

LES IRONIES DE SITUACIO EN LA CONSTRUCCIO DRAMATICA D'ÀNGEL GUIMERA: ELS CAS DE *TERRA BAIXA**

RAMON X. ROSSELLO

Amb aquest estudi ens volem acostar a l'anàlisi dels usos que Àngel Guimerà fa de les denominades ironies de situació en la construcció de les seues obres. Aquest és un vessant de l'anàlisi de les peces dramàtiques que no ha merescut gaire atenció per part dels investigadors, atés que habitualment són el comentari dels elements de la ficció (personatges, història/acció, temps i espai) o les caracteritzacions genèriques allò que centra l'interés. Amb l'aproximació a aquest aspecte es pot enriquir l'anàlisi dels recursos que caracteritzen l'escriptura de Guimerà i s'enceten vies diferents a la consideració de la literatura dramàtica de Guimerà, sobretot pel que fa a l'anàlisi de la interacció que Guimerà proposa en relació al receptor (lector o espectador) de l'obra.¹

Així doncs, analitzar les ironies de situació ens porta a una qüestió fonamental de partida: la distinció entre el nivell ficcional dels personatges (l'enunciació ficcional) i la interacció que la construcció de la ficció fixa amb el seu destinatari (l'enunciació real entre obra i lector/espectador) (Rosselló 2011: 32-37). Serà en l'anàlisi del segon dels nivells on situarem especialment la nostra proposta, tot tenint en compte les diferències que hi ha en el desenvolupament de l'acció a nivell dels personatges i com alhora aquests dos nivells plantegen una sèrie d'estratègies d'interacció (diferents) entre personatges i receptor, sobretot a partir del subministrament de la informació.

Per tal de veure com d'important és l'ús d'aquest tipus d'ironia en la mostració i la interacció plantejades per Guimerà en la seua escriptura dramàtica, agafarem una de les

* Aquest article s'ha beneficiat de l'ajuda del projecte d'investigació FFI2013-41147-P, del *Programa Estatal de Fomento de la investigación científica y técnica de excelencia* del Ministerio de Economía y Competitividad espanyol, titulat *La ironía en la literatura catalana desde el «Modernisme» hasta 1939*. L'estudiós interessat pot consultar el banc de dades bibliogràfic del grup d'investigació sobre estudis d'ironia, paròdia i pastitx en la literatura catalana des de l'inici del segle XX fins a l'actualitat en línia a l'adreça següent: <http://www.uv.es/ironialitcat>.

¹ Som conscients que poden haver-hi algunes diferències entre la comunicació a través de la lectura i l'escenificació, especialment pel que fa al paper que juguen les acotacions. Ara bé, com que gran part del que hi comentarem es vincula a les intervencions verbals dels personatges, les aportacions que fem podran ser, majoritàriament, aplicables també a la recepció espectacular.

seues obres emblemàtiques, *Terra baixa*.² Aquesta peça ens servirà com a banc de proves de la nostra hipòtesi de partida quant a l'ús destacat que Guimerà hi fa de les ironies de situació, concretament de la ironia dramàtica i de la ironia d'esdeveniments (o del destí), les quals centraran la nostra atenció.³

Abans d'endinsar-nos en l'anàlisi de les ironies de situació en aquesta obra, voldríem delimitar quin són exactaments els recursos irònics que volem tractar en aquest treball. Així, quan parlem d'ironia, podem diferenciar, tot seguint les propostes de Muecke (1969), la denominada ironia verbal de la ironia de situació. Mentre que la ironia verbal «implies an ironist, someone consciously and intentionally employing a technique», la ironia de situació no implica un ironista però «merely “a condition of affaires” or “outcome of events” which, we add, is seen and felt to be ironic» (Muecke 1969: 42), o, en altres paraules, com veiem en Muecke (1978: 28), la ironia de situació té lloc mitjançant «an ironic situation or event in which there is no ironist but always both a victim and an observer». Dins la ironia de situació, Muecke en diferencia diverses modalitats, entre les quals hi ha la ironia dramàtica i la ironia d'esdeveniments («irony of events»). Muecke (1969: 102) delimita l'etiqueta d'ironia d'esdeveniments amb els termes següents: «Here the ironic incongruity is between the expectation and the event. We say it is ironic when, after we have more or less explicitly or confidently expressed reliance in the way things go, some subsequent unforeseen turn of events reverses and frustrates our expectations or designs.» Així doncs, en aquests casos d'ironia, veurem com d'una manera inesperada o imprevista es capgiren els propòsits o els objectius planificats o desitjats per un personatge. I podrem trobar, per tant, situacions del tipus «lladre robat» o «caçador caçat» (Schoentjes 2001: 50). Aquestes situacions i el seu desenvolupament es corresponen, segons la terminologia de Schoentjes (2001: 52), amb les ironies narratives, amb les quals assistim a un procés de transformació (on es fa necessari un període de temps perquè aquest es materialitze) i a un resultat que acaba per ser el contrari (o diferent) d'allò esperat. Segons Muecke (1969: 105), «the difference between the effect of Dramatic Irony and the effect of Irony of Events resembles the difference between

² L'obra fou estrenada en castellà a Madrid el 27 de novembre de 1896 i en català a Tortosa el 7 de febrer de 1897. L'edició del text original tingué lloc el gener de 1897.

³ Recentment ens hem acostat a una altra de les peces de Guimerà, *La filla del mar*, en l'estudi introductor de la qual també vam tractar, encara que de manera superficial, l'anàlisi d'aquests mateixos recursos irònics (Rosselló 2015).

suspense and surprise».⁴ Per la seua banda, en la ironia dramàtica allò essencial és el fet que el receptor sap o té un coneixement superior (o previ) al del personatge, que esdevé una víctima inconscient de la situació que està vivint. Aquest plantejament posa al descobert una incongruència entre les aparences, allò que percep o interpreta un personatge, i la realitat, coneguda per l'observador extern i també per altres personatges. Si ens fixem en la proposta que Ballart (1994) fa sobre els diferents tipus d'ironia, el nostre objecte d'anàlisi s'emmarca en el que ell denomina «ironies de contrast en el text» i, més concretament, en els contrastos en la forma del contingut. Sobre aquesta darrera modalitat, Ballart (1994: 343) exposa que «las ironías que ciñen su contraste al plano de la forma del contenido son aquellas que ponen de manifiesto la contradicción entre dos acciones o acontecimientos que, contiguos o separados en el curso de la historia, resultan de imposible reconciliación. Como quiera que también pertenecerían a este ámbito aquellas ironías en las que un personaje (a diferencia del resto) interpreta de forma evidentemente errónea la realidad que le rodea, se puede afirmar con razón que la ironía *dramática* y la ironía *de acontecimientos*, a veces también llamada “del destino” son las modalidades más genuinas de este grupo.»

Respecte a l'anàlisi d'aquest tipus d'ironies, a banda de descriure la seua localització i funcionament en els diferents actes i escenes de *Terra baixa*, ens interessa allò que Ballart qualifica com a «coloración afectiva» (1994: 321). Així, Ballart comenta que «no todas las ironías pretenden suscitar el mismo género de reacciones sentimentales en el lector» i, tot seguit, n'esmenta algunes, com ara el somriure, l'animadversió cap a un personatge, la reflexió sobre les contradiccions del món, etc.

En aquest sentit, ens interessa també indagar en la visió, en aquest cas, tràgica que aquests recursos irònics poden traslladar. Una visió tràgica que, segons explica Bacardit (2009: 84) respecte al teatre del segle XIX, mostra dos punts d'innovació com «són la consciència d'historicitat i la dimensió social», ja que «al llarg del segle XIX, des del drama romàntic

⁴ Atenent els dos nivells d'interacció, el suspens i la sorpresa de què parla Muecke poden afectar de manera diferent si parlem del receptor extern o si parlem dels personatges (i dins d'aquests també podem trobar diferències). Així mateix, volem fer constar que no sempre es pot separar de manera absoluta una situació marcada per la ironia dramàtica d'una caracteritzada per la ironia d'esdeveniments. Com tindrem ocasió de veure, en el plantejament d'una mateixa situació es poden observar, en algunes ocasions, totes dues (o fins i tot alguna de les altres tres modalitats que Muecke distingeix), tal com el mateix estudiós (1969: 115) ja posa en evidència: «Now that these five kinds of ironic situations have been illustrated we are in a better position to see that the name we give an ironic situation will depend upon how we look at it or how it is presented to us».

fins al drama naturalista, es donà un procés de substitució de la divinitat per la col·lectivitat. La indiferència o la injustícia dels “altres” feia més eloqüent el silenci de la divinitat i venia a confirmar la possibilitat de la seva inexistència. Aquesta evolució expressava la distinció entre tragèdia com a forma literària i la visió tràgica com a “une certaine tonalité de l'expérience et de le pensée”».

1. ANALISI DE LES IRONIES DE SITUACIO A *TERRA BAIXA*

Abans d'entrar en la descripció de les ironies de situació presents en aquest text, farem un breu repàs d'algunes de les característiques fonamentals de *Terra baixa*.⁵ Recordem, en primer lloc, que es tracta d'un «drama en tres actes», cadascun dels quals es planteja amb una divisió en escenes: l'acte primer presenta 12 escenes, el segon en té 10 i el tercer acte compta amb un total d'11 escenes.

Respecte a l'emmarcament espaciotemporal de la ficció, l'acció transcorre «en la terra baixa de Catalunya» (p. 162), en un únic microespai descrit per l'autor amb aquestes paraules: «Casa-molí a pagès. La cuina» (p. 163). Pel que fa al desenvolupament temporal, l'acció, localitzada als «nostres dies» (p. 162), es concentra en dos moments separats per una el·lipsi de deu dies, la qual se situa entre l'acte primer i el segon, tal com se'ns explicita al diàleg de la primera escena de l'acte segon (p. 188). Entre aquest acte i el tercer hi ha una el·lipsi més breu dins un mateix dia, que ens duu del «matí» (p. 187) al «cap al tard» (p. 207).

