



**XAVIER FÀBREGAS, *Àngel Guimerà, les dimensions d'un mite*, Edicions 62, 1971.**

LA TERCERA ETAPA (1901-1911)

*GUIMERÀ I EL REALISME COSMOPOLITA I CONVENCIONAL*

És difícil d'escatir a quines sol·licitacions féu cas Guimerà per a decidir-se a realitzar un viratge tan brusc en l'orientació del seu teatre com el que va portar a terme a tombant de segle; és indubtable que en el zenit de la seva carrera, l'any 1900, havia aconseguit d'elaborar un llenguatge personal, inconfusible, i que aquest llenguatge havia assolit l'acceptació del públic. Els personatges dels seus darrers drames intentaven definir la tipicitat de la manera d'ésser catalana, del geni de la raça, per a dir-ho amb una locució avui totalment desacreditada però prou gràfica, tot cercant-la en uns homes i unes dones d'extracció humil que, bo i idealitzats, conservaven llur validesa. Altrament cal admetre que hi havia una identificació entre l'autor. i les seves criatures i que les passions i els conflictes exposats resultaven convincents i autèntics.

Guimerà havia deixat d'ésser un autor local; els seus drames eren traduïts a d'altres idiomes i estrenats arreu per actors de primer rengle. Alguna vegada la companyia Guerrero-Mendoza els feia conèixer a Madrid en traducció castellana abans d'ésser estrenats en llur versió original, com havia ocorregut, per exemple, amb *Mossèn Janot* i *Terra baixa*. L'estricta localització geogràfica d'aquests drames no n'havia impedit l'expansió; ben al contrari, hom diria que l'autenticitat que respiraven els prestava l'impuls necessari per a saltar les barreres idiomàtiques i fer-los entenedors en terres de costums diferents als nostres: la universalitat, gairebé sempre, és només assolible quan hom té els peus ben afermats al propi terra.

Així, al tombant de segle el nom de Guimerà era prou conegut a Europa: els seus poemes figuraven a les principals antologies i els seus drames, estrenats a diversos països, el van acabar de popularitzar. [...]

Ara bé, algunes actrius, i no ens referim pas a María Guerrero, la intel·ligència de la qual estava per damunt d'aquestes nicieses, preferien d'exhibir-se davant llurs admiradors encarnant dames de l'alta burgesia; per a això disposaven d'un ampli repertori que els conreadors del

realisme decadent de finals de segle s'encarregaven de renovar amb lloable constància. A França i a Itàlia aquest corrent fruïa encara d'un sòlid prestigi, si no entre les *élites* intel·lectuals, sí, almenys, entre les *élites* socials. És evident que Guimerà era a les antípodes d'aquest teatre; però és molt possible que alguns dels «monstres sagrats» de l'escena finisecular, atès el prestigi creixent del dramaturg, li demanés per a estrenar-li una obra la protagonista de la qual no fos una camperola o una pescadora, sinó una dona de la *high life*. La hipòtesi és versemblant si tenim en compte que el primer drama de Guimerà que anuncia un canvi sobtat en el lògic desenvolupament del seu teatre és *Arran de terra*, que fou estrenat en italià abans que en català per la companyia de l'actriu Italia Vitaliani.

Tanmateix si el canvi experimentat per l'obra del dramaturg entre 1900 i 1901 va poder ésser provocat per l'encàrrec d'una actriu amb ganes d'incorporar-lo al seu estil i al seu repertori, havia per força d'obeir a unes causes més profundes. Aquestes causes podien ésser el constant afany de provatura que va caracteritzar l'autor, la consciència d'haver exhaurit les possibilitats d'un camí i, tal vegada, la

