

LITERATURA

LA *COMMEDIA DELL'ARTE*
A CATALUNYA

DAVID GEORGE I JORDI LLADÓ

PUBLICACIONS
UNIVERSITAT D'ALACANT

David George és catedràtic emèrit d'Estudis Hispànics de la Universitat de Swansea (País de Gal·les). És autor de *The History of the Commedia dell'arte in Modern Hispanic Literature with Special Attention to the Work of García Lorca* (1995), *The Theatre in Madrid and Barcelona, 1892-1936: Rituals or Collaborators?* (2002), i *Sergi Belbel and Catalan Theatre: Text, Performance and Identity* (2010). Ha participat en congressos internacionals al llarg de molts anys i ha publicat nombrosos articles sobre els teatres català i castellà dels segles XX i XXI, incloent-hi autors de la talla de Guimerà, Rusiñol, Benavente, Valle-Inclán i García Lorca, i la representació i recepció d'obres teatrals.

Jordi Lladó (Balsareny, 1957) és doctor en Filologia Catalana a la Universitat Autònoma de Barcelona amb la tesi *Ramon Vinyes i el teatre (1904-1939)* (2002), ha publicat diversos treballs sobre aquest escriptor com el llibre *Ramon Vinyes: un home de lletres entre Catalunya i el Carib* (2006) i altres estudis i pròlegs com el del volum *Tània*, (2005). Especialista en teatre català contemporani, matèria de la qual ha estat docent a la Universitat Oberta de Catalunya, ha publicat diversos articles en volums i publicacions com *El teatre català en temps de guerra i revolució* (2008), *Els marges*, *Serra d'Or*, *Revista de Catalunya*, *Pitusa*, *Assaig de Teatre*, *Memòries*, *Huellas*, *Revista Brasileira de Caribe*, etc.

DAVID GEORGE I JORDI LLADÓ

LA COMMEDIA DELL'ARTE
A CATALUNYA

PUBLICACIONS DE LA UNIVERSITAT D'ALACANT

Aquest llibre ha estat degudament examinat i valorat per avaluadors aliens a la Universitat d'Alacant amb la finalitat de garantir-ne la qualitat científica.

Publicacions de la Universitat d'Alacant
03690 Sant Vicent del Raspeig
publicacions@ua.es
<http://publicacions.ua.es>
Telèfon: 965 903 480

© David George i Jordi Lladó, 2019
© d'aquesta edició: Universitat d'Alacant
Amb el patrocini de l'Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona

ISBN: 978-84-9717-672-9
Dipòsit legal: A 320-2019

Disseny de coberta: candela ink
Composició: Marten Kwinkelenberg
Impressió i enquadernació:
Masquelibros S.L.



Aquesta editorial és membre de la UNE, en garanteix la difusió i comercialització nacional i internacional

Reservats tots els drets. Qualsevol forma de reproducció, distribució, comunicació pública o transformació d'aquesta obra només pot ser realitzada amb l'autorització dels seus titulars, tret de les excepcions previstes per la llei. Adreceu-vos a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) si necessiteu fotocopiar o escanejar cap fragment d'aquesta obra.

ÍNDIX

PREFACI	9
1. LA <i>COMMEDIA DELL'ARTE</i> A LA CATALUNYA DE L'EDAT MODERNA I EL SEGLE XIX: UN EPIFENOMEN	13
2. LA <i>COMMEDIA DELL'ARTE</i> I EL MODERNISME TEATRAL I LITERARI CATALÀ: L'OMBRA DE PIERROT I LES LLIÇONS D'ARLEQUÍ	37
3. LA <i>COMMEDIA</i> A L'ESCENA DE LA POSTGUERRA: JOAN BROSSA I ALTRES CREADORS	97
4. LA <i>COMMEDIA</i> EN L'ESCENOGRAFIA I LES ARTS PLÀSTIQUES.....	131
5. DE L'AULA A L'ESCENA: LA <i>COMMEDIA</i> COM A MÈTODE DIDACTICOTEATRAL. INFLUÈNCIES, PROCESSOS I RESULTATS	157
CLOENDA.....	193
BIBLIOGRAFIA	197
BIBLIOTEQUES, ARXIUS I FONS CONSULTATS.....	205
ÍNDIX ONOMÀSTIC	207
ÍNDIX DE COMPANYIES I COL·LECTIUS	213

PREFACI

La idea d'aquesta obra va sorgir arran de la nostra trobada al II Simposi Internacional d'Arts Escèniques a Sueca de 2012, organitzat per la Universitat d'Alacant i el GRAE de la Universitat Autònoma de Barcelona, on presentàrem dos treballs sobre el teatre breu i la *commedia dell'arte* en diversos autors catalans. Ambdós coincidírem en l'avinentsa d'aplegar les nostres recerques sobre literatura catalana i comèdia de l'art, empreses des de feia dècades, i constatarem la inexistència d'una monografia dedicada al tema en l'àmbit català. En plantejar aquesta confluència vam adonar-nos que el fenomen ultrapassava les fronteres de la literatura i el teatre de text que havien estat el centre de les nostres investigacions i veiérem la necessitat d'ampliar la nostra mirada a altres àrees i aspectes relatius al fenomen per tal d'abastar-ne la complexitat.

És en aquesta orientació que vam considerar medullars el lligam entre el genuí tarannà popular del gènere i la seva assimilació des de la literatura i el teatre lletrats, la relació amb les arts plàstiques i visuals i la funció pedagògica que la *commedia* ha assumit des de fa més d'un segle en els estudis d'art dramàtic. El fet que noms tan significats i tan polivalents de les lletres i l'art catalans com Apelles Mestres, Adrià Gual, Joan Brossa o Joan Ponç hagin manifestat a través de llur obra el relleu d'aquest imaginari justifica amb escreix aquest objectiu.

¿Fins a quin punt podem parlar d'una *commedia dell'arte* a Catalunya? Partim del pressupòsit d'un fenomen escènic popular italià irradiat cap a altres països que arriba durant l'edat moderna a la península Ibèrica tal com l'hem definit al primer apartat del llibre: un epifenomen. Ara bé, en els seus orígens el gènere es basa en la diversitat de cultures i dialectes italians i en el caràcter ambulant i aperturista dels seus actors/autors, fins a esdevenir des del segle XVII un fenomen internacional ja allunyat dels patrons del gènere al Renaixement italià. L'art de la primitiva *commedia all'improviso* té un component intercultural que tendeix a l'eixamplament de fronteres territorials i disciplinàries i adquireix un valor nou tant en l'anhel de bastir l'europèïtat integradora de finals del segle XX, com en l'àmbit de la nova globalitat. Per dir-ho amb mots de Carlo Bosso, un dels creadors destacats del gènere relacionats amb Catalunya,

«per construir Europa, l'hem de representar» i, per aquest motiu, el context hispànic i europeu ens han servit de referent en l'abordatge del present i el passat de la *commedia* al país.

Hem concebut l'obra amb la idea que el lector tingué al seu abast un diagrama essencial i una visió de conjunt aclaridora sobre el fenomen a Catalunya tant des de l'enfocament historicoliterari de les nostres recerques anteriors com des de la immersió en altres aspectes rellevants del gènere en aquests darrers anys. No hem tractat d'oferir un panorama exhaustiu, sinó de donar llum a les personalitats i produccions destacades d'un fenomen que transita entre la seva naturalesa original d'ofici i el seu potent caràcter simbòlic i icònic, interpretable des d'angles diversos.

En aquest sentit, els tres capítols inicials de l'obra conformen un bloc enfocat diacrònicament, on el primer actua d'introducció i posa de relleu la penetració popular del fenomen al país, mentre que els dos següents estan centrats en dos períodes d'apogeu quant a la seva assumpció des de la literatura i l'art: el modernisme i l'avantguarda, encarnada especialment en Joan Brossa. Els darrers capítols representen un canvi de prisma: el quart té com a fita abordar la *commedia* a la Catalunya contemporània des del punt de vista de la imatge i ho fem centrant-nos en produccions significatives d'alguns artistes que conflueixen a voltes amb escriptors i dramaturgs. Hem optat per dedicar aquest capítol exclusiu a la *commedia* visual com a pinzellada indispensable per il·luminar les possibilitats multidisciplinàries d'un fenomen que engloba escriptors, directors teatrals, escenògrafs, figurinistes, pintors i il·lustradors, amb una notable línia de continuïtat des del modernisme fins a l'actualitat.

El cinquè i darrer capítol s'endinsa en el relleu que l'aspecte pedagògic de la *commedia* ha adquirit des del segle xx fins a l'actualitat i ha estat bastit substancialment a partir d'un treball de camp a l'entorn del professorat i alumnat de l'Escola Superior d'Art Dramàtic (ESAD) de l'Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, entre el 2011 i el 2014. Hem inserit aquest treball dins del context històric que a Catalunya arrenca amb Adrià Gual tal com anticipem al capítol 2, i segueix a partir dels anys 70 amb mestres decisius com Pawel Rouba o Carlo Boso. El relleu d'aquesta activitat docent s'ha plasmat, entrat el segle XXI, en una sèrie d'espectacles amb el gènere com a base argumental o metodològica, que hem volgut ubicar com a colofó del llibre. Hem pretès, amb aquesta aproximació final, oferir una visió de primera mà per part d'alguns dels «actors» significats de la *commedia* a la Catalunya del segle XXI.

Com és d'esperar en un treball d'aquestes característiques, hem anat acumulant deutes a molta gent durant la preparació de l'obra. Expressem especialment el nostre agraïment als professors responsables dels cursos de *commedia* a l'Institut del Teatre, Gemma Beltran, Maria Codinachs, Lluís Graells, Pepelú Guardiola, Assun Planas, Jordi Vilà i Xavier Ruano, i de la mateixa manera a

altres acadèmics i administratius de la institució del Centre de Documentació i Museu de les Arts Escèniques de l'Institut del Teatre de Barcelona (MAE) com Carles Batlle, Albert Mestres, Mercè Saumell, Anna Valls, Carme Sáez, Begoña Álvarez i Jordi Riera. La gratitud s'estén a la col·laboració que ens han brindat exestudiants de l'entitat que després han excel·lit en la interpretació, com Montse Guallar, Marçal Bayona, Adrià Díaz o Toni Viñals. Particular agraïment mereix el suport de distingits «brossians» com Glòria Bordons, Jesús Julve «Hausson» i Hermann Bonnín, així com el de directors com Lluís Pasqual, o el de Soledad Enjuanes, especialista en l'obra de Joan Ponç. Estenem el nostre reconeixement al professor Enric Gallén per l'ajut que ens ha proporcionat al llarg de tants anys i remembrem en el mateix sentit el bon mestratge de Jordi Castellanos. David George vol expressar el seu agraïment a la Leverhulme Trust del Regne Unit per l'atorgament de la beca d'investigació Leverhulme Emeritus Fellowship, que li ha permès portar a terme investigació sobre els aspectes visuals de la *commedia dell'arte*.

David George, Jordi Lladó.

1. LA *COMMEDIA DELL'ARTE* A LA CATALUNYA DE L'EDAT MODERNA I EL SEGLE XIX: UN EPIFENOMEN

*Y lo ballar que pot fer,
què serà?, un salt o dos?
Que'n faré jo quatra mil
de alçada de un pilar,
cabriolas y floreos,
campanillas y trancats,
dançaré com una àguila
ab canaris repicats.*

(Anònim: *Entremès del ball dels Ermitans*)

*Yo só lo gran Arlequí, príncep soberà
dels espais imaginaris.*

(Ferran de Sagarra, *Amors i hassanyes del gran Arlequí*)

INTRODUCCIÓ

La *commedia dell'arte* és un fenomen difícil d'encabir dins una sola lectura, un gènere determinat o un únic context social. En perspectiva se'ns presenta com un ric corpus de tipus i representacions que conforma el teatre popular italià des del segle XVI per desenvolupar-se i diversificar-se en segles posteriors en què s'expandí a altres països, entre els quals França i Occitània com a pàtries d'adopció: en aquest sentit, la posició del nostre país esdevingué perifèrica respecte del nucli italo francès. Aquesta escena basada en tipus populars i en la improvisació de llurs executants a partir de *canovacci* (guions) i gags (*lazzi*),¹

1. Marco de Marinis prevé de la visió reduccionista quant a l'espontaneïtat de la *commedia* i els seus executants, tenint en compte la seva estricta codificació en tots els àmbits (text, gest, indumentària, etc.). Vid. Marco de Marinis, *Entendre el teatre*, Barcelona, Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, 1998, p. 131. Per a un estudi complet des del vessant

fascinà els comediògrafs i els artistes, atrets per un *arte* (ofici) transmès amb mestria de generació en generació. La màscara (que generalment cobria la part superior del rostre i preservava la vivacitat de la boca) és un element constitutiu d'aquest teatre que començà en l'oposició còmica entre amos i criats, fins que amb la irrupció actoral de la dona s'hi operà, com ha destacat Antonio Fava, una revolució.² Amb la incorporació d'actrius, lliures de màscara en la seva pràctica totalitat, s'establí un sistema falcat en quatre arquetips i vuit màscares o personatges, que ha estat la base del gènere tant en la versió veneciana i nord-taliana com en la napolitana o meridional: *a*) Els vells (*vecchi*), com Pantalone, Dottore, Tartaglia, etc, que destaquen per llur poder, gasiveria, lascívia, pedanteria, etc. *b*) Els joves criats (*zanni*), factòtums de l'acció des de llur astúcia o simplicitat, que passaren de ser genèrics a adquirir nom i fesomia pròpia, disposats en parelles desdoblades (Brighella/Arlechino, Pulcinella/Coviello...); en contraposició de gènere interactuen amb una minyona (*servetta*) com Colombina o Corallina. Els *zanni* (sovint amb noms intercanviables) són les figures més antigues del gènere i remetent als *servi* de la comèdia llatina, model del teatre cultivat del Renaixement.³ *c*) La parella de joves enamorats o *inamorati*, també bifurcats per sexe: Leandro, Lelio, etc., *versus* Isabella, Beatrice, etc.). *d*) Il Capitano, militar orgullós amb diverses atribucions (Spavento, Matamoros, Scaramuccia etc.), amb precedent clàssic en el *miles gloriosus* de Plaute.

Cal recalcar que si la burla és constitutiva del gènere, la professionalització de les companyies amplià l'interès cap a camps no estrictament còmics com la tragèdia o la tragicomèdia, les pastorals o les peces de màgia, en una estratègia de diversificació i hibridació de l'espectacle que dialoga amb referents cultes sense perdre la pròpia essència.⁴ D'aquí que no ens sorprengui, com veurem, la caracterització d'un criat com a pastor o la presència de personatges com la mort, tant en la pròpia tradició com en la recreació que en veurem fer als segles xx i xxi.

original italià, vid. Antonio Fava, *La màscara còmica en la Commedia dell'Arte: disciplina del actor, universalidad y continuidad de la Improvisa, poética de la supervivencia*, edició i prólogo de Víctor Pérez, trad. Mariano Aguirre, Reggio Emilia, Ars Comica, 2007. Com a referent essencial de la genealogia i ampli repertori del gènere destaquem l'obra de Pierre Louis Duchartre *La comédie italienne* [1925], que hem consultat en una versió en anglès, *The Italian Comedy*, trad., Randolph T. Weaver, New York, Dover Publications, 1966 [Primera publicació, New York, George G. Garrap & Co. Ltd, 1929].

2. Vid. *La màscara còmica en la commedia dell'arte*, ob. cit.

3. Vid. Josep Solervicens, «Teatre renaixentista», *Història de la literatura catalana*, Volum IV (*Literatura moderna. Renaixement, Barroc i Il·lustració*), Barcelona, Ajuntament de Barcelona, Enciclopèdia Catalana i Editorial Barcino, 2016, pp. 99-128.

4. Edward Allardyce Nicoll, *El mundo de Arlequín, un estudio crítico de la commedia dell'arte*, Barcelona, Barral Editores, 1977, pp. 123-127. Nicoll subratlla els deutes de *La tempesta* de Shakespeare a aquest apartat i a la inversa, l'influx del drama isabelí en el *canovaccio* de nom *Els nobles amors de la reina d'Anglaterra, amb la mort del comte de Sessa* [Éssex].

Tot i la validesa general d'aquest esquema acotat per Fava i altres estudiosos, la *commedia* destaca per la seva malleabilitat i pel seu constituent de diversitat dialectal i geogràfica, que provoca, per exemple, que un mateix nom desgini un vell o un criat segons l'ocasió, com s'esdevé, per exemple, amb Coviello. Tal com destaca l'estudi de referència d'Edward Allardyce Nicoll,⁵ cada tipus pot manifestar-se en trets associables als tipus oposats, i en aquesta confusió rau sovint la seva eficàcia escènica. Pantalone, per exemple, sol mantenir sempre la dignitat de dirigent o pare familiar per més ridiculitzat o burlat que aparegui; els *zanni*, pel seu compte, poden assolir el refinament cultivat dels seus amos, i el Capitano, tot i ser un fanfarró narcisista, interactua quan cal amb la resta de figures. Una clau de la potencialitat del gènere de la improvisació fou aquesta combinació de motlles figurals i adaptabilitat: cadascú esdevé mirall del seu oposat i el tipus-matriu es transforma en personatge individual concret en cada representació.⁶ El mateix s'esdevé en els actors: l'edat biològica del personatge no marca la tria sinó l'empatia amb el que representa cada màscara o figura: així, un Arlequí-actor ho segueix sent passada la setantena perquè ha assumit per tria pròpia o tradició, les característiques de la màscara o figura escollida.

Simplificant el fenomen en el seu conjunt històric, podem parlar de dues vies de penetració a Catalunya: bé a través de les gires de grups italians o francesos, bé amb llur assimilació en el teatre escrit o la literatura, a la qual cosa cal afegir la filtració en manifestacions de caire popular. Estudiosos del vessant genuí italià com Fava situen el període que va dels segles XVI al XVIII com el de la *commedia all'improvviso* o *commedia dell'arte* pròpiament dita. El fenomen coincideix amb l'edat moderna i abans d'abordar-lo al nostre país ens obliga a comentar el qüestionament del concepte de Decadència que durant temps ha definit el període. Especialistes com Josep Solervicens, Joaquim Sala Valldaura o Albert Rossich han replantejat la mirada sobre aquests segles,⁷ en la línia que ja aportaren historiadors com Xavier Fàbregas⁸ o Josep Romeu,⁹ en estudiar

5. *El mundo de Arlequín*, ob. cit.

6. Així ho destaca Nicoll, arran del Dottore, per exemple: «Sean cuales sean las circunstancias particulares, su personalidad esencial sigue siendo la misma: la impresión que recibimos es la de un individuo revelado de formas diferentes a través de las diferentes relaciones que tienen sus compañeros y de las posiciones particulares de la vida que se le han asignado», *Ibíd*, p. 34. Nicoll acara aquesta camaleònica adaptabilitat a la fixació dels mites shakesperians: l'Arlequí multiforme versus la personalitat irrepètible de Hamlet.

7. Vid. Albert Rossich, «Decadència? Aquesta no és la qüestió», *Serra d'Or*, gener de 2004, pp. 33-35.

8. Vid. Xavier Fàbregas, *Historia del teatre català*, Barcelona, Millà, 1978, pp. 64-79.

9. Els estudis detallats de Josep Romeu i Figueres sobre el teatre hagiogràfic, el teatre profà i els espectacles generats a l'entorn dels diferents cicles religiosos i festius, tracen un panorama de continuïtat entre l'edat mitjana i l'edat moderna que inclou l'adaptació a cada època (el barroc en el Misteri d'Elx, per exemple) i el diàleg entre formes populars i lletrades.

el teatre, la literatura i la cultura del període com a fenòmens permeables a l'evolució europea i capaços de generar un segell propi, no necessàriament provincial.¹⁰

La situació sociopolítica dels Països Catalans durant el període comportà l'existència d'una poliglòssia primerenca en els espectacles que posa de relleu la fragilitat d'una llengua llunyana de la cort reial. El fenomen s'inicià al segle XVI a les peces de Joan Ferrandis d'Herèdia representades a la cort de Germana de Foix i altres entorns nobiliaris valencians, i continuà a la mateixa ciutat durant les dècades i segles següents en què s'hi estrenaren comèdies, *pasos* i actes sacramentals en castellà. També al Principat i a les Illes el teatre més cultivat de l'edat moderna es representà generalment en castellà per molt que el públic fos catalanoparlant: el prestigi de les peces del Siglo de Oro i de les companyies d'actors que provenien de Castella contribuï a la normalització del fet, similar al de la representació d'òperes en italià; el fenomen s'accentuà sota la dinastia borbònica però el català restà viu en expressions populars com la lloa o l'entremès, que assoliren durant el segle XVIII una gran vitalitat en tot el domini lingüístic. La distància entre la formalitat cultivada de la llengua forana i l'espontaneïtat de la llengua del poble conferien a aquestes peces breus una textura paròdica i carnavalesca.

Les gires de companyies italianes de còmics durant aquests segles contribuïren, pel cap baix, al coneixement dels continguts bàsics de llur ofici. Des de finals del segle XVI n'hi ha documentades representacions a la península Ibèrica,¹¹ que seguiren de manera intermitent als segles següents com es desprèn de l'estudi d'Antoni Serrà i Campins sobre els entremesos mallorquins del segle XVIII, on s'apunta a un influx lateral.¹² Vicente González Martín també

10. Quant al teatre figures com Francesc Vicent Garcia, Francesc Fontanella, Joan Ramis i Ramis o episodis com la guerra dels Segadors i la guerra de Successió abonen l'existència d'una producció singular i oberta a l'influx d'escenes més prestigiades com la castellana o la francesa. *Història del teatre català*, ob. cit, pp. 71-79.

11. Vid. Alicia Álvarez Sellers, «Documentos iconográficos de la *Commedia dell'Arte* en España», en *Del texto a la iconografía. Aproximación al documento teatral del siglo XVII*, Valencia, Universitat de València, 2008, pp. 41-148. Vid. Marc Jesús Bertran, «Trufaldines y polichinelas», en *Entre el telar y el foso*, València, Sempere y Cia, 1910, pp. 209-234.

12. Vid. Antoni Serrà i Campins, *El teatre burlesc mallorquí: 1701-1750*, Barcelona, Curial, 1987, pp. 104-105, amb notícies de gires de companyies italianes a terres mallorquines durant el període. Ibíd. *Entremesos mallorquins*, ed. Antoni Serrà Campins, Els nostres clàssics, Barcelona, Barcino, 1995, p 35, que registra la gira d'una companyia de comedians i *truffaldini* el 1711 a Palma de Mallorca i altres localitats de l'illa com Felanitx, Lluçmajor, Manacor o Porreres. Veurem més endavant l'influx del personatge d'Isabella en dos entremesos mallorquins i també cal destacar dins l'entremès en general el protagonisme de parelles antagòniques o complementàries de criats, estudiants, etc., que ens recorda el desdoblament de la *commedia* Arlequí-Brighella, per exemple. Així, l'*Entremès dels dos golosos*, per exemple (*El teatre burlesc mallorquí*, ob. cit, p. 90).

relativitza, sense negar-los, els influxos de la *commedia* damunt de l'escena espanyola del període¹³ i conclou que els còmics italians foren decisius en tant que introduïren nous conceptes i plantejaments escènics, readaptats en llur majoria a les formes genuïnes ibèriques.

No hi hagué, doncs, importació directa, sinó una inspiració que traspuen gèneres com el *paso* de Lope de Rueda o l'entremès *de repente*, que operen sovint a la manera italiana però amb caracterització pròpia. És un fet paral·lel a altres països quan autors com Carlo Goldoni, Molière o William Shakespeare integren tipus o situacions de la *commedia* en llurs peces. Així, l'assimilació que en féu de primera mà Goldoni, que es mogué entre el rebuig al gènere de les màscares i la seva integració en el seu model de reforma del teatre italià.¹⁴ També són destacables els contactes de Molière amb la *troupe* italiana a París, un dels elements que contribuï a configurar la seva concepció de la comèdia. El bateig al francès del personatge de Pedrolino al seu idioma (Pierrot) dins *Don Joan o el festí de pedra* (1665) n'és el cas més explícit, però altres cèlebres figures com els protagonistes de *L'avar* o *Tartuf* mantenen semblances amb Pantalone i els *vells* de la *commedia* sense adoptar-ne el nom; també detectem arquetips commediescos a la *comedia nueva* de Lope de Vega o en Shakespeare elements com la indumentària arlequinesca dins *Al vostre gust* i altres components carnavalescos relacionats. Al teatre popular peninsular, el caràcter càndid de *zanni* perdedor del Pedrolino de l'edat moderna es beslluma al segle XVIII en el personatge de Perote, l'estudiant Perutxo a *l'Entremès burlesch de dos estudiants*, del segle XVIII.¹⁵ Registrem, en canvi, com en la traducció de *La vídua astuta* de Goldoni, duta a terme a Menorca el segle XVIII per Vicenç Albertí, Pantalone és rebatejat amb el nom local de Gabriel, indicatiu de la poca popularitat del venecià.¹⁶

Aquests tipus italians es manifestaren de manera esparsa en espectacles festius com el Carnestoltes: al celebrat a València el 1594 hi localitzem modalitats de *zanni*, «Ganasses» i «Botargues», que reproduïen el nom de dos

13. Vicente González Martín, «Algunos aspectos de la proyección de la Commedia dell'Arte en España», *Revista de la Sociedad Española de Italianistas*, 3, 2005, pp. 97-108.

14. Vid. Carlo Goldoni, *Memòries*, trad. Joan Casas, Barcelona, Publicacions de l'Institut del Teatre, 1994. Tot el llibre és un testimoni d'aquesta relació dialèctica entre l'ofici dels actors avesats a treballar des del canemàs i amb la màscara i l'intent goldonià d'ultrapassar aquest art secular en un model de comèdia cultivada, amb el paral·lel de Molière com a referent important. L'autor i director italià hagué de fer moltes concessions, però alhora introduí noves pràctiques actorals en el final d'un segle que serà, si seguim la tesi de Fava, el darrer de la *commedia all'improviso* pròpiament dita.

15. Vid. Joaquim Sala Valldaura, «Introducció» a *Teatre burlesc català del segle XVIII*, Barcelona, Barcino, 2007, p. 39, on es refereix en aquest sentit a l'*Entremés famoso del estudiante*.

16. Anna M Villalonga, «Teatre de l'època de la Il·lustració», en *Història de la literatura catalana*, IV, ob. cit., p. 488, que també es refereix a altres canvis localitzadors com substituir Venècia per Maó.

actors que des de feia anys havien destacat a Espanya per llurs caracteritzacions d'aquests criats.¹⁷ Un altre exemple primerenc és la comparsa dels Arlequins al carnaval de la població andorrana de Canillo, que data del segle XVII, època en què andorrans residents a poblacions occitanes com Bésiers importaren un tipus conegut a l'Occitània veïna de la Itàlia dels comedians.¹⁸ El fenomen de Canillo indicaria una fase d'introducció del fenomen des de terres occitanes, en el context de la nodrida immigració d'habitants d'aquesta zona al país durant el període, que es manifestarà també al segle XVIII.

Cal esmentar en el mateix sentit disfresses de «pantaleons» al Carnestoltes de Barcelona de 1619, registrades en un romanç estudiat per Joan Amades on es constata l'origen venecià del personatge i el seu enjogassament (es refereix a «breguetes», baralles còmiques). La composició recrea la processó presidida per la reina de Catai (Xina), encarnada per un jove barbamec envoltat d'un seguici exòtic d'ambaixadors:

Apres anave, ab un cultell
 Venecia, y va amenar
 Tants de minyons –
 Pantaleons
 Que's remenaven, –
 y ballugaven
 Ab sas daguetes –
 movent breguetes
 Que daren gust.¹⁹

17. N. D. Shergold, «Ganassa and the *commedia dell'arte* in the Sixteenth-Century Spain», *Modern Language Review*, 51 (1956), pp. 359-368; J. E. Varey, «Ganassa en la península ibérica en 1603», en *De los romances-villancico a la poesía de Claudio Rodríguez. 22 ensayos sobre las literaturas española e hispanoamericana en homenaje a Gustav Siebenmann*, ed. José Manuel López de Abadía i Augusta López Bernasocchi, Madrid, José Esteban, 1984, pp. 455-462. Segons recull Josep Solervicens, el primer Ganassa fou l'actor Alberto Naselli o Nasolli: vid. Josep Solervicens «Teatre renaixentista», ob. cit., p. 103. També ho recull Nicoll, que recull com va construir un teatre exclusiu per a ell al Corral de la Pacheca de Madrid (*El mundo de Arlequín*, ob. cit., p. 171). Vid. també Javier Huerta Calvo, «La influencia italiana en el entremés», en *El nuevo mundo de la risa. Estudios sobre el teatro breve y la comicidad en los siglos de oro*, Palma de Mallorca, José J. de Olañeta, ed., 1995, pp. 125-134.

18. Rosa Burgos Mateu, «Els arlequins de Canillo: la policia del Carnaval», Arxiu d'Etnografia d'Andorra, febrer de 2011. <http://www.festes.org/arxius/arlequinspoliciacarnaval.pdf>, consultat el 22/11/2017. Vid. Jordi Alcobé Font, *Els arlequins i el Carnaval de Canillo*, Biblioteca Nacional d'Andorra, Fulls de Bibliografia, 12, Andorra la Vella, Casa Bauró, 2009.

19. *Carta escrita per en Nicolau Galciot, natural de la noble vila de Tor, en la Sotvegaria de Pallàs y Vegaria de Lleyda, habitant en Barcelona, a na Yoana, Sa servidora, habitant en dita Vila. Donantli rahó de la gran entrada de la Reina del Catay a esta ciutat de Barcelona*. Joan Amades, *El carnestoltes a Barcelona fins el segle XVIIIè*, Tarragona, El Medol, 2001, pp. 58-59.

Aquests apunts carnavalescos indicarien una primera fase d'introducció del fenomen, confirmada un segle més tard en les disfresses arlequinesques de Carnestoltes a la Rambla barcelonina vora 1763,²⁰ o les que registra el Baró de Maldà en el seu *Calaix de Sastre* el 1771, una referència a qualitats funambulesques d'«arlequins» que «es troben en la ciutat», possible al·lusió a una procedència forastera.²¹ Una altra via per enfondir en la *commedia* a finals del XVIII i principis del XIX és el teatre de titelles, estudiat per Josep A. Martín.²² Els noms dels seus personatges reflecteixen els comediescos, començant pel fet que Pulcinella creï metonímicament el genèric «putxinelli», en el sentit que esdevingué personatge del gènere.²³ Els protagonistes joves de les titellades catalanes s'anomenen en general Perico o Joan, que corresponen a Pedrolino i Zanni, hypocoristic del criat Giovanni que ja hem comentat. Les equivalències continuen segons Martín en Tòfol o Cristòfol, que correspon a Pulcinella, el Senyor Baldomero o Senyor Enric a Pantalone, el Municipal al Capitano (parlant en castellà com sol fer a Itàlia) i el Doctor Carbassetes o Doctor Polsegueres al Dottore. Enric de Fuentes constata a la revista modernista *Luz*, el 1898, la diferència quant a nominació entre la pantomima de personatges comediescos i els putxinellis, que correspon a un diferent grau d'aclimatació: «I aixís com l'Arlechino i el Pierrot, personatges representats per ninots de carn i ossos i per aquèl sol fet, incapaços de saber viure, no varen entendre'l món, i per tot arreu han passejat el vestit de quadros, l'un, i la cara enfarinada, l'altre, els ninotets de fusta han endevinat que cada terra fa sa guerra, s'han vestit a la moda del poble aont viuen i fins s'han fet batejar amb un nom que no fa foraster».²⁴ En aquesta evocació laudatòria dels titelles feta en clau modernista, De Fuentes fixa la impermeabilitat nominal dels dos personatges més divulgats de la *commedia* al país: el fet s'explica per l'origen italià o francès dels actors que els divulgaren

20. *Interpellació de Carnestoltes contra los impostors de sa última disposició*, romanç publicat el 1763 transcrit parcialment dins Joan Amades, *El carnestoltes a Barcelona fins el segle XVIIIè*, ob. cit., p. 81. El text es refereix a una relació d'«hàbits estranys», entre els quals «moros, grecs, indis, inglesos, perses, romans, arlequins, gegants, enanos i altres vestits ideals».

21. «Avui, diumenge, dia 26 del mes que corre, se parla si començaran en lo Teatro, en el que també per diversió del públic exerceixen ses habilitats vârios arlequins que se troben aquí en Barcelona», cita de *Calaix de Sastre* recollida a *Teatre burlesc català del segle XVIII*, edició crítica de Josep Maria Sala Valldaura, Barcelona, Editorial Barcino, 2007, p. 56, n. 189.

22. Josep A Martín, *El teatre de titelles a Catalunya*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1998, pp. 28-29.

23. Nicoll recalca que a diferència d'Arlequí i de Pedrolino/Pierrot, el Pulcinella napolità es mostra com a una figura menys fixa malgrat ser generalment un zanni: presenta una major diversitat en la seva caracterització física, en la seva indumentària (a vegades propera a la de Pedrolino/Pierrot) i en la seva intervenció a escena (*El mundo de Arlequin*, ob. cit., pp. 98-100).

24. Enric de Fuentes, «En Titella», *Luz*, 7, 4a setmana de novembre de 1898, s.p.

i perquè, tal com ens confirmen altres parers emesos durant el modernisme, l'exotisme d'aquestes figures va constituir un factor important per a llur èxit.

També comença a ser evident a finals de segle XVIII i principis del segle XIX, el lligam d'aquestes màscares amb les arts circenses i la mímica. Així, al *Diario de Barcelona* es consigna el febrer de 1799 que «Los Grotescos de la compañía de Baylarines harán la Pantomima de *La Muerte del Arlequín*, finalizando con un terceto análogo a dicha Pantomima»²⁵, en actuacions conjuntes amb «Volatines» funambulistes. Poc més tard, el 1815, en dates carnavalesques com l'anterior, es representà el «Saynete *El Arlequín Mágico*»,²⁶ de títol suggeridor quant a aquest vessant truculent i efectista que a vegades adoptava el gènere. Veurem que, com avançat el segle XIX, l'associació entre *commedia* i les noves expressions espectaculars urbanes restarà confirmada i constatem com el personatge d'Arlequí ha obtingut tal preeminència a la segona meitat del segle XVIII que s'integra, com s'esdevenia a la França dels mateixos anys, en una modalitat escènica contrària a la *commedia* però que en manlleva o hi conflueix quant a tipus i trets essencials: la pantomima

MOSTRES DE LA *COMMEDIA DELL'ARTE* AL TEATRE DEL SEGLE XVIII: *ENTREMÈS DEL BALL DELS ERMITANS*. LA FIGURA D'ISABEL·LA ALS ENTREMESOS MALLORQUINS

Arlequí és el personatge més destacat de l'anònim *Entremès del ball dels ermitans* (1753),²⁷ un dels textos més antics del gènere que s'han conservat. La grafia «a» present sempre en el text de la segona síl·laba del nom (*Arlaquí*), s'explica per la vocal neutra del català oriental i suggereix la hipòtesi d'un coneixement per via oral: una grafia poc explicable en font escrita francesa o italiana.²⁸ L'obra es compon de 1355 versos, heptasíl·labs consonants en la seva majoria, i és coronada per un «ball» final on Arlequí hi té un rol carnavalesc. Segons Enric Prat i Pep Vila, editors d'aquesta peça concebuda i representada al Rosselló, s'inscriu en la tradició dels debats amorosos entre clergues i cavallers, amb un to anticlerical manifest en la lascívia i hipocresia dels frares; l'obra

25. *Diario de Barcelona*, 47, 16-2-1799.

26. Hem seguit per a la localització d'aquestes peces els treballs de Maria Teresa Suero Roca, *El teatre representat a Barcelona de 1800 a 1830*, Vol. II, p. 434 i IV, p. 191, Barcelona, Institut del Teatre de Barcelona, 1997; i Josep Maria Sala Valldaura, *Cartellera del teatre de Barcelona (1790-1799)*, Barcelona, Curial/ Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1999.

27. *L'entremès del ball dels ermitans*, en *Estudis de Llengua i Literatura Catalanes/XXIV. Miscel·lània Jordi Carbonell 3*, eds. E. Prat i P. Vila, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1992, pp. 113-187. El text és conservat en un manuscrit a l'Arxiu Municipal de Banyoles, pp. 1-62, del qual seguim la citació del text segons el recompte dels versos efectuat per Prat i Vila.

28. «Arlequin» o «Arlechino» respectivament.

adopta la tradició bucòlica del gènere amb tres pastors oposats als clergues: el Gavatxó, que s'expressa en una barreja de francès, català i provençal, el Pastor, genèric, i Arlequí, el protagonista. El personatge és designat com a «Arlaquí bovu» en el *dramatis personae* i com a *loco* en el text: «Por loco deixarte he», (1039), «No callará también el loco» (1071). Cal remarcar que el mot «bovu» (*bobo*) apunta no tant a una actitud forassenyada sinó a la ingenuïtat picaresca del personatge.²⁹ Els pastors integren la nòmina del teatre renaixentista i popular a Catalunya ja des del segle XVI i no ens en sorprèn el protagonisme.³⁰ Podem pensar que la localització rossellonesa d'aquest espectacle pot haver influït en el protagonisme d'Arlequí, personatge en voga al teatre francès del moment.

Amb un seguit de gags i duels verbals, l'*Entremès del ball dels ermitans* se sosté en la rivalitat entre els dits pastors i quatre clergues per l'amor de la senyora Maria (anomenada també Marieta o Mieta). Els fets s'ubiquen en un anacorètic desert, idoni per a expansions bufes: «Valga'm Déu quina renyina/quin desdori hi ha al desert» (954-955). Dins la tendència acumulativa del gènere s'afegeixen als dos grups diversos comparses: un cavaller i un pelegrí que s'expressen en castellà, un marxant i tres dones, tots ells testimonis que aporten puntuals aspectes humorístics.

Ultra la presència d'Arlequí, l'entremès presenta elements comuns amb la *commedia dell'arte*, entre els quals la metateatralitat d'acotacions que apunten a la prioritat del text espectacular. Això és palès al ball (iniciat al vers 1260), *coda* o apoteosi festiva que, com remarquen Prat i Vila, desaparegué en entremesos d'èpoques posteriors a causa de la censura o autocensura per qüestions de moralitat. L'opcionalitat del subjecte de l'acció apuntada a les didascàlies («Diu lo Arlaquí o qualsevol altre», «qui més aviat la tinga»), remarca la importància de l'*improviso*:

(Aquí coménsan de ballar tots amb música. Tòcan una dansa ab los violins y han de ballar lo Arlaquí ab na Marieta, lo Cavaller, Gavatxó y Pastor y lo Marxant ab las altres tres Donas, qui més aviat la tinga. Y lo Pelegrí y los quatre Frases ballaran de part dels altres, so és, tots ab una rodona, sinó que no les tenen de tocar las mans a cap balladora y després los han de tràurer del ball, so és, Pelegrí y Frases, y ballaran després a part al catafal tots ab una música. [...])
Diu lo Arlaquí o qualsevol altre lo despediment, donant las gràcias a tots).³¹

Tant pels gestos bruscos dels personatges (les bastonades tan *comediesques* que reben els frases, per exemple), com pel llenguatge, besllumem un espectacle

29. El personatge prefigura molt anticipadament el Pastor Loco i el seu «Soliloquio» a una obra influïda per la *commedia: El público*, de Federico García Lorca.

30. Apareix, p. ex., en el repertori de papers d'un actor del segle XVI en un document descobert per Jordi Rubió i recollit per Josep Solervicens («Teatre renaixentista», ob. cit., p. 107).

31. *L'Entremès del ball dels ermitans*, ob. cit., p. 179.

de gran expressivitat, comuna a tot el gènere de l'entremès. Com en la *commedia*, un factor útil per a l'acoloriment és el contrast lingüístic, dialectal en el cas dels italians (Pantalone s'expressa en venecià, Arlequí en bergamasc, Putxinelli en napolità, etc) o entre llengües diferents en l'obra que ens ocupa. La barreja i/o paròdia lingüística de l'obra (català, provençal-francès, castellà, llatí) arrenca de la tradició citada de peces poliglòssiques del segle XVI (recordem *La visita* de Ferrandis d'Herèdia o les obres de Torres Naharro).³² En l'entremès que ens ocupa l'efecte caricaturesc és reservat als forasters; així, el cavaller, que per l'orgull característic de la noblesa castellana no entén ni parla altra llengua que la pròpia, remet al tipus del Capitano, que a la Itàlia d'aquests segles traspua l'odi envers l'altivesa dels ocupants espanyols; l'alludida barreja de provençal i francès en el Gavatxó té, pel seu compte, un efecte ridiculitzador des de la perspectiva rossellonesa. Cal remarcar aquestes connotacions politicolingüístiques en una obra concebuda menys d'un segle després del Tractat dels Pirineus i dels Decrets de Nova Planta. També ofereix un efecte ridiculitzador el castellà i del llatí dels frares, recurs ja vist en peces del segle XVI com *Serafina*, de Torres Naharro. Els clergues lascius remetent a una obra coetània de Mallorca estudiada per Serrà i Campins, l'*Entremès de los sacristans burlats*.³³

Més que ningú altre, l'Arlequí de l'entremès que ens ocupa encarna la denúncia anticlerical, el joc i l'aptitud per al ball. Així, quan ridiculitza Fra Bartomeu en voler seduir Maria, acara la lletjor i matusseria del religiós als seus propis dots:

Lo nas té tot sermentós
a mi me dona parer,
y lo ballar que pot fer,
què serà?, un salt o dos?
Que·n faré jo quatra mil
De alçada de un pilar,
Cabriolas y floeos,
Campanillas y truncats,
Dançaré com una àguila
Ab canaris repicats,
Sols me atorgeu, senyora,
Lo que vos tinch demanat.³⁴

32. Vid. J. Solervicens: «Teatre del renaixement», ob. cit., pp. 109-120.

33. Vid. *Entremès de los Sachristans burlats*, en Antoni Serrà i Campins, *Entremesos mallorquins del segle XVIII. Edició i estudi*, tesi de llicenciatura, Universitat de Barcelona, Secció de Filologia Romànica, dirigida per Antoni Comas, juny de 1970. Destaquem també el «negre llatí» a la comèdia quadrilingüe del segle XVI, *Serafina*, de Torres Naharro, representada a les corts cardenalícies de Roma entre 1521 i 1525 (Vid. J. Solervicens, «Teatre del renaixement», ob. cit., p. 115).

34. *Entremès del ball...*, ob. cit., pp. 814-825.

Per més que no se n'expliciti la indumentària, el personatge s'ajusta al tipus italià: especialista en «cabrioles» destre en el ball, assalariat («Lo amo paga y lo gasto ve», 628), i insultant amb els frares: «O malas confusions/los ermitans dejen dar/que tots volan festejar/y no dir oracions/Per al cap, devota canalla,/ Freres putos y villans» (786-791). Més elaborada però també denigrant i enjogassada és la paròdia del llatí dels clergues, un català llatinat amb acabaments còmics:

Vos tinch de tràurer de assí
 ab molt bonas bastonadas,
 y vós las veureu donadas
 Fifi, fi, çi le tamborí,
 Mitg xiragonga, letxamarí,
 Quinas collerradas de mixallí,
 Que jugàvem al canarí,
 Lo mixallí, ximí, xumaní,
 Encontrí un trigitarí
 Que jugaban al cuxí.
 Tifi, tifi, le tamburri,
 Enteneu, frares mocosos
 Sensa pa y sensa diners
 No haureu na Marieta,
 O tot anirà al trevés.³⁵

L'obra apareix puntejada de còmplices pinzellades costumistes. Així, Arlequí acusa amb malícia les tres dones de provenir del Carrer de les Freixures (lloc suggerit de mala reputació), i se surt de situacions complicades a través de l'enginy i jocs de mots.³⁶ També llegeix la cloenda que disculpa l'agosament de la *farsa*, tal com es denomina l'obra en l'al·locució final al públic:

Honrat poble y exelent,
 Si en la farsa se ha semblat
 Que y ha desonestidat
 Per donar-li indecent,
 Que ha no ser cosa del temps,
 No me hauria arriscat,
 Ni tampoch posat al cap,
 Ni menos en lo enteniment,
 Encara que un desbocat
 Aja dat títol al ball.
 Vaja, pues per albardat

35. *Ibíd.*, pp. 363-378.

36. *Ibíd.*, pp. 1115-1122, on Arlequí s'excusa amb equívocs lingüístics d'haver amenaçat una de les dones.

Té lo cap encarnisat
 Y per poeta de animals.
 Encara que lo ball és gran,
 Persones de enteniment
 No diran que és indessent;
 Y sinó per alegrà'ns
 Y per donar gust a la gent.³⁷

La peça s'explica dins el context de l'enorme popularitat d'Arlequí a la França del segle XVIII, on, seguint el solc de Molière amb Pierrot, Pierre de Marivaux l'introduí dins les seves peces com *Arlequí polit per l'amor* (1721) o *Les falses confidències* (1737), tot aprofitant que disposava d'un eficaç Trivelino italià desenvolupat per l'actor Domenico Locatelli. L'Arlequí de l'entremès rosellonès deixa veure lleument l'evolució que de mà d'aquest i altres actors que l'encarnaren a la França del segles XVII i XVIII, esdevingué un personatge més *polu*, i combina l'espontaneïtat festiva de l'Arlequí tradicional amb un cert vessant irònic.

El mateix caràcter burlesc que l'entremès dels ermitans té una altra obra anònima de la primera meitat del segle XVIII, *l'Entremès de les burles d'Isabel*, peça mallorquina inspirada segons Serrà Campins en l'entremès castellà *Las burlas de Isabel*, de Luis Quiñones de Benavente (1664), gran cultivador del gènere que al seu torn tingué com a font l'original *cannovacio* de *Le burle d'Isabella*³⁸ de Flaminio Scala, autor essencial en la consolidació i difusió de la *commedia*. L'estudiós mallorquí marca diferències argumentals entre la font italiana i les dues versions hispàniques per bé que Isabel comparteix amb Arlequí una joventut desafiant envers grotescos típics com el Doctor, enganyat per l'astúcia de la jove.³⁹ Isabel és el prototipus d'*inamorata* alegre i sàvia capaç de reptar i de vexar els *vecchi* de *sexe* contrari, un rol consolidat per la primera gran escriptora i intèrpret femenina de la *commedia*, Isabella Andreini, que a la *troupe* dels Gelosi creà aquesta figura d'*inamorata* a partir de les pròpies aptituds.⁴⁰

L'assumpte de l'entremès mallorquí que hem pogut seguir a través de la descripció del manuscrit efectuada per Serrà Campins és tòpic: Isabel convoca quatre pretendents (el Barber, el Doctor, el Poeta i el Sagristà) a la mateixa hora

37. *Ibíd.*, pp. 1305-1322.

38. *Teatre burlesc mallorquí...*, ob. cit., pp. 105-106.

39. Jesús Maire Bobe, «El doctor, figura còmica de los entremeses», *AISO Actas*, VI, p. 1226, n. 32, a: https://cvc.cervantes.es/literatura/aiso/pdf/06/aiso_6_2_024.pdf Consultat el 3/12/2017.

40. Nicoll destaca la importància de la companyia dels Gelosi al capdavant de la qual figuraven el matrimoni format per Francesco i Isabella Andreini, i apunta que consolidaren els arquetips bàsics de la *commedia*, després recollits en els guions de l'obra del primer gran autor i director del gènere, Flaminio Scala (*El mundo de Arlequin*, ob. cit., pp. 168-170 i 174).

de la nit, tot provocant una confusió que es resol amb baralles grotesques.⁴¹ La protagonista acaba triant el poeta per marit, a diferència de la possible font castellana, on l'elegit és el Sagristà.⁴² Serrà Campins també marca l'influx del personatge d'Isabella en la protagonista homònima d'una altra peça, *L'entremès des jay gelós*, on a diferència de l'anterior Isabel és casada amb un home madur que acaba pegant els quatre pretendents citats per la dona (el Barber, el Doctor, el Llicenciat i el Sagristà).⁴³

Tot i la relativa confusió que a vegades ofereix la terminologia adoptada pels autors d'aquests gèneres de teatre popular (entremès, farsa, comèdia, sainet, etc.), els estudiosos constaten que l'entremès, en tant que gènere de farciment, dona pas a finals del XVIII i principis del XIX al sainet, un gènere més ambiciós i regulat des del punt de vista formal, que es consolida durant tot el segle XIX, i que adopta diferents temàtiques i enfocaments (política, costumista, etc.), diferenciat de la textura grotesca o carnavalesca de l'entremès.⁴⁴ Els canvis polítics i socials experimentats després de la Revolució Francesa configuraran una nova societat urbana on el llegat de la *commedia* s'hagué de readaptar al nou context, i en terres ibèriques seguí constituint un fenomen conegut però exogen, un epifenomen sense la transcendència ni l'elevat grau d'aclimatació que tingué a la veïna França.

LA *COMMEDIA* EN UNA SOCIETAT EN TRANSFORMACIÓ (SEGLE XIX): CAP A UNA NOVA CULTURA URBANA I POPULAR

La *commedia dell'arte* desenvolupà nous formats en paral·lel als canvis socials generats a mesura que avançava el segle XIX. París, paradigma del nou paisatge urbà europeu amb llarga trajectòria com a receptora dels còmics italians, fou el marc primordial d'aquests canvis. Si el refinat Arlequí francès fou decisiu en l'evolució del gènere al segle XVIII, Pierrot n'esdevingué el nou impulsor d'ençà que el mim d'origen bohemi Jean Gaspard Deburau [Dvórák en el txec original] l'escollí el 1819 com a personatge de les seves aplaudides representacions. En contrast amb el bullici d'altres representacions populars, Deburau se centrà en una figura silenciosa aureolada d'impotència o indiferència envers l'amor; amb ella connectava amb l'*école du silence* dels actors italians de la *commedia* propers a Marivaux, que a la centúria anterior havien recorregut a la mímica per suplir escènicaament el deficient domini del francès. Les creacions

41. *El teatre burlesc mallorquí*, ob. cit., pp. 181-182.

42. *Ibid.*, p. 104.

43. Per bé que amb protagonistes diferents la situació també recorda la de *l'Entremès del jovençà i de la jaia*, de Sebastià Gelabert. *Ibid.*, pp. 191-193.

44. Vid., per exemple, Sala Valldaura, «De l'entremès al sainet», en *Història de la literatura catalana*, IV, ob. cit. pp. 493-497; o Serrà Campins en *Teatre burlesc mallorquí*, ob. cit., p. 37.

de Deburau aconseguiren el fervor d'una multitud identificada amb l'escepticisme i la candidesa del perdedor, en una captivadora combinació de bondat i trapelleria; també suscità l'admiració d'escriptors romàntics com George Sand o Théophile Gautier, que l'assimilaren al seu prisma idealitzador.

Deburau era fill d'una *troupe* familiar de comedians circenses⁴⁵ i el seu grup actuava al Théâtre des Funambules del Boulevard du Temple, un entorn ravaler nodrit del nou proletariat urbà.⁴⁶ El mim remodulà l'essència del *zanni*, associat per la seva cara blanca al fill del forner, i seguí un fil palès al segle XVIII en el Gilles del pintor Watteau, de qui en consagrà la indumentària blanca impoluta i la cara enfarinada i seriosa, amb un caient patètic que commovia l'espectador.⁴⁷ Es tracta d'un exercici de confusió entre la realitat sensorial i psíquica de l'actor amb els trets del personatge, un mètode de contaminació recíproca reeditat eficaçment per altres actors que el succeïren al llarg del temps. Deburau tingué com a mestre un mim italià integrat en la seva companyia familiar de nom Iacomo, especialitzat curiosament en Arlequí.⁴⁸ Ens ubiquem en una cruïlla entre la *commedia* i la pantomima, una espècie de pantomima blanca a l'estil de l'antiga Roma. És una via oposada a l'apoteosi del mot que representa la *commedia* tradicional per bé que el llenguatge gestual del mim i la importància de la corporalitat els acosta enormement, malgrat les diferències.

45. D'entre l'àmplia bibliografia sobre Deburau i la seva llarga nissaga de seguidors, vid., Champfleury, *Souvenirs des funambules*, Paris, Michel Lévy Frères, 1859; Maurice Sand, *Masques et bouffons (comédie italienne)*, Paris, Michel Lévy Frères, 1860; Jules Janin, *Deburau: Histoire du théâtre à quatre sous*, Paris, Editions d'aujourd'hui, 1889; Séverin, *L'homme blanc. Souvenirs d'un Pierrot*, Paris, Librairie Plon, 1929; Charles Hacks, *Le geste*, Paris, Flammarion, 1892, traducció al castellà, en forma de manuscrit a la Biblioteca de l'Institut del Teatre: *El gesto [Manuscrit]: decir todo sin hablar*, trad. Joan Segalés, Barcelona, 1979.

46. Vid. la pel·lícula de Marcel Carné *Les enfants du Paradis* (1947), amb guió de Jacques Prévert.

47. Maurice Sand destacà que alguns trets del Pierrot de Deburau ja eren presents al Pedrolino original: *Masques et bouffons (comédie italienne)*, Paris, Michel Lévy Frères, 1860, p. 164, però Deburau fou qui les potencià al màxim. El Gilles de Watteau, que en fora un pas intermedi com el Pierrot afrancesat i polit del segle XVIII, es caracteritza pel seu barret «à la Collin», mentre que el de Debureau duu sols una gorra o casquet negre. Per la resta tenen la mateixa indumentària: casaca blanca amb botons negres, pantalons també blancs, gorgera i tapins. Louis Rouffe va transmetre al pierrot Séverin a través dels records de Charles Deburau, el mestratge que un mim arlequí italià de nom Jacomo tingué sobre Deburau encara fora de França i com un dia se li ocorregué emblanquinar-se la cara i subratllar els trets facials de contrast (celles, etc.) en negre per representar un ésser fantasmal. Séverin destaca que el primer Deburau explotà l'èxit de la cara blanca expressiva per transformar-se en mil papers diferents, una característica també típica dels personatges de la *commedia* estricta, que seguiran els pierrots que en descendeixen (*L'homme blanc*, ob. cit., p. 40).

48. Així ho registra el Pierrot Séverin, *L'homme blanc*, ob. cit., p. 54: «Jamais Yacomo n'avait joué le rôle de Pierrot. Dant toutes les pantomimes italiennes qu'il mettait en scène, ce rôle était absent [...] Arlequin était le sujet principal, l'heros de toutes les pièces».

Pierrot penetrà a Catalunya al segle XIX de bracet amb Arlequí com a rival, però abans d'abordar la consolidació d'aquestes dues figures, ens ocuparem de la fortuna que al mateix segle fruï un altre personatge italià. Ens referim a Bertoldo, que junt amb la seva muller Marcolfa i al seu fill Bertoldino provenien de dues narracions de Giulio Cesare della Croce (1550-1609), l'adaptació i traducció de les quals a la península Ibèrica fou fecunda als segles XVIII i XIX.⁴⁹ Ferrer d'ofici, fou un narrador que dramatitzà fragments dels seus contes, bàsicament duels d'enginy verbal entre els protagonistes citats i llurs interlocutors (el rei, la reina, el bufó, etc.). Aquest tarannà carnavalesc compartit amb la *commedia* donà lloc a nombroses adaptacions d'un personatge que aplega una lletjor i rusticitat grotesques a la denúncia de la maldat del luxe i les intrigues cortesanes. L'èxit d'aquesta figura de caire un punt més moralista que les de la *commedia*, es manifesta en la revista barcelonina *Bertoldo* el 1865. La publicació dugué com a subtítol «Periódico rústico y por lo tanto impolítico», i en el seu primer i potser únic número mostra el «pensament» del pagesívol Bertoldo circumstanciat de manera volgudament anacrònica al segle XIX.

A Catalunya el personatge atragué l'atenció de comediògrafs populars de dues generacions tan allunyades com Josep Robrenyo en castellà (*Bertoldo y Bertoldino*, 1835)⁵⁰ i Frederic Soler, en col·laboració amb Josep Feliu i Codina i Joan Molas i Casas (*El rústic Bertoldo* (vid. fig. 1), 1880 i *Bertoldino*, 1887).⁵¹ Totes tres obres parteixen del relat original italià per bé que l'aclimatació és diferent.⁵² El *Bertoldo* de Robreño és una «comedia en cinco actos y en verso» que s'allunya força de Dalla Croce tot bandejant (amb una sola excepció) les escenes d'enginy i duels verbals que figuren a l'original. El comediògraf les substituï per una intriga i trama rocambolesques (una traïció entre nobles amb

49. *Le sottilissime astutie de Bertoldo* (1606) i *Le piacevoli et ridicolose simplicità di Bertoldino* (1608), l'èxit de les quals és confirmat per la continuació de la saga, mort Croce, escrita per Adriano Banchiera: *Novella di Cacasseno, figliuolo dil semplice Bertoldino* (1620). En castellà fou traduït per primera vegada el 1745 i al segle XIX n'hi hagué diverses edicions que tendeixen a aplegar les obres de Dalla Croce amb la de Banchiera. En general Bertoldo i la seva família són considerats diferents als *zanni* de la *commedia* tot i ser situats en l'arbre genealògic de Pedrolino i incorporar-se al repertori dels comedians (Vid. *The Italian Comedy*, ob. cit., pp. 255-258 i 261), amb especialització en els personatges per part d'alguns actors ja des del segle XVII.

50. Josep Robreño, *Bertoldo y Bertoldino*, Comedia en cinco actos y en verso, Barcelona, Imprenta de J. Torner, 1835.

51. Frederic Soler (Pitarra), Josep Feliu i Codina, Joan Molas i Casas, *El rústic Bertoldo*, farsa grotesca en quatre actes i en vers, Barcelona, Casa Editorial de Teatre, Bonaire i Duran Impressors, 1915; *Bertoldino*, farsa grotesca en quatre actes i en vers, Barcelona, Casa Editorial de Teatre, Bonaire i Duran Impressors, 1915.

52. Xavier Fàbregas considera, en contrast amb altres obres del mateix autor, l'escàs valor dramàtic d'aquesta obra. Vid. Xavier Fàbregas, *Teatre català d'agitació política*, Llibres a l'Abast, 74, Barcelona, Edicions 62, 1969 p. 35. No ens consta la representació.

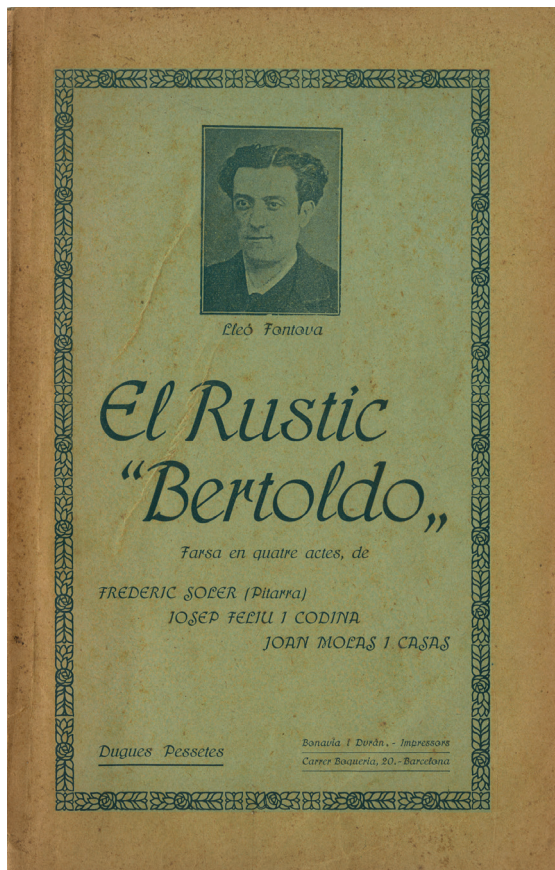


Fig. 1. Portada d'*El Rústic Bertoldo*, de Frederic Soler, Josep Feliu i Codina i Joan Molas i Casas. MAE. Institut del Teatre.

un cert regust romàntic), que ens fan pensar en una font posterior: així, fa confluïr Bertoldo, Bertoldino i Marco en un mateix temps del relat, una aglutinació funcional respecte de la saga genuïna.

En contrast amb l'escàs ressò de l'obra de Robreño, la recepció força anys més tard de les peces de Soler, Feliu i Casas fou més àmplia. *El rústic Bertoldo*, amb manuscrit que data de 1880, sembla haver-se estrenat al Teatre Buen Retiro i ens en consten representacions exitoses al teatre Romea el 1886 amb Lleó Fontova al capdavant del repartiment.⁵³ La seva continuació, *Bertoldino*, fou

53. *Diario de Barcelona*, 127, 7-5-1886 es refereix a funcions per al diumenge el 9 de maig, «visto su gran éxito y las muchas personas que se quedaron sin localidades». Mesos més tard també n'hi hagué una represa exitosa («Espectáculos», *La Vanguardia*, 591, 21-12-1886).

estrenada el 8 de maig de 1887 a la mateixa sala i es considerà, com l'anterior, «farsa grotesca», «adornada con bailes, números, comparsaría».⁵⁴ Soler i els seus col·legues introdueixen en aquestes peces una peripècia amorosa amb dos personatges de llur collita (Enric i Palmira), oposats a un antagonista típic pitarresc, el Duc, que ens recorda l'ambientació d'*El castell dels tres dragons*. La trama de les dues peces se sustenta en les facècies cridaneres de Bertoldo i el seu fill, un personatge que pels errors ingenus ens remet a l'Arlequí *bovu* de l'entremès comentat. El to moralista queda ofegat per la fantasia carnalitzant de la farsa, amb una referència que registra la presència de les disfresses de *commedia*: «Per les places hi ha cucanyes/ fonts de llet i fonts de vi/ rifles, tiros de rodella,/ putxinel·lis i arlequins».⁵⁵

Mentre els dramaturgs s'interessaven per figures com Bertoldo, la farsa popular vinguda de damunt dels Pirineus feia el seu camí adaptant-se a formes espectaculars diverses. La mostra més detallada que disposem de la irrupció d'aquests nous formats, són les actuacions de la Companyia Franconi a la Plaça de Braus de Barcelona, entre el 26 de gener i el 31 de març de 1835.⁵⁶ L'estada de la companyia francesa amb cognom italià arribà a les 23 funcions,⁵⁷ i representa la penetració d'un esbarjo que triomfava arreu d'Europa, ultra la presència consolidada del personatge de Pierrot com a antagonista natural d'Arlequí.

El grup de Franconi hi fou presentat com a «compañía de equitación» i els números a l'entorn del cavall i les acrobàcies s'alternen amb representacions parlades o mímiques farcides d'elements circenses.⁵⁸ El 26 de febrer de 1835 s'anuncià per primer cop «*La arlequinada* farsa cómica jamás representada en esta [ciudad] con parte de tramoya y cambio de vestidos»,⁵⁹ adreçada a un «público ilustrado y conoedor». El títol afluideix al paper preeminent d'Arlequí al costat de Pirrot [sic], Leandre i Colombina, i d'altres com Cassandra, la fada, el diable i el Major. La presumpció de cultura i selecció no hi és renyida amb l'esbojarrament perquè la farsa es el final de festa: «Concluirá la función

54. *Diario de Barcelona*, 124, 4-5-1887.

55. *El rústic Bertoldo*, p. 26.

56. *Diario de Barcelona*, 26-2-1835, transcrit dins Xavier Fàbregas, *Les formes de diversió de la societat catalana romàntica*, Barcelona, Curial, 1975, pp. 119-120. La pista de Fàbregas ens ha dut a fer un seguiment de la prolongada estada de la companyia Franconi.

57. «Plaza de toros», *El Diario de Barcelona*, 57, 26-2-1835.

58. Vid., «Plaza de toros», *El Diario de Barcelona*, 55, 22-2-1835, que després de presentar la companyia d'equitació es refereix sense gaire explicació al «polichinela ejecutado por Mr Ratel y que ha tenido aplausos siempre que ha sido desempeñado por el mismo».

59. «Plaza de toros», *Diario de Barcelona*, 57, 26-2-1835. Sempre que es presentà se'n detallà l'elenc d'actors, que no canvia mai i que era compost per: «Casandra, Mr. Amand, Arlequin, Mr. Ernest, Pirrot [sic], Mr. Antoine, Leandre, Mr. Ratel, Mageur, Mr. Leon, Colombisie, [sic], Mme Leroux, La fee, Mlle. Emille Paul, Diable, Auguste». Ens sorprèn no trobar el cognom Franconi a l'elenc, llevat que els tres primers siguin noms de pila que duguessin el que seria un cognom familiar.

con la muy divertida farsa con tramoya, cambio de vestidos y fuegos artificiales titulada *La arlequinada y la diligencia*.⁶⁰ L'espectacle s'alternà amb *El carnaval de Venecia*, dirigida per Mr. Bastien amb «Polichinela, el Viejo, la Casandra, el Arlequín, el Mercurio y otros»⁶¹. En to similar es representà *La farsa italiana*⁶², «divertida pieza pantomímica» sobre la qual la «explicación se omite para sorprender mayormente a la totalidad de los concurrentes con sus gracias y conjuntos». ⁶³ i dues obres amb el tipus pierròtic del fill del moliner: la «semiseria» *El molino aislado*,⁶⁴ i *Los molineros enamorados*,⁶⁵ «graciosa pantomima». També es representaren *El asesinato del General Cléber o las tropas francesas en Egipto*⁶⁶ i *El paso del monte de San Bernardo por Napoleón Bonaparte*⁶⁷, mostra de la puixança del mim de temàtica èpicopatriòtica des d'una perspectiva nacional francesa.

El possible error de transcripció del Brusí respecte del personatge «Pirrot» ens remet, com s'esdevenia amb l'«Arlaquí» setcentista, a la realitat d'una tradició essencialment oral. Cal insistir en el conjunt d'actuacions de la companyia Franconi com a un esdeveniment no habitual, registrat en el comiat del grup quan valora «la expectación de unas funciones que no se ven muy frecuentes en esta capital, y que tal vez tardarán tiempo en repetirse» i al fet que «por su mérito han sido apreciados en los países cultos de Europa»,⁶⁸ curiosa insistència en el seu refinament. Tanmateix, però, el que al principi fou presentat com a excepcional s'anà desgranant en diversos àmbits dels espectacles populars a mesura que avança el segle. Així, Amades registra una «comparsa de Pierrots muntats a cavall», i «una cavalcada de pierrots sortida del Circ Reial de Cinicelli i Prices»,⁶⁹ i pels mateixos anys la *commedia* arribà indirectament a l'àmbit de l'òpera amb *Las aventuras de Scaramuccia*, «ópera bufa muy acreditada», de Luici [sic] Ricci, de la qual se'n feren 23 representacions al Teatre Principal durant la temporada 1837-1838.⁷⁰ Poc després es constituí la Societat Pírica, amb Ferran de Sagarra, el 1843, un cercle cultural molt influït per la *commedia*

60. «Plaza de toros», *El Diario de Barcelona*, 60, 1-3-1835. Remarquem l'afegit al primer títol.

61. «Plaza de toros» *El Diario de Barcelona*, 39, 8-2-1835.

62. «Plaza de toros», *El Diario de Barcelona*, 39, 8-2-1835.

63. «Plaza de toros», *El Diario de Barcelona*, 69, 10-3-1835.

64. «Plaza de toros», *El Diario de Barcelona*, 66, 7-3-1835.

65. «Plaza de toros», *El Diario de Barcelona*, 70, 11-3-1835.

66. «Plaza de toros», *El Diario de Barcelona*, 64, 5-3-1835.

67. «Plaza de toros» *El Diario de Barcelona*, 73, 14-3-1835

68. «Plaza de toros», *El Diario de Barcelona*, 74, 15-3-1835.

69. Joan Amades, *El Carnestoltes a Barcelona el segle XIX*, Edició facsímil, Tarragona, El Mèdol, 2001, pp. 44 i 48 (Barcelona, Biblioteca de Tradicions Populars, vol. XII).

70. José Subirá, *La ópera en los teatros de Barcelona. Estudio cronológico desde el siglo XVIII al XX*, dibujos de J. Mur, pp. 14-15, Monografías Históricas de Barcelona, dir. A. Millà, Barcelona, s.d. Entre altres títols relacionats amb el tema, destaquem *Il saltimbanco* de Paccini, representada el 1859.



Fig. 2. Invitació a un ball de màscares, Teatre Romea, 1878. Disseny i litografia de Tomàs Gaspar. MAE. Institut del Teatre.

que estudiem a l'apartat següent. La societat pírica fora, pel seu component ludicofestiu, l'equivalent aristocràtic del que en l'estament menestral representà el grup de Serafi Pitarra, o en l'ascendent burgesia els balls de màscares del Liceu.⁷¹ Al 1860, en plena puixança econòmica i demogràfica de la capital catalana, se celebraren uns lluïts Carnestoltes on la relació entre *commedia* i circ fou certificada per l'obra que hi dedicaren Josep Anselm Clavé i Josep Maria Torras.⁷² Diverses comparses o societats de «pierrots» o «arlequins» són presents en les rues consignades, vistos a vegades com a *clowns* o diables: en una ocasió retrobem una forma incorrecta («payrot»), que ens fa pensar en un coneixement encara no arrelat del personatge que Sagarra desfigurà també com a «Pierrot». A cop d'ull, les disfresses vuitcentistes de Pierrot, Arlequí, «dominó», etc., responen a la importació d'uns tipus que constitueixen, com vam veure amb els Franconi, una nota de refinament *à la page* que es va consolidant dins un nou imaginari urbà on els espectacles circenses i teatrals vinguts del nord dels Pirineus hi tenen un paper essencial (vid. fig. 2).

71. Marc Jesús Bertran, *El Gran Teatre del Liceu de Barcelona, 1837-1900*, Barcelona, Oliva de Vilanova, 1931, pp. 114-115.

72. Josep Anselm Clavé i Josep Maria Torras, *El Carnaval de Barcelona en 1860*, Barcelona, Librería Española, 1860.

LA SOCIETAT PÍRICA I FERRAN DE SAGARRA: *AMORS I ASANYAS DEL GRAN ARLEQUÍ* O *ARLEQUÍ VIU I MORT*, «EL SOBERÀ DELS ESPAIS IMAGINARIS». UN CERCLE ARLEQUINESC A LA BARCELONA VUITCENTISTA

Arlequí és el personatge de la *commedia* preferit per part dels catalans que per via de llibres o representacions tingueren accés al gènere a les dècades centrals del segle XIX. Si les *arlequinades* eren un gènere conegut el 1835, com hem vist, qui els dona nom segueix sent un dels personatges més difosos, com veiem en constatar que fou el personatge emblemàtic de la Societat Pírica; aquest grup conegut també com «Els Lluents», es constituí el 1843 i desenvolupà la seva activitat fins a 1859, tal com ha estudiat Rossich arran de la donació dels seus documents a la Biblioteca de Catalunya per part de la família Alòs-Moner, de la qual en fou part un membre.⁷³ Espècie de Club Picwick, aquesta colla de notables instal·lats a Barcelona (nobles en la seva majoria però també clergues, potentats, etc.) generà una fèrtil literatura paròdica en català i castellà concebuda per a un ús particular, però no exempta d'ambició estètica, com en destacà Rossich.