Quant als personatges, l'obra mostra 12 personatges amb denominació pròpia, a més d'un nombre indefinit de «pagesos i pageses» (p. 162). Entre tots aquests destaquen, com a protagonistes, els membres del triangle al voltant del qual s'articula l'acció: Marta, Manelic i Sebastià. Així mateix, trobem Mossèn (el majordom), Tomàs (l'ermità), Xeixa (que treballa al molí), Perruca (l'hereu del mas Perruca) i els germans Perdigons: Pepa, Antònia, Josep, Nando i, la més menuda, Nuri (veïns del molí i treballadors de Sebastià). Pel que fa a l'ús dels tipus d'intervencions que empren els personatges, resulta també interessant destacar que, a més del diàleg, Guimerà recorre al recurs de l'apart i, pel que fa a Marta, al soliloqui en tres ocasions. Aquests dos tipus de parlaments, habituals en

⁵ En aquest treball seguirem l'edició publicada dins la col·lecció «Les millors obres de la literatura catalana», volum 26, a càrrec d'Edicions 62 i «la Caixa», concretament la dissetena edició, publicada el 1994. A l'hora de fer-ne les citacions només remetem a les pàgines on els fragments citats apareixen.

l'escriptura dramàtica de Guimerà, esdevenen significatius en el nostre cas ja que la informació que transmeten només és adreçada al receptor de l'obra, amb la qual cosa són un element que pot incidir en la creació de situacions en què el receptor accedeix a més informació (o en un moment anterior) que els personatges.

1.1.1. Les ironies de situació al primer acte

Quant a la presència de la ironia dramàtica, en la construcció del primer acte, aquesta es fonamenta, en primer lloc, en el desconeixement de la relació existent entre Sebastià i Marta per part de Tomàs i de Nuri, enfront de la resta d'habitants de la terra baixa, que sí que en són sabedors. En aquesta situació veurem com l'autor necessita justificar la ignorància de tots dos personatges. En el cas de Nuri, Guimerà ho planteja des del fet que aquesta siga un personatge no adult i que els altres actuen, com es pot anar observant al llarg de l'obra, amb la voluntat de no fer-la partícip de la situació real, tot amagant-li la informació o no contestant les seues demandes d'informació. Pel que fa a l'ermità Tomàs, la justificació del desconeixement apareixerà, en primer lloc, per boca de Josep (escena III, p. 168): «És que l'ermità no ho sap, tot això del Sebastià i de la Marta... Que no veieu que fa quatre dies que el pobre vell té l'ermita?».

La primera de les situacions d'ironia dramàtica, la trobem a partir de les intervencions de Nuri a l'escena 2, on apareix parlant sobre Marta i Sebastià, sense que ella arribe a copsar què està dient exactament (p. 166):

Nuri: Jo ja fa temps que ho sabia que la Marta ho deia que era de l'hereu Sebastià; sinó que no entenia aleshores, ves. (*Riu amb candidès.*)

Pepa: Què diu aquesta?

Nuri: Jo, jo. Que ho vaig sentir un dia; sinó que no us ho vaig dir a vosaltres perquè me'n donava vergonya.

I jo no ho sé, perquè me'n donava vergonya; me'n donava!

Pepa: Veiam, què és això; veiam.

Nuri: Doncs una tarda, jo que tenia els indians a l'ombra dels castanyers, me veig venir pel camí de baix a l'hereu Sebastià i a la Marta, i jo que m'amago; i ells que passen poc a poc, poc a poc, com si feien *passeio*, i sento que deia ella plorant: «Ja ho sé, ja que sempre tindrè de ser teva». I ell, l'amo, l'amo que li va fer de contesta: «Jo, encara que tu et casassis, i encara que jo em casés, sempre seré teu». Teu vol dir que ell sempre seria de la Marta. Oi què és estrany?

Pepa: Què te deia jo, Antònia?

Antònia. Això deien?

Nuri: Sí que ho deien, sí; i ella plorava, i ell sèrio.

Xeixa (*a part*): Fins les criatures s'han d'enterar d'aquestes coses! Jo no hauria de permetre que passés avant, això!

Nuri: Pepa, explica-m'ho, això. Que la Marta siga del Sebastià, com tu i com jo... ja ho entenc; però que ell siga de la Marta...

Pepa: Bé; deixa-ho córrer.

Així, mentre que el receptor s'assabenta en aquesta escena de la relació que hi ha entre Sebastià i Marta, Nuri, que representa la innocència en tota l'obra, no en serà conscient. Tot seguit, veurem com a l'escena III continua aquesta situació amb Nuri i, a més, es posen les bases per a la ironia dramàtica referida a Tomàs (p. 167-168):

Josep: Doncs ho sabem tot, tot. Veureu: feia dies que l'hereu Sebastià li buscava un marit an aqueixa, i no n'hi trobaven cap que li fes, perquè volia un marit que fos ben bèstia, i més bèstia que tots los de per aquí no el trobaven. I és que volia que no sapigués res de...

Nuri: De què?

Pepa: Diques, digues.

Josep: Doncs l'ermità, que no pensa mal, va dir a l'amo que coneixia un minyó que és pastor, i que no s'havia mogut mai de la vora dels moltons [...].

Josep: Veureu: ahir va sortir de l'ermita el Tomàs a buscar al Manelic perquè es casin tot seguit que hi arribi. Que no l'han volgut aquí fins al casament perquè no s'enteri de res. (*La Nuri vol replicar i no la deixen.*)

Ja a l'escena V assistim a la situació realment irònica quant a Tomàs, ja que, després de tot el que saben els personatges i també el receptor, apareix l'ermità ben content, tot constituint una mostra d'ignorància respecte a la situació real (p. 170):

Tomàs: Quan penso que jo l'hauré fet, aquest casament, tinc una mena d'alegria!

Xeixa: I tanmateix s'hi casarà aqueix pastor amb la Marta, Tomàs?

Tomàs: Que si s'hi casarà, dius? Si està boig de content, l'home! Pobret! Això per ell és com si tornés a néixer.

[...]

Xeixa (*a part*): Jo l'hi haig de contar tot, al Tomàs.

[...]

Tomàs (*molt alegre*): [...] comteu quan m'ha vist! S'ha posat a saltar com... com una daixonses; perquè n'està d'enamorat! (*La Pepa i l'Antònia se'n burlen.*)

L'estat en què es troba Tomàs canvia a partir del moment en què Xeixa li conta la realitat del que està passant entre Sebastià i Marta (p. 171), cosa que, d'entrada, aquest no accepta.

En aquest moment, alhora que Xeixa explica a Tomàs la raó per la qual Sebastià ha actuat d'aquella manera, també serà comunicada aquesta informació al receptor (p. 171):

Xeixa: Deixeu-me dir! Doncs la casa a fi de que la gent no enraïni. Perquè el Sebastià té empenyades les hisendes i els ramats, i els tribunals estan per tirar-s'hi a sobre. I ell per salvar-ho tot s'ha de casar amb una pubilla. Sinó que no l'haurà, la pubilla, mentres que no es crega tothom que s'ha acabat això de la Marta.

Tomàs: Te torno a dir que això és mentida!

Xeixa: Si lo de la Marta ho sap tothom, aquí!

Com veurem, en aquesta escena Tomàs no acaba d'assumir com a cert el que li ha contat Xeixa, amb la qual cosa el personatge seguirà amb dubtes fins arribar al convençiment ja a la fi de l'escena X. En aquesta trobem Tomàs que continua volent confirmar el que hi ha de vertader en allò que Xeixa li ha comunicat i, per a això, pregunta directament a Sebastià, qui li contestarà que no hi ha res. Tomàs es creu l'amo i, tot seguit, critica Xeixa, com bé sap ja tothom (inclòs el receptor), de manera ben injusta (p. 180-181):

Tomàs (*a Xeixa*). Ho sents, tu, mala llengua?

Xeixa: Jo ja m'he descarregat la consciència. Ara vosaltres.

[...]

Tomàs (*a Xeixa*): Malagraït! Després que et tenen tants anys aquí!...

Xeixa: No m'ho digueu malagraït, Tomàs, que no sabeu amb qui tracteu.

Finalment, a l'escena XI Tomàs, convençut d'allò que li ha contat Xeixa, voldrà impedir el casament però no li ho permetran. En aquesta mateixa escena Xeixa abandona definitivament el molí i ja no intervé més en l'acció (p. 182):

Tomàs (*a Xeixa*): Ara, fill, no em diguem res al Manelic. Ja està això. I ara que Déu hi faci més que nosaltres.

Xeixa: Adéu-siau, Tomàs. Sols me n'empeneixo d'haver callat tant temps.

Tomàs: Adéu-siau! Al capdavant ets un bon home! Abraça'm. I mira't, d'això d'haver-t'ho callat... confessa-te'n.

(*Abraçats. Remor lleuger que creix.*)

Xeixa: Adéu, que ja vénen. (*Surt ràpid.*)

Tomàs (*a part*): Quina vergonya. Déu meu, quina vergonya! Jo no els vui veure! (*Surt.*)

Aquest diàleg posa fi a la funció acomplerta pel personatge de Xeixa, com a transmissor a Tomàs de la veritat de la relació entre Sebastià i Marta i, a més, deixa clar que no faran

saber aquesta situació a Manelic, el descobriment de la qual serà l'element clau en el transcurs de l'acte següent.

