

Carles Batlle i Jordà

El teatre d'Adrià Gual (1891-1902)

Tesi doctoral dirigida per Jordi Castellanos i Vila

**Departament de Filologia Catalana
Facultat de lletres
Universitat Autònoma de Barcelona
1998**

Carles Batlle i Jordà

El teatre d'Adrià Gual (1891-1902)

Tesi doctoral dirigida per Jordi Castellanos i Vila

**Departament de Filologia Catalana
Facultat de Lletres
Universitat Autònoma de Barcelona
1998**

El teatre d'Adrià Gual (1891-1902)

Al meu pare.

Taula

Preàmbul	13
Introducció	21
Capítol 1	
1. De la litografia a la pintura: l'acadèmia Borrell, la Colla del Safrà i la pintura simbòlico-decorativa.	45
1.1 Els orígens menestrals.	45
1.2 L'acadèmia de Pere Borrell	52
1.3 La Colla del Safrà.	56
1.4 La pintura simbòlico-decorativa.	65
2. L'accés als ambients musicals: primeres idees reformadores.	73
2.1 Gual i la Societat Catalana de Concerts.	73
2.2 Les convencions musicals vigents.	80
2.3 L'italianisme.	82
2.4 A la recerca d'un model musical genuí i modern.	85
2.5 Els compositors.	90
2.6 Els executants. El Quartet Crickboom	95
Capítol 2	
1. Gual actor, societats recreatives i teatre d'aficionats.	101
2. Gual espectador: teatre castellà, companyies estrangeres i autors dramàtics catalans.	108
2.1. El teatre castellà.	109
2.2. Les companyies estrangeres.	117
2.3. Els autors dramàtics catalans.	133
2.4. Alguns hàbits teatrals de l'època.	155

3. Els primers textos dramàtics d'Adrià Gual (i dues narracions).	160
3.1. El monòleg com a alternativa dramàtica moderna: un article d'Yxart.	161
3.2. <u>Oh, Estrella!</u> i <u>La mosca vironera</u> : teatre per a aficionats.	163
3.3. <u>Els excèntrics Tik-Tok</u> : l'artista itinerant i la dona emmalaltida.	168
3.4. <u>Enganyosa!</u> : la realitat contra l'ideal.	174
3.5. Dues narracions: <u>Fugim</u> i <u>Un llamp</u> .	177

Capítol 3

1. La influència de Maeterlinck: elements a debat.	183
1.1. El terror. La humanitat esporugida.	188
1.2. La crisi del mètode positiu.	192
1.3. Acció i situació. Personatges.	194
1.4. El llenguatge.	200
1.5. Suggestió i correspondències. Síntesi.	202
1.6. Lectura i representació.	209
2. L'estrena de <u>La intrusa</u> .	212
2.1. El discurs de Rusiñol.	221

Capítol 4

1. Els primers intents de teatre simbolista.	229
1.1. <u>La visita</u> : un apunt impressionista.	231
1.2. <u>L'últim hivern</u> : atmosfera i conflicte.	237
1.3. "Abdon": la mort que allibera.	240
2. <u>La mar brama</u>	242
2.1. "Escolteu": primeres teories per a l'actor.	243
2.2. Una <u>intrusa</u> a la catalana.	247

3. <u>Morts en vida</u> .	251
3.1. "Drama de món" i drama intim.	254
3.2. Drama intim i "mort en vida".	261
4. <u>Blanc i negre</u> : la "Teoria del color a les taules".	267
5. <u>Lluna de neu</u> .	276
5.1. El medievalisme escenificat.	276
5.2. Un optimisme patriòtic.	283
6. <u>El perill</u> .	287

Capítol 5

1. <u>Nocturn. Andante morat</u> : la "Teoria escènica".	293
1.1. "Teoria escènica". Wagner i la síntesi de les arts.	297
1.2. "Teoria escènica". Noves aportacions a la teoria de l'actor.	307
2. <u>Nocturn. Andante morat</u> : l'obra.	315
2.1. Una lectura del text.	315
2.2. La realitat d'una recepció diversificada.	324
3. Després de <u>Nocturn. Andante morat</u> .	342
3.1. <u>Lliria</u> : una <i>Maletme</i> a la catalana.	343
3.2. Tres poemes en prosa	347

Capítol 6

1. Una incipient <i>reputació</i> .	353
2. La dramatització de la cançó popular.	363
2.1. Els modernistes i la cançó popular.	363
2.2. Cançó popular i art modern.	368

2.3. Regeneració i educació estètica.	378
2.4. <u>Blancaflor</u> : cant popular harmonitzat per a l'escena.	387
2.5. “La Mare de Déu” i “Els segadors d'ara”.	395

Capítol 7

1. <u>Silenci</u> .	403
1.1. La teoria del silenci: un pròleg.	403
1.2. “El vicari nou” i <u>Silenci</u> .	409
1.3. <u>Silenci</u> : l'obra.	412
2. L'estrena de <u>Silenci</u> : realisme i atmosfera.	419
2.1. Elitisme i representativitat.	419
2.2. La interpretació.	429
2.3. Algunes lectures: Maragall i l'opció cristiana.	432
3. Teatre d'idees i “teatre de sentiment”: dos models contraposats.	437
4. El <u>Llibre d'hores</u> .	447
4.1. El <u>Llibre d'hores</u> : cristianisme i decadentisme.	447
5.2. Llegint el <u>Llibre d'hores</u> .	456

Capítol 8

1. Teatre Íntim: fundació i significació.	463
2. <u>Ifigènia a Tàurida</u> al Laberint d'Horta.	476
2.1. Entre <u>Silenci</u> i <u>Ifigènia</u> : <u>L'última primavera</u> .	476
2.2. <u>Ifigènia a Tàurida</u> com a “teatre de sentiment”.	480
2.3. Teatre a l'aire lliure: “teatre de naturalesa”?	486
2.4. El mèrit d'una traducció.	491
2.5. La interpretació.	493

Capítol 9

1. Teatre Íntim: temporada d'hivern.	499
1.1. Primera sessió: Adrià Gual i <u>L'alegria que passa</u> .	499
1.2. Segona sessió: <u>Ifigènia</u> al teatre Liric.	512
1.3. Tercera sessió: <u>Interior</u> de Maeterlinck i l'estrena de <u>Blancaflor</u> .	517

Capítol 10

1. Cap a la "tragèdia moderna".	539
2. <u>La culpable</u> : "teatre de sentiment" i vitalisme.	556
2.1. <u>La culpable</u> : naturalesa vs ciutat.	556
2.2. <u>La culpable</u> : l'obra.	562
2.3. <u>La culpable</u> : recepció.	570
3. Un nou "drama musical": <u>Nocturn (núm II) A la memòria de Chopin</u> .	582
3.1. La temàtica dantesca: "La filla del Dante", un acte d'afirmació decadent.	583
3.2. <u>Nocturn (núm II)</u> : el jardí.	589
3.3. <u>Nocturn (núm II)</u> : la metàfora d'un procés creatiu.	593
3.4. <u>Nocturn (núm II)</u> : Chopin.	596

Capítol 11

1. Un Ibsen al Teatre Íntim.	601
1.1. La recepció d' <u>Espectres</u> .	606
1.2. La fi d'una etapa: el projecte de <u>L'arlesiana</u> .	614
2. <u>L'emigrant</u> : drama i situació, un acord possible.	616

3. <u>L'estudiant de Vic: la dramatització del "teatre popular".</u>	626
3.1. El cas de <u>La presó de Lleida.</u>	627
3.2. <u>L'estudiant de Vic.</u>	633
4. <u>Lairum el rabadà.</u>	640
4.1. Un pròleg al legòric.	641
4.2. <u>Lairum</u> : matisacions a l'individualisme.	644

Capítol 12

1. Cap a París: a la recerca de la pau i del prestigi.	653
1.1. "El teatre popular" i l'Associació Popular Regionalista: una declaració de principis.	655
1.2. Dues decepcions: Els Jocs Florals i el Teatre Líric.	662
1.3. Arribada a París: el tercer <u>Nocturn</u> .	666
2. <u>Camí d'Orient</u> : el vitalisme messiànic.	671
2.1. Un argument.	673
2.2. Contra el decadentisme: una altra mena de mort.	677
2.3. El model ibsenià (<u>Espectres</u>)	679
2.4. De la Bondat per la Bellesa a la Bellesa per la Bondat.	681
2.5. La funció de la dona en la societat.	682
2.6. L'ombra de l'incest.	685
2.7. El franciscanisme.	687
2.8. La pervivència de la "Teoria escènica".	689
3. Gual i el teatre de París. l'espectador, el corresponsal i el director.	691
3.1. L'espectador.	691
3.2. El corresponsal.	695
3.3. El director.	700
4. <u>Misteri de dolor</u> : la síntesi de maduresa.	703
5. Tornada a Barcelona.	715

Conclusions.	723
Apéndix de textos.	735
Bibliografía.	825

PREÀMBUL

En conjunt, la producció dramàtica d'Adrià Gual és molt poc coneguda. De fet, les persones que, per un motiu o altre, n'han sentit a parlar, per regla general només reconeixen Misteri de dolor i, amb una mica de sort, l'anècdota curiosa d'un text estrany i ridícul anomenat Nocturn. Andante morat. Sempre hi ha excepcions, és clar. Alguns, que són actors d'afició, recorden una obreta titulada Hores d'amor i de tristesa; fins i tot, és probable que hagin sentit a dir alguna cosa de Silenci (totes dues peces van aparèixer als dramàtics de la primera televisió en blanc i negre). Però poca cosa més. L'obra teatral d'Adrià Gual és un dels grans forats negres en la investigació, la pedagogia o la pràctica teatrals a Catalunya.

Acceptada l'amnèsia de conjunt, caldrà reconèixer que, si bé l'obra de maduresa d'Adrià Gual -sobretot la no estrictament literària- ha estat menystinguda, la seva producció dramàtica de joventut no ha pogut ni tan sols permetre's aquest luxe: pràcticament ningú no hi ha parat esment. És cert que Nocturn (1895), Blancaflor (1897) o L'emigrant (1901) són obres publicades en el tomb del segle; tanmateix, mai no han estat reeditades, i se'ls ha donat poca o nul·la importància als estudis posteriors. Ben mirat, el gruix de la producció primerenca de Gual roman inèdita i, si no fos per la relació que se'n fa a les memòries de l'autor, i també per la cessió dels manuscrits de l'arxiu Gual a l'Institut del Teatre, s'hauria perdut irremediablement per a la història del teatre català. I, tanmateix, el conjunt d'aquesta obra primicera té un extraordinari interès, sigui quin sigui el valor literari o teatral que conservi.

En aquest estudi analitzo l'obra de joventut de Gual, des dels primers textos de l'any 1891 a la redacció de Misteri de dolor, a París, l'any 1901-1902. Així mateix, valoro les reflexions teòriques i les activitats teatrals produïdes per Gual en el mateix període. Això, entre altres coses, m'ha permès entendre la base de les seves concepcions estètiques, la importància del simbolisme en la seva dramaturgia o l'abast

de la seva campanya de renovació escènica. Crec sincerament que l'etapa, més enllà de les conveniències de l'estudi, té una delimitació clara en la vida i en l'obra de Gual. De fet, intentaré demostrar que és en aquest període on es consoliden les idees i els models estètics que determinaran tota la producció posterior del dramaturg.

Per dur a terme aquests objectius, presento, en primer lloc, el context cultural (els ambients pictòrics, musicals i teatrals) en què Gual comença a produir material artístic. Seguidament, ressegueixo cronològicament la producció indicada, ubico els textos en el context artístic que els dóna sentit i n'assajo una lectura. També estudio la recepció d'aquells productes (textuals o escènics) que tenen alguna mena de repercussió pública en l'època. Per consegüent, no obvio el naixement del Teatre Intim ni la seva trajectòria durant el període estudiat. Finalment, ha intentat aclarir l'activitat desenvolupada per Gual en la seva etapa parisina.

Al marge dels buidats de premsa preceptius i de la consulta de la bibliografia especialitzada, el meu treball s'ha fonamentat en la consulta dels materials continguts al Fons Gual (dipositats a la Biblioteca de l'Institut del Teatre de Barcelona). Es tracta, bàsicament, de les diverses versions manuscrites de les obres estudiades, de conferències i articles inèdits, dels esbossos i estudis escenogràfics per a cada projecte de muntatge, de l'epistolari personal i d'un conjunt important de retalls de premsa periòdica (malauradament, només a partir del 1900) i de programes de mà. En el cas dels assajos teòrics (conferències, articles, lliçons,...), la disposició del material és força desordenada i sense indicacions clares ni precises que ajudin a situar la data i el lloc de publicació (o de lectura). Per aquest motiu, he procedit a una ordenació del material assagístic produït per Gual fins a la seva tornada de París. Lògicament, transcriu tots els textos teòrics inèdits redactats durant aquest període (vegen l'apèndix de textos).

* * *

Un primer projecte d'aquest treball ("Adrià Gual i el teatre simbolista") va rebre el premi "Xavier Fàbregas" de l'any 1990, atorgat per la Generalitat de Catalunya i la Diputació de Barcelona. Després d'obtenir una de les beques que concedeix la Fundació Cultural de la "Caixa de Catalunya" en el marc del seu programa d'estudis sobre el Modernisme (curs 1993-94), la investigació va redefinir-se com a "tesi de doctorat". Al marge d'ajudes econòmiques, però, aquest treball ha estat possible gràcies al suport i als consells d'unes quantes persones. La meua família: la Montserrat, que m'ha encoratjat sense reticències durant tant i tant de temps; el Guillem, menut encara, que s'ha acostumat a veure'm davant l'ordinador; el meu pare, que tanta fe tenia en mi i que mai no va dubtar que tant de llegir bé m'hauria de servir d'alguna cosa, i, és clar, la meua mare, que ha suportat, rondinaire i feliç, com li saquejava els tresors dels seus prestatges. Valoro, especialment, el suport incondicional de l'Enric Gallén; li agraeixo els seus consells, els papers que li he fet carretejar d'una banda a l'altra, la seva paciència infinita i tot un plegat d'hores que, no sé com, m'he atrevit a robar-li. Agraeixo la sol·licitud de la Mònica Jaumandreu, que sempre em llegeix les coses i que em diu que per ara ja n'hi ha prou, i també aquell consell oportú que, un dia que el necessitava, va donar-me en Jordi Coca, i encara la col·laboració inestimable del bon amic Isidre Bravo. I també recordo amb satisfacció algunes converses: una especialment amb en Ricard Salvat, que tant amablement va obrir-me les portes del seu arxiu personal, i amb en Joaquim Molas, que va responsabilitzar-se de la meua beca a la caixa, i amb l'Anna Vázquez, la Margarida Casacuberta i l'August Rafanell. Dono gràcies a l'Institut del Teatre, sobretot al personal del seu Centre d'Investigació Documentació i Difusió, que m'ha donat tantes facilitats a l'hora de manipular els materials del Fons Gual. I, en darrer terme i de forma molt especial, faig constar que aquesta tesi no hauria estat possible sense el guiatge, l'estímul i el consell d'en Jordi Castellanos.

Pel que fa a la transcripció de textos de l'època -siguin o no siguin de Gual- he seguit els criteris d'actualització emprats per les publicacions de l'Institut del Teatre de Barcelona. En aquest sentit, he procurat alterar el mínim possible la presentació primera de l'escrit de base. La meua intenció és oferir al lector uns documents transcrits en un format plenament accessible però que allhora mantingui, tant com es pugui, l'especificitat de la llengua literària de l'autor corresponent. Aquesta operació afectarà, sobretot, l'apartat gràfic. Així doncs, actualitzaré l'*aspecte* del text a fi de facilitar-ne al màxim la lectura. Aquesta remodelació consistirà, bàsicament, en les operacions següents:

a) Organitzar la puntuació segons el sentit atribuït al text. També es distribuirà el text en els paràgrafs oportuns.

b) Col·locar les majúscules i les minúscules que avui són prescriptives. També es modificarà el tipus de lletra de l'original segons un criteri preestablert; així, es farà ús de la lletra cursiva en les cites en llengua no catalana o en els mots *marcats* tipogràficament en l'original.

c) Aglutinar els mots que es presentin separats i que en el català normatiu requereixin una grafia unificada ("sobretot", "des d'aquest"). Conseqüentment, caldrà desaglutinar els mots que s'hagin de presentar segregats en el català d'avui ("a part", "dar-hi"), encara que eventualment això representi haver d'incorporar un grafema inexistent en l'original (les "e" a: "es llegeix" o "sobre gl"). En síntesi: s'utilitzarà, segons convingui, o bé la separació normal dels mots o bé l'apòstrof i el guionet, tal com dicta la norma del català actual (per exemple, caldrà apostrofar l'article femení "la" davant "i" o "u" àtones: "la independència" i no "l'independència").

d) S'accentuaran els mots segons les regles avui vigents (també en els títols d'obres impreses, que, tret d'això, es deixaran com a l'original).

e) Si en l'original manquen (per error o per errata) alguns grafemes, s'afegiran sense advertir-ho. Si n'hi sobren, se suprimiran.

Aquests seran els criteris marc. Amb tot, hi ha un aspecte afegit que convé tenir clar, si el que es vol és, no solament respectar els continguts bàsics dels textos, sinó també conservar-ne la configuració lingüística primigènia. Sempre que un mot presenti una realització fònica rellevant o simplement particular, s'haurà de reconèixer aquesta en la transcripció final, respectant, això sí, les regles de l'ortografia catalana actual. Així, per exemple, no es mantindrà "aquet", ja que, en la forma moderna "aquest", la "s" té un valor purament ortogràfic. Això no passa amb altres formes que sí que representen una fonètica peculiar. A tots aquests casos se'ls respectarà la fesomia fònica sobre la base de l'ortografia actual: "generalisar-se" i no "generalitzar-se" (encara que, dintre del mateix text, concorre "escandalitzava"); "ausiliars" i no "auxiliars"; "sunturària" i no "sumptuària"; "relligiós" i no "religiós"; "per nosaltres" i no "per a nosaltres". En casos com aquests, el sedàs de l'ortografia modernitzada que s'aplica als mots no desfigura la presumpta prosòdia sobre la qual hem de creure que aquests havien estat pensats i escrits. D'altra banda, es respectarà sempre les opcions morfològiques i sintàctiques dels documents presos com a base. També en aquests casos, l'única operació que es durà a terme, si fa al cas, serà ortogràfica. Així: "volguer" i no "voler"; "dugues" i no "dues"; "aixis" i no "així"; "donguen" i no "donin", etcètera. No cal dir que no es modificarà gens el lèxic dels textos de referència. Seran respectats, lògicament, tant els barbarismes com els modismes o simplement les formes no registrades en els diccionaris normatius actuals, i es catalanitzarà, si s'escau, la grafia ("teatro" i no "teatre"; "triümfo" i no "triomf"; etc.)¹.

¹ - Les referències bibliogràfiques de textos de l'època, si són publicats, respectaran l'aspecte i l'ortografia de l'original. Només s'actualitzarà l'accentuació.

INTRODUCCIÓ

L'escassa bibliografia que, d'ençà de la mort de Gual, ha revisat, amb més o menys profunditat, la seva trajectòria artística, ha patit en línies generals d'una herència considerable de prejudicis i d'idees preconcebudes. I això, tant si la valoració ha estat positiva com si ha estat negativa (si és que es pot globalitzar en termes de salvació o de condemna). Són prejudicis que, en part, responen a la prevenció antiga i tòpica del sectors progressistes davant el suposat *possibilisme* de Gual durant la dictadura riverista, però que, en part també, són el fruit d'una determinada *tradicció* receptiva; una *tradicció* que s'origina en l'entrellat de les primeres crítiques al Nocturn i que s'estén fins a l'activitat de Gual com a director de l'Escola Catalana d'Art Dramàtic en el context de l'eufòria noucentista i, més tard, de la República. En el capítol de les idees preconcebudes, d'altra banda, tampoc no es pot oblidar l'aura de víctima que acompanya la figura de Gual d'ençà de la publicació de les seves memòries, l'any 1960².

Aquest seguit de tòpics heretats es manifesta ja el 1944, un any després de la defunció de l'artista, en el llibre afectuós i sentimental que li dedica, del seu exili mexicà, Avel·lí Artís, antic conegut i col·laborador de Gual³. Per a Artís, per exemple, Nocturn, Andante morat, respon a un afany desmesurat d'originalitat ("La qüestió era fer el que no fessin els altres, amb un afany esbojarrat de trasbalsar, de remoure, de capgirar, fos com fos"). Això, òbviament, no és un mal principi, si no fos que, segons Artís, en aquells moments Gual es "trobava en el cas del qui navega sense carta. El drama -perdó: l'andante morat- Nocturn era una cosa plena de vaguetats i de misteris que va constituir el primer fracàs de la seva vida d'escriptor."⁴ Però no només Nocturn és un text diguem-ne *provisional*. Silenci (1897), si bé és una peça que obre "per al Teatre Català una portella per la qual ja s'entreveia Europa i a través de la qual la nostra rànica literatura dramàtica començava d'airejar-se", no passa d'un "assaig de

² - Adnà Gual: Mija vida de teatre. Memòries, Barcelona, Aedos, 1960.

³ - Avel·lí Artís: Adnà Gual i la seva obra, Mèxic, D.F., Col·lecció Catalònia, 1944.

⁴ - Ibid., ps.27-28.

drama sintètic" que "em guardaré prou de dir -afirma encara Artís- que sigui una obra definitiva"⁵. Fet i fet, per a Artís -com per a molts d'altres després- la primera i potser l'única obra reeixida de Gual és Misteri de dolor, "una de les peces més sòlides del nostre teatre modern"⁶. En definitiva, Artís assumeix sense gaire escafaralls el que serà un dels principals llocs comuns de la bibliografia gualiana: l'obra de Gual anterior a Misteri de dolor és poc consistent, fins i tot ridícula.

En el fons d'aquesta idea preconcebuda cuegen encara les crítiques a les estrenes de Blancaflor o La culpable (1899), o les ressenyes a Nocturn⁷. És simptomàtic que ja Francesc Curet, l'any 1917, consideri Silenci, La culpable o L'emigrant com a peces de "teatralidad dudosa, de concentración hermética, que sólo pueden despertarnos interés a base de una admirable interpretación y de estar el espectador predispuesto de antemano a profundizar en el misterio."⁸ Segons Curet,

⁵ Ibid., p.37.

⁶ Artís: Adrià Gual..., p.38

Un altre exponent prou representatiu: "Misteri de dolor s'estrena el 1904: el Gual de després ja no tingué la mateixa alçada." Joan Fuster: Literatura catalana contemporània. Barcelona.. Curial, 1978, p.105.

⁷ No tant negatives com Gual vol fer creure i com repeteixen els seus glossadors. L'únic a adonar-se d'aquesta exageració ha estat A. Mirné-Jordà: "La renovació modernista en el teatre", L'Avenc, núm.23, desembre 1979, ps.19-24.

⁸ Francesc Curet: El arte dramático en el resurgir de Cataluña, Barcelona, Editorial Minerva, s.d., ps 321.

Un altre exemple: l'any 1924, quan el fundador de l'Íntim esdevé un important punt de referència per als renovadors teatrals de Madrid, alguna bibliografia de conjunt ja valora Gual com un autor que no és "de patente nuevo" i si de "verbo un poco culturaríste". Son mots de Josep Bernat i Durán a "Apéndice. Los teatros regionales catalán y valenciano", dins Narciso Díaz de Escovar y Francisco de P. Lasso de la Vega: Historia del Teatro Español, 2 vols., Barcelona, Montaner y Simón, editores, 1924. Bernat, crític conservador amb una llarga tradició d'enfrontaments amb Gual, tot i les reuicències, manté una certa clauvidència a l'hora de considerar que, si bé "nadie puede discutirle a Adrián Gual la autoridad de que goza" com a director d'escena ("su arte en la presentación de las obras ha ejercido en el ánimo de los autores catalanes una influencia decisiva"), "su obra de dramaturgo poco o nada ha influido en la juventud.", vol. II, p.400.

Pel que fa a la valoració de Gual al Madrid dels anys vint, vegeu, Enric Gallén: "La represa del Teatre Íntim als anys vint". Els Marges, núm.50, juny 1994, ps.120-125, i, entre altres, la correspondència entre Rafael Marquina i Adrià Gual (maig-desembre de 1923) conservada al Fons Gual, "Del momento. Adrián Gual en Madrid", Informaciones (18-4-1923); "El teatro de D. Adrián Gual", El Sol (21-4-1923); "Orientación hacia un teatro nuevo", El Diluvio (22-4-1923); "Adrián Gual en Madrid", El Día Gráfico (24-4-1923); C.Rivas Cherif: "El Teatro Íntimo", España (16-6-1923); Miquel Emilio Durán: "Hacia un teatro nuevo. El Teatro Íntimo de Gual se reproducirá en Madrid y renacerá en Barcelona", El Día Gráfico (4-8-1923) (i amb idèntic títol, Las Noticias (10-8-1923)); "Hacia un teatro nuevo. Un diario madrileño hace un elogio de Adrián Gual y le propone para regenerar el teatro español", El Noticiero Universal (17-8-1925); Cipriano Rivas Cherif: "Propósitos incumplidos del Teatro Íntimo en Madrid, con otros aires de esperanza", Théatron, núm. 1, 1926, p.2. Vegeu també Manuel Aznar Saler: "I no

després de llegir les primeres obres de Gual, s'arriba al convenciment

*"que la expresión es rebelde a la idea y que Gual es más diestro en concebir asuntos que en desarrollarlos. A veces nos da la sensación de que los personajes van divagando hasta hallar la palabra justa, que no siempre viene con la oportunidad debida, de manera que cuando se encuentra, ha cansado al espectador y la acción pierde la robustez y el interés que el asunto reclaman."*⁹

Evidentment, Curet tanca la seva sentència amb la cantarella habitual: quan Gual aconsegueix "*moldear su inspiración en un estilo conciso, intenso y vibrante*", aleshores produeix Misteri de dolor¹⁰. La transmissió del judici a través dels anys és clara: el públic de l'any 1904 acceptarà Misteri de dolor com un gest de bona voluntat per part de Gual: l'autor -diran- ha efectuat un gir de cent vuitanta graus i ha intentat

exposición en la Sala Beckett: Adrià Gual. Rivas Cherif y la renovación escénica", Parusj, núm.4, 1990, ps.27-29

⁹. Cal especificar que, en aquests moments, Curet, tot recollint la tradició vitalista i antiesteticista d'alguns sectors del Modernisme, guarda una clara prevenció contra el teatre simbolista i contra el decadentisme en general (un moviment "*híbrido, irreal e insincero, que dominó caprichosamente en gran parte de la moderna literatura.*") Per exemple, tot i comprendre el fons de l'obra maeterlinckiana, la defineix com a "*metafísica bañada con delirios místicos y espasmos histéricos*". Sortosament, afirma, el "*fundamento de esta estética influyó escasamente en nuestro teatro, a pesar de la superchería de algunos ensayos practicados, pues no en vano nuestro temperamento es opuesto a todo misticismo y abstracción alambicada*". La al·lusió a Gual sembla evident. Vegeu Curet: El arte dramático, ps.300-302.

Contrastant amb la visió de Curet (o amb la crítica conservadora de Bernat), per les mateixes dates, la crítica d'extracció noucentista vol veure en la producció de Gual -no només la primera- "un art puríssim i una finor i aristocràcia encantadores." Segons això, Gual "ha portat el diàleg a insospitada perfecció. Ha dat a la llengua catalana tota la dignitat i esplendor. En Frederic Soler havia dat al teatre el quadre popular, la rialla franca. En Guimerà ens ha donat la visió tràgica i l'extremtat del sublim. I'Adrià Gual ha aportat el suau discreteig, la conversa aristocràtica i pura. Això ens faltava. No teníem aquella *courtoisie* dels francesos, semblava que la llengua catalana fos impotent i excorrea per a tractar amb finura temes delicats. Després d'en Gual no és així. Ell ha dominat la llengua, i li ha dat dignitat i finor." Josep Comerma Vilanova: Història de la literatura catalana, Barcelona, Editorial Poliglota, 1924, ps.410-411.

¹⁰. Ibid., ps.321-322.

Cal situar els comentaris de Curet en el context de la primera etapa de l'Escola Catalana d'Art Dramàtic. En aquest sentit és interessant subratllar el fet que, segons el crític, en aquesta època, Gual sigui "*objeto de discusión y de sarcasmo*" per part d'alguns sectors d'opinió (p.314). D'altra banda, sembla que per les mateixes dates es produeixen unes certes desavinences entre Curet i Gual al voltant dels Cicles Històrics de Teatre Català, de la revista El Teatre Català i de les campanyes a favor d'un "Teatre de la Ciutat". Vegeu Francesc Curet: Història del Teatre Català, Barcelona, Editorial Aedos, 1967, ps.538 i 546-549.

Anys a venir, amb les memòries de Gual a la mà, Curet rectificarà bona part de les seves apreciacions, sobretot pel que fa a Silenci. Amb tot, no s'estarà de traduir gairebé literalment la major part dels paràgrafs citats. Vegeu Curet: Història del Teatre Català, p.360-367. De fet, Curet, gracies a la informació que proporciona el llibre de memòries de Gual, és el primer a citar el conjunt d'obres anteriors a Misteri de dolor, és a dir, el *corpus dramàtic* que es objecte d'aquesta investigació. Després d'ell, només ho fa Enric Gallén ("Adrià Gual", dins Riquer/Comas/Melas Història de la literatura catalana, vol. VIII, Barcelona, Ariel, 1986, ps.433-439).

acostar-se a la tragèdia des d'un suport aproximadament realista i des d'un imaginari fàcilment assimilable a la *tradició dramàtica catalana*¹¹. No cal dir que ningú no es fixarà gaire en el lligam indiscutible entre l'obra en qüestió i la producció anterior del mateix dramaturg. Al capdavant, Misteri de dolor no representa un gir excessiu ni cap claudicació exagerada, és tan sols el resultat d'un procés creatiu perfectament coherent i avaluable. Malauradament, cap estudi pòstum no s'hi ha fixat (tal com s'anirà veient, s'ha de tenir en compte que la major part de la bibliografia gualiana no està formada per estudis monogràfics, sinó més aviat per treballs de divulgació o d'alta divulgació inclosos en contextos temàtics més amplis).

Tot plegat, tradueix un desencaix enorme entre les realitzacions de Gual i la seva assimilació per part de la col·lectivitat que les acull. Per als uns, Gual és esclau d'un afany de notorietat a qualsevol preu; per als altres, ben al contrari, s'erigeix en víctima propiciatòria de les limitacions i l'estretor de mires de la societat del seu temps. Al cap dels anys, les paraules de Cirici -que és el primer a ressenyar el lligam entre les activitats plàstiques de Gual i les seves propostes dramaturgiques-, revelen un judici força estès: Gual "*no comprendió el realismo de la civilización burguesa ni éste le comprendió a él.*"¹²

El menyspreu per la producció primerenca de Gual continua en la bibliografia més recent. Normalment, és un conjunt d'obres que no se cita i, quan es fa, com en el

¹¹- En aquest sentit, vegeu el comentari d'Eugeni d'Ors: "Quan fou conegut Misteri de dolor, se cregué generalment, entre els nostres aficionats al teatre, que l'Adrià Gual havia per últim posat *semy* i que es decidia a treballar *per al públic i no contra el públic...*" Xenius: "Glosari: El cas Gual", La Veu de Catalunya (6-12-1910).

¹²- Tot i que probablement té una bona part de raó, Cirici demostra un coneixement limitat de l'obra dramàtica i teòrica de Gual sobretot a l'hora d'afirmar que Gual "*se encontró con problemas insolubles como el de la asimilación de música, poesía y pintura, que dieron a su arte una dramática limitación.*" Vegeu Alexandre Cirici: El arte modernista catalán. Barcelona, Aymà, editor, 1951, ps.399-401.

Pel que fa a l'activitat plàstica, vegeu també Eliseu Trenc-Ballester: Les arts gràfiques de l'època modernista a Barcelona, Barcelona, Gremi d'Indústries Gràfiques de Barcelona, 1977, ps.56-57, 153-154 ; 218; Id. "Adrià Gual, grafista modernista". Serra d'Or, any XXI, núm.223, abril 1978, ps.51-59, 1, sobretot, Isidre Bravo: "L'espai de les imatges", dins Carles Batlle, Isidre Bravo, Jordi Coca: Adrià Gual Múlia vida de modernisme. Barcelona, Diputació de Barcelona, Àmbit Serveis Editorials, 1992, ps.129-217.

cas d'Antoni Carbonell¹³, és per parlar de "productes escarransits tant poèticament com ideològica" o de "plasmacions dramàtiques, sovint, no gaire afortunades". Això, evidentment, fins a Misteri de dolor en què se suposa que Gual fa un "bandejament definitiu de la maquinària simbolista". Tot indica que el prejudici de Carbonell - malgrat que l'article vegi la llum en un context acadèmic (és el resultat de la participació de Carbonell en un curs universitari impartit per Enric Gallén) i es generi, en teoria, allunyat de qualsevol exclusivisme- s'origina en l'efervescència del seu propi context polític (durant anys l'obra de Gual serà jutjada amb severitat i suspicàcies per part dels sectors més compromesos amb la lluita política i social). I, amb tot, Carbonell té el mèrit de ser dels primers a destacar el paper de Gual com a teòric teatral (tampoc no s'ha d'obviar la reivindicació que suposa la fundació de l'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual, l'any 1960). En un altre sentit, Maria Àngela Cerdà¹⁴, tot i centrar-se precisament en l'activitat artística primerenca de Gual (i de fer el primer estudi que consulta el poemari inèdit de l'autor)¹⁵, insisteix a valorar la seva dimensió de pintor i de poeta en detriment de la seva condició d'autor dramàtic. Ben mirat, Cerdà només té en compte els textos teatrals publicats i les referències que hi fa, que són puntuals i il·lustratives, se cenyeixen fonamentalment a obres com Nocturn, Misteri de dolor o Silenci.

Pel que fa encara a l'etapa primerenca, Enric Gallén¹⁶ és el primer estudiós a llegir amb profunditat els manuscrits inèdits de Gual; i, amb tot, manté un punt de vista equivocat quan situa La visita (1893), L'últim hivern (1893), Blanc i negre

¹³- Antoni Carbonell: "Adrià Gual, teòric teatral", Faig, núm.11, març 1980, ps.68-76

¹⁴- Maria Àngela Cerdà i Sorroca: "Adrià Gual i Queralt. L'ideal escenificat", Els pre-rafaelites a Catalunya, Barcelona, Curial, 1981, ps.340-346. Vegeu també id.: "Adrià Gual", dins Santiago Rusiñol, Adrià Gual, Alexandre de Riquer i Josep M. Roviralta: Baures i Crisantes. Els poemes en prosa modernista, Barcelona, Edicions de La Magrana, 1990, ps 61-64.

¹⁵- Després d'ella, la poesia de Gual -inèdita i no- ha estat valorada i contextualitzada d'una forma molt més exhaustiva per part de Jordi Castellanos: "La poesia modernista", dins Riquer/comas/Molas: Història de la Literatura Catalana, vol. VIII, Barcelona, Ariel, 1986, ps.259-262

¹⁶- Gallén: "Adrià Gual"

(1894) i La mar brama (1894) fora de l'impacte de l'estrena de La intrusa de Maeterlinck (Sitges, setembre 1893). La teoria de Gallén és interessant: aquestes obres responen encara a determinades formulacions de la tradició vuitcentista i s'escapen de la voluntat dramàtica simbolista. El vessant llegendari de Lluna de neu (1894-95), en canvi, posa de manifest el bandejament de la quotidianitat, l'accés de Gual als plantejaments dramaturgics maeterlinckians i la voluntat d'integrar en el drama la música, la paraula i el color. És un procés curt que culmina, finalment, en l'escriptura de Nocturn. Andante morat. La voluntat, doncs, de delimitar dues etapes successives fa que Gallén passi per alt l'aplicació de teories cromàtiques a partir de La visita, l'interès de Gual per reeixir *emotivament* amb una proposta dramàtica situacional abans de Lluna de neu i, al capdavant, el pes fonamental de La intrusa (que no de les obres llegendàries de Maeterlink) en totes les peces escrites entre l'octubre de 1893 i el 1895. Altrament, si bé és cert que Misteri de dolor s'allunya "del simbolisme de Nocturn o de Silenci"¹⁷, no és cert que s'allunyi del simbolisme en termes generals.

La valoració de Gallén obre les portes d'una qüestió fonamental en la meua investigació. Fins a quin punt la producció primerenca de Gual pot distribuir-se en etapes successives? Hi ha una etapa simbolista i una altra en què el simbolisme és bandejat a favor del naturalisme? Hi ha una fluctuació entre totes dues tendències? I, si hi ha fluctuació, és correcte parlar d'oposició simbolisme-naturalisme o cal considerar una altra mena d'oposició? En primer lloc, caldria distingir entre, d'una banda, l'accepció diguem-ne *grupal* i coetània d'aquestes etiquetes i, de l'altra, la seva significació última i en perspectiva dins la categorització estètica actual. Pel primer sentit, no es pot negar que una forma d'adscripció al simbolisme és la reacció contra el naturalisme; des d'una perspectiva històrica, però, sembla evident que simbolisme i

¹⁷ Ibid., p.437.

Juan Guerrero Zamora, que té accés als manuscrits de Gual abans no sigui cedits a l'Institut del Teatre, s'adona de la dependència que Nocturn, La culpable, L'emigrant o Silenci mantenen respecte a La intrusa maeterlinckiana. Vegeu Juan Guerrero Zamora. Historia del teatro contemporáneo, IV, Barcelona. Juan Flocs, ed. 1967, p.316

naturalisme són dues estètiques amb força paràmetres en comú i amb un punt d'arrencada similar (que determina sobretot la importància dels vincles entre l'individu i el medi). De més a més, fora de Catalunya no són moviments consecutius, sinó més aviat simultanis. Les solucions artístiques que es desprenen de l'un i l'altre, malgrat l'aparent contradicció establerta per Zola entre mètode experimental i idealisme, es fonen en algunes propostes artístiques, des dels drames d'Ibsen i Hauptmann a les pintures de Whistler o Henri Fantin-Latour¹⁸. El problema també rau en l'assimilació poc matisada, quan es parla de l'obra de Gual, entre naturalisme i realisme. Precisament, un dels punts de contacte entre simbolisme i naturalisme passa per la reproducció *justa i natural* de la realitat per què, en determinades ocasions, opta el primer¹⁹. Són ocasions abundants en què l'aparença *real*, des d'un enfocament sintètic, serveix una càrrega atmosfèrica potent i vehicula el símbol. Es pot parlar d'una forma particular de *realisme*, però no necessàriament de *naturalisme*...

En opinió de Xavier Fàbregas, per exemple, Gual es mou entre "el naturalisme d'Antoine i el simbolisme de Fort, que proclama en última instància la supremacia de l'art per l'art." Segons això, la producció de Gual bascula "entre el naturalisme científista i la fantasia cantada com a dret del creador suprem"²⁰. Per a Fàbregas, La fi de Tomàs Reynald (1905) o Els pobres menestrals (1906) són obres que traeixen l'adscripció de Gual al "drama naturalista", Nocturn, Silenci i Biancaflor, per contra,

"ens mostren un Gual lliurat a la imatgeria irisada, a l'evocació d'ideals pureses, que ens duen a punts de referència tan comuns a l'època com els de Ruskin i

¹⁸. Vegeu, per exemple, la reflexió de Jordi Coca a Batlle, Bravo, Coca: Adrià Gual, p. 13-18.

¹⁹. "Il s'agissait de savoir quelle était la voie du théâtre symboliste, s'il devait être *idérealiste*, selon la formule de Saint-Pol-Roux reprise par François Coulon, s'est-à-dire, s'inspirant de Wagner, concilier la vision des apparences et la notion des idées, satisfaire à la fois les sens, l'esprit et le cœur, au franchement idéaliste, révélant le mystère de l'âme par un symbolisme suggestif." Vegeu Guy Michaud. Le mystère poétique du Symbolisme, vol. III. Paris, Nizet, 1947, p. 442

²⁰. Xavier Fàbregas: "Felp Cortiella i Adrià Gual, dos dramaturgs pròxims i oposats", dins Aproximació a la història del teatre català modern, Barcelona, Curial, 1972, ps. 184-196. Aquest article, amb lleugeres modificacions, va ser publicat a Serra d'Or, any XIV, octubre 1972, núm. 157, ps. 51-55. La part dedicada específicament a Gual va aparèixer a "Adrià Gual o la fe en la èlita", Yersck, núm. 57-58, 1973, ps. 48-49.

