

Un somni de festa modernista: *La santa espina* d'Àngel Guimerà

Maridès Soler (Trier)

■ 1 Guimerà i el Modernisme

L'època del Modernisme abasta des del 1888, any de la Primera Exposició Universal de Barcelona, fins el 1910, data de la fundació de l'Orquestra Simfònica de Barcelona,¹ coincidint exactament amb l'època més fecunda de Guimerà. Quan aquest va inaugurar-se com a dramaturg, va trobar-se amb què a l'escena teatral predominaven dos elements primordials: la tradició local popular i la influència del Realisme francès² (Fàbregas, 1972: 110). La influència de *La intrusa* de Maeterlinck (1893), on s'accentua la correspondència entre el món físic i el món interior de l'home (Gallén, 1986: 388), va influir decisivament en les obres modernistes. Caselles comenta amb molt d'encert: «Los silencios nocturnos y los rumores de la selva, las sombras espesas y los claros de luna, los lagos dormidos y los ecos lejanos, todas estas formas y sonidos de aparición noctámbula, todos estos estados de paisaje fantástico, guardan latentes analogías con los estados del espíritu» (*La Vanguardia* 8-IX-1893, citat a Gallén, 1986: 388). En els seus inicis Guimerà va procurar allunyar-se dels temes casolans i va decidir a provar primer temes més europeus. L'obra guimeraniana va conèixer diferents estils, que Fàbregas (1971: 41–42) divideix en quatre fases: 1) drames històrics de tema universal (1879–1890); 2) pont entre el Romanticisme i el Modernisme (1890–1900); 3) Realisme cosmopolita, Naturalisme i Simbolisme (1901–1911), i 4) [entre el 1912 i el 1916 no produeix teatre] afany d'enllaçar amb èxits passats aliant-los amb temes d'actualitat (1917–1926). Ja de sempre Guimerà va ser molt conscient dels gustos actuals de la seva època i va mostrar un interès especial per adaptar-se a les expectacions del públic, com per exemple ell mateix confirma en

-
- 1 Les dates del Modernisme varien segons els crítics; per exemple Marfany el data entre el 1899 i el 1906 i Fàbregas entre el 1890 i el 1911.
 - 2 Segons Adrià Gual (1960: 23) abans de Guimerà no hi havia teatre.

una carta al seu traductor Luís López Ballesteros: «ahora los reyes y condes de otras épocas han pasado de moda» (2-VI-1893, Guimerà: 1476)³ o a Francesc Casanovas: «Opino com tu que ha passat de moda tot això dels guerrers i per lo tant que és molt exposat embrancar-s'hi» (16-X-1894, Guimerà: 1476). En adonar-se de què els temes històrics ja no interessaven, va encetar la seva fase de drames rurals, els quals van ser els que li van donar més fama.⁴ Quan a principis del segle XX l'interès per a aquests drames també va esvaïr-se, va dedicar-se a temes d'actualitat. Com a expressió d'aquesta fase d'indecisió quant a la temàtica de la seva obra, és molt significatiu un comentari del Gueridó de *La santa espina*, la qual pot revelar molt bé l'estat d'ànim del propi dramaturg davant la seva desorientació creativa: «He perdut el camí i no sé on em trobo. Ai quina soledat!» (Guimerà: 1008, citat a Medina, 1986a: 41, nota 5). Tot i que Guimerà no va pertànyer mai a cap grup modernista, després de *Maria Rosa* (1894), i ja dins la seva segona època, va escriure dues peces clarament sota la influència modernista: *Jesús de Nazaret*⁵ (1894) i *Les monges de sant Aimant*⁶ (1895) i sovint va dirigir-se també a compositors modernistes per a musicar les seves obres. *Jesús de Nazaret* s'alinea més en la tradició del teatre religiós, que en aquella època, sobretot a França, estava de moda influït per Ernest Renan (1823–1892) (Neumann, 1999: 66–67). Fàbregas (1971: 65) va constatar que *Les monges de sant Aimant* presenta un flaire modernista i Benet Jornet (1974: 26–27) va més lluny i remarca amb molt d'encert que ja a *Terra baixa* es poden detectar alguns elements evidentment modernistes; per exemple serà una veu misteriosa molt fonda com d'ànima en pena que crida la Nuri (Guimerà, 1975: 1420) o en el somni del Manelic se li apareix una dona, que no sap

3 Si no s'indica el contrari, totes les citacions de Guimerà es refereixen a *Obres completes*, vol. 2 (1978).

4 *Terra baixa* va ser filmada quatre vegades en el cine mut: *Tierra baja* (1907), Espanya, dir. F. Gelabert; *Tierra baja* (1913), Argentina, dir. M. Gallo; *Martha of the Lowlands* (1914), Estats Units, dir. J. S. Dawley; *Tiefland* (1922), Alemanya, dir. A. E. Licho. I dues vegades en el sonor: *Tiefland* (1939–1953), Alemanya, dir. L. Riefenstahl amb ella mateixa com a Marta, B. Minetti com a Sebastiano i F. Eichberger com a Pedro; *Tierra baja* (1959), Mèxic, dir. M. Zacarías amb P. Armendáriz com a Pedro. El 1904 va ser musicada per E. d'Albert amb llibret de R. Lothar amb el títol de *Tiefland* i el 1907 per F. Le Borne amb llibret de P. Férier i L. Tiercelin amb el títol de *La catalane*; el 1910, J. Pena va adaptar el llibret de Lothar al català orientant-se més cap al text guimeranià (Neumann, 1999: 144).

5 D'aquesta obra va ser molt popular la «Marxa de Llätzer» (Aviñoa, 1985: 264).

6 *Les monges de sant Aimant* van ser musicades per Morera (1895) i més tard també per Vives, el qual va recórrer al títol més suggestiu d'*Euda d'Auric* (1900).

exactament si és la mare de Déu o una bruixa (Guimerà, 1975: 1393).⁷ També *La filla del mar* ostenta trets modernistes i sobretot cal considerar sens dubtes la protagonista principal, Àgata, com a una dona d'aigua misteriosa, la qual considera el mar com als seus pares i de la qual s'ignora el seu origen. El Modernisme guimeranià arriba al seu súmmum amb *La santa espina* (1907), la qual pot considerar-se com una peça clau d'aquest corrent, si bé, fora d'alguns crítics (Medina, Benet Jornet, Fàbregas), ha estat poc considerada com a tal. Guimerà ha quedat etiquetat com a autor del realisme rural, amb el qual va conèixer els seus èxits més considerables, per la qual cosa una peça modernista no encaixa dins el seu perfil dramàtic. Més tard va escriure també altres obres amb elements modernistes, per exemple *La resurrecció de Llåtzer*,⁸ *La reina jove*, *Titaina*, algunes d'elles amb trets naturalistes: *L'aranya*, *Sainet trist*, i d'altres, simbolistes: *La reina vella*. A la seva prosa, tant en els seus discursos com en els llargs monòlegs de les seves obres, abunden innumbrables metàfores i comparacions típiques modernistes; per citar només un exemple molt evident valgui una frase del seu 'Discurs de l'Associació Catalanista de Lleida' del 1895: «La poesia té per palau esplèndid la catedral de les muntanyes» (Guimerà: 1265).

■ 2 *La santa espina*

■ 2.1 El títol

Ja d'antuvi el títol denota qui serà la clau de l'obra: una relíquia d'una espina de la corona de Crist. Tanmateix, com Medina (1986a: 42; 1986b: 119) ha observat molt bé, és poc plausible que una pubilla d'un mas català posseís aquesta preuada relíquia i dóna com a explicació que en el món hi ha moltes santes espines, algunes d'elles molt petites.⁹ El subtítol de l'obra aclara de que és tracta d'una rondalla,¹⁰ si bé en la partitura Enric Morera

7 Benet Jornet suggereix la possibilitat de fer un muntatge de *Terra baixa* amb iconografia modernista (1971: 28).

8 *La risurrezione di Lazaro* (1898) de l'abat L. Perosi (1872–1956), que l'Associació Musical havia donat a conèixer, va influir en aquesta peça guimeraniana.

