

La crítica teatral al setmanari *Joventut* (1900-1906)*

IMMA FARRÉ I VILALTA *Universitat Oberta de Catalunya*

RESUM: En aquest article presentem l'estudi de la secció de crítica teatral de la revista *Joventut*, al capdavant de la qual, principalment i sense interrupcions, Emili Tintorer s'encarregà durant, els set anys de vida de la secció, de fer balanç de la situació del teatre català i de formular propostes de futur amb l'afany de regenerar l'escena catalana i modernitzar-la. A més, es va responsabilitzar de la recepció crítica de les principals iniciatives teatrals modernistes i de les obres dramàtiques (catalanes, estrangeres i castellanes) representades en aquell període a Barcelona.

PARAULES CLAU: *Joventut*, Emili Tintorer, teatre català, recepció crítica teatral, teatre estranger, teatre castellà, modernisme.

ABSTRACT: In this paper we present the study of the theatre reviews section of the magazine *Joventut*, headed mainly, and without interruptions during the seven years of its life, by Emili Tintorer. Tintorer took upon himself the task of reviewing the contemporary state of the Catalan theatre and putting forward proposals for the future, with the aim of regenerating and modernizing the Catalan stage. He also led in the critical reception of the main Modernista theatrical initiatives and was the principal, if not quite the only, reviewer of the plays (Catalan, Spanish and foreign) performed during that period in Barcelona.

KEYWORDS: *Joventut*, Emili Tintorer, Catalan theatre, critical theatrical reception, foreign theatre, Castilian theatre, Modernisme.

Joventut (1900-1906) és la revista més representativa de la segona etapa del modernisme, durant la qual s'esdevé la dissolució progressiva d'aquest moviment en el catalanisme. Aquest setmanari, a més dels articles orientats a la construcció d'un espai polític liberal i de progrés en el si de la Unió Catalanista i a favor de la renovació de la cultura catalana, en un sentit ampli, va impulsar, primer en paral·lel i després en solitari des de la seva branca editorial, la Biblioteca *Joventut* (1901-1914), l'edició d'obres dels més reputats autors catalans i estrangers, com ara Jacint Verdaguer, Víc-

NOTA. Aquest estudi sintetitza el capítol «La crítica teatral» de la tesi doctoral «*Joventut*» (1900-1906) i *el darrer modernisme*, dirigida per la Dra. Glòria Casals i defensada a la Universitat de Barcelona el dia 29 de gener de 2016.

tor Català, Joan Maragall, Joaquim Ruyra, Adrià Gual, Henrik Ibsen, John Ruskin, Gerhart Hauptmann i August Strindberg.

D'entre les diverses seccions en què *Joventut* s'organitza al llarg dels set anys de publicació, destaca «Crítica teatral», que coincideix amb l'època de més activitat dramàtica a Barcelona. Tant la revista com l'editorial homònima són representatives de la importància que el teatre pren en el canvi de segle,¹ quan en el marc del modernisme el teatre passa a entendre's com a camp d'assaig de les reformes de la societat catalana.²

No ens ha d'estranyar la preponderància de la crítica teatral a *Joventut* si tenim en compte que força membres del cos de redacció de la revista (Emili Tintorer, Lluís Via, Oriol Martí i Salvador Vilaregut) havien publicat diverses peces originals i traduccions d'obres dramàtiques³ i que tres dels seus membres més destacats (Martí, Vilaregut i Joaquim Pena) havien participat en la creació del Teatre Íntim (GUAL 1960, p. 68-69). A més a més, també és significativa la inclusió d'acurats suplementos artísticoliteraris sobre els primers espases de l'escena europea que desfilaven pels teatres barcelonins (Eleonora Duse, Ermete Zacconi i Tina di Lorenzo) i, en el darrer volum, d'un índex teatral, anteposat a l'índex bibliogràfic, en el qual, a més de les crítiques, es consignen obres de creació dramàtica, actors, actrius i companyies teatrals, textos assagístics i articles de rèplica o de precisió a qüestions plantejades en la secció teatral.

