

# GUIMERÀ I LES PROPOSTES DEL TEATRE SIMBOLISTA

RAMON BACARDIT

Membre de la Societat Verdaguer

Potser el títol que encapçala aquest treball pot resultar una mica pretensió o ambigu. De fet, em proposo resseguir algunes obres de Guimerà musicades per Morera i relacionar-les amb la producció del dramaturg dels primers anys de segle, una etapa en què alterna propostes estètiques diverses amb la voluntat de consolidar el seu prestigi d'autor dramàtic. Hi ha, òbviament, la necessitat d'atendre els gustos canviants del públic i la voluntat d'eixamplar-ne l'espectre social. En termes generals podem dir que se'n sortí. Es convertí, de fet, en el gran referent de la migrada i fins i tot qüestionada tradició local. L'homenatge que se li dedicà la primavera del 1909 uní, aparentment, els reivindicadors d'un teatre poètic (GALLÉN 2020: 240-243) i els noucentistes que com Carner o Ors veieren convenient reivindicar la seva figura com a darrer representant de la tradició romàntica i, en el fons, com a poeta dramàtic, en un moment en què d'altres fórmules teatrals podien presentar-se com a renovadores en d'altres sentits i en què el teatre comercial i el vodevil havien ocupat el Paral·lel (CASACUBERTA *et al.* 2011: 114-115). La necessitat de regenerar l'escena catalana i, sobretot, de portar-la cap al terreny d'un públic burgès, passava necessàriament per reivindicar el dramaturg català de més prestigi i alhora més popular. Ara bé, en la diversitat de propostes assajades per Guimerà hi podem veure d'una banda el desplegament d'uns motius temàtics que venen de la seva producció anterior però, alhora, l'aparició de motius nous o l'evolució de determinades temàtiques fruit de les influències que va rebre l'autor.

La dècada de 1890 suposà per a la producció de Guimerà un període de renovació i de plenitud. No només incorporà l'estètica realista i, fins i tot, naturalista en les seves obres més emblemàtiques, sinó que s'obrí també a una nova línia impulsada per la influència d'autors com

el belga Maurice Maeterlinck o per la concepció de l'obra d'art wagneriana. Si d'una banda el principal impuls li vingué de la relació amb l'actriu María Guerrero, per l'altra l'estímul provenia sobretot de compositors com Morera i dels que propugnaven la necessitat d'un teatre líric català.

Així, Guimerà anà diversificant la seva obra dramàtica en funció de la demanda que un moviment com el Modernisme propiciava. Al costat d'un text molt clarament proper al naturalisme com *Maria Rosa* (1894) hi trobem una proposta com *Les monges de Sant Aimant* (1895), una obra en vers de caràcter llegendari que trencava amb les tragèdies en vers i obria un camí nou en la seva dramaturgia. Aquesta dualitat de propostes és característica de l'evolució de l'escena europea i, sobretot, francesa, del moment. Pensem que justament en aquests anys alternaven a París les produccions de directors com Lugné-Poe amb les d'André Antoine, de manera que Ibsen i Maeterlinck es disputaven l'atenció de les audiències parisenques. L'autor noruec, a més, havia evolucionat des de l'orientació naturalista dels anys 1880 cap a unes formes més simbòliques amb *Solness el constructor* (1893). Per altra banda, la convivència de l'estètica realista i la simbolista era un fet habitual. Antoine no només posava en escena obres d'autors naturalistes: el 10 d'octubre de 1887 havia estrenat *L'Évasion* de Villiers de l'Isle-Adam; i fou en ell en qui pensà Maeterlinck a l'hora d'oferir-li *La princesse Maleine*, després d'haver quedat impressionat amb el muntatge d'*El poder de les tenebres* de Tolstoi (10-2-1888), que influí en la construcció de l'obra de l'autor belga (VAN DE KERCKHOVE 1998: 284).

A la primera meitat de la dècada de 1890 el debat entre simbolisme i naturalisme era viu en la societat francesa. Jean Jullien, a la publicació *Art et critique* (1889-90), posava en evidència les posicions contraposades d'uns i altres tot i que preconitzava una mena d'harmonia entre el partidaris d'un «théâtre d'observation» i el d'un «théâtre d'imagination». L'ideal de Jullien passava per la consecució d'un «théâtre vivant» que, com en el teatre de l'antiguitat grega o en Shakespeare, combinés la recreació del món real amb l'exploració del món invisible. Per això apostava per un trànsfuga del Théâtre Libre com Lugné-Poe, creador del Théâtre de *L'Oeuvre*. Des del punt de

vista de Jullien, el realisme no havia de negar necessàriament el món de la fantasia, sinó que un era el complement inevitable de l'altre (SARRAZAC 1989: 203-204). En la famosa *Enquête sur l'évolution littéraire* de Jules Huret de 1891, l'impulsor d'*Art et critique*, agrupat entre els «néo-realistes», es mostra obert a les obres d'autors com Maeterlinck tot i que, des d'una perspectiva més omnicomprendiva del fet estètic, considera que «le symbolisme n'est qu'un oeuvre de réaction qui comme toute réaction sera vague et stérile» (HURET [1891] 1999: 273). Per la seva part, Zola, preguntat per Huret sobre el teatre naturalista, responia: «on arrive à mettre peu à peu sur la scène des oeuvres de verité de plus en plus grande. Attendons. Le théâtre est toujours en retard sur le reste de la littérature».

En aquest context cal recordar la formació de l'anomenat Théâtre d'Art per part del jove poeta Paul Fort (justament el mateix any de l'aparició de les entrevistes d'Huret). Si la proposta d'Antoine tenia el padrinatge dels novellistes, Fort volia crear l'espai destinat als Verlaine, Mallarmé, Maeterlinck, Moréas, etc. Les petites publicacions del moment apostaven per les innovacions del teatre dels poetes, des de la *Revue wagnerienne* fins a la *Revue indépendante*. Tanmateix, cal parlar d'un cert fracàs de la iniciativa de Fort per falta d'autors teatrals. El 1894 Jacques Robichez havia de concloure: «Il n'y a pas de dramaturges chez les jeunes. Le Théâtre de Paul Fort est encore plus mort du manque de pièces que d'autre chose». De fet, com ja hem vist, l'autor més important del simbolisme, Maeterlinck, va ser posat en escena per Antoine. I tant ell com el seu deixeble i oponent Lugné-Poe es veieren obligats a muntar autors estrangers, sobretot els escandinaus (Ibsen, Strindberg). Sovint la distinció entre els dos directors calia trobar-la en l'enfocament i la tria que podien fer de les obres d'Ibsen.