9 Hi havia moltes espines escampades pel món, es calcula més de cent vint-i-vuit (Medina, 1986b: 119) i, com la Maria observa molt bé, en el cas de la d'ella es tracta només d'«Una mica, mica d'espina de la corona de Nostre Senyor» (Guimerà: 1004). Tanmateix en contra de l'afirmació de Medina (1986b: 38, nota 23), a Trèveris segons informació dels responsables del museu del tresor de la catedral no n'hi ha cap.

10 Segons J. Coromines (DECAT), «rondalla» és un mot peculiar del català antic d'origen incert. Té diferents accepcions, que van des de contes per a infants i joves fins a faula,

va subtitular-la sarsuela.¹¹ A començaments del s. XX va desvetllar-se un gran interès per a rondalles populars i, sobretot als Espectacles-Audicions Graner, era de moda glossar escènica cançons i rondalles populars catalanes (*El comte Arnau*, *La presó de Lleida*, *La dama d'Aragó*), però, en contra de l'opinió de Gallén (1986: 442), *La santa espina* no és cap rondalla popular, sinó una creació literària de Guimerà, el qual segurament va subtitular-la «rondalla», tot volent incorporar-se a la moda del moment, mitificant alhora la llegenda i la història catalana. Guimerà havia encarregat primer la música a Amadeu Vives, bo i indicant-li els llocs on hi havia d'haver música (Guimerà: 1508). En una carta del 27-II-06, on li demana la seva col·laboració musical, li comunica: «L'obra serà una rondalla. [...] No tindrà caràcter còmic» (Guimerà: 1508). Més tard, però, quan li va dir que hi havia el costum de donar un tant per temporada i no per representacions, el compositor va tirar-se enrera (Curet, 1967: 421–422), per la qual cosa Guimerà ho va encarregar al mestre Morera,¹² demanant-li sobretot «música de la nostra terra (xiquets de Valls, la salve de Montserrat, ballorada del dia de festa major de les gralles de El 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» (Guimerà: 1511). Morera va acceptar l'encàrrec i la seva composició –sobretot la sardana– va esdevenir una de les músiques més populars i emblemàtiques de Catalunya. En certs moments de la història aquesta va adquirir un caràcter simbòlic (Curet, 1967: 432), els primers versos de la qual comencen ja amb un to vindicatiu: «Som i serem gent catalana / tant si es vol com si no es vol».¹³ En detriment de la rondalla, la sardana va gaudir tot seguit d'una gran popularitat i amb motiu de la seva prohibició en temps de la Dictadura i més tard del franquisme va influir que, jugant amb el títol, es produís una confusió a l'hora d'interpretar el veritable sentit de l'obra.¹⁴ Així el poble va oblidar aviat la connotació religiosa originària de l'atribut «santa» per

història divertida poc seriosa o novel·leta.

- 11 Morera, esdevingut «Ministre de la Música», participà activament a les Festes Modernistes de Sitges (Cerdà, 1997: 95).
- 12 Morera més tard s'exclamava que cobrava pocs drets d'autor malgrat que la sardana es tocava pertot arreu (Aviñoa, 1993: 7, 46).
- 13 Miracle (1978: 22) considera aquesta afirmació com a «un autèntic estirabot».
- 14 Es va prohibir de tocar la sardana, ja que es considerava un cant de protesta; més tard va permetre's de tocar-la, però sense cantar. Llavors com a reacció, mentre la tocaven, els balladors per respecte no la ballaven. Segons Primo de Rivera es tractava «de un himno representativo de odiosas ideas y criminales aspiraciones» (Subirana, 2007: 25).

donar-li un nou contingut com a metàfora de la subjecció del poble català, segons el qual l'espina seria una espina normal clavada al cor dels catalans.

■ 2.2 Els personatges

Els quatre protagonistes principals formen dues parelles paral·leles:¹⁵ l'una real, amb noms corrents: Maria i Gueridó¹⁶ i l'altra pertanyent al món fantàstic: Arnolt i Rosa Vera.¹⁷ Existeixen clars indicis que denoten que l'amor entre la Maria i el Gueridó és una reminiscència de l'amor frustrat de joventut del dramaturg amb la Maria Rubió i el nom de Maria és en record de la seva estimada, els pares de la qual consideraven que Guimerà no era prou bo per a la seva filla perquè no tenia cap ofici, igual que també el vaquer Gueridó no és acceptat pels pares de la pubilla, per la qual cosa torna a aparèixer de nou l'ésser marginat típic de les obres guimeranianes.¹⁸ Malgrat que Maria és un nom molt corrent, en tota la seva prolixa obra Guimerà va utilitzar-lo només a *La santa espina* i en dues altres peces, si bé amb variants estrangeritzades: Meri a *La Miralta* i Mary a *Alta la banca*. Fidel a la seva tendència d'emprar sempre noms originals, encara que no fossin oficials,¹⁹ anomena el protagonista principal de *La santa espina* Gueridó, el qual podria ser un acròstic parcial del mateix cognom del dramaturg: les dues primeres lletres són idèntiques i de les set lletres del cognom,

15 La construcció de dues parelles, l'una, real i popular, i l'altra, fantàstica i noble, apareix sovint a la història del teatre musical, per exemple a *La flauta màgica*, *Les noces de Figaro*, *La dona sense ombra*, *El cavaller de la rosa*. Cal observar també que els noms dels protagonistes tenen una funció distintiva de la classe social a la qual pertanyen (Nord, 1993: 87, 99), la qual cosa Guimerà utilitza sempre amb molta cura.

16 Segons l'Oficina d'Assessorament de l'IEC el nom de Gueridó en forma masculina és una invenció de Guimerà. Tradicionalment «Garidó» (i «Garideta») és el diminutiu de Margaridó (Margarideta), és a dir un nom femení. Tanmateix a la rondalla popular «En Garidet geperudet» es troba també ja una variant masculina (Amades, 1979: 457). Aquest diminutiu podria ser també una al·lusió críptica del nom de la seva mare Margarida Jorge.

17 El nom de «Rosa» podria ser també en record del de la filla de la seva estimada Maria. Caravaca, que va conèixer personalment la Maria als 83 anys, suposa que el títol del drama *Maria Rosa* al·ludia a la Maria i a la seva filla Rosa (Caravaca, 1933: 64–65).

18 Una connexió entre el Manelic de *Terra baixa* i el Gueridó de *La santa espina* ve confirmada per l'aparença d'Enric Borràs (Medina, 1986b: 119 foto) igual que també de la de Josep Santpere (Curet, 1967: 412 foto), els quals van conferir al Gueridó una aparença rústica amb fortes reminiscències del Manelic.

19 En una carta a Antoni Torrella, Guimerà explica: «El nom de Nadala és Natividad. Jo no sé si en català es diu així, però en sembla que se'n pot dir» (Guimerà: 1506).

cinc coincideixen junt amb l'accent final d'ambdós noms; en conjunt, només dos signes han estat canviats (per comptes de «m» i «a», hi trobem «d» i «o»).

L'altre parella a nivell fantàstic (príncep–sirena) presenta per descomptat noms apropiats per a aquests personatges: Arnolt – Rosa Vera. En aquella època s'havia posat de moda el ressorgiment de llegendes catalanes²⁰ i el nom d'Arnolt presenta certa reminiscència amb el del comte Arnau. Rosa Vera apareix en algunes cançons populars: «La Rosa Vera» (Amades, 1979: 766, nº 3322) o «La infanta Rosa Vera» (Amades, 1979: 739, nº 3263) i també en el poema de Verdaguer: «A Jesus coronat d'espines», on els darrers versos proclamen: *«jo sol demano vostres espines / oh Rosa vera dels meus amors!»* (1893) (Verdaguer, 1974: 611), fent al·lusió a les espines de la corona. El nom de Rosa Vera presenta també una certa connotació amb la Veracreu (Medina, 1986b: 119), la qual per la seva part està relacionada amb la santa espina. Ambdues parelles, la real i la fantàstica, es troben envoltades per una gran massa de comparses, els quals van des dels veremadors del mas de la Maria, passant per les bruixes i bruixots, els cavallers de la cort del príncep Arnolt, els nobles de les Abrancandàries, bo i acabant amb els pirates i llurs captives mores i catalanes.

