

## **Guimerà i la poesia del seu temps**

Punctum / Ajuntament del Vendrell, 2021 «Quaderns de la Rigala, 4».

<https://doi.org/10.60940/anuariverdaguer.2023.31.422.569>

Rebut 09-06-2023, Acceptat 28-07-2023

Des de l'any 2016 el Vendrell acull una cita anual dels estudiosos de l'obra guimeraniana. Les aportacions d'aquestes trobades han estat recollides a la sèrie de Quaderns de la Rigala que ja han arribat al seu cinquè lliurament. Cal felicitar-se, doncs, per la consolidació d'una iniciativa que permet eixamplar els coneixements sobre l'obra i la personalitat d'una de les figures cabdals de la literatura vuitcentista. Les dues darreres edicions dels seminaris sobre Guimerà s'han centrat en la poesia i en la seva relació amb els autors del teatre espanyol.

Com indica el seu títol, el volum dedicat a la producció poètica de l'autor té en compte la situació de la seva obra en el context de la poesia de l'època. Així com el teatre de Guimerà ha estat objecte d'estudis més aprofundits, la seva poesia ha estat vista com una mena d'aportació secundària. Sovint l'ombra de Verdaguer no ha deixat veure l'interès, l'originalitat i la qualitat dels poemes guimeranians. Cal no oblidar, a més, que una part molt important de la seva obra dramàtica és en vers. En la «Presentació», Enric Gallén fa un seguiment de la recepció de la poesia guimeraniana, un panorama marcat per la lúcida anàlisi de Josep Yxart arran del primer vo-

lum poètic de l'autor (*Poesies*, 1887) o la consideració de Guimerà com a exemple de poeta romàntic, amb la connotació que aquest terme tenia per als autors noucentistes. La tria i lectura de la poesia per part de Pere Gimferrer (*Antologia poètica*, 1974) en què es reivindica l'originalitat de la proposta de Guimerà no va tenir continuïtat fins a les aportacions del Col·loqui Guimerà de 1995 de Josep Tèrmens i F. X. Vall i, més recentment, l'edició de la *Poesia Completa* de l'autor el 2010 a cura de Blanca Llum Vidal i l'annex d'Arnau Pons («Enquimerar»).

En aquest context, els estudis del volum de la Rigala suposen un punt de partida necessari per a la revisió i revaloració de la poesia guimeraniana. Els tres treballs aplegats al volum presenten enfocaments nous en un terreny per desgràcia molt poc explorat. Neus Oliveras a «Els orígens poètics de Guimerà» ens forneix una visió prou completa de la trajectòria creativa de Guimerà des de la seva arribada al Vendrell fins que s'instal·là definitivament a Barcelona. Oliveras analitza els manuscrits que ens han arribat en quaderns, des dels inclosos al que porta per títol «Poesías castellanas del Àngel y apuntacions» [1862-1865], fins al «Quadern de Manuel Romeu Guimerà» (1870-1875). També fa un seguiment dels poemes publicats a *La Gramalla*, òrgan d'expressió de la societat La Jove Catalunya entre el maig i el setembre de 1870. Es destaca la importància de l'entorn vendrellenc i la influència del germà, Julio Guimerà, en la seva decisió d'escriure. De fet, el

Guimerà barceloní ja és un poeta que ha optat per escriure en català i fer-ho des d'uns determinats paràmetres estètics que provenen sobretot dels estímuls del seu amic Jaume Ramon i Vidales i els amics vendrellencs però que s'afermen i es consoliden amb el tracte amb Pere Aldavert i els companys de La Jove Catalunya que, com destaca Oliveras, tingué un paper fonamental en l'afermament de Guimerà com a creador literari. Per altra banda, molts dels poemes d'aquesta etapa ja apunten motius temàtics i recursos expressius que l'autor anirà desplegant al llarg dels anys.

Magí Sunyer («L'originalitat de Guimerà») recull una característica del Guimerà poeta assenyalada ja per Yxart («era original, era nou») per proposar una lectura de la producció poètica de l'autor que va més enllà de l'assajada per Gimferrer el 1974 i el situa en la tradició de la poesia fixada pels Jocs Florals. Sunyer planteja un assaig hermenèutic força complet sobre la poesia guimeraniana en què té en compte les temàtiques («Mitologia antiga», «L'amor, la mort i el diable», «El mite dels orígens: la infantesa i la terra alta...») però que remarca també l'actitud ideològica del poeta basada en l'humanitarisme i el pacifisme. Sunyer destaca especialment l'evolució poètica de Guimerà més enllà de l'emblemàtic volum de 1887.

