

**Guia de lectura**

*Maria Rosa,*  
**d'Àngel Guimerà**

**a càrrec de Ramon Bacardit**

# Índex


<b>1 Contextualització</b>	<b>3</b>
1.1 Recepció i pervivència	3
1.2 <i>Maria Rosa</i> en l'obra de Guimerà	4
<b>2 Anàlisi de <i>Maria Rosa</i></b>	<b>5</b>
2.1 Estructura	5
2.2 Història	5
2.3 Temps	6
2.4 Espai	6
2.5 Personatges	7
2.6 La temàtica social	8
2.7 Símbols	9
2.8 La llengua	10
<b>3 Conclusions</b>	<b>11</b>
<b>4 Guió per al comentari de l'obra</b>	<b>12</b>
4.1 La ubicació del text en el seu context	12
4.2 L'estructura	13
4.3 El llenguatge dramàtic	13
4.4 Els personatges	13
4.5 El tema central	13
4.6 L'espai	14
4.7 El temps	14


## 1 CONTEXTUALITZACIÓ

### 1.1 Recepció i pervivència

ÀNGEL GUIMERÀ  
 C.5 · P. 96 - 98

El 24 de novembre de 1894 s'estrenava simultàniament a Madrid i a Barcelona *Maria Rosa* d'Àngel Guimerà. Es tractava d'una solució de compromís per part de l'autor, que dubtava a l'hora d'estrenar una obra seva en castellà a Madrid abans de fer-ho en català a Barcelona. Tanmateix, més endavant ja no tingué aquest escrúpol, i una obra tan emblemàtica com *Terra baixa* es presentà primer com *Tierra baja* i tardà uns mesos a estrenar-se en la versió catalana. L'actriu madrilenya María Guerrero veié en el teatre del dramaturg català un model dramàtic que permetia el seu lluiement com a intèrpret i que, a més, participava dels intents de renovació de l'escena espanyola que prengueren força a partir de 1890. La relació entre l'actriu i l'escriptor fou especialment fructífera per ambdues parts, malgrat que Guimerà fou criticat des de Catalunya i des de Madrid pel fet d'adoptar actituds polítiques catalanistes i alhora estrenar en castellà les seves obres.

NATURALISME  
 C.4 · P. 79 - 83


COSTUMISME  
 C.5 · P. 96 i 99


*Maria Rosa* va ser el primer encàrrec que María Guerrero féu a Guimerà, a qui conegué l'estiu de 1892. Un any més tard, el dramaturg ja havia enllestit l'obra. Pel que fa la versió castellana, l'autor en féu una primera traducció que el dramaturg castellà José Echegaray va adaptar. Un cop estrenada, la crítica fou força unànime a l'hora de recriminar els aspectes que consideraven escabrosos, com la situació final. Malgrat que eren conscients de la novetat que suposava el tractament naturalista de la temàtica, la majoria de crítics eren refractaris a l'estètica del naturalisme. Tanmateix, elogiaren el retrat que s'hi feia de la classe treballadora. És a dir, valoraren el que podia acostar-se més al costumisme sense fer perillar els rígids criteris morals de l'època. En un text citat a bastament, el periodista Francesc Rierola comentava el gran trasbals emocional que li provocà l'obra. És una anotació de dietari datada el dia 25 de novembre de 1894: «He sortit del teatre indecís. Recordant escenes: crits d'amor i d'odi, barrejades amb estrèpit de rialles. A casa he començat a sentir-la, la força, la grandesa del drama; aquest, desvetllant-me, em dominava, i a la fi ha arribat a guanyar-me. Mai no havia entrat en el teatre català una ventada de veritat tan forta.»<sup>1</sup>


Malgrat les reticències d'alguns crítics, però, l'obra tingué un èxit de públic considerable i amb el temps s'ha convertit en un dels textos més emblemàtics del seu autor. El seu èxit explica les traduccions que se'n feren a l'anglès, al francès, a l'italià, al txec, etcètera. També fou duta al cinema, primer per Fructuós Gelabert el 1908, més tard per Cecil B. de Mille en una producció de la Paramount de 1915, tot i que els canvis introduïts en aquesta versió eliminaven el component social de l'obra perquè el mort no era un capatàs, sinó un pescador que intentava seduir Maria Rosa, que al seu torn és transformada en una pagesa esposa d'Andrés. Val la pena entretenir-se una mica en aquesta adaptació perquè les transformacions són prou profundes per fer que el marit sigui alliberat del penal, això sí, després de salvar la vida a la filla d'un ministre que visitava l'establiment. El Marçal de la pel·lícula, Ramon, es redimeix quan diu que ha estat ell qui accidentalment s'ha clavat un ganivet que en realitat li ha clavat la protagonista. El final: Andrés i Maria Rosa acaben junts en un típic final feliç de melodrama. D'altres versions foren més fidels, com l'adaptació argentina de 1946, dirigida per Luis Moglia Barih, o l'espanyola d'Armando Moreno de 1964, en versió catalana i espanyola.