temença de restar en una posició marginal davant els nous corrents del teatre europeu. És probable que aquestes tres consideracions, propiciades pels consells dels amics, els crítics i els actors, portessin el dramaturg al convenciment que l'exploració de nous mitjans expressius resultava inajornable per a no repetir-se i quedar rerassagat. L'error de Guimerà, en tot cas, cal cercar-lo en no fer néixer la renovació de la mateixa obra que fins llavors havia elaborat; o sigui, de decantar-se més per la innovació que per la renovació, per molt suggestiva que aquella pogués semblar-li. I el que potser encara és més greu, el seu error fou deixar-se atreure per un corrent com el del realisme convencional, que oferia unes possibilitats d'adequació molt migrades. En certa manera, trobem l'autor enfrontat amb un dilema semblant al que tenia plantejat en encetar la seva activitat dramàtica: llavors s'inclinà pel romanticisme més arborat en un moment que el Romanticisme havia completat el seu períple històric i les raons socials i estètiques de la seva aparició i maduració havien estat, en general, superades. Aquella decisió, però, obeïa a una lògica: la trajectòria anterior de Guimerà com a poeta i les condicions de la societat i de la dramaturgia locals. Al tombant de segle la circumstància era distinta: ni Guimerà

disposava d'una experiència i, per tant, d'una assimilació del realisme dramàtic *sensu strictu*, ni el gènere havia aconseguit d'arrelar a casa nostra malgrat les reiterades visites de les companyies foranes que intentaven d'exportar-nos-el. És cert que Guimerà durant l'etapa de 1890-1900 havia anat incorporant al seu teatre un bon enfilall d'elements realistes, els quals havien configurat una peculiar disposició del substrat romàntic; però, com ja hem assenyalat, el seu realisme provenia del costumisme i en última instància, de l'observació directa de la societat catalana en les seves capes més humils i, per consegüent, més «pures», segons el procés idealitzador aplicat pel dramaturg. En canvi el realisme cosmopolita i convencional de finals de segle tenia una procedència totalment distinta, gairebé antagònica, i exigia un dispositiu dramàtic sense punts de contacte amb el que Guimerà havia practicat fins aquell moment.

L'aparició del teatre d'idees iniciat per Ibsen i els seus seguidors, i l'apropiació, per part dels teòrics àcrates, de l'exaltació de l'individu davant una societat farisaica que el limita i el tenalla, ben patent en les obres de l'autor nòrdic, havien iniciat el divorci entre burgesia i *intelligentzia*.

Aquest divorci, els límits del qual eren molt vagues en el seu inici, car la burgesia, amb la seva capacitat d'admiració o, si voleu, d'embadocament, era capaç d'assimilar moltes de les tendències que en principi se li presentaven hostils, s'accentua en el transcurs de pocs anys i presenta símptomes inequívocs de ruptura amb l'aparició, a França, dels poetes *maudits*. Els rebels donaren forma a llur estètica arran de la publicació de *L'après-midi d'un faune*, de Mallarmé, el 1876, i establiren de manera oficial llur codi per mitjà del manifest simbolista fet públic deu anys més tard. La capacitat d'absorció de la burgesia no va poder fer seu aquesta vegada un món que era fill de les seves mateixes insuficiències i, en darrer terme, de la seva mateixa prosperitat; en aquestes circumstàncies els autors fidels a la classe instal·lada i conformista rebutjaren les influències que els podien venir dels supòsits estètics posats en circulació pels revoltats, i es disposaren a defensar el feu del realisme per servir a la seva clientela uns productes que fossin capaços d'interessar-la sense, però, despacientar-la. D'aquesta manera el realisme es convertí en un manierisme; i s'hi convertí perquè el seu impuls inicial, la detectació i explicació de la realitat, s'estrenyí a uns límits precisos i artificials: els de la classe