L'onomàstica de les bruixes i bruixots ofereix una paleta de motius connotats ambigus quant al sexe, la qual cosa, com veurem més endavant, els permet de ser transsexuals; per exemple les bruixes s'anomenaran: Pa-i-ceba, Vespa, Cigonya, Apagallums, Teranyines i Secallona, i els bruixots: Babarotes, Cercapous, Tallanassos, Pegadolça i Ficatatxes.

■ 2.3 L'argument

L'esquema de l'obra és una simbiosi de drama rural, rondalla cavalleresca de l'Edat Mitjana i fantasia màgica modernista. La comèdia té lloc en diferents indrets i està dividida en dos nivells ben delimitats: l'un real, que té lloc només en el primer acte (masia amb veremadors) i un altre fantàstic. Aquest darrer es desdobra, per una banda, en una pla, on regnen les forces del Mal representades per bruixes i bruixots i, per l'altra, en un pla del Bé, amb un príncep i una sirena situats primer en una illa, que recorda una cort d'amor provençal. Aquesta es traslladarà més tard a un país imaginari fantàstic, on el Gueridó regnarà en lloc del príncep Arnolt. Aquest país és el

20 Prat Gallabí ja va avalar en el seu temps «la llegenda en el teatre» (Gallén, 1986: 446).

de les Abracandàries,²¹ un país de pura ficció màgica, el qual, com el topònim denota, permet associar-lo en certa manera amb la fórmula màgica *Abracadabra*. El nivell real representa la Catalunya rural i pertany al gènere de la comèdia d'embolics mentre que el fantàstic és el de la Catalunya supraterritorial i triomfant i correspon al gènere líricodramàtic. Quan ambdós plànols –el del Bé i el del Mal– s'interfereixen, ja sigui a través de les bruixes i bruixots o de la sirena, provocaran sovint catàstrofes, però també escenes còmiques i grotesques. Segons Fàbregas (1971: 115), el resultat és una manca d'unitat i fins i tot de coherència, si bé cal remarcar que tots aquests elements eclèctics en si mateixos en conjunt formen un tot plausible i homogeni. El final apoteòsic fantàstic enllaça amb l'inici rural i modest, on el Gueridó i la Maria tornaran. Cap al final la Rosa Vera resumirà en poques paraules molt encertadament el missatge modernista fantàstic de l'obra: «un somni de festa, que tot és bruixeria» (Guimerà: 1045).

La comèdia s'enceta en el Mas de cal Magrana en temps de verema. Tot seguit apareixen certs paral·lelismes amb *La Festa del blat*, on és temps de sega i on trobem també un mosso enamorat de la pubilla rica amb uns pares que s'hi oposen. A *La santa espina*, també el bover Gueridó està enamorat de la pubilla i, quan els pares d'aquesta se n'assabenten, l'acomia-den. En el quadre segon té lloc un canvi d'escenificació amb elements fantàstics molt del gust modernista, que recorden *Les monges de sant Aimant*. De la masia es passa ara a un paisatge nocturn enfront de la mar, on s'hi reflecteix la lluna. Al costat de roques fantàstiques amb remor de marinada i cants d'ocells de la nit se celebra un aquelarre fantasmagòric de bruixes i bruixots, al mig del qual va a parar el Gueridó, on és molt ben rebut.

El segon acte està de ple dedicat al món de la fantasia: en una nit de lluna clara el príncep Arnolt està confinat en el castell de l'Illa Solitària enmig d'una cort d'amor provençal sense possibilitat d'entrar en contacte amb cap dona, ja que en el moment en què el seu pare morí, serà nomenat rei, però, en cas de què s'hagués enamorat abans, sofrirà un encanteri. Malgrat el seu aïllament, la Rosa Vera, una dona d'aigua, ha aconseguit arribar fins a ell, amb el resultat que ambdós s'enamoren. Aquesta sirena, igual que el mite d'Hero i Leandre a la inversa, traspasa el mar cada nit per anar-lo a trobar, tot i que el príncep s'hi juga la corona. L'Arnolt ha tingut un somni de mal auguri i poc després la lluna s'enfosqueix, mentre les bruixes i bruixots ataquen l'illa acompanyats de llamps i trons. A conseqüència d'aquesta

21 També es podria considerar com a una denotació críptica per a Canàries, si es té en compte la segona part del topònim: [Abran]Can(d)àries.

escamesa cauen trossos de la muralla i l'Arnolt és transformat en una palmera. Mentrestant el rei s'ha mort i el Gueridó és entronitzat sense voler com a rei usurpador en lloc del príncep legítim.

El tercer acte continua amb encanteris dins un marc de vegetació exuberant en plena florida, entre la qual es troba la palmera en la qual l'Arnolt s'ha metamorfosat. Com a música de fons no hi faltaran els cants dels rossinyols i d'altres ocells així com les remors de cascades i d'altres aigües. Si el Gueridó durant un any no s'enamora ni fa un petó a l'estimada, serà rei per sempre, si no, ho perdrà tot i tornarà a ser bover. Mentrestant la Rosa Vera s'ha disfressat de patge (Dardell) del Gueridó (recorda la Lenora de *Fidelio*) per mirar de salvar al príncep i fa tots els possibles per tal que el rei usurpador s'engamori. Per això, ha encarregat a diferents corsaris que li lliuren contínuament donzelles, les quals presenta al Gueridó. Aquest, que al cap d'un any ja s'ha avesat a ser rei, no vol enamorar-se de cap de les maneres ni tan sols quan els corsaris li presenten la seva estimada Maria. Encarat amb ella, es fa el ronsa per fer-li un petó i només gràcies a què aquesta pren la iniciativa, podrà trencar-se l'encanteri. Aquest petó serà el símbol del triomf de les forces del Bé sobre les del Mal (bruixes i bruixots), les quals desapareixen amb mig de xiscles i de tapisseria esqueixada.

Terra baixa junt amb *La santa espina* són de les poques obres guimerianes que acaben amb un final feliç, i també a diferència de les altres peces, on el final acaba sempre molt breu i abrupte, aquí s'allarga molt, bo i anunciant-se força abans de retrobar-se el Gueridó i la Maria.²² Aquest final entrava dins la línia dels Espectacles-Audicions Graner, la qual volia configurar un tipus d'obra —lluny dels esquemes castellans—aproximant-se als ideals teatrals en voga des de la renovació wagneriana; la partitura no havia de ser, doncs, l'única que calia tenir en compte, sinó que s'havien d'oferir espectacles «totals», complets i d'alt nivell artístic (Aviñoa, 1985: 265). Es nota que l'autor es recrea presentant un final apoteòsic,²³ on s'aplega música, balls, simbolisme patriòtic amb la projecció del Montserrat a rerafons i, naturalment, com a punt culminant el reeiximent de l'amor emmarcat dins del concepte de terra amb la cançó corejada per tots: «Amor, amor, la gran victòria humana» (Guimerà: 1948). Des del moment

22 Segons les acotacions del dramaturg ja des del començament del tercer acte se sent una música de fons, que no hauria de privar de sentir els diàlegs, la qual al llarg de l'acte anirà tornant-se més forta i catalana fins arribar a la sardana amb força estrèpit i exuberància de vida (Guimerà: 1038–1042).

23 Aquesta simbiosi total de les arts corresponia també als ideals dels preraphaelites, que integren l'Opsis, la Lexis i la Melos (Cerdà, 1981: 20).

en què apareixen les captives catalanes, la música es torna més catalana, tot culminant amb la famosa sardana i en el cant a l'Amor.