Rossetti, i que han de trobar en D'Annunzio i en Maeterlinck llurs manipuladors més representatius."²¹

Malgrat la simplificació, Fàbregas s'adona que l'obra dramàtica de Gual no respon a "etapes successives dintre les dues tendències". Una idea encertadíssima que, malauradament, no se li acudeix d'aplicar a la producció anterior a Misteri de dolor (tot i adonar-se que Silenci no és un "drama naturalista"). Al capdavall, l'error de Fàbregas rau en el fet d'insistir, tot i parlar de "basculació constant", en una oposició radical entre simbolisme i naturalisme. És prou simptomàtic que, sis anys més tard, tot insistint en el mateix tema, li calgui substituir el terme "naturalisme" pel de "descriptivisme"²².

Fàbregas, però, no és el primer a abordar el problema²³. Pocs anys abans dels seus comentaris, Ricard Salvat estableix l'argument en termes similars. Segons això,

"L'obra de Gual fluctua sempre entre dos ismes, que, a més, són contradictoris. Va anar balancejant-se entre el simbolisme i el naturalisme, dues posicions exagerades i extremes de dos moviments antagònics: el romanticisme i el realisme. ¿Com Gual no es va adonar que no podia fer una obra amb continuïtat amb tantes anades i tornades? L'home que comença amb una obra tan arriscada i conscientment simbolista, Nocturn (1895-1896), es passa obertament al naturalisme amb Silenci, una de les seves obres més intenses i més reeixides d'atmosfera. Insisteix en La culpable (1899), tot donant al naturalisme un to excessivament melodramàtic, per a retornar després als Nocturns: A la memòria

²¹- Ibid., p. 189.

²²- Xavier Fàbregas Història del teatre català, Barcelona, Editorial Millà, 1978, ps. 181-182

²³- De fet, Bernat i Duran, l'any 1924, ja relativitza el valor dels "primeros pasos" de Gual -i també d'Iglésias- per culpa de la indecisió entre tendències. Segons Bernat, tots dos autors, "*desorientados y deslumbrados a la vez, buscaron un día asilo en las sensaciones y misterios del teatro de Maeterlinck, otro día en los problemas del teatro de Ibsen, otro día en el teatro de Sudermann.*" Vegeu Bernat "Apèndice..", p. 392.

Cal tenir en compte que el punt de vista conservador de Bernat tendeix a creure que el caràcter fonamental de la literatura catalana és el realisme, un realisme basat en l'herència de Roma i en l'empremta del cristianisme (p.393) Això explica la seva preveenció -o la seva compassió- per Gual en tant que "víctima del morbo simbolista" (p.399).

de Chopin. Nocturn núm. 2 (1899), assaig de llum, de color i música; *Pierrot de vuelta o el destino* i *Schumann al vell casal. Nocturn núm. 4 (1915-1916).*"²⁴

Salvat té l'encert de no diferenciar dues etapes clares, més aviat parla de *basculació*²⁵. I, tanmateix, en un primer moment, les seves paraules semblen consagrar també l'alternança entre simbolisme i naturalisme en l'obra de Gual. Finalment, Salvat posa les coses al seu lloc i no dubta a definir *Misteri de dolor* com un intent d'assimilar "*la lección del teatro de atmosfera e intimista para superar ciertas limitaciones del naturalismo de importación*"²⁶. Més que no pas alternança, doncs, potser cal parlar d'interacció, i, per tant, cal relativitzar les fronteres.

Des d'aquest punt de vista, Antoni Carbonell, malgrat titllar *Misteri de dolor*

²⁴- Ricard Salvat: "Entorn d'Adrià Gual", *Serra d'Or*, 2ª època, any IV, núm.12, desembre 1962, p.52. O també en un altre lloc: "*Del simbolismo pasó al naturalismo con Silencio y La culpable (1899), para volver a los nocturnos: La memoria de Chopin, nocturno número 2 (1899), ensayo de luz, color y música, Pierrot de vuelta o el destino (escrita en castellano) y Schumann en el viejo caserón, nocturno número 4 (1916-16)." Ricard Salvat, nota a Adrià Gual, *Misterio de dolor*, adaptació castellana de Ricard Salvat, Madrid, Ediciones Afil (Colección Teatro, 556), 1967.*

De l'interès de Ricard Salvat per Adrià Gual, en sortirà un dels seus muntatges més emblemàtics als anys seixanta, *Adrià Gual i la seva època* (teatre Romea 30-9-1967, en castellà, al teatre Maria Guerrero, el 1-10-1966). El nom de Gual, d'altra banda, determinarà el bateig de l'escola fundada pel mateix Salvat i M. Aurelia Capmany, l'"Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual" (1960), i el de la companyia que en sorgirà, la "Companyia Adrià Gual" (1966), que, a banda *Adrià Gual i la seva època*, també muntarà *Misteri de dolor*. Per tant, l'activitat de Gual com a renovador i com a agitador teatrals esdevindrà un punt de referència per a l'activitat de Salvat en aquest anys. Perquè Gual "va ésser el ponner d'aquest nou tipus que s'ha creat en la nòmina teatral, el director teatral", perquè "va ésser el primer a donar Èsquil, Shakespeare, Molière, Goethe, Ibsen, Hauptmann i tants d'altres en català", perquè "va ésser el primer a incorporar els moviments simbolistes, naturalistes i de teatre de tesi", perquè va ésser el primer a renovar l'escenografia, els cartells anunciadors, els figurins i el moviment escènic", perquè "va començar a imposar això que després ha estat considerat la gran troballa del teatre modern: la unitat de tot teatral en la representació." (Salvat "Entorn d'Adrià Gual", p.51)

Vegeu Ricard Salvat *Adrià Gual i la seva època*, Barcelona, Edicions 62, 1972. D'aquesta peça de "teatre document", val la pena destacar l'adaptació d'uns fragments de *Nocturn. Andante morat* realitzada per Salvador Espriu. A propòsit d'això, vegeu Ricard Salvat: "Memòria del treball *Història de la direcció escènica a Catalunya*", segon lliurament al Vice-Rectorat d'Investigació de la Universitat de Barcelona, text inèdit, Arxiu Ricard Salvat

²⁵- De fet, J.F. Rafols, l'any 1949, ja en parla: Gual "somia de renovar l'escena basant-se en l'art simbolista i decorativitzant, però trobant-se, com tants altres amics seus, entre dos focs, el del naturalisme i el del neoidealisme, es determinà a escriure incansablement per a l'escena alternant la seva feina entre el morbídament cèric i el brutalment vitalista, en successiva contradicció amb ell mateix." J. F. Rafols: "Les vint-i-nou primeres sessions del Teatre Intim", dins *Modernisme i modernistes*, Barcelona, Ed. Destino, 1962, p.98 (la primera versió, en castellà, és de 1949). Si prescindim de la inexacta assimilació entre naturalisme i vitalisme, és interessant advertir que Rafols és dels pocs a adonar-se de la dimensió vitalista d'algunes de les obres de Gual

²⁶- Salvat nota a Gual *Misterio de dolor*

com un "bandejament definitiu de la maquinària simbolista", puntualitza l'ambivalència del simbolisme en el teatre. Segons Carbonell -que cita Mallarmé, Maclair, Morice, G. Kahn i Mockel-, "els simbolistes defensaren la presència en l'escena de dos elements: realitat i irrealitat"²⁷. Ja ho he comentat: és una idea fonamental per entendre el teatre de Gual. Així, Marisa Siguan posa el dit a la llaga quan comenta que el concepte de "drama íntim" és a la base d'aquesta dualitat. Segons que diu, a Silenci, el drama íntim "se mueve entre imprecisiones, connotaciones e indicios anímicos que remiten a todo un contexto problemático." En aquest sentit i paradoxalment

"sería la máxima realización del presupuesto naturalista formulado entre otros por Hauptmann de que la acción o ha de ser interna a los personajes o no ha de ser: se podría hablar de naturalismo simbólico, o de simbolismo naturalista."²⁸

Partint d'aquesta òptica, Siguan creu que la idea de "realismo simbolista" permet enllaçar obres com Silenci i Misteri de dolor. L'element a excloure, l'etapa a superar, al seu entendre, no és, com s'ha dit gairebé sempre, el simbolisme, sinó el decadentisme. Perquè, a la llarga,

"Gual va alejándose de los elementos decadentistas y se define por un tratamiento más o menos simbolista de temas y personajes con bases en la realidad. [...] Gual seguirá intentando compaginar ese tipo de elementos en sus obras desarrollando un cierto drama de ideas más o menos simbolista o maeterlinckiano, finalmente realista-idealizado, y admirará como uno de los maestros de la dramaturgia moderna a Hauptmann"²⁹.

²⁷- Carbonell: "Adrià Gual, teòric...", p. 70

²⁸- Marisa Siguan: *La recepción de Ibsen y Hauptmann en el Modernismo catalán*, Barcelona, PPU, 1990, p. 92.

²⁹- *Ibid.*, ps. 147-148

És evident que Siguan al·ludeix, no a la producció primerenca de Gual, sinó a l'obra escrita per l'autor durant la primera dècada del segle, després de Misteri de dolor. La referència a Hauptmann ho confirma. D'altra banda, Siguan tampoc no acaba de definir el pes dels models ibsenià i dannunzià entre Silenci i Misteri de dolor, i quan parla de "*elementos decadentistas*" engloba sota la mateixa etiqueta qualsevol mena de proposta simbòlico-al·legòrica, decorativa i, en general, esteticitzant de l'autor, sense analitzar-la. I, malgrat tot, l'encerta: que Gual no superi una concepció esteticista i messiànica de l'art no vol dir que no superi el decadentisme. De fet, pràcticament l'abandona després de Silenci, fins i tot tempteja les possibilitats del vitalisme dramàtic. I això és important per al present treball: la superació del decadentisme i, evidentment, el lligam indissoluble entre realitat i atmosfera (visió, símbol, abstracció, suggestió...) en l'obra de Gual són dos extrems que, de moment, pràcticament no han estat tinguts en compte. A dreta llei, però, cal tenir present que fins fa relativament pocs anys la investigació sobre el Modernisme no ha permès un bandejament més o menys definitiu de tòpics, compartiments estancs i simplificacions.

Hi ha d'altres elements que conformen el conjunt de sobreentesos a propòsit de l'activitat teatral de Gual durant el segle XIX i els primers anys del XX. Als tòpics de desorientació, d'alternança entre naturalisme i simbolisme, d'afany d'originalitat a qualsevol preu, de manca de consistència de les primeres peces o d'entossudiment decadentista cal afegir-hi encara la mitificació de la seva estada a París (pel que fa a durada, activitat creativa i connexió amb els cercles artístics i intel·lectuals) o, en un sentit no tant de tòpic sinó d'oblit permanent, la superficialitat sistemàtica a l'hora de tractar la seva tasca teòrica. Pel que fa a París, caldria relativitzar la importància dels seus contactes amb Antoine o Lugné-Poe, o rebutjar la idea que hi va anar a estudiar; en canvi, caldria subratllar la seva prolífica activitat com a escriptor i com a espectador, i evidentment també la seva fracassada contribució al *Théâtre des Latins*. Pel que fa a la teorització, caldria aclarir, com ha fet Carbonell (malgrat limitar-se a

un parell d'escrits), que els principis bàsics de la "Teoria escènica"³⁰ de Gual ja han estat formulats abans del 1902. És per aquest motiu que cal donar a conèixer la teoria inèdita que acompanya la seva producció primerenca, sobretot per verificar l'autenticitat d'una asserció constantment reiterada: Gual es manté fidel a uns mateixos principis estètics durant tota la seva vida³¹. Malauradament, després del 1901, Carbonell salta directament a Les orientacions (1911)³², i en això comet un petit error. Malgrat que els fonaments hagin estat bastits abans del 1902, no es pot menystenir la importància de les conferències llegides per Gual sobretot entre 1903 i 1906 ("Els conjunts escènics", "L'art escènic i el drama wagnerià", "El teatre en la família", "La moral en el teatre", etc.)³³

Entre l'herència de tòpics diguem-ne positius -allò que en llenguatge col·loquial s'anomenaria *fama*-, gairebé tota la bibliografia, destaca el mèrit de Gual com a

³⁰- Utilitzo el terme en un sentit ampli, no referint-me únicament al pròleg de Nocturn Andante moral.

Abans que Carbonell, Borrini també ha estudiat la "Teoria escènica". El seu article, tanmateix, se cenyeix al pròleg mencionat. Vegeu Hermann Borrini: "La primera concepció de la posada en escena moderna a Catalunya", Serra d'Or, any XXIII, núm.260, maig 1981, ps 52-54

D'altra banda, Miquel Porter centra les seves reflexions en un text de 1904, "L'art escènic i el drama wagnerià", que li serveix per definir el concepte de *síntesi de les arts* i acostar-se a l'experimentació cinematogràfica de Gual. Vegeu Miquel Porter Moix: El primitiu cinema de Barcelona i les aportacions d'Adrià Gual, Tesi doctoral dirigida per D. Santiago Alcolea, Barcelona, juny 1973-juny 1975. Facultat de Geografia i Història de la Universitat de Barcelona. Publicació Adrià Gual i el cinema primitiu a Catalunya (1897-1916), Barcelona, PPU, 1985.

Val la pena destacar l'estudi recent de Valentina García, que subratlla la importància de l'"assaig de color escènic" que acompanya Blau i negre. Segons García, aquest text -i també la "Teoria escènica" del Nocturn- no "se limita a traduir las teorías naturalistas o las ideas simbolistas, como la de la inutilidad de la puesta en escena en el teatro, a pesar de que sus relaciones con el grupo modernista de Barcelona le proporcionarían informaciones sobre lo que está pasando en la capital francesa". Vegeu Valentina García Plata ("Primeras teorías españolas de la puesta en escena: Adrià Gual", dins Anales de la Literatura Española Contemporánea, vol.21, 1996, ps.291-312.

³¹- El tòpic d'*immobilitisme* afecta Gual arran de la seva trajectòria com a director de l'Escola Catalana d'Art Dramàtic. Fins i tot, Díaz-Plaia, amb motiu del centenari del naixement de Gual, retreu veladament a l'autor la seva incapacitat de superar els principis estètics de joventut. Vegeu Guillermo Díaz-Plaia: "Adrià Gual: en el centenario de su nacimiento", La Vanguardia española (8-12-1972).

³²- Adrià Gual: Les orientacions. Estudi d'actualitat teatral catalana, Barcelona, A. Artis, impressor, 1911.

³³- Son textos que puntualment tindrè en compte tot i que queden fora de l'àmbit cronològic d'aquest estudi.

Siguan, per exemple, que accepta la importància de la teoria esbossada als anys norantes, també reconeix el valor programàtic de les conferències redactades entre 1903 i 1906 "Gual no formula sistemàticament sus concepciones sobre el teatro, la crisis del teatro catalán y sus alternativas de solución hasta unos años más tarde (1904-5). Pero en el momento de creación del Teatro Íntim ya están esbozados los elementos fundamentales". Siguan: La recepción, p.93

director d'escena i com a capdavanter del Teatre Íntim: per la introducció d'autors clàssics i estrangers de primera línia al repertori teatral català, pel seu afany de renovació escenogràfica, per la introducció d'una concepció moderna de l'escenificació³⁴, per la dignificació intel·lectual del treball de l'actor o per la instauració de la moderna idea de direcció escènica a Catalunya. Des del punt de vista del simbolisme, a més, Gual

*"compte parmi les metteurs en scène européens qui, libérant le théâtre du Naturalisme, sont allés vers un dépouillement systématique du décor et du jeu de l'acteur. Ses efforts sont inséparables du mouvement symboliste."*³⁵

Per tot això, algun cop se l'ha col·locat al costat d'Appia, Craig, Meierhold, Copeau o Reinhardt³⁶. Bonnín, a banda establir paral·lelismes matissats amb les poètiques d'Artaud i Grotowski, aparella Gual amb Peter Brook sobretot pel que fa a la idea de "teatre sagrat"³⁷. Els intents de col·locar Gual al lloc que li correspon en la història del teatre contemporani -que no de la literatura dramàtica- són relativament actuals i ben intencionats. Determinar l'exageració o no de les atribucions i els paral·lelismes dependrà exclusivament de l'avaluació dels mèrits objectius de la producció gualiana,

³⁴- En mots de Bonnín: Gual fa la primera aportació "sobre el que hauria d'ésser, en el futur, l'espectacle escènic concebut com a llenguatge harmònic i com a unitat rítmica, sonora i visual. Com a composició orquestral degudament instrumentada." Bonnín: "La primera concepció...", p.358.

³⁵- Jean Cassou: "Adrià Gual", dins *Encyclopédie du Symbolisme*, Paris, Somogy, 1979, ps. 83-84 i 255.

Una altra visió enciclopèdica interessant és la de la Universitat d'Oxford. Hom destaca, lògicament, el paper de Gual com a agitador i director teatrals. Això no obstant, es l'únic paper divulgatiu que fa una referència clara al pes de Gual a Madrid dels anys vint: "*The technical and artistic innovations which Gual introduced, his careful training of his actors, and his experiments in scenic design had little immediate result outside Catalonia but bore fruit in the dramatic renaissance in Madrid in the 1920s and 1930s inaugurated by Martínez Sierra.*", "Adrià Gual", dins "*The Oxford Companion to the Theatre*", Oxford University Press, 1983, p.359.

³⁶- Cassou: "Adrià Gual", p.255.

Encara dins del marc simbolista, Valentina García ha comparat Gual amb Alphonse Germain o Camille Mauclair: Vegeu García: "*Primeras teorías españolas...*", ps.300-301.

³⁷- Hermann Bonnín: *Adrià Gual i l'Escola Catalana d'Art Dramàtic (1923-1934)*, Barcelona, Rafael Dalmau, editor, 1976, ps.44-46. Breument: Gual rebutja sistemàticament l'aspecte alliberador de la festa teatral, es cert; i, amb tot, per a ell, el teatre és un "lloc sagrat on l'home pot cercar-se a si mateix a través d'un acte d'examen de consciència col·lectiu". El teatre, doncs, entès com una mena de religió, pot propiciar l'assoliment de la bellesa objectiva o, el que es el mateix, de la bondat i la perfecció absolutes.

lluny de qualsevol temptació d'esgrimir reivindicacions i greuges comparatius. No es pot negar, amb tot, que el fet de pertànyer a una cultura minoritària i minoritzada limita històricament les possibilitats de transcendència de l'activitat artística, sobretot davant l'impuls i la difusió de l'obra de creadors i teòrics adscrits a cultures majoritàries com l'anglesa, la russa, la francesa o l'alemanya. Ara bé, a banda consideracions d'importància relativa, el més interessant de subratllar és que, així com la prevenció contra la producció literària de Gual neix en la recepció primerenca dels seus textos, la valoració positiva de la seva faceta d'home de teatre també neix a la darrera dècada del segle passat. De fet, en moltes ressenyes, el judici positiu dels muntatges gairebé sempre serveix com a contrapunt a la crítica més o menys negativa de les obres. Ho resumeix perfectament Bernat i Duran, l'any 1924, quan assegura que si bé l'obra de Gual com a "dramaturgo, poco o nada ha influido en la juventud", "su arte en la presentación de las obras ha ejercido en el ánimo de los autores catalanes una influencia decisiva; ha sido una escuela para todos."³⁸ Així, s'entén que la necrològica de *Destino*, l'any 1943, consideri, des d'un punt de vista literari, que "su nombre, su figura y su obra [de Gual] nos parecen ya lejanos"³⁹; i també que les revaloritzacions als anys setantes i vuitantes d'aquest segle, en plena efervescència del teatre didàctic, del teatre visual i del teatre de creació col·lectiva, passin per la vindicació del Gual pedagog, del director d'escena, del teòric i de l'artista, més que no pas de l'autor dramàtic.

Finalment, cal parlar d'un altre tòpic -potser el tòpic més arrelat- en la recepció del Gual primerenc. Em refereixo a la suposició d'una voluntat *elitista* exagerada per part de l'autor. La idea és antiga. Ben mirat, neix en la darrera dècada del segle passat,

³⁸ "El ha fomentado poderosamente en Cataluña todas las artes auxiliares de la escena. Emuló de Antoine, director de escena del *Théâtre Libre* de París, ha elevado en la región catalana el gusto y la exigencia por lo que se refiere a la presentación de las obras." Bernat: "Apéndice...", ps.399-400

³⁹ "Adrian Gual", *Destino*, núm.336, 24-12-1943. La nota, amb tot, lloa la personalitat de Gual com a "animador teatral" i l'equipara a figures estrangeres de renom. El text acaba conciliadorament: la sincera passió de Gual pel teatre -malgrat que les seves realitzacions molts de cops fossin prou "diseñuables"- haurà de "poner de acuerdo a los que fueron sus partidarios y sus detractores".

al mateix moment en què les obres de Gual (textos o muntatges) comencen a difondre's. Lògicament, l'acusació, a l'època, té una explicació; una explicació que, tal com es veurà, està condicionada per unes circumstàncies concretes de producció i de recepció⁴⁰. El que no és tan lògic és que el judici de valor es mantingui avui dia sense comentari de cap mena. Ningú no nega que els primers productes dramàtics de Gual reclamin una *iniciació* artística determinada, ni que les primeres manifestacions del Teatre Íntim s'adrecin a un públic escollit, ni tan sols que el seu cercle d'amistats benestats promogui les "*discusiones estéticas más o menos novedosas o vanguardistas, dentro de una ideología política moderada*"⁴¹. El fonament és clar: la sensibilitat del nou art, de moment, només és accessible als esperits cultivats (associats a les capes socials elevades); en la mesura que es reconegui la missió educadora d'aquests esperits, la transfusió al poble estarà garantida. Per això l'Íntim és alhora "cenaclé" d'escollits i "flama" de redempció social. Per això també el concepte d'"educació estètica" pressuposa un camí de refinament social, un camí que ha de recórrer el públic, sí, però que també han de transitar els autors, els actors⁴² i els crítics. No hi ha cap dubte: es tracta d'elitisme, i també, si ho preferim, de paternalisme

⁴⁰. Curet, per exemple, l'any 1917, parla de "*seleccionar el auditorio*" i de "*número reducido y selecto de los amantes de un arte teatral exquisito, sin concesiones a la galería*" Vegeu Curet, *El arte dramático...*, p.315.

⁴¹. Siguan, *La recepción de Ibsen...*, p.89.

⁴². Alexandre Gali, per exemple -tot citant Camer i Soldevila- i establint un lligam entre la tasca de Gual i els objectius del noucentisme- parla del problema de "la poca categoria social dels actors i la seva manca de contacte amb els medis cultivats socialment i espiritualment." Tot seguit, Gali contraposa l'escola interpretativa "pintoresca i externa del carrer, del cafè, de la muntanya i la platja" a "l'escola on les grans passions humanes són quintaessenciades per la cultura, la riquesa i els refinaments de les relacions socials en les seves formes més alambinades." Alexandre Gali: *Història de les institucions i del moviment cultural a Catalunya, 1900-1936*, llibre XII, Música, teatre i cinema, Barcelona, Fundació Alexandre Gali, 1984, ps.274-275.

Gali elabora un "Judici de l'obra d'en Gual i de la seva Escola" (ps.240-244) que, de vegades amb raó, de vegades sense, és un bon exemple d'antologia de llocs comuns. Així doncs, cita Curet a l'hora de parlar d'una "*expresión rebelde a la idea*", defineix les obres idealistes com a decorativistes, té una referència per al poraiques i la pluja, relativitza les aportacions de l'Escola i incideix en el problema de la Dictadura ("Nosaltres sospitem, però, que van ésser els anys de la Dictadura els que van fer veure que la Institució no havia donat ni podia donar el que Catalunya esperava o necessitava pel que fa al teatre.") Finalment, fa una descepció impagable del Gual orador. "No argumentava, no estructurava idees. Parlava enfartalant, com les amples faldilles amb mirinyacs de les nostres rebesàvies. Aplicava conceptes i les imatges com els penjolls o ornaments a un vestit, o els plegava o desplejava com les draperies de les sales amb un estil completament *demodé*. Semblava d'un altre temps."

Josep Artís, en el sentit contrari, parlarà, l'any 1951, de "*estimulante virtuosismo verbal*" ("*Memoria de Adrià Gual*", original, mec., Institut Municipal d'Història de Barcelona, Fons Artís, Capsa, 36, Sobre núm.6, epígraf 15) La "memòria" d'Artís es prou clarivident quan afirma que l'acció de Gual ("*toda pasión y entusiasmo*") i les seves lliçons semblen avui, "*perdidas en el tiempo, no obstante su proximidad*".

messiànic i classista, però al capdavant es tracta d'un elitisme i d'un paternalisme que cal col·locar en el context i en el procés de les *tensions* del Modernisme⁴³ i en la drecera estètica que connecta aquestes tensions amb el moviment noucentista. En definitiva, no és un elitisme exclusiu ni tampoc respon a una posició declaradament insolidària⁴⁴. En aquest darrer sentit, Xavier Fàbregas, sense dir cap mentida, no sap abstreure's de la seva pròpia situació política a l'hora de retreure la manca de compromís *social* de Gual:

"En utilitzar sense a penes sentit crític el concepte de l'art per l'art, Gual cau en la gratuïtat; així negligeix les tensions històriques i socials, traduïdes en conflictes individuals, que pot haver-hi en un text dramàtic, i considera només les passions en tant que estats d'ànim bellament expressats, dels quals l'espectador n'ha de treure un goig estètic."⁴⁵

I el mateix fa Bonnín quan assegura que Gual era "un místic i, com a tal, exclouïa l'objectivitat i el compromís històric". En la superfície d'aquestes afirmacions hi sura una veritat bàsica i, amb tot, sembla exagerat i evidentment inexacte afirmar que:

"tots els elements didàctics que l'autor facilita als seus deixebles són amfibològics i no cerquen sinó l'afirmació de l'artista com a ésser privilegiat i antihistòric."⁴⁶

⁴³- En mots d'Enric Gallén -que cita els famosos articles d'Alexandre Cortada sobre el teatre (1892)- s'assenyala "amb claredat que com en la resta de les manifestacions culturals i artístiques modernistes només l'impuls d'uns quants escollits podia fer de filtre vehiculator de les "noves idees teatrals" amb l'objectiu final de "fer-les triomfar per tota la massa del públic." Enric Gallén: "Els fonaments d'un nou teatre", dins *El Modernisme*, vol. I, Barcelona, Olimpíada Cultural S.A.-Lunweg ed., 1990, p.107.

⁴⁴- Per exemple, caldrà diferenciar entre l'*elitisme* diguem-ne intervencionista gualista i l'automarginació rusiñoliana (evidenciada en obres com *L'alegria que passa* o *Cigales i formigues*). Per aquest costat, serà fàcil comprendre, malgrat l'actitud exterior esteticista, la voluntat *regeneradora* de Gual. Sobretot, si es defineix el *regeneracionisme* cosa un programa, més que no pas polític, moral, educatiu i intel·lectual. "La cultura -diu Castellanos- esdevé l'element regenerador i els artistes i escriptors deixen de ser una peça supèrflua per convertir-se en l'ànima de la col·lectivitat en la seva consciència." Vegeu Jordi Castellanos: "La literatura", dins *El Modernisme*, vol. I, Barcelona, Olimpíada Cultural S.A.-Lunweg, 1990, p.73.

⁴⁵- Fàbregas: "Felip Cortiella i Adrià Gual..", p.191-192. El subtítol és simptomàtic. "Adrià Gual, o la fe en l'*élie*."

Carme Morell es quixa del mateix en relació a la lectura que Fàbregas fa de Frederic Soler. Vegeu Carme Morell: *El teatre de Serafi Pitarra: entre el mite i la realitat (1860-1875)*, Barcelona, Curial edicions catalanes i Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1995, p.25.

⁴⁶- Hermann Bonnín: *Adrià Gual i l'Escola Catalana d'Art Dramàtic (1913-1923)*, Barcelona, Rafael Dalmau, editor, 1974, ps.37-38.

Dos anys després -tot s'ha de dir- Bonnín, descobrint relacions entre les idees de Gual i algunes teories

* * *

Hi ha encara uns quants sobrenetesos que queden fora de l'abast d'aquest estudi. Val la pena passar-hi per sobre i citar-ne, com a mínim, dos. El primer s'evidencia en aquestes paraules de Fàbregas:

"Gual és considerat un personatge pintoresc, d'escassa consistència intel·lectual, per part dels escriptors noucentistes. En tant que autor, el seu teatre esdevé anacrònic, i suscita només entusiasme en el cercle cada dia més reduït i més exaltat dels seus incondicionals. Dels esdeveniments en la vida teatral que viu Barcelona durant els primers anys de la dècada dels vint -la vinguda de Sara Bernhardt, de Luigi Pirandello, de Charles Vildrac, etc.- Gual, i per tant l'Escola, n'és absent, o hi té un paper del tot secundari inadvertit."⁴⁷

Per a Fàbregas l'activitat de Gual passa de ser "innovadora" a ser "retrògrada". En el mateix sentit però sense tanta duresa, Hermann Bonnín comenta l'animadversió del noucentisme i la impermeabilitat de Gual davant de, per exemple, els ballets russos, el

contemporànies com les d'Artaud, matisa les seves afirmacions. Segons això, "el que em sembla evidentment poc precís -diu Bonnín- és el títol d'elitisme que hom penja a la concepció que Gual té de l'acte teatral. En tot cas, caldria determinar en cada moment què és el que entenem per *dir*, o bé quin és el sentit que volem donar a la paraula. Evidentment, a mi també em caldria entonar el *mea culpa*, per l'ambigüitat amb què he vingut utilitzant el mot en referir-lo a l'obra de Gual en algun moment d'aquest treball." Bonnín: *Adrià Gual i l'Escola...* (1976), p.47.

L'any 1980, Carbonell ja parla d'un Gual que, sobretot pel que fa al *corpus* teòric, s'ha "compromès amb la circumstància històrica i cultural que l'envoltava. El procés seguit en la seva especulació traeix la consciència de la necessitat -pròpia del Modernisme- d'estructurar un projecte de cultura nacional." D'altra banda, Carbonell situa la manca de massatge ideològic de les seves obres com un tret determinant del teatre simbolista en general. Vegeu Carbonell: "Adrià Gual...", ps 68-75. Vegeu també Anna Balakian: *El movimiento simbolista*, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1969, ps. 156-157.

⁴⁷- Fàbregas: "Felip Cortuella i Adrià Gual...", p. 195.

La paternitat d'aquesta fama de "poca consistència intel·lectual" s'atribueix habitualment als noucentistes. Això no és clar: vegeu, per exemple, les cites de Comenra o de Gali, més amunt, notes 9 i 42, respectivament. De tota manera, Artís en proporciona un exemple més proper. "Naturalment que el fet que fos un mal escriptor -o, millor dit, un escriptor sense manies gramaticals- no el situa en el pla d'aquells que en dèiem analfabets [...]. En Gual, tot i la seva descurança lexicogràfica, era de la fibra dels grans autors." Artís: *Adrià Gual i la seva obra*, ps. 34-35.

Ricard Salvat, aïrament, compara l'aportació de Josep M. de Sagarra al noucentisme com a "creador verbal" amb les dificultats que té Gual a causa de les seves "imprecisions lingüístiques" i les seves "incapacitats expressives". Amb tot, com a director d'escena, "Adrià Gual no té cap successor durant el període del noucentisme que abraça des de 1911 a 1936." Salvat: "Memòria del treball..."

cubisme, el dadaisme o el surrealisme⁴⁹. Per a Bonnin, si l'activitat de l'Escola no transcendeix, és en gran mesura pel seu excessiu lligam a l'obra personal de Gual. Tot dos crítics probablement tenen una bona part de raó, però em fa l'efecte que el judici també forma part de l'herència de tòpics adquirits. La consulta del materials del Fons Gual i de la premsa de l'època m'han dut al convenciment que cal fer moltes precisions encara. Deixant de banda els múltiples i fructífers lligams entre l'activitat de Gual i la de Carner, cal observar que la voluntat noucentista de crear infraestructures es manifesta en l'encàrrec de fundar l'Escola Catalana d'Art Dramàtic⁵⁰. És cert que, Duran i Ventosa, prohoms de la Lliga, manté una amistat personal amb Gual, però això no ho explica tot. La trajectòria de Gual des de la fundació del Teatre Íntim (sobretot la darrera etapa al capdavant de la Nova Empresa de Teatre Català), el seus models de teatre líric, poètic i popular, i, en general, els fonaments de la seva idea d'"educació estètica" el col·loquen en una posició idònia, per als noucentistes, a l'hora de posar les bases d'un futur Teatre Nacional. Això és: una tradició dramaturgic renovada, una pràctica escènica moderna, una escola i un edifici (d'aquí el relleu per part de Gual i el seu cercle d'influència del projecte de Teatre de la Ciutat). D'altra banda, els seus articles dels anys vint a La Veu de Catalunya no només demostren el seu coneixement de Vildrac⁵¹ (amb qui de fet manté una amistat personal) o dels ballets russos⁵², sinó que demostren la connexió amb figures com Craig, Copeau, Jouvet, Gémier, Marinetti, Pitoëff, Pirandello o Vakhtangov⁵³. Durant

⁴⁹- Bonnin: Adrià Gual i l'Escola... (1976), p.9, (1974), p.20.

⁵⁰- L'aproximació de Gual al noucentisme ja és considerada, encara que de passada, als estudis de Siguan (La recepció de Ibsen..., ps.84-85) i de Valentina García Plata (Primeras teorías españolas...), p.307.

⁵¹- Vegeu Adrià Gual, "Charles Vildrac", El Heraldo de Madrid (retall s.d. Fons Gual, àlbum de premsa núm.IV)

⁵²- Vegeu els articles de Gual "A propòsit dels ballets russos", La Veu de Catalunya (27-6-1917); "A propòsit dels ballets russos. Les presentacions escèniques", La Veu de Catalunya (2-7-1917); "Serge de Diaghilew", La Veu de Catalunya (8-7-1917) i "El pas dels ballets russos per Barcelona", Gaudeo Catalana d'Art Dramàtic, any I, núm 4, juliol 1917, p.1.

⁵³- Vegeu, entre altres, "El Vieux-Colombier", La Veu de Catalunya (25-10-1924); "Adrià Gual ha entregat al actor Pitoëff tres ensayos de plástica musical", La Noche (9-11-1925); "Ludmilla Pitoëff", La Veu de Catalunya (17-12-1925); "Elogi de la Pitoëff", La Veu de Catalunya (2-2-1927); "Luis Jouvet" (retall no identificat, 26-12-1925. Fons Gual, àlbum de premsa núm.II); "Luis Jouvet i la crònica moderna", La Veu de Catalunya (30-6-1926); "Luis Jouvet Gran cómico francés", Heraldo de Madrid (retall, s.d., Fons Gual, àlbum de premsa núm.IV); "Lluïssa la Tula", La

els anys vint, a més, a París, Gual es relaciona en diverses ocasions amb Jouvet, Pitoëff, Vildrac, Gémier, Baty i d'altres. És en aquesta dècada, a més, que l'Íntim i l'Escola treballen amb textos de Pirandello o d'un dramaturg expressionista com Karel Txapek. Evidentment, no es pot caure en la formulació del tòpic contrari i afirmar que Gual era la punta de llança de l'avantguarda teatral del moment. Ben mirat, Bonnin va ben encaminat quan considera que

"Gual era un home de teatre sincer i sencer, amb idees clares sobre l'escena, però excessivament arrelat a una concepció profètica de la cerimònia teatral i a uns motlles intemporals de bellesa-objectiva, que, amb la seva honestedat, no podia traïr sense traïr la *veritat* absoluta que creia haver assolit."⁵³

En segon lloc i en la línia dels tòpics que queden fora de l'abast d'aquest estudi, falta citar l'*acusació de col·laboracionisme -o possibilisme-* en relació a l'actuació de Gual durant la dictadura riverista. Probablement, la idea té el seu origen en la rivalitat diguem-ne republicana dels elements que van fer possible la seva dimissió com a cap de l'Escola. La situació, doncs, demana un estudi seriós que, per exemple, tingui en compte la reflatació de l'Íntim l'any 1924 o la mateixa supervivència de l'institució educativa. Fins al moment, la lectura més interessant i imparcial d'aquests fets, encara que breu i de passada, l'ha donada Guillem-Jordi Graells⁵⁴. Evidentment, també caldria relativitzar l'abast de la suposada *persecució* a què Gual va ser sotmès per part de la Generalitat republicana. El tòpic, en aquest cas, prové únicament del victimisme amb

Veü de Catalunya (20-11-1926); "La darrera obra de Pirandello", *La Veü de Catalunya* (9-5-1928); "De la invasió pirandelliana", *Heraldo de Madrid* (retall, s.d., Fons Gual, àlbum de premsa núm.IV). D.G.: "Del Congrés de l'Associació Universal de Teatre. Una conversa amb en Gual sobre el teatre modern rus", *La Publicitat* (3-7-1928).

⁵³- Bonnin: *Adrià Gual i l'Escola...* (1974), ps.12-13.

Cal tenir en compte que, coetàniament, Puig i Ferrer, tot i els elogis que adreça a Gual i a l'Íntim, ja constata una certa manca de força innovadora. Vegeu "El Teatre d'Art", *La Publicitat* (4-2-1928). Transcrit a Joan Puig i Ferrer: *Textes sobre teatre*, Barcelona, Institut del Teatre, 1982, ps.73-74 (a cura de Guillem-Jordi Graells)

⁵⁴-Vegeu Guillem-Jordi Graells. *l'Institut del Teatre 1913-1988*, Barcelona, Institut del Teatre. Diputació de Barcelona, 1990, p.43.

que Gual pentina les seves memòries (un victimisme que, més tard, es perpetuarà en alguns escrits d'homenatge⁵⁵).

A gairebé cent anys de la seva activitat bàsica, la distància encara no és suficient per aconseguir arraconar els mites que embolcallen determinades personalitats del teatre català. És el que els passa encara a Guimerà -que sembla haver nascut amb seixanta anys i amb úlceres de cordó- o a Rusiñol, dedicat quotidianament a la facècia bohèmia i a la barrila. Gual és l'home de la pluja⁵⁶. El dia que Ricard Salvat fundava la Companya Adrià Gual, alguns encara es van exclamar i van predir aiguats.

⁵⁵. L'any 1948 Eugeni d'Ors escriu un article reclamant que es faci un homenatge a Gual. L'escrit retrata una situació que, si no és exagerada, és veritablement dura: "*Por mucho que nuestras gentes cumplieran con su gloria, nunca alcanzarían la proporción con lo que le hicieron sufrir. [...] Jamás figura intelectual se vió tan larga, profusa, gacetera y tertulianamente parodiada y befada como en Barcelona, en Cataluña entera, la de Adrián Gual.*" Eugenio d'Ors: "*Adrián Gual*", *La Vanguardia* (22-10-1948). Per a Eugeni d'Ors l'únic pecat que es podia imputar a Gual era "*un tesonero apétito de distinción.*"

L'homenatge, en efecte, tindrà lloc l'any següent. El 14 de maig de 1949 els alumnes de l'Institut del Teatre representaran *Arlequí vividor*, la companyia Pujol-Fornaguera, amb Mercè Nicolau, *Misteri de dolç* i, finalment, la companyia de l'Orfeó Gracienc, dirigida per Josep Clapera, *Camí*. Vegeu, entre altres, Joaquín Ciervo: "*Adrián Gual, en el recuerdo*" (retall, 10-4-1949, Fons Gual, àlbum de premsa núm. X); Enrique Rodríguez Mijares: "*El Aniversario de la fundación del Teatro Íntim. Adrián Gual, el innovador*" (retall, 1949, Fons Gual, àlbum de premsa núm. X); "*La conmemoración d Adrián Gual*", *Diario de Barcelona* (30-4-1949); José Pla: "*Adrián Gual*", *Diario de Barcelona* (28-4-1949). Vegeu també Artís: "*Memoria de Adrián Gual*"; Sebastián Gasch: "*Adrián Gual*", *Diario de Barcelona* (5-11-1972); Sebastián Gasch: "*El gran renovador del Teatro Íntim*", *La Vanguardia española* (8-12-1972); Pablo Vila San-Juan: "*Su reflejo en Madrid*", *La Vanguardia española* (8-12-1972); Guillermo Díaz-Plaja: "*Adrián Gual: en el centenario de su nacimiento*", *La Vanguardia española* (8-12-1972); Adrà Gual de Sojo, Xavier Regàs, Maria Aurèlia Capmany, Francesc Viñas, Ricard Salvat, Carles Sindreu i Hermann Bonnin: "*Adrà Gual*", *Fu ll de la parroquia de la Garna*, núm.435, 1973.

