

GUIMERÀ A BROADWAY, 1914.
DOROTHY DONNELLY I L'ESTRENA
NOVAIORQUESA DE *MARIA ROSA*
SHARON G. FELDMAN
University of Richmond

UNA HISTÒRIA TRANSCULTURAL

El periple del teatre d'Àngel Guimerà a Amèrica del Nord té com a rerefons una història transcultural que s'inicia just després de la guerra entre Espanya i els Estats Units, l'anomenat *Desastre del 98*, un esdeveniment que bé podria haver atiat la fascinació per Espanya entre el públic nord-americà i la seva curiositat per veure un retrat del paisatge espanyol (o català). Es tractava d'un públic que desitjava projectar els seus somnis romàntics, idealitzats, d'expansionisme americà sobre l'espai del seu (antic) enemic exòtic. Durant el període previ a la Primera Guerra Mundial, les obres d'art de l'Estat espanyol, cobejades per molts col·leccionistes benestants, es van exposar sovint a Nova York en institucions com la Hispanic Society, fundada el 1904 per Archer M. Huntington, gran entusiasta i defensor de l'obra de Joaquín Sorolla. D'altra banda, el fantasma de l'Espanya romàntica, plasmada per Prosper Mérimée i Georges Bizet (1845/1875) en la figura de *Carmen* —l'arquetip femení romàntic, exòtic i encisador—, va continuar envaint la imaginació dels lectors i els espectadors als Estats Units, mentre que artistes nord-americans com John Singer Sargent, William Merritt Chase o Robert Henri van cultivar a través de la pintura les seves visions d'Espanya fins ben entrat el segle xx (BOON 2007). Aquest és el context cultural que va acollir l'estrena nord-americana de *Maria Rosa* (1894) de Guimerà el desembre de 1906 al Grand Opera House de Seattle, quan va ser posada en escena per la companyia de teatre dirigida per Florence Roberts, amb el propi Roberts en el paper principal. La *Maria Rosa* de Roberts va recórrer tota la franja occidental del país fins a St. Louis, tot i que l'obra no es tornaria a representar a la Costa Est fins al 1913, desencadenant una sèrie de

conjuncions que farien possible que el text en la seva versió anglesa s'estrenés a Broadway el 1914 i també que el text arribés a mans del cineasta Cecil B. DeMille. A continuació es descriuran alguns dels moments i personatges destacats que van sorgir a l'entorn de l'estrena de 1914.

UN MAG DELS ESCENARIS NORD-AMERICANS

El febrer de 1913 es va estrenar al Toy Theatre de Boston un nou muntatge de *Maria Rosa* sota la direcció de Livingston Platt, un reconegut director d'escena, escenògraf, dissenyador de llums i de vestuari que la prestigiosa revista il·lustrada *The Theatre* va qualificar com «An American Stage Wizard» (RANCK 1915: 83). Per casualitat, Dorothy Donnelly (1880-1928), una famosa actriu i dramaturga feminista de Nova York, es trobava aquell vespre entre el públic i va quedar molt entusiasmada, ja que *Maria Rosa* era justament el tipus de «drama emocional» que ella volia difondre (ANÒNIM 1913*b*). Així, en un gest que canviaria per sempre la trajectòria nord-americana de les obres de Guimerà, va invertir un esforç considerable, imposant-se al productor Fred C. Whitney, a portar a bon port un muntatge de *Maria Rosa* a Broadway en què ella mateixa interpretaria el paper principal.

El muntatge de *Maria Rosa* al Toy Theater va suposar el redescobrimient del teatre de Guimerà per part del públic nord-americà de la dècada de 1910. La darrera vegada que l'obra de l'escriptor català s'havia vist en un muntatge professional a Amèrica del Nord havia estat el 1908, en ocasió de *Marta of the Lowlands* (*Terra baixa*, 1896), protagonitzat per l'actriu Bertha Kalich i dirigit per Harrison Gray Fiske. D'altra banda, William Faversham havia portat a escena a Boston el 1907, i més endavant a Broadway la temporada 1908-1909, *The World and His Wife* (*El Gran Galeoto*, 1881), escrit per l'amic de Guimerà, el dramaturg espanyol guanyador del premi Nobel José Echegaray. El paper d'Echegaray com a traductor de *Maria Rosa* del català al castellà, abans de la seva posterior traducció a l'anglès per part de Wallace Gillpatrick i Guido Marburg, va fer del dramaturg

madrileny una referència freqüent i lògica per a la crítica teatral que escrivia sobre Guimerà, i la connexió amb el guardonat del Nobel va nodrir sens dubte la fama nord-americana de Guimerà (ANÒNIM 1913*a* i GALLÉN 2012).

