹

La difusió de *Terra baixa* a altres llengües i cultures es va fer a partir de la traducció de José Echegaray, i no del text original, fins a convertir-se en la referència comuna i obligada de la recepció tant europea com americana i en el punt de partida de les diverses adaptacions cinematogràfiques que es van fer als dos continents la primera meitat del segle passat.

La primera traducció a l'anglès va anar a càrrec de Guido Magburg i William Gillpatrick el 1902,⁶² tot partint de la traducció d'Echegaray. El 13 d'octubre de 1903 es va estrenar al Manhattan Theatre de Nova York:

«Once *Terra baixa* had been translated into Spanish, the play reached not only Madrid but also Latino America. After Guerrero toured the play in Latin America, actress Virginia Fabregas performed the play in Mexico in 1900. In the audience for that performance were Broadway actor Guido Marburg and journalist Wallace Gillpatrick, who went on to translate the play for the American stage. Marburg applied for the translation and production rights. By 1902 a copy of their translation of Echegaray's translation *Tierra baja* was deposited at the Library of Congress for copyright protection under the title *The Wolf*. On March 17, 1903 *New York Times* reported that Harrison Grey Fiske has obtained the rights to a Spanish play [...] which in its English firm has not been named, [but] will most likely be called *Marta of the Lowlands* ("News of Plays and Players").

Marta of the Lowlands premiered in Troy, New York on October 1 of 1903, then opening in New York on October 12 ("*Marta of the Lowlands* in Troy"). The play was also presented in Washington, Pittsburg, and Chicago, and then reports suggest that the show went to tour other cities ("*Mme. Kalich Going on Tour*").»⁶³

La versió de *Terra baixa* de José Echegaray va servir també per a l'adaptació de Camilo Vidal (1909) a l'àmbit cultural i social del Chaco argentí.⁶⁴ Pablo Podestá va estrenar l'«adaptació» y «refundició» de *Tierra Baja*, de Vidal, al Teatro Odeón de Buenos Aires⁶⁵ (4-3-1909), quan no sols aquesta sinó altres obres de Guimerà ja eren conegudes pel públic d'aquella ciutat.⁶⁶ Un altre escriptor argentí, José León Pagano, va contribuir a difondre la figura intel·lectual i literària de Guimerà en el seu llibre *Atraveso la Spagna letteraria* (1902).⁶⁷ Finalment, va ser també a l'Argentina on el dramaturg José Marañón en va fer una paròdia, *Tierra baja... da*, que es va publicar el 1918.⁶⁸

LES VERSIONS CINEMATogrÀFIQUES

El cinema també es va interessar per *Terra baixa*, de la qual se'n va fer una versió cinematogràfica als Estats Units amb el nom de *Marta of the Lowlands* (1914), amb Hobart Bosworth fent de Manelic i Bertha Kalich de Marta; un any més tard, Cecil B. de Mille va dirigir l'adaptació filmica de *Maria Rosa*, amb Geraldine Farrar, una reconeguda cantant d'òpera, de protagonista. De les versions cinematogràfiques que coneixem,⁶⁹ la més destacada i controvertida és la que va filmar Leni Riefenstahl,⁷⁰ que va concebre el personatge de Manelic com una mena de Parsifal situat a l'Espanya de Goya. Es tracta d'un projecte de la directora alemanya, que ella mateixa va protagonitzar amb Bernard Minetti en el paper de Sebastià, i que va trigar gairebé vint anys a materialitzar-se. A la fi, *Tiefeland* va ser estrenada a Stuttgart el febrer de 1954 i presentada amb gran èxit fora de concurs al Festival de Canes d'aquell mateix any, gràcies a la intercessió de Jean Cocteau, que era el president de jurat.⁷¹

SOBRE LA VIGÈNCIA DE GUIMERÀ

Del 1939 ençà, si exclouem la versió cinematogràfica de Leni Riefenstahl, els canvis més significatius en la difusió nacional i internacional de l'obra de Guimerà s'han donat en els últims trenta-cinc anys.⁷² Comencem pels muntatges de *Terra baixa*, segons una dramaturgia de Guillem-Jordi Graells (1975), del Teatre de l'Escorpí; els de Ricard Salvat (1976) i Josep Montanyès (1981), i el de *Maria Rosa* (1983) que va dirigir John Strasberg; en els tres últims casos, segons les corresponents versions que en va fer Josep M. Benet i Jornet.

La *Terra baixa* (1990) que va dirigir Fabià Puigserver, director del Teatre Lliure, amb Lluís Homar i Emma Vilarsau de protagonistes, complementada amb la representació de *La filla del mar*, dirigida per Sergi Belbel, dins el marc del Cicle de Teatre Clàssic Català que va organitzar el Centre Dramàtic de la Generalitat el 1992, es van convertir en l'origen de la renovació i regularització escènica de Guimerà. D'aleshores ençà, s'han fet altres muntatges de Guimerà: una *Terra baixa*, dirigida per Ferran Madico al

Teatre Nacional (2001), i un parell de versions de *Maria Rosa*, una dirigida per Rosa Novell (1997) i l'altra per Àngel Alonso (2004); una nova versió de *La filla del mar* (2002), a càrrec de Josep M. Mestres, o *En Pólvora* (2006), que va dirigir Sergi Belbel.