⁵⁶- El comentari d'Eugeni d'Ors ajuda a delimitar el clíx: "*Gual y sus idios morados, Gual y sus floraciones lilales, Gual y su decadentismo, Gual y su lenguaje emasculado e incomprensible, Gual y su monólogo Gual y su estático teatro, Gual y sus calderones de silencio, Gual y sus actores de memorizados y holgazanes, Gual y su mala suerte, Gual y su paraguas.*" Eugeni d'Ors. "*Adrián Gual*"

CAPÍTOL 1

1. DE LA LITOGRAFIA A LA PINTURA: L'ACADÈMIA BORRELL, LA COLLA DEL SAFRÀ I LA PINTURA SIMBÒLICO-DECORATIVA.

1.1. Els orígens menestrals⁵⁷.

Gual neix a Barcelona el 8 de desembre de 1872, en un moment històric de canvi. L'expansió econòmica -que es produirà als anys de la "febre d'or"- ben aviat consolida l'hegemonia d'una burgesia enriquida que, a través del consum i l'ostentació, intenta perpetuar la seva posició jeràrquica al capdamunt de l'escala social. La ciutat de Barcelona es renova: la indústria s'expandeix, es fan reformes urbanístiques, s'obren nous locals per al lleure dels ciutadans... L'Exposició Universal del 1888⁵⁸ juga un paper fonamental en tota aquest procés. La societat benestant imita la burgesia europea i les relacions socials s'abillen amb l'uniforme del bon to: curses de cavalls, velòdroms, despesa en productes artístics, vetllades musicals, esport... Per damunt de tot, cal ser *modern*. De fet, que alguns membres de la jove generació burgesa, com diu Marfany, es decantin "cap a l'art i la literatura a l'hora de triar una ocupació no és més [...] que la manifestació més rotunda d'aquest procés de modernització de la classe."⁵⁹

⁵⁷- No uso el terme en el sentit pejoratiu que li donarà la fraseologia típicament modernista. Segons aquesta accepció, el mot *menestral*, adreçat normalment a la classe burgesa, porta implícit el menyspreu per una actuació política, social i cultural feta amb mentalitat estreta, "sense -en mots de Castellanos- l'amplitud de visió que hauria d'emana de la que seria la funció d'una autèntica classe dirigent." Vegeu Jordi Castellanos: "La literatura", dins El Modernisme, vol. I, Barcelona, Olimpíada Cultural S.A.- Lunwerg, 1990, p.71.

⁵⁸- Vegeu, entre altres, els comentaris de Josep Yxart a El país nascut, Barcelona, Libreria Española de López, 1889, ps.387-388.

⁵⁹- Joan-Lluís Marfany: "El Modernisme", dins Riquer/Comas/Molas: Història de la Literatura Catalana, VIII, Barcelona, Ariel, 1985, p.87.

O, en un altre lloc: "Però quan aquesta burgesia industrial i comercial arriba a un cert grau de desenvolupament, deixant enrera l'etapa inicial d'asseguradora acumulació de capital i substituint l'obsessió del treball i l'estalvi per una naixent tendència al consum ostentador, és a dir, quan comença a ser una autèntica burgesia i a oblidar les seves arrels menestrals i pageses, un cert nombre dels seus cadells aconsegueix perpetuar aquella situació de provisionalitat, de fer-la definitiva. El que havia estat en un principi un somni contraposable a la llejta realitat de l'edat adulta burgesa (i, doncs, la justificació moral de la resistència a incorporar-s'hi) esdevé finalment una opció de vida possible. Ser artista o intel·lectual esdevé una nova manera de ser burgès. La idea de l'art com a perpètua joventut reflecteix així l'autèntic procés històric que mena al naixement de la primera generació d'artistes burgesos, o més ben dit la manera com el viuen aquests mateixos." Joan Lluís Marfany: "L'ànima jove del Modernisme", dins La joventut a Catalunya al segle

Però no només les joves generacions burgeses reben l'impacte de l'Exposició; també els joves de classe mitjana, descobreixen, després del 1888, les possibilitats de l'art com a opció de vida. Per obra de l'Exposició Universal -recorda Gual a les seves memòries- "vàrem de sobte veure *el món per un forat*", i, si bé és cert que

"gràcies a l'Exposició, la ciutat va canviar notablement d'aspecte, no ho és menys que la juvenalia del tot just *pel moixi* va obrir també, gràcies a ella, els ulls a moltes realitats que l'ajudaren a somniar el doble, i que dictarien, ben segur, a més d'un d'ells, els camins a seguir en el transcurs de les lluites que els esperaven."⁶⁰

I, tanmateix, són les joves generacions burgeses les que, tocades pel cuquet de l'art, tot culminant el procés de modernització iniciat al si de la pròpia classe, donen el pas definitiu de la revolta i obren camí: ser modern no vol dir únicament vestir a la moda, fer esport o conduir automòbil; vol dir això, sí, però també alguna cosa més. Cal que l'art depassi la categoria de simple entreteniment: l'artista s'ha de professionalitzar, però no en l'accepció més retributiva de la paraula, sinó en el sentit d'aconseguir que l'activitat artística i la trajectòria vital esdevinguin dos conceptes indissociables. Urgeix, doncs, impregnar d'idees modernes els costums socials, substituir en tots els nivells de la vida artística i social les velles idees pels ideals nous. Per a Rusiñol i companyia, aquesta mena de professionalització, atesa la seva posició social, és

XX, Barcelona, Diputació Provincial de Barcelona, 1986, p. 63.

També, amb altres paraules ("En efecto, una vez estabilizada la economía, afianzada su clase, engrandecida su casa y su ciudad y consolidado su prestigio a sus propios ojos y a los ojos del mundo, el burgués necesitaba perpetuarse, legar a la posteridad su voz y su imagen. La Barcelona modernista necesitaba poetas, pintores y escultores"), a Cristina Mendoza y Eduardo Mendoza: Barcelona modernista, Barcelona, Ed. Planeta, 1989, p. 94.

⁶⁰-Gual: Mitja vida ..., p. 34.

Això no obstant, Gual també descriu una cara menys amable d'aquest procés: "Les xemeneies fumaven cada cop més les botigues s'engrandien... el cafè-concert començava d'esbargir el tuí de perfums a baix preu... curses de braus per a gaudi d'aficionats de la capital i exterrats, amb més caient de barbarisme que a les propies terres d'implantació, curses de cavalls tocades d'un parisenguisme arrodonades, corrues de tradicional ciutadania tot al llarg del Passeig de Gràcia, a peu per les voreres atapeïdes de diuenengeria; pel mug amb carruatge, a passet per fer-s'hi veure. Misses de dotze, l'iceu empedreit, furors de pilota basca, borsa, borsa, borsa, borsa, i la ziga-zaga dels telers com una amenaça de misèries o d'opulències...", p. 36

relativament senzilla. I també ho serà la seva actitud pretesament provocadora i revolucionària.

Seguint l'exemple d'aquests precursors, però amb més il·lusions que no recursos, el jovent de l'edat i del nivell social de Gual entronitza la sinceritat com a premissa vital, tant en el domini artístic com en el domini moral. Captivats per l'oratòria arrauxada i la vida cosmopolita dels joves -o no tan joves- artistes burgesos, Gual, Mir, Canals, Nonell o Vallmitjana es neguen a considerar el seu treball com una garlanda per a la bona societat, com una marca de distinció o, simplement, com un entreteniment de bon gust. La seva revolta, en la majoria dels casos, va més enllà de la dels seus predecessors, i és per això que s'han d'escarrassar força per sobreviure amb els fruits del seu treball. Sortosament, l'estira i artonsa entre les tendències renovadores en matèria artística (l'oferta) i el gust refinat dels consumidors (la demanda), avança d'una forma natural, dialèctica i progressiva. De mica en mica, els grans retrats de dames, els quadres d'història i els santeristos de rebedor són substituïts per paisatges tocats d'impressionisme, per la pintura íntima i pels refinaments decoratius; els poemes de certamen abandonen l'encarcament dels tòpics jocfloralescos i s'apropen a la musicalitat i als enigmes de la poesia simbolista; Wagner i Beethoven ataquen amb decisió les àries amables de l'òpera italiana o les placideses de Meyerbeer. Per primera vegada en la història de la cultura catalana, tota una generació de joves amb vocació artística treballa amb la intenció de, no tan sols viure de l'art, sinó de viure per l'art.

S'ha parlat força vegades de l'abast de la diguem-ne *revolta* en homes com Casas, Rusiñol o Maragall (deu anys més grans que Gual), que han pogut accedir al somni de la professionalització per la posició folgada de les respectives famílies. D'altres individus, no tindran tanta sort; vodran seguir l'exemple dels *precursors*, lluitaran contra el pes de les necessitats més immediates i, al capdavall, cansats i abatuts, s'abandonaran amb recança als interessos includibles de la subsistència.

Entremig, homes com Gual, tot i no pertànyer a la gran burgesia, tenen l'oportunitat de formar-se artísticament gràcies al fet que el negoci familiar participa, amb més o menys intensitat, dels processos inherents a l'art. Com els grans propietaris industrials, el senyor Joan Gual prepara el seu hereu per a la futura direcció del negoci; només que, en el seu cas, fent-ho així i sense saber-ho, encarrila el fill decididament cap a la dimensió poc pràctica de les fal·leres creatives. Només per això s'entén que, després de fer el batxillerat, Gual estudiï dibuix i pintura, perquè

"el seu pare n'estava cofoi i s'havia fet la il·lusió que el noi el substituiria en el timó d'una litografia que tenia al carrer de Trafalgar, cantonada amb el de Jonqueres. El pare d'en Gual creia allò que era assenyat de suposar: que el noi es convertiria, amb el temps, en un dels millors litògrafs de Barcelona, posat que podria afegir als coneixements de la tècnica de l'ofici del dibuix, essencialíssims en l'art de la bona litografia."⁶¹

Els somnis del pare, però, no s'arriben a complir: a mesura que passen els anys, les necessitats materials de la litografia esdevenen un llast insuportable que impedeix volar l'hereu. Més encara: les seves dèries artístiques només fan que posar pals a les rodes en la bona marxa del negoci familiar. I, com era d'esperar, Gual acabarà desentencent-se de l'ofici.

El fet que Gual no formi part de l'alta burgesia explica la lentitud amb què es produeix el seu procés d'independència. Ben mirat, no pot professionalitzar-se de la nit al dia. Bé ha de viure d'alguna cosa, i, al capdavant -com diria el seu pare-, que no en té una, a casa, de professió artística? Cal convenir en el fet que, si bé les necessitats del negoci condicionen l'orientació i la disponibilitat de Gual al llarg de tots els anys noranta, són aquestes mateixes necessitats les que li proporcionen un sòlid meritoriatge artístic. D'altra banda, la relació de Gual amb el seu pare, que havia après l'ofici de litògraf a París durant el Segon Imperi, és una relació poc conflictiva. I això,

⁶¹. Artis: Adrià Gual..., p. 26.

lògicament, matixa el seu posicionament generacional respecte al comú de la colla d'amics menestrals⁶². Per a ell, el pare representa una mà estesa cap a les generacions artístiques catalanes de segle XIX. Com diu Serrahima, entre ell i el seu pare "la torxa havia estat transmesa"⁶³. Això no significa, òbviament, que Gual es desmarqui de l'actitud renovadora pròpia del jovent modernista⁶⁴ i que pretengui "viure del passat". En el seu cas, l'assumpció de la figura paterna passa per una altra banda. El pare, tot i resultar un individu "tocat d'un cert romanticisme més o menys acomodaticí", havia estat un dels "veritables heralds de les escameses artístiques més enllà del Pirineu", un dels "davanters inquiets, que sense saber-ho feien expedits els camins de la croada", un dels primers que havien intentat "durant prop d'un segle [...] la conquesta d'aquell París de tots els somnis"⁶⁵. No ha de sorprendre, doncs, que amb els anys Gual sublimi la imatge del pare i la investeixi simbòlicament de moltes de les seves dèries: la moral oberta, el cosmopolitisme, el messianisme i, fins i tot, el franciscanisme. Tant és així, que a *La fi de Tomàs Reynald* (1904) es pot reconèixer el model patern en la construcció del personatge principal⁶⁶, i tampoc no ha d'estranyar ningú que la seva estada a París, als primers anys del nou segle, estigui inspirada, en part, per una mena de deure filial, per una determinada voluntat d'homenatge.

La fascinació de Gual pel seu progenitor, malgrat tot, no pot evitar que el

⁶². Per exemple, Nonell és fill d'un modest industrial dedicat a l'elaboració de pastes de sopa; Mir, també del mateix barri, és fill d'un viatjant de comerç dedicat als productes de merceria. Tots dos, en l'època de joventut, han d'atendre als respectius negocis familiars. En relació a això, vegeu José Pla: *El pintor Joaquín Mir*, Barcelona, Ed. Destino, 1944.

⁶³. Maurici Serrahima: "Pròleg" a Gual: *Mitja vida...*, p. 10.

⁶⁴. "En efecte, les afirmacions del Modernisme quedaren, en els primers passos que realitzà el moviment, com apagades per la violència i per la combativitat amb què foren formulades les negacions i, sobretot, per la resistència amb què foren rebudes. La joventut modernista donà una imatge de rebel·la contra la tradició, contra la situació social, artística i cultural, de la Catalunya del moment." Jordi Casellas: *Ramon Casellas i el Modernisme*, Barcelona, Curial Edicions Catalanes i Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1983, p. 73.

⁶⁵. Gual: *Mitja vida...*, ps 28-29.

⁶⁶. Vegeu els "Estudis" que precedeixen cadascun dels actes en el manuscrit de l'obra, originals ms., Fons Gual, n.ºs. 1441, 1440 i 1489. Gual hi transcriu un seguit d'anotacions sobre el París que va conèixer el seu pare: carrers, litògrafs, cançons, lectures...

negoci familiar s'enfonsi. Durant uns anys, Gual regenta el taller de litografia (situat al carrer de Jonqueres num.18). Cada cop, però -sobretot després de la mort del pare (1895)-, hi dedica menys temps, i encara li dedicarà menys arran de la fundació, l'any 1898, del Teatre Íntim. Efectivament, com

"que el marge que dedicava a aquesta mena d'atencions (les de la litografia) no passava del deu per cent de la seva activitat, no calgué gens d'esforç perquè el negoci se n'anés en orris. La desfeta va obligar-lo a associar-se amb els germans Barral, els mateixos de l'actual negociació Seix Barral. [Després], la casa Gual i Barral va haver de plegar veles, i no pas, a jutjar pels fets, per culpa dels Barral; més aviat pel que semblava, per culpa del Teatre Íntim."⁶⁷

El cert és que Gual liquida el taller ben significativament per anar-se'n a París. D'altra banda, sembla que el taller, probablement per la competència en l'aplicació del fotogravat, ha quedat una mica obsolet. Eliseu Trenc el defineix com un "arcaic taller litogràfic". Les dades objectives són poques: Gual, amb dificultats de solvència, s'associa abans del 1900 amb Lluís Barral Nualart per tal de fundar l'establiment litogràfic Gual i Barral. A finals del 1900, els associats se separen i el taller resta en poder de Barral, que opta per fer una nova associació amb el seu germà Carles, formant així la nova empresa Barral Hermanos⁶⁸.

Gual, doncs, pertany a la classe mitjana -a la classe mitjana tocada de menestralia (significativament, conserva com un tresor el *carnet d'obrer* del seu pare, carnet que era obligatori posseir al París dels anys cinquanta per tal de justificar la bona conducta dels treballadors). Ara bé, com a artista modern, viu conflictivament aquesta filiació. Ell voldrà considerar-se artista, un artista total (un individu cridat a expandir la Belleza pel món i a redimir la resta dels infortunats mortals), sense

⁶⁷- Artis: *Adrià Gual*..., p.29.

⁶⁸- Vegeu Eliseu Trenc Ballester. "La litografia", dins *Les arts gràfiques de l'època modernista a Barcelona*, Barcelona, Gremi d'Indústries Gràfiques de Barcelona, 1977, ps 10-12. Vegeu també Gual: *Miija vida*..., p.125.

Es pot veure una imatge del taller, pintada per Gual, al quadre "Imprenta", catàleg de l'exposició "El Modernisme a Catalunya - Adrià Gual, 1872-1944. Pintor i dibuixant", Sala París, gener 1974.

submissions materials de cap mena, i, com és lògic de suposar, mai no acabarà de pair les dificultats econòmiques que, una darrera l'altra, s'estendran al seu davant. Indefectiblement, el seu ideal de regeneració artística es tenyeix d'un desig mal dissimulat d'ascensió social. Un desig que, en part, explica el canvi d'amistats arran del seu contacte amb els joves burgesos wagnerians, l'elitisme -que caldrà matisar- de les seves primeres iniciatives teatrals, l'opció decidida cap a la pintura decorativa (en contrast amb la resta de companys -gairebé tots d'extracció menestral- de la Colla del Safrà) o també l'aristocratisme del seu posat exterior, el gest, l'actitud i la indumentària⁶⁹. Els fills de la burgesia han hagut d'argumentar davant dels seus pares que la professionalització artística no ha de suposar necessàriament una davallada en l'escala social. Amb idèntic raonament -el de la dignitat de la missió artística- Gual inicia, amb més o menys consciència d'estar-ho fent, una via de refinament i d'anivellament social⁷⁰.

⁶⁹ "I, entre aquella estandardització de cabells planxats i colls desmesurats, i corbates imponents o esquivades, i d'armilles esclatants, i de botines de xarol enlluernadores, com una protesta, o com una hipò, els nostres artistes més eminents -els Llimona, Rusiñol, Malats, Granados, Feliu de Lermus, Nonell, Gual, Casas...- irromperen al camp social amb la credencial de llur talent, amb els cabells llargs, els colls baixos, les xalines nueses en llargs unverssemblants amb la natural elegància del seu geni, entre l'admiració de la joventut un xic revolucionària que no respectava immunitats de situacions adquirides, i el rebell de tot un Olímp de Déus que sentien trontollar, dessota llurs peus, els pedestals de cartó i d'uralita." Joaquim M. de Nadal: *Memòries d'un estudiant barceloní. Crònica de la vida vuitcentista*, Barcelona, Dalmau i Jover, 1952, p. 252.

⁷⁰ Al cap dels anys, Gual escriu *Els pobres menestrals* (1906), una obra que, segons com es miri, pot figuir-se com un acte de contricció (o també com una necessitat d'autoexclusió): "Oh! els menestrals, els pobres bons menestrals, enlluernats per les darreres llums dels opulents, que arrepleguen, com arreplega el pobret, les engrunes de la fastuosa taula...! Son ben bé les víctimes per excel·lència, condemnats a una apariència crudel que els corca i els consum. [...] Semblar no!, heus aquí tota l'aspiració. ." pròleg inèdit a l'obra, original ms., Fons Gual, núm. 1417-2.

1.2. L'acadèmia de Pere Borrell.

Gual aprèn dibuix i pintura a l'acadèmia de Pere Borrell durant aproximadament cinc anys⁷¹. Probablement en surt l'any 1892⁷². Curiosament, en la memòria de Gual, Borrell manté sempre una posició similar a la del pare: "la seva figura paterna -diu Gual- va ombrejar aquells anys d'indecisió i de sospita."⁷³ "El nom de Pere Borrell -afegeix- va vinculat a la meua vida de treball; més ben dit, és un nom que encapçala el meu esforç d'artista, [...] un home al qual ens varen juntar llaços de veritable idolatria."⁷⁴ I dic "curiosament" perquè Pere Borrell, malgrat haver representat en una primera època un focus d'independència amb relació a l'art oficial barceloní, durant els anys en què imparteix classes a Gual practica amb plena consciència allò que els modernistes defineixen com un "art comerç": sembla que les seves obres, sobretot les religioses, són força divulgades en forma de làmines, un sistema arriscat tenint en compte els medis de cent anys enrere; un risc i un sistema, però, que avui posen de relleu que "la signatura de l'autor era una garantia d'èxit comercial"⁷⁵. Borrell, d'altra banda, s'especialitza en una mena de quadres que incorporen el marc del quadre a l'assumpte de la ficció: a primer terme es veu una mà

⁷¹ Gual estudia a l'acadèmia Borrell quan aquesta ja s'havia traslladat al carrer de Paradís, en la mateixa casa on avui s'estatja el Centre Excursionista de Catalunya. En relació a Pere Borrell, vegeu Adrià Gual: "Pere Borrell Apologia d'un gran mestre", radiat a Ràdio Barcelona entre novembre i desembre de 1934, publicat a la revista *Pimpeu de Puigcerdà*. Fons Gual, àlbum de premsa núm. IV; Arturo Masriera: "De la Barcelona ochocentista. D. Pedro Borrell", *La Vanguardia* (22-11-1922); Carles Capdevila: "L'Exposició-homenatge a Pere Borrell, organitzada pel Cercle Artístic", *Bulletí dels Museus d'Art de Barcelona*, núm.46, març 1935, ps.82-84; Francesc Fontbona: "Pere Borrell del Casó (1835-1910) y el inventario de sus pinturas", *D'Art*, núm.2, maig 1973, ps.29-44; Francesc Fontbona: *La crisi del modernisme artístic*, Barcelona, Curial, 1975, ps.48-51

Vegeu també el dibuix a llapis de Gual "Classe a l'escola d'en Pere Borrell", 1885-1890, catàleg de l'exposició "El Modernisme a Catalunya. Adrià Gual..."

⁷² Segons que sembla, l'any 1899 ja fa força temps que n'és exalumne. La revista *Quatre Gats* (núm.13, 11-5-1899), parla de Gual com d'un antic alumne de l'acadèmia Borrell. L'escrit lloa les obres de Gual en relació a les de Juli Borrell. Pel contingut de la crítica (es compara Gual amb el seu mestre), és evident que es confon Juli Borrell amb Pere Borrell, el seu pare, que no va abandonar la docència fins al 1900: "aquí té en Gual, que bé en sap i fou deixeble del sr. Borrell. Això no hi vol dir res, perquè de Guals tampoc no en trobarem gaires, ni buscats amb mistos." La rebentada contra Borrell segueix al núm.14, 18-5-1899

⁷³ Gual: *Mitja vida...*, p.44.

⁷⁴ Gual: "Pere Borrell..."

⁷⁵ Capdevila: "L'Exposició-homenatge..."

que agafa el marc com si obrís una finestra, o bé un xicot s'hi repenja com si volgués saltar fora (és a dir, com si anés a sortir de la tela), etc. Tot i això, Gual, a les seves memòries, lloa la "tècnica precisa" del mestre Borrell, filla del "bon sentit i del raonament", que, a més de proporcionar "consciència artística", no és ni gota esclavitzadora de la voluntat dels deixebles.

Segons Masriera, l'aprenentatge pictòric realista que "*adolescentes de diversas clases sociales*" fan a l'acadèmia Borrell parteix d'un sistema que consisteix a col·locar des del primer dia un cos sòlid davant de l'alumne: un cub, una esfera o un poliedre qualsevol. Es tracta de reproduir-lo en un paper "*con todas las ayudas de vista que, la perspectiva, el escorzo, el batimento o la distancia*"⁶⁶ puguin oferir-li per, així, al cap de pocs dies, atrevir-se amb un relleu: un peu, un cap, un braç... Borrell, a més, cuida de forma especial el treball amb els clars i obscurs: el seu sistema predilecte consisteix a traçar primer les siluetes amb el llapis de carbó i, després, tractar els matisos i les projeccions d'ombres i penombres amb l'ajuda del "parís" i el difumini.

Malgrat estar subjectes a una pedagogia idèntica, els alumnes de Borrell mai no constituïran un grup homogeni. La generació que precedeix Gual, la dels Galofre-Oller, Soler de les Cases o Pellicer, es dedicarà a la pintura anecdòtica i històrica; la generació de Gual, amb companys com Josep M. Sert o Ricard Canals, són els que tiraran cap a extrems més divergents, des dels preciosismes pre-rafaelites als horitzons *banlieue* de la Colla del Safrà. Encara segueix una altra generació, molt més homogènia, que sota la denominació d'"El Rovell de l'Ou" (Marian Pidelaserra, Xavier Nogués, Pere Ysern, Gaietà Cornet, Emili Fontbona i Juli i Ramon Borrell), defensaran una pintura realista contrària a les evanescències de l'*art nouveau*.

⁶⁶ Masriera. "*De la Barcelona...*"

Segons Fontbona, el mètode de Borrell, basat en l'observació i reproducció d'objectes reals, podria estar basat en els procediments pedagògics de Martí Alsina a l'Lotja. Vegeu Fontbona. *La crisi*... p.49

Pel que s'ha dit fins ara, és licit de suposar que Borrell, com a pintor, encarna el prototipus d'artista que els joves modernistes repudiaven. Això és: un pintor de pintura religiosa i de retrats que ha de viure bàsicament dels encàrrecs directes. Segons Marfany, al tombant de segle, els pintors poden subsistir seguint tres camins diferents: la via acadèmica, els encàrrecs directes i la producció destinada "al públic a través d'un intermediari." No són compartiments estancs, és clar. A partir de l'obertura del Saló Parés, la tercera via es converteix de mica en mica en el camí habitual de professionalització dels artistes plàstics: "Els pintors no sols tenen el que van fent en exhibició permanent amb vistes a la venda, sinó que, a través de les exposicions extraordinàries de caràcter individual -o de grup reduït d'artistes afins- presenten al públic la gamma sencera dels seus productes"⁷⁷; d'aquesta manera, els pintors miren de fer créixer una reputació individual i de filtrar en el gust dels compradors les pròpies fal·leres i estil. L'oferta, tot i mantenir una certa dialèctica amb la demanda, guanya protagonisme. Tot plegat, sembla evident que, per als joves modernistes, els practicants d'un "art comerç" ja no són aquells que subsisteixen mitjançant l'encàrrec directe -pintors que, com ara Borrell, a la llarga poden reivindicar la respectabilitat d'un ofici exercit amb dignitat i artesania-, sinó aquells que, introduïts en la dinàmica de mercat, estan més pendents d'allò que pot enllaminir el comprador potencial que no d'allò que veritablement expressa els seus sentiments i les seves inquietuds. La moda esdevé el veritable enemic, i moda vol dir anècdota, tòpic i especialització. És a dir, una pintura poc sincera (com la del "pintor chic-chic" de què parla Rusiñol⁷⁸, o aquell pobre pintor que els dels Quatre Gats planyen "perquè prou pena deu tenir ell, de pintar tota la vida lo mateix"⁷⁹) perquè l'individu que la practica, com diu Casellas, ha

⁷⁷- Joan Lluís Marfany: "Burguesia, modernització cultural, catalanisme", dins Història de la Cultura Catalana. El Modernisme 1890-1906, VI, Barcelona, Edicions 62, 1995, p. 19.

Casellas acaba queixant-se que les exposicions artístiques són massa freqüents i abundants. Així -sepens el crític- va en contra de la qualitat del producte: els pintors no tenen temps de madurar les seves propostes. Vegeu R. Casellas: "XIII Exposición extraordinaria del Saló Parés", La Vanguardia (19-1-1896)

⁷⁸- Santiago Rusiñol: "Un pintor chic-chic", Desde el Matuzo, dins CC, II, ps. 836-841

⁷⁹- P. del X: "Saló Parés", Quatre Gats, núm. 7, 23-3-1899.

El pintor d'aquesta mena -diu Miquel Utrillo des de Pel & Ploma-, quan va d'espectador a una exposició, tot s'ho mira com si pintés, "que el que veu és pintable, doncs impressió favorable, que no ho és, doncs sentència

acabat fent de *manera* el que segurament ha començat a fer per intensitat de temperament⁸⁰.

Tornem, però, a Borrell i a Gual. Hem quedat que Borrell és un pintor que viu, a banda la docència, d'encàrrecs puntuals. És clar que, als ulls del jove Gual, aquesta situació no suposa un model gaire desitjable; d'altra banda, però, la trajectòria del vell mestre no representa necessàriament cap mena de profanació artística. Ben mirat, tret de l'escenografia, l'activitat plàstica de Gual, sobretot en la mesura que la dedicació al teatre l'arracona, evoluciona com a fruit directe de l'encàrrec. En tot cas, un tipus d'encàrrec diferent. Diguem-li, encàrrec *modern*, si més no pels àmbits que abraça: cartellisme, decoració, il·lustració... Un encàrrec que, a més de proporcionar un *modus vivendi*, integra l'ofici artístic en una dinàmica pluridisciplinària que s'erigeix com un dels signes més evidents de la modernitat. La possibilitat de rebutjar Borrell, a més, hauria de respondre als principis de sinceritat i d'afinitat emotiva que defensen els modernistes. Doncs tampoc. Gairebé quaranta anys després d'haver deixat l'escola, Gual considerarà Borrell com un model encomiable: el que l'haurà redimit serà, per sobre de qualsevol altra consideració, la seva activitat docent. I això ja és prou significatiu. Gual concedeix una gran importància a l'educació. Però no tan sols a l'educació que dimana de l'art i que reverteix sobre el poble; es tracta en aquest cas d'assegurar l'educació prèvia dels mateixos artistes. Si l'art ha d'educar, cal, primer de tot, que els artistes estiguin ben preparats per a la seva missió. Cal vetllar per formar els futurs pintors, els futurs actors, els futurs intèrprets musicals... Als ulls del Gual madur, la tasca docent de Borrell redimeix, o millor, sublima les seves probables deficiències com a artista; gràcies a la seva missió guiadora, Borrell ha estat també un

espantosa, tant si en el primer cas se tracta d'una indústria que fa nure, com si en el segon la cosa jutjada de dolenta és l'últim èxit d'un ram de treball transcendental. I així, els especialistes van triant al seu gust esquitit."

"Re la Ploma a París. L'Exposició Fira "Trieu i remeneu!!", Re la Ploma, núm.54, 15-6-1900

⁸⁰ Raimon Casellas Dou: "Exposició de pintures. Rusiñol-Casas. Credo", L'Avenc, 2^a època, any III, núm. 11, 30-11-1891, ps.334-343.

En relació al pintor especialista, vegeu sobretot R. Casellas: "Miguel M^a Medalla, pintor especialista", Hispania, I, núm.4, 15-4-1899, ps.4-6.

artista de la sinceritat i de l'emoció.⁸¹

1.3. La Colla del Safrà.

A l'Acadèmia Borrell, entre altres, Gual coneix Ricard Canals. Mentrestant, al barri, Gual comparteix la vida quotidiana amb companys com ara Isidre Nonell o Joaquim Mir. És a partir d'aquestes connexions que la tradició historiogràfica ha adscrit Gual a la Colla del Safrà. Però no només a partir d'aquestes connexions. Ben mirat, el primer a col·locar Gual al costat de Nonell, Pichot, Canals o Mir no ha estat cap estudiós del període, sinó un reconegut crític coetani: Raimon Casellas. És un fragment llarg, però val la pena de transcriure'l sencer:

"Pero las obras que a todas luces suscitan más interés y curiosidad són las producidas por los de última hora, por el batallón de estos reclutas entusiastas, recién llegados en tren o en tranvía de las regiones de arte que acaban de descubrir: Sant Martí, Hastafranchs, La Françaxica o la Creu Cuberta. En este género de impresiones rápidas, de anotación cogida al vuelo con toda intensidad, muestran los jóvenes revolucionarios su temperamento de coloristas y su contemplación soñadora ante los cambiantes espectáculos del mundo exterior. Pichot en "L'hort de las monjas", muestra su visión exasperada, brutal, de los efectos luminosos; Nonell, en su "Prat de Sant Martí", aparece soñoliento, triste, penetrado del abatimiento de las horas grises; Riera, un desconocido, debuta con "Llacuna de can Janas", interpretación acabada de estos humildes rincones híbridos en que abundan los suburbios industriales; Mir, esboza con garbo las afinadas manchas de color que constituyen sus paisajes; Bonnin hace gala de su saliente personalidad con estos prestigiosos dibujos a color en los que el más genial humorismo se da la mano con la más imprevista ornamentalidad; Canals, J.

⁸¹ Una sinceritat, evidentment, que emana directament de la terra: "Pere Borrell -dirà Gual als anys trenta- va barrejar l'exemplaritat, el sacrifici, la santedat, [...] vivia talment en la fortalesa de les seves aspiracions benedictines, el seu art, els seus desitjos i la seva família de sostre en sota, tots els seus amors fosos en un ambient d'intimitat catalaníssima, emanada de barcelonisme, on ell hi havia aportat les sinceritats i les contundències de la seva Cerdanya transparent i oberta de cara al món de l'emoció." Gual, "Pere Borrell."

*Vallmitjana, Ferrater, Gual, con sus silenciosos interiores, o sus efectos de luz o sus escenas caricaturescamente acentuadas de la vida vulgar o sus quiméricas visiones ayudan al conjunto de esta agrupación, de la que pudieran salir un día los renovadores de nuestra pintura paisista.*⁶²

Casellas parla d'"agrupación", però el cert és que cita aspectes força heterogenis: espectacles del món exterior, interiors silenciosos, escenes de la vida vulgar i quimèriques visions. A primer cop d'ull, costa comprendre l'afinitat entre aquestes pintures tal i com són descrites. Imaginem experiments luministes sobre un paisatge suburbial convivint amb interiors vulgars tocats d'un deix de tragèdia quotidiana o, millor encara, al costat de les primeres mostres de pintura simbolista de concepció al·legòrica. L'aparent dispersió es justifica en la provisionalitat d'unes conclusions: Casellas comença a percebre la possibilitat d'un relleu generacional en el camí de la modernitat pictòrica.

Un mes després, en els articles dedicats a la Tercera Exposició General de Belles Arts, Casellas fa explícit el punt de mira que li ha permès reunir tanta dispersió. Segons el crític, els pintors de la darrera fornada -novells i no tant novells- tenen la intenció d'intel·lectualitzar i de fantasejar la realitat; una voluntat que no afecta necessàriament la tria dels assumptes, sinó que s'endevina, més aviat, en la manera subjectiva d'exterioritzar-los. De resultes d'això,

"lo mismo da un frondoso paisaje de Olot que un desmirriado suburbio industrial; lo mismo da la representación simbólica de una idea poética que un episodio de la existencia vulgar... La cuestión estriba en la inspiración creadora que vivifica, que espiritualiza a la materia con vislumbres de

⁶²- R. Casellas "Exposición de estudios y bocetos del Círculo Artístico". La Vanguardia (13-3-1896)

Dos mesos abans, a "XIII Exposición extraordinaria...", Casellas menciona "Tarda de primavera" ("acentua con excesiva energia los contrastes de sol y sombra") i "Cap al tard" ("anota con sutil finca los arbolados del paisaje esfumándose entre las opacidades del crepúsculo y las neblinas de la atmósfera"), de Nonell, i "Sol de tarda", de Pichot ("infatigable chercheur de efectos y oposiciones de luz").

*fantasia, con clarooscuros de sugestión.*⁶³

Es tracta, doncs, de donar carta de naturalesa a un atapeït calaix de sastre sota l'ègida de l'idealisme: subjectivisme, espiritualitat i suggestió. Trets definits com a característiques genèriques de la pintura del moment i que, per tant, transcendeixen els límits, més o menys clars, d'allò que encara no ha estat definit com la Colla del Safrà. Amb aquesta idea, Casellas col·loca de bracet les dues grans opcions de la pintura simbolista: la representació simbòlica (al·legòrica) d'una determinada idea o concepte poètic (transcendent), i la reproducció subjectiva d'una realitat concreta a partir de paràmetres sintètics i suggestius. Són les dues mateixes vies que, quan es parli de teatre, podran explicar algunes de les diferències entre una obra com Nocturn, Andante morat i una altra com Silenci. Anem a pams, però.

Casellas subratlla la primera via -la de la pintura simbòlico-decorativa- com una novetat en el panorama pictòric català ("*género hasta ahora punto menos que desconocido entre nosotros*"); es caracteritza per la seva intencionalitat decorativa i per un "*deseo imperioso de subordinar los signos a las ideas*"⁶⁴. A destacar, "La Poesia" i "La Pintura" de Santiago Rusiñol, inspirades, totes dues, per l'art primitiu dels italians i, per consegüent, tocades d'una certa ingenuïtat intimista; i "La Música" de Gual, que "recorre, amb la seva arpa de llum, una comarca de somni, deixant un rastre de flors il·luminoses al seu pas ondulant de nimfa extasiada."⁶⁵ Són pintures que tot conjuminant un concepte més o menys transcendent -un concepte literari- amb "les tendències ornamentals" i amb una determinada evocació de la naturalesa ("amb els

⁶³- R. Casellas: "Tercera Exposición General de Bellas Artes", La Vanguardia (22-4-1896).

Cal dir que Gual fa un cartell per aquesta exposició, i també per a la IV, de l'any 1898. Vegeu reproduït aquest darrer a Batlle, Bravo, Coca: Adria Gual, p. 194.

⁶⁴- Casellas formula una proposta de pintura simbòlico-decorativa ja a partir de 1894, quan, a l'Exposició General d'aquell any, valora les pintures que aconseguïen fondre visió mística, llegenda o tradició amb el paisatge. A propòsit d'això, vegeu Castellanos: Raimon Casellas, I, ps. 153-156.

⁶⁵- Raimon Casellas. Etapas estéticas, vol. II, Barcelona, Societat Catalana d'Edicions, 1916, p.116 (de fet, un fragment de "Tercera Exposición..."). Casellas també col·loca en el mateix sac "Harmònies del bosc" de Tamburini, "Maig" i "Calipso" de Hruhl, i "Mort" de Cradó.

subtils arabescs del món exterior, amb els decorats idealitzats dels cels, dels boscos i les aigües⁸⁶) han vingut a substituir, finalment, els veils quadres d'història.

El crític destaca -tal i com ho ha fet el 1893 tot presentant Maeterlinck- la relació que, en aquesta mena de quadres, s'estableix entre l'estat d'ànima de l'ésser huma (personatge) i els fenòmens naturals que l'embolcallen; una relació harmònica que emana directament del concepte -uso el mot baudelairià- de les *correspondències* i que estén el subjectivisme des de la mirada de l'artista a la mirada del personatge⁸⁷. Ara bé, no n'hi ha prou d'instal·lar les "simbòliques figures en un escenari apropiat" i prou. Aquest escenari -escenari natural, s'entén- ha d'estar dotat "al mateix temps, de la tonalitat harmònica que més convingui a la idea i al sentiment que deu produir la pintura, perquè com ha dit Ruskin, cada idea és d'un color."⁸⁸ Gràcies a la sinestèsia, doncs, es tanca tot el tram de *correspondències*: primer, entre l'artista i la realitat; segon, entre el personatge i el seu context⁸⁹; tercer, entre l'obra d'art i el receptor. I és que el més important és comunicar un determinat sentiment, una determinada emoció, un determinat estat d'ànima, a la persona que contempla l'obra d'art. En última instància i per reblar el clau, la pintura decorativa també ha d'estar en perfecta concordança amb l'espai -el local, l'habitació- que ha de decorar.

Pel que fa a la segona via, la de les pintures que no es basen en representacions simbòlico-al·legòriques, Casellas engloba pintors com ara Mas i Fontdevila, que

⁸⁶ - "La dama florentina d'en Rusiñol, representant la Poesia, apareix instal·lada en un florit jardí, i el donzell, que simbolitzant la Pintura, fixa en la tela la visió d'una marxa virginal, res surt entre les tiges d'un camp sembrat de lliris. La Música, d'en Gual, vaga ondulant per una verda planúria."

⁸⁷ - Una extensió que Gual, per les mateixes dates, intenta reproduir en l'àmbit teatral. No es estrany que Casellas parli de la preocupació dels pintors simbòlico-decoratius pel moviment literari. Així, després de citar Rusiñol i Tamburini, valora "Gual, jove artista que assaja constantment les noves fórmules de la dramàtica maeterlinckiana." *Ibid.*, ps.159-160. El crític acaba dient: "En Gual, amb l'arpa de llum, les túniques d'or, els nimbes d'argent i les flors lluminoses, que van naixent al pas serpentejant d'aquesta fada representant *La Música* (bon xic deficient com a representació pictòrica), evoca el record de les metàfores habituals en els moderns poemes simbolistes." *Ibid.*, p. 162

⁸⁸ - *Ibid.*, p. 158.

⁸⁹ - "L'auteur les a d'abord établies [les correspondances] entre son état d'âme et la nature, puis les a puisées surtout dans l'humanité environante." Marcel Postic: *Maeterlinck et le symbolisme*, Paris, Nizet, 1970, p.29

sembla haver superat el realisme i que vol insinuar, "hasta en las escenas más comunes y triviales", una intenció; que vol provocar una sensació "rara o delicada, como si el pintor, más ávido de sugerir que de imitar, quisiera por su propia cuenta decirnos algo de lo que ha pensado, de lo que ha sentido o ha soñado al arrancar del mundo la imagen que nos ofrece."⁹⁰ I, en idèntica orientació, "Tornant del tros" de Joan LLimona, "Primavera" de Dionís Baixeras, "Ball de tarda" de Ramon Casas ("representación desconcertante y cuajada de segundas intenciones"), "La Brisca" i "Per l'ombra" de Lluís Graner, i, entre altres, pintures de Clapés, Ricard Urgell o Pichot. Les imatges del món, en aquest grup de teles, són barreja de veritat i de somni, ja no intenten reproduir una realitat concreta, sinó que assagen de traduir el sentiment, la mirada subjectiva de l'artista sobre aquesta realitat. Suggestir en comptes de descriure, vet aquí el secret: "todas ponen en la interpretación del natural algo vago o exquisito, algo remoto o algo quimérico que de a la obra algun sabor de fantasía, de misterio, de idealidad."