UN RETRAT D'UNA SENYORETA ESPANYOLA

Dorothy Donnelly va néixer a Brooklyn en el si d'una família teatral d'arrels irlandeses. En principi, va començar a estudiar música amb la intenció de convertir-se en pianista, abans de veure's inevitablement atreta pel món del teatre (PATTERSON 1904: 171-172). Va ser al Murry Hill Theatre, en la companyia de repertori que dirigia el seu germà, on va començar la seva carrera d'actriu. Hi va passar tres anys, interpretant els papers principals a les estrenes nord-americanes de *Countess Cathleen* (*La comtessa Cathleen*, 1902), de William Butler Yeats i *Lady Gregory* (Isabella Augusta), i *Candida* (1894), una comèdia melodramàtica de George Bernard Shaw que qüestiona les convencions socials i morals restrictives sobre l'amor i el desig femení de l'època victoriana.

Sense avergonyir-se de les seves inclinacions feministes, Donnelly defensava aferrissadament la seva independència, i es delia per ocupar un paper destacat sota els llums de l'escenari. Rebutjava les nocions estereotípiques respecte als rols de gènere, mai disposada a renunciar a la seva carrera professional per la institució del matrimoni (MCLEAN 1999: 54, 63-64). El 1911, per exemple, en un article publicat al diari *Boston Traveler*, va declarar obertament: «I am a suffragist or suffragette, which ever [*sic*] you like to call a woman who believes that the members of her sex should be allowed equal privileges with men» (DONNELLY 1911).

La literatura, la música i la pintura —aquests van ser els ingredients que van animar i alimentar la feina de Donnelly com a intèrpret i que la van sustentar a l'hora de preparar els seus papers teatrals. En una entrevista del 1904, va declarar: «I saw recently a collection of Spanish paintings. That of a dancing girl I have stored away in my sub-conscious memory for a possible future use. It is more than merely a pain-

ting of a Spanish girl. It is a picture of youthful poise, of insouciance. Should I ever be cast for a part even remotely resembling that one, the study of the picture would be immensely helpful to me» (PATTERSON 1904: 172). La seva descripció de la pintura de la ballarina espanyola adquireix meravelloses qualitats premonitòries si es té en compte la seva interpretació de Maria Rosa. ¿Podria el retrat haver inspirat la seva caracterització del personatge? És com si d'alguna manera hagués previst des de feia temps que li podia arribar una oportunitat semblant.

MADAME X I EL MELODRAMA

Tanmateix, la interpretació més celebrada i aplaudida de Donnelly en el període anterior a *Maria Rosa* encara no havia tingut lloc. El 2 de febrer de 1910, es va estrenar al New Amsterdam Theatre la versió nord-americana de *Madame X* (1908), amb Donnelly en el paper principal de Jacqueline, una dona de la classe alta la reputació de la qual es veu malmesa quan trenca amb les normes socials dominants. L'obra, un melodrama francès d'Alexandre Bisson titulat originalment *La femme X*, s'havia representat a París i altres ciutats europees. El muntatge nord-americà es va mantenir en cartell durant molts mesos abans d'emprendre una gira pels Estats Units.

Madame X és un exemple paradigmàtic del tipus de melodrama europeu que estava de moda i que arribava als escenaris nord-americans durant la *Belle Époque*, un període en què les elits socials i culturals dels Estats Units seguien sovint les tendències de l'aristocràcia europea. Al teatre estranger, per tant, se li va atorgar un grau de prestigi amb què els dramaturgs nacionals només podien somniar. Els melodrames teatrals populars del període en què es va representar *Madame X* oferien una alternativa al realisme. El seu elevat sentimentalisme, les seves situacions sorprenentment extraordinàries, els seus personatges i el seu patetisme unidimensionals, les seves peripècies inversemblants i les seves polaritzacions morals constituïen alguns dels ingredients que es van combinar per fer que les formes melodramàtiques fossin especialment atractives per als espectadors burgesos, atra-

pats en el seu propi drama del capitalisme i del materialisme econòmic (SINGER 2001: 41, 49-50).

El teatre de Guimerà, emocional i apassionat —fins i tot, de vegades, melodramàtic—, es va veure reforçat per l'esperit de canvi social que caracteritzava la societat catalana de finals de segle, carregat de totes les subtileses del llenguatge popular i col·loquial. *Maria Rosa* comparteix doncs algunes de les característiques d'una tragèdia romàntica consumada. Tanmateix, Guimerà hi afegeix un retrat psicològic sorprenentment modern del desig femení, un ressò del teatre naturalista escandinau d'August Strindberg o de Henrik Ibsen. Com observa Josep M. Benet i Jornet, parlant de la seva pròpia adaptació de *Maria Rosa*, «Guimerà no escriu obres realistes. Darrere seu sempre hi ha l'home romàntic» (BENET 1983: 9). No costa imaginar, per tant, com la representació captivadora i sincera que fa Guimerà de la psique femenina, complexa i multidimensional però alhora molt emotiva, hauria despertat l'interès de Donnelly, que es trobava al capdavant de l'escena teatral novaïorquesa.