Una altra fita important té a veure amb *Mar i cel*; el grup Dagoll-Dagom va crear un musical d'èxit a partir de l'obra de Guimerà. Així, Xavier Bru de Sala va escriure el llibret,⁷³ que va ser musicat per Albert Guinovart i estrenat amb gran èxit el 1988; el 2004 va ser de nou reposat amb una excel·lent acollida a Catalunya i va girar per l'Estat en versió espanyola. El 2007 es va estrenar en llengua alemanya a l'Opernhaus de Halle, tot respectant el títol original i amb el subtítol *Der Himmel und das Meer*.⁷⁴

Guimerà continua sent un referent cultural universal més enllà de l'àmbit català; s'han de destacar, en aquest sentit, dos recents muntatges renovadors de *Terra baixa* en la doble vessant operística i teatral. En primer lloc, la temporada 2008-2009,⁷⁵ es va presentar al Gran Teatre del Liceu el muntatge de *Tiefeland* de l'Opernhaus de Zurich, segons la posada en escena de Matthias Hartmann, absolutament actualitzadora:

«Naturalment, Matthias Hartmann, nomenat recentment director de Burtgtheater, volia allunyar-se del concepte de *Blut und Boden* (la sang i la terra) [...]. Per començar, Hartmann i l'escenògraf Volker Hintermeier han relativitzat els vestigis i han allunyat del passat l'antítesi entre la puresa alpina i la depravació industrial. També hi ha un acte de depuració. El drama sadomasoquista al voltant de la ingènua naturalesa salvatge, el dictador diabòlic i masclista i la bellesa que anhela l'amor pur que està a la seva mercè s'escenifica de manera realista. Hartmann obté un thriller sòlid i verista ple de sensacionalisme sobre sentiments instigats, contrarestat de manera simbòlica per una pluja de pètals de roses durant el casament forçat. L'òpera és prou pesada en paraules, alguna exaltació ressona còmica de manera involuntària; no obstant això, el llibret és millor del que diuen, almenys en la representació de la relació eròtica de violència. Al cap i a la fi, es tracta del teatre d'emocions vibrants, no necessàriament tan trivial en els contrastes com se li ha suposat» (Gerhard K. KOCH: «El Parsifal de la pastura alpina». *Frankfurter Allgemeine*, 4-9-2006).⁷⁶

Tanmateix el muntatge més renovador des del punt de vista teatral que mai s'ha fet de *Terra baixa*, el va oferir el director del Staatstheater de Stuttgart, Hasko Weber, amb una original dramaturgia de Kekke Schmidt, que es va estrenar al Teatre Romea el 23 d'abril de 2009, en un procés d'actualització amb tres aspectes que afecten essencialment l'espai, el perfil del protagonista i la condensació i concentració de l'obra entorn del triangle constituït per Manelic, Marta i Sebastià. En el muntatge de Weber, l'acció es desplaça del molí de farina a un bar de la Catalunya actual, on aterra un singular Manelic en forma d'immi-

grant africà, de raça negra, un *sense papers*. La situació irregular de l'insòlit Manelic és utilitzada per Sebastià, el qual li ofereix un matrimoni de conveniència amb Marta, la seva amant maltractada, per poder legalitzar la seva situació. Finalment, el muntatge ofereix una alteració important en el desenllaç de l'obra:

«La fugida final de Manelic i Marta a *Terra baixa* de Guimerà, per tal de poder viure en una puresa enlairada i arcàdica obre, tanmateix, uns interrogants que inquieten l'espectador: ¿quin preu ja han pagat, en fugir dels altres homes, per una felicitat que encara no han aconseguit?; ¿es pot parlar de llibertat sense la presència dels altres?; ¿poden ser realment lliures en la solitud, encara que sigui una solitud acompanyada?; presoners d'aquesta solitud, ¿no acabaran convertint la suposada puresa que els envoltarà en un espai moral infecte? En la versió de Kekke Schmidt, l'espectador no té temps de fer-se aquestes preguntes, perquè el dramaturg considera que el poder, fins i tot després de mort qui l'encarna amb tota la força, disposa de recursos eficaços per tal de perpetuar-se, com és ara un substitut provisional, però implacable perquè s'ha de fer valer. Schmidt no deixa una esclatxa a l'esperança ni tan sols al dubte. I després d'aquest desenllaç comprenem perfectament les llàgrimes de Marta amb què s'inicia l'obra: la rebel·lia implica la solitud radical o la mort, res més.»⁷⁷

Cent anys i escaig després de la difusió internacional de *Terra baixa*, de Guimerà, podem assenyalar com la seva vigència es manifesta avui tant en la necessària regularització de la seva presència als escenaris catalans, públics i privats, com també en el manteniment de *Tiefland* dins el repertori d'alguns teatres d'òpera en llengua alemanya.⁷⁸ El canvi més substancial és que actualment el teatre en llengua catalana ja no parteix exclusivament de la traducció espanyola per ser traduït a altres llengües i conegut universalment. Si Guimerà va comptar amb el suport de Maria Guerrero i Fernando Díaz de Mendoza i José Echegaray per donar-se a conèixer al món, avui dia la propagació de l'obra dels seus hereus directes —de Josep M. Benet i Jornet a Lluïsa Cunillé, passant per Jordi Galceran i sobretot per Sergi Belbel— se serveix d'altres conductes, tant els de caràcter oficial i institucional com els generats per la relació directa dels autors, o els seus agents literaris, amb empreses, grups i companyies d'arreu. Vet aquí un dels principals mèrits de Guimerà: haver inaugurat, mitjançant *Terra baixa*, la difusió internacional de la nostra literatura dramàtica.