En segon lloc, en aquest primer acte comptem amb l'engany a què han estat sotmesos Manelic i Marta, per part de Sebastià, respecte a les condicions del casament entre tots dos, un enllaç que es produeix fruit de la intervenció de Sebastià, amb la col·laboració innocent de Tomàs i amb la complicitat de Mossèn.

A les escenes VI i VII assistim a la ironia dramàtica en què es trobarà Manelic. Respecte a aquesta cal partir del fet que, per una banda, Marta no el vol, cosa que el receptor ja sap pel monòleg de Marta a l'escena IV, i, per una altra, que Manelic desconeix absolutament el rerefons del seu casament. Quant a l'escena VI, hi veiem la primera aparició de Manelic, tots mostrant-nos, igual com ocorria amb Tomàs, un sentiment d'alegria (p. 172-173):

Manelic (*entrant*): I sí que ho sóc aquí! I com una daina que he vingut corrent! (*Molt expressiva l'alegria.*)

Nuri (*entrant, amb Antònia i Perruca i altres.*) Deixeu-me'l veure! Jo el vui veure!

Tomàs (*rient, al Manelic*): I quin córrer, el bona peça!

Manelic (*al Tomàs*): I no per vós, no; per ella que corria! A on és, a on, la meva galindaina?

Pepa: Marta! Marta!

Tomàs. Ara sortirà, ara!

Manelic (*per los que el volten*): Que gent que hi ha al món, Mare de Déu! Si sembla que siguem a Núria! (*Tots riuen. Ell corre a mirar per la porta de la cortina i torna al mig.*) Vosaltres tots que contents! I jo també! Tira-li! Sinó que si em giro cap a muntanya em poso xup, que ploraria; que hi deixo els moltons i els gossos que m'estimen com a germans, mal m'està el dir-ho (*Mig plorant.*) Ai, Tomàs, sense jo, el llop! (*Ploriqueja alt. Tothom riu, i ell, a l'adonar-se'n, s'eixuga els ulls i riu bondadós. De cop se'n va a mirar per la porta de l'esquerra per si hi ha la Marta.*)

Nuri (*rient fort quan ja els altres no riuen*): Ai, que em fa riure, el traginer!

Tomàs: Au, reposa, home.

Manelic: Doncs que no hi baixa per aquí el llop, minyons?

Xeixa: Massa que hi ve, reïra! Ja el veuràs, ja. Si Déu no t'ajuda! (*Riu la gent maliciosament, i els uns als altres se diuen que dissimulin.*)

[...]

Manelic: [...] Oi que és guapa la Marta, minyons? [...].

Pepa: Prou! I fresca, i... dallonses...

[...]

Manelic: [...] Vet aquí que jo cada vespre quan los bens s'ensopien i els gossos feien lo cap viu a l'entorn de la jaça, em ficava a la barraca, i abans de que fes cap al Sant Sunyé, vet aquí que deia dos paresnostres, L'un el deia per l'animeta del pare i de la mare, que, com s'estimaven tant, ja se'l partien; i l'altre parenostre el deia cada vespre, sabeu?, perquè Nostre Senyor me triés una... una bona muller. (*Riu tothom. En Manelic*)

se crema.) I que no rigueu d'això, que això no és cosa de riure! (*Cremant-se més perquè segueixen rient.*) I al que torni a riure li clavo una bufetada! (*Tots deixen de riure.*)

Tomàs (*a part*): Però sí jo no puc creure això, Reina Santíssima!

En aquesta mateixa escena Manelic conta el somni que va tenir en què una imatge anunciava que aviat es casaria. Aquesta imatge, segons diu el mateix Manelic, podria seu una bruixa o la Mare de Déu (p. 174). A la fi de l'escena Manelic pregunta a la resta de personatges si creuen que aquella imatge seria la Mare de Déu o una bruixa, a la qual cosa Nuri contesta que la Mare de Déu mentre que la resta opina que una bruixa (p. 175).

A l'escena següent, la VII, apareix Sebastià i, davant del que el receptor i la resta de personatges ja saben sobre la causa del casament, la reacció de Manelic es concreta en intervencions com: «Deixau, que us vui besar la mà» o «I jo no vos ho pagaré mai, *sinyor*; mai!» (p. 175).⁶

En aquesta situació veurem la manera com Sebastià tracta Manelic i com la resta de personatges, sabedors de la situació, es burlen d'aquest (p. 176):

Sebastià (*dominant-se*): Tens raó, que no hi pensàvem de vestir al bon mosso; al... letxuguino. (*Tothom riu burlant-se'n*).

Nando: Letxuguino!

Josep: Li han dit letxuguino! [...].

Perruca (*a Nando, rebentant-se de riure*): Li han dit letxuguino!

Nando (*a Perruca, id*): Letxuguino!

Manelic: Mes això de letxuguino... (*Tothom riu fort. Després de veure que encara riuen se posa furiós.*)

Vull saber què vol dir letxuguino! (*Rialla més forta. Agafa amb ràbia al Nando. Les dones xisclen.*) [...].

Respecte a la situació de Marta, en aquesta mateixa escena, en un apart, aquesta diu que «jo no me'l puc mirar a aquest home, que em fa més fàstic que el Sebastià mateix!» (p. 175). Anteriorment, a l'escena IV, conformada per un breu monòleg de Marta, Guimerà ja ens havia donat a conèixer que aquesta, davant el casament imminent, no estimava el Manelic. En aquest moment el receptor no cospa totalment les raons per les quals Marta es mostra així, però a la fi de l'escena VII el receptor rep una altra informació important, només sabuda per Sebastià fins aquell moment i ara també per Mossèn; aquesta dada

⁶ Aquest personatge és caracteritzat des de l'inici per ser l'amo de tot (p. 165). Quan apareix en aquesta escena, Nuri exclama aquestes mateixes paraules (p. 175).

fonamental és que Sebastià ha fet creure a Marta que Manelic s'hi casarà sabent-ho tot (p. 177):

Sebastià: Vés-hi, Mossèn, i me l'entretens; que no sé amb què surt, ara. (*Lo que segueix, que no ho senti la Marta.*)

Mossèn: Deixeu-lo per a mi.

Sebastià: Ah! Fes dir al rector que de seguida que ells siguen a l'ermita, que els casi; i que no m'esperin.

Mossèn: I vós ara despatxeu al Xeixa, que ho ha xerrat tot al Tomàs.

Sebastià: Ah, sí? Doncs a fora, i de seguida! I... veuràs, vine. (*Apartant-lo més de la Marta.*) Que mai se t'escapi a la Marta que el Manelic no en sap res...

Mossèn: De debò que li heu fet creure que ell se casa sabent-ho tot i que hi passa?

Sebastià: Com t'ho dic que s'ho creu.

Mossèn: Llestos. (*Surt de pressa per lo porxo.*)

Aquest diàleg, entre tan sols dos personatges, és un exemple clar de l'ús d'escenes (o de parts d'escenes) en què una informació rellevant es trasllada al receptor al marge de la resta de personatges. Amb totes aquestes informacions veiem que se'ns creen les condicions d'una altra ironia dramàtica, en aquesta ocasió al voltant del personatge de Marta. Així, a l'escena VIII s'insisteix, per boca de Sebastià, que Manelic ha acceptat el casament sent sabedor de la relació prèvia entre Sebastià i ella (p. 178), aquesta vegada, però, amb la intervenció innocent de Marta, que no vol de cap manera casar-s'hi:

Marta: Verge Santíssima! Em sembla mentida que s'hagi trobat un home prou rebaixat, que, sent jo com sóc, i ell sabent-ho, em vulga encara, el poca-vergonya!

Sebastià (*satisfet de l'antipatia d'ella cap a Manelic*): Pst! És clar que es troben.

Marta (*plorant*): Jo era una criatura quan te vaig conèixer. I no he sigut lo que he sigut per interès, que prou ho saps tu! A mi tu no em vas comprar, i an ell lo compres. A quin preu, no ho sé; mes sé que el compres.

Sebastià: Si no li dono res, dona. Ja està content de que el deixi viure aquí a soplug tota la vida. Però tu no et donguis per entesa de res amb ell, que el xicot farà com si no en sapigués res de tot això, m'entens?...

(*Rialla a dintre dels que estan amb Manelic.*)

A l'escena XII, una vegada celebrat el casament, tornen a casa Marta i Manelic, el qual, a diferència del receptor, no entén l'actitud feréstega de Marta. Aquesta escena és construïda des del contrast entre l'actitud de Manelic i la de Marta, fruit, com sabem, de l'engany a què Marta també ha estat sotmesa. Manelic li mostra els diners que porta guardats i li conta, en una llarga intervenció, com va aconseguir un duro per la mort d'un llop (p. 184):

Manelic : [...] I quan ja estava mig curat, un dia vet aquí que puja el *senyor* Sebastià i em dona un duro. I jo amb l'ansia de besar-li la mà em vaig tornar a obrir la ferida. (*Per la mà seva.*) I li vaig embrutar de sang la mà d'ell i la moneda. I el *senyor* Sebastià em va dir: «Per cada llop que matis t'hi va un duro.» I, vatua, per ara no n'he mort cap altre!

El diàleg entre tots dos va avançant fins que Marta assenyala a Manelic quina serà la seua habitació, diferent de la de Marta. En aquest moment assistim al següent intercanvi (p. 185):

Manelic: ¿Que aquest és el meu quarto, i que allà hi ha el teu? Que ho has dit tu això?

Marta (*amb pena*): Sí! I no en tens prou d'haver-m'ho fet dir, que encara vols que ho torni? Com si tu ja no ho sabessis! (*plorosa i cremada.*) Mal home! I prou que es veia que ho eres! I ara ho ets més, aturmentant-me, un mal home!