L'ànima escènica del grup fou Ferran de Sagarra, besavi del conegut dramaturg i poeta del segle XX, conegut dins la societat com a «Mestre Pastetes». Ell fou el factòtum de la creació del Teatro de les Sombres, el 1849, anomenat després Teatro Gólfico-Ninótico i des de 1851 Teatre Píric. Arlequí és el personatge-emblema del grup –el trobem en segells, medallons, il·lustracions, una figura de fusta, etc.–,⁷⁴ i com a tal és protagonista de l'obra que inaugurà el mateix any amb solemnitat grotesca el Teatre Píric: *Arlequí viu i mort* és com el redactor de la publicació de la Societat, *La Gateta Pyrica Clarificada*, anomena l'obra de «Mestre Pastetes», que es correspon a l'obra manuscrita *Amors i asanyas del Gran Arlequí*, signada pel mateix autor.⁷⁵ Tant per l'original *dramatis personae* com pel to general, l'obra fa palès l'abast del coneixement de la *commedia* a l'època, on hi constatem, ultra la primacia d'Arlequí, la consagració de Pierrot com a antagonista (vid. fig. 3).

73. Albert Rossich, «Els papers de la societat pírica. Una troballa il·luminadora», *L'Avenç*, 391, juny de 2013, pp. 24-35.

74. Així té representació com a ninot de fusta (amb una botifarra a la mà i un tac de billar a l'altra), com a dibuix, saltant amb una pandereta per damunt dels membres de la Pírica caricaturitzats, o en una medalla. Vid. «Els papers de la societat pírica», ob. cit., pp. 24-27.

75. Mestre Pastetes [Ferran de Sagarra i de Llinás] (s.t.), *La Gateta Pyrica Clarificada*, Tom 2, 32, 14 del mes nevat any IX [1851], p. 255. Fons Alòs Moner, Biblioteca de Catalunya. El reportatge de Sagarra dona detalls de l'èxit en el públic, la interpretació, la música i el decorat: «Les decoracions, totas novas, eran brillants y de bonich efecte y la orquesta dirigida per Mestre Redoble Gran Diapasson de la Societat, no contribuí poch a amenisar lo espectacle. Sobre tot lo grassiosísimm ballet del primer acte lo arlequí acompanyat ab cornetins redoblant y castañolas era de lo millor que se pot sentir» (Ibíd, pp. 255-256).



Fig. 3. Medalló d'Arlequí. Societat Pírica. Fons Alòs-Moner, Biblioteca de Catalunya.

Tot i ser «pessa en tres actes», conté tan sols quinze escenes breus⁷⁶ i s'ubica en un molí de Rotonda (Calàbria) on la jove neboda del moliner és Colombina, catalanitzada a vegades com a Colometa. Arlequí conserva elements vistos al personatge setcentista, entre ells els dots com a ballador i amic de bromes i «cabriolas»,⁷⁷ i una viva al·lusió indumentària: «dimoni dels pedassets».⁷⁸ Sagarra hi afegeix elements hiperbòlics com l'origen (fill immortal d'encantadora)⁷⁹ i les riqueses, oposades a la tradició de *zanni* assalariat del segle XVIII. El seu antagonista és Pierrotto, amb nom curiosament reitalianitzat, que en l'obra és l'escollit pel moliner per casar-se amb la neboda. El personatge acumula uns quants efectes ridiculitzadors: quec, mal ballador i titllat d'«avestrús» i «papanatas» pel seu rival. Arrodonint l'eclecticisme onomàstic Sagarra batejà

76. *Amors i asanyas de lo Gran Arlequí, pessa en tres actes*, (Ms.). Fons Alòs Moner, Biblioteca de Catalunya El primer acte té cinc escenes, el segon set i el tercer tan sols tres. Constatem un error en la numeració del primer acte on descriu l'escena quarta com a cinquena i la sisena com a cinquena, amb omissió de la quarta (segurament tenint en compte la sortida d'un personatge detectem un salt de la tercera a la cinquena escena).

77. *Ibíd*, I, p. 2.

78. *Ibíd*, II, p. 3. També és vist com a «follet».

79. *Ibíd*, III, p. 1.

el moliner com a Bertoldo, nom del personatge en voga ja vist, i que, seguint el tòpic de la *commedia*, és un avar oposat a les pretensions d'Arlequí quan enamora la seva neboda.

La fantasia i l'humor de la farsa (situada, pintorescament, al segle xv) es materialitzen en accions carnavalesques com la disfressa de marxant que adopta Arlequí o el seu assassinat i resurrecció, que dona lloc al títol registrat a *La Gateta*. La peça pot ser inspirada en un quadre de la pantomima de Debureau representada el 1835 a París, *Arlequin mort et vivant*.⁸⁰ Així, es burla de Pierrotto i Bertoldo clavant «una nata» a cadascun,⁸¹ i cau mort d'una escopetada disparada pel seu rival. Els burlats descarten enterrar-lo a l'hort de Bertoldo, on declaren que hauria criat unes «cols molt guapes»,⁸² i el trossegen i desen en un sac a l'espera de llençar-lo al riu; fet això, se'n van a sopar al molí amb tota la tranquil·litat. Tot seguit la veu d'Arlequí commina Montano a recompondre'n els trossos, fet coincident a *Arlequin mort e vivant*. Dit i fet, el *zanni* reapareix per la llar de foc i revela la seva identitat:

Sabeu pues que yo so lo Gran Arlequí, príncep soberà dels Espais Imaginaris, me he enamorat de la vostra nevoda y si no me he declarat immediatament ha estat perquè volia que ella me estimés per mi y [no] per los meus títols y riquesas. Si Colombina hi consent, com ho espero, podeu quedarvos ab tots los seus béns y a més vos conferiré lo títol de Marqués del Molino Blanco. Què dieu?⁸³

La comicitat de la peça culmina a la darrera escena, quan Arlequí vol venjar-se del rival amb un *xeringasso* o lavativa, motiu present a la *commedia* i en il·lustracions grotesques de la pròpia societat Pírica.⁸⁴ Colombina, però, perdona Pierrotto en un final amable, perquè *Amors i asanyas de lo Gran Arlequí* no ultrapassa el seu objectiu lúdic, tot i presentar algun traç gruixut. No hi manca una cloenda amb l'exaltació dels «pírics»:

Tots: Viva lo Gran Arlequí, viva!

Arlequí: En tant viuré, com que de aquí a quatre cents se erigirà en certa part del mont una famosa y lluentíssima que se anomenará

80. En les dues obres Arlequí mor aparentment i es deixa especejar: «Il fait semblant d'être mort, se laisse dépecer, mettre en mille morceaux, puis il reparaît pour lui rire au nez». Vid. «Arlequin mort et vivant», *Les épreuves*, en Champfleury, Gautier, Nodier & Anonyme, *Pantomimes. Choiesies et prefacées par Isabelle Baugé*, Paris, Cicero Editeurs, 1995, p.109.

81. *Amors i asanyas de lo Gran Arlequí*, II, p. 3.

82. *Ibid*, II, p. 5.

83. *Ibid*, III, p. 2.

84. *Ibid*, III, p. 3. Les lavatives també eren presents en manifestacions populars com la mort del Carnestoltes, com anota Amades arran d'una peça de finals del segle XVIII (*El Carnestoltes a Barcelona fins el segle XVIIIè*, ob. cit., p. 85).

Pýrica-Billardesca-Gastronòmica-Gimnàstica y Gaseosa, quin nom més divertit!!, la cual me erigrà per son patró y serà per a mi lo mes gran dels honors. Tots: Viva lo Gran Arlequí. Viva la Societat Pýrica.⁸⁵

Si admetem la inspiració d'aquesta obreta en la pantomima de Deburau registrada tan sols quinze anys abans a París, constataríem el coneixement i l'interès que la Barcelona llegida del període, encarnada per un Ferran de Sagarra, tenia dels nous gèneres populars de l'enlluernadora França: una atracció que lliga amb l'aire refinat amb què s'anunciaven les pantomimes dels Franconi quinze anys enrere. De tota manera, la *commedia dell'arte* a Catalunya durant la major part del segle XIX, tot i integrar un imaginari recurrent i cada vegada més difós, seguia circumscrita als espectacles carnavalescos, a expressions espectaculars d'àmbit privat, com les de la Societat Pírica o al manlleu de personatges en algun escriptor. Les arlequinades que de tant en tant hem vist aparèixer tenen encara una procedència forastera. Haurem d'esperar a la darrera dècada del segle i a la primera del segle XX, quan tant en l'àmbit popular com en la literatura i l'art cultivats es produeixi una aclimatació plena d'aquest imaginari, com veurem al capítol 2.

85. *Ibíd*, III, p. 3.

2. LA *COMMEDIA DELL'ARTE* I EL MODERNISME TEATRAL I LITERARI CATALÀ: L'OMBRA DE PIERROT I LES LLIÇONS D'ARLEQUÍ

*Tot Barcelona, parlà, durant un temps, amb signes, i
tothom es delia per empastifar-se el rostre de farina i enfundar-se
dins aquell vestit blanc amb botons negres que era
l'uniforme típic dels Pierrots.*

(Jaume Passarell, *Homes i coses de la Barcelona d'abans*)

*Si hi ha homes negres que treballen, hi ha d'haver pierrots
blancs que els deslliurin, ermitans de l'alegria, predicadors
del desordre, saions del sentit comú, jardiniers de l'ideal, que
enmig de tants horts de verdura cuidin les flors de la poesia.*

(Santiago Rusiñol, *La cançó de sempre*)

INTRODUCCIÓ

A la darrera dècada del segle XIX i a la primera del segle XX, en plena transformació d'una societat catalana immersa en la nova era industrial, es produeix la confluència de dos fets cabdals per a l'auge de la *commedia* a Catalunya i a Barcelona en particular: per una banda, l'èxit de la pantomima pierròtica que tingué el punt culminant amb les actuacions de la família Onofri als anys del tombant de segle; per l'altra, l'interès que molts escriptors i artistes del modernisme, el corrent artístic i intel·lectual més destacat de la Catalunya d'aquests anys, demostraren per la *commedia*: en contrast amb el general desinterès de la literatura catalana al respecte que havíem constatat, sorgí un panorama fecund en autors i gèneres que abordaren el tema. No hi ha dubte que la presència de Pierrot en les pantomimes populars hi degué influir, sobretot en el vessant del corrent més atret pels entorns marginals i circenses. Un altre element determinant fou la presència d'aquest cosmos en el sistema literari francès

contemporani, referent important per a una literatura catalana que es volia posar al dia en el seu anhel de superar l'abast local. Per aquest motiu ens ocupem al capítol 2 del gran ressò de Pierrot i companys de peripècies en revistes, llibres i escenaris catalans, però sense menystenir l'influx de les representacions populars pierròtiques, amb el qual obrim el capítol. Una afecció i recepció que compartiren escriptors veterans i altres de nova fornada, com veurem, i que fou reforçada per determinades representacions d'autors forans. El capítol desenvolupa els aspectes en què destacà aquest fenomen dins la literatura i l'escena catalanes del període, on aportà un aire cosmopolita que aspirava a superar el realisme i el costumisme de dècades anteriors. Si la pantomima n'era un dels punts de partida, també era l'hora de redimir uns tipus relegats als escenaris del Paral·lel i a les barraques de fira i dur-los a l'art i la literatura «serioses». Aquesta presència s'esvaí entrada la segona dècada de segle, tot coincidint amb l'apogeu del noucentisme, i rebrollà puntualment als anys 20 a recer de l'avantguarda, com besllumarem en produccions tardanes d'escriptors com Apelles Mestres o Adrià Gual.

APOGEU DE LA PANTOMIMA PIERRÒTICA A BARCELONA. ELS ONOFRI I ELS SEUS EMULADORS

En els darrers anys de la dècada dels 90 podem parlar a Barcelona d'un triomf de la pantomima blanca pierròtica executada per artistes del país o molt aclimatats. Tant en la crònica molt inexacta i anècdòtica de Luis Cabañas Guevara (pseudònim de Salvador Moragas, «Moraguetes», i Mario Aguilar) com en la més ajustada de Rossend Llorba o en els estudis de Miquel Badenas i Rico, entre d'altres, constatem que n'hi ha una etapa daurada al Paral·lel, marcada per la trajectòria triomfant de la *troupe* familiar Onofri, entre 1897 i 1904.⁸⁶ El grup procedia de Marsella, un port que al costat d'altres ciutats del sud

86. Luis Cabañas Guevara [Màrius Aguilar i Rafael Moragas], «Pierrot, el héroe, y la fama de los Onofri», en *Biografía del Paralelo, 1894-1934*, Barcelona, Ediciones Memphis, 1945, pp. 37-53. Els cronistes esmenten la pantomima mediterrània, en el sentit que algunes ciutats on té èxit com Barcelona, Marsella, Gènova o Nàpols són ports de destinació de les companyies de comedians i cantants d'òpera, en una ruta que abraça l'arc del Mediterrani occidental des de Nàpols fins a València; Rossend Llorba, *Història del Paral·lel: memòries d'un home del carrer*, Barcelona, Teatre Nacional de Catalunya, Comanegra, Ajuntament de Barcelona, 2017, Edició d'Albert Arribas, presentacions de Xavier Albertí i Enric H. March, pp. 90-102 i 145-149; Miquel Badenas i Rico, *El Paral·lel, història d'un mite*, Lleida, Pagès Editors 1998; Serge Salaün, «El Paralelo Barcelonés (1894-1936)», *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 21: 3 (1996), pp. 329-349; Josep Cunill Casals, «Les pantomimes dels Onofri i el Pierrot Adams a l'Espanol», en *Gran Teatro Español (1892-1935). Història del primer teatre del Paral·lel*, Barcelona, Fundació Imprimatur, 2011, p. 44; Jaume Passarell, *Homes i coses de la Barcelona d'abans*, Barcelona, Pòrtic, 1968; Eduard Molner i Xavier Albertí, *Carrer i escena, el Paral·lel 1892-1939*, Barcelona, Viena, Ajuntament de Barcelona, 2012; DDAA, *El Paral·lel 1894-1839, Barcelona i l'espectacle de la modernitat*, Barcelona,

francès o italianes com Gènova i Nàpols tenia gran afecció pel gènere.⁸⁷ A la ciutat provençal s'hi havia instal·lat el 1868 Charles Deburau, continuador de la pantomima pierròtica instaurada pel seu pare Jean Gaspard Deburau i Louis Rouffe hi continuà brillantment la petja de Debureau fill entre 1872 i 1885, amb un mètode que feia correspondre cada mot a un signe, tècnica que els Onofri assimilaren a la perfecció amb escandits mímics de peces emblemàtiques com *Don Juan Tenorio* de Zorrilla: el que el pierrot marsellès Séverin anomena, a propòsit de Rouffe, els *mots-gest*.⁸⁸ Per la mateixa època, el 1888, la capital francesa visqué una revifalla del pierrotisme al *Cercle Funambulesque* amb autors com Frédérick Lemaitre⁸⁹, Karl Huysmanns, Catulle Mendes o Paul Marguerite o mims com Georges Wague o la cèlebre escriptora Colette. A Marsella, Rouffe lluí tant en la faceta d'artista com a mestre de la seva troupe instal·lada al Teatre Alcázar, on hi tingué com a deixebles destacats Séverin i Thémistocle Onofri, que va substituir Rouffe a la seva mort al capdavant de la companyia de l'Alcázar;⁹⁰ Séverin situà Otelo Onofri del Paralel como «uno de los que más sutilmente consiguieron ahondar en la psicología pierrotesca».⁹¹

No sabem la data exacta de l'arribada dels Onofri a Barcelona, però en tot cas ha de ser posterior a 1885, data de la mort de Rouffe, i ens inclinem a pensar que fora pocs anys després tenint en compte que al tombant de segle els testimonis ens els presenten perfectament aclimatats culturalment i lingüística. Abans que arribessin al seu apogeu rodaren a Barcelona per locals modestos com el Palau de Cristall, del carrer Gínjol, on podien haver debutat el 1889,⁹²

CCCB, Diputació de Barcelona, 2012, amb introducció de Xavier Albertí i Eduard Molner: «Per què no en sabíem res?», pp. 13-33.

87. *Biografia del Paralelo*, ob. cit., p. 43.

88. «El Paralelo Barcelonés (1894-1936)», ob. cit., p. 341. Tant Salaün com Badenas contrasten llurs recerques a algunes dades dels memorialistes: així, el debut absolut dels Onofri a la capital catalana sembla datar de 1897 segons el buidat de les cartelleres efectuat per Badenas, en contrast amb referències a representacions en altres locals esmentades per Cabañas Guevara (*El Paralel, història d'un mite*, ob. cit., p. 102). Quant al mètode Onofri i la seva filiació, no n'hi ha dubte en l'evocació de Rouffe: «Il l'enriquet en gestes-mots, en attitudes, en esthétique, mais encore, il transporte Pierrot, plus que ses maîtres et davanciers, dans tous les mondes, dans tous les temps», *L'homme blanc*, ob., cit., p. 47.

89. Vid. Joan Martori, «Els inicis del teatre al Paralel de Barcelona», en *Teatre breu: Procediments, formes i contextos*, eds. Isabel Marcillas i Núria Santamaria, Colecció Teatre Siglo XXI Serie Crítica, 19, València, Universitat de València, 2013, pp. 121-140.

90. *L'homme blanc*, ob. cit., p. 144. Com a deixeble indirecta de Rouffe i practicant del seu mètode destacà Félicie Maillet, que obtingué un gran èxit a París com a Pierrot fill dins la pantomima *L'enfant prodigue* (*L'homme blanc*, ob. cit., pp. 168-170).

91. *Biografia del Paralelo*, ob. cit., p. 42. Vid., Séverin *L'homme blanc*, ob. cit., pp. 40-47 on el mim destaca que per a Rouffe, les actuacions de Charles Deburau al Teatre Alcázar de Marsella resultaren «la véritable révélation de la pantomime». Abans de morir prematurament, Deburau fill «apprit a Rouffe toutes ses pantomimes» i amb aquest llegat bastí la companyia pròpia a Marsella.

92. Així ho recullen Albertí i Molner, «Per què no en sabíem res?», ob. cit., pp. 140-141.

i ben aviat tingueren emuladors: així, la pantomima de gran aparell *Pierrot a l'Àfrica*, dirigida el 1892 per J. Savary al Circ Espanyol del Paral·lel, on la família Llop combinava el gènere amb l'acrobàcia. A la dècada dels 90 els Onofri desfilaren per l'Ambigú Barcelonès, del carrer de la Cera, on estrenaren *La historia de una bandera*, i el desembre de 1897 debutaren amb gran èxit al Teatre Circ Barcelonès del Carrer Montserrat. Aquesta bona rebuda fou l'embranchida perquè el 1898 s'incorporeessin al Teatre Circ Espanyol del Paral·lel, on romangueren fins a 1903, una cinquena d'anys que fou el punt àlgid de la seva carrera.⁹³ Amb aquests espectacles de factura innovadora, el Paral·lel és consagrà com a nou eix de l'escena popular, amb Otelo/Pierrot Onofri de centre, que ja no era un infant com en l'evocació que en fa Séverin a Marsella. Transcrivim fragments de l'evocació de Cabañas on, més enllà de l'exageració, es plasma un treball gestual acurat i l'empatia l'espectador:

Todo en él había sido expresión: boca, brazos y piernas. [...] El pueblo sabía que no podía romper la ley del silencio de la pantomima, y transido ante el gesto, callaba, sumando su mudez reconcentrada a la mudez expresiva de la escena; pero terminada aquella comunión, sentía un afán inmediato de verbo, en él y en el actor y disparaba el «C'hable», que recogía el mimo, lanzándose a un monólogo de homenaje de su corazón agradecido y de explicación de su personaje. [...] Después de Deburau, Pierrot de Francia, durante toda la primera mitad del XIX, nadie logró el fervor popular que se espesó en torno del Pierrot del Paralelo. En el transcurso de ocho o diez años, encarnó el ensueño popular que veía en él la transfiguración mágica de su alma un poco triste, colmada de ansias. [...] Al abandonar la velada abandonaba el Español y echaba a andar a la ventura para *ver*, como él decía, para sorprender la realidad y llevarla a escena. [...] Animaba la pantomima tan solo mirando a la sala. Cuando recelaba del traidor, guiñaba el ojo, y aquel guiño revelaba todo cuanto pudiera denunciar con relatos e imprecaciones de la deslealtad de su enemigo. [...] La sensibilidad de aquellos Onofri tal vez resultaba algo tosca, pero poseía una fuerza e incluso una cierta grandeza, con la que captaban a los espectadores, convirtiéndoles en nuevos actores de sus obras. Aquellos gestos equivalían, para ellos, a los mejores versos al apoyar, por ejemplo, Pierrot, sus dos manos sobre el corazón cuando hablaba de amor. En ninguna sala de conciertos hubo el silencio que en aquella del Español, roto tan solo por alguna voz que avisaba a Pierrot de la proximidad el traidor: «Cuidado, que lo tienes detrás». Aquel público no hubiera tolerado ni una tos, ni el llanto de un niño, ni unos señores, colocados, displicentemente, de espaldas al escenario, paseando los ojos por la sala. El drama mímico, en el Paralelo de los Onofri, era como un rito religioso.⁹⁴

93. *Gran Teatro Español*, ob. cit., p. 45.

94. *Biografía del Paralelo*, ob. cit., pp. 39, 41-42 i 47-48.

Llurba, pel seu compte, mostra la mateixa eloqüència quant a la qualitat escènica del grup («la forma de representar les seves obres encara no l'ha millorada ningú») i hi destaca la preeminència d'Otelo Pierrot que com a colofó de cada representació pronunciava «en un català de marcada accentuació francesa la seva coneguda frase: “Respectable públic, moltes gràcies”».⁹⁵ El grup era format pel pare Thémistocle (Temístocles), cinc fills i dues filles, entre els quals destacaven l'esmentat Otelo i Télémaque (Telémaco), que també encarnava a vegades Pierrot.⁹⁶ La *troupe* tenia una concepció integral de l'espectacle i amb l'ajut d'escenògrafs com Rafael Padilla, constituïa un sistema autosuficient sustentat en un domini acurat del gest i una diversificació de temàtiques que amenitzava l'espectacle:

Sabían todo cuanto les precisaba para montar ellos mismos sus escenografías, para lo que tenían un taller, y sus mecánicas complicadas, y llegar al alma de los personajes mimados. [...] ¿Cómo podían aquellos actores retener, sin apuntadores, ni indicadores, sus innumerables papeles y los infinitos gestos, todos los folletines, todas las tragedias populares, todos los personajes truculentos y todos los episodios de la guerra franco-prusiana? [...] Ellos escribían la mayoría de los guiones de sus dramas, confeccionando los trajes, pintando las decoraciones o auxiliando a los escenógrafos.⁹⁷

Tant en l'etapa de l'Espanyol com en els darrers anys de la primera dècada de segle, la primacia d'Otelo/Pierrot Onofri per damunt la resta del grup es pot comprovar en el record dels cronistes i en el repartiment dels programes conservats.⁹⁸ Si ens remetem als records marsellesos de Sévérin, la família Onofri era composta del matrimoni i 17 fills, amb Thémistocle en el rol de *père noble*, Octavie (la seva muller) com a *mère noble*, Télémaque, *amoureux*, Napoleon, *comique*, Oreste i Achile, *tous rols*, Otello, Polyeucte i Andromaque, *enfants*, i Argia, *ingénue*. Segons Cabañas Guevara, Polyeucte (anomenat també Poliuto o Puppy a Barcelona) es casà amb Júlia Laguardia, que es va dedicar a la pantomima com a Júlia Onofri mentre que Llurba indica que es casà amb Télémaque.⁹⁹ Tant Thémistocle com Andromaque moriren durant la llarga estada barcelonina del grup i foren soterrats a la capital catalana.

Igual que a Marsella cadascun dels membres de la família tenia un rol, també a Barcelona en veiem l'especialització: Télémaque assumia la tasca de direcció i alhora era especialitzat en el paper de primer galant que ja havia representat a la ciutat provençal, Argia el paper d'ingènua, Polyeucte encarnava

95. *Història del Paralel*, ob. cit., p. 91.

96. La crònica de Sévérin (*L'homme blanc*, ob. cit., pp. 14-15) parla de 17 fills, com veurem, alguns dels quals no apareixen consignats a les cròniques i programes de mà barcelonins.

97. *Biografia del Paralelo*, ob. cit., pp. 44 i 49.

98. Vid, «Programas de la actuación en la Compañía Mímica Dramática Onofri...», doc. cit.

99. *Biografia del Paralelo*, ob. cit., p. 40; *Memòries d'un home del carrer*, ob. cit., p. 90.

el rol de traïdor i Achille (Aquiles) actuava de decorador, a banda d'altres secundaris externs a la família.¹⁰⁰ Ens trobem, tal com s'esdevé en *la commedia all'improvviso*, amb una escena que posa l'actor com a base, per més que recorregués a l'escandit mímic de textos literaris.

Tal com destaca Llurba, el motiu preferit del repertori era la guerra francoprussiana i, per extensió, el gènere èpicoheroic o militar, amb herois o personatges francesos: (*Robespierre, Danton y Marat, Nuestra Señora de París, La última bandera, La historia de una [noble] bandera, La familia saboyarda, El forzado de Toulon, El último cartucho, Los dos sargentos franceses, El maestro d'Armas* (títol recurrent també present en el repertori de Sévérin),¹⁰¹ *L'enfant de Paris* i *Belfort*. L'aclimatació a Barcelona els dugué a abordar temes hispànics (alguns de la història antiga com *Carlos de España*, però d'altres actualistes com *La muerte del torero*, arran de la mort del matorador Dominguín a la ciutat, el 1900, o *Cubana* o *La muerte de Maceo*, sobre la guerra de Cuba), de la mateixa manera que abordaven *faits divers* francesos com *La secuestrada de Poitiers*. Entre els temes de la història catalana destaquem *Roger de Lauria, Pujol el guerrillero, Roque Guinart, Pau Claris o el pare dels catalans* i l'adaptació al seu codi de dos clàssics: *Don Joan de Serrallonga*, de Víctor Balaguer i el monòleg d'Àngel Guimerà *Mestre Oleguer*, que inserien com a final de *Morir per la pàtria*. També recorrien, si calia, a la història o mitologia antigues en pantomimes com *Cain y Abel, Sypax o la fosa de los leones* i *Enrique II*.

Així com s'acomodaven a la nacionalitat del públic, s'adaptaven al calendari mimant *La tragedia del Gólgota* a Setmana Santa o *Don Juan Tenorio* per Tots Sants i aprofitaven l'èxit d'òperes conegudes com a *El rey se divierte*, amb música de *Rigoletto* incorporada. El Pierrot Otelo, actor i personatge alhora, era una figura comodi: a *La última bandera*, segons Cabañas Guevara, moria a escena arran de la batalla amb els prussians, «llevándose la mano al pecho enrojecido, de donde salía, horrorizando a los espectadores, un chorro de sangre, que él lograba apretando una vejiga de bermellón, haciendo llorar a las mujeres y obligando a los hombres a morderse, emocionados, los labios».¹⁰² També es ficà sota la pell del periodista Alcides Jolibet a *Miguel Strogoff o El correo del zar*, a qui inoculà les essències pierrotiques en l'adaptació d'una

100. Així, en la referència que es fa a «Compañía Onofri», *Pierrot!*, 2, p. 3, on se subratlla la popularitat de la companyia «que dirige el célebre artista Télémaque, [...] que ha adquirido tal popularidad entre los aficionados». A la portada del mateix número hi ha una fotografia de Télémaque Onofri en el seu rol dins *Miguel Strogoff o el Correo del Zar*: *Ibíd.*, *Memòries d'un home del carrer*, ob. cit., p. 90, que es refereix a diversos actors secundaris espanyols i francesos.

101. *L'homme blanc*, ob. cit., p. 95.

102. *Biografía del Paralelo*, ob. cit., p. 46.

pantomima original francesa¹⁰³ o, de nou, conflú amb l'hípica a *Mazzepe*, on sortia a escena amb vuit cavalls.

Constatem a la cita una considerable varietat de gèneres (fulletó, evocació historicomilitar, peces truculentes, tragèdies populars) que té precedents en la varietat de gèneres dels comedians italians. Els termes no són precisos però copsem un ventall que va de la peça bufa al melodrama social o amorós, passant pel gènere èpic o d'aventures: l'essència no raïa tant en l'argument com en la capacitat de captar l'atenció de l'espectador a través d'una expressió gestual recolzada en un atrezzo i escenari impactants. Com a mostra de la complexitat d'aquests espectacles esmentem que *Miguel Strogoff* comptà, segons una font de l'època, amb «7 decoraciones nuevas, vestuario, atrezzo, luz Drumont, luz eléctrica, cuerpo de baile, banda, aumento de orquesta, numerosa comparsaria, formando un total de 150 personas».¹⁰⁴ Quant a les pantomimes on dominava el vessant melodramàtic destquem *Los malvados o la esposa criminal*, *Juramento fatal*, *Las dos huerfanitas*, *Fatal méprise*, *Fraticidio o un drama en el fondo del mar* i *El Doctor Pierrot o la muerte en vida*.¹⁰⁵

Cabañas aclareix que, llevat de *La última bandera*, on morí heroicament, «el Pierrot Onofri salía triunfador, mostrándose partidario de la justicia y de la virtud», per bé que registrem un muntatge de 1902, *La muerte de Pierrot*,¹⁰⁶ que indica l'explotació del tema, tòpic de la iconografia modernista recurrent en altres mims i escriptors. L'aire més aviat guanyador del Pierrot Onofri el separa de la petja del seu predecessor Deburau i del seu hereu de cinema mut Charlot, per bé que la memòria d'Onofri contribuï a l'èxit del gran actor britànic uns anys més tard al Paral·lel.¹⁰⁷ El cronista Màrius Verdaguer marca la primacia dels Onofri pel fervor desvetllat en barris i estaments populars i per l'aparat

103. *Gran Teatro Español*, ob. cit., pp. 47-48. Al programa de mà de la *reprisse* de 14-12-1901 figura que l'autor de l'adaptació feta d'una representació francesa al Théâtre du Chatelet és el mateix pare Temístocles i Telémaco el responsable de la posada en escena, una pauta extensible a altres muntatges. Vid. «Programas de la actuación en la Compañía Mímica Dramática Onofri en los Teatros Lírico Español y Moderno de Gracia», Fons Josep Artís AHCB 285/5D07, caixa 37. El fons conté dues fotografies notables d'Otelo Onofri on s'adverteix l'exercici de síntesi que efectuava entre la seva essència pierrottesca (cara blanca típicament enfarinada) i la indumentària del personatge de cada pantomima: en una d'elles, de l'Estudi Napoleón de Barcelona, apareix amb fusell, segurament una encarnació de soldat de la guerra francoprussiana; en l'altra, una «carte postale» manuscrita on apareix abillat amb faixa i barret d'inspiració andalusa.

104. «Els inicis del teatre del Paral·lel», art. cit.

105. *Memòries d'un home del carrer*, ob. cit. p. 91. Destaquem, de pas, la tendència a la doble titularitat de les pantomimes, un element clarament efectista.

106. Vid. dins «Programas...», doc. cit., el que duu la data de 10 d'abril de 1902, on es presenta *La muerte de Pierrot* com a èxit més gran de la companyia.

107. *Biografía del Paralelo*, ob. cit., p. 178.



Fig. 4. Família Onofri, representant *Don Juan Tenorio*. MAE. Institut del Teatre.

de l'espectacle, on s'usava –com hem vist a les arlequinades de principis de segle– la pólvora:

Los Onofri eran inimitables. [...] El público, que cada día llenaba el teatro a rebotar, los llamaba «los de la mueca». Los de la mueca se adueñaron del público barcelonés sobre todo de las barriadas de la Barceloneta y Pueblo Nuevo. [...] El Pierrot Onofri era formidable. Actuaba entre bofetadas, estacazos, tiros y hasta cañonazos, puesto que se trataba de grandes espectáculos a base de pólvora¹⁰⁸ (vid. fig. 4).

Tal com aclareix Badenas i Rico desmentint Cabañas Guevara, l'èxit dels Onofri enriqué l'empresari de l'Espanyol Manuel Suñer i Socarrats que els

108. Mario Verdguer, *Medio siglo de vida barcelonesa*, Barcelona, Barna, 1957, p. 346.

havia acollit el 1898, i fou Suñer i no pas la *troupe* qui sufragà i impulsà el Teatre Onofri, construït per l'arquitecte Andreu Audet i Puig, un espectacular colisseu inaugurat per la companyia homònima el maig del 1903 amb la pantomima *Inocente*.¹⁰⁹ Tot i comptar amb el concurs d'escenògrafs tan prestigiosos com Francesc Soler i Rovirosa, Ricard Moragas o Salvador Alarma, la nova empresa i local foren un fracàs econòmic absolut per a l'empresari, endeutat amb les costoses obres, i per a la *troupe*, que s'acomiadà del teatre el setembre de 1904 amb *El mar por tumba* o *El almirante ciego*, un aparatós combat naval amb canonades; dos mesos més tard l'empresari decidí un simbòlic canvi de nom del local i l'Onofri passà a anomenar-se Condal, de llarga trajectòria. El decandiment del gènere, les possibles desavinences i –aventurem– unes dimensions no adequades a la proximitat que afavoreix l'art mímic, liquidaren la trajectòria del grup, més discreta als anys posteriors, d'on destaquem unes representacions al Teatre Modern de Gràcia a l'estiu de 1909 amb títols com *El amor más fuerte que la muerte*, *El cataclismo de Mesina*, *El último cartucho*, amb «estrepitosos combates», *Cubana* o *La muerte de Maceo* i *El maestro de armas*. Posteriorment giraren per França i altres països europeus, on s'anaren decandint a l'ensem que el seu propi gènere, com expressa eloqüentment Llurba: «El cinema va dispersar aquells artistes familiars i apagà el rostre enfarinat de Pierrot. La guerra del 14 va donar-los el cop de gràcia».¹¹⁰

L'èxit dels Onofri fou paral·lel a la daltres altres mims pierròtics que, bé per imitació a tall de deixebles, bé com a paral·lel, hi entraren en competició: Enric Adams, Ibáñez [Ventura o Josep de nom de pila, segons la font], Joan Carbonell, Argelagués, el Sucre (Laureà Borrau), Smith i la *troupe* Corradi: tots plegats devien ocupar fins a cinc o sis escenaris a l'ensem de pantomima la ciutat.¹¹¹ Poc sabem de Smith, i quant a Ibáñez, Cabañas parla de «buena figura y un rostro» que generava un «Pierrot fino, de salón, casi estilizado».¹¹² En la memòria del cronista, Ibáñez s'associà amb Adams una temporada per competir des del Teatre Maravillas amb els Onofri a l'Espanyol, però la *troupe* Adams-Ibáñez es dissolgué i Adams hauria continuat al Maravillas, transcripció defectuosa del Teatre La Maravilla.¹¹³ Albertí i Molner destaquen que la majoria d'aquests actors havien estat formats pels Onofri i esmenten actuacions seves a

109. *Biografía del Paralelo*, ob. cit., p. 105.

110. *Memòries d'un home del carrer*, ob. cit., p. 93.

111. *Biografía del Paralelo*, ob. cit. pp. 40-41. Cabañas remet l'anècdota d'una representació d'Otelo Pierrot on assistia Adams com a espectador i el públic el cominava a aprendre dels Onofri. Sévérin es refereix a una troupe Corradi a Marsella formada per un matrimoni i dos fills.

112. *Ibid.*

113. Carme Tierz i Xavier Muniesa, *Barcelona, ciutat de teatres*, Barcelona, Edicions Viena, 2013, p. 220, registren el Teatre La Maravilla del Paralelo i la pantomima com a part del seu repertori habitual.

locals com l'Arnau, el Trianon i el Pavelló Soriano.¹¹⁴ Aquests espais responien a la fórmula de cafè-concert o restaurant-espectacle present a l'època, con és el cas de Le Trianon, on actuà el Pierrot Ibàñez, i l'Ambigú Barcelonès, on treballava Joan Carbonell, també conegut com a Gitanet, que hi estrenà la pantomima dramàtica *Falsa acusació*, el 1903 i que destacà també al Soriano.¹¹⁵

Disposem de més informació d'Enric Adams, que nasqué el 1873 a la Barceloneta, fill de mare catalana i pare maonès d'origen nord-americà. L'actor debutà el 17 de juliol de 1892 al Folies Bergères amb la pantomima *Els pescadors de Venècia* i provocà un efecte anàleg al dels Onofri.¹¹⁶ Així és recordat vint anys més tard per un testimoni anònim que evoca uns ambients marginals i ens parla del Palau de Cristall, un local on devia coincidir o alternar amb els Onofri:¹¹⁷

L'Enric Adams és pera nosaltres un record de joventut, d'aquells temps en què a la tarde concorriem, en vaga d'estudiants, al desaparegut «Palacio de Cristal» al carrer d'Escudellers. Aleshores, l'encarnació del Pierrot barceloní, fill de l'hòstia [La Barceloneta] com el Muschire, era l'héroee pera totes les hetaires y mitjes hetaires dels barris de Santa Madrona. No tenim record de calaixera a sobre de la qual no hi hagués el retrat de l'Enric (vid. fig. 5).

L'entrevista que li feu el mateix any R. Parcerissas Augé a *El Teatre Català*, evoca un ambient similar a l'anterior que revela el caràcter de novetat del gènere:

L'art mímic es una cosa exòtica a Catalunya, i malgrat això hi hagué un temps, no gaire llunyà, que's feu verament popular a Barcelona, sobre tot en les barriades humils i populars, aont hi habita la gent treballadora.

Tal com l'haviem conegut, l'espectacle mímic, tania molt de groller i d'anti-artístic, perquè no se'l presentava amb la dignitat i el respecte d'una veritable manifestació artística.

Parlàvem despectivament de la pantomima perquè solament l'haviem vista en barraques de fira i per intèrprets que's movien en un ambient d'incultura; pero ignoràvem que a fora de la nostra terra la mímica és un art refinat i quasi aristocràtic.

Adams descobrí el gènere a Tolosa, on s'havia traslladat amb la família i on aprengué els rudiments de l'art mímic abans d'actuar a Barcelona. Després del

114. «Per què no en sabíem res?», ob. cit.

115. Vid. sobre el Pierrot Ibàñez «Le Trianon», *Pierrot!*, 1, 7-3-1903, p. 1, i sobre Joan Carbonell, «Ambigú Barcelonès», *Pierrot!*, 2, p. 3. El mateix número informa en un breu de l'èxit de la Sra Corradí en una altra representació. Sobre Joan Carbonell, *Memòries d'un home del carrer*, ob. cit., p. 102.

116. Així ho declara en l'entrevista transcrita per R. Parcerissas Augé, «El Pierrot Enric Adams», *El Teatre Català*, 24, 10-VIII-1912, pp. 8-10.

117. *El Poble Català*, 2713, 11-8-1912.



Fig. 5. Enric Adams en el paper de Pierrot. MAE. Institut del Teatre. Fotografia C. Bonfort.

Folies Bergere treballà segons la font citada a l'Eden-Concert, el Circ Espanyol, el Circ Barcelonès i el Tivoli, ultra el Maravillas [sic] alludit. El contacte amb els Onofri es confirma en l'esment de Télémaque, Otello i Poliuto i, sense documentar els anys, evoca com amplià la carrera a «l'extranger» amb un ample espectre geogràfic: «el Mitgdia de França», Toló, Bordeus, Lió, Nantes, París, Montecarlo, Londres, Cardiff, Portsmouth, Liverpool, Estrasburg, Munich, Berlín, Ginebra, El Caire, Alexandria, Milà, Gènova, Roma i Moscou.¹¹⁸ Quant al gènere, expressa que «aquí's considera, desgraciadament, l'art mímic com una cosa baixa, indigna d'alternar honrosament amb els demés genres teatrals» i manifesta que «res tant noble i tant bell com les idees i les passions expressades armònica i artísticament amb el gest».

118. Hi afegim Nàpols i Nova York si contrastem la llista a la d'*El Poble Català*.

Per recolzar aquest ditirambe, Adams manifestà que «els mellors literats, els més pulcres, no's donen de menys d'escriure pera'l teatre mímic», i esmenta Catulle Mendès i els germans Victor i Paul Margueritte.¹¹⁹ El mim ressalta la importància de la música en el gènere («acompanya graciosament el gest, li dona harmonia i justesa i el realça amb major art i emoció, i el fa més intel·ligible a l'espectador») i esmenta noms com Travé, Rabichon, Sentís, Gerard i Humperdink. És interessant la referència a les escoles de mímica franceses, d'on destaca el Conservatori de Mim Pinson, dirigit pel músic Charpentier, i els ensenyaments de Georges Wague. Quan se li requereix pel cànon dels mims contemporanis enumera una dilatada llista: «Sévérin, Thales [G. Wague], Serres, Jaquinet, els Onofri [Telemaque, Otello i Poliuto], Colette Willy, la cèlebre artista i escriptora, Cristina Kprf [sic], Carlota Wielf, Lina Granada, Napierkowska, Thruanowa, Ida Rubinstein, Carolina Otero, Julia Onofri». Cal destacar la cita de Colette, de qui, conjuntament amb Lina Granada, anuncia una propera actuació, i de força artistes femenines, algunes de les quals, com Carolina Otero o Ida Rubinstein, acabarien sent més conegudes per la dansa.¹²⁰ Adams declarà que les seves actuacions d'agost de 1912 registraren una gran acollida en el públic barceloní, i les inicià amb *Cor d'apache*, «l'obra que he fet més per l'extranger i una de les meves predilectes». Aquesta dada ens fa considerar una evolució que mostra contradiccions. Així es percep en l'entreviu d'*El Poble Català* quan es fa balanç de les dues èpoques de l'actor i de la pantomima:

Pierrot Adams ha canviat. Ja no és l'antiga, imbècil pantomima que substituï a la clàssica, en la qual hi feia'l paper de soldat-hèroe, de lladre-hèroe, de fill-hèroe, fins de borratxo-hèroe. No, porta com en Sainati ha portat, genre nou un genre una mica semblant, amb d'altres orientacions, al den Sainati.

No'ns plau tampoc aquest genre de socialisme romàntic y de tragèdia d'apates. Un amic nostre y d'ell al qual tampoc agrada, li ha parlat:

–Per què no representar les velles clàssiques pantomimes?

–Tinc un públic! Que més voldria jo! Mireu'ls meus programes de Londres. Tragèdia de Pierrot, Pierrot aimant, Mort de Pierrot... Veieu? A quinze pessetes la butaca amb esmoking obligat. Però aixó aquí...

–Potser a l'hivern

–Me'n vaig d'aquí cinc o sis dies, però tornaré a l'octubre.

119. És revelador que en la llista d'Adams no hi figuri Huysmans, un escriptor que aprofundeix en el nihilisme del personatge, i en destaquin aquests autors més fidels a l'entitat guinyolesca del personatge com Paul Margueritte, autor de *Pierrot, assassin de sa femme* (1882) o *Colombine pardonée* (1897), on una Colombina impàvida aconsegueix la resignació de Pierrot després de traïr-lo al propi llit conjugal.

120. *Biografia del Paralelo*, ob. cit., p. 40. Cabañas Guevara considera que les dones no han tingut destresa en la pantomima i alludeix a l'abandó del gènere per part de Colette i de Carolina Otero.

No serà...no serà. Pierrot se'n va ara y tornarà fet un apatxe o un ramader de multituds. El de veres, aquell de:
 Pierrot y Coloma quan van ferse amics
 passaven les hores clavantse pessics...
 S'en va y tornarà sense ensenyarse, perquè no hi haurà qui vulgui que sobre de les taules dongui la bona nit a Madame la Lluna.

El text anterior (on destaquem, de nou, el gust per la temàtica de la mort del *zanni* lunar), marca l'evolució de la pantomima entre 1892 i 1912 a Barcelona i a la societat urbana europea. Dels teatres del Paral·lel on Pierrot desvetllava una empatia ingènua, l'espectacle s'havia comercialitzat fins a tal punt arreu, que el Pierrot truculent i apatxe acabà substituint l'enamorat de la Lluna capaç de transformar-se en mil personatges grotescos. Deduïm que Adams acabà pactant entre l'original («aquells pintorescs i simpàtics pierrots de vint anys enrere»)¹²¹ i el gust creixent del públic per «ninots de carn i ossos» connectats amb la realitat contemporània. Llurba, pel seu compte, també registra la freda reacció del públic barceloní el 1912 en una funció on al costat d'Adams desfilaren altres artistes pierrotics com Laureà Borau i Argelagués:

El Pierrot d'ara no pensa en Colombina, ni en Arlequí, ni en el xampany. Pensa més que res en el seu públic estimat, [...] aquell públic infant i bondadós que ell entusiasmava amb els seus gestos. El cine se l'ha emportat tot a n'aquest públic. [...] Al tornar novament el pierrot portant els efluis dels bulevards de París al bulevard de Barcelona, se troba amb un públic que no és el seu, que no riu de les seves ganyotes, ni es condol de sos dolors, ni en fa gran cas, de les seves heroïcitats i grandeses. [...] El públic, que ja no és el mateix públic d'abans, diu que «bueno» i surt de la mateixa manera que ha entrat.¹²²

Quant al Sucre, pseudònim de Laureà Borau, debutà amb la seva companyia mímica al Lumière, on constituí segons Llurba «un dels pierrots més típics i característics del Paral·lel».¹²³ Remarquem-ne la visió que un crític destacat del modernisme regeneracionista, Enric Tintorer, en féu el 1902.¹²⁴ Quant a les seves interpretacions n'elogia l'esforç «pera traduhir lo que sent» i des d'aquest punt de partida, l'ascensió a una sensibilitat que «tot seguit desperta l'interés del espectador sigui més o menys culte». El Sucre començà jove la seva carrera (19 anys) com a admirador/emulador dels Onofri i en destaquem de les novetats comentades per Tintorer l'efecte de la mort en escena que concorda amb el repertori d'Adams i els Onofri.¹²⁵ També ens en revela la professió de

121. *Ibid.*

122. *Memòries d'un home del carrer*, ob. cit, p. 145.

123. *Ibid.*, p. 97.

124. Enric Tintorer, «Un actor espontani: En Sucre», *Joventut*, 100, 9-1-1902, pp. 31-33.

125. L'admiració mostrada pel Sucre és molt coherent dins la trajectòria crítica d'Emili Tintorer aquests primers anys de segle. Ell, per exemple, havia lloat la tasca de transformistes com

forner i els seus orígens en un poble proper a Barcelona, a on es desplaçava a peu per oferir el seu art.

Aquesta època daurada de la pantomima al tombant de segle resta senyalada per l'aparició a Barcelona del setmanari *Pierrot!*, el 1903, dirigit per Javier Florentín, autodefinit com «semiserio» i «lijerito pero chocante y bonito», bon registre d'aquest Paralel que dona fe del tipus un punt groller. Entre els títols de pantomimes que consignen els pocs números de la revista conservats destaquem *Pierrot intrépido y bullanguero* o *El mestre de armas* (títol vist en els Onofri que evoca l'esgrima típica a la *commedia*). El contrast idiomàtic dins l'entorn de la pantomima es manifesta en l'ús d'un castellà acatalanat per definir aquest Pierrot dels barris populars barcelonins, tan camaleònic: «Y ma gustó aquello de que el Piarrot siempre guanyava y lo hasía rey de los Cafres, y pegava castanya seca a los moros y salbaba a un niño de una serpiente y mataba siete ladrones en una misma pantomima, después de tornarse loco».¹²⁶

Dins la mixtura pròpia de les varietats del Paralel, Pierrot agafa també relleu en l'anomenat «género chico» o sarsuela. Un exemple n'és *La tragedia de Pierrot*, representada amb èxit per la companyia comicolírica de Gustau M. Campos al teatre Triomf el 1908 i el gènere seguiria entrada la segona dècada de segle en aquests formats, però el cert és que la pantomima pierròtica propiament dita entrà en decadència, i la mixtura dels nous formats, com hem confirmat a bastament en les declaracions i en la recepció d'Adams, no li anaren gaire a favor quant a la qualitat.¹²⁷ És indubtable, tanmateix, que, de manera més o menys directa, l'apogeu del gènere al tombant de segle barceloní contribuï a l'assumpció d'aquest imaginari en la literatura i teatre català i castellà dels primers quinze anys del segle XX.

PIERROT I ALTRES FIGURES DE LA *COMMEDIA DELL'ARTE* EN LA LITERATURA I EL TEATRE DE FRANÇA AL SEGLE XIX

Discernir entre les diferents visions de Pierrot en els escriptors modernistes catalans és força relliscós vista la riquesa de matisos que el personatge adquirí al llarg del segle XIX. En conjunt constatem un eclecticisme que en desmenteix una interpretació exclusivament finisecular. Amb alguna petja encara de l'ingenu *zanni* Pedrolino, la majoria dels pierrots literaris catalans d'aquesta època

Leopoldo Fregoli o la importància dels espectacles populars de l'Eden Concert, que oposava positivament al teatre popular de Les Guillot impulsat pels Espectacles-Audicions Granier, un projecte als antípodes dels seus paràmetres escènics. Vid. Emili Tintorer, «Teatres», *Juventut*, 325, 3-5-1906, pp. 282-283. Tintorer semblava seguir l'estela d'Émile Zola quan valora l'espontaneïtat i la riquesa escènica de la pantomima anglesa. Vid. Émile Zola, «La pantomime», en *Le Naturalisme au théâtre*, Paris, Fasquelle, 1881, pp. 327-334.

126. Vid B. Picafort, «Alejandro Magno», *Pierrot!*, 1, 7-3-1903, p. 2.

127. «Per que no en sabíem res?», ob. cit.

traeixen la dignitat inferida al personatge en Debureau i tot el romanticisme, però en d'altres hi domina l'esguard sarcàstic i espectral del Pierrot negre, un dandi decadent que viu la seva crisi d'identitat, tenallat pel tedi o atuït per una lucidesa mordaç.

Robert F. Storey senyalà les fites que marquen la conversió del Pierrot romàntic en el decadent, amb base sobretot en Paul Margueritte, Paul Verlaine i Jules Laforgue, i en delimità les diverses sensibilitats amb Verlaine com a aglutinador.¹²⁸ Així, el Pierrot parnassià pulcre de *Fêtes galantes* s'entén com a figura decorativa, equiparable a d'altres setcentistes. En canvi, el Pierrot macabre del sonet de *Jadis et naguère* correspon a una visió espectral i satànica que arrenca de la novel·la de Henri Rivière Pierrot: *Caïn* (1860), la qual inaugura la identificació amb l'àngel caigut i Caïm, abocat a la fatalitat i la mort. Hi ha un tercer tombant al poema «Pierrot gamin»,¹²⁹ associat al dandi de J. Karl Huysmans i Léon Henique a *Pierrot sceptique* (1881), i als de Jules Laforgue i sobretot Albert Giraud (*Pierrot lunaire*, 1884 i *Pierrot Narcisse*, 1887), amb un vessant ambigu o homoeròtic que correspon al dels artistes Adolphe Willette i Aubrey Beardsley. Aquest tipus és un bohemí lliurat als paradisos artificials i proveït d'un egoisme naif, el Pierrot negre per excel·lència. Aquest culte en plena *belle époque* eclosionà a la revista *Le Pierrot*, impulsada per Willette. Sense deixar el llegat de Deburau,¹³⁰ la publicació subratlla el nou tarannà fixat per Paul Arène el 1888:

Le Pierrot de cette fin du dix-neuvième siècle, incarne positivement les désirs sans but, les ambitions folles et les absurdes équipées suivies de comiques désespoirs d'une génération volontairement sévrée d'idéal, et a qui pourtant les bonnes et saines joies qu'offre la réalité ne sauraient suffire.¹³¹

Arène hi compara un cant de Pierrot a l'Odéon vint anys abans amb la visió «pessimiste et macabre» i conclou: «Quant il regarde la lune, cette lune, sous l'ombre d'un nuage qui passe, prend l'aspect d'un énorme crane rulant dans le vide des cieux». La cita aglutina la desesperació del duelista i l'*spleen* macabre del personatge, visions que retrobem en els escriptors catalans que des de 1900 nodriren les publicacions modernistes. A aquesta diversificació cal sumar dos factors palesos en els pierrots i altres *zanni* catalans. En primer lloc, llur naturalesa de pretext per a la transgressió: van units al cinisme, a la sexualitat suggerida o a l'ambigüïtat i indiferència morals, trets que comparteixen amb

128. Robert F. Storey, *Pierrot: A Critical History of a Mask*, Princeton, N. J., University Press, 1978, pp. 223-230.

129. Paul Verlaine, «Pierrot gamin», en *Parallèlement. Choix de poésies*, Paris, Fasquelle, 1961, pp. 333-334.

130. Vid., per exemple, Louis Gaillard, «Deburau», *Le Pierrot*, 15, 12-X-1888, s.p.

131. Paul Arène, «Preface de l'album «Pauvre Pierrot»», *Le Pierrot*, 18, 2-VIII-1888, s.p.

altres icones fineseculars. Un segon aspecte és la connotació d'amateurisme: el mateix Apelles Mestres es considerava aficionat quant als quefers literaris i detectem una actitud similar en escriptors joves que, malgrat certa ambició, no reeixiren a escriure més enllà de les revistes; el paradigma en fora Emmanuel Alfonso, un entusiasta de la *commedia* que ben aviat abandonà les lletres. En aquest mateix caire situem les etiquetes del gènere: «farsa de fira», «joguets», «pantomima», «petites coses frévales» o «país de vano», que denoten un perfil desmarcat de la literatura seriosa, que feia l'ullet a l'escena del Paral·lel vista.

L'eclosió de Pierrot i els seus adlàters de *commedia* a la literatura catalana del nou-cents va unida a la revaloració dels motius carnavalescos dins un rescat del rococó, el «neorococó». Aquesta estètica menystinguda pels romàntics i pel segle revolucionari, racionalista i industrial, fou rescatada: així, la fascinació per les *Fêtes galantes* de Watteau i altres pintors o la frivolitat i malenconia de Versailles, contrapuntades a les màscares venecianes. Venècia (ciutat de Pantaló, figura bàsica de la *commedia*) esdevé un símbol: imatge i punt de partida vers l'illa de Cítèrea, és a dir l'oblit de les convencions a favor del plaer, complementari a l'illa de la raó.¹³² La màscara i el Carnestoltes venecians s'adiuen a aquest univers d'ironia i transgressió: tot i que cap dels dos és venecià, els personatges de Pierrot i Arlequí s'integren en aquest imaginari de criats, patges i altres tipus masculins caracteritzats pel servei a les dames.

La mort de Verlaine (1896) reblà a tall d'homenatge un culte neorococó amb precedents en autors com Theodore Banville. Kenneth R. Ireland recalca com a partir d'aquest any s'assumí el terme rococó per a certes produccions artístiques i influí en el simbolisme fins a 1910.¹³³ La confluència de la restauració estètica de l'ancien régime es plasma en uns versos de Henri de Régner, autor admirat per Eugeni d'Ors, al poema «Watteau (La sandale ailée)»: «Avec la majesté des ombrages profonds,/ Versailles t'a donné ses dieux et ses fontaines;/ Venise t'a preté son masque et ses bouffons».¹³⁴ A la recreació en revistes franceses conegudes a Catalunya, cal afegir l'influx del diabòlic i parnassià Giuseppe Carducci¹³⁵ i de l'amoral i aristocratitzant Gabriele d'Annunzio, difós des del 1898 a la revista *Catalonia* i referent de la publicació *Auba* (1901). D'aquí l'entusiasme de Jeroni Zanné el 1902 pel sonet «Venise» de M. Agenor

132. Federico Macchia, *I fantasmi dell'opera: il mito teatrale di Watteau*, Milano, Mondadori, 1972, pp. 1-36.

133. Kenneth R. Ireland, «Aspects of Cythera: Neo-rococo at the Turn of the Century», *Modern Language Review*, 70: 4 (1975), pp. 721-730.

134. Citat per Ireland a «Aspects of Cythera», ob. cit., p. 727. Eugeni d'Ors traduí les *Esquises Venecianes* de Régner (*El Poble Català*, 42, 26-8-1905, pp. 1-2).

135. Vid. en aquest sentit el seu poema *Versaglia*, que figura entre una antologia en Itàlia apareguda a la «Plana literaria» d'*El Poble Català*, 377, 25-12-1907.

Bardoux a Joventut, amb el Carnaval, Colombina i Arlequí tocant el llaüt,¹³⁶ o les versions de Verlaine a la mateixa publicació i d'altres com *Pèl & Ploma*, *Luz*, etc. Es configura una ficció barroquitzant farcida de referents aristocràtics i sensorials, una aposta que decandí arreu d'Europa passat el 1910. També a Catalunya quedarà esvaïda pels mateixos anys, com per diverses circumstàncies s'esvaïren dins el panorama literari autors afectes a aquesta poètica com Alfonso, Zanné, Ramon Vinyes o Pere Prat i Gaballí.¹³⁷

Dins d'aquell aiguabarreig culturalista, Pierrot i col·legues de la *commedia* apareixen al costat de Salomé, Mefistòfil i figures similars. La tendència acumulativa es correspon a la de les pantomimes populars com les dels Onofri o les parades de carnaval vistes al capítol 1 o a l'apartat 2.1; Pierrot fonia màscara, actor i personatge i exercia, com en els mims, de figura-comodí, tot operant-se un desdoblament entre la màscara i el jo manifest en el pseudònim per part d'escriptors pierròtics o en la irrupció d'artistes reals a la ficció, com veurem amb Prat i Gaballí i Ismael Smith.

Cal afegir, al costat de la literatura francesa, el prestigi d'escriptors espanyols i llatinoamericans atrets per la *commedia* a finals del segle XIX i principis del XX, com Rubén Darío o Manuel Machado en part de la seva poesia o en el teatre de Jacinto Benavente, autor d'una pantomima pierròtica el 1892, *La blancura de Pierrot*,¹³⁸ i admirador dels Onofri. La seva farsa de personatges comediescos representada a Barcelona, *Los intereses creados* (1907), tingué un bon ressò. Dins la concepció d'art total wagneriana i modernista, la literatura dialoga amb expressions com la pantomima o la dansa: així, la fascinació per Pierrot i Salomé en la ballarina Tórtola Valencia amb treballs com *Las penas de Pierrot* (1912), que veurem al capítol 4.

És remarcable, quant a les derivacions del pas de la *commedia* a la literatura, la polèmica suscitada a Barcelona arran de l'estrena d'*Arlequí Rei*, de l'autor hongarès Rudolph Lothar, el 1903, que recollí Emili Tintorer.¹³⁹ El dramaturg hi treballa el motiu del doble i la suplantació de personalitat: Arlequí, en una ficció fundacional que recorda la peça de Sagarra vista al capítol 1, hi és un histrió pobre que competeix amb un príncep pels favors de Colombina

136. «Venise», en *Joventut*, 122, 12-6-1902, p. 300. Zanné també inclou Pierrot en un poema que és un autèntica nòmina de figures neorecocs: Jeroni Zanné, *Entre ruïnes. Poemes menors. Oda a Salomé. Sonets*, Barcelona, Fidel Giró, 1911, pp. 43-44.

137. No és el cas, per cert, de la literatura castellana, on si per una banda es produí un abandonament semblant del tema en autors que s'hi havia abocat com Jacinto Benavente o Manuel Machado, el reprengué en noves mirades com les del jove Federico García Lorca el 1919, embrió d'una llarga afeció al personatge que perdurà en la seva obra fins als anys 30.

138. Emilio Peral Vega, *La vuelta de Pierrot: Poética moderna para una máscara antigua*, Marbella, Edinexus, 2015, pp. 53-55.

139. «Un de platea» [Miquel Utrillo], «Teatralia», *Pèl & Ploma*, 89, gener de 1903, p. 203; Emili Tintorer, «Teatres», *Joventut*, 177, 2-7-1903, pp. 440-441.

i acaba suplantant-lo. Desenganyat de les limitacions principesques, abdica i fuig al món amb l' enamorada tot inaugurant un estat que el consagra com a comediant marginal.¹⁴⁰ El que més n'escandalitzà la crítica conservadora foren les referències antimonàrquiques i anticatòliques, i per tal motiu fou titllada d'inversemblant, mentre que Tintorer la declarà «filosòfica, satírica y moral», allunyada del drama passional. Miquel Utrillo s'hi referí quant a la censura en tant que ofenia «venerandas instituciones» i vindicà l'obra,¹⁴¹ on segons Tintorer, Arlequí «es vol lliurar del paper, perquè no s'hi sent lliure i perquè no vol renunciar a l'amor». El ressò de l'obra es repetí el 1905 en què fou representada per la prestigiada companyia Garavaglia i novament Tintorer i Lluís Via se n'ocuparen a *Juventut*, on Via conclogué: «Y anaven creixent en ell y s' confonien la personalitat de l'Arlequí, de l'antic histrió y la de l'artista modern, de l'actor ideal, qual cor és més gran que'l cor dels altres homes».¹⁴²

Vist aquest context, no sorprèn que els personatges de la *commedia* brollin amb força en la literatura i el teatre català, sigui en autors consagrats a finals del segle XIX com Santiago Rusiñol, Apelles Mestres o Adrià Gual, sigui en el grup de *Juventut* als primers anys del segle o a la «Nova Plèiade» més tard. Amb els tres primers s'abordarà la incorporació de la *commedia* a un sistema teatral com el català que estava en vies de consolidació, atent a representacions foranes del tema com les citades de Lothar i Benavente o la d'Edmond Rostand *Los dos Pierrots*, totes amb gran pàtina literaria.

SANTIAGO RUSIÑOL: DEL CLOWN A PIERROT, EL SOMNIADOR DE LA BELLESA

Santiago Rusiñol (1861-1931) és una personalitat clau en les facetes pictòrica i literària de la primera etapa del modernisme català, ja que és un dels màxims representants i teòrics del corrent esteticista abeurat en el simbolisme i decadentisme europeus. Les seves llargues estades a París, escenari clau de les transformacions vuitcentistes de la *commedia*, modularen la seva actitud i el consolidaren com a líder del moviment que féu de l'art per l'art un objectiu contraposat a la realitat burgesa. L'escriptor elabora tant en les proses líriques com en les peces teatrals i textos programàtics de fi de segle, diverses oposicions simbòliques (poesia *versus* prosa, cigales *versus* formigues, muntanya *versus* plana, etc.) que conformen una sòlida aposta. Rusiñol abordà l'escena influït per l'estètica simbolista de Maurice Maeterlinck i el seu teatre el·líptic, plasmada en

140. Tintorer qualifica la peça d'«obra filosòfica y moral», gens titllable de drama passional, i justifica les «inversosimilituts» de què l'han acusat els crítics conservadors, a qui considera espantats per les referències antimonàrquiques.

141. «Teatralia», ob. cit., p. 203.

142. Vid. Lluís Via, «Arlequins», *Juventut*, 295, 12-10-1905, p. 656-657. Igualment Emili Tintorer, «Teatres», *Juventut*, 296, 12-10-1905, p. 650.

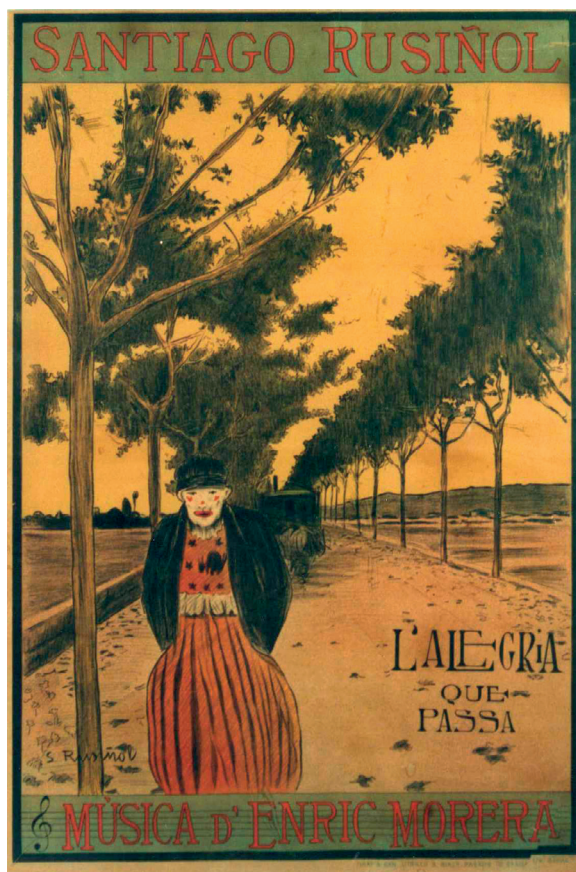


Fig. 6. Cartell de *L'alegria que passa*, de Santiago Rusiñol. MAE. Institut del Teatre.

la impactant estrena catalana de *La intrusa* a les Festes Modernistes de Sitges (1894), gran plataforma del moviment.

En aquest món d'idealisme somniós i extrem, Rusiñol escriu el quadre escènic *L'alegria que passa* (1897), publicada el 1898 i estrenada amb notable ressò el 1899 al Teatre Líric sota la direcció d'Adrià Gual: la música era obra del gran artista wagnerià i renovador de la música popular Enric Morera (vid. fig. 6). El protagonista hi és el Clown, personatge/actor circense amb ressons de la pantomima britànica, un artista ambulat que endebades intenta infondre l'ideal per redimir la grisor del poble on se situa l'obra, paradigma d'una humanitat alienada. Més enllà del nom i l'esperit del protagonista, ja present en un text de R.D. Perés¹⁴³

143. R. D. Perés, «En Maurici», *L'Avens*, octubre de 1883, p. 93. En la seva obra de referència, Maurice Sand (*Masques et bouffons (comédie italienne)*, ob. cit., pp. 297-300), el

i en el monòleg del mateix Rusiñol *L'home de l'orgue* (1890), l'obra beu de l'art total que representa el diàleg amb la pantomima i la *commedia* populars: *L'alegria que passa* va ser motivada, de fet, per la coneixença d'un grup de saltimbanquis a una petita població francesa.¹⁴⁴ La trobada inspirà en un primer moment una pintura i tot seguit el quadre líric que traeix l'associació de l'ideal a la figura de l'artista marginal. La representació inaugura una breu però remarcable nòmina de peces catalanes que aborden la *commedia*, el circ i àmbits semblants per plasmar una sensibilitat moderna integral, la idea de Wagner sota un format simbolista, amb un relleu important dels aspectes musicals i escenogràfics.

En aquest mateix esperit, el 1905 Rusiñol va escriure el diàleg dramàtic *La cançó de sempre*, estrenat el 29 de maig de 1906 al Teatre Romea amb música de Celestí Sadurní.¹⁴⁵ L'estrena s'inscriví en la voluntat de crear un Teatre Líric Català on també veiem implicats de nou Adrià Gual i el pintor Lluís Graner, impulsor dels Espectacles-Audicions Graner, una entitat que traduí a les taules l'esperit simbolista. Cal tenir en compte, tanmateix, que el Rusiñol posterior a *L'hèroe* (1903) varià els seus objectius en l'escena i, seguint els termes acunats per Margarida Casacuberta, canvià la posició d'autor modernista per la d'autor de moda.¹⁴⁶ Creient fervorós en la necessitat de consolidar un públic teatral català, aquest Rusiñol més madur concilia l'ideal amb el reconeixement d'aquella comunitat que havia caricaturitzat com a grisa i insensible la poesia dins les seves primeres peces com *L'alegria que passa* i *El jardí abandonat*.

La cançó de sempre oposa l'irreductible tarannà de l'artista ideal –Pierrot–, equiparable a altres figures de l'autor com el místic, el poeta, etc., amb una Colombina aburguesada i prudent, allunyada tant de la *femme fatale* com de la minyona picaresca associades al personatge. Pierrot i Colombina hi apleguen els seus parers oposats en una trobada equiparable a la de *L'auca del senyor Esteve*, l'obra emblemàtica de Rusiñol on l'aprenent d'escultor Ramonet pacta amb el seu avi botiguer. En la contraposició entre tots dos caràcters, hi ha un contrast entre la fidelitat de Pierrot i l'evolució burgesa de Colombina, a qui el

clown anglès ve a ser un Pierrot més irreverent, esbojarrat i funàmbul que el seu equivalent francès o italià.

144. V. Josep C. Laplana, *Santiago Rusiñol. El pintor, l'home*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1995, p. 6.

145. Santiago Rusiñol, *La cançó de sempre*, en *Obres completes*, Barcelona Ed. Selecta, 1956, pp. 473-478. David George subratlla en l'oposició Pierrot/Colombina un ressò de l'enfrontament entre modernisme declinant i noucentisme ascendent que es mostra encara de manera més nítida a *Els sense cor* d'Apelles Mestres. Vid, David George, «The *commedia dell'arte* and Catalan modernisme», *Antípodas, Journal of Hispanic Studies*, Special Issue: Catalan Literature, 5, December 1993, pp. 155-169.

146. Aquest és un element central de la seva tesi. Vid. Margarida Casacuberta, *Santiago Rusiñol, vida, literatura i mite*. Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Curial, Edicions Catalanes, 1997.

seu enamorat efectua retrets: «Qui ens ho havia de dir que, fins tu, Colombina, havies d'enfangar-te en aquest estany de l'ordre».¹⁴⁷ El dilema de Pierrot serà «cantar cançons per als altres» o «morir-se alegrement»,¹⁴⁸ i és associat a la simbòlica puresa del blanc: «Si hi ha d'haver homes negres que treballen, hi ha d'haver pierrots blancs que els deslliurin, ermitans de l'alegria, predicadors del desordre, [...] jardiniers de l'ideal que enmig de tants horts de verdura cuidin les flors de la poesia». És el que en termes filosòfics contemporanis s'ha acotat com la «utilitat de l'inútil».¹⁴⁹

L'autor repregué l'entorn circense a *Ocells de pas* (1908), protagonitzada per un Puch de ressons shakespereans i hereu del Clown de *L'alegria que passa*. Fou concebuda conjuntament amb Gregorio Martínez Sierra, destacat director i escenògraf que deu bona part de l'autoria dels seus textos a la seva muller Maria de la O Lejárraga (Maria Martínez Sierra),¹⁵⁰ autora de peces de la mateixa temàtica com *Saltimbanquis* o del llibret de la coneguda sarsuela de Jose Maria Usandizaga *Las golondrinas* (estrenada el 1914), de temàtica commediesca. Adrià Gual dirigí de nou aquest drama de Rusiñol d'ambient circense on la pantomima apareix tematitzada al segon acte. Puch (Putxinelli), enamorat de Cecília, *femme fatale* del circ, és l'autor de la peça mímica que haurà de representar amb la trapezista, Lina, que s'hi avé amb molt de respecte per un gènere que no és el seu. En transformar-se en Pierrot i Colombina en la ficció es revela la veritat de llur sentiment amorós: «Sóc la senyora Colombina! La senyora de Putxinelli! L'enamorada de Pierrot! La que tu vulguis soc, vet-ho aquí».¹⁵¹ Dins la confusió entre realitat i ficció pròpia del gènere, subratllem que un altre personatge, Antonet, el domador de foques, dugués el nom d'un dels pallassos populars de la Barcelona del moment, un clar homenatge. En la línia de *La cançó de sempre*, la prudència i el realisme cru d'una peça que es clou amb un final abrupte d'amor i mort matisen tota idealització. Així ho registrà el crític d'*El Poble Català* en desmarca-la d'«aquell drama somniós y fantàstic d'Arlequí, Pierrot y Colombina, descapdellantse vagament a la claror de la lluna blanca».¹⁵² La distància era, doncs, evident.