Així, si Antoine presentava en els seus muntatges d'*Espectres* (1890) o de *L'ànec salvatge* (1891) la influència de l'herència familiar i social sobre el destí dels personatges, Lugné-Poe triava *Rosmersholm* o *Un enemic del poble* (ambdues posades en escena el 1893) o *Solness el constructor* (1894) per plantejar les lluites dels superhomes nietszcheans convertint-los en veritables drames de consciència en què els símbols jugaven un paper fonamental. Paral·lelament, el direc-

tor de *L'Oeuvre* retornava a l'Ibsen del *Brand* (1895) i de *Peer Gynt* (1896) per recuperar uns «poemes dramàtics» que oferissin una reflexió filosòfica sobre la condició humana d'una manera no gaire diferent de com ho havia fet la tragèdia.

Cal recordar que tant l'autor noruec com Hauptmann i, sobretot, Strindberg, basculaven sovint entre el que podríem anomenar naturalisme i el simbolisme —pensem en el *Camí de Damasc* (1898) d'aquest darrer autor. Certament els poetes simbolistes invocats per Paul Fort, amb l'excepció de Maeterlinck, no trobaren la manera d'assolir els requisits necessaris per a una bona literatura dramàtica, però els autors escandinaus degudament llegits per directors com Antoine o Lugné-Poe esdevingueren els veritables renovadors del teatre de l'època. Sarrazac assenyala de manera força suggerent les relacions entre les dues propostes estètiques:

Les fonds commun au naturalisme et au symbolisme, c'est un même assujettissement des êtres, des individus à un principe supérieur. Dans un cas, cette toute-puissance s'appelle la *nature*; dans l'autre le *cosmos*. *Fatum* dont le tragique serait quelque peu relativisé par l'optimisme scientifique de l'école naturaliste et, au contraire, exalté par le pessimisme et les convictions schopenhauriennes des symbolistes. La fatalité, chez les naturalistes, se manifeste dans un milieu parfaitement circonscrit; chez les symbolistes, elle irradie dans l'univers entier. (SARRAZAC 1989: 206)

Aquest element comú, com apunta l'autor, connecta amb un determinat sentit de la tragicitat que es pot concretar a través de l'allegoria, de l'element llegendari, o partir d'una base de figuració naturalista. Qualsevol de les dues vies oferia possibilitats a Guimerà, que hi podia veure una manera de renovar el model de les tragèdies romàntiques. En aquest sentit, Maeterlinck era un autor especialment rellevant, ja que en algunes de les seves obres com *Interior* (posada en escena per Lugné-Poe a *L'Oeuvre* el 1895) aconseguia fixar la tonalitat moderna del tràgic en el món contemporani («le tragique quotidien»), però en d'altres com *La princesa Maleine* partia d'un llegendari reinventat que de manera al·legòrica recreava un sentit del tràgic més proper a les formes de figuració romàntiques a través de la influència

shakespeariana presentada de manera evident, com una picada d'ullet, des del principi de l'obra:

ACTE I, SCÈNE I

(*Entrent Stéphano et Vanox*)

VANOX. Quelle heure est-il?

STÉPHANO. D'après la lune il doit être minuit.

VANOX. Je crois qu'il va pleuvoir.

STÉPHANO. Oui; il y a de gros nuages vers l'Ouest. On ne viendra pas nous relever avant la fin de la fête.

VANOX. Et elle ne finira pas avant le petit jour.

(MAETERLINCK [1889] 1998: 15)

El ressò de *Hamlet* és massa evident i no podia passar desapercebut. El Flandes i l'Holanda imaginats pel dramaturg, com la Dinamarca de l'autor anglès, es converteixen en espais més imaginats que reals, igual que ho és la mena d'edat mitjana en què sembla situar-se l'autor. Un món irreal que remet també als drames wagnerians. La primera influència que trobem d'aquest model de tragèdia a Catalunya és *Hidro-mel* (Teatre Romea, 3-3-1892), del fill de Frederic Soler, Ernest Soler de les Cases, que havia fet una traducció catalana de *La princesa Maleine* que no es va arribar a publicar.<sup>1</sup> L'obra de Soler està ambientada en una Ausa preromana i entre uns personatges totalment ficticis que s'expressen en vers blanc, i comptava amb acompanyaments musicals de Josep Lapeyra, un compositor que com Morera passava per estar al dia de les novetats musicals. El crític del *Diario de Barcelona*, Miquel i Badia, trobava en el text «ciertos aires de modernismo como se dice ahora».<sup>2</sup> Tot i que en alguns aspectes més aviat superficials es fa visible l'influx del dramaturg belga, l'obra de Soler no acaba d'assolir el nivell de subtilitat del model i més aviat formula

1. Recordem que Yxart i Sardà ja havien dedicat articles a l'obra de l'autor belga entre 1892 i 1894, com també els crítics modernistes (Raimon Casellas, 1894). Però l'autor sobre qui tingué més influència fou Adrià Gual, des de *Nocturn. Andante morat* (1896) i la teorització escènica que en derivava. Vegeu GUAL 2016.

2. *Diario de Barcelona*, núm. 65, 5-3-1892, ps. 2851-2852.

una proposta de tragèdia que pretén ser innovadora respecte de les obres guimeranianes. El cert, però, és que l'autor de *Terra baixa* veié en el nou plantejament un estímul per continuar la via de les tragèdies en vers i a *Les monges de Sant Aimant* (Teatre Novetats, 1895), també amb acompanyaments musicals, temptejà aquest nou camí.

Ara bé, d'obres basades en elements rondallístics i llegendaris i amb acompanyaments musicals ja se'n feien abans del model simbolista i wagnerià. Pensem, per exemple, en *La filla del rei* de Rossend Arús del 1883 i amb música de Marià Carreras. Era un model que venia de la tradició romàntica de teatre de gran espectacle, derivada en bona part de les comèdies de màgia. Es tractava d'espectacles d'èxit que permetien el lluïment dels escenògrafs, però ni la mena d'acompanyaments musicals ni les peripècies que s'hi mostraven pretenien cap reflexió filosòfica o poètica sobre la condició humana. L'obra de Guimerà, doncs, volia ser una altra cosa, però des del punt de vista d'un empresari com Salvador Mir (a qui l'autor va dedicar el text) era una obra d'espectacle amb música, i si l'*Hidro-mel* de Soler de las Casas havia obtingut un considerable èxit de públic, era esperable que un autor consagrat com Guimerà encara en tingués més.

L'obra es presentà al Teatre Novetats el 24 d'abril de 1895 i comptava amb la col·laboració en la música d'un jove compositor acabat d'arribar de Bèlgica: Enric Morera. El músic conegué el dramaturg al cap de poc d'haver tornat a Barcelona. De fet, molt aviat es relacionà amb Casas, els Llimona o el mateix Verdaguer (IGLÉSIAS 1931: 118). Per tant, en el mateixos anys en què Guimerà conegué Maria Guerrero també entrà en contacte amb Morera. Com ja he apuntat, si l'una fou en bona part responsable de l'orientació naturalista del teatre guimeranià, l'altre contribuí a la temptació pel simbolisme. En un primer moment el dramaturg havia pensat en Amadeu Vives per fer els acompanyaments musicals de l'obra i, més tard, aquest compositor en feu una òpera amb el nom de la protagonista, *Euda d'Uriach* (17-11-1900).