## 1.2 *Maria Rosa* en l'obra de Guimerà

TEATRE ROMÀNTIC  
 C.4 · P. 74 · 76

REALISME  
 C.4 · P. 77 · 83

LEV TOLSTOI  
 C.4 · P. 81 · 82

ÉMILE ZOLA  
 C.4 · P. 79 · 81

AUGUST STRINDBERG  
 C.6 · P. 116

L'autor de *Maria Rosa* havia conreat la tragèdia en vers que seguia fonamentalment l'herència romàntica, però féu un gir cap al realisme amb *La boja* (1890) i, més explícitament, amb *En Pólvora* (1893). Ara bé, en la seva obra hi ha alguns motius temàtics que són recurrents tot i evolucionar en el seu tractament d'un període a l'altre. En aquest sentit, caldria pensar en la diferència entre el model de dona que trobem a les tragèdies de la seva primera època, com Gal·la Placídia i Judit de Welp (protagonistes de les obres homònimes), o fins i tot la Blanca de *Mar i cel*, i els personatges femenins dels seus drames en prosa de la dècada dels noranta. La diferència rau en la mirada que Guimerà projecta sobre el model de feminitat des de la influència del realisme i el naturalisme. En efecte, la repercussió d'autors com el rus Tolstoi va fer que s'adonés de la importància del component social en els desitjos i les passions de les seves heroïnes. Maria Rosa o la Marta de *Terra baixa* són personatges marcats per la precarietat o per l'exclusió social, i això determina la manera com viuen la seva passió. Som lluny de personatges com la Blanca de *Mar i cel* (1888), una heroïna en la més pura tradició del mite de l'etern femení romàntic, com ho són de «dones fatals» i decadents: Gal·la Placídia o Judit de Welp. Aquestes formes de figuració de la feminitat romàntica estan reelaborades segons un nou codi que, tot i que no en canvia l'essencial, les dota d'una major corporeïtat. Són dones del poble que, malgrat els tabús, senten l'amor des d'una sensualitat més franca i innocent que la que es podien permetre les pobres burgeses del moment.

Ara bé, aquest empelt de naturalisme té poc a veure amb les teoritzacions del principal cap de colla del moviment a França, el novel·lista Émile Zola. De fet, la major part d'obres naturalistes europees hi tenen poca relació, tot i el caràcter emblemàtic de la figura del teoritzador francès. Ja he apuntat abans un lligam més palpable amb l'obra de Tolstoi. El que passa és que la cosmovisió romàntica de què participava Guimerà podia connectar amb més facilitat amb el realisme tolstoïà i el seu missatge confortador de la redempció a través de l'amor, però, també, amb l'esperança en les classes més humils que apuntava el novel·lista rus, considerades les dipositàries d'una puresa de cor que la societat hauria malmès en els altres membres de l'escala social. En aquesta direcció cal entendre els drames abans esmentats de *La boja* i *En Pólvora*. En el primer, a més, hi trobem una protagonista que anticipa clarament Maria Rosa i la galeria de personatges femenins posteriors que Guimerà oferí a Maria Guerrero. Tanmateix, en Guimerà preval una visió pessimista de la naturalesa humana que el porta aviat a mostrar la càrrega d'egoisme i maldat existent també en els més humils, que acaben exercint de botxins dels éssers purs, tots ells marginats o exclosos i que s'han de resignar a una vida allunyada del món dels homes (la terra alta on han marxat Manelic i Marta) o bé al suïcidi (a què es veu abocada, per exemple, l'Àgata de *La filla del mar*, de 1900).

A diferència dels altres drames que escriu Guimerà en la dècada dels noranta, *Maria Rosa* té una factura més clarament naturalista en el plantejament del conflicte. A més, es distancia d'algunes de les constants temàtiques de l'obra de Guimerà, com la qüestió del mestissatge o el mite d'una arcàdia perduda i de la necessitat de trobar una redempció a través de l'amor encara que acabi resultant impossible. Els seus personatges tenen pocs paral·lelismes amb altres heroïnes guimeranians. La focalització en la lluita interior dels protagonistes, el debat entre seguir els seus impulsos o preservar els codis morals havia estat plantejat en alguna de les seves tragèdies anteriors, com *Rei i monjo* (1890), però des d'uns paràmetres totalment diferents i aplicats únicament a un personatge, en aquell cas, Ramir, que presentava un veritable quadre psicopàtic en la vivència del seu desig barrejat amb gelosia. Els procediments naturalistes, l'ambientació contemporània entre treballadors, donen una dimensió nova al tema. Amb aquesta obra, Guimerà proposa un model de tragèdia moderna que fa pensar inevitablement en el teatre d'August Strindberg, si bé es tracta, probablement, d'una afortunada coincidència.