La *commedia* com a univers d'extrem simbolisme començava a perdre sentit així que avançava el segle, de la mateixa manera que la pantomima, com hem vist a l'apartat 2.1 arran d'Enric Adams, perdia la força poètica dels

147. Santiago Rusiñol, *La cançó de sempre*, en *Obres completes*, Barcelona, Selecta, 1973, p. 474.

148. *Ibid.*

149. *Ibid.*, p. 475. Vid. Nuccio Ordine, *La utilidad de lo inútil. Manifiesto*, Barcelona, Acontilado, 2013.

150. Vid, p. ex., María Martínez Sierra, *Gregorio y yo: medio siglo de colaboración*, València, Pretextos, 2000.

151. *Ocells de pas*, en Santiago Rusiñol, *Obres completes*, Barcelona, Selecta, 1973, p. 1474.

152. *Aucells de pas*, *El Poble Català*, 995, 7-11-1908.

primers anys. Un progressiu manierisme en els dos àmbits, doncs, que en Rusiñol es resol en una estilització integrada dins una cosmovisió assenyada. En suma, el Clown-Pierrot rusiñolià dels primers anys representa l'alter ego de l'artista o individu marginat capaç d'assolir en la solitud l'ideal irrenunciable: una associació evident en el vessant plàstic com veurem al capítol 4 arran de la relació que sostingué amb Picasso. Passat el segle, aquesta visió somniosa esdevindrà sols un bell record, la «cançó de sempre», integrada dins una realitat burgesa abans denostada, per bé que també es pot interpretar com a una actitud defensiva envers el noucentisme emergent en aquest mateix any 1906.¹⁵³

APELLES MESTRES, AL COR DE PIERROT

Apelles Mestres (1854-1936)¹⁵⁴ és un dels més destacats escriptors pierròtics catalans del segle XX, amb cinc obres dramàtiques consagrades al personatge entre 1900 i 1924. Aquest fet podria haver respost a la seva àmplia tasca com a pintor i il·lustrador, per bé que no hi detectem la mateixa afecció per la figura i els seus adlàters que constatem en Pablo Picasso o Salvador Dalí. Mestres és una rara avis en l'univers plàstic i literari català, on s'inicià de jove com a artista francitador en l'apogeu de la Renaixença i el romanticisme. Modernista *avant la lèttre*, el seu tarannà polifacètic (pintor, il·lustrador, jardiner, poeta, dramaturg, etc.) avança la configuració de l'artista total. L'autor encarna el vessant popular de la Renaixença, que també representen Clavé, un altre artista polifacètic i carnavalesc, i Frederic Soler, amb els quals l'unia gran amistat. La inspiració en el lirisme de Heine ens dibuixa un artista compromès amb el poble, palès en les balades i rondalles que va escriure i il·lustrar, amb una espontaneïtat corroborada per l'èxit de cançons com *La taverna d'en Mallol*.

Per bé que tardana, interpretem la compenetració mestriana amb Pierrot a causa d'aquest vessant líric i somniós del personatge admirat i que socialment percep com a efecte de selecció i modernitat. Arran de la tria del tema dins l'idilli *Joventut daurada* (1900), afirmà: «No tot han d'ésser rabadans y gent de baixa estofa. Comprenent perfectament que la lectura dels meus idilis rústichs siga una nota discordant en els salons de bona societat, aquí tens un idili que

153. Així ho destacà D. George a propòsit de l'ús del color: «In Rusiñol's simplistic colour scheme, the *noucentista* badies are black whereas the innocent *modernista* purists are symbolised by the traditional white of the Pierrot costume. Pierrot also believes that the role of the race of Pierrots is to bring laughter and music to brighten up the lives of sad people» («The *commedia dell'arte* in Catalan *modernisme*», ob. cit., p. 162).

154. David George, «Notes sobre Apelles Mestres i la *Commedia dell'Arte* (a propòsit de *Blanc sobre blanc*)», *Els Marges*, 24 (1982), pp. 121-124; Jordi Lladó, «Pierrot i la literatura catalana modernista», *Els Marges*, 51 (1994), pp. 99-108; Jordi Lladó, *Pierrot i la literatura catalana modernista*, treball de recerca del Curs de Mestratge de Literatura Catalana, dir: Jordi Castellanos, Universitat Autònoma de Barcelona, setembre de 1992.

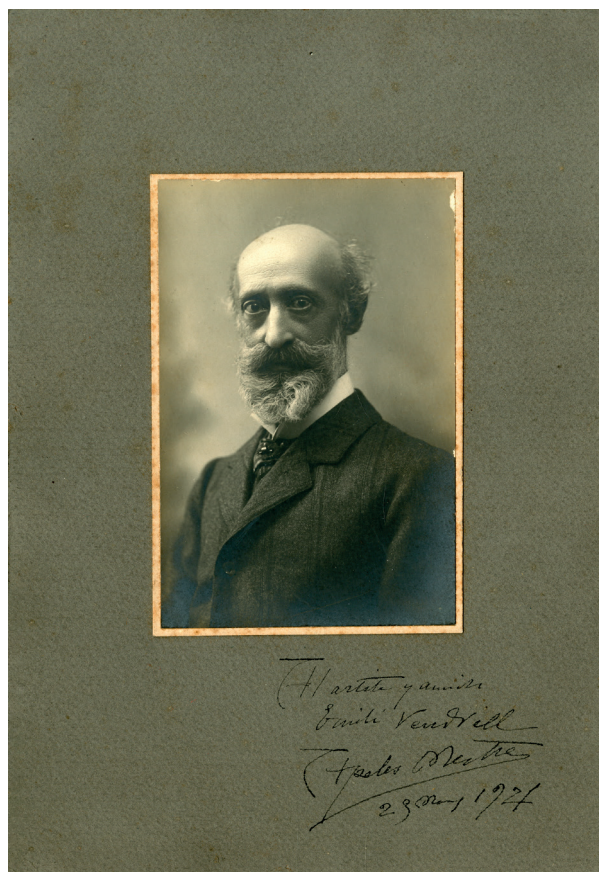


Fig. 7. Apelles Mestres. MAE. Institut del Teatre.

tal vegada hi estarà més en caràcter».¹⁵⁵ Igual efecte de novetat traspuen els mots adreçats a Conrad Roure arran d'*Els sense cor*, el 1909, «que amb sort o amb desgràcia ve a dur una nota nova al Teatre Català».¹⁵⁶

Deixant a banda *Joventut daurada* (1900), breu poema dramàtic, Mestres va escriure quatre peces de factura més convencional centrades en el personatge: *Pierrot lladre* (1906) (vid. fig. 8), amb una il·lustració del personatge a la portada del llibre, *Els sense cor* (1909), *Mascarada* (1915) i *Blanc sobre blanc* (1924). Tot i explorar-hi diferents matisos, totes tenen en comú l'excentricitat

155. Apelles Mestres, *Idilis –inèdits–. Llibre segon*, Barcelona, Antoni López Ed., 1900, p. 79-92. Vid. també, Apelles Mestres, «Joventut daurada. Idili fi de sicle», *Joventut*, 49, 17-1-1901, pp. 62-63.

156. Apelles Mestres, *Gaziel. Els sense cor*, ed. Xavier Fàbregas, Barcelona, Edicions 62, 1969, p. 3.



Fig. 8. Portada de *Pierrot lladre*, d'Apelles Mestres. MAE. Institut del Teatre.

dels personatges comediescos. L'artista es fa seu el personatge lunar amb mostres de comicitat autoparòdica, i el seu Pierrot és modulad segons el propi tarannà com havia fet Soler amb la figura de Bertoldo.

Joventut daurada, considerat per l'autor un «idili fi de sicle», fou publicat el 1900 dins el *Llibre segon* dels *Idillis* de Mestres i el 1901 a la revista *Joventut*, on potser aquesta marca de modernitat pogué influir en els escriptors que reprengueren el tema a la publicació. La nova sèrie d'*Idillis* traspua un pessimisme inèdit en l'autor i l'obra, on Arlequí i Pierrot són estudiants desvaçats que en porten la disfressa, immersos en un feixuc ambient postorgiàstic i lliurats a l'alcohol i al plaer; Pierrot hi és el prototípic desenganyat del moment:

Es un saló de restaurant. Rendida
la groga llum del gas y endormiscada
llengoteja impacient. L'atapahida

atmosfera –impregnada
 dels vapors de la orgia que termina.
 Empestat a alcohol y nicotina
 Entorn dels llums en espiral fluctua,
 y esgarrapa els cristalls qu'entela i suha
 com pugnans per fugir d'eixa sentina.¹⁵⁷

L'obra és un diàleg amarg però també plagassejant entre dos mals estudiants desenganyats de les dones, i en constatem el to decadent dins un matís verlainià de refinament social. Pierrot hi fa professió crua d'escepticisme davant la recerca constant d'un plaer que s'esvaeix però al qual se sent irremissiblement abocat:

¡Aquí la tens, la vida!
 ¡tota engany, tota fum, tota mentida!...
 ¡Goig... plahers... ilusions! ¡Immonda farsa
 ont l'home que val més y que més crida
 és el bobo de tots, l'últim comparsa
 Do'm foch– ¿Qui'n dirà goig d'una vesprada
 gastada com aquesta y mal gastada
 en dar toms y més toms com a baldufas
 y arrossegar pel món la carcanada
 sobreixint de xampany, farcits de trufas.¹⁵⁸

Hi és ben tòpica la caracterització bohèmia de Pierrot, «tot farina y apatía», enamorat de dones que remetien a les parisenses de la contemporània òpera *La bohème* de Giacomo Puccini amb noms com Fifi, Zazà, etc. L'estudiant/Pierrot s'aferrissa al sentiment amorós caricaturescament i topa amb la mirada d'Arlequí, que, centrant-se en un símbol car a l'autor, compara el cor amb «un múscul buyt». Mestres hi introdueix la sàtira amb la seva ironia habitual, una depuració de la grolleria vuitcentista que Manuel de Montoliu anomenà *humour*, precedent de l'humor noucentista.¹⁵⁹ Pierrot ridiculitza el llenguatge de la «bona societat» a qui s'adreça: «Francament la trobava/ Re, una joguina per passar l'estona/ Molt chic, molt superchic, molt pchut, molt mona».¹⁶⁰

157. *Juventut daurada*, ob. cit., p. 83.

158. *Ibid.*, p.84.

159. Manuel de Montoliu, «L'Apeles Mestres (Acabament)», *El Poble Català*, 224, 24-9-1906. La defensa de la ironia la trobem en l'epígraf d'Anatole France que Mestres escollí a *Els sense cor*: «La ironia no té res de crudel. No's burla ni del Amor ni de la Belleza. És suau y bondadosa; la seva rialleta desarma la còlera, y ella és la que'ens ensenya a burlarnos dels dolents y dels imbècils als quals –si no fos ella– podríam tenir la debilitat d'odiar» (Apeles Mestres, *Els sense cor*, Barcelona, Fidel Giró Imp., 1909, p. 39).

160. *Juventut daurada*, ob. cit., p. 87.

L'autor perfila en aquest idilli un tipus dandi i nihilista proper a Verlaine i Laforgue, en una atmosfera entre l'*spleen* i el sensoralisme on esdevé víctima de l'ofec existencial. El Pierrot i l'Arlequí de *Juventut daurada*, com tants models francesos i rèpliques catalanes, troben la redempció en el xampany¹⁶¹ i en el goig, i són alhora decadents sense brúixola i mals estudiants reconeixibles des d'una mirada realista. La crítica del moment fou favorable en conjunt al nou llibre d'*Idil·lis* de Mestres i hi hagué acord quant a considerar *Juventut daurada* un experiment d'empatia amb els temps que corrien: des de *L'Esquella de la Torratxa* el recensionista amagat sota el pseudònim «Rata sàbia» es refereix a un «diàlech de dos gomosos mitj borraxos, després de una nit d'orgia¹⁶² original com cap altre del llibre» i Eduard Marquina n'ofereix a *La Publicidad* una visió ambigua en parlar que amb *La bofetada* i *El maquinista*, esdevenen «felicismos intentos de una poesía de ciertas cosas del día cuya excesiva actualidad les quita la belleza». ¹⁶³ Sensació de raresa, doncs, amb diferents efectes.

Més ambiciosa –pensem que la majoria de la producció teatral de Mestres és posterior a 1900– és *Pierrot lladre*, «país de vano en un acte» (1906),¹⁶⁴ inscrita en els projectes per crear un teatre líric català sota els auspicis dels Espectacles-Audicions Graner. L'obra s'estrenà el 24 de novembre d'aquest any al Teatre Principal amb música de Celestí Sadurní i fou dirigida per Modest Urgell, amb uns decorats de Josep Castells Sumalla i figurins del propi autor. Feia poc que s'havia estrenat *La cançó de sempre* i, per tant, era el segon Pierrot musical signat per escriptor reputat que s'estrenava en mig any a Barcelona. Sense constituir un èxit rotund és remarcable que s'incorporés durant uns quants anys, al costat d'*Els sense cor*, en el repertori de diverses societats amateurs.¹⁶⁵ L'argument hi és simple amb alguns elements de pantomima: Pierrot s'uneix a un bandoler, Xafa-roques, per venjar-se de la societat, però, incapaç de robar, es deixa enganyar per les seves víctimes, entre les quals la seva expromesa Colombina. No hi manquen antagonistes prosaics com el Capitalista, i a la fi

161. La beguda com a paradís artificial va molt associada al decadentisme. En aquest sentit, és il·lustratiu Manuel de Montoliu, «Conversa», *El Poble Català*, 585, 23-9-1907, on, sempre atent a les acusacions de decadentisme, el crític justifica l'ús de l'alcohol com a «medi mnemònic, un mètode de treball» arran de les paraules de Baudelaire sobre l'alcohol i Edgar Allan Poe.

162. Rata sàbia [Josep Burgas i Burgas o Josep Roca i Roca], Llibres. «*Idil·lis* de Apeles Mestres. Llibre segon», *L'Esquella de la Torratxa*, 15-2-1901, p. 136. Consultat dins Fons Apelles Mestres i Oñós, AHCB 5D.52-5, A.M. 1036. Per a la identitat rera el pseudònim vid. Josep Rodergas i Calmell, *Els pseudònims usats a Catalunya*, Barcelona, Millà, 1951, p. 274, que també especula sobre algun altre autor desconegut.

163. Eduard Marquina, «Un libro de Apeles Mestres, *Idil·lis*. Llibre segon», *La Publicidad*, 1792, 27-2-1901. Consultat dins Fons Apelles Mestres i Oñós, AHCB 5D.52-5, A.M. 1042.

164. Apelles Mestres, *Pierrot lladre*, Barcelona, A. López Ed., 1906.

165. Així ho detectem a les cartelleres de la revista *El Teatre Català* entre 1912 i 1916.

Pierrot adopta una actitud pragmàtica, amb tota una consciència de transformació social:

¿Qu'et creyas qu'havia de durar tota la vida allò de deixarme robar les ilusions, las esperansas, l'alegría, la salut...y encare morirme de gana per la torna?... No, filla, no. Els temps han canviat, en aquest món, el riure va a mitjas, y el que riu primer plora derrer. Fins ara he sigut la víctima de la societat: ara li toca el torn an ella.¹⁶⁶

En l'essencial el Pierrot-lladre mestrià és el rebutjat que en termes semblants a l'antiburgesime de Rusiñol denuncia el materialisme imperant en un vessant rebel que el seu germà rusiñolià ha perdut, però alhora amb un caire pragmàtic i sanxesc:

Perquè heu de saber qu'a cambi d'aqueix devassall de poesia que li he donat an aquella panxaplana de societat ¿què diriau que m'ha donat per la paga? ¿Una poquedat? ¿Una misèria? ¿Una porqueria? No, ni això. ¡Res!, ¿enteneu? ¡Res! ¡No m'ha donat res!... Sabeu qu'és res?¹⁶⁷

Com vam albirar a *Juventut daurada*, el cor és un dels símbols preferits de l'autor per expressar el sentimentalisme del personatge, i a *Pierrot lladre* s'insereix un poema al respecte recitat pel protagonista, que conclou: «El meu cor temps ha que's mor/¡pobre cor!/pobre cor; ¿de què viuria?/Si a la lladre realitat/li ha robat/son tresor de poesia!»¹⁶⁸ No sobta, doncs, que la següent obra dedicada al personatge s'anomenés *Els sense cor*, «farsa en tres actes», estrenada el 23 de setembre de 1909 al Teatre Romea dins la nova temporada del Teatre Català amb la companyia dirigida per Adrià Gual. Mestres hi ubica Pierrot en el sanatori d'un original Doctor Gras capaç d'operar el cor llevant-li l'element sentimental i trasplantar un cor de cautxú; aquesta fantasia tenia l'avantatge de ser ubicada en un espai reconeixible, connotador de modernitat. Els únics que es resisteixen a l'operació són Pierrot i una moderna Colombina de nom Victorina, amant dels automòbils ràpids i la sinceritat. Mestres reserva un final d'amor i fugida per a tots dos, després de la ridiculització de la resta: «Anem, anem allà on vulgui, a la fi del món si li sembla; sofrirem, lluitarem, però almenys nosaltres ens sentirem alguna cosa aquí dintre».¹⁶⁹

L'antagonista de Pierrot hi és Arnau, pedant versificador i rival amorós de Pierrot, que anhela els 200.000 duros que constitueixen la teòrica fortuna de Victorina. En el desenllaç es casa sense complexos amb l'estarrufada mare de l'automobilista, Donya Victòria, veritable mestressa dels diners. Aquests tons

166. *Pierrot lladre*, ob. cit., p. 40.

167. *Ibid*, p. 13.

168. *Ibid*, pp. 12-13.

169. *Els sense cor*, ob. cit., p. 95.

grotescos no lleven la projecció combativa del Pierrot mestrià, que reclama, segons Xavier Fàbregas, «la prioritat del sentiment sobre l'intel·lecte».¹⁷⁰ Transitant en l'exageració i la fantasia que li permet la farsa, el Mestres entremaliat ultra la caricatura d'Arnau, pseudònim d'un prosaic Josep Torredadella a través del qual efectua un embat contra un «estetisme» i «civilitat» que remet en al noucentisme orsià:

ARNAU: Ja comprendràs tu mateix que, decentment, un poeta no pot dir-se Josep Torredadella.

PIERROT: Vols dir que pot influir?

ARNAU (*heroic*): O poeta, o Torredadella, o *tempora...o mores!*

PIERROT (*tímidament*): I no obstant... era el nom del teu pare...

ARNAU (*amb desdeny*): El pare, el pare!... El pare perteneixia a una generació atrassada que no sabia res d'estetisme ni psiquisme ni civilitat.¹⁷¹

Els sense cor tingué un relatiu èxit, sobretot entre la facció d'espectadors fidels als principis modernistes.¹⁷² La conjunció d'humor i idealització del sentiment a través del símbol del cor fou ben recollida pel crític Rafael Marquina i arribà al públic:

Y contra la opinión de los que dicen que «el corazón no es nada» el autor concluye que «el corazón lo es todo». Y he aquí como el espectador ha sido transportado, por caminos de sátiras y farsas, a la verdad sentimental que pronuncian los labios de un poeta. Aparte de todo esto, la última obra de Apeles Mestres es de una lozanía, de una sana y vibrante gracia imponderables. El humorismo de buena cepa del que tan gallardas muestras ha dado siempre el autor corre en esta obra por cauces amenos y fáciles, sereno, generoso y rebosante. Hay además en la obra estrenada anoche una originalidad potente que yo no me cansaré nunca de alabar por la renovación que viene traer a nuestro teatro que tan falta se halla de impulsos nuevos. Al público plúgole sobremanera la farsa de Apeles Mestres y aplaudió extraordinariamente al final de todos los actos, obligando al concluir la obra a que se proclamara el nombre del autor, entre grandes aplausos.¹⁷³

En termes molt semblants s'expressà l'admirat recensionista de la revista *De Tots Colors*, que, ultra remarcar la novetat formal del gènere, en lloà la ironia «suau y bondadosa» de l'autor, «el diàlech, mogut y graciós» i, en suma, la capacitat de commoure a través de «totes les peripècies de la farsa que'ns demostren que el cor ho és tot com diu la Victorina».¹⁷⁴ Altres recensions de

170. Xavier Fàbregas, «Pròleg», en *Els sense cor*, ob. cit., p. 12.

171. *Els sense cor*, ob. cit., p. 50.

172. Així ho recull, per exemple, *La Il·lustració Catalana*, 2a època, 330, 3-10-1909, p. 570.

173. Farfarello [Rafael Marquina], «Teatro Romea», «Las obras», *La Publicidad*, 24-9-1909.

174. «Teatres». Romea, *De Tots Colors*, 1-X-1909, pp. 615-616.

l'obra són més neutres i alguna molt reticent com l'emesa per «Fontana» a *Teatralia*, que posa en qüestió la consistència del personatge de Pierrot i «la infantivolitat del recurs» en referir-se al Doctor Gras, una posició que ridiculitza el sentimentalisme lineal de l'obra.¹⁷⁵ Des del punt de vista de la posició estètica, en destaquem una representació extraordinària realitzada el 1912 als Jardins del Desert de Sarrià, dirigida un altre cop per Adrià Gual, que es qualificà de «farsa modernista».¹⁷⁶ Després d'anys en què el terme restava relegat pels mateixos que n'eren titllats, és significatiu que encara fos reivindicat. Al costat, però, del dualisme mostrat a les dues peces anteriors, Mestres efectuà un altre enfocament el 1915 en una obra inèdita a les taules, *Mascarada*.¹⁷⁷ L'autor la concebé com a «poema dramàtic» en tres parts i en vers i es pot llegir com a evocació desfogada de mites venerats anys abans: Pierrot, Arlequí, Salomé, Mefistòfil, un marquès del segle XVIII o «mascaretes com pastores Watteau». En suma: una amanida de figures tòpiques en una no menys tòpica nit de Carnestoltes. Pierrot hi és la figura escèptica i embriagada de *Juventut daurada*, lliurat als excessos i temptat per Mefistòfil, que en projecta una visió nítida:

¡Tu, l'àngel de candor, la ignocència en persona
 el poeta exquisit, dormint al ras la mona!
 ¡Tu'l seràfic mortal, el pur idealisme,
 tot tu sublimitat, tot tu romanticisme,
 tu'l Pierrot blanc de cor, com el teu vestit blanc
 rabejante en el vi y enllordante en el fang...!
 ¡Ho veig y en dubto encar, el cel m'és testimoni!
 S'ha acabat la virtut.¹⁷⁸

Hi ha vacil·lació entre l'amor impossible de Salomé i el goig amb què vol compensar-lo Mefistòfil com a alternativa. La presència del temptador és cara a l'autor i pren a voltes l'aparença de Gaziél, que segons Zanné referint-se a Mestres, «es el geni negatiu, burleta y materialista que's presenta al pobre poeta y li concedeix els dons que aquest li demana, Glòria, Amor, Riquesa per abandonar-lo després castigant-lo ab el goig d'aytals dons».¹⁷⁹ El Pierrot de *Mascarada* s'hi deixa seduir i pronuncia satànics brindis:

175. Fontana, «Els sense cor d'Apeles Mestres», *Teatralia*, 1909, dins Fons Apelles Mestres i Oñós, 5D.52-6 AM 1174. El mateix fons conté altres ressenyes elogioses en publicacions com *L'Esquella de la Torratxa*, *Gaceta de Catalunya* o *La Sombra* de Terrassa, entre altres.

176. Vegeu-ne el detall dins *El Teatre Català*, 34, 19-10-1912, p. 2.

177. Apelles Mestres, *Mascarada*, Barcelona, Fidel Giró Imp., 1921. El text original és de 1915 i es conserva al MAE de l'Institut del Teatre (Manuscrit MCCXCII) amb data de 22 de febrer de 1915.

178. *Ibid.*, p. 17.

179. Jeroni Zanné, pròleg a Apelles Mestres, *Croquis ciutadans*, Barcelona, Publicacions Joventut, 1902, pp. XXX-XXXI.

Brindo per l'amor boig; brindo per l'alegria;
brindo per les sublimes regines de l'orgia,
la cràpula y el goig; per Safo y per Friné,
per Mesalina y Tais; brindo... per Salomé;
brindo pel paradís, per la serpent, per Eva.¹⁸⁰

Aquest és el Pierrot càndid i desenganyat dels decadents que, seguint l'autor, «es deixa caure sobre un banch esclafint una riallada estúpida». És la joia que Verlaine demanava al diabòlic *Pierrot gamin* quan li imprecava: «Va, frère, va, camarade,/Fais le diable, bats l'estrade/Dans ton rêve et sur Paris/Et par le monde, et sois l'ame/Vile, haute, noble, infame/ de nos innocents esprits».¹⁸¹ El Pierrot de *Mascarada*, a diferència d'altres obres més festives, no té altra sortida que la mort, destí associat al Pierrot finisecular, i acaba morint en duel tal com s'esdevenia en alguna pantomima. També és el lúcid misantrop amoral que Jules Janin va veure en Deburau.¹⁸² A l'epigrama XXXVIII de Mestres citat per Zanné al pròleg a *Croquis ciutadans* es diu:

Ets misantrop, molt bé: masa a las claras
veus l'home tal com és,
plagat d'imperfecions, cercat de vicis,
egoista y pervers.
«La humanitat és insufrible» pensas!
Però pensa igualment
Que no està lluny el día en què no puguis
sufirte a tu mateix.¹⁸³

Mestres fa palès en l'obra l'escepticisme de l'autor en els moments delicats de la Primera Guerra Mundial i vol que Pierrot sigui l'objecte de ridiculització que abasta l'estupidesa del duel final: com si el personatge es divertís jugant amb el comportament grotesc dels seus comparses. A l'escena final, Arlequí –en el seu paper tradicional de don Joan– i Salomé, planifiquen el futur sense adonar-se que el cadàver de Pierrot jeu vora d'ells. La transformació de ximple molest en víctima és completa i en aquest context Mefistòfil compara la vida al carnaval:

En el món on vivim, en aquesta gran farsa
on sempre és Carnaval i on tothom hi és comparsa,
per no ser coneguts i enganyar millor el món
tots hi van disfressats distint de lo que són.

180. *Mascarada*, ob. cit., p. 55.

181. «Pierrot gamin», en Paul Verlaine, *Parallèlement, Choix de poésies*, Paris, Fasquelle Ed., 1961, pp. 333-334.

182. Jules Janin, *Deburau: histoire du théâtre a quatre sous*, Paris, Editions d'aujourd'hui, Librairie des Bibliophiles, 1899.

183. Pròleg a *Croquis ciutadans*, ob. cit.

En canvi, aquesta nit de franca mascarada
 I burlant la costum per primera vegada,
 Hi hem vingut disfressats, amb el major aplom,
 Cadascú de lo que és i tots junts tal com som.¹⁸⁴

No coneixem cap representació de *Mascarada*, i el fet que no s'edités fins a sis anys més tard pot ser indicatiu del desinterès circumdant i de l'anacronisme de la temàtica. Per contra, Mestres estrenà el 1914 *La viola d'or*, una «rondalla bosquetana»¹⁸⁵ amb música altra vegada d'Enric Morera i dirigida de nou per Adrià Gual. La seva representació el 30 d'agost al Bosc d'en Terrés de la Garriga, a manera de «teatre de la naturalesa», desplega la fantasia de l'autor. L'argument és tòpic de comèdia: un batlle autoritari s'oposa al casament de la seva filla amb un jove agosarat anomenat Serafí. L'aparell humorístic, poètic i musical supera de bon tros l'interès de l'obra, on el protagonista fou interpretat per un jove i molt jove Josep Santpere, el després celebrat actor còmic del Paral·lel. En un poble que sembla inspirat en *L'alegria que passa* de Rusiñol, l'autor hi introdueix un seguit d'elements fantasiosos que el redimiran de l'autoritat fèrria del Batlle (fada, gnoms, etc.), un cosmos que remet a *Liliana*, cim de la rondallística i il·lustració mestrianes. La *commedia* hi apareix de manera puntual: l'escena V de l'acte primer és protagonitzada per un singular grup musical amb Arlequí a la trompa, Pierrot als platerets i Hèrcules al bombo amb uns saltimbanquis.¹⁸⁶ És una sola rèplica, el parlament d'Arlequí en pro d'una música arrabassadora i enèrgica:

Això és música, cavallers, música bona, música moderna, de la que fa soroll, no d'aquesta que sembla que us passin paper de vidre per l'espina. Música, música! (*Toca. A Serafí*) Ho veus, tu, rascatripes? On vas amb aquest esquitx de violí, que per sentir-lo és precís posar-se ulleres! (*Riallada general*). Deixa't de cançons tristes, que amb això no surtiràs mai de pobre, i fes com nosaltres, si vols aprendre de viure... cop de platerets!, cop de bombo!, salt mortal!; i trompetada de cego! Això és art! Tot lo demés són flors i violes... i violins.¹⁸⁷

Deixant a banda aquesta intervenció breu i cenyint-nos al Pierrot de Mestres durant la primera quinzena de segle hi observem com a tret comú el tarannà marginal: l'estudiant desenganyat de *Joventut daurada*, el bandit maldestre de *Pierrot lladre*, el poeta antinoucentista d'*Els sense cor*, la macabra figura de *Mascarada*, són variants amb què aquest escriptor de substrat romàntic confegí una figura que quadra amb la tipologia simbolicodecadentista, però

184. *Mascarada*, ob. cit., p. 13. Es poden relacionar aquests versos amb el poema de Mestres «El Gran Guinyol» on l'autor compara la vida amb una farsa de titelles.

185. Apelles Mestres, *La viola d'or*, Barcelona, Imp. J. Santpere, 1914.

186. *La viola d'or*, ob. cit., pp. 17-18.

187. *Ibid.*

que traspuia un aire fresc genuí del seu autor que el fa proper i vindicatiu.¹⁸⁸ I és potser aquesta ubicació sempre al marge el que facilità que la col·laboració amb la Companyia Belluguet els anys 1923-24, dugués Mestres altre cop al personatge; ara, però, amb una tonalitat més desimbolta i à *la page* amb els aires frívols del món d'entreguerres: ens referim a *Blanc sobre blanc*.

Blanc sobre blanc (1924),¹⁸⁹ «nota de color en un acte», és una farsa amb elements de modernitat diferents als de *Mascarada* o *Joventut daurada*. La comicitat i el motiu commediesc foren potser determinats pel tarannà d'aquesta companyia dirigida per Lluís Masriera, que l'estrenà el 1924, i per a qui el 1923 ja havia escrit *L'home dels arços*, una peça més sentimental. Aquesta formació depassà el mer amateurisme, com estudià Enric Gallén,¹⁹⁰ amb una obertura vers l'avantguarda i l'absurd vista en espectacles com la sessió de Teatre Dinàmic impulsada per Sebastià Sánchez Juan. El simbolisme del blanc tenia tradició en el modernisme, com hem remarcat en diferents textos, en tant que sinònim d'una puresa inquietant que remarcà Micheline Levowitz arran de Jules Laforgue.¹⁹¹ La peça de Mestres duu el subtítol irònic «Nota de color» i planteja la fugida de Pierrot al Pol Nord per evadir-se dels problemes de l'artista enamorat. Pierrot hi és un pintor decantat pel negre, amb quadres com *Interior d'una carboneria*, *La Selva Negra en una nit negra* i *Combat de negres en el mar Negre*. L'arribada al Pol amb cartera blanca és un esclat cromàtic: cara enfarinada, glaç, mocador, etc. Allà coneix un personatge abillat d'ós anomenat Blanc, el qual diu representar l'empresa fabricant del Pol i haver treballat a una fàbrica de blanqueig i a una botiga de roba blanca. Unes facultats de transformació típiques de Pierrot però que en el plantejament farsesc de l'obra mostren coincidències amb el surrealisme vigent als mateixos anys. D'entrada, la perspectiva és positiva:

Ja ets aquí al Pol Nort, aquí ont no ha arribat encara may ningú...¿Estàs content? Abraçat, home, abraçat! Dona gràcies a Déu que t'ha tret d'aquella

188. En la comparació de D. George quant al tractament de Pierrot i la *commedia* entre Rusiñol, Gual i Mestres, diagnostica una major riquesa en l'assimilació mestriana: «Mestres *commedia* plays contain more diversity than those of the other two writers, varying from a sympathetic view of the Pierrot figure in *Els sense cor*, through a comic if sentimental picture of itinerant theatre in *La viola d'or* to a cynical and eccentric satire of *modernisme* in *Blanc sobre blanc*»: «The *commedia dell'arte* in Catalan *modernisme*», p.167.

189. Apelles Mestres, *Teatre íntim. L'home dels arços. Blanch sobre blanch*, Nota de color en un acte, Barcelona, Salvador Bonavia Llibreter, 1925. L'original, datat de 1924, es conserva al MAE de l'Institut del Teatre (Manuscrit MDXC). Fou estrenada el 27-2-1924 amb el propi Lluís Masriera, capdavanter de la Companyia Belluguet, assumint el paper de Pierrot.

190. Sobre aquest grup, vid. Enric Gallén, «Notes per a un estudi de la Companyia Belluguet», *Els Marges*, 16 (1979), pp. 104-111.

191. Vid. Micheline Levowitz, «La lune, un rêve laforguien», *Neophilologus*, 60, 1976, pp. 44-48.

negror que duyes a dintre! Aquí no hi ha microbis, ni crítichs d'art, ni dones pèrfides... ¡Res! ¡No m'ha donat res!... ¿Sabeu qu'es res?¹⁹²

Després, però, el desdoblament i l'abús cromàtic confirmen la inutilitat del viatge: «Ja començo a estarne tip. Això de no veure més que blanch y blanch y més blanch, trobo que s'assembla un bon xich a no veure més que negre, negre y sempre negre».¹⁹³ El diàleg entre Pierrot i Blanc Mestres expressa amb comicitat la incomprensió de la gent envers l'art i l'esnobisme envers l'art contemporani:

Que pintoresc, que nou, i, sobretot, que blanc! Alça noi! Mans a l'obra i comença la teva regeneració. (*Es posa la cartera sobre els genolls, n'estira un gran full de paper blanc, traient-se de la butxaca una barra de guix, es posa a dibuixar amb entusiasme.*) Quina elegància de línies... Quina finesa de tons!¹⁹⁴

Quan Blanc declara no veure res en la pintura, la resposta de Pierrot va en aquella línia: «Què tens de veure-hi, què tens de veure-hi! ¿Que per ventura estàs iniciat?»¹⁹⁵ Dins aquesta línia antiesnobista còmica amb el fred del Pol com a pretext, destaquem el següent fragment:

PIERROT: I aquesta fresca que se sent?

BLANC: És obtinguda per medi d'un nou sistema de calefacció central que, en lloc d'escalfar l'atmosfera, la refreda.

PIERROT: És admirable! [...]

PIERROT: Però... i el dia que se us descobreixi que tot és una enganyifa?

BLANC: I ca, home! Si la humanitat no demana altra cosa sinó que se la enganyi! La veritat és una cosa tan insípida que l'home es veu obligat a desembafar-se amb la ficció. Les mentides són les olivetes que ens ajuden a empassar-nos l'escudella i la carn d'olla de la vida.

PIERROT: Parles com un llibre... de cuina!¹⁹⁶

L'arribada de Colombina al Pol amb un avió ben futurista –som al 1924, data de la mort d'un avantguardista tan significat com Salvat-Papasseit– confirma la dialèctica entre allunyament del somni i realitat. Pierrot, que prèviament havia afirmat que mataria la noia que l'havia «deshonrat», l'acusa de «baixeses» i ella li respon amb un estirabot en afirmar haver arribat amb avió i etzibar-li: «Què em diries de viatjar en submarí?». Colombina revela que ha abandonat el seu llunàtic enamorat per correspondre les sollicituds d'un anglès que l'havia persuadida d'acompanyar-lo al Pol i plantar-hi la bandera anglesa. A aquesta nota inesperada de patriotisme, ella respon en consonància: deixa l'anglès però n'adapta la idea d'anar al Pol i plantar-hi la senyera. El detall emociona

192. *Blanch sobre blanch*, ob. cit., p. 34.

193. *Ibid.*, p. 53.

194. *Ibid.*, p. 35.

195. *Ibid.*

196. *Ibid.*, pp. 40-41.

un Pierrot inèditament patriòtic, però Mestres hi contraposa un detall llegible com a ironia crítica del catalanisme: en plantar la bandera, la parella de Pierrot s'adona que ha dut en el seu lloc una tovallola blanca. El final és tan feliç com absurd: Pierrot es cansa de tanta blancor quan el cambrer, Blancafort, serveix arròs blanc, carn blanca amb salsa blanca, menjar blanc i natilla. I així clou l'obra, en un to de plena farsa:

PIERROT: Ah, tu: d'avui endavant et privo terminantment que et posis polvos!

COLOMBINA (*Amb salameria*) ¿Ni de color de rosa?

PIERROT: Calla, tonta! Mirant-te a tu, bé prou que li veuré tot de color de rosa... A taula!

TOTS: A taula!! (*Fugen corrent per l'esquerra*).

27 de febrer de 1924. Dia de gran nevada.¹⁹⁷

Tot i aquest to que transita entre la farsa artificiosa i el sentimentalisme frívol, la petita peça de Mestres solapa un sentiment pessimista de l'existència palès en la seva obra de maduresa, que retrobem en un ombrívol poema coetani, «El Gran Guinyol». Aquesta composició pertany a un recull el títol del qual remet a l'estil definit per Teodor Adorno: *Tardanies*. El poema és amarat de meta-teatralitat «I ai! no som més que els miserables títeres / d'un risible entremès que es representa / en un pobre guinyol que giravolta, / en aquella immensa fira d'espectacles / on és escenari cada estrella».¹⁹⁸ Una altra composició del recull, *Teatre intim*, hi insisteix:

Com l'home que, cansat de sa jornada,
per esvaïr angoixes i fatigues
se n'entra en un teatre
i' l món real oblida;
i tot sabent que aquells actors l'enganyen,
i que tot el que contén és mentida,
com si els cregués de veres els escolta
i es complau en sentir plorar i riure;
així jo, capolat per les angoixes
i fàstics de la vida,
me n'entro en el teatre que a tot hora
té obert ma fantasia.
Ella em presenta idil·lis i balades
i escenes exquisides;
mentides tot, ja ho sé, però ¡què m'importa!
¡Si adoro les mentides!
La farsa és agradable i m'interessa.¹⁹⁹

197. *Ibid.*, p. 60.

198. *El Gran Guinyol*, en *Tardanies*, Barcelona, Il·lustració Catalana, s.d, p. 92.

199. *Tardanies*, ob. cit., p. 76.

En conclusió, Mestres projecta en el seu darrer Pierrot un deseiximent farsesc: tot i mantenir el component idealista vist en els seus Pierrots modernistes, aquest naïf viatger del Pol Nord respira l'alè enjogassat dels anys 20, amb les referències característiques al maquinisme i als usos i costums de la modernor (referències a l'avió, submarinisme, calefacció central, etc.); també enllaça amb el realisme màgic europeu d'entreguerres que s'alça amb sentit lúdic contra la retòrica romànticoide o la subjecció a la dura realitat: una tendència que en el camp narratiu abraçarà des del seu depurat estil el jove narrador Pere Calders entrats ja els 30. El vell Mestres no hi resta com a simple espectador, i amb un maquillat rerefons amarg i pessimista s'hi fa ressò de les transformacions socials i culturals d'entreguerres.²⁰⁰

ADRIÀ GUAL: DE LA MORT DE PIERROT A LES LLIÇONS D'ARLEQUÍ

Figura paral·lela a Rusiñol i Mestres, Adrià Gual (1872-1943) és una altra de les personalitats modernistes adequada a la concepció d'art total, i com a home integral de teatre fou el que més enfondí en les concepcions wagnerianes, especialment quant a la seva visió simbòlica i sagrada de l'art teatral. A la dècada dels 90, en paral·lel a Rusiñol, Gual ultrà l'experimentació en peces com *Nocturn, andante morat*, on aplegà la seva visió d'artista plàstic, poeta líric i escenògraf.²⁰¹ L'autor bevia de les tendències acollides al corrent esteticista del modernisme, singularment del decadentisme, del simbolisme i del prerafaelitisme, amb un imaginari on figura la *commedia dell'arte*. Segurament el fet de dirigir *L'alegria que passa* en la seva estrena el 1899 degué contribuir a abocar-se a aquest imaginari comediesc/circense que després hem vist confirmat en la direcció d'*Els sense cor*, de Mestres. Gual usà el castellà en la primera obra que dedicà al gènere, *La vuelta de Pierrot* (1903),²⁰² una sarsuela

200. Mestres recorregué al triangle de personatges comediescos en un conte tardà molt naïf *Nit de carnestoltes* (vid. Apelles Mestres, *Tots els contes d'Apelles Mestres*, Les Ales Estesés, 3, Barcelona, Llibreria Central, 1929).

201. Vid. per a l'estudi dels fonaments del teatre de Gual, Carles Batlle, *Adrià Gual (1891-1902): per un teatre simbolista*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Curial, 2001. Per a una visió integral de l'obra plàstica, escènica i literària de l'autor, vid. Carles Batlle i Jordà, Isidre Bravo, Jordi Coca, *Adrià Gual, mitja vida de modernisme*, Barcelona, Diputació de Barcelona, 1992. Vegeu-ne especialment els apartats de Batlle i Jordà, «Adrià Gual i la teorització del modernisme», pp. 67-93 i «L'espai del teatre», pp. 97-119, amb algunes reproduccions de figurins de la *commedia*.

202. Adrià Gual, *La vuelta de Pierrot. Fantasia en un acto y tres cuadros*, ms. MDVI. MAE, Institut del Teatre, Barcelona, 1903. Pel que sembla no s'estrenà, tot i que n'hi hagué un intent el 1913 per part de l'empresa del Tivoli («Teatres», *El Teatre Català*, 66, 31-5-1913, p. 368). Ricard Salvat cita *Pierrot de vuelta o el destino* com a nocturn que no es correspon necessàriament a aquest text (Ricard Salvat, «Nota», en Adrià Gual, *Misterio de dolor*, adaptado al castellano de Ricard Salvat, Madrid, Alfil, 1967, dins Carles Batlle, *El teatre d'Adrià Gual (1891-1902)*, tesi doctoral dirigida pel Dr. Jordi Castellanos i Vila, Departament de

amb música d'Enric Morera que no s'arribà a representar. L'autor juga amb la metateatralitat i el llegat del personatge i el situa a la França republicana, un clar influx de la pantomima francesa patriòtica (rèpliques de la qual hem vist en els Onofri durant aquests anys), i dota la peça d'un embolcall polític poc freqüent a la seva obra.

El republicanisme de *La vuelta de Pierrot*, tot i restar ridiculitzat, conté unes gotes anticlericals i d'idealització que fan pensar en l'emmirallament en aquell país on tants artistes catalans com Gual mateix hi havien fet estada. Pierrot hi és fidel a la condició d'*outsider* quan es presenta en un petit poble com a representant de la França tricolor als ulls dels seus dos notables: l'alcalde i el mestre. La manipulació a què el volen sotmetre és palesa quan l'alcalde vol concedir-li la Legió d'Honor en comptar amb «sus dotes de actor» per a les eleccions, o quan el mestre afirma: «Usted y los suyos han sido para los hijos de Francia algo así como la canción de los primeros sueños». Però Pierrot fuig dels somnis i després d'acusar al públic –la societat– de no haver comprès l'ensenyament que s'extreu de les seves peripècies, declara davallar a la realitat: «Por eso abandono la escena universal, donde veníais a endulzar vuestras preocupaciones burguesas y hacer de mi aldea escena propia para encontrar en ella la verdadera comedia de mi vida. [...] ¡Voy a ser feliz!»²⁰³

Coherent amb el tractament simbolicodecadentista, el personatge no troba l'anhelada pau i seguirà aspirant a la llum, però sols compta amb l'empatia de Simplón, el somiatruites local. Quan projecta l'ideal en Celia, Colombina de torn, aquesta li és infidel amb Roberto, encarnació pobletana d'Arlequí: el somniador lunar pertany a la nòmina d'«eternos cornudos» i acaba penjant-se en una resolució macabra, com a *Mascarada* de Mestres. En la maledicció, la perversitat i el cinisme vencen el goig:

Oh tú miserable Pierrot, risa de los hombres, leyenda de lo imposible, alegrémonos todos, todos dancemos el baile de la perversidad, dancémosla alrededor de esta hoguera que vivifica; el pensamiento malo que es vida: hurra, valientes, hurra! Bailemos en tanto que canta el mundo, bailemos.²⁰⁴

Filologia Catalana, Universitat Autònoma de Barcelona, 1998, p. 31. Emilio Peral s'inspirà en el títol per al seu aplec de textos pierròtics i en transcrigué un fragment dins l'antologia (*La vuelta de Pierrot*, ob. cit., pp. 65-70). Vid. també Emilio Peral, «Dos visionarios en escena: Edward Gordon Craig y Adrià Gual», *Hispanic Research Journal*, 17:6 (2016), pp. 489-503. L'obra duu la data de 1903 en el manuscrit de l'Institut del Teatre i la de 1904 en la documentació d'Enric Morera. Així consta en la consulta digital que hem fet del Fons Enric Morera de la Biblioteca de Catalunya, on hi ha tres entrades per a aquest títol, en la primera de les quals figura l'existència del llibret, l'autoria de Gual i l'extensió de 61 pàgines ultra l'anotació «Sitges, maig de 1904». Vid. <http://www.bnc.cat/fons/inventaris/smusica/morera/morera.pdf>. Consultat el 20 de febrer de 2017.

203. Vid. Emilio Peral, *La vuelta de Pierrot*, ob. cit., p. 69.

204. *La vuelta de Pierrot*. MAE, doc. cit.

La no representació de *La vuelta de Pierrot* i un cert esgotament del personatge passat 1910, pot explicar que no hi dediqués més obres i deixés pas a Arlequí, com si fes realitat la missió que ell mateix declara com a testament a l'obra:

Allá os dejo para mis pensamientos a mis compañeros de trabajo: a Arlequín, el héroe de vuestros ojos: a Escaramouche y Pantalón; a Colombina, la ingrata, espejo de muchas de vuestras honestas esposas; a Trivelín, Leandro e Isabelle; a toda esa raza de mudos venenosos que os divierten imitándoos sin que os apercibáis de ello.²⁰⁵

L'autor començà el 1905 l'escriptura d'*Arlequí vividor*,²⁰⁶ i la retocà fins a presentar-la el 1912 en contemplar el gènere com a canemàs bàsic de l'art escènic. Dins el cicle de conferències dedicades a la història del teatre el 1912, la corresponent a la *commedia* dugué el nom de *La família arlequiniana*, on s'expressà en aquest termes:

I és que la raça dels Arlequins es l'eterna raça còmica, és la condensació de tots els temps, l'esperit de totes les èpoques, decorat amb trajos particulars, emancipant-se de tot moment exclusiu que pogués empetitir-la. L'inconscient constitució d'aquell acoblament d'actors improvizadors té quelcom de màgic i profètic. Si un mirall enorme fos posat davant l'actual humanitat sencera i per ell passés ses mans el geni de la follia, els homes d'avui s'hi reflexarien, en els hàbits i aspecte d'aquella família histriònica bellament promoguda.

Jo he arribat a creure moltes vegades que, si pera la salvació espiritual és cert que'ns ampara un àngel guardià, pera la salvació dels accidents irrisoris de la vida, amb tot l'aspecte de terribles formalitats, portem en nosaltres un Arlequí, amb ses coloraines ramplones i estridentes.

Arlequí era un mal home, però era un mal bon home, com ho són la major part dels homes actuals. La seva fantasia, més o menys experta, segons el moment de promoció, s'aparella a meravella amb la de tota mena d'homes que actuen d'astut, sense reputació de tals, en certs actes de la vida llur. Els seus defectes i les seves qualitats; la seva lleugeresa; el descarat ajustament de ses robes; la diversitat de colors que les adornen; tot fa pensar en un àngel guardià de les profanes coses que'ns guia rient cap al triomf de l'astúcia i de l'ingeni.²⁰⁷

Els mots de Gual s'inscriuen en la tradicional follia ingènua del personatge, a qui defineix com a «àngel guardià de les profanes coses». *Arlequí vividor*, escrita «baix patró de les improvizacions italianes de finals del segle XVI», mostra els personatges del gènere amb les facultats i vicis associats (Arlequí, Pantalón, Polichinella, el Doctor, Isabel·la Capità, etc.). La nòmina sorprèn

205. Emilio Peral, *La vuelta de Pierrot*, ob. cit., pp. 69-70.

206. Adrià Gual. *Arlequí vividor*, Farsa de fira, Barcelona, Avelí Artís impressor, 1912. La data 1905-1912 figura a la p. 56. L'obra figurà en el repertori de l'Escola Catalana d'Art Dramàtic durant els anys en què funcionà.

207. *Arlequí vividor*, ob. cit., p. 11.

perquè és més àmplia (deu figures) que la tríade característica Pierrot/Arlequí/Colombina que aborden els altres escriptors. L'astut *zanni* de l'obra és casat amb Aulària, una dona «vella i uranya, mestressa dels diners a la qual el gran endiastrat suporta per llei de bon sentit»,²⁰⁸ i contra la qual es despatxen tòpics misògins. El nom Aulària com a variant popular d'Eulàlia sembla indicar una catalanització, però correspon al d'un nom comodi de l'arquetip d'*inamorata* (Eularia) que apareix en alguna ocasió casat amb Arlequí.²⁰⁹

La peça s'obre amb Arlequí tancant Aulària amb clau a casa, vist que ella es nega a donar-li diners per divertir-se amb Colombina. La resta és igual d'intranscendent a l'estil dels arguments de *commedia*: el Doctor informa Arlequí que el pare de Colombina –Pantaló– ha de triar el casament de la filla entre el ric Tartaglia i Narcisino, una variant bolonyesa de Brighella caracteritzat pel seu domini del cant; qui compongui la millor oda a la núvia serà l'escollit segons les condicions d'un oncle que l'ha de dotar d'una bona herència. Per treure rèdits de l'afer, el Doctor proposa a Arlequí, «l'home més eminent de les lletres llatines»,²¹⁰ la missió de ser-ne el jutge, i el *zanni* inicia la intriga passant la responsabilitat a Polichinella, que en aquesta peça encarna el tarannà badoc que comparteix amb Pedrolino/Pierrot. Colombina (vid. fig. 9) es presenta tot seguit amb Pantaló, Isabella i el Capità, i Arlequí s'amaga sota la taula per dictar a Polichinella el què dirà. En aquest grotesc concurs, Gual oposa l'ensucrament de Narcisino al sentit prosaic de Tartaglia, el tipus de *vecchio* quec de la *commedia* napolitana, que deixa un feix de bitllets subornadors a la taula. Tot seguit Arlequí provoca un aldarull que aprofita per quedar-se els diners i fugir amb Colombina després de menysprear la pròpia muller. Aquesta derivació adulterina acaba en exaltació ingènua de l'amor en la seva al·locució final, plena de la moralina habitual:

La victoria es nostra! (*Agafats per la cintura, se'n van esbojarrats. Quan ja han desaparegut, reapareixen amb Polichinella. Avancen els tres cap als espectadors. Arlequí, diu:*) I ara, respectable públic, no'ns prenguis pas per altri, tot ha sigut comèdia, fingiment. Som gent honesta; vivim de lo que fem, i ensenyem el bé a través les diablures de l'ofici. No't fiïs mai de cortesies fora de mida, de vanitosos tontos ni d'encobertes verges. Aquesta es la lliçó d'avui. La farsa s'ha acabat.²¹¹

La peça i la conferència de Gual havien tingut un precedent el 1910 en la dramatització que Marc Jesús Bertran féu de la *commedia* dins el text *Entre el*

208. *Ibid.*, p. 12.

209. Vid, *The Italian Comedy*, ob. cit., p. 76, on apareix casada amb Arlequí i mare d'Isabella i Colombina.

210. *Arlequí vividor*, p. 25.

211. *Ibid.*, p. 56.



Fig. 9. Figurí de Colombina, *Arlequí vividor*, Adrià Gual. MAE. Institut del Teatre.

telar y el foso,²¹² on a diferència de Gual inclou Pierrot. Bertran posa en boca dels personatges la presentació de les seves característiques i és remarcable el monòleg final de Pierrot per dues raons: no parla dels seus orígens (a diferència de la resta) i fa una defensa abrindada de l'autenticitat dels personatges i les possibilitats que aporten a la renovació del teatre, en assumptió de les tesis d'Émile Zola. D'aquest escriptor en parafraseja l'admiració pels *clowns* britànics expressada a *Le naturalisme au théâtre*:

Nosotros, llevando algo de la gracia y de la picardía vuestra, somos verdaderos en nuestra fantasía: somos algo que sintetiza lo que vosotros, exaltados con la idea de ser originales, os esforzáis en desfigurar y en llevar oculto: vosotros

212. Marc Jesús Bertran, «Entre Trufaldines y polichinelas», en *Entre el telar y el foso*, València, Sempere y Díaz, 1910, pp. 208-234.

sacáis partido de la colección más triste, más fea, la más falsamente noble que se puede ver, [...] extractores de quintaesencias morales, profesores de hermosos sentimientos.²¹³

Arlequí vividor, amb el protagonista encarnat pel jove i futur gran actor Pius Daví, s'integrà dins *El geni de la comèdia*, sèrie de tres conferències/representacions dutes a terme al Teatro de la Princesa de Madrid a l'abril de 1912 i al Teatre Principal de Barcelona al maig del mateix any. La presentació i l'afany gualià restaven rebaixats respecte de l'ús transgressor de la *commedia* al primer modernisme: com en el Rusiñol tardà, calia satisfer el públic burgès madrileny o barceloní al qual anava dirigida. La façana luxosa i elegant de l'espectacle i del local madrileny dirigit pels respectables Fernando Díaz de Mendoza i María Guerrero hi contribuï notablement.²¹⁴ *Arlequí vividor*, com a peça didàctica, és el primer graó de la praxi pedagògica d'Adrià Gual com a pioner de l'educació teatral a Catalunya, en tant que fundador, el 1913 de l'Escola Catalana d'Art Dramàtic, per a la qual escrigué, el 1916 una altra peça sobre el gènere: *La serenata (estudi de farsa italiana)*.²¹⁵ Arlequí hi és, de nou, protagonista, en aquest cas com a servent d'un Matamoros enamorat grotescament d'Isabella. Per tal motiu recorre a l'ajut de Colombina i Scaramouche, que lluny de les seves actituds com a espadatxí, apareix com a mestre de música del cant que haurà d'interpretar Matamoros per seduir l'enamorada. Tot resulta un engany ridícul, i Isabella, mai present físicament a l'obra, es casa amb el seu també absent *inamorato* Leandre.

Gual insereix dins aquest exercici escolar una escena costumista: els planys i brams de Matamoros atreuen les queixes dels veïns, entre els quals Pantaló, Brighella, Tartaglia i Bertoldo (notem de nou l'eclectisme onomàstic) i té lloc un judici per dirimir si Arlequí i Matamoros són culpables del xivarri. Vist això, Arlequí suborna el jutge, que resol en una enginyosa sentència exculpatòria:

213. *Ibid.*, p. 232.

214. Vid. David George, «¿Un género universal y eterno?: la *commedia dell'arte* en dos obras estrenadas en el Teatro de la Princesa, Madrid, en 1912», en *Teatro hispánico y puesta en escena: estudios en homenaje a Josep Lluís Sirera Turó*, ed. José Luis Canet, Marta Haro, John London & Biel Sansano, Colección Parnaseo 31, València, Universitat de València, 2017, pp. 191-207. Sobre la fundació de l'Escola Catalana d'Art Dramàtic i la trajectòria discontinua d'Adrià Gual al seu davant, vegeu, Guillem Jordi Graells i Xavier Febrés, *Institut del Teatre Els primers cent anys 1913-2013*, Barcelona, Institut del Teatre, 2015, singularment la part de Guillem Jordi Graells, «Anys 1913-1988», ja publicada com *L'Institut del Teatre. 1913-1988. Història gràfica*, Barcelona, Institut del Teatre, Diputació de Barcelona, 1990.

215. Adrià Gual, *La serenata (estudi de farsa italiana)*, ms. MCDXLIII-2 1443-2, Centre de Documentació, Museu d'Arts Escèniques, Institut del Teatre (Fons Adrià Gual). Vid., quant a la datació i estudi, D. George, «*La commedia dell'arte* in Catalan modernisme», ob. cit., p. 158. A banda del manuscrit original hi ha la transcripció en mecanoscrit de 25 pàgines amb numeració romana.

«Tenint en compte que les coses succeïdes en la casa ont ens trovem succeïen per succeir més endavant, [...] i que no pot haver succeït lo que deu succeir encar, i que demunt lo no succeït, la Justícia deu reservar al seu judici» (XXII-XXIII). Els versos del capítol reblen la ridiculització de la seva vanitat com a poeta: «Ai amor meu, / ai amor meu, / si sapiguessis lo que sé / ai amor meu / ai amor meu / quant ens casem ja t'ho diré». *La serenata* no té altre valor que la seva funció ludicodidàctica, i esdevé, amb *Arlequí vividor*, un antecedent de *La família d'Arlequí* (1927), muntatge també de naturalesa didàctica com els dos anteriors.

Com a coneixedor del teatre parisenc i admirador del Théâtre Libre d'Antoine i el Théâtre de l'Œuvre de Lugné-Poë, Gual estava convençut que amb l'estilització de la *commedia* inculcaria uns gustos refinats al públic, el mateix efecte que es desprèn de *Mestres a Joventut daurada* i *Els sense cor*. Gual vindicà a *El geni de la comèdia* l'esperit popular dels Théâtres de la Foire parisencs, en una evocació sentimental i retòrica, diferent a l'ús del gènere que farà dècades després Joan Brossa, encara que semblant en l'esperit: «Oh, les fires, les fires de París, del París emperrucat primer amb riços fins a les espatlles, més endavant amb la blancor de seda abuçlada arran dels polsos». ²¹⁶ Gual qualifica els personatges de la *commedia* com a «mestres del divertiment, perquè han fet del divertiment un meravellós engranatge d'observacions sublimades per una espontaneïtat doctora en bellesa utilitària». ²¹⁷

El geni de la comèdia és una història del teatre occidental il·lustrada, distribuïda en tres parts. El primer espectacle-conferència consistí en una introducció al concepte de comèdia, i un estudi específic de la comèdia grega, clos amb un muntatge de les peces d'Aristòfanes *Les granotes* i *Els ocells* i comentaris de l'Escoliaista. La segona sessió cobrí el teatre llatí, medieval i la *commedia dell'arte*, amb *Arlequí vividor*, i acabà amb una secció dedicada al teatre renaixentista. L'últim de la sèrie es dedicà a Molière, amb extractes de *Le malade imaginaire*. Hi hagué, com hem apuntat, un esforç i pressupost superiors en l'espectacle a la capital espanyola, per al qual es realitzà la traducció, l'escenari dissenyat a l'ensens per escenògrafs catalans i madrilenys, i la composició de la música. El relleu dels elements poètics i simbòlics hi restà clar amb una sinestèsia d'efectes sonors i visuals d'acord amb el teatre poètic al gust del públic a què Guerrero i Díaz de Mendoza atenien. La ressenya del crític García de Cuadrado, per exemple, es manifestà en el sentit que el muntatge representava una fita important per al desenvolupament i la modernització d'escenografia a Madrid:

216. *Arlequí vividor*, ob. cit., pp. 58-59.

217. Vid., Batlle i Jordà, «L'obra dramàtica», ob. cit., p. 84.

La personalidad literaria de Adrián Gual posee un justo relieve en las letras catalanas. Ante todo, Gual es un entusiasta, un espíritu que vive siempre en la plenitud de una romántica exaltación artística, un enamorado de toda manifestación dramática y que desea hacerla revivir ante un público que será siempre de elegidos. Como autor dramático, Adrián Gual ha escrito obras verdaderamente magistrales. Alguna de ellas ha salido del círculo estrecho de una ciudad española, para pasear en triunfo por Europa. Adrián Gual sabe lo que valen y lo que significan los aplausos de París, que escuchó no hace mucho en el teatro Antoine.²¹⁸

Per contra, la representació a Barcelona no desvetllà un particular interès, com ens recorda el propi autor en les seves memòries:

L'èxit de Barcelona no va correspondre al de Madrid, i, per bé que no va succeir res desagradable, la cosa va transcórrer sense una gran compenetració, tant per part dels intèrprets com per part del públic, i amb una manca absoluta d'afecció i assentiment de la banda de la premsa, a part que els resultats econòmics, lluny d'alleugerir l'estat de les meves finances, varen venir potser i tot a agreujar-lo.²¹⁹

Ens podríem situar, doncs, en un decalatge quant als gustos del públic barceloní i madrileny selectes respecte de la representació d'un mateix espectacle, però potser el factor que explica el resultat discret a Barcelona fos la indiferència envers el format pedagògic de l'obra, palès, per exemple, en el guió que acompanyà la llista de personatges amb les seves característiques. En la transcripció d'aquests trets Gual no fou ben rigorós: així, Arlequí és acotat com «germà de Brighella, el fart, el brètol»,²²⁰ quan de fet el Brighella renaixentista respon generalment a l'arquetip del criat llest, contrastat amb el brètol innocent i gola-fre representat per Arlequí. La descripció de Pulcinella, en canvi, encaixa dins la tradició de la figura: «Quan veieu que remolina el garrot i s'esvaeix de certa jepa davantera, és ell».²²¹ Gual realçà la universalitat i la moralitat col·lectiva del gènere²²² i en certs aspectes *Arlequí vividor* s'assembla a *Los intereses creados* de Benavente,²²³ on el pròleg del criat Crispín educa el públic sobre la

218. *El Mundo*, 18-4-1912.

219. Adrià Gual, *Mitja vida de teatre*, Barcelona, Aedos, 1960, p. 267. Per més detalls sobre la recepció de l'obra a Madrid i a Barcelona, vid. David George, *The Theatre in Madrid and Barcelona, 1892-1936: Rivals or Collaborators?*, Cardiff, University of Wales Press, 2002, pp. 134-145.

220. *Arlequí vividor*, p. 13.

221. *Ibid.*, p. 25.

222. *Ibid.*, p. 9.

223. Com és ben sabut, hi hagué força contactes entre Gual i Benavente, i aquest va ésser un dels primers a voler portar el dramaturg català a Madrid. Tanmateix, les relacions no foren del tot cordials a partir del possible plagi que pogué representar *La malquerida* (1913) respecte de la més celebrada peça de Gual, *Misteri de dolor* (1904).

commedia i la seva història, com fa Arlequí dins la peça de Gual en tant que figura paradigmàtica de la *commedia*. A *El geni de la comèdia* es destacà el fet de ser una tradició de més de mil anys lligada amb la comèdia llatina i s'hi esmenten actors i creadors destacats: «No llegim història de la comèdia, del país que sia, ont no hi trobem l'influència clara i decidida d'una companyia de còmics italians que hi romangueren».²²⁴ A *Los intereses creados* Crispín afirma una cosa semblant, per bé que la farsa benaventiana és més oberta a interpretacions contemporànies que la de Gual.

Potser sigui l'entusiasme admirat en la recepció madrilenya, l'«entusiasme apostòlich» que el mateix Gual havia demanat el 1909 als joves autors del Cicle de Conferències de la Nova Empresa Teatre Català,²²⁵ el que quedava el 1912 en entredit en una Barcelona saturada dels somieigs modernistes. El context cultural, polític i estètic posterior a la Setmana Tràgica i a la mort de Maragall efectuà un giravolt on apostes com les de Gual o Mestres restaven periclitades dins els gustos del públic i del cànon literari. Per això, quan reprèn el gènere el 1916 amb *La serenata*, la peça no depassa el caràcter d'experiment escolar a l'Escola Catalana d'Art Dramàtic, sense assolir el grau de l'edició ni de la representació professional.

Deu anys més tard, lluny del modernisme però en un moment en què semblen vindicar-se alguns dels seus autors postergats durant anys, assistim amb la recuperació del Teatre Íntim a una nova recreació didàctica de la *commedia* en Gual: *La família d'Arlequí* (1927). Al capdavant del Teatre Íntim durant la temporada 1926-1927 i amb el Teatre Coliseum Pompeia a la seva disposició, *La família d'Arlequí*, «vetllada d'investigació teatral», en constituí la cinquena sessió, celebrada el 12 de març de 1927 (vid. fig. 10). La documentació mostra l'esforç d'un home integral de teatre com Gual per bastir un espectacle on els elements plàstics, l'escenografia, la música i el vestuari són essencials, com mostrem al capítol 4.²²⁶ En el text que publicà l'autor a la revista orgànica del grup, es fa ressò de la naturalesa experimental del muntatge, que en contrast amb la «pau burgesa» de les restants, generà «discussions, apassionaments, mitges rialletes barcelonines, pronòstics de tempestats, impugnacions, caliu d'un foc que's renova» i considerà que «no pot portar altra cosa que profit a la causa teatral catalana».²²⁷

Gual concità a l'entorn d'aquest muntatge personalitats diverses, com el músic Francesc Pujol, Salvador Dalí, «a qui no coneixem ni de vista»,²²⁸ el

224. *Ibid.*, p. 9.

225. Adrià Gual, «Les nostres conferències», en Joan Puig i Ferrer, *L'art dramàtica i la vida, Teatralia*, 8-11-1908.

226. R 1420 «Partitures, cançons, conferències», Fons Adrià Gual, MAE.

227. Adrià Gual, «La darrera sessió», *Teatre. Revista del Teatre Íntim*, Barcelona, març 1927, p. 2.

228. *Ibid.*



Fig. 10. Adrià Gual amb alumnes de l'ECAD, 1915-1917. MAE. Institut del Teatre.

jove ballarí Joan Magrinyà i tres escriptors que dedicaren un poema a Arlequí llegit pel propi Gual a la sessió: Joan Puig i Ferrer, Josep Maria López-Picó i Josep Lleonart. No és tan destacable el contingut d'aquests versos com que hi aportessin un aire de vindicació d'una altra època i d'alternativa als sectors culturals oficials: en aquest sentit es pot llegir com a paròdia dels dos primers versos del cèlebre poema «El nom» de Clementina Arderiu («Clementina em dic / Clementina em deia»), els corresponents amb què es presenta Colombina a l'obra de Gual: «Colombina em diuen / Colombina sóc». El fet pot ser casual, però el distanciament resta clar en la crítica d'un escriptor com Josep M. de Sagarra a *La Publicitat*, ubicable en les «mitges rialles» alludides.²²⁹ Tot i reconèixer la bona voluntat de Gual, el crític se sentí decebut dels resultats, amb objeccions a la improvisació, al vestuari i a la direcció escènica i actoral. Sagarra en salva la idea de presentació dramatitzada («tot plegat és animat i viu, les paraules d'En Gual s'adapten a aquesta presentació de saltimbanquis, farsants i histrions il·lustres»), i l'escenari de Dalí «d'una gràcia i modernitat encisadores», però trobà l'execució fallida en acarar-la a les produccions dels ballets russos amb accent picassià *Parade*, *Pulcinella* i *Petrouchka*, referents d'avantguarda dins la intenció selecta i moderna que Gual anhelava.

229. Josep Maria de Sagarra, «Teatre Íntim. *La família d'Arlequí*, d'Adrià Gual», en *Critiques de Teatre. La Publicitat 1922-1927*, ed. Xavier Fàbregas, Barcelona, Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, pp. 53-56.

Per calibrar la intencionalitat de l'autor parem atenció al text conservat de la presentació dramatitzada, breu dins el conjunt de la vetllada (22 quartilles) si el comparem amb la conferència, «d'excessiva duració» segons Sagarra, la lectura de poemes, etc., manifestos en el centenar de quartilles conservades. La lectura ens en confirma la naturalesa encara més didàctica que *Arlequí vividor*: un aplec de presentacions i autopresentacions dels personatges amb un Arlequí interpretat per Joan Fornaguera com a introductor/director del grup i del públic. Fora d'ell s'autopresenten amb breus recitats Polichinela, el Doctor, Matamoros, Pierrot i Colombina. L'únic passatge pròpiament dramàtic és un diàleg de tòpics amorosos entre Colombina i dos *innamoratti*, Lelio i Isabella, al qual s'incorporen Pierrot i Polichinella. Les altres figures es limiten a desfilars o a ser citades mentre són descrites amb pinzellades: Beltrano, Pasquaniello, Scaramouche, Pantalone, Ottavio, Leandre, la Cantatriu, Cassandra, Ruzzante, Menego, Stenterello, Fiametta, Mazzetino, Brighella, Coviello i Stenterello, en total una vintena llarga de figures que dobla el nombre d'*Arlequí vividor*.

Gual marcà distància en aquesta peça envers la sublimació modernista i literària de la *commedia* per vindicar-ne l'esperit popular, un fet palès en la marca d'autenticitat dins la presentació de Pierrot: «Soc Pierrot, però no em confongueu amb aquell de branca francesa. [...] Bec, menjo, salto, ballo. Franceschina i Colombina no m'abandonen». En efecte, és més Pedrolino que Pierrot, «devot de la santa mandra que com jo, vesteix robes flonges».²³⁰ Gual se serví d'elements innovadors del decorat per projectar en el desenllaç un esguard expressionista: «Mentres Arlequí ha dit tot això els elements decoratius del fons s'han anat convertint en un cubisme del més desenfrenat».²³¹ Arlequí demana música i els personatges espantats s'apleguen i assenyalen el fons «com si els caigués una totxana al cap», és a dir, l'escenari esdevé un actor amenaçador i distorsionat al qual cal enfrontar-se: «Oh!... aaaa! res més que això? El temps fa giravoltes. [...] La nostra família ha sabut destacar a meravella damunt tota mena de fons! Alseu els cors!... Coratge: Déu sap el que encara ens espera». Dit això, els histrions tornen al fons al ritme d'una xaranga «un bon tros confusa» i Arlequí fa una al·locució final acotada per elements dinàmics: «Torneu en vosaltres, senyors! El cop és fort. Si espereu uns instants, per tal de rebre el fruit del nostre esforç (*Nova reverència. La xaranga es sent forta. El moviment augmenta en el grup del fons*)».²³²

Un final dinàmic i dissonant inèdit en Gual, en consonància amb els finals truculents de la pantomima popular i amb el teatre expressionista d'entreguerres,

230. *La família d'Arlequí*, ob. cit., pp. 12-13.

231. *Ibid.*, p. 21.

232. *Ibid.*

tendent a remarcar l'opressió de l'ambient damunt de les figures: pensem, per exemple, en el decorat d'Àngel Fernández i Castanyer a *Peter's Bar*, de Ramon Vinyes (1929).²³³ Aquesta decoració cubista, desenfrenada, s'intepreta com a allegoria trepidant de la crisi de la societat contemporània que atueix l'individu, un entorn al qual els personatges de la *commedia* s'hi hauran d'adaptar per grat per força, com ho han fet en altres èpoques anteriors, ens remarca Gual. Constatem, doncs, que *La família d'Arlequí* és un intent, a través de l'erudició de l'autor, per resituar la *commedia* com a pedrera atemporal del teatre, amb possibilitat d'acoblar els seus arquetips amb l'avantguarda, a l'estil d'artistes i escriptors coetanis com Dalí o García Lorca. Podem dir, que en fou un intent isolat en el camp literari català d'abans de la Guerra Civil, on llevat d'excepcions com el llibre de relats *El primer Arlequí*, de Pere Calders (1936), l'univers de la *commedia* restà pràcticament relegat de les lletres i de l'escena. Haurem d'esperar a l'avantguarda de postguerra per retrobar un interès equiparable pel gènere, singularment en la figura de Joan Brossa.