1. Emili Tintorer, crític singular

Tot i l'interès general que el grup de *Joventut* té pel teatre, la tasca de crític indiscutible dels nombrosos espectacles representats a Barcelona va recaure fonamentalment en un dels redactors, Emili Tintorer, el qual va gaudir d'absoluta llibertat a l'hora d'emetre judicis i d'espai suficient per a raonar adequadament les seves crítiques.

1. A més de l'excel·lent columna de crítica teatral del setmanari, es creen dues seccions a la Biblioteca Joventut per al teatre (l'estranger, que s'inaugura amb la publicació d'una obra d'Ibsen, i el català), les quals apleguen un total de tretze volums. Vegeu FARRÉ 1999.

2. Malgrat això, i des del punt de vista de públic, és ben cert que en aquests anys l'alta burgesia no sentia gens atreta ni pel més modern teatre estranger ni pel teatre català, representat principalment al Teatre Romea; la petita i mitjana burgesia era la principal consumidora de les obres dramàtiques catalanes de determinats autors vuitcentistes, que coincidien amb les dels autors modernistes més renovadors, els quals van rebaixar de manera progressiva els seus plantejaments estètics i ideològics més agosarats condicionats pels gustos del públic convencional i conservador del teatre del carrer Hospital. Sobre la situació del teatre a Catalunya en aquest període i els principals debats que hi tenen lloc, vegeu CASACUBERTA, FOGUET, GALLÉN, GIBERT 2011.

3. Aquesta activitat anterior a l'inici de *Joventut* s'havia dut a terme en castellà: Tintorer, Martí i Via havien publicat amb el pseudònim de Tres Ingenios Olvidados el drama *Marta y María o la muerte de Maceo* (1898); Via, Martí i Vilaregut van traduir *Antonio y Cleopatra*, de W. Shakespeare (1899); i el grup compost per Tintorer, Via i Martí va tenir cura de la traducció en vers de *Cyrano de Bergerac*, d'E. Rostand (1899). Sobre la formació del nucli intel·lectual de *Joventut*, vegeu FARRÉ 2000.

D'entre les poques referències bibliogràfiques concretes a aquest crític, cal destacar l'elogi sense pal·liatius que Josep Pla li fa en la seva *Història de la revista «Joven-tut»*, tal vegada la valoració més objectiva que l'escriptor empordanès dedica a un dels redactors de la revista: el considera «un dels homes més intel·ligents, independents i anticonvencionals» que mai ha conegut en aquest país (PLA 1977, p. 274). A més, sintetitza a la perfecció quins són els seus principals mèrits com a crític: no es deixava influir pel renom de l'autor o el país de procedència; exercia els seus comentaris amb maduresa i responsabilitat tot projectant les seves concepcions estètiques en les obres objecte d'anàlisi; procurava llegir l'obra que es representaria abans d'assistir a una representació, i gràcies a això després en la seva secció podia comentar aspectes aliens al text, com el vestuari o la posada en escena; i, tot plegat, ho feia amb bones dosis de bonhomia i de discreció.

Una mostra de l'alt nivell d'independència d'aquest redactor la trobem quan en algunes crítiques contradiu, tot aportant sempre arguments i exemples que donen consistència al seu parer, les valoracions d'altres destacats crítics estrangers. Aquest és el cas del comentari de *Francesca da Rimini*, de D'Annunzio, quan considera errònia l'opinió de l'italià Isidoro del Lungo sobre la versemblança dels sentiments i el llenguatge de l'obra (TINTORER 1905e, p. 655). També és evident que Tintorer no s'accontenta només a conèixer les obres, sinó que, sobretot en les peces estrangeres, sovint es documenta sobre la seva recepció en el país d'origen, amb la qual cosa no solament forneix un discurs d'alt nivell analític, sinó que fins i tot aconsegueix hàbilment defugir qualsevol responsabilitat en crítiques d'obres d'assumpte «relliscós», com, per exemple, en el comentari crític de *La retraite* de Beyerlein, en què qüestiona l'absolutisme militar alemany (TINTORER 1906c) en un moment especialment complicat, atès que encara són ben frescos els esdeveniments de repressió militar del novembre de 1905. El sùmmum de l'acurada documentació del crític de *Joven-tut* el podem trobar en la crítica que dedica a la representació de *La Samaritana* de Rostand, a càrrec de la companyia de Tina di Lorenzo, en el sentit que, en primer terme, no en té prou de glossar la versió teatral d'aquest episodi bíblic, sinó que també va acompanyant el seu discurs amb la citació literal dels versos en francès, per bé que la representació es dugué a terme en italià i, com bé manifesta, «la traducció en vers italià deguda al senyor Siobe 'm va resultar força literal y correcte» (TINTORER 1906b, p. 215-216). A banda de qüestions de representació teatral, aquest domini del text li permet denunciar en nombroses ocasions les retallades de l'original, que els directors acceptaven i que el crític jutjava del tot injustificables, sobretot en el cas que es pretengués esquivar alguna temàtica llicenciosa per a l'estreta moral burgesa del públic majoritari dels teatres,⁴ qüestionar la

