

da anul·lada per la precipitació en la resposta (subratllada per la successió *dites dix*); la natura de la reacció del vell davant d'un fet totalment inesperat, la paralització que és conseqüència de l'estupor, la dificultat a deixar anar les quatre paraules maldestres de la fórmula de submissió, la sàvia prolongació de la frase amb el *verbum dicendi* relegat al capdavant; tot plegat és suprimit per una pressa inhàbil, que, a més, com si amb això no n'hi hagués prou, priva d'una premissa funcional el lloc on es diu que Janí-

cola sempre havia mirat amb recel el casori.²⁵

Una pressa realment singular, la d'aquest passatge. En cap altre lloc de la traducció de Metge, en efecte, la tendència a agilitzar la narració no comporta conseqüències tan manifestament negatives; al contrari, generalment confereix al text català una funcionalitat narrativa superior a la del llatí.

GIUSEPPE TAVANI

25. «*Senex, qui has filie nuptias semper suspectas habuerat...*»

Notes per a un estudi de la Companyia Belluguet (1921-1936), per Enric Gallén

A la memòria enyorada de Rosa Roig

I

El nom de Lluís Masriera¹ està estretament lligat amb una de les manifestacions del teatre català de pre-guerra que, a hores d'ara, és poc coneguda: la creació i formació de la *Companyia Belluguet (1921-1936)*.² Val a dir que Masriera era un home prou conegut a l'època en els àmbits cultu-

ral catalans —i sobretot artístics— per la seva vinculació al Modernisme. En efecte, Masriera havia participat en el Modernisme com a pintor,³ però essencialment havia estat un dels qui més havien maldat per la renovació de l'orfebreria i de la joieria catalanes. És més, com ha assenyalat el seu fill, va ser l'importador «de l'estil modernista en el camp de la joieria»,⁴ així com l'introduïdor a Catalunya de l'esmalt translúcid, que havia après durant la seva esta-

1. Lluís Masriera i Rosés (1872-1958) procedia d'una família d'orfebres —Josep Masriera i Vidal— que l'any 1840 havia instal·lat el seu negoci al carrer de Vigatans, cantonada al de l'Argenteria. Cap al 1872 es van traslladar al carrer Ferran, on es van constituir la raó social Masriera e Hijos, que a la mort de J. Masriera i Vidal (1876) esdevingué Viuda Masriera e Hijos. A la mort de la vídua (1886) s'anomenà Masriera y Hermanos. I, cap a l'any 1915, en tenir lloc la fusió entre la família Masriera i la família Carreras, es digué Masriera y Carreras, S. A., raó social que s'instal·là al passeig de Gràcia. Lluís Masriera era nebot, a més, d'Artur Masriera i Colomer (1860-1929), que fou escriptor i poeta i assolí el mestratge en gai saber el 1905. Traduí al català el *Prometeu encadenat* i *Els perses* (1898), d'Esquil i, el 1911, una col·laboració quinzenal a «La Vanguardia» sobre el renaixement literari català a la dècada de 1875-1885. Més tard foren recollits en tres volums: *Triunfantes y olvidados* (1912), *El catalanismo literario en las regiones* (1913) i *De mi rebótica* (1914).

2. Francesc CURET, *Història del teatre català* (Barcelona, Editorial Aedos, 1967), que substitueix l'única informació globalitzadora existent, fins al present article, de la Companyia Belluguet.

3. Com a pintor va continuar el camí del seu pare, Josep Masriera i Manovens, i del seu oncle Francesc. De ben jove es va iniciar amb Ramon Pitxot: «Quan vàrem entrar [a l'acadèmia del Sr. Agustí] en Ramon Pitxot i jo, vàrem revolucionar un bon xic aquell tranquil cenacle. Jo, tot just adolescent, em permetia tenir criteri propi, donava la meua opinió sobre les escoles i era un apassionat d'en Puvis de Chavannes. És clar que les meves teories i les d'en Pitxot, que encara era més iconoclasta, van convertir l'acadèmia en un lloc de discussió on tot dibuixant hi passàvem molt agradablement l'estona» (Lluís MASRIERA, *Dels temps passats. L'acadèmia de D. Agustí*, «Esplai» primavera de 1927, p. 6). Vegeu A. CIRICI PELLICER, *El arte modernista catalán* (Barcelona, Aymà Editor, 1951), p. 402.

4. Joan MASRIERA, *Joieria modernista*, «Qüestions d'Art», núm. 4 (1967). L'any 1901 Masriera va muntar una exposició a Barcelona que va significar la imposició de l'estil de René Lalique en la joieria catalana. Vegeu J. M. GARRUT, *Las artes aplicadas en el Modernismo catalán*, a *Modernismo en Cataluña* (Barcelona, Ediciones de Nuevo Arte Thor, 1976), ps. 249-282.

da a Ginebra.⁵ Cap a l'any 1913, però, Masriera va adoptar una actitud de distanciació crítica envers el Modernisme. El reconeixement que «*está en pleno decaimiento o como se dice vulgarmente ha pasado de moda*»⁶ no amagava, però, que «*todos pusimos en él nuestras manos y mi modesta pluma también ha sufrido la influencia del ambiente que nos rodeaba como la sufrieron todos los artistas que trabajaban con fe. Tampoco pretendo que dentro del arte moderno no se hayan producido obras de excepcional belleza y buen gusto*».⁷

II

La dedicació de Lluís Masriera al teatre no tingué lloc fins a l'inici de la dècada dels vint. La causa primera del funcionament de les activitats de la futura Companyia Belluguet fou d'ordre familiar. En efecte:

«El día de Sant Pere de 1920 els meus fills i nebots varen organitzar una representació de *Les bodes d'en Cirilo*. Ells mateixos havien pintat les decoracions. L'escenari era un tros de galeria coberta, i el pati ple de seients un dormitori.

»A mi quan la quitxalla fa comèdia i ho fa bé, em cau la baba; i quan ho fan malament passo una estona deliciosa.

5. Masriera havia perfeccionat els seus estudis i coneixements a París, Londres i Ginebra, on va arribar a ser deixeble de Frank Eduard Lossier i, de fet, va aprendre la tècnica de Llemotges, que més tard promogué a Catalunya a través dels esmalts translúcids i opacs, que foren coneguts amb el nom d'*esmalts de Barcelona*. Vegeu Núria de DALMASES, *L'orfebreria* (Barcelona, Dopesa, 1979), ps. 85-87.

6. Luis MASRIERA, *La caída del Modernismo*, «Memorias de la Real Academia de Ciencias y Artes de Barcelona», tercera època, vol. X, núm. 26 (1913), p. 545.

7. *Ibid.*, p. 546. Masriera pertangué a aquell grup d'artistes catalans fortament influïts per l'empremta inicial de Santiago Rusiñol i Ramon Casas. Ell mateix n'ha deixat testimoni a *Un capítulo de mis memorias*, «Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona», II (octubre de 1944), ps. 47-68. I a *Manuel Rodríguez Codolá*, «Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona», III-IV (juliol-octubre de 1946), p. 525, deia: «*Eramos de la misma generación de los que nacimos entre los años setenta y ochenta del siglo pasado. La de los Mir, Mestres, Picasso, Canals, Sert, Urgell hijo, Sotomayor, Chichano, Beneditto, y una larga lista todavía [...]. Nos precedía de cerca la barca de aquella generación de los Rusiñol y los Casas que nos trajeron las inquietudes de París; y ya más lejana la de los viejos maestros de la pintura de Cataluña con su concepción serena y académica; Martí y Alsina, Caba, Simón Gómez, Urgell, los hermanos Masriera, Vayreda, Tusquets, etc.*»

»Els de casa no ho van fer massa bé, però portaven una empena i un entusiasme que enmig de les rialles em va fer pensar.

»Ja s'havien constituït en companyia i aquesta portava el nom de Companyia Belluguet.