■ 2.4 Cançons i balls

Ramon Vinyes avalava el «teatre musical parlat» com a una variant de la sarsuela amb el comentari «crec en la música del mot, tant per donar ambient com per descriure passions» (*Teatralia*, 5, 15-XI-1908, 148, citat a Gallén, 1986: 447). En el s. XIX va desvetllar-se un gran interès per a la literatura popular en forma de rondalles i cançons tradicionals (Molas, 1986: 15),²⁴ i ja a començaments d'aquest segle, les sardanes de Pep Ventura es comencen a considerar com a gènere musical,²⁵ si bé no se solien ballar massa en obres teatrals.²⁶ D'acord amb aquesta tendència, en *Lo cant de la muntanya* Pedrell va incorporar-hi instruments de fusta (flabiol, tenora) per referència a la cobla (Aviñoa, 1985: 49) i és precisament en *La santa espina* on es troba la sardana més emblemàtica del folklore català.

Dins un ambient de gran interès envers la literatura popular nacionalista, Guimerà va recórrer amb freqüència al repertori folklòric en les seves obres, tot i que, com ja hem esmentat més amunt, sovint va escriure ell mateix la lletra de les cançons pensant en la música, per la qual cosa el resultat és una simbiosi ben reeixida entre el text i la música. De tots els protagonistes principals de *La santa espina* només tres canten solos: el Gueidó, la Rosa Vera i el joglar Ulric, bo i predominant els cors. La comèdia

24 Ja el 1853, Milà i Fontanals va publicar un recull de rondalles a la *Gaceta de Barcelona* (Molas, 1986: 15), però la publicació més important van ser les cançons tradicionals de Francesc Alió (1892). Segons Vives, hi havia només dues maneres que Catalunya es posés musicalment, a l'altura de les primeres nacions: la primera, facilitant medis per a la creació d'un estil català, la llavor del qual fos la cançó popular, i en segon lloc, donant grans concerts (*La Ven de Catalunya*, 28-VIII-1892, citat a Aviñoa, 1985: 20–21).

25 El compositor L. Albert ha localitzat la sardana més antiga conservada en un manuscrit del s. XVIII.

26 També a l'adaptació catalana de *Terra baixa* de Pahissa es toquen dues sardanes. En *El pessebre* de J. Alavedra i P. Casals també n'hi ha dues: l'anomenada «Sardana Tràgica», ja al començament, i la «Sardana del rabadà». A *La catalane* (Férier / Tiercelin, 1907: 57, 60) s'esmenta explícitament que es balla en una rotllana, tot i que E. d'Ors, que va assistir a la estrena a París, va comentar que, al seu parer, es ballava «un fandango» (d'Ors, 1950: 488). Tanmateix, Guimerà en una carta a Vinardell comenta que «En *Le Borne* em va dir que la sardana que havia posat en l'òpera era autèntica i popular a Catalunya i que li havia procurat un músic català» (21-XII-1903, Guimerà: 1502). *Pel dret diví* (1926) s'enceta amb l'anacronisme de què els ilergetes ballen una sardana, tot i que no figurava en els plans inicials de l'autor (Bacardit, 2009: 333 i nota 872).

s'enceta amb la cançó «Ja la magrana al magraner» cantada pel Gueridó i al llarg del primer acte trobem els cants següents: «Cançó dels veremadors», «Cançó dels fadrins» i «Cançó de les bruixes i dels bruixots». El segon acte també s'inicia amb la popular cançó del joglar: «És la cançó més sentida / la cançó que brolla al cor: / Amor, que l'amor és vida! / Amor, que visca l'amor!»,²⁷ seguida de la «Cançó de la Rosa Vera» i una segona «Cançó de les bruixes i bruixots». El tercer acte comença amb la «Cançó dels Abracandaris», la qual anuncia ja alguns acords de la melodia de la famosa sardana de *La santa espina*: «Abracandaris èrem / Abracandaris som / serem Abracandaris / mentre món sia món». Més tard a la «Cançó de la Moreria» introdueix tonalitats orientals per donar entrada aviat a la emblemàtica sardana, que les presoneress catalanes ballen. Després que el Gueridó ha triat la Maria per casar-se, sonaran cants de lloança reials: «Salve, salve el rei Arnol» acompanyats de la marxa nupcial: «El rei ja ha trobat esposa». Mentrestant la Rosa Vera continua fidel al seu estimat convertit en palmera, bo i cantant-li: «Mon estimat, que al cor d'aquesta palmera». Al final, quan l'encanteri es desfà, tots cantaran com a cloenda la marxa triomfal de l'amor: «Amor, amor, la gran victòria humana».²⁸ Moltes de les cançons van acompanyades de balls, per exemple el ball dels veremadors, el ball de les bruixes i bruixots, el dels cavallers amb les espases, el ball de les mores i, per descomptat, la sardana.

■ 2.5 La recepció

El 19 de gener de 1907 *La santa espina* va ser estrenada al teatre Principal dins els «Espectacles-Audicions Graner». En un any van tenir lloc més de 100 representacions (Gallèn, 1986: 443; Aviñoa, 1985: 316), si bé per la seva part, Guimerà va comentar a Enric Borràs el 1 de febrer de 1908 que aviat arribarien a les 200 representacions (Medina, 1986: 40, nota 4).

Malgrat l'èxit inicial, aviat el públic va perdre l'interès. La causa podria buscar-se potser en què tractant-se d'una obra primàriament modernista va estrenar-se en una època en què el Modernisme ja es trobava pràcticament en declivi. Un altre motiu podia raure en què la poderosa ombra dels principals drames guimeranians de caire realista feia que no s'esperava una obra

27 Aquesta cançó encaixa perfectament en el cosmos preraphaelita, el qual pregona la fórmula: «da Bellesa per la Bellesa / la Paraula per la Paraula / la Vida per la Vida / l'Amor per l'Amor / el Somni pel Somni / la Mort per la Mort» (Cerdà, 1981: 25).

28 També els Preraphaelites cantaven la Religió de l'Amor, basada en un simbolisme ritualístic cristià (Cerdà, 1981: 30).

modernista d'aquest dramaturg i menys encara una comèdia,²⁹ igual que va passar amb d'altres obres seves, per exemple amb *Arran de terra* i *Aigua que corre*, ambdues de realisme convencional, amb *La pecadora* de influència ibseniana o amb *La Miralta* de realisme cosmopolita. A més cal tenir en compte que l'obra requereix trenta-un personatges, entre d'ells tres solistes, a més dels comparses i una escenificació molt espectacular, la qual cosa encaria enormement la representació.

La sardana de *La santa espina* va aombrar com un *pars pro toto* la resta de l'obra. No tan sols amb motiu de tenir una música molt reeixida i esperonant, sinó sobretot pel text, el qual va fer que esdevingués un cant de protesta i alhora l'himne inoficial de Catalunya arribant a formar part del tresor popular igual que la «Loreley» de Heine amb un arranament de Liszt, «Heideröslein» de Goethe amb música de Schubert o «Gott erhalte Franz der Kaiser» amb el text de L. L. Haschka i música de Haydn, les quals tothom coneix, però normalment s'ignoren l'autor i el componista, ja que els autors han quedat assimilats amb l'obra.

En general, la crítica no ha interpretat bé ni l'estructura ni el contingut ni el missatge de l'obra, per la qual cosa s'ha menystingut i deixat de banda, tot i que Medina (1986a: 39) ja va observar amb molt d'encert: «La trama ens apareix avui un bon tros fantàsica, àdhuc en alguns aspectes pueril. No així el conjunt de l'argument, construït amb la tècnica depurada d'un artista que coneix i domina els topants de l'expressió». La comèdia corresponia perfectament a la visió de Graner —i en el fons també dels modernistes—, els quals volien presentar espectacles on es barreguessin música, teatre, cinema, dansa i projeccions.

A diferència de la majoria de les obres guimeranianes, que van conèixer un gran èxit a la resta d'Espanya i a l'estranger sent traduïdes a molts idiomes, *La santa espina* no va traspasar mai els límits de Catalunya, malgrat tenir una música molt enganxosa, segurament amb motiu del seu caràcter marcadament catalanista i nacionalista.