Manelic: Què jo ho sabia? I què sabia jo? Què, Marta? Explica't. Que jo sóc un mal home? Tu ho has dit? I per què ho sóc, ara, un mal home? Jo vui saber-ho, Marta, per què m'has dit aquestes coses?

Marta (*avergonyida*): Perquè a tu... ja t'ho van dir abans.

Finalment, en aquesta darrera escena Marta acaba entenent que Sebastià li havia contat una mentida i que Manelic desconeix de la relació entre ella i l'amo (p. 185):

Marta (*a part*): Ai, Déu meu, que m'han enganyat a mi! I han enganyat a aquest pobre home!...

Manelic: Marta! Què hi ha, Marta?

Marta: Que ara sóc jo la que em penso que somio!

Manelic: Mes tu has dit coses que no les puc entendre i que em fan mal aquí dintre!

Marta (*amb por ara de que ell ho comprega*): No, no, jo no t'he dit res. Sinó que estic aquesta nit com si fos boja! Que no sé el que han fet amb mi.... Perquè tu... Manelic...

De sobte, assistim a un llum que es veu passar per darrere de la cortina (p. 185). I, mentre que Manelic no sap què és aquell llum, Marta i el receptor saben perfectament, a través de l'apart de Marta (p. 185), que es tracta de la visita de Sebastià, una situació que, en tot cas, ja s'havia avançat en un apart que aquest havia fet a l'escena IX (p. 179): «Sí, sí: aquesta nit torno!». Així doncs, l'acte acaba amb una escena que marca un canvi en l'estatus de coneixement que tenen els dos protagonistes. Marta, per la seua banda, té finalment una revelació, la qual canvia radicalment la situació, i Manelic, per la seua,

iniciarà un camí cap a la descoberta de qui és l'amistançat de Marta, sense sospitar en cap moment, i ací trobem un element clau en aquesta construcció, que aquest és Sebastià.⁷ A més a més, podem valorar la situació de Manelic a la fi d'aquest acte com un primer recurs a la ironia d'esdeveniments, tot tenint en compte el que Manelic explicava a l'escena VI sobre els seus paresnostres, un dels quals era perquè «Nostre Senyor me triés una... una bona muller. (*Riu tothom. En Manelic se crema.*) I que no rigueu d'això, que això no és cosa de riure!» (p. 173). Ara, en acabar l'acte primer, Manelic torna a parlar dels paresnostres de la manera següent (p. 186):

Manelic: Aquí, a propet d'ella. No com el seu marit, no; com si estés sol allà dalt a la jaça de les Punxales. (*Baixet.*) Ara a dir lo parenostre pels de casa. Aquell per la muller ja no el puc resar, que ja en tinc, ja de muller. (*Resant.*) Pare nostre que estau en lo cel, santificat sia el vostre sant... (*Segueix sols movent los llavis o sanglotant.*)⁸

1.2. Les ironies de situació al segon acte

Al segon acte, com assenyàvem, l'acció se situa deu dies després, una el·lipsi temporal necessària per fer creïble l'evolució de la situació quant a l'estat de Manelic i de Marta. Respecte a la qüestió que centra el nostre interès, si l'acte primer quedava marcat per les diferents ironies dramàtiques exposades, el segon acte es troba caracteritzat, més aviat, per l'aparició de la ironia d'esdeveniments (o del destí) referida a Sebastià, en la qual ens detindrem posteriorment.⁹ Ara bé, encara assistirem a l'ús de la ironia dramàtica, la qual,

⁷ Sobre el fet que Marta no diga res a Manelic sobre aquesta situació, Guimerà sembla voler justificar aquest silenci amb allò que Marta comentarà a Tomàs posteriorment (escena IV de l'acte segon, p. 196).

⁸ Anteriorment, ja s'havia al·ludit a aquest fet quan diu, tot referint-se al dia en què es va concertar el casament, que «aquell vespre ja només vaig dir un parenostre: el dels de casa: que demanar muller, no; puix ja la tenia. (*Riu i plora eternit.*)» (p. 174).

⁹ No es poden perdre de vista certes informacions que sobre Manelic es presenten al primer acte, les quals va rebent el receptor, tot donant-li una determinada imatge del personatge i de la vinculació de la parella pastor-llop a la de Manelic-Sebastià. Així, Manelic és caracteritzat com «un pastor que és de molt lluny» (p. 165-66), «ben bèstia, i més bèstia que tots los de per aquí no el trobaven» (p. 167), «beneit de pastor» (p. 167) o «rucàs» (p. 168). Resulta molt interessant el que Tomàs comenta sobre Manelic (p. 170), on introdueix una dualitat força premonitòria: «Babau!... Qui ho diu que és babau el Manelic? És un àngel de Déu. Tot bondat, i amb un cor! Que prou jo el conec de quan el tenia de rabadà. Això sí, també té el seu

per una banda, afecta el personatge de Nuri i, per una altra, es relaciona amb tot un procés de descoberta de Manelic que el durà a la revelació final sobre qui fou l'home que la nit del casament els visità, una revelació que Guimerà reserva per a la darrera escena d'aquest segon acte.

L'acte comença amb una escena amb Manelic i Nuri, els dos únics personatges que, a hores d'ara, desconeixen la peripècia que hi ha darrere el casament. Així, Nuri fa intervencions com aquestes (p. 187-188):

Nuri: Doncs el Mossèn, que és... això... com ho fan anar?... això,... el majordom de l'amo de tot, va venir a dir als de casa, amenaçant-los, que no s'acostessin al molí a xerrar. I que al molí només hi tenien d'anar els que hi duguessin blat per moldre.

Manelic: A xerrar, va dir, Nuri?

Nuri: A xerrar, a xerrar. (*Asseient-se la Nuri també.*)

Manelic: I tu saps què era el que no volia que xerressin?

Nuri (*molt natural*): Oh, res! Els de casa sempre xerren, saps?

Més avall, hi veurem (p. 188):

Nuri: Doncs t'estimo tant, de primer, perquè em contes aquelles rondalles de llops i guineus que fan aquella por tan bonica. I després t'estimo perquè la gent diu sempre: «Pobre Manelic! Pobre Manelic!». I jo no ho sé pas per què t'ho diuen! [...].

En aquesta escena, mitjançant un apart de Manelic se'ns comunica l'estat d'aquest, després dels deu dies viscuts amb Marta, i la seua voluntat d'anar-se'n (p. 188):

Manelic (*a part*): No: ja no m'hi puc estar més en aquesta casa, que tot me cau a sobre! I a vora de la Marta o em tornaria boig o em moriria! Mes aquella claror no va venir tota sola, i jo vui saber qui era aquell home, per matar-lo!

Tot i això, Manelic en cap cas sospita de Sebastià i arriba a fer intervencions com les següents (p. 189):

geniot, també, que un dia de poc no mata un home.» Ja a l'escena VI del primer acte, quan fa acte de presència Manelic, comencen les al·lusions al llop (p. 172). Recordem que el primer acte acaba amb una referència de Manelic al llop (p. 186). Així mateix, l'obra acaba amb aquestes paraules de Manelic: «He mort el llop!» (p. 221).

Manelic (*a part*): Pobre Manelic! Doncs tothom la coneix, la meva desventura! Doncs quan al casament reien!... [...].

Manelic (*a part*): Quan lo sinyor Sebastià ho sàpiga la mata an ella!... Perquè jo no me'n puc anar aixís sense dir-l'hi tot. (*Amb neguit.*) Si Déu feia que tornés avui de ciutat!... (*Passejant-se*).

A l'escena II fa acte de presència Marta i trobem la primera evidència del seu canvi respecte a la relació amb Manelic. Així, Guimerà ens diu, mitjançant una acotació, que aquesta tracta de dissimular la seua gelosia cap a Nuri (p. 191), un canvi que es confirma a l'escena següent, conformada per un segon monòleg de Marta. Així doncs, mentre que el receptor ja sap que Marta ha canviat els seus sentiments cap a Manelic, aquest no ho percep i només vol que anar-se'n. En aquest sentit, l'escena II acaba amb aquestes paraules de Manelic: «Sols, solets; estimant-nos ella i jo! Sempre, sempre estimant-nos! (*va rient sarcàsticament a l'allunyar-se.*)» (p. 192).

A l'escena IV apareixen Marta i Tomàs, qui comunica a aquesta que Manelic li pregunta «qui és l'amistançat de la Marta» (p. 193). En aquest diàleg Tomàs, que desconeix del tot el passat de Marta (igual que no la coneix el receptor de l'obra), li llança unes paraules dures a Marta: «Que et deixi; no demà, no, ara mateix. I que abans d'anar-se'n que t'escupi a la cara; que tu ets...!» (p. 193). Aquesta situació donarà peu al fet que Marta conte el seu passat a Tomàs i, alhora, al receptor.

Aquesta llarga seqüència narrativa servirà, entre altres coses, per construir-nos el personatge de Marta com un altre foraster d'aquell món regit per l'amo Sebastià, a les terres del qual ella, quan tenia catorze anys, i el que feia de son pare hi van arribar.¹⁰ A més, l'autor ací reprén la imatge de Marta sobre el seu origen en termes de ser una «granoteta»: «No he nascut, no, de la terra i després de la pluja, com una bestiola fastigosa, encara que la gent de per aquí ho diga.» (p. 194).¹¹ Aquesta intervenció posa en evidència la consideració que els habitants d'aquell lloc han donat tothora a Marta. A la fi, després del relat de Marta sobre un passat tan desafortunat, Tomàs acaba tractant-la de

¹⁰ Sobre aquesta intervenció narrativa (una analepsi indirecta externa completa), Bacardit (2001: 36) comenta que «reproduceix elements del melodrama i el fulletó de procedència més o menys naturalista (pensem en el vague determinisme del *milieu* que porta la Marta a la situació en què es troba)». En aquest relat se'ns deixa clar que entre Sebastià i Marta hi ha una diferència d'uns quinze anys i que l'edat amb la qual hi va arribar és semblant a la que ara té Nuri.