NOTES I REFERÈNCIES

- [1] Per a un estat de la bibliografia sobre Guimerà, vegeu Xavier VALL. «Àngel Guimerà». A: Enric CASSANY (dir.). *Panorama crític de la literatura catalana*. Vol. IV. *Segle XIX*. Vicens Vives, Barcelona 2009, p. 337-358.
- [2] Sobre la poesia de Guimerà, vegeu especialment: Pere GIMFERRER. «La poesia d'Àngel Guimerà». A: Àngel GUIMERÀ. *Antologia poètica*. Selecta, Barcelona 1974, p. 5-28; Xavier VALL. «La poesia històrica d'Àngel Guimerà». A: Josep M. DOMINGO i Miquel M. GIBERT (ed.). *Actes del col·loqui sobre Àngel Guimerà i el Teatre Català al segle XIX*. Diputació de Tarragona, Tarragona 2000, p. 307-332.
- [3] Sobre el teatre de Guimerà, vegeu especialment les monografies de Xavier FÀBREGAS. *Àngel Guimerà: les dimensions d'un mite*. Edicions 62, Barcelona 1971, col·l. «Llibres a l'abast», núm. 91; Ramon BACARDIT. *Tragèdia i drama en l'obra d'Àngel Guimerà*. Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona 2009, col·l. «Textos i Estudis de Cultura Catalana», núm. 144.
- [4] Vegeu Joan MARTORI. *La projecció d'Àngel Guimerà a Madrid (1891-1924)*. Curial i Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona 1995; Maria Florencia HEREDIA. «Maria Guerrero, embajadora cultural de España en Argentina». A: Osvaldo PELLETTIERI (dir.). *Intercambio teatral entre España y la Argentina*. Galerna, Buenos Aires 2006, p. 59-74.
- [5] Carta del 2 de març de 1905. A: Àngel GUIMERÀ. *Obres Completes*. Vol. 2. Selecta, Barcelona 1978, col·l. «Biblioteca Perenne», núm. 6 bis, p. 1505.
- [6] Vegeu Enric GALLÉN. «Guimerà i el premi Nobel. Crònica provisional d'una candidatura». A: *Professor Joaquim Molas: Memòria, escriptura, història*. Publicacions de la Universitat de Barcelona, Barcelona 2003, p. 487-508; Dan NOSELL. «L'acollida de la literatura catalana a Suècia al tombant dels segles XIX i XX i la candidatura de Guimerà al premi Nobel». A: *Actes del Catorzè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes*. Vol. I. Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona 2009, p. 357-372.
- [7] Sobre l'experiència dels Espectacles Audicions Graner, vegeu Xosè AVIÑOÀ. *La música i el Modernisme*. Curial, Barcelona 1985, col·l. «Biblioteca de Cultura Catalana», núm. 58, p. 311-328.
- [8] El Guimerà de les tragèdies històriques i els mites nacionalistes dels anys vuitanta va ser entronitzat públicament per escriptors i forces polítiques vinculades al catalanisme. Vegeu Enric GALLÉN: «"Enquesta sobre'l teatre en vers", a *Teatralia* (1908-1909): estudi i edició». *Estudis Romànics*, núm. 31 (2009), p. 183-218; Assumpta CAMPS. «Teatre poètic, teatre nacional». A: *La recepció de Gabriele D'Annunzio a Catalunya*. Curial i Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona 1996, col·l. «Textos i Estudis de Cultura Catalana», núm. 50, p. 185-236.
- [9] Rosa CABRÉ. «Yxart i els llibres. Una aposta intel·lectual». A: *Estudis sobre el positivisme a Catalunya*. A cura de Rosa Cabré i Josep M. Domingo. Eumo i Universitat de Barcelona, Vic i Barcelona 2007, p. 9-97.
- [10] Joan MARTORI. *La projecció d'Àngel Guimerà...*, p. 13-36.
- [11] José Echegaray va traduir i publicar *Maria Rosa* (1894), *Terra baixa* (1896) i *La filla del mar* (1899). Va traduir també *La festa del blat*, que no es va publicar.