Guimerà subtitulà l'obra com a «Llegenda dramàtica» i l'ambientà en un lloc fictici (tot i que hi ha alguna referència al Pirineu) i en una edat mitjana on no faltaven «mahometans» ni «bruixots». En molts sentits el text segueix la forma de les tragèdies en vers de la dè-

cada anterior i sembla que el dramaturg no acaba d'encertar en el camí nou, si més no, no tant com amb *La boja* (1890), que, curiosament, també va merèixer la música de Morera.<sup>3</sup> Guimerà agafa alguns elements del cicle llegendari d'*El Comte Arnau* però els dona una orientació diferent. Sembla com si no volgués lligar-se a la trama del mite. El vincle més clar amb la llegenda el trobem en el títol, en la referència a Sant Aimant (o Sant Amanç en la tradició) i en les maldats del jove Roger desterrat pel seu pare. També els camins subterranis que permetrien accedir al monestir remetent al mite, però res més (ROMEU 2003: 89).

Guimerà utilitza el tema de l'espasa del comte, que ha de recollir el fill retornat, amb una simbologia que recorda el món artúric i wagnerià (*Quadre segon*). Però per altra banda recupera el tema de la follia que havia tractat de maneres diferents a *Rei i monjo* (1889) i *L'ànima morta* (1892) o *La boja* (1890). De fet, Roger recorda també el Germà Albert d'aquesta darrera obra. El comte a qui la malenconia pel desig frustrat ha portat al mal i el tema de la malmonjada remetent, doncs, a l'imaginari d'altres obres guimeranianes, mentre que les escenes corals amb elements humorístics i la presència de les bruixes i els bruixots (escena segona, acte segon) recorden el model de les obres de màgia que tanta popularitat havien adquirit.

A través de la figura d'Urilda i els bruixots, però, apareix el tema fàustic, el retorn a la vida («li salvo el cos per a matar-li l'ànima») i les referències al cavall que sorgeix de terra per endur-se Euda. Aspectes que només molt tangencialment poden relacionar-se amb el Comte Arnau. El tema de les croades s'afegeix a la trama i aporta un clima apocalíptic que recorda el poema «L'any mil». I si l'espai claustrofòbic del claustre ja apareixia a *Rei i monjo*, com a símbol de la renúncia del desig, aquí el tornem a veure a través de la protagonista que, per

3. El compositor ja havia col·laborat amb el dramaturg a *Jesús de Nazaret*. L'interès per musicar *La boja* i la col·laboració a *Les monges de Sant Aimant* s'expliquen per l'èxit aconseguit en aquesta obra. En una carta al pintor Francesc Casanovas (1853-1921), Guimerà li explica que Morera no només havia fet música per a *La boja*, sinó que estava interessat també en *Mar i cel* o en qualsevol obra que li plantegés, obra que devia ser, òbviament, *Les monges de Sant Aimant*. Vegeu BACARDIT 2009: 269.

altra banda, sembla anunciar *Andrònica* o, en un altre sentit, *Rosa de Lima* (1917) o *L'Ànima és meva* (1920). Però també el lloc on *no hi ha homes* (l'espai simbòlic on pot realitzar-se l'amor pur) de *Terra baixa* o *Per dret diví*:

ROGER

No; sols, i eternament! Fugint dels homes!  
Fugint de Déu pertot; allà on no arribin  
ni el toc de les campanes de l'església,  
ni el resplendor de llars en nits fosques!  
Terra endins per les coves en mos braços  
duent-te avall, enamorats, sense esma,  
pit sobre pit i boca sobre boca!

(Acte tercer, escena V; GUIMERÀ II 1978: 946)

A diferència de Manelic i Marta, els protagonistes no s'alcen cap a la terra alta sinó cap al món subterrani perquè el seu paradís és el seu infern. De la mateixa manera, Roger és el diable però és alhora una figura seductora que confon les monges:

SOR ALDENA

Si de pedra l'hem vist cent cops al diable,  
i és lleig que fa somiar! I aquest, el comte,  
és bonic com Sant Jordi. I no té urpes,  
ni banyes! Ni treu foc!

(Acte tercer, quadre segon; GUIMERÀ II 1978: 956)

És el *fatum* del protagonista que l'ha dut a condemnar-se per amor. El seu desig l'acaba destruint i condemna també Euda, en un plantejament que recorda el mite fàustic. Però la voluntat de redempció és canalitzada a través del personatge de l'ermità, portador d'un missatge d'amor que transgredeix les inèrcies de la religió oficial. És un personatge que retrobem en versions diferents en l'obra guimeraniana: el Germà Albert de *La boja*, el mateix Jesús de Natzaret de l'obra homònima, el Nataniel de *Jesús que torna*, etc. Simbolitza la idea de la religió que tenia Guimerà i que coincideix amb la concepció d'autors com Renan, a qui el dramaturg havia llegit; la religió vista com una



forma de representació de l'ideal de fraternitat universal, més enllà de les distincions socials i de la hipocresia clerical. Així s'expressa l'ermità de l'obra:

ERMITÀ

Vosaltres els senyors?... Caiguts, abjectes,  
amb la sang dels vassalls mercadejàveu!

Vosaltres els servents? Llogant l'esposa,  
i la filla! ...I besant la mà que us pega!

Els sacerdots? Primer que a Déu puríssim  
adorant a llorda amistançada!

Els prelats? Prometent la vida eterna  
a preu d'or o argent! Pertot la ira!

Pertot el sacrilegi i la deshonra!

Als temples i als castells, només els lladres!

Lladres, sí; i assassins, i luxuriosos!

(Quadre tercer, escena segona; GUIMERÀ II 1978: 963)

El to apocalíptic i de condemna social el trobem a moltes de les obres de Guimerà de principis del segle xx, en la formulació de la «terra baixa» governada per les lleis de la relació de poder entre els humans, un mite fixat de forma alegòrica i en vers a *Per dret diví* però reformulat després en prosa i des dels paràmetres de la figuració realista a l'obra del mateix títol. Enfront d'aquest espai corrupte i corruptor només queda la fugida a la pròpia llibertat, la soledat, allà on no hi ha humans. Però, com ja he apuntat, la culpa que arrossegueu Euda i Roger els impossibilita assolir-ho, i els cal una redempció que passa per sumar-se a la Croada. A l'església del Sant Sepulcre de Jerusalem la seva mort els redimeix. L'únic espai on retrobar-se acaba essent, doncs, el més enllà.