4. Això ocorre, per exemple, a propòsit de la representació de la traducció de *L'Hôtel du libre échange*, de Feydeau, que en català es va titular *Hotel Severini* (TINTORER 1900e, p. 318).

qualitat de les traduccions de peces estrangeres i, finalment, censurar les adaptacions teatrals, en especial les de peces novel·lístiques.⁵

Un altre tret que singularitza Tintorer és, sens dubte, l'afany didàctic de les seves crítiques, de manera evident en els primers anys del setmanari. Així, sovint abans d'entrar de ple en el comentari d'una obra, s'entreté a descriure les característiques del gènere teatral en què s'emmarca, com el vodevil o el teatre japonès, per citar-ne un parell (TINTORER 1900b, p.11; 1902c, p. 320). I aquest afany també es palesa, per exemple, quan arran de les representacions de *Les tenailles*, d'Hervieu, i de *Catherine*, de Lavedan, pretén treure l'aigua clara d'aquests contraposats models tan en voga en el teatre europeu coetani: el teatre simbolista i el drama de tesi (TINTORER 1902e, p. 367-369).

Els comentaris gratuïts i les valoracions sense fonament són difícils de trobar, ja que Tintorer s'autoimposa el deure d'argumentar al màxim les seves impressions. Per això es revolta enèrgicament contra aquelles persones que malden per imposar el seu pensament i es mostren poc rigoroses en les apreciacions. En aquest sentit, prou eloqüent és la doble crítica publicada a mitjan octubre de 1903, adreçada, en primer lloc i en general, als impulsors del Centre Fraternal de Cultura, els quals havien repartit una mena de protesta amb voluntat de crítica artística després d'una de les funcions de *La festa del blat*, d'Àngel Guimerà, al Teatre Romea, i, en segon lloc i en particular, a l'actuació de Felip Cortiella en conferència titulada «L'obra moratiana al teatre y l'art dramàtic de nostres temps», que es va celebrar el dia 7 d'octubre al teatre Circo Español. En aquesta ocasió, el que encén el crític de *Joventut* és la lleugeresa amb què Cortiella afirma que ni a Catalunya ni a fora no hi ha cap dramaturg amb prou qualitat (ni tan sols Ibsen i Mirbeau, als quals considera massa burgesos). Tintorer no sols li ho recrimina, sinó que, per a demostrar com s'ha de fer una crítica teatral, també li fa la crítica amb arguments gens favorables d'una de les seves obres, *Dolora* (TINTORER 1903g, p. 682-683).

Especialment, els qui s'enduen la palma són els «grrrans» crítics espanyols que des de les seves tribunes gosen afirmar, per exemple, que els versos castellans de la traducció d'*Andrònica*, a cura de López Ballesteros, són millors que els originals catalans de Guimerà (TINTORER 1905c, p. 415). Però també posa sobre la taula la manca d'independència dels crítics segons la publicació on estampen els seus treballs, tal com ocorre arran d'una breu polèmica amb Josep Morató, autor de *La jova* i crític teatral de *La Veu de Catalunya*: mentre el dramaturg retratava en aquella peça, que Tintorer adscriu al gènere naturalista, les grans misèries humanes i les

5. En el cas de l'adaptació de *Celosa*, una comèdia de Bisson, Tintorer adverteix que, si això no es té en compte, hom pot arribar a ser injust a l'hora de valorar els autors les obres dels quals s'han presentat a escena manipulades per altri. Quant a les adaptacions dramàtiques de textos novel·lístics, vegeu, per exemple, les crítiques de *Teresa Raquin* (TINTORER 1906e, p. 651) i de *Resurrezione*, de Tolstoi (TINTORER 1905f, p. 672).

grans passions de manera descarnada, com a crític es mostrava poc tolerant amb obres com *Le Rozzeno*, que considerava immoral tot i ser igualment naturalista (TINTORER 1905h, p. 755-756).