A la seva època va ser sovint també representada com a teatre per als infants junt amb *Jesús de Natxaret*, del qual, sobretot el quadre «Jesús i els nois», va tenir molt èxit (Curet, 1967: 589).

29 Guimerà havia escrit tres comèdies més de caire sainetesc: *La sala d'espera* (1890), *La Baldirona* (1892) i *La farsa* (1899).

■ 3 Elements modernistes i simbolistes

Un dels diferents vessants del Modernisme va decantar-se cap a un simbolisme poètic vagament decadentista (Marfany, 1986: 81–87, 102), tot produint-se una aliança indestriable d'elements modernistes i simbolistes. Per la seva part, Guimerà va assajar també el simbolisme en *La santa espina*, *La resurrecció de Llätzer* i *La reina vella* (Fàbregas, 1971: 114). D'acord amb el Modernisme, *La santa espina* es basa en elements llegendaris, màgics i meravellosos del domini comú junt amb ambients misteriosos i metamorfosis amb la presència de bruixes i bruixots sense faltar-hi la típica dona d'aigua. Ja quan hem tractat l'argument, hem remarcat els diferents trets modernistes ambientals, per la qual cosa aquí no entrarem més en detalls.

Naturalesa:

No tan sols sota la influència del Modernisme, la naturalesa juga un paper predominant a *La santa espina*, sinó també com Kirsch ha remarcat amb encert:

Wenn minoritäre Literaturen nach längeren Perioden der Marginalisierung das Wort ergreifen, sehen sie sich, wenn es um die Wahl thematischer Schwerpunkte geht, in Reservate abgedrängt, in denen der Geltungsanspruch der dominanten Kultur wenig intensiv zum Tragen kommt. So lassen sich die Nischen Natur und Geschichte, welche in Okzitanien vorkommen, auch im zeitgleichen Kontext Kataloniens aufweisen. (Kirsch, 2004: 28–29)

En *La santa espina*, les forces de la natura exerceixen un cert protagonisme a dos nivells: per una part, actuen com a decorat passiu, per exemple la lluna, el mar, el llac, l'aigua i l'illa, i, per l'altre, adquireixen una presència activa en forma de tempestat, trons i llamps.³⁰

Flors, plantes, fruits i ocells:

Les flors es relacionen amb la feminitat i, sobretot la rosa, s'associa amb la sensualitat i també amb la deessa Venus amb representacions clarament eròtiques. D'altra banda, en la literatura medieval, les flors, sobretot els lli-

30 Guimerà, acostumat a les Canàries, on no hi sol haver mai temporals, tenia un pànic irracional davant d'aquests. De petit, quan tronava, s'amagava a sota del llit i, de gran, dormia en un recambro sense finestres (Miracle, 1990: 183). Malgrat haver viscut sempre vora el mar, Guimerà no va mostrar mai personalment una especial inclinació vers aquell (Soler, 2010a), el qual, segons Miracle (1958: 111–113), més aviat li feia basarda per haver escapat per casualitat d'un naufragi en la seva infantesa. Més tard, però, el mateix Miracle (1990: 78–83) va corregir aquesta afirmació, ja que, degut a una confusió de noms, el vapor en qüestió, el *Duque de Riánsares*, no havia naufragat, sinó que va ser rebatejat en *l'Independiente*.

ris i les roses, estaven considerades també com a símbol de la innocència i de la felicitat, en definitiva del Paradís. El Preraphaelisme, sobretot en la pintura, recorria sovint a motius amb flors, fruits i ocells i, en conjunt, les flors sintetitzaven la unió de l'art amb la vida, de l'amor amb la mort i l'adornament dels altars on apareixien els *mites* venerats i espiritualitzats (Cerdà, 1981: 27). En *La santa espina*, la magrana, com a símbol de fecunditat, immortalitat i d'amor, presenta d'antuvi una connotació molt directa, donat que la Maria viu al Mas de Cal Magrana i serà també amb una cançó dedicada a aquest fruit amb la qual s'encetarà la rondalla.

Ja d'antuvi, la Maria collirà al bosc el ramell,³¹ a través del qual, junt amb la santa espina, més tard el Gueridó es farà conèixer. Fidel a utilitzar un llenguatge precís (Miracle, 1990: 161; 1958: 411), Guimerà enumerarà amb exactitud les flors boscanes del ramell: «romaní florit, rosa vera (no és gens presumida),³² gatolins, busiarda, botons d'or, bidange, tarongina, blauets, galcerans, violes boscanes» (Guimerà: 1000). Igual que aquesta descripció detallada de les flors, més tard les bruixes i bruixots anomenaran també les diferents classes de pomes: «Camosines. Minguetes. Agredolces. Glasades. Del ciri. Roquetes. Nespres. Carabrules. Reinetes...» (Guimerà: 1037), o els veremedors precisaran amb exactitud els raïms: «xarel·lo, garnatxa, picapol» (Guimerà: 1002). En totes les cançons abunden moltes imatges de flors, fruits i ocells, totes elles figures típiques de l'ornamentació modernista, per exemple a la ja esmentada «Cancó de la magrana» (magrana, rossinyol), a la «Cançó dels fadrins» (cigales, roses), a la «Cançó de les mores» (rosa, ocella), a la sardana (ocell, planta), a la «Cançó de les esposalles» (lliri, rosa, llesamins, assutzenes, flors, ocells, cirera carmesina, taronja, poma, raïm, corals, peixos). Per la seva banda, el Gueridó, sent rei, donarà a les seves vaques reials un pinso de clavells i roses (Guimerà: 1039). Un protagonisme principal hi juguen també les palmeres, en les quals han estat encantats l'Arnolt i els seus cortesans.³³ Malgrat llur immobilitat, per la seva forma dreta com una persona, els arbres presenten un cert antropo-

31 Recorda l'Oriola de *La festa del blat*, la qual també al principi fa un ram d'espigues per a la Mare de Déu.

32 Segons Alcover/Moll, en la botànica la *Rosa vera* és una espècie de la *Rosa gallica*. I també és de suposar que serveix per anunciar el nom de la sirena, Rosa Vera, que apareixerà més tard.

33 Arbrar-se és un tema corrent en la literatura, el qual ja el trobem a les faules de Baucis i Filemó d'Ovidi i J. de La Fontaine i també en J. W. Goethe, K. Tucholsky, B. Brecht, M. Frisch o en el final de *Bearn* de Llorenç Villalonga, on Maria Antònia i don Toni, després d'emmetzinar-se, moren junts cargolant llurs braços igual que branques d'arbre.

morfisme, per la qual cosa permet d'abraçar-los tal com la Rosa Vera fa sovint amb l'Arnolt-palmera (Guimerà: 1035); adés i ara, aquesta se somourà per indicar la seva presència (Guimerà: 1047) i al final desapareixeran totes les palmeres per esdevenir de nou cavallers (Guimerà: 1048).

D'acord amb la simbologia modernista, Guimerà atorga un missatge concret al ram de flors, que la Maria havia collit per a la Mare de Déu junt amb el reliquiari de la santa espina lligat amb una cadena d'or i que el Gueridó li roba. Quan el treuen del mas i es troba sol, el ram serà per a ell el «ram de ma vida» (Guimerà: 1008) alhora que té el presagi de què en el futur l'ajudarà a trobar la Maria. Quan les bruixes i els bruixots vesteixen el Gueridó de rei, llençaran aquest ram al mar (Guimerà: 1033), però la Rosa Vera/Dardell el salvarà de les aigües i més tard, ja disfressada de patge, li retornarà (Guimerà: 1037). Al final, servirà el Gueridó per fer-se conèixer de la Maria i, malgrat haver transcorregut un any, com a miracle i al·legoria de l'amor d'ambdós, el ram s'haurà conservat fresc com acabat de collir.

Metamorfosis, confusions i encanteris:

Els personatges del món de la fantasia es divideixen en dos sectors ben definits, els quals divergeixen completament l'un de l'altre alhora que es combaten entre ells. En l'un, trobem la dona d'aigua, Rosa Vera, la qual no podia faltar en cap obra modernista, la qual, moguda pel seu amor envers el veritable príncep Arnolt, es disfressa de patge a fi d'introduir-se en la cort del Gueridó. En l'altre sector, com a contrast amb el món utòpic i pacífic dels abracandaris, hi dominen les bruixes i bruixots com a representants del Mal, amb «el seu senyor i amo el Gegant dels Castellots de Bromes» (Guimerà: 1011).