La modernitat en el tractament dels mites relacionats amb la història catalana i a la mitologia clàssica, l'originalitat en presentar temes insòlits en la poesia catalana des de la perspectiva estètica del segon romanticisme, amb

elements, propers al parnassianisme o al lirisme procedent de la pràctica de poetes com Heine, són alguns dels aspectes que destaquen en el primer lliurament de poesies guimeranianaes. A partir de la dècada de 1890, desmentint la idea que el poeta havia culminat en el dramaturg, Guimerà renova la seva lírica patriòtica i s'acosta, a més, a noves formes de difusió de la seva poesia com les que li proporcionava la música d'Enric Morera que el popularitzà a través de sardanes de tan èxit com «La Santa Espina» o «La sardana de les monges». Els primers anys del segle XX també ens ofereixen un Guimerà combatiu contra la Gran guerra des d'una perspectiva militantment aliadòfila, en la línia dels poemaris del seu amic Apelles Mestres. Una poesia que participava de la defensa de proclames humanitàries i pacifistes. Si el text d'Oliveras resulta molt aclaridor pel que fa als orígens del Guimerà poeta, la interpretació de Sunyer és també una referència obligada en qualsevol aproximació interpretativa de l'obra guimeraniana.

L'altra aportació del volum, la de Francesc Codina («Més enllà del plany i l'anhel. Entorn del *Segon llibre de poesies* d'Àngel Guimerà»), proposa una lectura de la darrera producció poètica de Guimerà que reivindica el segon poemari de l'autor. S'hi remarca el vessant cosmològic de la poesia guimeraniana que Codina relaciona amb l'obra de Camille Flammarion traduïda el 1896 («¿Qué es el cielo?») i que influí també en el Verdaguer d'*Al Cel* (1905). L'autor troba significatiu que el poema que obre el recull sigui

justament «El gran molí» que participa d'aquesta temàtica ja que segons ell «hi ha una certa visió del món i de la vida que s'expressa de manera ben coherent en força poemes del *Segon llibre de poesies*» (p. 103). I això es concreta en la «volva humana» que en la seva fatuïtat sol ignorar allò que és en realitat. La maldat i la folia envolten els humans que estan sotmesos al pas ineluctable del temps. Codina observa com en alguna ocasió («L'escombra» de *La sala d'espera*, 1892) el to és més distès i irònicament resignat i, per altra banda, remarca que la visió pessimista de la condició humana fonamenta la seva visió de la història com es pot veure en alguns poemes. Una història que ell veu regida per a sang i el dolor («Per la senyal...»). Codina subratlla la llibertat amb què s'expressava el poeta, especialment en la seva maduresa. Sense témer la irreverència o l'heterodòxia religiosa o política i amb imatges d'una plasticitat contundent.

El volum recull, doncs, unes aportacions molt valuoses que obren el camí a aprofundir en la producció poètica del gran referent de l'escena catalana vuitcentista. Cal recordar, a més, que Guimerà és un veritable poeta dramàtic i que la poesia de *Mar i cel* o *La boja*, per posar un parell d'exemples, té unes virtualitats que encara no han desvetllat prou la nostra atenció.

---

## **Guimerà i el teatre espanyol**

Punctum / Ajuntament del Vendrell, 2022 «Quaderns de la Rigala, 5».

---

És ben sabut que la relació de Guimerà amb la parella d'actors madrilenys María Guerrero i Fernando Díaz de Mendoza va ser determinant en l'evolució de la seva obra dramàtica i, especialment, en la seva difusió internacional. El dramaturg català i autors com Benito Pérez Galdós jugaren un paper de renovadors de l'escena espanyola de la darrera dècada del segle XIX a través de la companyia d'aquests dos actors. Però la primera experiència del dramaturg vendrellenc fou la de l'estrena de *Mar y cielo* a Madrid (1891). La traducció havia anat a càrrec d'Enrique Gaspar.