El tema de fons no és altre que el debat sobre la moralitat en el teatre, l'anàlisi del qual constitueix una de les constants preocupacions del crític de *Juventut*. Atès que difícilment la publicació setmanal de les seves crítiques podia encabir un assaig complet sobre aquesta qüestió, es decidí a concretar el seu ideari teatral sobre aquest particular en un llibre, *La moral en el teatre* (1905). En aquest assaig, enceta l'anàlisi reflexionant sobre la importància que es dóna a la moral, amb la qual hom s'escuda molt sovint. Malgrat que de moral se n'han fet moltes classificacions, ell defensa que només existeix una moral, la qual es mostra en els actes dels homes i en les seves obres. Així, *La moral en el teatre* s'organitza a l'entorn de dos blocs. El primer constitueix la defensa de la moralitat d'obres que la crítica ha acusat, precisament, d'immoralitat (*Jesús de Natzaret* i *La festa del blat*, de Guimerà; *Le tartuffe*,⁶ de Molière; *L'Ainée*, de Lemaître; *Brand*, d'Ibsen; *Els teixidors de Silèsia*, de Hauptmann; *Realidad*, de Pérez Galdós; *L'honor*, de Sudermann; *L'Erede*, de Praga; *La parisienne*, de Becque; *La senyoreta Júlia*, de Strindberg; i *Zaza*, de Berton i Simon). El segon parla d'obres o aspectes teatrals ben considerats però profundament immorals, a parer del crític (*Don Juan Tenorio*, de Zorrilla; *La Dama de les camèlies*, de Dumas; *La Resclosa*, d'Iglésias; *Mariana i Mancha que limpia*, d'Echegaray; el vodevil; el *gènero chico*; els actors i la presentació escènica; i els circs). Tintorer defensa que el teatre modern té com a característica principal la tendència a fer-se transcendental i que es distingeix per un grau de realisme més elevat, tant en els problemes i en la psicologia dels personatges com en la manera de presentar-los (ara és suficient amb una versemblança relativa, és a dir, encara que la història o el personatge no hagi existit en la realitat, n'hi ha prou si ho ha fet en l'essencial). Segons el crític, el noranta-cinc per cent de les obres que s'estrenen i que s'han estrenat són immorals, ja que concep l'obra dramàtica ideal com la suma de tres factors, veritat, bellesa i moral, i la majoria d'obres no aconsegueixen el triple requisit.⁷

6. El crític justifica la inclusió d'aquesta obra més antiga per l'actualitat del tema i del tipus de protagonista.

7. «Jo –no'm cansaré de repetirho– tinc en aquesta qüestió un criteri tan ample com definit. Un teatre, un genre teatral, una obra escènica, pera ésser immorals, han d'ésser corruptores del bon gust del públich, ja perque estraguin els sentiments més nobles, ja perque'ls falsegin ab mala fe tot falsejant la visió de la realitat y de la vida, ja perque secundin la funesta acció social dels rutinaris, dels sectaris y dels hipòcrites. Tota obra èticament falsa y artísticament lletja es immoral; tota obra artísticament hermosa que reproduheix o reflexa un aspecte de la vida humana o tota la vida sencera, bona o dolenta, ja retratant vicis, ja virtuts, es essencialment artística, es essencialment verdadera y es, per lo tant, essencialment moral» (TINTORER 1905l, p. 316).