LA *COMMEDIA* A *JOVENTUT* I ALTRES PUBLICACIONS (1900-1906). EL CARNESTOLTES: VÍCTOR CATALÀ, PERE PRAT I GABALLÍ, OCTAVI PELL I CUFFÍ, ANTON BENALET

Una de les plataformes que suscità l'interès literari i artístic per la *commedia* fou la publicació barcelonina *Joventut* (1900-1906).²³⁴ El setmanari aplegava els components idonis per al fenomen i dins l'eclecticisme del segon modernisme hi detectem autors amb voluntat de transgressió estètica i moral, tendències aristocratitzants i interès pels elements marginals i el Carnaval. Un caire festiu i distingit traslluïa aquesta revista d'una fase que Joan Lluís Marfany anomenà «modernisme desvirtuat», amb joves entusiastes que «compren, llegeixen i discuteixen les múltiples revistes catalanistes i literàries que, de fet, ells mateixos produeixen».²³⁵ Oberts a tota innovació, acollien el revival decorativista aplegat a un sensorialisme transgressiu, tarannà destacat per Jordi Castellanos arran d'un escrit d'Alfons Maseras el 1911 que fixa el carès del grup.²³⁶ Entre

233. Jordi Lladó, *Ramon Vinyes, un home de lletres entre Catalunya i el Carib*, ob. cit., pp. 67 i 73.

234. Vegeu Imma Farré Vilalta, *Joventut (1900-1906) i el darrer modernisme*. Tesis doctoral dirigida per Glòria Casals i Marina Gustà, Departament de Filologia Catalana de la Universitat de Barcelona, 2016. <http://hdl.handle.net/2445/10749>. De cara al nostre estudi, la *commedia* s'ubica dins el decadentisme ubicat en el subapartat «Les múltiples cares de la prosa decadentista» (pp. 645-689), on tracta, entre d'altres, la producció d'autors com Emmanuel Alfonso, Octavi Pell i Cuffí i Pere Prat i Gaballí.

235. Joan Lluís Marfany, «El modernisme desvirtuat», en *Història de la literatura catalana*, eds. M. de Riquer, J. Molas i A. Comas, Barcelona, Ariel, 1986, VIII, pp. 125-126.

236. Jordi Castellanos, *Antologia de contes modernistes*, Barcelona, Eds. 62, 1987, p. 131.

els evocats hi ha Emmanuel Alfonso, Ramon Vinyes i Josep Maria de Sucre, molt significats dins aquest caire:

Quan un dels cinc deia un vers, exposava una tragedia o analitzava seriosament un quadro, una escultura o una simfonia, hi havia no sé què d'anguniós entre nosaltres, perquè semblava obligar-nos a prendre actituds solemnes. I no renaixia la satisfacció fins que algú contava una aventura d'amor o feia la descripció minuciosa de la cambra d'alguna ballarina celebre. Més en la banalitat d'aitals dissipacions juvençanes hi havia sempre una distinció característica, car parlavem de l'amor més com psicolegs experimentals, i com a filòsops a qui tot està permès, que com a colegials o pares de família, a qui tot està vedat [...] i les crueses i grolleries eren sempre evocades sota un vel de pudor que. ls donava una subtilitat madrigalesca.²³⁷

Retrobem aquest hedonisme aristocratitzant en el poema programàtic de Prat i Gaballí «Senilis juvenia» (1908):

Set anys que hi visc reclòs i la poesia
S'ha fet pobre de llum i coneixences
Companys, amats companys, visquemne fora
Set anys, altres set anys, com flors urbanes;
Visquem en els dolors i en les orgies,
Visquem les emocions eterogènies.²³⁸

Dins la contraposició entre vida i literatura la *commedia* forneix un entorn suggeridor i decoratiu capaç de dur fins al límit l'agosament i la versemblança: les llicències dels zanni resten dispensades o embellides per llur natura títellesca que n'endolceix tota cruera. El triangle repetit entre Arlequí, Colombina i Pierrot no representa la passió o la infidelitat, sinó que ho suggereix de manera caricaturesca i allunyada de tot psicologisme, el que Maseras acota com a «subtilitat madrigalesca».

Joventut és coetània de *Pèl & Ploma* (1899-1903), molt important quant al tema en la pintura i la il·lustració, i els seus dos darrers anys (1904-1906) són els primers d'una publicació que en compartirà l'esperit, *El Poble Català*, un període fecund en la consolidació del grup i d'aquest tarannà.²³⁹ Hi ha una

237. Alfons Maseras, «A l'hora baixa», *Contes fatídics*, Barcelona, L'Avenç, 1911, pp. 35-46.

238. Pere Prat i Gaballí, *El temple obert. Sonets i altres poesies*, Barcelona, S. ed. B., 1908, pp. 40-41.

239. Sovintegen les dedicatòries recíproques com la de Marcel Mata [Emmanuel Alfonso] a Octavi Pell i Cuffí («La mort de Maurici Comes», *El Poble Català*, 76, 24-4-1906, dos mesos abans de la mort de Pell), la de Prat i Gaballí a Mata («Conte lleuger», *El Poble Català*, 266, 5-11-1906, retrat camuflat) o la crítica evocativa de Mata a Ismael Smith (*Joventut*, 333, 28-6-1906) on el denotem identificat amb les seves escultures «fines y aristocràtiques» que engendren desitjos «perversos y gentils» o «passions inefables». Aquest tarannà dandi un punt pervers i refinat és compartit per Alfonso i Smith.

comuna admiració per Verlaine,²⁴⁰ i pel decadentisme aristocràtic i amoral,²⁴¹ conciliada amb el vitalisme de D'Annunzio,²⁴² autor que permet la síntesi entre aquests dos pols del modernisme tardà.²⁴³ Entre els autors presents a *Joventut* i publicacions coetànies destaquem Emmanuel Alfonso (amb pseudònims com Claudi Comabella, Carles Arro i Arro o Marcel Mata),²⁴⁴ Anton Benazet, Octavi Pell i Cuffí i Pere Prat i Gaballí, que hi escriuran proses líriques amb format teatral o breus narracions farcides d'elements carnavalescos i de la *commedia*.

A *Joventut* el Carnaval hi ofereix gran interès de la mà de l'artista Sebastià Junyent, nét de l'homònim espartenyer del Born que fou ànima dels carnestoltes barcelonins de mitjans de segle, i dedicà uns quants articles a recordar-los. Destaquem la revaloració del llibre de Josep Anselm Clavé i Josep Maria Torres *El Carnaval de Barcelona* en 1860,²⁴⁵ que traspua l'animació d'antany amb un esperit menestral no absent d'un to elegant. S'hi subratlla la decadència de la festa en èpoques posteriors i la vulgaritat en els intents contemporanis per revifar-la. En aquells carros de pierrots de 1860 els modernistes hi admiraven la vistositat i la joia ciutadana que veien mancar en els carnestoltes contemporanis. Es tractava d'impulsar un Carnestoltes proper a l'imaginari venecià/goldonià, on Arlequí i Pierrot en foren icones destacades.

És des d'aquesta perspectiva com Caterina Albert, coneguda literàriament com a Víctor Català, enfoca el breu relat «Carnestoltes» publicat a *Joventut* el 1905, data propera als lliuraments a la mateixa revista de la seva gran novel·la *Solitud*.²⁴⁶ En l'escrit, una marquesa en el llinar de la mort se sent atreta per un seguici d'alegres arlequins i pierrots setinats, que ballen el minuet i la pavana com a contrapunt del populatxo carnavalesc que els volta: «L'anima patricia de la marquesa n' tragué com una mena d'alegament d'aquella figurada visió. Allò era'l carnestoltes bell, el carnestoltes culte, y no aquell desfogament indigne que buydava en mitj del carrer, a la vista de tothom, les impureses del gust y del instint». La fascinació pel XVIII aristocràtic és detectable en obres coetànies de l'autora com el *Llibre blanc*, de qui R. Miquel i Planas n'efectuà la següent descripció: «Una serie de restitucions poètiques del segle de Lluís XV, a faysó de tapiços dels gobelins ab escenes a lo Watteau, a lo Lancret, a lo Fragonard.

240. Vid. Marcel Mata [Emmanuel Alfonso], «Confessions», *El Poble Català*, 56, 2-12-1905, p. 1; Pere Prat i Gaballí, «L'Octavi Pell i Cuffí», *Art Jove*, 16, 31-7-1906, p. 25.

241. El seu d'annunzianisme confés sembla anar en contra del decadentisme. Vid. Manuel de Montoliu, «Decadentisme», *El Poble Català*, 4, 3-12-1906, p. 4.

242. Vid. Assumpta Camps, *La recepció de Gabriele D'Annunzio a Catalunya*, Curial Edicions Catalanes, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1996.

243. Joan Lluís Marfany, «*Joventut*, revista modernista», *Serra d'Or*, 135, 15-12-1970, p. 4.

244. *Els pseudònims usats a Catalunya*, ob. cit, pp. 37, 84, 211.

245. *El carnaval de Barcelona en 1860*, ob. cit. Pel que fa a la divulgació d'obra i tema a *Joventut*, vid. els números 212 (3-3-1904, pp. 149-151) i 213 (10-3-1904, pp. 55-56).

246. Víctor Català [Caterina Albert], «Carnestoltes», *Joventut*, 256, 5-1-1905, pp. 22-23.

Hi ha en totes les composicions [...] un primer element d'estudiada frevolitat, recurs empleat per l'autor pera fer més punyenta la ironia qu'enclouen».²⁴⁷

Ironia, frivolidat i inquietud sota polidesa espiritual són trets que retrobem en un relat de Prat i Gaballí publicat un any després a la revista: «El consol del mar».²⁴⁸ En agosarada confusió metaliterària, el protagonista és una figura real, l'illustrador i escultor Ismael Smith, que dibuixà un dandi caricaturesc com a il·lustració de la portada del poemari de Prat *El temple obert*,²⁴⁹ on el poeta dedicà a Pierrot el sonet «Paisatge romàntic».²⁵⁰ Smith, de malnoms a la revista Papitu «Baudelaire de Vallvidrera» o «semític escultor dels luciferismes de tercera mà»,²⁵¹ és influït per Beardsley en aquesta figura un punt pierrotesca o mefistofèlica, una tendència que constatem en l'estiragassament refinat de moltes de les seves figures, dotades d'una falsa innocència, o en l'afecció per la *commedia* que comparteix amb l'artista britànic.²⁵²

Val la pena deturar-se en aquest relat cohesionat pel tòpic enfrontament entre artista ideal i multitud. Com en Víctor Català, el Carnestoltes popular és considerat un desfogament groller amb termes com «riallada estrident y captivadora» o «ressonanta bogeria carnavalesca», contrastat amb el taller-altar de l'artista. Quan aquest decideix baixar al carrer i fondre's en la massa, «sonaven sempre les riallades y les veus metàliques y xisclentes, evocant a l'Smith ironies profundes; y s'imaginava'l món com una gran presó». L'escultor-personatge és assetjat per una disfressa de Pierrot amb els atributs del càndid somniador: el blanc de la cara, el vestit i les mans, el coll arrissat i la «suavíssima ganyota sentimental». Però les paraules de Pierrot són enganyoses, acusen l'artista del seu retraïment i el conviden a la disbauxa. No és sols Pierrot sinó també Mefistòfil o el seu amic poeta «redemptor de modistes», potser Prat. En definitiva, una màscara que s'allunya cantant a la lluna i confonent-se amb la massa, cínic com el de Mestres a *Joventut daurada*. Davant d'ell, l'artista/Smith representa l'ideal:

247. R. Miquel i Planas, «Les poesies de Víctor Català. *Llibre blanc. Policromi. Triptich*», *Joventut*, 282, 6-7-1905, p. 429.

248. Pere Prat i Gaballí, «El consol del mar», *Joventut*, 282, 6-7-1905, p. 429.

249. Pere Prat i Gaballí, *El temple obert*, ob. cit.

250. *Ibid.*, p. 55. El sonet de Prat ens mostra un Pierrot serè en la seva malenconia, potser fruit del creixent classicisme que s'anava imposant a final de dècada. És aquell «Pierrot tot blanc que sempre ve/cansat, del horitzó, del lluny, quan ja declina/la llum d'un dia llarg, vol dir trist anyorar/ d'un cel, una finestra il·luminada al clar/ de lluna, on li somriu l'eterna Colombina».

251. Vegeu-ne el retrat dins Andreu Avelí Artís, *Retrats de Ramon Casas*, Barcelona, Polígrafa, 1970, p. 286.

252. En aquest sentit cal recordar la polèmica exposició de Laura Albèiz, Néstor, Ismael Smith i Marian Andreu celebrada el 1911, a la invitació de la qual veiem dibuixat per Smith un Arlequí amb un petit Pierrot a la mà. Vid. Eliseu Trenc i Ballester, *Les arts gràfiques de l'època modernista a Barcelona*, Barcelona, Gremi d'Indústries Gràfiques de Barcelona, 1977, p. 188.

Y per altra banda, com un pol oposat, mes també gran, refinament exquisit y aristocràtic, dances de paladins y de grans dames vincladices y delicades, parlant y moventse dèbilment, fingidament, com blanques figures de porcellana...Y encara'l mar, generador de totes les idees, temple de tots els misteris...Y la vetlla estrellada, y el seu benestar, y el perfum del silenci.. Oh, res de mitjanies, res de mitjanies.²⁵³

Si observem figures d'Smith com les publicades a *La Il·lustració Catalana* el 1907 ens submergirem en aquest cosmos. Acollint-se al macabrisme finisecular, dibuixa unes dames amb les conques dels ulls buides com les del Pierrot verlainià del poemari *Jadis et naguère* o el del poema de Prat i Gaballí «La rialla dels cranis», publicat a *Joventut* el 1903.²⁵⁴ Entre les escultures de l'artista a *La Il·lustració Catalana* hi destaca un blanc pallaso impollut com Pierrot. Com la marquesa de Víctor Català, l'Smith literari de Prat ascendeix a un món superior, una illa de l'exquisidesa i de silenci. Com era, però, el carnaval burgès real? Una aproximació literaria ens l'ofereix el relat «La disfressa de l'amor» d'Octavi Pell i Cuffí (1906) a *El Poble Català*:

Es el diumenge de Carnaval y els que no van disfressats surten al carrer ansiosos de veure disfresses, de sentir paraules atrevides y rialles cridaneres. Entre ells van els pierrots vestits de blanc, els bebés roses y els xinós grocs y blaus, de cua negrosa y trenada. Y al través de les carettes de roba y cartró, dels nassos punxaguts y torts, de les boques amples y vermelles, dels ulls foradats, les celles enarcades, les galtes grosses, rodones, els cabells rossos de cànem y negres de crim, s'hi endevinen els rostres vulgars dels joves de bones famílies.²⁵⁵

Qualsevol il·lustració de l'època podria acarar-se a aquest relat, per bé que contingui un argument fantasiós: Juli Pratdevall, desinhibit sota la disfressa de Pierrot, es declara a la seva estimada Elisa i es mostra tan encegat sota la màscara que no s'adona que parla amb la germana de la noia, morta aquell any. Sobtat en descobrir la confusió, retreu a la màscara l'encegament:

Morta! L'Elisa, l'enamorada íntima de son cor, l'adorada en silenci, sens que ningú ho conegués, ni ella mateixa. La màscara del amor posada en son rostre ha simulat una hábil transfiguració. Els ulls admirats de la visió enganyadora confongueren l'enamorada ab la seva germana Enriqueta. Y els llavis parlaren imprudents.²⁵⁶

L'instant equívoc es resol amb *happy end*: la família vol casar Enriqueta, i Pratdevall, influït per la disfressa, li parlarà d'amor com a anticipació del

253. *El consol del mar*, ob. cit.

254. Pere Prat i Gaballí, «La rialla dels cranis», *Joventut*, 194, 29-10-1903, p. 711.

255. Octavi Pell i Cuffí, «La disfressa de l'amor», *El Poble Català*, 68, 24-2-1906, pp. 1-2.

256. *Ibid.*

casament. Amb la mort i la malaltia com a contrapunt d'un marc carnavalesc, Pell i Cuffi anticipà la seva pròpia mort, esdevinguda poc després de publicar el conte. Deburau havia associat a la seva màscara blanca el rol revelador del misteri que trobem en els textos anteriors, on constatem l'accés a una realitat anhelada o temuda. Per a la Marquesa de Carnestoltes, les disfresses de la *commedia*²⁵⁷ suggereixen refinament però culminen amb una sobtada descoberta del desig amorós de la noble moribunda per la seva serventa: anhel homoeròtic i mort, redimits per un sobri refinament com a desenllaç perfecte del conte. Per a l'Smith de Prat, la disfressa de Pierrot/Mefistòfil representa l'atracció d'un abisme indefugible i per a Pratdevall/Pell i Cuffi, com per a la Marquesa de Víctor Català, la manifestació d'un amor que no s'havia gosat expressar. La disfressa commediesca atenyerà el misteri profund del personatge, com a *Juventut daurada* de Mestres. Potser aquest idilli influí en dos relats publicats a la revista el 1904: «El retrat de Lluís Ribalta», de Carles Arro i Arro [Emmanuel Alfonso], que veurem més endavant, i «Xampany», d'Anton Benazet. Tot i la brevetat, «Xampany» sorprèn per l'efectisme: Pierrot hi assassina Arlequí després de mostrar un comportament dissipat com tot l'entorn: Colombina hi és una «dona de món» i Pierrot un «calavera de set solas» amb el següent credo:

Oblidem. Bevem el líquid d'or qu'entonteix el cervell y provoca les passions. La vida... ¿qu'és la vida? Oh, no'n parlèm d'aqueixa dona que viu en las pagodas pervertidas... Té, beu (*li ofereix la seva copa*). Tinch una gran fatlera d'amors y plahers. Voldria empassarme tota ma joventut d'un glop, com t'empassas tu, oh dona incitadora, aqueixa copa vessanta de licor... Sento en mon cervell una onada càlida que me fa glatir depressa'ls polsos; també mon cor en sorda agitació batega y els cops sechs que dona fan en mon pit un ressò fondo y persistent com em martelleig del qui claveteja la caixa d'un difunt... Per tu soch... lo que soch... M'he fet ben digne de tu. Jo que vivia cercant les soletats com els artistes, ara rondo'ls barris pervertits y'm fico en las tabernas.²⁵⁸

Altre cop, doncs, Pierrot dins el seu embrutiment, la davallada de l'artista a l'embriaguesa dels sentits i els paradisos artificials. L'autor n'exagera les tintes: les tavernes són antres on el poble (germà-pària de Pierrot com a «El consol del mar») alleuja la tristesa i Colombina és una dona llogada per a les disbauxes dels altres. El final és efectista: Pierrot, embriac, llença l'ampolla de xampany contra els vidres i beu de nou mentre a fora comença a nevar. En aquest moment aquesta Colombina mercenària l'apunyala mortalment i el ferit, amb els ulls en blanc, demana l'última copa:

257. Ens referim a la peça *Mefistòfil disfressat* que publicà Emmanuel Alfonso el 1903, com veurem en l'apartat dedicat a l'autor.

258. Anton Benazet, «Xampany», *Juventut*, 246, 27-10-1904, pp. 713-714.

Surt un mosso ab una ampolla de xampany, y al acostarse a la taula, nota que per sobre d'ella s'hi escorren uns fils vermells, que van cayent. Truca la espatlla d'en Pierrot, li aixeca'l cap y veu tacada de sang sa cara enfarinada. Horroritzat el deixa anar, y un glop de sang seca surt de la boca d'en Pierrot, que cau desplomat a terra esberlantse'l crani. Arrastrada per son pes cau també la taula de marbre, que's parteix pel mitj, ab gran trencadissa de plats, copas, cetrilleras y ampollas degotantas de licor.²⁵⁹

En el relat de Benazet, que té elements truculents característics de la novel·la gòtica, hi veiem un reflex de la mort i grolleria del personatge, molt accentuades a la bohèmia finisecular: «Pierrot est très grossier quand il a bu un coup de trop», en diu Willette el 1888.²⁶⁰ No hi ha mitjanies per al personatge que representa l'ideal embrutit: del somni d'art i amor davallarà cap al triomf dels sentits i la vulgaritat.

EMMANUEL ALFONSO, EL DANDI DE LA COLLA

Emmanuel Alfonso és un dels escriptors del grup citat que més tirada tingué per la *commedia*. El 1900 fundà amb Alfons Maseras la revista *Auba*, publicació efímera que encarna la fusió del vitalisme juvenil i la sensibilitat morbosa a redòs de D'Annunzio, dins la voluntat d'ésser agosarat en moral i cultivat en estètica. Les iconografies romàntiques i rococós llueixen en els escrits dels dos estetes: Orient, el món clàssic o els parcs i jardins «a la Fragonard», són idonis per a les disbauxes i lascívies suggerides en escrits signats per Gili Gay o Llistar i Oliver, llurs pseudònims. Marfany destaca els atacs del preraphaelita Xavier Viura a aquests d'annunzians «marcats per l'estigma aclaparador».²⁶¹ Enfront de l'ideal místic defensat, Viura veia aquests joves arrossegats per un decadentisme dissolvent que estén al camp plàstic quan considera Smith «jove i ja decadent».²⁶² Alfonso, vist per Maseras com al «dandy de la colla»,²⁶³ mostrà especial fascinació pels «pierrots blancs de la llegenda».²⁶⁴

Alfonso es vinculà ben aviat a *Joventut*: el 1901 hi publicà tres proses poètiques destacables pel seu cromatisme, l'exuberant adjectivació i una barreja

259. *Ibid.*

260. Vid. il·lustració de *Le Pierrot*, 2, Paris, 13-7-1888.

261. Joan Lluís Marfany, «*Joventut*, revista modernista», ob. cit., p. 53.

262. *Retrats de Ramon Casas*, p. 286.

263. «A l'hora baixa», *Contes fatídics*, ob. cit., p. 36. En l'escrit d'Alfonso dedicat a Verlaine («Confessions») reflecteix una actitud vital refinada i humil: «Jo soc un petit bon home». La idea és copsar els plaers quotidians des d'un distanciament que els acosta a la citada subtilitat madrigalesca. El seu dandisme era motiu de burla còmplice com detectem en la visió de Complexus [Josep Farran i Mayoral] quan juga amb els tres pseudònims de l'autor: «Esmentarem, no obstant, els distingits literats en Carles Arro y Arro, en Marcel Mata y en Claudi Comabella» (*Art Jove*, 13, 15-3-1906, p. 211).

264. Vid. «Doll», *El Poble Català*, 66, 10-2-1906, p. 1.

transgresora de misticisme i erotisme.²⁶⁵ Pel que fa al gènere és proper als idil·lis de Mestres, a mig camí de la peça breu, la poesia dramatitzada i el poema en prosa. A *Pèl & Ploma* signà el 1902 el primer text sobre el tema amb una forma teatral: «La comèdia eterna».²⁶⁶ És una peça de dos actes i quatre escenes breus precedida per un pròleg adreçat al públic en boca de Putxinelli.²⁶⁷ Com a protagonistes Pierrot, Colombina, el Burgès i la Cortesana, fidels a l'arquetip. Putxinelli acota el caràcter vitalista i amoral de la peça:

Volem fer una comèdia embolquellada per un ambient matinal, una comèdia en què no passi res, una comèdia que sigui com la vida i sigui eterna. En ella –oh públic bo– veuràs la dona i veuràs el capvespre, veuràs l'home i veuràs el contrast. [...] Oh! públic bondadós, que vostres mans se cerquin i's trobin versant joia i llensant a l'espai sorolls alegres; que vostres boques callin, que no xiulin. Heu d'entendre lo bo, lo que os agradi; d'allò que os fassi nosa, no'n feu cas.

En un to d'autodisculpa vist a les velles farses commediesques, Pierrot i Colombina es retroben amb felicitat ingènua després de mostrar-se recíprocament infidels: la feblesa de Colombina és el Burgès, antifigura modernista i oponent de Pierrot a les pantomimes de Deburau;²⁶⁸ en Pierrot, la Cortesana, amb una sensorialitat òbvia. Tots dos es perden a l'atzar seguint llur impuls i es retroben en un ambient «pur i ignoscent», d'oblit: «Sí que't perdono. Encara t'estimo més, molt més que avans». Per remarcar-ho l'autor els envolta de nens i remarca que el vestit de Pierrot és més blanc que mai i el futur es presenta joiós: «Ens estimarem molt, serem felissos».

Aquest to optimista fulletonesc amara l'obra, un estat de «somni matinal» per dir-ho amb els mots del seu quadre dramàtic «Mefistòfil disfressat». «La comèdia eterna» recrea un paradís «ple de déus augustos i de belles deesses de blancs cossos, en terres molt llunyanes ont els héroes anaven pels carrers i per les viles», un classicisme dionisiac que remet a D'Annunzio. Putxinelli es dirigeix a «nens i nenes, joves de braços blancs i rostre bell i joves de brassos

265. Vid. «Venus vensuda per l'interès», *Joventut*, 62, 18-4-1901, p. 269; «La enamorada del cel», *Joventut*, 66, 16-5-1901, p. 333 i «Maria Emmanuel de Castell-Vila», *Joventut*, 73, 4-7-1901, p. 450.

266. Emmanuel Alfonso, «La comedia eterna», *Pèl & Ploma*, 87, abril de 1902, pp. 324-333.

267. Putxinelli no va agafar mai el relleu de Pierrot ni d'Arlequí com a personatge, però justament una mica abans, *Joventut* havia publicat *Quadrets sense figures* d'Andersen en traducció de Cebrià de Montoliu, on Putxinelli, com Pierrot, es mostra infelïçment enamorat d'una Colombina que s'acabarà preferint Arlequí. A diferència de Pierrot, Putxinelli és una variant estafeta i ridícula de l'enamorat lleig: «La graciosa Colombina era bona y amable envers ell, però's sentia més inclinada a casarse ab Arlequí. Realment fora massa còmich que la bella y'l monstre es maridessin» (*Joventut*, 108, 6-3-1902, pp. 157-158). Cal destacar la cursiva de l'original en referir-se al mite tan recurrent de fi de segle.

268. En veiem exemples a *Histoire du theatre a quatre sous*, ob. cit.

forts i rostres durs; dames d'esguarts d'amor i d'esguarts tristos; cavallers de mans llargues i grans barbes». La innocència blanca s'oposa al vestit negre del Burgès i al vermell de la Cortesana, el plaer. El «bosc sant dels amors joves» és el locus del desig amb reminiscències medievals i es tenyeix de la porpra del capvespre, element que aplega goig i decadència. Es pot aplicar a l'obra el concepte d'écriture innocentée amb que J.P. Giusto acota l'obra de Jules Laforgue *Moralités légendaires*, on s'hi conjuga, com en Alfonso, desig, blancor i moralitat:

Le sacrifice établit donc une distance. Tout sera dans la moralité irréprochable comme l'aime a souligner Laforgue. Les conceptions sont immaculées et la blancheur virginal regne même dans les scènes les plus lascives. Ceci ne signifie aucunement qu'il y ait renoncement au désir: c'est le contraire.²⁶⁹

En poques obres del modernisme català com en aquesta trobem tan ultrada la invitació a gaudir de la joventut, una atmosfera poada del rococó francès revisitat pels poetes maleïts com Verlaine, referent bàsic per a un Alfonso que dedicà quatre obres més a personatges com a media. La primera és la peça breu «Mefistòfil disfressat» (1903), publicada a *Juventut* sota el pseudònim de Claudi Comabella, i se centra en el motiu de la disfressa que hem vist en Pell i Cuffí o Prat i Gaballí. El personatge blanc és un escut de puresa per al diable, però Alfonso/Comabella transforma el Pierrot aparent en Pierrot real redimit per l'amor. L'estimada que vol seduir és una «madona» i un «somni matinal» en consonància amb la puresa del «blanc i negre» de Pierrot.

A partir de 1904 les col·laboracions d'Alfonso en abordar Pierrot es distancien de l'escriptura innocent per enfonsar-se en una visió decadentista. La més breu, el relat «El retrat de Lluís Ribalta», introdueix el triangle Pierrot/Arlequí/Colombina en forma de quadre ombrívol immers en els paradisos artificials: «Un d'ells, un Pierrot, esdevenia groch y cadavèrich, mentres al seu costat, Arlequí y Colombina se somreyan ab un llarg somriure luxuriós». Hi destaca el taller amb dos artistes «ubriachs per l'haschich» i la figura del poeta, groga i blanquinosa, recorda el Pierrot pintat per un d'ells. Estem en plena barreja decadentista de sensorialisme i ambient macabre.

En tal línia efectista se situen les altres dues narracions d'Alfonso, on recorre al crim: «Pantomima» i «Pierrot assessí». La primera, de 1904, és

269. Jean Pierre Giusto, «Les moralités légendaires de J. Laforgue. L'écriture innocentée», *Revue des Sciences Humaines*, Tome L, 178, abril-juin 1989, pp. 38-48.

270. Claudi Comabella [Emmanuel Alfonso], «Mefistòfil disfressat», *Juventut* 160, 5-3-1903, pp. 158-159.

271. Claudi Comabella [Emmanuel Alfonso], «El poeta de la mort», *Juventut* 171, 21-5-1903, pp. 340-342.

272. Carles Arro i Arro [Emmanuel Alfonso], «El retrat de Lluís Ribalta», *Juventut* 210, 6-10-1904, pags. 657-659.

dividida en tres «quadros» de reminiscència teatral, amb un Pierrot moliner/gamin víctima mortal d'Arlequí i Colombina. Però l'assassinat no confereix malesa a aquests bibelots duts per un amor i embriaguesa estereotipats mentre s'endinsen «en el bosc tot ple d'aromas»: melodrama innocu on Arlequí s'imposa com al més astut quan s'abilla amb la disfressa del rival per despistar l'enamorada. Alfonso publicà el 1905 a El Poble Català «Pierrot assessí», on recorre de nou al bosc com a topos de la mort i la revelació. Pierrot accentua el rol de víctima passional d'una Colombina sense nom que li reclama riqueses i que l'acondueix al crim i al robatori. I, de nou, la puresa hiperbòlica fins als mateixos llavis blancs del personatge triomfa amb el rebuig al botí. En una escena final necrofílica, Pierrot besa la seva víctima i commina la lluna a perdonar-lo: «Y al veure aquell mig riure aquell ensomni, Pierrot s'agenollà sobre una pedra y axecant al cap vers el cel pàllid, mirà amorosament a la rienta y comensà a cantar cansó inefable». Podríem parlar d'un macabrisme wildeà –l'admiració d'Alfonso per l'escriptor britànic era evident en el seu cercle–, embellit per la redempció lunar.

El valor d'Alfonso com a extrem sublimador de la commedia en el seu vessant naïf, quedà diluït després de la seva desaparició com a escriptor, el 1906, però és indubtable que, malgrat no haver tingut cap traducció escènica, fou un dels autors que més sembrà la llavor pierròtica en els seus companys de colla, la «nova plèiade» de seguidors que seguí activa a la segona meitat de dècada.

3, ~ < < ^; .. 1 ^ • z3 ... ç, z5} z t ^ ð, ‡ ' ~ OE Š Ž ~ Ž. z ‡ 7 ^ < • z f z } z
 0, Š Ž } ≈ 3 z ... ^; z •, ~ 0 ^ ‡ OE z ... • z ^ OE θ % 6, ‡ ~ 6 Ž | < & z < ... ~ OE
 5, Š Ž ~ ^ OE θ % OE OE ~ ‡ • (1906-1910)

L'aparició de la «Plana Literària» dels dilluns a El Poble Català, setmanari reconvertit en diari el 1906, significà un estímul i una plataforma per a aquest grup de joves modernistes (procedents de fora de Barcelona en sa immensa majoria) que havien iniciat pocs anys abans llur activitat a la capital. La Nova Plèiade, com fou batejada per un dels seus mentors, Manuel de Montoliu, seguí la tirada cap a la commedia en general i Pierrot en particular. Ramon Vinyes va ser un dels que ocupà una posició més extrema dins el grup tant des del punt de vista formal, amb una imatgeria rutilant, com per la tendència transgressora i sensual dels seus poemes i proses poètiques, que donaren lloc entre altres fruits al llibre *L'ardenta cavalcada* (1909). En aquest poemari en prosa il·lustrat significativament per Ismael Smith, inclou un «Mosaic decoratiu» de 1908 dedicat a Pierrot on mostra una visió decadent del personatge, en consumpció tèrbola dins el cos de Colombina («goig de vi y de penes / anunci de hores de luxúries plenes / per tu, llum erranta que vius de neguits / y qui has d'apagarte damunt

dels meus pits»²⁷³ La visió més dissoluta, irònica o derrotada del personatge era la que interessava a l'escriptor berguedà com palesà en un text de 1917 a la revista Voces, que comandà durant tres anys dins la seva ciutat colombiana d'adopció, Barranquilla:

Canto como un pierrot! Jules Laforgue, me sentí pierrot tuyo y he dado a tus pierrots mis imágenes». [...] Subrayas con un gesto clownesco, que no aprendí. Tornaste la risa y la ironía románticas. [...] Cantan los pierrots de Jules Laforgue a Nuestra Señora la Luna. Se destacan blancos sobre una colina argentada. Sus anchas mangas de mandarín dan paso a sus pequeñas manos, flageladas por los rayos del nocturno astro que pasa, sin escucharlos, alto... inconmovible... lento... lejano. Cantan los pierrots!... Nuestra Señora la Luna –exaudi nos... exaudi nos!²⁷⁴

És, doncs, la impotència, la derrota, la mort, la sensualitat ambivalent o la ironia el que interessà Vinyes i el seu grup en adoptar aquest personatge, i hi tornà a reflexionar vint anys després en to elegíac a la revista Meridià en una data tan tràgica com gener de 1939, tot enyorant «aquells temps» en què els poetes podien pierrotejar i ubicant l'evocació de Laforgue en el context bèl·lic: «Els Pierrots decoratius cantaven: "Nostra Madama la Lluna, exaudeix-nos". Nosaltres, en veure-la presidir nits de crim exclamem: apaga't»²⁷⁵ Aquest escrit crepuscular traça les diferències entre el to somniós de Banville o la pulcritud de les Fêtes galantes amb la visió guinyolesca, ambigua i agra, de Giraud i Laforgue. Vinyes mostrà també el 1917 el seu coneixement sobre la commedia arran de la seva aclimatació en Goldoni i Gozzi, els dos grans autors del teatre venecià del segle '• , , , . A les «fantasías» dona la paraula a l'«alegre Arlequin», que vindica, com Gual cinc anys abans, les figures de la commedia com a arquetips que subsisteixen amb vestimentes diferents arreu i sempre. Així fa parlar Vinyes a Goldoni adreçant-se a la Mirandolina de L'hostalera, acarada a Colombina:

Colombina era inconsciencia juvenil. Tú amarás, y tu amor irá cuidadosamente anotado en mi comedia. ¡Voy a consentir que los personajes que te rodean sean los de la farsa antigua! ¡Tú, no! Para que contrastes pondré a tu lado, –nuevas Colombinas– las faranduleras trashumantes de una compañía de la legua... livianas... frívolas.²⁷⁶

273. Ramon Vinyes, «Mosaics decoratius» Poble Català 773, 30-VI-1908.

274. Ramon Vinyes, «Los pierrots de Jules Laforgue cantan a Nuestra Señora la Luna», «Varia», Voces, 8, 20-10-1917, p. 220. La revista colombiana ha estat reeditada: 1917-1920, Edición Íntegra Vols. I, II, III, Barranquilla, Ediciones Uninorte, 2002.

275. Ramon Vinyes, «Aquells temps», «Talaia», Meridià, 52, 7 de gener de 1939, p. 5. Vegeu també Ramon Vinyes, Talaia: escolis publicats a Meridià, 1938-1939, Barcelona, Albi & Faig.

276. Ramon Vinyes, «Goldoni habla a la alegre moza que le inspiró», «Fantasías al margen de las obras de Carlo Gozzi y de Goldoni», Voces, 14, 20-12-1917, p. 383.

L'escriptor berguedà participà en algunes aventures escèniques a la ciutat del Carib colombià, on visqué llargues temporades: en una encarnà el paper de Pierrot acompanyat d'almenys un personatge femení, com mostren dues fotografies del Museo Romántico de Barranquilla.²⁷⁷ El fet és escaient en una ciutat on l'expressió festiva màxima és el Carnaval, expressió d'un ric mestissatge cultural que integra entre les seves comparses els Diablos Arlequines de Sabanalarga, on assistim al vessant dimoniesc del personatge. No creiem que la peça pierròtica colombiana de Vinyes –de datació i ubicació incertes²⁷⁸– és el vessant dissolvent del personatge que li hem vist al grup d'El Poble Català. El filó verlainià, en efecte, es manifestà de diverses maneres dins el cenacle. Així, el poeta valencià Miquel Duran i Tortajada, conegut també com a Miquel Duran de València, compongué unes cançons que remetien a les chansons del poeta francès i als poemes de Manuel Machado sobre el personatge:

Jo soc un desenganyat
 sens fortuna
 Jo soc un enamorat de la lluna
 Jo soc la flor delicada
 y exquisida
 Jo soc una enamorada
 de la vida.²⁷⁹

És un to volgudament popular i juganer que contrasta amb la visió dissolvent del personatge en dos textos dels autors de terres gironines Miquel de Palol i Xavier Monsalvatje, els quals traeixen l'influx dels elements essencials del sonet verlainià *ladis et naguère*. Al poema «Una vegada era un Pierrot»,²⁸⁰ Palol subratlla el desamor recíproc entre Colombina i el seu llunàtic company, resultat en abandonament i fugida de la minyona amb una troupe circense: Pierrot «cau a terra» macabrament i mostra els ulls fosforescents com en l'esmentada composició verlainiana («Grands trous où rampe du phosphore»). Per la seva banda, Monsalvatje publicà, a El Poble Català, «La tràgica fi de Pierrot». Darreres escenes, on de forma dramatitzada mostrà idèntic vessant

277. Jordi Lladó, Ramon Vinyes: un home de lletres entre Catalunya i el Carib, Barcelona, Departament de Cultura i Mitjans de Comunicació, 2006, p. 76.

278. Tot recollint la tradició oral i alguna referència escrita de Barranquilla, Jordi Lladó ubicà la representació de l'obra als anys quaranta on Vinyes apareixeria al costat d'una alumna del Colegio Barranquilla de Señoritas on impartia diverses matèries. Però, més enllà d'un efecte de caracterització, l'aspecte físic de Vinyes a la foto ens fa pensar en una edat entre trenta i quaranta anys, que correspondria a les seves estades a Barranquilla durant els anys 1914-1925 o 1929-1931.

279. Miquel Duran i Tortajada, «La cansó del Pierrot», «La cansó de Colombina», El Poble Català, 550, 19-8-1907, integrades més tard dins el poemari *Cançons vibrants*, Barcelona, L'Avenç, 1910.

280. Miquel de Palol. *Roses*. Poesies, Girona, Pub. Armonia, 1906, pp. 22-23.

macabre i frívol. Després d'una tripartida invocació descriptiva que ens recorda la de Iokanann a la Salomé wildeana, exposa el desengany del personatge amb els ulls cecs, faç espantosa i freda que fa moure el vestit-mortalla en Verlaine:

No't veig, no't veig; ton bes m'ha encegat, Colombina! Quan els teus llavis nins han caigut damunt dels meus ulls m'han semblat els d'un cadavre... Y els teus petons han sigut pesants, lents, freds com els de la mort covarda, Colombina! [...] Y la lluna ho amortalla tot ab sa claror platejada.

Monsalvatje culmina el dramàtic amb la visió espectral de la forca i el cadàver de Pierrot il·luminats per la lluna. Acarem-ho a la composició del poeta francès:

Et son spectre aujourd'hui nous hante, mince et clair
et voici que parmi l'effroi d'un long éclair
Sa pale blouse a l'air au vent fort qui l'emporte,
D'un linceul et sa bouche est béante de sorte
Qu'il semble hurler sous les morsures du ver [...]
Ses yeux sont des grans trous où rampe du phosphore
Et la farine rend plus effroyable encore
Sa face exangüe au nez pontu de moribond.

Força equiparable al carés de Monsalvatje es mostra la petita peça d'un altre autor d'aquest nucli tardomodernista que després esdevindria avantguardista destacat, Josep Maria de Sucre. Sota el pseudònim d'Herman Pi publicà el 1907 «Pantomima» a El Poble Català, on realça l'esteticisme aristocratitzant posant èmfasi en la caracterització versallesca del Marquès, que en l'obra és el rival de Pierrot. Aquest embelliment rococó contrasta amb l'agonia i mort del protagonista, reblada per una escena de dansa de Colombina davant el moribund que ens fa pensar en la Salomé de Wilde, la vida i la mort tòpicament contraposades:

Y mentres va dansant, tota s'espanta. Li sembla que Pierrot mou els seus brassos, y que'els seus ulls ja morts se la contemplen. Y una paüra immensa la domina. S'aixequen sos cabells furiosament y tremolen sos ulls com flors de vent. Els seus llavis s'inonden. [...] Y Colombina dansa esparverada contemplant a Pierrot que se la mira. [...] El ritme de la música fineix. Colombina allavors mira a Pierrot. Ja no sent ses mirades en son rostre. Està mort: es cadavre: jau immòvil.²⁸³

Ben relacionable amb aquest vessant macabre és el quadre dramàtic de Carles Riquer «Epílech tràgich», publicat el 1908 a la revista De tots colors.

281. Xavier Monsalvatje, «La tràgica fi de Pierrot. Darreres escenes», El Poble Català, 676, 23-XII-1907.

282. Vid. Paul Verlaine, «Pierrot», Jadis et naguère, Choix de poesies, Paris, Bernard Grasset, 1991, p. 247.

283. Herman Pi [Josep Maria de Sucre], «Pantomima», El Poble Català, 557, 26-8-1907.

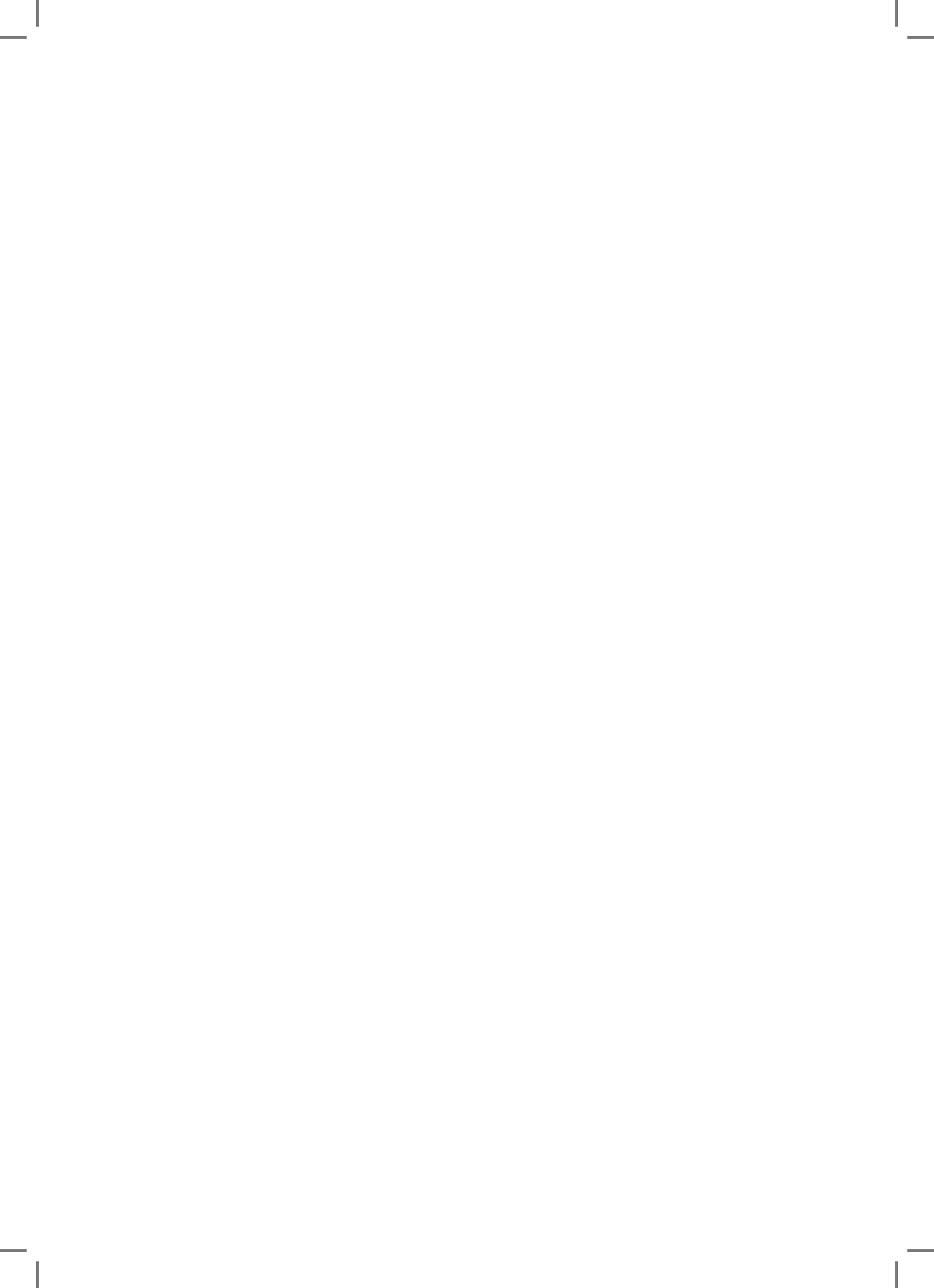
284. Carles Riquer, «Epílech tràgich», De Tots Colors, 13, 27-3-1908, p. 199-200.

L'originalitat d'aquest text és el joc amb el drama amorós de tres saltimbanquis que encarnen el triangle tòpic i en llur encarnació fan esclatar el drama: l'actor Pierrot ha matat els seus rivals abillats de Colombina i Arlequí en plena representació, una funció que comença de manera sorprenent amb la fugida dels espectadors i és ocupada pel monòleg del personatge: «Jo vestiré els meus llavis de somriures hipòcrites y seré un pobre vensut, flor sense aroma, cos sense ànima, un sarcàstich espectre». En les acotacions finals se subratlla el caient maleït: «Y el pobre Pierrot, l'alegre camarada, riu, riu fogosament. Y els seus ulls s'humitegen de llàgrimes. [...] L'eterna ironia de les coses reviu en ell qui du l'ànima endolada y esclata en rialles satàniques».

No és, però, el vessant satànic o corrosiu l'únic que priva en aquest moviment tan eclèctic i amant del personatge com és el modernisme tardà. Per posar-nos en un pol contrari ens referirem a la micropeça d'un molt jove Josep Massó i Ventós, publicada el 1909 a *El Poble Català*: «El temps que passa». La peculiaritat de l'obreta és l'edat avançada de Pierrot i Colombina, dos vells que evocuen la fugacitat del temps i un passat bell i esteticitzant, amb-la imatgeria naïf vista a «La comèdia eterna» d'Emmanuel Alfonso, però sense sotracs amorosos o emocionals. Fet i fet, un Pierrot classicitzant i serè ja besllumat en el sonet de Prat i Gaballí a *El temple obert*, que remet al locus amoenus del seu amor juvenil amb placidesa burgesa: «Y el recordo tant bé aquell sojorn de quietut ont vivia'l nostre amor!». La peça es clou amb la mort idealitzada de Colombina, envoltada d'ametllers i el pas d'un àngel.²⁸⁵ L'aposta de Massó i Ventós confrontada a tantes altres vistes en aquest subapartat ens confirma que el motiu pierrotesc o comediesc podia ser recorregut des de prismes oposats, però ens n'indica, també, un endolciment molt allunyat del vessant nihilista de tombant de segle i de la truculència del Pierrot de pantomima. Potser tot un símptoma que la sublimació transgressora que havia mostrat el personatge començava a entrar en qüestió davant del triomf progressiu de l'estètica classicitzant del noucentisme. Un any després, com hem vist a *Els sense cor de Mestres*, Pierrot serà considerat en certa manera un personatge fora del temps, un guardià de les essències del «cor», d'una idealització ja no possible en una societat on priven els versos sense sentiment i l'interès econòmic.

285. Josep Massó i Ventós, «El temps que passa», *El Poble Català* 1147, 8-3-1909.

286. Vid., per exemple, Lino Vives d'Ealo, «Pierrot místic», *De Tots Colors*, 31, 31-7-1908, p. 484.



3. LA COMMEDIA A L'ESCENA DE LA POSTGUERRA: JOAN BROSSA I ALTRES CREADORS

Visca l'art del music-hall amb la seva veu i les seves ulleres! Visquen els barrets i les gorres de paper! Visquen les garlandes i les banderes! Visquen el confetti i les serpentines, les boles de neu, les caretes i tota mena d'articles de carnaval! Visquen els mantons de Manila! Visquen els espanta-sogres! Visquen els globus aerostàtics i els estels! Visquen els cotillons i els vestits de paper! Visquen els ornaments dels carrers i dels salons!

Joan Brossa, Rapsòdia de music-hall

Pierrot, aquí us rima
una farsa de poeta;
príncep de la pantomima,
senyor de la mascareta,
del blanquinós santuari
baixo trist i fantasmal
a posar en vers el glossari
de les nits de carnaval
Joan Brossa, Quiquiribú

, ‡ • ‹ ^ } Ž || , ¬

Amb excepcions com les obres comentades d'Apelles Mestres i Adrià Gual al capítol 2, la literatura i el teatre català marginaren de llur interès la commedia durant les dècades posteriors al modernisme. Abans de la Guerra Civil el tema restà relegat com a element recurrent en manifestacions populars i no desvetllà l'interès de l'avantguarda ni de l'escena cultivada d'aquests anys, com s'esdevingué a la literatura castellana en el cas de Federico García Lorca. Pel cap alt, albirem a finals dels anys 20 un acostament al món del circ en la peça de Josep

Maria de Sagarra *La filla del carmesí* (1928) i alguna provatura en el mateix sentit²⁸⁷ El distanciament envers la sublimació modernista de l'abans venerat Pierrot es palesa en un quadre dramàtic signat per «J» el 1929 a la publicació *L'Esquella de la Torratxa: Pierrot, en veure's rebutjat per Colombina a causa de la seva pobresa, no dubta a demanar un billet de cinc-centes pessetes al seu rival, un Putxinelli burgès. La reacció atònita de la lluna clou el text: «Amic Pierrot, m'has deixat en ridícul»²⁸⁸.*

Excepció notable al respecte entre els escriptors de nova fornada fou el conte de Pere Calders «El primer Arlequí» (1936), títol que comparteix amb el recull de narracions que l'inclou²⁸⁹. El conte representa una actualització del Gènesi en la línia del que havien efectuat comediògrafs o escriptors coetanis com Joan Oliver amb *Abdó* que tal vegada s'esdevingué (1930). La particularitat del relat de Calders és la pell arlequinada de Caïm en néixer: els rombes acolorits del nadó són interpretats per Eva com a «paleta de les futures races del món». La humanitat de Caïm/Arlequí, vinculat al «pecat», al «treball dur» i a la «caiguda i vinclament humà» es pot associar a l'Arlequí burleta i transgressor que adoptaren alguns avantguardistes en front del pierrotisme decadentista. Una recuperació que potser Calders besllumà durant aquests anys, quan el ballarí Joan Magrinyà es fica sota la pell del personatge en treballs que comptaren amb el concurs d'artistes com Miró, com veurem al capítol 4.

Cal esperar a la postguerra quan, des de gairebé l'anonimat, sorgeix una mirada vindicadora del món perdut dels 20-30 i brolla una segona avantguarda que es vindica com a continuïtat de la primera. L'interès per la commedia durant aquests anys i en aquest context destaca amb dos noms: Joan Ponç a les arts plàstiques i Joan Brossa a la poesia i el teatre. De tots els dramaturgs catalans contemporanis, Brossa (1919-1998) és el més influït pel gènere, un fet palès a moltes de les seves peces, les breus en particular. Cal remarcar-ne especialment la traça dins Accions espectacle del Postteatre (escrites entre 1946 i 1962), Fregolismes o monòlegs de transformació (1965-66), Strip-tease i teatre irregular (1966-67) i Accions musicals (1962-78). També sobresurt de manera prominent a moltes de les seves composicions poètiques i a la poesia visual en particular. Els tres personatges recurrents en tota la copiosa producció

287. El món de les atraccions en clau expressionista fou plantejat per Ramon Vinyes aquests anys a *L'empresari de monstres*, una peça inacabada. Vid. Jordi Lladó i Vila, *Ramon Vinyes i el teatre (1904-1939)*, tesi doctoral dirigida pel Dr. Jordi Castellanos i Vila, Departament de Filologia Catalana, Facultat de Filosofia i Lletres, Universitat Autònoma de Barcelona, setembre de 2002, pp. 456-457.

288. J., «Una nit de cap d'any (comedieta frívola)», *L'Esquella de la Torratxa*, 2584, 4-I-1929, p. 873.

289. Pere Calders, *El primer Arlequí* Barcelona, Quaderns Literaris, 1936.

brossiana que aborda el tema són Arlequí, Colombina i Pierrot. En aquest capítol examinarem la commedia en l'autor des d'aspectes com el tarannà popular, la relació amb altres formes parateatrals, la interacció entre espectacle i públic, les manifestacions poètiques, la valoració del mim i el cinema mut, l'exploració metadramàtica i el paral·lel de la seva mirada comediesca amb la d'escriptors en castellà anteriors com Valle-Inclán i García Lorca. Dediquem finalment un apartat a un altre dramaturg coetani a Brossa que s'interessà pel tema de manera més lateral: Josep Palau i Fabre.

%, ^ œ œ z , • ~ z • %œ ^ %œ Ž ... z ‹

Per entendre la fascinació brossiana per la commedia cal destacar d'antuvi l'impacte de les expressions escèniques i artístiques populars admirades en els seus anys de joventut a la Barcelona republicana. John London avalua el significat d'aquest vessant per al poeta: «No es tracta de perdre's en la ficció del metateatre, ja que la cultura popular constitueix una ruta directa a l'autoalliberament i un lligam precís amb una realitat molt concreta i viscuda, la del poble». La producció dramàtica brossiana és arrelada en el teatre de principis del segle XX, sobretot en el sàinet i els drames socials d'Ignasi Iglésias, que de manera paral·lela a la commedia popular tenien un receptor essencialment proletari. En una entrevista concedida a Anna Maria Moix el 1967, situà el gènere dins un cànon eclèctic i un xic contradictori al costat d'autors de text: «El tronc del teatre és Esquil, Shakespeare, la commedia dell'arte, Ibsen, Strindberg». En el mateix interviu, però, puntualitza les diferències envers cert teatre polític en voga: «El teatre del poble no és el realisme de Brecht; és l'Arlequí i Colombina. El poble vol la mascarada»²⁹² Tres dècades més tard, el 1996, hi insistia, ja de manera decantada: «Els personatges clàssics del teatre no són ni els de Shakespeare ni els dels grecs: l'essència del teatre són l'Arlequí i la Colombina». La commedia dell'arte és una cosa tan lúdica com psicològica: voler canviar de personalitat, la picardia»²⁹³ En aquest sentit Brossa s'acosta a l'essència bufonesca que han subscrit destacats creadors contemporanis com Peter Brook, Dario Fo o Albert Boadella.

En alguns poemes i peces del dramaturg els personatges compleixen el paper de la commedia original. Aquest és el cas de «Pantomima» (Cau de poemes), de 1960, on Arlequí no és pas la figura arterosa o amoral que tant

290. John London, *Contextos de Joan Brossa: l'acció, la imatge i la paraula*, Barcelona, Publicacions de la Universitat de Barcelona, 2010, p. 87.

291. Ana María Moix, «Entrevista: Joan Brossa», *Presència* 100: 3 (juny de 1967), s.p.

292. *Ibid.*

293. Joaquim Noguero, «Contra l'ensinistrament. Entrevista a Joan Brossa», *Publicació d'Omnium Cultural*, 334, novembre 1996, pp. 37-44 (p. 44).



Fig. 11. Joan Brossa a la segona Fira de Teatre al carrer de Tàrraga, 1983. Fotògraf: Jaume Maymó. Imatge reproduïda a *Joan Brossa o la revolta poètica* (M. Guerrero ed.). Barcelona: Fundació Joan Brossa/ Departament de Cultura/ Fundació Joan Miró, 2001, p. 332.

atreia l'atenció d'escriptors i artistes dels primers anys del ~~segle~~^{segle} ~~XX~~^{XX} i més aviat el servent ximple –obsessionat a menjar– de l'època renaixentista, en contrast amb el seu company bergamasc, l'astut Brighella. El Pierrot d'aquesta composició és l'individu frustrat típic dels segles '•, , , i ' , ' , però més proper a la malenconia de Deburau que al tractament «maleït» de fi de ~~segle~~^{segle}. El lunar encarrega a Arlequí que doni a Colombina un poema d'amor que li ha dedicat, però el seu company oblida l'encàrrec i només demana a la noia el que l'instint li reclama: menjar. És un oblit gens maliciós i quan es retroba amb Pierrot, aquest «vol saber el resultat / de l'encàrrec, i Arlequí / li ensenya el menjar embolicat / amb el paper on hi ha escrita / la poesia d'amor». «Pantomima» és un esquetx comediesc clos amb una imatge que connecta obliquament amb l'acció: «Un pati / guarnit amb farolets / venecians».

Com hem destacat arran de ~~la~~^{la} comèdia al modernisme, Venècia és associada al gènere i al carnaval que acull els seus personatges. Els fanalets de «Pantomima» remetent a les llums de l'escena, una imatge que retrobem quasi

294. «Pantomima», en Joan Brossa, *Cau de poesia* (Poesies de seny i cabell: triada de llibres, 1957-1963, Esplugues de Llobregat, Ariel, 1977, pp. 217-332 (p. 310).

literal en una altra composició coetània, «Pot-pourri», a la primera secció de la qual se subratlla el lligam entre les formes de diversió populars italianes i catalanes: «El pati / il·luminat a la veneciana / té un aspecte molt agradable. / I és que el poble català, / en això de divertir-se, / s'assembla a l'italià: / ho fa de debò».²⁹⁵ És remarcable que els tipus de la *commedia* proporcionin el vincle entre aquests dos entorns geogràfics i culturals. Un altre poema on mantenen llurs trets tradicionals és «Serenata», un sonet en què Pierrot és l'amant patidor de cara emblanquinada, enamorat d'una Colombina coqueta que acaba triant l'Arlequí seductor i trapella.²⁹⁶ En suma, és el caràcter espontani, no sotmès a la mirada «literària», el que fascina Brossa de l'essència de la *commedia*.

EL PARATEATRE (CARNAVAL, MIM, CIRC, MUSIC-HALL, MÀGIA, TRANSFORMISME...). L'OMBRA DE FREGOLI

A l'obra brossiana la *commedia* està molt lligada a altres formes parateatrals populars com el carnaval, el mim, els putxinellis, el circ, el music-hall, la màgia o el transformisme.²⁹⁷ A la primera peça de Brossa, *El cop desert* (1944),²⁹⁸ les figures de la *commedia* s'inscriuen en una tradició popular mediterrània, amb la presència de figures genuïnament populars catalanes com els gegants. En aquesta *opera prima* apareixen dos Arlequins, Putxinelli i unes figures pierròtiques ja vistes en Rusiñol: «Bandes de clowns, emblanquinats de lluna, allargassen flamígers obencs colgants en arbres de guitarra».²⁹⁹ A l'inici de l'acte segon es mostra un circ amb trapezistes i Putxinelli. La primera acotació d'*El cop desert* situa «al mig saltimbanquis fent jocs malabars amb pomes»,³⁰⁰

295. «Pot-Pourri», en Joan Brossa, *El saltamartí* [1963], *Poemes de seny i cabell*, ob. cit., pp. 645-805 (p. 680).

296. «Serenata», en Joan Brossa, *Sonets de vaitot (1965-1966)*, que forma part de *Rua de llibres (1964-1970)*, Cinc d'Oros, 8, Sant Joan Despí, Ariel, 1980, pp. 271-352 (p. 287).

297. Convindria afegir el ballet a la llista. Per una anàlisi del ballet a l'obra brossiana, incloent la presència de la *commedia dell'arte*, en algunes de les seves peces de *Normes de mascarada*, vid. Xavier Serrat i Brustenga, «Dramatúrgies clownesques a *Normes de mascarada* (1948-50/54), de Joan Brossa», en *Teatre breu: procediments, formes i contextos*, eds. Isabel Marcillas i Núria Santamaria, València, Universitat de València, pp. 393-411 (especialment pp. 405-408).

298. Joan Brossa, *El cop desert*, en *Poesia escènica*, ed. Glòria Bordons, Tarragona, Arola, 2013, VI (*Circ, màgia i titelles*), pp. 19-60 (p. 57). Per a més informació sobre l'obra, vid. John London, *Contextos de Joan Brossa: l'acció, la imatge i la paraula*, ob. cit., pp. 57 i 74; Eduard Planas, *La poesia escènica de Joan Brossa*, Barcelona, Associació d'Investigació i Experimentació Teatral, 2002, pp. 314-318.

299. *El cop desert*, ob. cit., p. 57. La identificació entre els dos personatges per part de Brossa és clara al poema «Un clown és un pierrot». Vid. «El monòleg», en *Festa* (1955), que forma part de *Poesia rasa, tria de llibres (1943-1959)*, Cinc d'Oros, 1, Barcelona, Ariel, 1970, pp. 327-358 (p. 346).

300. *Ibid.*, p. 21.

i en una didascàlia posterior hi insisteix: «Comencen a entrar saltimbanquis amb cigars i bengales de colors enceses».³⁰¹

La presència d'aquests elements a *El cop desert* preludeja la de molts textos i espectacles posteriors. Així, l'acotació que obre una de les peces brossianes que impactà més en representar-se, *Quiriquibú*, dirigida el 1976 per Fabià Puigserver i Guillem-Jordi Graells, ubica aquest entorn: «La representació, en un circ. No disposant d'un circ veritable, es tractarà de substituir-ne la disposició al millor possible».³⁰² Un altre entreteniment relacionat característic del segle xx, el parc d'atraccions, irromp més endavant: «Avions! Tobogans! Muntanyes russes!».³⁰³ On es manifesta de manera més explícita l'entusiasme per aquest univers és a l'epíleg de *Rapsòdia de music-hall*, amb una rica enumeració d'elements:

Visca l'art del *music-hall* amb la seva veu i les seves ulleres! Visquen els barrets i les gorres de paper! Visquen les garlandes i les banderes! Visquen el confetti i les serpentines, les boles de neu, les caretes i tota mena d'articles de carnaval! Visquen els mantons de Manila! Visquen els espanta-sogres! Visquen els globus aerostàtics i els estels! Visquen els cotillons i els vestits de paper! Visquen els ornaments dels carrers i dels salons! El *music-hall* és com un artista senzill que no hagi après mai res de nou i que no tingui altra cosa que ganes de viure.³⁰⁴

La llista no esmenta un altre gènere present a *Rapsòdia de music-hall* com és l'estripteís, que executa la pròpia Colombina i que hem de contemplar sempre en Brossa en el seu vessant tan lúdic com eròtic: veurem més endavant com es manifesta en altres obres com a modalitat del transformisme, gènere parateatral amb el qual la *commedia* manté semblances. En el cas de Brossa aquest caient es concretà en la veneració pel transformista italià Leopoldo Fregoli (1867-1936), les referències al qual amaren la seva obra fins al punt que *fregolisme* és el concepte bàsic de la seva poètica. Per a Eduard Planas «Fregoli representa per Joan Brossa el carnaval elevat a la quinta essència, la magnificació de l'actor, talment un personatge de la *commedia* traslladat al nostre temps».³⁰⁵ El 1971, en definir l'essència del teatre, l'autor relacionà el transformista italià amb el carnaval i la *commedia*:

Jo sempre he cregut que l'ingredient bàsic del teatre, i per això m'agrada Frègoli, no és la literatura, sinó el carnaval. En aquest sentit profund el teatre

301. *Ibid.* p. 27.

302. *Quiriquibú*, en Joan Brossa, *Poesia escènica*, ed. Xavier Fàbregas, 6 vols. Barcelona, Edicions 62, 1973-83, I (1973), p. 62.

303. *Ibid.* p. 60.

304. *Poesia escènica*, ed. Xavier Fàbregas, VI, p. 199.

305. *La poesia escènica de Joan Brossa*, ob. cit., pp. 175-176.

no morirà mai perquè la gent el porta ben endins i és tan vell com la humanitat. Arlequí, Pierrot i Colombina, aquesta és l'essència del teatre.³⁰⁶

A l'entrevista amb Moix, Brossa explica, de manera provocadora envers el teatre de filiació marxista, que l'autèntic efecte de distanciament és aconseguit no pas per Bertolt Brecht sinó per Fregoli, en tant que l'espectador s'adona que l'actor fa papers diferents i efectua, per tant, una objectivació. Segons Brossa, Fregoli fou clau en el desenvolupament del teatre i precursor del «dinamisme i mutabilitat del cine». El transformista italià forma part de la cultura –a l'enssem popular i d'avantguarda– d'una preguerra de la qual Brossa es considera continuador. Així, el «poema-paròdia» «Poema sobre Frègoli i el seu teatre» és un clar homenatge al transformista.³⁰⁷

Aquesta multidimensionalitat que Brossa aprecia en Fregoli es plasma en *El Gran Fracaroli* concebuda com a homenatge al transformista italià. En el *dramatis personae*, Brossa qualifica Fracaroli de «primer actor, polifacètic, transformista, ventríloc i prestidigitador, mim i ombrista».³⁰⁸ Dos personatges de la *commedia dell'arte*, Arlequí i Pierrot, participen en una breu escena muda, titulada «La invasió desfeta» (pp. 89-90). Entren i surten contínuament, fent una acció senzilla i banal l'un, i de seguida desfent-la l'altre. Per exemple:

A l'esquerra, cap al fons, una taula amb un cobertor groc fins a terra. Pausa. Entra Pierrot per la dreta, treu el cobertor i se'n va per l'esquerra. La taula resta amb un cobertor verd. Entra Arlequí per la dreta, treu el cobertor verd i se'n torna. Resta posat un cobertor vermell. Reapareix Pierrot per l'esquerra i treu el cobertor vermell; en queda un de blanc.³⁰⁹

La banalitat d'aquestes accions és mostra de la importància atorgada a la quotidianitat, que en l'obra brossiana coexisteix amb la poesia –de fet, n'és un component–, i, com observarem, també és un ingredient recurrent de les *Accions spectacle*. No sorprèn que la sèrie brossiana on els personatges de la *commedia* destaquin més sigui *Fregolismes (o monòlegs de transformació)*,

306. Jordi Coca, *Joan Brossa, o el pedestal són les sabates*, Barcelona, Pòrtic, 1971, p. 6. Pel que fa a la intercanviabilitat dels gèneres «menors», l'obra de Valle-Inclán presenta clars paral·lels amb la de Brossa. En obres com *Los cuernos de don Friolera* o en les peces del *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte*, diverses formes parateatral –teatre de titelles, ombres xineses, melodrama, i la mateixa *commedia*– oferien la possibilitat que es renovés un teatre comercial mancat d'idees i decadent.

307. «Poema-paròdia amb tres personatges», en *Poema sobre Frègoli i el seu teatre*, que forma part de *Rua de llibres*, ob. cit., pp. 191-236 (p. 226).

308. *El Gran Fracaroli*, en *Poesia escènica*, Xavier Fàbregas, VI, p. 125.

309. *Ibid.*, p. 89. La companyia teatral Els Pirates estrenaren l'obra en el Maldà de Barcelona el març del 2018 (vid. fig. 12). La companyia emfasitzà la multidimensionalitat de l'obra, i el muntatge destacà per un *striptease* especialment divertit i creatiu que hi introduïren. El moviment i el ritme foren ràpids i, com es demostra a la figura, l'aspecte clownesc en formà una part integral.



Fig. 12. Joan Brossa, *El Gran Fracaroli*, muntatge d'Els Pirates, Teatre Maldà, Barcelona, març, 2018. Fotografia: Toni Márquez.

que aplega aquestes peces parateatral. A *La bella italiana (Strip-tease i teatre irregular)*, l'Actor llegeix una lloa a Fregoli mentre l'estriptissista es despulla, i hom subratlla que el transformista domina molts gèneres: «Pertot arreu només es parla del transformista Fregoli, de les peces de Fregoli, mim, ballarí, cantant, acròbata i prestidigitador».³¹⁰

La peça més emblemàtica quant a la *commedia* dins *Fregolismes* és *Tricuspis*, on emergeix el triangle convencional Arlequí-Pierrot-Colombina³¹¹ amb una acció dotada de gran dinamisme gestual. Els dos nois (amagats al principi de l'obra) juguen a estira-i-arronsa amb una corda mes ampla que l'escenari, però les forces s'igualen i no guanya cap dels dos. Tot seguit surt Colombina a escena, talla la corda i esclata a riure quan sent caure els altres a dins; la noia decideix sortir de l'escenari, tornar amb el vestit de Pierrot per posar-lo en una maleta, i repetir el procés amb el d'Arlequí. Finalment entra el

310. *Poesia escènica*, ed. Xavier Fàbregas, VI, p. 254.

311. «*Tricuspis* és el FREGOLISME que hem triat per enregistrar-lo a la SALA FREGOLI, on s'exposa la col·lecció de peces de Brossa donades al museu relacionades amb aquest transformista que Brossa admirava. Pierrot, Arlequí i Colombina visitaran la sala i els jocs i metàfores de *Tricuspis* exploraran en una acció efimera l'esperit d'aquest artista múltiple, singular, inclassificable i ben present al conjunt de l'obra brossiana» (<http://accionsiterriori.com/tag/fregoli/>, consultat el 24 d'abril, 2013).

transformista (actor-personatge fregolià), i amb la seva aparició desvetlla que ha encarnat els personatges: «Va amb pantalons negres ajustats fins el genoll; el frac i el barret de copa, vermells, li muden de color cada vegada que reapareix per rebre els aplaudiments».³¹²

Per a Planas *Tricuspis* constitueix una peça representativa del recull de *Fregolismes* perquè «evidencia el grau d'assoliment de les possibilitats dramàtiques que li són pròpies, a més de fregar, amb extrema i meritòria senzillesa, la perfecció quant a la utilització de les particularitats tècniques del gènere».³¹³ L'obra conté la ironia característica de la *Poesia escènica* i essencialment és humorística, exemple segons Planas, d'«esperit lúdic i antiretòric».³¹⁴ Un altre fregolisme, *La xauxa negra*, és molt menys jocós i més agosarat des del punt de vista crític, en el que representa, seguint l'estudiós brossià, paradigma de l'«estètica de resistència» brossiana.³¹⁵ Pierrot apareix al final de l'obra quan el General acaba de llegir l'article 222 del «Código Penal», en una irrupció que representa una mofa carnavalesca del to oficial i amenaçador del militar. El personatge blanc hi fa un paper transgressor que tipifica la tradició firal de la *commedia* acarada a un final de contundència política: «PIERROT: (*redoblada de timbals. Per l'esquerra, amb les mans al darrera. Se situa immòbil al mig de l'escena, de cara al públic. Silenci.*) Visca Catalunya! (*Cau mort sota el soroll d'una descàrrega de fuselleria*)».³¹⁶

Tal com ha interpretat John London, l'escena remet als afusellaments franquistes i particularment al del president de la Generalitat Lluís Companys el 1940; en ella, afirma London, «ens convertim en testimonis d'una tradició popular, revivificada nacionalment i negada per una força molt precisa que no pot suportar la seva llibertat».³¹⁷ Així, doncs, el distanciament fregolià o brossià no està desproveït, malgrat les objeccions vistes al mètode brechtian, d'una càrrega i un compromís polítics que també caracteritzaven els principis i l'obra del dramaturg alemany.