consumidora arrencada del context social i considerada com el tot. El realisme cosmopolita i convencional de tombant de segle, cultivat per companyies les *tournées* de les quals abraçaven els països de l'Occident d'Europa i els Estats Units d'Amèrica, adreçat a un públic volgudament internacionalista que entenia o fingia entendre els idiomes «cultes», portà una vida brillant i alhora esllanguida; va comptar amb noms insignes, presidits per l'estrella ja decadent però encara encesa de Sarah Bernhardt, amb un públic elegant que acudia a les llotges i a platea per a lluir vestits i joies —la il·luminació de la sala cremava durant la representació— i amb uns autors que procuraven escandalitzar sense ferir, això és, exposar les amoralitats més refinades amb un pretext moralitzador. Els personatges que apareixien a l'escenari pertanyien, en un elevat percentatge, a la mateixa classe social que els que els contemplaven; participaven de les mateixes inquietuds: el temor a la ruïna —per mitjà del joc i la borsa, úniques formes «honorables» de perdre els cabals— i la preocupació per resoldre llur vida eròtico-sentimental al marge d'un matrimoni establert com a simple pacte comercial entre dues famílies i incapaç d'oferir atractius per a les nombroses hores de lleure dels interessats. El gènere

va prodigar amb escreix els adulteris, sobretot els que eren a càrrec de senyores desenfeinades i poc escrupoloses pel bon nom del marit. El penediment o la definitiva degradació de la pecadora eren les dues sortides de l'adulteri que, en tant que estat digne de blasme, havia d'ésser resolt. Altres dames lliurades al pecat de fugir de l'avorriment d'una vida sense horitzons trobaven llur càstig en una mort violenta esdevinguda a la darrera escena del tercer acte, després d'haver-se sentit dir les grolleries més abominables per boca d'aquell al qual lliuraren la seva honra. Perquè els problemes eròtico-sentimentals plantejats pel realisme cosmopolita i convencional tenien sempre una *ultima ratio*: la de l'honra, entesa sempre des de l'òptica del mascle, el qual té dret a mantenir l'esposa dins l'estricta gineceu de la llar alhora que gaudeix d'una ampla tolerància per a efectuar passatgeres incursions a altres gineceus, no tan privats, sempre que la institució familiar —la institució familiar tal com la burgesia l'entenia— no se'n ressentís de forma greu. Els conflictes entre aquests personatges i els pertanyents a altres classes socials, quan eren portats a escena, eren abordats des d'un aspecte purament individual, i en definitiva eren falsificats en tot allò que podia despertar les suspicàcies o la malfiança de la clientela de



torn. Hom arribava sovint a retratar el món *maudit*, o sigui, el món de la bohèmia, desenvolupat al marge de les convencions burgeses, en tant que ocasió de perill a què estaven exposats els joves membres de la confraria: la bohèmia exercia una mena d'atracció magnètica sobre la burgesia —no debades molts dels capdavaners de la rebel·lió bohèmia hi eren recaptats—, car presentava tots els encants que té sempre la llibertat prohibida. Les reaccions, doncs, eren ambivalents: atracció i repulsa, goig i pecat, paradís i condemna. I hom no blasmava del tot el jove —sempre, ben entès, que fos del gènere masculí— que es lliurava temporament a la bohèmia per reintegrar-se després, diguem-ne convenientment immunitzat, a la cleda dels bons costums, dels ciutadans exemplars. Una atracció semblant exercien també les heteres, amb les quals era lícit de tenir un entreteniment sentimental de joventut; i hom els concedia llavors el benifet d'expirar penedides i rebre una cosa semblant al compadiment o a la comprensió *post mortem*. Bona prova d'això és la insistència amb què les companyies dedicades al realisme cosmopolita i convencional reposaven *La Dame aux camélias*, i les discussions que aixecava entre els partidaris de les diverses actrius la manera d'estossegar i d'expel·lir

la darrera alenada per part de l'una o de l'altra.

A casa nostra la burgesia indígena no va adquirir prou volum per a alletar un vessant d'aquest realisme arrelat a l'Eixample de Barcelona; el realisme finisecular fou, en general, un producte d'importació sovint titllat d'escandalós pels puritans de sala i alcova, i capaç d'incomodar amb les seves entrevistes procacitats la pudicícia de la femella burgesa, indefectiblement educada a les monges. Si donava to d'acudir a les representacions, els mals exemples a que hom s'exposava eren pal·liats en part pel defectuós domini de l'idioma parlat a l'escenari, i d'altra banda hom sortia amb la impressió reconfortant que els esgarriats, després d'haver assaborit les mels dels plaers prohibits, havien trobat el càstig en la forma que era de justícia que el trobessin.