- [12] «La literatura catalana en Madrid». *La Vanguardia*, 27-11-1891. A: Rosa CABRÉ (ed.). *José Yxart. Crítica dispersa (1883-1893)*. Lumen, Barcelona 1996, p. 319. Vegeu també l'article «María Guerrero. *Entre lobos anda el juego. El vergonzoso en palacio. Lo positivo*». *La Vanguardia*, 7-7-1891. A: Rosa CABRÉ (ed.). *José Yxart...*, p. 307.
- [13] Quant a les relacions entre Guimerà i Gaspar, al Fons Guimerà (Biblioteca de Catalunya) es conserven tres cartes inèdites en castellà de Gaspar a Guimerà, escrites entre els anys 1888 i 1891, que completen les tres escrites per Guimerà en català a Gaspar, datades el 1888 i publicades a Daniel POYÁN DÍAZ. *Enrique Gaspar. Medio siglo de teatro español*. Vol. II. Gredos, Madrid 1957, col. «Biblioteca Románica Hispánica», p. 136-139. Totes elles giren entorn de les traduccions de *Mar i cel*, *El fill del rei* i *Judit de Welp*; l'última es va estrenar a Madrid (23-4-1892) amb un fracàs absolut, com va analitzar Laureano BONET: «*Judit de Welp*», síntoma del enfrentamiento entre Madrid y Barcelona». A: *Literatura, regionalismo y lucha de clases (Galdós, Narcís Oller y Ramón D. Perés)*. Universitat de Barcelona, Barcelona 1983, p. 135-141. Sobre les relacions de Gaspar i el món cultural català, vegeu Josep M. DOMINGO: «Pin i Soler, de la novel·la al teatre», i Rosa CABRÉ: «D'afinitats electives: vint-i-una cartes entre Enrique Gaspar i Josep Yxart». A: Josep M. DOMINGO i Rosa CABRÉ (ed.). «*C'est ça le théâtre!*». *José Yxart i el teatre del seu temps*, Punctum. Grup d'Estudis de la Literatura del Vuit-cents, Lleida, 2009, col. «El Vuit-cents», núm. 3, p. 137-172 i 295-368, respectivament.
- [14] Josep YXART. *El arte escénico en España*. Vol. I. Imprenta La Vanguardia, Barcelona 1895, p. 146-147.
- [15] Vegeu Roberto G. SÁNCHEZ. «Emilio Mario, Galdós y la reforma escénica del XIX». *Hispanic Review*, núm. 52 (1984), p. 263-279. Per a Mario, es tractava d'una obra de les de «tesis», de les que «lleven siempre una desventaja: que asustan al público y se retraen de aplaudir y no suelen dar dinero caso de que se salven y se aplaudan, y como tú tienes tu reputación de autor dramático muy bien sentada me duele que trabajes tanto y no obtengas el resultado metálico que debías obtener»; Daniel POYÁN. *Enrique Gaspar...*, p. 143-144.
- [16] Carta d'Emilio Mario a Benito Pérez Galdós (27-6-1893). A: Soledad ORTEGA. *Cartas a Galdós*. Revista de Occidente, Madrid 1964, p. 369.
- [17] Carmen MENÉNDEZ ONRUBIA. *El dramaturgo y los actores. Epistolario de Benito Pérez Galdós, María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Anejos de la revista *Segismundo*, núm. 10, Madrid 1984, p. 40-43 i 226-227, especialment. Vegeu també de la mateixa autora: *El neoromanticismo español y su época. Epistolario de José Echegaray a María Guerrero*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Anejos de la revista *Segismundo*, núm. 12, Madrid 1987.
- [18] Vegeu Gonzalo SOBEJANO. «Echegaray, Galdós y el melodrama». *Anales Galdosianos. Anejo*, 1976, p. 91-117; Librada HERNÁNDEZ. «Clarín, Galdós y Pardo Bazán frente al teatro de José Echegaray». *Anales de la Literatura Española*, núm. 8 (1992), p. 95-108.
- [19] «Yo opino, con todos los respetos debidos a doña María, que *La fiesta del trigo* tiene más probabilidades de éxito que la otra: y ahora que las dos están concluidas, se ve más claro en esto que en una explicación de argumento. Esta obra que irá primero tiene más intención, más sentido común y me parece que ha vencido una dificultad que me daba mucho cuidado: lograr que resulte simpático el anarquista, y lo resulta: a ver qué les parece a ustedes y a nuestro don José [Echegaray]. Los personajes también resultan mejor trazados que en la *Tierra baja*» (carta del 5-1-1896). A: Guillermo GUASTAVINO: «Doce cartas de Guimerà». *Revista de Literatura*, núm. 71-72 (juliol-setembre de 1969), p. 68.
- [20] «No sabemos de la obra más que lo que Don José [Echegaray] nos ha dicho segun ha ido leyéndola y dice que le gusta mucho de manera que todo cuanto V. ha cavilado es inútil y no hay trastorno ninguno. [...] No sé en qué se funda ese miedo que revela su carta porque don José dice que la obra es muy hermosa y el ambiente no debe inspirarle a V. temor porque sin ir más lejos la obra que ahora hacemos y que tanto éxito ha tenido es de ese género. Nada de abandonar *La tierra baja* ni de desconfiar de *La fiesta del trigo* que vamos á leer esta misma noche y enseguida escribiremos nuestras impresiones por más que no pueden tener más fuerza que la opinión de Don José», carta de Fernando Díaz de Mendoza a Àngel Guimerà, sense datar i amb la capçalera del Teatro Español. Fons Guimerà (Biblioteca de Catalunya). «Cal situar-la entre el 23 de febrer de 1896 i el 2 de març de 1896», segons Joan MARTORI. *La projecció d'Àngel Guimerà...*, p. 82.
- [21] «Le [María Guerrero] dije cuanto V. me decía y creo le ha escrito ya: cuando le expliqué el argumento del drama quedó encantada, le gustó muchísimo y le pareció mejor que *La fiesta del trigo*. A mí me parece el pensamiento de la obra de una virginalidad hermosísima, no se parece a nada ni tiene el menor asomo de vulgaridad y tiene el sello de fábrica: la grandiosidad», carta de Fernando Díaz de Mendoza a Àngel Guimerà, «Viernes 16-95». Fons Guimerà (Biblioteca de Catalunya). «Podem datar-la el mes d'agost», segons Joan MARTORI. *La projecció d'Àngel Guimerà...*, p. 78.
- [22] «¡Pero no consideran ustedes que lo peor para mí es no saber ni una palabra! Con que hablemme con franqueza de buenos amigos, que de todas maneras yo habré de agradecerse. Porque, si el drama había de fracasar (y ustedes ven en esto más claro que yo), vale más que lo tiren al fuego, o que yo lo ponga en el Teatro Romea de Barcelona en catalán, a ver si gusta a la clase obrera, por más que yo haya procurado no escribir un drama arrullador de malas pasiones. Pido y suplico, pues *encarecidamente* tan sólo un renglón de Mariíta y otro de Fernando que me saque de dudas y confusiones, y en el que vea yo que no se han olvidado del todo de quien, con drama o sin drama, les abraza y les quiere y les querrá siempre