L'obra recull algunes de les constants temàtiques de les primeres tragèdies i s'hi relaciona per la versificació, però s'acosta a dos models diferents. D'una banda, com ja hem vist, a les obres de gran espectacle i de màgia, amb decoracions i efectes sorprenents i amb escenes corals de to humorístic. De l'altra, a la línia del teatre simbolista, que Guimerà demostra conèixer poc. Si comparem *Les monges de Sant Aïmant* amb *La princesa Maleine* hi podem trobar alguna similitud, com

la fugida de la protagonista amb Hjalmar i les referències shakespearianes que també apunten en el text guimeranià; així mateix, la voluntat de partir d'un material llegendari que és deliberadament reinventat i a través del qual es pretén presentar algun tipus de reflexió sobre la condició humana. En aquest cas Guimerà torna a acostar-se al tema de la follia i el mal que ja havia temptejat a *Rei i monjo* però hi afegeix el component fàustic i apunta el tema dels amants que han de fugir d'un món hostil per realitzar el seu amor, que com en altres textos guimeranians té un caient clarament sensual.

En el context de la producció del dramaturg, *Les monges de Sant Aimant* presenta motius temàtics que l'autor havia d'aprofundir en obres posteriors tant en prosa com en vers. Però, podem parlar de simbolisme en referir-nos a aquesta obra? Si tenim en compte el model plantejat per Maeterlinck és evident que no. El que en l'autor belga és subtilitat, reiteracions i paral·lelismes en una llengua que es mou a mig camí entre la prosa i la poesia, en Guimerà és el decasíl·lab blanc, això sí, portat a un nivell de mestria considerables i que ja eren visibles a *La boja*. Una llengua dúctil que tan aviat sona a la prosa com fa gala de formes de figuració poètica originals i de gran plasticitat; i, sobretot, que juga hàbilment amb la relació entre les pauses dramàtiques i les prosòdiques. L'ús del material llegendari amb la combinació de referències fàustiques i shakespearianes (*Romeu i Julieta*, p. ex.), el sentit de la religió i el component sobrenatural podien ser vistos com formes de la nova estètica simbolista, encara que, en el fons, procedien de la tradició romàntica present en el moviment. Si com apuntaven els crítics, la música era «moderna» pel fet de provenir d'un compositor com Morera, podem pensar que el text es postulava com a innovador. La crítica va veure més el component espectacular que el pròpiament textual, i així ho recollia també Francesc Rierola en el seu famós *Dietari*: «Un ne surt amb enlluernament, i com llampecs passen per la memòria esclats de color, ratxades d'harmonies, paraules i imatges que dominen tota altra grandiositat»; però, segons afirmava, «els conceptes es perdien entre la fressa de les mutacions» (RIEROLA 1955: 111).

Ara bé, l'obra que pel seu caràcter més allegòric s'acosta al model maeterlinckià és *Per dret diví* (2-10-1926), que Guimerà va començar

a concebre entre l'estrena de *Jesús de Natzaret* (23-2-1894) i *Les monges de Sant Aimant*, que, recordem, s'estrenà l'abril de 1895. Entremig l'autor presenta *Maria Rosa*, l'obra més clarament naturalista de la seva producció. En el plantejament inicial de l'obra estrenada pòstumament, el dramaturg recorria a un món imaginari i al vers per presentar un Manelic femení, Elda, que representava la Veritat (BACARDIT 2005: 421). Per tant, d'una manera semblant a la d'altres dramaturgs del moment, Guimerà alterna l'estètica naturalista amb la simbolista i, de fet, tendeix a plantejar el mateix tipus de conflictes des de perspectives diferents. L'ús del vers o la prosa li permet, sovint, distingir els enfocaments més simbòlics i al·legòrics dels més específicament realistes.

La col·laboració de Guimerà amb Morera, com sabem, va ser fructífera (Aviñoa 2018: 31), i una de les obres emblemàtiques d'ambdós creadors és *La santa espina* (19-1-1907), estrenada en el marc dels Espectacles-Audicions Graner. A diferència de *Les monges de Sant Aimant*, no hi trobem la dependència amb les formes de la tragèdia que Guimerà havia anat fixant en la seva primera etapa com a creador. Hi ha, a més, un ús deliberat dels símbols i del llegendari fantàstic, encara que, com bé observava FÀBREGAS (1971: 115), el coneixement del simbolisme per part de l'autor fos massa extern, superficial. En canvi, sí que coincideix amb l'obra abans esmentada en les picades d'ullet shakespearianes, força abundants com ha estat observat (SOLER 2012). El referent més clar és *El somni d'una nit d'estiu*, però no és l'únic; en l'escena primera del quadre segon hi trobem reproduïdes una de les més famoses escenes de *Romeu i Julieta*:

ROSA VERA

Mira l'Orient. Que trist és separar-nos:  
i ja l'instant arriba!

ARNOLT

No encara, no que la claror no espunta.

ROSA VERA

Sí, que s'acosta el dia.

T'estimo el meu Arnolt; jo et vull per sempre.

(GUIMERÀ II 1978: 1025)

De fet, la història d'Arnolt i Rosa Vera amb tot el que té de comèdia de màgia shakespeariana ens remet de nou al món maeterlinckià. També és visible la voluntat de suggerir a partir dels diversos elements escènics:

*(La sirena deixa de cantar, però s'ha d'anar sentint, feta d'harmonia musical, la remor de la mar tot el restant d'aquest quadre, lligant-se dita harmonia sense interrupció amb el començament de l'altre quadre.)* (GUIMERÀ II 1978: 1020)

Per altra banda, es mostra més dúctil amb la versificació, que opta per tirades anisosil·làbiques (alternança de decasil·labs i hexasil·labs) i usa la prosa en la trama que protagonitzen Gueridó i Maria. D'aquesta manera distingeix els dos nivells de ficció de l'obra, el costumista i rural que participa de la figuració realista, i el llegendari que ho fa del vers. Sembla com si Guimerà volgués ajuntar en un text les dues línies principals del seu teatre i no renunciés tampoc a l'humorisme, que va associat, sobretot, a la figura de Gueridó. Aquesta voluntat de síntesi entre humor i drama és present també a *La resurrecció de Llätzer* (1907) i, posteriorment, a *Sainet trist* (1910). En el cas de *La santa espina* l'humor, a més de mostrar la influència de Shakespeare, es pot relacionar de nou amb la tradició de les obres de màgia que tant èxit havien tingut a Barcelona en les dècades de 1870 i 1880.