DOS ALTRES PERSONATGES: SARAH BERNHARDT I LOU TELLEGEN

Mentre Donnelly interpretava el paper de Madame X, la notícia del muntatge —que els espectadors nord-americans, no gaire informats, consideraven una mena d'obra mestra del teatre francès— va arribar a orelles de la llegendària actriu francesa Sarah Bernhardt, que es trobava als Estats Units mentre feia una de les seves múltiples gires de «comiat» nord-americanes. Segons Lou Tellegen, l'actor principal de la companyia de Bernhardt, el melodrama de Bisson no era el tipus d'obra prestigiosa ni clàssica del teatre francès que estava acostumada a interpretar «la divina Sarah». Tot i així, després de molta insistència per part del seu empresari, ella i la seva companyia en van crear el seu propi muntatge, que es va estrenar al Globe Theatre de Nova York el desembre de 1910. Poc després, va començar una gira nacional. Per tant, els dos muntatges de l'obra de Bisson, una en francès (amb Bernhardt) i l'altra en anglès (amb Donnelly), es van anar creuant en les seves respectives gires pels Estats Units.

Resulta que Tellegen, considerat un home especialment atractiu, té un paper cabdal en la història de *Maria Rosa* a Broadway, ja que, tot i que es deia que era un actor mediocre (GOLD I FIZDALE 1991: 304-305), interpretaria, el 1914, al costat de Donnelly, el personatge de Ramon (Marçal, al text original català), el rival gelós i amic poc de fiar que elabora un pla sinistre per incriminar el marit de Maria Rosa, Andrés (Andreu, a l'original), com a assassí per tal de poder casar-se amb la protagonista. La vida de Tellegen, que ell mateix narra sense reprimir-se en un llibre de memòries titulat *Women Have Been Kind* (1931), és un conte fantàstic tan turbulent que sembla digne d'un melodrama clàssic. No queda gens clar fins a quin punt és veritat o si representa només el seu intent de mitificar-se en nom de la pura vanitat —una qualitat que no li faltava.

Tellegen probablement havia nascut als Països Baixos el 1893 amb el nom d'Isidor Louis Bernard Edmond van Dommelen, de pare holandès i mare grega d'ascendència espanyola (TELLEGEN 1913: x). Entre les proeses de la seva joventut atzarosa (per Europa i més enllà) cal esmentar etapes com a boxejador, taxista, artista de circ, presidiari en una presó russa per la venda de fulletons anticonceptius, model per a Auguste Rodin mentre vivia a la seva finca de Meudon, estudiant d'interpretació al Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique de París, viatger per la selva brasilera, torero a Espanya i jugador (i perdedor) de grans sumes de diners. Es va casar amb quatre dones diferents i, per descomptat, en va seduir desenes, fins i tot l'amistança del seu propi pare. D'altra banda, les seves memòries suggereixen que va ser responsable de la mort d'almenys un home. La suma d'aquestes experiències vitals, hiperbòlica o no, va alimentar sens dubte les seves capacitats com a actor. Durant vuit anys formaria part de la companyia de Bernhardt, interpretant el paper principal en molts dels seus muntatges. Fins i tot es rumorejava que ell i Bernhardt mantenien una relació romàntica malgrat una diferència d'edat de gairebé quaranta anys.

Entre 1912 i 1913, Tellegen va tornar a fer una gira pels Estats Units amb Bernhardt, i, la nit de la seva última representació, ella li va donar alguns consells assenyats de cara a la nova vida que estava a punt de començar: com a primer pas, que aprengué anglès. Agradava

als espectadors nord-americans, i era allà, als Estats Units, per tant, que podria conrear la seva carrera professional. Tellegen va anar primer a Londres i, després, en tornar a Nova York, va aconseguir el paper de Ramon en el muntatge de *Maria Rosa* que Donnelly impulsava (TELLEGEN 1913: 284-286). Seria el seu debut a Broadway en llengua anglesa.

UNA CONVERSA A LA CATEDRAL

Molts dels articles relacionats amb el muntatge del 1914 contenen detalls fonamentats en el fet i el mite de com es va arribar a representar la versió anglesa de *Maria Rosa* als escenaris nord-americans. Un d'ells explica com, el 1905, mentre visitava la catedral de Ciutat de Mèxic, el traductor nord-americà Wallace Gillpatrick va conèixer un sacerdot local que acabava de tornar de Barcelona, on havia vist una representació de *Maria Rosa* i n'havia quedat captivat. Al cap d'un mes de la conversa a la catedral, Gillpatrick viatjaria de Nova York a Barcelona, on va passar la seva primera nit passejant amunt i avall per la Rambla amb el mateix Guimerà. Segons es diu, Guimerà li va confessar al traductor que el text es basava en una autèntica tragèdia rural que li havia explicat un guia de muntanya: «a tale of love and hate, and revenge of such dramatic intensity that straightaway he wove the fiber of the lives involved into a play with a vividness and faithfulness which leaves the auditor entirely credulous» (M. 1914: 7). En realitat, tal com aclareix Enric Gallén, la història es va inspirar probablement en les converses que havia escoltat Guimerà entre els treballadors implicats en la construcció d'una carretera a prop de Matadepera, on el dramaturg estiuejava a casa del seu company Pere Aldavert (GALLÉN 2008: 33).