Ara bé, la renovació que plantejaven les obres guimeranianes de la dècada de 1890 no sempre tenia una bona recepció, ja que com assenyala Emilio Peral («El teatro español en tiempos de Guimerà») hi havia una «profunda escisión» entre el teatre que s'estrenava amb èxit i el que «persegüia, casi siempre de forma baldía, buscar nuevos caminos para la dramaturgia» (p. 11). Peral ressegueix els gèneres i els autors de l'escena espanyola del moment i, al costat de les obres d'Echegaray o Eugenio Sellés, destaca el fenomen del «género chico» o la revista, que servia sovint de vehicle de sàtira política. Al marge d'aquest teatre que gaudia de l'èxit del públic

cal situar les obres més exigents de Joaquín Dicenta, Galdós o Federico Oliver. Però també la línia del drama rural de Benavente o el teatre històric en vers d'Eduardo Marquina.

Peral fa un recorregut força detallat de les propostes teatrals impulsades pels autors renovadors en una línia que havia de portar a l'obra de García Lorca o de Valle-Inclán. Un itinerari marcat per l'adopció de l'estètica simbolista en fórmules com les del teatre de titelles. L'aparició de Guimerà en aquest context havia de jugar un cert paper de renovació en la línia d'autors com Dicenta, però el drama rural (*Terra baixa*) havia de tenir també la seva influència.

Per la seva part, Enric Gallén ressegueix el procés d'aproximació i coneixement entre Guimerà i María Guerrero i destaca la importància de la valoració que Yxart feu de *Realidad* (1892) de Galdós, estrenada per Emilio Mario. Destaca tres punts de partida de les relacions entre Guimerà i el teatre espanyol. El primer, el contacte d'Yxart amb un grup d'escriptors espanyols significats, en segon lloc, l'estrena madrilenya de *Mar y cielo* (1891) i, finalment, el paper de l'actriu María Guerrero, delerosa de bastir-se un repertori que li permetés competir amb les grans figures dramàtiques del moment. La relació del dramaturg amb la parella Guerrero-Díaz de Mendoza marca de ple bona part de la seva producció. De fet, són els actors els que en un determinat moment li plantejgen a Guimerà la possibilitat d'assajar noves formes de tragèdia «para dejar descansar un poco las obras populares

y dar variedad al público», com afirmen en una carta del 13 d'abril de 1899 (p. 30).

Entre l'autor de *Terra baixa* i els actors madrilenys hi haurà sempre la tensió que provocava la militància catalanista de l'autor que afectava la receptivitat de la seva obra en el context espanyol. Així, arran de la iniciativa del Missatge al Rei dels Hel·lens (7 de març de 1897) que comportà el tancament de centres i publicacions catalanistes i que impulsaven la Lliga de Catalunya i el Centre Escolar Catalanista, Guimerà es trobà en dificultats, fins al punt que els seus amics madrilenys li demanaren una rectificació pública. Per altra banda, algunes obres com *Aigua que corre* (1902) són considerades massa atrevides per la companyia madrilenya. De fet, després de l'estrena argentina de *La filla del mar* (1899) per part de la Guerrero, la relació entre els actors i el dramaturg es refreden fins a les estrenes d'*Andrònica* i *La Miralta*, traduïdes per López Ballesteros. La temporada de Borràs a Madrid amb obres catalanes (1905) serà una nova plataforma per Guimerà que rep dos encàrrecs provinents d'autors espanyols. La proposta de Pardo Bazán de traduir al català un breu diàleg (*La suerte*), i la d'Eugenio Sellés perquè faci el mateix amb dos breus textos seus (*Las serpientes*, *Los domadores*). En el Fons Guimerà es conserven les dues traduccions. Per Gallén l'interès que Guimerà podia tenir en les obres de Sellés cal trobar-lo en el tractament de la temàtica de l'anarquisme que coincidia en bona part amb el tractament que ell mateix

havia fet del tema a *En Pólvora* (1893) i a *La festa del blat* (1896). No ens ha arribat, en canvi, la possible traducció del text de l'escriptora gallega.