## 2 ANÀLISI DE MARIA ROSA

### 2.1 Estructura

L'obra consta de tres actes, que es corresponen amb els moments de desplegament de la trama (exposició-nus-desenllaç), tot i que, com era habitual en Guimerà, hi ha un clar desequilibri entre els tres, de manera que el primer acte ofereix tota la informació necessària i apunta bona part del conflicte. Els actes estan dividits en escenes que representen situacions i que s'alternen amb l'entrada o la sortida d'un personatge. El nombre d'escenes per acte és força equilibrat: catorze en el primer, quinze en el segon i onze en el tercer.

ACTE I ESCENA  
 TP · C.1 · P. 41

Hi podem distingir dos tipus d'escenes: les que fan progressar l'acció dramàtica i les que tenen un caràcter digressiu, en què un personatge es manifesta tal com és a través del monòleg, com en l'escena VII del primer acte, que es redueix a l'apart que fa Marçal. Per altra banda, dins de cada escena hi trobem situacions dinàmiques i estàtiques, tot i que és habitual que prevalguin unes sobre altres, per exemple, l'escena primera del primer acte presenta bàsicament una situació en què l'interès recau en la presentació dels personatges a partir d'allò que diuen o que fan. D'una manera semblant, la darrera escena de l'obra amb la imatge d'un Marçal agònic agafat al vestit de Maria Rosa es justifica per la força dramàtica i per la capacitat de condensar de manera plàstica la part essencial del drama.

En canvi, l'escena anterior, amb la protagonista venjant-se de l'home que ha provocat la perdició del seu marit, té un caràcter eminentment narratiu i és d'un gran dinamisme escènic. El ritme dramàtic ve marcat per l'alternança entre situacions estàtiques i dinàmiques que de maneres diferents ens porten als moments de clímax en què han de resoldre's les expectatives generades anteriorment, com en l'escena XIV del segon acte en què Marçal aconsegueix que Maria Rosa el deixi entrar a casa seva i hi són descoberts per Badori i els altres companys. La situació suposa la culminació de la tensió generada pel triangle amorós entre Badori, Maria Rosa i Marçal, que se sobreposa al principal, amb Andreu en lloc de Badori. Els finals de cada acte marquen els moments culminants en la progressió de la trama. El primer, amb la notícia de la mort d'Andreu, que deixa el camí lliure a les intencions de Marçal; el segon, amb l'aparent consecució dels propòsits d'aquest en comprometre Maria Rosa, després d'aconseguir que la seva atracció per Marçal la delati; i, finalment, amb la mort de Marçal, que acaba pagant així les seves culpes.

CLÍMAX DRAMÀTIC  
 TP · C.1 · P. 41

### 2.2 Història

La història es desplega en nivells diferents; a més de la part de la història escenificada, hi ha la que és narrada o referida, sobretot per la protagonista, de manera que en bona part es focalitza la vivència que ella té dels fets i això permet entendre millor com viu el seu lligam amb el record d'Andreu i el conflicte que se'n deriva en constatar l'atracció que sent per Marçal. El principal centre d'interès de l'obra queda fixat, doncs, en la situació en què es troben Marçal i Maria Rosa: víctimes, de maneres diferents, del seu desig. La part de la història que ens és relatada es converteix en una acció latent que pauta en tot moment l'acció present en escena i que acaba interferint-hi gràcies a Badori i al retorn al lloc on es conegueren Maria Rosa i Andreu. La manera com la seva ombra plana al llarg del text és un dels principals mèrits del drama, sobretot pel fet que un personatge que només ha estat suscitat a través del record acabi jugant un paper determinant en el desenllaç de la trama, fent-se present en la seva sang, que es va barrejar amb el vi regalat per Badori als nuvis. Aquesta doble condició d'absent/present d'Andreu és la clau del conflicte, ja que malgrat que no hi és físicament roman en la consciència dels protagonistes. Si Maria Rosa pretén actualitzar-ne constantment la presència a través del record,

Marçal s'esforçarà per reafirmar-se en la realitat de la seva absència, però ella aconseguirà imposar la presència virtual d'Andreu per sobre de la seva absència real. Aquesta forma d'alienació de la consciència de la protagonista domina el drama de manera que ens mostra com els dos són presoners d'un passat que subjuga la seva consciència i imposa el tabú i l'ordre moral per sobre de la passió.

### 2.3 Temps

El temps escenificat és d'un any i mig, ja que entre el primer acte i el segon transcorren quinze mesos, i entre el segon i el tercer en deuen passar com a màxim un parell més. El temps de la història, però, comprèn un període més llarg. Per començar, del vi que han de beure els nuvis, i que és el del raïm que trepitjava Andreu, se'ns diu que és de fa tres anys (Badori a Tomasa en l'escena VIII del tercer acte); per altra banda, la feina a la carretera hauria començat uns dos anys enrere, perquè sabem que Andreu hi havia treballat tres o quatre mesos abans que es produís l'assassinat del capatàs. Però aquest temps de la història no representat interfereix amb el temps representat a través de l'espai en què es conegueren Andreu i Maria Rosa i que, segons la protagonista, roman igual («tot està com abans», escena V, acte tercer). Allà hi troba: «el cup a on trepitjava Andreu, ara sec i tapat com una sepultura; aquell cup a on el van ferir i a on amb el most s'hi barrejava la seva sang!... Allí vaig començar a estimar-lo.»<sup>2</sup> De cop, és com si Maria Rosa hagués retrocedit en el temps, fins al punt que s'imagina Andreu reptant-la pel seu comportament. El retorn al mateix lloc permet actualitzar de manera immediata el record, però, atenció, el cup és igual que quan Andreu hi trepitjava però és també «com una sepultura», i això vol dir que en aquell espai s'hi concentren l'Andreu absent i l'Andreu present, la polaritat que estructura tota l'obra. Maria Rosa té ben bé una revelació davant d'un símbol, el cup, que resumeix el seu passat i l'acusa. Així, el temps escenificat i el temps narrat es fonen per crear el clima dramàtic que ha de dur al desenllaç tràgic.