»Aleshores nosaltres teníem un auto, bastant gran, al qual havíem batejat amb els noms de Cristòfol, Belluguet, Massanocorris, i els novells actors varen pensar amb prendre el nom de l'auto que els portava a tots.»⁸

En els seus inicis, com a director i creador de la Companyia Belluguet, Masriera només buscava un entreteniment per als seus fills i nebots que no fos *esbojarrat* i que tingués per norma la *mesura*, el respecte i la *bona criança*. Concebia, per tant, cadascuna de les activitats culturals i representacions teatrals dels Bellugets com una plataforma d'educació moral i formació intel·lectual per a la mainada i jovent dels Mas-

8. Lluís MASRIERA, *El Teatre Belluguet*, «La Veu Puxaguda», núms. 40-42 (maig-juliol de 1925), p. 38. A hores d'ara és difícil reconstruir internament la Companyia Belluguet, malgrat que disposem de tres publicacions que eren portaveu de les seves activitats: «La Veu Puxaguda» (1922-1928), «Esplai» (1927-1928) i «Anuari de la Companyia Belluguet», I-III (1929-1932). Les representacions es van fer sempre al taller d'orfebreria que els Masriera tenien al carrer Bailèn, 72. L'any 1932 van aixecar una nova planta, on es va edificar una sala d'espectacles —Teatre Studium—. Com a presidents honoraris figuraven Apelles Mestres i Francesca Bonnemaison, vídua de Verdager —algunes representacions de la companyia es van fer, a més, als locals de l'Institut de Cultura de la Dona que la Sra. Verdager dirigia. Com a director, Lluís Masriera; com a sots-director Paul Subercaze i Joan Garriga Massó. Com a fundadors de la companyia: Mercè Carreras, Mercè Carulla, Maria de la Salut Masriera, Carme Batlle, Teresa Bergay, Angela Riudor, Montserrat Garriga, Carme Garriga, Pilar Masriera, Isabel Masriera, Glòria Garriga, Aurora Garriga, Joaquim Carreres, Manuel Carreres, Manuel Moragues, Joan Masriera, Antoni Campins, Lluís Riudor, Albert, Xavier i Joan Lluís Campins i el músic Enric Roig. Entre els actius i col·laboradors: Noël Clarasó, Elvira Batlle, Montserrat Gili, Ramon Sgranyes de Franch, Angel Mur, Pere Arderiu, etc. S'havia format també una llista de protectors, integrada per Clotilde R., vídua Masriera, Maria Carreras, Mercè Carulla, Montserrat Garriga, M. Dolors Julià, Elvira Batlle, Carme Batlle, Angels Riudor, Antoni Campins, Joaquim Biosca, Albert Campins, Angel Mur i Manuel Clarasó. Es sabut que a les representacions celebrades a l'Estudi Masriera s'hi accedia per invitació, tot i que en ocasions van fer sessions també per als subscriptors de les revistes relacionades amb la Companyia Belluguet.

riera: «En aquest sentit, jo he cregut que els divertiments que tenen per base les belles arts són els que tenen més eficàcia per fer avorir als esperits joves les frivolitats que semblen de bon to.»^{8 bis} I afegia: «Però jo puc dir a aquests pares que l'ensenyar als fills a trobar goig en les festes de l'esperit està a l'alcancé de tothom i que aquells que ensenyen a llurs fills quatre versos d'en Verdagué o d'en Maragall, encara que sigui per recitar-los mal dits dintre del marc d'una sala i alcova, són més dignes de lloanca que els que els deixen collir del carrer les tonades dels *couplets* obscens que ens han importat de fora.»⁹ ¿No trobem en aquestes manifestacions de Masriera una identificació implícita amb els pressupòsits polítics i culturals i àdhuc ideològics de la Lliga Regionalista, forjats i desenvolupats a recer de la Mancomunitat de Catalunya? Fixem-nos, si més no, en les observacions de Masriera: «També els hi diré que estem en un temps de lluita, i que els que estimen la família tenim el deure de lluitar. Els dos partits queden ben dibuixats: d'una banda la tendència a esborrar la idea de pàtria amb tots els dissolvents de la família; d'altra banda, la defensa de la llar. Transigir és passar-se a l'enemic! Encoratjar qualsevol acte dissolvent, participar-hi sense protesta és mal fet. Les classes directores tenim el deure de tenir cura dels nostres actes puix el poble, com els grans infants "fan lo que veuen fer als grans", i sols se'l pot educar com s'educa un infant amb l'amor i l'exemple. Cregut de que els rics sempre es diverteixen, té la vista fixa sobre tot lo que sigui esbarjo i sempre procura imitar-lo.»¹⁰ És cert, d'altra banda, que l'aparició de la companyia s'esdevé ja en un moment d'erosió de la ideologia noucentista, catalitzadora de les aspiracions polítiques i culturals d'un sector de la burgesia catalana, com Murgades ha indicat; en tot cas, si el Noucentisme, «en tant que ideologia configuradora del programa d'acció immediata al servei de l'estratègia política d'aquesta burgesia»,^{10 bis} havia entrat en crisi, ¿no podríem interpretar el sorgiment de la Companyia Belluguet com la formació d'una entitat que, apareguda paral·lelament al procés de desenvolupament i institucionalitza-

ció de la política cultural de la Mancomunitat de Catalunya, s'adeia i/o s'identificava —potser millor—, en el fons, amb els principis d'aquella política globalitzadora?

És més: si revisem alguns dels textos d'anàlisi teatral de l'època, ens trobarem amb elements que permetrien reforçar aquestes suposicions. Farran i Mayoral deia: «Sempre ha revoltat als esperits delicats que la sort immediata d'una obra bella en el teatre pugui dependre de la momentània disposició d'una multitud ignorant i capriciosa: sempre els ha repugnat que sigui precís acontentar, afalagar o hàbilment guanyar-se el públic, aquest formidable monstre, creat per empresaris cobejosos del guany, per autors mediocres o gens escrupulosos. La veritat, però, mil voltes s'ha dit, exemples se n'han donat, és que la imposició d'uns quants coneixedors ha fet gairebé sempre acceptar belles creacions, ha imposat a la fi renovadores fórmules. Entre nosaltres, doncs, avui que tantes coses excel·lents van fent-se'n possibles, no s'intentaria la formació, per al teatre nostre futur, d'un auditori, d'un *espectatori* obert a les bones suggestions d'un art superior, i imposat per coneixedors selectes?»¹¹ Anys després Carles Soldevila encara remarcava: «[...] En l'alta burgesia i en l'aristocràcia quasi no trobaríem vestigis de dilettantisme dramàtic. En cap palauet de Pedralbes o del carrer de Muntaner, es conserva la tradició d'organitzar aquelles petites representacions íntimes, un temps entreteniment habitual del *beau monde* i que encara avui, malgrat la voga del restaurant, del dancing i dels esports, té els seus fidels en l'aristocràcia de França i d'Anglaterra.»¹² I Soldevila destacaria justament la tasca que en aquest sentit feia la Companyia Belluguet: «Jo no conec a Barcelona un assaig semblant de teatre privat i tremolo d'imaginar que en lloc d'ésser com ara una gema rara i preciosa —en la llar mateixa d'una il·lustre família d'orfebres— esdevé una llavor fecunda, un exemple per a tants aristòcrates pertorbats pel *jazz-band*, pel *charleston* i el *black-boltom*.»¹³

El mateix Lluís Masriera abonava el caràcter educador, moralitzador i escolar, en definitiva, de les activitats desplaçades entorn de la Companyia Belluguet, que pretenien oferir inicialment una alternativa —potser millor, una rèplica— a la realitat del teatre comercial de l'època: «Estic convençut de la influència cultural del bon teatre i crec que les dotzenes d'institucions ca-tequistes que prediquen la moral i la re-

8. bis. Lluís MASRIERA, *El Teatre Belluguet*, «La Veu Punxaguda», núm. 13 (15-II-1923), p. 10.

9. Lluís MASRIERA, *El teatre dins la família*, «La Veu Punxaguda», núm. 13 (15-II-1923), p. 10.

10. Lluís MASRIERA, *El teatre dins la família*, «La Veu Punxaguda», núm. 13 (15-II-1923), ps. 10-11.

10 bis. Josep MURGADES, *Assaig de revisió del Noucentisme*, «Els Marges», núm. 7 (1976), p. 41.