Dins d'aquesta segona via, Casellas torna a parlar dels joves de "última hora", dels de la Colla del Safrà (nom que ell no utilitza)⁹¹. Pel que sembla, Gual s'ha desplaçat des d'aquest "batallón" de luministes al grup dels que treballen les pintures simbólico-al·legòriques; un grup que accepta tant els que "militan en las avanzadas de la renovación pictórica" com "los que siguen más de cerca la tradición": un conjunt de pintors, per consegüent, intergeneracional i força heterogeni. Des d'un determinat punt de vista, Nonell i companyia han experimentat d'una forma molt més homogènia en l'exemple de les pintures plenairistes de Rusiñol i Casas, i han obert un nou camí; Gual, en canvi, s'ha apuntat, sempre atent a les tendències decorativistes ("l'art de la decoració m'obsessionava", diu a les seves memòries), a la nova etapa del pintor del

⁹⁰ Casellas: "Tercera Exposición...".

⁹¹ "El evangelio de la luz intensa, el credo del paroxismo solar, es el que profesan, con cierta uniformidad, los entusiastas jóvenes llegados últimamente a la vida del arte. Mir, con el esplendoroso "Hort del rector". Nonell con el vaporoso paisaje de Sant Martí. Pichot, con su japonizante "Camp d'hortalissa", Riera con sus doradas arboledas, Canals con sus niños en pleno sol. Sardá con un luminoso pinar, Simyer con su patio resplandeciente, Sans con una muchacha en la soleada playa, todos aspiran a cantar en ardorosas estrofas el himno vibrante de la luz.", *Ibid.*

Cau Ferrat. La pregunta que cal fer és la següent: insisteix Gual en aquesta tendència? I en cas afirmatiu, es pot considerar Gual com un membre de ple dret de la Colla del Safrà? És incompatible el decorativisme amb l'estil -si és que es pot definir l'estil- d'aquest grup? Més encara, qui ha perpetuat Gual com a membre de la Colla? Responent a la primera qüestió, cal dir que sí, que Gual insisteix en la pintura simbólico-decorativa; pel que fa a l'adscripció a la Colla i a les preguntes restants, la resposta ja no és tan simple.

La Colla del Safrà ha estat definida per la bibliografia com un aplec de joves que, influenciats per la pintura renovadora de Rusiñol i Casas, prenen com a model els paisatges suburbials dels afores de Barcelona. El to groguenc en gran part de les seves teles justifica el mot amb el qual són batejats⁹². S'assenyala com a membres de ple dret de la formació Isidre Nonell, Ramon Pichot, Ricard Canals, Juli Vallmitjana, Adrià Gual i Joaquim Mir⁹³. Ara bé, què defineix la Colla? Uns determinats motius pictòrics? Un estil? L'ús d'unes tonalitats? O potser el fet de constituir realment una *colla* d'amics amb interessos estètics similars? D'una forma poc precisa pel que fa a la seva posició individual, Gual, a l'hora de descriure els ambients artístics de la seva joventut, parla, sense usar el terme, de la Colla del Safrà:

"Aquell Isidre Nonell, vergonyós i agosarat tot d'una, que pintava llots dels ravals fabrils de la ciutat, en espera que les llums de plenitud li revelessin el món de les seves glorioses gitaneries; aquell Canals freqüentador del cabaret, tocat de Degas i de Renoir; aquell Ramon Pitchot [sic] que cercava les expressions simbòliques sota les llums de l'Empordà i a frec de les blavors de la Costa Brava. Picasso calaverejant com un veritable aventurer, tot fent equilibris a la corda fluixa de les seves aptituds; Quim Sunyer, entre amagat i deixant-se

⁹². Segons Fontbona, la línia artística dels de la Colla del Safrà es pot "resumir com un *plenairisme* de tema vulgar, tons terrosos -en lloc dels grisos dels modernistes- i estil realista esbossat, imparentat, ni que sigui indirectament, amb l'expressionisme." Francesc Fontbona i Francesc Miralles: "Del Modernisme al Noucentisme 1888-1917", dins *Història de l'art català*, vol. VII, Barcelona, Ed. 62, 1985, p. 23.

⁹³. Vegeu José Pla: *El pintor Joaquín Mir*, Barcelona, Ed. Destino, 1944 (Pla designa el grup com la Colla de Sant Medir); Rafael Benet: *Isidre Nonell y su época*, Barcelona, Iberia, [1947]; J. F. Ràfols: "Nonell", dins *Modernisme i modernistes*, ps. 213-221; Alexandre Cirici: *El arte modernista catalán*, Barcelona, Aymà, 1951; Fontbona: *La crisis*, ps. 54-56; Fontbona: "Del Modernisme...", ps. 22-23.

veure tot fent camí, amb ulls penetrats, reservat i consirós; en Juli Vallmitjana, entusiasta en aquells moments de fervent vacil·lació; en Joaquim Mir, que ja desxifrava amb veritables llampecs de color, a voltes informes, allò que feria la seva mirada, enquadrada en un rostre pilós amb rialles d'infant... estelada de joves, a la qual jo no vull ni dec fer-me escàpol, que tenia per senyor addicte i implacable en Raimon Casellas, crític a la moderna, enfront dels dogmatismes de la vella Escola, el qual va irrogar-se a la comesa de representar la nova generació amb tots els seus matisos."⁹⁴

L'autor descriu, amb evidents mostres d'afecte, les seves amistats de joventut. Val la pena subratllar alguns aspectes d'aquesta cita: Gual exposa elements de la pintura de Canals, fins i tot de Mir, una mica posteriors a les dates de què se suposa que parla i, a més, cita pintors com ara Sunyer o com Picasso, que trencarien una mica l'homogeneïtat del grup⁹⁵. Fet i fet, Gual es refereix a un conjunt de persones que no fóra inversemblant de trobar, a partir de 1897, qualsevol tarda prenent una cervesa a la taverna dels Quatre Gats. L'any 1897 és l'any que Nonell i Canals marxen per primer cop a París⁹⁶, i després hi aniran Pichot i Sert: el més probable és que sigui el seu exemple el que faci néixer en Gual la fal·lera d'anar-hi a espetegar un dia o un altre (una fal·lera que satisfarà finalment l'any 1901). A París, tret de Sert, Gual no coincidirà amb cap dels seus companys pintors -tampoc no sembla que hi pinti gaire- i, ja de tornada a Barcelona, no hi mantindrà el contacte. Tot plegat, fa pensar que l'evocació de Gual a les seves memòries, a més de deixar constància de l'existència d'una colla d'amics de juvenesa, està mediatitzada per l'evolució posterior dels personatges al·ludits. Sospito, d'altra banda, que aquest podria ser un dels motius pel qual l'autor "no vol ni diu fer-se escàpol" del grup. Al capdavant, són precisament els antics companys de Gual aquells joves modernistes que, superada la frontera del 1900, aconseguïen instal·lar l'art català -uso mots de Marfany- en "una definitiva

⁹⁴- Gual: *Mitja vida*..., ps.39-40.

⁹⁵- Fontbona, després de completar la llista amb els noms de Nonell, Mir, Canals, Pichot, Gual i Vallmitjana, considera que potser caldria afegir-hi "de manera esporàdica" Sunyer i Picasso. Vegeu Fontbona: "Del Modernisme...", p.23. Tanmateix, cal tenir present que Casellas, si bé no parla de Picasso, sí que cita Sunyer.

⁹⁶- Vegeu Lluís-Jordi Bou i Gibert: "Les anades de Nonell a París", *D'Art*, núm. 2, maig 1973, ps. 3-19.

modernitat" i obrir un camí sense traumes per a l'aventura internacional dels "grans artistes catalans d'aquest segle"⁹². Gual s'ha quedat a mig camí; no ha previst que, després del 1900, l'avantguarda pictòrica tornaria a desplaçar-se cap a la tradició impressionista i, sense gairebé ni adonar-se'n, s'ha encallat en el conreu d'un art refinat que ben aviat esdevindrà un model més o menys ben intencionat de pintura agradable i de bon vendre (a dreta llei, però, s'ha de reconèixer que l'activitat plàstica de Gual al teatre sofrirà una evolució constant fins als anys trenta: del realisme atmosfèric a l'estilització al·legòrica; del decorat sintètic al treball amb els volums i les taques de color⁹³). I no és que Gual sigui una mica curt de mires; de la mateixa manera que l'actitud de Mir davant la natura estarà determinada per la visió dels seus col·legues més inquietos i avançats en d'altres àmbits de la creació (com Victor Català o Maragall⁹⁴), l'interès de Gual pel teatre i, més concretament, l'admiració de l'autor davant l'obra maeterlinckiana també determinaran el sentit de la seva evolució pictòrica als anys norantes.

Altrament, Gual esmenta Casellas com a *descobridor* i propagador de la nova colla. Ja s'ha pogut comprovar la veracitat d'aquesta informació; també s'ha pogut comprovar que és el mateix Casellas qui, en un primer moment, inclou Gual en el grup. Val la pena fer algunes consideracions, però: quan Casellas parla per primer cop de la nova generació de pintors, la dèria d'anar a pintar suburbis només aglutina l'activitat de Nonell, Pichot i un "*desconocido*" Riera. Gual queda relegat al calaix de sastre dels "*silenciosos interiores*" o de les "*escenas caricaturescamente acentuadas de la vida vulgar*" o de les "*quiméricas visiones*". Amb "La Música", Gual s'apunta a la concreció d'aquestes darreres i, fent-ho així, s'allunya dels trets distintius que a la curta definiran el grup. I, malgrat tot, no és cap bestiesa insistir a considerar Gual com

⁹² Joan-Lluís Marfany: "A propòsit d'un llibre de Francesc Fontbona: El Modernisme i les arts plàstiques", Serra d'Or, any XVIII, núm 207, 15-12-1976, ps. 71-74

⁹³ Vegeu Isidre Bravo: "L'espai de les imatges Escenografia", dins Batlle, Bravo, Coca: Adrià Gual, ps 131-176.

⁹⁴ El lligam l'estableix Marfany: "A propòsit d'un llibre . . .", p 72.

a membre de la colla. Potser no membre de ple dret, però sí membre. És cert que Gual no fa l'excursioneta a Sant Martí o a l'Hospitalet (no se'n té constància), però això no hauria de ser un motiu d'exclusió. I és que la Colla és simplement això: una colla. Parlo d'un grup generacional connectat d'entrada en ambients de barriada i d'estudi (any més, any menys, Gual és de la mateixa edat que Pichot, Nonell i Mir, i només quatre anys més gran que Canals) i definit, pel que fa a etiquetes, pels trets més destacats de la pintura d'alguns dels seus membres en l'època en què el grup es definit com a tal. La vigència crítica del col·lectiu només té validesa entre els anys 1893 i 1897.

Mirem-ho des d'un altre punt de vista. En un sentit precís, si s'accepta que un dels trets més rellevants de la Colla del Safrà -a banda el luminisme, el "*paroxismo solar*"- és el retrat dels ambients marginals i, segons com, de la lletjor que se'ls suposa inherent¹⁰⁰; haurem d'acceptar que Gual, almenys en el camp pictòric, no hi té res a veure: el decorativisme és explícitament contrari a la lletjor. Si parlem de pessimisme, però, la qüestió és radicalment diferent. El pessimisme "podia donar peu, d'una banda, a les idealitzacions simbòlico-decoratives i, també, a la visió negra, fatalista, de la vida dels homes i de l'univers."¹⁰¹ En el primer sentit, la pintura alegòrica de Gual, sobretot quan es relaciona amb el teatre, tendeix en línies generals cap al pessimisme. Això, és clar, sempre i quan acceptem d'assimilar el terme "pessimisme", encara que sigui de manera provisional, a una idea àmplia de *decadentisme*. Des d'aquest punt de vista, es pot posar dins del mateix sac, un dels cartells de Silenci (amb la Mort ciclòpia com a protagonista), el cartell del Llibre d'hores o un cartell com el de La culpable

¹⁰⁰ En mots de Pla: "*La aspiración más visible de este grupo de artistas incipientes parece consistió en subrayar la calidad, la poesía plástica, de las cosas más triviales y humildes, de los ambientes más transidos de miseria y desamparo. [...] Lo que pudiéramos llamar la vulgaridad profunda.*" Pla: *El pintor Joaquín Mir*, p. 30.

L'interès ètic i estètic per la vulgaritat i la marginació també té els seus orígens en "la fascinació que exercixen sobre Rusiñol i Casas els llocs d'esbarjo popular, els paisatges vulgars de la muntanya de Montjuïc i els personatges i els racons del lunpenproletariat parisenc." Marfany: "A propòsit d'un llibre...", p. 72.

¹⁰¹ Vegeu Castellanos; Raimon Casellas, p. 162. Castellanos ha volgut deixar clar que el pessimisme de la Colla del Safrà és indestruïble de la cosmovisió modernista als anys noranta. No cal anar a espetegar a la generació del 98 castellana per buscar explicacions.

(1899), que ha estat descrit nombroses vegades com a "pintura negra"¹⁰². Gairebé es pot afirmar que el pessimisme plàstic dels del Safrà troba una correspondència clara en el decadentisme teatral del Gual dels anys noranta. I em refereixo evidentment al contingut i a la representació dels textos dramàtics, no únicament a la pintura que, en un format o altre (projectes escenogràfics, figurins, cartells i programes de mà), els acompanya. La comparació semblarà menys forçada si es té en compte que Gual bandeja progressivament la pintura convencional de pinzell i paleta, i que desvia els seus interessos pictòrics cap als components plàstics de l'escenificació (i també cap a la il·lustració, el cartellisme i tot el bat-i-bull de les arts aplicades¹⁰³).

1.4. La pintura simbòlico-decorativa.

Fins ara, he anat deixant per a més endavant el comentari de les pintures de Gual. Tot fullejant el llibre d'homenatge publicat per la Diputació de Barcelona, el Nadal de 1992¹⁰⁴, es pot comprovar que pintures *pintures -quadres-*, en el sentit més comú del mot, no n'hi ha gaires. Majoritàriament, es reproduïxen cartells i il·lustracions; amb una mica de sort, plafons decoratius i esbossos escenogràfics. I és que, fins i tot abraçant aquestes mostres, han quedat ben pocs testimonis de l'obra pictòrica de Gual; i de la que hi ha a l'abast, se'n tenen informacions fragmentàries i

¹⁰². A l'època, és clar, el cartell no és acceptat amb unanimitat. A tall d'exemple, transcriu el comentari d'una revista humorística que, entre altres coses, ironitza sobre les múltiples capacitats artístiques de Gual: "Havem vist amb espant lo cartell dibuixat per l'Adrià Gual anunciant l'estreno, en lo Teatre Intim de l'Adrià Gual, de l'obra La culpable, de l'Adrià Gual. Tots los que s'han fixat en l'esmentat cartell han convingut en què l'únic culpable és l'autor d'aquell mamarraxo." Vegeu "Campanades", La Tomasa, any XII, núm.589, 14-12-1899, p.699.

¹⁰³. Gual acaba integrant-se en una dinàmica molt més comercial de la creació plàstica que, executada, òbviament, amb criteris de sinceritat artística li serveix per menjar; la dedicació al teatre, en canvi, gairebé mai no estarà condicionada per aquesta necessitat.

¹⁰⁴. Carles Batllú, Isidre Bravo, Jordi Coca: Adrià Gual. Mitja vida de modernisme, Barcelona, Diputació de Barcelona, Àmbit serveis editorials, s.a., 1992. Vegeu també Cirici: El arte modernista..., i el catàleg de l'exposició "El Modernisme a Catalunya. Adrià Gual..."

molt poca precisió cronològica. Però tampoc no és el lloc de reconstruir el trencaclosques. La supeditació gradual de l'obra plàstica de Gual a la seva producció dramàtica justifica plenament l'opció de comentar només algunes de les pintures conegudes en la mesura que il·lustren o aclareixin l'exposició de l'obra teatral (i, puntualment, narrativa o poètica). D'entrada, en relació al contingut de les pàgines precedents, potser ja val la pena citar algunes obres en particular.

En la línia de "La Música", que no s'ha conservat, Gual pinta, aproximadament per les mateixes dates, dos plafons decoratius per a la casa Graupere Garrigó i el famós retaule "La rosada"¹⁰⁵. Totes tres peces concilien un concepte més o menys literari, l'evocació de la naturalesa i una voluntat clarament ornamental. Es tracta, doncs, d'art decoratiu. Un "art usual" que, tal com el defineix Utrillo, té tanta responsabilitat social com "la geografia, l'ortografia o altres coses *usuals*"; un art que s'ha estès en tots els àmbits de la vida social (fins al punt d'alterar les relacions tradicionals entre l'oferta i la demanda¹⁰⁶) i que, en darrer terme, té la responsabilitat de lluitar "homocòpticament" contra els "enlletgidors" de la vida. En resum: un art que ha de ser font de bellesa i que, com a tal, ha de redimir l'ànima grisa de l'home atrafegat i ensopit que produeix la civilització coetània. Vet aquí, més o menys resumit, l'ideari d'"educació estètica" que abraçará tota l'obra de Gual.

Dins el decorativisme, les obres simbòlico-al·legòriques de la segona meitat dels noranta marquen potser l'estil més popular, més conegut, del modernisme plàstic. Això no obstant, no s'ha d'oblidar que, ja des de 1892, Casellas ha teoritzat sobre la finalitat decorativa de la pintura impressionista tal i com ell l'entén: a grans trets, reconstruir subjectivament "*la magnificència decorativa de las modalidades*

¹⁰⁵. Els primers reproduïts a Batlle, Bravo, Coca. *Adrià Gual*... p.36, a partir d'unes fotografies cedides per la família. El segon, de 1897, es conserva al Museu d'Art Modern de Barcelona.

¹⁰⁶. "Aquells temps durant els quals els pintors no s'havien de cuidar més que de pintar, firmar, cobrar o morir-se de gana, ja s'han acabat per tot arreu. De la mateixa manera es troben els demés que fan ofiet d'art. Tant a França com a Anglaterra, Bèlgica, Alemanya i altres llocs, l'Art ja entra amb dret propi a la vida de tots." [Miquel Utrillo] "Art usual. I.", *Pel & Ploma*, núm. 11, 12-8-1899.

naturales"¹⁰⁷. L'artista, segons això, ha de reelaborar els materials en brut que li proporciona la realitat per, així, tot mostrant la seva individualitat, ensenyar també l'ànima oculta que hi ha al cor de les coses ("el alma misteriosa de las cosas"¹⁰⁸). En el transcurs d'aquest procés subjectiu d'apropiació del real, la naturalesa acabarà transformant-se en un element decoratiu:

"Aspirar a la ornamentalidad formal, transformar las naturales visiones en armonías de líneas y color, servirse de la realidad viviente, no como pauta para la imitación servil, sino de un punto de partida, casi un pretexto, para significantes representaciones..."¹⁰⁹

En rigor, Casellas defineix un procés de subjectivació que si bé, de primer, li ha servit per parlar de les pintures *plenairistes* de Rusiñol, poc després, li proporciona arguments en relació als trets més rellevants de la pintura simbòlico-al·legòrica. I tot gràcies a una expansió enriquidora del procediment. En poques paraules: s'avança, sense renunciar a res, des d'una noció de síntesi (l'artista que selecciona -que capta el característic- i reelabora els materials en brut que li proporciona la realitat amb l'objectiu de vehicular la pròpia interioritat) a una altra (l'artista que pren la realitat com a pretext per produir l'encarnació simbòlica d'una idea¹¹⁰). La sinceritat, lògicament, és inherent als dos processos i, per tant, no és incompatible amb el refinament. I és que, a l'hora de vehicular el seu estat d'ànima, amb la nova pintura

¹⁰⁷ - R. Casellas "Bellas Artes. Resumen del año 1892", suplement de *La Vanguardia* (1-1-1893).

¹⁰⁸ - R. Casellas: "Bellas artes. Evolución decorativa de la pintura moderna", *La Vanguardia* (1-1-1894).

¹⁰⁹ - *Ibid.*

¹¹⁰ - Les dues vies es troben perfectament definides a l'article de cap d'any de 1893. L'una es exemplificada per Monet, l'altra, per Puvis de Chavannes: "¿Cómo han de poder concretarse a la imitación servil terre a terre del mundo exterior, unas gentes que del natural se sirven, a veces como de un motivo inicial, y otras como de un pretexto, para el desarrollo plástico de sus ensueños de artista, para la exteriorización pictórica de sus estados de espíritu? Así vemos como por medio de estos procedimientos sintéticos, lo mismo ha logrado el artista moderno fijar la fugacidad velidosa de un efecto natural, al modo de Claude Monet en sus momentáneas visiones de luz, como ha conseguido establecer lo inmutable y eterno de las cosas, casi fuera de tiempo, casi fuera de lugar, a la manera de Puvis de Chavannes en sus simbólicas decoraciones que, por su excelsa idealidad, son como engrandecimientos y generalizaciones del ser humano y del mundo exterior." Casellas: "Bellas Artes. Resumen.."

al·legòrica, l'artista ha hagut de substituir la realitat exterior, que fins ara havia pres com a motiu inicial, per una idea simbòlica nascuda directament de la seva imaginació. El tema literari o mític, en aquest sentit, li ha fornït una possibilitat de transcendir el caràcter aleatori dels aspectes ornamentals de la natura. La seva intervenció (procés d'intel·lectualització), a més, ha afectat tant les formes com el tema¹¹¹.

Així doncs, el 1896, amb l'eclosió de la pintura simbòlico-al·legòrica, Casellas parla d'un art bell però també d'un "*arte de pensamiento, de memoria y de imaginación*"¹¹². Els capdavanters en aquesta croada a favor d'una pintura de caire místic -espiritualista- i simbòlic han estat l'americà Whistler, a França, Puvis de Chavannes i, a Anglaterra, Ruskin, William Morris, Burne-Jones i gairebé tots els pre-rafaelites¹¹³; amb ells, ha pres carta de naturalesa la recuperació dels prinitius italians i de l'art medieval en general, en un cert sentit, "*las fuentes inagotables del arte cristiano [...], el arte cristiano que debía representar la belleza moral, estados de alma*"¹¹⁴. Aquesta recuperació, d'una banda, permet insistir en allò que se suposa que havia estat la funció bàsica de la pintura, la decoració, i, de l'altra, posa sobre la taula les concomitàncies fonamentals entre l'art i la religió. A remolc d'aquest procés, la pintura simbòlico-decorativa, en tant que "art usual" -art imbuït de responsabilitats civils i d'una explícita missió regeneradora- ha d'acabar convertint-se, tant sí com no, en la nova religió de la societat.

¹¹¹ - En resum: calia "recorrer la inmensa serie de descubrimientos técnicos, que permitiesen al artista subjetivar la magnificencia decorativa de los aspectos naturales, para aplicarla a la expresión del concepto transcendente". R. Casellas: "Exposición General de Bellas Artes II: La pintura religiosa e histórica", *La Vanguardia* (1-5-1894)

¹¹² - Casellas: "Tercera Exposición...".

¹¹³ - A propòsit dels pre-rafaelites, Casellas assegura que "se desprecia en conjunt d'aquelles obres un esforç suprem vers la intel·lectualitat, vers la grandesa moral. No era únicament el goig dels ulls lo que perseguen la major part d'aquells quadros, sinó la revelació de la idea, l'enlairament de l'esperit. Erudites representacions tretes de la història, del mite o de la llegenda eren els temes preferits de les pintures; conceptes filosòfics, intencions psíquiques o lliçons morals se transparentaven amb facilitat darrere dels colors i de les formes. [Calia] donar a Anglaterra un art que fos alhora decoratiu i intel·lectual" Casellas: *Etapas estéticas*, I, pp. 105-110.

¹¹⁴ - Casellas: "Bellas Artes. Evolución decorativa...".

Aquest caràcter religiós es pot percebre en "La rosada" de Gual, que adopta una forma de retaule per tal que la seva contemplació elevi l'esperit en una mena d'èxtasi i de goig diví¹¹⁵: la percepció de la Bellesa genera Bondat. Per a Gual, tanmateix, la idea del retaule va molt més enllà. Per exemple, és un concepte que, associat a la reivindicació de l'art gòtic, garanteix l'actualització plàstica dels trets fisiològics d'un cert tipus de personatges del simbolisme pictòric i teatral. Així, segons Casellas,

"Casas, con la espectral disposición en que ha colocado una figura de mujer joven, tiesa, rígida, escueta como una imagen de retablo ojival, hace gala de sus caprichosas originalidades, así como de la austera sobriedad de medios que ha querido imponerse, lo mismo en la línea que en la coloración".¹¹⁶

És la mateixa simplicitat de línia i de color que trobem en els figurins de Nocturn, Andante morat; no en va algun crític els compara a "una verge bizantina velada per la boira"¹¹⁷. S'ha de precisar, amb tot, que no és aquest el cas de "La rosada". Les úniques figures del quadre són unes fades -les filles de la nit- que, en un dinàmic biaix que permet associar els raigs del sol emergent amb les seves cabelleres desfetes, "s'esfumeixen" amb l'arribada del nou dia¹¹⁸.

¹¹⁵- Queda ben expressat en aquest poema de Jordi de Sant Jordi transcrit per Casellas: "Si com l'infant/quan mira lo retaule // É contemplant / la pintura amb imatges // Amb son net cor / no lo'n poden gens partre // Tant ha plaser / de l'aur que l'environa // Atressim pren / davant l'amorós cercle // De vostre cors / que de tants bens s'errama // Que mentre'l vey / més que Déu to contemple // Tan hay de joy / per amor qui'm penetre." *La ornamentatidad dorada en los retablos catalanes, discurso leído por el académico D. Raimundo Casellas en la sesión pública celebrada el día 13 de junio de 1909, Academia Provincial de Bellas Artes de Barcelona, Barcelona, Imprenta Barcelonesa, 1909.*

¹¹⁶- R. Casellas: "XIII Exposición extraordinaria..."

¹¹⁷- E. Moliné y Brasés: "Nous llibres catalans. Nocturn - Andante morat, per Adrià Gual", La Renaixença (22-1-1897).

Més endavant, es podrà veure com la idea del retaule es relaciona amb una opció interpretativa simbolista, el quietisme. Vegeu, per exemple, Gual, "De la interpretació", dins Blancaflor, original ms., Fons Gual, num. 1414; també Joan Sardà tot relacionant els personatges de Maeterlinck i les figures de Puvis de Chavannes a "Las dramas de Maurice Maeterlinck", La Vanguardia (20-12-1892) o Jaume Brossa, en relació a l'escenificació a Londres d'una obra de Maeterlinck, a "Apropòsit de Pelleas i Melisanda per Jaume Brossa Roger", Catalònia, any I, núm. 16, 15-10-1898, ps. 237-241. A Cigales i formigues, per posar un altre exemple, Rusiñol defineix els poetes com a personatges "magres i elegants de forma, com figures de retaule, i vestits quasi tots de negre". En un altre sentit, no estrictament teatral, la "damisela santa" de Casellas és també "una santa de retaule".

¹¹⁸- "El caràcter evanescent de les etèries fades, la contraposició entre la inquieta i diagonal nebulosa que forma el seu vol i les línies rectes essencials dels xiprers i l'horitzó, i el contrast entre els rosats i els taronges de les noies i els verds i blaus intensos del paisatge -fusionats tots en el firmament de l'alba- en fan una mostra magnífica d'art visionari

Ara bé, allò que ha cridat més l'atenció d'aquesta obra no ha estat el dinamisme, ha estat un altre aspecte: la possibilitat d'interpretar el sentit de l'al·legoria a partir de la síntesi entre pintura i poesia¹¹⁹. Efectivament, el retaule permet a l'autor una simbiosi de llenguatges ben característica: el marc daurat reproduceix, amb una lletra d'estil medievalitzant, el text d'un poema que il·lustra el tema del quadre¹²⁰:

"Quan la nit fa pas al jorn,/ jo les he vistes,/ de les planes a l'entorn,/ voleiant
tristes./ Són les filles de la nit,/ que omplenes de neguit/ se'n despedeixen,/ i
amb l'humiteig de llurs plors/ revifen arbres i flors/ i s'esfumeixen./ Més tard
fan un sospir d'enamorada,/ i ve la marinada."

El versos -trencats aleatòriament i puntejats entre les síl·labes- tracten del relleu entre la nit i el dia; i també del relleu entre la vida i la mort. És el plor trist de les filles de la nit, un plor d'enamorada -la rosada-, el que revifa la natura. Per la banda de l'enamorament, el poema connecta amb un dels motius dramàtics més freqüents en l'obra gualiana: la tristesa implica dolor; el dolor, sacrifici, i el sacrifici -plenament assumit- goig. Les gotes de rosada són el fruit madur d'una tristesa plaent. D'aquí, el caràcter decadent del quadre. La dualitat vida-mort, d'altra banda, queda expressada en el símbol ambivalent del xiprer, imatge de fertilitat i de vida lligada, de forma indissociable, a l'àmbit de la mort. La dualitat del quadre, d'altra banda, permet entendre que "el bell fenomen desvetllador de la Natura", malgrat la dimensió vivificadora, porti implícit, per la seva pròpia inexorabilitat, el bandejament del "sorní mític embolcallat de nocturnitat i assenyal[i] el retorn de la realitat sovint

i al·lucinat." Isidre Bravo: "L'espai de les imatges", dans Batlle, Bravo, Coca: *Adrià Gual*..., p.273. El caràcter dinàmic dominant del retaule, per consegüent, és precisament contrari a l'estatisme de què parlava a la nota anterior.

¹¹⁹. "La rosada, de l'any 1897, expressa una perfecta conjugació de *melos-opris*, ja que, a l'estil de Dante Gabriel Rossetti, Gual grava les línies del vers del mateix nom sobre el retaule-poema..." Maria Àngela Cerdà i Surroca: "Adrià Gual i Queralt. L'ideal escenificat", dins *Els pre-rafaelites a Catalunya*, Barcelona, Curial, 1981, p.340.

¹²⁰. Resseguint el poemari de Gual, trobem alguns textos que també segueixen aquesta dinàmica de síntesi artística. Això fa suposar l'existència d'altres pintures, malauradament extraviesades, de la mateixa època. Així, per exemple, "Àngels. Retaule" (1897) o "Morta. Per a un quadre" (1897), conservats conjuntament amb el manuscrit original de "La rosada" (1896). Vegeu "1895-1897. Proses i poesia", originals ms., Fons Gual, Carpeta 34. "Àngels" també té una altra versió al Fons Gual, Carpeta 33 i esdevé el pretext bàsic per a una obra teatral, el *Nocturn* núm.3, *Els Sants Emigrants o La nit al desert*, original ms., Fons Gual, núm.1401. Vegeu més endavant capítol 12, apartat 1.3. En la mateixa línia -síntesi entre pintura i poesia-, també s'ha de tenir en compte el cartell per a l'IV Exposició de Belles Arts

frustradora.¹²¹

Des d'un altre punt de vista, el pre-rafaelisme de "La rosada" queda expressat en el caràcter al·legòric de la naturalesa. És un dels trets determinants del decorativisme pictòric:

"Una pintura prerrafaelista no llega absolutamente a concebirse sin el espectáculo de montes o florestas, de mares o de lagos, de cielos luminosos o de lotananzas infinitas, envolviendo y compenetrando todos los elementos psiquico-intelectuales del asunto; no llega a concebirse sin un decorado de naturaleza que con sus líneas expresivas y con sus coloraciones refinadamente significantes, contribuya por modo esencialísimo a la significancia, a la expresión ideal del tema religioso o profano que en la composición se desarrolla."¹²²

Així, en un dels plafons per a la casa Graupere Garrigó, es pot observar una nena que segueix, com en el cas de "La Música", un camí de llum entre estilitzats xiprers fins a una ermita romànica que s'albira dalt d'un turó. Sembla que és la mirada innocent i admirada de l'infant -un tema carregat de significació en tota l'obra de Gual- la que va encenent les flors blanques i lluminoses que il·luminen el camí. També en aquest cas es pot establir el paral·lelisme amb una obra literària (poètica i dramàtica) que Gual escriu per les mateixes dates: L'última primavera¹²³. En funció d'aquesta correspondència, altre cop podem interpretar la pintura com la representació simbòlica del trànsit entre la vida i la mort. A L'última primavera, l'adolescent, que ha anat a l'ermita a resar el rosari i que, pel camí, extasiada per l'arribada sobtada d'una primavera que comprèn que serà l'última, ha recollit braçades i més braçades de roses blanques, en arribar a casa seva, s'asseu, canta i mor suaument coberta pels pètals

¹²¹- Cerdà: "Adrià Gual...", p.340.

¹²²- Casellas: "Exposición general de Bellas Artes. II: La pintura religiosa..."

¹²³- L'última primavera (1898), originals ms., s.d., Fons Gual, núms 1415, 1415-2, 1416, 1416-2. Vegeu també el poema "L'última primavera. Tros musical de Grieg posat en vers", 12-3-1898, original ms., Fons Gual, Carpeta 33. Vegeu més endavant, capítol 8, apartat 2.1.

lluminosos de les flors. És el motiu central d'un altre poema:

"L'eterna enamorada/ l'ha besada;/ el món plora passant/ per son davant,/ i en
llit de flors guarnida/ ella somriu joiosa,/ somriu hermosa/ la glòria d'aquest bes
que l'ha adormida./ I per què plora el món si ella somriu?/ Tal volta el món és
mort, i ara ella viu."¹²⁴

En el segon plafó, les similituds amb "La rosada" encara són més evidents. Un àngel -
l'àngel de la nit?- cobreix amb les seves ales immenses un camp de fràgils roselles tot
protegint-les de les primeres clarors del dia. Al fons, il·luminada pel sol, la silueta de
la muntanya de Montserrat. Del mateix any, com ja he apuntat, es conserva el poema
"Àngels".

Sense por d'exagerar, es pot afirmar que la pintura simbòlico-decorativa, per la
conjunció de llenguatges artístics que suposa -i també per una investigació sistemàtica
en el camp de les correspondències-, representa en l'àmbit plàstic el mateix que l'òpera
wagneriana en l'àmbit musical. La teoria escènica gualiana, que relaciona la música i
el color, permet el lligam. S'ha de tenir en compte l'evolució que suposa la
incorporació del motiu literari o mític a la tela, i també el tractament harmònic i
significant del color. D'aquesta manera, la pintura, tal com diu Castellanos a propòsit
de Whistler, ha "aproximat l'art de la línia i dels colors a la gran síntesi artística que ha
esdevingut la música moderna, *continuum* expressiu no segmentat, punt de referència
obligat per a tot art que pretengui assolir la *suggestió*." Seguint el mateix procés que
en la música, en la pintura moderna, la línia i els colors han perdut el seu caràcter
descriptiu de les realitats més immediates per accedir a una síntesi poemàtica
definitiva. Per això la música -"que es mou en l'esfera de les essències"- ha adquirit
categoria de llenguatge de primer ordre; un llenguatge que, superant l'abast de la
pintura i traduït en drama líric wagnerià, ha esdevingut el "model ideal per a la

¹²⁴. "Morta. Per a un quadre".

representació sintètica i harmònica de la humanitat"¹²⁵. No és gens estrany que Gual, de mica en mica, permeti que el seu interès per la música guanyi terreny al seu interessos plàstics.

2. L'ACCÉS ALS AMBIENTS MUSICALS: PRIMERES IDEES REFORMADORES.

2.1. Gual i la Societat Catalana de Concerts.

Si bé és cert que el treball pictòric apropa Gual a una nova sensibilitat artística, és de justícia revaloritzar el paper que juga la música en la formulació de les seves

¹²⁵. Castellanos: *Rajmon Casellas...*, ps. 152-153.

Casellas l'any 1894 –dos anys abans de l'eclosió de la pintura simbòlico-decorativa- anuncia amb prou clarividència el procés que farà la pintura simbolista. D'entrada, insereix les darreres tendències en un panorama artístic global: "A las corrientes neo-idealistas imperantes, a las literaturas sugestivas del actual momento, a la dramática sin argumento muy determinado, a la lírica sin concepto muy definido, a la música sin dibujo melódico muy acentuado, era lógico que siguiera una pintura a penas formulada, vaga, indecisa, volátil, que tocando el límite extremo de lo orgánico y sustantivo permitiera al espectador refinado como colaborar en la obra del artista señalando en su propia vaguedad un punto, un espacio hábil, donde colocar el iniciado sus propias ensueños e imaginaciones." Casellas, amb tot, està parlant encara de l'evolució de la pintura impressionista, des de la fórmula positivista de Taine a la suggestiva de Whistler: "¿No estamos ya en pleno espectáculo Whistleriano? ¿No os parece oír al maestro, cuando al describir su visión nocturna, pinta las altas chimeneas convirtiéndose en campaniles y los feos almacenes surgiendo de la oscuridad como palacios encantados, y la ciudad entera pareciendo suspendida de los cielos, como una comarca de hadas, que flotara delante de nuestros ojos?" ("Exposición general de Bellas Artes. IV. Los pintores de la naturaleza. (Del paisaje luminista al Whistleriano)". *La Vanguardia* (24-5-1894)). Un pas més i el camí cap a la pintura al·legòrica resta obert. Ho he apuntat més amunt: "recorrer la inmensa serie de descubrimientos técnicos que permitiesen al artista subjetivar la magnificencia decorativa de los aspectos naturales para aplicarla a la expresión del concepto trascendente." I això fins a assolir una síntesi "definitiva y terminante como la que en música ya iniciaba Wagner a la sazón con su drama lírico, compuesto por mitades de sensaciones y misticismos, de plasticidades y espiritualidad, de mitologías y de pasajes." ("Exposición general de Bellas Artes. II. La pintura religiosa...") Vegeu també Casellas: "Bellas artes. Evolución decorativa..."

inquietuds teatrals primerenques. Cal, per tant, explicar la connexió de Gual amb els ambients musicals de la ciutat. Per un altre costat, la incorporació a aquests ambients acabarà produint una certa mutació en la composició del seu cercle d'amistats. Ben aviat, la colla d'artistes menestrals encaterinats pel pinzell i la paleta haurà estat bescanviada per una reunió selecta de melòmans de casa bona. La situació, sembla evident, no ajudarà ni poc ni gaire a resoldre el seu complex -diguem-ho així- de menestral avergonyit i, per contra, afavorirà un afany aristocratitzant que, a la llarga, tindrà una traducció clara en termes artístics. Segons sembla, Salvador Vilaregut és qui afranqueix l'entrada de Gual al nou cercle:

"Però va passar el temps i, per conveniències dels estudis, vàrem perdre'ns de vista uns quants anys, per a tornar a trobar-nos gràcies a les nostres aficions, en los corredors dels teatres de per aquí, quan en ells hi venia bo. LLavors ja tenia vint anys i s'havia tornat aparentment seriós, formal i reflexiu, encara que, en el fondo, era amb els amics, el mateix Gual d'estudi. Tenia el cap ple d'il·lusions i projectes i estava enlluernat per l'obra wagneriana, tan discutida i menyspreada per los nostres melòmans de sis anys endarrera. Me confiava i transmetia les impressions que el Tristan i el Parsifal li produïen, després d'estudiar sa poesia immensa i desentranyar sa música divina, devot fanàtic de l'última època de Wagner. Me podria equivocar, però jo crec que Richard Wagner va ser el qui va despertar artísticament a n'en Gual. No hi ha dubte, al compenetrar-se amb la grandiosa obra reformadora del geni de Bayreuth, se va donar compte de que ell també era poeta i, al contemplar l'esplèndida volada empresa per Wagner, en Gual se va sentir créixer ales, va mirar cap a dalt i, sense volguer, va començar el seu vol."¹²⁶

¹²⁶- Salvador Vilaregut: "Adrià Gual", La Veu de Catalunya, any VIII, núm 18, 3-5-1898, ps 145-146. Les dues obres wagnerianes esmentades són les que tindrán més incidència en la globalitat de l'obra gualiana; són precisament les dues peces traduïdes per Maragall al català l'any 1896 (de la segona, només la "Consagració del Graal", per a l'Orfeó Català, Teatre Liric, 21-5-1896). Vegeu carta a Roura del 20-6-1896, OC, I, p 1122 ("ara tradueixo Tristan e Isolda sobre la música, que em cuida a fer tornar boig; Wagner com a poeta és un neula").

Pel que fa a Gual, vegeu, entre molts d'altres exemples, els plafons referits a Parsifal (un fris sense personatges que situa la història a Montserrat) i a Tristany i Isolda, amb els quals va decorar una sala de l'Associació Wagneriana, o els esbossos per a uns plafons decoratius, sense datar, dedicats a Parsifal, a Balle, Bravo, Coca Adrià Gual, ps.210-211. De Tristany i Isolda, a més, val la pena tenir en compte el muntatge amb els alumnes de l'Escola d'Art Dramàtic -El Dorado, 1920- (a destacar l'esplèndida estilització dels esbossos escenogràfics); la prosa poètica titulada "Cant de Brangània" (Juventut, any IV, núm. 151, 1-1-1903, p.9), o l'article "Com s'estrenà a Barcelona el Tristany", La Veu del Vespre (5-5-1934). En relació a Parsifal, s'ha de tenir present la "tragèdia cristiana" inacabada Montsant, del 1952, original ms., Fons Gual, núm 1557. Gual acompanya el text amb uns esbossos escenogràfics. L'any 1955 els va fer servir Isidre Magriñà per il·lustrar el seu article "Blasones wagnerianos de Barcelona", Licet, any XI, abril 1955, núm. 114, ps. 12-15.