### 2.4 Espai

ACOTACIÓ  
 TP · C.1 · P. 41 - 42

METÀFORA I METONÍMIA  
 TP · C.2 · P. 55 - 57

L'obra transcorre al llarg d'una carretera en construcció que esdevé una metàfora de la trajectòria vital de la protagonista i que apareix ja en l'acotació escènica del primer acte («Al mig una carretera», pàg. 1287), a prop d'una casa pobríssima. Les acotacions escèniques dels altres dos actes insisteixen en la pobresa dels habitacles on transcorre l'acció. Si la carretera té una funció metafòrica, la referència a la pobresa dels casalots té una funció metonímica que situa la condició social dels personatges. Aquest procediment realista permet la construcció del tema de la conflictivitat social, que es desenrotlla de manera paral·lela al tema principal. Com ja he apuntat, el fet que l'obra acabi on començà la història amorosa de Maria Rosa és fonamental per al desenllaç del drama i dona a la trama un caràcter circular. És el destí, el *fatum*, el que porta la protagonista al mateix poble en què conegué el seu marit, concretament al mas de La Rigala, un fals topònim habitual en els textos guimeranians. Aquest recurs li permet defugir localitzacions massa concretes, així l'acció pot transcórrer a qualsevol lloc de Catalunya.

## 2.5 Personatges

Ja he assenyalat que un dels aspectes més ben valorats per la crítica fou el de la presentació de les formes de vida i de comportament de les classes treballadores. Guimerà s'inicià en les tècniques del realisme a partir del costumisme amb obres com *La sala d'espera* (1890) i *La Baldirona* (1892). La influència del seu amic Emili Vilanova fou especialment significativa a l'hora de plasmar els tipus més característics de la societat catalana del moment. La frescor i veracitat que transmeten Quirze i Tomasa com la típica parella que s'esbatussa però s'estima provenen de la rica tradició costumista, però, a més, l'amor de Quirze per la seva germana, la frustració perquè no ha pogut ser mare són aspectes de la seva personalitat que els donen un relleu inusitat dins d'aquesta tradició. Per altra banda, com a parella són l'altra cara de la moneda de l'amor passional que encarnen Maria Rosa i Marçal. El contrast entre aquest amor domèstic i popular i la força del desig que consum els protagonistes és un dels elements essencials del tramàtic de l'obra. En un altre sentit, Gepa s'humanitza a través del seu drama familiar. Guimerà encerta a condensar en una sola intervenció tota la profunditat del seu dolor. Quan Badori després de mirar-li l'esquena li pregunta per què li diuen Gepa, ell respon:

GEPÀ: M'ho diuen perquè tenia un fill que ho era de debò. (*S'escudella sopes per ell, que encara no n'havia menjat.*) I com que jo m'enfadava perquè li deien, me van començar a anomenar el pare d'en Gepa..., el pare d'en Gepa..., en Gepa... El meu fill se va morir; i ara..., ara m'agrada que m'ho diguin. (pàg. 1288)

Gepa és el personatge de més edat i, per això mateix, el que adopta una actitud protectora respecte a Badori i que sospita de Marçal des del principi. En el fons és un personatge que s'oposa a les intencions de Marçal com ho acabarà fent també Badori, encara que en aquest cas és per amor a Maria Rosa. Abans ja m'he referit als dos triangles que es plantegen en l'obra i com, en la superposició dels dos, Badori ve a ocupar, en part, el lloc d'Andreu pel fet d'haver-lo conegut al mas on treballaven amb la Maria Rosa. La diferència respecte de l'altre triangle és que, en aquest cas, la protagonista no se sent atreta per ell. En la seva venjança de Marçal, Badori es comportarà com si fos l'instrument d'Andreu. En canvi, la innocència de Calau, una mica inversemblant, actua com a antítesi del desig de Badori i, òbviament, de la passió de Marçal. Calau és el contrapunt humorístic del drama, com ho són en les seves baralles Quirze i Tomasa. És el personatge menys definit de l'obra, el més esquemàtic.