A *Concert, en tres temps, per a representar*, elaborada com altres *Accions musicals* amb el músic Josep Maria Mestres Quadreny, hi ha una clara disposició circense. Així, «abans de començar el primer temps el director demana a l'auditori que deixin buits tres seients diferents situats en diferents indrets de la sala, i assenyalats quins són»; tot seguit l'orquestra es prepara per al segon temps i entren quatre pierrots de circ alts i amb el vestit de color diferent. Els

312. *Poesia escènica*, ed. Xavier Fàbregas, VI, p. 151.

313. *La poesia escènica de Joan Brossa*, ob. cit., p. 193.

314. *Ibid.*, p. 32.

315. *Ibid.*

316. *Poesia escènica*, ed. Xavier Fàbregas, VI, p. 160.

317. *Contextos de Joan Brossa*, ob. cit., p. 87.

tres primers s'asseuen als seients buits i el darrer resta dret en una banda: durant l'execució del segon temps resten tots impassibles llevat del que s'està dret, que fa punta al llapis amb una maquina. Acabat el segon temps, «els clowns asseguts deixen un petit munt de confetti a la cadira i, darrera el que s'està dret, se'n tornen en filera».³¹⁸

La tradicional identificació de pierrot (escrit aquí amb minúscula) amb el pallasso indica la malleabilitat de la *commedia* en mans de Brossa, i en aquesta funció mina la connotació de serietat que s'associa a la música clàssica. El títol d'una altra *Acció musical, Concert irregular* (amb partitura del fervorós músic i *performer* brossià Carles Santos), mostra aquest tret de popularització cabaretenca. Al programa de l'estrena al Teatre Romea, redactat per Brossa el 7 d'octubre de 1968, hi llegim:

Amb el buf d'un cert esperit de Frègoli, Arlequí, Pierrot i Colombina –el pianista, el piano i la cantatriu– s'inflen i es desinflen a la font d'un espectacle on la fantasia gratuïta i la imitació servil reculen davant la imaginació creadora. Per què un fet tan corrent en literatura i pintura no es dona més sovint en el teatre?³¹⁹

Aquesta nota subratlla tant la importància de la imaginació com la centralitat de Fregoli, associat a figures de la *commedia*. El text remarca la intercanviabilitat entre diferents expressions: literatura, pintura, teatre, i música. Tal barreja ja és present a *El cop desert*, amb un seguit de dibuixos per il·lustrar i dinamitzar l'acció. Així, el de la pàgina 22 suggereix un llibre amb el mateix títol de la peça (*El cop desert*) o a la 29 precedit de l'acotació explicativa: «L'Arlequí I amolla el II que, seguidament, avançarà tambalejant per sota l'escala fins a caure de quatre grapes al davant». Brossa concep les formes artístiques com a unitat i a la *commedia* l'art visual va lligat al text.

Dins d'aquest diàleg interfecundador constatem que a la col·lecció *Passat festes* (1993-1995) hi ha dos poemes de nom «Pierrot» i «Arlequí», que suggereixen la intercanviabilitat entre literat i artista plàstic. Tots dos són escrits per un escriptor que mira el món amb ulls de pintor. Així, a «Pierrot», «Sobre el cap es pinta un barret / Sobre les ulleres es pinta uns ulls / Sobre el cos es pinta un vestit / Sobre les mans es pinta uns guants, / I sobre els peus es pinta unes sabates».³²⁰ Quant al segon poema, es trenca el paralelisme, els versos es divideixen en dos i els guants són substituïts pel vestit. El lector entén que es visualitza l'escena a la manera detallada d'un pintor i juga amb el perspectivisme: no

318. *Poesia escènica*, ed. Xavier Fàbregas, VI, p. 289.

319. Programa de mà de *Concert irregular*, Teatre Romea, Barcelona, 7 d'octubre de 1968.

320. «Pierrot», en Joan Brossa, *Passat festes (1993-1995)*, Barcelona, Edicions 62/Empúries, s.a., p. 24.

estem observant un quadre reflectit en un mirall a la manera clàssica, sinó una versió distorsionada de la imatge.³²¹

Hem pogut constatar a través d'aquests exemples quin és l'ús i l'assimilació de la *commedia* i altres modalitats parateatrals dins les apostes artístiques i literàries de Joan Brossa, enteses dins un esperit lúdic i provocador. L'autor hi és fidel a l'esperit dels espectacles de varietats que tanta estima li mereixien i que situa, com hem vist, en l'autèntica essència del teatre.

RELACIÓ LÚDICA AMB EL PÚBLIC ALS ESPECTACLES BROSSIANS

Seria fàcil que el públic actual capís el significat de l'escena brossiana si hagués pogut ser representada durant l'època franquista en què fou escrita, però aquesta manca de tradició en l'escenificació de la seva obra esdevé un entrebanc de cara a la recepció i entranya un repte a l'hora d'abordar-la. Tanmateix, l'espectador contemporani hi pot reconèixer elements de dinamització escènica que li resulten familiars. La relació entre actors i públic és un element clau del teatre brossià i les figures de la *commedia* hi juguen un rol important. En moltes obres en què els espectadors són interpel·lats pels personatges, hi són idònies per a realitzar aquesta tasca. Així, a les *Accions spectacle* s'espera que els actors interaccionin amb el públic i conviden els espectadors a seguir-los per passadissos o a entrar i sortir d'habitacions amb l'objecte de confondre'ls. A *La set (Postteatre III)*, Arlequí incita el públic i se'n burla: fa bellugar els espectadors d'una habitació a una altra i trenca tres càntrics lentament, dos d'ells plens d'aigua i el tercer buit. Tot seguit invita un espectador a agafar una carta d'una baralla i li diu que no l'ensenyi al públic fins que ell no se n'hagi anat. El naip és el rei d'oros amb el mot «Fi». Com en altres *Accions*, es percep un efecte d'estafa en el públic, l'efecte d'una ocurrència provocadora.

Els muntatges de Brossa realitzats pel prestidigitador i mag Hausson (pseudònim de Jesús Julve) posen de relleu les possibilitats escèniques del joc de cartes, i emfatitzen la varietat d'estils d'actuació que requereixen les seves obres.³²² Així, la primera aparició dels Arlequins a *El cop desert* és eloqüent: «Al mig l'Arlequí I s'afanya a construir un castell de cartes. L'Arlequí II va traient les cartes d'un cofre. Al fons cortina i quadres blancs i negre».³²³ Dos jocs diferents s'evidencien: les cartes, i els escacs, suggerits pels quadres, que

321. La idea del mirall deformador recorda la poètica de l'*esperpento* de Valle-Inclán, com veurem.

322. Més endavant, examinarem el paper de Hausson en l'exposició de la *commedia dell'arte* brossiana. Un article interessant sobre ell és Josep Massot, «Jesús Julve "Hausson", mago e ilusionista», *La Vanguardia*, 8-3-2004, p. 46, <http://hemeroteca.MAE.cat/bitstream/handle/20.500.12268/17801/20040308MAE-VAN-III.pdf?sequence=1&isAllowed=y>, consultat el 14 de novembre, 2018.

323. *El cop desert*, ob. cit., p. 27.

podrien indicar el vestit dels Arlequins. El joc, dins aquesta primera i destacada peça de Brossa, arriba a l'espai, on es planteja una inversió amb la finalitat de confondre l'espectador i recalcar l'artificialitat del conjunt: «Escenografia del segon quadre, invertida. L'espectador ha passat del davant al darrera».³²⁴ Aquesta acotació anticipa la disposició espacial de muntatges escènics molt posteriors com el que efectuà La Cubana a *Una nit d'òpera* (2001), on el públic es disposà assegut rera l'escenari i, en lloc de presenciar l'òpera *Aida* s'acarava al xafardeig dels actors rere les bambolines.

L'element ludicoparticipatiu és present en la majoria d'obres de Brossa on apareixen personatges de la *commedia*, com podem comprovar en els textos corresponents als números 5, 13 i 14 de les *Accions spectacle*. A la primera part de la *Tretzena*, per exemple, Pierrot és assegut darrere una taula amb un cobertor verd damunt del qual hi ha una gàbia d'ocell oberta. El públic seu en fileres paral·leles i mira, mentre Pierrot improvisa una conferència sobre els rellotges de sol amb una posa més propera al Pedrolino maldestre que al dandi del XIX: Brossa destaca que no hauria de saber res del seu tema i que hauria de demostrar la seva matusseria quan dona instruccions al públic sobre com s'han de traslladar a una altra habitació:

(Millor que el qui fa de Pierrot desconeixi la matèria i no estigui habituat a parlar en públic). Divaga, es posa nerviós i, quan ja no sap què dir més, s'aixeca i explica que el públic s'ha de traslladar en una habitació de sota; els dona instruccions per on han de passar i surt pel cantó oposat.³²⁵

A la *Catorzena acció* una cambrera ha convidat els espectadors a participar-hi plenament: els convida a prendre un aperitiu abans de passar a la cambra on l'espectacle tindrà lloc. Allà veuen un cop més com un jove llegeix cartes de joc abans de llençar-les al foc una per una, i tot seguit un individu baix vestit d'arlequí els fa passar a una altra habitació on unes gallines es passegen entre mobles del segle XIX. Aquestes accions són banals i no duen a cap finalitat específica, però són inquietants. La interacció amb el públic, en la qual participen plenament les figures de la *commedia*, suggereix que el fenomen és semblant al que ressalta London com a tret constitutiu de l'obra brossiana:

L'obra brossiana constitueix el contracorrent del debat sobre la rivalitat genèrica als anys seixanta. Els poemes objecte i la poesia visual contradiuen els crítics d'art que afirmaven que l'art havia de lluitar contra qualsevol teatralitat a fi de mantenir la seva identitat autèntica. És així com Brossa accepta plenament la relació entre l'obra artística i l'espectador, i anima la participació performativa del segon. En aquest sentit, ja que Brossa té una visió teatral

324. *Ibid.*, p. 32.

325. Joan Brossa, *Poesia escènica*, ed. Xavier Fàbregas, III (1978), p. 372.

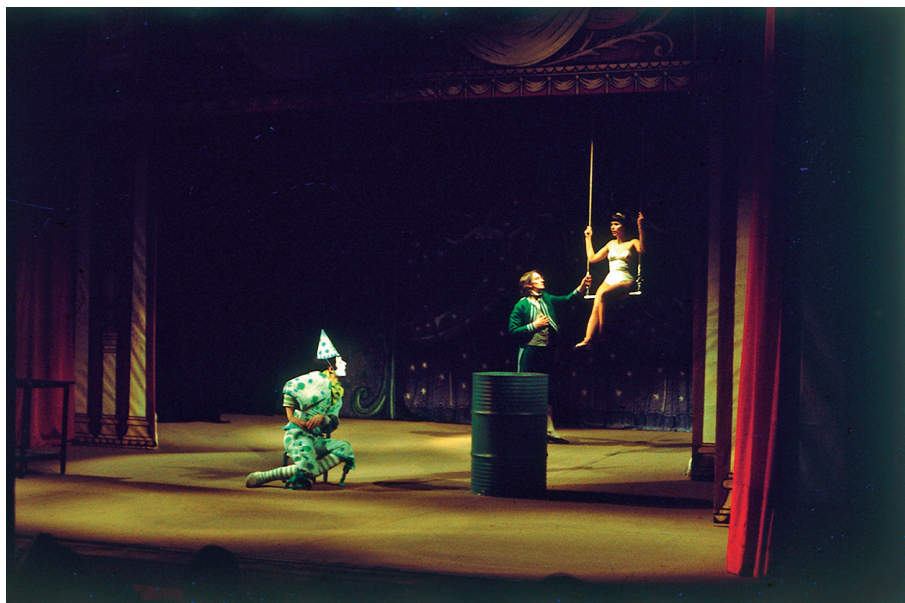


Fig. 13. Representació de la peça teatral *Quiriquibú* (1945) al Casino de l'Aliança del Poblenou, 13-2-1976. Fotògraf: Albert Fortuny. Imatge reproduïda a *Joan Brossa o la revolta poètica* (M. Guerrero ed.). Barcelona: Fundació Joan Brossa/ Departament de Cultura/ Fundació Joan Miró, 2001, pp. 292-293.

del món, es podria considerar fins i tot la seva obra visual profundament postmoderna.³²⁶

A més de confirmar la intercanviabilitat entre gèneres que analitzarem més endavant, la poètica dramàtica brossiana situa al mateix nivell actor i espectador, una idea que el Clown de *Quiriquibú* expressa perfectament: «Jo era el públic i jo mateix l'espectador».³²⁷ La identificació sintetitzada en aquesta frase és més complexa que la relació actor-espectador de la *commedia dell'arte* original i exigeix una actuació subtil i delicada per part de l'actor (vid. fig. 13).³²⁸

326. *Contextos de Joan Brossa*, ob. cit., p. 109. Les gallines de l'*Acció* catorzena comentada, ens recorden les que apareixen dins un recent muntatge del celebrat creador actual Rodrigo García: 4.

327. Joan Brossa, *Quiriquibú*, en *Poesia escènica*, ed. Xavier Fàbregas, I, p. 107.

328. La tasca de l'actor que ha de fer diversos papers és comentat pel crític Joan Anton Benach en ressenyar el muntatge de *Quiriquibú* dirigit per Graells i Puigserver (1976). Alaba la feina de l'actor, Domènec Reixach, en haver sabut resoldre la tasca de portar a terme el *fregolisme*, que el muntatge exigeix: «Domènec Reixach resuelve con la maestría de un veterano profesional esa difícil papeleta; no sabemos si es mejor su “camarero”, su Pierrot o su “capellà”. En todo caso, la actuación del actor es el recuerdo más grato que nos llevamos

Aquesta dinamització de l'espectador i les multituds ja fou teoritzada a la preguerra per Antonin Artaud i representa un índex de modernitat en Brossa, proper en aquest sentit als plantejaments del gran creador Jerzy Grotowski o al *performance* i *happening* germànics i anglosaxons. També és un antecedent d'aquells muntatges que, amb mobilitat més frenètica que la suggerida en el nostre dramaturg, desenvoluparen anys després grups del teatre festiu com Comediants, La Cubana o, ja ubicats en el postdramatisme, La Fura dels Baus; no és forassenyat situar el «postteatre» brossià com a antecedent d'aquest corrent teoritzat per Lehmann als 90,³²⁹ o si més no, una visió superadora del drama clàssic i la *pièce-bien-faite* del teatre aristotèlic que aspira a la ruptura rotunda de la quarta paret.

POESIA I TEATRE

Al mateix temps que el teatre brossià és concebut en termes poètics (*Poesia escènica*), la generalitat dels seus poemes amb personatges de la *commedia dell'arte* són dissenyats de forma teatral o escènica. Aquest és el cas de «Pantomima» i dins l'aplec *Poemes civils* (1960) és molt evident a «Poema amb fons negre», amb un títol que suggereix un escenari i un text que és, de fet, una didascàlia:

A la dreta del poema, un sofà
marró. Al mig del poema,
Pierrot estirat damunt els versos.
Travessa el poema Arlequí amb
Un colom negre a la mà.
Entra al poema Colombina
i arrenca del sofà dotzenes
d'agulles de fer mitja.
Se'n va.³³⁰

S'observa en aquesta composició una interacció entre els elements de la vida quotidiana (sofà, agulles) i els termes formalitzadors del text (poema, versos), sotmesos a una objectualització. La imatge de Pierrot ajagut sobre els versos (enlloc del sofà) emfatitza el paper de la imaginació, central en la concepció brossiana. La hipèrbole és un altre recurs remarcable de «Poema amb fons negre», on Colombina no treu una agulla del sofà sinó dotzenes, un moviment de fantasia que remet a un espectacle de màgia a la manera de Hausson. La

de todo el espectáculo» (Joan A. Benach, «Brossa en una nueva dimensión: *Quiriquibú*», *El Correo Catalán*, 21 de febrer 1976).

329. Hans Thies Lehmann, *Teatro posdramático*, Murcia, Cendeac, 2016.

330. «Poema amb fons negre», en *Poemes civils, Poemes de seny i cabell*, ob cit., pp. 333-460 (p. 379).

commedia s'associa un altre cop amb la màgia a «Solitari» (*Poemes civils*), on les cartes porten els noms d'Arlequí, Pierrot i Colombina. «Histoire d'un pierrot» (composició pertanyent al poemari *Petit festival* de 1965, amb aquest manlleu destacat del francès), consisteix en el següent dibuix enigmàtic sobreposat sobre un plànol d'un teatre descolorit, amb un seient senyalat amb una aspa que es correspon al contingut d'una altra composició de la col·lecció:³³¹

A ⊖ ————— ⊖ B
 B ⊖ ————— ⊖ A.

Altres dos poemes a *Cent per tant* (1967) mostren figures de la *commedia* que consisteixen de fet en dibuixos. L'efecte produït ens duu a la conclusió que la *commedia* és omnipresent i maleable per damunt de les fronteres entre expressions artístiques. Una altra intrusió del gènere en el món poètic de l'autor és «Poema i menú» (inclosa en el poemari *Carrer de Joan Ponç*), on Arlequí, Pierrot i Colombina oficien de cambriers: Arlequí ofereix el cocktail, Pierrot i Colombina el primer plat i Arlequí el plat principal i les postres. El poema conclou de manera sorprenent i sintètica:

«COLOMBINA, PIERROT i ARLEQUÍ:
 Cafè, cigar i licors».³³²

La composició sintetitza la idea que menjar en un restaurant constitueix una experiència teatral que ens fa pensar en els experiments artísticogastronòmics de Ferran Adrià o en algunes experiències del col·lectiu Teatro de los Sentidos basades en el sentit del gust. La nostra lectura de diversos poemes ens ha confirmat la diagnosi de London quan recalca que el joc escènic és bàsic dins l'*opus* brossià i que la *commedia* és idònia per a expressar-la. La barreja de poesia i teatralitat és complexa a peces com *Quiquiribú*, on constatem a la segona part el joc d'intercanviabilitat entre figures quan el Criat fa una imitació de Pierrot en vers:

Criat, *entra cantant, acompanyant-se amb una mandolina*:
 Pierrot, aquí us rima
 una farsa de poeta;
 príncep de la pantomima,
 senyor de la mascareta,
 del blanquinós santuari
 baixo trist i fantasmal
 a posar en vers el glossari

331. Vid., respectivament, «Histoire d'un pierrot» i «Butaca senyalada amb un aspa», en *Petit festival* (1965), en *Rua de llibres*, ob. cit., pp. 237-269 (pp. 246 i 245).

332. «Poema i menú», en *Carrer de Joan Ponç*, ed. Glòria Bordons, Barcelona, Edicions Poncianes, 2010, pp. 130-133.



Fig. 14. Joan Brossa, *Colombina*. Fundació Joan Brossa, VEGAP, 2019.

de les nits de carnaval.
 Colomes dels bulevards
 cremen un foc nupcial;
 es despullen mil atzars
 a les nits de carnaval.

(*S'asseu a terra.*)

Tinc la meua cort burlesca
 i a l'última copa, amb una
 ganyota funambulesca,
 me'n torno, amics,
 a la lluna.³³³

En aquest darrer cas no hi ha pròpiament una figura de la *commedia* sinó que un altre personatge encarna el seu paper, en una doble teatralitat paròdica que també vam detectar en escrits i peces del modernisme. El Pierrot evocat a *Quiriquibú* és el típic personatge decadentista que destaca dins una peça de factura farsesca, on els actors han de dominar la paròdia i adaptar-se a una diversitat de rols i estils.

Diversos *Poemes objecte* de Brossa contenen figures de la *commedia*. «Colombina» (1969) consisteix en un plat rodó blanc sobre el qual estan superposats uns llavis afables pintats de vermell que suggereixen la cara d'una dona (vid. fig. 14). A la part inferior del plat, a l'esquerra dels llavis, hi ha un punt negre que podria ser una piga. L'associació entre una cara alegre i Colombina

333. *Poesia escènica*, ed. Xavier Fàbregas, VI, p. 113.



Fig. 15. Joan Brossa, *Juguesca*, 1991. Imatge reproduïda a *Brossa i la màgia*. Barcelona: Fundació Joan Brossa/ Fundació Rodríguez-Acosta, 2005.

és comprensible i el plat pot fer pensar un cop més en l'associació entre la *commedia* i l'acte de menjar. En un altre *Poema objecte*, «Juguesca» (1991) (vid. fig. 15), la màscara d'Arlequí està superposada sobre dues cartes, l'as de trèvols i l'as de cors, una nova relació del gènere amb el joc. És suggerent també el poema «Pierrot», de fet una ampolla amb el coll torçat i tres punts vermells, imatge impactant que evoca el vestit tradicional de la figura, mentre que el coll torçat es pot interpretar com a la mort en la línia simbòlica del personatge. En suma, l'efecte de l'objecte poemàtic brossià, relacionat amb la indumentària i el posat commediescos, assoleix en tots els casos una gran eficàcia creativa i plàstica.

GEST I MIM: DEL TEATRE AL CINEMA

Si per a Brossa és impossible separar les diferents formes artístiques, l'actor a qui toca representar les seves peces on apareixen figures de la *commedia* ha d'afrontar diversos reptes. Un d'aquests és la desconexió entre actes, fet freqüent a la seva obra que ens detalla de la següent manera, tal com recull Jordi Coca:

Entre acte i acte no cal buscar-hi una continuïtat il·lusionista. El primer planteja una història, el segon desenvolupa una altra història que no té res a veure amb la primera però que en essència pot ser-ne la continuació. El tercer és una culminació que tampoc no té referències amb els altres dos, però tot plegat manté unes relacions visibles sense perdre's en termes intermedis.³³⁴

334. Joan Brossa, *o el pedestal són les sabates*, ob. cit., p. 76.

El viatge –un fregolisme– és un exemple d'aquesta característica. Consta de tres parts, i els tres personatges usuals –Arlequí, Colombina i Pierrot– només apareixen a la segona, en la qual atorguen un context a la resta de l'acció, aparentment desmanegada. La primera part és protagonitzada per un Prestidigitador i el seu Criat, amb una oposició entre el fantàstic i el quotidià que encarnen cada u d'ells. El contrast també sorgeix al Quadre Tercer entre l'Aeronauta i la Vella, la qual clausura la peça amb les següents paraules: «Bon pas de comèdia en sortiria, amb tots aquests personatges».³³⁵ El triangle Arlequí/Colombina/Pierrot constitueix un element clau del «pas de comèdia»: l'autor situa les tres figures amagades en una bota de la qual només surten per pronunciar un monòleg abans de tornar-s'hi a amagar. Sembla haver-hi punts de contacte amb el *Punch-and-Judy show* anglès quan Arlequí pronuncia una frase extravagant i metateatral en to autocrític: «Amb una sola batussa jo he vençut molts d'arlequins encarrilats a l'art dramàtic»; també hi és palès quan Colombina declara: «A mi encara ningú no m'ha donat cap bastonada».³³⁶

El *Punch-and-Judy* és l'equivalent britànic del teatre de putxinellis que tindria un paral·lel amb els titelles de la cerverseria modernista Els Quatre Gats. Com ja s'ha remarcat, Putxinelli, present a *El cop desert* brossià, és una de les figures més grotesques i alhora una de les més estimades dels titelles,³³⁷ perquè traspua una gran humanitat. Citem tot seguit amb extensió una interacció entre Putxinelli, Arlequí I i altres personatges, on es manifesten els elements típics de la *commedia* brossiana:

Cinta de cap a cap. A primer terme, la mateixa cortina de quadres. A la dreta, pissarra ran de cortina. Putxinelli hi traça una creu. La marca amb S.E.O. i queda vacil·lant. Guaita a la dreta i s'escapoleix vers l'esquerra. L'intercepta una Samaritana que travessa lentament amb una gerra al cap. L'Arlequí recula, salta per les bateries i guanya la porta de l'escenari. Putxinelli escriu N fitant marcadament la gerra de la Samaritana que a l'ensem, sense aturar-se, talla la cinta amb unes tisores descorrent-se la cortina de quadres. Putxinelli tomba el cap. Escenografia de segon quadre, invertida. L'espectador ha passat del davant al darrera. La Deessa és als darrers graons. El Jutge blanc s'eixuga les mans.³³⁸

335. *Poesia escènica*, ed. Xavier Fàbregas, VI, p. 81.

336. *Ibid.*, p. 79.

337. Brossa va escriure, pel cap baix, dues peces destinades als titelles: *A la primavera, mentre a en Ponç li arriba la cabellera entre els talons, jo faig córrer amb una escombra un paquet de roba barrejat amb la brossa*, «peça de titelles en un acte», i *Les angúnies d'en Titella o la família encantada*, «Xatxarumbé, peça per a titelles». Vid. *Poesia escènica*, ed. Glòria Bordons, VI, pp. 131-142. En la primera observem la complicitat amb el pintor Joan Ponç, que retrobarem al capítol 4, i en totes dues micropeces situa figures de la tradició titellesca com li hem vist fer a Rusiñol al capítol 2 tals com Titella, Tòfol o el dimoni.

338. *El cop desert*, ob. cit., pp. 31-32.

La teatralitat del passatge és explícita amb la manifestació de la maquinària (cortina, bateries, escenografia, graons), la destresa física en Arlequí com a constant del personatge, i elements juganers com el tall de cinta amb tissors per part de Putxinelli, que remet al joc d'estira-i-arrotonsa de *Tricuspis*. La comunicació en aquesta escena és gestual i mímica, a la manera del cinema mut d'on beu el Brossa admirador de l'art popular. L'amant de *Gran Guinyol* és el típic burlador i ensenya mímica a la dona, tot emfatitzant la superioritat d'aquesta pràctica: «Fem una lliçó de mímica? Per ser actor no n'hi ha prou de saber declamar: cal conèixer una mica de mímica».³³⁹ Brossa subscriu la importància del mim en tant que allibera el teatre de les limitacions naturalistes i hi aporta, amb la seva fisicitat, una font d'expressivitat que els mots no poden oferir, la mateixa llibertat que el mim i el gest aportaren al teatre simbolista i d'avantguarda.

Una altra obra on el mim és la forma parateatral predominant és *Espectacle Hausson*, estrenada sota el títol de *Gran sessió de màgia* a Barcelona el 1987. Com *El cop desert*, *Espectacle Hausson* conté una gamma àmplia de formes parateatral que Brossa usa a la *Poesia escènica*. El muntatge s'estructura en dues parts, cada una de les quals dividida en escenes o números. Els personatges de la *commedia* hi compleixen un paper semblant al desenvolupat en altres obres: així, al número sis apareix una estriptista, i la següent imatge al novè evoca el transformisme fregolià: «H. mostra un paraigua sense tela, el qual té a la punta de cada barnilla un mocador blanc; els despenja un per un, en fa una pilota i finalment els transforma en un guant blanc enorme».³⁴⁰ Un mag com Hausson és també transformista, per bé que amb diferències d'estratègia respecte de Fregoli. A diferència d'altres mags garlaires, Hausson gairebé sempre desenvolupa en silenci els espectacles brossians, i és al vuitè número on resta més clar: Brossa hi especifica que el Doctor «amb mímica pregunta qui és el primer a visitar-se»,³⁴¹ i el to s'indica a l'acotació: «Tot aquest número ha de tenir un aire grotesc».³⁴² Al final, el Doctor és el mateix Hausson disfressat amb perruca i bigotis, i el número acaba amb la intervenció de Pierrot, que fa mímica de manera original i divertida: «Cortina. Pierrot té un diàleg amb ell mateix tot posant-se als llavis uns "fumetti" que es va traient de les butxaques».³⁴³ Aquesta darrera escena encaixaria perfectament dins el repertori del gran actor/mim Harpo Marx.

339. *Poesia escènica*, ed. Xavier Fàbregas, II, p. 289.

340. *Espectacle Hausson-Brossa: gran sessió de màgia en dues parts*, en *Poesia escènica*, ed. Glòria Bordons, VI, pp. 149-75 (p.161).

341. *Ibid.*, p. 160.

342. *Ibid.*

343. *Ibid.*

Al novè número Hausson «surt de la pantalla, apareix real a l'escenari seguint l'acció cinematogràfica».³⁴⁴ A més d'èsser un reconeixement de la afició brossiana al cinema, l'acció anticipa la disposició espacial del celebrat muntatge *Cegada de amor* de La Cubana (1994), on es fusionen pantalla, escenari i platea. El quadre conclou amb una altra sortida lúdica d'Arlequí, «fent un número amb un diàbolo».³⁴⁵ A la segona part de l'*Espectacle Hausson* no hi ha cap personatge de *commedia* llevat d'un *clown*, però la clausura del muntatge fa pensar altra vegada en La Cubana o Comediants per la manera de plantejar la relació entre intèrprets i públic: Hausson i les ajudantes, vestits de carrer, es barregen «amb tota naturalitat» amb els espectadors i es comporten «com uns espectadors més».³⁴⁶

La figura del *clown* o pallaso és representativa del circ, però també evoca el cinema mut. La relació entre la *commedia dell'arte* i figures del cine còmic com Charles Chaplin o Buster Keaton és ben coneguda,³⁴⁷ i en els versos brossians de «Poema» dins l'aplec *Poemes civils* contemplem com Arlequí i Pierrot efectuen entrades i sortides vestits o disfressats de diferents maneres o portant objectes inconnexos, en el que representa una seqüència de cinema mut: «Entra Pierrot duent posada / una casaca vermella. Entra / Arlequí amb un molinet de / cafè. Entra Pierrot amb un / braçat de figues de moro. Entra / Arlequí amb bigotis. Entra / Pierrot en vespa i s'allunya / carrer enllà».³⁴⁸ Nogensmenys, «Poema» va més enllà, amb versos al començament i al final que aparentment no tenen connexió amb la secció central per bé que compleixen una funció simbòlica i filosòfica anunciada a l'inici: «Tot poema / és una detenció, / ja que sostreu formes de la vida / per conservar-les en els versos».

El concepte de «detenció» contradiu ostensiblement el moviment ràpid d'Arlequí i Pierrot. El tercer personatge brossià de la *commedia* surt al final de la poesia: «Colombina tanca la finestra / i es retira, que els llamps / tant maten homes com dones». Es constata en aquests versos un recurs present arreu de la *Poesia escènica* com és el pseudorefrany, coherent amb la inversió o transgressió semàntica recurrents en tota la seva obra. És conegut que Brossa era un gran cinèfil i tenia molta afició a les pel·lícules còmiques, com vam veure a propòsit de la seva valoració sobre la contribució de Fregoli al teatre i al cinema.

344. *Ibid.*, pp. 161-162.

345. *Ibid.*, p. 162.

346. *Ibid.*, p. 175.

347. Vid. per exemple Raoul Sobel i David Francis, *Chaplin, Genesis of a Clown*, London, Melbourne & New York, Quartet Books, 1977, pp. 199-205; i David Madden, *Harlequin's Stick, Charlie's Cane: a Comparative Study of Commedia dell'Arte and Silent Slapstick Comedy*, Bowling Green, Ohio, Popular Press, 1975.

348. «Poema», en *Poemes civils*, que forma part de *Poemes de seny i cabell*, ob. cit., pp. 333-460 (p. 378).

Aquesta convicció es pot relacionar amb una formulació de l'art conceptual efectuada el 1995 en aquests termes:

El trobo molt interessant. Tot això és el que ha vingut després. És com el cinema. Jo sempre dic que hi ha dos grans artistes: Buster Keaton abans de Freud i Harpo Marx després de Freud. Això és una mica igual: Picasso i Duchamp. El Duchamp és el Harpo Marx.³⁴⁹

És remarcable que, dels Germans Marx Brossa, tingui predilecció pel mut Harpo, oposat a la verbositat de Chico i al diàleg sarcàstic de Groucho. Fins a cert punt algunes escenes pantomímiques de Harpo ens recorden el paper que compleixen els personatges brossians de la *commedia*. L'especialitat d'aquesta figura era burlar-se de figures pedants o solemnes amb accions poc respectuoses, com ara tallar-los la corbata; cal recordar l'escena de *Monkey Business* (1931) en què Harpo ridiculitza un membre de la tripulació del vaixell quan cerca els germans que hi viatgen com a polissons i s'amaga a la parada de putxinellis que està presenciant un grup de nens. La sàtira és més irrespectuosa i frenètica en Harpo que a la *commedia* brossiana, però la inspiració o paral·lel ens semblen clars i remet a la tradició irreverent dels *zanni* envers els altres personatges de la *commedia*.

Tal com ocorre a escenes semblants en films dels Marx, les seqüències mudes de l'obra brossiana portades a terme per aquestes figures alternen amb d'altres on un o més personatges parlen pels descosits, en hàbil efecte de contrast. Així s'esdevé a *El viatge* en la següent intervenció d'Arlequí, amb el *non sequitur* irracional típic del surrealisme i digne de Chico Marx:

ARLEQUÍ (*a la bota*): No sé pas per què a la nit hem de tancar les portes. ¿Aquestes són les ensenyances de la història? Ja els conec, tots els carrers. Corro per carrers i més carrers amb el cap baix i les mans a la butxaca. Hi ha finestres que ajusten i d'altres que no. Quan jo passo, l'ombra que es reflecteix a la paret és la meva. Hi ha coses que, de tan vistes, ja no en fa cas ningú. Quan veig un hort no faig mai cap comentari. Ja sé que hi ha persones que neixen velles i a vint anys són uns egoistes. Amb una sola batussa jo he vençut molts d'arlequins encarrilats a l'art dramàtic.³⁵⁰

La verbositat del parlament contrasta amb les nombroses escenes mudes de les *Accions*, les peces d'*Strip-tease* i els *fregolismes*, i ens recorda un cop més la varietat d'estils dins la *commedia* brossiana. L'obra de Brossa fou la matèria directa de dues pel·lícules: *No compteu amb els dits* (1967), el primer film de Pere Portabella i *Entreacte* (1988) de Manuel Cussó-Ferrer. Aquest darrer es

349. Daniel Ranz i Marc Egea, «Creació: Joan Brossa. La transgressió de la poesia», *Mania* (Sant Cugat del Vallès), 3 de juny, 1995.

350. *Poesia escènica*, ed. Xavier Fàbregas, VI, p. 79.

basà en material de la *Poesia escènica*, amb un guió escrit pel propi director i Pilar Parcerissas supervisat pel mateix Brossa. El film, complex i inquietant, explora qüestions com la sexualitat reprimida en el subconscient o la capacitat de la ciència moderna per capir les emocions. S'hi plantegen de manera enigmàtica les activitats d'una família: una dona i el seu home porten la filla d'11 anys a una funció teatral i deixen la cangur a casa, encarregada del fill petit. La filla surt de la sala per comprar un xiclet i es troba amb l'Inventor, que la veu com una projecció de l'estriptissista que l'ha rebutjat. Tot seguit porta la nena al circ, i ella acaba apunyalant-lo amb una agulla que havia agafat a casa abans de sortir.

L'acció recorda la violència de pel·lícules surrealistes com *Un chien andalou* (1929), de Luis Buñuel i Salvador Dalí, o *Viaje a la luna*, de García Lorca (1929), i anticipa *Matador*, de Pedro Almodóvar (1986), amb la connexió entre la punyalada i el cartell de la cursa de braus on apareix el mateix Cussó-Ferrer. Al film apareixen activitats parateatral com el cinema mut, el *music-hall* i l'estriptís. Hausson (parlant aquesta vegada) hi fa jocs de cartes i presenta un ventríloc, la qual cosa fa que l'Inventor perdi el control dins la seva obsessió per l'estriptissista. Pierrot, Arlequí i Colombina formen part del circ del film i hi ha uns mots de Pierrot que tipifiquen també la contribució brossiana al gènere:

Amics, avui em sembla que m'he pintat millor que mai. Em sé pintar de moltes maneres. Em dibuixo amb un pinzell dues ratlles obliqües als llavis i m'engrandeixo els ulls tot ennegrint-me'ls. Jo soc dels qui sempre riuen i no ho vull pas dissimular. I el que faig és eixugar-me les llàgrimes de tant riure. És l'única vegada que ploro de debò.

Un cop més s'observa que l'art visual és un element clau de l'estètica brossiana, així com el paral·lel entre el pallaso i Pierrot i la impossibilitat de separar la comèdia de la tragèdia. Al final de la pel·lícula un dels personatges femenins elogia el transformisme, un art difícil, segons ella, exclòs injustament del teatre, i alaba Fregoli, capaç de representar deu personatges. Al mateix temps que efectua el seu elogi s'amaga darrere una mampara, de la qual surt diverses vegades portant cada cop un vestit diferent, entre els quals el de Pierrot. Aquest espectacle transformista recorda Fregoli i una situació anàloga a *El público* de García Lorca.

El crític Marino Rodríguez comenta el rodatge del film brossià, iniciat el 1988: «Entre la amplia galería de personajes que aparecen en la película figuran también un arlequín, un pierrot, una colombina. [...] Todos esos personajes –afirma el realizador– vienen a ser la representación simbólica de los distintos temas que se abordan en la película: la magia, el teatro, el *music-hall*,

la realidad cotidiana, etc.».³⁵¹ El comentari ubica amb exactitud la posició de la *commedia* dins d'un context parateatral popular i confirma la interacció de la fantasia amb el quotidià.

UN TEATRE POSTMODERN? EL TRENCAMENT AMB EL REALISME

La interacció entre el quotidià i el simbolisme o l'avantguarda es reflecteix durant el desenvolupament de la *commedia dell'arte* a partir del segle XIX. A tall d'exemple, Colombina fa el salt a Pierrot amb Arlequí en la *commedia* tradicional, però només des del romanticisme la situació esdevé tràgica. Dins la reacció contra el decadentisme i el romanticisme d'inicis del segle XX, el protagonisme retornat a l'Arlequí trapella pot ser la clau que expliqui per què creadors com Valle-Inclán, Lorca, Meyerhold i Copeau s'interessin per la *commedia* en tant que retorn a l'arrel popular del teatre, als antípodes del culturalisme d'aquelles tendències. Bon exemple n'és *La marquesa Rosalinda* de Valle-Inclán (1912), una peça que, igual que *Gran Guinyol*, satiritza l'honor: Colombina ha posat les banyes a Pierrot, el seu marit, amb Arlequí, i aquell vol restaurar el seu honor desafiant el rival a batre's en duel. Però, el duel és una farsa, i, a més de reforçar la sàtira de l'honor, realça l'artificialitat de l'espectacle. L'espasa que Pierrot dona a Arlequí no és autèntica sinó de llauna, ridícula. L'intercanvi entre els dos personatges amb què es tanca el duel reafirma que la conclusió no serà tràgica:

ARLEQUÍN ¡Señor Pierrot, mi acero es hojalata!

PIERROT ¿No me podrás matar?

ARLEQUÍN Así lo espero, que espada de teatro nunca mata.

PIERROT ¡Pues no puedo matarte, ni la muerte

Recibir de tus manos de payaso,

Para filosofar sobre mi suerte

Me vuelvo a la carreta, paso a paso!³⁵²

A *Gran Guinyol*, de Joan Brossa, la contribució del triangle de la *commedia* és més breu que a *La marquesa Rosalinda*, però no menys suggestiva: «De darrera tres arbres del fons surten COLOMBINA, ARLEQUÍ I PIERROT; avancen cap a primer terme mentre cau el TELÓ».³⁵³ Cal saber com Brossa aprecia les formes populars per entendre la importància d'aquesta escena tan breu que

351. Marino Rodríguez, «Se inicia el rodaje de *Entreacte*, una película inspirada en la poesía escénica de Joan Brossa», *La Vanguardia*, 26 de juny de 1988.

352. Ramón del Valle-Inclán, *La marquesa Rosalinda*, ed. Leda Schiavo, Madrid, Espasa Calpe, 1992, pp. 232-233. A la seva ressenya positiva sobre *Cantonada Brossa*, al Teatre Lliure, Marcos Ordóñez escriu: «En el tercer acte, d'esperit igualment valleinclanes, retrobem l'Arlequí blaugrana (Jordi Bosch) del primer». Vid. Marcos Ordóñez, «Mondo Brossa», *Avui*, 26 d'abril de 1999.

353. *Poesia escènica*, ed. Xavier Fàbregas, II, p. 292.

encaixa en tot l'opus brossià, on s'alternen fantasia amb realitat, serietat amb frivolitat i diàleg amb mim. Igual que en el Valle expressionista, les figures de la *commedia* en Brossa fan trontollar la potencialitat tràgica d'una situació a través del to tragicòmic. La juxtaposició de registres en ubicar figures de *commedia* en una situació naturalista resta clara a *Gran Guinyol*, on no formen part intrínseca de l'argument sinó que n'ofereixen un comentari indirecte i una nova forma d'abordar-lo, com ho hem vist fer a *El viatge*.

Destaquem la funció d'aquests personatges a l'escena 3 del primer acte de *Gran Guinyol*, on trobem un Pierrot que distribueix rebuts de la llum. Aquest acte augmenta la dimensió clownesca que indica el títol de l'obra, amb un personatge que esdevé llunàtic literal, obsessionat a mesurar factures en termes de llunes. Una segona intervenció de les figures comediesques s'esdevé a l'última escena en relació a l'amor i la infidelitat, que també registrem a la segona escena del segon acte amb la interacció entre una dona i el seu amant. Tots dos són descoberts pel marit, que, en lloc d'actuar com al venjatiu i deshonrat tipus calderonià que tem la muller enxampada, etziba un seguit de pseudorefransyns incomprendibles i insuportables. A l'escena penúltima el marit resta sol recitant els refransy i treu un mocador per mocar-se i assecar-se una llàgrima. Brossa tracta la infidelitat amb ironia, evitant tot matís tràgic com ja veiem en el quadre escènic d'Alfonso «La comèdia eterna». L'aparició d'Arlequí, Pierrot i Colombina a la darrera escena reforça aquesta impressió i la semblança amb *La marquesa Rosalinda* és evident.

El joc de rols dins l'obra està íntimament relacionat amb el sentit de la teatralitat brossià i permet a l'autor indicar que els espectadors no estan presenciant un tros de vida, ans al contrari. A *Fi de saturnal* (una *Acció* el títol de la qual evoca la disbauxa carnavalesca) es repeteix una situació estereotipada de la *commedia*: un Arlequí astut i burleta guanya un joc amb el seu rival Pierrot i s'emporta Colombina tot deixant el seu contrincant frustrat. També constatem dins l'obra la comentada interacció brossiana entre personatges i públic.³⁵⁴

L'artificialitat és una constant brossiana emfatitzada en la *Cinquantadosena acció*, amb una habitació blanca on Arlequí pinta un quadre d'un pierrot, és a dir la representació d'un personatge fictici duta a terme per un altre. Tot seguit, Pierrot-personatge entra a l'escenari, sense que el vegi Arlequí, i fa sortir el públic de l'habitació a un passadís. A la segona part de l'acció el públic arriba a una porta on un manyà està adobant el pany i surt un tros de paper higiènic de sota la porta, que els espectadors estiren fins a omplir tot el passadís. Quan el

354. Sobre la postmodernitat de l'element pantomímic de Brossa vid. David George, «From *Modernismo* to Post-Modernism: Mime Theatre in Modern Hispanic Literature», en *Changing Times in Hispanic Culture*, ed. Derek Harris, Aberdeen, University of Aberdeen, 1996, pp. 58-70 (pp. 63-67).

manya acaba d'adobar el pany entra el públic en una altra cambra que només té un llit i, de nou, el mot «FI» escrit a la paret. En aquesta acció l'entabador és Pierrot i no pas Arlequí, un intercanvi de rol que remet a unes declaracions del mateix Brossa el 1991:

Els arquetipus de la *commedia dell'arte* a mi m'agraden molt perquè són molt humans, perfectes, llavors arriba un moment en què tu pots jugar... el Pierrot és el Pierrot, l'Arlequí és l'Arlequí i la Colombina... però arriba un moment en què pots fer una obra en què el rol del Pierrot el faci l'Arlequí, no? Com si fos oberta, no és allò de dir –no, no, el Pierrot ha de ser sempre un desgraciat, no. Hi ha moments que és com la vida.³⁵⁵

Hi ha peces brossianes en què, a més d'oferir un comentari oblic sobre l'acció principal, la *commedia* és part del concepte que va a contracorrent del realisme social imperant en el teatre català i espanyol del franquisme tardà.³⁵⁶ Brossa sovint capgira les expectatives posades en un espectacle realista tot juxtaposant registres oposats en el gènere commediesc, un aspecte que l'actor o actriu que les encarni ha de tenir en compte. Albert Mestres comenta dues característiques d'aquesta tècnica, el contrast que acabem d'esmentar i el paper del públic en participar en les intencions de l'autor:

La mateixa distorsió però a la inversa representava extreure un arlequí de la comèdia popular italiana (o els putxinellis catalans), un mag del *music-hall* o qualsevol element d'aquest tipus d'espectacle que requereixen la complicitat manifesta del públic perquè no pretenen ser mirall de cap realitat, i situar-los en un context convencionalment naturalista.³⁵⁷

Com ja hem vist, el mateix Brossa identifica la dislocació entre l'estil i el llenguatge de diferents actes com a característica de la seva obra.³⁵⁸ Aquest efecte és també distintiu d'una altra obra llarga de Brossa en què figura la *commedia dell'arte*, *El cap violent*, els tres actes de la qual semblen inconnexos en una primera lectura. La *commedia* il·lustra tant el tema de la decepció vital com la idea que la felicitat és efímera i il·lusòria i reforça la sensació –barroca– que la vida és teatral. El següent comentari de la Dona al primer acte, que aparentment no guarda relació amb el que precedeix i el que segueix, és revelador: «Al meu marit li agrada molt el teatre, és a dir el teatre i el públic. No li agrada d'aplaudir enmig d'un acte. I tampoc no li plau de veure com els artistes surten

355. Citat en Planas, *La poesia escènica de Joan Brossa*, ob. cit., p. 82.

356. En paraules del mateix Brossa: «Para mí el naturalismo es la decadencia, la falta de imaginación». Vid. Jordi Mesalles, «El cabaret», *El Viejo Topo*, 55 (1981), pp. 60-63 (p. 63).

357. Programa de mà de *Sata-Suite Bufa-na* de Joan Brossa i Josep M. Mestres Quadreny, dirigida per Mireia Chalamanch i Albert Mestres al Festival Grec 2002.

358. Vid. l'entrevista amb Jordi Coca a *Joan Brossa, o el pedestal són les sabates*, ob. cit., p. 76.

a saludar. Diu que això trenca l'harmonia que s'ha creat durant l'obra i fa que veiem la trampa».³⁵⁹

El cap violent no conté personatges de la *commedia* com a tal però a l'armari de la botiga del sastre teatral on transcorre l'acció del segon acte, hi ha un vestit d'arlequí i un altre de pierrot que el Segon i el Tercer Client s'empromen respectivament. Per al Segon Client el vestit d'arlequí, que desitja llogar per a un ball de màscares en honor del seu avi, s'associa amb color i divertiment: «Quina idea, vestir-me d'arlequí! Quina roba de coloraines!».³⁶⁰ La naturalesa absurda de la situació es reflecteix en la següent evocació del teatre pronunciada per la Mestressa: «Veiem el món del teatre als nostres peus, transformat en un gra de sorra».³⁶¹ En l'afirmació s'hi evidencien dos altres elements brossians, el perspectivisme i el transformisme. A mesura que el Segon Client s'emproma el vestit d'arlequí, anuncia que «m'agrada més viatjar que recitar poesies. Veure arbres i sentir remor d'ocells. M'agrada més veure coses que no pas llegir-les».³⁶² Un cop més, es palesa l'oposició entre realitat i artificialitat, la complexa relació entre la vida i l'art i la dicotomia entre acció i contemplació que tipifica una de les obres brossianes més conegudes, *Or i sal* (1959). El fet que el Segon Client profereixi aquests pensaments mentre s'emproma el vestit d'arlequí suggereix un lligam entre aquests elements i la *commedia* aporta una imatge suggestiva al servei d'una reflexió prou profunda. Brossa es refia de la disposició del receptor per associar l'arlequí amb la joia i el color de la vida.

La contraposició entre el tarannà i les vivències de Pierrot i Arlequí també es reflecteixen a *El cap violent*. El Tercer Client demana a la Mestressa que li deixi un vestit de pierrot, mentre li explica que és solter i que l'ha vist sovint als seus somnis per tot seguit abraçar-la i declarar-li amor. Una altra vegada la diferència entre realitat i ficció és difusa: «És clar que et coneixia: mentre et somiava sorties tu; i mentre et miro surt el somni».³⁶³ Qualsevol possibilitat que la relació entre el Tercer Client i la Mestressa, nascuda d'un somni, acabi feliçment, és brutalment destruïda al final del segon acte. És possible que l'associació entre el Pierrot i el sentimentalisme hagi infós al lector/públic una sensació de falsa seguretat en creure'l un romàntic, perquè malgrat haver-se'n posat el vestit, el Tercer Client és l'antítesi del Pierrot tradicional. Després d'haver sortit de l'escenari abraçada amb el Client-Pierrot, la mestressa xiscla, i es percep el so d'un cadàver que cau a terra. Tot seguit apareix el criminal, agafa

359. *Poesia escènica*, ed. Xavier Fàbregas, III, p. 153.

360. *Poesia escènica*, ed. Xavier Fàbregas, III, p. 162.

361. *Ibid.*

362. *Ibid.*, p. 163.

363. *Ibid.*, p. 167.

bitllets d'un calaix i desapareix. La peça ens mostra la falsedat de les aparences i el xoc de l'acció violenta contrasta amb el sentimentalisme precedent.

En canvi, a *Tombeau de Robert Schumann* l'home disfressat de pierrot no és pas el perpetrador sinó la víctima del crim, dintre d'aquesta possibilitat comentada de transgredir rols associats a aquestes figures:

Fons blavós. Al mig de l'escenari, un arbre de Nadal. Entra per l'esquerra un personatge amb abric i barret; al mig de l'escenari es topa amb un lladre que ha entrat per la dreta. Va amb gorra i mascareta negra. El lladre l'apunta amb una pistola i li demana la cartera. El senyor s'hi resisteix: lluiten. El lladre dispara i l'altre cau estès. El lladre l'arrossega sota l'arbre; ràpidament despenja tots els regals i se'ls emporta per l'esquerra. Pausa. El senyor s'aixeca a poc a poc; es toca el cap, es palpa el cos i es treu el folre de totes les butxaques per constatar que l'han desvalisat. Fa un gest de resignació i se'n va a poc a poc per la dreta. Pausa. L'arbre puja enlaire. Pausa. Passada ràpida, de dreta a esquerra, del senyor vestit de pierrot.³⁶⁴

Els actors, doncs, només podran fer servir gestos i moviments, sobretot expressions facials de cara per conferir una sensació d'amenaça i misteri: l'important és que l'ambient es creï mitjançant l'expressió no verbal. El contrast entre la total manca de paraules i la verbositat –absurda– és una constant del teatre brossià i un repte per a l'actor. La disfressa és també la manera en què a *Tombeau de Robert Schumann* l'autor introdueix la *commedia*. L'home que ha estat atracat s'ha disfressat de pierrot (la minúscula suggereix una identitat impersonal), però no sabem per què. Potser té una connotació còmica, però això no encaixa amb l'ambient amenaçador de la peça. ¿O és que Brossa està suggerint, un cop més, que el còmic i el tràgic són intercanviables? De fet –com passa prou sovint al teatre brossià–, la *commedia dell'arte* compleix un paper evocador. Aquest microdrama conté un breu seguit d'elements simbòlics –el color blau i l'arbre de Nadal, per exemple– als quals el director, l'escenògraf i els actors haurien d'intentar donar un sentit.

La *commedia*, com tantes altres formes populars, apareix repetides vegades a l'obra brossiana desplaçada del seu context habitual i en aquest sentit hi ha una empatia amb l'avantguarda històrica com a influència. Així, en certes obres de Lorca la *commedia* és associada amb la complicada qüestió de la identitat. A *El público*, la màscara i la indumentària compleixen un paper avantguardista, sigui de vessant expressionista o surrealista.³⁶⁵ El mateix títol de l'obra indica un dels seus temes principals, i Brossa, com estem veient, s'interessa en la

364. *Poesia escènica*, ed. Xavier Fàbregas, VI, p. 242.

365. Una anàlisi del significat de la *commedia dell'arte* en aquesta obra es troba a David George, «Commedia dell'arte and Mask in Lorca», *Lorca, Poet and Playwright*, ed. Robert Havard, Cardiff, University of Wales Press, 1992, pp. 107-132 [reproduït en David George, *The History of the Commedia dell'Arte in Modern Hispanic Literature with Special Attention*

relació actor-públic que troba expressió idònia a la *commedia* i d'altres formes parateatral. Analitzarem tot seguit aquestes particulars connexions i paral·lels de l'autor amb l'opus lorquí.

LA *COMMEDIA* A BROSSA I GARCÍA LORCA: AVANTGUARDA EN ACCIÓ

Hi ha diverses semblances entre l'obra brossiana i el teatre avantguardista de Lorca pel que fa a la presència de la *commedia*. Fins a cert punt, les accions dels Arlequins a *El cop desert* recorden el paper d'Arlequí a *Así que pasen cinco años* del poeta granadí. La següent miniescena ofereix una altra il·lustració de les possibles semblances entre *El cop desert* i l'obra lorquiana:

Es projecta la silueta d'unes mans damunt el llenç el qual acaba d'ocultar l'escena rera l'Arlequí II. Entra un locutor de frac proveït d'un micròfon.
ARLEQUÍ II (*Esbafat i delirant*) –S'albiren muntanyes de ciment armat portant a les gorges la flor de lis dels cops d'ull magnètics.
*Les mans s'ajunten i formen un cap de cavall. L'Arlequí I es debatega i fa un salt de peix desapareixent per la dreta.*³⁶⁶

L'ús del frac és un tret del teatre avantguardista palès a *El público*. Alhora, el suggeriment d'ombres xineses («silueta», «les mans s'ajunten i formen un cap de cavall») és un altre exemple de forma parateatral. El cavall i el peix són símbols sexuals ben coneguts a l'obra lorquiana, i la imatgeria del discurs d'Arlequí II (és significatiu el mot «delirant») emfatitza que els personatges de la *commedia dell'arte* compleixen un paper simbòlic. Retrobem la silueta en dues acotacions més: «silueta d'un cap de dimoni» i «el dimoni mou la boca. Silueta d'un conill».³⁶⁷ El conill és una altra imatge animalística enigmàtica, i el dimoni és associable als orígens d'Arlequí: al poema «Ciudadà bergamasc» Arlequí s'associa amb el diable, però Brossa en qüestiona el parentesc: «Però Arlequí és més aviat / un déu: potser Mercuri».³⁶⁸

Una altra coincidència entre *El público* i l'obra brossiana es troba a la comentada acotació espacial sobre el circ que obre *Quiriquibú*, la qual ens recorda el muntatge celebrat que va fer Lluís Pasqual d'*El público* durant la temporada 1986-87. Maria Delgado explica com Pasqual adaptà l'espai del Teatre María Guerrero de Madrid per suggerir, entre altres coses, un circ, «a circular expansive playing area of sparkling blue sand that simultaneously

to the Work of García Lorca, Lewiston/ Queenston/ Lampeter, The Edwin Mellen Press, 1995, pp. 153-162].

366. *El cop desert*, ob. cit., p. 30.

367. *Ibid*, p. 31.

368. «Ciudadà bergamasc», en *El saltamartí* (1963), que forma part de *Poemes de seny i cabell*, pp. 645-805 (p. 760).

evoked a circus ring, a lunar landscape, a beach and a corral». ³⁶⁹ Comparem-ho amb la primera acotació i inici de *Quiriquibú*:

La representació, en un circ. No disposant d'un circ veritable, es tractarà de substituir-ne la disposició al millor possible. Els actors es mouran en un espai entre el cercle de la primera fila de butaques i una portalada central amb cortina per on entren i surten. La Banda se situarà en un costat. Convé que el director es comuniqui amb l'escena o pista per una passarella. La il·luminació, a base de focus fixos. Un equip de mossos de pista disposarà els accessoris abans de començar cada part. A la primera, per cada canvi de quadre s'apagaran els focus. Els músics de la banda, amb uniformes llampants. ³⁷⁰

A més del suggeriment d'un circ, l'acotació indica clarament la manera amb què els actors han d'interpretar els seus papers, la il·luminació i la vestimenta dels músics. La presència del prestidigitador, de la qual hem vist diversos exemples en Brossa, fa pensar un cop més en *El públic*. L'aparició d'un altre personatge suggereix un altre possible lligam amb Valle-Inclán: Zaratustra, relacionat amb el llibreter homònim de *Luces de bohemia*, la versió esperpèntica del personatge nietzscheà. La interacció entre el Zaratustra brossià, Putxinelli, Rosa i el Prestidigitador (amb vareta màgica) il·lustra bé l'estil i l'estructura d'*El cop desert*: «Putxinelli es gira de sobte i fuig ocultant-se la troca. Rosa, sense comprendre, el segueix. Zaratustra diu una paraula obscena i s'apropa al Prestidigitador, el qual li allarga un joc de cartes, la vareta màgica, i li guarda el bastó». ³⁷¹

L'acció i el moviment dels personatges són lleugers en tant que el teatre és concebut com un joc, mentre que la realitat és llevadissa i impossible de copsar. La màgia i el misteri dominen i l'espectador és part d'aquest joc. L'obra no és fàcilment classificable i rau més aviat en la intersecció de la tragicomèdia i la farsa. Els Arlequins i Putxinelli poden adscriure's a la vitalitat popular de «l'art arlequin», en termes de Max Jacob, mentre que els clowns emblanquinats i tristos evocuen més aviat «l'art pierrot». Aquesta ambigüitat es reforça en apunts didascàlics com l'inici de l'acte segon, amb l'anunci d'un «Personatge amb màscara de tragèdia». ³⁷²

369. Maria M. Delgado, *Federico García Lorca*, Routledge Modern and Contemporary Dramatists, London & New York, Routledge, 2008, p. 160.

370. *Quiriquibú*, en *Poesia escènica*, ed. Xavier Fàbregas, VI, p. 100.

371. *El cop desert*, ob. cit., p. 48.

372. *Ibid.*, p. 45. Per a Max Jacob, durant el segle xx el que anomena un «art arlequin» («la connaissance des effets à produire et leurs moyens») reemplaça «l'art pierrot» («l'humble confession des états d'âme») que considera típic del simbolisme (Carta inèdita, citada per J.de Palacio en «La Posterité du Gaspard de la Nuit», en *Max Jacob I – Autour du poème en prose, Revue des Lettres Modernes*, Paris, Minard, 1973, p.187).

Hi ha altres paral·lels entre l'obra lorquiana i la brossiana pel que fa al tractament de la *commedia*. La imatge del guant blanc enorme dins el comentat *Espectacle Hausson* recorda l'acotació al començament de *El público*: «Una gran mano impresa en la pared».³⁷³ Un altre exemple de transformisme a la poesia ocorre a «Una finestra», una referència espacial que té corresponent amb un passatge d'*El público*: «Una finestra pot ser convertida en un teatre de putxinellis».³⁷⁴ El segon número d'*Espectacle Hausson* acaba amb l'actuació d'una ballarina amb tutú blanc, la qual cosa ens fa pensar en alguna imatge similar als dibuixos avantguardistes de Lorca. El tercer número conclou amb l'entrada de Pierrot, el qual «entra i pren les mides de l'escenari», i és significatiu al respecte que Brossa especifici que és un «número còmic».³⁷⁵ Al final de la segona escena és Arlequí qui fa la acció: «Entra Arlequí i fa dibuixos amb tot d'agulles de picar, que va clavant damunt una tela blanca».³⁷⁶ Li toca al públic/lector descobrir la connexió entre els jocs de Hausson i les actuacions dels personatges de la *commedia* al final de cada número.

Les accions de Pierrot i Arlequí són gairebé sempre banals en Brossa, i la banalitat que tipifica l'ús del mim a l'obra brossiana és sintetitzada a *Saturne*, de *Striptease i teatre irregular*. L'originalitat d'aquest estriptís és que el fil del vestit portat per la noia és desembolicat per una vella que roman dreta al seu costat. Al final del breu espectacle, Pierrot entra en una habitació color taronja amb una escala de tisora i comprova si les línies de la paret són verticals. Quan descobreix que cap d'elles no ho és, puja per l'escala, treu les bombetes per apagar el llum i se'n va de l'escenari amb l'escala. Aquell Pierrot víctima sentimental de la pantomima modernista s'ha convertit en un operari o tramoista que es dedica a treure bombetes enlloc de mostrar el cor trencat; el tràgic, doncs, esdevé tragicòmic dins aquesta visió postmoderna de la *commedia*, on la poesia rau en el més quotidià.

LA *COMMEDIA* EN PALAU I FABRE

L'ús de formes parateatral caracteritza la producció d'un contemporani de Brossa, Josep Palau i Fabre (1917-2008), que, al costat de Manuel de Pedrolo, configura la tríada de dramaturgs que de manera més significada s'aproparen al teatre de l'absurd; per bé que cadascun manté una idiosincràsia pròpia, tots tres s'allunyen del realisme imperant, que en el cas de Palau es concreta en

373. Federico García Lorca, *El público*, ed. María Clementa Millán, Madrid, Càtedra, 1991, p. 119.

374. «Una finestra», en *Cent per tant* (1967), que forma part de *Rua de llibres*, p. 438. ¿És casual que l'acotació d'*El público* citada a la nota 371 precedeixi la següent imatge: «Las ventanas son radiografías»?

375. *Espectacle Hausson-Brossa*, ob. cit., p. 4.

376. *Ibid.*, p. 5.

la creació d'una tragèdia renovada que seguia en part l'alenada innovadora d'Artaud, del qual fou gran difusor a Catalunya.³⁷⁷ Una de les seves peces més representatives és *La tragèdia de Don Joan* (1951), on apareixen les tres figures de la *commedia dell'arte* que podem associar a l'obra brossiana, ultra probables intertextos de la tradició francesa i l'influx de les figures commediesques de Picasso, de qui Palau ha estat un dels grans estudiosos. Com en Brossa, la *commedia* és un recurs que qüestiona la possibilitat d'una lectura de l'espectacle en clau naturalista. Recorre, per exemple, a un mim que evoca una «atmosfera d'irrealitat» en l'acotació que constitueix l'escena IV sencera:

Orgia. Atmosfera d'irrealitat. Al centre, Don Joan presideix el banquet, voltat exclusivament de dones, que s'alcen per acostar-se-li, per haver d'ell una carícia, un bes, o per passar-li els braços entorn del coll. Brindis i rialles, tot en silenci, sense que es prebebi cap soroll, com si es tractés de teatre mut o de cine mut. Obscuritat.³⁷⁸

La semblança entre Palau i Brossa en aquest cas és òbvia. De la mateixa manera, una altra imatge parateatral –un ballet mut– indica un cop més l'efecte i sensació d'irrealitat a la següent escena: «La llum de la cambra esdevé de nou irreal, d'un groc sinistre. L'acció, muda en gran part, avança amb el ritme d'un ballet molt sobri».³⁷⁹ Com en l'obra brossiana, la *commedia* serveix per a oferir un comentari oblic sobre l'acció. Aquest mecanisme metateatral antinaturalista gira en Palau a l'entorn de la idea d'identitat personal, de la màscara i d'auto-engany. Té a veure amb la manera amb què Don Joan aprèn a ésser sincer, tot traient-se la màscara metafòrica de la vida de trampós associada tradicionalment a la seva figura.³⁸⁰

El joc entre la màscara metafòrica i les màscares literals portades pels personatges de la *commedia dell'arte* és en Palau força intricada. A l'escena V Don Joan té un malson en què apareix un símbol de l'Espanya tradicional i de la mitologia grega, un home-brau a qui Don Joan convida al toreig, potser una reminiscència taurina picassiana. A continuació apareix un altre minotaure,

377. Josep Palau i Fabre, *La tragèdia o el llenguatge de la llibertat*, Barcelona, Rafael Dalmau, 1961.

378. Josep Palau i Fabre, *La tragèdia de Don Joan*, en *Teatre*, Barcelona, Aymà, 1976, pp. 19-53 (p. 26).

379. *Ibid.*, pp. 30-31.

380. Palau havia fet servir el metateatre i la intercanviabilitat dels personatges de la *commedia dell'arte* en «Commedietta», un dels assajos de *Vides de Picasso* (1946), on el mateix pintor és l'únic espectador d'una escena entre Pierrot i Arlequí (Vid. *Assaigs*, en *Obra literària completa*, 2 vols., Opera Mundi. Cercle de Lectors, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2005, II, p. 27). Entre els documents inèdits de Palau estudiats per Jordi Coca, hi ha assaigs en francès on apareixen figures de la *commedia*. Vid. Jordi Coca, *El teatre de Josep Palau i Fabre, alquímia i revolta (1936-1958)*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2013, pp. 238, 239.

«que després serà Pierrot».³⁸¹ Aquesta metamorfosi és preludi de l'escena VI, que consisteix en un ball de màscares a casa dels senyors Jover. A partir del segle XVIII francès el ball de màscares és un *topos* propi del personatge/disfressa de la *commedia* on la gent de l'alta societat camuflava la identitat. Aquest és el cas de l'Escena VI, on una de les conquestes de Don Joan, Clara, de qui està autènticament enamorat, es vesteix de Colombina mentre el seu marit Pere s'ha disfressat de Pierrot. L'escena VI acaba amb la mort de Pierrot/Pere, travessat per l'espasa d'un Don Joan engelosit. L'homicidi preludia el penediment de Don Joan davant la seva germana, la monja Elvira.

Una complicació addicional de l'escena VI és proporcionada per la presència d'un teatret que té al seu fons un teatre de titelles, element metateatral que ens remet a Valle-Inclán i sobretot a Lorca, autor de qui Palau admirava el concepte tràgic, que per al poeta i dramaturg català és indissociable de la llibertat. Els tres personatges del teatret són el triangle de la *commedia*, que s'ajustarà a tres personatges corresponents del ball de màscares. Els titelles hi són espectadors de l'espectacle dels humans, i Arlequí hi fa el paper de presentador.³⁸² En resposta al comentari de la persona disfressada d'Arlequí al ball de màscares («tant si es fa comèdia com si no se'n fa, no es pot deixar de ser comediant»), Pierrot respon: «Aquesta és la nostra tragèdia».³⁸³ Palau difereix de Brossa en el sentit que encara la *commedia* a la tragèdia mentre que la farsa lúdica o absurda és la modalitat brossiana del gènere. El final de *La tragèdia de Don Joan* conté, amb el suïcidi del protagonista, un to tràgic accentuat. També, a diferència de Brossa, Palau explora la dimensió psicològica de la seva figura central. En Palau, els personatges i situacions són al servei d'una nova tragèdia condensada en comparació amb la dilatació de la tragèdia clàssica.³⁸⁴ Don Joan com a heroi/antiheroi modern, manté en l'autor una relació amb els *zanni* italians més aviat funcional.

En alguns dels manuscrits inèdits de Palau hi ha apunts sobre García Lorca, la qual cosa marca, com en Brossa, un sentit de continuïtat respecte de l'avantguarda i una similar idealització d'un període de llibertat com fou el republicà, emblemàtic en elements parateatral i populars. La tesi que lliga l'apogeu de la tragèdia a períodes històrics de llibertat com el de l'Atenes de Pèricles, el Londres elisabetià o la Segona República espanyola, fou defensada amb detall al seu assaig *La tragèdia o el llenguatge de la llibertat*.

381. *La tragèdia de Don Joan*, ob. cit., p. 32.

382. *La tragèdia de Don Joan*, ob. cit., p. 40.

383. *El teatre de Josep Palau i Fabre*, ob. cit., p. 35.

384. Vid. Jordi Lladó, «El teatre breu en català posterior a 1939: un panorama», en *Teatre breu: procediments, formes i contextos*, ob. cit., pp. 349-391 (pp. 358-359).



Fig. 16. *Homenatge a Picasso*, de Josep Palau i Fabre, dirigit per Josep Anton Codina, La Cova del Drac, Barcelona, 19 d'octubre, 1971. MAE. Institut del Teatre. Fotografia Pau Barceló.

El deute de Palau respecte del llegat commediesc del gran pintor malagueny restà del tot palès a la peça *Homenatge a Picasso*,³⁸⁵ un muntatge cabaretesc dirigit per Josep Anton Codina que s'estrenà a La Cova del Drac de Barcelona el 19 d'octubre de 1971 (vid. fig. 16). Fou un espectacle integral, encarregat per un director tan amant de la *commedia* i del cabaret com Codina³⁸⁶, que comptà amb Joan Albert Amargós en la part musical i Iago Pericot en la decoració i disseny dels figurins, executats per Fabià Puigserver. Codina evoca l'espectacle com a «conjunt de diàlegs, poemes i cançons, que seguia un ordre cronològic, des de l'època blava fins als anys de la segona postguerra mundial».³⁸⁷ Així, la

385. Josep Palau i Fabre, *Homenatge a Picasso*, Barcelona: Edicions 62, 1972 (El Galliner, Els Llibres de l'Escorpí/Teatre), p. 17.

386. En tant que professor de l'IT, Codina contribuï a la difusió de la *commedia* com a mètode i impulsà un muntatge als anys 90 en base a la traducció de *La commedia degli zanni*, una obra de Giovanni Polí escrita el 1973 que té un contingut essencialment didàctic en la línia de les obres estudiades d'Adrià Gual (Vid. *La commedia dell'arte*, manuscrit R-25329-N, MAE. Trad. Xesc Barceló).

387. Josep Anton Codina, «Notes de muntatge», en *Homenatge a Picasso*, ob. cit., pp. 7-8.

pintura picassiana de 1901 *Arlequí recolzat* fou la base de la primera part del muntatge, dedicada a l'època preblava, on el personatge bergamasc representa el seu paper habitual de presentador, en aquest cas el timbaler d'una companyia de saltimbanquis. Més relleu tenen els personatges de *commedia* a l'escena IV, consagrada a l'època rosa del pintor, que tingué com a base el quadre *Els saltimbanquis* (1905), d'ambientació parisenca com l'anterior. En aquest passatge Arlequí i Colombina reprenen la seva funció de reclam de l'espectacle, però es clou amb un diàleg naturalista que, en contrapunt, mostra les misèries reals i morals dels saltimbanquis, que arriben a la possibilitat de prostituir Colombina per obtenir guanys econòmics: la minyona, però, hi reacciona amb contundència: «Faré el que em doni la gana».³⁸⁸ Palau hereta de Picasso i Rusiñol la identificació de les figures clownesques amb un esperit d'espontaneïtat i llibertat oposat a tota limitació o aburguesament. Com en certes obres de Brossa ja comentades, el format cabaratesc permeté al Palau d'*Homenatge a Picasso* un redimensionament de les figures de la *commedia* en un àmbit emblemàtic de la cultura urbana de masses del segle xx.

388. *Homenatge a Picasso*, ob. cit., p. 46.

4. LA *COMMEDIA* EN L'ESCENOGRÀFIA I LES ARTS PLÀSTIQUES

No other form of performance (except perhaps ballet) has been so extensively recorded in paintings, prints, and drawings, or so lovingly. Indeed, commedia has been present since its first appearance onstage.