2. Teatre català: balanços, principals iniciatives i propostes

Emili Tintorer utilitza la plataforma de *Joventut* per denunciar, des dels primers números, la crisi en què es troba immers el teatre català, analitzar-ne les causes i apuntar solucions que en permetin la revitalització (TINTORER 1900a). Considera que aquesta situació es deu fonamentalment a dos aspectes: el local, ja que el teatre català s'ha anat instal·lant de manera definitiva únicament al Teatre Romea, i aquest no gaudeix d'unes bones condicions per a les representacions (la sala és petita, les decoracions són massa pròximes al públic, els tipus d'espectacles que s'hi presenten no són els adequats); i el públic, que demostra poc interès per les obres en si, assisteix al teatre per fer safareig i, consegüentment, exigeix ben poc des del punt de vista artístic, la qual cosa comporta que els actors tinguin poca preparació, que les peces representades siguin intrascendents (reclamen poca tècnica per part dels autors) i que els empresaris ja es donin per satisfets perquè aquesta mena d'espectacles els proporciona uns guanys considerables. Malgrat tot, Tintorer mira amb esperança el futur del teatre català, ja que el país disposa d'autors i d'actors de qualitat. La recuperació passaria per apostar per la cultura. Per fer-ho, d'una banda caldria trobar un home, una empresa o una entitat que aportés el capital necessari per revitalitzar aquest sector, que, fins i tot, li podria resultar un bon negoci; i de l'altra, l'Ajuntament de Barcelona hauria de comprar el Teatre Principal i convertir-lo en el local on es representessin de manera exclusiva obres de teatre català, a semblança de la Comédie Française de París i del Teatro Español de Madrid.⁸

Les iniciatives dramàtiques més destacades de què *Joventut* s'anà fent ressò durant els set anys de vida són el Teatre Líric Català, el Teatre Íntim, els Espectacles-Audicions Graner, les Vetllades Avenir i les representacions del Centre Fraternal de Cultura. L'anàlisi d'aquestes crítiques permet perfilar les grans línies del pensament dramàtic de la revista.

Així, la creació del Teatre Líric Català, el gener del 1901, va comportar un seguit de crítiques negatives que xoquen amb el que hom podia esperar d'entrada, atès que aquesta empresa naixia amb la ferma voluntat d'arraconar el *gènere chico* dels escenaris catalans (una manifestació genuïna del poble espanyol que, com aquest, es caracteritzava per ser degenerada, decadent i sense cap esperança de regeneració) i donar-ne una alternativa catalana, popular i de qualitat (TINTORER 1900d, p. 239 i TINTORER 19051, p. 259).⁹ El setmanari va dedicar un apartat a les crítiques dels

8. Aquestes propostes de Tintorer s'emmarquen en el consens que existia sobre la necessària protecció oficial del teatre català, tot seguint els models de teatre nacional de les modernes dramaturgies europees. Vegeu CASACUBERTA, FOGUET, GALLÉN, GIBERT 2011, p. 42-44.

9. Sobre el Teatre Líric, vegeu AVIÑOÀ (1985, p. 260-328), GALLÉN (1986, p. 441-442) i CURET (1967, p. 407-408).

espectacles del Teatre Líric Català, en què els redactors encarregats de les seccions teatral i musical valoraven la inauguració de la temporada, que es va dur a terme amb la interpretació de *L'alegria que passa*, de Santiago Rusiñol amb música d'Enric Morera, *Les caramelles*, d'Ignasi Iglésias i Enric Morera, i *Colometa la gitana*, d'Emili Vilanova i Josep Lapeyra. Des de la primera ratlla, Tintorer qualifica l'estre-na d'equivocació perquè s'hi ha descuidat completament l'element dramàtic, amb la qual cosa la direcció artística de l'empresa (Ignasi Iglésias) ha demostrat no estar a l'altura de les expectatives dipositades (TINTORER 1901b). Els errors que li imputa són dos: el poc encert en la tria de les peces (per no haver previst un jurat d'admissió o, en cas que aquest existís, que no hagués actuat com demanaven les circumstàncies precàries del teatre líric en català) i la poca qualitat artística de la companyia, ja que els artistes escollits pertanyien a la mateixa escola ensucrada i pretensiosa de la sar-suela. Aquest darrer aspecte implicava unes actuacions immediates per part de la direcció: calia bandejar directament els ineptes i esmerçar el temps que calgués per educar els artistes i, en conseqüència, destruir d'una vegada els vicis característics del *género chico*.