En els primers anys del segle XX Guimerà ha aconseguit un nom en l'escena espanyola que no va lligat només a la companyia de la María Guerrero tot i que el conflicte amb el traductor López Ballesteros i Fernando Díaz de Mendoza mostra que els actors madrilenys no sempre veien bé les obres guimeranians (el traductor López Ballesteros confessa en una carta al dramaturg que l'actor madrileny es reia de l'obra *Andrònica* d'amagat seu, p. 42). Per altra banda, l'ascendent de Borràs també ajuda a la difusió de l'obra guimeraniana en el moment en què l'autor comença de ser homenatjat i a esdevenir un veritable símbol. La ruptura amb els actors madrilenys es consuma arran de l'estrena de *L'ànima és meua* (*El alma es mía*, 1919) en el moment en què un discurs abrandat de Guimerà als Jocs Florals en el qual s'ha convidat el general Joffre provoca una campanya contra ell a tot Espanya.

En definitiva, Guimerà participa en la renovació del teatre català i espanyol al costat d'autors com Feliu i Codina o Pin i Soler en l'àmbit català i Sellés o Galdós a nivell estatal. Com assenyala Gallén: «Es tracta d'un model de teatre més obert i flexible: cadascun d'ells l'acomoda personalment i de manera gradual en funció d'altres estímuls o referents del teatre europeu del tombant de segle, com el teatre d'idees o social, el teatre simbolista o la revisió de la tragèdia clàssica»

(p. 47). Guimerà, implicat en la causa catalanista i en la pròpia tradició, era conscient, a més, que determinades obres podien funcionar en el marc català però no en el castellà. Però també tenia clara la diglòssia de la societat barcelonina i sabia que una obra «entre senyors» com *La Miralta* podien ser presentades en castellà per la Guerrero en els teatres de la burgesia i, en canvi, obres com *Sol, solet...* reclamaven un auditori com el del Romea.

Joan Martori ens ofereix una síntesi de la recepció argentina de l'obra guimeraniana («Guimerà a l'escena, el cinema i la televisió de la República Argentina»). Una recepció que comença per assenyalar que no podem plantejar-la en termes quantitius, ja que diferents companyies, autòctones, espanyoles o italianes, hi van posar en escena muntatges diversos d'una mateixa obra. Cal tenir en compte, a més, les versions cinematogràfiques i televisives d'obres de Guimerà (dues de *Terra baixa*, per exemple). Martori situa l'abast de la recepció del dramaturg en terres argentines al període que aniria de 1894 al 1964. Tot un segle, doncs, de presència de muntatges guimeranians.

El director i actor espanyol Mariano Galé ja havia presentat una versió de *Tierra baja* a Buenos Aires abans de l'estrena catalana de l'obra (p. 56). Companyies com la de Guillermo Battaglia o Angelina Pagano oferien també les seves aproximacions als textos del dramaturg català. A tots aquests grups calia afegir-hi els elencs dels diversos casals catalans o el Casal Valencià o el Balear, especialment el

quadre escènic del Centre Català de Buenos Aires que actuà no només en els teatres dels casals catalans, sinó que presentaven les seves produccions al Teatro Argentino o al Teatro Ópera. Per tant, la difusió del dramaturg català depassà els cercles dels catalans emigrats. Ara bé, pel que fa a la versió que Camilo Vidal feu de *Terra baixa*, s'ha remarcat que es distància força de l'original en el marc d'una veritable reescriptura del text i recontextualització. Com assenyala Martori, «a l'Argentina, *Terra baixa* es materialitzà en un context teatral emergent, en un sistema format per uns intèrprets i uns espais escènics, determinat pels gustos del públic i les valoracions de la crítica» (p. 59).

En aquest sentit, la figura de Pablo Podestá és especialment rellevant, provinent del món del circ i que munta la seva pròpia companyia a partir de l'estímul de les companyies italianes que freqüentaven el país sudamericà, com la de Giovanni Grasso que havia portat la versió siciliana del clàssic de Guimerà (*Feudalismo*). Podestá es convertí en un dels actors fundacionals del teatre nacional argentí i destacà per l'extrem verisme interpretatiu, especialment en les escenes violentes com la mort del Sebastià al final de *Terra baixa*. Sembla que hauria demanat a Enric Morera (que era a Argentina durant una temporada) que volia adaptar més obres de Guimerà al teatre argentí, en aquest procés de reelaboració i recreació que podia servir de referència en la construcció d'un imaginari teatral argentí.