En un món fantàstic és normal que tinguin lloc encanteris, però no en un món rural. D'aquí que el Gueridó esdevindrà rei només pel fet de canviar-se la vestidura, la qual cosa n'hi haurà prou perquè els abracandaris el confonguin amb el príncep Arnolt, que feia temps que no havien vist. Aquí les bruixes i bruixots tampoc volaran pels aires, sinó que navegaran dins una sabata del seu amo el Gegant dels Castellots de Bromes. Tanmateix, ja degut als seus noms ambivalents (Pegadolça, Cigonya), i per a gran sorpresa del Gueridó, alguns d'aquests personatges passaran d'un gènere a l'altre sense més, la qual cosa provocarà el comentari d'aquell: «Gueridó: –Ets un cavaller, oi? / Pa-i-Ceba: –Sóc la Pa-i-Ceba. / Gueridó: Té; tan aviat són dones com homes» (Guimerà: 1034). Igual que el Gueridó, la Rosa Vera es transformarà només a través del canvi de vestidures, al contrari tota la cort del príncep Arnolt, inclòs ell mateix, es convertirà en palmeres (Guimerà:

1031–32); al seu torn, les bruixes i bruixots esdevindran cavallers i soldats (Guimerà: 1034).

Religiositat:

Els modernistes es caracteritzaven per la seva religiositat i igual que els prerafaelites volien crear una Religió de l'Art. Per a ells, l'Art és la religió de l'home superior o sigui de l'Artista i les seves valors són closes en uns símbols que suposen un percentatge d'esoterisme, només assequibles als iniciats, igual que Ruskin, Rossetti i els prerafaelites (Fàbregas, 1971: 110). Com és corrent en els drames guimeranians, la religió hi juga un paper principal i, com sempre, el dramaturg serà respectuós davant els manaments de l'església; per exemple estarà a favor dels amors de Saïd i la Blanca, perquè aquesta encara no havia fet els seus vots, però no de l'Andrònica, perquè ja havia professat, i també el Gueridó es «salvarà», ja que havia estat nomenat rei contra la seva voluntat. La pregona religiositat dels personatges ja es mostra en el seu idiolecte, on empren sovint, o molt sovint, invocacions religioses; per exemple el Gueridó dirà amb freqüència: «Si Déu m'ajuda» o «Déu meu, empareu-me [...] Amagueu-me Senyor» (Guimerà: 1008). També els costums religiosos populars estaran entreteixits en la trama de l'obra; per exemple la verema s'acaba el dia abans de la Mare de Déu de setembre, la santa patrona de la Maria, i d'antuvi els pares d'aquesta ja anuncien que pel sant de la pubilla no es treballa alhora que volen donar gràcies a la Mare de Déu per la bona anyada i per haverlos donat una filla tan bonica (Guimerà: 1001).³⁴ Per la seva banda, el pare de la Maria despatxarà el Gueridó amb els següents mots: «I ara que Déu et guiri i l'àngel bo» (Guimerà: 1006). La Maria cull el ram per a la Mare de Déu per a posar-lo a l'altaret que té a la seva cambra, per la qual cosa els fadrins del mas cantaran com a al·legoria: «és ta finestra, Maria / un portal que vetlla Déu» (Guimerà: 1007). Com a contrapartida d'aquesta religiositat popular, es troba el món de les bruixes i bruixots, els quals veneren el gran senyor i mestre (Guimerà: 1012), una metàfora per al Diable. I quan el Gueridó esmenta en la presència d'aquells: «Així Déu» (Guimerà: 1034), té lloc un gran enrenou. També els personatges del món de la fantasia invocaran sovint l'ajuda divina, per exemple la Rosa Vera: «Deu ajuda / a aquells que bé l'estimen» (Guimerà: 1025) i «Ai, si Déu volia» (Guimerà: 1042) així com Godmir, un cavaller, implorarà: «Déu ens ajudi» (Guimerà: 1030), i

34 A *La festa del blat*, l'Oriola acostuma a dur la primera garba de la collita a l'església, on és benèdida i, acabada la sega, la col·loca a l'habitació on van morir els seus pares.

també a la famosa sardana s'al·ludeix la presència divina: «Déu va passar-hi en primavera» (Guimerà: 1042). Com a reny, la Rosa Vera acusarà el Gueridó d'estar maleït de Déu, d'anar contra el seu poder i de ser un condemnat de l'infern (Guimerà: 1047). Al final, en el moment decisiu en què el Gueridó cal que juri per la santa espina de què no ha pres la corona del príncep Arnolt, la Maria invoca en repetides ocasions a Déu perquè no la desempari (Guimerà: 1947–48), produint-se així el miracle de què tots tornen a ser el que eren abans alhora que el Gueridó és deslliurat de les urpes de les forces del Mal.

Santa espina:

L'espina, que dona el títol a l'obra, és una peça clau per al desenvolupament de l'acció. Apareix per primera vegada quan la Maria agafa una cadena d'or d'on penja el reliquiari per lligar un ram de flors. Mentre ho està fent, el Gueridó l'ajuda per a estar a prop d'ella, però la Maria el recriminarà: «Fas una fortor de les vaques» (Guimerà: 1004), a la qual cosa aquell li respondrà que ell només flaira el perfum de les flors: «Jo només sento una mena d'olor de flors pertot arreu». Aquest conjunt d'elements modernistes (flors silvestres, perfum, cadena d'or, la santa espina) esdevé un ram de flors amb connotacions simbolistes, que servirà més tard per tal que els dos amants es trobin (Guimerà: 1043). En el moment en què els dos amants reconeixen la relíquia, es reconeixen també ells mateixos, la qual cosa és l'autèntic símbol de l'obra (Medina, 1986a: 42). No obstant això, el missatge primigeni de relíquia de Crist queda diluït, ja que manca la connotació directa entre l'argument i la corona d'espines com a tal.

Amor:

Tant en el nivell rural com en el fantàstic, l'amor serà el gran protagonista de l'obra. Igual que els preraphaelites (Cerdà, 1981: 30), es podria parlar d'una Religió de l'Amor junt amb el simbolisme religiós de l'obra. Gairebé totes les obres guimeranianes es basen en grans passions, les quals seran les causes per arribar fins i tot a cometre assassinats o suïcidis. En aquest cas, encara que primer l'amor sigui la causa negativa per la qual el Gueridó sigui acomiadat de la masia i el príncep Arnolt es transformi en palmera,³⁵ al final serà també la perseverància de la Rosa Vera i de la Maria la que desfarà els embriuxaments a fi de què ambdós homes tornin a recuperar els seus status primigenis.

35 La influència perniciosa d'ambdues dones presenta certa reminiscència amb la figura de la *femme fatale*, amb la diferència, però, que les guimeranianes no actuen a gratificant.

Ja en aixecar-se el teló, se sent en veu off el Gueridó cantant de lluny un cant d'amor per la Maria: «Ja la magrana al magraner / vol esclatar, amoreta mia» (Guimerà: 1000) i el segon acte comença amb la cançó del joglar de la cort del príncep Arnolt: «Ès la cançó més sentida» (Guimerà: 1013); ambdues cançons confirmen com l'amor serà un dels leit-motivs de la rondalla. Quan el príncep és transformat en palmera, la Rosa Vera es farà seva la devisa amor-vida: «No es pot viure sense estimació, que en sols d'estimar es nodreixen les ànimes» (Guimerà: 1042) i més tard: «Si no estimés, ja no viuria» (Guimerà: 1042), i farà tots els possibles per desfer l'encantament. Per la seva part, abans de ser transformat en palmera, l'Arnolt dissertarà amb els seus cortesans sobre la imprevisibilitat de l'amor: «L'amor se n'entra / del cor a dins; que arriba quan és l'hora» (Guimerà: 1014).