Vilaregut associa el retrobament amb l'antic company d'estudi al moment actual d'efervescència wagneriana. I això ja explica alguna cosa de l'afany de distinció a què acabo d'alludir. Amb la música wagneriana, una certa part de la burgesia catalana troba la manera d'acceptar l'"activitat artística com a dipositària única de les valors espirituals en una societat secularitzada"; en la propagació i reivindicació d'aquesta música, busca de legitimar la seva posició hegemònica dins la societat des d'una posició indiscutible de modernitat²⁷. És en aquest sentit, per exemple, que caldrà entendre l'aparició de la Societat Catalana de Concerts, una institució musical moderna destinada en el fons a afirmar i reconfortar un cert esperit de classe. Pot tenir tot això alguna cosa a veure amb el posat aristocràtic del jove Gual?

Tomem, però al comentari de Vilaregut. El text és de l'any 1898, just quan Gual, amb vint-i-sis anys, acaba de guanyar un parell de guardons als Jocs Florals. Vilaregut, doncs, parla de l'home que ha publicat Nocturn i que ha estrenat Silenci, del cartellista, del pintor i del poeta, del fundador -el mateix any- del Teatre Íntim; és a dir, del Gual "creador d'un teatre nou, d'un teatre de debò, sense efectismes, ni convencionalismes i a on lo posat d'escena i la justa interpretació dels personatges predomin[a] sobre tot." I tot això -sembla- ha vingut de la mà de Wagner. Les idees expressades pel mestre alemany transcendeixen l'àmbit del teatre i es converteixen en una mena d'ètica personal; d'una banda, determinen la concepció i la comprensió dels fenòmens artístics; inevitablement, però, s'estenen a la percepció de les relacions entre l'art i la societat. En aquest sentit, cal estudiar la manera com Gual assumeix i transforma una vella idea ja expressada pels primers wagnerians a Catalunya: "el wagnerisme era l'alternativa superadora de la incultura col·lectiva; tenia, doncs, una projecció social que ultrapassava el fet artístic. L'art total (*Gesamtkunstwerk*) wagnerià

²⁷- "De fet, la wagnerofília no va aparèixer de debò a Catalunya fins a la darrera de la dècada de 1890, i sobretot arran de les estrenes de 1899 i 1900. És a dir, quan el Modernisme desembocava en la pura modernitat, quan la burgesia catalana començava a decidir de ser moderna de debò i de demostrar-ho a base de ser wagneriana. I també quan el Modernisme com a ideologia i com a moviment agonitzava i es diluïa en el nacionalisme." Joan Lluís Marfany: "El wagnerisme a Catalunya", *Segn d'Or*, any XXV, núm.281, febrer 1983, ps. 11-14.

era allora la redempció i el projecte de vida per a la Humanitat."¹²⁸ Anem a pams, però.

Ser un "devot fanàtic" de Wagner, per aquelles dates, vol dir, entre altres coses, ser "dels qui anaven al Liceu amb la partitura i la *Lot* i el ferm propòsit d'obligar la gent a guardar el silenci i el respecte deguts."¹²⁹ Gual té els suficients coneixements musicals per adoptar aquesta actitud; uns coneixements que li permeten tocar, "amb una tècnica incompleta i un gust delicat"¹³⁰, el *cello*, un instrument a què, curiosament, l'han iniciat els seus pares i que ha estudiat al conservatori del Liceu. De la mà de Vilaregut, Gual entra en contacte amb una colla de melòmans *devots*, la colla dels "Paqueñus", que segueix amb fruïció la crítica musical de *L'Avenç* i que, l'any 1892, participa activament en la fundació de la Societat Catalana de Concerts. Els esdeveniments, segons Gual, succeeixen de la següent manera:

"En els mateixos moments que Alió exaltava, el primer, la nostra cançó popular, i que s'albiraven els propòsits d'un agrupament que a no trigar gaire culminaria en el gloriós Orfeó Català, un nucli de joves acomodats sentiren la necessitat de clamar contra la barbàrie del teatre d'òpera, i en pro de l'adveniment de la bona música. Aquell aplec d'amics que, degut a circumstàncies de *talla col·lectiva*, va anomenar-se dels *Paqueñus*, es constituí en rebentador de tota manifestació musical que li semblava contrària als seus principis: imposava programes, en protestava d'altres i arribava al punt d'interrompre representacions de *secà*".¹³¹

¹²⁸. Jaume Sobrequès: "Pòrtic", dins Alfonsina Janés: *L'obra de Richard Wagner a Barcelona*. Barcelona, Fundació Salvador Vives Casajuana. Ajuntament de Barcelona, Editorial Rafael Dalmau, 1983, p.12.

¹²⁹. Nadal. *Memòries d'un estudiant barceloní...*, p.124. El comentari és referit a Salvador Vilaregut. En el mateix sentit, per exemple, Joaquim Pena s'enfadà perquè E. Suñol (Marramau), des de *La Veu de Catalunya* (31-3-1900) i (1-4-1900), li retreu que vagi als concerts amb partitura. Vegeu "Clar i català: resposta a E. Suñol, crític (?) musical", *Juventut*, núm.8, 5-4-1900, ps.114-116.

Anar amb la partitura i el llibret a les funcions implica un posicionament estètic clar. Precisament, al llarg del XIX, el canvi de costums del públic -cada cop menys interessat pel text o l'aspecte teatral de les representacions i engegat pel virtuosisme dels intèrprets- acaba gradualment amb l'hàbit d'imprimir els llibrets de les òperes representades. Vegeu Roger Aliet: "L'òpera als anys de la restauració", *L'Avenç*, núm.22, desembre 1979, ps.36-40

¹³⁰. Serrahima: "Pròleg" a Gual: *Mitja vida...*, p.16

¹³¹. Adrà Gual: "La Catalana de Concerts", *La Veu del Vespre* (20-4-1934). Vegeu també *Mitja vida...*, ps.37-38

És aquest nucli d'amistats *acomodades* (el mateix en part que, poc després, reunit a la casa particular d'Oriol Martí i també al saló de les germanes Llorach, apadrinarà la lectura dels primers drames i poemes de Gual) que, l'any 1890, arran de l'hàbit d'escoltar concerts *di camera* -els diumenges al matí i *en petit comité*- a casa d'Enric Granados, s'organitzarà en l'anomenada "Agrupació dels Trenta". El col·lectiu estableix la seva seu social en una casa particular llogada al carrer de Salmerón, a Gràcia¹³². És el mateix any que la *Sociedad de Cuartetos de Madrid*, dirigida per Jesús Monasterio, fa la seva exitosa tongada d'actuacions al Teatre Líric; un any abans també que la *Sociedad de Conciertos de Madrid* convulsióni la vida filharmònica de Barcelona. És el tret de sortida:

"La paraula santa i encoratjadora havia estat llançada per boca dels inquietos, i no podia ni devia deturar-se davant l'objecció de la impotència i del retardament; i mentre l'*Orfeó Català*, ja constituït, treballava per tal de fixar les normes de la seva actuació heroica, l'*Agrupació dels Trenta*, inflamada d'entusiasmes, fundava la *Societat Catalana de Concerts*, que tingué per primer mestre en cap l'Antoni Nicolau, i per primer president el literat i crític Joan Sardà."¹³³

Segons el mateix Gual, la Societat està formada per artistes, literats i homes de ciència, però també per homes de negocis, gent adinerada que subvenciona l'activitat i que, malgrat programar en castellà les activitats de l'agrupació, cobeja "un fons catalaníssim, exemplar, moguts pel qual no escatimaven tota mena de sacrificis." El bateig artístic de Gual, doncs, gràcies a la Catalana de Concerts, s'embolcalla d'una

¹³²- S'hi toca bàsicament música de Mozart, Haydn, Beethoven i Bach. Hi col·laboren com a executants els violinistes Domènec Sánchez i García (més tard substituït per un joveíssim Pau Casals) i el viola Puiggener, també toca la viola el dr. Cloriana, catedràtic de matemàtiques, i el piano Enric Granados. Vegeu Gual. "La Catalana..." i Joan Maragall. Carta a Roura del 17 i 18-2-1890, *OC*, I, ps. 1092-1093.

¹³³- Gual. "Societat Catalana..."

Vegeu també *Mitja vida...*, p.37 "Aleshores que la *Catalana de Concerts*, nascuda al callu de quatre amics que reclamaven per a ells tots sols l'execució de quartets de corda i que foren amb aquest motiu testimonis d'aquells primers batecs gloriosíssims del Casai adolescent, encaminava el mestre Nicolau a prendre cura de desvetllar l'opinió musical catalana sota el guiatge dels grans mestres."

A propòsit de la història de la Societat Catalana de Concerts, des de les reunions del carrer Salmerón fins al 1896, i també per la biografia dels músics que van intervenir en les seves activitats, vegeu J. Álvarez Rivera: "*Sociedad catalana de conciertos*", *Barcelona Còmica*, any IX, núm.44, 31-10-1896, ps. 1147-1151.

certa flaire de *bona societat*¹³⁴, tot i que "Els Trenta", burgesos *malgré eux*, són "gent modernista que tenien poc a veure amb l'esperit burgès que es volia donar a la nova entitat"¹³⁵. Es pot afirmar que l'esperit burgès i l'esperit modern hi conviuen en un fràgil equilibri, simplement per una qüestió d'aristocràcia: per als uns, es tracta d'aristocràcia social; per als altres, d'aristocràcia artística; per a d'altres encara, com és el cas de Gual, d'aristocràcia social a través de l'aristocràcia artística. És força simptomàtic que ja el primer cicle de concerts de la nova societat tingui lloc al Teatre Líric, "*el coliseo más aristocrático y suntuoso de Barcelona*"¹³⁶. La vinculació de Gual a l'entitat s'allarga fins a la seva desaparició, poc abans del 1898. L'any 1896, a més de pintar el cartell dels concerts¹³⁷, substitueix Frederic de Puig-Samper en el càrrec de secretari.

Sense cap mena de dubte, l'activitat de Gual a la Catalana de Concerts suposa la primera activitat *educadora*¹³⁸ que realitza d'una forma més o menys conscient i organitzada. Per a ell, també representa el tret de sortida. I vull insistir en aquest extrem: més que no pas per la pintura, Gual obre els ulls a la regeneració artística de la mà de la música. Al seu entendre, l'educació estètica del poble només pot passar pel

¹³⁴- Formen part de Societat Catalana de Concerts, entre altres -esto Aviñoa-, "F. Alió, J. Cabot, president de l'Orfeó Català molts anys, A. Cortada, el crític de *L'Avenc* i cap d'una de les faccions musicals més actives, P. Fabra, J. Lapeyra, músic vinculat més endavant a la Institució Catalana de Música, C. Martínez Imbert, F. Puig-Samper, E. Suiñol, F. Suarez Bravo, antics dels diaris més representatius del moment, A. Gual, etc. Com a socis protectors, destaquem Manuel Girone, L. Larnaia, C. Godó, i entre els benefactors, Lluís Millet, B. Bassagoda, J. Pena, R. Patxot, E. Granados i J. Gay". Xosé Aviñoa: *La música i el modernisme*, Barcelona, Curial, 1985, p.22. També eren membres destacats de l'agrupació Joan Sardà, Domènec i Muntaner, Jordi de Sàtrústegui, Antoni Iturralde, Claudi Sabadell, Josep Pujol i Brull o Alfred Garcia Faria.

¹³⁵. *Ibid.*, p. 14.

¹³⁶- J. Roca y Roca: *Barcelona en la mano. Guía de Barcelona y sus alrededores*, Barcelona, Enrique López editor, 1895. Segons Roca, "*nada hay más elegante y rico que esta sala, circuida de una galeria de espaciosos palcos que se eleva como un metro sobre el nivel del suelo, y por una segunda galeria alta de asientos fijos, sustentada por esbeltos pilares.*", p. 74. Vegeu també Narciso Díaz de Escovar y Francisco de P. Lasso de la Vega: *Historia del Teatro Español*, vol.II, Barcelona, Montaner y Simón, ed., ps.298-299.

¹³⁷- Vegeu més endavant ps.361-362.

¹³⁸- La referència, al cap dels anys, és clara: "Per què va caure la *Catalana de Concerts* sobre el punt més esplendent de la seva gestió educadora?" Adria Gual: "Concepte general de la música", conferència llegida per son autor la vetlla del 12 de gener de 1907 al Saló-Biblioteca del "Casino del comerç", Associació Musical de Terrassa, Publicat a *La Sembrar. Setmanari catalanista* de Terrassa. Vegeu l'original ms. al Fons Gual, Carpeta 40.

cultiu del "sentiment musical", "un de tants elements de bellesa (que no és altra cosa que bondat)", un element del qual hem de servir-nos per perfeccionar-nos, "i millor si ho fem amb la sana intenció d'un perfeccionament col·lectiu."¹³⁹ Aquesta idea -aquest objectiu artístic-, Gual l'assumeix directament dels postulats de la Societat Catalana de Concerts.

Anem al detall. Els objectius de la Catalana són fàcilment concretables. En primer lloc, canviar les convencions que regeixen l'execució i la recepció dels espectacles operístics (els "Paqueñus", abans de pensar en els concerts, han incidit en l'àmbit operístic¹⁴⁰); en segon lloc, investigar per trobar una música genuïnament catalana a partir del material que proporcionen les cançons populars; acabar, de retop, amb l'italianisme, el flamenquisme i les sarsueles importades en tant que elements embrutidors de l'esperit autòcton; finalment, dignificar el treball dels intèrprets musicals, potenciar els nous músics del país i donar a conèixer les principals figures de la música culta estrangera, amb preferència Wagner, Beethoven i l'escola moderna franco-belga (amb Cèsar Franck al capdavant¹⁴¹). Són premisses que, amb més o menys protagonisme, afecten la producció artística de Gual; sobretot, cal tenir en compte la utilització de la cançó popular com a material base per a la construcció d'un "teatre popular", i també la seva participació en els intents de consolidació d'un teatre líric català.

¹³⁹ - *Ibid.*

¹⁴⁰ - Des d'una perspectiva educadora, això és completament lògic. Cal tenir en compte que el consum musical barceloní de l'època és eminentment operístic; la música de cambra i la vida simfònica, per bé que en constant ascens, s'emmarallen necessàriament en la gran afició dels barcelonins per la música de teatre. El mes de desembre de 1888, per posar un exemple, els amants de l'òpera tenen la possibilitat de veure entre seixanta produccions repartides en dos teatres, el Liceu i el Teatre de l'Òpera (Circ Barcelonès). Vegeu Xosé Aviñoa "A propòsit del consum musical tardoromantic barceloní", *Revista de Catalunya*, núm. 35, novembre 1989, ps. 79-91.

¹⁴¹ - Vegeu Aviñoa: *La música...*, ps. 38-46. Vegeu també A. Cortada: "Cèsar Franck", *L'Asseny*, segona època, any V, núm 6. 31-3-1893, ps 89-91

2.2. Les convencions musicals vigents.

En primer lloc, igual que en l'àmbit estrictament dramàtic, hi ha una necessitat urgent de reformar les convencions que regulen l'acord entre els espectadors i els diguem-ne *executors* de l'art musical. La tasca educativa iniciada als concerts ha de suposar el primer pas per accedir, més tard, a la reforma total dels espectacles d'òpera. Per la part del públic, els esdeveniments operístics perpetuen la funció bàsica de fer possible l'intercanvi social; la música, per norma general, no és el més important de la vetllada, com a molt és l'excusa per encetar una conversa amable als passadissos i a les avantlloges. També és un bon pretext per originar tertúlies i per estimular un consum musical paral·lel (per a ús dels posseïdors de piano), és a dir, per propiciar la continuïtat de l'intercanvi als salons particulars. La bona societat acudeix a un teatre com ara el Liceu per veure i per ser vista. Òbviament, el luxe de la *toilette* personal és un requisit indispensable i, per tal motiu, cal, tant sí com no, una determinada il·luminació de la sala i una certa permisivitat pel que fa al soroll provocat per l'auditori. Així mateix, la interpretació dels actors lírics (i també la dels instrumentistes) es fonamenta en els efectes de lluïment, efectes com els famosos *arrancs*, les respiracions, les *fioriture* i els *gruppetti*, que són aplaudits només per costum o per complicitat de classe ("*Ils aiment trop le tenor*" -dirà un il·lustre compositor francès¹⁴²). I el mateix passa amb els decorats (gairebé sempre aprofitats), que són aplaudits per la seva efectivitat a l'instant que apareixen, amb independència

¹⁴²- Citat per Francisco Virella Cassañes: *La ópera en Barcelona*, Barcelona, Establecimiento Tipográfico de Redondo y Xumetra, 1888, ps. 156. Virella, l'any 1888, associa el gust malaltís per l'execució a la decadència de l'òpera italiana. "A la constant y reproducció de determinadas óperas -dijo-, seguía en justa correspondencia una mayor atención prestada a su desempeño. La despreocupación con que el público se encariñaba por los trabajos de ejecución, aumentaba, si cabe, la perversión general, llegándose en muy poco tiempo, y por tales antecedentes, a cambiar lo útil por lo superfluo y confundir lo accesorio por lo principal. El desempeño de una ópera determinada se anteponia a la esencia de la composición; el concepto dominante, la idea que englobara el conjunto de una acción dramática, subordinábase a las galas de estilo y a los refinamientos de escuela. Dominaba, en una palabra, el cantante al maestro, y no de cualquier manera, sino con una dominación absoluta que se reflejaba en las peripecias todas de nuestra historia teatral.", ps 152-153

de l'adequació al moment líric o a l'escena¹⁴³. En definitiva, s'ignora per complet la idea de síntesi artística i qualsevol dinàmica de conjunts escènics¹⁴⁴. Les òperes de Wagner, per consegüent, es representen amb absoluta ignorància de la idea escènica wagneriana i, a més, en italià¹⁴⁵. Tot plegat fa pensar que la qualitat dels productes no és gaire elevada: "no cal recórrer a les indirectes afirmacions dels crítics o del públic per a deduir que un teatre que es veia obligat a presentar tres òperes diferents en dos dies no podia atendre certes qüestions de caràcter escènic, vocal, directorial, etc."¹⁴⁶

Cal, doncs, educar. I l'educació ha de començar als concerts¹⁴⁷: usar la música simfònica com a correctiu de la mala influència del teatre líric italià. Com diu Jaume Brossa, si es tria un programa atrevit, "a un públic rutinari i agafat a l'escola italiana se'l descompon i se'l cansa fent-lo passar bruscament d'una sensació a una altra

¹⁴³- Els artistes catalans, per exemple, no s'incorporen a l'escenografia wagneriana fins a les acaballes del segle. De primer, els decorats gairebé sempre són llogats a Itàlia. Quan són de casa, però, sovint són escenografies de repertori (bosc, saló del castell feudal, cambra exterior de palau...) i, si no és així, poques vegades tenen un mínim d'unitat (cada acte és encarregat a un escenògraf diferent). Vegeu, a propòsit de tot això, Isidre Bravo: "L'escenografia wagneriana a Catalunya", *Serra d'Or*, any XXV, núm.281, febrer 1983, ps.15-22

¹⁴⁴- Una integració artística que, al marge de la idea wagneriana, ja han assumit alguns melòmans a la segona meitat del segle XIX. Per exemple, l'any 1888, Virella es queixa del "desequilibrio constante entre el artista y el compositor"; un desequilibri que sembla absurd en un moment en què ha quedat ben palès que "la ópera moderna la forman el conjunto de todas las bellas artes, combinadas en su justa proporción, para secundar reunidas el interés de una acción dramática." El curiós, però, és que Virella no esmenta Wagner, sinó que oposa els vetetismes contemporanis als temps gloriosos de *l'Àforturi* i *D. Sebastiano*. Vegeu Virella: *La ópera...*, p.154.

En relació a la dinàmica de cors, comparsena, indumentària i moviment de masses, vegeu, per exemple, J. Lapeyra: "La mise en scene, els chors y la comparsena en el teatre", *Butlletí de la Institució Catalana de Música*, núm 2, desembre 1896, ps 3-5.

¹⁴⁵- "Aquest lligament d'haver de sentir sempre les òperes en italià s'hauria de rompre, procurant que es cantessin en la llengua en què han estat escrites originalment." A Cortada: "Necessitat de la formació d'una societat de concerts a Barcelona", *L'Avenc*, 2ª època, any III, núm.2, 28-2-1891, ps 48-50. La llengua alemanya -afegeix pocs anys després Maragall- és la "única en la que la música [de Wagner] puede resultar aumento de expresión de la palabra", i és que l'italià és un "idioma de genio prosódico completamente distinto, por no decir opuesto al alemán, y que por añadidura no es entendido de la generalidad del público.", "Una mala inteligencia", *Diario de Barcelona* (23-11-1899) "Tot això succeïa -diu en el mateix sentit Gual- quan Wagner de tant en tant ens serví com una mena d'additament de les fórmules de la casa Ricordi, sense cap emoció ni, menys, propòsit d'implantació de la nova visió del drama musical perseguida i propulsada per ell.", *Milja vida...*, p.45.

¹⁴⁶- Aviñoa: "A propòsit del consum musical...", p.89.

¹⁴⁷- "... els concerts [organitzats per una hipotètica societat de concerts] prepararien el públic per comprendre per més endavant aquestes operes en el teatre; ell mateix acabava per exigir a les empreses que les possessin en escena." Cortada: "Necessitat de la formació...", p.49. "El lloc on Barcelona pogué començar a comprendre el significat de l'obra musical de Wagner fou la sala de concerts." Janés: *L'obra de Richard Wagner...*, p.67.

oposada." Es tracta d'agredir els costums mal adquirits, de generar una nova sensibilitat davant la música, perquè la "massa d'aficionats", fins al moment, "es fixa en els detalls d'execució més que en el sentit de l'obra interpretada". Per fer això calen també bons intèrprets. De fet, una de les preocupacions bàsiques de la Societat Catalana de Concerts és la de formar concertistes de qualitat i, tot i així, algunes de les crítiques que reben els seus concerts insisteixen en la "dificultat de trobar executants apropiats"¹⁴⁸. La mateixa preocupació es manifesta en relació als directors musicals. Així, per exemple, el mateix Brossa lloa el treball del mestre Nicolau dirigint els concerts de la Societat (abans que l'agressivitat del "Paqueñus" el faci dimitir), car ell "demostra que en la interpretació de les grans obres orquestrals no es té que acudir a rebuscaments". Nicolau, segons això, "concedeix més importància al ritme musical que ha concebut el compositor per medi de frases i conceptes definits, que no an els contrastos llampants de *crescendos* i *diminuendos*, i *fortes* i *pianos*, que esgarrien l'atenció del que escolta."¹⁴⁹ Si la Societat hagués escollit "un director a la italiana -afegeix-, dels que fan contorsions de *clown* i escriuen jeroglífics en l'aire, tots n'hauriem sofert."

2.3. L'italianisme.

Per als "Paqueñus" -i els esmento, ara, com a grup de pressió dins la Catalana de Concerts-, el principal culpable del mal estat de la cultura musical del país la té l'italianisme o, el que és el mateix, el gust per l'òpera italiana que, segons Alexandre

¹⁴⁸. Jaume Brossa Reger. "Societat Catalana de Concerts", *L'Aveng*, 2ª època, any IV, núm. 10, octubre 1892, ps 313-315.

¹⁴⁹. *Ibid.*

Cortada, "fa dos sigles està empastifant i embrutint tot l'art teatral d'Europa"¹⁵⁰. El màxim responsable d'aquesta situació és el Gran Teatre del Liceu que, en opinió del crític, està abandonat en mans d'individus sense cap mena de consciència artística, que no han vetllat per l'educació musical dels compositors, dels intèrprets ni de l'auditori i que, per si no n'hi hagués prou, s'han "entregat lligats de mans a les cases editorials italianes."¹⁵¹ L'opinió de Cortada pel que fa al capteniment del públic no difereix gaire de la que manifestarà ben aviat Brossa:

"I, efectivament, aquest [el públic] poc a poc, s'ha anat compenetrant del modo de ser del repertori que li donen. Primerament han anat perdent la idea d'apreciar l'obra dramàtica i musical en sí, per no fixar-se més que en els intèrprets, i sent purament d'efecte les obres que aquestos executen, ha acabat per no dar importància sinó en els més llamatius i d'efecte més extern; i, aixís, hem vist al públic només fixar-se i pendre interès amb els *dos de pit* i altres crits dels tenors, amb els antiestètics exercicis de gorja de les tiples lleugeres, i amb els efectes exagerats i de *relumbrón* de les tiples *dramàtiques*. Després, i final necessari de tot això, el públic entregant-se a unes ovacions delirants i estúpides, amb uns aplausos eixordadors i interminables, amb aixecades de teló sens fi, avorrides i fatigoses; o bé altres vegades a xiulades escandaloses, més escandaloses encara que les de la plaça de toros o de manifestacions de carrer."¹⁵²

¹⁵⁰- "En síntesi, els Brossa-Cortada-Pena-Zanné [...] eren furibunds antiitalians, perquè acusaven les empreses italianes d'edició musical de pesar massa en les decisions respecte als programes de les temporades operístiques de Barcelona i, donant mostres de gran dosi d'ingenuïtat, defensaven tot el que vingüés del centre d'Europa sense voler veure que els procediments comercials eren de la mateixa índole.", Xosé Aviñoa: "Dues facetes de la vida musical modernista", dins *El Modernisme*, vol. I, p. 160.

¹⁵¹- A. Cortada: "El teatre del Liceu", *L'Aveng.*, 2^a època, any IV, núm. 3, març 1892, ps. 89-91. Vegeu també Cortada "Necessitat de la formació...". En relació al Liceu, hi diu el següent: "Estudiant la història d'aquest teatre, veiem que, lo mateix modernament que ha caigut en una gran decadència, com en les èpoques del seu més gran esplendor, s'hi han posat quasi sempre només les obres que fàcilment han arribat a fer-se vulgars i d'un èxit de moment, mentres que quasi mai s'hi han sentit les obres dels grans genis, d'aquells que queden i que són com els punts de mira a on s'ha de dirigir sempre l'art."

¹⁵²- Brossa: "Societat Catalana...".

També Gual es manifestarà de forma similar (sobretot a propòsit dels eventants). La música -dirà- mai no pot esdevenir un esport: "Tot quan la música pot donar de bo a la humanitat (si s'hi presenta franca, feta obra honorada), tota la força que pot dur a l'esperit dels homes i tota la dolcesa i tranquil·litat que pot exercir en la seva conducta espiritual, es torna raquític i afeminat quan apareix amb el refinament superficial d'un brodat o amb el delit de la comparació esportiva." Adrà Gual: "De l'esport musical", original ms., s. d., 1902-1903 aprox., Fons Gual, Carpeta 47.

El mateix Cortada, poc abans de la fundació de la Catalana de Concerts, argumenta amb vehemència que l'antiga òpera italiana ja no satisfà el gust del públic, "pel seu caràcter superficial, exterior, sense tenir un sentiment veritablement dramàtic i humà." Els públics moderns -assegura- "volen sentir un art més seriós, més profund i més dramàtic, volen sentir les obres dels grans mestres que han portat l'art musical per uns camins més amples."¹⁵³ Cortada, sembla obvi, parla d'un públic ideal, d'un públic *modern*. El públic *real*, el del moment, malauradament, encara arrossega el jou de les convencions associades a l'òpera italiana. Italianisme i convencionalisme, en conseqüència, van aparellats: per lluitar en contra de l'un, cal atacar els fonaments de l'altre.

També van aparellats, encara que en un sentit d'oposició, italianisme i wagnerisme. El drama líric tal com l'entén Wagner és l'art "seriós", profund i dramàtic que reclamen els públics moderns, l'únic "art que podia satisfer el públic d'avui". El combat contra l'italianisme dut a terme pels "Paqueñus" i, en general, per la crítica de *L'Avenç* es fonamenta, doncs, en l'exposició dels principis wagnerians¹⁵⁴. El mateix Wagner, l'any 1860, tot fent balanç, ho ha deixat establert: "L'òpera italiana devingué així una mena d'art ben especial, qui, no tenint res a veure amb el veritable drama, era en realitat també estrany a la música."¹⁵⁵ Wagner, doncs, és agafat com a model per a un art del futur¹⁵⁶. Així, la reivindicació dels músics de l'escola franco-belga radica

¹⁵³ Cortada: "Necessitat de la formació..."

La polèmica s'esten a diversos àmbits, fins al punt que l'oposició fonamental entre els integrants de la coral "Catalunya Nova", dirigida per Morera a partir de l'any 1895, i els partidaris de l'*artentitat* claveriana no deixa de ser sino una qüestió d'italianisme: un italianisme que els seguidors de Morera atribuïran als de Clavé com una manca de "feréstega ingenuïtat." Vegeu Roger Alier: "La societat coral "Catalunya Nova", *D'Art*, núm. 2, maig 1993, ps. 45-70.

¹⁵⁴ Vegeu Xosé Aviñoa: "Les constants ideològiques en la crítica musical de *L'Avenç* (1881-1884 i 1889-1893)", *D'Art*, núm 8-9, 1983, ps. 81-98.

¹⁵⁵ Ricart Wagner. "Música del pervindre. A un amic francès (F. Villot)", dins *Obres teòriques y crítiques*, vol I, Barcelona, Associació Wagneriana, 1909, ps. 12-13.

¹⁵⁶ Des del primers temps del wagnerisme a Barcelona, hi hagué un cert problema amb aquesta expressió, i també amb la de "música de l'avenir" o del "pervindre". Vegeu Janes. *L'obra de Richard Wagner*, ps. 33-34 i 53. La polèmica es vigent encara als anys noranta. Cal deixar clar que, per mes que es faci referència a un model d'art per al futur, ningú no tracta de negar la viabilitat d'aquesta música en el present. En aquest sentit, un crític de *La*

bàsicament en l'entusiasme amb què aquests han rebut la música del mestre de Bayreuth. I és que Wagner concilia forma i contingut, ensenya el camí per accedir a una música nacional a través de la llegenda i, per postres, compon una música que és alhora intel·lectual i sensible, íntima i èpica. Per una simple regla de tres, s'entén que el wagnerisme acapari el protagonisme en la lluita contra els encarcaraments i claudicacions en la concreció de l'art musical a la Barcelona del tombant de segle. Un cop fundada, doncs, la Societat Catalana de Concerts es proposa com a un dels seus objectius principals, divulgar i facilitar la comprensió de les peces més representatives de l'obra wagneriana (moltes inèdites a Catalunya), oferint, al mateix temps, amb molta més fiabilitat que no pas ho fa el Liceu, les partitures de les obres executades¹⁵⁷.

2.4. A la recerca d'un model musical genuí i modern.

La Societat Catalana de Concerts també es proposa d'oferir una alternativa a les sarsueles d'importació (*el género chico* es popularitzarà poc després) en tant que elements embrutidors de l'autèntic esperit català. La idea s'inscriu en una línia de reforma moral del poble que, pocs anys a venir, serà molt afí als plantejaments teòrics d'Adrià Gual i també molt estesa en el corpus ideològic catalanista. Així mateix, es tracta d'una idea que esdevindrà primordial a l'hora de valorar la necessitat urgent d'un

Vanguardia, per exemple, pot definir la música de Beethoven, encara que sigui per enaltir-la respecte a la producció de Wagner, com a "música del porvenir, porque es la música de todos los tiempos.", "Teatro Lírico. Segundo concierto histórico", *La Vanguardia* (18-3-1895)

¹⁵⁷. Es donen a conèixer "els preludis de *Tristany i Isolde*, d'*El vaixell fantasma*, del *Parsifal*, l'obertura d'*Els mestres cantaires*, la "Cavalcada de les Walkíries" i l'escena final de *La Walkíria*, els "Remers de la selva" del *Siegfried*, "Obertura *Faust*, el *Siegfried Idyll* i la "marxa fúnebre" d'*El capvespre dels Déus* [...] a més de l'obertura del *Tannhäuser*, el preludi del tercer acte, el "Vals dels aprenents" i l'"Entrada dels mestres" d'*Els mestres cantaires*, l'"Encantament de Divendres Sant" del *Parsifal* i l'"Entrada dels deus al Walhalla" de l'*Or del Rin*" Avuióna. *La música*..., p. 40

teatre líric català; més i tot, un punt de referència bàsic en la croada moral de la Societat Catalana de Concerts contra la *indiferència*:

"Fa llàstima veure los hòmens rastrejant pel món, amb tot lo pes d'innombrables vicis al coll, sense apartar mai del fang la vista, i sense saber mai per què fan res [...] tot los hi és indiferent; de res fan cas, de tot se riuen, en tot fan una mirada estúpida, com d'idiota, en tot menys quan se'ls hi parla de lo únic gran, de lo únic digne d'ocupar l'atenció dels hòmens sèrios, lo diner [...] Aquesta mateixa causa ha engendrat los cafès cantants, les innombrables societats de ball i les asquerosíssimes *zarzuelas* en un acte. Mireu l'immens nombre de persones que es fastiguen a tot arreu a on se faci art de debò i en canvi va amb gust an aquests llocs qual únic objecte és o bé fer riure o bé produir desequilibris nerviosos i estemituts elèctriques, etc., etc."¹⁵²

Són paraules que hauria pogut signar el propi Gual¹⁵³. Tanmateix, no s'ho inventa ell, això de la *indiferència*. Rusiñol usa el mot en gairebé tots els seus discursos a les Festes Modernistes de Sitges; de fet, parlar d'*indiferència* esdevé un lloc comú en la fraseologia típicament modernista. Se'n parla per descriure l'actitud del públic teatral i del públic d'espectacles musicals, però també se'n parla com d'una actitud moral en el comú de la societat contemporània; una societat incapaç d'emocionar-se davant la bellesa i, per consegüent, incapaç de comprendre un art -l'art dels modernistes- investit amb la missió santa de la regeneració col·lectiva. D'altra banda, hom identifica la *indiferència*, predicada en una accepció molt àmplia del mot, amb els trets racials del poble espanyol. Aquest poble i aquests trets, arrapats fortament a la terra catalana, impregnen els costums ancestrals i impedeixen d'avançar cap a la redempció definitiva. El *sarsuelisme*, ben mirat, és l'avançada, diguem-ne cultural, d'aquesta lenta contaminació destinada a una anorreació completa de les essències de la catalanitat, començant per la música, la cançó i, de retruc, la llengua i el folklore.

¹⁵²- A. Vives. "La Societat Catalana de Concerts", *La Veu de Catalunya*, any II, nòm.35, 26-8-1892, ps 410-412. Dos mesos, doncs, abans dels primers concerts de la Societat.

¹⁵³- Vegeu, per exemple, Adrià Gual: "La indiferència", original ms., s. d., 1906 aprox., Fons Gual, Carpeta 47.

Per tant, a l'hora de regenerar el poble català, abans que res, cal marcar ben bé les diferències culturals i ètniques amb el poble espanyol. I és per això que la Catalana de Concerts s'entesta a buscar un estil musical genuïnament català -una música nacional- i s'afegeix al corrent contemporani de recuperació de la cançó popular catalana. Jaume Brossa exposa el problema amb claredat:

"A nosaltres, que desitgem una diferenciació artística marcada a l'exteriorisar l'ànima del nostre poble, ens agrada molt veure l'entusiasme que ara hi ha *por nuestra música i la música popular*. Però més ens satisfà el renaixement de la música catalana, sense mistificacions; puix si fins ara per música espanyola s'entenia la de *zarzuela* i la flamenca, que canten i ballen en determinades regions d'Espanya, en canvi, el nostre ideal és que totes les nacionalitats de la Península aportin a l'art sa fórmula ingènita, rompent el motllo de la unitat."¹⁶⁰

Separar-se de "la sanfaina nacional uniformista", aquesta és la qüestió. Per això s'entenen les crítiques de L'Avenc a músics com Pedrell o Bretón, el primer -que a la seva manera també predicava una òpera *nacional*¹⁶¹ - "en donar com a música catalana uns motius morescos". El segon -no català- perquè, "al fer la famosa sardana del Garin, va posar un motiu que sembla d'en Chueca, l'autor de la Gran Vía"¹⁶². D'aquesta manera, "facilitant medis per a la creació d'un estil català, qual llevar fos la cançó popular"¹⁶³, s'aconseguirà que Catalunya es posi, musicalment parlant, al capdavant de les nacions més avançades d'Europa. Cal formular, però, la gran pregunta: és possible formar un estil propi?, i, en cas afirmatiu: quina és la via més indicada per assolir-lo? Es proposen dues opcions: l'una és en mans de la cançó popular, que, com a producte

¹⁶⁰- Brossa: "Societat Catalana..."

El mateix concepte que Brossa expressa a propòsit de la música, Cortada l'explica en relació al teatre: "Precisament quan del teatre castellà era del que s'havia de separar més el nostre.", "El teatre a Barcelona" [i. L'Avenc, núm 9, setembre 1892, p.277.

¹⁶¹- Vegeu Felipe Pedrell: Por nuestra música, algunas consideraciones sobre la magna cuestión de una Escuela Lirica nacional, motivada por la Trilogia (tres cuadros y un prologo) "Los Pirineos", poema de D. Victor Balaguer, música del que suscribe, Barcelona, Imprenta de Henrich y Cia., 1891.

¹⁶²- Brossa: "Societat Catalana..."

¹⁶³- Vives: "La Societat Catalana..."

espontani de la terra, reflecteix l'ànima, la personalitat col·lectiva de tot un poble. Així com l'home és *determinat* pel paisatge, per la geografia del seu país, la cançó, motllada per aquesta mateixa geografia, ha d'esdevenir per força el mirall espiritual dels homes que l'habiten. Cal veure, amb tot, l'altra cara: si la música catalana ha d'inscriure's en el conjunt de les músiques modernes d'Europa; és a dir, ha de ser una "música de l'avenir", només en l'exemple de compositors com ara Wagner i Beethoven s'avançarà pel bon camí. Aquesta dualitat, lògicament, desperta una certa polèmica. N'hi ha que tenen por que un excés de teories i de models -els models i les teories que vénen del Nord- pugui tergiversar l'autenticitat musical a què es pretén accedir. Així, Vives, per exemple, sosté que, "aprofitant-se de tots los elements que avui posseeix l'art, pot introduir-se l'esperit de la nostra cançó en totes les composicions musicals, i que això és preferible mil vegades a anar imitant als uns i als altres rastrement."¹⁶⁴ Per a ell, les idees són universals; els idiomes, no; els sentiments són universals, la manera d'expressar-los en art, no. Per tant, no tan sols s'ha d'anar en compte de no imitar en excés, sinó que fins i tot cal relativitzar el pòsit comú de la cançó popular: cada cançó és fruit de la seva terra i prou.

A primer cop d'ull, pot semblar que el que es debat aquí és una simple qüestió d'universalisme. En part, sí; gent com ara Vives veu en l'universalisme un perill de disgregació en un moment delicat de definició artística nacional. Tanmateix, al seu costat, algú tan poc suspecte de particularisme com ara Brossa, comprèn també que els músics catalans no poden supeditar-se indefinidament a les influències modernes europees. El seu pensament és clar: quan els intèrprets, els compositors i el públic estiguin educats, aleshores, arribarà una etapa ideal protagonitzada, no tant pel guiatge dels grans mestres estrangers, sinó per la capacitat avaluadora dels músics del país. L'esperit cultivat dels compositors i els auditoris autòctons, finalment, destriarà el gra de la palla i integrarà de forma original els elements més interessants de l'art universal (art -això sí- que continuarà tenint afranquida l'entrada):

¹⁶⁴ - *Ibid*

"El desig dels que no tenim cap fanatisme particularista és de que se'ns dongui a conèixer les obres clàssiques que puguin educar-nos a tots: als músics executants, als compositors, al gros públic, als crítics i als periodistes. Però quan aquesta obra de càtedra s'hagi complert, vinguin les obres modernes, sense distinció d'escoles ni nacionalitats, puix tenint un gust format, ens servirà per norma a fi de judicar sensatament tota classe d'obres, velles i noves. Segurament que aleshores no es necessitarà cap autoritat consagrada per dir al públic lo que és bo; i si per cas la música de la terra ve amb una innovació revolucionària, benvinguda siga: serà una honra doble. Als clàssics *per se* i als wagnerians *per accidens* devem dir-los que tant de bo que dintre de poc temps la Societat Catalana pogués omplir un programa de música nova d'altres llocs i d'original i catalana."¹⁶⁵

Amb aquesta obsessió educativa, s'entén que la Societat Catalana de Concerts pretengui donar a conèixer si us plau per força les principals figures de la música culta estrangera. És un universalisme similar al que s'estableix al terreny del teatre. Ibsen, D'Annunzio, Maeterlinck, Hauptmann, vénen a ensenyar el camí, i vénen a ensenyar-lo esborrant les passes de Frederic Soler, sí, però també les del teatre de bulevard francès. Ni en l'àmbit musical ni en l'àmbit dramàtic es tracta d'un universalisme servilista i provincià; tot el contrari: "La direcció del gust musical -diu Cortada l'any 1893-, s'ha fet, fins ara, directament des de l'estranger"; la novetat de la demanda, doncs, no radica en el fet de sol·licitar models forans sinó en el fet de reclamar-los que siguin bons i *moderns*. Perquè, al cap i a la fi, "de l'estranger hem sentit regularment només que lo pitjor, lo més corrent i vulgar."¹⁶⁶ Sort dels wagnerians que, en opinió del crític, volent conèixer els predecessors de Wagner, han anat interessant-se pels grans compositors, sobretot pels grans mestres alemanys (Beethoven, Weber, Bach, Schumann, Gluck, Mendelsshon...) Fins al present, en definitiva, el poc èxit dels músics catalans pot atribuir-se a la manca de qualitat dels models estrangers; quan millori la categoria d'aquests models, haurà de millorar irremeiablement la qualitat dels compositors autòctons. Després, més tard, arribarà l'hora de l'emancipació

¹⁶⁵- Brossa: "Societat Catalana .."