Lyne Lawner, *Harlequin on the the Moon: Commedia dell'Arte and the Visual Arts*

Per això he somiat aquell espai de cabaret en què Schönberg va passar la seva adolescència, un lloc on tot és possible, un món de màgia, d'illusió, de llibertat. Així és com vull aproximar-me a aquest Pierrot, des del «joc» de les emocions i de les imatges d'un cos.

Calixto Bieito, *Pierrot lunaire* d'Arnold Schönberg

INTRODUCCIÓ

Conclusions com les de Lyne Lawner a l'epígraf que obre el present capítol, plasmen la importància de la iconografia de la *commedia dell'arte* durant tota la seva història.³⁸⁹ En aquest capítol passarem revista al pes de l'aspecte visual de la *commedia* a l'escena del país que abasta aspectes com l'escenografia, els figurins dels personatges, la pintura teatral o la dansa. Elements com el teló de fons, la indumentària o la màscara han estat essencials per conformar els espectacles de la *commedia* i caldrà valorar-los dins el context artístic europeu en què es desenvolupen.

L'aspecte visual forma part de la *commedia dell'arte* des del començament. Només cal pensar en l'ús de la vestimenta, l'acrobàcia, la màscara, el moviment i el gest que caracteritzava les companyies italianes itinerants del Renaixement,

389. Lyne Lawner, *Harlequin on the Moon: Commedia dell'Arte and the Visual Arts*, New York, Harry N. Abrams, 1998, p. 103.

dels quals en donen testimoni els gravats de figures del gènere.³⁹⁰ Un nom clau en l'extensió de la *commedia* a altres formes artístiques a França fou el pintor Watteau i vam destacar al capítol 2 la importància del moviment neorococó de finals del segle XIX a partir del poemari *Fêtes galantes* de Verlaine. El llibre assimilà els paràmetres visuals de la *commedia* pintada per Watteau, un fenomen significatiu de fecundació recíproca entre arts que es repetirà al segle XX, com veurem. En el panorama que tracem durant el capítol concentrem l'atenció en tres èpoques i moviments clau al respecte: el modernisme, l'avantguarda –significativament la de postguerra– i les darreres dècades del segle XX fins a l'actualitat. Recorrem a la definició d'escenografia efectuada per Pamela Howard per capir el pes de l'aparat visual a la *commedia*:

The actors are the scenography, and therefore to separate «sets» from «costumes» is, in scenographic terms, a contradiction. However, in order for the scenographer to be part of the mise en scène there has to be a structure that enables them to be in rehearsals as a partner to the director, so that the literary mind and the visual mind can work together. The scenographer needs to be part of the process, and to understand the actors' performances and how to sculpt them in the space.³⁹¹

El paràgraf expressa amb justesa el concepte de teatre com a síntesi de diverses formes i explica la vigència que els aspectes plàstics han tingut fins a l'actualitat en relació amb l'escena. Al llarg del capítol examinarem exemples de la *commedia* visual força diferents en aparença però amb la idea comuna de llurs creadors quant al diàleg entre formes de representació (ballets, peces, funcions musicals, etc.) i llur materialització plàstica, en l'esperit de l'amalgama constitutiva de la *commedia* original que ha perviscut i s'ha adaptat al llarg del temps.

LA *COMMEDIA* VISUAL I EL MODERNISME

Tant el que denominem pintura teatral com la música juguen un paper important a la *commedia* present en l'escena catalana del segle XX, i els exemples de Gual i d'altres modernistes són emblemàtics. A partir del simbolisme, el teatre és concebut com a art total amb un gran relleu dels aspectes visuals i sonors, i de manera similar, l'avantguarda considera indivisibles les diferents formes artístiques. Vam destacar que un autor modernista afecte a la *commedia* i a Pierrot en particular fou Apelles Mestres, un artista polifacètic tan reconegut com a dibuixant com a escriptor, del qual hem observat la presència d'un dibuix de

390. Vid., per exemple, Pierre-Louis Duchartre, *The Italian Comedy*, ob. cit. i M. A. Katritzky, *The Art of Commedia: A Study in the Commedia dell'Arte 1560-1620 with Special Reference to the Visual Records*, Amsterdam/New York, Rodopi, 2006.

391. Pamela Howard, *What is Scenography?*, Theatre Concepts, London & New York, Routledge, 2002, p. 126.



Fig. 17. Escenografia de *Pierrot lladre* d'Apelles Mestres, decorats de Josep Castells Sumalla. MAE. Institut del Teatre.

Pierrot a la portada de *Pierrot lladre*. A propòsit d'aquesta obra cal destacar el vistós disseny de l'escenografia de l'obra, estrenada el 1906, a càrrec de Josep Castells Sumalla (1888-1966). S'observen l'aspecte deformat i inversemblant dels arbres del decorat i el reflex de la llum sobre el mar al fons de l'escena, que creen un ambient de conte de fades reforçat per colors sumptuosos amb predomini de tons verds i marrons. El concepte rondallístic i idíl·lic de la lírica mestriana tingué rèplica adequada en els decorats de Castells i, acompanyat de la partitura de Celestí Sadurní, confegí un espectacle integral (vid. fig. 17).

És molt important, dintre de la seva atenció a les arts plàstiques, el seguiment que la revista *Pèl & Ploma* efectuà de la *commedia*, singularment de la figura de Pierrot que gaudia de tanta estima al tombant de segle. *Pèl & Ploma* és una de les plataformes que s'adequa més a la visió de l'art total teoritzada per Rusiñol, i el fet que dediqui bona part del seu contingut al tema és revelador. En la publicació s'efectua un seguiment de dos destacats artistes pierròtics com Adolphe Willette i Aubrey Beardsley, sobretot a través de la divulgació a la revista *La Plume*,³⁹² en qui detectem l'influx en artistes catalans com Ismael Smith, com hem avançat al capítol 2. La fascinació per la *commedia*,

392. Vid. *Pèl & Ploma*, 12, 19-8-1899, que alludeix a un estudi sobre Adolphe Willette i a unes il·lustracions d'Aubrey Beardsley en un número rebut de *La Plume*.

el circ i el carnaval es reflecteix en una convocatòria de concurs de cartells del Carnestoltes de Barcelona de 1900, que hom pretenia potenciar de nou. Un dels treballs presentats fou obra de Picasso, una figura convencional de disfressa de Pierrot que brinda amb xampany en companyia d'una dona abillada amb careta.³⁹³ Ja hem esmentat arran d'algun escrit sobre el personatge al capítol 2 que el xampany és un element recurrent dins aquest univers estètic. La fascinació del conegut pintor per aquest cosmos prové de la seva relació privilegiada amb Rusiñol: destaquem el dibuix amb llapis de Santiago Rusiñol, pierrots i altres croquis (1899) conservada al Museu Picasso o el quadre *Les noces de Pierrette* pintat a París el 1905 i inserit de ple en la malenconiosa època blava de l'artista.³⁹⁴

Justament el mateix 1900 *Pèl & Ploma* ens dona notícia de l'oli de Ramon Casas *Pierrette en deuil*,³⁹⁵ exposat al saló de maig de la Sala Parés; la versió femenina francesa de Pierrot ja havia estat pintada profusament per Raimundo de Madrazo arran de l'Exposició Universal de París de 1878 i fou reproduïda en diverses publicacions franceses i espanyoles de l'època. El mateix Casas publicà a *Pèl & Ploma* un dibuix al carbó de Pierrot amb el subtítol *L'enfant prodigue*,³⁹⁷ una figura elegant, amb el rostre poc enfarinat i el roig dels llavis com a acoloriment que sobresurt. Com el Pierrot a què alludíem al capítol 2 arran d'Ismael Smith, du sabates amb taló i pantalons ajustats al genoll, la versió dandi del personatge. El subtítol ens porta a la pantomima ja esmentada que representà Felicie Mailliet, ben coneguda de Casas i Utrillo, les dues ànimes de *Pèl & Ploma*.³⁹⁸ Un altre Pierrot dibuixat al revers del número d'abril de 1902 reproduceix una obra de Léandre que anuncia «les pantomimes de Xavier Privas» amb el citat Georges Wague encarnant el personatge, justament al número on Alfonso publica la comèdia eterna

393. Vid. *El modernisme*, catàleg exposició Museu d'Art Modern de Barcelona de 10-10-1990 a 13-1-1991, cat. n. 477, vol. I, p. 218 i vol. II, p. 192.

394. Picasso adoptà des d'edat molt primerenca la personalitat d'Arlequí com a alter ego. Vid. per a aquest tema i les dues obres referides Eduard Vallès, «La condició d'artista (I): construcció i imatge», en *Picasso versus Rusiñol*, Institut de Cultura de Barcelona, 2010, pp. 122-135. El llibre és el catàleg de l'exposició homònima al Museu Picasso celebrada entre el 27 de maig i el 5 de setembre de 2010.

395. Vid. *Pèl & Ploma* 50-52, 26-5-1900, p. 4.

396. Vid. *Tesoros de las colecciones particulares madrileñas: pinturas españolas del romanticismo al modernismo*, Exposición Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, octubre-noviembre 1991, cat. n. 2. Comunidad de Madrid, pp. 122-123.

397. Vid. *Pèl & Ploma* 85, febrer de 1902, p. 276.

398. Vid. una nota sobre aquesta actriu a *Pèl & Ploma*, 39, 24-2-1900, s.p., on es compara una disfressa infantil amb l'actriu francesa: «El primer que vegerem fou un pierrot de Montmartre que la Felicia Mailliet, que és l'encarnació d'en Pierrot a la terra, l'hauria reconegut com impecable». Sobre aquesta actriu vid. Séverin, *L'homme blanc*, souvenirs d'un Pierrot, Paris, ob. cit., pp. 168-171.

Ben remarcable és l'interès de la revista Joventut per Beardsley, de qui Alexandre de Riquer es fa ampli ressò al primer número en un article d'home natge on destaca els dibuixos «verlainians» de La mort de Pierrot, publicats a The Savoy el 6-10-1896: «En La mort de Pierrot, demostra clarament que ab un senzill contorn pot sugerirse'l modelat. La careta del protagonista resulta cadavèrica y contreta, d'una suggestió tal que sembla que s'hi vegi clarament el color de la mort»³⁹⁹. Riquer, situat dins l'espiritualisme preraphaelita, es refereix a «l'esperit refinat, el pervers intel·lectual», de «producció malaltissa, incisiva, extranya barreja que atrau y repugna tot a l'hora». Cal remarcar aquestes prevencions davant un artista com Beardsley de «motius duptosos, gairebé malfactors», redimit per la condició de «refinat inconscient, artista fins al cap dels dits» i que fa pensar en l'ús del personatge com a sublimació d'un rerefons pervers. També destaquem la referència de Xavier Viura a la revista respecte del cartell de Willette dedicat de nou a L'enfant prodigue. Sense entrar-hi en detall, remarcuem la confluència entre Pierrot i la figura del fill pròdig,⁴⁰¹ que veiem també en D'Annunzio, el qual influí en Prat i Gaballí, traductor del poema que l'autor italià dedicà al personatge del fill pròdig comparteix amb Pierrot la fatalitat i el patetisme, abocat a la dissipació sensorial i al penediment místic. La identificació quedà explícita anys més tard en la recensió del quadre primogénitode Francesc Arola Sala, efectuada per Frederic Bertran, amb una dissecció que destaca l'assimilació entre tots dos:

El primogénito és un prodigi de bon gust, sentiment, de color i de distinció: un pierrot típic, arrematat en el budoar d'una cocot nua i a pesar del nom arbitrari puix millor li escauria el pròdig, està desenrotllat amb un acert immillorable: és correctíssim de dibuix, té morbidesa de modelat, les carns de la dòna nua estan magistralment tractades i l'harmonia general del colorit és encisadora, fina, aristocràtica⁴⁰³.

Cal recalcar els dibuixos al respecte que Picasso dibuixà a l'entorn de la seva fascinació pel Rusiñol, amant dels clowns i dels pierrots, especialment les sèries de quadres del pintor malagueny pintats el 1905-1906 a l'entorn de la

399. Alexandre de Riquer, «Aubrey Beardsley», Joventut, 1, 15-2-1900, pp. 6-11. Phillipe Jullien identifica aquestes figures macabres del Pierrot de Beardsley amb els sonets dedicats al personatge per Verlaine (Esthetes et magiciens. L'art fin du siècle, Paris, Librairie Acadèmiques, 1969, pp. 152-153).

400. Sebastià Junyent, «Cartells artístics», Joventut, 109, 13-3-1902, p. 172.

401. Encara que en to de paròdia veuríem una fusió semblant de tipus en la peça de Santiago Rusiñol El titella pròdig (1911) (Vid. Obres completes, ob. cit., pp. 879-887).

402. La traducció fou publicada al Poble Català 487, 17-6-1907.

403. Frederic Beltran, «Crònica d'art. Saló Parés», Teatre Català 141, 7-11-1914, p. 733.

404. Vid. Picasso versus Rusiñol, ob. cit., pp. 118, 121-123 i 129.

família d'Arlequí, on recrea amb una mirada malenconiosa el món dels saltimbanquis. Són, doncs, moltes coincidències per pensar en un simple paral·lisme entre pintura i literatura o entre arts plàstiques i teatre. La idealització de la commedia per part de cartellistes, il·lustradors de revistes i pintors era una aportació important a la mitificació d'aquest cosmos també potenciat pels homes de lletres.

Hem analitzat en el capítol 2 com aquest cosmos amara l'obra d'un creador que combregava amb la idea wagneriana d'art total, Adrià Gual, en tant que antídoto del naturalisme i la vulgaritat de l'escena barcelonina. Per a Gual, la commedia tipifica la tradició teatral en el millor sentit, un tema exposat en els muntatges i conferències descrits al capítol 2. Arlequí viditor, integrat a l'espectacle *El geni de la comèdia* (1912), i *La família d'Arlequí* (1927). Les dues peces van ser dotades d'un aparat plàstic i visual adequat el plantejament integral i diàctic de l'artista. Gual dissenyà els figurins d'Arlequí viditor, dels quals destaquem els d'Arlequí, Arlequí disfressat de Merlí, Colombina, el Capità, Pantalone, Il Dottore i Tartaglia. Les anotacions que hi fa l'autor respecte dels colors específics del vestits subratllen l'èmfasi quant a l'aspecte cromàtic. Un dels figurins més vistosos és el de Colombina (fig. 9, al capítol 2), que sobresurt pels seus vius colors vermells, blancs, verds, grisos i negres, tant al vestit com a les arracades i d'altres accessoris. També són acolorides les vestimentes de Pantalone, Arlequí en Merlí, i Tartaglia. El marró verdós i un vermell ric característic del personatge sobresurten en la vestimenta de Pantalone, una combinació de severitat i luxe ajustats a l'expressiu moviment de les mans. L'Arlequí/Merlí (vid. fig. 18) palesa la presència de la màgia en determinats canovacci, amb un clar correlat plàstic en la seva gamma de colors virolats (verd, vermell i groc); aquest esclat contrasta amb l'aspecte grotesc de Tartaglia, de qui l'aspecte més destacat són les ulleres en la seva mirada frontal i el verd ratllat del vestit, signe de l'opulència característica del personatge.

Pel que fa a la família d'Arlequí, l'autor en dissenyà el cartell i els figurins. La figura del cartell no és un personatge de la commedia específic, sinó un tipus genèric que amb la mirada misteriosa que suggereix la seva careta, el bastó i la seva actitud felina, mostra un aspecte inquietant i enjogassat (vid. fig. 19). Tant el bastó com la màscara indiquen que podria ser Arlequí, però la seva identitat no és prou clara. El cartell evoca moviment i té un aspecte grotesc, però essencialment és informatiu, indicant el grup escènic (Teatre Íntim), el lloc (Colisseu Pompeia) i la data (curs 1926-27). Quant als figurins, Gual en dissenyà força més que a Arlequí viditor, vist que volia indicar la naturalesa extensa de la família arlequiniana.⁴⁰⁵ La nòmina inclou els personatges típics

405. La majoria dels figurins, un cop més, es poden consultar en forma digitalitzada a la pàgina web del MAE, Escena Digital.



Fig. 18. Figurí d'Arlequí en Merle. Arlequí vividor d'Adrià Gual. MAE. Institut del Teatre.

com Arlequí, Pierrot, Putxinel·li o Pantalone, al costat d'altres gens coneguts per un públic modern no especialitzat com Stenterello, figura florentina caracteritzada per la golafreria i la covardia, Coviello, napolità o meridional i Beltrano, transcripció d'una màscara de vecchio milanesa, Baltrann o Beltrame, caracteritzada per voler aparentar per damunt de la realitat. Amb els personatges més coneguts, l'autor és convencional quant a la caracterització: així, Pierrot, amb la cara trista, o Pulcinella, amb el característic nas aguilenc (vid. fig. 20). En la figura de Stenterello, en canvi, retrobem l'acoloriment virolat que havíem destacat en alguns figurins de la peça anterior i similars trets refinats com la cua dels cabells, un element que en la personal adaptació de Gual, suggereix el vessant dandi característic del modernisme.

Molts figurins de la família d'Arlequíno porten nom; alguns representen la figura sencera amb la seva vestimenta, d'altres l'artista només dibuixa el



Fig. 19. Cartell de la família d'Arlequí d'Adrià Gual. MAE. Institut del Teatre.

bust, i sovint Gual indica els detalls de la màscara que ha de portar l'individu en qüestió. El fet que inclogués tantes figures demostra la naturalesa didàctica i elitista de l'empresa amb la qual es pretenia educar un públic culte sobre un gènere europeu tradicional. El Fons d'Adrià Gual del MAE conté la posada en escena en el seu conjunt, amb un seguit de llistes escrites a mà on figuren els personatges, les seves característiques, l'atrezzo i els necessaris diagrames de l'escenari.

El disseny de l'escenari il·lustra com Gual para atenció a la planificació de l'espectacle i dona complets detalls sobre els pentinats, la majoria dels quals són precisats en els dibuixos. A vegades la descripció és més completa, com és el cas de Colombina («rinxols quasi negres») o Arlequí («barbeta negra»). D'altres instruccions (sobretot les relatives a les figures femenines) indiquen l'estil dels cabells o de les perruques que havien de portar. També concreta



Fig. 20. Figurí de Pulcinella de *La família d'Arlequí* d'Adrià Gual. MAE. Institut del Teatre.

la sabateria que han de dur i diversos *attrezi*, entre els quals una bengala, un bastó, un *laud*, uns esclaps i un pedestal. Arlequí, per exemple, ha de dur una espasa de fusta (que també porten altres personatges) una campana i un bot de vi. Gual indica tant aquests elements en els personatges que parlen a l'obra com en tota la resta, que es limiten a figurar.

L'artista especifica com haurien d'ésser els telons i la il·luminació i dissenya un diagrama que precisa la col·locació i els colors de les diferents cortines a les dues parts de l'espectacle. També detalla el moviment dels personatges a l'escenari i s'acompanya d'un diagrama senzill que indica el canvi de posició de les figures amb més pes: Arlequí, Colombina, Pierrot i Pulcinella. De la mateixa manera detalla com s'han de col·locar respecte dels altres; així, Arlequí apareix de darrere la cortina del centre, igual que Pulcinella, abans de col·locar-se a l'esquerra, on també es col·loca el Doctor, que ha entrat per l'altra banda. Per afinar aquest treball incorpora una sastreria (p. 136), una perruqueria (p. 136) i una sabateria (pp. 137-138). En el cas de les dues primeres, Gual remarca el caràcter instructiu dels dibuixos.

Les anotacions inclouen detalls tècnics de la il·luminació i del piano, la bateria i els accessoris (p. 121). A més, indica quan el piano i l'orquestra haurien

de tocar i s'inclouen dibuixos de la cortina i tapissos. L'aspecte musical és present en les il·lustracions per a l'escenificació: diversos personatges porten un instrument, com el «professor de música» Scaramouche, que du una guitarra acompanyant l'espasa, i ja hem esmentat el llaüt. És significativa la presència d'una partitura de Scarlatti que obre l'espectacle conjuntament amb peces del compositor Francesc Pujol. Gual, doncs, reinterpreta sense trair-la, la tradició multidisciplinària de la *commedia*.⁴⁰⁶

Pel que fa a la relació entre la dansa i la *commedia* visual, cal destacar la ballarina Tórtola Valencia, artista molt relacionada amb Barcelona⁴⁰⁷ i admirada per autors de l'escena espanyola interessats per la *commedia* com Benavente o Valle-Inclán.⁴⁰⁸ La dansarina sobresortí per l'exotisme dels seus treballs, i brillà en la seva versió de *Salomé* d'Oscar Wilde, obra simbolista i decadentista per excel·lència, que va ballar per diversos escenaris amb gran èxit, entre els quals Mèxic l'any 1918. L'estudiosa Maria Pilar Queralt considera que «seria impossible entendre-la sin aquella Europa frívola y decadente» que inclou el tombant de segle i entreguerres.⁴⁰⁹ Ramon Vinyes, procedent del modernisme i afí a la *commedia* com hem vist, l'evoca en termes laudatoris en un text publicat el 1922: «Fue serpiente. Fue nube. Dijo viejos ritos con el ritmo de su cuerpo. Danzaba la lujuria con una pureza que ningún artista había sabido aprisionar, una pureza especial, única su pureza».⁴¹⁰

Aquest breu apunt remet a «la Tórtola Valencia de los carteles anunciadores», una època superada que coincidia amb la del treball *Penas de Pierrot* (*Claro de luna*), quan Vinyes vivia a Europa. En aquesta obra, Valencia va abillada amb elements típics de la indumentària pierròtica com la gorra i la gorgera, però el color blanc tradicional és substituït per unes ratlles de color verd fosc

406. Una transcripció de la música d'*Arlequí vividor* es pot trobar a <http://www.lognostics.co.uk/gual/Arlequi.htm>. La transcripció fou preparada pel professor Paul Meara, col·lega i amic de David George. La pàgina s'hauria de consultar a través de Google Chrome.

407. Tórtola Valencia passà els últims 25 anys de la seva vida «refugiada» en una casa de Sarrià, dedicada a la pintura i al col·leccionisme. Vid. María Pilar Queralt, *Tórtola Valencia: una mujer entre sombras*, Lumen Memorias y Biografías, Barcelona, Random House Mondadori, 2005, p. 14.

408. «Valle-Inclán siempre se interesó por espectáculos de variedades, por el género chico, por artistas como la Goya y la Argentina, a las que trató, pero en el caso de Tórtola Valencia el interés obedece a un más alto concepto estético» (Joaquín del Valle-Inclán, *Valle-Inclán, genial, antiguo y moderno*, Barcelona, Espasa, 2015, p. 147).

409. *Tórtola Valencia: una mujer entre sombras*, p. 14. Una altra avaluació de l'admiració per part de pintors, dibuixants, escultors, músics y literats a Espanya es troba a P. Gener, «Tórtola Valencia», *Mundial Magazine*, Paris, vol. II, núm. 12, IV-1912, pp. 527-531.

410. Ramon Vinyes, «Tórtola Valencia», «Varia», *Caminos*, 3, 1-3-1922, Barranquilla, Colombia, en Ramon Vinyes, *Selección de textos*, ed. Jacques Gilard, 2 vols., Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1982, I, p. 142.



Fig. 21. Tórtola Valencia, *Penas de Pierrot (Claro de Luna)*. MAE. Institut del Teatre.

i verd clar, que n'accentuen la vistositat.⁴¹¹ A les fotografies conservades són molt destacables els moviments i l'expressivitat de la seva cara (vid. fig. 21).

Un seguiment a la documentació conservada al MAE⁴¹² ens dona fe que el repertori comediesc de la ballarina es mantingué durant nombroses

411. «Dancers of the quality of Tórtola Valencia and Antonia Mercé 'La Argentina' did much to develop costume in Spain, ensuring that, by the 1920s, quality costuming had penetrated into all theatrical forms, even variety theatre» (David George i Jesús Rubio Jiménez, «Modernism and the Avant-Garde in *fin-de-siècle* Barcelona and Madrid», en *A History of Theatre in Spain*, eds. Maria M. Delgado i David T. Gies, Cambridge, Cambridge University Press, 2012, pp. 264-281 (p. 278).

412. Fons Tórtola Valencia del MAE. Sobre aquesta ballarina, vid. Irene Peypoch, *Tortola Valencia*, Barcelona, Edicions de Nou Art Thor, 1984?

temporades en les seves gires internacionals, que foren celebrades especialment a l'Amèrica Llatina, com hem constatat en l'èxit citat de Mèxic. Destaquem-ne l'execució de *Penas de Pierrot (Claro de luna)* el 4 de novembre de 1922 a Caracas, el 19 d'abril de 1923 a Mèxic, el 27 de setembre de 1923 a San Salvador, el 19 de març de 1925 a Lima, entre d'altres. València retorna a la península Ibèrica amb el mateix espectacle el 3 d'abril de 1926 al Teatro Maravillas de Madrid i del 24 al 27 d'abril al Teatre Goya de Barcelona. En suma, una aurèola mantinguda i apreciada pel públic en una dècada on, si bé sembla haver decandit la pantomima pierròtica de principis de segle, el públic seguia estimant l'encarnació personal de Pierrot que la ballarina havia confegit feia una quinzena d'anys dins l'esperit artístic dels celebrats Ballets Russes de Diaghilev, el gran referent de la dansa internacional a l'època.

COMEDIA VISUAL I DE MOVIMENT A L'AVANTGUARDA: SALVADOR DALÍ, JOAN MAGRINYÀ, JOAN MIRÓ

Més enllà del teatre de text convencional, podem avaluar la contribució de pintors/escenògrafs al teatre i relacionar-lo amb manifestacions afins com el ballet, la dansa, la música, el mim, el carnaval, el circ i el cinema. En aquest sentit, la *commedia dell'arte* seguí exercint, passat el modernisme, un gran influx sobre artistes plàstics nascuts o vinculats a Catalunya com Picasso, Miró o Dalí, sovint més enllà de llur producció pictòrica. En Picasso, el primer referent en aquest sentit fou la seva fecunda col·laboració amb els Ballets Russes de Serguei Diaghilev, per a qui dissenyà l'escenografia i els figurins de tres obres amb figures de la *commedia*, com *Parade* (1917), *Pulcinella* (1920) o *Mercur* (1924), que tingueren un impacte important a tota Europa. La confluència interdisciplinària de *La familia d'Arlequí*, on participà un pintor innovador de renom com Dalí, un compositor contemporani com Pujol i un incipient dansari d'avantguarda com Magrinyà, tipifica una coincidència antinaturalista des de diverses arts.

Si analitzem l'escenografia daliniana de *La familia d'Arlequí* (vid. fig. 22) s'observa el disseny d'unes formes geomètriques que es poden definir com una actualització plàstica entre cubista i expressionista de la *commedia*: així es constata a la fotografia, on entonen perfectament l'escenografia i els personatges. Dos elements connotadors de cosmopolitisme urbà com el bar (Dan Bar) i el metro, amb tipografia destacada, mostren una potència visual que ens duu al cinema coetani. Aquest escenari reflectit en les acotacions de l'obra comentades al capítol 2 pot relacionar-se amb l'escenografia també cubista i expressionista que Àngel Fernández i Castanyer realitzà el 1929 per al drama *Peter's Bar* de Ramon Vinyes, ubicat en un local marginal del Raval



Fig. 22. Representació de *La familia d'Arlequí* d'Adrià Gual (1927). Fotografia de Josep Brangulí, Arxiu Nacional de Catalunya.

barceloní;⁴¹³ aquest entorn tavernari i portuari era present al teatre avançat de l'època (*Anna Christie* d'Eugene O'Neill, per exemple) o al cinema encara mut que prenia com a escenari els molls de Nova York. En l'escenografia de *La familia d'Arlequí*, Dalí insereix la *commedia* dins aquests *no-llocs* de la nova marginalitat urbana, una visió caricaturesca i dinàmica típica del surrealisme en què milita: com a referent de context destaquem que aquest 1927 Dalí signa amb Lluís Montanyà i Sebastià Gasch el *Manifest groc*, document essencial del surrealisme català i una visió artística rupturista en consonància amb l'escenari descrit.

Un altre artista català internacional, Joan Miró, aportà la seva fascinació per la *commedia* amb el disseny dels figurins de l'*Arlequí*, una coreografia de Fokin que el ballarí Joan Magrinyà (1903-1995), molt influït pels Ballets Russes i pel seu mestre Wassiliev, executà al Teatre Barcelona el 5 d'abril de 1935 dins un memorable *Concert de dansa*.⁴¹⁴ El conegut pintor ja havia manifestat la seva tirada pel personatge bergamasc en pintures com *El carnaval*

413. Ramon Vinyes: *un home de lletres...*, ob. cit., p 73.

414. Sobre Joan Magrinyà, vid. Golderich, «L'Arlequí de Joan Magrinyà i Joan Miró: l'avantguarda aplicada», *Piscolabis*, 29 de març de 2012, <http://librorum.piscolabis.cat/2012/05/larlequi-de-joan-magrinya-i-joan-miro.html>; Isidre Bravo, «Un home de teatre anomenat Joan Miró», en *Miró en escena*, Barcelona, Fundació Miró, 1994, pp. 17-46; Xavier Garcia, «Miró en uns moments de Magrinyà», *Ibíd*, pp. 119-124.

d'Arlequí (1924) i accedí, gustós, a la petició del ballarí per participar en aquest complex espectacle que també comptà amb els pianistes Alexandre Vilalta i Màrius Montserrat (que executaren peces de Schumann) i d'altres artistes reconeguts com Pere Pruna, Evarist Mora (cartellista del muntatge) i Emili Grau-Sala. Magrinyà, nascut a Vilanova i la Geltrú, inicià a finals dels 20 una trajectòria com a ballarí solista que és la més innovadora de la seva trajectòria i de ben jove mostrà la mateixa fascinació per Arlequí i la *commedia*: el 1926 encarnà el personatge a l'Ateneu Empordanès (en un espectacle intítulat *Arlequinada*) i el mateix any efectuà dues col·laboracions comediesques amb el Teatre Íntim d'Adrià Gual, primer també com a Arlequí dins *El burgès gentilhome* i en segon lloc encarnant el personatge de Coviello dins la citada obra amb decorats de Dalí *La família d'Arlequí*. L'artista vilanoví, a qui Gasch conceptuava com a *arquitectura mòbil*, dugué posteriorment el personatge en altres ballets executats al Gran Teatre del Liceu (*El carrillón mágico*) i al Palau de la Música Catalana, en aquest cas amb música de Pau Casals. Arran d'aquesta darrera actuació Sánchez-Juan compongué una admirada evocació criticopoètica de Magrinyà: «Oh, donzell que fulgures d'una flama heroïna / Ja naixerà el silenci que glateixi en tot cor». El ballarí hagué de superar els prejudicis del seu entorn familiar i social per poder seguir la seva vocació artística.

Com es pot observar a les fotografies reproduïdes del fons de l'artista, Miró dissenyà el 1935 un vestit auster tractant-se d'Arlequí, amb els estilitzats rombes reinterpretats com a pics, que alternen amb llunes i estels però deixant espai de la roba sense il·lustrar, amb sobrietat. Els colors usats van ser el vermell, el groc i el negre i el vestit apareix arrapat al cos: els dos moviments del ballarí contenen una refinada expressivitat. Amb aquesta opció el pintor defugí la caracterització pintoresca del personatge i deixà escrit el procés de confecció dels dos figurins, que transcrivim tot seguit per les possibilitats plàstiques que veu en el personatge i que remet a la similar preocupació de Picasso als Ballets Russes. L'ús de colors bàsics i vius conjugat amb la gràcia i mobilitat dels gestos hi és essencial:

Figura a)

I Maquillatge que es confongui amb la resta del vestit.

II Guants blaus com el blau del vestit.

III Té que semblar que una llum blava llisqui per damunt del dançarí

IV El traje, envoltat com per una llum impalpable, serà a certs indrets contornat per negre, per a obtenir així una potència sobre l'escenari.

V La careta serà negra d'un costat i del mateix blau de l'altre.

VI El dançarí portarà en una mà una rosa carmí viu, com el color de sang.

VII Es despendrà d'ella [*de la rosa*] i de la careta si ho creu convenient i actuarà amb gran vivacitat

VIII La part colorida de groc li servirà de butxaca d'a on traurà missives blanques que desplegarà i farà voletejar com a colomes

IX Tot serà fet com vivificat per un alè de poesia.

Figura b)

X. Tot el traje blanc, a excepció del reflex blau al coll⁴¹⁵

És també remarcable el dibuix que, a petició del mateix Magrinyà, Miró efectua per decorar el programa de mà. L'esbós efectua una deconstrucció plàstica del *zanni*, amb un vestit decorat amb rombes i acompanyat per la lluna, element pierròtic perfectament intercanviable, i els estels. El dansarí dibuixat és representat esquemàticament per unes línies dinàmiques que es mouen i s'entrecreuen malgrat que cames i braços romanguin estables.

A la postguerra el ballarí de Vilanova adoptà una línia artística més conservadora i classicista que contrasta amb el perfil avantguardista que sempre mantingué Miró, proper en el camp escènic a l'activitat dels grups innovadors i antifranquistes, alhora que interessat en les arts circenses i clownesques. La *commedia* seguirà sent un referent vàlid per als creadors més rupturistes dins el camp de les arts plàstiques, com mostrarem en l'apartat següent.

LA COMMEDIA VISUAL I AVANTGUARDA A LA POSTGUERRA: JOAN PONÇ

Ja vam remarcar al capítol 3 arran de Joan Brossa la importància dels *Poemes objecte* visuals, alguns dels quals amb figures de la *commedia* com «Colombina» (1969) o «Juguesca» (1991). Brossa fou un dels fundadors de Dau al Set el 1948, grup hereu i pont respecte de l'avantguarda històrica dels 20 i 30, de la qual mantingué viva la tradició popular que integrava. L'associació estreta entre Brossa i altres figures de Dau al Set pren diverses formes, una de les quals és l'interès en la *commedia dell'arte*. Al capítol 3 comentarem la col·laboració entre Brossa i compositors com Josep Maria Mestres Quadreny,⁴¹⁶ però l'artista essencial d'aquest àmbit que es pot considerar l'equivalent en les arts plàstiques de Brossa quant a l'ús de la *commedia* és Joan Ponç (1928-1984). Ponç pintà nombrosos quadres d'arlequins durant tota la seva carrera, sobretot al llarg dels anys 40 i 50, en què la relació amb Brossa fou estreta. La retrospectiva sobre el pintor *Diabolo*, exposada a la Pedrera el 2017-2018,⁴¹⁷ posà de manifest l'especial obsessió ponçiana pel

415. Els figurins originals són a la Fundació Joan Miró de Mallorca.

416. Per a una anàlisi de Brossa i la música, que conté observacions agudes sobre la indivisibilitat de l'art visual, la música i el teatre, vid. Glòria Bordonos, «Cap de mirar: Òpera en tres actes de Josep M. Mestres Quadreny, Llibret de Joan Brossa. Escenografia d'Antoni Tàpies (Barcelona, 1991)», *Els Marges*, 82 (2007), pp. 76-99.

417. *Joan Ponç, Diabolo*, Fundació Catalunya La Pedrera/Musée d'Art Modern de Ceret, Barcelona, 6 d'octubre de 2017 a 4 de febrer de 2018.



Fig. 23. Joan Ponç vestit d'Arlequí. Fotografia Colita.

zanni bergamasc des de ben jove, que inclou l'afecció a disfressar-s'hi i a fotografiar-s'hi (vid., per exemple, fig. 23).

L'arlequí poncià sol tenir reminiscències dimòniques i misterioses com observem a la pintura *La llegenda fantàstica* (1948), que escenifica un diable i uns arlequins lluitant. Soledad Enjuanes relaciona la pintura de Ponç amb la d'artistes consagrats de preguerra amants de la *commedia* com Picasso i Miró, al qual dedica el primerenc quadre *La gran pastoral. Homenatge a Joan Miró* (1948), on representa una figura de dimoni/arlequí amb forquetes. Enjuanes detecta semblances amb Miró al quadre *Nocturn* (1950), en què la proximitat amb la poesia es fa present en la paraula, com havia fet el mateix Miró, amant de símbols i icones elementals. Els mots enigmàtics que acompanyen l'arlequí silenciós, «Muntanya i cos, dofí, arbre i ocell!», són un vers del primer poema de *Les irrealis omegues*, de J.V Foix (1949), autor essencial de la poesia d'avantguarda abans i després de la guerra.⁴¹⁸

418. Soledad Enjuanes Puyol, *Joan Ponç: aproximació crítica al seu imaginari pictòric*, tesi doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona, 2015, pp. 132-133. Estem molt agraïts a l'autora per deixar-nos veure la tesi i per compartir amb nosaltres els nombrosos quadres d'arlequins ponciàns.

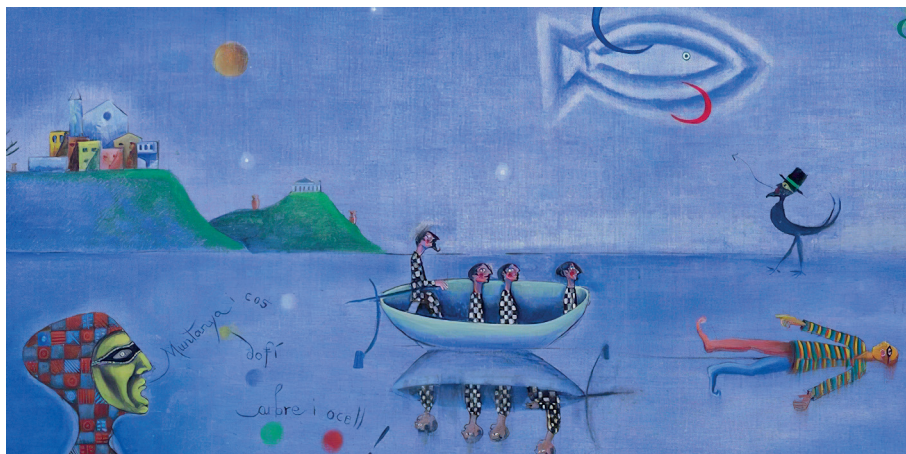


Fig. 24. Joan Ponç, *Nocturn*. Joan Ponç, VEGAP, San Vicente del Raspeig, 2019.

En aquesta enigmàtica pintura que recorda tant Miró com Dalí (vid. fig. 24), es mostra en primer terme Arlequí (amb la careta i els romboïdes del vestit), en confrontació amb els personatges de dins el vaixell, també molt arlequinats. Quant a la filiació picassiana dels arlequins de Ponç, Enjuanes relaciona el quadre de Picasso *Retrat del pintor Salvadó com a arlequí* (1923) amb el quadre *Arlequí* de Ponç (1946).⁴¹⁹ El vestit arlequinesc d'aquesta figura contrasta amb la mirada trista i pensativa amb reminiscències de Pierrot: seríem, com vam veure en Brossa, davant un exemple d'hibridització d'aquestes figures, i el blau remet a l'època corresponent de Picasso. Constatem que en alguns quadres ponçians apareix el nom «Arlequí» i en d'altres és absent. Entre els patrons iconogràfics que s'observen en aquestes sèries de pintures en destaquem dos: el dimoni i la cucurulla punxeguda. El dimoni, personatge titellesc per excel·lència, és associat tradicionalment a Arlequí, i Ponç ho destaca en les pintures *Contorns* (1950), on porta una faldilla amb quadres arlequinats, i *Dimoni verd* (1950), on el diable que dona nom a la pintura és acompanyat d'un arlequí.⁴²⁰

L'afició de Ponç a cofar els seus personatges amb cucurulles és present a molts quadres, i ho constatem especialment en uns quants arlequins. Destaquem l'impressionant *Equilibri nocturn* (1975), amb elements de l'arlequí tradicional (romboïdes i careta) inserit en un escenari nocturn pierròtic amb lluna, que denota un nou cas d'hibridització d'ambdues figures. Malgrat la presència de patrons repetits als quadres ponçians d'arlequins, exhibeixen una notable

419. *Ibid.*, p. 137.

420. Enjuanes dona com a exemple d'aquesta hibridització *Arlequí assegut* (1901) de Picasso (*Ibid.*, p. 145).

varietat de formes. Així, les figures *Arlequí* i *Arlequí vermellós* (totes dues de 1960) representen homes vells amb la cucurulla punxeguda citada, però llur tarannà contrasta amb la d'un altre arlequí de 1960 que, tot i dur una cucurulla semblant, mostra un vessant amenaçador: *Arlequí i metralleta* (c. 1960). Per Enjuanes, aquest quadre és atípic dins la sèrie de figures amb la forma cònica de cucurulla, perquè no mostra sols el cos de l'arlequí sinó també «les mans deformades que sostenen una gran arma».⁴²¹ El recurs a l'arma com a *atrezzo* provocador té una llarga tradició en la iconografia d'avantguarda i Ponç en rescata l'eficàcia en aquesta especial plasmació del *zanni*.

L'aspecte amenaçador d'*Arlequí i metralleta* fa pensar en el final de *La xaixa negra* de Brossa (1965-66), comentat al capítol 3. Potser seria mera especulació suggerir que Brossa fos influït directament per aquest quadre, però el cert és que l'estreta col·laboració entre Ponç i Brossa durant els anys 40 i 50 donà diversos fruits, si més no paral·lels pel que fa a la *commedia*, com vam constatar quan Ponç il·lustrà *Poema i menú*, analitzat al capítol 3. Dins *Carrer de Joan Ponç*, col·lecció de textos brossians al voltant del pintor, es reproduïx la fotografia de l'artista disfressat d'arlequí que s'ha reproduït a la fig. 23, en una representació d'una obra de Brossa,⁴²² probablement *Esquerdes, parracs, enderrocs esberlant la figura*, escrita el 1947 i estrenada a les Galeries Laietanes amb motiu de la inauguració d'una exposició de Ponç el 17 de novembre de 1951. El text d'aquesta obra està reproduït dins *Carrer de Joan Ponç*, juntament amb dos quadres de Ponç del 1948, *Parella d'arlequins en vermell* i *Parella d'arlequins en negre*.⁴²³ Tant el text brossià com aquests i altres quadres ponçians pertanyen a una secció de *Carrer de Joan Ponç* titulada «Carrer sense cap mèrit arqueològic».⁴²⁴

L'Arlequí i la *commedia* en Ponç esdevenen una representació de la intensa personalitat de l'artista, que transita en els llindars de la raó i el misteri en un clar paral·lel amb la vivència i experiència artaudianes. Com en Artaud i tants artistes surrealistes, l'artista es recrea i representa a si mateix constantment per mostrar-nos les inquietuds que neguitegen el seu interior. Una recerca del transcendent plana damunt d'aquests diables i arlequins amb cucurulla, palesa en les visions que projecten de l'artista, altres figures properes a Dau al Set. Així, el filòsof Arnau Puig quan l'acota com un «màgic monstrosos en el límit»,⁴²⁵ o Joan Perucho, el 1964, en destacar que era «un *beau ténébreux*, un príncep de les tenebres vestit d'arlequí, vivint en l'estretor i en la precarietat, però el seu

421. *Ibid.*, p. 168.

422. Joan Brossa, *Carrer de Joan Ponç*, ob. cit., p. 17.

423. *Ibid.*, pp. 86-89.

424. *Ibid.*, pp. 85-133.

425. Cita extreta del documental realitzat a l'exposició *Joan Ponç, Diabolo*.

món interior era ric en signes, larves, detritus, abominacions, tot el que està més enllà de la mort».⁴²⁶

MOSTRES DE *COMMEDIA* VISUAL CONTEMPORÀNIA

Si Brossa, Ponç i Dau al Set eren continuadors de l'avantguarda històrica, un escenògraf i un director catalans destacats a les darreres dècades del segle xx –Fabià Puigserver i Calixto Bieito– han inclòs la *commedia* en el seu repertori creatiu, dins el que representa una continuïtat de l'aposta per aquest cosmos com a element de modernitat. Puigserver –que passà uns anys formatius a Polònia– és un dels escenògrafs catalans més importants dels darrers vuitanta anys, en el sentit que fa d'aquesta feina un element capital de la creació dramàtica: «El teatre no és només la dramaturgia i els actors. També és l'escenografia».⁴²⁷ Els arxius del Fons Fabià Puigserver de la Biblioteca del MAE conserven diversos exemplars amb incursions del director i escenògraf en aquest camp.

De tot aquest llegat destaquem en primer lloc un figurí de Pierrot pertanyent a un espectacle desconegut dins una datació situable en els anys 60. No sabem si formava part de les intervencions que en aquest camp efectuà Puigserver en el teatre familiar de les vetllades del cicle Cavall Fort, tot i que la nota registrada pel MAE suggereix quelcom diferent: «Podria tractar-se de l'Arlequí que apareix a *Gran Guinyol* (1962), o un esbós del realitzat per a *Quiriquibú* (1976), ambdues obres de Joan Brossa».⁴²⁸ El Pierrot de Puigserver traspuja l'expressió trista del Pierrot *gamin* i destaca per la capa (que cobreix braços i mans), la gorra i la gorgera. El que més en sobta és el seu caminar tort, amb la típica obertura de peus a la Charlot, figura del cinema que tants trets heretà del personatge blanc. També datable en els seixanta és un altre figurí de Puigserver amb la vestimenta i gestos d'Arlequí que sabem que va pertànyer a un projecte de representació escolar i que ens recorda alguns quadres que el pintor David Hockney féu d'aquesta figura.

Molt interessant és la sèrie de figurins dissenyats per Puigserver al 1965 per un muntatge no executat d'*Arlecchino servitore de due padroni* de Carlo Goldoni. Aquests figurins també pertanyen al Fons Fabià Puigserver del MAE amb la nota «Projecte no realitzat»⁴²⁹ (vid. fig. 25). La figura arlequiniana mostra una gestualitat destacada, i el barret, la màscara i el bastó hi són en

426. Cita extreta d'un epígraf de l'exposició *Joan Ponç, Diabolo*.

427. *Fabià Puigserver/ Manolo Núñez i Yanowsky*, conversa transcrita per Xavier Febrés, Diàlegs a Barcelona, Barcelona, Ajuntament de Barcelona, 1991, p. 71.

428. Vid. <http://colleccions.MAE.cat/catalog/bdam:233938>.

429. Les imatges es poden trobar a [http://colleccions.MAE.cat/catalog?catalog_facet.offset=0&catalog_facet.sort=index&f\[collection_type_facet\]\[\]=&q=mascara+commedia+dell%27arte&search_field=all_fields&source_=search&utf8=%E2%9C%93&x=0&y=0](http://colleccions.MAE.cat/catalog?catalog_facet.offset=0&catalog_facet.sort=index&f[collection_type_facet][]=&q=mascara+commedia+dell%27arte&search_field=all_fields&source_=search&utf8=%E2%9C%93&x=0&y=0).



Fig. 25. Fabià Puigserver, figurí per *Arlecchino servitore de due padroni* de Carlo Goldoni. MAE. Institut del Teatre.

consonància. Constatem que els romboïdes tradicionals apareixen als pantalons i no a la jaqueta, però també s'insinuen al braç dret, i més clarament es reproduïxen en els quatre rectangles amb una combinació variada de colors, un dels quals és més gran que els restants: fins i tot es podria detectar una semblança a les cartes d'una baralla indeterminada, que suggereix una possible connexió amb el món de Brossa i Hausson.

Molt més tardà que els dos treballs anteriors és l'esbós que Puigserver efectuà per a l'obra *El públic* de García Lorca, dirigida per Lluís Pasqual durant la temporada del Teatre Lliure 1986/87. Hi veiem un Arlequí amb algun matis pierròtic, acompanyat d'un centurió. Arran del muntatge, Maria Delgado descriu com Pasqual transformà l'escenari i la platea del Teatro María Guerrero de Madrid, on s'estrenà l'obra, i el convertí en un espai gairebé circular que

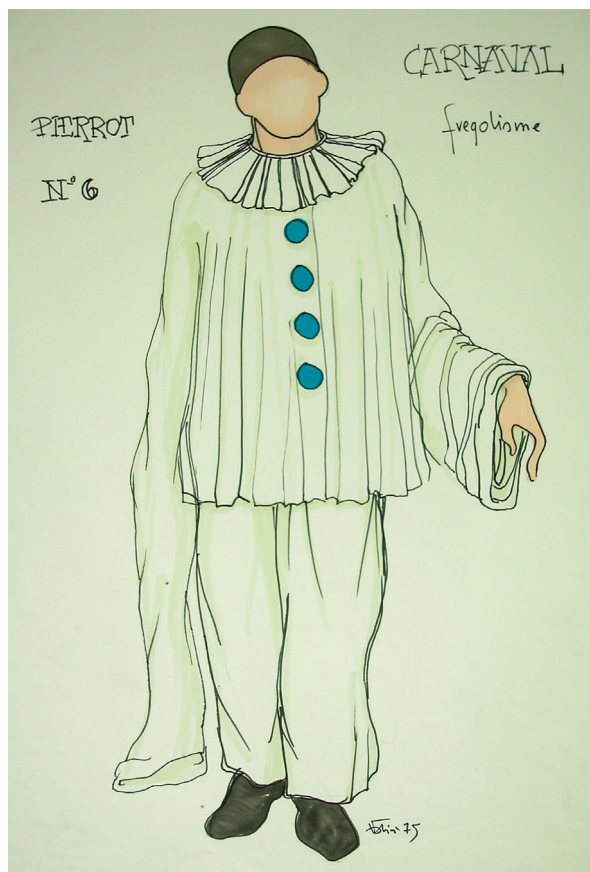


Fig. 26. Fabià Puigserver, Pierrot no. 6 (esbós). MAE. Institut del Teatre.

«simultaneously served to evoke a circus ring, a lunar landscape, a beach and a *corral*»,⁴³⁰ en la línia de l'espai embolcallador del Teatre Lliure de Gràcia. Justament el circ és evocat al començament de l'obra brossiana *Quiriquibú*, el muntatge del qual el 1976 marcà el debut de Puigserver com a director (amb G. J. Graells) i per al qual concebé un altre figurí de Pierrot.

No ens queda clar a què es refereix la llegenda dins el disseny «Pierrot no. 6» més enllà de suggerir una sèrie, però els mots «carnaval» i «fregolisme» del dibuix de Puigserver encaixen bé dins l'esperit commediesc brossià (vid. fig. 26). Aquest figurí de vestimenta pierròtica té cara de maniquí, sense ulls ni boca, i la màniga del braç dret és molt més llarga que l'esquerra, cobrint-li

430. Maria M. Delgado, *Federico García Lorca*, ob. cit., p. 160.

completament la mà. Aquesta representació s'adiu al tarannà desmarxat i escindit del personatge/titella, que també percebem en el torçament dels dos dits de la mà esquerra. Tots aquests detalls confereixen a Pierrot un aire grotesc que connecta amb la malenconia del personatge, gairebé un tradicional Gilles de Watteau amb un toc personal i postmodern.

Si Puigserver és un dels escenògrafs més importants de l'escena catalana contemporània, Calixto Bieito és un dels seus directors més significatius. Bieito entra també al món de la *commedia* –i específicament el del Pierrot finesecular– amb el seu muntatge del melodrama musical d'Arnold Schönberg *Pierrot lunaire* (1912), que escenificà al Teatre Lliure l'any 1998.⁴³¹ Hi havia un especial lligam entre Barcelona i el compositor austríac quan aquest va venir a la ciutat comtal per primera vegada el 1925, convidat pel seu amic el compositor Robert Gerhard, per dirigir *Pierrot lunaire*, i encara hi tornaria el 1932. Jordi Pons explica l'afecte i admiració mutus en un article de 2016 que estudia aquesta bona recepció barcelonina: «Schönberg encuentra en Barcelona no solo una cálida acogida, sino también un panorama intelectual que enriquece el momento por el que está atravesando».⁴³²

Deu anys abans que Bieito abordés el muntatge de l'obra de Schönberg n'hi hagué un altre de destacat, presentat a la Fira de Tàrraga i després representat al Mercat de les Flors a càrrec del Teatre Invisible, dirigit per Moisès Maicas i Manel Guerrero (1988). La mezzosoprano Esperanza Abad i els actors Norberto Di Giorno i Teresa Sàrries foren els protagonistes d'un espectacle subratlladament postmodern on conflüen música, text, dansa i un vídeo elaborat per Perejaume. El vestuari fou dissenyat pel figurinista Pep Duran Esteva, habitual col·laborador de Puigserver, i estava inspirat en la línia deconstructiva o híbrida dels *zanni* que hem vist en Miró i Puigserver, tal com ens descriu Glòria Picazo: un Pierrot amb una gran lluna al coll i un Arlequí de rosa que perd els seus pètals.⁴³³

Quant al muntatge del Teatre Lliure, aplegà un destacat equip d'artistes, que, a més de Bieito i de Josep Pons al davant de l'Orquestra del Teatre Lliure, comptà amb el coreògraf Ramon Oller, els escenògrafs Pau Rueda i Carles Pujol, el vestuari de Mercè Paloma i la interpretació de Hausson i la cantant

431. Aquesta obra era molt admirada per Stravinsky, compositor de la música dels ballets *Petrushka* i *Pulcinella*, el qual ja hem esmentat.

432. Jordi Pons, «Schönberg en Barcelona», *Babelia, El País*, 24-5-2016, https://elpais.com/cultura/2016/05/23/babelia/1464001376_979775.html, consultat el 14 de novembre, 2018.

433. Glòria Picazo, «L'escenografia en els límits de l'art i el teatre», *Estudis Escènics. Institut del Teatre*, 31 (setembre de 1990), pp. 137-159. Maicas s'havia format també en el Teatre Lliure com a col·laborador de Pep Montanyès, Lluís Pasqual o Fabià Puigserver i sempre abonà una escena impactant lligada a la recerca i al compromís.

Nina. Vegem l'exercici de contextualització que en feu Joan-Anton Benach quant a l'afecció shönbergiana del grup:

La pasión Schönberg le viene de lejos al Lliure. Ensemble Pierrot Lunaire se habría llamado la orquesta del teatro si Fabià Puigserver no hubiera aconsejado «in extremis» la denominación genérica, mucho menos comprometida, de Orquesta de Cambra. Lo recuerda Josep Pons al evocar la veneración «schönbergiana» de la formación instrumental que dirige y que se inscribe en el magma de devociones y afectos por el gran compositor vienés que siempre ha existido en Cataluña.⁴³⁴

Benach explica que el muntatge és «el cumplimiento de una celebración pendiente» i «la escritura de una página, a mi entender fundamental» del que el director d'orquestra de l'estrena de 1998, Jordi Pons, anomena «la tradición de Pierrots que ha conocido Barcelona».⁴³⁵ Aquesta referència suggereix una línia de continuïtat i d'unitat entre dos moments aparentment dispars de la cultura catalana, el modernista i el postmodern, i entre la cultura popular i l'alta cultura, sobretot tractant-se d'un compositor dodecafònic com Schönberg. L'espectacle consistí en dues parts. En la primera, Hausson –molt lloat per Benach– va fer una sessió de màgia, en l'intent, segons ens va explicar en entrevista personal, de reflectir l'estrena de 1912 en un cabaret parisenc.⁴³⁶ Com s'observa a la fig. 27, l'element còmic i lleugerament grotesc es col·loca dins de la màgia del cabaret. La música d'aquesta primera part no era de Schönberg, sinó d'un contemporani del compositor austríac, l'alemany Hans Eisler, autor més tradicional. Els poemes de Giraud van ésser recitats a la segona part per una sola actriu, Nina, que també va fer números de trapezista⁴³⁷ (vid. fig. 28). Cal destacar que, a imitació de la representació parisenca, l'escena era tapada. L'aproximació de Bieito, que incorpora als seus espectacles formes parateatrals com la màgia, el cabaret i el circ, s'emmiralla en les de Puigserver i respira indirectament les de Brossa. El mateix director explica clarament la concepció del seu treball:

Quan l'Orquestra de Cambra em va proposar el muntatge escènic d'aquesta obra capital de la literatura musical contemporània, el primer que vaig pensar en tornar a sentir-la va ser en la màgia. I és aquí que he volgut situar aquest

434. Joan-Anton Benach, «Pierrot lunaire», *La Vanguardia*, 1-2-1998, p. 68, <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1998/01/24/pagina-68/33834722/pdf.html?search=pierrot%20lunaire>, consultat el 14 de novembre, 2018.

435. *Ibid.*

436. Entrevista de David George a Hausson, el 22 de juny de 2016.

437. Benach considera que l'actuació de Nina era «sencilla y llanamente extraordinaria» (Benach, *ob. cit.*).



Fig. 27. *Pierrot lunaire*, dir. Calixto Bieito, Teatre Lliure, Barcelona, 1998. MAE. Institut del Teatre. Fotografia Josep Ros Ribas.

Pierrot, molt a prop de la il·lusió, d'un somni, anàrquic i trencador.⁴³⁸ He volgut entendre'l des del surrealisme, en el sentit més oníric de la paraula, perquè *Pierrot lunaire* ens suggereix, amb el seu collage d'imatges diferents, aquella bella afirmació de rebel·lió, poesia, llibertat. Recuperant l'imaginari d'aquell primer Pierrot de Schönberg –una actriu, un focus i una orquestra coberta– he volgut jugar amb la màgia de la veu, del cos, de tots els seus racons. [...] Per això he somiat aquell espai de cabaret en què Schönberg va passar la seva adolescència, un lloc on tot és possible, un món de màgia, d'il·lusió, de llibertat. Així és com vull aproximar-me a aquest Pierrot, des del «joc» de les emocions i de les imatges d'un cos.

Hi ha, en l'espectacle, una evolució, una transició de la màgia més tradicional a la màgia humana, onírica, incomprensible. Des del punt de vista musical, la música de Hanns Eisler que ens introdueix a l'espectacle facilita aquest salt. Però és un breu recorregut per arribar a l'epicentre de l'obra, el Pierrot,

438. Benach considera que «el quebranto de la lógica que entraña todo juego de magia es la sugerencia analógica a los trastornos que el influjo lunar ejercerá sobre el protagonista de la noche» (Benach, ob. cit.).



Fig. 28. *Pierrot lunaire*, dir. Calixto Bieito, Teatre Lliure, Barcelona, 1998. MAE. Institut del Teatre. Fotografia Josep Ros Ribas.

en què música i text encaixen a la perfecció, alhora que suggereixen una constant ruptura, un trencament continuat. És aquesta llibertat expressiva que situa l'obra de Schönberg entre els clàssics universals, molt a prop de com jo entenc el teatre avui dia.⁴³⁹

Les paraules de Bieito reflecteixen bé el patró establert al llarg d'aquest estudi, és a dir que la *commedia dell'arte* a la Catalunya contemporània encaixa dins el concepte multidimensional postmodern del teatre actual connectat amb l'avantguarda de la postguerra. Tinguem en compte que Albert Giraud, autor dels textos pierròtics musicats per Schönberg, fou un gran innovador literari com a creador del poema en prosa contemporani i l'ús de *Pierrot* com a icona de modernitat. Cal subratllar l'èmfasi de Bieito en el format de cabaret, espai de mestissatge d'expressions parateatrals que connecta amb l'avantguarda i la cultura de masses actual. L'esment del surrealisme reforça aquest lligam,

439. Calixto Bieito, comentari sobre el muntatge dins el programa de mà de l'espectacle, Barcelona, Fundació Teatre Lliure – Teatre Públic de Barcelona, 1998.

amb la insistència en els conceptes d'onirisme, llibertat i imaginació tan cars a aquell corrent dels anys vint. Propostes com les de Bieito s'inscriuen en el ventall de tendències postdramàtiques que a les portes del segle XXI recorren estratègies no textuais. En una època caracteritzada per mareas d'imatges, un gènere tradicional com la *commedia* retroba la seua eficàcia escenicovisual.

5. DE L'AULA A L'ESCENA: LA *COMMEDIA* COM A MÈTODE DIDACTICOTEATRAL. INFLUÈNCIES, PROCESSOS I RESULTATS

Conèixer aquesta recreació de la tradicional commedia dell'arte va ser tot un esdeveniment. Rouba va quedar-ne meravellat per les habilitats que els actors havien de desplegar per tal de jugar els caràcters de les màscares, així com l'excel·lència que cada un d'aquests demanava per a la seva composició física. Era un treball on l'actor podia aplicar i fer brillar els coneixements i continguts apresos; la commedia dell'arte era un terreny òptim on abocar el seu bagatge en teatre gestual, expressiu, esgrimidor, acrobàtic i de lluita escènica. La pantomima europea trobava en la commedia dell'arte els seus orígens.

Maria Codinachs *Teatre de màscares a Catalunya*

La alborozada furia de los intérpretes conlleva que el espectador no sepa muy bien cuál es la historia que le están contando, pero no importa. La acción trepidante, la gestualidad ostentosa, la desastrada escenografía de feria, el vestuario y las máscaras encienden constantes estímulos visuales, igual que las intermitencias luminosas de un tiovivo.

Joan Anton Benach, *Scherzo, Dei Furbi*

INTRODUCCIÓ

Al llarg del segle XX la *commedia dell'arte* ha estat font d'inspiració per als directors que han volgut introduir noves tècniques en l'ofici de l'actor i trencar amb un teatre que consideraven extraviat de les seves arrels. A principis de segle, figures destacades en la renovació escènica com Edward Gordon Craig,⁴⁴⁰

440. James Fisher, «An Idealist: The Legacy of Edward Gordon Craig's Formative Productions, 1900-1903», *Theatre Arts Journal*, vol. 1, no 1 (Fall 2009), <https://www.taj.tau.ac.il/index>.

Jacques Copeau i Vsevolod Meyerhold exploraren les possibilitats de reforma ofertes per la *commedia*. El 1901, Craig, que el 1897 recità el conte d'Andersen *What the Moon Saw* abillat de Pierrot, hi recorregué al muntatge *The Masque of Love*, on confrontà un cor d'arlequins a un de pierrots en la recerca d'arquetips allunyats del naturalisme. Cal recordar la concepció integral escènica d'aquest creador que posa com a base la idea de l'actor-titella.⁴⁴¹ També Copeau opinava que calia tornar a la *commedia dell'arte* per donar nova vida al teatre i rescatava la màscara com a element bàsic de la praxi escènica.⁴⁴² És un concepte proper al que Meyerhold (falcat en peces simbolistes amb continguts de *commedia* com *La barraca de fira* d'Alexander Blok) va expressar en definir les dues cares del grotesc:

¡Profundidad y quintaesencia, brevedad y contrastes! El pálido Pierrot de largas piernas se desliza a través de la escena sugiriendo por sus gestos la eterna tragedia de la humanidad y, en seguida, le sucede en el ritmo endiablado la vivaz arlequinada, lo cómico sigue a lo trágico y la canción sentimental hace sitio a la brutal sátira.⁴⁴³

Meyerhold inclogué la *commedia* com a mètode dels seus plans d'estudi a l'ensem que Gual ho assajava a Barcelona. El programa de l'Estudi Meyerhold de Moscou de la temporada 1914-15 inclou l'estudi de les tècniques del gènere i l'aplicació a les peces *Arlequí cortès per a l'amor* de Marivaux i *La cova de Salamanca*, de Cervantes. A la temporada 1916-1917, els «principis fonamentals de la tècnica de la comèdia italiana improvisada» figuraven com a matèria del seu curs al costat de les arts del moviment, les tècniques del teatre clàssic, l'escenografia i el recitat musical.⁴⁴⁴

Com hem certificat als capítols 2 i 4, Adrià Gual considerava la *commedia* com a vehicle de renovació escènica i de preparació d'actors. Vam constatar el caràcter de pràctica escolar d'*Arlequí vividor* (1912), *La serenata* (1916) i *La família d'Arlequí* (1927), que, integrades en els cursos a les ordres de Gual, representen un paral·lel amb Meyerhold i un antecedent respecte dels mòduls actuals específics a l'Institut del Teatre de Barcelona. En aquest capítol examinarem els principals mestres del gènere a la segona meitat de segle xx i el relleu

php/current-issue/2-issues/1-2009/5-an-idealist-the-legacy-of-edward-g-craigs-formative-productions-1900-1903

441. Edward Gordon Craig, *L'art del teatre*, Monografies de Teatre, 33, Barcelona, Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, 1990, p. 6.

442. Vid., per exemple, John Rudlin, *Jacques Copeau, Directors in Perspective*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986, p. 97.

443. V. E. Meyerhold, «Lo grotesco en el teatro», *Teoría teatral*, Madrid, Fundamentos, 2008, 8a ed., p. 59.

444. *Ibid.*, pp. 71 i 81. Sobre la *commedia* en aquests anys a Rússia i la importància de l'estudi de Konstantin Miklashevski, vid. Nicoll, *El mundo de Arlequín*, ob. cit., pp. 212-213.

en el present com a activitat pedagògica a l'Institut del Teatre de Barcelona: efectuem una immersió en els cursos impartits per diferents professors i prenem el pols a l'impacte d'aquests ensenyaments en la professionalització actoral. Tot plegat ens permetrà apuntar conclusions sobre el relleu de la *commedia* a l'escena dels nostres dies, confirmat pel repàs final que efectuarem sobre alguns muntatges dels darrers anys.

MESTRES DE *COMMEDIA* AL SEGLE XX: JACQUES LECOQ, PAWEL ROUBA, CARLO BOSO, ANTONIO FAVA I ALTRES

Van passar moltes dècades després de Gual perquè, gràcies a l'influx d'alguns creadors europeus, es reintroduís la *commedia* com a mètode a casa nostra. Personalitats com Jacques Lecoq, Antonio Fava o Carlo Boso han estat bàsics en el manlleu o rescat de la *commedia* com a forma renovadora i antídote del naturalisme. L'estada a l'escola parisenca de Lecoq va ésser important per actors i directors catalans de la talla d'Anna Lizaran, Albert Vidal, Joan Font i Sergi López, entre d'altres.⁴⁴⁵ Lecoq treballà amb cura les aplicacions de la màscara a partir de sojorns a les ciutats italianes on brollà el gènere i de contactes amb un creador amat de l'esperit bufonesc com Dario Fo.⁴⁴⁶ Així ho exposà en la seva ponència del Congrés Internacional de Teatre de Barcelona, celebrat el 1985, en què subratlla la importància de la *commedia* arran de la creació de la seva escola a París, el 1956:

Chacun a pu la réinventer, l'imaginer, d'autant plus que l'on ne sait pas trop bien comment était le jeu de l'acteur-roi absent qui se cache dans les *lazzi* des canevas qui nous restent dans les bibliothèques. La *Commedia dell'Arte* a servi à nourrir un imaginaire. C'est ainsi que je crois l'avoir rencontrée, dans les marchés de Padoue, avec les mains cailleuses des marchands de bestiaux, plantée dans la terre rurale, née de la misère et de la peur de l'homme qui *s'arrangia* pour survivre et dont le spectacle nous fait rire. [...] Une soif de vie anime les personnages de ce théâtre, où tout est bon pour le satisfaire dans le respect de la hiérarchie extérieure, où chacun connaît sa place et à l'intérieur de laquelle on combine, on se débrouille.⁴⁴⁷

Maria Codinach subratlla el doble significat de l'aproximació de Lecoq a l'*improviso*: «D'una banda la pista del joc i la improvisació i de l'altra la tècnica

445. Vid. Mercè Saumell, «Performance Groups in Catalonia», en *Contemporary Catalan Theatre*, ed. David George i John London, Anglo Catalan Society Occasional Publications, 9, Sheffield, The Anglo-Catalan Society, 1996, p. 107. Més indirecta ha estat la influència d'Étienne Decroux, mestre de Marceau.

446. Vid. *Les deux voyages de Jaques Lecoq* [Enregistrement de vidéo] / réalisation Jean-Gabriel Carasso, Jean-Noël Roy Paris, Editions On Line, 2006.

447. Jacques Lecoq, «A propos de théâtre et de mouvement dans *Actes del Congrés Internacional de Teatre a Catalunya*», Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, 1985, vol. II, p. 96.

dels moviments i la seva anàlisi». Per a Codinachs, professora i investigadora de l'ESAD, la màscara eixampla destresses: «A l'actor, la màscara li transformava el cap i, de rebot, les dimensions del seu cos, se li retallaven els seus recursos expressius convencionals basats en la cara i la parla; la interpretació era totalment concentrada en els recursos corporals».⁴⁴⁸ L'influx de Copeau i de Lecoq ha estat reconegut per Albert Boadella,⁴⁴⁹ deixeble al seu torn de l'altre gran mim francès, Marcel Marceau, i el seu assistent Italo Riccardi, un ensenyament que compartí amb els altres fundadors d'Els Joglars, Anton Font i Carlota Soldevila, i amb el després destacat professor de l'ESAD Jordi Vilà. Boadella impartí cursos de màscara i mim a l'Institut del Teatre, i se'n serví en muntatges d'Els Joglars com *La torna* (1976) per potenciar la força satírica del muntatge; més indirectament es reflecteix aquest influx en elements de vestuari i màscara en els muntatges a l'entorn d'*Ubú Rei* d'Alfred Jarry.⁴⁵⁰ Amb Boadella treballaren a l'Institut del Teatre Carlota Soldevila, Fabià Puigserver i, en l'àrea d'interpretació des de 1973, Pere Planella, que anys a venir serà un dels impulsors de la incorporació de la *commedia* als plans d'ensenyament.⁴⁵¹ L'actor Lluís Homar, alumne de Boadella a l'IT, recalca la importància del mim i la corporalitat en la trajectòria del Teatre Lliure, un col·lectiu devot de Lecoq i del respecte que el Piccolo Teatro de Milà atorgava a la tradició goldoniàna.⁴⁵² Alguns muntatges celebrats del grup accentuaren l'aspecte arlequinesc de personatges com Papageno a *La flauta màgica* (1984) o Fígaro a *Les noces de Figaro* (1989), dirigides per Fabià Puigserver,⁴⁵³ dues òperes reinterpretades anys després amb tècniques de *commedia* per la companyia Dei Furbi.

448. Maria Codinachs, *Teatre de màscares a Catalunya a la segona meitat del segle xx: vinculació entre creació i formació*, treball de recerca del doctorat en Arts Escèniques, Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, 2009/10, p. 30. Vid. També «Teatre de màscares a Catalunya a la segona meitat del segle xx», *Estudis Escènics*, 2015, 41-42, pp. 21-33.

449. Vid. *Memorias de un bufón*, Madrid, Espasa Calpe, 2001. El primer grup teatral del qual forma part Boadella té una clara inspiració comediesca en el seu nom (Arlequí). Anton Font, pel seu compte, procedeix del grup El Timbal.

450. Ens referim a *Operació Ubú* i als diversos lliuraments d'*Ubú, president*. Vid. Anna Corral Fullà, «Alfred Jarry en Catalogne, La réception d'*Ubu Roi*», *Mélanges de la casa de Velázquez*, Nouvelle série, Tome 47-1, avril 2017, pp. 275-295. El sentiment del grotesc en Jarry és força proper al de la *commedia* i atragué pels mateixos anys aquell Picasso fascinat pels *clowns* i saltimbanquis que hem vist al capítol 4.

451. Entrevista amb Jordi Vilà, 15 de novembre de 2018, que recorda com Planella valorà en la decisió les múltiples destresses de la *commedia* com a suport essencial de la interpretació. Gemma Beltran ens ha evocat un *stage* pedagògic de Ferruccio Soleri el 1994 a l'Institut del Teatre com a element impulsor d'aquesta instauració del gènere com a matèria obligatòria del currículum de l'IT.