En l'entramat del text, el símbol de la santa espina (MEDINA 1986) hi fa més una funció diegètica que no pas temàtica, tot i que representa l'expressió màxima de l'amor, que és el gran tema de l'obra. Si la relíquia remet a la passió i la mort de Crist, que suposa el major sacrifici per amor, és lògic que tingui el poder d'ajuntar els amants un cop aquests hagin passat pel seu propi purgatori: Arnolt convertit en palmera i Rosa Vera sense poder desencantar-lo i Gueridó passant per tots els tràngols que li provoca el desamor inicial de Maria. Un cop transformats pel dolor, poden realitzar el seu desig, que s'havia vist obstaculitzat per les constriccions socials i els tabús. En la cançó que canta el joglar Ulric a l'escena primera del segon acte, i que és una de les àries de l'obra, ja se'ns diu: «Amor, que l'amor és vida! / Amor, que visca l'amor!» (GUIMERÀ II 1978: 1013). Com que l'obra té el

caràcter de rondalla, el final només pot ser feliç i l'amor acaba venent totes les adversitats. Curiosament, l'element patriòtic que ha fet popular la famosa sardana que porta el nom de l'obra hi sembla introduït una mica amb calçador i per afalagar el gust del públic en uns moments en què el catalanisme començava a plantejar un conflicte polític amb l'estat.<sup>4</sup> Recordem que l'exaltació patriòtica s'inicia amb el relat que fa el capità corsari de les terres on han capturat les donzelles, que potser és una referència indirecta a les donzelles lliurades als infidels i posteriorment rescatades del llegendari català. El capità fa un elogi de les terres catalanes sense dir-ne el nom per tal que el lector-espectador pugui anar descobrint que es tracta de Catalunya. El text podria ser utilitzat per les entitats destinades a fomentar el turisme:

CAPITÀ CORSARI. Les platges tenen les arenes rosses, i les aigües claríssimes i argentades. I terra endintre tot són vinyes i oliveres, tarongers i camps de maragdes. Els rossinyols enamorats i tota mena d'ocells, estimant-se, refilen per les bosquíries amoroses, i les gavines, aparellades, es bequegen en les aigües de les ones on s'enmirallen. Hi he vist una muntanya molt alta, que es fa cap al cel en tres branques, no lluny del mar, embarretinada de neus, que lluen en mudances d'argenteria. Hi he vist altra muntanya, un xic més terra endintre, la més meravellosa de totes les muntanyes de la terra. És de color de pell d'elefant i sembla un vaixell de moltes antenes que navegues en un mar de bromeres blanquíssimes en ser de bon matí. I cap-al-tard la muntanya semblava, sota la volta del cel, un immens obrador d'estàtues agegantades a mig desbasta, o com si estessin embolicades en draps humits perquè no s'assequessin. D'una mà d'aquestes estàtues, immensament gegantines, hi penjava un fanal encès: era el sol que es ponía [...]. (GUIMERÀ II 1978: 1041)

Mentre el capità va descrivint el paisatge, una acotació ens indica que la música ha d'anar incorporant aires catalans fins a l'apoteosi

4. Eren els anys de la Solidaritat Catalana que aplegava des de la gent de la Lliga fins als republicans d'esquerra com Francesc Layret o Lluís Companys. Aquesta transversalitat catalanista pot explicar que Guimerà a l'obra identifiqui Catalunya amb l'amor i la unitat. Cal tenir en compte que aquell mateix any aparegué la primera edició de *Cants a la pàtria*, que aplegava els discursos guimeranians.

iniciada amb l'aparició de les donzelles catalanes cantant i ballant la cèlebre sardana. No ha de sorprendre'ns l'èxit d'aquest quadre dramàtic tan ben preparat per l'autor i ben acompanyat per la música de Morera. En una carta al compositor de novembre de 1906 Guimerà planteja exactament com vol que sigui l'escena:

Per a fer sentir al públic l'amor a la nostra terra, guiant-lo al que ha de venir, convé, mentre parla el cabdill corsari, que la música sigui lleugeríssima, com venint de llarga distància, fent onades tranquil·les d'aigua o de vent lleuger. No sé si m'explico o dic només tonteries. Si mentre parla de Montserrat, la música recordés vagament les coses de la terra nostra, ara els xiquets de Valls (no d'en Clavé: de Valls), la salve de Montserrat, *ballorada* que toquen de bon matí pels carrers el dia de festa major les gralles del Vendrell a Vilanova, a Sitges, potser també alguna cançó de Montserrat, algun ballet de la terra, com el del Ciri i altres coses de Catalunya que vós coneixeu més que jo, això seria de gran efecte i els nostres paisans sentirien de ple la situació que es prepara. (GUIMERÀ II 1978: 1511)

Fixem-nos que se'ns presenta una terra on regna l'amor, com ho expressen els ocells de tota mena, i que queda representada per les muntanyes i, especialment, per Montserrat. Guimerà utilitza tota la força dels símbols paisatgístics consagrats per la Renaixença, però plantejats d'una manera que podia ser assumida pel catalanisme dels modernistes. Vegem, per exemple, com la lletra de la sardana exalta el cant en tant que expressió profunda de l'essència del paisatge, com a representació de la collectivitat arrelada a la història:

I canta a dintre de la terra  
el passat jamai passat,  
i jorns i nits, de serra en serra,  
com tot canta el Montserrat.

(GUIMERÀ II 1978: 1042)

El passat «que no ha passat» és la mostra de l'actitud irrenunciable dels catalans de mantenir-se fidels a un paisatge i a una manera de ser. Em sembla que aquesta forma de figuració del catalanisme coincideix

en l'essencial amb la que trobem en el Maragall de *Visions & Cants* (1900). Maridès Soler relaciona la peculiar estructura de l'obra amb el component de comèdia shakespeariana i les referències nacionalistes en els termes següents:

Una possible explicació podria ser que mitjançant l'aspecte lúdiccòmic volia minvar en part l'impacte polític i el missatge clar nacionalista. Tanmateix, al meu parer, es tracta d'una de les seves millors obres, en les qual ha reeixit perfectament la barreja del sublim i del catalanisme/nacionalisme trenat amb elements còmicgrotescs, que poden interpretar-se com a indirectes a la realitat política del seu temps. (SOLER 2014: 111)

Soler destaca la barreja de sublim i grotesc i remarca que la sublimitat es relaciona amb el tema de l'amor i amb Catalunya i el grotesc amb el món de les bruixes i els bruixots. L'obra sorprèn, d'antuvi, pel títol, amb la referència religiosa que comporta i que no es correspon amb l'argument del text. Resseguint la història de la relíquia, de la mà de MEDINA (1986), hom pot pensar que el caràcter màgic que se li atorga pot ser el component de tradició popular que es podria acostar al terme de rondalla, que en el cas de l'obra que ens ocupa sembla també equívoc, com fa notar Soler.

A diferència de *Les monges de Sant Aimant*, *La santa espina* no sembla gaire representativa de la producció de Guimerà. L'èxit de públic fou notable (CURET 1967: 413-414), però la mena d'experiment plantejat pel dramaturg no es reproduí en d'altres obres en què Guimerà col·laborà amb Morera com *La reina vella* (1908) o *Titaina* (1910). Encara en el context dels Espectacles-Audicions Graner cal assenyalar l'adaptació de *La resurrecció de Llàtzer* (1907) a partir del *Jesús de Nazaret* (1894). De fet, l'aproximació de Guimerà al teatre líric es caracteritza per una voluntat de tempteig i es concreta en opcions literàries diverses. Si la influència més o menys atenuada de Maeterlinck és visible a *Les monges de Sant Aimant* i, una mica menys, a *La santa espina*, *La reina vella* planteja en termes de rondalla amable el tema de l'impossible retorn a la infantesa.