¹⁶⁶- A. Cortada: "Enric Merera", *L'Avinyó*, 2ª època, any V, num.19, 1893, p.295.

completa. En resum: cal amarar-se primerament del millor de la música forana per així, després, compondre, amb qualitat i personalitat pròpia, una música original arrelada a la terra. La referència a la cançó popular, per tant, no és incompatible amb l'assumpció de la música estrangera¹⁶⁷.

2.5. Els compositors.

De resultes d'això, entre els objectius de la Catalana de Concerts conviuen la voluntat de divulgació dels principals compositors *moderns* de l'estranger (i *modern*, aquí, no implica una qüestió d'època, sinó d'esperit) i la convicció ferma que, per tal d'assolir una idiosincràcia musical i un estil característic, cal potenciar la feina dels músics del país. A més de Pedrell, durament castigat per la crítica de L'Avenç (perquè "ha produït ben poca cosa d'original que valgui", perquè li han mancat sòlids coneixements per entendre la música wagneriana, perquè per a la comprensió de la música popular li ha sobrat "ciència menuda d'arqueòleg, al mateix temps que massa *parti pris* d'espanyolisme"¹⁶⁸, i perquè, a partir d'uns principis errats i buits, ha malmenat els esforços de gairebé tot el jovent musical d'avui), que va protagonitzar el primer cicle de concerts amb "Lo cant de la muntanya" (obra premiada per la mateixa Societat), la Catalana de Concerts programa compositors com ara García Robles, García Fària, Frigola, Millet i Rodríguez Alcántara¹⁶⁹. Dins d'aquest grup, però, la

¹⁶⁷. Per als models estrangers divulgats per la Catalana de Concerts, vegeu Aviñoa: "Els compositors foranis", dins La música, ps.38-46. Aviñoa destaca diversos grups. Com a més importants, Beethoven i Wagner seguits de Bach, Mendelssohn i Grieg, després, Berlioz, alguns compositors menors de l'Escola Moderna Francesa com Chabner i Giraud i, finalment, músics de l'escola franco-belga com Chausson, Fauré i, sobretot, César Franck.

¹⁶⁸. Cortada: "Enric Morera", p.296.

Segons Aviñoa, en el moment de la fundació de la Catalana de Concerts, Pedrell només era discutit pels grups més marginals, La música, p.25.

¹⁶⁹. Ibid., p.46. Per veure l'oposició entre Pedrell i Morera, vegeu les ps. 45-51.

figura estel·lar és la d'Enric Morera. Acomboiat per l'entitat, en el segon cicle, l'any 1893 -el dia que, segons Roca i Roca, ja es pot exclamar *papam habemus*¹⁷⁰-, Morera estrena, amb la Catalana, la seva "Introducció a L'Atlàntida"; poc abans, a l'Associació Musical, ha donat a conèixer "La dansa dels gnoms". La trajectòria de Morera s'erigeix com a mostra evident de l'exemple a seguir: en primer lloc, formar-se a l'estranger -en el cas particular de Morera, a Brussel·les, "un dels primers baluards de l'art modern i revolucionari"¹⁷¹-; més tard, retornar al propi país i lluitar amb les tècniques i els estímuls adquirits per edificar un estil de música nacional. A Brussel·les, Morera s'amara d'art musical modern, contacta amb reformadors com ara Gilson, D'Indy, Chausson o Ysaïe (D'Indy dirigeix el cinquè cicle de la Catalana, Chausson i Ysaïe participen en el setè) i torna amb idees certament revolucionàries:

"Efectivament, un jove compositor que *reventava* poc o molt a Mozart, a Gluck, a Schumann; que tolerava sols a Beethoven; que posava per sobre de tots aquests a Bach; que admirava fora de tota ponderació un neuròtic com Chopin; que tenia per sol Déu a Wagner; i que quasi preferia els moderns Gilson, Vicent d'Indy, Chabrier, Baradine [sic], an els clàssics; n'hi havia, la veritat, lo suficient per a deixar indignats i cridar "profanació" a tots els nostros aficionats i músics."¹⁷²

La música de Morera té una aparença brillant i innovadora, i té l'atractiu afegit d'atemptar sense cap mena de pudor contra la *tradicció*. "Guiant-se per les lleis d'una escola jove, potent, rابلerta d'esperances, lliure de trabes", Morera ha aparegut "com un Apòstol regenerador d'un art que en la nostra terra té fervents devots" i ha lluitat contra els que, "arrapats a les rancies tradicions dels segles", han provat de fer-li ombra¹⁷³. Els seus detractors, tanmateix, pouant en els tòpics de la tradició antiwagneriana, han trobat el taló d'Aquil·les del jove compositor: la música

¹⁷⁰- J. Roca y Roca "La semana en Barcelona", La Vanguardia (26-2-1893)

¹⁷¹- Cortada: "Enric Morera", p. 297.

¹⁷²- Ibid.

¹⁷³- Marian Roig: "Enric Morera", L'Atlàntida, 2^a època, any II, núm 60, 4-11-1898.

descriptiva¹⁷⁴.

Segons que sembla, la "Introducció a L'Atlàntida" és un poema simfònic "genuinamente descriptivo i modernista en grado sumo". S'hi percep "todo lo que el poeta Verduguer ha descrito en la admirable introducción de su Atlàntida"; ara bé, "los que tienen apego a la música por la música, los partidarios, digamoslo así, del antiguo régimen, ¿admitiran que el arte musical deba invadir el terreno a la pintura reservado?"¹⁷⁵ L'argument és transparent: per més descriptiva que sigui, la música, si no va acompanyada d'una explicació prèvia de la intenció del compositor, és intel·ligible. Més encara: si la finalitat d'aquesta música és descriure en comptes de traduir sentiments, ¿com evitar que els oients que desconeguin la història no quedin absolutament freds? La intel·lectualització de la música -més del cap que del cor, diran alguns-, aparentment va en contra dels principis suggestius que els modernistes, en general, sobretot a mesura que triomfa el simbolisme, reclamen per a l'art d'Euterpe. Potser fóra una mica forçat establir un cert paral·lelisme amb el teatre: Gual atacarà el teatre d'idees perquè "l'espectador es cohibeix, es capfica, i ni per un moment experimenta al dolça sotragada del trastorn"¹⁷⁶. Per Yxart, Ibsen duu a terme "un exercici de l'intel·ligència que acaba per sobreposar-se al mateix sentiment, a la mateixa emoció, que ho *intel·lectualisa* tot."¹⁷⁷ No és estrany que Gual no esdevingui un devot d'Ibsen gairebé fins al 1899, moment en què descobreix les possibilitats d'un Ibsen *emotiu*. El paral·lelisme, amb tot, no va gaire més enllà: la *descripció* per a Morera no exclou el sentiment, si de cas el vehicula, el reforça (de la mateixa manera que Gual assumirà un Ibsen integrador de sentiment i d'idees); no és debades que la pretesa "música descriptiva", composta o bé triada per Morera, acompanya la

¹⁷⁴. Brossa, l'octubre del 1892, ja cita aquesta etiqueta com un dels tòpics utilitzats pels "dilettants" a l'hora de comentar els concerts inicials de la Catalana. Vegeu Brossa: "Societat Catalana. . ."

¹⁷⁵. Roca: "La semana en Barcelona"

¹⁷⁶. Adrià Gual "El teatre modern. innovador", [1898], original ms., s.d., Fons Gual, Carpeta 47.

¹⁷⁷. Josep Yxart: "Erzrich Ibsen", dins Obras catalanas, Barcelona, Tip. L'Aveng, 1896, p. 199

representació de *La Intrusa* a Sitges, o, més encara, serveix el plat fort en la Festa Modernista de l'any 1897, amb la representació de *La fada*¹⁷⁸. No és perquè si, opina Cortada, que Morera, malgrat no sentir-se atret pels drames més "simbòlics i abstractes" de Wagner, admiri el compositor germànic per "la seva potència d'emocionar i remoure a lo més fondo i íntim els nostros sentiments i la nostra voluntat."¹⁷⁹ A Cortada li interessa un Morera emotiu però no "supra-idealista"; als antimodernistes, per contra, els interessa poder acusar Morera de músic insensible i fred, i, en aquesta tasca, les afirmacions antiidealistes dels contrincants els poden servir d'ajuda. El paral·lelisme teatral, en aquest sentit, no és excessiu. Cortada, per exemple, assegura que "Indibil i Mandoni" de Morera és "d'un caràcter guerrer i dramàtic, plena de grans descripcions de batalles i de sonoritats bèl·liques", i que això demostra que "el temperament dramàtic d'en Morera" està fet "més a propòsit pel teatre que per la simfonia." El problema -diu Cortada- és que el teatre del moment encara no ha dut a terme la seva revolució, els sentiments hi són embolicats i mal definits. I és aquí on volia anar a parar: el teatre que li cal a Morera -opina el Cortada de "El teatre a Barcelona"- és el teatre naturalista, el teatre d'idees, el drama realista: un teatre que, més que no pas sentiments, exigeix "un esperit analític, una cruessa de descripció i una valentia cruel d'investigació a la qual encara no estan acostumats els nostros dramaturgs."¹⁸⁰

Comptat i debatut, cal llegir això de "música descriptiva" com el que és: un tòpic. Un tòpic que alhora que serveix als uns d'argument més o menys fonamentat d'oposició (sobretot en relació a fragments no operístics basats en un argument o

¹⁷⁸- Precisament Rusiñol defineix la música de Morera com un art emotiu, que diferent -diu- "amb l'art de no fa gaire, inflat i pretencios, guarnit de teories i vestit de rutina, d'un art fet de problema, brollat sense emocio i lligat per la pauta d'encongiments raquítics." Santiago Rusiñol "La fada d'en Morera. Al·locució llegida el dia de l'estrena", *OC*, B, ps.616-617

¹⁷⁹- Cortada "Enric Morera", p.298.

¹⁸⁰- *Ibid* . p.300

història), serveix als altres com a exemple d'un procediment musical òptim¹⁸¹.

Sigui com sigui, és la imbricació entre sentiment i història, entre expressió i descripció -entesa, segons Cortada, com un pas endavant respecte a Wagner- allò que permet revaloritzar, per exemple, un compositor "de sentiments exagerats" com ara Chopin. Per a Rusiñol, Morera fa compatible "el malaltís histerisme de Chopin i la força creadora del gran Wagner"¹⁸². Per això mateix, Chopin exercirà una gran influència sobre Gual: li dedicarà una peça teatral sencera¹⁸³ i en parlarà en gairebé tots els seus escrits sobre música. Ara bé, cal fer un petit parèntesi per aclarir que el Chopin de Gual és força diferent del Chopin de Cortada; per a Gual, el compositor polonès és la quintaessència de l'art decadent i individualista anunciat a Silenci: Chopin -diu- va pensar "aquí sóc jo, el món és meu perquè sofreixo, sóc el rei de les tristeses meves, i el meu art les cantarà, com un ocell es plany sens dar-se'n compte." Segons el jove dramaturg, d'aquí prové la "innovació inconscient"¹⁸⁴ de Chopin, de fer un art espontani, no premeditat, un art que tradueix inconscientment l'autenticitat dels

¹⁸¹. Només cal llegir l'elogi que fa Cortada de "La introducció a L'Atlàntida": "Al començament, el combat gegantí i èpic de les dugues naus veneciana i genovesa, el xoc i l'enfonsament horrorós dels vaixells enmig del soroll esfereïdor del combat, els crits de plany del noi que busca una salvació, perdut sol entre les ones, tot està descrit admirablement i sense divagar."

Un altre exemple Amadeu Vives també posa de manifest l'ambigütat en l'ús de l'etiqueta. D'una banda, assegura que "los sentiments, des del moment que perden lo seu caràcter misteriós, perden també sa bellesa", que "s'han de fer endevinar més que descriure", perquè "si l'autor nos ho diu tot, ¿què ens queda per fer a nosaltres?" (ataca Berlioz perquè és "d'aquells que si volen descriure una tempestat [...] sols se preocupen del soroll purament material d'ella"), de l'altra banda, però, quan arriba l'hora de jutjar Morera, tot i trobar algunes pegues (falta "la idea musical"), afirma que el jove compositor ha "demostrat conèixer com ningú lo tecnicisme de la composició i que té intuïció per la música descriptiva." En què quedem? Vegeu A. Vives: "Sobre'ls concerts del Principal", La Veu de Catalunya, any III, núm. 9, 26-2-1893, ps.400-401, i A. Vives: "Sobre'ls concerts del Principal. Segon concert", La Veu de Catalunya, any III, núm. 10, 5-3-1893, ps.111-112.

Morera haurà d'arrossegar l'etiqueta al llarg de tota la seva vida. Per exemple, parlant dels Espectacles-Audicions Graner, Joaquim M^o de Nadal comenta que "la música fortament descriptiva de Morera s'adaptava encertadament a les dramàtiques incidències de la llegenda, i hom sentia trontollar l'escena quan les malvestats del cavall endimoniat [de El Comte Arnau] eren referides." Memòries d'un estudiant..., p. 162.

¹⁸². Rusiñol: "La fada d'en Morera...", p.617.

¹⁸³. Adrà Gual; Naixem núm 2. A la memòria de Chopin (1899), Fons Gual, ms.1423 (vegeu més endavant, capítol 10, apartats 3.2, 3.3, 3.4.) Segurament, va ser la base d'una pel·lícula, El Nocturno de Chopin, estrenada per la productora "Barcinògrafa" l'any 1915. L'any 1939, Gual farà la direcció d'escena per al muntatge de l'òpera Chopin, d'Orfèu, al Liceu.

¹⁸⁴. Gual: "El teatre modern..."

sentiments; uns sentiments, és clar, prenyats de tristesa i de dolor (i també del goig d'experimentar la tristesa i el dolor). De fons, el tema de l'espontaneisme lligat a les formulacions decadents. Ho deixo apuntat, per ara.

2.6. Els executants. El quartet Crickboom.

Un dels objectius fonamentals de la Societat Catalana de Concerts és el de formar bons executants, bons intèrprets musicals¹⁸⁵. La importància concedida als intèrprets va de bracet amb la influència de la música *di camera* moderna. Els modernistes estan convençuts que la limitació de mitjans materials d'expressió no ha d'afectar necessàriament la intensitat:

"És veritat que la costum de la gran orquestració pot fer trobar encongít i, per lo tant, desigual a un compositor davant dels reduïts instruments de música dels quartetos; però en canvi, quan aquest es veu en la necessitat de produir les emocions complexes del sentiment i de l'ànima moderna amb aquells pocs instruments, es troba en el cas de treure'n, rebuscant i refinant fins a l'últim extrem, tots els efectes imaginables. Aixís, veiem que un quarteto antic, al costat d'un modern, fora del pensament melòdic net més o menos ben concebut que pugui tenir, resulta pobre, monòton i pesat. Si exceptuem algunes obres d'aquest gènere de Mozart i Beethoven, les demés es fan insuportables a còpia de repetir sempre les mateixes fórmules de construcció."¹⁸⁶

El músic modern, en conseqüència, ha de preveure els mitjans amb què compta i ha de ser conscient que tots els efectes han de procedir únicament d'aquests mitjans. "Quan el músic posseeix aquesta pràctica, el mateix gran efecte dramàtic podrà produir amb

¹⁸⁵ - Vegeu Maria-Ester Sala: "Un nou model de música instrumental en el Modernisme", dins El Modernisme, Barcelona, Olímpida Cultural S.A.-Lunwerg ed., 1990, ps. 147-154.

¹⁸⁶ - Vegeu Cortada: "Enric Morera", p. 290.

el quarteto que amb el piano i que amb tota l'orquestra [...], tot amb la condició de que el músic creï abans que res l'idea o el sentiment que vulgui expressar." L'afició de la Societat Catalana de Concerts als quartets és reconeguda des dels temps de les reunions d'"Els Trenta" al carrer de Salmerón. L'opció per la música de cambra en el quart cicle de la Catalana, per tant, posa de manifest qui porta, en aquests moments, el govern de l'entitat. ¿Com pot ser que la Societat, que ha estat concebuda per a l'organització de concerts simfònics, s'embranchi de cop i volta a organitzar programacions de música de cambra? L'explicació del canvi en la programació s'ha d'anar a buscar en motius de caire estructural: en primer lloc, respon a l'interès dels "Paqueñus" per trobar una fórmula concertística digna després de la marxa de Nicolau (una marxa motivada, és clar, per la pressió constant dels mateixos "Paqueñus"¹⁸⁷. També hi tenen a veure les qüestions econòmiques -sobretot a partir del quart cicle, l'any 1894, amb la retirada d'alguns socis importants-, una certa idea d'intimitat emotiva (fins i tot d'elitisme: algunes de les sessions de música de cambra es fan a porta tancada) i, en darrer terme, la psicosi col·lectiva generada per la bomba del Liceu... Fins i tot l'arribada del Quartet Crickboom respon a una justificació programàtica: no només els compositors han de deixar-se guiar per músics forans, els intèrprets també han d'obtenir exemple i ensenyament d'alguna formació estrangera experimentada i moderna. És per això que la Catalana de Concerts, després del cicle històric dirigit per D'Indy¹⁸⁸, fa venir des de Bèlgica la formació de Matthieu

¹⁸⁷ Gual, tot i aquest incident, manté la relació amb el mestre Nicolau. Entre el 1900 i el 1901, per exemple, Nicolau posa música al poema "La Mare de Déu" amb què Gual ha obtingut una Viola d'or i d'argent als Jocs Florals de 1898. L'obra és estrenada per l'Orfeó Català el 28-7-1901 al Teatre Novetats. Vegeu, per exemple, *La Renaixença* (29-7-1901). Vegeu també Antoni Nicolau i Adrià Gual: "La mare de Déu" *Incens i farigola. Obres catalanes*. Barcelona, Llobet i Mas, editores, s.d. També "Antologia poètica", dins *Misteri de dolor precedit de Donzell que cerca muller*. Barcelona, Selecta, 1949, ps.220-222. Gual utilitza l'harmonització de Nicolau per posar fons, musical al seu tercer *Nocturn*, *Els Sants emigrants o La nit al desert*, escrit a París l'any 1901. Vegeu *Meua vida...*, ps.131-132.

L'any 1900, d'altra banda, Gual fa el cartell per als concerts que Nicolau i Millut organitzen al Liceu. Segons Utrillo, l'anunci dels concerts va "col·locat a la part alta de la lletra i és molt excusat de tintes. Està molt ben tirat en l'establiment litogràfic de l'autor, veient-s'hi un cert color negre que no brilla, que és sumament artístic i difícil d'obtenir industrialment." *Pel & Ploma*, núm.40, 3-3-1900.

¹⁸⁸ El cicle històric (cinquè cicle) s'inicia el març de 1895. Segons Aviñoa, aquest concert confirma la "inquietud historicista" del modernisme. Els "Concerts històrics" d'Indy divideixen "la història de la música en cinc blocs, al nostre entendre completament arbitraris: el segle XVIII, Beethoven, el Romanticisme franco-alemany, Wagner i l'Escola Francesa Moderna." Xosé Aviñoa: "Sobre crítica i crítics musicals vuitcentistes", *Lexista de Catalunya*, núm 15, gener 1988, ps.105-119.

Crickboom (sisè cicle, octubre 1895).

Tot plegat, val la pena comentar-ho perquè Gual manté una relació estreta amb els músics de la formació belga (Mathieu Crickboom, Henry Gillet, Laurent Augenet i Karel Miry, després substituït per Lejeune). Segons ho recorda Gual, Albéniz fa els contactes i els facilita la vinguda convençut que, a Barcelona, cal "un quartet de corda estèticament disciplinat"¹⁸⁹. "En ells, tot era joventut i voluntat de triomf; una inconscient catalanitat ens els apropava, i es varen sentir entre nosaltres com amoixats per les tebiors d'una pàtria nova." Si hem de fer cas del que afirma Gual, l'amistat que el lliga amb Crickboom és força estreta, sobretot a partir del moment en què aquest decideix d'establir-se més o menys permanentment a Catalunya¹⁹⁰. Això explica la menció reiterada que, al llarg dels anys, Gual fa del músic belga en els seus escrits. La sala Estela, a la Gran Via, i el salonet blau del Teatre Liric són els llocs predilectes de les audicions de música de cambra del quartet. Amb ells, la Catalana de Concerts inaugura una escola de músics de corda (l'Acadèmia de la Societat Catalana de Concerts, que després donarà origen a l'Acadèmia de la Societat Filharmònica) que,

A propòsit de l'arribada d'Indy, vegeu Adrià Gual: "Albéniz, D'Indy, Algabeño i Machaquito o les rigors del tipisme", *La Veu del Vespre* (8-7-1934). Vegeu, així mateix, l'article del mestre sobre el que ha de ser un veritable artista modernista a *Catalunya*, núm. 14, 30-7-1903. Pel que fa a la seva tornada, l'any 1898 (de la mà de Crickboom), per col·laborar amb la Sociedad Filharmònica de Barcelona, vegeu *Luz*, núm. 4, 31-12-1897. Vegeu també Ardèvol "Músics estrangers...", p. 122.

¹⁸⁹. Adrià Gual: "El quartet Crickboom", *La Veu del Vespre* (28-4-1934). En relació a la idea que el Quartet Crickboom serveixi de model per als intèrprets catalans, vegeu, per exemple, "Societat Catalana de Concerts", *Butlletí de la Institució Catalana de Música*, núm. 2, desembre 1896, ps. 5-7.

¹⁹⁰. Crickboom es queda del 1895 al 1904 (vegeu Maria Isabel Ardèvol "Músics estrangers a Barcelona", dins *Modernisme*, 1, p. 122). Gillet mor aviat (vegeu "Enric Gillet", *Butlletí de la Institució Catalana de Música*, núm. 10, agost 1897, ps. 2-3) i Augenet se'n va al cap de poc temps i esdevé director del conservatori de la Haia. Des de la seva arribada, el quartet participa en multitud d'actes de signe modernista. Des de l'audició privada de *La fada* al Can Ferrat, el novembre de 1896, a diversos concerts de la coral "Catalunya Nova", dirigida per Morera. De fet, el quartet original es dissol l'any 1897 i es recompon amb la participació de Crickboom, Rocabruna, Gálvez i Casals. Crickboom, més tard, reunint alguns dels membres de la desapareguda Societat Catalana de Concerts, funda i dirigeix la *Sociedad Filharmònica de Barcelona* (1897-1904). Després, torna al seu país natal. El culpable d'aquesta situació, segons Gual, és el públic desagrat i ignorant de la capital catalana: "Per què va caure la *Catalana de Concerts* sobre el punt més esplendent de la seva gestió educadora, quan havia implantat una perfecta escola de corda al cap de quina es trobaven remarcables personalitats estrangeres? I per què, finalment, un d'aquests elements, en Crickboom, a l'anar sol per aquests mons de Déu, va tenir d'emigrar de Barcelona (que vol dir de Catalunya) abandonat dels uns i difamat dels altres? On és el nostre públic entusiasta? On l'esperit d'artista per damunt del qual imperen les petites coses?", Gual: "Concepte general de la música".

lentament, amplia els seus objectius incorporant professors com ara Enric Granados, Enric Aynaud, Enric Morera o Lluís Millet. Seguint els objectius educatius de la Catalana, es tracta d'ensinistrar tant el públic com els futurs intèrprets del país¹⁹¹. Gairebé es podria assegurar que és d'aquí que neix l'obsessió de Gual per crear institucions educatives modernes on es puguin formar els futurs artistes catalans i a partir de les quals es pugui garantir la qualitat i la transcendència de les produccions; una preocupació institucionalitzadora que s'estén fins a la fundació de l'Escola Catalana d'Art Dramàtic el 1913¹⁹². Amb Crickboom, d'altra banda, Gual projecta algunes iniciatives artístiques. De primer, el mes de juny de 1898, una lectura de L'última primavera, inspirada en l'obra homònima de Grieg, que va tenir lloc a la sala Estela¹⁹³. La lectura és acompanyada per la música del compositor noruec interpretada per un quartet de corda amb Crickboom i Casals al capdavant; en segon lloc, al Teatre Principal, la representació de L'arlesiana de Daudet i Bizet, dirigida per Gual, amb la col·laboració de la Societat Filarmònica, dirigida per Crickboom, i de la coral "Catalunya Nova"¹⁹⁴.

¹⁹¹- Vegeu Joan Gay: "Maties Crickboom". Bulletí de la Institució Catalana de la Música, núm 14, desembre 1897, pà 3-5.

¹⁹²- Val la pena destacar, en el terreny musical, el projecte educatiu per a una escola d'actors de teatre líric que Gual diu a terme arran del seu nomenament com a director artístic del Foment del Teatre Líric Català l'any 1904. Vegeu Adrià Gual: "El teatre líric català", original ms., 17-10-1904, Fons Gual, Carpeta 36. Vegeu més endavant, capítol 12, apartat 1.2.

¹⁹³- Grieg, juntament amb els músics esmentats, gairebé tots ells alemanys, és un altre dels punts de referència importants de la Catalana de Concerts: "la característica que farà atractiu Grieg per als catalans serà el seu profund i convençut nacionalisme, la tendència de la seva música a inspirar-se en el cant del poble". Avuión: La música..., p. 43.

¹⁹⁴- El muntatge, finalment, per falta de temps, es va suspendre. Vegeu Adrià Gual: "A propòsit de L'arlesiana", La Vanguardia (17-10-1900). Vegeu més endavant, capítol 11, apartat 1.2.

CAPÍTOL-2

1. GUAL ACTOR: SOCIETATS RECREATIVES I TEATRE D'AFICIONATS.

Gual es familiaritza amb el teatre des de petit. La seva família pertany a una societat recreativa, la "*Sociedad Latorre*", que lloga el teatre Romea les vigílies de festa i els dies festius a la tarda¹⁹⁵. Les sessions de teatre per a societats són una mena de *meetings* molt arrelats entre la menestralia barcelonina del vuit-cents. S'inicien en locals privats i acaben ocupant, de mica en mica, les sales de teatre regular. Pel mateix preu, la canalla es distreu, els amics es troben i es gaudeix de drames, comèdies (tan aviat catalans com castellans) i, de tant en tant, d'un ball de societat que habitualment es belluga al ritme que marca un piano de cua. En aquestes reunions, la joventut festeja "tot ballant i balla tot festejant, mentres les mares i sogres s'expliquen les petites penes, disgustos i goigs propis de la vida sedentària i monòtona que caracterisa a la classe menestrala i treballadora de nostra ciutat."¹⁹⁶ També es diverteixen -recorda Gual a les seves memòries- "aquells noiets de sis a set anys que durant els intermedis jugaven a fet pels corredors de les llotges, o passaven corrents pel passadís central, fins a arribar a l'orquestra, on, amb certa delícia de dissonàncies professionals, s'executava una polca o una fantasia de la *Favorita*."¹⁹⁷

¹⁹⁵. Vegeu Gual: *Mitja vida...*, p.25.

Altres societats que llogaven el teatre Romea: el dilluns prenia el teatre la societat "*La Ciudad de Barcelona*"; el dimecres, la societat "*Julián Romea*", i el divendres, la societat "*Cervantes*".

"La proliferació, a partir de 1848, de tantes societats recreatives ha de vincular-se amb la disponibilitat de temps lliure de petits burgesos i menestrals, encara que això no vol dir que faltessin obrers entre els membres d'aquestes societats." Merell: *El teatre de Serafi Pitarra...*, p.59. Vegeu també Josep Artis: "El teatre d'aficionats", dins *Tres conferències sobre teatre retrospectiu*, Barcelona, Publicacions de la Institució del Teatre, 1933, ps. 15-84.

¹⁹⁶. Emili Tintorer "Crítica. El Teatre Català", *Juventut*, any I, núm. anterior, gener-febrer 1900, p.XVII. Tintorer, a propòsit del jovent que concorre a aquestes reunions, parla de modistes, dependents de comerç, algun estudiant i d'alguns pocs representants de la petita indústria. Marfany, per un altre costat, parla de burgesos i petitburgesos "Quan es tractava d'esbargir-se més activament, d'altra banda -és a dir, fonamentalment, de ballar-, els burgesos i petitburgesos barcelonins ho feien en una societat, de classe o de partit, de gremi o de paisanatge, de paròquia o de barri. [...] O senzillament s'associaven expressament per divertir-se: les societats recreatives eren innumerable. Els burgesos barcelonins ambaïen a l'extrem d'associar-se fins i tot per anar al teatre." Marfany "Burguesia, modernització cultural...", p.27.

¹⁹⁷. "Jo m'afegixo era d'aquells noiets antipàtics que l'acomodador tractava de nu i empaitava..." Gual: *Mitja vida...*, p.25

Pel que fa a la interpretació de les obres, originàriament són els mateixos membres de les societats els qui fan d'actors aficionats, sobretot els homes. Que les dones actuïn no és gaire ben vist. No hi ha més remei que llogar actrius semi-professionals que, així, tot fent *bolos* per a les societats i també en les poblacions veïnes de la capital, inicien un dur meritoriatge amb l'esperança d'accedir un dia o altre a la professionalització definitiva.¹⁹⁸ Malgrat tot, en el moment en què les societats accedeixen als teatres regulars, els aficionats deixen que sigui la mateixa companyia del teatre la que s'encarregui de les representacions. Per això paguen, és clar. És una nova situació, doncs, en què els socis assumeixen plenament la seva funció de públic. Un públic que procura imitar, encara que sigui de forma barroera, les *bonas maneres* del teatre convencional, que fa aixecar el teló per cortesia, que té més ganes de riure que no de plorar, que és poc exigent i amb poca formació i que, ben mirat, només de tant en tant fixa la seva atenció en allò que succeeix dalt de l'escenari. Ja se sap: mentre es duu a bon o a mal terme la funció, la llum de la sala resta encesa i el so dominant, en comptes de ser la veu dels actors, són les "rialles contingudes", els "xiuxiux apagats" i "totes les complexes remors que surten espontànies de lo més íntim dels cors d'aquella que qualificarem de bona gent."¹⁹⁹

Segons Tintorer, la contaminació que resulta de barrejar el públic de societat i el públic diguem-ne *normal* és un dels motius principals de l'adotzenament del teatre de la fi de segle: en un sentit general, de l'escenografia, del vestuari o de la interpretació actoral; però, particularment i sobretot, dels autors. Uns autors que, en la mesura que pretenen afalagar el seu auditori, escriuen drames

¹⁹⁸. És el cas descrit en l'obra d'Ignasi Iglésias: *La colla d'en Pep Mata o "Els martirs de la Inquisició"*, de 1907, a OC, vol XVI, Barcelona, Editorial Mentora, 1936.

Segons Cuquet, les actrius "anaven a fer "bolos" pels pobles del voltant o en funcions d'aficionats de la capital, en les quals es feia indispensable la intervenció de les "dames" professionals, ja que eren comptadíssimes les noies *amateurs* que s'avanguessin a trepitjar les taules d'un escenari, encara que fos el d'un familiar dels anomenats de sala i alcova." Cuquet: *Història del teatre català*, p 172

¹⁹⁹. Tintorer: "Crítica. El teatre català", p XVII

"en cinco minutos y un altre en otros cinco más, i les empreses els hi accepten perquè ja saben amb quin públic se les heuen, amb un públic que no vol pas entendre lo que passa, que lo únic que li agrada és la varietat i lo únic que el disgusta és veure sempre els mateixos personatges sobre l'escena, amb els mateixos vestits."²⁰⁰

Gual comença a fer teatre d'aficionats precedit d'aquest aprenentatge. A Barcelona, on es pot ben dir que no hi ha "casino, casinet o societat de qualsevol mena -recreativa, obrera, cooperativa, religiosa o professional-"²⁰¹ que no tingui la seva sala, petita o gran, per representar-hi teatre, per celebrar-hi saraus o simplement per organitzar les omnipresents vetllades literàrio-musicals de la fi de segle; també hi ha grups d'aficionats que no compten amb local propi i s'aixopluguen en teatres de segona fila. Aquests teatres acullen tant els elements *amateurs* com aquells professionals que, per un o altre motiu, han quedat fora dels circuits principals. Simptomàticament, la primera peça teatral d'Adrià Gual, Oh, Estrella!, s'estrena el mes de gener de 1892, entre aficionats, al teatre Olimpo del carrer de Mercaders. Una sala d'espectacles que, tot i estar situada al primer pis d'una casa particular, compta amb tres pisos de llotges i una capacitat per a vuit-centes persones.²⁰² El mateix teatre que anys abans ha encabit les representacions teatrals de la societat catòlica on actua el Raimon Casellas seminarista, però també el mateix local on, només quatre anys després, la companyia de Teatre Independent, amb Ignasi Iglésias, Pere Corominas i Joan Brossa al capdavant, estrenarà els Espèctres d'Ibsen traduïts per Fabra i Casas-Carbó. Un coliseu, doncs, força eclèctic, obert a qualsevol iniciativa i dirigit majoritàriament a un públic d'extracció menestral.

²⁰⁰ - Ibid., p. XVIII.

Tal com ho descriu Curet, "aquestes entitats tenien com a objectiu primordial de reunir-se al teatre amics, coneguts, veïns i simpatitzants per relacionar-se i divertir-se, sense cap altra preocupació. Preferien, generalment, que les obres que se'ls presentaven no els encaparrassin. Toleraven en Frederic Soler, que els plaua més en les comèdies que no pas en els drames, però cap altre autor d'altura no els deia res i, en canvi, els entusiasmaraven les plagats de poc to de l'Eduard Aules, Teodor Baró i d'Antoni Ferrer i Codina, en la segona fase de la seva producció" Curet: Història del teatre..., p.172

²⁰¹ - Ibid., p. 174.

²⁰² - Vegeu Roca y Roca: Barcelona en la mà..., p.163. Vegeu també Diaz de Escovar i Lasso de la Vega. Història del Teatro Español, p.296, Morell: El teatre de Sgrafi Pitama, ps.76-77

En les seves memòries, Gual recorda de forma vergonyant la seva participació en aquest *amateurisme*. Segons que hi diu, és un tipus de teatre "més o menys ingenu i desceducador, d'habitud arrelat en les facècies de l'escola primària", que configura "una tradició teatral fictícia, que a la llarga formaria una closca endurida, de la qual no es podria deslliurar més que un miracle."²⁰³ El seu rebuig s'ha d'inscriure en el context d'una actitud essencialment moderna que nega carta de naturalesa a qualsevol activitat artística que no sigui realitzada amb plena consciència de la seva transcendència social. "Fer comèdia" o "anar a comèdia" -diu Gual l'any 1906-, "per a la gent, en general, és fer cultura, i jo crec sincerament que és fer mal gust, adotzenament de mal gust, propagació d'escola de males costums artístiques."²⁰⁴ Lluny dels seus anys d'adolescència, Gual no dubta a responsabilitzar el teatre d'aficionats de l'entronització d'una tradició dramàtica embastardida. A les vetllades d'aficionats, s'hi representen sainets, comedietes i melodrames que tenen per únic objectiu fer passar l'estona, entretenir la parròquia. Darrere els aficionats, "una porca aliança entre empresaris i autors impotents"²⁰⁵ mou els fils de la conxorxa i hipoteca qualsevol possibilitat d'accedir a un repertori digne.

Amb aquesta convicció entre cella i cella, Gual madurarà amb els anys un concepte radical d'"art popular" que no tindrà res a veure amb el teatre consumit pels aficionats: l'"art popular"²⁰⁶, en primer lloc, no ha de ser exclusiu d'un determinat sector social, ha de ser "tot allò que constitueix una manifestació emotiva" directament encaminada al "*poble*" (en una accepció gairebé espiritual del terme). Aquesta "manifestació emotiva", de més a més, no es pot realitzar únicament per passar

²⁰³- Gual: *Mitja vida*..., p.26. Vegeu també Adrià Gual: "Divagacions entorn del teatre d'aficionats", 14-10-1930, original ms., Fons Gual, Carpeta 49.

²⁰⁴- Adrià Gual: "Divertiments del poble", conferència llegida a l'Associació Obrera Nacionalista de Gràcia el 24-11-1906, original ms., Fons Gual, Carpeta 40, p.39

²⁰⁵- *Ibid.*, p.42.

²⁰⁶- De vegades, Gual parla d'"art popular" en el sentit de "teatre popular". Vegeu Adrià Gual: "l'art popular", original ms., Fons Gual, Carpeta 47.

l'estona, ha de dur-se a terme amb sinceritat, honradesa i bondat, i amb un afany evident de perfeccionament social. Vist des d'aquesta perspectiva, el teatre d'aficionats resulta per força un teatre falsament popular. I això, simplement, perquè no té una finalitat enlairada d'educació estètica. Amb aquesta mena de manifestacions el poble no progressa, no evoluciona espiritualment; al contrari, s'embruteix²⁰⁷. Els actors aficionats que busquin tan sols la manera d'alternar i de divertir-se, han de quedar exclosos sense contemplacions del conreu de l'art escènic. Perquè, per culpa d'ells, no només s'embruteix el poble, sinó que s'adulteren les potencialitats dels futurs actors i actrius. En resum: fer teatre d'aficionats és un "signe de perversitat teatral i quasi de feblesa social, ja que constitueix perill de mil vanitats, ja que dona patents d'odiós primer actor, de graciós amb motllo i, lo que és pitjor, d'imitador de tal o qual actor que agradava vint anys enrere."²⁰⁸

Lluny dels grups d'adolescència i en la mesura que comença a freqüentar cercles socials de més categoria, Gual també actua com a intèrpret aficionat en representacions i lectures teatrals dutes a terme en el context d'alguns salons particulars. En aquest cas, no es pot parlar d'aficionadisme. Als salons, l'encarcament de les societats és substituït pel refinament i per una certa pàtina de modernitat. Així, Gual és un tertulià fidel al saló de les germanes Llorach i al de la casa dels Pichot. Parlo ara dels anys en què Gual ha entrat en contacte amb els nuclis wagnerians. Un període prou llarg que s'estén des de la meitat dels anys noranta i fins al tomb del segle, quan Gual se'n va a París; pràcticament tot el període que abraça

²⁰⁷ - Ben mirat, no és cap bestiesa intentar llegir l'activitat dramàtica del Teatre Íntim com una alternativa explícita a les solucions de l'aficionadisme. La diferència entre un grup d'aficionats i un cenacle com ara l'Íntim és clara. Quan es parla de cenacle es parla d'*algo superior a lo que se tiene por más superior en materia teatral: de un aislamiento que rebase los límites de la devoción y la admiración, unidas por vínculos sagrados; de un ambiente protector de este frío erigido en rey absoluto de las modalidades sociales vigentes; en una palabra, de un refugio para los que todavía intentan salvarse de algo que amenaza terriblemente y acabará por triunfar si no elevamos los espíritus hacia las máximas aspiraciones redentoras.*" Adrià Gual: "Los pequeños cenáculos", publicat al Heraldo de Madrid en 1924, conservat al Fons Gual, àlbum de premsa núm.IV (amb petites variacions, l'original en català, "Els petits cenacles", es publicat a La Revista, setembre 1923, p.159). El terme "professionalització", des d'aquest punt de vista, pot tindre a veure amb qüestions de tipus crematístic (els actors de l'Íntim, sobretot durant els anys que ens ocupen, mai no aspiraran a viure del teatre); definirà simplement un estat especial de consciència artística i de compromís

²⁰⁸ - Gual "Divertiments...", p.39

aquest estudi. L'assiduitat de Gual en aquestes reunions suposa un pas més en el seu procés d'ascensió social. Cal no oblidar que és precisament al saló Llorach on coneixerà la seva futura muller, Dolors de Sojo, filla de casa bona, i també Oriol Martí, Claudi Sabadell, Lluís Duran o el mateix Narcís Oller²⁰⁹. Per un altre costat, les dues tertúlies esmentades -les úniques reunions "acollidores de la joventut inquieta"²¹⁰- són les que, en part, el predisposaran cap a un nou tipus de teatre, les que l'allunyan de la "mala influència" del teatre de societats. Allí s'hi fa música, s'hi llegeix (al llarg de la dècada, Gual hi llegirà gairebé totes les seves obres) o s'hi fa crítica apassionada dels ambients artístics de la ciutat:

"La casa de les senyores Llorach -recorda l'autor- era espontàniament acollidora dels qui tiràvem pel camí del mig, amb els ulls closos a les realitats massa cohibidores de la vida anomenada pràctica, i s'havia convertit en una mena de cort on es recaptaven els títols delators de les aspiracions més nobles. Aspirants a pintor, a músic, a literat... tots hi passaven per rebre-hi els honoraments de vetllar les armes, camí d'ésser proclamats cavallers de la santa fal.lera."²¹¹

El saló de can Llorach, doncs, és un saló refinat, espai de trobada dels plançons desvagats de bona família, i, al mateix temps, un saló de tendències artístiques modernes. Pel primer motiu, s'hi fa teatre (hi ha un teatret als baixos de la casa); pel

²⁰⁹- Entre els assistents a aquestes tertúlies destaquen: Narcís Oller, Ramon Pichot, Eduard Marquina, Lluís Duran i Ventosa, Enric Granados, Miquel Utrillo, Josep M. Sert, Pompeu Fabra, Antoni Ribera, Salvador Vilaregut, Anton Ferrater i Joaquim Pena.