Atès que en la crítica següent, dedicada a *Cors joves*, de Josep M. Jordà i Joan Gay, i a *La reina del cor*, d'Ignasi Iglésias i Enric Morera, Tintorer considerava que no s'havia corregit substancialment res (TINTORER 1901c, p. 79), Via va haver de sortir al pas dels retrets que hom els adreçava per la posició extremament censurada que la revista destil·lava en les successives cròniques de les estrenes del Teatre Líric Català. Així va defensar la llibertat de criteri que havien acordat i que sempre mantenien com a principi, en bé de l'art i del catalanisme, i va insistir que l'empresa necessitava una orientació clara i ferma. El desig de fons que aquesta iniciativa dramàtica pugui finalment prosperar no li impedeix de rescabalar-se de la prepotència d'alguns dels seus organitzadors (VIA 1901a, p. 90).

Tot salvant els textos de *La Rosons*, d'Apel·les Mestres, i de *L'adoració dels pastors*, de Jacint Verdaguer, ambdós autors inqüestionables per al grup de *Juventut*, les representacions següents van ser durament criticades una rere l'altra, sia per la inexperiència dels autors i la pobresa de recursos, sia per les deficiències escenogrà-fiques o per la incompetència dels directors d'escena, la qual cosa motivà una agra polèmica, mantinguda especialment entre Marquina (1901), des de *Pèl & Ploma*, i Via (1901b), que trasllueix el clar enfrontament entre iniciatives teatrals contra-posades: el grup de *Pèl & Ploma*, defensor del Teatre Líric Català, i el grup de *Juventut*, abanderat, com veurem tot seguit, del Teatre Íntim d'Adrià Gual.

A l'hora del balanç, Tintorer va ser qui més es va estendre en les valoracions de la temporada, i per bé que també responsabilitza del fracàs del Teatre Líric Català els diferents elements que hi han intervingut (autors, actors i direcció), conclou afirmant que la direcció artística n'és la principal culpable, ja que ha demostrat ser incapaç de modificar el rumb i fer el que se li reclamava: seleccionar correctament

les obres, educar els actors i presentar correctament les peces a escena (TINTORER; PENA 1901). En tot cas, la severitat crítica de *Joventut* va contribuir a malbaratar l'oportunitat de posar les bases per a la promoció d'aquest nou gènere, que en un futur hagués pogut assolir més presència i qualitat (AVIÑOÀ 1985, p. 303).

Si el Teatre Líric Català era la creu de la moneda, sens dubte la cara la constituïa el Teatre Íntim, tal com demostra el fet que, llevat de poquíssimes excepcions, Tintorer va tenir sempre paraules d'elogi i de franc encoratjament per a Adrià Gual i la seva agrupació dramàtica.¹⁰ Des del primer dia, i això és arran de la posada en escena d'*Espectres*, d'Ibsen, el crític de *Joventut* se'n va declarar admirador per diversos motius: la modernitat en l'elecció del repertori, ben d'acord amb les preferències de Tintorer; les qualitats ideals que posseeix el seu impulsor (el coneixement aprofundit de tot el relacionat amb l'obra i l'autor, com a pas previ imprescindible en qualsevol director d'escena conscient de la transcendència del seu art); i la innegable repercussió pedagògica que aquesta mena d'espectacles projecta sobre el públic i, en definitiva, sobre la societat (TINTORER 1900c, p. 107).

Després d'un parèntesi d'inactivitat del Teatre Íntim com a conseqüència de l'estada parisenca de Gual, amb el retorn del director a Barcelona l'orientació dramàtica de la companyia va experimentar un canvi a favor d'un repertori que deixava de cenyir-se exclusivament a la modernitat. A París havia pogut assistir a les representacions d'*Èdip Rei* de Sòfocles i d'*El misantrop* de Molière, a càrrec de la Comédie Française, de les quals servava un record inesborrable. És a partir d'aquesta experiència que decideix portar a l'escena catalana aquella tragèdia de Sòfocles i *El casament per força* de Molière.¹¹ Un cop representades, Tintorer es treu públicament el barret davant la qualitat artística i la concepció de l'art dramàtic del Teatre Íntim, i retrata magistralment què significa aquesta aportació per a la cultura catalana (TINTORER 1903c, p. 191). Malgrat aquests elogis, no comparteix el criteri seguit en l'adaptació d'obres clàssiques i històriques davant del públic contemporani: en el cas d'*Èdip Rei*, és partidari de representar la tragèdia grega íntegrament, tal com es feia en l'Antiguitat, ja que així el públic pot fer-se més capaç de comprendre el veritable esperit que flueix d'aquesta mena de peces. I de manera