Marçal, l'antagonista d'Andreu, és un home víctima de la seva passió. Ho supedita tot al seu objectiu de posseir Maria Rosa i això l'acaba destruint. Si, com sabem, el desig per ella ja l'havia portat a la beguda, aquesta afició, degudament atida en el banquet de noces per Badori i Gepa, el fa perdre's. Recordem que se'ns diu que deixa de beure just quan veu que té el camí lliure per seduir Maria Rosa. La seva passió és eminentment eròtica, i així es posa de manifest en el fragment en què explica com s'imagina que és dins la camisa que està rentant Maria Rosa (escena IV del tercer acte). Però com és habitual en l'obra de Guimerà, la seva passió es manifesta de manera masoquista. També Maria Rosa sent una atracció clarament sexual per Marçal que contrasta amb l'amor maternal que manifesta en parlar d'Andreu. El fet que sigui l'única de tots els personatges que sap de lletra la singularitza i en bona part fa més versemblant el conflicte que sent. Tomasa prou que ho diu:

TOMASA: Sí, ja ho sabem que és molt sàvia, i que una mestra l'havia tinguda d'ajudanta a estudi, perquè deia que era molt eixerida. D'eixerida, prou: si no se li hagués mort la mestra potser hauria arribat a gran senyora. Mes com se li va morir, mirà't, de potetes al carrer. I aquí ha parat com nosaltres pecadors. (pàg. 1290)

És diferent dels altres i, sobretot, és l'antítesi de la cunyada, que no pot evitar tenir-li certa enveja. Ha adquirit un vernís cultural que li ha afinat la sensibilitat, per això la manera de viure la passió no és la mateixa que Marçal. Però la condició de dona en una societat masculista i patriarcal la converteix en una víctima del seu impuls sexual. Perquè la idea que una dona ha de ser d'un sol home, que ella ha interioritzat, la turmenta i, malgrat la decisió de marxar de la carretera i allunyar-se de l'atracció que sent per Marçal, no aconsegueix alliberar-se'n. La seva voluntat s'estavella contra una fatalitat que l'empeny al final tràgic, com si una mà la dirigís cap al descobriment de la veritat sospitada. Com una heroïna tràgica ha de sotmetre's a un destí que no pot controlar i li cal castigar en Marçal pel seu crim, alhora que mata en ella el seu propi desig, sanciona la seva «falta» destruint aquella part d'ella que no vol acceptar. Més que un acte d'afirmació, és una manera de castrar la seva capacitat de desitjar. Així demostra fins a quin punt ha assumit la norma no escrita de fidelitat eterna al marit. Curiosament, i com li recorda el seu germà Quirze, ella s'assembla a la mare que patia pel desamor del seu marit (escena VII, acte segon). Aquesta sensibilitat que la porta a patir per l'amor pot ser, doncs, una herència genètica. Un tipus de determinisme que prefigura el seu destí.

En ella, però, la situació és diferent. Quirze diu que la mare «deia que el pare no l'estimava» (pàg. 1310). En canvi, en el seu cas, sembla que sigui ella qui no acaba d'estimar el marit. L'amor «blanc» que mostra per Andreu, vist sempre des d'una posició maternal no té res a veure amb la passió eròtica. L'abisme a què s'enfronta Maria Rosa passa per adonar-se que l'amor de veritat, passional, no era aquell, sinó el que sent per Marçal. La seva tossuderia a seguir pensant en Andreu és una imposició que li dicta l'ordre moral, un ordre contra el qual no es podrà rebel·lar. Justament aquesta impossibilitat la converteix en una víctima del seu fat. Però també ho és Marçal, que s'enamora fatalment de la dona del seu amic, i aquest desig desplega tota la seva força destructiva. Quan el creu impossible, la frustració el porta a la beguda; quan ha aconseguit allunyar Andreu, l'embriaguesa de la seva passió ja és suficient. Deixa de beure i cal pensar que, si assolís de debò l'amor de Maria Rosa, arribaria a redimir-se. Però ha comès un doble crim, un amb les seves mans, l'altre l'ha propiciat indirectament. És culpable i ha de pagar, i serà de nou l'embriaguesa, la seva addicció a l'alcohol, el que el perdrà.

## 2.6 La temàtica social

El conflicte dels treballadors amb l'empresa té com a antecedent la disputa entre Andreu i el capatàs, però esclata després de la notícia de la seva mort, quan no cobren les quinzenes que els deuen. Guimerà havia dut a escena el món obrer ja a *La boja* i, més explícitament, en el seu primer drama en prosa, *En Pólvora*. En aquesta obra el protagonista s'havia enfrontat a les forces de l'ordre en el context d'una vaga. En aquest cas, la misèria dels personatges es presenta de manera directa, però l'actitud dels obrers és força conciliadora i el conflicte acaba sent més aparent que real. Tanmateix, la duresa de les condicions de treball i la vida errant que es veuen obligats a portar estan molt clarament reflectides. Els drames personals de Gepa o del matrimoni de Quirze i Tomasa han de llegir-se també en aquest context de mancances de tota mena. El mateix destí de Maria Rosa, que veu frustrat el seu canvi d'estatus sociocultural per la mort de la mestra que la protegia, és prou il·lustratiu de la força de la precarietat sobre les vides dels treballadors. Ella, com Badori, s'acaben integrant a un grup que se'ns mostra amb plena consciència de classe en el moment de reclamar els seus sous.