²¹⁰- Gual: *Mitja vida...*, p.65

²¹¹- *Ibid.*

En mots de la mateixa Isabel Llorach: "*Desde muy joven, he tendido, más o menos conscientemente, a romper el muro que incomunicaba el mundo elegante del mundo de las artes y de las letras. Al principio por puro instinto y luego con alguna deliberación, hice cuanto estaba en mi mano por que esas dos elites, en el fondo tan distintos, realizaran aquí, como en las ciudades prósperas, un trueque de cualidades, un intercambio de dones. Nada me parece tan útil para mejorar y elevar el tono de una élite como que los poetas, pensadores y artistas transmitan a las damas y caballeros un poco de sus inquietudes espirituales, al paso que estas les comuniquen un poco de sentido social y de gracia urbana.*" Isabel Llorach: "*Algunos recuerdos*", dins Carlos Soldevilla: *Un siglo de Barcelona, 1830-1930*, Barcelona, Libreria Editorial Argos, 1946.

No és estrany que Isabel i Mercè Llorach constin, per exemple, com a socis fundadors de l'Associació Wagneriana. Vegeu *Associació Wagneriana, Estatuts*, Barcelona, Fidel Giró, impresor, 1901. Roger Alier, altrament, defineix Isabel com una "*cèlebre gran cultural barcelonesa*", "*musa wagneriana o la Vestal del Wagnerismo*" Roger Alier *La historia del Gran Teatro del Liceo*, Barcelona, *La Vanguardia*, 1983, p.86.

segon, s'hi fa un tipus de teatre diferent; diferent respecte al teatre d'aficionats menestral, sí, però també diferent en relació al teatre morigerat que d'habitud es practica en les reunions privades de la burgesia barcelonina. Així, per exemple, l'any 1902, Salvador Vilaregut hi estrena la seva traducció de La campana submergida de Hauptmann. Ell mateix fa de protagonista al costat de la filla de Narcís Oller i les mateixes germanes Llorach (Isabel fa de Rautendelein i Mercè d'esposa del protagonista), tots plegats sota la batuta (i també l'escenografia) de Miquel Utrillo²¹². Quan Narcís Oller publica el seu Teatre d'aficionats²¹³, Oriol Martí, contertulià també de can Llorach, en fa una ressenya tot lloant el desig, per part de l'autor, d'oferir als aficionats un repertori digne per presentar als teatres i als salons particulars: un repertori de qualitat, sense dificultats excessives i que no sigui impropï del lloc. El teatre d'Oller, doncs, ha de facilitar que les reunions familiars no es redueixin a una tertúlia cursi i xafardera i, alhora, ha de garantir la *conveniència* del material dramàtic en el context en què se serveix. Modernitat, doncs, però també bones maneres²¹⁴.

²¹²- La sessió acaba amb una "esplèndida cena". Entre la concurrència selecta que concorre a l'acte s'hi compten els marquesos d'Ajella, de Mariano, Desvalls, Milà, Julià o Sojo, entre altres. El local és adornat amb una exposició de dibuixos de Casas (retrats de la Réjane, Zaccour i Sada Yacco) i de tapissos d'Utrillo amb escenes teatrals. Vegeu Marqués "Teatre", La Vanguardia (14-5-1902). Vegeu també S. Vilaregut "La campana submergida", Pel & Ploma, any I, núm.88, maig 1902, ps.353-356. Segons Vilaregut, en l'obra de Hauptmann, s'hi recullen "la influència ibseniana, en primer lloc, doncs tot el problema que en ella s'hi exposa -la lluita de l'home per a realitzar un ideal impossible en aquesta vida- ha estat tractat per un cantó a la manera d'Ibsen en son drama Halvard Solness; i en segon lloc, la influència wagneriana, doncs el mateix problema indicat resulta a voltes present a la manera de Wagner en son drama lúric Tristan und Isolde".

²¹³- Narcís Oller. Teatre d'aficionats. Comedias y monòlegs, Barcelona, Fidel Giró, impressor, 1900. També a Teatre d'aficionats. Obres completes de Narcís Oller, vol.X, Barcelona, Gustau Gili, editor i Llibreria Catalònia, ps.3-7

²¹⁴- Oriol Martí, tot al ludint a un dels principals tòpics que corrien al voltant d'aquests salons, acabava dient "El teatre casolà pot ésser un poderos medi d'atracció perquè els joves sans de cos i d'esperit comprenquin que individus de diferent sexe poden relacionar-se sense necessitat de *fer-se l'amor*". "Bibliografia. Teatre d'aficionats. Comedias y monòlegs per Narcís Oller. Fidel Giró, impressor. Barcelona, 1900.", Juventut, any I, núm.5. 15-3-1900, ps.76-77.

Es exactament la idea d'Oller que, tot prologant l'obra, marca la diferència entre les distintes menes de teatre d'afició: "Ja no es tracta de representar clandestinament, dins del casino o teatre de raval i amb *dames de debò* paròdies grogleres ni disbarats círics i de color rabios; la representació és d'obres pulcres, davant d'un públic d'ambdós sexes i escollit. Els joves i senyoretas a què al ludim, sense formar-ne una aspiració que sena puert, ni donar a la cosa importància major de la que realment i efectivament té, es lliuren a aquella diversió d'una manera molt més seriosa, més culta i no cal dir si decent." D'altra banda, Oller apunta algunes restriccions; creu que "ni la gran comedia ni el gran drama, massa seriosos perquè s'hi atrevixin impudicament actors mitjans, no són per a aficionats. Quan aquests s'atreveixen amb tals obres, no van a Roma per la penitència." Així mateix, tampoc no s'ha de representar un teatre de "costums pagesos i menestrals", perquè no encaixen en la manera de ser i de dir de l'actor aficionat (el de bona societat, és clar). Vegeu Oller: "Pròleg" a Teatre d'aficionats, ps.3-7

El volum inclou les següents peces: La noia ja d'una noia de P. Fernier. El marí que dorm d'E. Gondinet,

2. GUAL ESPECTADOR: TEATRE CASTELLÀ, COMPANYIES ESTRANGERES I AUTORS DRAMÀTICS CATALANS.

Els primers contactes de Gual amb el món teatral, més enllà de societats i tertúlies, s'inscriuen en un context d'activitat dramàtica força més ampli. Si bé d'una banda és important ressenyar el context en què Gual fa teatre, també és important repassar l'estat del teatre a què Gual assisteix com a públic. Al capdavant, això ha de permetre comprendre l'abast i la direcció de les reformes teatrals impulsades pel jove dramaturg, tant en el camp textual com en l'àmbit escènic, i també a propòsit de les convencions que regeixen l'acord entre la sala i l'escena. I és que, traspassat el líndar de l'*aficionadisme*, Gual acudirà als espectacles professionals amb una mirada nova. El seu accés al teatre professional -com a espectador- es produirà als primers anys noranta i explicarà, per tant (pel que fa a la seva incipient escriptura), el procés que va des de la intrascendència faceciosa de La mosca vironeja a una obra escrita amb pretensions de qualitat artística i de modernitat com ara La visita. La mirada de Gual

Qui tant lliga fa dos caps d'I. Turgenev, Qui no et té se'n busca (Proverbi en un acte). També els monòlegs *La grossa*, *Els pantalons* i *Mèdico-cirurgia*. Tal com constata Enric Gallén ("De les 'Notes per a les Memòries del meu pas pel teatre català' a) capítol XVI de la *Història dels meus llibres i relacions literàries de Narcís Oller*", en premsa), *El marit que dorm* és representada en el teatre de les senyoretes Llorach Vegeu, a propòsit d'això, Jordi Castellanos ed: "Correspondència Narcís Oller-Raimon Casellas", *Faig*, núm.19, desembre 1982, ps.52-70 (carta núm.5, 1896, p.58)

sobre l'escena contemporània en aquests primers anys, per consegüent, ve acompanyada d'una assumpció progressiva però decidida de les noves idees modernes.

2.1. El teatre castellà.

En primer lloc, Gual s'adona ben aviat de la incomoditat que suposa el contacte persistent amb el teatre castellà que,

"lluny d'aportar-nos, fins on hagués estat possible, elements substitutius d'aquella tradició frustrada, a recer dels seus tresors clàssics, en vivia per complet allunyat de temps immemorials, a canvi d'un teatre recent, propulsor del *latiguillo*, o aquell altre de lluny o de prop influït pel francès de segona mà."²¹⁵

L'origen d'aquesta consciència crítica sembla evident. Josep Yxart ho ha dit ben clar:

*"Empeñados en la imitación del teatro castellano no antiguo, del neorromántico moderno, nos ha ido bastante mal, por lo mismo que Dios no nos llama por ese camino. Aquel teatro tendrá sus condiciones legítimas (por variar, no lo discuto, ahora!), pero el caso es que adoptadas aquí, asimiladas por fuerza, al pasar por nuestro temperamento, pierden sus virtudes y nos dejan, en cambio, como residuo, todos sus defectos: se atenúa su brillantez, su vigor arrebatado y se exagera su vicio constitutivo: la ampulosidad retórica: más lirismo que acción, más acción que caracteres, más efectismos que verdaderas situaciones. En una palabra: aquel traje fastuoso se trueca en nuestros hombros en manto carnavalesco: su deslumbrante riqueza exterior, en sobrecargada y falsa pedrería de advenedizo."*²¹⁶

²¹⁵- Gual: *Mija siglo...*, p.27.

Vegeu també Adria Gual: *"El drama moderno en España"*, original ms., 18-11-1904, Fons Gual, Carpeta 46

²¹⁶- Josep Yxart: *"Sogra i Nora"* Comedia catalana en prosa de don José Pin y Soler", *La Vanguardia* (19-10-1890) Inclòs a Josep Yxart: *Crítica dispersa (1883-1893)*, Barcelona, Ed. Lumen, 1986, ps.255-266

Alexandre Cortada, l'any 1892, tot parlant del teatre a Barcelona s'expressa d'ídèntica manera: el públic de la ciutat, fugint del particularisme envilidor, ha tingut l'oportunitat de buscar fora de casa elements sòlids per construir una tradició dramàtica moderna; a l'hora de fer-ho, però, en comptes de fixar-se en les obres de primera línia estrangeres, ha anat a raure en mans d'un proteccionisme tan "mesquí i antipàtic" com és el del teatre castellà. Cortada, seguint la línia crítica de L'Aveng, reclama per al teatre el mateix que reivindica per a la música: una política decidida de diferenciació artística respecte a Castella ("precisament quan del teatre castellà era del que s'havia de separar més el nostre"²¹⁷). Segons la seva opinió, és per culpa del teatre castellà que el teatre català s'està "arrossegant entre vellúries, rancietats i mansuetuds." Ben mirat -diu-, el teatre castellà sempre ha "sigut amanerat i fals, sobretot el d'aquest segle", i, així, la "influència que indubtablement ha exercit entre nosaltros ha sigut desastrosa pel nostro teatre regional, al qual ha desencaminat i ha deformat completament."²¹⁸ El problema, posem per cas, no és que Guimerà hagi anat a Madrid per estrenar Mar i cel; el problema és que hi hagi tingut èxit. Que el públic de la capital s'entusiasmí amb l'obra, segons els de L'Aveng, només posa de manifest que la peça pertany "per tots quatre costats a la dramàtica castellana"; és a dir, que combrega

²¹⁷ - Alexandre Cortada: "El teatre a Barcelona", J, L'Aveng, 2ª època, any IV, núm.9, setembre 1892, p.277.

²¹⁸ - Ibid., p.278

Cortada salva algunes obres de Tamayo, López de Ayala, Echegaray i Pérez Galdós. Val la pena comparar aquesta llista amb la que proporciona Gual a "El drama moderno...". Gual dona pràcticament la mateixa relació però en un sentit invers: hi afegeix Benavente i els germans Quintero, i es carrega Echegaray, Tamayo i López de Ayala. Galdós és un cas a part. Quan Cortada cita Galdós l'any 1892, fa pocs mesos que ha estat publicat el llibre de R. D. Perés A doscientos. Críticas y semblanzas, on han estat comentades, entre altres, Torquemada en la hoguera i Realidad. Curiosament, el 1904, després d'esmentar aquestes dues obres, Gual escriu que Galdós "puede citarse como el único modelo de teatro moderno español de verdad". De fet, el 4-1-1904, Gual estrena Torquemada en el fog, al Teatre de les Arts, amb versió de Pujol i Brull.

A propòsit dels perills de prendre la literatura castellana com a model, val la pena llegir la ressenya de L'Aveng al llibre de Perés: "No estem prou convençuts de la conveniència de que donguem a conèixer al públic castellà la que produeixen les lletres catalanes. Entre Catalunya i Castella hi ha en tot més distància que la geogràfica. Per a nosaltros, ni llur llengua ni llur esperit permetran als castellans (fora escasses excepcions) el poguer entrar en el modern moviment literari. **El mal de molts autors catalans ha sigut el prendre'ls per patró. Si en res ens avenim, com podem avenir-nos en art**" (El destacat és meu). Vegeu "Bibliografía Ramon D. Perés. A doscientos". L'Aveng, 2ª època, any IV, núm.2, febrer 1892, ps.61-63.

amb l'esperit en decadència de Castella²¹⁹. I si això passa amb el principal dramaturg català del moment, què no passarà amb la resta! Assistim a l'expressió més tòpica del jove nacionalisme cultural: la decadència d'Espanya porta implícita la decadència del seu art.

Gual assumeix aquesta línia crítica i la porta fins a l'extrem. En aquest sentit, no ha d'estranyar gens que, l'any 1904, s'atreveixi a encetar una conferència sobre el drama modern espanyol amb aquestes paraules:

*"España, que fue una Nación completamente determinada bajo todos sus aspectos, hoy, a través de la moderna civilización universal, conserva de sus esplendores casi todos los defectos y escasísimas cualidades."*²²⁰

L'opinió de Gual, amb trenta anys a l'esquena, és idèntica a l'expressada per Cortada una dècada enrere: cal diferenciar-se dels espanyols. Perquè -Gual repassa una mica la història-, s'ha demostrat que el poble espanyol tendeix inevitablement a "*las luchas intestinas*" (cosa que determina la "*inconstància en el caràcter de la nació entera*" o la "*escasez de cultura*"). I ja se sap: "*el arte de los pueblos no és más que el reflejo del espíritu de los mismos*".²²¹ Breu: és literalment impossible que el teatre espanyol contemporani sigui capaç d'aportar res de bo a l'escena moderna catalana i europea.

El mal del teatre castellà, prescindint de la perversió que dimana de les mateixes obres, augmenta en la mesura que es consideren les seves formes de representació. Pel que fa a la interpretació, la crítica modernista defineix una escola rovellada i caduca, sense cap mena de criteri sincerament artístic, persecutora de l'èxit

²¹⁹- Perquè qualsevol manifestació literària o artística hauria de ser "representació pròpia del veritable caràcter de la renaixent nacionalitat catalana." Vegeu "Noves", *L'Aveng*, 2ª època, any III, n.ºm. 11. 30-11-1891, ps 349-351

A propòsit de les estrenes de Guimerà a Madrid. Vegeu Joan Martorell *La projecció d'Àngel Guimerà a Madrid (1891-1924)*, Barcelona, Curial edicions catalanes i Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1995.

²²⁰- Gual: "*El drama moderno ...*"

²²¹- *Thiel*

fàcil a cops d'efecte i de convencionalismes. En mots d'Yxart:

*"Y lo propio ocurre en la interpretación del actor español. El pintor y el escultor mudaron el modo de ver el natural; el actor sigue con sus gesticulaciones y posturas de siempre. El orador bajó el tono, trueca lo declamatorio por lo natural y corriente; el actor declama falsamente como si nada hubiese cambiado. La indumentaria progresó; el actor viste los personajes históricos como le da la gana. [...]. Le basta tener genio; le bastan sus arranques, sus intuiciones, que degeneran pronto en manera, a que el mismo público le acostumbra. Para él no pasa nada, él no aprende nada, él no debe ponerse al corriente de nada de lo que atañe a las demás artes, ni siquiera al de decir bien. Con su fácil rutina, su intuición natural, dormida y displicente las más de las noches, pretende ser oído."*²²²

Segons es despren de tot això, els actors catalans, buscant punts de referència on agafar-se, es formen en la rutina efectista i retòrica d'aquesta deteriorada tendència i frustren, sense adonar-se'n, la possibilitat d'edificar un art interpretatiu genuí i modern. I més encara quan, tot interpretant obres del repertori castellà sense traduir -a banda avortar la discutible autenticitat que pogués tenir el producte- contaminen sense remei els procediments encara fràgils de la incipient declamació dramàtica catalana²²³. Per aquest costat, lògicament, també reben les empreses teatrals, que sovint són acusades de programar obres castellanes al primer símptoma de refredament en l'auditori en comptes de donar sortida a les obres catalanes que tenen en cartera. El fet -tot s'ha de dir- no és gens criticat per una parròquia que s'ha acostumat a aplaudir sense reserves les companyies castellanes de segona que arriben, a toc de bombo i *platillo*, des de

²²². J. Yxart *El otro teatro*. Barcelona, Libreria Española de Lopez, 1890, pp. 307-308.

²²³. Aquesta idea té a veure amb l'actitud de Cortada a l'hora de criticar les companyies estrangeres, sobretot les italianes, per no presentar un repertori nacional: segons ell, és impossible d'entendre un teatre que, si ja d'una banda és estranger per al públic, de l'altra, també ho és per als actors. Es tracta, en el fons, de defensar que no es tradueixin les obres estrangeres. El criteri, però, en la mesura que no es pot garantir ni l'assiduitat ni el repertori de les companyies de fora, és precari. Això es farà evident un bon punt Gual tornà de París, quan l'Intim facé escenificacions de teatre estranger modern traduït al català. Per acabar-ho d'adohar -i, en aquest cas, d'acord amb el Cortada de 1892-, Gual donarà al teatre castellà un tractament de teatre estranger i, per aquest motiu, el traduirà al català a l'hora d'escenificar-lo. En relació a això, vegeu, per exemple, Emili Tintorer, que declara que malgrat "que en això de les traduccions tenim idees molt radicals, a voltes les traduccions resulten necessàries", i que acaba plantejant-se la possibilitat de sempre que la traducció sigui bona, traduir les obres dramàtiques castellanes al català. Emili Tintorer, "Teatres", *Juventut*, any I, núm.43, 6-12-1900, p. 686.

Madrid. Unes companyies que, a parer d'alguna crítica, vénen amb obres que "no limpian, ni fixen, ni donen esplendor com l'*Academia*" i que, més o menys fracassades a la seva terra, traspassen "amb greu velocitat les fronteres de Castella per anar a hostatjar-se a províncies, a on sembla que les esperen amb candeletes, sent aquest lo signe més fatal de la decadència de l'art dramàtic."²²⁴

Amb les companyies castellanes també arriba l'espectacle de *cante flamenco*, la sarsuela de segona -el *género chico* ("un art líric classificat per dimensions", ironitza Gual)- i el costum del teatre per hores. "Ni el famoso *cante flamenco* ni la revista *insípida mueren por ahora*" -es desespera Yxart tot fent el comentari de la temporada teatral de l'any 1889-

"viven todavía en el cartel como si no pasaran meses, y lo que es más, duran ya sin interrupción por espacio de semanas enteras, como si fuera grande el concurso, y se aumentara en Barcelona la población flotante hasta el punto de permitir las series interminables de representaciones inalterables y monótonas, de los grandes centros."

La culpa, en opinió seva, és de la crítica, que, amb l'excusa de ridiculitzar aquesta mena de teatre, n'ha acabat facilitant la divulgació:

*"Con el pretexto de ridiculizar el cante, se canta de nuevo; clamando contra la pataita, se patea por milésima vez. El autor se da tono poniéndose al frente del enemigo, y luego fomenta lo mismo que combate. ¡Y el público tan contento! Aplaude y no sabe bien lo que aplaude: si la censura del género, o el que se repita."*²²⁵

²²⁴- A.B. "Nostres corresponals", *Lo Teatre Regional*, any I, núm. 5, 5-3-1892.

A propòsit de l'arribada anual de les companyies castellanes, val la pena veure un dels textos més sarcàstics de Gual: "Coses de teatre. *Volverán las oscuras golondrinas*", original ms., 1900-1904 aprox., Fons Gual, Carpeta 46. A *Mitja vida*, el comentari és demolidor: "... se'ns presentaven, mal engaponades, en el curs de les *tournées* de primavera dels teatres madrilenys, on la bona societat acudia per estrenar els vestits de temporada, tal com anava al Liceu arribat l'hivern, però allí amb una gran frisança de contactar-se, no fós més que de rotop, amb els ambients de la capital, pagant un tribut de provincianisme verament entenedor.", p. 45.

²²⁵- Yxart *El año pasado*, 1890, ps 174-179

A dreta llei, cal dir que Yxart no crítica el flonxet per sistema, ans al contrari: el bon *cante*, segons que diu, obeix "a un sentimiento propio", i també "a las corrientes realistas generales, al amor de lo popular y lo característico". El que passa és que ha estat adulterat pels mals autors i després "corrompido por el abuso hasta

Al llarg dels anys noranta, doncs, el teatre barceloní esdevé el paradís del sainet flamenc, de la sarsuela i del teatre per hores²²⁶. Les temporades d'estiu dels teatres acostumen a programar abundantament aquest tipus d'espectacle. Durant la resta de l'any, una mitjana de quatre locals ofereixen sempre sarsucles en programes per hores²²⁷; generalment, el Teatre Eldorado, el Granvia, el Tívoli i el Circo Español, als quals s'afegeix de tant en tant algun altre teatre, com ara el Nuevo Retiro o el Circo Barcelonés o, fins i tot, el Liric. Després d'un estiu dedicat bàsicament al *género chico*, sobretot l'Eldorado i el Granvia insisteixen habitualment a programar companyies castellanes amb obres "aplaudides a Madrid". Segons el testimoni d'alguns comentaristes, els actors que hi treballen tenen la veu enrogallada i les típles "amb lo mateix gust canten unes sevillanes que l'Ave Maria de Gounod"²²⁸:

*"Al género chico acostumbran dedicarse aquellas artistas faltas de voz y de conocimiento escénico y que tienen como única cualidad sobresaliente el ponerse más o menos bien un mantón de Manila, o el saber decir picarescamente los chistes algo subidos de color."*²²⁹

En el mateix sentit, es pot considerar la descripció que n'ha fet Yxart tot just encetada la dècada: "*Todos los músicos van tan derrotados que dan lástima. Primero cantan a coro; luego cada cual se adelanta y suelta una coplilla... de doble intención por*

producir náuseas". En definitiva, cal substituir "el flamenquismo por el andalucismo de verdad, dado que los mismos andaluces reniegan del primero como de un hermano expúreo cuya compañía les repugna y les abochorna."

²²⁶- Per una relació detallada d'aquesta activitat, vegeu Joan-Lluís Marfany: "Al damunt dels nostres cants...", *Recerques*, núm. 19, 1987, p.95, nota 44.

Amb un bon tros d'ironia, l'any 1901, Gual deixa constància d'un intent d'exportació del *género chico* a París. No els ha servit -coentista- la "*gracia de Dios*" i "*los zapatos bajos de charol*", el públic parisi no ha volgut saber-ne res, de tot això, i, de resultat, l'"*honor nacional*" n'ha sortit malparat. Vegeu Adrià Gual: "Cartas a un amic", *Juventut*, any II, núm.95, 5-12-1901, ps.806-808.

²²⁷- Marfany: "Al damunt...", p.95.

²²⁸- "La temporada d'estiu arriba a son terme i els teatres que han vingut explotant el gènere petit (únic element artístic que hem tingut ja fa dos mesos), omplen els cartells amb beneficis i extravagàncies a fi d'atreure la gent que ja està cansada de tant flamenquisme." Roeh: "Teatros", *L'Atlàntida*, 2^a època, any II, núm.52, 9-9-1898, p.6

²²⁹- F. de A. S[ole:] : "*Las típles del Eldorado*", *Juz*, any I, núm.1, 15-11-1897

supuesto.²³⁰ Tot plegat -el tema, el tractament i l'execució- constitueix un factor distorsionant a l'hora de parlar del teatre com a instrument de regeneració: per als joves renovadors, el públic està malejat, aplaudeix "quasi d'esma les exòtiques ximpleries del flamenquisme" i, per tant, és incapaç de valorar en la seva veritable dimensió una obra, posem per cas, com ara L'alegria que passa de Rusiñol²³¹.

En definitiva, per accedir a l'autèntica emoció artística, al reialme d'un art sublim, modern i sincer, cal frenar, abans que res, sigui com sigui, "aquest vent de flamenquisme que omple de taques de vi el temple de la poesia."²³² Un vent que, des d'una òptica modernista, és assimilat al que, sobretot en pintura, s'ha definit com a "art comerç", o "art cromo", o "art manso"; és a dir, un art gens sincer, comercial, mancat d'ànima i de qualsevol mena d'emoció autènticament artística; un art vulgar, entortolligat i de per riure; un art eixorc²³³. No és estrany que la diatriba i l'atac, durant ben bé quinze anys, o potser més i tot, siguin constants:

"No ens hem de cansar de dir i de fer córrer -s'exalta Maragall- la idea de que el flamenquisme i el xulisme són el salt endarrera d'una raça decrepita que, de més a més, no és la nostra; [...] els ulls de la gent civilitzada no els han de poder sofrir sinó com gràcies i treballs estrambòtics d'una tribu africana

²³⁰. Yxart: El año pasado, 1890, p. 148.

²³¹ - Vegeu, en aquest sentit, l'opinió de Iglésias [Iglesias]: "Bibliografía: L'Alegria que passa Quadro líric en un acte, per Santiago Rusiñol. Música d'Enric Morera.- Tip. "L'Avenç", 1898.", Catalònia, any 1, núm.3, 25-3-1898, ps 52-53.

De fet, Iglésias, l'any 1892, amb un punt de vista semblant a l'expressat per Cortada des de L'Avenç, ja ha constatat la situació: cal fer un teatre amb personatges actuals, reals, sense tants pagesos, que bandegi el vers i que, en comptes de prendre model del teatre clàssic castellà o del modern d'Echegaray, s'inspiri en el millor del modern teatre francès "Allavors -diu- lo públic, que avui hem deixat desviar cap a l'insens flamenquisme, tal volta o moltor dit, ben segur que tornaria com algun temps a congregar-se en nostre teatre desitjós d'aplaudir algo nou, un algo que demostrés avenç, que simbolís l'estat progressiu dels nostres dies." Ignasi Iglésias: "La evolució teatral", Lo Teatre Regional, any 1, núm 45, 17-12-1892, ps.1-2.

Ara bé, alguns sectors critiquen el progrés de la sarsuela perquè l'entenen com una via d'accés del naturalisme zolà al teatre. Així, per exemple, el mateix any 1892, La Renaixensa col·loca de braç renovadors i flamenecs. Segons que diu, és tan censurable el teatre "de la gent baixa de Madrid i les costums censurables de *chulapos* i *Menegildas*" com el modern teatre realista. Vegeu "Lo teatro realista", La Renaixensa (3-1-1892) i "Lo Teatro infantil", La Renaixensa (9-1-1892).

²³². Rusiñol "La faja d'en Morera...", p.616.

²³³ - Vegeu, en aquest sentit, J. M. Jordà "De pintura", L'Avantur, any 1, núm.1, 15-12-1900, ps.15-16.

d'aquestes que de vegades se'ls deixa posar unes quantes barraques en un tros de terra per edificar, i que un entra a veure un cop per curiositat i amb certa llàstima.²⁵⁴

Apartar el públic d'aquest tipus d'espectacles -continua Maragall-, a més d'una obra patriòtica, és una obra de misericòrdia. Perquè el dia que el públic s'alliberi d'aquest teatre (i també de la premsa madrilenya) -diu-, la independència intel·lectual de Catalunya serà garantida. I la por no sembla exagerada. Si, en opinió dels modernistes, el teatre castellà coetani -còmic i dramàtic- és un exponent prou clar de la decadència de la raça castellana, el *género chico*, entès com el producte més representatiu d'aquest teatre, constitueix "l'expressió artística més eloqüent i gràfica de l'estat psicològic d'aqueix poble."²⁵⁵ Cal evitar-ne, sigui com sigui, el contagi.

Caldrà tenir present aquest tema a l'hora d'avaluar la importància de la cançó popular en el teatre de Gual, i també quan es mostri l'interès de l'autor pels intents de frenar l'impuls del flamenquisme mitjançant la concreció d'un teatre líric català. I és que la divulgació de les cançonetes encomanadisses de la sarsuela a través dels cafès, del teatre i de la música de carrer²⁵⁶ farà perillar el projecte d'edificar una autèntica música nacional a partir dels elements constitutius de la cançó tradicional.

²⁵⁴. Joan Maragall: "La independència de Catalunya", (1895), *OC*, t. ps. 739-741.

²⁵⁵. Emili Tintorer "Teatres", *Juventut*, any 1, núm. 15, 24-5-1900, ps. 238-239.

²⁵⁶. "La música es lleugera, fàcil, la tonada tot seguit queda retinguda i com l'afició a cantar és general, als pocs dies d'estrenada una *carsuela* de les que agafen un xic d'anomenada, no es pot anar en lloc que no es senti la cançó de moda." J. Sans Oliveras: "*Género chico*", *La Devantera*, any III, núm. 52, 31-3-1905, p. 2. Sans assegura que, en una excursió a Vio, només ambar, el primer que ha sentit ha estat un pagès cantant un fragment de *La verbena de la Paloma*.

De la difusió d'aquestes cançons també ens en dona un clar exemple el comentari d'Yxart des del seu retorn a Siurana. El crític es queixa que "a les tantes de la nit, quatre *calaveres* toquen la guitarra i canten cançons castellanes, aquí mateix, a la porta de la rectoria, sota la meua finestra." Carta a Joan Sardà, 20-8-1894, diu: "Cartes de Josep Yxart a Joan Sardà", a cura de Rosa Cabré i Morató, *Els Marges*, núm. 24, gener 1982, p. 82.

2.2. Les companyies estrangeres.

Compartint cartellera amb el teatre castellà, de tant en tant -recorda Gual a les seves memòries-

"s'hi trobaven les escasses incursions d'italians i francesos de *tournée* que ens aportaren les primeres sospites d'un teatre mereixedor d'aquest nom, no obstant absorbit incessantment per l'allau de les més execrables rutines!"²³⁷

L'ambivalència del comentari, certament, sembla una dada prou valuosa. D'una banda, les companyies estrangeres, sobretot les italianes, són les úniques formacions teatrals que permeten intuir l'existència d'una literatura dramàtica diferent, més d'acord amb la pròpia època; això és, moderna. De l'altra, però, el seu sistema d'escenificació no aconsegueix superar els encatronaments de la companyia convencional de primer actor. És del tot cert que primers actors o actrius com ara Eleonora Duse ofereixen interpretacions més sinceres, més sentides, més veritables. I, tanmateix, el fet de dependre d'un repertori ampli, adreçat a un públic diversificat, imposa un seguit d'hàbits teatrals que van en detriment d'un plantejament escènic de conjunt, tant pel que fa a la interpretació, com pel que fa a l'escenografia o a la indumentària.

Al llarg del segle XIX, el públic barceloní va acostumant-se a la presència d'artistes estrangers.

²³⁷. Gual: *Minja vida*, p.27.

Més endavant, al mateix llibre, Gual relaciona directament el naixement del seu interès pel teatre amb "l'assistència a les escasses actuacions de companyies italianes que passaven per Barcelona, i més escassament encara en alguna de francesa.", p.44.

En relació a les companyies estrangeres a Barcelona, vegeu Pere Botigas Tarragó: *Las compañías dramáticas extranjeras en Barcelona*, Barcelona, Casa P. de la Caridad, Diputació provincial de Barcelona, Instituto del Teatro, 1946; R. Batlle i Gordó: *Quinze anys de teatre català. Els teatres Romea i Novetats de 1917 a 1932*, Barcelona, Institut del Teatre, 1984; Alexandre Gali: "Companyies estrangeres que han visitat Barcelona", dins *Història de les institucions i del moviment cultural a Catalunya, 1900-1936*, llibre XII, Música, teatre i cinema, Barcelona, Fundació Alexandre Gali, 1984, ps.219-225; Jordi Coca: "Relació del teatre estranger a Barcelona", dins *Qüestions de teatre*, Barcelona, Institut del Teatre, 1985, ps.76-96; Loretto Busquets: "Companyies teatrals italianes en la Barcelona modernista", *Revista de Catalunya*, núm.34, desembre 1987, ps.93-111; Carles Batlle: "El triomf dels repertoris europeus", *Barcelona. Metròpolis Mediterrània*, núm.17, 1990, ps.98-100; Lidia Bonzi i Loretto Busquets: *Compagnie teatrali italiane in Spagna (1885-1913)*, Roma, Bulzoni ed., 1991.

*"En cuanto llegan con la temporada veraniega las compañías de Madrid o algún actor famoso extranjero -dijo Yxart-, no se oye hablar sino de estrenos, comedias y cómicos; en todas partes arden las disputas, se forman los bandos, hay sus camarillas y sus cábalas, y toma una importancia no común la crítica dramática, la única que se lee."*²³⁸

De primer, arriben les companyies italianes (Adelaida Ristori, Ernesto Rossi²³⁹, Tomaso Salvini, Virginia Marini, Elvira Pasquale, Luigi Bellotti-Bon o Carolina Santoni)²⁴⁰, que durant molts anys imposen la seva manera de fer teatre, sobretot pel que fa al protagonisme del primer actor. Això no obstant, als joves renovadors, a principis dels anys noranta, els interessa obviar aquest extrem. Segons Cortada, les companyies italianes, que "són les que més influcixen en el nostre públic, per la raó de ser les que vénen més sovint",

*"tenen un repertori millor, més vast i sobretot més modern que les d'Espanya; els seus actors són més realistes i més sobris en el modo de moure's en escena; i, per lo tant, l'interpretació que donen de les obres que representen és més justa i acabada que la de les nostres companyies, tant castellanes com catalanes."*²⁴¹

²³⁸. Yxart: "El teatro por fuera", dins *El año pasado*, 1890, p.253

²³⁹. Vegeu Conrado Roure: "Ernesto Rossi en Barcelona", dins *Recuerdos de mi larga vida*, vol II, Barcelona, Biblioteca de *El Diluvio*, 1926, ps.39-46.

²⁴⁰. Les companyies italianes que visiten Barcelona entre 1890 i 1901 són les següents: Duse (1890, 1900), Emanuel-Reiter (1893), Novelli-Ligheeb (1892, 1894, 1895, 1896), Mariani (1899, 1900), Lombardi (1900), Vitaliani (1901), Zacconi (1901), Reiter-Pasta (1901). Pel que fa a la recepció d'aquestes formacions, vegeu Bonzi i Busquets: *Compañie teatrales italianas...*

²⁴¹. Cortada: "El teatro a Barcelona", 1, p.278.

Una tercera part del repertori de les companyies italianes està format per dramàturgia francesa. A banda, alguna romanalla del teatre romàntic (Dumas) o neoromàntic (Barville, Musset), la part més abundant del repertori pertany a la reacció antiromàntica: el teatre burgès-realista del Segon Imperi, des de l'escola d'Eugène Scribe (amb Sardou, Mélesville o Bayard) al teatre de Dumas fill o Emile Augier, que per bé que s'acari críticament amb la realitat social contemporània, no abandona els paràmetres establerts per la moral burgesa, és a dir, confirma els valors de la classe social que representa. També hi ha comèdies i vodevils d'autors com ara Bisson, Capus, André de Lorde, Bernstein, Croisset, Héraquin (pare i fill), etc. Finalment, es presenten obres que pertanyen a la producció teatral de la Tercera República, des del realisme de Boccac o Balzac, al naturalisme de Zola. Trei dels francesos i de Shakespeare, els textos més compromesos del repertori italià provenen dels autors del nord d'Europa: Tolstoi, Ibsen, Strindberg, Hauptmann... En darrer terme, del repertori estrictament nacional, cal destacar Goldoni, el teatre realista burgès de Giacosa, Ippico, Praga o Rovetta i la producció de l'inefable D'Annunzio. Una exposició resumida d'aquest tema la podeu trobar a Busquets: "Compañie teatrales italianas", ps.102-105.

Les agrupacions italianes, segons aquest criteri, proposen una tècnica interpretativa aproximadament realista que supera i ridiculitza els esquemes actorals espanyols. El seu estil, a manca de res millor, pot servir com a base a l'hora de traduir l'alternativa dramàtica que, en aquests moments, es proposa des de L'Avenc: el naturalisme. De l'actuació dels *italians* (Cortada probablement pensa en la Duse, però no gaire en Novelli), se'n poden extreure les nocions de "justesa" i de sobrietat; és a dir, naturalitat, negació del retoricisme i abandó de la grandiloquència. Seran conceptes constantment sol·licitats ens els escrits teòrics de Gual²⁴².

Malgrat els elogis pel que fa a tècnica interpretativa, Cortada observa un greu problema en el funcionament de les companyies italianes. En certa manera, es tracta del mateix defecte en què incorren les companyies catalanes quan representen teatre castellà:

"no posseint els italians, al menys fins avui dia, teatre propi, han de fer sempre obres per éils estrangeres, i, sent-ho també per nosaltros, resulta que la llur comprensió tal com veritablement són a l'original resulta molt difícil, arribant al punt de que el públic d'aquí es formi un concepte totalment errat de moltes de les obres representades."²⁴³

Cortada expressa un cert prejudici davant la traducció escenificada que no desapareixerà fins que el Teatre Íntim es decideixi a traduir la dramàtica estrangera al català. Fins aleshores, l'opinió més estesa de la crítica modernista demanarà que les companyies de fora es limitin a les obres del seu país (i que les facin, és clar, en la seva pròpia llengua). Només així, malgrat les dificultats de comprensió de l'idioma, el

²⁴²- Per a ell, tanmateix, aquestes idees no suposaran sinó un primer pas indispensable a l'hora d'accedir a una idea molt més àmplia de "veritat escènica". A la "justesa" caldrà sumar-hi la dinàmica de conjunt (de res no serveix la "justesa" si només la demostra el primer actor). Mes encara: "justesa" no implicarà forçosament realisme, sinó adequació als objectius i a les necessitats d'un muntatge determinat, sigui realista, sigui atmosfèric, sigui una combinació de tot plegat. El més important -i això ja ho diu Gual l'any 1894- és que la interpretació de l'actor, per damunt dels egoïsmes personals, sigui guiada per l'ànima de l'autor. Vegeu "Escolteu", dins La mar brava, original ms., març-abril de 1894, Fons Gual, núm. 1397.

²⁴³- Cortada: "El teatre a Barcelona", I, p.278-279.

públic podrà fer-se càrrec del veritable valor de les peces. L'error de les agrupacions italianes, doncs, és greu: com si no hi hagués prou dificultat a l'hora d'intentar capir obres dramàtiques nascudes en un context completament distint al català, per acabar de reblar el clau, s'afegeix l'inconvenient d'haver-les de comprendre filtrades per la lectura prèvia, absolutament mediatitzada, que n'han fet els comedians italians. L'efecte final, després de dos filtres, ha de resultar forçosament distorsionat. Ara bé, també cal agrair a les companyies d'Itàlia el fet d'haver donat a conèixer part del modern repertori Europeu; no pas, és clar, per una voluntat de lluita i propaganda ("essent companyies de *tournée* -diu Cortada-, les italianes de drama i comèdia que vénen a Barcelona són companyies de negoci i no de lluita i propaganda"), sinó per un afany d'estar al dia i de presentar el més "mondain" del teatre que triomfa per Europa.