Petó:

El Gueridó és tret del mas per haver fet un petó a la Maria i, al final, perdrà el seu reialme quan aquesta n'hi fa un altre abans de les dotze de la nit, en què s'acaba el termini de l'encantament. Aquest petó final presenta certes reminiscències amb el de la Bella Dorment del Bosc, ja que a través d'ell es desfarà el malefici presentant alhora una contrapartida paral·lela amb el petó inicial. En aquest petó, Medina (1986a: 42) veu un simbolisme de les vivències íntimes de Guimerà, el qual, de jove, va fer un petó, sembla que l'únic, a la Maria davant l'altar del Roser de l'església de Sant Salvador d'El Vendrell (Caravaca, 1933: 64). I en *La santa espina* serà a través d'un petó que el Gueridó i la Maria podran tornar a la seva terra triomfant així sobre les forces del Mal.³⁶ En el primer acte, el Gueridó malda sense èxit per aconseguir l'amor de la Maria, bo i declarant-li la seva passió mentre lliguen el ram de flors amb la santa espina. Quan intenta besar-la, ella s'aparta cridant als seus pares. Al final, serà al revés, aquí serà el Gueridó el que no voldrà besar-la per por de perdre la seva posició reial,³⁷ però la Maria, pressionada per la Rosa Vera, serà ara la qui li farà un petó de sorpresa, amb el qual trencarà l'encanteri. Així, si el primer petó desencadena el desenvolupament de l'acció amb conseqüències nefastes, el petó final serà el causant directe del *lieto fine*.

36 Guimerà va escriure el monòleg *El petó*, que va estrenar María Guerrero en català, però que sembla que no va ser mai editat i avui és intromvable (Fàbregas, 1970: 41, nota 9).

37 Aquí també podria veure's una reminiscència de la biografia de Guimerà, el qual, si hagués volgut, hauria pogut casar-se amb la Maria, la qual va quedar-se vídua aviat, però potser tenia por de què no encaixés prou bé en la seva vida teatral de dramaturg internacionalment famós.

Catalanisme / nacionalisme:

Al tombant del segle es produeix una fusió del Modernisme amb el catalanisme (Gallén, 1986: 380) i el 1906 el catalanisme es dissol per la seva part en el nacionalisme (Marfany, 1986: 117), quedant el Modernisme subsumit també dins aquest. Com a signe de modernitat, els modernistes creien que, a la seva època, els grans estats plurinacionals tendien a disgregar-se, promovent així la independència de nacions petites alhora que consideraven el nacionalisme català com un signe de Modernisme (*L'Avenç*, citat a Marfany, 1986: 115). Era també un temps de músiques nacionalistes, per exemple a França, *La marseillaise*, a Itàlia, moltes òperes de Verdi, sobretot els cors, i a Catalunya, *Els segadors*, *La bandera*, *El cant de la senyera*, les quals podien arribar a ser separatistes a causa del clima enfervorit provocat per les Bases de Manresa (Aviñoa, 1993: 22, 26), on el mateix Guimerà va pronunciar un discurs abrandat. Potser com a al·lusió al text d'*Els segadors*, a *La santa espina* trobem com a contrapartida la «cançó dels veremadors», on el text presenta clares connotacions de crida a la lluita armada amb eines de treball: «És nostra arma el veremall, / i com els tirans fem guerra: / els tirans sedegen sang; / nosaltres sang de la terra» (Guimerà: 1002). Com ja hem esmentat més amunt, Guimerà va expressar clarament a Morera el seu desig de què, sobretot al final, la música calia que fos marcadament catalana, amb el resultat de què aquesta va esdevenir alhora exaltada i exaltadora (Aviñoa, 1993: 22).

Al final tindrà lloc un encomi apoteòsic de Catalunya, el qual ja s'enceta gradualment molt abans d'abaixar el teló. Quan el capità corsari duu les captives catalanes a la cort del Gueridó, en un llarg monòleg lloa Catalunya valorant sobretot el Montseny i el Montserrat:

Terra llunyana, on tot és verdor, llum i alegria [...] és de color de pell d'elefant i sembla un vaixell de moltes antenes que navegués en una 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 estiguessin 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: 1041–42)

A continuació, aquesta descripció de dicció modernista és escenificada, bo i esbotzant-se el decorat per deixar pas al perfil del Montserrat com a símbol de Catalunya. El missatge simbolista inicial d'amor i religiositat s'ha aigualit per desembocar clarament en l'exultació de la catalanitat. En aquest ambient marcadament catalanista ja abans Guimerà es permetrà d'introduir com a evocació nostàlgica una al·legoria dels reis catalans d'acord amb la

predilecció especial que els modernistes mostraven envers personatges reials i cortesans.³⁸ El segon acte està situat en la cort del príncep Arnolt i el tercer en la de les Abrancàdaries, i quan el Gueridó-rei es casa amb la Maria, aquesta esdevindrà la reina Maria (Guimerà: 1044), com a al·legoria d'uns reis d'un imaginari llinatge català, és a dir representants d'una Catalunya mítica. La parella reial serà festejada i acatada pels cortesans ja abans de les noces amb la cançó: «Salve, salve, al rei Arnolt / perquè ha fet tan bella tria / salve, salve al rei Arnolt / i a la reina Maria» (Guimerà: 1044). Després de les noces, el seguici els acompanyarà amb el cant de les esposalles, on es tornarà a recalcar la reialesa dels nuvis: «Visca el rei i sa muller!» (Guimerà: 1046).

■ 4 Conclusions

Guimerà va viure en ple Modernisme per la qual cosa algunes de les seves obres més famoses presenten trets modernistes: *Terra baixa*, *Jesús de Natxaret*, *Les monges de sant Aimant*, *La filla del mar*, *La resurrecció de Llåtzer*, *La reina jove*, *Titaina*, *L'aranya*, *Sainet trist* i *La reina vella*, però és sobretot *La santa espina*, la que més s'adapta als ideals modernistes, tot i que ni Guimerà ni tampoc aquesta obra no van ser mai explícitament reconeguts com a tals.

Amb el subtítol de «rondalla», Guimerà volia inserir-se en la moda dels Espectacles-Audicions Graner, on s'escenificaven rondalles populars. No obstant això, *La santa espina* és una creació de Guimerà i no es basa en cap rondalla popular. Amb motiu d'una metonímia entre la rondalla i la sardana, i degut al gran èxit d'aquesta darrera i més tard amb motiu de la seva prohibició, l'atribut de «santa» va buidar-se de la seva connotació religiosa per convertir-se només en «espina» com a metàfora punyent de la subjecció del poble català.

Guimerà solia recórrer a noms originals per als seus protagonistes, per exemple aquí els protagonistes principals es diran Gueridó, Rosavera, Arnolt o Dardell. Tanmateix, com a contrapartida, l'altra protagonista femenina durà un nom tan corrent com és el de Maria, si bé se suposa que és en record del primer, i potser únic, amor del dramaturg.

L'argument es desenvolupa a dos nivells ben diferenciats: l'un, real, i un altre, fantàstic, els quals, quan s'entrecreuen, provoquen escenes grotesques

38 De tota l'obra guimeraniana es desprèn l'axioma que l'autor mostrava un afectió clarament monàrquica, si bé, sense que es contradigui, postulava que els pobles tenen dret a expressar-se col·lectivament (Fàbregas, 1971: 189).

i còmiques, però sobretot és en el món fantàstic, on apareixen els elements més clarament modernistes.

L'obra va ser acollida amb èxit durant el primers anys, però va passar aviat a l'oblit llevat d'algunes representacions per a infants. La causa podia buscar-se, entre d'altres, en què l'època del Modernisme ja havia passat de moda i també que l'obra és costosa de representar per requerir molts personatges, més que més alguns d'ells calia que fossin solistes.

En *La santa espina* es troben aliats elements modernistes i simbolistes com era usual en un dels vessants modernistes (naturalesa, personatges fantàstics, flors, plantes, fruits, ocells). A més de la presència de la típica dona d'aigua tenen lloc encanteris i transformacions dels personatges.