11. J. FARRAN I MAYORAL, *La renovació del teatre* (Barcelona 1917), p. 65.

12. Carles SOLDEVILA, *Encoratjament als «amateurs»*, «Esplai» (hivern del 1927), p. 4.

13. *Ibid.*, p. 5.

ligió a la classe treballadora no assoleixen un resultat tan positiu com els que assoleixen uns quants entusiastes que tinguessin l'altruisme de representar obres morals al *Paralelo*. [...] Tenim de confessar que el teatre de debò, o el teatre de professionals, està en plena decadència com a càtedra de moral. Avui, fora comptades excepcions, és hostatge de forces immoralitats, i els pares de família passen vertaders treballs per poder portar llurs fills a un espectacle digne.»¹⁴ I assenyala el caràcter moralitzador que hauria de tenir aquest *teatre en família*: «El teatre segueix essent hostatge de totes les belles arts, segueix essent un mitjà poderosíssim d'educació i seguiria essent el *mirall dels bons costums*, si aquells que el tenien en les seves mans no l'haguessin deixat a mans mercenàries, que el malmenen i en fan una arma de dissolució social. Si en comptes d'anatematitzar-lo, de maleir-lo i abandonar-lo, si en comptes d'*abstenir-se* s'hagués anat lluitant per moralitzar-lo, avui dia aquest teatre que havia començat en mans de catòlics, seguiria essent un dels puntals dels bons costums. Però ara les dificultats són immenses, tot és de refer.»¹⁵

III

Una anàlisi mínimament globalitzadora de la Companyia Belluguet ens obliga també a conèixer quins eren els plantejaments de Lluís Masriera —com a director— quant a l'art escènic. De fet, Masriera es va mostrar sempre com un home de teatre summament preocupat per tot allò que incidia —o podia incidir— en una representació teatral. Sovint al llarg de les publicacions vinculades més o menys estretament a la companyia apareixen referències sobre aquest punt. En efecte, Jacques Copeau, fundador, l'any 1913, del Vieux-Colombier de París, és pres sovint com un model a seguir. No és gens estrany que això fos així. La tasca de Jacques Copeau al Vieux-Colombier era probablement un mirall per a l'orientació escènica que Masriera volia donar a la Companyia Belluguet. Masriera, de procedència modernista —com hem vist—, concebia el teatre com a «hostatge de totes les arts» i com a «acord de vèries notes». Assumia, per tant, aquella vella aspiració modernista d'entendre la literatura —i, doncs, el teatre— com el resultat d'una síntesi de totes les arts. El text, base essencial per a Masriera, anava —o havia d'anar— acompanyat de l'acció, el gest, la indumentària,

el color, la música: «Resumint vos diré, amics Belluguet, que una representació teatral deu ser *tota armonia*, no deu haver-hi *res que desentoni* i que el teatre modern deu fer la mateixa evolució que ha fet la música al sortir-se d'aquella decadència que ens donava un acompanyament de recepta ramplona a qualsevol melodia, que la pintura, al seguir les petjades dels impressionistes francesos i que totes les belles arts en general que han evolucionat acceptant el color com un embelliment de la forma no com el seu enemic. Una obra escrita per un teatre determinat coneixent els actors, els seus gestos i les seves veus, poguent dominar la llum i el color i amb una sola direcció, seria l'ideal per assolir un resultat de conjunt tal com jo l'entenc.»¹⁶

Com diria anys després Domènec Guansé: «El text és per a ell l'essencial. Tota l'escenografia ha de posar-se al seu servei. Fins, com és de llei, el to de l'obra és el que ha de donar el to als decorats, el que ha d'imposar tota la plàstica i el moviment escènic. L'escenògraf ha de limitar-se a realitzar l'ambient, l'atmosfera de l'obra: no a falsificar-la amb el pretext que sigui.»¹⁷

Copeau havia tractat d'una manera molt semblant la pròpia concepció teatral: «*Par mise en scène nous entendons: le dessin d'une action dramatique. C'est l'ensemble des mouvements, des gestes et des attitudes, l'accord des physionomies, des voix et des silences, c'est la totalité du spectacle scénique, émanant d'une pensée unique qui le conçoit, le règle et l'harmonise. Le metteur en scène invente et fait régner entre les personnages ce lieu secret et visible, cette sensibilité réciproque, cette mystérieuse correspondance des rapports, faute de quoi le drama, même interprété par d'excellents acteurs, perd la meilleure part de son expression.*»¹⁸

El reconeixement per part de Masriera —i la identificació alhora— amb l'obra de Jacques Copeau al Vieux-Colombier fou sovint assenyalat per la premsa de l'època.¹⁹ De tota manera, l'empresa de Lluís Masriera

16. EL NOY DE LLEVANERAS ([LLUÍS MASRIERA]), *Assaigs de renovació teatral. Cartes a n'els Belluguet*, «La Veu Punxaguda», núm. 2 (març de 1922), p. 6.

17. DOMÈNEC GUANSÉ, *Un realitzador teatral*, «Mirador» (12-II-1931).

18. JACQUES COPEAU, *Un essai de rénovation dramatique. Le Théâtre du Vieux Colombier, d'ins Registres*, vol. I: *Appels* (Paris, Gallimard, Pratique du théâtre, collection dirigée par André Veinstein, 1974), ps. 29-30.

19. Vegeu *Coses de teatre*, «La Veu Punxaguda», núm. 49 (febrer de 1926), on es fa ressò d'una crida de Copeau *Aux amateurs* de l'any 1925. I, també, *La premsa estrangera i la Con-*

14. LLUÍS MASRIERA, *El teatre dins la família*, «La Veu Punxaguda», núm. 14 (15-III-1923), p. 5.

15. *Ibid.*, p. 6.

era d'un abast i d'una incidència social molt més restringida que en el cas de l'empresa del Vieux-Colombier. Bé, Masriera compartia —o podia compartir— amb Copeau una visió de l'art escènic anàloga i una concepció de l'anomenat teatre *amateur* que fos una rèplica al teatre professional,²⁰ però l'un i l'altre eren fruit de dues societats ben diferenciades quant a l'estat de desenvolupament cultural i, particularment, teatral. No cal sinó reconèixer només allò que el teatre del Vieux-Colombier ha significat per al teatre i l'escena francesa: una plataforma —entre altres aspectes— d'estrena d'autors joves de l'època, com ara Jules Romains, Roger Martin du Gard, Charles Vildrac, Jean Giraudoux, etc. En fi, que amb el temps el Vieux-Colombier es convertí en el centre on «*se formèrent des acteurs et des metteurs en scène qui continuèrent avec leur tempérament personnel l'oeuvre du maître, dans des directions différentes, certes, mais toujours avec le souci de la qualité et le dédain du théâtre purement commercial. Les deux plus illustres sont Jouvet et Dullin avec les quels Georges Pitoëff et Gaston Baty formèrent un célèbre Cartel. Jouvet eut comme auteurs favoris Romains et Giraudoux. Dullin découvrit Marcel Achard et joua les meilleures pièces de Sallacrou. Baty qui s'occupa surtout de mise en scène obtint son plus grand succès avec la Maya de Simon Gantillon.*»²¹

El caràcter d'escola que es desprèn de la tasca iniciada per Jacques Copeau no existeix en la intencionalitat de Lluís Masriera, reduït a un àmbit privat, familiar —d'*élite*, si em permeteu—, sense una decidida i ferma projecció sobre l'escena catalana de l'època, malgrat que sorgís com a rèplica —més que no pas com a alternativa— a un determinat tipus de teatre i/o espectacle que hom representava de l'escena comercial estant. Sobretot aquell que es feia a les sales i escenaris ubicats al Paral·lel. No és d'estranyar que, encara l'any 1931, hom fes aquesta crida: «I bé, a Catalunya ens caldria un Jacques Copeau, que pogués disposar d'un instrument com el Vieux Co-

lombier i que exercís una influència extensa i continuada. Un home que potser hauria d'ésser, com Copeau, autor, director i actor: que sense aconseguir en cap d'aquestes tres esferes una posició excepcional (aquesta posició li escauria pel conjunt de les tres) pogués esmerçar-se en cadascuna amb una atenció, igual, segura i fidel.»²² La consideració, doncs, de la manca d'una tasca com la duta a terme per Jacques Copeau al Vieux-Colombier de París, i el fet de no haver-ho assolit a Catalunya.