- muchísimo», carta d'Àngel Guimerà a María Guerrero (23-2-1896). A: Guillermo GUASTAVINO. «Doce cartas...», *op. cit.*, p. 70-71.
- [23] Carta d'Àngel Guimerà a María Guerrero i Fernando Díaz de Mendoza. Ídem, p. 71-72. L'obra no va ser estrenada a Madrid, i en català ho va ser amb motiu de la temporada de teatre català de la companyia d'Enric Borràs. Vegeu Joan MARTORI. *La projecció d'Àngel Guimerà...*, p. 157-158, especialment; David GEORGE. «Borràs's season». A: *Theatre in Madrid and Barcelona 1892-1936*. University of Wales, Cardiff 2002, p. 117-134.
- [24] El 10 de març de 1897, el missatge, elaborat per la Lliga de Catalunya i el Centre Escolar Catalanista, va ser lliurat al cònsol de Grècia a Barcelona per representants de quaranta-sis presidents i directors de corporacions i periòdics catalanistes; el document expressava la solidaritat amb Grècia en la lluita contra Turquia per la conquesta de Creta. La premsa monàrquica va qualificar el missatge d'antipatriòtic i subversiu perquè volia identificar la lluita dels grecs per la seva independència amb la dels catalans contra el centralisme. La repressió va caure sobre *La Renaixensa* i *Lo Catalanista*, que van ser suspesos, mentre que Pere Aldavert i Enric Prat van ser processats i es van prohibir cançons catalanistes com «Els Segadors». La resposta dels catalanistes i d'una bona part de la premsa de Barcelona, fins i tot del *Diario de Barcelona*, va permetre que el Centre Escolar llancés una campanya de protesta contra la repressió: la batalla de la barretina. Del 15 al 22 de març, milers de barcelonins es van passejar pel carrer amb barretina. En plena campanya, la Unió Catalanista va publicar un manifest, «Al poble català», amb un tiratge de cent mil exemplars. En aquell moment, Guimerà, que presidia l'Ateneu Barcelonès, va signar el missatge, va denunciar les tortures als empresonats en els famosos processos de Montjuïc i va suprimir la campanya d'ajuda als soldats d'«El aguinaldo para el soldado» per una subscripció d'ajuda als soldats que tornaven inútils de la guerra colonial. Vegeu Jordi LLORENS I VILA. «El missatge a "Jordi I, rei dels hel·lens" i a Finlàndia». A: *Catalanisme i moviments nacionalistes contemporanis (1885-1901). Missatges a Irlanda, Creta i Finlàndia*. Rafael Dalmau, Barcelona 1988, col·l. «Episodis de la Història», núm. 271, p. 56-62.
- [25] Joan MARTORI. *La projecció d'Àngel Guimerà...*, p. 93-105.
- [26] Carta de José Echegaray a Àngel Guimerà (22-3-1897). Fons Guimerà (Biblioteca de Catalunya). Íbidem, p. 104-105.
- [27] Es va publicar, però, a la col·lecció «La Novela Teatral» (Madrid: Oficinas y Talleres de Prensa Popular), núm. 196, 12-9-1920.
- [28] Carta de Fernando Díaz de Mendoza a Àngel Guimerà (21-1-1903). Fons Guimerà (Biblioteca de Catalunya).
- [29] «Veig que s'ha anat enterant dels fracassos del catalanisme. Em vaig convèncer de què no farem mai res; de què Catalunya brilla pel seu esperit comercial d'una manera aclaparadora, que tot ho sacrifica a la... borratxera de fer diners... Això es porta a la sang en aquest país, i cada dia en veiem manifestacions de què per a això som a Catalunya. Per aquest motiu l'han dominada sempre i em temo que així seguirà fins a la consumació dels segles. Jo cada dia me n'aparto més dels mercaders polítics. Personatges per personatges, m'estimo més fer-me amb els dels meus drames, que, si em convé, d'un cop de ploma els faig desaparèixer», carta de Guimerà a Artur Vinardell (2-5-1904). A: Àngel GUIMERÀ: *Obres Completes*. Vol. 2, p. 1503.
- [30] Lúcia BONZI i Loreto BUSQUETS. *Compagnie teatrale italiana in Spagna (1885-1913)*. Bulzoni, Roma 1995, especialment p. 257-263.
- [31] Joan MARTORI. *La projecció d'Àngel Guimerà...*, p. 149-160; David GEORGE. «Borra's season». A: *Theatre in Madrid...*, p. 117-134. La companyia havia estrenat uns mesos abans al Teatre Romea *El camí del sol* (9-2-1904), una «tragèdia» de rerefons català i amb una història amorosa que la crítica va relacionar amb *Mar i cel*. Vegeu Ramon BACARDIT. *Tragèdia i drama...*, p. 306-328.
- [32] Carta datada a la Corunya, 5-6-1904. Fons Guimerà (Biblioteca de Catalunya).
- [33] Carta d'Eugenio Sellés a Àngel Guimerà (5-6-1904). Fons Guimerà (Biblioteca de Catalunya).
- [34] «En conclusión, con la prosa como vehículo de expresión dramática también parecía claro que era necesario modificar la proporción entre diálogo y acción dramática. En ese camino que se debía allanar para el teatro futuro, indudablemente se debe mucho a Enrique Gaspar (pero también, creemos nosotros, a Eugenio Sellés). [...] Esto no excluye que tanto Gaspar como Sellés no recibieron varapalos críticos en la década de los 80, por su denuncia de la corrupción de las costumbres contemporáneas, pues el teatro español estaba instalado en una idealista prosapia, aferrado al romanticismo que, en cierta medida, había degenerado en un arte de receta y convencionalismos»: CONCEPCIÓN FERNÁNDEZ SOTO. *Claves socioculturales y literarias en la obra de Eugenio Sellés y Ángel (1842-1926). Una aproximación al teatro español de finales del siglo XIX*. Universidad de Almería, Almería 2006, p. 656-657.
- [35] Ermete Novelli va estrenar *Los domadores* en italià al Teatro de la Comedia de Madrid (27-5-1896), Rosario Pino va representar *Los caballos* (24-1-1899) al Teatro Lara de Madrid, i Ermete Zacconi va estrenar també en italià *Las serpientes* (29-5-1903).
- [36] Vegeu *supra*, nota 34, p. 374-375.
- [37] En la primera, Sellés mostra el cas de Lleó, un home que, fart de la pobresa, va abandonar la dona i el fill. Torna amb un altre company, Pere, amb l'objectiu de fer la revolució; es troba, però, que durant el temps que ha estat fora la dona ha començat a treballar en una fàbrica per mantenir en Gabriel, el fill comú. En Pere li proposa de llançar una bomba a la fàbrica, però dues coses el detenen: una, la bomba la duu a l'americana que fa de coixí del fill ferit, perquè s'ha fet mal al cap, i l'hauria de despertar per agafar-la; dues, a la fàbrica hi treballa la seva