UN THRILLER ACTUAL

Els rebuts de taquilla conservats a la Biblioteca de Catalunya, a banda de diverses ressenyes de l'obra, ofereixen pistes que corroboren el fet que el muntatge de *Maria Rosa* produït per Whitney es va

presentar en forma de «prèvia» durant unes tres setmanes abans de la seva estrena a Broadway. Va arribar primer a Boston, seguit de Providence, Norwich (Connecticut) i Washington, DC. El 19 de gener de 1914, el muntatge es va estrenar finalment a Nova York sota la direcció d'Edgar MacGregor, amb música incidental (melodramàtica) de Samuel L. M. Barlow, al 39th Street Theatre. Llavors, el 2 de febrer de 1914, es va traslladar a l'emblemàtic Longacre Theatre, també a Broadway, avui en dia encara en funcionament. Després d'un parell de setmanes al Longacre, va acabar al Royal Theatre, al sud del Bronx, on va finalitzar el seu recorregut el dissabte 7 de març. En total, va tenir 49 funcions, un nombre modest, considerat de fet un «fracàs» per alguns crítics (MCLEAN 1999: 88). MacGregor va explicar a la premsa que l'obra es va haver de retirar aviat perquè Tellegen tenia un compromís urgent a París. No obstant això, segons el director, *Maria Rosa* aviat tindria a la primavera una gira arreu del Canadà i també es veuria a l'oest dels Estats Units (ANÒNIM 1914*k*), gires que mai van tenir lloc.

Una gran quantitat d'articles de premsa van cobrir el recorregut de l'obra, entre ells una breu nota en més d'un diari que informava que, quan Donnelly interpretava el paper de Maria Rosa, portava una pinta de carei espanyola que li havia regalat el senyor Guimerà per Nadal, i que «persones versades en tals assumptes» deien que la pinta tenia quatre-cents anys i que era, sens dubte, de factura àrab (ANÒNIM 1914*e* i ANÒNIM 1914*f*). Es desconeix si aquesta entretinguda història és certa o no, o si, potser, es tracta d'un senzill estratagema publicitari. En tot cas, les imatges de Donnelly portant la pinta i un vestit que evocava la cultura flamenca espanyola van aparèixer al programa de mà, així com a diverses revistes i diaris. En el programa del 39th Street Theatre, per exemple, l'actriu surt de perfil, mirant cap a l'esquerra, amb un *mantón de Manila*, aparentment a punt d'efectuar un gran *desplante*, aquest gest altiu del ball flamenc. Potser, com suggereix la biògrafa de Donnelly, Lorraine Arnal McClean, hi ha una connexió entre aquestes imatges i el retrat de la senyoreta espanyola, que l'actriu semblava haver evocat de memòria (MCLEAN 1999: 87). Es tracta d'una imatge estereotípica que reflecteix la tendència habitual de l'època de combinar tot allò que fos andalús amb qualsevol detall re-

presentatiu d'Espanya (Catalunya i la cultura catalana incloses). La imatge era espanyola i exòtica, i la resta no tenia cap importància.

El notable èxit de Donnelly com a «Madame X original» va esperonar un gran interès per veure *Maria Rosa* entre crítics i espectadors. L'estrena a Nova York es va anunciar a través d'una notícia extremament laudatòria i lluminosa publicada al *Evening Star* de Washington, D.C.: «One of the most seriously interesting events of the season here was the presentation of Dorothy Donnelly's new play *Maria Rosa*. It is gemlike in its brilliancy and its exactitude of proportion. A poem in dramatic form, it throws out no blunt appeal to superficial sentimentality» (ANÒNIM 1914l: 18). Amb tot, la recepció crítica de *Maria Rosa* als Estats Units sembla haver coincidit amb la de la doble estrena, a Barcelona i a Madrid, vint anys abans, ja que als crítics espanyols i catalans, tal com observa Gallén, els va costar acceptar la insòlita barreja de realisme cru i romanticisme que hi proposa Guimerà (GALLÉN 2008: 27-32). La recepció nord-americana va ser, doncs, dispar, tal com resumeix un crític del *New York Dramatic Mirror*:

Some of my critical brethren will say that *Maria Rosa* is a morbid play, a pet phrase to describe a romance with a tragic termination. They will overlook its breadth, sincerity, its beauty of form, its power to stir the emotions, its strong dramatic characteristic, and the opportunity it affords the actors to do something worthy of their mettle. The playgoer who loves the theatre for its own sake will not be swayed by such considerations; but its fate will be swiftly determined. It is one of those dramas that is categorically flesh or fish. Either you like it or you don't. But it is an artistic event, take it or leave it. (ANÒNIM 1914g)