10. La relació de Gual amb *Joventut* és ben estreta: tal com hem apuntat, tres dels membres fundadors del Teatre Íntim pertanyen al cos de redacció del setmanari: Oriol Martí, Salvador Vilaregut i Joaquim Pena (GUAL 1960, p. 68-69). A més, aquest dramaturg inaugura la secció de Teatre Català de la Biblioteca Joventut amb *L'emigrant* (1902), i també col·labora amb l'editorial il·lustrant les cobertes d'altres volums: *Ton i Guida* (1901), d'A. Wette i E. Humperdinck, i *Esteles* (1907), de L. Via. Sens dubte, aquest lligam també explicaria força la bona acollida de les representacions del Teatre Íntim. Ara bé, la intervenció directa de Tintorer amb les iniciatives dramàtiques empreses per Gual no es farà explícita fins a la temporada 1908-1908 (GUAL 1960, p. 218 i 225).

11. La setmana anterior es publicà l'acurat estudi «*Èdip Rey*», a càrrec de Zanné (1903). A més, la vinculació del grup de *Joventut* amb aquesta empresa és clara: Vilaregut havia tingut cura de la traducció de l'obra de Molière, i Martí havia participat en la redacció del programa que es repartia al teatre la nit de la representació (TINTORER 1903b).

més general, recomana amablement a Gual que faci un gir envers un repertori més modern.

Aquest suggeriment no va ser pas recollit pel dramaturg en la següent tanda d'espectacles, oferta al Teatre de les Arts entre els mesos de novembre del 1903 i gener del 1904, les obres de la qual responien a una premeditada voluntat pedagògica i s'agrupaven en els blocs següents: aspectes clàssics (genuïtat bàsica de la tragèdia hel·lènica, sentit shakespearí, humanisme i elegància francesos, i reflexos d'eternitat goethiana); aspectes de dramàtica moderna estrangera; teatre castellà coetani; i producció catalana (GUAL, 1960, p. 153-178).¹² Malgrat el repertori variat i la seva positiva recepció crítica general, Tintorer va censurar-ne alguns aspectes. Així, va discrepar en un parell d'ocasions del criteri aplicat en algunes adaptacions, com en el cas de *La Margarideta* que Joan Maragall havia ofert al públic, no pas perquè el drama que plantejava l'obra estigués mancat d'interès o hagués deixat de tenir vigència, sinó perquè, com havia censurat en la representació d'*Èdip rei*, no trobava adequada l'adaptació a l'època contemporània tot conservant el llenguatge i l'acció del text original (TINTORER 1903j, p. 772); o en el cas de l'adequació per a l'escena de *Torquemada en el foc* de Pérez Galdós, el text de la qual li resultava massa deixatat, i els soliloquis, excessivament llargs (TINTORER 1904a). També va criticar la literalitat i la dubtosa qualitat lingüística d'algunes traduccions ofertes, com la de *Joan Gabriel Borkman* o la de *Prometeu encadenat*, a cura d'Artur Masriera, contra qui també s'abraona perquè sembla que aquest traductor, que en diverses ocasions havia declarat que sentia repulsió pel teatre d'Ibsen i de Tolstoi, des de la seva posició «d'humil esclau del Deu *unich y verdader*» vulgui riure's dels disbauxats déus grecs. I, en el summum de les profanacions, el crític de *Joventut* protesta que Gual, inexplicablement, hagi consentit presentar al públic una versió reduïda (mutilada) d'*Els teixidors de Silèsia*, de Hauptmann (TINTORER 1904c). En definitiva, *Joventut* no solament admira l'aportació benefactora del Teatre Íntim per al teatre català, sinó que també la posa en valor perquè ha aconseguit irradiar en altres companyies el seu influx sobre com representar les obres a consciència.