452. Lluís Homar, *Ara comença tot*, ed. Jordi Portals, Barcelona, Ara Llibres, 2017, pp. 100-101, p. 133.

453. *Ibid.*, p. 143.

Lluís Pasqual, l'altre gran director del col·lectiu, marca un distanciament del grup vers el gènere més genuí, i més enllà de l'assimilació goldoniana o de manlleus puntuals, considera que la *commedia* pròpiament dita només l'ha encarnat a casa nostra un actor arlequí present a Barcelona de feia anys, Ferruccio Soleri.⁴⁵⁴ Referent essencial del Piccolo i conegut pel seu emblemàtic *Arlecchino servitore de due padroni* que ha representat fins al 2017, Soleri es donà a conèixer a Barcelona el 1970 al Teatre Romea amb *Arlechino l'amore e la fame*, conjuntament amb Graziella Galvani i Marcello Bartolli, i el 1982 triomfà al Grec amb *Arlechino e gli altri*.

Ben essencial en la consolidació de l'aprenentatge de la *commedia* en l'Institut del Teatre de la postguerra és Pawel Rouba (1939-2007), gran admirador i coneixedor de la pantomima europea. Aquest mim, actor, director i professor polonès arribà a la capital catalana i a l'Institut del Teatre el 1973 per establir-s'hi fins a la seva mort: succeí el també mim polonès Leszek Czarnota que hi impartí uns cursos mesos abans, tot inaugurant el predomini dels mestres polonesos de mim a l'entitat que coincidí amb una progressiva retirada de Boadella, més consagrat al projecte d'Els Joglars. Rouba fou deixeble del mim i dansari Henryk Tomaszewski i a l'Escola de Mim i Pantomima de l'Institut del Teatre impartí classes durant dècades conjuntament amb la seva muller Irene Rouba (acrobàcia) i Andredzj Leparski (màscara i pantomima). L'entitat funcionà de manera autònoma fins que als anys 80 passà a convertir-se en un departament més de la institució i disposà, com els altres, de companyia pròpia: progressivament desenvoluparia amb detall disciplines auxiliars del gènere com la dansa, la plàstica, l'esgrima, etc. L'arribada de Rouba, potenciada per un coneixedor de l'escena polonesa com Puigserver, s'esdevingué dos anys després que Hermann Bonnín, gran valedor de Brossa i la *commedia*, assumís la direcció de l'Institut.⁴⁵⁵

El 2010 un dels destacats deixebles de Rouba, Jordi Vilà, comissarià a l'Institut del Teatre l'exposició *Pawel Rouba, el gest que perdura*. Els testimonis presents en la gravació amb DVD de la mostra deixen clar l'impacte d'aquest creador sobre la docència i l'escena catalana.⁴⁵⁶ Lluís Graells hi expressa com els consells del mestre foren essencials per a la motivació i orientació dels joves

454. Lluís Pasqual argumenta que no és pròpiament present la *commedia dell'arte* autèntica al teatre català actual, i que fins i tot és difícil de trobar-ne a Itàlia: manté, en aquest sentit, que no ha existit una tradició de *commedia* a Espanya a diferència d'altres països com Rússia o Polònia. Segons ell, Lorca sols en manleva els tipus: la figura de l'Arlequí blanc a *El público* està relacionat amb el tema de la màscara, clau de l'obra (entrevista de David George a Lluís Pasqual, 26 de maig de 2016).

455. Vid, G. J. Graells, «La dècada Bonnín (1970-80)», dins *Institut del Teatre. Els primers cent anys*, ob. cit., pp. 151-152.

456. *Pawel Rouba, el gest que perdura, L'exposició en imatges*, DVD, COS-CAER, CIMIR, Institut del Teatre i JUANDESAFINADO produccions, 2010.

deixebles i tots els entrevistats coincideixen a subratllar el rigor pedagògic i la severitat del seu mètode gestual. Pasqual en destaca la sensualitat i intensitat, que el converteix en un autèntic «poeta del cos». Pepelú Guardiola i Montse Guallar, pel seu compte, hi precisen com el contacte amb Boso a Venècia fou fonamental en aprofundir l'interès de Rouba en la *commedia* i Beltran hi afirma que el creador polonès s'hi va involucrar per la implicació del cos de l'actor amb l'espai i per conjugar sense contradicció artífici i veritat escènica. Segons el parer del propi Rouba al document, la *commedia* representa un retorn als orígens de la pantomima europea i acota que «hay países [Anglaterra, per exemple] donde Arlequín y Colombina son personajes totalmente de pantomima».

Amb l'embranzida iniciada, doncs, pels Font, Soldevila i Boadella i consolidada pels Rouba i Leparjski, s'assentà l'aprenentatge de l'art del gest que tindria fruits a la dècada següent amb l'eclosió d'una nova generació de mims i bufons: grups com El Tricicle o Vol Ras (que decantaren el mim més cap a les arts clownesques, allunyats de la tradició de Marceau) o artistes destacats dels nous grups com Dagoll Dagom (Pepe Rubianes, per exemple) assumiren l'essència corporal d'aquesta disciplina. Codinachs analitza l'impacte de Rouba a l'Institut del Teatre en els següents termes:

De la mà de Carlo Boso, va fer una descoberta de la qual va quedar encisat, es tractava ni més ni menys que de la *commedia dell'arte*, un teatre directe i popular, basat en la comèdia, la improvisació i les màscares, un fenomen d'exhibició actoral. Conèixer aquesta recreació de la tradicional *commedia dell'arte* va ser tot un esdeveniment. Va quedar-ne meravellat per les habilitats que els actors havien de desplegar per tal de jugar els caràcters de les màscares, així com l'excel·lència que cada un d'aquests demanava per a la seva composició física. Era un treball on l'actor podia aplicar i fer brillar els coneixements i continguts apresos; la *commedia dell'arte* era un terreny òptim on abocar el seu bagatge en teatre gestual, expressiu, esgrimidor, acrobàtic i de lluita escènica. La pantomima europea trobava en la *commedia dell'arte* els seus orígens.⁴⁵⁷

A propòsit del propi treball, Rouba ressalta com el mim serveix per a preparar l'actor del futur:

Mi trabajo no está fundamentado en el trabajo de mimos profesionales. Mi trabajo consiste más que nada en aportar una formación a un individuo que se prepara para ser actor. En darles una técnica que les sirva. Es un trabajo de pantomima partiendo de la escuela francesa, pero con el carácter que le ha dado la escuela de Tomaszewski. En lugar de ser un trabajo individual como

457. *Teatre de màscares a Catalunya*, p. 52. Per a més informació sobre Rouba, vid. el seu obituari al diari *El País*, Jacinto Antón, «Pawel Rouba, actor, director y maestro de pantomima», *El País*, 3-3-2007.

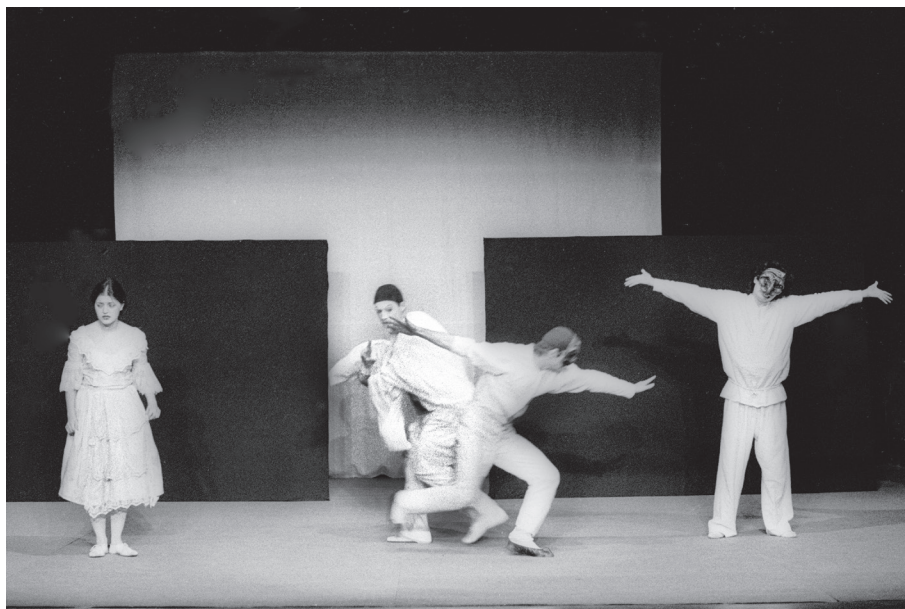


Fig. 29. *Pasta blanca*, dir. Pawel Rouba, Institut del Teatre, Barcelona, 1982. MAE. Institut del Teatre. Fotografia Josep Ros Ribas.

el de Marceau, es un trabajo más colectivo, más de grupo. Mi trabajo es toda una técnica de expresión corporal; nunca utilizo la palabra.⁴⁵⁸

Així, doncs, tant per la seva fascinació com per la pròpia tradició eslava del gènere (recordem *Petrushka*, el Pierrot rus immortalitzat per la música de Stravinsky), Rouba no defugí abordar el personatge de Pierrot, com mostrà en l'espectacle *Pasta blanca* (1982) (vid. fig. 29), amb participació de la pròpia Beltran i Jordi Vilà, que als anys 80 s'incorporaren ja, amb altres coneixedors de la *commedia* com Xavier Ruano, com a nous professors a l'Institut del Teatre. Rouba hi féu una particular composició d'aquest Pierrot de tradició francesa amb Beltran donant-li rèplica com a Colombina.⁴⁵⁹ Aquesta opció contrasta amb el rebuig vist en Fava o en els actuals cursos de comèdia a l'ESAD, on es recorre al Pedrolino desproveït de la sublimació cultista i de la tradició pantomímica, una posició també subscripta pel teatròleg Barry Grantham.⁴⁶⁰

458. Rouba citat a *Teatre de màscares a Catalunya*, ob. cit. p 49.

459. Entrevista amb David George i Jordi Lladó, 20 de març de 2017.

460. «The spirit with which he has been imbued since his inception is so powerful, so all-pervasive, that there is a chance that he can infect the other Masks with a virus of melancholia quite alien to their bright natures». (Barry Grantham, *Playing Commedia: A Training Guide to Commedia Technique*, London, Nick Hern Books, 2000, p. 199). Grantham és actor, director i professor de teatre. La seva preparació fou com a ballarí, i ha ensenyat *commedia*

Carlo Boso contactà amb Rouba en la seva primera visita a Barcelona, el 1979, a la Cuina de les Arts de l'Institut del Teatre, una coneixença essencial en la fascinació del creador polonès pel gènere.⁴⁶¹ Segons la seva evocació, Rouba concebia el teatre com a «*atto universale*» elemental, mai gratuït, i esmenta el fet de treballar amb prestidigitadors (fet paral·lel al binomi Brossa/Hausson vist al capítol 3), així com el treball del gag i la sorpresa com a motors de l'escena.⁴⁶² A instàncies de Rouba, Boso realitzà el seu primer *stage* a l'Institut del Teatre de Barcelona el 1982, per bé que ja al 1981 dues actrius incipients, Mercè Arànega i Montse Guallar, seguiren els seus tallers de *commedia* al Festival d'Avinyó.⁴⁶³ Paga la pena deturar-se en l'evolució de Boso descrita per ell mateix: integrant del Piccolo Teatro de Milano als anys 60 sota la batuta de Giorgio Strehler, n'adoptà mètodes com la captació d'energies actorals, l'empatia *atòmica* amb el públic i la potencialitat del cos i la veu.⁴⁶⁴ El Piccolo dels inicis servia amb preferència els clàssics de text com Goldoni, Shakespeare o Pirandello i les directrius brechtianes de Strehler i el Berliner Ensemble. És cert que s'havia significat pel muntatge de Goldoni *Arlechino, servitore de due padroni* (1947), espècie de manifest del grup que als anys 60 incorporà Ferruccio Soleri,⁴⁶⁵ però, tanmateix, adequava les seves aportacions a un registre cultivat i intel·lectual.

El 1965 hi hagué una inflexió en Boso: la participació a la Biennale de Teatro de Venezia amb l'espectacle *La veneziana* (representat en dialecte venecià) va fascinar Julian Beck i Judith Malina, ànimes del Living Theater que també participava a l'esdeveniment. Aquesta atracció des de l'avantguarda contracultural europea dugué Boso a revalorar una tradició menystinguda per l'alta cultura italiana. Boso recalca que la *piece-bien-faite* de Strehler s'oposa a l'*improviso*, i en aquesta disjuntiva foren decisius per a ell l'influx dels monòlegs de Pepino de Filippo, germà del gran comediògraf napolità Eduardo de Filippo, imbuïts tots dos de la tradició napolitana del gènere. L'estada de Boso a Barcelona el 1982 dugué els seus deixebles catalans avantatjats a participar en el Primer Stage Internacional de *commedia dell'arte* a Venècia el 1983 amb Montse Guallar, Xavier Ruano, Gemma Beltran, Pepelú Guardiola i Lluís Graells. Aquesta estada permeté la posada en pràctica, segons Boso, d'«una forma de teatre completa»,⁴⁶⁶ idònia des del conreu de la corporalitat

dell'arte a Anglaterra, Noruega, Suècia, Alemanya i Itàlia. La seva activitat teatral multidisciplinària es correspon a la dels professors de l'Institut del Teatre.

461. *Pepelú Guardiola parla amb Carlo Boso*, Esad-Converses amb professionals, Terrassa, Sala Maria Plans, dimecres 4 de març de 2009, Diputació de Barcelona - Institut del Teatre.

462. *Ibid.*

463. Entrevista de Jordi Lladó a Montse Guallar, 30 de maig de 2017.

464. *Pepelú Guardiola parla amb Carlo Boso*, ob cit.

465. *Ibid.*

466. *Ibid.*

per a un treball elaborat des de diverses llengües, nacionalitats i perspectives culturals.

En el col·loqui celebrat a Terrassa el 2009 coordinat per Guardiola, Boso donà pistes de l'essència del comediant de l'art: simplicitat de la representació versus complicació per dur-la a terme, en el sentit d'ésser capaç de mantenir l'energia i destresa en totes les habilitats. Per a Boso la *commedia* és una «forma de teatre internacional que s'adapta a tot», car «per construir l'Europa l'hem de representar», i l'actor hi és «ambaixador de totes les problemàtiques d'una societat i de la seva evolució».⁴⁶⁷ Malgrat la càrrega crítica, a la *commedia* sempre triomfa la virtut, ens diu el director, i no en menysprea el caràcter «comercial», en el sentit que l'actor ha de sobreviure a base de fascinar el públic, del qual n'és ambaixador a la tarima amb el reflex de les problemàtiques i variants de sexe, edat, classe social, etc. El bon actor de *commedia*, insisteix Boso, és un «*ladro*» que s'emmiralla en els altres, un robador mimètic com els grans autors lladres que foren Plaute, Shakespeare o Molière.⁴⁶⁸

Boso evocà com aquestes funcions venecianes improvisaven tothora escenaris en l'arquitectura privilegiada de la ciutat (cada pont del Canal Grande, per exemple) i Guardiola el recorda dirigint alhora quatre *canovacci*.⁴⁶⁹ Guallar recorda com Boso encapçalà a principis dels 80 el TAG (Teatro allà Giustizia, amb seu a Mestre, ciutat veïna de Venècia), un col·lectiu que, seguint la tradició de la *commedia*, diversificava gèneres: tragèdia, tragicomèdia i *commedia* pròpiament dita.⁴⁷⁰ L'actriu catalana s'incorporà durant dos anys al grup, que es vinculà amb el rescat del *Carnevale* venecià a principis dels 80 i amb l'èxit de l'espectacle *Il falso magnifico*, on Guallar assumí el paper de Principessa o Principessa Spagnola dins l'arquetip d'*Innamorata*. L'obra rodà per diversos escenaris i països i es convertí en muntatge de referència del grup, reprès en el futur per formacions més joves.

Respecte del mètode Boso, Guallar coincideix amb altres deixebles del mestre⁴⁷¹ quant al manteniment d'un canemàs adaptat a cada context (país, ciutat, etc.), la qual cosa implica una recollida d'informació de les circumstàncies del receptor. Aquesta creativitat permanent i l'ensinistrament en la improvisació són evocades per l'actriu com a factors cabdals del *modus operandi* del grup, que guanyà el concurs italià d'improvisació i saltà fronteres a països com França o Alemanya sense problemes de barrera lingüística. El segon espectacle del TAG on participà Guallar fou la tragèdia *Il assedio de la*

467. *Ibid.*

468. *Ibid.*

469. *Ibid.*

470. Entrevista de Jordi Lladó a Montse Guallar, *ob. cit.*

471. Entrevista de David George i Jordi Lladó a Gemma Beltran, *ob. cit.*

Serenissima, que planteja la mort personificada a la manera medieval bergmaniana, amb la pesta a la ciutat dels canals com a rerefons.⁴⁷²

Els vincles de Boso amb Catalunya han tingut continuïtat: així, en el marc del Congrés Internacional de Teatre a Barcelona celebrat el 1985,⁴⁷³ que també comptà amb una conferència espectacle de Lecoq i una significativa exposició sobre la ballarina pierròtica Tórtola Valencia. En aquest marc Boso dirigí entre el 13 de maig i el 10 de juny l'*stage* de formació de *commedia dell'arte* per a Joves al Centre Cívic de Sants, amb la participació de 60 alumnes procedents d'arreu del món i el concurs de professors com Robert Heddle-Roboth, Stefano Perroco, Gilbert Bosch, Albert Sans, Miquel Rimbau, Josep Guallar, Pawel Rouba i Irene Rouba, assistits, entre d'altres per Gemma Beltran, Montse Guallar i Xavier Ruano.⁴⁷⁴ Com a fruit d'aquest curs es realitzaren muntatges en significats exteriors barcelonins com la plaça del Rei, el parc de la Ciutadella, la plaça Màlaga de Sants, la plaça de Sant Felip Neri i la plaça de Salvador Seguí. Es crearen cinc *canovacci* amb tres trames d'ambientació moderna (*Barri Xinès*, *Don Francisco* i *El circ imaginari*) i dues d'antiga (*Isabel a Rússia*, del segle XVI, i *La conquesta de les Canàries*). La multiculturalitat dels actors (amb procedències com Bulgària, Itàlia, Rússia, França, Bèlgica, Suècia, Alemanya, Islàndia, Polònia, Canadà, Grècia, Xile, Perú, Colòmbia, Mèxic, etc.) forma part del mètode enriquidor de la *commedia* en Carlo Boso, tal com ens recalca Xavier Ruano.⁴⁷⁵ Lluís Graells és un dels professors de Institut del Teatre que ha seguit mantenint un vincle estret amb Boso, tot participant regularment a l'escola que l'italià dirigeix a Versailles.⁴⁷⁶

Un tercer mestre italià, Antonio Fava, actor destacat com a Pulcinella per tradició popular, ha exercit també influència a Catalunya. Codinach ens ha explicat que el seu interès pel gènere començà quan ell va impartir cursos a l'Institut del Teatre els anys 80 i 90.⁴⁷⁷ La tasca de Fava ha tingut transcendència arreu d'Europa,⁴⁷⁸ dins de l'anhel de recrear la *commedia all'improvviso* genuïna

472. Montse Guallar hi interpretà un paper doble de germà/germana en la línia del traspàs de rols o disfressa característica del gènere, similar al que hi ha a la shakespeareana *Nit de reis*. Guallar ja havia fet una primera intervenció comediesca en la seva encarnació d'Arlequí a la cèlebre *Antaviana* de Pere Calders/Dagoll Dagom, on figurà com a vincle de l'espectacle el relat *El primer Arlequí*.

473. *Actes del I Congrés Internacional de Teatre 1985*. Barcelona: Institut del Teatre, 1986.

474. G. J. Graells, *Institut de Teatre, Els primers cent anys*, ob. cit, p. 221.

475. Xavier Ruano, entrevista amb Jordi Lladó, 19 de març de 2018.

476. Carlo Boso i el TAG ha actuat també en escenaris convencionals com en el muntatge d'*Scaramuccia* realitzat al Teatre Condal per l'octubre de 1986 (vid. fig. 30).

477. Així, per exemple, el seu taller a l'Institut del Teatre de Terrassa, de 1996.

478. «Antonio Fava has been a constant source of inspiration and technical know-how to English companies seeking to authenticate their commedia experiments» (John Rudlin and Olly Crick, *Commedia dell'arte: A Handbook for Troupes*, London & New York, Routledge, 2001, p. 82).



Fig. 30. *Scaramuccia*, dir. Carlo Boso, Teatre Condal, Barcelona, 1986. MAE. Institut del Teatre. Fotografia Pau Barceló.

i rebutjar l'adaptació pantomímica del segle XIX emblemàtica en Pierrot, a la qual ha posat serioses objeccions,⁴⁷⁹ com també ho fa fet el grup Ophaboom, fundat el 1991 sota l'aixopluc de la *commedia*.⁴⁸⁰ Quant a Dario Fo, si bé no ha assumit necessàriament els rols commediescos, n'ha heretat les tècniques del grotesc, car, com destaca Codinachs a propòsit seu: «La *commedia dell'arte* no rau només en la utilització de les màscares i els arquetips sinó en la manera revolucionària de fer teatre i en la gran responsabilitat que assumeixen els intèrprets al ser actors improvisadors de les seves obres».⁴⁸¹

Des d'aquests referents, doncs, s'ha forjat una continuïtat que ha perdurat fins al començament del segle XXI, on la *commedia* segueix exercint una

479. «France sends this stale, stinking mish-mash back to us [...] plus, to complete the package, a mute, romantic, desexualised, bloodless, solitary Pierrot who gazes at the moon. [...] We have still not freed ourselves of Pierrotism, but the worst of all fates has befallen Pulcinella of Naples, who has become pitifully Pierrotized». (Ibid).

480. Per més informació sobre aquest grup, vid. <http://ophaboom.blogspot.co.uk/>. Aquesta pàgina web conté excel·lents mostres de les màscares fabricades i emprades pel grup.

481. *Teatre de màscares a Catalunya*, p. 6.

influència important i representa un repte actoral. Com a exemple il·lustratiu del fenomen esmentem el muntatge de *One Man Two Guvnors*, versió anglesa d'*Arlecchino servitore di due padroni* de Carlo Goldoni, un muntatge que gaudí de gran popularitat al West End de Londres, on fou estrenada el maig de 2012. Encara que el muntatge no inclogués personatges de la *commedia* pròpiament dits, el muntatge del Haymarket Theatre Royal esdevingué un *tour de force* actoral, amb èmfasi en la destresa física i una sincronització matemàtica dels moviments, pròpia del gènere. La interacció amb el públic fou duta a terme a la perfecció, i confirma la magnificència còmica subratllada pel crític Charles Spencer a *The Daily Telegraph*.⁴⁸² Podem afirmar, com veurem al llarg del capítol, que si bé no assistim a una restauració arqueològica d'un gènere, ja de per si prou divers, els motius, els temes i la filosofia o esperit de la *commedia* encaixen amb justesa dins la societat de la imatge i hi esdevenen un bon mètode de formació d'actors.

LA *COMMEDIA DELL'ARTE* A L'INSTITUT DEL TEATRE: CURS 2011-2012

En analitzar les referències europees significatives sobre la pràctica teatral pel que fa a la *commedia dell'arte*, hem avançat la repercussió en els alumnes que després esdevingueren professors o directors del gènere com Beltran. Passarem a analitzar tot seguit els fruits que donaren les matèries de *commedia* impartides durant el curs 2011-12 al final de l'any escolar de l'Institut del Teatre. Dins els nous estudis programats per l'ESAD, la *commedia* és la base del taller d'Interpretació I, incorporat des del curs 1993-94 com a obligatori per a tots els alumnes, de l'especialitat d'interpretació. Exposem tot seguit els objectius que consten en la programació de la matèria:

Situar l'alumne en el context històric i social del teatre del Cinque e Seicento, el teatre popular i de la cultura carnavalesca, estudiant el caràcter simbòlic dels personatges i les situacions que representen. [...] Explorar el registre de la *commedia dell'arte*, que enllaça les qualitats de la interpretació, del mim, de l'acrobàcia, del cant, de l'esgrima i de la dansa a través de personatges i tècniques pròpies en la realització d'un espectacle de creació. [...] Elaborar el gag i l'efecte còmic; saber construir els *lazzi*; utilitzar la música, la pantomima i la dansa; elaborar el canovaccio (l'estructura del guió) que es representarà en públic. Avaluar la capacitat d'integrar-se en una dinàmica de grup, de treball en equip, i de creació individual i col·lectiva.

Per dur a terme el mòdul, els estudiants es reparteixen en quatre grups on el mòdul és impartit per un professor diferent, com hem pogut observar en

482. Charles Spencer, ressenya de *One Man Two Guvnors*, al Haymarket Theatre Royal, 14 de març, 2012, <http://www.telegraph.co.uk/culture/theatre/theatre-reviews/9144394/One-Man-Two-Guvnors-Haymarket-Theatre-Royal-review.html#>, consultat el 23 d'agost 2012.

el desenvolupament del curs durant els cursos 2011-12 i 2013-14: Gemma Beltran, Maria Codinachs, Lluís Graells i Assun Planas (Pepelú Guardiola el curs 2013-14).⁴⁸³ El juny del 2012 vam observar com treballaven els quatre grups en diferents assajos i en dues representacions, una al pati de l'Institut del Teatre i l'altra a la plaça Jaume Sabartés del barri del Born. Diversos personatges del gènere van aparèixer, entre els quals Arlequí, Colombina, Brighella, el Capità, Scaramuccia i Pulcinella. Cada grup feia servir el sistema de parelles de personatges en què es basa el gènere,⁴⁸⁴ en oposició paròdica: una o dues parelles d'*Innamorati*, *zanni* (Arlequí, Brighella, per exemple, amb corresponents femenins) o grotescos madurs (Pantalone, per exemple). En general, els personatges exhibien les seves atribucions habituals: així, Pantalone assumí el paper de pare avariciós, desitjós de casar la seva filla o fill amb una bona parella, Colombina fou una serventa coqueta, el Doctor un orgullós, el Capità Matamoros un fatxenda, etc.

La *commedia* ofereix oportunitats ideals per al desenvolupament de l'actor, seguint el patró de les habilitats esmentades. Aquests aspectes van ésser exhibits pels quatre grups però les diferències entre els resultats evidencien la diversitat del gènere en un mateix curs. Graells posa l'èmfasi en la improvisació, àdhuc en les mateixes representacions, mentre que els grups de Codinachs, Beltran i Planas partien de guions i el text es generava als assajos. Requerit Graells sobre la primacia de la improvisació, ens respongué amb ironia que li semblava que no faltaven guionistes a Catalunya, i que considera primordial l'aprenentatge de la improvisació i saber fusionar en un conjunt orgànic els papers individuals. Els seus estudiants/actors no sempre representen el mateix paper, que pot variar

483. Gemma Beltran és la creadora de la Companyia Baubo (on exercí també d'actriu, fins a 2003), directora de la Companyia Dei Furbi des de 2003 i professora a l'Institut del Teatre des del 1987. Maria Codinachs va estudiar dos anys a l'École International de Théâtre et Mouvement Jacques Lecoq a París durant els anys 80, de la qual és diplomada, i és la creadora de la seva pròpia companyia, L'Amanida Mòbil. Es professora a l'Institut del Teatre des del 1996. Des del 1998 Lluís Graells porta la direcció artística del Festival Internacional de Mim i Teatre Gestual de Reus i ha treballat com a actor i director en companyies de titelles, teatre de carrer, *clowns* com Grappa teatre, Companyia El Sidral, i Companyia La Treppa. Es professor a l'Institut del Teatre des del 1998. Assun Planas es va iniciar a la *commedia* amb Carlo Boso en un *stage* a Bastia, Còrsega el 1985. Es actriu al teatre i la televisió, i ha passat temporades a Venècia, on va aprofundir el seu coneixement sobre la *commedia dell'arte*. Pepelú Guardiola és llicenciat en Interpretació i diplomad en Pantomima per l'Institut del Teatre. Va estudiar cant al Conservatori del Liceu i *commedia dell'arte* amb Carlo Boso a Venècia i amb Pupi e Fresedde a Florència. Treballa en teatre, cinema i televisió i és fundador de la Companyia Il·licitana d'Espectacles. Ha estat coordinador pedagògic del Mercat de les Flors.

484. Patrice Pavis, «Commedia dell'arte», en *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, traducció de Fernando del Toro, Barcelona, Paidós Comunicació, 1996, pp. 81-83.

de dia en dia, i són els mateixos alumnes els que han de bastir una història coherent dins la tradició de creació col·lectiva grupal.

A tall d'exemple d'execució, observarem que el grup de Graells treballava com a punt de partida argumental el casament de la filla de Brighella, però eren els actors els que havien de decidir el personatge amb qui es casava. Per a Graells era important que abans de la primera representació davant el públic el tercer acte quedés resolt i que els estudiants improvisessin el camí cap a aquest desenllaç. Després de veure'n l'assaig general dubtàvem que pogués reeixir el dia de l'estrena, però va rutllar molt bé i els estudiants van demostrar el domini de les tècniques d'improvisació i la capacitat d'interaccionar amb el públic. Per exemple, a primera fila hi havia un senyor calb, i un dels actors, referint-se a la pinta que feien servir com un dels «objectes fixos», va comentar que potser aquell espectador no sabia què era. Cal remarcar que en el grup s'intercanviaren papers en els assajos i representacions, on també varià l'*atrezzo*.⁴⁸⁵

Les representacions dels quatre grups es caracteritzen per una sèrie de trets comuns dins la barreja d'elements immutables i improvisació. Destaquem entre aquests trets compartits, l'aportació de cada actor o actriu al *cannovacio* comú, la comicitat, l'ús de la màscara, la fisicitat i l'escena o escenes de duel d'espases, per a la qual el mòdul compta amb el concurs d'una professora d'esgrima: (vid. fig. 31) va ser ben allixonador i amè comprovar el diferent mode amb què cada grup integrà l'escena d'espada dins el conjunt i en aquest sentit sobresortí el duel del grup de Graells per la seva capacitat paròdica, amb una cullera de fusta i una forquilla com a armes del combat.

L'aproximació o la visió del professor de cada grup ajuda a explicar les diferències entre els espectacles. Així, el grup de Planas era el més «cosmopolita» en les formes i continguts. El fil argumental bastit esdevingué complex, i en destacà un aspecte extern oriental i l'ús més freqüent del castellà com a llengua més «global» en relació amb la resta, on predominava més aviat el català. La barreja de llengües (anglès, italià i alemany a més del català i del castellà) fou una altra característica que remet a la procedència dialectal diversa dels personatges de la *commedia* original, i de la barreja o adaptació idiomàtica que adquirien quan giraven per altres països o regions. Aquest mestissatge resta potenciat a l'època de la globalitat, on malgrat el predomini de l'anglès i en menor mesura del castellà, la interculturalitat facilita préstecs lingüístics adients amb la barreja lingüística que caracteritza la *commedia*.

L'espectacle del grup de Planas fou el més «intel·lectual» en aparença, mentre que la sàtira de l'actualitat política (amb moltes referències a la situació

485. Hom recordarà la importància que atorgava Jacques Copeau a la improvisació: vid., per exemple, *Copeau: Texts on Theatre*, ed. John Rudlin & Norman H. Paul, London & New York, Routledge, 1990, p. 153.



Fig. 31. Elena Nieto (Enamorata) i Anna Vendrell (Cortesana), Espectacle *commedia dell'arte*, muntat per estudiants d'ESAD, 2011-12. Fotografia Marçal Bayona.

dels països de l'euro) fou el tret distintiu de l'espectacle del grup de Codinachs, on, per exemple, irrompé la figura d'Angela Merkel, es jugà amb la polisèmia del cognom del banquer Botín, es jugà amb la «prima de riesgo», tema candent de la política espanyola el 2012 amb el doble sentit de prima/cosina, i es féu referència a l'escàndol dels elefants caçats pel rei Joan Carles. Els jocs de paraules ràpids i la destresa en l'acció del grup de Beltran contrastà, fins a cert punt, amb el resultat més «bast» o físic del grup de Graells, per bé que tots dos vessants –a priori contradictoris– són intrínsecs del gènere.

Beltran ens comentà que els seus alumnes de *commedia* llegeixen el diari cada dia durant els assajos per tal d'estar en contacte amb l'actualitat local i mundial i així dominar el rerefons sociopolític i adquirir un esperit crític.⁴⁸⁶

486. Entrevista de David George i Jordi Lladó a Gemma Beltran, ob. cit.

Els seus estudiants han d'efectuar una recerca a l'entorn d'un *suggeto* o *suggetti* determinats, amb el que suposa d'endinsament i permeabilitat respecte de l'actualitat que segueix el mètode dels comedians a l'edat moderna. El moviment continu dalt de l'escenari fou un tret comú en els quatre grups, amb escasses escenes reposades o introspectives: aquest aspecte és distintiu de molts muntatges contemporanis, enemics de qualsevol entotsolament del ritme. En general, l'acció es duia a terme amb exageració subratllada pel gest i per la veu, que els alumnes modulaven en un sentit oposat al diàleg naturalista. Aquest fenomen provocà certa preocupació professoral per tal que els actors evitessin l'enrogament i el descontrol deguts a l'excés d'energia.

La destresa física mostrada encaixa dins la tradició de la *commedia*, amb un protagonisme destacat dels salts acrobàtics, bé dins l'escenari, bé per entrar-hi o sortir-ne; fou també treballat en tots els grups l'aspecte musical lligat a la veu, tenint en compte la tradicional associació de la música a la *commedia*.⁴⁸⁷ Cada espectacle fou introduït per una cançó, i en algun cas (sobretot en el grup de Beltran) els estudiants que romanien fora de la tarima generaven efectes de percussió amb xerracs, xiulets o tamborets que ritmaven l'acció, un element característic de les rutines dels pallassos de circ. Aquesta «participació» fisico-musical o sonora des de fora de l'escena contribuï a potenciar l'espectacle més enllà de la trama. Un altre element vocal que els estudiants hagueren d'emprar en la línia de la diversitat lingüística, fou el dels accents nacionals o regionals. Aquest repte es va plantejar sobretot al grup de Planas, on hi havia personatges que parlaven amb accents del Solsonès, Andalusia i Argentina. Les peculiaritats de parla d'aquestes dues darreres zones foren reforçades de mode expressiu per l'ús de llur música tradicional (flamenc i tango); en aquest aspecte, la *commedia* havia treballat en paral·lel el recurs amb l'entremès o sainet ibèrics, on el tipisme lingüístic ha estat molt explotat, com veiérem a l'*Entremès del ball dels ermitans*.

La manipulació de la màscara, element essencial de la *commedia* lligat amb preferència als *zanni* i als personatges masculins, fou molt treballada en els diferents muntatges, on cobreix la part superior de la cara, com és de rigor. Tal com s'esdevé a la *commedia* clàssica, té una gran eficàcia expressiva, especialment en els personatges grotescos (vid. fig. 32).⁴⁸⁸ El grup de Codinachs feia servir la màscara acompanyada d'un canvi de veu per indicar la transformació d'un personatge masculí a un de femení. També fou essencial el treball de la indumentària, i en aquest aspecte sobresortiren les dones/actrius dels diferents grups quan s'abillaven amb vestimenta masculina. Molt efectiu per l'efecte de contrast, fou la perruca rossa del Capitano en el grup de Graells com a indicador

487. «Music is as vital a part of a *commedia dell'arte* performance as *lazzi* or the Masks themselves» (Rudlin and Crick, *Commedia dell'arte: A Handbook for Troupes*, ob. cit., p. 169).

488. Les màscares de l'Institut del Teatre foren dissenyades per Stefano Perocco.



Fig. 32. Espectacle *commedia dell'arte*, muntat per estudiants d'ESAD, 2011-12. D'esquerra a dreta i de dalt a baix: Lucas Escobedo (Brighella), David Pruna (Arlecchino), Eduard Tudela (Capitano), Júlia Santacana (Cortesana), Núria Planes (Bruixa), Aleix Melé (Enamorato), Marçal Bayona (Pantalone – fotografia d'Adrià Díaz), Laura Gúbor (Zanna), Jaume Viñas (Dottore). Fotografia Marçal Bayona.

del canvi de gènere: l'actor era alt i cept, en consonància amb l'altivesa del personatge, la qual cosa augmentava el sentit grotesc del postís femení. Aquest vessant rudimentari del joc paròdic a la *commedia* en facilità l'eficàcia escènica i comunicativa.

La comunicació amb el públic fou un element clau: a l'assaig general del seu grup, Codinachs va insistir que era vital que quedés clar als espectadors el que deien els actors, la qual cosa ens mostra el relleu de la declamació en el mètode malgrat l'allunyament del diàleg naturalista. La mateixa professora insistí en la importància d'aprofitar tots els *atrezzi* per potenciar la comunicació i la sinestèsia que «enganxés» els espectadors. A tall d'exemple, l'actriu que

encarnava Colombina en aquest grup-classe de Codinachs portava una ploma al cap, i la professora la va *amençar* de prendre-la-hi si no la bellugava! En aquest mateix ordre, Graells insistí en el fet que els actors havien d'ésser conscients del tipus de públic que tenien a davant: no fora el mateix, per exemple, actuar al pati de l'Institut del Teatre, on la presència de familiars o amics dels alumnes atorgaria comoditat, que el repte de fer-ho davant d'espectadors no avisats d'altres indrets de la ciutat o del país.

Aquest contrast es pogué constatar amb les representacions efectuades a la plaça del multicultural barri del Born, que tingueren lloc durant diverses hores del dia en condicions molt diferents. Al matí, per exemple, amb escàs públic, el soroll d'un camió de l'Ajuntament que descarregava a la plaça constituí un element distorsionant en aquell espai, molt més ample que el pati de l'Institut, i hi hagué pocs espectadors. A la tarda, en canvi, el públic fou més nombrós, amb nens petits que volien pujar a l'escenari i gossos que lladraven, elements que els actors integraren puntualment a l'espectacle. Situats en el típic cadafal o quadrilàter improvisat, hom podria afirmar que les condicions d'aquesta representació a la plaça Jaume Sabartés eren bastant semblants a les que s'enfrontaven els actors de *commedia* a l'edat moderna. D'alguna manera, aquests estudiants componien l'ideal de Gual expressat a *La família d'Arlequí*:

Ja sabeu que aquells còmics ambulants que anaven per les fires dels pobles i plantaven un escenari enmig de la plaça i allí, envoltats de la multitud cridaire engegaven la comèdia a tots els vents, una comèdia que de vegades improvisaven els mateixos còmics damunt d'un canyamàs consabut.

Podem detectar un paralelisme entre els muntatges de l'Institut del Teatre i els del grup anglès Ophaboom. Les opinions dels fundadors d'aquest grup queden transcrits per Rudlin i Crick en els següents termes:

[Geoff] Beale and [Howard] Gayton [fundadors de Ophaboom] are adamant that the energy required to create commedia dell'arte must start out of doors, as that is where the issue of danger in performance is addressed directly. [...] An outdoor audience does not stay simply to be consciously amused, but because they are compelled to do so by seeing risks being taken and sense that they might miss something amazing if they left. It is this sensation that must be preserved when a company subsequently performs indoors. When considering this approach it is certainly worth spending time watching clowns or comics whose act is made up of interacting with an audience, to see how far, and with what material, one can go.

The second important conclusion reached that year [1992] was that the medieval and renaissance social order as personified in Commedia is still present today, and is still a major force in how theatre connects with an audience.⁴⁸⁹

489. Rudlin and Crick, *Commedia dell'arte: A Handbook for Troupes*, p. 88, p. 90.

La interacció amb el públic a l'aire lliure ensenya a l'actor aspectes bàsics de comunicació. Aquest públic de la plaça del Born, integrat en bona part per passavolants, podia equiparar-se, salvant distàncies, amb el del Globe de Shakespeare, el del corral de comèdies castellà o el de la *commedia* genuïna, amb una actitud diferent de la de l'espectador culte estàndard de les representacions contemporànies, que assisteix a la funció amb respecte intel·lectualitzat. Als antípodes de l'ensopiment, el públic de carrer es deixa seduir per la fisicitat dels actors a l'espai lliure i per la mordacitat i complicitat de la sàtira, sovint política i amarada de referents de l'actualitat que l'espectador acull amb jocositat. En suma, la pràctica dels diferents grups de l'ESAD a la plaça pública representà l'autèntic test d'eficàcia del mòdul en tant que l'àmbit més propici a la improvisació combinada amb el treball de tot el curs.

PREPARANT EL TERRENY: ASSAJOS DEL CURS 2013-14 A L'INSTITUT DEL TEATRE DE BARCELONA

Hem avançat que les observacions de David George sobre el mòdul de la *commedia dell'arte* impartit anualment a l'IT han estat el resultat d'un procés girat a l'inrevés. Havent experimentat en primer lloc els resultats finals dels estudis (darrers assajos i representacions davant públics diversos el 2012), dos anys després es va observar el començament del procés fins a la seva maduració tres o quatre dies abans de les estrenes. El mètode va consistir a transitar entre els diversos grups i observar les activitats a l'aula i fora al pati, el lloc de les primeres representacions del mòdul. Tres dels professors foren els mateixos que al 2012 (Codinachs, Beltran, Graells) i Planas fou substituïda per Pepelú Guardiola, que ja l'havia impartit en cursos precedents i, com hem explicat, és un dels «veterans» del gènere a l'entitat.

Tot seguit passem a exposar les observacions sobre les classes observades durant el període del 5 al 18 de juny del 2014. En tots els grups es va atorgar molta importància a la preparació física, que podia durar fins a 40 minuts com a primera fase de l'assaig. Exercicis de cos i de veu eren comuns a les quatre colles, però també es van manifestar diferències que il·lustren fins a cert punt l'aproximació particular de cada professor. Així, el grup de Codinachs va començar el primer assaig treballant el gest i ús de les màscares. Els estudiants es movien junts en un cercle abans de girar-se per presentar-se davant el públic, en aquest cas constituït sols per l'observador David George, en el que representava un èmfasi primerenc en el factor de comunicació amb l'espectador.

La preparació del grup de Graells fou força diferent: els alumnes havien d'aguantar postures forçades, alternar el moviment amb l'aturada brusca i de seguida canviar passes llargues per passes curtes o a l'inrevés. L'ideal era assolir el posicionament correcte i precís del cos o, si es vol, assumir la noció

de la pròpia corporalitat. El professor insistí en la importància de la rapidesa: en un assaig, quan li semblava que els estudiants anaven massa a poc a poc, va dir provocativament: «Ai, molt lent, sembla del segle XVIII!».

El primer dia que George va assistir als assajos del grup de Guardiola, el professor va començar la sessió amb una exposició de 45 minuts detallada de l'estructura del muntatge abans de passar a la fase d'escalfament. En aquesta el professor i els estudiants –un cada vegada, per torns– aguantaven una corda al temps que els altres hi feien salts en un exercici exigent físicament. El grup de Beltran, pel seu compte, va començar amb exercicis d'escalfament individuals, després van fer exercicis tots plegats, i tot seguit cada estudiant proposà un exercici que tots havien d'imitar. Un element important de l'escalfament d'aquest grup va ser l'ús de la veu, amb presència d'una professora especialitzada en tècniques vocals.

En el seu pròleg a un llibre de Fava sobre la màscara, el conegut actor anglès Simon Callow comenta com arran d'assistir a l'escola del mestre italià s'adonà de l'eficàcia d'aquest element: «This was a radical alteration of the whole physical energy, so that a short stumpy actor was suddenly lean, elegant, lyrical; a tall one dwarflike».⁴⁹⁰ Aquest poder transformador va ésser evident als assaigs dels mòduls, que aprofiten la collecció de màscares ben assortida del MAE, per treballar-ne la manipulació. Codinachs transmeté la idea que no és un mer accessori a la manera d'un rellotge, per exemple, sinó part intrínseca de l'acció. La professora recalca als estudiants que haurien d'ésser tan conscients de la mandíbula descoberta com de la màscara, i aquesta identificació i autoconsciència desvetllen una transformació real en els alumnes de tots els grups. Durant un assaig Graells explicà que la màscara de bruixa (usada sovint per Beltran) fou inventada per Boso durant les seves estades a l'IT als anys 80 per crear un nou paper femení. De vegades, les estudiants havien de posar-se màscares masculines, tot recalcant la intercanviabilitat de gènere típica de la farsa (vid. fig. 33).

Una consideració important en tots quatre grups va ser dilucidar si era preferible que l'espectacle sortís d'un *canovaccio* escrit o improvisar des del començament. Com ja s'ha observat, al mòdul de 2012 hi hagué una diferència d'aproximació entre el grup de Graells i els altres que no es mantingué exactament el 2014; Codinachs i Beltran no variaren el seu *modus operandi* (amb l'ús d'un mínim guió o esbós) i Graells incorporà aquest cop un *canovaccio* italià com a punt de partida que facilità als estudiants abans del quart assaig, per bé que seguí posant èmfasi en la improvisació, un element que fou més treballat per la resta de grups en relació a 2012. En conjunt, doncs, les diferències entre els quatre grups el 2013-2014 foren menys marcades.

490. Antonio Fava, *The Comic Mask in the Commedia dell'Arte*, pp. vii-xii (p. ix).



Fig. 33. Roser Carbonell (Pulcinella), Espectacle *commedia dell'arte*, muntat per estudiants d'ESAD, 2011-12. Fotografia Marçal Bayona.

A la primera classe, Codinachs va explicar als estudiants un esquema de *canovaccio* preparada per ella mateixa al seu iPad, i va recalcar que l'acció hauria de seguir evolucionant durant el mòdul. Ells mateixos havien de pensar possibles solucions a les situacions, element didàctic clau del desenvolupament actoral. Segons ella, haurien de meditar com el seu personatge es relacionava amb el conjunt de l'obra i en el perquè de les seves accions. Posà gran èmfasi sobre les entrades en escena, i en el fet que fossin voluntàries o involuntàries, i també suggerí possibles diàlegs amb diferents finalitats que ells mateixos havien de triar. En suma, una concepció estructural de situació oberta, intrínseca de la *commedia*, on les situacions estan en constant evolució, i els actors hi tenen una part important de responsabilitat. Un petit exemple d'aquest *improviso* constant es va presentar durant el novè dia d'assajos del grup de Codinachs al pati: Valentina (el nom de la *Innamorata*) va aparèixer disfressada d'Arlequí i no va revelar la seva identitat a Colombina al mateix moment que ho havia fet durant els primers assajos: l'alumna/actriu remodulà l'acció sobre la marxa.

L'estructura global de l'espectacle és un aspecte del qual tots els estudiants han d'ésser conscients, i l'enllaç entre els diversos actes i escenes és primordial. Guardiola fa servir una paraula *catalenglish* per descriure'l: «linkejar»! Com a mostra d'aquest fet, el quart dia d'assajos, Codinachs manifestà que el dia abans els estudiants no tenien ben polides les conclusions del primer acte, i per tant l'enllaç amb el segon no fora convincent: s'imposava clarificar el final esmentat.

Quant al *modus operandi* general, tots els grups es subdividien en parelles, actors sols o grups petits que assajaven simultàniament, i alternaven amb assajos de tot el grup, durant els quals un dels estudiants prenia notes sobre aspectes que calia millorar comentats pel professor o professora. Els estudiants participaven en el procés tot expressant les opinions personals sobre el desenvolupament de l'acció. Així, i tal com van fer el 2012, els estudiants del grup de Graells havien de representar diferents personatges ràpidament per millorar la seva destresa. Graells ens expressà que el mètode tenia l'avantatge d'exercitar l'adaptabilitat, però alhora l'inconvenient per a l'estudiant que estava necessitat de més temps per a refinar el moviment i les característiques de cada personatge que si hagués encarnat només un paper. Al capdavant, però, representa un benefici, ens recalca, perquè en la varietat s'aprèn a improvisar i a fer-se conscient de la gran eficàcia dels petits detalls. En un assaig, un grup d'estudiants de l'Institut aliè al mòdul de *commedia* aplaudí des d'una altra part del pati: per a Graells aquest fet espontani representà un estímul positiu vist que els alumnes aprendrien a no desanimar-se i testaven positivament la seva actuació.

Hem aclarit que tots els professors consideraven important que els estudiants tinguessin clara l'estructura de l'obra, bé fos en el format iPad de Codinachs, bé a través de la discussió detallada del *canovacció* per part del grup de Guardiola, que féu servir la pissarra per il·lustrar la seva explicació, en tant que era segurament el més complex. A diferència de la linealitat característica del gènere, l'aposta d'aquest grup per simultaniejar una escena en present i un *flashback* constituí un repte, i hi destacà l'impressionant moviment de molts personatges emmascarats a la penúltima escena, anticipació cantada de la festa i esclat final que suposa el desenllaç a la darrera.

Un cop la qüestió estructural hagués quedat clarament exposada i assumida, els estudiants havien d'enfrontar el repte no menys important de fer-la possible a través d'una comunicació assolida amb el públic. La comunicació és segurament la destresa més important treballada en el mòdul, com vam recalcar a l'apartat anterior, i pren dues formes: lingüística i gestual. El joc amb la llengua i els malentesos lingüístics es presentaren especialment en el muntatge de Codinachs. Així, l'*Innamorato* afrancesat d'aquesta colla quan apunta a la seva mare on és la casa de Pantalone, recalca sonorament la sibilant de l'adverbi francès: «ici». (aquí) La rèplica de la mare, un personatge toix i sense

reflexos, té un corresponent homofon d'efecte còmic pel contrast «ah, sí». És un bon exemple de la importància que aquesta professora infongué en l'agilitat i rapidesa del diàleg. En els assajos del grup de Graells hi hagué una curiosa adaptació de la longitud de les frases a la longitud de les passes o moviments: així, haurien de parlar fent servir frases curtes quan els passos fossin també curts, per exemple, en una fusió de diàleg i moviment recíprocament potenciats.

Durant els assajos, els professors feren servir indistintament el català i el castellà a les seves explicacions o als seus comentaris: cal tenir en compte que en les *troupes* d'alumnes hi figuren estudiants estrangers (una portuguesa, un italià, una eslovaca, per exemple), que semblaven més còmodes amb el castellà que el català, per bé que en el cas de l'alumna portuguesa, alguns estudiants se li adreçaven en català. De fet, el grup presentava un ambient multilingüe, on la permeabilitat comunicacional feia que la diferència idiomàtica no constituís un obstacle, en l'esperit de la porositat de la *commedia* en aquest camp i també en la pràctica multicultural de tants col·lectius de teatre contemporani, nodrits d'artistes de procedències diverses.

A més del diàleg, els estudiants havien de demostrar la destresa vocal per mitjà del cant, fossin acompanyats o no per instruments musicals. Com es va percebre el 2012, la música juga un paper especial en el grup de Beltran, on molts estudiants cerquen també especialització en aquest camp, i el 2014 seguí el mateix patró. La colla inicià la primera sessió modulant la veu com a element tan important com els exercicis físics. Aquesta modulació fou feta en primer lloc a nivell individual i després com a grup. Una estudiant va acompanyar al piano mentre intervenia el grup, tot apujant les notes i canviant de to constantment per determinar els tons convenients. Tot seguit van assajar dues cançons, la segona de les quals en italià, harmonitzant i aconseguint un bon nivell. Les cançons foren assajades repetides vegades amb l'assistència de la professora de veu esmentada en l'administració de la potència i la respiració.

L'ús del cos a través del gest, el mim i el moviment fou essencial en l'ensinistrament de tots els grups, vista la necessitat de consolidar aquestes destreses per combinar-les amb d'altres com la manipulació de la màscara i l'acrobàcia i assolir, així, una alta competència corporal. Pel que fa al moviment, tots els professors insistien en la precisió. Per exemple, la Colombina del grup de Codinachs havia de parlar en termes ambigus dels «homes», menyspreant-los i desitjant-los alternativament. La professora li insistí que els moviments de peu i de cama eren clau per comunicar amb reeiximent l'alternança. Per a Graells el moviment i la paraula es complementen: «el gest és explicatiu», recalçà. Un altre treball sobre el moviment que s'exercità en tots els grups fou la sincronització, un element recalcat en l'únic assaig presenciat del grup de Beltran.

Hem parlat molt de les diferències i semblances entre l'aproximació de cada professor, tant pel que fa al 2013-14 com al 2011-12, un fet que acaba

sent decisiu en els resultats. Podem afirmar que en tot el mòdul l'entusiasme dels quatre docents fou encomanadís, la relació amb l'estudiant fou de caràcter informal i, encara que els professors marquessin el ritme, els estudiants hi participaren plenament en tot moment. Considerem un exemple del grup de Codinachs: mentre uns estudiants assajaven una escena, un altre prenia notes i la professora comentava aspectes que ella estava observant però que li era impossible d'anotar ates la seva posició de dinamitzadora del col·lectiu. L'alumne anotador s'exercitava, així, en el clàssic paper d'ajudant de direcció, assumint la visió global de l'espectacle. Un dels assaigs al pati de l'Institut a càrrec del grup fou seguit per una anàlisi de les notes preses a l'assaig que consistí en una llarga i detallada discussió on tots els estudiants havien d'aportar la pròpia visió de la globalitat del muntatge però també comentar detalls específics relatius a l'ambient d'una escena, col·locació d'actors, posició del cos o to de les frases repetides.

La contribució dels estudiants del grup de Graells diferia en un sentit de la resta de col·les. Donada la importància atorgada a la improvisació, és lògic que els joves actors i actrius haguessin d'assumir aquest element d'una manera més destacada. Com hem vist en exemples del muntatge corresponent de 2012, Graells donava la responsabilitat als estudiants de decidir quina seria l'acció del dia en qüestió, els demanava les seves opinions sobre el que havien fet, i es mostrava disposat a fer qualsevol canvi amb una frase expressiva: «No hay propiedad intelectual aquí».

Durant el primer assaig del grup de Pepelú Guardiola, aquest va discutir detalls concrets del contingut abans que entressin en acció. La seva metodologia era semblant a la dels altres professors, en el sentit que els estudiants treballaven en parelles o grups petits, mentre ell passava a cada subgrup i emetia els seus comentaris. L'explicació donada per Guardiola d'aquesta diversificació fou que era l'única manera de cobrir el desenvolupament de tantes destreses –màscara, esgrima, acrobàcia, música, comunicació amb el públic, etc.– en tan poc de temps. Un element original en un dels assajos d'aquesta colla fou que el professor gravà una escena improvisada en la qual dues accions es creuaven i interaccionaven amb la intenció d'ensenyar-la als estudiants al cap de deu dies perquè constatessin l'evolució efectuada.

En una escena com l'actual caracteritzada per la barreja i la hibridesa de les diferents disciplines i competències artístiques, la formació en els mòduls de *commedia dell'arte* de l'ESAD de l'Institut del Teatre constitueix, per la riquesa de camins i matisos que hem mostrat, un excel·lent mètode d'adquisició de competències escèniques essencials. Passem a fer un cop d'ull, tot seguit, a la importància que aquest bagatge ha tingut en els alumnes que han acabat els estudis i han iniciat la fase de professionalització.

DE L'AULA A L'ESCENA: EXPERIÈNCIA DELS MÒDULS DE *COMMEDIA* A L'INSTITUT DEL TEATRE DE BARCELONA

Oferim a continuació una mostra significativa de l'impacte de l'ensenyament de la *commedia dell'arte* a l'ESAD a través d'entrevistes a tres exalumnes que van seguir aquests mòduls en cursos anteriors i que han tingut una trajectòria escènica destacable. Aquest és el cas de l'actor Toni Viñals, que va estudiar a l'Institut entre 1996-2001, i que va representar el paper principal de l'exitós muntatge musical de Dagoll Dagom, *Scaramouche*, el 2016. En l'entrevista personal concedida a David George va mostrar la seva admiració per la metodologia de Beltran i la convicció que la *commedia* ofereix un excel·lent camí d'aprenentatge per seduir el públic.⁴⁹¹ En aquest sentit va afirmar que a un actor li és impossible restar hermètic, i, per tant, la *commedia* esdevé un ressort per a desenvolupar teatralment el cos i les passions humanes. Segons Viñals, els actors que no han fet *commedia* tenen una manera diferent de disposar-se a l'escena, amb menys consciència corporal i de distribució d'espai i d'equilibri. Un altre aspecte positiu és que l'actor ha de ser porós als diversos aspectes i habilitats de la cultura popular: ha de saber com fer servir una fona, per exemple, o exercitar-se amb elements d'*atrezzo*, en el sentit que la relació home/objecte esdevé fonamental. Un altre aspecte positiu *commediesc* realçat per Viñals és el treball sobre la projecció de la veu i l'adaptabilitat en aquest i altres aspectes a qualsevol situació.

Com hem observat en la nostra descripció dels mòduls de *commedia dell'arte*, la comunicació amb un públic variat i canviant és primordial, i per aquest motiu és indispensable la capacitat d'improvisar. En aquest sentit Viñals considera com a inconvenient o excés d'un actor format en *commedia*, el perill de sobreactuació: a tall d'exemple evocà una experiència negativa pròpia a un càsting de televisió, on es demana un registre més naturalista i es roda en circumstàncies i condicions tècniques diferents a les del comediant de l'art. Una altra destresa reconeguda per Viñals en els estudis de *commedia* ha estat la competència narrativa, vista la necessitat de referir anècdotes, acudits o contes en un gènere on és essencial la comunicació directa. També és important el treball sobre la repetició de formes o fórmules, amb l'ús de croses o *ritornellos* que ritmen la representació, una coincidència amb les tècniques dels moderns contacontes. Aquest tret té gran eficàcia en el públic infantil, de manera que el relat o representació enfocat als infants té en la *commedia* un bon suport.

Viñals remarcà la possibilitat d'aplicar les eines de *commedia* a espectacles on no apareguin aquests personatges.⁴⁹² En aquest sentit, ens remet a una

491. Entrevista portada a terme l'1 de desembre de 2016.

492. L'adaptació de *Arlecchino servitore di due padroni* de Carlo Goldoni al teatre londinenc Haymarket Theatre Royal, discutida a la secció 5.1, n'és un bon exemple.

experiència en un espectacle protagonitzat per Don Quixot i Sancho Panza. Ell representava el paper del Quixot i un dia l'actor que encarnava Sancho no pogué actuar; per suplir-ne la mancança recorregueren a un doble que tenien preparat per a Quixot, i Viñals assumí el paper de Sancho, car en haver-se impregnat del text i la corporalitat del personatge que li donava rèplica, mostrava una ductilitat que la formació de la *commedia*, on el canvi de rols i la improvisació són freqüents, com hem vist, li permeté.

Ha estat molt il·lustrativa l'entrevista sostinguda amb l'actor Adrià Díaz, de la Companyia Pàrking Shakespeare, un grup que ha destacat des de l'any 2009 per les seves representacions estivals gratuïtes de peces còmiques de Shakespeare al Parc de l'Estació del Nord de Barcelona, en una versió abreujada però fidel a la trama original. Díaz va explicar com la *commedia* ajuda molt al començament del procés de preparació de l'espectacle, en el sentit que tant a l'actor com al director (diferent en cada edició anual) permet un plantejament de com tractar els personatges.⁴⁹³ Així, aborden qualsevol personatge de comèdia shakespeareana com a proper, per exemple, als prototips del Capità, Colombina, els Enamorats, etc. En actuar a l'aire lliure, el gest i la projecció de la veu esdevenen importants, car és impossible un registre d'intimitat. És molt interessant en aquest sentit la interacció que durant els assajos es produeix entre els actors i els nens dels esplais que, conduïts per monitors, sovintegen al parc esmentat. Sovint aquests infants s'asseuen i resten abduïts per l'assaig de l'espectacle, la qual cosa satisfà els monitors i certifica l'eficàcia comunicativa de la representació. L'augment d'espectadors de les vetllades estivals de Pàrking Shakespeare ha estat progressiu: s'ha assolit la xifra de 7.000 persones per temporada, amb un rècord diari de mil espectadors. En tractar-se d'un espai no habitual i gratuït, acull transeünts no versats en teatre, amb el que representa una captació que connecta amb l'esperit democràtic de la *commedia* i el teatre de carrer dels anys 70.

Molt aclaridora ha estat en el mateix sentit l'entrevista concedida per Marçal Bayona, actor destacat en muntatges d'obres clàssiques castellanques duts a terme per la Compañía Nacional de Teatro Clásico. Bayona ens ha subratllat la utilitat del domini de l'ús de la màscara i les possibilitats simbòliques o metafòriques que el seu ús permet com a element essencial del bagatge adquirit.⁴⁹⁴ També ens ha remarcat que alguns estudiants de l'Institut del Teatre han muntat el seu propi espectacle de *commedia* en acabar el mòdul, com ens ha mostrat a través de l'abundosa documentació digital que ha conservat. Recordem que aquest mòdul s'imparteix durant dos mesos al final del segon any, i els estudiants que creen aquest grup-espectacle propi no el mantenen més enllà d'un any,

493. Entrevista portada a terme per David George el 6 d'abril de 2017.

494. Entrevista portada a terme per David George el 18 de novembre de 2016.

vist que quan completen la modalitat d'interpretació (4 anys), desenvolupen altres interessos en la voluntat de professionalitzar-se i incorporar-se al teatre «regular» o a la televisió. És simptomàtic, tanmateix, que l'ensinistrament en la *commedia* atregui tants joves estudiants com a activitat de manteniment de les habilitats apreses.

MANTENINT LA TRADICIÓ: MUNTATGES DE *COMMEDIA* A LA CATALUNYA DEL SEGLE XXI

Si parlem de la *commedia dell'arte* a la Catalunya del segle XXI hem d'esmentar en primer lloc el pas de l'actriu i professora Gemma Beltran a la direcció d'un grup com Dei Furbi, amb una trajectòria important com a grup professional des de 2002, fins al punt que podem afirmar que és la companyia actual més consolidada al país que té com a base el gènere.⁴⁹⁵ Dotze anys abans, no gaire després de les seves estades a Itàlia amb el TAG de Carlo Boso, Beltran creà la companyia Baubo, teatre de moviment, on seguí participant com a actriu amb obres com *Baubo* (1990), *Morfosis* (1994), *Jeroglífic* (1997) i sobretot *Combattimento* (1999 (Primer Premi al Festival Internacional One Man Show de Moldàvia), *Intramurs* (2001) i *Ànima Nòmada* (2003). Però fou a Dei Furbi on destacà des del primer moment amb tres muntatges batejats amb noms explícitament musicals i lúdics com *Scherzo* (2002), *Divertimento* (2003) i *Tocatta i fuga* (2004).⁴⁹⁶ Beltran ens recalca que la *commedia dell'arte* funciona com a mètode⁴⁹⁷ i remet a molts creadors essencials dels 60 i 70 (Décroux, Lecoq, Artaud, Brecht, Grotowski, Eugenio Barba, Tadeusz Kantor, Peter Brook, Arianne Mnouchkine, Living Theatre),⁴⁹⁸ que s'hi han inspirat directament o indirecta per potenciar el seu mester de creació col·lectiva, un influx recolzat en la fisicitat i el trencament amb tot verisme. En aquest sentit, els creadors dels 60-70 continuaven la línia antinaturalista de Gual, Gordon Craig, Meyerhold i altres directors de principis del segle XX.

Per a Beltran, en consonància amb la teoria brossiana, la *commedia* és la base de totes les formes d'actuació escènica i el que s'hi aprèn és aplicable a tot teatre. La *commedia*, explica la professora i directora de Dei Furbi, és un teatre

495. La trajectòria exitosa del grup es pot seguir detalladament en el seu dossier de premsa a / www.teatral.net/furbi/web/PRENSA.htm. Esmentem també, en un altre nivell que limita molt amb el cabaret, els espectacles de *commedia* duts a termes pel creador Felipe Cabezas a la Sala Fènix de Barcelona. Així, per exemple, el muntatge d'*Inferno*, el 2013, que indagava en la història d'un Arlequí/actor al París del segle XVI tot recolzant-se en referents avernals clàssics com Dante o Goethe. Vid. <http://www.salafenix.com/teatre/inferno-224>.

496. Els espectacles de Dei Furbi han estat recollits dins *Textos del cos en joc*, Gemma Beltran, 15 anys cía Dei Furbi, Barcelona, Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, 2017.

497. Entrevista amb David George i Jordi Lladó, ob. cit.

498. *Textos del cos en joc*, ob. cit., p. 23.

d'arquetips, on cada arquetip té les seves característiques i un paisatge espiritual o ambient que l'envolta creat pel personatge. El gènere va associat, a parer de Beltran i en consonància amb la teoria brossiana, a un esperit crític típicament europeu i sols com a europeus ens podem emmirallar en aquest cosmos. Pel que fa a la planificació, Beltran treballa com a punt de partida una construcció acurada del primer acte, que esdevé una presentació de les característiques de cada personatge i dels conflictes que viuen, i una seqüència clarificada cap al desenllaç, per exemple, cap al tòpic casament final, que s'esdevé de manera ràpida i aproblemàtica preceptiva de la *commedia* tradicional.

Arran de *Scherzo*, Beltran efectua la següent declaració d'intencions, vàlida per a tota la trajectòria de Dei Furbi:

Ens hem deixat atrapar pel fenomen irresistible de la comèdia de l'art i hem volgut fer un espectacle de creació seguint fidelment la seva tècnica *all'improviso* i l'estil dels *canovaccios* del segle XVI amb una única finalitat: no avorir mai fent «espectacle» amb una important carrega d'anàlisi dels contrastos socials. Reflexionant amb amor i passió sobre el treball de creació. Enllaçant les qualitats de la interpretació, del mim, de l'acrobàcia, del cant, de l'esgrima, de la dansa a través dels seus personatges, plens de vigor i humanitat. La comèdia de l'art [...] ens arriba avui a través dels segles, amb el seu humor eloqüent i amb una càrrega d'optimisme, que sens dubte necessitem.⁴⁹⁹

La crítica restà sorpresa per la novetat de l'aposta. Joan Anton Benach rememora la sorpresa que suposà les representacions d'aquestes dues peces al convent de Sant Agustí durant el Festival Grec de dos anys successius, amb una carta de presentació clara del grup; així ho va veure amb justesa el mateix crític en la ressenya de la representació a *La Vanguardia*:

Se trata de una tropa juvenil, energética, muy ambiciosa a la hora de intentar adueñarse de amplios recursos interpretativos y cuya trayectoria habrá que seguir con suma atención. *Scherzo* es su primer espectáculo, y con él Gemma Beltran –inquieta actriz y directora de dilatada experiencia– ha conseguido un espectáculo extraordinariamente dinámico, colorista, de una enrevesada y confusa dramaturgia, relegada, por fortuna, a un segundo plano gracias al empuje y vitalidad del propio juego escénico. La alborozada furia de los intérpretes conlleva que el espectador no sepa muy bien cuál es la historia que le están contando, pero no importa. La acción trepidante, la gestualidad ostentosa, la desastrosa escenografía de feria, el vestuario y las máscaras encienden constantes estímulos visuales, igual que las intermitencias luminosas de un tió vivo.

El propósito de instalarse en la estética de la *Commedia* popular del siglo XVI no deja de expresarse con cierto acomplejado candor. *Scherzo* flirtea con la aproximación anacrónica de forma tímida, ingenua, perfectamente banal.

499. *Ibid.*, p. 22.

Aún cuando Arlequino se declare aficionado al Cola-Cao y en algún momento se diga que «el del bigote limpie el chapapote», la juerga no consigue acomodarse a ningún tipo de sátira contemporánea, reducida a fugaces alusiones, reclutadas por obligación mucho más que por devoción. Y es que resulta muy evidente que la devoción esencial de Dei Furbi es aquella técnica mediante la cual lo excesivo se hace normal, cualquier conflicto deviene caricatura y la gesticulación actoral, motivo de continuas sorpresas y acrobacias. El maestro Pawel Rouba ha estado detrás de la pantomima y las reyertas que abundan generosamente en *Scherzo* y ello se advierte en numerosos detalles de gran profesionalidad, poco accesibles por aquella vía autodidacta que suele confundir el dinamismo escénico con el puro barullo.⁵⁰⁰

El fet que una companyia catalana emprengués aquesta aventura era una novetat estimulante, i Beltran aprofita el llegat dels mestres Rouba i Boso, que no deixaren d'assessorar-la en aquests primers passos: així, Rouba figura com a ajudant responsable de «pantomima i combats» a *Scherzo* i *Divertimento*, on es recorre a la nòmina de personatges més habituals del gènere italià: Arlequino, Beatrice, el Capitano, Colombina, Lelio, Pantalone, la Bruixa i Trufaldino en el primer cas, i Arlequí, el Dottore de la Pesta, Pulcinella i, de nou, la Bruixa, en el segon. Sens dubte, *Scherzo* és la més estrictament commediesca de la trajectòria de Dei Furbi, oberta i closa amb la típica escena de bufetades. *Divertimento*, amb la presència de la pesta i la mort, sembla inspirada en l'esmentat treball de Boso *Il assedio de la Serenissima*, representat vint anys abans pel TAG. Com apunta Benach en la ressenya de *Scherzo*, la directora practica en aquests muntatges una aclimatació als nostres dies de les situacions i tipus commediescos, però és fidel a l'essència. Així, recursos com l'ús de diferents dialectes o llengües a banda del català i del castellà predominants (exemples: «Vive la revolution», p. 42; «My God», p. 43), suport en l'argot com en l'autopresentació d'Arlequí («Sóc Arlechino Farlopa, ti canto *La Traviatta* per un gramo de coca!», p. 28), referents culturals («Vaig fugir a la recerca del temps perdut», p. 28; «Plaerdemavida, què dius, però si el nom ja ho diu tot»; p. 28. «Tanta Teresa de Jesús», p. 46), elements politicosocials («Venen en pateres, mira que morenets», p. 44), etc. La llista de referències en aquest sentit és dilatada dins els 3 actes i 43 escenes d'*Scherzo*, i la peripècia pròpiament dita resolta amb el triomf de l'amor, i la ridiculització de Pantalone, ben previsible; l'interès de l'acció rau, com remarcava Benach, en l'efecte constant de sorpresa verbal i dramàtica.

En el cas de *Divertimento*, l'element tràgic que a priori comporta el protagonisme de la Pesta resta rebaixat pel sentit lúdic amb què tant ella mateixa com les seves possibles víctimes mostren en tot moment. El nefast personatge

500. Joan Anton Benach, «El tiovivo de la *Commedia*», *La Vanguardia*, 31-12-2002, <http://http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/2002/12/31/pagina-42/34012442/pdf.html?search=El%20t%20vivo%20de%20la%20Commedia>.

acaba perdent la partida en una vulgar aposta de trilers, per bé que tot i el final feliç inevitable, adverteix que la seva derrota només és momentània. Reproduïm l'escena com a tast de l'estil característic de l'espectacle, on constatem altra vegada l'assimilació de diferents llengües i codis:

PULCINELLA: No te preocupes nina, és peixet, és vidilla... venga los músicos vamos por la segunda... amb el trucu trucu trucu... a on està la boleta?

Tornen a cantar i ballar fins que acaba l'estrofa.

LA PESTA: Aquí (*la torna a encertar*)

PULCINELLA (*a Esmeraldina*): No te preocupes.

LA PESTA: M'estic avorrint. Marxem.

PULCINELLA: Venga, aquesta al tot o res!

LA PESTA: Evidentment o tot o res!

PULCINELLA: Pues venga al tot, las niñas! Venga, vamos a quemar las naves ya, los músicos vamos por la tercera, amb el trucu, trucu, trucu... amb el trucu, trucu, trucu... a on està la boleta?