Algunes obres que, en principi, havien estat concebudes al marge de la tendència, presentaven al·licients per a ésser-hi incorporades; és el cas de *Nora* d'Ibsen i sobretot, de *La senyoreta Júlia* de Strindberg, de la qual escrivia el crític Emili Tintorer el 1900 que si entre nosaltres era representada en versió íntegra «tremolarien les estrelles».<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Emili Tintorer, *La moral en el teatre*, Barcelona, 1905. Malgrat ésser imprès el

Això ens demostra fins a quin punt pecava d'epidèmica l'òptica del realisme cosmopolita i convencional, capaç d'apropriar-se d'uns textos que suposaven una dura crítica social i en els quals només hi veia el canemàs d'unes relacions passionals desviades dels patrons sancionats, i per tant susceptible d'ésser presentades com un esquer de provada efectivitat. A fi de remarcar els trets que més s'esqueien i sens dubte també per eliminar-ne d'altres de massa molestos, les obres eren prudentment mutilades.

D'entre els *fournisseurs* expressos del gènere n'esmentarem dos que, per l'acceptació que tingueren a Barcelona, pogueren estimular Guimerà a l'hora de complimentar els seus encàrrecs i erigir-se en un autor més dins l'esmentada tendència: l'italià Marco Praga i el francès Henri Becque. Praga s'havia fet conèixer el 1889 amb *Le vergini*, i ja a partir d'aquesta obra va mostrar molta habilitat en l'exposició dels comportaments sexuals de les seves heroïnes; a casa nostra les companyies italianes que ens visitaven ens posaren ben aviat en contacte amb la seva obra i sembla que *L'Erede* va obtenir un èxit de consideració. Una cosa semblant va ocórrer amb Becque,

---

1905 el llibre fou redactat el 1900, segons consta a l'Advertència preliminar, i per aquest motiu donem com a bona aquesta darrera data.

els textos més remarcables del qual foren *Les corbeaux* i *La parisienne*; en aquesta darrera obra, que Emili Tintorer s'esforça a defensar des d'un punt de vista ètic, l'autor presenta un cas d'infidelitat conjugal que, indirectament, és conseqüència dels equívocs sobre els quals es funda el matrimoni burgès.

Les estrenes de Becque i les d'autors francesos que li són pròxims, com Maurice Donnay, Henri Lavedan, Félix-Henri Bataille, Alfred Capus, François de Curel i d'altres, els drames dels quals eren coneguts a la Barcelona finisecular, arrodoniren el mite d'un París depravat on la llibertat de les relacions sexuals, malgrat les repetides condemnes de la gent benpensant, era el pa nostre de cada dia. A això s'hi afegí la vehement admiració que envers París sentien els components de la bohèmia modernista local i, en general, les persones que eren considerades de vida «desordenada». Pintors i literats sojornaven sovint a la riba del Sena i en cantaven les excel·lències despertant així l'alarma entre els partidaris de l'ordre burgès, els quals veien París coronat d'una aurèola infernal que els indignava tant com els atreia. Així, no és estrany que Guimerà, fidel, amb una bona fe absoluta a la moral «natural» que havia

propugnat sempre, fes una referència explícita al París tòpic que només coneixia per referència, a les tres primeres obres que estrena en encetar el 1901 la seva nova etapa de creació: *Arran de terra*, *La pecadora* i *Aigua que corre*. En efecte, en cada un d'aquests drames els protagonistes projecten un viatge a la capital de França a fi de poder lliurar-se de manera plena i, cal suposar, plàcida, a llurs relacions pecaminoses; si aquests viatges no es realitzen és gràcies al triomf final de la virtut. La referència a París —amb anterioritat el teatre de Guimerà havia ignorat l'existència de l'urbs francesa—, si bé no passa d'ésser un detall, és prou simptomàtica i ens delata tota una influència i àdhuc un estat d'opinió col·lectiu.