Ja he apuntat que l'actitud dels treballadors és dialogant, però no la de tots. Tomasa adopta una actitud clarament reivindicativa, com veiem a l'escena III de l'acte segon, quan deixa anar una arenga com la següent: «minyons: que hem de cobrar encara que tinguem de matar-ne un dels pocavergonyes dels capatassos i ens hi tinguem de fer a tiros!» (pàg. 1305). Sembla que l'autor vol mostrar les dues actituds, la moderada, que Quirze justifica per la por que els acomiadin, i la propera a les opcions anarquistes



que verbalitza Tomasa. Ara bé, en aquesta escena la dona de Quirze és el contrapunt humorístic que es fonamenta en el tòpic popular i misogin que presenta les dones com arxaudes i temperamentals; aquest fet ja desqualifica la seva posició. Els homes la fan fora perquè es considera que la discussió sobre els seus és cosa d'homes. Si criden Maria Rosa és pel fet de ser l'única que sap de lletra i que pot escriure la carta. I és justament l'equívoc entre el que Marçal sent per Maria Rosa i el que representa la carretera per als treballadors (escena V de l'acte segon) el que acaba de minimitzar el component social del text.

Guimerà utilitza el procediment naturalista de fer que els personatges cuinin i mengin en escena i, com ja apuntava en parlar de la caracterització dels personatges, depassa el costumisme inicial fins a singularitzar-los. De la mateixa manera, la recreació del medi en què es mouen va més enllà de la fixació característica del costumisme i apunta una lleu visió determinista, que era tota una novetat en el teatre català i castellà de l'època. La mateixa passió que senten Marçal i Maria Rosa només és versemblant en un entorn com el que viuen. Les formes de sociabilitat burgesa feien que el desig seguís altres protocols més sofisticats i que les relacions de triangle no acabessin amb morts. Des d'aquest punt de vista, la història amorosa que se'ns presenta participa de la visió naturalista que tendia a subratllar l'efecte perturbador de la passió sexual sobre l'ordre social. Zola ho havia mostrat ja en les seves novel·les.

## 2.7 Símbols

Com en altres drames de Guimerà, a *Maria Rosa* hi trobem una síntesi d'elements naturalistes i romàntics que sovint coincideixen amb motius de la cultura finisecular. Ja hem vist, per exemple, que l'espai exercia una doble funció, metafòrica i metonímica. En la construcció de l'entrellat temàtic del text hi figuren uns símbols que remetien als pensaments i a les emocions dels personatges principals o que, en un pla més general, reforçaven la dimensió metafòrica del conflicte. Així, per exemple, trobem el símbol de la serp per referir-se a l'impuls sexual<sup>3</sup> o, sobretot, el de la sang i el vi relacionats per la tradició cristiana a través del misteri de la comunió. De fet, Andreu és assimilat metafòricament a la figura del Crist des del moment en què el vi que beuen els personatges és també la seva sang. Una sang, a més, que acaba portant a la veritat per l'efecte embriagador del vi. Però si la sang és vida i, des d'un punt de vista cristià, obre el camí a la redempció, també és associada a la mort o al dolor quan és vessada i, encara, és vinculable al món de l'instint i de la passió. Tots aquests significats actuen de manera diferent en el símbol de la sang tal com és utilitzat en el drama, i molt especialment al tercer acte. La sang vessada per Marçal tanca el cercle simbòlic que remet simètricament a la situació en què Maria Rosa treu l'agulla del peu d'Andreu, un acte invers al de la ganivetada que clava a Marçal. Matant-lo, la protagonista no només venja el seu marit mort, sinó que li fa pagar el crim del capatàs. Així, la sang d'Andreu desencadena la perdició de Marçal.

## 2.8 La llengua

Guimerà reeixí a fixar un model de llengua que resulta versemblant per l'ús de modismes extrets de la parla popular, però que evita localismes que podrien situar de manera massa directa els personatges a alguna zona concreta del país. Així, malgrat que sabem l'origen d'alguns personatges, el seu registre lingüístic no els distingeix dels altres. Quant als diàlegs, són d'una gran agilitat perquè l'autor aconsegueix un recreació molt reeixida del discurs oral. Ja he assenyalat abans la importància de l'obra de l'escriptor costumista Emili Vilanova en l'aproximació que el dramaturg féu al realisme. Però hi ha un altre element que cal remarcar: la força de les imatges i les comparacions que utilitzen els personatges, que són ben versemblants en els seus llavis i conserven tota la capacitat de condensació expressiva que caracteritzava el Guimerà poeta. Fixem-nos en el que diu Marçal a Maria Rosa en l'escena XIV del segon acte: «que m'encens i em lligues com si al llarg del cos se'm caragolés una serp que mai s'acaba» (pàg. 1315).