El substantiu *thriller*, junt amb el verb corresponent *to thrill*, són els termes que apareixen més sovint en les descripcions que fa la premsa, tal com es fa palès, per exemple, en titulars com «*Maria Rosa Gives Its Hearers a Big Thrill*» (ANÒNIM 1914b) o «*Maria Rosa is a "Thriller"; Hearers Shiver*» (ANÒNIM 1914i). Aquí, la noció de *thriller* encara no tenia la connotació contemporània d'un gènere amb elements d'intriga, acció, ficció policíaca, *noir* i/o espionatge; s'utilitzava més aviat per referir-se a un gènere que provocava en l'especta-

dor emocions fortes d'excitació, expectativa o suspens. Sens dubte, *Maria Rosa* evoca aquests sentiments, i fins i tot conté un cas d'identitat falsa, com apareix sovint en els *thrillers* més contemporanis. Diverses crítiques subratllen la intensitat dels moments finals de l'obra. El cas més extrem és, potser, la sorprenent advertència del *Herald*, un diari de Nova York, amb el següent subtítol: «Last Act of Spanish Play One from Chamber of Horrors» (ANÒNIM 1914i).

UN FINAL TRÀGIC

Una altra ressenya, apareguda al *Wilkes-Barre Record* de Pennsilvània, descriu amb tot luxe de detalls com van interpretar Donnelly i Tellegen l'escena tràgica final, plena de passió i furor, en què Maria Rosa sedueix un Ramon embriagat (que ha begut el vi barrejat amb la sang del seu primer marit) i ara l'anima a confessar l'horrible i inquietant veritat:

After he had partially disrobed, she dragged him to the edge of the bed, let down her hair about his face and permitted him to take her in his arms, assuring him again and again that her first husband no longer meant anything to her, she taunted him with not being man enough to admit that he did not really care for his pretended friend. Goaded to fury, Ramon burst out with the confession of his crime, and told her how he contrived to have her first husband convicted for the crime which he himself had committed, in order that he might be free to woo Maria Rosa. The girl rushed to the banquet table, seized an enormous bread knife and stabbed him.

This last scene was vivid enough: too vivid, judging from the expressions of feminine members of the audience. But in the age of realism unadorned, one really should not protest against "thrills." One may or may not approve of the session on the edge of the bed. (ANÒNIM 1914c)

Curiosament, si bé les acotacions del text teatral original en català i també de la traducció anglesa indiquen que durant la vertiginosa escena final la parella es trasllada a «l'arcova» (GUIMERA [1894] 2008:

188) i que «Ramon sways and sinks into chair» (GUIMERÀ 1905: 37), sembla que Donnelly (o bé el director MacGregor) va prendre la decisió de muntar l'escena de tal manera que Ramon s'assegués a la vora del llit, amb Maria Rosa a cavall sobre ell, amb els cabells enredant-se (tal com indica el text), mentre es desfà la cabellera i ajuda el seu nou marit a despullar-se.

Donnelly i Tellegen, segons les ressenyes, van accentuar la ferverosa sensualitat de l'escena final, que també funciona com a clímax, perquè Maria Rosa, després d'escoltar la confessió de Ramon, correrà cap a la taula del menjador i, agafant un gran ganivet del pa, l'apunyalarà. El crític de Wilkes-Barre sembla voler advertir el lector que no es tracta d'una obra per a persones massa susceptibles, oferint paraules de precaució als possibles espectadors susceptibles. Els espectadors «well-bred» —sobretot les dones—, vestits amb les seves pells («yards of ermine»), van quedar avisats del notable realisme de l'obra de Guimerà, la volàtil barreja de sexe i violència que, en les seves mans, es converteix en poesia (ANÒNIM 1914a i ANÒNIM 1914c). Tal com apunta Benet i Jornet a les notes per a la seva adaptació de *Maria Rosa*, l'element de la sensualitat, o sexualitat, sempre present a Guimerà, és «un dels seus millors valors», i la ferida, ja sigui per una agulla plantada entre els raïms durant la verema o quan Maria Rosa occeix Ramon/Marçal amb un ganivet, també és un motiu recurrent, ple de connotacions sexuals metafòriques. Com bé diu Benet, «la nit d'amor, mostrada amb luxúria, culmina amb un coit diferent de l'esperat, el del ganivet penetrant Marçal» (BENET 1983: 11).

¿Era massa excessiva la tensió emocional i sexual, combinada amb un paroxisme violent final, per a aquells espectadors encara sota l'encís de la «Gilded Age», un període caracteritzat per una obsessió hipòcrita per la puresa moral? Potser la decisió de Donnelly —que va prendre ella mateixa o d'acord amb MacGregor— de conduir Tellegen a la vora del llit va ser considerada, especialment als ulls d'alguns crítics teatrals, un gest agressiu o desconcertant per a una dona del 1914: una dona a qui, a més a més, encara no se li havia concedit el dret de votar. I potser alguns crítics nord-americans també van veure la gosadia de Maria Rosa de venjar amb un ganivet del pa l'assassinat del seu difunt marit (així com el comportament enganyós i nefast de Ramon) com un tren-

cament inquietant (fins i tot lleugerament escandalós) amb les convencions establertes de l'època sobre el comportament de les dones. La trajectòria professional de Donnelly ja havia estat marcada pel seu èxit interpretant *Candida* i *Madame X*, dos papers que soscaven els conceptes convencionals de la feminitat. ¿Quin millor paper que el de Maria Rosa per continuar aquesta aventura teatral-literària trencadora?