L'aportació més genuïna de Lluís Masriera a l'escena catalana —la que li valgué, a més, un reconeixement internacional— és la idea del teatre tríplic. El teatre *tríplic* tenia una finalitat molt concreta: «Generalment, si l'escenari d'un teatre té dotze metres, l'espectador contempla un saló ric de dotze metres, una habitació pobra de dotze metres, etc. El nostre escenari en forma de tríplic té per objecte resoldre aquests defectes de proporció.»²³

L'acció es desenvoluparia sobre l'escenari central sempre, generalment de doble dimensió dels altres dos, que eren concebuts com a comentaris plàstics de l'obra o bé com a manifestacions expressives de les acotacions de l'autor, de manera que l'ambient es determinava amb exactitud:

«Convenint, doncs, que l'escenari no sigui massa alt; havem deixat el triangle superior per donar a les decoracions de paisatge la sensació que el decorat continua.

»La bateria (*candilejas*) ha estat substituïda per una esclatxa de llum reflexada.

»La disposició dels llums permet donar a les ombres dels objectes reals la mateixa direcció de les ombres pintades sobre el decorat sense que perdin els matisos dels reflexos.»²⁴

En conjunt, l'actitud de Lluís Masriera quant a l'orientació escènica —materialitzada, de fet, a les representacions de la Companyia Belluguet— partí de dues idees bàsiques: l'*anhel de renovació* i la *simplificat*, a més, *eclectica*:

«Si l'obra és realista, la decoració ha d'ésser realista; si és simbòlica, ha d'ésser simbòlica; i si és d'avantguarda, ha d'encaixar amb les teories de l'escola.

»Les interpretacions arbitràries, contràries a la finalitat que s'ha proposat l'autor, fan riure quan passen de moda.

»Així, segons la meua manera de pensar,

panyia Belluguet, «La Veu Puntaguda», núm. 48 (gener de 1926), on, d'un fragment d'una revista francesa «Art et Décoration», p. 14 llegim: «[...] M. Masriera, artiste peintre d'une haute culture, est en outre l'instigateur et l'animateur, à Barcelone, d'un groupe indépendant qui travaille avec ardeur à renover [sic] l'art dramatique ainsi que la décoration théâtrale suivant l'esprit de notre Vieux Colombier.»

20. Fóra bo, en aquest sentit, d'analitzar amb més deteniment l'estat del teatre *amateur* a França en comparació amb el de Catalunya.

21. George VERSINI, *Le théâtre français depuis 1900* (París, PUF, 1977), p. 17.

22. E. N. *Ens cal un Vieux-Colombier*, «Revista de Catalunya», xiv (1931), ps. 155-157.

23. *La idea del teatre tríplic*, «La Veu Puntaguda», núms. 46-47 (novembre-desembre de 1925), p. 11.

24. *Ibid.*

al meu teatre s'hi haurien de poder representar des de les obres del més pur realisme fins a les audàcies més revolucionàries. És clar que sempre em plaurien més dins de l'aspecte més sintètic.»²⁵

IV

L'inici de les activitats de la Companyia Belluguet a l'Estudi Masriera tingué lloc l'any 1921. Anteriorment, però, hom havia celebrat un parell de representacions que podríem considerar com a clars precedents.²⁶ De fet, el dia 21 de gener de 1921 —i també el 23— s'estrenà al teatre Masriera el primer text de Lluís Masriera, *La véritable princesa*, peça en un acte i en vers basada en un conte d'Andersen. Hom va representar també un diàleg, *La nineta i el soldat*, que Masriera havia escrit en castellà i havia traduït posteriorment al català:

«No hi havia escenari, una cortina de domàs antic feia de teló, i entre el trio que va tocar la música de *La véritable princesa*, la Lluïsa Garriga que va cantar unes cançons, el que varen representar els nostres actors i un diàleg que jo vaig representar, com a sorpresa, amb la meua filla, es va passar una vetllada més distreta del que pensàvem.

»Aquest diàleg, titulat *El soldat i la nineta*, que no és més que una sàtira contra les noies-nines i que jo vaig escriure inspirat per la idea d'Andersen de cercar l'ànima dins de totes les coses, va ésser el primer pas dins del nostre teatre.

»Aquesta primera festa Bellugueta es va fer dins de la més restringida intimitat; sols unes 40 persones foren invitades.»²⁷

L'etapa del 1921 al 1924 és farcida de tempteigs que mostren la iniciativa creativa de Lluís Masriera com a director; el seu eclecticisme en tant que *metteur en scène* i la preocupació per a oferir textos que materialitzessin la seva visió del teatre com un «hostatge de totes les arts», a diferents nivells. L'estrena de *La bossa* (1921), *El retaule de la flor* (1921), l'espectacle sobre el tricentenari de la naixença de Molière (1922), *L'home dels arços* (1923), d'Apelles Mestres, i *Els tapissos de Maria Cristina*

(1923) són una mostra indicativa —quant a l'orientació eclèctica— de l'art escènic de Lluís Masriera. Des d'aleshores formaren part del repertori habitual de la companyia.

Els dies 8 i 16 de maig de 1921 hom va representar *La bossa*, text de Lluís Masriera inspirat en una narració d'Honoré de Balzac. L'interès primordial de Masriera era el de reflectir versemblantment l'ambient i l'època en què s'havia de desenvolupar l'acció de l'obra: «Vaig pensar: si les persones que vénen tenen ja a l'entrar una sensació d'antigor, si els sembla que respiren el perfum de 100 anys enrera, haurem vençut. Així és que per assolir aquesta sensació vaig penjar un parell de curnicòpies. Vaig fer vestir les senyorettes que feien d'acomodador amb vestits de l'època, i a l'entreacte més llarg unes nenes amb cistellets de flors obsequiaven als assistents.»²⁸

La bossa fou el primer text que la Companyia Belluguet representà en teatre tríplic l'any 1923. La preocupació essencial de Masriera a *La bossa* s'havia centrat en la voluntat de reflectir un ambient i una època donats; a *El retaule de la flor*, en canvi, l'orientació primera girava entorn de la gesticulació de les mans dels personatges, que apareixien inserits en un retaule quatrecentista. En efecte, el 26 de desembre de 1921 hom estrenà *El retaule de la flor*, visió quatrecentista segons els escriptors medievals catalans. Per a Masriera, «literàriament, és fill de Ramon Llull: comença amb un tros de diàleg d'Aloma i Evast del *Blanquerna*. I, plàsticament, és fill del retaule del nostre museu de Granollers.»²⁹

Amb motiu del tricentenari de Molière, la Companyia Belluguet va muntar una sessió versallesca. Masriera va traçar un pla general de trasllat del públic a una verdadera —potser versemblant— festa del segle XVII: «I això l'ajudarà la decoració de la sala amb mobles autèntics, el rei Lluís XIV *en persona* que assistirà al espectacle, seguit de la seva cort i d'alguns personatges d'aquell temps, alguns balls de l'època que es ballaven i la música que acabarà de formar l'ambient en què deu desenvolupar-se la gran festa literària.»³⁰

La sessió va tenir lloc el 10 de juny de 1922. L'acte va revestir una esplendor poc usual a l'època. Hom va representar *Les*

25. Lluís MASRIERA, *El teatre que jo faria. La plàstica, la llum i els agrupaments*, «Arts i Bells Oficis» (maig de 1931), p. 85.

26. Vegeu nota 8. El 12 de setembre de 1920, a la Sala Mates de Llavanes, Lluís Masriera havia presentat *El marxant emperador*, amb il·lustracions musicals de Conxita Rocha, interpretades pel mestre Antoni Fors.