Però el famós drama guimeranià

donà peu també a la paròdia amb *Tierra baja,,,da*, estrenada al Teatro Argentino el 1911 i dirigida i interpretada pel popular actor Florencio Parravicini. L'obra entra de ple en la literatura que beu del criollisme. El seu autor, José Marañón, proposa una obra destinada a satisfer la demanda d'obres pròpies de la cultura de masses on no falta la construcció d'un veritable idiome rural argentí que barreja el lèxic gautxo amb el *lunfardo* ciutadà.

*Tierra baja* fou duta al cinema argentí el 1912 per Mario Gallo amb Podestá fent de protagonista. Curiosament l'obra s'integrà en un cicle productiu destinat al foment dels elements identitaris argentins. Martori segueix en detall i amb erudició la sort cinematogràfica de les obres de Guimerà, com la *Maria Rosa* del 1946 o la coproducció argentino-mexicana que es feu de *Tierra Baja* amb direcció de Miguel Zacarías i amb Pedro Armendáriz fent de Manelic (p. 69). A part dels diversos canvis que presenta la pel·lícula respecte el text de Guimerà hi trobem elements del folklore mexicà com les ranxeres escrites expressament per al film (p. 71). Aquest seguiment de la recepció argentina de l'obra de Guimerà dona peu a Martori per presentar els exemples de reescriptura de les obres com a elements literaris i cinematogràfics de resignificació transcultural (p. 74). L'exercici comparatiu a partir de l'original, la traducció castellana d'Echegaray i les versions teatrals i cinematogràfiques que portaren a una veritable transformació del significat original de textos com *Terra baixa* a «uns nou nivells de

significació cultural, històrica i, en algun cas, política» (p. 74). Certament és significatiu l'interès per una obra com *Terra baixa* en el moment de consolidació d'una dramaturgia nacional argentina. L'aportació de Martori obre la porta a entrar a fons en l'estudi de la recepció guimeraniana des de la perspectiva comparatista i de les capacitats de transsignificació, no només en el context argentí.

Globalment els estudis del volum obren noves portes a la interpretació d'un aspecte tan rellevant de l'obra de Guimerà com és el de la relació amb el teatre espanyol i castellà en l'àmbit sudamericà. Des de perspectives diferents, Gallén i Martori fixen amb detall el procés d'acostament a l'obra del dramaturg per autors i actors procedents d'una cultura hegemònica i afavorida per les lleis del mercat com és la castellana. En aquest sentit, el panorama del teatre espanyol traçat pel professor Peral permet una valoració més ajustada de l'aportació guimeraniana al teatre de l'època.

Ramon BACARDIT  
(INS Montserrat Miró)  
rbacardi@xtec.cat

## Joaquim Rubió i Ors, l'home i l'obra. Una necessària recuperació

<https://doi.org/10.60940/anuariverdaguer.2023.31.422.570>

Rebut 26-06-2023, Acceptat 28-07-2023

Albert MESTRES. *Joaquim Rubió i Ors, poeta*. Tarragona: Publicacions Universitat Rovira i Virgili, 2022. «Patrimoni Literari, 6»

Albert MESTRES. *Joaquim Rubió i Ors, poeta. Textos de l'edició crítica de Lo Gaiter del Llobregat*, volum 1. Tarragona: Publicacions Universitat Rovira i Virgili, 2022. «Patrimoni Literari, 6»

Albert MESTRES. *Joaquim Rubió i Ors, poeta. Textos de l'edició crítica de Lo Gaiter del Llobregat*, volum 2. Tarragona: Publicacions Universitat Rovira i Virgili, 2022. «Patrimoni Literari, 6»

A Joaquim Rubió i Ors, la historiografia més tradicional sobre la Renaixença —aquella que neix de la visió que en tenien els que en van ser participants— li ha assignat el paper d'esdevenir un dels cappers del moviment: el pròleg al seu llibre de poemes *Lo Gaiter del Llobregat*, escrit per l'autor als vint-i-tres anys, se n'ha considerat com el manifest fundacional (recorrem aquella famosa frase que en forma part, sovint treta del seu context: «Catalunya pot aspirar encara a la independència; no a la política, [...] més sí a la literària»). Ara bé, més enllà d'aquest fet, convenientment divulgat fins i tot en els manuals de secundària, poc més es coneix de la seva figura. I pel que fa a la seva obra poètica —se'n