A més a més, el canvi de la cadira pel llit, combinat amb el final explosiu, podria haver estat un element de disputa entre Donnelly i el traductor Gillpatrick, que havia estat declarat *persona non grata* als assajos. De fet, fins i tot havien decidit no convidar-lo a l'estrena (ANÒNIM 1914a). Un índex de com comprenia el text Gillpatrick es troba en dues cartes força sorprenents que havia escrit a Guimerà sis anys abans, amb data de 20 i 21 de gener del 1908, proposant que el dramaturg considerés la possibilitat de revisar l'obra per incloure-hi un final feliç (o menys tràgic) d'acord amb un somni absurd que havia tingut durant una nit que havia passat en blanc. En la carta del 21 de gener, escriu: «Ojalá que no me crea muy presuntuoso, pues solo quiero hacer conocer a la bonita estudia psicológica [*sic*] que da “Maria Rosa”, y no se puede aquí por el final tan trágico, que no les agrada» (GILLPATRICK 1908). Gillpatrick buscava un final alegre i «optimista» que pogués convertir l'obra en un melodrama respectable, reduint la subtil complexitat dels personatges i l'argument de Guimerà a una situació de moralitat bipolar. Per a ell, aquesta era la manera de guanyar-se el cor del públic nord-americà.

Donnelly, com bé ens podem imaginar, mai ho hauria aprovat. Malgrat la intensitat romàntica de *Maria Rosa*, Guimerà no ha creat un món melodramàtic en què el bé triomfa clarament sobre el mal; és més aviat un lloc molt més complex, realista, en què totes les subtils de la naturalesa humana es retraten amb pinzellades sorprenentment modernes. I Donnelly, que s'autoproclamava feminista, molt bé podria haver-se sentit identificada amb el sentiment apassionat d'indignació del personatge de Maria Rosa. De fet, alguns crítics van ser capaços de discernir els matisos presents en la caracterització de Donnelly, en particular un de la *Star Tribune* de Minneapolis que descriu la polifacètica vida interior de Maria Rosa amb una perspicàcia sorprenent: «She is drawn to him against her will; for in spite of his

irresistible magnetic calling her youth [*sic*], something inside her warned her against him. It is not only her dislike of being faithless to her dead husband, but a positive terror of Ramon. After she has succumbed to the inevitable, however, she is wildly happy for he fascinates her» (ANÒNIM 1914*d*). Fascinació, atracció, passió, repulsió, terror, fúria i venjança —aquests van ser alguns dels trets del tipus de personatge «ben dibuixat» que Donnelly buscava interpretar (PATTERSON 1904: 172). Com l'actriu va explicar amb encert a la periodista de Washington D.C. Julia Chandler Mane:

You see... there are very few dramas which are not built around a star, consequently offering but one big role. In *Maria Rosa* this is different. It is a real story of flesh and blood people, remarkable in the vividness of its color: reaching the very sublimity of love and sounding the depths of human hate. The portrayal of the conflicting emotions of this sensitive, high-strong and emotionally intense Spanish girl of the Catalonia Mountains is the most vital thing I have ever had to do. [...] Madame X was a great part, but there were not so many contrasts to be brought out in her. She was a creature of gloom. But Maria Rosa is a wonderful being. There is depth to her soul. She is inherently good. The heart of her is made of the pure gold of faithfulness. She is a creature of almost clairvoyant instinct: feeling the wrong before it is proven; spiritually fighting it before she knows that it actually exists: a vivid passion-flower fed by the primeval instincts of her race and environment. (MANE 1914: 8)

Tot i que diversos crítics semblen apreciar la sinceritat, la subtileza i la capacitat creadora de la dramaturgia de Guimerà, en la recepció de l'obra en general no hi va faltar una mena de mirada distanciada i, de vegades, condescendent envers les cultures catalana i espanyola. La fascinació nord-americana per la «sunny Spain» persisteix com un paisatge oníric i romàntic: un espai exòtic de desig, envoltat d'un misteri màgic i meravellosament diferent dels Estats Units (KAGEN 2019). Tanmateix, a les ressenyes de *Maria Rosa* apareix de manera recurrent una actitud de superioritat envers els «camperols» catalans, que sovint es retraten segons alguns tòpics romàntics antics, com ara un país primitiu, salvatge (però noble), i rústic, de gent poc sofisticada, apassiona-

da i propensa a la ràbia o a la fúria. Tal com explica un crític teatral del *Washington Post*: «Say what you will of the peasants of the mountains of Catalonia, they are a passionate people. They would eat their way through a wall of reinforced concrete, and then crawl on their knees over broken glass and empty beer bottles, fording an occasional stream, if necessary, to get to the girl they loved» (ANÒNIM 1914b).