### 3 CONCLUSIONS

Qualsevol aproximació a *Maria Rosa* ha de tenir en compte abans que res el que l'obra deu a la col·laboració amb María Guerrero. Per començar, és probable que la primera part del nom de la protagonista sigui un homenatge encobert a l'actriu, mentre que la Rosa de la segona part del nom ens fa pensar en la passió. En aquest sentit, Joan Martori<sup>4</sup> considera que ha de ser roja, com correspon a la passió i a la sang. Ara bé, els estímuls per acostar-se al realisme no li venien només per aquest cantó. Guimerà era ben conscient dels canvis que s'havien anat produint en l'escena internacional i, en petita escala, en l'espanyola, i la pressió de crítics i amics, com també la dels joves modernistes, hi jugà el seu paper.

Com s'havia d'acostar al realisme? En aquells moments, els procediments del naturalisme eren els que s'identificaven amb el realisme, ja que el segon moviment era fruit de la intensificació dels pressupòsits del primer. Guimerà els adoptà però no amb la rigorositat amb què eren defensats per autors com Zola. A més, en la tradició local el costumisme era l'única manifestació de realisme de què disposava i va saber aprofitar-la de manera notòria, especialment en la construcció dels personatges, però també en el d'algunes situacions dramàtiques.

Tanmateix, l'aposta pel realisme no va modificar la cosmovisió romàntica de Guimerà, que va seguir tematitzant de maneres diverses els conflictes entre l'individu i el cos social amb el rerefons mític del paradís perdut i la necessitat de redempció; concepcions que aaven de bracet amb alguns motius temàtics recurrents en la seva obra com eren els del mestissatge, l'orfenesa o l'amor impossible. Però si situem *Maria Rosa* dins d'aquest marc veurem que no hi acaba d'encaixar. Per tant, cal tenir en compte allò que la singularitza de la resta de la producció guimeraniana i subratllar-ne sobretot la importància del component naturalista, prou rigorós per atenuar alguns tics melodramàtics de l'obra, com el fet que Marçal es delati tan ingènuament en l'apart del primer acte.

Ja hem vist que en l'obra hi ha dibuixat un cert determinisme social que actua de manera subtil i que permet tematitzar la situació dels treballadors. S'obre, així, la temàtica social que s'articula en paral·lel a la temàtica amorosa, tot i que acabi tenint poc relleu en el conflicte central del drama. Ara bé, les accions dels personatges, la manera com parlen i les tragèdies personals donen consistència al realisme del text, en recrear un univers marcat per la fatalitat, la que ha dut Gega a perdre el seu fill, la de l'esterilitat de Quirze i Tomasa; la d'Andreu, veritable innocent sacrificat; la de Badori, que ha de renunciar a Maria Rosa i, òbviament, la dels dos personatges principals. El fet que un dels membres del triangle amorós hi sigui sense ser-hi és també un aspecte remarcable en la construcció del drama que, en el fons, acaba tenint una dimensió clarament tràgica pel fet que els protagonistes estan condemnats a ser destruïts com a conseqüència de la culpa, fonamentada en el cas de Marçal, vehiculada i conformada pels tabús socials en el cas de Maria Rosa, tot i que ella també se sent culpable de no estimar prou el seu marit.

## 4 GUIÓ PER AL COMENTARI DE L'OBRA

A l'hora d'analitzar els textos teatrals, hem de tenir en compte que el text és en la majoria dels casos la base d'una futura representació, encara que pot ser pensat només per ser llegit en privat o amb un grup reduït de gent. És important, doncs, conèixer en la mesura del possible les circumstàncies que han acompanyat l'elaboració de l'obra teatral i, sobretot, si ha estat estrenada. En aquest sentit, la data d'estrena que anomenem «mundial» o estrena absoluta s'ha de consignar i distingir de la data de publicació. Pensem que era habitual que els textos teatrals fossin publicats amb posterioritat a la seva representació i encara depenent de l'èxit que haguessin obtingut. Això vol dir que molt freqüentment entre el text representat i el text publicat hi ha diferències notables. En les edicions d'obres de teatre, no és estrany que s'hi incloguin fragments que estan marcats com a opcionals en cas de representació. Per tant, a més de la informació més pròpiament literària sobre l'autor, l'època o el context de publicació de l'obra, és important conèixer els avatars de les seves representacions i les modificacions que poden haver-se incorporat al text a partir del contacte amb el públic. Cal tenir en compte, d'altra banda, que la recepció de l'obra teatral a través de la premsa ens pot donar moltes pistes sobre les raons per les quals un bon text literari fracassa en ser representat (males interpretacions per part dels actors, posada en escena deficient, mala direcció, etcètera.).

En haver d'afrontar el comentari d'un fragment d'una obra dramàtica, convé tenir el màxim d'informació possible sobre tots aquests aspectes. En el cas de *Maria Rosa*, com ja hem pogut veure, és important saber que es tracta d'un drama fet per l'encàrrec d'una actriu que, a més, es deia Maria. També cal tenir present la polèmica sobre si s'estrenava primer a Madrid o Barcelona i les diferències entre les versions. Totes aquestes dades poden ser utilitzades en l'anàlisi d'una part del text perquè permeten contextualitzar el perquè de determinats procediments o motius temàtics. Un cop feta aquesta prèvia, ja podem entrar en matèria.