La reina que intenta retornar a un paradís perdut es troba només el pas devastador del temps sobre el seu antic company de jocs, vell i

cec. El populisme tòpic que apunta el text coincideix amb l'actitud del Guimerà d'aquells anys, però el que crec que destaca és la visió pessimista. La protagonista, com tants personatges guimeranians, ha estat expulsada d'un paradís perdut al qual intenta tornar per redimir-se (BACARDIT 2021: 579). La seva mort i la següent repressió de la gent del poble apunta la impossibilitat de la regeneració i, de nou, una lectura negativa de la condició humana que trobem en algunes de les obres d'aquells anys, des d'*Andrònica* fins a *Al cor de la nit* (1918) o *L'ànima és meva* (1920).

El caràcter al·legòric del text, la simbologia implícita en el motiu de la festa de les arades i de l'arbre, i els elements modernistes de la música, allunyen *La reina vella* de les sarsueles a l'ús. Els components simbolistes i fins i tot preraphaelites del text es fan evidents en la cançó cantada pel cec Serní o en el cant de les dames de la cort:

Perquè ha obert els ulls la Reina  
veus aquí que espunta el sol.  
Quan ha dit el parenostre  
s'esparpella tot el món.  
I fonent-se els vols dels astres  
a la terra es tornen flors,  
assutzenes i englantines  
i clavells i lliris-joncs.

(GUIMERÀ II 1978: 1068)

És la mirada de la reina la que transforma i dona vida al seu pas, com una mena de *donna angelicata*, però la seva capacitat de suscitar vida es veurà negada en la realitat. El tema de la mort, del pas del temps i el símbol d'una harmonia social que era només un somni queden expressats pel pobre cec en els termes següents:

SERNÍ. El cementiri és ple. Aquí tot és gent nova. (*La reina gemega.*)  
Sols tu i jo. I ...l'arbre que els dos vàrem plantar un dia, obrint la terra  
amb nostres mans mateixes que es trobaven, ai Déu! dintre d'aquell  
clot. (*Gemegant*) Les mans d'una reina que tot un món les ha besades  
i les mans d'un pobre que capten.

(GUIMERÀ II 1978: 1077)



No som tan lluny del món de Maeterlinck, encara que en el cas de Guimerà hi preval el sentimentalisme d'arrel romàntica. A diferència de l'autor belga, conserva el sentit de la narrativitat que caracteritza la tradició romàntica i realista. No hi ha l'ús de l'el·lipsi i de la suggestió tan característica del teatre maeterlinckià; tot i el recurs a la creació d'entorns llegendaris com el del regne de *La mort de Tintagille* (1894), on la reina, també vella, no apareix en escena i és una allegoria de la mort. El dramaturg català tornà a insistir en la reflexió sobre aquest motiu a *Sainet trist* (1910), però recordem que *La resurrecció de Llätzer* ja incloïa el «Cant de la mort».

Per altra banda, la visió de la natura des d'una perspectiva pagana la trobem en la producció guimeraniana ja en obres de figuració realista com *La festa del blat* (1896). Es tracta d'una naturalesa que «és sentida com un batec total, com un cercle fecund que roda sense atur i constantment es renova, com si tornéssim als temps arcàdics d'Hesíode» (FÀBREGAS 1986: 600). Ha estat observat, a més, com Guimerà es mostra més precís en el lèxic referit a les flors, per exemple, en les obres d'aquests primers anys de segle, i el caràcter simbòlic del sol, la lluna, la terra (CIURANS 2016).

El 1910 Guimerà publicà *Titaina*, una altra de les obres musicades per Morera. L'obra es va estrenar al Liceu el dia 18 de gener de 1916, però el 17 de gener de 1912 se n'havia presentat una versió en italià al mateix teatre al costat de la *Cavalleria rusticana* (SAPERAS 1969: 112-3). És significatiu que es representés al costat d'una òpera *verista*, com la de Mascagni, amb la qual comparteix recursos dramàtics i temàtics. Segons Maridès Soler:

Si comparem el final de *Titaina* amb els d'algunes òperes veristes, per exemple *Cavalleria rusticana* (1890), *Pagliacci* (1892), *Tiefland* (1903) i *Liebesketten* (1912), es veu tot seguit que totes segueixen més o menys el mateix esquema: al final es troben cara a cara els dos contrincants més la dona estimada, normalment l'arma homicida és el ganivet, que és l'arma dels pobres, o, com en el cas de *Terra baixa* / *Tiefland*, les meres mans; la lluita serà breu, però donarà encara ocasió de què es produeixi un breu intercanvi de mots, bo i acabant amb una frase curta molt característica. (SOLER 2014: 124)

La veritat és que aquestes característiques són les pròpies de la poètica del teatre de base naturalista que Guimerà havia practicat a partir de la dècada de 1890. De fet, en la dramaturgia de l'època era habitual imaginar maneres diferents de presentar la mort final. En una carta de Guimerà a María Guerrero del 2 de març de 1905, en parlar-li del drama *La Miralta*, que estava escrivint en aquells moments, li diu el següent sobre la mort del personatge de Mery:

[...] ¿Cómo la mata? Pues de una manera nueva para María. No se trata de veneno, cuerda, cuchillo, herramienta de trabajo, puñetazo, gas, cosquillas, anzuelo, bomba, automóvil, garrote... *Rumiin*. (¡Qué palabra!) A ver quien lo acierta. La matará de una manera muy sencilla. (GUIMERÀ II 1978: 1505)

L'empenyen daltabaix d'un penya-segat. La relació irònica de l'autor remarca fins a quin punt hi havia una rutina en la construcció dels drames de l'època i com era d'important el lluïment de l'actor o actriu principal en les apoteosis de final d'obra. Des d'aquest punt de vista, doncs, *Titaina* participa dels plantejaments habituals en els drames d'aquells anys.

Guimerà tracta un tema que ja havia fixat la tradició des del romanticisme, el del món gitano. La gitana seductora i que viu al marge de la societat establerta remet al personatge famós de Mérimée que l'òpera de Bizet havia vulgaritzat. *Carmen* s'havia estrenat a París el 1875 amb llibret de Henri Meilhac i Ludovic Halévy. A Barcelona es presentà al Teatre Líric el 2 d'agost de 1881 (GUARDIET 2007: 187). L'estrena barcelonina tingué una bona recepció malgrat els escàndols que l'obra havia mogut a París, potser perquè havien passat alguns anys entremig. La famosa havanera cantada per la protagonista fixa de manera concisa el tema de la *femme fatale*:

L'amour est enfant de Bohème,  
Il n'a jamais jamais connu de loi.  
Si tu ne m'aimes pas je t'aime.  
Si je t'aime prends garde à toi.