dona i la d'en Pere. De resultes, la nova situació familiar torç l'atemptat i aconseguix vèncer els *domadors*: l'anarquistes és redimit, finalment, per l'amor de la dona i el fill. A *Les serps*, en Llorenç, un honrat ferroviari de poble, viu envoltat de «serps»: la dona, que es queixa de la manca de diners i la submissió a l'home; la filla, Valentina, que comparteix els desitjos de riquesa i ostentació de la mare, i en Pere, el capatàs i revolucionari que mira de fer-lo dels seus. En Llorenç tracta de combatre l'ambició i el materialisme de les «serps», però acaba cedint davant els desitjos d'emancipació de la filla i es deixa convèncer pel capatàs que li ofereix diners i un nomenament en blanc si provoca el descarrilament d'un tren carregat de tropes que vénen de sufocar una revolta obrera a la ciutat. L'acte acaba amb la filla petita, que demana al pare si amb el seu acte millorarà ara la seva situació. La resposta no pot ser més patètica: «demana-ho en aquest munt de passions», referint-se a les «serps».

- [38] Vegeu la carta de Guimerà a Antoni Torrella (1-5-1905). A: Àngel GUIMERÀ. *Obres Completes*. Vol. 2, p. 1505-1506.
- [39] Pere Codina i Maria Morera van estrenar en català *La Miralta* al Teatre Romea (20-3-1911) i la companyia d'Enric Giménez amb Margarida Xirgu va fer el mateix amb *Andrònica* al Teatre Principal (22-10-1910).
- [40] Carta de Guimerà a María Guerrero i Fernando Díaz de Mendoza (2-3-1905). A: Àngel GUIMERÀ. *Obres Completes*. Vol. 2, p. 1505.
- [41] Carta de Guimerà a Enric Borràs (20-6-1905). Íbidem, p. 1506; «De les tragèdies que li remet, dues de les quals són *Rei i monjo* i *L'ànima morta*»: Francesc FOGUET i Isabel GRAÑA: «L'admiració del gran Guimerà». A: *El gran Borràs. Retrat d'un actor*. Museu de Badalona, Badalona 2007, col·l. «Biografies badalonines», núm. 2, p. 63.
- [42] Íbidem, p. 1507.
- [43] Sobre la ideologia política de Guimerà, vegeu Pere ANGUERA. «El pensament polític d'Àngel Guimerà». A: *Literatura, pàtria i societat. Els intel·lectuals i la nació*. Eumo, Vic 1999, col·l. «Referències», núm. 25, p. 129-155.
- [44] Vegeu Enric GALLÉN. «Sobre la institucionalització, la tradició dramàtica i la base social del teatre català: una perspectiva històrica». A: J. AULET, F. FOGUET i N. SANTAMARIA (ed.). *Una tradició dolenta, maleïda o ignorada*. Puntum & GELLC, Lleida 2006, p. 77-107.
- [45] Martí MARTELL. «Guimerà i *Per dret diví*», *La Veu de Catalunya*, 3-10-1926. Sobre el tema, vegeu Ramon BACARDIT. «L'elaboració de *Per dret diví* (1894...) i la seva significació en l'obra d'Àngel Guimerà». *Anuari Verdaguer*, núm. 13 (2005), p. 421-438.
- [46] Un manuscrit incomplet de l'obra es conserva entre els papers del Fons Guimerà (Biblioteca de Catalunya).
- [47] «Aquí he tingut un gran èxit al Principal amb la *Reina vella*. Es posa cada dia *La Santa Espina*, que, com vostè sap, es va estrenar l'any passat; arribarà aviat a les dues-centes representacions», carta de Guimerà a Enric Borràs, 1-2-1908. A: Àngel GUIMERÀ. *Obres Completes*. Vol. 2, p. 1515.
- [48] Vegeu Francesc CURET. *Història del teatre català*. Aedos, Barcelona 1967.
- [49] Sobre la representació dels últims textos de Guimerà a Madrid, vegeu Joan MARTORI. *La projecció d'Àngel Guimerà...*, p. 181-269.
- [50] Com a punt de referència de les traduccions de Guimerà a altres llengües, vegeu: <www.visat.cat/traduccion-literatura-catalana/esp/l-libres-traduïts/>
- [51] Es té notícia d'una traducció d'Eberhard Vogel que no es va arribar a publicar. Al seu torn, la versió de Lothar va ser traduïda a l'anglès (1908, versió de Rosie H. Elkin), a l'italià (1909, versió de Ferdinando Fontana) i al rus (1911). Lothar va escriure també el llibret de *La filla del mar*, que amb el nom de *Liebesketten* es va estrenar a Viena (1912). Vegeu Maridès SOLER. «La dinàmica dramàtica de *La filla del mar*, d'Àngel Guimerà i de *Liebesketten* de Rudolph Lothar i d'Eugen d'Albert: Una comparació». *Zeitschrift für Katalanistik*, núm. 18 (2005), p. 197-214.
- [52] Vegeu Maridès SOLER. «Caciquisme i color local a *Terra baixa* d'Àngel Guimerà i a *Tiefland* de Rudolph Lothar i Eugen d'Albert». *Zeitschrift für Katalanistik*, núm. 1, 1988, p. 132-149; «Les adaptacions operístiques de *Terra baixa* d'Àngel Guimerà al francès (*La catalane*) i a l'alemany (*Tiefland*)». A: Jordi JANÉ LLIGÉ i Johannes KANATEK (ed.). *20è Col·loqui Germanocatalà*. Shaker, Aquisgrà 2007, col·l. «Biblioteca catalànica germànica», núm. 6, p. 25-44.
- [53] Sobre la seva personalitat, vegeu Carola DURAN I TORT. «Un viatger empedreït: Benet Roura i Barrios, ambaixador de la literatura catalana». A: *Miscel·lània Joan Veny*. Vol. 8. Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona 2006, p. 31-68.
- [54] «Quatre paraules al llegidor». A: «*Tiefland*», *prôlech de la traducció alemanya de «Terra baixa», òpera estrenada en el «LandesTheater» de Praga*. Impremta y enquadernacions de Marcet y Figueras, Terrassa 1907, p. 4-9.
- [55] Íbidem, p. 6. Sobre la recepció de Guimerà a Alemanya, vegeu Petra NEUMANN. *Untersuchungen zu Werk und Rezeption des katalanischen Dramatikers Àngel Guimerà*. Peter Lang, Frankfurt del Main 1999.
- [56] Va ser estrenada el 28-12-1897 al Théâtre La Bodinière de París. Al seu torn, Maria Pi de Folch va traduir al francès en la primera dècada del segle *La reina vella* i *Rei i monjo*, que es conserven entre els papers de Guimerà dipositats a la Biblioteca de Catalunya.
- [57] La versió de Pikhart es va estrenar el 16 de març de 1907 al Teatre Nacional de Praga. Va traduir també *Mar i cel* (1909), que no va assolir el mateix reconeixement que *Terra baixa*. Vegeu Jan SCHEJBAL. «Projecció internacional de Guimerà». A: *Àngel Guimerà en el centenari de la seva mort*. Fundació Carulla-Font, Barcelona 1974; p. 122-124; Jan SCHEJBAL. «Les traduccions en txec i eslovac d'obres literàries catalanes i viceversa». *Quaderns. Revista de Traducció*, núm. 11 (2004), p. 45-57.
- [58] Vegeu Manuel LLANAS i Ramon PINYOL. «Les traduccions no castellanes de Verdaguer, Oller i Guimerà fins a