¹¹ Aquesta imatge ja l'havia usada Sebastià a l'escena VIII del primer acte: «la meua granoteta de pluja» (p. 177).

filla i besant-la al front (p. 196). En aquesta escena, clau per a la construcció de la nova Marta, aquesta explica el seu canvi de la manera següent (p. 196):

Marta: Oh, si hagués sigut com ara! Perquè ara sí que sóc forta! I sabeu per què ho sóc, de forta? Perquè abans, me girés d'allà a on volgués, no trobava ningú per sostenir-me sinó el Sebastià, per la meva desgràcia. I ara ja tinc al Manelic que em dóna coratge perquè encara que no em vulga, jo m'hi sostinc, en ell, que si a l'anar a la iglésia ho feia per força, al sortir-ne, amb tot i la pena que em rosegava per dintre, jo em deia, jo mateixa sense voler-m'ho dir, que aquell home era el meu marit, una cosa meva, meva, que, pobreta de mi, encara no havia tingut res que fos meu a la terra!

En aquest mateix acte, a continuació, ens trobem amb un recurs a la ironia d'esdeveniments, tot i que en combinació amb una ironia dramàtica, en relació a les germanes Perdigones. Així, una vegada Tomàs, en podríem dir, ha tingut la seua revelació definitiva i s'ha posat al costat de Marta i Manelic, a l'escena V apareixen els germans Perdigons i Perruca. En primer lloc, Tomàs dissimula les seues llàgrimes davant Pepa i Antònia, tot acusant Marta de no saber encendre el foc i fer fum (p. 196). A continuació, i davant la insistència dels «tafaners» per saber com «ha quedat això del casament» (p. 197), Tomàs, «baixet i burleta», tal com diu l'acotació, inicia un conte sobre sant Miquel, el qual esdevé, finalment, una burla sobre les dones «tafaneres i trapasserotes i llengudes» (p. 198). La reacció al conte per part d'Antònia i Pepa serà la següent (p. 198):

Antònia: Tomàs, nosaltres som com aquella que no va dir res.

Tomàs: És que aquella velleta no havia sentit res, ni podia dir res perquè de naixença que era sorda i muda!
(*Surt. Ells se'n riuen. Elles s'enrabien.*)

Guimerà ja havia fet servir un recurs irònic en l'escena I del primer acte per tal de posar en evidència el tarannà i la seua visió d'aquestes dones. Ara bé, atès que en aquell moment desconexíem la veritable personalitat d'aquests personatges, no es podria parlar en els mateixos termes que en aquesta segona situació, on sí que som ben conscients de com es comporten Antònia i Pepa, per la qual cosa sona fora de lloc la resposta d'Antònia al conte de Tomàs. En aquella primera escena el mecanisme usat per Guimerà està més a prop només de la ironia d'esdeveniments, ja que a la insistència d'aquestes per saber del casament, Xeixa acaba posant en evidència la realitat de la família dels Perdigons respecte a les relacions de parella (p. 164):

Xeixa: Doncs que us caseu o no us caseu, vosaltres?

Pepa: Vés amb què sortiu, ara!

Antònia: Què n'heu de fer, vós!

Xeixa: Com que ja l'heu passat, lo floret de la joventut... Que l'Antònia ja deu anar pels quaranta (*A la Pepa.*) I tu, minyona, si fa no fa!...

Tot i això, aquesta primera escena continuava amb la insistència de les germanes per saber sobre la Marta i Guimerà escriu en acotació que Pepa es fa la carinyosa amb Xeixa (p. 164). Però veiem que Xeixa no està disposat a entrar en el joc de les dones i que torna a l'atac amb un recurs del tipus «el burlador burlat» (p. 164):

Xeixa: No sé què us passa tots, los Perdignons, que ningú us truca a la porta.

Pepa: És que jo si em volgués casar!... (*Cremada.*)

Antònia: I jo, ves! Jo que... (*Ho han dit les dues juntes.*)

Xeixa (*no deixant-les dir*): El vostre germà gran, el Josep, se va casar; i té, viudo als quatre dies. El Nando és solter, i... res, que a hores d'ara us trobeu per merèixer entre mascles i femelles cinc de la germandat. (*Lo volen interrompre. Ell riu.*) I vaja, que si no es casa la Nuri quan siga més grandeta, se'n perdrà la mena, dels Perdignons. (*Se'n torna garbellar rient desvergonyat.*)

Respecte al cas que estem tractant del segon acte, fins i tot, el receptor sabrà, per boca dels mateixos implicats, que el blat que ha servit d'excusa per anar al molí, davant la prohibició de Sebastià que ningú no hi anés si no era per moldre (p. 197), han hagut de comprar-lo i, finalment, no els ha servit per al seu objectiu (p. 199).¹²

En aquesta mateixa escena apareix, de nou, Manelic, qui continua amb la idea d'abandonar la terra baixa, tal com ens trasllada en un apart, però retardant la seua fugida a l'espera de la tornada de l'amo, amb qui, hi insisteix, no vol quedar malament (p. 199): «Jo no espero ni un dia més aquí! Diuen que avui torna l'amo. Doncs quedo bé amb ell, i en acabat amunt, a les meves muntanyes, i a morir-m'hi ben sol de ràbia i de pena!».

Aquesta situació d'ignorància respecte a la realitat coneguda per la resta, esdevé, una altra vegada, una situació en què Antònia, Pepa, Josep, Nando i Perruca fan comentaris sobre Marta (p. 199):

¹² En aquest sentit, atés que són els mateixos protagonistes de la peripècia els que descobreixen la seua *actuació* al receptor, es podria relacionar el tractament d'aquesta també amb un altra de les modalitats que Muecke (1969) assenyala dins les ironies de situació: la ironia d'*autotraïció*. Segons comenta Muecke (1969: 107), no sempre els estudiosos han sabut establir una distinció entre aquesta i la ironia dramàtica, però el nostre autor afirma que aquesta modalitat es presenta «whenever someone, by what he says or does (not by what happens to him), exposes unawares his own ignorance, weaknesses, errors, or follies».

Manelic: I per què la tens de retreure ara a la Marta, tu?

Pepa: Ai, ai! Per res; per fer-te content. Com que és la teva dona! (*Riuen tots mig dissimulant.*)

Aquest comportament deriva en una actitud agressiva de Manelic perquè li conten què passa, ja que ell té «fam i set de que m'ho digues» (p. 200). Però la incògnita de Manelic sobre qui va visitar Marta és conduïda per Guimerà cap a una situació de confusió, retardant d'aquesta manera el moment de la revelació. Així, la resposta donada a Manelic serà que pregunte al Xeixa (p. 200):

Manelic (*agafant pel coll a la Pepa*): Sí que ho sóc de boig, sí. Mes jo tinc fam i set de que m'ho digues!... I si no, aquí mateix!... (*anant-la a escanyar.*)

Nando: Manelic!

Pepa: Pregunta-li-ho a Xeixa.

Manelic (*deixant en sec a la Pepa*): Al Xeixa!...¹³

Aquest diàleg provoca confusió en Manelic ja que aquest dedueix, tal com veurem, a l'inici de l'escena VIII, a partir d'un apart, que «aquell home era el Xeixa» (p. 201).¹⁴ Finalment, en aquesta mateixa escena Marta i Manelic parlen clarament i es posa al descobert per a tots dos que s'estimen; ara bé, Manelic encara no sabrà tota la veritat sobre Sebastià.

A l'escena IX és quan es desenvolupa, tot desconeixent Sebastià el canvi sofert per Marta i Manelic, la ironia d'esdeveniments sobre aquest i sobre tota la planificació que havia fet per no perdre Marta i alhora poder conservar les seues propietats mitjançant el casament amb una pubilla. Així, Marta i Manelic comuniquen que se'n van del molí, primer, al Mossèn, còmplice de l'amo (p. 205):

Manelic: Oh, i que veniu al punt, a fe! Veureu: digueu-li a l'amo que li torno el molí, i... que grans mercès, Mossèn. I... prou; que, vaja, que me'n duc lo que és meu. Anem's-en, Marta.

Mossèn (*sense entendre'l*): Però... què és lo que t'endús?

¹³ Aquest tipus de reacció violenta, davant les burles i rialles dels altres, recorda la que hem vist en l'acte primer (escena VII). Sens dubte, són reaccions que van mostrant aquest altre vessant del personatge de Manelic, vinculat a la dualitat a què al·ludia Tomàs.

¹⁴ Resulta interessant com Guimerà, mitjançant un apart de Manelic, tracta de justificar ara per què la nit de noces Manelic no va actuar d'una manera més violenta (p. 201).

Manelic: I ben clar que ho he dit: que m'enduc a la Marta.

Tot seguit, arriba Sebastià, el qual viurà una situació de sorpresa i, a continuació, tindrà una reacció plena d'ira (p. 205):

Sebastià (*rient satisfet*): Ja t'he atrapat! Mira-te-la, Mossèn, que em sortia a rebre! (*La Marta retrocedeix. En Mossèn segueix irònic.*)

Mossèn: Sí, prou.

Marta: Manelic: no t'apartis.

Sebastià (*que no ha comprès res*): I més content que vinc, Marta! Perquè ja s'ha arreglat el meu casament, i aquest vespre mateix arriba el pare de la meva promesa a donar un cop d'ull per aquí.

Marta (*a part*): Ai, Déu.

Sebastià (*al Mossèn*): Què té aquella?

Mossèn (*rient*): Pregunteu-l'hi.