D'aquesta manca de voluntat programàtica, potser se n'ha d'excloure una actriu: Eleonora Duse²⁴⁴. La Duse, trencant el motllo general de la resta d'agrupacions, promou un entusiasme artístic veritablement sincer i ha estat la "propagadora de l'Ibsen, d'en Becque, de Marco Praga, d'en Giacosa i de molts altres que estan de ple dins del moviment modernista."²⁴⁵ El repertori de la Duse, ben mirat, no és gaire diferent al d'altres companyies²⁴⁶, com, per exemple, el de la companyia francesa de Sarah Bernhardt (entre altres, La dama de les camèlies de Dumas fill, Antoni i Cleopatra de Shakespeare, Fedora de Sardou o Froufrou de Meilhac i Halévy). De fet, malgrat el que es desprèn del comentari de Cortada, no és fins al 1900 que la Duse presenta un Ibsen a Barcelona, concretament Hedda Gabler, i no precisament perquè ho tingui gaire previst, sinó per la pressió i la demanda de la intel·lectualitat catalana

²⁴⁴- Per a la recepció de la Duse a Barcelona, vegeu Bonzi i Busquets *Compagnie teatrali italiane*, ps. 399-429

²⁴⁵- Cortada: "El teatre a Barcelona", I, p.279

²⁴⁶- "Nel repertorio prevale il teatro serio realista borghese di non più recentissima data (quattro opere de Dumas e cinque di Sardou). Un certo spazio viene occupato anche dalla drammaturgia italiana con La locandiera, Pamela nubile, r resumata dalla stessa Duse, che per gli spagnoli fu un vero "esíremo", Scrollino, del Torelli ed il vecchio Amore senza stima di Paolo Ferrari. Il repertorio venne completato da una decina di lavori brevi e brillanti del genere comico, sia francesi (Felice il cerimonioso, Il giuramento d'Orazio, Il paletot, Adamo ed Eva ai bagni di Montecosum, Una tigre del Bengala) che italiani (Acqua a carbone?, Chi non prova non crede, Telemaco il disordinato, La tombata, Ulisse e Cleopatra)." Bonzi i Busquets: *Compagnie teatrali italiane*, ps 400-401.

(Hegeixi's *Juventut*)²⁴⁷. En aquells moments, Ibsen ja és un vell conegut del públic barceloní, i ningú no discuteix el seu valor universal. Amb tot, l'esdeveniment commociona el reduït grup d'incondicionals de les representacions italianes -els famosos *duecenti*-, des de Gual²⁴⁸ fins a Puig i Ferrer, que al cap dels anys evocarà l'esdeveniment amb aquestes paraules:

"Aquella Duse convertida en Hedda Gabler, per exemple, qui no la tindrà present tota la vida? Abans de dir paraula, tot just entrava a l'escena, ja ens produïa un calfred. Un pentinat llis, un front estret, una testa aplanada, uns ulls malignes, un pas vellutat, lent i sinuós, ens la feien veure com una gata. Entrava a l'escena amb els braços caiguts al llarg del cos, els punys closos, la llambregada fosforescent..."²⁴⁹

²⁴⁷ - Emili Tintorer es queixa del repertori amb què ha vingut l'actriu (vegeu Emili Tintorer "Teatres", *Juventut*, any 1, núm 38, 1-11-1900, ps.601-603). Un repertori format per: *La dama de les camèlies*, *La muller de Claudi* (Dumas fill), *La Gioconda* (D'Annunzio) i *La segona muller* (*The second Mrs. Tanqueray*) (aquesta obra anglesa -Arthur Wing Pinero- ha estat escenificada fa poc per la Mariani i no ha tingut èxit). Les dues primeres les defineix com les obres més convencionals i dolentes del teatre de Dumas. La tercera, després de veure-la i tot contradicent el comentari de Celestí Galceran (membre en actiu del Teatre Intim) la troba més aviat fluixa (vegeu Celestí Galceran: "*La Gioconda* d'en Gabriel D'Annunzio", *Juventut*, any 1, núm 38, 1-11-1900, ps.595-601).

Curiosament, pel que fa a D'Annunzio, el mes de setembre ("Novas. La Duse a Barcelona", *Juventut*, any 1, núm 31, 13-9-1900, ps.494-496). Tintorer s'havia queixat que a l'edició castellana de *Pèl i Ploma* del dia 1-9-1900, en un article titulat "*Eleonora Duse vuelve a España*", es titllés l'obra de l'autor italià com a novetat passada de moda. De més a més, en aquest article Tintorer no entenia que algú pogués dir que la Duse mai no havia estat compresa pel públic de Barcelona. Per aquest motiu, adduïa, d'una banda, els èxits del 1890 i, de l'altra, el testimoni de gent com Rusiñol, Clarassó, Guimerà o Urgeil. Potser per això, al seu article de *Pèl & Ploma* del 15-11-1900 ("De les representacions d'Eleonora Duse", *Pèl & Ploma*, núm.64, 15-11-1900, ps.4-5), Utrillo retreuria com a garantia de la seva devoció els mateixos individus.

Al capdavant, la Duse canvia *La segona muller* per *Hedda Gabler*. Vegeu Emili Tintorer "Teatres", *Juventut*, any 1, núm 39, 8-11-1900, ps.615-617 i núm 40, 15-11-1900, ps.633-637.

²⁴⁸ - Amb els anys, Gual filtra la Duse per la seva concepció religiosa del fet teatral. Des d'aquest punt de vista, l'austeritat, el talent, l'estudi, l'assimilació de l'experiència viscuda i l'observació, principals virtuts de l'actriu segons Gual, esdevindran "devoció excelsa" i "positiva brotada d'emocions": "Fermesa, sobrietat, distinció en el més alt sentit del mot, elegància austera i, per tant, innata, i un talent profundíssim i aprofundit en tots els caires de la vida, pròpia i aliena, per vies de la qual llaurava amb gran arrapament les terres més ermes on semblava llavors d'una positiva brotada d'emocions." Adrià Gual: "Espectres", *La Veu de Catalunya* (30-9-1933).

En idèntic sentit: "Nosaltres érem ben joves quan admiràvem en la Duse aquell sentit d'austeritat artística que ja s'avenia també amb el nostre desvetllar a l'admiració, i quasi ens atrevíem a dir que l'art de la Duse ens va assenyalar bona cosa d'encobertes aspiracions, que encara professem [...] Se l'endevinava sacerdotessa d'un culte, se la descobria il·luminada per vies d'una devoció excelsa, hom hauria dit que l'aplaudiment venia a desvetllar-la estordiment d'en delirios somnis i que li era destorb més que altra cosa, i perquè volta abans que tot emocionat-se ella mateixa, encomanava màgicament l'emoció als seus auditoris." Adrià Gual: "Eleonora Duse o l'austeritat", *La Veu de Catalunya* (13-7-1924).

Vegeu també a *Minja vida*, p.60. "Parlava sense poria, i parlant cantava. Era tota poema, reflexió i associ, bellesa i bondat infruites... i per tant tresor de magistrals simplicitats."

²⁴⁹ - Joan Puig i Ferrer: "De teatre", *La Publicitat* (1-5-1927), recollit a *Textos sobre teatre*, a cura de Guillem Jordà Guàrdia, Barcelona, Institut del Teatre, 1982, p.43.

Vegeu, de l'època, "Novas. La Duse...", *Juventut*, 13-9-1900; "Eleonora Duse", *Suplement artístich Literari*.

Pel comentari de Puig i Ferrater, es pot observar que la lloança dels *fidels* es fonamenta sobretot en la manera d'actuar. Aquest és, a més dels comptats encerts del repertori, l'altre gran mèrit de l'actriu: demostrar la viabilitat d'una interpretació teatral sincera, emocionada i sense efectismes²⁵⁰. En mots dels redactors de *Juventut*, la Duse

"no ens sembla falsa, ni afectada, ni *afeminada*, com en ocasions ens ho han semblat altres grans artistes que fan escola, per exemple algunes celebritats franceses vingudes aquí recentment, de les que som, no obstant, sincers admiradors. La Duse ens captiva perquè son idealisme és més sa, son realisme més gran; i per això, l'encís de sa personalitat artística té també major grandiositat i noblesa."

Aquest grup de joves, dos anys després de la fundació de l'Íntim, ha vist en la Duse el model d'actor que pot ajudar a superar les reticències expressades vuit anys enrere per Cortada. I és que la Duse interpreta Ibsen i altres dramaturgs del Nord (a Madrid, el mateix any, farà *Magda* de Sudermann), malgrat ser italiana, sense alterar el caràcter universal de les seves obres. Ella ha demostrat que "els actors de qualsevol país poden encarnar-los [els dramaturgs del Nord] si tenen l'ànima prou gran i la pensa prou profunda."²⁵¹

Juventut, any I, núm. 38, 1-11-1900; Tintorer: "Teatres", *Juventut*, 1-11-1900; Galceran "La Gioconda...", *Juventut*, 1-11-1900; Tintorer: "Teatres", *Juventut*, 8-11-1900; Emili Tintorer: "Teatres Novetats La Gioconda", *Juventut*, any I, núm. 40, 15-11-1900, ps.635-637; R.P.: "Eleonora Duse", *La Vanguardia* (3-11-1900); "Teatro Novedades. Eleonora Duse", *La Publicidad* (4-11-1900). P.: "Teatro Novedades. Eleonora Duse", *La Vanguardia* (11-11-1900). Litrillo: "De les representacions...", *Pèl & Ploma*, 15-11-1900. [Josep]. P[ous]. P[agès]: "Hedda Gabler y La Gioconda per la Duse", *Catalunya Artística*, any I, núm.23, 15-11-1900, p.377. Finalment, deu anys anterior, es interessant de llegir Narcís Oller: "Eleonora Duse" (1890), dins *OC*, Barcelona, Editorial Selecta, 1948, p.1244.

²⁵⁰- "La Duse constituyó una novedad en la interpretación escénica, puesta que se distinguió por una serenidad y suavidad de expresión que contrastaban considerablemente con la exuberancia propia de la mayoría de otras grandes actrices. Ello dio lugar a que, en los primeros momentos, causara impresión de desencanto; pero a medida que fue advirtiéndose el profundo sentimiento que animaba su trabajo, especialmente el día que dió la primera representación de *La signora delle camelie* (27 de febrero), surgió y creció la admiración hasta el extremo de que en los últimos días de la temporada fue realmente extraordinaria. Nadie pudo dejar de admirar el esfuerzo y la sinceridad artística que significaba el hecho de que en muchas ocasiones llegaba a imprimir en su rostro los sentimientos del personaje que interpretaba, por pura emoción propia, sin necesidad de recurrir al maquillaje." Bohigas: *Las compañías...*, ps.72-73.

²⁵¹- "Eleonora Duse", *Juventut*, 1-11-1900.

Així com la Duse, pràcticament absent de la ciutat entre 1890 i 1900, incideix en el Gual jove bàsicament de manera se'n podria dir *mítica*, un altre gran actor italià, Ermete Novelli, amb una presència molt més continuada, impacta Gual al llarg de tota la dècada²⁵². Novelli arriba per primer cop a Barcelona l'any 1881 amb la companyia de Belloti Bon. Set anys més tard, el juny de 1889, torna amb companyia pròpia i debuta al Teatre Lìric amb la seva esposa, Lina Novelli, com a primera actriu²⁵³. És en aquest punt que comença a formar-se el mite dels *duecenti*²⁵⁴. Segons sembla, el públic que assisteix a les representacions no és gaire nombrós. Hi van només els joves moderns desitjosos de veure i de sentir alguna cosa nova, diferent; els mateixos que van a l'òpera amb la partitura a la mà i que ara acudeixen a veure Novelli amb l'obra llegida i el veredictes emès de bell antuvi. Força anys després, Puig i Ferrer, ho recordarà amb un deix d'ironia:

"La meitat de la música la hi posàvem nosaltres. Anàvem a les representacions amb les obres llegides, les comentàvem apassionadament, en parlàvem setmanes seguides, i tot amb quin fervor! Darrera nostre, o més exactament, davant nostre, hi havia un auditori, no sempre nombrós, però fervorós sempre. Vós [Farran i Mayoral] heveu retret *I due-centi* de Novelli. Ara bé, aquests dos-cents i nosaltres i molts d'altres que s'hi afegiren després érem uns esnobs. Això feia que mai no tinguéssim por del ridícul. Jo crec que en realitat no el coneixíem. Entorn dels esnobs es creava una atmosfera d'entusiasme per tota obra d'empresa atrevida i original. El nostre fervor no ens deixava conèixer la ironia que, després, entre nosaltres, mal entesa i mal administrada, ha glaçat tantes coses."²⁵⁵

²⁵²- Vegeu Adrià Gual: "De quan venen sovint les companyies italianes. Novelli, el formidable histró, inicia a Barcelona nous corrents de representació escènica. Desperta l'entusiasme de les joventuts inquietes. Un sopar mes teatral que una representació", *La Veu del Vespre* (11-5-1934) Vegeu també Adrià Gual: "Novelli, eminent histró", *Gaceta Catalana d'Art Dramàtic*, any 1, núm.2, 15-2-1919, ps 40-43; Adrià Gual "Lección de emociones vividas", s.d. [anys 30?], conferència al Foment de les Arts Decoratives, original ms., Fons Gual, Carpeta 48.

²⁵³- Per la recepció de Novelli a Barcelona, vegeu Bonzi i Busquets: *Compagnie teatrali italiane...*, ps. 337-396

²⁵⁴- "Los asistentes a sus representaciones confirmaban con el calor de sus aplausos los entusiastas elogios de la crítica, pero, al parecer, estos admiradores consumaban en el límite de los *due-centi*, y ello enfriaba de tal modo el ímpetu de las ovaciones en el corazón del artista que éste, en la función de despedida, celebrada el día 15 de julio, emocionado por las manifestaciones de afecto que le tributaron, hubo de manifestar que aquella le compensaba de las amarguras que la ausencia de público le había producido durante muchas noches." Bohigas: *Las compañías...*, ps 70-71

²⁵⁵- Puig i Ferrer: "De teatro".

Tot i aquesta admiració i la suposada valoració positiva de la crítica, el repertori amb què arribarà Novelli, per exemple, en la seva visita de l'any 1892, és motiu de dures invectives. Cortada li retreu que no hagi tingut prou valor per estrenar Espectres, obra que l'actor ha muntat a Itàlia sense gaire èxit. Puig-Samper, des de La Vanguardia, malgrat congratular-se pel retorn de Novelli i malgrat constatar que "ahora no somos únicamente los duecenti los que acudimos a las representaciones de Novelli; sino que la concurrencia sobre ser selecta, es numerosa", es queixa que no s'hagi triat un repertori més escollit, "más en armonía con las modernas tendencias del arte y hasta más adecuado a las aptitudes especiales de Novelli." I és que Novelli s'ha presentat amb un més o menys manipulats Mar i cel de Guimerà, o amb Les sorpreses del divorci o La gran Marnière, obres franceses²⁵⁶ de repertori vodevilesco que, a més de frustrar l'ànima de novetat del públic modern, afavoreixen la dinàmica interpretativa de "primer actor"²⁵⁷. En aquest sentit, vuit dies després, la crítica de Roca i Roca -per bé que elogiosa- és del tot clarificadora:

*"En un instante ríe, llora, se encoleriza, recobra la serenidad de hombre tranquilo, atiende a una narración simulada y todas las peripecias de esa narración, en una escena enteramente muda, refléjanse pasmosamente en su semblante, dócil al imperio de su voluntad"*²⁵⁸.

Per a Joan Sardà, que accepta la invitació de Puig-Samper per dir-hi la seva, és precisament el treball interpretatiu vedetista el que condiciona el repertori, i no al revés. Segons Sardà, Novelli busca obres que facilitin el lluïment personal, obres

²⁵⁶ - "La preferenza andò, ancora una volta, al repertorio francese; infatti, dei quarantasette lavori messi in scena, solo sedici furono italiani mentre ben ventisei quelli francesi." Podeu trobar la relació completa del repertori de Novelli a Bonzi i Busquets: Compagnie teatrali italiane, p.352

²⁵⁷ - F. Puig-Samper: "El repertorio de Novelli. Carta abierta", La Vanguardia (10-9-1892). Altrament, Puig-Samper posa en dubte l'interès del repertori Shakespearà que també ha dut Novelli (Hamlet, Otello, Romeo i Julieta). Com Cortada, reclama Ibsen, i també Maeterlinck -certament, molt d'hora-, o Björson; i, en cas que això no sigui possible per manca de bones traduccions, proposa de buscar en el modern teatre francès i italià on, segons ell, es poden trobar obres de gran interès literari i fins i tot social.

²⁵⁸ - J. Roca y Roca: "La semana en Barcelona", La Vanguardia (18-9-1892)

conegudes (*"porque así atrae más la atención sobre sí, no distraída por el interés que produce, independientemente de la ejecución, la audición de una obra no conocida"*) i no excessivament complicades. De fet, l'augment de públic, l'estil interpretatiu i el repertori són elements indissociables: d'una banda, l'augment de públic suposa, un cop trencat el petit cercle dels iniciats, una davallada inevitable cap als convencionalismes i les expectatives de costum; de l'altra, la pràctica d'aquests convencionalismes i la seguretat de l'entreteniment amable, sense gaire complicacions, atreu indefectiblement la "burguesia filístea"²⁵⁹ de la ciutat i fa augmentar el públic. Un públic que, en la mateixa mesura que creix, s'interessa cada cop menys per la possibilitat d'assistir a l'escenificació dels principals dramaturgs moderns estrangers²⁶⁰. En opinió de Sardà, existeix també una incompatibilitat de base (una incompatibilitat que no afectarà la Duse del 1900): Novelli és un actor meridional i les obres que se li reclamen (Ibsen, Maeterlinck) formen part d'un teatre del nord que és *"frio por fuera, severo, rígido, que esconde sus audacias en lo más recóndito de la escena y de la frase, que sugiere más que explica"*²⁶¹.

²⁵⁹- Marfany: "Burguesia, modernització...", p.30

Roca, l'any 1889, tot parlant de Novelli, responsabilitza directament el públic del vedetisme interpretatiu dels actors: "Aquest públic que aplaudeix l'amanerament, les tirades de versos recitades sempre amb les mateixes inflexions, los eris i les extremituds, mentre que per una part malmet els còmics àvids d'aplauso, a tan poca costa adquirir, no serà tal volta jutge prou competent per apreciar los primors, delicadeses i finures aduades a l'excel·lent interpretació d'una obra escènica." P. del O.: "Novelli", *La Esquella de la Torratxa*, any 11, núm.544, 16-6-1889, p.1

²⁶⁰. "Y hasta le digo a usted, empresario o director de compañía se tentaría mucho las bragas antes de arriesgarse a dar aquel teatro como plato principal. [...] Tenga usted por seguro que ni Ibsen, ni Maeterlinck, ni tutti quanti fuera de España tienen la nueva revolución teatral, han de darle, por lo menos a nuestro público, la satisfacción que inconscientemente apetece, según muestra en forma negativa con la poca que le causa el repertorio corriente. Para nuestro público, lo nuevo habrá de ser lo mismo de antes aderezado de nueva manera. Algo que le haga sentir más que pensar; sentir por fuera, con los nervios, con la fugosa sacudida del arranque momentáneo, súbito y grandilocuente." Joan Sardà "Novelli. Contestación abierta al Sr. D. Federico Puig-Samper". *La Vanguardia* (18-9-1892)

²⁶¹- Sardà acaba comparant dues menes de Hamlet: l'una, tal com el concebria un autor del nord (asceta, metafísic, transcendent i místic), i l'altra, tal com l'està representant Novelli

Gual, en el seu irònic, l'any 1903, farà una descripció d'una representació de *Hamlet* duta a terme per una companyia de "primer actor". Podria tractar-se ben bé de Novelli. Vegeu Adrià Gual: "Dels conjunts escènics", original ms., llegida a l'Associació Popular Regionalista el 17-10-1903, Fons Gual. Carpets 36 i 47. Reprintat i fragmentàriament a Carles Batlle: "Del barret al pentinat", *Puigosa*, núm 19, març 1995, ps.25-31

També es pot trobar una referència als problemes de la interpretació hamletiana de Novelli a Gual: "Novelli, eminent histrió", p.42. Segons sembla, la "distància tràgica", que demana "l'esguard de la intel·ligència" i que s'allunya de "l'emoció còmica o dramàtica recollida per l'observació", feia que Novelli no pogués "donar compte exacte de l'Hamlet que pateixia davant els propis dubtes".

Per últim, des d'un punt de vista estrictament literari, l'opinió de Sardà -que, segons que sembla, s'ho ha parlat amb Yxart²⁶²- és del tot radical: el repertori de Novelli (amb l'excepció de Shakespeare) "es un repertorio que de buen grado enterrariamos en el panteón de los muertos más o menos ilustres, tapiando bien las hendiduras de la losa para que no volviese a resucitar." A dreta llei, però, cal recordar que Novelli opta per aquest repertori després del desastre de públic de tres anys enrere, i també és cert que, es miri com es miri, sigui o no sigui el resultat d'aquesta estratègia, finalment s'ha aconseguit omplir el teatre i rendibilitzar la temporada.

Al marge de totes aquestes consideracions, Gual, barrejat amb els *duecenti*, es queda amb un Novelli "capaç de somoure la sensibilitat de la juvenalla dels nostres temps de cara a les emocions dramàtiques, i també, val a dir-ho, el primer a contactar-nos amb força de les obres dels grans mestres."²⁶³ I això és del tot cert, perquè, independentment dels recels d'uns pocs davant el repertori de Novelli, la veritat és que, si ens fixem en algunes de les obres que presenta entre l'any 1894 i el 1896 - Molière (L'avar, Tartuf), Shakespeare (Otello, El mercader de Venècia, La feròstega domada), Ibsen (Espectres), Guimerà (Mar i cel, L'ànima morta), Sudermann (Magda), Praga (Alleluia) o Goethe (Faust), entre altres- hi descobrim les bases del que serà el repertori estranger del Teatre Íntim. Tanmateix, Gual acabarà reconeixent que els Shakespeare de Novelli tenien "molt, massa i tot, de *tournée* a la italiana"²⁶⁴, cosa que

²⁶²- Yxart, l'any 1889, ja havia relativitzat el valor del repertori de Novelli. Vegeu "Novelli", dins *El año pasado*, 1890, ps.271-292. Yxart parla de repertori de tots els gèneres, "no siempre de un gusto depurado"

²⁶³- Gual: "De quan venien. ",

Gual, en un altre lloc, descriu l'actitud al carrer, al teatre, als sopars d'allò que avui serien els clubs de fans dels grans autors: com els feien sortir al balcó dels hotels o els acompanyaven a l'estació del tren "En moltes ocasions, ens havíem vist darrera el *landeau* de la Duse i d'en Novelli, fins arribats a l'hotel, i encara allí fer-los sentir a la balconada i, communats pels nostres aplaudiments, obligar-los a parlar a tall de poïtíe que promet..." Adrà Gual: "Pin i Soler al teatre", *La Veu de Catalunya* (14-3-1927).

En un sentit semblant, també val la pena consultar, pel que fa a l'ambient de camerinos i la idolatria cap al primer actor, Yxart "El teatro por fuera", dins *El año pasado*, 1890, ps.257-263.

²⁶⁴- Vegeu Adrà Gual: "La immortalitat de les *tournees*", *La Veu de Catalunya* (31-3-1922). Segons Gual, les *tournees*, impliquen gairebé sempre, per la mateixa amplitud del repertori, deficiències de presentació. A més són pensades només per guanyar diners i, per aquest motiu, són l'engany "més baix de tots els enganys". Qui opina així -

quedava suavitzada per la "genialitat" proteica del gran actor; amb tot, de vegades, "excessivament llatina" i, en certs moments, "fins i tot abusiva". Rere aquest sí però no, s'endevina un Gual cofoi dels seus records d'adolescent, incapaç d'acceptar, com en el cas de Puig i Ferrer, l'abandonament a un estat de seducció encegadora:

"No sé si les seves interpretacions en aquells aspectes foren perfectes, tant més que en aquest punt el major al·licient investigador consisteix en les discrepàncies àdhuc entre els homes més eminents, no ho sé ni vull saber-ho; sé només que varen ser ben seves i que, per damunt de tot, ell fou el primer a descórrer, als nostres ulls, els vel·ls dels enigmes shakespearians."²⁶⁵

En definitiva, fos o no el model d'actor adequat -i plantejo el dubte en relació als criteris desenvolupats per la teoria interpretativa de Gual-, s'ha de reconèixer de totes totes que Novelli és un dels detonants de la reforma teatral gualiana; ell -afirma- "fou un dels que més van contribuir als nostres enardiments espontanis i al gran amor que vàrem esmerçar vers el teatre." En un altre sentit, és probable que la visió d'algun monòleg de Novelli, com és el cas de *Semplicità* (o *La Semplicità*) en la seva primera vinguda la temporada 1888-89 (repetit el 1892), influeixi Rusiñol en l'elaboració de *L'home de l'orgue*²⁶⁶; i, d'aquesta manera, tant per via directa com per via indirecta,

cal tenir-ho present- és un Gual que ja ha assumit plenament el component educatiu i gairebé religiós del teatre.

²⁶⁵- Gual: *Mitja vida...*, p.59.

²⁶⁶- Per la descripció que en fa Yxart, l'efecte és molt similar al que persegueix l'obra de Rusiñol i algun dels primers monòlegs de Gual: el monòleg de Novelli es converteix en "una obra maestra de humorismo, donde entra por iguales partes la ingenuidad simple y llana, y la malicia ingenua, si cabe hablar así. Cuando aparece en las tablas, vestido de asistente, con su rostro embobado y las manos colgantes, el público suelta una risotada. [...] Cuando se va, despues de la narración, el asistente le invita a reir de nuevo. Vamos a ver, reid ahora... ¿a que no? Y en efecto, mientras las señoras se llevan el pañuelo a los ojos, humedecidos por las lágrimas, los hombres se quedan muy serios." Yxart: "Novelli", p.277.

La despenjola de Sardà, per contra, és molt més crítica. Si bé ajuda a comprendre l'agredolç del monòleg ("Estas alegrías y estos regocijos han de manifestarse y salir afuera en la dición y en la caracterización del actor, mezclando en armónico maridaje la risa con el llanto. El llanto en los ojos, la risa en los labios, todo a un tiempo. La risa en los labios conteniendo la lágrima que va a caer."), blasma la forma d'actuar. Segons Sardà, la interpretació de Novelli no té unitat, no confereix coherència al personatge, sembla com si el soldat protagonista expliqués les coses al mateix moment que passen. És impossible que l'espectador entengui el drama interior del personatge (que es belluga entre la simplicitat alegre pròpia del recruta i la tristesa que prové dels seus records), només pot comprendre que Novelli "*hace la comedia o maravilla*." Vegeu J. Sardà i Lloret: *Obras escogidas (serie castellana)*, I, Barcelona, Llibreria de Francisco Puig y Alfonso, 1914, pp. 123-125.

esdevingui un punt de referència per a Gual a l'hora d'escriure els seus primers textos (monòlegs) dramàtics²⁶⁷. Fet i fet, quan Gual, a les seves memòries, evoca la figura de Novelli, el descriu, a més de "formidable histrió" o d'"actor eclèctic", com a "monologuista incomparable [que] sabia suggestionar-nos a un punt que seria costós d'explicar pel clar."²⁶⁸

L'arribada de Sarah Bernhardt l'any 1882 dispara el gust per les companyies franceses a Barcelona. A més d'ella arriben, entre altres, Marie Favard, Céline Chaumont, Anne Judic, Frédéric Achard i Constantin Coquelin. Si els italians destaquen sobretot en el treball interpretatiu i per la divulgació d'un teatre no estrictament nacional, els francesos, en canvi, imposen la seva dramaturgia pròpia i, amb ella, el gust per l'estructura clàssica de la *pièce bien faite* i la dinàmica de trucs, efectes i sorpreses pròpia del melodrama i del vodevil. Aquests gèneres, més o menys adulterats, comencen a arrelar a Catalunya de la mà dels *arreglos*²⁶⁹ o traduccions, molts cops plagis no reconeguts, d'autors com Francesc Xavier Godó, Teodor Baró, Eduard Aulés, Ferrer i Codina o Conrad Colomer. Uns *arreglos* que també abunden en els repertoris de les companyies madrilenyes i que són la bèstia negra del jovent modernista en tant que art adulterat i art comerç. "Quan vulguem fer art -diu Pere

²⁶⁷. Vegeu més endavant p.

²⁶⁸. Gual: *Mitja vida*, p.59. També a Gual: "Novelli, eminent histrió", p.42.

²⁶⁹. Com diu Yxart, un *arreglo* consisteix a "*desfigurar las obras extranjeras tomando de ellas la corteza y dejándolas exangues, sin color, olor, ni sabor; en una palabra, a convertir un paisaje en un plano ideal*", Yxart. *El año pasado*, 1890, p.147. O com diu Tintorer deu anys després: "Consisteix en agafar una obra original, de les bones, és, *El paje asturi*, per exemple, canviar-li el nom i traslladar l'acció, d'un bot, des d'un vilatge rus a una masia d'Astúries. No hi fa res que l'obra sigui un estudi de costums pròpies [...] Lo essencial és que hi hagi un duc i un comte i un vell que s'embotatxa i un tranquil que el fa embotatxar..." Emili Tintorer: "Teatres", *Juventut*, any I, núm.22, 12-7-1900, p.349.

S'explena el cas d'un autor francès que, assistint a Barcelona a una estrena d'un autor català, descobreix que es fa la representació d'un *arreglo* d'una obra seva. Vegeu Mestre Jan: "Lo caerquisme en lo teatre". *La Nació Catalana*, any I, núm 18, 30 11-1898, p.2.

La descripció que, l'any 1917, en fa Curet és despietada. "*en la gustatera de lo torpemente infimo, bullian los escritores impudicos, los que adaptando, arreglando, transcribiendo y plagiando obras ajenas, precipitaban la ominosa decadencia, mientras ellas embolsaban derechos de propiedad i fomentaban el espectáculo del entredo y de la hilaridad despanpanante, [...] autorcillos sin decoro, que con el solo auxilio del diccionario y su desaprensión, convertian en comedias catalanas toda lo que producian Labiche y los "vaudevillistas" franceses de su tiempo, ya que su caletre no arriesgaba otra literatura que la vecina*" Curet: *EL Arsc Dramático*, p.223.

Coromines- fem-ho com avui: posant les obres tal com sortiren del front de l'home que va crear-les, i deixant els arreglos i les covardies per als pobles endarrerits."²⁷⁰

A banda els *arreglos*, però, allò que pretenen esborrar les tendències renovadores (adduint els mateixos argument que ha esgrimit Zola a "El naturalisme en el teatre"), és una submissió forassenyada a qualsevol mena de fórmula que no parteixi de la lògica i de la naturalitat de les situacions. Quin estimul, doncs, es pot trobar en un teatre

"sotmès a una arquitectura teatral implacable, a base de galanteries escabroses, divorcis, adulteris, *ménage a trois* i moltes altres coses que, en conjunt, no eren més que una concepció arbitrària i anormal de la vida ofegada en un ambient perfumat de *budoir*, amb força xampany o a través d'un núvol d'absenta"²⁷¹?

Pel que fa a la tècnica interpretativa, les companyies franceses fan conviure en les seves comèdies un tímid realisme i la histriònica preponderància de la primera figura. Segons Alexandre Cortada, en comparació amb les companyies castellanes i, fins i tot, amb alguna de les italianes, "els actors són més realistes i acostumen a fer unes interpretacions més senzilles, més clàssiques i més acabades." D'altra banda,

²⁷⁰- Pere Coromines: "L'obra d'Enric Ibsen", *La Renaixença* (19 i 21-4-1896). Transcrit a Coromines: *Dians i records de Pere Coromines*, I, Barcelona, Curial, 1974, ps.33-43. També es troben comentaris en un sentit contrari. Manuel Folch i Torres, per exemple, defensa Ferrer i Codina, que és acusat judicialment de plagiari, perquè amb els seus *arreglos* ha intentat redreçar la comèdia catalana, que, segons ell, es troba en un estat lamentable de decadència. La veritat és que s'acusa Ferrer de mantenir-se més temps que ningú en cartell amb obres arreglades; aquesta, segons els seus detractors, és la causa de la crisi de la comèdia catalana i del teatre català en general. Vegeu Manuel Folch Torres "Tenen ulls i no hi veuen", *L'Atlàntida*, any II, núm. 19, 15-2-1897.

Un comentari d'Emili Tintorer, del 1900, pot fer comprendre d'altres aspectes del problema. "Nosaltres -diu- en aquesta qüestió som radicals: o es tradueix íntegra l'obra, o es deixa córrer si és realment immoral; més falsejar-la exposant-se a que el públic la rebutgi essent bona és un atreviment que cap autor que s'estimi deuria tolerar { } Llògicament, fer un *arreglo* o adaptació vol dir: conservar de l'obra original tot lo essencial, tot allò que per son interès i valor artístic la fa digna de ser coneguda, modificant lo accidental, lo que per diverses circumstàncies se considera d'escàs interès o senzillament dolent." ("Teatres", *Juventut*, any I, núm.20, 28-6-1900, ps.316-319.) Tintorer, doncs, tot i no acceptar l'arbitrarietat dels plagiaris o el retalls per raons de moralitat, no rebutja de ple la possibilitat de modificar els originals; sempre que hi resti l'essencial, es clar. La seva actitud és un exponent més del poc volent d'obres estrangeres traduïdes amb què compta el teatre del moment. En part, la rigorositat en la feina de traducció, a part de la divulgació del teatre estranger de primera línia, també serà un dels mèrits del Teatre llatí.

²⁷¹- Curet: *Història del teatre*... p.336.

"encara que siguin companyies *d'étoile*, els conjunts els porten sempre ben cuidats."²⁷² Més encara, el fet que les companyies franceses duguin gairebé sempre repertori del seu propi país (Molière, Racine, Victor Hugo, Dumas, Scribe, Augier, Sardou...) és un avantatge clar davant les altres companyies (deixant de costat l'interès de les peces). I això no significa que el repertori sigui el trumfo bàsic de les companyies franceses, ja que, si fa no fa, és idèntic al de les agrupacions italianes; i tampoc vol dir que l'idioma sigui cap mena de ganga (el francès és més difícil de comprendre per a la majoria d'espectadors que no pas l'italià). El repertori dels francesos és un element positiu simplement pel seu caràcter *nacional*: és aquesta característica, segons la teoria apuntada més amunt, allò que fa que les obres arribin als espectadors de forma més comprensible i autèntica ("no ens estranyi que l'interpretin amb justesa i que nosaltres ens puguem formar un concepte del modo com són i com han de ser fetes aquelles obres"²⁷³).

L'èxit dels francesos, malgrat tot, no té gaire a veure amb les reivindicacions dels joves moderns: per bé que nacional, el repertori de les agrupacions franceses, com el de les italianes, no deixa de ser triat en funció del lluïment del primer actor. És el cas de la companyia de Sarah Bernhardt, amb el seu repertori suposadament exclusiu. Per a Gual, Sarah Bernhardt no és cap model a seguir; com a molt, un mite. Un mite al qual, només pel simple fet d'ostentar tal condició, se li pot permetre el luxe dels excessos²⁷⁴. És probable que el Gual adolescent veiés per primera vegada la Bernhardt al Teatre Principal, l'abril de 1888, poc abans de la inauguració de l'Exposició Universal, i que aquesta visita l'impactés amb força. De fet -diu el propi Gual a les seves memòries-, el guai que li provoquen les actuacions de la Duse i de Novelli

²⁷² Cortada: "El teatre a Barcelona", 1, p.279.

²⁷³ *Ibid*

²⁷⁴ "[H] ha] figures que passegem llur genialitat, com una ploma embrejjant en el pompós [urret Sarah Bernhardt figurava al cap d'aquestes, val a dir-ho, amb una gràcia exquisida, i, per tant, era representativa de les interpretacions adulterades, cosa que els públics en general saben agrair amb l'esciat de les ovacions sistemàtiques " Gual. "Eleonora Duse..."

creix en la mesura que ha vingut precedit pels "sublims histerismes de la Sarah Bernhardt". És exactament el que diu Joan Maragall quan, l'any 1895, explica al seu amic Roura que es *resignarà* a veure la Bernhardt només pel convenciment que aquest cop farà la Fedra. "Tant de bo que vingués" la Duse -exclama-, "fa sentir mil vegades més" (consola saber que "el mes que ve tindrem en Novelli"²⁷⁵). En les següents visites de la Bernhardt, doncs, els anys 1893, 1895 i 1899, l'interès de Gual, dedicat de ple a les provatures teatrals de caire simbolista, és del tot circumstancial. I més encara quan, al marge del mèrit de l'actriu, "*nuevamente hubo de ser motivo de censura el escaso valor de los componentes de la compañía*"²⁷⁶.

Tret de la Bernhardt, l'*étoile* francesa que més incideix en els ambients que frequenta Gual és Gabrielle Reju, anomenada la Réjane. L'any 1899, la Réjane arriba a Barcelona, visita les obres de la Sagrada Família, l'Orfeó Català, la Catedral i el monestir de Sant Cugat, es relaciona amb la gent de Pèl & Ploma i es deixa retratar per Ramon Casas²⁷⁷. Quinze dies després, torna Sarah Bernhardt. Comparada amb la Réjane, la gran diva del teatre, segons Utrillo, només ofereix "tres funcions arnades i florides"²⁷⁸.

Vist tot això, el que ha de quedar clar és que la renovació del repertori de les companyies estrangeres proporciona una de les poques oportunitats d'introduir els nous corrents del teatre modern estranger a Catalunya. Un teatre que

²⁷⁵. Joan Maragall: Carta a Roura, 1895, OC, I, p.1119.

²⁷⁶. Bohigas: Las compañías..., p.76.

²⁷⁷. En aquest cas, i altre cop per culpa de les empreses teatrals, el públic modern barceloní ha de renunciar per enèsima vegada a les representacions ibsenianes amb què compta el repartiment de l'actriu (Casa de aimes) i s'ha d'accontentar amb "l'encapçat genial de buides graciositats, qualificades d'immorals pels que són grans conxeadors en les coses del vicí." Amb tot, hom té el gust d'aplaudir l'actriu amb convicció, "perquè, fora del teatre, [la Réjane] es una dona intel·ligent, que sent, que veu, que escolta, que viu i que guarda gelosament totes les característiques de la vida, per a reanimar-les vivint-les ella, quan les accions que representa s'hi assemblen." Els de Pèl & Ploma també destaquen la seva participació activa en la resolució de l'affaire Dreyfus. Vegeu "Madame Réjane a Barcelona", Pèl & Ploma, núm.27, 2-12-1899 (retrat de Casas a portada); "Pour Madame Réjane", Pèl & Ploma, núm.26, 25-11-1899, "Mme. Rejane al Orfeó Català", L'Atlàntida, any III, núm.117, 9-12-1899, p.7.

²⁷⁸. "Madame Réjane a Barcelona".

"es commou a l'impuls regenerador de les idees noves, i veu caure a trossos, corcat i podrit, lo seu antic convencionalisme, per renàixer amb una vida nova al calor de les veritats sociològiques i antropològiques que ho governen tot."²⁷⁹

A principi dels noranta, però, la confusió de noms és prou interessant. És cert que es comença a parlar d'Ibsen, de Bjornson, de Tolstoi, de Giacosa o, fins i tot, d'Strindberg. L'Oswald, d'Espectres, posem per cas, per a Iglésias, simbolitza "l'anhel de l'artista que dirigeix tots sos esforços al plantejament de la reforma dels costums socials". Amb tot, si s'agafa el conjunt d'autors que cita Cortada -o el mateix Iglésias tot imitant Cortada²⁸⁰-, s'observa que al costat d'aquests noms sobreviu, per bé que qüestionada, la llista d'autors que Zola ("El naturalisme en el teatre"), amb força reserves i puntualitzacions, no ha tingut cap més remei que utilitzar per tal d'exemplificar el que podria ser un precedent per al teatre naturalista (Dumas, Augier). L'anàlisi de l'obra dramàtica gualiana ha de permetre valorar l'evolució d'alguns patrons dramàtics estrangers. Sobretot, caldrà valorar la posició de l'autor respecte al teatre d'idees i la seva assumpció decidida del model maeterlinckia.

²⁷⁹- Ignasi Iglésias: "La evolució teatral", II, Lo Teatre Regional, any II, núm.49, 14-1-1893, p.1.

²⁸⁰- "La evolució teatral", d'Iglésias, té encara una tercera part: Ignasi Iglésias: "La evolució teatral", III, Lo Teatre Regional, any II, núm.52, 4-2-1893, ps.1-2.

Per a la relació de Gual i Iglésias en aquests anys de joventut, vegeu Adrià Gual: "Ignasi Iglésias", text radiat a Ràdio Barcelona aproximadament l'any 1932, original ms., Fons Gual, Carpeta 56. Segons Gual, Iglésias, els primers anys noranta, frequenta l'estudi de pintura que Gual manté al carrer de Sant Pere més alt. Hi discuteixen, ja en aquests temps, sobre el caràcter social que ha de tenir o no ha de tenir el teatre.