*Arran de terra* conté tots els requisits dels drames típics del realisme cosmopolita i convencional i constitueix una mostra plausible del gènere. El mecanisme argumental hi és desenvolupat d'una manera calculadament efectista; sense caure en més exageracions que les admeses, els personatges, bé que tòpics, posseeixen una psicologia versemblant, i pas a pas esclaten entre ells les escenes que un espectador avesat als drames francesos i italians havia d'esperar amb impaciència.

És inqüestionable que *Arran de terra* és un drama escrit per al lluïment de la primera actriu: per primera vegada Guimerà treu a escena un personatge femení intrínsecament pervers lliurat a unes passions que destrossen la vida dels qui té al voltant i que acaben menant-la al suïcidi. També per primera vegada ens introdueix al món de la classe burgesa instal·lada, tant a través de Pia Munda com del seu amant, Ramon, advocat que frueix d'una sòlida posició i de prestigi. Al costat d'aquest món instal·lat el dramaturg ens presenta, bé que molt de passada, el món de la bohèmia encarnat en Pepet el germà de Pia Munda. El quadre social resulta així arrodonit amb totes les exigències del realisme finisecular: el marit que s'ha matat en veure que la seva dona li ha fet perdre l'honra, la passió adúltera entre Pia Munda i Ramon, la virtut de Felícia posada en perill pel setge de Rafael, i el triomf final del matrimoni que es reconcilia en nom de la llar. Pia Munda es troba abandonada i s'engega un tret, no sense que abans el seu amant la menyspreï i en blasmi la conducta; el ventall format per tots aquests elements fan d'*Arran de terra* una obra d'encàrrec enginyosa, escomesa amb la necessària sagacitat. Més arbitrària, però no menys típica, resulta *Aigua que corre*, si bé en aquesta obra els

elements de la trama manquen de lògica i el resultat final se'n ressent de manera greu.

Una provatura interessant, bé que no reeixida, la va portar a terme Guimerà amb *La pecadora*; en efecte, en aquest drama l'autor intentà d'enfrontar els personatges tòpics del realisme cosmopolita i convencional amb la gent senzilla, lligada a la gleba, que havia prodigat a la seva segona etapa. Guimerà vol contraposar així dos mons antagònics: un on les passions senyoregen sobre la moral i destrossen l'individu, i un altre, el de la gleba, on les passions són emmenades per la moral per mitjà d'uns costums seculars que harmonitzen els interessos de l'individu amb els de la societat. El conflicte es manté gràcies a la passió que uneix Daniela —la dona que torna de París a fi de recobrar al llogarret la salut perduda— i Ramon, el camperol que ha esmerçat la vida entre la família i el treball. El drama es malmet perquè Daniela, així com els personatges que en un moment donat li fan de cor, resulta d'una falsedat pregona; el París d'on ella ve no és el París real sinó una mena d'infern inventat i folklòric confegit amb quatre llocs comuns. La inconsistència dels personatges fa que el conflicte no pugui ésser pres seriosament i que la lluita

interior de Daniela, en dubte entre la passió i la mansuetud fins al darrer moment, se'ns aparegui com una mera caricatura.