Es tracta d'un motiu d'arrel romàntica que la cultura finisecular va actualitzar i que, de fet, Guimerà havia literaturitzat de maneres diverses, des de Gal·la Placídia fins a la protagonista de *La boja*. La confluència amb el tema de la gitana el trobem també al poema «Gitanesca», que presenta una història molt semblant a la de l'obra teatral i que el poeta inclogué al *Segon llibre de poesies* (1920), on també va recollir poemes musicats de *Les monges de Sant Aimant*, *La santa espina* o *La reina vella*. Morera hi va posar música, com a l'obra dramàtica. Tot i que la protagonista de l'obra no actua seguint el tòpic de la *femme fatale*, l'efecte que la seva bellesa produeix té conseqüències tràgiques.

El tema del món gitano i els baixos fons havia arribat a l'escena catalana de la mà de Juli Vallmitjana en textos com *Entre gitanos*, *Els zin-calós* (ambdues del 1911) o *La gitana verge* (1912). Morera li musicà també una obra, *Tassarba* (estrenada al Liceu el 18 de gener de 1916, en la mateixa sessió en què s'estrenà *Titaina* en la versió original catalana).<sup>5</sup> Guimerà segueix, doncs, una temàtica que tenia èxit en aquells anys. Hi havia el referent d'Emili Vilanova amb «Gitanesca» (1875) i el sàinet *Colometa la gitana* (1896), que se centrava en la nota costumista, en la presentació del tipus.

No és aquesta la línia que tria l'autor de *Titaina*, que segueix el motiu romàntic de la noia perduda que serà redimida per un amor pur; un esquema que recorda la mateixa *Terra baixa* amb la figura de la Marta. De fet, que la noia sigui gitana és més aviat anecdòtic; el que la caracteritza és la seva condició de marginada i òrfena. Guimerà no intenta reproduir la manera de parlar pròpia dels gitanos. La protagonista representa la bellesa torbadora que sedueix amb el seu ball en la línia de la Salomé literaturitzada pel simbolisme:

COR

Va! (*Ella beu.*)

Guaiteu, mireu quin goig que fa.

5. L'any que s'estrenà la versió italiana Vallmitjana col·laborava en un número especial de *L'Esquella de la Torratxa* (11-4-1913) dedicat a la Barcelona dels baixos fons amb «Barcelona indeferenta».

Brilla el porró perquè ella l'enllumena.  
 Quin bé de Deú sa pell roja i morena!  
 Va! Va!  
 Quin goig que fa!  
 La sina se li mou de gràcies plena.  
 Fins, desfent-se de goig, balla sa trena.  
 No val a reposar.  
 —Més! —Va!  
 Qui ha fet avui farà demà.

(GUIMERÀ II 1978: 1096)

La barreja de sensualitat i innocència de Titaina és el principal ingredient per al plantejament tràgic. És víctima però esdevindrà botxí, just quan tingui la força que li dona l'amor d'Eudald. Recordem que en el quadre segon, referint-se a Nyerris, diu: «No, no; jo el mataria! (*Trista i poruga.*) Mes no goso» (GUIMERÀ II 1978: 1113). És un personatge que recorda la Joana de *La boja* o, com ja s'ha apuntat, la Marta de *Terra baixa*. La necessitat les porta a ser víctimes de la seva pròpia bellesa, la sensualitat del ball amaga una visió innocent, pura, de la realitat, i aquesta dualitat les sotmet a una relació de poder basada en l'atracció eròtica que exerceixen sobre l'home que les «perd». L'esquema és molt bàsic i força habitual en els drames de l'època, no només guimeranians. El triangle es completa sempre amb l'home pur, bo, que estima en la noia allò que va més enllà de la seva sensualitat. Com diu Eudald al cor de pagesos: «Mireu, companys, sobre sa pell morena / com resplendeix son ànima agraïda» (GUIMERÀ II 1978: 1099).

El final, amb la protagonista fent d'homicida, canvia en part el desenllaç de *Terra baixa* i recorda més aviat el de *Maria Rosa*. També en aquest cas hi ha un alliberament, però respecte de l'home que l'ha maltractada. Així ho verbalitza ella mateixa a Eudald: «Mira'!/ Ara et puc estimar» (GUIMERÀ II 1978: 1117). Però si Roger i Euda fugien a una mena d'infern a la recerca de redempció o Marta i Manelic volien fugir lluny del món dels homes, a la terra alta, Eudald i Titaina es queden on són:

EUDALD

Jo et vull. (*Amb gran passió.*)

T'estima

sobre tot lo creat ànima meva.

Queda't aquí a fer niu.

(GUIMERÀ II 1978: 1117)

El niu és justament allò que mai no ha tingut Titaina, i Eudald, sol a la masia, troba en ella la promesa que cercava i no havia trobat encara entre l'estol de les noies de l'hostal. L'estructura melodramàtica és ben visible, doncs. En el fons el final és més feliç que no pas el de *Maria Rosa* o el de *Sol, solet* (1905), un dels textos més desoladors de Guimerà. A *Titaina* trobem l'esquema de fons d'obres com *Terra baixa* però des d'un enfocament més pla. L'autor es mostra hàbil utilitzant els recursos propis del melodrama verista sense aprofundir en el conflicte tràgic com fa en altres ocasions.

En un moment en què el món dels baixos fons i de la cultura gitana està de moda, el dramaturg aprofita per presentar un model de feminitat que en el fons no és essencialment diferent dels que ja havia tractat; la condició de gitana, com ja s'ha dit, té una funció pròpiament caracteritzadora, basada en el tòpic sobre aquest col·lectiu. *Titaina* destaca en l'obra de Guimerà perquè malgrat el desenllaç tràgic planteja una lectura positiva que, tot i que en part coincideix amb la de *Terra baixa*, no té el caràcter simbòlic de la fugida dels protagonistes a la soledat de la terra alta. Dins del conjunt de les obres musicades per Morera, *La santa espina* i *Titaina* es diferencien de *La reina vella* o *Les monges de Sant Aimant* perquè els motius característics de la producció guimeraniana hi tenen un pes menor. De fet, el final feliç de *La santa espina* converteix l'obra en un dels textos més originals de Guimerà, que en aquests anys més aviat accentua una visió pessimista de la condició humana.

En efecte, cal destacar una considerable unitat en l'obra guimeraniana d'aquests anys en què la influència dels corrents derivats del simbolisme, el prerafaelisme i l'obra de D'Annunzio són visibles a les tragèdies com *Andrònica*, en l'original *Sainet trist* o en aquestes obres musicades per Morera. En les obres de figuració naturalista

com *Sol, solet* (1905) o *L'Eloi* (1906) l'autor tempteja una fórmula propera al teatre d'idees que Ramon Vinyes, no sé si amb gaire fonament, vinculava a la influència d'Ignasi Iglésias (VINYES [1937] 2011: 481). Com assenyala SARRAZAC (1989: 191), el que defineix el teatre de principis de segle XX és la disjuntiva entre la reconstrucció del real i la suggestió d'allò inexpressable. Com altres autors de l'època, Guimerà alterna els dos plantejaments, però la visió tràgica de fons que havia anat perfilant en la seva trajectòria fa de fonament a unes i altres obres.