Manelic: Ja us ho diré; que me'n vaig amb la Marta.

Sebastià (*corrent a ella furiós*): Marta: què està dient aquest home! Contesta'm! Que em contestes!

Marta: Sí, que ens n'anem!

Sebastià: Marta! Marta! Que to te'n vas amb ell! Ira de déu! (*Agafant-la per un braç i sacsejant-la.*)

Manelic (*interposant-s'hi*): Nostramo! Què feu, nostramo! Que és la Marta!

Sebastià (*al Manelic*): I tu què t'has pensat? Si jo d'això en dispo! Jo, jo en dispo!

Manelic: És meva! És la meva dona!

Sebastià (*rient irònic*): Teva? Teva la Marta?

Marta: Sí que ho sóc, sí!

Sebastià: Marta!

Marta: Tot s'ha acabat, tot! (*Agafant-se al Manelic.*)

L'acte acaba amb l'escena X en què Manelic, encara ignorant de la història entre Marta i Sebastià, no entén per què l'amo mana als altres que el traguin del molí. Per fi, Marta li fa saber que ha estat Sebastià qui l'ha perduda i amb aquesta declaració Manelic experimenta la revelació que calma la seua necessitat de saber i anul·la la situació de desnivell informatiu que hi havia fins aquell moment entre, per una banda, ell (la víctima) i, per una altra, la majoria de personatges i el receptor, coneixedors de la realitat des de l'inici. La reacció de Manelic, davant aquesta inesperada descoberta, serà amenaçar Sebastià de mort (p. 206):

Manelic: A mi? I per què m'han de treure, a mi?

Sebastià: Perquè aquí sóc l'amo com abans. De tu, i de tot, i d'ella! D'ella!

Marta: No l'escoltis! Anem-s-en, Manelic!

Manelic: Anem's-en.

Sebastià: Tu endur-te-la! Oh, té! Per brètols! (*Pega una bufetada a En Manelic.*)

Manelic (*rabiós*): Ah! A mi!

Marta: Manelic! (*Amb tristesa, després amb ira.*) Manelic, que t'ha pegat! Revenja-t'hi!

Manelic (*plorant rabiós*): Oh, quina ràbia! Però si ell és l'amo!

Marta: No és l'amo, no; que ell m'ha perdut! A mi! Ell! Ell! Que és la meva deshonra.

Manelic (*a Sebastià*): Vós! Oh!... Tu! (*Anant-s'hi a tirar a sobre rabiós.*) Lladre! Pillastre! Lladre! Lladre!

Mossèn (*als pagesos que contenen al Manelic*): Traieu-lo.

Josep (*amb los altres*): Correu! A l'amo!

Manelic: Que et mataré.

En tota aquesta situació podem veure les diferències entre el procés a què Guimerà ha sotmés el personatge Manelic i el procés que viu el receptor de l'obra. Per al receptor tot aquest joc d'ironia dramàtica, a banda de les adhesions emocionals (simpatia/antipatia), ha donat lloc a una situació de suspens, a l'espera de quan Manelic descobrirà la veritat i, finalment, al plaer de veure que aquest arriba a saber la veritat. Per a Manelic, en canvi, aquesta ironia es resol amb un efecte de sorpresa, més propi de la ironia d'esdeveniments, ja que, a més de fer-li veure com de cec estava, comprovarà que aquell que ha provocat la situació és qui menys esperava i el responsable ha estat qui, originàriament, li havia fet possible aquell estat inicial d' enamorament i de felicitat. A més, aquest antagonista, des d'un punt de vista social, és l'amo, a qui Manelic sempre havia mostrat una actitud d'agraïment però també de reconeixement de la seua posició dins l'escala d'aquell microcosmos dominat pel senyor Sebastià. Arran d'aquesta revelació, en què l'amo és qualificat per Manelic com a «lladre», es trastoca l'esquema de les relacions socials per un altre que té més a veure amb una jerarquia moral, la qual ens porta a l'enfrontament entre el bé i el mal, entre el pastor i el llop.¹⁵ En el cas de Sebastià, ignorant de la situació de canvi que s'havia donat entre Marta i Manelic, assistim a l'inici de la ironia d'esdeveniments sobre aquest, ja que tot el seu pla per retenir Marta se li ha tornat en contra de la mà d'aquell «bèstia» de la terra alta a qui ell mateix havia triat com a candidat més apropiat.

1.3. Les ironies de situació al tercer acte

¹⁵ Una mostra d'això és el fet que Manelic passa del tractament de vós al de tu a partir d'aquest moment.

Al tercer acte els recursos a la ironia dramàtica que hem vist perden la seua importància i l'acció, una vegada sabuda tota la veritat pels protagonistes, se centra en l'obstacle que comporta Sebastià en no voler perdre Marta enfront de la voluntat de Manelic i Marta d'anar-se'n. Aquesta oposició entre dues voluntats serà portada per Guimerà cap a una tensió progressiva que ens durà a la mort de Sebastià, tot consumant-se així la ironia d'esdeveniments. És a dir, que el pla orquestrat per Sebastià per continuar la seua relació amb Marta no només li ocasiona la pèrdua de Marta (acte segon) sinó que acabarà amb la seua vida (acte tercer). Aquest desenllaç ens porta a l'oposició pastor/llop i a la «victòria» del pastor sobre el llop, tot i que aquesta comporte la necessitat de fugir de la terra baixa, la qual, per altra banda, no els havia admés com a iguals. Aquest desenllaç, construït com a ironia d'esdeveniments, esdevé finalment l'acompliment d'allò que l'autor, per boca de Manelic, ja anunciava al voltant de les històries d'un pastor de la terra alta. Un desenllaç que no pot més que deixar clara la superioritat moral del que representa la terra alta, tot i que aquesta incloga la violència d'un assassinat, vista com l'única eixida a la situació creada entre Sebastià i Manelic.

Ara bé, tot i això, sí que Guimerà manté la situació d'ironia dramàtica en el personatge de Nuri, i també crea alguna altra situació d'ironia dramàtica en aquest cas sobre altres personatges secundaris. Aquesta segona es relaciona amb el canvi que, aparentment, els qui han tret Manelic del molí sofreixen entre el moment final de l'acte segon i el moment inicial de l'acte tercer. Així, a l'escena I veiem un canvi en Josep i Nando, atés que afirmen que ara ja no estan al costat de Sebastià (p. 207):

Nando: Bueno; separar-los... és clar; però no treure'l com a un gos del molí, i de la seva dona. Mira't, jo al costat del Sebastià no m'hi poso més, mal me rebentin. I deixa'l que entri, al Sebastià, que les hi vui cantar clares.

Josep: Jo també les hi vui cantar clares; i si s'ho pren malament que s'ho prengui.

Aquest canvi, els personatges continuen mostrant-lo a l'escena II, amb la incorporació, a més, de Perruca. No obstant això, davant les paraules d'aquests, a l'escena III, quan apareix Sebastià, veiem el següent (p. 209):

(En Josep i En Nando s'han estat incitant l'un a l'altre per anar a parlar al Sebastià.)

Josep: Nostramo!

Sebastià *(pegant un cop a la taula)*: Què?

Josep: Res.

Nando: Ara jo; veuràs. (*Anant a parlar a l'amo.*) Doncs... Sebastià...

Finalment, aquests no gosaran fer el que amb tanta seguretat havien anunciat i assitim a aquest intercanvi verbal amb Sebastià, una de les escenes en què Guimerà es permet una ironia dramàtica amb un efecte còmic (p. 210):

Sebastià: Que em mataria, i que em mataria!... Ben clar que ho ha dit, eh, nois? (*Impacient mirant cap al quarto de la Marta.*)

Nando: Aquests ho han sentit.

Perruca: Ells, prou.

Josep: Jo, com que tot avui que sordejo...

Sebastià (*a part*): Aquesta dona em vol acabar la paciència!

Nando (*a Josep*): Si no goses a plantar-li cara!

Josep (*a Nando*): Ja veuràs: tu després. Sebastià, que el Manelic... és... valent. Oi que és valent, nostramo?

Sebastià: Valent? Un bestiota i un pillastre.

Josep: Això vui dir, això.

Nando (*al Sebastià*): Doncs jo dic... que és un pillastre... i una bestiota; i no en trec ni una malla.

Josep (*al Nando*): No li haurà agradat gaire el que jo li he dit.

Nando (*al Josep*): I amb quina mala intenció, jo, eh?

Tot i certes diferències de construcció, aquest recurs recorda els usats als actes primer i segon respecte a les germanes Antònia i Pepa i comporten un mecanisme clarament ridiculitzador de les «febleses» d'aquests habitants de la terra baixa que actuen en contra de Marta i Manelic (d'aquest darrer s'han rigut en diferents ocasions) i al costat de l'amo.¹⁶ Recordem que, quan Manelic mate Sebastià, aquest els dirà a l'última escena de l'obra (p. 221): «I ara vosaltres a riure força! A riure!»¹⁷

¹⁶ Aquesta situació respon concretament a una de les variants de la ironia dramàtica, la qual, segons Booth (1986: 102), es dona com un contrast entre «lo que dice un personaje ahora con lo que dice más tarde». Atés que són els mateixos protagonistes de la situació els que amb el que diuen o fan creen la incongruència davant només del receptor extern, tot mostrant-nos la seua debilitat, aquesta situació també la podem relacionar amb la ironia d'*autotraïció*. Fins i tot, es podria relacionar amb la ironia d'esdeveniments, si el focus d'atenció el posem en el fet que aquests personatges, després de tot el seu itinerari d'actuacions (marcat per la seua aparent superioritat davant Manelic), per al destinatari de la peça acaben totalment desacreditats.