En aquest teatre musical parlat es troben algunes de les cançons i balls més populars del folklore català amb música de Morera, per exemple: *És la cançó més sentida* i la sardana de *La santa espina*.

Igual que en el Prerafaelisme i el Modernisme, el conjunt de tota l'obra –com el títol ja indica– presenta un simbolisme religiós, si bé no pertany al teatre religiós, ja que no té cap connotació directa amb la Passió de Crist. Com a moltes obres guimeranianes, la religiositat es mou només a un nivell individual i social.

El motor principal de l'argument de *La santa espina* és l'amor embolcallat amb elements fantàstics. Un petó junt amb la relíquia seran els símbols els quals desencadenaran el desenvolupament i el desenllaç de l'acció.

L'eclecticisme d'elements nacionalistes, catalanistes i religiosos són molt típics de l'època modernista. Al final s'ajunten tots plegats recolzats per la música i l'escenificació, tot presentant un espectacle total grandios.

Encara que per una banda és una obra que –llevat la sardana i algunes cançons– ha quedat completament arraconada, per l'altra tindria prou potencial per ser representada en un món postmodern amb motiu de l'energia immanent de l'acció, l'ambient fantàstic, la música popular i la possibilitat d'una escenificació espectacular. Tanmateix caldria fer algunes transcripcions actualitzades de l'argument i alguns arranjaments de la música adaptats a l'esperit cosmopolita del segle XXI, és a dir aliar les dues facetes d'una Catalunya supraterritorial i d'una Catalunya triomfal dins un somni de festa modernista. ■

■ Bibliografia

- Amades, Joan (1979): *Folklore de Catalunya*, vol. 2, Barcelona: Selecta.
- Aviñoa, Xosé (1985): *La música i el Modernisme*, Barcelona: Curial.
- (1993): *Una espina clavada al cor*, Sitges: Ajuntament (Quadern de Sitges; 3).
- Bacardit Santamaria, Ramon (2009): *Tragèdia i drama en l'obra d'Àngel Guimerà*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Benet i Jornet, Josep Maria (1996): «Aspectes de la passió amorosa en l'obra de Guimerà», *Serra d'or* 443, 543–546.
- Caravaca, Francisco (1933): *Àngel Guimerà*, Barcelona: Maucci.
- Cerdà Surroca, Mariàngela (1981): *Els preraphaelites a Catalunya*, Barcelona: Curial.
- Curet, Francesc (1967): *Història del teatre català*, Barcelona: Aedos.
- Ferrier, Paul / Tiercelin, Louis (1907): *La catalane*, Paris: Choudens.
- Fàbregas, Xavier (1971): *Àngel Guimerà. Les dimensions d'un mite*, Barcelona: Edicions 62.
- (1972): *Aproximació a la història del teatre català modern*, Barcelona: Curial.
- (1973): «Frederic Soler, Àngel Guimerà i el moviment catalanista», *Serra d'or* 168, 543–545.
- (1974): «Les tragèdies romàntiques de Guimerà», *Serra d'or* 180, 566–568.
- (1976): «Paisatge i història en l'obra de Guimerà», dins: *Teatre o la vida*, Barcelona: Galba (Punts de referència; 2), 117–124.
- Gallén, Enric (1986): «El teatre», dins Riquer / Comas / Molas (eds.), 379–448.
- Gual, Adrià (1960): *Mitja vida de teatre. Memòries*, Barcelona: Aedos.
- Guimerà, Àngel (1975): *Obres completes*, vol. 1, Barcelona: Selecta.
- (1978): *Obres completes*, vol. 2, Barcelona: Selecta.
- Kirsch, Fritz Peter (2004): «*Terra baixa*, *Tiefland* und das Österreichsbild des Rudolph Lothar», dins: Siguán, Marisa / Wagner, Karl (eds.): *Transkulturelle Beziehungen: Spanien und Österreich in 19. und 20. Jahrhundert*, Amsterdam: Rodopi, 27–35.
- Marfany, Joan-Lluís (1974): «Guimerà i el Modernisme», *Serra d'or* 180, 573–574.
- (1978): *Aspectes del Modernisme*, Barcelona: Curial.

- (1986): «El Modernisme», dins Riquer / Comas / Molas (eds.), 75–142.
- Medina, Jaume (1986a): «La santa espina i l'amor d'en Guimerà», *Serra d'or* 316, 39–42.
- (1986b): «La santa espina i l'amor d'en Guimerà 2», *Serra d'or* 317, 115–119.
- Miracle, Josep (1958): *Guimerà*, Barcelona: Aedos.
- (1978): «La perennitat de Guimerà», dins *Guimerà*, 9–26.
- (1990): *Àngel Guimerà, creador i apòstol*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Molas, Joaquim (1986): «La nova literatura popular: tradició i modernitat», dins Riquer / Comas / Molas (eds.), 9–74.
- Neumann, Petra (1999): *Untersuchungen zu Werk und Rezeption des katalanischen Dramatikers Àngel Guimerà*, Frankfurt am Main: Lang.
- Nord, Christiane (1993): *Einführung in das funktionale Übersetzen. Am Beispiel von Titeln und Überschriften*, Tübingen: Francke.
- Ors, Eugeni d' (1950): *Obra catalana completa. Glossari 1906–1910*, Barcelona: Selecta.
- Riquer, Martí de / Comas, Antoni / Molas, Joaquim (eds.) (1986): *Història de la literatura catalana*, vol. 8, Barcelona: Ariel.
- Soler, Maridès (2010a): «El protagonisme del mar als drames *Mar i cel* i *La filla del mar* d'Àngel Guimerà», *Journal of Catalan Studies* 12, 83–103.
- (2010b): «El color local a *La filla del mar* d'Àngel Guimerà, a *Liebesketten* de Rudolph Lothar i Eugen d'Albert i a *La nereide* de Fernando Fontana i Ulisse Trovati», *Zeitschrift für Katalanistik* 23, 155–178.
- Subirana, Lluís (2007): «Centenari de “La santa espina”», *Quaderns de les idees, les arts i les lletres* 159, 25.
- Valentí Fiol, Eduard (1973): *El primer modernismo literario catalán y sus fundamentos ideológicos*, Barcelona: Ariel.
- Verdaguer, Jacint (1974): *Obres completes*, Barcelona: Selecta.

■ Maridès Soler, D-Trier, <marides-s@gmx.de>.

Zusammenfassung: Guimerà's Hauptwerke entstanden überwiegend während der Epoche des Modernisme. Daher findet man in seinen Stücken in mehr oder weniger großem Umfang klare Einflüsse dieser Bewegung. Aber es ist insbesondere in der Komödie *La santa espina*, in der sich viele Merkmale wie Natur, Phantasie, Religiosität, Katalanismus und Nationalismus in so eindeutiger Weise anhäufen, dass sich dieses Stück

zweifelsohne als ein Vertreter des Modernisme klassifizieren lässt. Diese typischen Hinweise findet man sowohl in der Handlung, in den Personen und bei den geheimnisvollen Orten, an denen die Handlung spielt, als auch in der Musik von Enric Morera, einem modernistischen Komponisten, dessen Melodien, Lieder und Sardanes zu Beginn des 20. Jahrhunderts zu den bedeutendsten und emblematischsten in Katalonien zählten. ■

Summary: Guimerà's most important plays were written primarily during the epoch of the Catalan Modernisme. Therefore, evident influences of this movement appear to a greater or lesser extent in his theatre works. However, the presence of many such elements in the comedy *La santa espina* (such as nature, fantasy, religiosity, catalanism and nationalism) argues that this play must be classified as representative of Modernisme. These typical modernistic features can be found in the plot, in the protagonists, in the mysterious settings the action takes place in, as well as in the music by Enric Morera, a Modernist composer, whose melodies, songs and sardanes count among the most important and emblematic in Catalonia of the beginning of the 20th century. [Keywords: Àngel Guimerà; *La santa espina*; Enric Morera; Modernisme; Catalan music theatre] ■