EL SALT A HOLLYWOOD

Si bé el notable èxit de Donnelly a *Madame X* havia atiat l'interès de crítics i espectadors, un gran sentit de curiositat i d'expectació també va envoltar el debut a Nova York en llengua anglesa de Tellegen, que va ser proclamat repetidament un «actor francès» a causa de la seva destacada associació amb Bernhardt i el seu accent misteriós, exòtic i inclassificable, el qual, de manera força fortuïta, com assenyalen diversos crítics, es va adaptar molt apropiadament al personatge rural català de Ramon (ANÒNIM 1914j). El muntatge de Broadway de *Maria Rosa* serviria de vehicle important per a Tellegen, llançant la seva breu però intensa carrera a Hollywood com a ídol del cinema. De fet, aquell hivern del 1914, el productor de Hollywood Jesse Lasky i el seu cunyat i soci Samuel Goldfish (més tard conegut com «Goldwyn») van assistir a una representació de *Maria Rosa* a Broadway (LASKY 1957: 116-120). Poc després, Tellegen va ser convidat a l'oficina de Goldwyn a Nova York per esbossar els termes d'un contracte de Hollywood amb la Jesse L. Lasky Feature Play Company, la productora de cinema que Lasky havia fundat el 1913 amb Goldfish, Cecil B. DeMille i Arthur S. Friend (GOLDWYN 1923: 81-86). El 1916, la Lasky Company es fusionaria amb la Famous Players Film Company en la que seria Paramount Pictures (HIGASHI 1994: 10).

Tellegen aviat es trobaria de camí cap a Hollywood, on va arribar l'estiu del 1915, just quan DeMille estava a punt de començar a rodar una adaptació cinematogràfica de *Carmen* amb la famosa soprano Geraldine Farrar com a protagonista. Davant la manca d'experiència de Farrar com a actriu de cinema, un gènere artístic molt nou, el director es va adonar ràpidament que necessitava una altra pel·lícula que pogués

servir per aclimatar la diva al seu nou paper d'estrella de la gran pantalla. La presència de Tellegen a Hollywood va servir per refrescar la memòria de Lasky i Goldfish, que van recordar l'obra de Broadway en què havien vist la seva nova estrella masculina. La *Maria Rosa* de Guimerà era certament menys coneguda que la *Carmen* de Mérimée o de Bizet, però la seva localització a Espanya i l'ambient romàntic van ser suficients per convèncer DeMille perquè el seu germà, William C. deMille [sic], escrigués un guió cinematogràfic basat en el que Farrar havia anomenat «a melodramatic little Spanish play» (FARRAR 1938: 166). A Tellegen, que passaria a interpretar nombrosos amants de tipus «llatí» a la pantalla gran, no li van oferir cap paper en l'adaptació cinematogràfica de *Maria Rosa* de DeMille, estrenada el 1916, amb Farrar en el paper principal. No obstant això, irònicament, es va convertir en el lligam que va potenciar el salt de l'obra de Guimerà al Hollywood de DeMille. Tellegen, a més a més, es casaria amb Farrar el 8 de febrer de 1916.

LES SEQÜELES

Després de l'experiència del muntatge de *Maria Rosa*, Donnelly va continuar pel camí de l'activisme dinàmic i la conscienciació social, treballant per dignificar i elevar la seva professió a nous nivells de respectabilitat, participant en diversos projectes que van deixar una empremta duradora en el món teatral. Després de la guerra, es va centrar en noves facetes de la seva professió, convertint-se en llibretista, lletrista i fins i tot directora, combinant els seus afanys teatrals amb el seu primer amor, la música, en la creació de diverses obres de comèdia musical, un gènere que estava just començant a agafar embranzida als Estats Units. Va morir de pneumònia i nefritis a casa seva a Manhattan el 4 de gener de 1928. Tenia només 48 anys, però el llegat del seu treball al món teatral serà etern. Era admirada per la seva gràcia i la seva generositat, qualitats infreqüents en un món on sovint dominaven l'egoisme i les personalitats volàtils. Gràcies a la seva distingida trajectòria i les seves qualitats personals brillants, el fet que fos ella una figura decisiva en l'arribada de *Maria Rosa* als escenaris de Broadway testimonia el valor de l'obra de Guimerà.