¹⁷ En aquest sentit, Marta els retraurà que «per obediència m'heu tingut sempre malícia!, a mi, que mai us havia fet cap mal a vosaltres! I per obediència us heu rigut del Manelic, i l'heu martiritzat! Què us havia fet ell perquè el maltractéssiu aixís? Què us havia fet?» (p. 214).

A més a més, en aquest tercer acte continua el desconeixement de Nuri respecte a la situació, la qual es fa present a l'escena V (p. 213):

Nuri (*de cop*): A on és la Marta?

Pepa: No està gaire bona.

Nuri: No? (*Pensativa.*) La pobreta! (*mirant a tots, que estan tristos.*) I vosaltres feu un posat... Com si estéssiu tristos.

Pepa (*fent lo cor fort*): Sí, tristos! (*Tots riuen per força. Torna a entrar En Perruca.*)

Nuri: Quina mena de riure que feu!... (*De cop.*) I a on és el Manelic?

Pepa: Oh, per aquí deu ser.

Nuri: A on?

Nando: Sí, sí; ja hi és, ja.

Antònia: S'haurà adormit.

Josep: I sí, s'haurà adormit per aquí.

Nuri: M'ho dieu tot d'una mena de manera...

Pepa: Doncs com vols que t'ho diguem?

Nuri (*als homes*): I per què no ens n'anem a casa?

Josep: Esperem al... que ens ha dit que ens esperéssim.

Nando: Al Sebastià, que vol que vigilem, i... (*Los altres li fan senyes perquè calli.*) res més.

A l'escena VII trobem el següent (p. 215): «Nuri: Mira, Marta, jo no ho entenc tot això, saps? Ni tampoc ho entenc que no t'hagin deixat sortir els de casa. Malviatge ells, ves què et dic!». Comprovarem que serà Nuri, el personatge innocent, el que no sap quasi res, qui s'oferirà a ajudar Marta per escapar de la casa, enfront dels altres, suposadament penedits, els quals, però, no faran res per ajudar els enamorats. Aquesta actitud de Nuri, des de la seua innocència i bondat, intensificarà el contrast amb l'actitud dels seus germans, els quals, com hem vist abans, quedaran ridiculitzats per Guimerà en diferents escenes mitjançants recursos d'ironia de situació.

Finalment, arribem a la consumació de la ironia d'esdeveniments que planteja Guimerà com a desenllaç de l'obra. Així, a l'escena IX Sebastià continua volent retenir Marta i allunyar-ne Manelic, però Marta serà contundent en la seua resposta, com si es tractés d'un colp final, abans del darrer colp, el que li donarà Manelic (p. 218):

Sebastià: Tu em vols a mi. A mi tot sol, perquè ho he sacrificat tot per tu; perquè jo he sofert com un condemnat portant-te a aquest home, perquè jo et necessito per respirar i per viure, que sense tu no puc viure ni respirar! I mira, el que jo no vui, perquè em desespera, és que em diguis que an ell te l'estimes! (*desesperat.*) Això no, això no!

Marta: Que no t'ho diga que me l'estimo jo? Que això et fa ràbia i et desespera? Ai, gràcies a Déu que m'has donat una alegria en aquest món! Sí, sí, me l'estimo, me l'estimo amb tota la meva vida, i amb tota la meva sang, i amb tota la meva ànima que me l'estimo!

Així mateix, quan Manelic reapareix a l'acte tercer (escena X), aquest ho farà pel mateix lloc que a l'acte primer ho va fer Sebastià, en la nit de noces, circumstància que li recordarà Manelic (p. 220): «Per on entraves tu! Per la teva porta d'amo i de lladre!». I tot seguit dirà (p. 220): «Se creu que encara em mana a mi, al que ho aguanta tot! Això es pensa, Marta! Doncs no; que tot s'ha trasmutat aquí dintre, que ara el qui mana sóc jo. I ara ho veuràs si sóc l'amo.»

2. CONCLUSIONS

Com déiem a l'inici d'aquest estudi, el nostre objectiu principal se situava en l'anàlisi de la interacció que l'obra proposava al seu lector/espectador. Concretament, en el paper que l'ús de les ironies de situació acomplien en l'enunciació real, derivat principalment del maneig de la informació que Guimerà fa entre els personatges i el destinatari de la peça teatral.

En aquest sentit, des del punt de vista formal, per una banda, hem vist com els tipus de parlaments emprats permeten crear situacions de comunicació que fan possible el major coneixement (o el coneixement previ) que el destinatari té respecte a alguns personatges. Això es fa palès, especialment, amb la incorporació dels aparts i dels soliloquis, totes dues formes d'intervenció verbal que queden al marge de la resta de personatges i que tenen com a únic destinatari el lector o espectador. Significatiu és, pel que estem ara comentant, el primer monòleg de Marta, mitjançant el qual sabem els sentiments que aquesta té pel que fa al casament, a Sebastià i a Manelic.

Per una altra, podem també destacar el recurs a situacions de diàleg en què només dos personatges (o un grup d'aquests) fan present al receptor extern una informació rellevant desconeguda per algun (o alguns) dels personatges protagonistes o principals. Aquest tipus de plantejament, sovint, porta aparellat un retard en l'aparició en escena dels personatges víctimes del desconeixement o d'un possible engany. En aquest darrer cas, reïx, de manera singular, la construcció del primer acte, amb la informació que aporten les primeres escenes respecte al casament de Marta amb Manelic i la relació existent entre Sebastià i Marta; escenes anteriors a l'aparició de Tomàs i de Manelic, els quals encara

no han arribat des de la muntanya a les terres de Sebastià. Així mateix, comptem amb el diàleg entre Sebastià i Mossèn, el qual revela l'engany a què ha estat sotmesa Marta quant a les condicions del casament amb Manelic.

A *Terra baixa*, a més a més, trobem la situació creada amb el personatge de Nuri, el qual, per les seues característiques, sí que assisteix a determinades escenes o, fins i tot, disposa de certa informació, la qual, però, no sap interpretar correctament, a diferència del que sí que pot fer el receptor del text.

Quant a l'evolució del subministrament de la informació al llarg dels actes i escenes, comprovem com l'autor parteix d'una sèrie d'incògnites, enganys o secrets que afecten diversos personatges i com aquests aniran desvelant-se als personatges, tot passant per un procés d'intriga (o de dubtes) i de revelacions, acompanyades de reaccions de sorpresa, d'estupefacció o d'ira, a diferència del que ocorre amb el receptor. Aquest, en tot cas, assisteix a processos de suspens a l'espera que determinada informació (o situació) siga descoberta o aclarida per un personatge i, posteriorment, a la reacció que se'n deriva. Aquesta, com hem pogut observar, pot esdevenir un nou motor de l'acció, el qual la farà avançar, en una nova direcció, al llarg de les properes escenes i actes.

En aquests casos, al primer acte veiem l'evolució de l'ermità Tomàs, l'engany a què ha estat sotmesa Marta quant al fet que Manelic ha acceptat el casament conscient de la situació (amb el seu judici equivocat respecte al pastor) o la visió del llum per part de Manelic sense saber què significa. Aquestes dues darreres qüestions Guimerà les reserva per a la darrera escena del primer acte. La descoberta de Marta esdevé el fonament del canvi que sofreix aquest personatge a l'acte segon, el qual determina la resta de la història, i la segona és la base per al desenvolupament d'aquest mateix acte, amb tot el procés d'intriga i revelació sofert per Manelic al voltant de qui és l'amistançat de Marta. Evidentment, no serà fins a la darrera escena de l'acte segon quan aquesta dada fonamental siga destapada per al personatge innocent. També comptem amb el cas de Nuri, la qual mai no serà conscient d'allò que exactament ha estat passant, amb qual cosa esdevé la representació més clara de la innocència i alhora del suport a la parella d'enamorats; a diferència del que representen els seus germans, coneixedors de la situació, xafarders, burletes i còmplices de l'amo Sebastià.

Com hem pogut comprovar, a més dels diversos recursos a situacions d'ironia dramàtica, emprats sobretot als dos primers actes, el tractament del desenllaç es vincula a la ironia d'esdeveniments i, especialment, a la peripècia del tercer vèrtex del triangle, Sebastià. Aquesta modalitat no està exempta d'encavallaments amb la ironia de situació, quan, per

exemple, a l'escena IX del segon acte, Sebastià actua des de la ignorància del canvi en la situació de Marta i Manelic, canvi que sí que coneix perfectament el receptor. Aquest recurs a la ironia d'esdeveniments porta el personatge de Sebastià no només a perdre la seua relació amb Marta, allò que aquest volia evitar de totes totes, sinó que el menarà a la mort.

No hi ha dubte que tots aquests recursos no fan més que incidir de manera directa en la dimensió emocional de la interacció que l'obra planteja. En aquest sentit, podem recordar el concepte de «pathos» (Pavis 1998: 331), com «la cualidad de la obra teatral que suscita la emoción (piedad, ternura, lástima) en el espectador. [...] Lo patético es un modo de recepción del espectáculo que provoca la compasión.» Aquesta és una qüestió que veiem en la relació d'empatia (o, fins i tot, d'identificació) que el receptor pot establir cap a Manelic i Marta. Així, hem assistit a l'actitud que Manelic, víctima innocent d'un casament «fals», mostra cap a l'amo Sebastià durant els dos primers actes, el qual no para de deixar clar que no vol abandonar la terra baixa sense parlar i acomiadar-se del senyor; així mateix, presenciem la sorpresa i el desconcert (també els plors) que té la nit de noces o, a la fi del segon acte, la seua reacció quan Sebastià mana que traguin Manelic del molí. Totes aquestes situacions, per tant, intensifiquen l'empatia del receptor cap a Manelic i, per contra, augmenta la visió de dolent de Sebastià, el qual veiem actuar d'aquesta manera amb la intenció de poder mantenir la seua situació precària de propietari rural.¹⁸ Igualment, els recursos irònics, encara que aquests altres tècnicament són plantejats de manera diferent, incideixen en la mirada crítica, no exempta de comicitat, que es projecta sobre els personatges secundaris, com ara els germans Perdigons, tal com es veu, per exemple, en el contrast que es presenta a l'acte tercer entre el que els personatges masculins diuen quan estan sols i el que realment fan davant l'amo.