27. Lluís MASRIERA, *El Teatre Belluguet*, «La Veu Punxaguda», núms. 40-42 (maig-juliol de 1925), p. 39.

28. *Ibid.*

29. Lluís MASRIERA, *El Teatre Belluguet*, «La Veu Punxaguda», núms. 46-47 (novembre-desembre de 1925), p. 12. Vegeu Luis MASRIERA, *La expresión de las manos en las pinturas primitivas y en el teatro*, «Memorias de la Real Academia de Ciencias y Arte», tercera època, vol. XXI, núm. 7 (Barcelona 1928), ps. 221-226.

30. *Notes belluguetes*, «La Veu Punxaguda», núm. 3 (16-iv-1922), p. 3.

précieuses ridicules i *La pastorale comique*, ambdues en francès. La reconstrucció del teatre-saló de la cort de Lluís XIV quedava expressat així: «A les 10 en punt, amb la sala plena de gom a gom i amb assistència del Excm. Sr. Cònsul de França, moltes personalitats de la colònia francesa, artistes i gent de l'alta societat barcelonina, l'anunciador, col·locat al costat de la porta va anunciant a mida que anaven entrant, els personatges de la cort de Lluís XIV. Entraven per parelles i anaven assentant-se als seotrials que tenien preparats al voltant del trono. L'últim va ser el rei, que va entrar precedit d'un donzell noble que amb un candelero a cada mà i caminant i d'esquena li illuminava els passos. L'orquestra va esclatar amb la marxa de Lluís XIII i tota l'assemblea va aixecar-se a peu dret.»³¹

La partitura original de Lulli, autor de la música de *La pastorale comique*, havia estat localitzada al conservatori de París. Masriera es va encarregar de fer-la copiar: «Es va trobar la influència i el meu amic —Prunières— va encarregar a un músic polonès que per pocs francs, i menys pessetes, la va traspassar a les claus modernes.»³² Després fou executada pel mestre Enric Roig i les senyorettes Conxita Anglada, Maria Capdevila i Teresa Bergay al clavecí.

Quan, l'any 1923, la companyia va representar *L'home dels arços*, d'Apelles Mestres, Masriera volia honorar, sobretot, la figura d'un home que reunia totes les qualitats inherents a l'artista modernista: «[...] L'Apelles no és un poeta, ni un músic, ni un dibuixant... És un artista. És artista quan pinta, artista quan parla i artista quan canta. Què hi fa la tècnica! La seva obra ens encisa perquè és plena d'art; perquè és l'obra d'un cor d'artista.»³³ Valoració que encara, a la postguerra, va mantenir.³⁴

El 26 de desembre de 1923 es va representar *Els tapissos de Maria Cristina*, un espectacle muntat amb un criteri globalitza-

dor de les formes dramàtiques. Era integrat per sis diàlegs romàntics, un drama de l'època gòtica, *Lo malfiat*, i un sàinet setcentista, *Entremaliadures d'amor*. L'obra fou representada, a més, en teatre trític.

És a partir del 1925 quan el nom de Lluís Masriera i de la companyia Belluguet comencen a tenir un cert ressò en el país i també a nivell internacional. La superació, doncs, del marc estrictament familiar en què fins aleshores s'havia desenvolupat. Dos fets ho abonen: l'any 1924 s'havia creat una comissió, formada per Joan Alandí, Josep Estruch, Joan Llimona, Joan A. Maragall, Vicenç Muntades, Joan Rubió i Ramon Sunyer, que s'encarregaria de publicar algunes de les obres de Masriera representades per la Companyia Belluguet «com a homenatge i agraïment a la seva persona.»³⁵ El llibre fou publicat un any després. Aquell mateix 1925 la maqueta de Lluís Masriera sobre el teatre trític fou guardonada a l'Exposició Internacional de les Arts Decoratives de París, i això a la llarga significava el suport internacional a la trajectòria de la companyia per part de la Fédération Internationale des Sociétés Théâtrales d'Amateurs (FISTA).³⁶

Lluís Masriera, en nom de la Companyia Belluguet, fou convidat a formar part de la FISTA, que presidia el dramaturg Claude Roland. La companyia començà, alhora, a ser considerada com a referent, com a model dels grups de teatre d'aficionats.^{36 bis}

35. *Notes Belluguetes*, «La Veü Punxaguda», núm. 29 (juny de 1924), p. 17.

36. La FISTA havia estat fundada el 1907, però no va cristallitzar definitivament fins l'any 1920, sota la presidència de Claude Roland. L'any 1930 tenia 600 societats federades, procedents de França, sobretot, i també de Suïssa, Bèlgica i Luxemburg. La FISTA organitzava anualment concursos de teatre amateur. Cf. V.M.R. [Valentí MORAGAS, ROGER], *La Companyia Belluguet*, «Diario de Barcelona» (12-vi-1930).

36 bis. Vegeu Miquel CLUVILLÉ, *Les arts i el teatre amateur*, «Esplai» (tardor de 1927), ps. 3-4; Artur PERUCHO, *Teatre d'Orientació*, «La Nova Revista», núm. 15 (març de 1928), p. 275. La més clara de les influències de la Companyia Belluguet recau en el *Teatre dels Poetes*, de J. MASSÓ i VENTÓS. Vegeu *El Teatre dels Poetes*, «La Veü Punxaguda», núm. 40-42 (maig-juliol de 1925), p. 19; *El Teatre dels Poetes*, «D'ací i d'Allà», núm. 92 (agost de 1925), p. 253. El mateix Massó i Ventós ens ha deixat un testimoni ben eloqüent: «[...] Per sort vaig poder assistir a una modalitat nova de teatre d'art. Era el teatre d'en Lluís Masriera i la seva obra, perfecta, de cuidada presentació i d'execució, *Els tapissos de Maria Cristina*. Res del que s'havia fet d'entre nosaltres podia acostar-se a aquella meravella, que podia posar-se al costat de la cosa més resolta del Vieux Colombier. Vaig adquirir tot seguit la certitud que, per l'obra que volia emprendre, em calia

31. «La Veü Punxaguda», núms. 5-6 (juny-juliol de 1922), extraordinari dedicat a l'homenatge a Molière, p. 11.

32. Lluís MASRIERA, *El Teatre Belluguet*, «La Veü Punxaguda», núm. 51-52 (abril-maig de 1926), ps. 21-22.

33. Apelles Mestres, «La Veü Punxaguda», núm. 37 (febrer de 1925), p. 5.

34. «Verdaderamente puede decirse que la obra de Apelles Mestres confirma la teoría de los que creen que el arte es uno y que las diversas bellas artes son facetas cuya técnica se aprende. [...] Esta es la característica de toda su obra incluir en un sólo conjunto: la pintura, la poesía y la música, y siendo el teatro hogar de todas las bellas artes, necesariamente tenía que llegar a él» (Lluís MASRIERA, *Una biografía de Apelles Mestres* Barcelona, Imp. Elzeviriana y Lib. Camí, S. A., 1946, p. 12).

El 26 de juny de 1926 hom reté un homenatge a Lluís Masriera com a director de la Companyia Belluguet.³⁷

De nou, el dia de sant Esteve de 1926, la companyia estrenà un altre dels textos més rellevants de Lluís Masriera, *Els vitralls de santa Rita*. La *mise en scène* dels vitralls antics produïa —o havia de produir— la sensació que els personatges dels vitralls parlaven com la gent d'altre temps. Els diàlegs d'aquests personatges eren extrets de la literatura catalana dels segles XIV i XV, sobretot de *Tirant lo Blanc* i *Curial e Güelfa*. Les il·lustracions musicals foren transcrites pel mestre Enric Roig prenent per base textos del segle XV, i una dansa cerimonial fou reconstruïda per Leonard Guardiola. Fixem-nos en les característiques d'aquesta *mise en scène*, ressenyada per Masriera:

«En compondre la decoració dels vitralls de seguida vaig bandejar la idea de posar llums darrera de la decoració per tal de donar la sensació de transparència que volia assolir, perquè essent transparent la decoració, i venint per aquest motiu la llum d'esquena, tots els personatges s'haurien destacat per fosc, i precisament la meua idea era que semblessin retallats i transparents com el fons. De manera que no tenia altre remei que trobar un efecte de transparència que em permetés il·luminar els personatges amb la mateixa llum del fons. Jo em creia que la cosa em seria relativament fàcil; he estat un dels pintors que ha pintat més efectes de llum per transparència i s'ha parlat mil vegades de la lluminositat de la meua paleta.