Així, per exemple, el tema de la necessitat de trobar un espai de redempció on l'amor triomfi per sobre de les misèries derivades de la relació de poder i de la força destructora del desig es reformula de maneres diferents en moltes de les seves produccions. La possibilitat d'una visió de la fraternitat universal que depassi la religió oficial a través d'un Crist laic s'anticipa en el pecador penedit de *La boja* i s'acaba concretant en el protagonista tolstoïa de *Jesús que torna* (1917), una figura que ha estat relacionada amb personatges tan diversos com Rasputin o Gandhi i que va suscitar un considerable debat a la premsa (VALL 2019: 119-125).

En definitiva, Guimerà recull influències del simbolisme i les interpreta des del substrat romàntic per adaptar-les a les línies centrals de la seva obra. Certament, no pot estar més allunyat de la subtilitat d'un Maeterlinck, però sap rendibilitzar alguns plantejaments que reforcen l'entramat simbòlic en què expressa la seva cosmovisió, sobretot a través del recurs a l'al·legoria, que li permet aïllar els conflictes dels condicionants d'espai i temps, com havia fet en l'edat mitjana idealitzada d'algunes de les seves primeres tragèdies. En d'altres casos, el determinisme propi de la figuració naturalista li permet reforçar la fatalitat dels conflictes que presenta, encara que de manera subterrània hom detecti un cert pessimisme còsmic que funciona com un baix continu en bona part dels seus textos i que té un clar origen en la visió romàntica del tràgic. La inversió del final de *Terra baixa* que trobem a *Al cor de la nit* (1918), amb l'exemple més clar de *femme fatale* del seu teatre i amb un nou Manelic (Tomasot) que veu fugir la seva enamorada després que s'ha convertit en assassí per ella, defineix clarament l'evolució del teatre guimeranià. El crit desesperat del po-

bre pastor cridant-la mostra la impossibilitat d'assolir cap espai de redempció a través de l'amor.

## REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- AVIÑOÀ (2018): Xosé Aviñoà, «Àngel Guimerà i l'escena musical catalana», dins: Roger Alier *et al.*, *Guimerà i la música*, El Vendrell: Ajuntament del Vendrell, ps. 27-43.
- BACARDIT (2005): Ramon Bacardit, «L'elaboració de *Per dret diví* (1894...) i la seva significació en l'obra de Guimerà», *Anuari Verdaguer*, 13, ps. 421-438.
- BACARDIT (2009): Ramon Bacardit, *Tragèdia i drama en l'obra d'Àngel Guimerà*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- BACARDIT (2021): Ramon Bacardit, «Un Guimerà desconegut?», postfaci a Àngel Guimerà, *Deu obres*, Tarragona: Arola Editors, ps. 563-583.
- CASACUBERTA *et al.* (2011): Margarida Casacuberta *et al.*, *El debat teatral a Catalunya. Del Modernisme a la Guerra Civil*, Barcelona: Institut del Teatre.
- CIURANS (2016): Enric Ciurans, *La naturalesa en el teatre de Guimerà. Una proposta de lectura*, Barcelona: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona.
- CURET (1967): Francesc Curet, *Història del teatre català*, Barcelona: Aedos.
- FÀBREGAS (1971): Xavier Fàbregas, *Àngel Guimerà. Les dimensions d'un mite*, Barcelona: Edicions 62.
- FÀBREGAS (1986): Xavier Fàbregas, «Àngel Guimerà i el teatre del seu temps», dins: Martí de Riquer, Antoni Comas, Joaquim Molas, *Història de la literatura catalana*, vol. 7, Barcelona: Ariel, ps. 543-604.
- GALLÉN (2020): Enric Gallén, «El teatre (1892-1918)», dins: Àlex Broch, coord., *Història de la literatura catalana. Literatura contemporània (II)*, Barcelona: Enciclopèdia Catalana - Barcino - Ajuntament de Barcelona, ps. 189-250.
- GUAL (2016): Adrià Gual, *Teoria escènica*, ed. Carles Batlle i Enric Gallén, Barcelona: Punctum - Institut del Teatre.
- GUIMERÀ (1978): Àngel Guimerà, *Obres completes*, II, Barcelona: Selecta.
- HURET ([1891] 1999): Jules Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire*, ed. Daniel Grojnowski, París: Jose Corti.
- IGLÉSÍAS (1931): Ignasi Iglésias, «N'Enric Morera», dins: *Treballs en prosa. Obres Completes 7*, Barcelona: Mentora, ps. 111-152.

- GUARDIET (2007): Montserrat Guardiet, *El teatre Líric de l'Eixample*, Barcelona: Pòrtic.
- MAETERLINCK ([1889] 1998): Maurice Maeterlinck, *La princesse Maleine*, ed. Fabrice van de Kerckhove, Bruxelles: Labor.
- MEDINA (1986): Jaume Medina, «La santa espina i l'amor de Guimerà», [1 i 2], *Serra d'Or*, vol. XXVIII, núm. 316 i 317 (gener i febrer de 1986), ps. 39-42 i 115-119.
- RIEROLA (1955): Francesc Rierola, *Dietari (1893-1898)*, Barcelona: Selecta.
- ROMEU (2003): Josep Romeu i Figueras, *El comte Arnau. La formació d'un mite*, Sant Vicenç de Castellet: Farell.
- SAPERAS (1969): Miquel Saperas, *El mestre Enric Morera*, Barcelona: Editorial Andorra.
- SARRAZAC (1989): Jean-Pierre Sarrazac, «Reconstruire le réel ou suggérer l'indicible», dins: Jacquelin De Jomaron, *Le théâtre en France, 2: De la Révolution à nos jours*, París: Armand Colin, ps. 192-214.
- SOLER (2012): Maridès Soler, «La influència de *Somni d'una nit d'estiu* de William Shakespeare en *La santa espina* d'Àngel Guimerà», *Journal of Catalan Studies*, 15, ps. 29-51.
- SOLER (2014): Maridès Soler, «El teatre musical d'Àngel Guimerà», *Revista de Llenguas y Literaturas Catalana, Gallega y Vasca*, 19, ps. 109-132.
- VALL (2019): Francesc Xavier Vall i Solaz, «Àngel Guimerà i la primera guerra mundial», dins: Giovanni C. Cattini *et al.*, *Guimerà: ideologia i pensament*, Lleida: Punctum - Ajuntament del Vendrell, ps. 87-133.
- VAN DE KERCKHOVE (1998): Fabrice van de Kerckhove, «L'artifice et la vie», dins: Maeterlinck ([1889] 1998: 249-287).
- VINYES ([1937] 2011): Ramon Vinyes, «Com veig avui l'Ignasi Iglésias», *Anuari de la Institució del Teatre. Curs 1936-1937*, dins: Casacuberta *et al.* (2011: 476-484).