- 1939». A: E. TRENC i M. ROSER (ed.). *Col·loqui Europeu d'Estudis Catalans*. Vol. 1. *La recepció de la literatura catalana a Europa*. Montpeller 2004, p. 69-94.
- [59] *Langlandet* es va publicar a *Modärna trubadurer*. Gleerups Förlag, Lund 1917.
- [60] Se'n van fer tres representacions (9 i 13 de gener; 10 de març). Vegeu Lídia BONZI i Loreto BUSQUETS. *Compagnie teatrali...*, p. 595-604. Al Fons Guimerà es conserven una carta i dues postals de Grasso a Guimerà datades entre els anys 1906 i 1907.
- [61] Vegeu Sarah ZAPPULLA MUSCARÀ i Enzo ZAPPULLA. *Giovanni Grasso: il più grande attore tragico del mondo*. La Cantinella, Acireale 1995. Quan va morir, el 14-10-1930, Josep M. de Sagarra li va dedicar un dels seus aperitius, tot recordant la seva manera d'interpretar: «Ha mort Giovanni Grasso. Aquest sant home havia arplegat unes dolces hores orfeòniques, petritxolesques i guimeranians del nostre infantil i anàrquic noucents! Grasso havia vingut a Barcelona a rebotcar-se pels escenaris com un lleó, amb un ganivet de set molles a les dents, i amb una llàgrima verda, vibrant, que li queia dels ulls i li seguia les galtes plenes de cicatrius i de butllofes com les muntanyes de Montserrat. La darrera vegada que el vaig veure al Teatre Barcelona s'havia inflat tot ell, duia un bigoti que semblava unes sabates de xarol i encara tenia força per recitar uns versos de pólvora, per fer l'amor a una característica confitada i per obrir de dalt a baix un galant jove. Jo he vist pocs homes tan dionisiacs, tan fulminants i tan tendres com Grasso. M'imagino que aquest comediant hauria anat molt bé en l'època dels antics emperadors, per representar un drama a les postres d'un àpat de vint hores, per fer d'Hèrcules o de Neptú amb una esquena lluenta i oscil·lant i amb un ventre tot ple d'improperis»: «L'aperitiu. Grasso». *Mirador*, núm. 91, 23-10-1930, p. 2.
- [62] En la seva tesi doctoral no publicada, D. J. Kaiser afegeix, però: «After gaining much attention on stage and screen, *Marta of the Lowlands* was finally released in print in 1915 as part of the Drama League Series of Plays. This edition lists only Wallece Gillpatrick as the translator and notes that 'this play is dedicated to the reading public only, and no performance of it may be given' (iv). This same introductory note, however, is preceded by a copyright notice crediting both Marburg and Gillpatrick for *The Wolf* in 1902. In a translator's preface, Gillpatrick notes that "the soliloquies and most of the asides [were] cut' when *Marta of the Lowlands* was produced. He defends the authenticity of this 1915 version, however, stating that the proper office of a translator [is] to render a foreign work as faithfully as may be, the play is here printed in its entirety (xxiii)». A: Àngel Guimerà's Terra baixa: *Three translations*. Vol. I. Performing Arts Department, Washington University 2007, p. 82. Sobre *Terra baixa* i altres traduccions del teatre de Guimerà a l'anglès, vegeu David GEORGE. «Les traduccions de Guimerà a l'anglès». A: Josep M. DOMINGO i Miquel M. GIBERT (ed.). *Actes del col·loqui...*, p. 189-198.
- [63] D. J. KAISER. Àngel Guimerà's..., p. 81; vegeu també Luis PEGENAUTE. «El teatro español de fin de siglo: su recepción en los EEUU hasta 1936». A: Luis PEGENAUTE (ed.). *La traducción en la Edad de Plata*. Promociones y Publicaciones Universitarias, Barcelona 2001, especialment p. 222-225 i 254.
- [64] Sobre l'adaptació de Camilo Vidal, vegeu Jorge A. DUBATTI. «Problemas de teatro comparado. La adaptación argentina (1909) de *Terra baixa* de Àngel Guimerà». A: *Comparatística. Estudios de literatura y teatro*. Biblos, Buenos Aires 1992, col·l. «Colección de Literatura Comparada», núm. 1, p. 45-62.
- [65] A. AISEMBERG. «Pablo Podestá». A: Osvaldo PELLETTIERI. *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. La emancipación cultural (1884-1930)*. Galerna, Buenos Aires 2002, p. 257-258.
- [66] J. A. DUBATTI. «El repertorio teatral español en Buenos Aires (1880-1930)». A: *Actas del III Congreso Argentino de Hispanistas*. Asociación Argentina de Hispanistas y Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires 1992, p. 473-483.
- [67] Vegeu Enric GALLÉN. «"Àngel Guimerà", de José León Pagano». *Anuari Verdaguier*, núm. 12 (2004), p. 207-226.
- [68] Va ser publicat a la col·lecció «El Teatro Nacional», núm. 26-27, 23-11-1918. Segons consta en l'edició, la paròdia, «arreglada a la escena nacional», en un acte es va estrenar al Teatro Argentino de Buenos Aires el 2-1-1911 a càrrec de la companyia de Florencio Parravicini, que va interpretar el personatge de Melonich; els altres personatges van respondre als noms de La Martona, Sebastián, Tonina, Pepina, Nora, Tomás, Mason, Trompudo, Melena, Pepino i Nadon. L'acció transcorre «en una estancia de una provincia del interior. Interior de una cocina de campo. A derecha e izquierda, puertas practicables; al foro, segundo término, un portón por el que se ve el campo. A la derecha junto al portón de entrada una escalera que conduce a una puerta practicable cubierta con una cortina. En primer término derecha cocina, una mesa, sillas, utensilios de campo, un pisón de mazamorra, etc.» Sobre altres paròdies de Guimerà, vegeu Joan MARTORI. «Les paròdies del teatre de Guimerà». A: Josep M. DOMINGO i Miquel M. GIBERT (ed.). *Actes del col·loqui...*, p. 241-251.
- [69] Vegeu «Filmografia de Guimerà». A: Enric GALLÉN (dir.). *Guimerà 1845-1995*. Departament de Cultura, Centre Dramàtic de la Generalitat, Barcelona 1995, p. 119.
- [70] Vegeu Leni RIEFENSTAHL, *Memorias*. Lumen, Barcelona 1991, col·l. «Palabra en el tiempo», núm. 208, especialment p. 148-151, 245-257, 343-362.
- [71] Vegeu Àngel QUINTANA. «De Àngel Guimerà a Leni Riefenstahl: el extraño caso de Tiedland». *Versants*, núm. 42 (2002), p. 161-181; Àngel QUINTANA i Margarida CASACUBERTA. «El nacionalismo como mito: *Tiedland*, de Leni Riefenstahl, una interpretación de *Terra baixa* de Guimerà». A: <<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/80226953108682617400080/>>