El balanç d'aquestes tres obres, tot i la perfecció formal assolida per *Arran de terra*, se'ns mostra molt pobre si les comparem amb la producció guimeraniana que d'una manera immediata les precedeix. A *La pecadora* i a *Aigua que corre* hi ha alguna cosa important que falla: tal vegada la convicció del dramaturg envers el camí triat. És impensable que un home amb una obra d'un gruix com la de Guimerà pogués suportar gaire temps el viratge iniciat el 1901 sense sentir-se decebut per la banalitat dels nous objectius. Els personatges no responen als supòsits ètics de l'autor i llavors aquest es veu obligat a sobreposar-los una moral que els és externa a fi de no traïr-se en traçar el desenllaç dramàtic. Això pressuposa una barreja no reeixida d'elements que fa inviable la unitat del conjunt: els personatges es converteixen en espantalls a mans d'un demiürg que els manipula sense identificar-s'hi i, pitjor encara, sense intentar de comprendre'ls perquè no ha pogut ni tan sols concebre'ls. Després d'*Aigua que corre* Guimerà abandona el realisme cosmopolita i convencional i



no el reprèn fins tres anys després amb *La Miralta*; com a *La pecadora*, l'autor intenta en aquest drama de contraposar el món camperol arcàdic i secular, al món de la burgesia que irromp a la ruralia i la destrossa sense contemplacions: així, el vell molí és enderrocat per construir-hi les quadres d'una indústria tèxtil.

L'enfrontament entre els personatges «invasors» i els de la gleba és a *La Miralta* molt més tímid que a *La pecadora*; a *La Miralta* els personatges d'adscripció camperola tenen un paper subaltern en el desenvolupament del drama. Si alguna aportació nova presenta *La Miralta* respecte als tres primers drames guimeranians pertanyents al realisme cosmopolita i convencional és, tal vegada, el regust ibsenià que impregna alguns dels diàlegs. Remarquem, en relació amb això, que el càstig del personatge que encarna la passió desbordada i egòlatra —Mery— no es produeix mitjançant un suïcidi com a *Arran de terra* i a *Aigua que corre*, ni mitjançant una malaltia inguarible que pot suposar certa justícia providencialista, com a *La pecadora*, sinó mitjançant l'acció violenta d'un altre personatge —Dèvora— que lluita pels seus drets arrabassats, i aquests drets són els de l'assoliment de la pròpia felicitat personal.

L'«activisme» de Dèvora, doncs, suposa l'aparició d'un nou

factor que no arriba, però, a alterar els supòsits dramàtics del realisme convencional; altrament l'obra pateix d'una sèrie d'excessos que la menen pel pendís del melodrama i hom pot aplicar-li els mateixos retrets que hem aplicat a *Aigua que corre* i a *La pecadora*.

En certa manera aquesta correntia de l'*opus* guimeranià es perllonga amb *L'Eloi*; però aquí els personatges no pertanyen a la burgesia sinó a la classe treballadora, encara que el protagonista, Eloi, sembla haver tingut un passat més florent. El que relaciona *L'Eloi* amb les obres anteriors és, ultra la construcció escènica, la remarca que l'autor hi fa sobre el concepte d'honra; la influència de José Echegaray sembla, d'altra banda, ben palesa. Si l'actitud de Guimerà a *L'Eloi* suposa un atac a la intransigència i advoca per la valoració de l'amor sobre els convencionalismes socials, els procediments emprats són matussers, d'una gran exageració, la qual cosa violenta ja de bon principi la psicologia dels personatges. Guimerà recerca l'efectisme fàcil, els recursos histriònics, i elabora un diàleg fals, estrafet, que ni tan sols assoleix una qualitat literària acceptable.

## EL RETORN A LES VELLES FORMES

Entre 1904 i 1905 Guimerà sembla perdre la fe en el vial emprès amb *Arran de terra* i cerca l'èxit en el retorn a velles fórmules; aquesta és la impressió que causa el grup de les tres obres estrenades aquells anys: *El camí del sol*, *Sol, solet...* i *Andrònica*. Ara bé, no es tracta en aquestes obres de reprendre un procediment antic per a fressar-lo de nou i aprofundir-lo, sinó més aviat del desig de reinstal·lar-s'hi talment el dramaturg sentís enyor envers allò que ja estava fet i li mereixia la consideració de definitiu. Trobem a faltar, doncs, en aquestes obres aquella dinàmica interna que fins ara havíem detectat en cada nova temptativa del procés dramàtic de l'autor, i que el portava a incorporar nous elements dins el seu *opus*. Això no significa, però, que aquest retorn a ell mateix es produeixi en la forma d'un calc; tampoc no significa que Guimerà decideixi d'ancorar en un moment determinat del seu procés creatiu; són diversos moments de la seva obra els que el sol·liciten: d'una banda el de les seves tragèdies romàntiques de la primera etapa, de l'altra el dels drames romàntico-realistes de la segona. Així, *El camí del sol* i *Andrònica* responen a la primera sol·licitud i *Sol, solet...* a la segona.