»[...] Provant i modificant, vaig arribar a tons d'una profunditat que mai hauria cregut i després de moltes proves i d'assajar mil matèries diferents vaig convence'm que els tons foscos i nets eren els millors, però que no eren indispensables i que també es podien obtenir efectes de transparència amb tons relativament clars.»³⁸

l'apoi moral d'aquell home tan artista que sabia oferir, dins un ambient delitós d'art, la millor sensació de teatre poètic que s'havia donat a Barcelona per elements catalans» (J. Masó i Ventós, *La idea del «Teatre dels Poetes», «Comèdia»* s.d.i., p. 9).

37. Vegeu *Homenatge al director de la Companyia Belluguet*, «La Veu Punxaguda», núms. 53-55 (juny-agost de 1926), ps. 6-13. Remarquem l'assistència de Francesca Bonnemaison, vídua de Verdager, Apelles Mestres, Ramon Sunyer, Joan A. Maragall i Roser Matheu, entre altres.

38. Lluís MASRIERA, *La «mise en scène» dels vitralls de santa Rita*, «Espai» (hivern de 1927), ps. 23-24. El 9 de febrer de 1927, organitzat per l'Institut de Cultura de la Dona i amb la cooperació de l'Orfeo Català i amb il·lustracions mu-

Hormigón ha observat en les orientacions escèniques de Masriera —a propòsit d'*El retaule de la flor* i *Els vitralls de santa Rita*— una aplicació o actitud paral·lela a la realitzada per Meyerhold a l'art escènic: «Con exclusión de cualquier juicio posterior, Luis Masriera llevó adelante un trabajo realmente sorprendente. En 1921, al escenificar su obra El retablo de la flor, situó a los personajes como las figuras de un retablo. Los trajes, las actitudes y hasta la posición de las manos están sacados de los retablos del siglo XV. Los actores se incrustan en el fondo dorado que limita la escena. A través de descripción tan somera no es difícil observar que Masriera parte de los mismos principios escenográficos, ambientales y de actuación que planteaba Meyerhold en su Teatro de la convención consciente y, concretamente, en puestas en escena, como Sor Beatriz, de Maeterlinck. Este autor y director catalán siguió utilizando parecidas concepciones en puestas en escena, como Els vitralls de santa Rita y L'estella de la creu.»³⁹

L'any 1927 hom convocà, organitzat per la revista «Espai», un concurs de diàlegs de saló, que s'incriví dins els plantejaments generals de Lluís Masriera i la Companyia Belluguet.⁴⁰

El 3 de març de 1929 tingué lloc la sessió més significativa de les muntades fins aleshores per Masriera, per les repercussions culturals que se'n podien derivar. Es va celebrar una *soi-disant* sessió de teatre avantguardista. Marinetti, amb *Ara vindran*; Sebastià Sánchez-Juan, amb *No el conec i La patum*; Miquel Clivillé, amb *Mortal angouxa*; Marius Relais, amb *Esser*; i el mateix Lluís Masriera, amb *La gent de dalt han de mirar com parlen*, van oferir una mostra de les aportacions futuristes en un teatre sintètic.⁴¹ El ressò que va tenir a la premsa coincidia amb la línia de cada un dels diaris i dels redactors en relació amb l'avantguarda.⁴²

Els dies 8 i 9 de juny de 1930 es va celebrar a Lieja un dels concursos anuals

sicals dels mestres Enric Roig i Francesc Pujols, es va representar al Palau de la Música Catalana.

39. J. A. HORMIGÓN, *Del «Mirlo Blanco» a los Teatros Independientes*, «Cuadernos Hispano-Americanos», núm. 260 (febrer de 1972), p. 351.

40. Vegeu l'apèndix 4.

41. Estic preparant un estudi sobre la significació d'aquesta sessió de teatre avantguardista.

42. Vegeu «Anuari de la Companyia Belluguet» (1929). Hi apareixen publicades totes les ressenyes que sobre la dita sessió va publicar la premsa de l'època.

de la FISTA. En aquesta convocatòria van assistir al voltant de 75 companyies, entre les quals la Companyia Belluguet, que es va presentar amb *Les précieuses ridicules* de Molière i *El retaule de la flor*, que també va ser representada en francès. El jurat, presidit per Tristan Bernard i amb la participació com a vocals —entre altres— de Jean-Jacques Bernard i Charles Vildrac, li va atorgar el primer premi. Amb motiu d'aquest èxit internacional, «D'ací i d'Allà» —presumiblement Carles Soldevila— comentava: «No serà possible que l'exemple de la Companyia Belluguet tingui imitadors a casa nostra? A despit del cine sonor, de la ràdio i de l'esport-espectacle, ¿no hi haurà grups selectes que repleguin la gran tradició, alhora educativa i estimulante de l'esperit, de representar comèdies? No podem, puix que tan llestos som per copiar les innovacions fàcils i per conservar les rutines sense solta, tenir com als estats nordamericans i als comtats anglesos, una societat capaç de crear per al seu plaer, personatges de ficció que li siguin com un mirall i com una joguina?»⁴³

De nou, hom assenyalava l'escassetat de teatres d'amateurs a Catalunya amb aspiracions artístiques. Els existents «menen una vida trista i, si fa no fa, estèril des del punt de vista de l'art.»⁴⁴ I hom insistia a considerar el teatre d'amateurs com un laboratori per a les recerques dramàtiques «arriscades». Masriera deixava ben clar quin era l'estat del teatre d'amateurs a Catalunya: «*Dans les provinces de Barcelone et de Girona, [sic] je n'en connais pas un qui n'ait son petit groupe d'amateurs. On peut compter par centaines les sociés qui jouent chez nous. Malheureusement tous ces amateurs isolés jouent selon leur fantaisie, sans but moral ni artistique.*»⁴⁵

L'activitat de la Companyia Belluguet a la dècada dels trenta fou aviat mediatitzada per la nova situació política i cultural que vivia Catalunya. Lluís Masriera fou nomenat, el 9 de juny de 1931, representant de la Junta de Museus de Barcelona en el nou patronat de la institució del teatre creat per la conselleria de cultura de la Generalitat. L'any 1932 fou creada la Federació Catalana de Societats de Teatre Amateur (FCSTA), de la qual Masriera fou nomenat

president efectiu fins al 18 de juliol de 1936.⁴⁶

La Companyia Belluguet celebrà, d'altra banda, el desè aniversari (20 de desembre de 1931) i la seva centena representació. A més, hom va inaugurar un nou escenari —Teatre Studium— al vell edifici del carrer Bailèn. En efecte: «L'escenari, seguint les orientacions de què ens ha parlat diverses vegades el seu constructor i d'acord amb la maqueta que Masriera va presentar a l'Exposició d'Arts Decoratives de París en 1925, on fou premiada, i a l'International Theater Exposition de Nova York en 1926, és molt més ample que alt; té una bona fondària i consta de doble cortina, cosa que permet l'empetitiment automàtic del quadro, segons el que exigeixi la representació, i la seva amplada permet la tripartició de l'escenari a les mides que convinguin.»⁴⁷

En aquesta última fase, la companyia representà textos clàssics del teatre castellà,^{47 bis} viatjà fora de Catalunya i continuà oferint nous muntatges sobre textos dramàtics de Lluís Masriera. La guerra, i ben aviat, enyorà la trajectòria artística de la Companyia Belluguet, com la de la Federació Catalana de Societats de Teatre Amateur. I la Companyia Belluguet desaparegué. Quan, l'any 1940, un nou grup, de nom *Teatro de los Artistas*, apareguí, dirigit per Lluís Masriera, les circumstàncies seran unes altres, i el seu paper dins el teatre català inexistent.⁴⁸

V

El cas de la Companyia Belluguet és ben paradoxal. D'una banda, oferia tots els elements perquè el consideréssim com un d'aquells grups formats en els teatres particulars de la Barcelona del segle XVIII. El caràcter restringit, familiar i —si em permeteu— claustrat del grup; les escasses representacions

46. El 2 de setembre de 1936, organitzacions obreres i polítiques que havien integrat el Front Popular havien confiscat la Federació Catalana de Societats de Teatre Amateur (FCSTA). Es va constituir un comitè revolucionari format per Josep Massip (PSUC), Antoni Massoni i Pere Puig (ERC), Lluís Puiggarí (CNT), Josep Llopis (UGT) i Llorenç Sans (ACR). El nou comitè revolucionari de la Federació va excloure de la junta directiva de l'entitat teatral tots els seus anteriors càrrecs: Lluís Masriera com a president i els altres directius: Pompeu Crehuet, J. M. Folch i Torres, Claudi Fernández Castanyer, Josep Artís i Segimon Rovira.