El primer que hem de fer a l'hora de comentar un text és situar-lo en relació amb el gènere i subgènere en el qual es troba i, com a fragment, en relació amb l'obra a què pertany.

### 4.1 La ubicació del text en el seu context

ESQUEMA DE COMENTARI

TP · C.4 · P. 72 · 73

MELODRAMA

TC · C.4 · P. 76

TRAGÈDIA

TP · C.1 · P. 45

- *Maria Rosa* és un **drama en prosa** que manté elements en comú amb el **melodrama** i la **tragèdia**. Utilitza procediments melodramàtics en la construcció de la trama, però els personatges han d'enfrontar-se a la fatalitat d'un destí inexorable del qual no poden desfer-se, com passa amb els herois tràgics.
- L'obra s'adscriu a la **segona etapa de la producció d'Àngel Guimerà**, la de la dècada de 1890, caracteritzada per l'acostament al **realisme** i la incorporació de la prosa, tot i que temàticament s'allunya d'altres drames del període com *Terra baixa* o *La festa del blat*.
- Guimerà utilitza recursos provinents del **naturalisme** en la presentació del medi en què transcorre el drama i introdueix un cert **determinisme** en la lògica de les accions dels personatges, especialment els secundaris.

## 4.2 L'estructura

- L'obra segueix la divisió en **tres actes** que es generalitzà al llarg del segle XIX i que es corresponen als moments d'introducció-nus-desenllaç. Cada acte es divideix en escenes que responen a les característiques que ja hem comentat i que marquen la successió de situacions dramàtiques amb les entrades i sortides de personatges.
- La història té una **estructura circular**, ja que la protagonista torna al lloc on s'inicià la seva relació amb el marit mort i és allà on matarà Marçal. El final és tancat, ja que la venjança de Maria Rosa culmina les expectatives obertes per la trama.

## 4.3 El llenguatge dramàtic

- Observem **alternança entre l'acció representada i la narrada** en una tensió que articula temàticament l'obra. L'acció elidida és presentada a través de la narració dels diversos personatges que, de manera lleument contrapuntada, informen de les circumstàncies que dugueren Andreu al penal i de com es van conèixer ell i Maria Rosa.
- **Es recorre a l'apart per mostrar el pensament dels personatges.** Malgrat que com a procediment és poc realista, Guimerà reeixí a recrear el que podria ser el ritme entretallat del pensament del personatge.

APART  
TP · C.1 · P. 44

## 4.4 Els personatges

- La figura d'**Andreu actua com un veritable personatge**, malgrat que no apareix en escena en cap moment.
- Els **personatges principals**, Marçal i Maria Rosa, s'enfronten a un **conflicte interior** que els acaba destruint. Viuen, a més una **doble situació de triangle**, amb Andreu i amb Badori.
- Els **personatges del cor**, secundaris, tenen un relleu considerable i les seves històries personals tenen algun punt de relació amb la trama principal. El fill mort de Gepa es pot relacionar amb l'innocent sacrificat de l'obra, Andreu, i les relacions de parella de Quirze i Tomasa contrasten amb les de la parella principal.

## 4.5 El tema central

- El **tema central** és l'**atracció fatal** que senten Marçal i Maria Rosa. Malgrat que la segona s'entesta a recordar el marit mort, el desig obertament sexual que sent per Marçal la col·loca en un dilema que només podrà resoldre amb l'eliminació física del que ha provocat la seva perdició. Per això acaba assassinant allò que desitja.
- La **temàtica social** funciona amb independència de la trama principal, tot i que permet emmarcar adequadament les condicions en què viuen i treballen els personatges i lliga amb la trama principal en el moment de la carta que ha de dictar Marçal. A part d'això, la mort del capatàs té un paper fonamental en el destí dels personatges principals.

#### 4.6 L'espai

- L'espai **canvia en cada acte** i sempre s'utilitza per **accentuar el caràcter d'extrema pobresa** dels habitatges dels personatges. El mas Rigala té una funció especialment significativa en el desencadenament de la trama perquè és el lloc on es van conèixer Andreu i Maria Rosa i d'on prové el vi amb la sang del primer que embriaga Marçal.
- L'espai fa una **funció deíctica**, assenyala, situa les circumstàncies de l'acció. Però **també relaciona la història narrada amb la representada** i propicia el desenllaç del drama.
- La **carretera** actua com a **metàfora de la vida de Maria Rosa** i l'acaba portant on tot va començar.

#### 4.7 El temps

- El **temps escenificat** és d'un any i mig, ja que entre el primer acte i el segon transcorren quinze mesos i entre el segon i el tercer en deuen passar com a molt un parell més. El **temps de la història**, però, comprèn un període més llarg, ja que comença tres anys enrere, quan Andreu trepitjava el vi que beuen els nuvis el dia del casament.