En efecte, a *El camí del sol* Guimerà torna a emprar el vers, fidel al seu vell concepte de tragèdia; des de *Les monges de Sant Aiman*, estrenada el 1895, no havia donat cap obra en vers tret del monòleg *Mort d'en Jaume d'Urgell* estampat el 1896. D'altra banda, si exceptuem els seus dos monòlegs, no havia intentat l'evocació històrica des de *Les monges de Sant Aiman*, però en aquesta tragèdia hi havia un clar domini de l'element fantàstic i llegendari, o des de *L'ànima morta*, el 1892. Tornem a trobar a *El camí del sol* la corrua de personatges encimbellats de les primeres tragèdies i llurs pugnes i maquinacions per a imposar-se damunt d'altri; hi trobem també l'esclat abassegador de les passions que xoquen, per a realitzar-se, amb forces que són externes als personatges. Però com ja hem advertit, *El camí del sol* no és un calc; alguna influència que prové, no del teatre coetani, sinó d'altres zones del procés dramàtic del seu autor, li presta uns trets específics que diferencia la tragèdia de les que Guimerà escriví quinze o vint anys enrere. En primer lloc Guimerà, al capdavant d'una activitat política de caire catalanista, decideix de prescindir (o senzillament l'ha oblidada) de la vella teoria d'Hugo sobre la unitat del patrimoni històric europeu; vol presentar-nos un heroi, Roger de Flor, i, per mitjà d'ell, narrar-nos una

epopeia catalana: l'expedició medieval a l'Orient. És evident que a *El camí del sol* no hi ha la intenció actualitzadora que hi havia a *Mestre Oleguer* o a *Mort d'en Jaume d'Urgell*, on cada frase era llançada amb mandró per tal d'alertar el públic sobre el que ocorria al seu entorn; ara el propòsit de l'autor no és regit per la immediatesa política dels dos monòlegs; a *El camí del sol* no hi ha crispació sinó el reposat intent de contemplar una gesta col·lectiva del nostre passat, de remarcar-la amb certa satisfacció que no exclou, en darrera instància, un cert narcisisme. Malgrat el desenllaç fatal, que l'obra exigeix en tant que tragèdia, aquesta és travessada de cap a cap per un subterrani corrent d'optimisme; hom no posa mai en qüestió la puixança dels catalans considerats un grup ètnic ben definit i posseïdors d'unes virtuts que sobreïxen de molt les de llurs oponents: ardidesa, magnanimitat, fidelitat, noblesa, resistència davant la fatiga, etc. La mort de l'heroi se'ns mostra no com un *fatum* inevitable sinó precisament com el resultat d'aquesta exuberància virtuosa, de la noblesa de les seves intencions i la traïdoria dels seus enemics. Cal remarcar que, dins l'obra guimeraniana, *El camí del sol* és la primera tragèdia elaborada a partir d'un tema històric català i això la diferencia de les altres

tragèdies romàntiques de la primera etapa. Ara no es tracta d'una evocació més o menys relacionada amb el nostre passat: la figura de Roger de Flor i la dels almogàvers adquireix sentit en tant que encarnen l'aventura col·lectiva dels catalans i no una altra. Caldria tanmateix fer un estudi comparat del lèxic d'*El camí del sol* i del de les primeres tragèdies romàntiques; és molt possible que un tal estudi ens mostrés com Guimerà havia incorporat un bon nombre de mots nous al seu vocabulari poètic; no debades durant els anys transcorreguts de *Les monges de Sant Aiman* a *El camí del sol* els escriptors modernistes havien fet aportacions substancials al llenguatge culte. *Andrònica* representa una acceptació molt més passiva dels supòsits dramàtics de la primera etapa; el dramaturg historia lliurement i acumula els episodis un darrere l'altre, com havia fet a *L'ànima morta* o a *El fill del rei*. Això fa que la tragèdia esdevingui melodrama i que la força dels personatges no trobi el llenguatge adequat per a expressar-se.