- [72] Vegeu Enric GALLÉN (dir.). *Guimerà 1845-1995*, p. 13-19.
- [73] *Mar i cel*, basada en l'obra d'Àngel Guimerà. Edicions 62, Barcelona 2005, col·l. «El Galliner», núm. 172.
- [74] Pel que fa a les divergències entre el text de Guimerà i la versió de Bru de Sala, vegeu Maridès SOLER. «Dagoll Dagom y el musical *Mar y cielo*, según Àngel Guimerà». *Gestos*, núm. 22/44, p. 107-117; Maridès SOLER. «“Les velles s'inflaran...” La musicalització de *Mar i cel* d'Àngel Guimerà, per Dagoll Dagom i Xavier Bru de Sala». *Stichomythia*, núm. 7 (2008), p. 123-135.
- [75] Vegeu el programa de *Tiefland*. Gran Teatre del Liceu 2008-2009. Fundació Gran Teatre del Liceu, Barcelona 2009.
- [76] «De L'espectacle». *Full informatiu. Gran Teatre del Liceu*, núm. 77, 2-10-2008, p. 2.
- [77] Miquel M. GIBERT. «*Terra baixa*, o el mite impossible». A: *Dossier pedagògic* del Teatre Romea (Temporada 2008-2009), coordinat per Enric Gallén (Universitat Pompeu Fabra) i M. Carme Bernal (Universitat de Vic). <www.grupfocus.cat/.../Dossier_pedagogic_AngelGuimera-Terra_baixa.pdf> Última consulta feta el 2 d'abril de 2011.
- [78] Jaume RADIGALES. «Guimerà a la alemana». *La Vanguardia*, 24-9-2008, p. 24 (Suplement *Cultura/s*, núm. 327).

NOTA BIOGRÀFICA

Enric Gallén és catedràtic de Literatura Catalana a la Universitat Pompeu Fabra. S'ha especialitzat en la història del teatre català dels segles XIX i XX. Ha editat les *Memòries teatrals* de Narcís Oller i ha estudiat el teatre de Josep Pin i Soler, Àngel Guimerà, Salvador Espriu, Josep M. Benet i Jornet, Sergi Belbel i Jordi Galceran. Constitueix un dels centres de la seva recerca actual l'estudi de la recepció i traducció del teatre estranger en la cultura catalana del segle XX.