Tot aquest plantejament d'interacció, vinculada a les ironies dramàtiques, van acompanyades de la ironia d'esdeveniments que l'autor posa en marxa al segon acte i

¹⁸ Tot i això, no podem deixar de banda la construcció que Guimerà fa del personatge de Sebastià, el qual, amb la seua impossibilitat de perdre la relació amb Marta, esdevé una figura molt més complexa que la d'un simple estereotip. Com bé diu Bacardit (2001: 39), «allò que fa que Sebastià no sigui el típic dolent de melodrama és, sobretot, la imatge de l'home capaç de renunciar a tot per la Marta.» No obstant això, es podria també dir que el desig de no voler/poder renunciar a res, ni a la relació amb Marta ni a una posició social, esdevé el nucli dramàtic d'aquest personatge i, en el fons, de tota la història. Aquesta construcció, tot i les diferències de *Terra baixa* amb *La filla del mar*, recorda la que Guimerà fa de Mariona. Així, el desig amorós i el dels diners esdevenen les dues forces al voltant de les quals es mouen, amb enganys i amb gran tensió, tant Sebastià com Mariona.

conclou al tercer. Així, tot el pla per retenir Marta al seu costat i alhora les seues propietats, es veurà truncat sobretot pel canvi que, malgrat l'engany a què també ha sotmès Marta, es produeix en aquesta arran de la revelació que té a la fi de l'acte primer. Aquest terreny movedís que comporta el segon acte posa les bases per a l'acompliment de la ironia d'esdeveniments que Guimerà ha reservat per a Sebastià, *insinuat* per a l'espectador, tot siga dit, ja des del primer acte, i l'instrument del qual serà Manelic.

Emocionalment, el desenllaç «tràgic» de *Terra baixa* no deixa de donar un balanç final que, clarament, es posa al costat de Marta i de Manelic i, malgrat assistir a un acte extrem de violència, pot perfectament reconciliar el receptor amb la resolució del conflicte. Alhora, en termes més generals, denuncia els costums i vicis que Guimerà, enfront de la terra alta, atorga als representants de la terra baixa.¹⁹

I la dimensió tràgica deriva, sobretot, d'una decisió *equivocada*, fruit de la posició de poder i domini que exerceix l'amo, la qual el duu a introduir un element estrany, definit com a «bèstia», procedent de la terra alta, la qual compta amb les seues maneres i valors propis, els quals no coincideixen amb els de la terra baixa. Es podria arribar a dir que, malgrat les dades sobre com és i com es comporta Manelic, Sebastià ha esdevingut un cec davant aquesta «bèstia», a qui ell subestima com a ignorant o innocent.²⁰ És en aquest punt on es produeix la vertadera fatalitat, ja que Manelic és, així ens és presentat des del primer moment, un pastor que té la funció de cuidar del ramat i, per tant, de matar el llop, de la qual cosa ja en sap. Sobre aquesta qüestió, Bacardit (2007: 20) destaca el fet que «tot l'acte tercer està plantejat per produir en l'espectador l'efecte de la fatalitat. L'amo serà víctima d'un *fatum* que el va marcar en enamorar-se de Marta. En aquest punt

¹⁹ No deixa de ser simptomàtica la visió que d'aquest final han mostrat habitualment els estudiants a classe, molts dels quals utilitzen el qualificatiu de final «feliç». Creiem que tampoc es pot deslligar l'èxit d'aquesta obra del tractament que rep el desenllaç, un èxit que Bacardit (2001: 30-32) posa en relleu respecte a les classes populars i al caràcter de símbol de Manelic. Sabem per una carta de Guimerà que aquest no era el final previst amb anterioritat, de caràcter molt més tràgic, ja que Manelic matava també Marta (Martori 1995: 77), el qual s'acosta al que sí que donà a *La filla del mar*. En aquest sentit és significativa, tal com Martori (1995: 126-128) recull, la petició que feren a Guimerà per canviar el final de *La filla del mar*.

²⁰ Considerem ben interessant l'ús que Guimerà fa de la paraula «bèstia» aplicada a Manelic, un mot, però, que també s'aplicarà a Marta en el seu primer monòleg (p. 169). A l'escena VIII de l'acte segon, en què té lloc l'escena de més tensió entre Marta i Manelic, aquest, després de ferir Marta en un braç, dirà «que sóc com les bèsties salvatgines» (p. 203). Més avant, en aquesta mateixa escena, Manelic fa un llarg parlament en què es qualifica «com a home i com a fera, que ho sóc i ho vui ser sempre home i fera, tot junt, tot, contra de tu i amb tu, i contra tothom, de la terra.» (p. 204).

l'habilitat del dramaturg li permet jugar alhora amb elements que procedeixen de la tradició del melodrama i amb els que, en definitiva, pertanyen a la tragèdia.» I, el que ens resulta més interessant respecte al discurs de la peça, amb aquesta ironia d'esdeveniments Guimerà, tot emprant paraules de Bacardit (2009: 43), ens fa pensar que «l'afirmació de l'amor passa pel qüestionament del poder.»

Però com també remarca Bacardit (2009: 188), «davant la injustícia del món dels homes i la incertesa sobre l'existència d'una justícia divina,²¹ només queda als personatges guimerians el testimoni de l'amor i de la solidaritat com a elements de redempció, encara que habitualment aquest camí sigui també inútil.» Així doncs, aquesta visió tràgica del món també afecta Manelic i Marta, ja que han d'abandonar la terra baixa, tot reflectint-se una de les constants de Guimerà respecte a la possibilitat de reconciliar o fer possible la convivència, com a iguals, entre persones de procedència (o orígens) diferents. D'aquesta manera, tot i el recurs a la ironia d'esdeveniments, que ocasiona el càstig al dolent, la visió general que aporta Guimerà no deixa de quedar impregnada per un fort pessimisme, el qual queda perfectament plasmat en aquest intercanvi entre els dos personatges més «innocents» de tota la peça (p. 189):

Nuri (*cribant-lo*): Manelic! (*ell hi va.*) He, he, he! El món diuen que és molt dolent. ¿Que ho creus tu, que ho siga, de dolent, el món?

Manelic: El món de la terra baixa, prou: que no ho era, no, el de la muntanya. Sinó que potser no ho era perquè allà dalt no hi havia homes!

RAMON X. ROSSELLÓ
Universitat de València

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

BACARDIT, R. (2001) «Introducció», a Guimerà, À., *Terra baixa*, Barcelona. Curial, pp. 5-47.

(2007) «Introducció», a Guimerà, À., *Terra baixa*, Barcelona, Angle, pp. 11-29.

(2009) *Tragèdia i drama en l'obra d'Àngel Guimerà*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

²¹ Sobre aquest aspecte, resulta, si més no paradoxal, l'ús de la ironia d'esdeveniments aplicada a Manelic al primer acte, ja que la possible resposta divina, que derivaria dels pares nostres adreçats per tal d'aconseguir una bona muller, es barreja amb els objectius de Sebastià. Aquesta dualitat (o ambigüïtat) seria, es podria veure així, semblant a la que Manelic expressa quant a l'ésser sobrenatural que li anuncia el seu casament: una bruixa o la Mare de Déu.

- BALLART, P. (1994) *Eironiea. La figuración irónica en el discurso literario moderno*, Barcelona, Quaderns Crema. 28
- BENET I JORNET, J. M. (1992) «*Terra baixa*, un discurs sobre la propietat», dins *La malícia del text*, Barcelona, Curial, pp. 141-154.
- BOOTH, W. C. (1986) *Retórica de la ironía*, Madrid, Taurus.
- FÀBREGAS, X. (1986) «Àngel Guimerà i el teatre del seu temps», dins Riquer, Comas i Molas (ed.), *Història de la literatura catalana*, vol. 7, Barcelona, Ariel, p. 543-604.
- GALLÉN, E. (2000) «Realisme en el teatre de Guimerà», dins *Actes del Col·loqui sobre Àngel Guimerà i el Teatre català al segle XIX*, Tarragona, Diputació, p. 155-172.
- GALLÉN, E. I ALTRES (1995) *Guimerà 1845-1995*, Barcelona, Centre Dramàtic de la Generalitat de Catalunya.
- GREGORI, C. (2014) «Ironies del destí i visió del món en dues narracions de Víctor Català i Josep Carner», *Zeitschrift für Katalanistik*, 27, pp. 207-224.
- GUIMERÀ, À. (1994 [1979]) *Teatre*, Barcelona, Edicions 62 i «la Caixa».
- MARTORI, J. (1995) *La projecció d'Àngel Guimerà a Madrid (1891-1924)*, Barcelona, Curial / Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- MUECKE, D. C. (1969) *The compass of irony*, London, Methuen.
- (1978) *Irony*, London, Methuen.
- PAVIS, P. (1998) *Diccionario del teatro*, Barcelona, Paidós.
- ROSSELLO, R. X. (2011) *Anàlisi de l'obra teatral (teoria i pràctica)*, Barcelona / València, PAM / IIFV.
- (2015) «Introducció», a Guimerà, À., *La filla del mar*, Alzira, Bromera, p. 5-48.
- SCHOENTJES, P. (2001) *Poétique de l'ironie*, Paris, Seuil.