LA PESTA: Aquí... aquí... aquí (*dubta i s'equivoca*).

BRUIXA: Ha perdut!

LA PESTA (*Seriosament enfadat*): La Pesta ni perd ni guanya, ni mor ni desapareix. Pot romandre endormiscada durant molts anys als mobles i a la roba. I potser arribarà el dia en què per a dissort i aprenentatge dels homes, torni a despertar les meves puces i les enviï a mossegar a una ciutat alegre!⁵⁰¹

En les seves produccions posteriors, Dei Furbi adapta el seu llegat a diferents cosmos escènics, artístics i filosòfics: així, l'abordatge de Marivaux, amb *L'illa dels esclaus*, presentada el 2006 a la Fira de Tàrraga, on Beltran s'acosta a l'especial cruïlla que aquest autor representa entre la tradició francesa i la *commedia* italiana: «Comèdia francesa impregnada de la tradició de la comèdia de l'art italiana. És a dir, joc escènic que enllaça les qualitats del teatre francès de Marivaux amb la tradició del teatre italià del Renaixement».⁵⁰² L'acció passa en una illa on Ificrates i el seu criat, Arlequí (encarnat en el muntatge per Toni Viñals), han arribat després del naufragi del seu vaixell, en un clar eco de *La tempestat* shakespeareana. Emprant el concepte carnavalesc del món girat a l'inrevés, en aquesta illa els amos són obligats a bescanviar el seu paper amb el dels esclaus perquè aquells aprenguin a ser més humils. Malgrat l'aparença carnavalesca, a *L'illa dels esclaus* li falta la picardia de la *commedia* i, a diferència dels dos muntatges anteriors, el *marivodiada*, «coqueteig lleuger i enginyós», es mostra fidel a la l'original. Cal remarcar també el muntatge que de la mateixa peça ha efectuat Assun Planas al Teatre Principal de Palma de Mallorca, el 2015.

501. *Textos del cos en joc*, ob. cit., p. 141.

502. *Ibid.*, p. 214.

Beltran seguí amb el seu especial abordatge dels clàssics a *Homes de Shakespeare* (2010) o a l'infern *Assufre* (2011), cabaret literari que transita entre Dante, Goethe, Sartre i altres autors i artistes afectes a l'avern. A principis de la segona dècada de segle assistim a una nova embranzida del grup amb les seves dues grans empreses musicals, *Trilogia Mozart (Les noces de Figaro, Don Giovanni i Così fan tutte)* i *La flauta màgica*, un treball acurat de la veu i la corporalitat que assoleixen el virtuosisme en unes versions sintètiques però fidels a l'esperit de Da Ponte i del *singspiel* que amaren les quatre òperes mestres de Mozart.

Passem seguidament a explorar alguns muntatges generats per antics alumnes de l'IT, tots ells deixebles de Beltran, Codinachs, Graells, Guardiola o Planas. Hi observem dues característiques comunes: intenten recrear l'esperit de la *commedia* original i es porten a terme en espais petits, sovint exteriors i escènica efímers. Uns exemples els va revelar Adrià Díaz en la seva entrevista amb David George. Abans d'entrar a l'Institut, havia fet *commedia dell'arte* a Reus –d'on és fill–, on, amb la companyia La Gata Borda, van representar l'obra *M'agraden les fruites del bosc*, que integra una trilogia completada per *M'agraden les fruites tropicals* (2011) i *M'agraden les fruites seques* (2014), presentada al Festival COS de Reus, un esdeveniment consolidat on Lluís Graells s'ocupa de la direcció artística.⁵⁰³ Els tres muntatges són una obra de creació col·lectiva, plena d'humor de tota casta, des del més groller fins al més irònic, amb una bona dosi de crítica social, on la paraula superava en importància el gest. La companyia hi ha incorporat una tradició carnavalesca pròpia del Camp de Tarragona com són els *balls parlats* (el nom ens remet al corresponent dels entremesos del segle XVIII), en els quals se satiritza de manera carnavalesca els esdeveniments locals i generals del darrer any, amb el que comporta d'enormes dosis de crítica social i humor sovint groller. Aquesta tradició de més de 500 anys recuperada (anomenada també de Dames i Vells i inserida al Carnestoltes en poblacions com Tarragona i Reus) és valorada per Díaz com a versió particular de la *commedia dell'arte*, amb la qual manté molts trets en comú: el travestisme (les Dones fan de Vells i els Vells de Dones), o la sàtira de figures solemnes com les tres autoritats (Alcalde, Mossèn i Guàrdia Civil a Tarragona o Alcalde, Mossèn i Mosso d'Esquadra a Reus).

La trajectòria de Díaz continuà, un cop superats els estudis de l'ESAD, amb la companyia Adàlids, destinada a representar *commedia* amb la motivació de divertir-se i exercitar-se amb l'empremta de la formació impartida per Graells, Codinachs o Beltran. El grup intentà condensar a través del que considerava

503. Per a més informació, vid. <http://lagataborda.blogspot.com/2011/08/fotografies-de-magraden-les-fruites.html>, <https://www.youtube.com/watch?v=QQp-I87tJGY>.

més útil de la formació en cada professor per bastir el *canovaccio*, que es va construir canya a canya! Hi va haver discussions enceses sobre l'enfocament que calia adoptar, en bona part influïdes per la metodologia favorita dels estudiants segons el professor o professora que havien tingut a l'Institut, però es van resoldre positivament fins a bastir una obra de creació col·lectiva sense direcció concreta de ningú. El grup va girar el muntatge arreu de Catalunya, i va gaudir d'una recepció entusiasta als pobles, on la gent convidava espontàniament els joves actors i actrius a sopar i allotjar-se després de la funció.

Díaz remarca la importància de la recerca prèvia efectuada sobre les característiques i fets recents de cada població visitada per obtenir aquesta entusiasta recepció. Esmentaven, per exemple, el nom de l'alcalde o es referien a algun cas de corrupció del veïnat, la qual cosa permetia una ràpida empatia. Segons Díaz, Codinachs es pronuncià positivament sobre el muntatge, tot opinant que era un espectacle elaborat que havia «agafat el millor de cada casa», en referència a la metodologia commediesca de cada professor de l'ESAD. S'entén la visió positiva de Codinachs quant a la inclusió d'elements característics de l'entorn del receptor, si recordem com el seu grup incloïa força referències satíriques a la política actual.⁵⁰⁴

La majoria d'espectacles de *commedia* a la Catalunya del segle XXI són d'aquest tipus: esporàdics i portats a terme en espais petits com els esmentats de Felipe Cabezas a la Sala Fènix. Destaquem la Companyia de la Rosa, que representà *La mascarada fantàstica* durant la primavera de 2014 i al desembre del mateix any a La Seca-Espai Brossa. Gemma Moraleda, a la seva ressenya d'aquest darrer, escriu:

Tenia moltes ganes de veure *La mascarada fantàstica*. No és fàcil veure *commedia dell'arte* fora dels tallers de final de curs de les escoles d'interpretació, però a mi m'agrada molt. No en va, la *commedia dell'arte* és la iaia del teatre europeu. Els seus personatges arquetípics, les seves històries, la forma com s'expliquen, tot això va influir en els autors posteriors i en la forma com s'entén el teatre fins i tot encara avui dia.⁵⁰⁵

Caldria emfatitzar dues coses d'aquest comentari. En primer lloc, el fet que les representacions de *commedia* no són comunes a la Catalunya actual fora de les escoles d'interpretació. Segonament, com hem anat observant, la seva influència no es veu tan sols a muntatges sinó més àmpliament al teatre o als espectacles en general. Dintre d'aquesta escassetat cal recalcar iniciatives com la de La Seca-Espai Brossa, dirigit per Hermann Bonnín, amb el seu espectacle de *commedia* cada primavera dins el domini dels Festivals de la *commedia dell'arte* al Born, coincidint amb les festes del Casc Antic de Barcelona. Pel

504. Vid. <http://www.reus.cat/agenda/festival-cos-villa-solterone>.

505. <http://www.somnisdeteatre.com/la-mascarada-fantastica/>.



Fig. 34. *Alarma nuclear*, dir. Lluís Graells, Companyia la Palpebra, 2013-14. Col·lecció privada de Lluís Graells.

seu compte, Lluís Graells ha estat responsable de muntatges anàlegs en el camp dels titelles, sempre imbuïts de l'esperit comediesc. Així, per exemple, va ser coautor i director del guió de *Z, les aventures del Zorro*, espectacle muntat a Barcelona el 2015, en el qual intervingueren els actors/titellaires Eudald Ferré i Luca Ronga.⁵⁰⁶ El mateix Graells ha exercitat recentment el seu ofici d'actor *all'improvviso* a duo amb Gabriel Solans dins l'espectacle *Xerraires*, dirigit pel mateix Carlo Boso al Teatre Almeria, a la tardor de 2017.

Punt i a part mereix *Alarma nuclear, un drama familiar*, obra dirigida també per Graells, un «drama familiar» muntat per la Companyia La Palpebra en diversos espais i centres de Catalunya durant el curs 2013-2014 (vid. fig. 34). Els components d'aquest col·lectiu són alumnes o exalumnes de l'Institut del Teatre i alguns actors amateurs. Vegem com el dossier sobre l'espectacle resumeix l'essència de la *commedia* a la Catalunya actual:

La companyia està integrada per sis actors formats en diverses disciplines de teatre gestual i textual com ara: dansa, *clown*, esgrima, cant, màscara i acrobàcia. Les seves inquietuds artístiques els duen a crear un projecte propi, La

506. Per més informació, vid. <http://elbornculturaaimemoria.barcelona.cat/activitat/z-les-aventures-del-zorro/>.



Fig. 35. Pere Calders amb actors d'*Antaviana*, de Dagoll Dagom, Teatre Romea, Barcelona, 1978. MAE. Institut del Teatre. Fotografia Fons Colita.

Palpebra, que neix amb el propòsit de produir un espectacle de comèdia per generar un ambient lúdic i dinàmic.⁵⁰⁷

També resta clar que les necessitats del muntatge són senzilles: «Necessitem un espai de camerinos per als actors i actrius (que disposi de lavabo i miralls), per a abans i després de l'espectacle». La semblança amb la *commedia* original és òbvia: aquest era un teatre ambulants, portat a terme en escenaris improvisats i en el qual no hi podia haver escenografia ni accessoris complicats.

Tot i que la *commedia* es presta principalment al format petit, un dels èxits de la temporada 2016-17 fou un muntatge amb deutes importants amb el gènere, la comèdia musical *Scaramouche*, estrenada per Dagoll Dagom al Teatre Victòria de Barcelona el 29 de setembre de 2016, sota la direcció de Joan Lluís Bozzo. Recordem precisament que la companyia s'havia consagrat el 1978 com a tal amb l'espectacle *Antaviana*, basat sobre el recull de contes *El primer arlequí* de Pere Calders, entre altres relats de l'autor (vid. fig. 35). En referir-se a aquest històric muntatge el prestigiós Xavier Fàbregas havia qualificat la nit de la estrena d'aquella obra de la següent manera: «la noche en

507. Dossier *Alarma Nuclear, drama familiar*, p. 4. Agraïm a Lluís Graells haver-nos proporcionat una copia del dossier.

que en Cataluña el teatro dió un giro copernicano».⁵⁰⁸ Si analitzem l'argument o guió de *Scaramouche* tal com el resumeix Dagoll Dagom a la seva pàgina web, constatem que manté elements primordials de la *commedia dell'arte*:

L'any 1789, el poble de França es mor de gana i és castigat per una noblesa autoritària i injusta. Els ciutadans francesos, molestos amb aquesta situació, es comencen a plantejar una necessitat de canvi. La nostra història se centra en la vida de dos germans bessons separats des de la seva infantesa: René i Louis. René és un penques amb molt talent que viu en una companyia de teatre de *comedia dell'arte* i és l'amant de Camila, una jove actriu d'una bellesa i sensualitat extraordinàries. Per altra banda, trobem a Louis que ha estat adoptat pel marquès de l'Echalonne i que és un intel·lectual que s'encarrega de la biblioteca de Palau i viu enamorat d'Olympia (que és la promesa del marquès). Els personatges fan un viatge fins a París on trobaran els seus destins: Olympia es casarà a Versalles amb el marquès, la companyia ambulat presentará el seu espectacle al teatre dels Italians i el poble aconseguirà la seva llibertat, igualtat i fraternitat quan prengui la Bastilla. En aquest context de revolta i canvis, Scaramouche, un heroi emmascarat, esdevindrà el defensor del poble que escriurà pamflets revolucionaris i s'enfrontarà amb l'aristocràcia donant esperança a tothom.⁵⁰⁹

L'*Scaramouche* de Dagoll Dagom no és un espectacle de *commedia* pròpiament dit, tot i que el gènere amari el muntatge, però tampoc ho era de fet l'adaptació de l'original italià (Scaramuccia convertit en Scaramouche) que encarnava al segle XVII sense cap màscara l'actor Tiberio Fiorelli.⁵¹⁰ Ell inicià la tradició d'un nou personatge, consolidada en el cinema i en la novel·la de Rafele Sabatini, on un espadatxí d'esperit revolucionari adopta la màscara del Capitano ridícul per conferir-li una aurèola d'aventura i idealització.⁵¹¹ En aquest sentit és interessant un passatge metateatral quan veiem com el grup de comedians italians a França assagen el seu espectacle i contrasten la *commedia dell'arte* –associada a la revolució i la sàtira– amb la pràctica teatral de la *comédie française*, caracteritzada per la seva formalitat i el tarannà culte. També en el mateix sentit, es contrasta en un altre passatge la revolució francesa i la revolució italiana, en tant que aquesta és paràfrasi de ficció innòcua de la primera que poden admetre els nobles esparverats davant els aires de revolta social que s'entreveien.

508. Citat a <http://www.dagolldagom.com/es/antaviana-1978>.

509. <http://www.dagolldagom.com/ca/scaramouche>.

510. *El mundo de Arlequin*, ob. cit, p. 182.

511. De fet, l'Scaramuccia original, molt popularitzat a França durant el segle XVII per l'actor italià Tiberio Fiorilli, era un Capitano napolità vestit sempre de negre, que solia ser objecte de les burles d'Arlequí i d'altres *zanni*, una figura més aviat patètica que contrasta amb el brillant espadatxí de les novel·les i els films que ha inspirat també el muntatge de Dagoll Dagom.

A la citada entrevista amb David George, Toni Viñals, l'actor que encarnà el paper central d'*Scaramouche*, explicà com la necessitat de treballar de fora cap a dins exigida per la *commedia* el va ajudar a compondre el seu personatge. El director necessitava veure que els dos bessons (René i Louis) fossin molt diferents i Viñals va concebre la solució en termes del primer com a Capitano (cos obert, forma de parlar en veu més alta) i el segon com a Innamorato (més introvertit, sospirant per la noia, veu més baixa); en aquest sentit va aplicar els aprenentatges de les primeres classes de *commedia* a l'Institut del Teatre. A *Scaramouche*, Bozzo va deixar carta blanca als actors per crear els *lazzi* de la mosca, però a diferència de la metodologia de Bertran a Dei Furbi, hi havia guió i partitura per a la resta de l'obra, un efecte de la major limitació de temps d'assaig (dos mesos). Quant a l'element de la màscara, *Scaramouche* hi treballa respecte de la confusió de la identitat dels personatges i per emfasitzar l'esperit revolucionari de l'argument: quan René es posa la màscara li confereix un aspecte a la vegada desafiant i amenaçant. Molt important també fou l'ús de l'esgrima, un dels trets més destacats de l'obra, que va comptar amb el treball del mestre d'armes Jesús Esperanza des de mesos abans que els primers assajos i que és una altra de les destreses especialitzades que s'imparteixen a l'ESAD.

En conclusió, es continua representant *commedia dell'arte* a Catalunya, sovint mantenint l'esperit del gènere original quant al contingut (còmic, amb una bona dosi de sàtira sociopolítica) o a l'emprament de la màscara, la improvisació i l'ús d'espais exteriors. La influència de directors/professors europeus ha estat fonamental en el manteniment de la tradició a Catalunya, i la interacció entre figures com Boso, Graells o Beltran segueix essent notable. La continuïtat en la formació en tècniques de *commedia* a l'Institut del Teatre contribueix a consolidar destreses actorals aplicables a diversos gèneres escènics, una flexibilitat i habilitat polifacètiques que s'aprecien en un món tan ric però alhora tan competitiu i difícil des del punt de vista de la professionalització, com és el del teatre i els espectacles en els seus formats tan diversos en l'actualitat.

CLOENDA

«L'essència del teatre són l'Arlequí i la Colombina». Aquesta afirmació aparentment senzilla però en realitat tan profunda, de Joan Brossa, explica a bastament la continuada vigència de la *commedia dell'arte* gairebé cinc segles després de la seva aparició en la Itàlia renaixentista i que, de manera lenta però continuada, penetrés en la Catalunya de finals de l'edat moderna i començaments del segle XIX. Tot i l'origen forà del gènere i, malgrat la gran evolució que ha experimentat un teatre contemporani lligat a les preocupacions socials i culturals, el fenomen ha trobat un lloc adient a l'escena catalana al llarg dels segles. En aquest sentit, s'ha produït una adaptació al medi sociocultural propi fins a adquirir unes característiques autòctones tant en el camp de les manifestacions populars com en el del teatre, la literatura i l'art cultivats. Per tot això, es pot afirmar que a principis del segle XXI manté la seva vigència, com hem mostrat al capítol 5.

La importància de les manifestacions artístiques i escèniques populars en la introducció de la *commedia* a Catalunya quedà exposada amb detall al capítol primer, que para especial atenció a espectacles associats a manifestacions festives i de lleure com el Carnestoltes, les arts circenses i la pantomima, així com al reflex en l'entremès autòcton. En aquest mateix ordre hem destacat com el gènere fou assimilat significativament per comediògrafs vuitcentistes que privaren la popularitat i el sentit lúdic en els seus espectacles, com Josep Robreño, Ferran de Sagarra o Frederic Soler.

L'ofici i la praxi de la *commedia* tradicional ha complert una altra funció important des de les primeres dècades del segle XX. Tal com vam exposar al capítol 5, alguns dels directors i creadors d'avantguarda més destacats, com Edward Gordon Craig, Vsévolod Meyerhold o Jacques Copeau, constataren que el gènere oferia una metodologia actoral i dramàtica allunyada de l'estil declamatori i del divisme característics del teatre romàntic i burgès. Aquesta aposta tingué una rèplica coetània en l'acció pedagògica d'Adrià Gual, que l'acollí com a mètode dins l'Escola Catalana d'Art Dramàtic, la institució fundada el 1913 que representa la modernització i regulació de la formació escènica al país. Amarat de la concepció d'art total característica del modernisme, Gual

trobà en el gènere els arquetips que podien renovar una escena massa lligada a un naturalisme o costumisme aberrants, i l'usà com a instrument d'educació del públic català i espanyol. Aquest objectiu s'encarnà, com hem vist als capítols 2 i 4, en els espectacles *El geni de la comèdia* i *La família d'Arlequí*, així com en les peces *Arlequí vividor* i *La serenata*.

El fenomen de la *commedia* com a eina educativa es repeteix en el darrer quart del segle XX i principis de l'actual, més encaminat als nous alumnes dels estudis teatrals que no pas al públic teatral, com també pretenia Gual. L'Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona amb la seva Escola Superior d'Art Dramàtic (ESAD) encarna el paper iniciat per Gual al capdavant de la formació escènica del país. Com ell, s'ha integrat la *commedia* com a mètode a partir del treball de destacats professors i creadors del gènere com Pawel Rouba, Carlo Boso i alguns deixebles que n'han assumit el relleu com a cultivadors i docents. Paralelament, grups consolidats com Els Joglars o Dagoll Dagom s'han servit eficaçment d'elements o personatges del gènere en una mirada del tot contemporània. El concepte de creació col·lectiva implantat als anys 60-70 ha permès un nou enfocament a un gènere que tenia com a base el treball de grup i el rebuig al divisme, en sintonia amb manifestacions transdisciplinàries com la *performance*, el nou musical i les arts del moviment, amb llur èmfasi en l'aspecte gestual i corporal. Al capítol 5 mostrem com aquesta tasca està donant fruit a partir d'una observació directa del procés dels mòduls de *commedia* impartits a l'ESAD i de constatar la importància que aquesta formació ha representat per a la trajectòria professional dels alumnes.

De la mateixa manera que el fenomen ha influït en creadors i professors del teatre des de fa més de cent anys, també hem destacat com el gènere ha inspirat en diverses èpoques una àmplia gamma d'homes i dones de lletres, que va des de l'estricta teatre de text fins a manifestacions com la poesia o la prosa lírica. L'assumpció d'aquest cosmos per part de la literatura fou molt rellevant durant la fi de segle XIX i principis del XX, i té com a referent català el modernisme, un dels moviments culturals més significatius del país. En consonància amb l'aclimatació barcelonina de la pantomima mediterrània pierròtica (la família Onofri, Enric Adams, etc.), un ventall important d'escriptors modernistes emmirallats en el simbolisme i el decadentisme francès aborden en llurs escrits el personatge de Pierrot, que sintetitza alguns dels valors estètics –de vegades contradictoris– d'aquest moviment, sempre oposat al naturalisme o realisme. El concepte de l'art total teoritzat des d'aquests rengles veu en la *commedia* un instrument ideal per a la confluència de les arts plàstiques, la música i la literatura. És en aquest sentit que observem al capítol 2 com dramaturgs consagrats com Santiago Rusiñol, Apelles Mestres o Adrià Gual treballaren amb compositors catalans que musicaren peces sobre el gènere i hi atorgaren, de manera directa en el cas de Gual, gran relleu a l'aspecte visual, on la tasca de figurinista, il·lustrador i

escenògraf completà la literària. El capítol també incideix en la fascinació que el fenomen generà en els poetes i escriptors lírics del modernisme tardà, on esdevingué un factor sublimador de llurs principis estètics.

En contrast amb la puixança d'aquest univers en el modernisme, i en contrast també amb el que s'esdevingué a altres països europeus i a la literatura castellana, les avantguardes literàries catalanes dels anys 20-30 s'interessaren relativament poc pel fenomen. No serà fins els anys grisos del primer franquisme que l'avantguarda de postguerra torni a suscitar l'interès d'aquest univers en la literatura, tal com s'exposa al capítol 3. Autors com Josep Palau i Fabre i, sobretot, Joan Brossa assumiren aquesta tradició com a element central de llurs apostes escèniques i poètiques, inspirades en les arts parateatral urbanes del primer terç del segle xx, amb referents com el circ, el cinema mut còmic, els parcs d'atraccions o el transformisme emblemàticat per l'artista italià Leopoldo Fregoli.

Brossa és l'escriptor que amb més profunditat ha abordat la *commedia*, amb un nombre ingent de peces i poemes escrits o visuals que la tracten, dels quals hem ofert al capítol 3 una mostra significativa i una anàlisi de les diferents funcions que assumeixen. Creador polifacètic (poeta, dramaturg, artista visual), connectà amb la visió integradora dels seus antecessors modernistes, i com ells concebia les obres del gènere en col·laboració amb artistes d'altres disciplines (pintors, escenògrafs, compositors musicals). Integrat en el grup Dau al Set, la plataforma més emblemàtica de l'avantguarda de postguerra, hi confluí amb pintors que compartiren la seva visió integral i alhora rupturista de la *commedia*, com Joan Ponç.

Hem dedicat el capítol 4 a la importància que en la difusió de la *commedia* han tingut a Catalunya arts com la dansa, la il·lustració, la pintura o l'escenografia, les quals n'han subratllat i accentuat el seu dinamisme. En aquest sentit, hem parat especial atenció al treball de col·laboració interdisciplinari que han emprès en aquest camp artistes que han travessat diferents èpoques i estètiques, com Adrià Gual, Santiago Rusiñol, Tórtola Valencia, Salvador Dalí, Joan Miró, Joan Magrinyà, o Joan Ponç, entre d'altres, fins a arribar en l'època contemporània a destacades aportacions escenogràfiques de Fabià Puigserver o Calixto Bieito. Com en la resta de l'obra, no s'ha intentat elaborar un panorama exhaustiu, sinó oferir una mostra significativa d'aquest correlat visual i la seva intrínseca dimensió escènica.

En definitiva, podem afirmar que la vigència de la *commedia dell'arte* a la Catalunya actual beu tant de la seva transmissió a través de la tradició popular (la pantomima pierròtica del Paral·lel, les arts parateatral, els titelles, etc.) com del relleu que se li ha atorgat des de la literatura, el teatre, les arts plàstiques i, sobretot, des d'un ensenyament i unes concepcions escèniques integrals que n'han possibilitat la validesa en ple segle XXI.

BIBLIOGRAFIA

PRIMÀRIA

- BELTRAN 2017: *Textos del cos en joc*, Gemma Beltran, 15 anys cia *Dei Furbi*, Barcelona, Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona.
- BOADELLA 2001: Albert Boadella, *Memorias de un bufón*, Madrid, Espasa Calpe.
- BROSSA 1970: Joan Brossa, *Poesia rasa, tria de llibres (1943-1959)*, Cinc d'oros, 1, Barcelona, Ariel.
- BROSSA 1973-83: Joan Brossa, *Poesia escènica*, ed. Xavier Fàbregas, 6 vols. Barcelona, Edicions 62.
- BROSSA 1977: Joan Brossa, *Cau de poemes, Poemes de seny i cabell: triada de llibres, 1957-1963*, Esplugues de Llobregat, Ariel.
- BROSSA 1980: Joan Brossa, *Rua de llibres (1964-1970)*, Cinc d'Oros, 8, Sant Joan Despí, Ariel.
- BROSSA 2013: Joan Brossa, *Poesia escènica*, ed. Glòria Bordons, Tarragona, Arola (vol. 6).
- BROSSA S.A.: Joan Brossa, *Passat festes (1993-1995)*, Barcelona, Edicions 62 / Empúries.
- CALDERS 1936: Pere Calders, *El primer Arlequí*, Barcelona, Quaderns Literaris.
- CHAMPFLEURY, GAUTER, NODIER I ANONYM 1995: Champfleury, Gauter, Nodier i Anonym, *Pantomimes*, Choisis et prefacées par Isabelle Baugé, Paris, Cicero Editeurs.
- GOLDONI 1994: Carlo Goldoni, *Memòries*, trad. Joan Casas, Barcelona, Publicacions de l'Institut del Teatre.
- GUAL 1912: Adrià Gual, *Arlequí vividor*, Barcelona, Avelí Artís Imp.
- GUAL 1960: Adrià Gual, *Mitja vida de teatre*, Barcelona, Aedos.
- MASERAS 1911: Alfons Maseras, *Contes fatídics*, Barcelona, L'Avenç.
- MESTRES 1900: Apelles Mestres, *Idilis – inèdits. Llibre segon. El boscatèr. La bofetada. Anyoransa. El maquinista. El canyar. El gorch. Vetlla trista. La selva*, Barcelona, Antoni López Ed.
- MESTRES 1906: Apelles Mestres, *Pierrot lladre*, Barcelona, A. López ed.
- MESTRES 1909: Apelles Mestres, *Els sense cor*, Barcelona, Fidel Giró Imp.
- MESTRES 1914: Apelles Mestres, *La viola d'or*, Barcelona, Imp. J. Santpere.
- MESTRES 1921: Apelles Mestres, *Mascarada*, Barcelona, Fidel Giró Imp.

- MESTRES 1925: Apelles Mestres, *Teatre íntim: L'home dels arsos i Blanch sobre blanch*, Barcelona, Salvador Bonavía.
- PALAU I FABRE 1961: Josep Palau i Fabre, *La tragèdia o el llenguatge de la llibertat*, Barcelona, Rafael Dalmau.
- PALAU I FABRE 1972: Josep Palau i Fabre, *Homenatge a Picasso*, Barcelona, Edicions 62, El Galliner, Els llibres de l'escorpi/teatre, 17.
- PALAU I FABRE 1976: Josep Palau i Fabre, *Teatre*, Barcelona, Aymà.
- PALAU I FABRE 2005: Josep Palau i Fabre, *Assaigs*, en *Obra literària completa*, 2 vols., Opera Mundi, Cercle de Lectors, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2005.
- PALAU I FABRE 2005 (bis): Josep Palau i Fabre, *Obra literària completa*, 2 vols., Opera Mundi. Cercle de Lectors, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2005.
- PALOL 1906: Miquel de Palol, *Roses. Poesies*, Girona, Pub. Armonia.
- PRAT I GABALLÍ 1908: Pere Prat i Gaballí, *El temple obert. Sonets i altres poesies*, Barcelona, S. ed.
- PRAT I VILA (ed.) 1992: *L'entremès del ball dels ermitans*, en *Estudis de Llengua i Literatura Catalanes/XXIV. Miscel·lània Jordi Carbonell 3*, eds. E. Prat i P. Vila, Barcelona, Publicacions de l'Abadía de Montserrat.
- ROBREÑO 1835: Josep Robreño, *Bertoldo y Bertoldino*, Barcelona, Imprenta de J. Torner.
- RUSIÑOL 1956: Santiago Rusiñol, *Obres completes*, Barcelona, Ed. Selecta.
- SAGARRA 1987: Josep Maria de Sagarra, *Crítiques de teatre, 1922-1927. La Publicitat*, Barcelona, Institut del Teatre, Diputació de Barcelona.
- SOLER, FELIU I CODINA, MOLAS I CASAS (1915): Frederic Soler (Pitarra), Josep Feliu i Codina, Joan Molas i Casas, *El rústic Bertoldo*, Barcelona, Casa Editorial de Teatre, Bonaire i Duran Impressors.
- SOLER, FELIU I CODINA, MOLAS I CASAS (1915): Frederic Soler (Pitarra), Josep Feliu i Codina, Joan Molas i Casas, *Bertoldino*, farsa grotesca en quatre actes i en vers, Barcelona, Casa Editorial de Teatre Bonaire i Duran Impressors.
- VERLAINE 1961: Paul Verlaine, *Parallèlment, Choix de poésie*, Paris, Fasquelle.
- VERLAINE 1991: Paul Verlaine, *Jadis et naguère, Choix de poésie*, Paris, Bernard Grasset.
- VINYES 2005: Ramon Vinyes, *Talaia: escolis publicats a Meridià, 1938-1939*, Barcelona, Albi & Faig.
- VINYES 1982: Ramon Vinyes, *Selecció de textos*, 2 vols., ed. Jacques Gilard, Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura.

SECUNDÀRIA

- ALCOBÉ FONT 2009: Jordi Alcobé Font, *Els arlequins i el Carnaval de Canillo*, Biblioteca Nacional d'Andorra, Fulls de Bibliografia, 12, Andorra la Vella, Casa Bauró.
- ÁLVAREZ SELLERS 2008: Alicia Álvarez Sellers, «Documentos iconográficos de la *commedia dell'arte* en España», en *Del texto a la iconografía. Aproximación al documento teatral del siglo XVII*, València, Universitat de València, pp. 41-148.

- AMADES 2001: Joan Amades, *El carnestoltes a Barcelona el segle XIXè*, Edició facsímil, Tarragona, El Mèdol, pp. 44 i 48 (Barcelona, Biblioteca de Tradicions Populars, vol. XII).
- AMADES 2001: Joan Amades, *El carnestoltes a Barcelona fins el segle XVIIIè*, Tarragona, El Mèdol.
- AVELÍ ARTÍS 1970: Andreu Avelí Artís, *Retrats de Ramon Casas*, Barcelona, Polígrafa.
- BADENAS I RICO 1998: Miquel Badenas i Rico, *El Parallel, història d'un mite*, Lleida, Pagès Editors.
- BATLLE 2001: Carles Batlle, *Adrià Gual (1891-1902): per un teatre simbolista*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat/Curial.
- BATTLE I JORDÀ, BRAVO & COCA 1998: Carles Batlle i Jordà, Isidre Bravo & Jordi Coca, *Adrià Gual, mitja vida de modernisme*, Barcelona, Diputació de Barcelona.
- BERTRAN 1910: Marc Jesús Bertran, «Trufaldines y polichinelas», en *Entre el telar y el foso*, València, Sempere y Cia, pp. 209-234.
- BERTRAN 1931: Marc Jesús Bertran, *El Gran Teatre del Liceu de Barcelona, 1837-1900*, Barcelona, Oliva de Vilanova.
- BOADELLA 2001: Albert Boadella, *Memorias de un bufón*, Madrid, Espasa Calpe.
- BORDONS (ed.) 2010: *Carrer de Joan Ponç*, ed. Glòria Bordons, Barcelona, Edicions Poncianes.
- BORDONS 2007: Glòria Bordons, «Cap de mirar: Òpera en tres actes de Josep M. Mestres Quadreny, Llibret de Joan Brossa. Escenografia d'Antoni Tàpies, Barcelona, 1991», *Els Marges*, 82, pp. 76-99.
- BRAVO, ESCUDERO I ANGLÈS & MALET (comissaris) 1994: *Miró en escena* (catàleg), Barcelona, Fundació Joan Miró, 1994
- BURGOS MATEU 2011: Rosa Burgos Mateu, «Els arlequins de Canillo: la policia del Carnaval», Arxiu d'Etnografia d'Andorra, febrer de 2011.
- CABAÑAS GUEVARA 1945: Luís Cabañas Guevara [Màrius Aguilar i Rafael Moragas], *Biografía del Paralelo, 1894-1934*, Barcelona, Ediciones Memphis.
- CAMPS 1996: Assumpta Camps, *La recepció de Gabriele D'Annunzio a Catalunya*, Curial Edicions Catalanes, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- CARASSO & ROY 2006: *Les deux voyages de Jaques Lecoq* [enregistrament de vídeo], réalisation Jean-Gabriel Carasso, Jean-Noël Roy Paris, Editions On Line.
- CASACUBERTA 1997: Margarida Casacuberta, *Santiago Rusiñol, vida, literatura i mite*. Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Curial, Edicions Catalanes, 1997.
- CASTELLANOS 1987: Jordi Castellanos, *Antologia de contes modernistes*, Barcelona, Edicions 62.
- CHAMPFLEURY 1859: Champfleury, *Souvenirs des funambules*, Paris, Michel Levy Frères.
- CLAVÉ I TORRAS 1860: Josep Anselm Clavé i Josep Maria Torras, *El Carnaval de Barcelona en 1860*, Barcelona, Librería Española.
- COCA 1971: Jordi Coca, *Joan Brossa, o el pedestal són les sabates*, Barcelona, Pòrtic.
- COCA 2013: Jordi Coca, *El teatre de Josep Palau i Fabre, alquímia i revolta (1936-1958)*, Barcelona, Galàxia Gutenberg.

- CODINACHS 2009/10: Maria Codinach, *Teatre de màscares a Catalunya a la segona meitat del segle XX; vinculació entre creació i formació*, treball de recerca del doctorat en Arts Escèniques, Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona.
- CRAIG 1990: Edward Gordon Craig, *L'art del teatre*, Monografies de Teatre, 33, Barcelona, Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona.
- CORRAL FULLÀ 2017: Anna Corral Fullà, «Alfred Jarry en Catalogne, La réception d'*Ubu Roi*», *Mélanges de la casa de Velázquez*, Nouvelle série, Tome 47-1, avril 2017, pp. 275-295.
- CRICK 2001: Olly Crick, *Commedia dell'arte: A Handbook for Troupes*, London & New York, Routledge.
- CUNILL CASALS 2011: Josep Cunill Casals, *Gran Teatro Español (1892-1935): Història del primer teatre del Paral·lel*, Barcelona, Fundació Imprimatur.
- DDAA 2012: DDAA, *El Paral·lel 1894-1839, Barcelona i l'espectacle de la modernitat*, Barcelona CCCB, Diputació de Barcelona.
- DELGADO 2008: Maria M. Delgado, *Federico García Lorca*, Routledge Modern and Contemporary Dramatists, London & New York, Routledge.
- DUCHARTRE 1925: Pierre-Louis Duchartre, *La Comédie italienne*, Paris, Librairie de France.
- ENJUANES PUYOL 2015: Soledad Enjuanes Puyol, *Joan Ponç: aproximació crítica al seu imaginari pictòric*, tesi doctoral dirigida per Fèlix Ibáñez Fanés i Robert S. Lubar, Departament d'Art i Musicologia, Universitat Autònoma de Barcelona.
- FÀBREGAS 1969: Xavier Fàbregas, *Teatre català d'agitació política*, Llibres a l'abast, 74, Barcelona, Edicions 62.
- FÀBREGAS 1974: Xavier Fàbregas, *Historia del teatre català*, Barcelona, Millà, 1978.
- FÀBREGAS 1975: Xavier Fàbregas, *Les formes de diversió de la societat catalana romànica*, Barcelona, Curial.
- FAVA 2007: Antonio Fava, *La máscara cómica en la commedia dell'arte: disciplina del actor, universalidad y continuidad de la Improvisa, poética de la supervivencia*, ed. Víctor Pérez, trad. Mariano Aguirre, Reggio Emilia, Ars Comica.
- FEBRÉS 1991: *Fabià Puigserver / Manolo Núñez i Yanowsky*, conversa transcrita per Xavier Febrés, Diàlegs a Barcelona, Barcelona, Ajuntament de Barcelona.
- FISHER 2009: James Fisher, «An Idealist: The Legacy of Edward Gordon Craig's Formative Productions, 1900-1903», *TAJ (Theatre Arts Journal)* (Fall) en <https://www.taj.tau.ac.il/index.php/current-issue/2-issues/1-2009/5-an-idealist-the-legacy-of-edward-g-craigs-formative-productions-1900-1903>
- GALLÉN 1979: Enric Gallén, «Notes per a un estudi de la Companyia Belluguet», *Els Marges*, 16, pp. 104-111.
- GEORGE & RUBIO JIMÉNEZ 2012: David George i Jesús Rubio Jiménez, «Modernism and the Avant-Garde in *fin-de-siècle* Barcelona and Madrid», en *A History of Theatre in Spain*, eds. Maria M. Delgado i David T. Gies, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 264-281.
- GEORGE 1982: David George, «Notes sobre Apelles Mestres i la *commedia dell'arte* (a propòsit de *Blanc sobre blanc*)», *Els Marges*, 24, pp. 121-124.

- GEORGE 1993: David George, «The *commedia dell'arte* and Catalan *modernisme*», *Antípodas, Journal of Hispanic Studies*, Special Issue: Catalan Literature, 5 (deseembre), pp. 155-169.
- GEORGE 1995: David George, *The History of the commedia dell'arte in Modern Hispanic Literature with Special Attention to the Work of García Lorca*, Lewiston/Queenston/ Lampeter, The Edwin Mellen Press.
- GEORGE 1996: David George «From *Modernismo* to Post-Modernism: Mime Theatre in Modern Hispanic Literature», en *Changing Times in Hispanic Culture*, ed. Derek Harris, Aberdeen, University of Aberdeen, pp. 58-70.
- GEORGE 2002: David George, *The Theatre in Madrid and Barcelona, 1892-1936: Rivals or Collaborators?*, Cardiff, University of Wales Press.
- GEORGE 2017: David George, «¿Un género universal y eterno?: la *commedia dell'arte* en dos obras estrenadas en el Teatro de la Princesa, Madrid, en 1912», en *Teatro hispánico y puesta en escena: estudios en homenaje a Josep Lluís Sirera Turó*, ed. José Luis Canet, Marta Haro, John London & Biel Sansano, Colección Parnaseo 31, València, Universitat de València, pp. 191-207.
- GIUSTO 1989: Jean Pierre Giusto, «*Les Moralités légendaires* de J. Laforgue. L'écriture innocente», *Revue des Sciences Humaines*, Tome L, 178 (abril-juin), pp. 38-48.
- GONZÁLEZ MARTÍN 2005: Vicente González Martín, «Algunos aspectos de la proyección de la *commedia dell'arte* en España», *Revista de la Sociedad Española de Italianistas*, 3, pp. 97-108.
- GRAELLS 1990: Guillem Jordi Graells, *L'Institut del Teatre. 1913-1988. Història gràfica*, Barcelona, Institut del Teatre, Diputació de Barcelona.
- GRAELLS & FEBRÉS 2015: Guillem Jordi Graells i Xavier Febrés, *Institut del Teatre Els primers cent anys 1913-2013*, Barcelona, Institut del Teatre.
- GRANTHAM 2000: Barry Grantham, *Playing Commedia: A Training Guide to Commedia Technique*, London, Nick Hern Books.
- GUAL 1908: Adrià Gual, «Les nostres conferències», en Joan Puig i Ferrer, *L'art dramàtica i la vida, Teatralia* (8 de novembre).
- HOMAR 2017: Lluís Homar, *Ara comença tot*, ed. Jordi Portals, Barcelona, Ara Llibres.
- HOWARD 2002: Pamela Howard, *What is Scenography?*, Theatre Concepts, London & New York, Routledge.
- HUERTA CALVO 1995: Javier Huerta Calvo, *El nuevo mundo de la risa. Estudios sobre el teatro breve y la comicidad en los siglos de oro*, Palma de Mallorca, José J. de Olañeta.
- IRELAND 1975: Keneth R. Ireland, «Aspects of Cythera: Neo-rococo at the Turn of the Century», *Modern Language Review*, 70: 4, pp. 721-730.
- JANIN 1889: Jules Janin, *Deburau: Histoire du théâtre à quatre sous*, Paris, Editions d'aujourd'hui.
- JULLIEN 1969: Phillipe Jullien, *Esthetes et magiciens. L'art fin du siècle*, Paris, Librairie Académiques.
- KATRITZKY 2006: M. A. Katritzky, *The Art of Commedia: A Study in the Commedia dell'Arte 1560-1620 with Special reference to the Visual Records*, Amsterdam/ New York, Rodopi.

- LAPLANA 1995: Josep C. Laplana, *Santiago Rusiñol. El pintor, l'home*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- LAWNER 1998: Lynne Lawner, *Harlequin on the Moon: Commedia dell'Arte and the Visual Arts*, New York, Harry N. Abrams.
- LEHMANN 2016: Hans Thies Lehmann, *Teatro posdramático*, Murcia, Cendeac.
- LEVOWITZ 1976: Micheline Levowitz, «La lune, un rêve laforguien», *Neophilologus*, 60, pp. 44-48.
- LLADÓ 1992: Jordi Lladó, *Pierrot i la literatura catalana modernista*, treball de recerca del Curs de Mestratge de Literatura Catalana, dirigit per Jordi Castellanos, Universitat Autònoma de Barcelona.
- LLADÓ 1994: Jordi Lladó, «Pierrot i la literatura catalana modernista», *Els Marges*, 51, pp. 99-108.
- LLADÓ 2006: Jordi Lladó, *Ramon Vinyes: un home de lletres entre Catalunya i el Carib*, Barcelona, Departament de Cultura i Mitjans de Comunicació.
- LLADÓ i VILASECA 2002: Jordi Lladó i Vilaseca, *Ramon Vinyes i el teatre (1904-1939)*, tesi doctoral dirigida per Jordi Castellanos, Departament de Filologia Catalana, Facultat de Filosofia i Lletres, Universitat Autònoma de Barcelona.
- LLURBA 2017: Rosend Llurba, *Història del Paral·lel: memòries d'un home del carrer*, Barcelona, Teatre Nacional de Catalunya, Comanegra, Ajuntament de Barcelona.
- LONDON 2010: John London, *Contextos de Joan Brossa: l'acció, la imatge i la paraula*, Barcelona, Publicacions de la Universitat de Barcelona.
- MACCHIA 1972: Federico Macchia, *I fantasmi dell'opera: il mito teatrale di Watteau*, Milano, Mondadori.
- MADDEN 1975: David Madden, *Harlequin's Stick, Charlie's Cane: a Comparative Study of Commedia dell'Arte and Silent Slapstick Comedy*, Bowling Green, Ohio, Popular Press.
- MARFANY 1970: Joan Lluís Marfany, «Joventut, revista modernista», *Serra d'Or*, 135 (15 de desembre), p. 4.
- MARFANY 1986: Joan Lluís Marfany, «El modernisme desvirtuat», en *Història de la literatura catalana*, eds. M. de Riquer, J. Molas i A. Comas, Barcelona, Ariel, VIII, pp. 125-126.
- MARINIS 1998: Marco de Marinis, *Entendre el teatre*, Barcelona, Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona.
- MARTÍN 1998: Josep A. Martín, *El teatre de titelles a Catalunya*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- MARTÍNEZ SIERRA 2000: María Martínez Sierra, *Gregorio y yo: medio siglo de colaboración*, València, Pre-textos.
- MARTORI 2013: Joan Martori, «Els inicis del teatre al Paral·lel de Barcelona», en *Teatre breu: procediments, formes i contextos*, eds. Isabel Marcillas i Núria Santamaria, València, Universitat de València, pp. 121-140.
- MEYERHOLD 2008: V. E. Meyerhold, *Teoría teatral*, Madrid, Fundamentos.
- MOLNER & ALBERTÍ 2012: Eduard Molner & Xavier Albertí, *Carrer i escena, el Paral·lel 1892-1939*, Barcelona, Viena, Ajuntament de Barcelona.

- NICOLL 1977: Edward Allardyce Nicoll, *El mundo de Arlequín: un estudio crítico de la commedia dell'arte*, Barcelona, Barral Editores.
- NOGUERO 1996: Joaquim Noguero, «Contra l'ensinistrament. Entrevista a Joan Brossa», *Publicació d'Òmnium Cultural*, 334 (novembre), pp. 37-44.
- ORDINE 2013: Nuccio Ordine, *La utilidad de lo inútil, Manifiesto*, Barcelona, Acantilado.
- PASSARELL 1968/ 1974: Jaume Passarell, *Homes i coses de la Barcelona d'abans*, Edició d'Albert Arribas, Barcelona, Pòrtic.
- PAVIS 1996: Patrice Pavis, *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, trad. Fernando del Toro, Barcelona, Paidós Comunicación.
- PERAL 2016: Emilio Peral, «Dos visionarios en escena: Edward Gordon Craig y Adrià Gual», *Hispanic Research Journal*, 17:6, pp. 489-503.
- PERAL VEGA 2015: Emilio Peral Vega, *La vuelta de Pierrot: poética moderna para una máscara antigua*, Marbella, Edinexus.
- PEYPOCH 1984?: Irene PeyPOCH, *Tórtola Valencia*, Barcelona, Editions de Nou Art Thor.
- PLANAS 2002: Eduard Planas, *La poesia escènica de Joan Brossa*, Barcelona, Associació d'Investigació i Experimentació Teatral.
- QUERALT 2005: María Pilar Queralt, *Tórtola Valencia: una mujer entre sombras*, Lumen Memorias y Biografías, Barcelona, Random House Mondadori.
- RODERGAS I CALMELL 1951: Josep Rodergas i Calmell, *Els pseudònims usats a Catalunya*, Barcelona, Millà.
- ROSSICH 2004: Albert Rossich, «Decadència? Aquesta no és la qüestió», *Serra d'Or*, gener de 2004, pp. 33-35.
- ROSSICH 2013: Albert Rossich, «Els papers de la societat pírica. Una troballa il·luminadora», *L'Avenç*, 391 (juny), pp. 24-35.
- RUDLIN & FAVA 2007: John Rudlin & Antonio Fava, *The Comic Mask in the Commedia dell'Arte*, trad. Thomas Simpson, Evanston, Illinois, Northwestern University Press.
- RUDLIN & PAUL (eds.) 1990: *Copeau: Texts on Theatre*, ed. John Rudlin & Norman H. Paul, London & New York, Routledge, 1990.
- RUDLIN 1986: John Rudlin, *Jacques Copeau, Directors in Perspective*, Cambridge, Cambridge University Press.
- SALA VALLDAURA (ed.) 2007: Joaquim Sala Valldaura, «Introducció», dins *Teatre burlesc català del segle XVIII*, Barcelona, Barcino.
- SALA VALLDAURA 1999: Josep Maria Sala Valldaura, *Cartellera del teatre de Barcelona (1790-1799)*, Barcelona, Curial, Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- SALAÜN 1996: Serge Salaün, «El Paralelo barcelonés (1894-1936)», *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 21: 3, pp. 329-349.
- SAND 1860: Maurice Sand, *Masques et bouffons (comédie italienne)*, Paris, Michel Lévy Frères.
- SAUMELL 1996: Mercè Saumell, «Performance Groups in Catalonia», en *Contemporary Catalan Theatre*, ed. David George & John London, Sheffield, The Anglo-Catalan Society.
- SERRÀ I CAMPINS (ed.) 1995: *Entremesos mallorquins*, Barcelona, Barcino.

- SERRÀ I CAMPINS 1970: Antoni Serrà i Campins, *Entremesos mallorquins del segle XVII. Edició i estudi*, tesi de llicenciatura, Universitat de Barcelona, Secció de Filologia Romànica, dirigida per Antoni Comas.
- SERRÀ I CAMPINS 1987: Antoni Serrà i Campins, *El teatre burlesc mallorquí: 1701-1750*, Barcelona, Curial.
- SERRAT I BRUSTENGA 2013: Xavier Serrat i Brustenga, «Dramatúrgies clownesques a Normes de mascarada (1948-50/54), de Joan Brossa», en *Teatre breu: procediments, formes i contextos*, eds. Isabel Marcillas i Núria Santamaria, València, Universitat de València, pp. 393-411.
- SÉVERIN 1929: Séverin, *L'Homme blanc. Souvenirs d'un Pierrot*, Paris, Librairie Plon.
- SHERGOLD 1956: N. D. Shergold, «Ganassa and the commedia dell'arte in the Sixteenth-Century Spain», *Modern Language Review*, 51, pp. 359-368.
- SOBEL & FRANCIS 1977: Raoul Sobel i David Francis, *Chaplin, Genesis of a Clown*, London, Melbourne & New York, Quartet Books.
- SOLERVICENS 2016: Josep Solervicens, «Literatura moderna: Renaixement, Barroc i Il·lustració», vol. 4 de *Història de la Literatura Catalana* (dir. Àlex Broch), Barcelona, Ajuntament de Barcelona/ Enciclopèdia Catalana i Editorial Barcino.
- STOREY 1978: Robert F. Storey, *Pierrot: A Critical History of a Mask*, Princeton, N. J., University Press.
- SUBIRÁ s.d.: José Subirá, *La ópera en los teatros de Barcelona. Estudio cronológico desde el siglo XVIII al XX*, Monografías Históricas de Barcelona, dir. A. Millà, Barcelona.
- SUERO ROCA 1997: Maria Teresa Suero Roca, *El teatre representat a Barcelona de 1800 a 1830*, Barcelona, Publicacions de l'Institut del Teatre.
- TIERZ & MUNIESA 2013: Carme Tierz i Xavier Muniesa, *Barcelona, ciutat de teatres*, Barcelona, Edicions Viena, 2013.
- TRENC I BALLESTER 1977: Eliseu Trenc i Ballester, *Les arts gràfiques de l'època modernista a Barcelona*, Barcelona, Gremi d'Indústries Gràfiques de Barcelona.
- VALLE-INCLÁN, 2015: Joaquín del Valle-Inclán, *Valle-Inclán, genial, antiguo y moderno*, Barcelona, Espasa.
- VALLÈS Eduard Vallès, «La condició d'artista (I): construcció i imatge», dins *Picasso versus Rusiñol*, Institut de Cultura de Barcelona, 2010, pp. 122-135.
- VAREY 1984: J. E. Varey, «Ganassa en la península ibérica en 1603», dins *De los romances-villancico a la poesía de Claudio Rodríguez. 22 ensayos sobre las literaturas española e hispanoamericana en homenaje a Gustav Siebenmann*, ed. José Manuel López de Abadía i Augusta López Bernasocchi, Madrid, José Esteban, pp. 455-462.
- VERDAGUER 1957: Mario Verdaguer, *Medio siglo de vida barcelonesa*, Barcelona, Barna.

BIBLIOTEQUES, ARXIUS I FONTS CONSULTATS

Arxiu d'Etnografia d'Andorra <http://www.festes.org>

Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona (AHCB)

Biblioteca Nacional de Catalunya (BNC)

Biblioteca de Filosofia, Geografia i Història de la Universitat de Barcelona (UB)

Biblioteca de Lletres de la Facultat de Filologia (UB)

Centre de Documentació i Museu de les Arts Escèniques de l'Institut del Teatre de
Barcelona (MAE)

www.dagoll.dagom.com

Arca (Arxiu de Revistes Catalanes Antiques) www.arca.ben.cat

Fons Alòs Moner, BNC

Fons Adrià Gual, MAE

Fons Apelles Mestres i Oñós, AHCB

Fons Enric Morera, BNC

<http://www.bnc.cat/fons/inventaris/smusica/morera/morera.pdf>

Fons Fabià Puigserver, MAE.

Fons Josep Artís. AHCB

Fons Tórtola Valencia, MAE

Fundació Joan Brossa

<http://www.museothyssen.org>

<http://www.reus.cat/agenda/festival-cos>

www.teatral.net

Traces. Base de dades de llengua i literatura catalanes. Univesitat Autònoma de
Barcelona. www.traces.uab.cat

ÍNDEX ONOMÀSTIC

- Abad, Esperanza 152
Adams, Enric 38, 45-50, 57, 194
Adorno, Theodor 70
Adrià, Ferran 9-11, 38, 54-57, 63, 65, 67, 71, 73, 75-76, 78-80, 97, 111, 129, 136-139, 143-144, 158, 173, 182, 187, 193-195
Agénor Bardoux, M. 53
Alarma, Salvador 45, 189-190
Albertí, Vicenç 17
Albertí, Xavier 38-39, 45
Alfonso, Emmanuel 52-53, 82-84, 87-91, 95, 120, 134
Almodóvar, Pedro 118
Amades, Joan 18-19, 30, 34
Amargós, Joan Albert 129
Andreini, Isabella 24
Arànega, Mercè 164
Arène, Paul 51
Aristòfanes 77
Arola Sala, Francesc 135
Artaud, Antonin 110, 127, 148, 183
Audet i Puig, Andreu 45
Badenas i Rico, Miquel 38, 44
Balaguer, Víctor 42
Banville, Théodore de 52, 92
Barba, Eugenio 183
Bartolli, Marcello 161
Bayona, Marçal 11, 171, 173, 177, 182
Beale, Geoff 174
Beardsley, Aubrey 51, 85, 133, 135
Beck, Julian 164
Beltran, Gemma 10, 135, 160, 162-166, 168-169, 171-172, 175-176, 179, 181, 183-187, 192
Benavente, Jacinto 24, 53-54, 78, 140
Benazet, Anton 82, 84, 87-88
Bertran, Frederic 135
Bertran, Marc Jesús 16, 31, 74-75
Bieito, Calixto 131, 149, 152-156, 195
Blok, Alexander 158
Boadella, Albert 99, 160-162, 197
Bonnín, Hermann 11, 161, 188
Bosch, Gilbert 119, 166
Boso, Carlo 9-10, 159, 162, 164-167, 169, 176, 183, 185, 189, 192, 194
Botín, Emilio 171
Bozzo, Joan Lluís 190, 192
Brecht, Bertolt 99, 103, 183
Brook, Peter 99, 183
Brossa, Joan 7, 9-10, 77, 82, 97-110, 112-128, 130, 145, 147-150, 153, 161, 164, 188, 193, 195
Buñuel, Luís 118
Cabañas Guevara (pseudònim de Salvador Moragas i Mario Aguilar) 38-45, 48
Cabezas, Felipe 183, 188
Calders, Pere 71, 82, 98, 166, 190
Callow, Simon 176
Carbonell, Joan 20, 45-46, 177
Carducci, Giuseppe 52
Casacuberta, Margarida 56
Casals, Pau 38, 82, 144
Casas, Ramon 17, 27-28, 85, 88, 134
Castellanos, Jordi 11, 58, 71, 82, 98

- Castells Sumalla, Josep 62, 133
 Català, Victor (pseudònim de Caterina Albert) 176
 Cervantes, Miguel de 24, 158
 Charlot [Charles Chaplin] 116
 Clavé, Josep Anselm 31, 58, 84
 Coca, Jordi 71, 103, 113, 121, 127, 185
 Codina, Josep Anton 27-28, 129
 Codinachs, Maria 10, 157, 159-160, 162, 166-167, 169, 171-180, 187-188
 Colette [Colette Willy] 48
 Companys, Lluís 38, 83, 91, 105
 Copeau, Jacques 119, 158, 160, 170, 193
 Crick, Olly 166, 172, 174
 Croce, Gulio Cesare della 27
 Cussó-Ferrer, Manuel 117-118
 Czarnota, Leszek 161
 D'Annunzio, Gabrielle 52, 84, 88-89, 135
 Da Ponte, Lorenzo 187
 Dalí, Salvador 58, 79-80, 82, 118, 142-144, 147, 195
 Dante 183, 187
 Darío, Rubén 53
 Daví, Pius 76
 De Filippo, Eduardo 164
 De Filippo, Pipino 164
 Debureau, Charles 39
 Debureau, Jean Gaspard 25-26, 34-35, 66, 87, 89, 100
 Decroux, Étienne 159
 Delgado, Maria 124-125, 141, 150-151
 Díaz de Mendoza, Fernando 76-77
 Díaz, Adrià 11, 75-77, 173, 182, 187-188
 Duchamp, Marcel 117
 Duran Esteva, Pep 152
 Duran i Tortajada, Miquel 91, 93
 Eisler, Hans 153-154
 El Sucre [pseudònim de Laureà Borrau] 45, 49
 Enjuanes, Soledad 11, 146-148
 Esperanza, Jesús 152, 192
 Esquil 99
 Fàbregas, Xavier 15, 27, 29, 59, 64, 80, 102-106, 108-109, 112, 114-115, 117, 119, 122-123, 125, 190
 Fava, Antonio 13-15, 17, 159, 163, 166, 176
 Feliu i Codina, Josep 27-28
 Fernández i Castanyer, Àngel 82, 142
 Ferrandis de Herèdia, Joan 16, 22
 Ferré, Eudald 189
 Fiorelli, Tiberio 191
 Florentín, Javier 50
 Fo, Dario 99, 159, 167
 Foix, Germana de 16, 146
 Foix, J. V. 16, 146
 Fokin, Mikhaïl 143
 Font, Joan 18, 20, 24-25, 28, 43, 45, 47, 106, 115, 157, 159-160, 162
 Fontova, Lleó 28
 Fragonard, Jean Honoré 84, 88
 Fregoli, Leopoldo 49, 101-104, 106, 115-116, 118, 195
 Freud, Sigmund 117
 Fuentes, Enric de 19
 Gallén, Enric 11, 68
 Galvani, Graziella 161
 García Lorca, Federico 21, 53, 82, 97, 99, 118, 123-126, 128, 150-151
 Gasch, Sebastià 143-144
 Gautier, Théophile 26
 Gayton, Howard 174
 Gerhard, Robert 152
 Giorno, Norberto di 152
 Giraud, Albert 51, 92, 153, 155
 Giusto, Jean Pierre 90
 Goethe, Wolfgang 183, 187
 Goldoni, Carlo 17, 92, 149-150, 164, 168, 181
 González Martín, Vicente 16-17, 201
 Gordon Craig, Edward 71, 157-158, 183, 193
 Gozzi, Carlo 92
 Graells, Guillem-Jordi 76, 102, 151, 161, 166

- Graells, Lluís 10, 161, 164, 166, 169-172, 174-176, 178-180, 187, 189-190, 192
- Granada, Lina 48
- Graner, Lluís 56, 62
- Grantham, Barry 163, 201
- Grau-Sala, Emili 144
- Grotowski, Jerzy 110, 183
- Gual, Adrià 9-10, 38, 54-57, 63, 65, 67-68, 71-82, 92, 97, 129, 132, 136-140, 143-144, 158-159, 174, 183, 193-195
- Guallar, Josep 166
- Guallar, Montse 11, 162, 164-166
- Guardiola, Pepelú 10, 162, 164-165, 169, 175-176, 178, 180, 187
- Guerrero, Manuel 152
- Guerrero, María 76-77, 124, 150
- Guimerà, Àngel 42
- Hausson (pseudònim de Jesús Julve) 11, 107, 110, 115-116, 118, 126, 150, 152-153, 164
- Heddle-Roboth, Robert 166
- Heine, Heinrich 58
- Henique, Léon 51
- Hockney, David 149
- Homar, Lluís 160
- Howard, Pamela 132, 174
- Huysmans, J. Karl 48, 51
- Ibáñez [Ventura o Josep] 45
- Ibsen, Henrik 99
- Iglésias, Ignasi 99
- Ireland, Keneth R. 52
- Jacob, Max 125
- Janin, Jules 26, 66
- Joan Carles I 171
- Kantor, Tadeusz 183
- Keaton, Buster 116-117
- Laforgue, Jules 51, 62, 68, 90, 92
- Lawner, Lyne 131, 202
- Lecoq, Jacques 159-160, 166, 169, 183
- Lehmann, Hans Thies 110
- Lemaître, Frédéric
- Leparski, Andredzj 161
- Levowitz, Micheline 68
- Lizaran, Anna 159
- Lleonart, Josep 80
- Llurba, Rossend 38, 41-42, 45, 49
- Locatelli, Domenico 24
- London, John 76, 99, 101, 105, 108, 111, 116, 125, 132, 159, 163, 166, 170
- Lope de Vega, Félix 17
- López-Picó, Josep Maria 80
- López, Sergi 18, 59, 62, 159
- Lothar, Rudolph 53-54
- Lugné-Poë, Aurélien 77
- Machado, Manuel, 53, 93
- Madrazo, Raimundo de 134
- Maeterlinck, Maurice 54
- Magrinyà, Joan 80, 98, 142-145, 195
- Maicas, Moisés 152
- Maillet, Félicie 39, 134
- Maldà, Baró de 19, 103-104
- Malina, Judith 164
- Maragall, Joan 79
- Marceau, Marcel 159-160, 162-163
- Marfany, Joan Lluís 82, 84, 88
- Margueritte, Paul 48, 51
- Margueritte, Victor 48
- Marivaux, Pierre de 24-25, 158, 186
- Marquina, Eduard 62
- Marquina, Rafael 64
- Martín, Josep A. 16-17, 19
- Martínez Sierra, Gregorio 57
- Martínez Sierra, Maria [Maria de la O Lejárraga] 57
- Marx, Chico, 117
- Marx, Groucho, 117
- Marx, Harpo 115, 117
- Maseras, Alfons 82-83, 88, 197
- Masriera, Lluís 68
- Massó i Ventós, Josep 91, 95
- Mendès, Catulle 48
- Merkel, Angela 171
- Mestres Quadreny, Josep Maria 105, 121, 145
- Mestres, Apelles 9, 38, 52, 54, 56, 58-62, 65, 67-68, 71, 97, 132, 194

- Meyerhold, Vsévolod 119, 158, 183, 193
Miquel i Planas, Ramon 84-85
Miró, Joan 98, 100, 109, 142-147, 152, 195
Mnouchkine, Arianne 183
Moix, Ana María 99, 103
Molas i Casas, Joan 27-28
Molière (pseudònim de Jean-Baptiste Poquelin) 17, 24, 77, 165
Molner, Eduard 38-39, 45
Montanyà, Lluís, 143
Montoliu, Manuel de 61-62, 84, 89, 91
Montsalvatje, Xavier 91, 93, 94
Montserrat, Màrius 19-20, 40, 56, 71, 84, 144
Mora, Evarist 144
Moragas, Ricard 38, 45
Moraleda, Gemma 188
Morera, Enric 55, 67, 71-72
Nicoll, Edward Allardyce 14-15, 18-19, 24, 158
Nina (pseudònim de Nina Agustí) 153
O'Neill, Eugene 143
Oliver, Joan 88, 98
Oller, Ramon 152
Ors, Eugeni d' 52
Otero, Carolina 48
Palau i Fabre, Josep 99, 126-129, 195
Palol, Miquel de 91, 93
Paloma, Mercè 152
Parcerissas Augé, R. 46
Parcerissas, Pilar 118
Pasqual, Lluís 11, 124, 150, 152, 161-162
Pedrolo, Manuel de 126
Pell i Cuffi, Octavi 82-84, 86-87, 90
Perejaume 152
Perés, R. D. 55
Pericot, Iago 129
Perroco, Stefano 166
Perucho, Joan 148
Picasso, Pablo 58, 117, 127, 129-130, 134-135, 142, 144, 146-147, 160
Picazo, Gloria 152
Pirandello, Luigi 164
Pitarra, Serafí (pseudònim de Soler, Frederic) 27, 31
Planas, Assun 10, 169, 170, 172, 175, 186, 187
Planas, Eduard 101, 102, 105, 121
Planella, Pere 160
Plaute 14, 165
Ponç, Joan 9, 11, 98, 111, 114, 145-149, 195
Pons, Jordi 152-153
Pons, Josep 152-153
Portabella, Pere 117
Prat i Gaballí, Pere 53, 82-86, 90, 95, 135
Prat, Enric 20
Pruna, Pere 144, 173
Puccini, Giacomo 61
Puig i Ferrerter, Joan 79-80
Puig, Arnau 148
Puigserver, Fabià 102, 109, 129, 149-153, 160-161, 195
Pujol, Carles 152
Pujol, Francesc 79, 140, 142
Queralt, Maria Pilar 140
Quiñones de Benavente, Luis 24
Régner, Henri de 52
Riccardi, Italo 160
Rimbau, Miquel 166
Riquer, Alexandre de 135
Riquer, Carles 91, 94
Rivière, Henri 51
Robrenyo, Josep 27
Rodríguez, Marino 18, 113, 118-119
Romeu, Josep 15
Ronga, Luca 189
Rossich, Albert 15, 32
Rostand, Edmond 54
Rouba, Irene 161
Rouba, Pawel 10, 157, 159, 161-164, 166, 185, 194
Rouffe, Louis 26, 39
Roure, Conrad 59
Ruano, Xavier 10, 163-164, 166
Rubianes, Pepe 162
Rubinstein, Ida 48

- Ruddlin, John 158, 166, 170
Rueda, Lope de 17
Rueda, Pau 152
Rusiñol, Santiago 37, 54-58, 63, 67-68, 71, 76, 101, 114, 130, 133-135, 194-195
Sabatini, Rafaele 191
Sadurní, Celestí 56, 62, 133
Sagarra, Ferran de 13, 30-33, 35, 53, 193
Sagarra, Josep Maria de 80-81, 98
Sainati, Alfredo 48
Sala Valldaura, Joaquim 15, 17, 19-20, 25
Salvat-Papasseit, Joan 69
Sánchez-Juan, Sebastià 144
Sand, George (pseudònim d'Aurore Dupin) 26, 55, 124
Sans, Albert 51, 166
Santos, Carles 106
Santpere, Josep 67
Sàrries, Teresa 152
Sartre, Jean-Paul 187
Scala, Flaminio 24
Schönberg, Arnold 131, 152-155
Schumann, Robert 123, 144
Serrà i Campins, Antoni 16, 22, 203-204
Séverin (pseudònim de Séverin Cafferra) 26, 39-40, 134, 204
Shakespeare, William 14, 17, 99, 164-165, 175, 182, 187
Smith, Ismael 45, 53, 83, 85-88, 91, 133-134
Solans, Gabriel 189
Soldevila, Carlota 160, 162
Soler i Rovirosa, Francesc, 45
Soler, Frederic 27-29, 58, 60, 193
Soleri, Ferruccio 160-161, 164
Solervicens, Josep, 14-15, 18, 21-22
Spencer, Charles 168
Storey, Robert F. 51
Stravinsky, Igor 152, 163
Strehler, Giorgio 164
Strindberg, August 99
Sucre, Josep Maria de 45, 49, 83, 91, 94
Suñer i Socarrats, Manuel 44
Tintorer, Enric 49, 53-54
Tomaszewski, Henryk 161
Torras, Josep Maria 31
Torres Naharro, Bartolomé 22
Urgell, Modest 62
Usandizaga, José María 57
Utrillo, Miquel 53-54, 134
Valencia, Tórtola 16, 53, 140-142, 166, 195
Verdaguer, Màrius 43-44
Verlaine, Paul 51-53, 62, 66, 84, 88, 90, 94, 132, 135
Via, Lluís 19-20, 26, 32, 54
Vidal, Albert 159
Vilà, Jordi 10, 160-161, 163
Vila, Pep 18, 20-21, 71, 89, 98
Vilalta, Alexandre 82, 144
Viñals, Toni 11, 181-182, 186, 192
Vinyes, Ramon 53, 82-83, 91-93, 98, 140, 142-143
Viura, Xavier 88, 135
Wagner, Richard 56
Wague, Georges 39, 48, 134
Watteau, Antoine 26, 52, 65, 84, 132, 152
Wilde, Oscar 94, 140
Willette, Adolphe 51, 88, 133, 135
Zanné, Jeroni 52-53, 65-66
Zola, Émile 49, 75
Zorrilla, José 39

ÍNDIX DE COMPANYIES I COL·LECTIUS

- Adàlids 187
Ballets Russes 142-144
Berliner Ensemble 164
Comediants 16, 18, 26-27, 38, 43, 110, 116, 172, 191
Companyia de la Rosa 188
Corradi 45-46
Dagoll Dagom 162, 166, 181, 190-191, 194
Dau al Set 145, 148-149, 195
Dei Furbi 157, 160, 169, 183-186, 192, 197
El Tricicle 162
Els Joglars 160-161, 194
Els Pirates 103-104
Franconi 29-31, 35
Gelosi 24
Gustau M Campos 50
La Cubana 108, 110, 116
La Fura dels Baus 110
La Gata Borda 187
La Palpebra 189
Living Theater 164
Onofri 37-50, 53, 72, 194
Ophaboom 167, 174
Pàrking Shakespeare 182
Piccolo Teatro de Milano 164
Societat Pírica 30-35, 203
Teatro alla Giustizia (TAG) 165
Vol-Ras 162

LITERATURA

LA COMMEDIA DELL'ARTE A CATALUNYA

La commedia dell'arte a Catalunya aplega diverses manifestacions d'aquest macrocòsmos icònic en la cultura i el teatre i catalans, des del segle XVI fins als nostres dies. David George i Jordi Lladó tenen una llarga trajectòria en l'estudi d'aquest fenomen en l'escena i la literatura catalana i hispànica del segle XX i han ampliat la seua recerca tenint en compte tant l'origen popular del gènere teatral a Itàlia, com la seua particular adaptació a França amb nous gèneres com la pantomima commediesca, de gran resò a l'escena barcelonina del tombant del segle XIX. El volum incideix en el caràcter híbrid i interdisciplinari del gènere, tant en el diàleg que estableix entre formes parateatrals populars i art cultivat com en la confluència d'interès des de les arts plàstiques i les arts del moviment: cobra així una especial atenció l'aspecte visual i plàstic del fenomen. Es presta l'atenció deguda als autors i artistes més significats per la seua fascinació commediesca, com Ferran de Segarra, la companyia Onofri, Emmanuel Alfonso, Tórtola Valencia, Adrià Gual, Apelles Mestre, Joan Magrinyà, Joan Brossa o Joan Ponç, sempre a l'entorn del triangle figural de referència (Arlequí, Pierrot i Colombina). El llibre també contempla la importància de la commedia dell'arte com a matèria pedagògica al país, empresa per Adrià Gual des de 1913 en paral·lel amb altres creadors europeus contemporanis, en una continuïtat que ha arribat als nostres dies amb la incorporació de l'assignatura en els plans d'estudi de l'Institut del Teatre de Barcelona.



9 788497 176729

<https://publicacions.ua.es>



PUBLICACIONS
UNIVERSITAT D'ALACANT

Institut del Teatre | Edicions