47. Joan Cortès, *Una nova sala: «Studium», «Mirador», núm. 211 (16-II-1933).*

47 bis. Vegeu l'apèndix 1.

48. Caldria analitzar amb cura la desintegració a la postguerra d'una entitat com FCSTA, i tractar de reconstruir el teatre amateur a Catalunya a partir del 1939.

43. *Un èxit català a Liège, «D'Ací i d'Allà», núm. 152 (agost de 1930), p. 255.*

44. *Teatre d'amateurs». L'ur ofici d'incubadores i de laboratoris, «D'ací i d'Allà» (maig de 1928), p. 163.*

45. Lluís MASRIERA, *Le théâtre en Catalogne, «Anuari de la Companyia Belluguet» (1930-1931), p. 73.*

que feien cada any, iniciades generalment el dia de sant Esteve —data prou familiar i tradicional— i el caire de les obres representades, que havien de tenir cura no tan sols d'una bella i suggeridora *mise en scène*, sinó, a més, de no ferir en llurs continguts els bons usos i costums —i àdhuc les orelles— de la societat burgesa a la qual anava destinada... D'una altra banda, l'orientació de Lluís Masriera quant a l'art escènic ens el mostra com un renovador de l'escena catalana i un entusiasta admirador de la tasca realitzada per Jacques Copeau. Sens dubte, amb el referent de Gordon Craig al fons. I amb la vinculació estreta de Masriera a les arts decoratives modernistes. L'èxit internacional esperonà la companyia i li atorgà un nom, un prestigi, que, alhora que palesà el seu entroncament amb l'experiència del Teatre Íntim, serví d'estímul, de referent. De model, vaja, a petits grups que maldaven per una ambició artística i de superació a l'esquifit estat en què

es trobava el teatre *amateur* a Catalunya a la dècada dels vint. En el marc d'una societat i d'una cultura que veurien de nou interromput, l'any 1923, el procés de reconstrucció com a poble i com a cultura (com a estat?): quina era, doncs, la significació de la Companyia Belluguet? ¿Servir només d'entreteniment a uns sectors socialment privilegiats, benestants, amb tota la càrrega ideològica que —com hem vist— això implicava? ¿Actuar com a model d'altres experiències semblants i insinuar una rèplica partidista a l'estat del teatre comercial i professional de l'època?

No disposem encara de prou elements per a bastir una reconstrucció sòlida i crítica de l'època: de la situació cultural i teatral barcelonina dels vint que van possibilitar en definitiva la creació i el desenvolupament de la Companyia Belluguet. Les notes presents pretenen només ser un punt de partença —i una reflexió— a l'estudi del teatre *amateur* a Catalunya a la dècada dels vint.

ENRIC GALLÉN

APENDIX 1

Espectacles muntats per la Companyia Belluguet

1921. 21 i 23-I: Lluís MASRIERA, *La veritable princesa*, basada en un conte d'Andersen, *El soldat i la nina*. L. MASRIERA, *La nineta i el soldat*, diàleg escrit en castellà i traduït per l'autor. 8 i 15-V: L. MASRIERA, *La bossa*, inspirada en una narració d'Honoré de Balzac. 26-XII: L. MASRIERA, *Okaru*, comèdia en tres etapes japoneses. L. MASRIERA, *El retaule de la flor*, visió quatrecentista.

1922. 10-VI: MOLIÈRE, *Les précieuses ridicules*, *La pastorale comique*. 26-XII: L. MASRIERA, *Obsessió*, comèdia d'ambient musical amb música de Haydn. L. MASRIERA, *La reineta s'espera*, assaig per a un llibret d'òpera. Llegendra en dos actes i un intermedi.

1923. 1, 2 i 5-IV: L. MASRIERA, *Sota la tenda*. L. MASRIERA, *Ninots d'infants*. Apelles MESTRES, *L'home dels arços*. 9-IX: L. MASRIERA, *Vocació*, diàleg. 26-XII: L. MASRIERA, *Els tapissos de Maria Cristina*, espectacle compost de sis diàlegs, un drama en tres actes i un sàinet.

Els Marges, 16. 1979

1924. 17-II: L. MASRIERA, *Les mones de Pasqua*, farsa impressionista. 4-V: L. MASRIERA, *El gran duc del Rosselló*. 16-XI: L. MASRIERA, *L'àliga vençuda*. L. MASRIERA, *Un idilli prop del cel*. Apelles MESTRES, *Blanc sobre blanc*. 25-XI: L. MASRIERA, *Un idilli prop del cel*. Apelles MESTRES, *Blanc sobre blanc*.

1925. 27-III: L. MASRIERA, *L'estella de la Creu*. 3-IV: L. MASRIERA, *Impressió dels dies sants a Jerusalem*. L. MASRIERA, *Amor a bastonades*, *La mala maia*.

1926. II: L. MASRIERA, *Amor a bastonades*, *La mala maia*. 26-XII: L. MASRIERA, *Els vitralls de santa Rita*.

1927. 9-II: L. MASRIERA, *Hi ha disbarats que no tenen adob*. 21-VI: Apelles MESTRES, *Sota d'un salze*. L. MASRIERA, *La cinquantesena*. Josep LLEONART, *Hermes i Cupidó*. 26-XII: L. MASRIERA, *Les porcellanes de Sèvres*. L. MASRIERA, *La casa i l'oliviera*.

1928. III: Miguel de CERVANTES, *El retablo de las maravillas*. 21-VI: L. MASRIERA, *La rosa marina*.

1929. 3-III: Sessió de teatre avantguardista. 8-IV: L. MASRIERA, *La sàvia*. 26-XII:

L. MASRIERA, *El ball de Sceaux*, segons una novel·la de Balzac. 25-VII: L. MASRIERA, *El Piquer i la Piquera*.

1930. 23-II: Apelles MESTRES, *Al peu del sepulcre*. 26, 28 i 30-XII: L. MASRIERA, *Sota l'ombrella*. L. MASRIERA, *El joc*.

1931. 25, 27 i 29-V: L. MASRIERA, *La festa es fa pel títol*. 20-XII: L. MASRIERA, *Fantasia japonesa*, drama inspirat en el *Chennji Nonogatori* de Muraçaki Shikibu (segle X). L. MASRIERA, *El drama de l'home que fa nosa*.

1932. 23-V: M. de CERVANTES, *El juez de los divorcios*, *El retablo de las maravillas* i *La guarda cuidadosa*. 1-VII: Representació a la Ciutat de Mallorca de *La sàvia* i *El retaulle de la flor*. 2-VII: GOETHE, *Ifigènia a Tàuride*.

Els anys següents és més difícil de saber amb exactitud les dades de les representacions. M'he limitat, doncs, a ressenyar-les:

1933: J. RUIZ DE ALARCÓN, *La verdad sospechosa*. A. MARQUÉS, *Dafnis i Cloe*.

1934: J. M. ARNAU, *La mitja taronja*. MORATÍN, *El sí de las niñas*. Lluís MASRIERA, *Els set diables*, *El monument*, *Animes per fora* i *La antesala del alcalde*. R. TAGORE, *El carter del rei*.