De tota manera el retorn a les fórmules de la primera etapa no entranya sinó el propòsit d'efectuar-hi una visita ocasional; més que l'esperança de pouar-hi noves

possibilitats expressives hi ha, de ben segur, l'afany de bandejar la banalitat del realisme cosmopolita i convencional. Això val pel que fa a la breu visita efectuada per Guimerà a les maneres de la seva segona etapa i que es conclou en una única obra, *Sol, solet...* En aquest drama Guimerà sembla voler-nos donar una rèplica de *Terra baixa* i, tal vegada, hi ha una recerca, més o menys conscient, de l'acceptació que obtingué aquella obra; si és així, tot i considerant que el model queda per damunt de l'intent d'emulació, cal convenir que aquest conté prou valors per a merèixer l'atenció sense necessitat d'altres referències. A *Sol, solet...* Guimerà idealitza el rodamón sense família que en un moment donat és capaç d'arriscar la vida per altri; aquest home tel·lúricament solitari però que s'insereix en la humanitat pel seu sentiment de germanor i per la seva ànsia d'estimar i d'arrelar, encarnat al drama en Jon, el protagonista, és un parent molt pròxim de Manelic. La novetat fonamental de *Sol, solet...* respecte a *Terra baixa* rau en el personatge de Munda, la noia feble, víctima de la seva passió pecaminosa. Munda es converteix en la dona de Jon però no sap ésser la Dona en sentit absolut, tal com sap ésser-ho la Marta del primer drama. Aplicant a *Sol, solet...* l'òptica idealitzadora que Guimerà hi aplica resulta

que Munda és un personatge mancat, incapaç d'emplenar la vida de Jon. Aquesta vegada, però, Guimerà proporciona al seu heroi un altre agafall, el del fill, que li permetrà de reeixir en l'aventura humana tot donant-li un motiu per a viure. La conjugació d'elements idealistes i realistes, la temàtica comuna, la mateixa textura dels personatges, fa que *Sol, solet...* pugui ésser considerada la continuació que la segona etapa del dramaturg feia esperar; continuació però no superació, per això és un retorn més que una represa. El darrer retorn, d'altra banda.

Els dos primers actes de *Sol, solet...* estan construïts de manera impecable; l'escena del dinar, eix del primer acte, mostra la mestria a què havia arribat l'autor en el desenvolupament d'escenes de conjunt en les quals és alternada una acció purament mecànica, pretextual —l'àpat— amb el congriament del conflicte dramàtic.

L'alternança de les rèpliques, que trenen un diàleg fluid i natural, però dens, l'entrada de personatges subalterns que amb llur sola presència forneixen el tornaveu d'allò que és debatut entre els protagonistes, oficiant de cor, i el natural assoliment de la roentor conflictiva, són els puntals de la mestria que hem assenyalat. Altrament l'escena de l'àpat





del primer acte té un llunyà precedent en l'escena de l'arrossada dels minaires al primer acte de *La boja* i un altre de més immediat en la del sopar del tercer acte de *Maria Rosa*. Guimerà ha de servir-se encara d'una altra escena d'aquest tipus, eix també de tot un acte, a *L'aranya*, estrenada l'any següent. En canvi el tercer acte de *Sol, solet...* ens sembla precipitat; el descabdellament dramàtic és massa sobtat, no és precedit de la necessària ambientació, i resta grandesa al drama de Jon i Munda.