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- ANÒNIM (1913a): «Attractions at the Theatres», *Boston Globe*, 21-12-1913, p. 44.
- ANÒNIM (1913b): «Dorothy Donnelly in Maria Rosa», *New York Dramatic Mirror*, 19-11-1913, Caixa 10-4-7, Fons Àngel Guimerà, Biblioteca de Catalunya, Barcelona.
- ANÒNIM (1914a): «Among Ourselves», *New York Mirror*, 28-1-1914, Billy Rose Theatre Division, New York Public Library, Nova York.
- ANÒNIM (1914b): «At the Local Theatres Last Night», *Washington Post*, 13-1-1914, p. 5.
- ANÒNIM (1914c): «At the Theatre», *Wilkes-Barre Record*, 31-1-1914, p. 24.
- ANÒNIM (1914d): «Five Thousand Suffragists Tango for the Cause: Goings-on in Gotham», *Star Tribune* (Minneapolis), 15-2-1914, p. 46.
- ANÒNIM (1914e): «Gift from Angel Guimerà», *New York Telegraph*, 29-2-1914.
- ANÒNIM (1914f): «In the Spotlight», *Evening Star* (District of Columbia), 11-1-1914, p. 21.
- ANÒNIM (1914g): «Maria Rosa», *New York Dramatic Mirror*, 21-1-1914, Caixa 10-4-7, Fons Àngel Guimerà, Biblioteca de Catalunya, Barcelona.
- ANÒNIM (1914h): «Maria Rosa Gives Hearers a Big Thrill», *Evening Telegram* (New York), 20-1-1914, retall, Billy Rose Theatre Division, New York Public Library, Nova York.
- ANÒNIM (1914i): «Maria Rosa is a “Thriller”; Hears Shiver», *New York Herald*, 20-1-1914, Billy Rose Theatre Division, New York Public Library, New York.
- ANÒNIM (1914j): «Miss Donnelly Acts Play of High Color», *New York Times*, 20-1-1914, p. 9.
- ANÒNIM (1914k): Retall sense títol, *New Jersey Telegraph*, 9-3-1914, Billy Rose Theatre Division, New York Public Library, Nova York.
- ANÒNIM (1914l): «The Theatres», *Evening Star*, 18-1-1914, p. 18.
- BENET (1983): Josep M. Benet i Jornet, «Notes d'urgència al marge d'una adaptació», dins: Àngel Guimerà, *Maria Rosa*, adaptació de Josep Maria Benet i Jornet, Barcelona: Edhasa, 1983), ps. 5-11.
- BOON (2007): Elizabeth Boon, *Vistas de España: American Views of Art and Life in Spain, 1860-1914*, London: Yale University Press.
- DONNELLY (1911): Dorothy Donnelly, «Popular Actress Urges Bostonians to Elect Woman to the School Committee», *Boston Traveler*, 29-12-1911.
- FARRAR (1938): Geraldine Farrar, *Such Sweet Compulsion: The Autobiography of Geraldine Farrar*, Nova York: Greystone Press.

- GALLÉN (2008): Enric Gallén, «Introducció», dins: Àngel Guimerà, *Maria Rosa*, ed. Enric Gallén, Barcelona: Castellnou, ps. 9-48.
- GALLÉN (2012): Enric Gallén, «Guimerà in Europe and America», *Catalan Historical Review*, 5, ps. 85-100.
- GILLPATRICK (1908): Carta de Wallace Gillpatrick a Àngel Guimerà, 21-1-1908, Box 33, Fons Àngel Guimerà, Biblioteca de Catalunya, Barcelona.
- GOLD I FIZDALE (1991): Arthur Gold i Robert Fizdale, *The Divine Sarah: A Life of Sarah Bernhardt*, New York: Knopf.
- GOLDWYN (1923): Samuel Goldwyn, *Behind the Screen*, Nova York: George H. Doran.
- GUIMERÀ (1905): Àngel Guimerà, *Maria Rosa*, trad. Wallace Gillpatrick i Guido Marburg. Mecanoscrit en llengua anglesa, Caixa 238, Carpeta 8, Papers de Cecile B. DeMille, L. Tom Perry Special Collections, Harold B. Lee Library, Brigham Young University, Provo, Utah, 1905.
- GUIMERÀ ([1894] 2008): Àngel Guimerà, *Maria Rosa*, ed. Enric Gallén, Barcelona: Castellnou.
- HIGASHI (1994): Sumiko Higashi, *Cecil B. DeMille and American Culture: The Silent Era*, Berkeley: University of California Press.
- KAGEN (2019): Richard L. Kagen, *The Spanish Craze*, Lincoln: University of Nebraska Press.
- LASKY (1957): Jesse Lasky *I Blow My Own Horn*, Nova York: Doubleday.
- M. (1914): J. C. M. «At the Theatres Last Night», *Washington Herald* (District of Columbia), 13-1-1914, p. 7.
- MANE (1914): Julia Chandler Mane, «Dorothy Donnelly Describes How She Creates New Role». *Washington Herald*, 14-1-1914, p. 8.
- MCLEAN (1999): Lorraine Arnal Mclean, *Dorothy Donnelly: A Life in the Theatre*, Jefferson, North Carolina: McFarland & Co.
- PATTERSON (1904): Ada Patterson, «A Morning's Chat with Candida», *The Theatre Magazine*, IV: 41 (juliol), ps. 171-172.
- RANK (1915): Edwin Carty Ranck, «An American Stage Wizard», *The Theatre Magazine*, 22 (agost), p. 83.
- SINGER (2001): Ben Singer, *Melodrama and Modernity: Early Sensational Cinema and Its Contexts*, Nova York: Columbia University Press.
- TELLEGEN (1931): Lou Tellegen, *Women Have Been Kind: The Memoirs of Lou Tellegen*, Nova York: Vanguard Press.