1935. 30-III: Lluís MASRIERA, *Les gàrgoles de la Seu*.

1936: Lope de VEGA, *El viaje del alma*. Lluís MASRIERA, *Un episodi durant el Terror*. Doña Sol. *El indeciso, el terço y el pesado*.

APÈNDIX 2

Reglament de la Companyia Belluguet

L'agrupació es compon de 30 membres sense incloure els honoraris. Hi ha cinc classes de bellugquets: directores, fundadors, actius, col·laboradors i honoraris.

Els fundadors i els actius es comprometen a:

Acceptar sense protestar el paper que els doni el director, per petit i insignificant que sigui (sovint els papers més petits són interpretats pels primers actors).

A ballar solament les danses d'art, antigues o populars, de gent civilitzada.

A assistir puntualment als assajos i a vestir-se tantes vegades com calgui per portar folgadament els vestits d'època (hi ha hagut obra com *Okaru*, en què ha calgut vestir-se en més de 30 assajos per a habituar-se a les formes japoneses).

A saber-se el paper de memòria, car l'a-

puntador queda bandejat definitivament en alguns assajos abans de l'assaig definitiu.

Els bellugquets col·laboradors poden cooperar voluntàriament, no comproment-se a res fins que han acceptat llur paper.

Després dels aplaudiments el teló s'aixeca en senyal de regreïment, però els actors continuen en llurs papers sense saludar, com si l'acció continués.

Tots els bellugquets tenen dret a un nombre proporcional [*sic*] a la capacitat de la sala. Els artistes (pintors, músics, crítics d'art, etc.) són invitats a l'assaig definitiu amb una simple demanda adreçada al director.

Hi ha espectacles —com la «festa Molière»— en les que el públic deu comportar-se segons les instruccions del programa.

Les persones que movent-se o enraonant demostren no interessar-se per l'espectacle són posats en una «llista negra» i no se'ls invita mai més.

El Teatre Belluguet, XI, «La Veu Punxaguda», núms. 56-57 (setembre-octubre de 1926).

APÈNDIX 3

La idea del teatre tríptic

Generalment, si l'escenari d'un teatre té dotze metres, l'espectador contempla un saló ric de dotze metres, una habitació pobra de dotze metres, un bosc grandios de dotze metres, etc... El nostre escenari en forma de tríptic té per objecte resoldre aquests defectes de proporció.

Les dues columnes centrals, que poden ésser fàcilment acostades o separades, permeten donar a l'escenari les proporcions justes demanades per l'autor.

La nostra maqueta ha estat concebuda per a un teatre de comèdies. El teatre tríptic per als grans espectacles cal que sigui totalment diferent de forma i de proporcions. Cal que sigui el que és el paisatge en pintura.

L'excessiva grandària del quadro perjudica l'expressió dels personatges, als quals, en la tragèdia, els cal exagerar els gestos per fer-los apreciar del públic. Com més petit és el quadro escènic, més guanya la figura humana en valor decorativa i hom aprecia millor els matisos de l'expressió. En un retrat el personatge ocupa tota la tela. Ni Velázquez ni Rafael han posat mai en llurs composicions personatges de menys d'un terç de l'alçada total del quadro.

Convenint, doncs, que l'escenari no sigui massa alt, hem deixat el triangle superior per donar a les decoracions de paisatge la sensació que el decorat continua.

La bateria (*candilejas*) ha estat substituïda per una esclatxa de llum reflexada.

La disposició dels llums permet donar a les ombres dels objectes reals la mateixa direcció de les ombres pintades sobre el decorat sense que perdin els matissos dels reflexes.

«La Veu Punxaguda», núms. 46-47 (novembre-desembre de 1925).

APÈNDIX 4

Concurs de Diàlegs de Saló organitzat per la revista «Esplai»

Sentim a dir sovint que convé aristocratitzar la nostra literatura, que convé polir el nostre llenguatge; vertaderament és cert que molt del que s'escriu en català és poc *senyor*, i és que potser s'ha abusat, sobretot en el teatre, d'emprar el lèxic de la gent de baix estament social. No hi ha dubte que això ha influït poderosament a bastir la llegenda de que el català és ordinari. Nosaltres ens cuidarem molt bé de discutir si les expressions grolleres i la parla de la gent inculta són coses necessàries per donar més energia a una frase o per dibuixar un caràcter; el que sí afirmarem és que aquelles expressions i aquella parla desentona en un saló de gent polida i no escauen en boca d'una damisella ni d'una dama elegant.

Entre el gran nombre d'obres que, en pocs anys, s'han escrit pel nostre teatre trobarem comptadíssims diàlegs que puguin ésser jugats en un saló, que puguin interessar per la seva valor literària, anecdòtica, moral o joiosa a un públic de distingida posició social. Per això «Esplai», modestíssimament com escau a una petita revista amical, convoca els nostres literats a un concurs de *Diàlegs de Saló* i els prega que hi prenguin part sense fer esment de la poca vàlua dels nostres premis i que vulguin treballar ajudant-nos en la nostra tasca en pro dels esplais culturals i del teatre *senyor*. Si ho fan els ho agraiem com a catalans i com amants del bell parlar i del teatre.

Bases del concurs:

1. Els diàlegs han de poder ésser jugats dins d'un saló particular o en un escenari de fàcil improvisació. És indiferent que siguin escrits en vers o en prosa.

2. El llenguatge ha d'ésser polit, àdhuc quan els personatges representin gent sense cultura. L'autor ha de procurar que sense perdre el caràcter, no desdigni del lloc on ha d'ésser parlat.

3. Llibertat absoluta respecte a època, indumentària i sexe dels actors.

4. A més dels personatges centrals s'ad-

metran fins a tres personatges secundaris, si són indispensables a l'acció.

5. Un jurat presidit per l'Apelles Mesures, i compost dels literats Francesc Matheu, Carles Soldevila, J. Farran i Mayoral i Rosend Llates i els representants de la Companyia Belluguet D.^a Francesca B., Vda. Verdaguier, i D. Joaquim Casas-Carbó, triarà les *tres obres* que els semblin millors. Aquestes seran representades amb tota cura i en una sola sessió per la Companyia Belluguet. Finita la representació, sense que encara es conegui el nom dels autors, el públic votarà per classificar entre elles el primer, el segon i el tercer premis. El jurat proposarà també un nombre proporcional de mencions honorífiques i repartirà els premis extraordinaris.

6. Acabada la representació s'obriran els sobres corresponents a les obres premiades i es faran públics els noms dels autors.

7. El primer premi consistirà en una medalla de plata daurada i una indemnització de 100 pessetes. El segon premi en una medalla de plata i una indemnització de 50 ptes., i el tercer premi en una medalla d'aram i una indemnització igual de 50 ptes.

8. Els manuscrits hauran d'ésser enviats, abans del 21 de desembre d'aquest any, a l'Estudi Masricra, Bailèn, 72, junt amb un sobre tancat que contindrà el nom de l'autor i que portarà escrit exteriorment el títol de l'obra.

9. Abans del 31 de gener la premsa publicarà el títol de les obres premiades.

10. Els diàlegs han d'ésser originals i inèdits, escrits amb lletra clara o millor amb màquina; les acotacions han d'ésser *precises i han de reflectir l'idea de l'autor*.

Garanties pels concursants:

A. Ens reservem el dret de deixar de representar i publicar les obres premiades, però pel que fa als premis i al metàl·lic *no es declararà desert el concurs* mentre hi hagi solament tres obres que reuneixin les condicions imposades pel reglament.

B. En cas de que, per qualsevol motiu, la Companyia Belluguet no pogués representar les obres, el mateix jurat classificaria els tres premis.

C. Cap membre de la Companyia Belluguet no podrà pendre part al concurs. Els vots dels *actors actius*, per haver pogut analitzar les obres amb més detenció, comptarà doble.

D. El públic que votarà serà el mateix que acostuma a assistir a l'estrena dels espectacles belluguetes sense cap variació.

E. Les obres representades i publicades per la Companyia Belluguet quedaran, després, de propietat de l'autor.

«Esplai», núm. 3 (estiu de 1927).