Pel que fa als Espectacles-Audicions Graner oferts durant la temporada 1905-1906,¹³ i a excepció de la primera sessió en què es representà *Alkestis* d'Eurípides, traduïda per Vilaregut i que resultà un «veritable triomf de l'art escenogràfic català» (TINTORER 1905f, p. 673), aquests van rebre ben aviat les severes crítiques de

12. Es van posar en escena *El barber de Sevilla*, de Beaumarchais; *La Margarideta* (escenes del *Faust*), de Goethe; *L'avar*, de Molière; *Joan Gabriel Borkman*, d'Ibsen; *El casament per força*, de Molière; *La casa de la dicha*, de J. Benavente; *Eridon i Amina*, de Goethe; *L'ordinari Henschel*, de Hauptmann; *Silenci*, de Gual; *Càssius i Helena*, d'E. Güell; *Prometeu encadenat*, d'Èsquil; *Mestre Oleguer*, de Guimerà; *Eridon i Amina*, de Goethe; *Torquemada i el foc*, de Pérez Galdós; *La festa dels reis*, de Shakespeare; *Misteri de dolor*, de Gual; *La Baldirona*, de Guimerà; i *Els teixidors de Silèsia*, de Hauptmann.

13. Vegeu CURET (1967, p. 411-415), GALLÉN (1986, p. 442-443) i GUAL (1960, p. 185-196).

Tintorer i de Pujol i Brull. La segona vetllada, amb *El comte Arnau* (visió en quatre actes amb lletra de Josep Carner i música d'Enric Morera), *És impossible pensar en tot*, d'Alfred de Musset, i *La Fustots*, rondalla popular amb adaptació de Josep Carner, va resultar «mortalment ensopida» i el públic era «fi i moral com l'espectacle» (TINTORER 1905g, p. 690). Al marge de les peces, hi ha dos aspectes importants que en determinen la crítica: en primer terme, un dels autors és Carner, l'animadversió pel qual és manifestada repetidament a *Joventut* i en aquesta mateixa crítica; i, en segon terme, els fermes principis religiosos de Lluís Graner xocaven amb el tarannà liberal del crític i l'inhabilitaven per capitanejar el redreçament dramàtic català, que passava per assumir el model del teatre d'idees, l'únic capaç de sotragar els pilars de la societat i de fer reformular als ciutadans aspectes fonamentals de la seva vida i de les seves conviccions. I és que, com afirma Tintorer, mentre a *Joventut* hi ha «homes immorals» que no estan per contes blaus i infantils, Graner no és sinó una víctima més de la tradició i de les virtuts consagrades.

De les restants representacions, són destacables les crítiques publicades en el número del 21 de desembre, ja que Tintorer s'estén més en la valoració dels últims espectacles del Principal: *La teta gallinaire*, de Camprodon (obra envellida, amb versos vulgars i xarons), *Les precioses ridicules*, de Molière (destacable sobretot pel vestuari), i *Els dos xerraires*, de Cervantes (obra interessant, per bé que censura que no s'hagi representat en la llengua original). Ara bé, on més s'esplaia és a comentar l'ambient d'ensopiment absolut que es respira en aquestes funcions (únicament animades pel públic en els entreactes), el deficient treball dels actors (mancats de formació suficient per a representar amb dignitat les peces escollides), la poca qualitat de les traduccions (excessivament literals i poc discretes) i, per acabar-ho d'adobar, el criteri ranci i moral de la direcció en la tria de les obres (TINTORER 1905k). Finalment, en *Els tres tambors*, d'Adrià Gual, Pujol i Brull troba de mal gust barrejar veritables peces artístiques de qualitat incontestable, com aquesta dramatització de la cançó popular homònima, amb sessions de cinema, un comentari que va ben a la contra de l'esperit modern de què sol presumir *Joventut* (PUJOL 1906a, p. 72).

Per acabar, *Joventut* va passar revista a altres espectacles vinculats amb el sector obrer i l'anarquisme, per bé que de manera més modesta que a les anteriors iniciatives dramàtiques. Així, les Vetllades Avenir, de la mà de Felip Cortiella, van ser objecte del franc encoratjament del setmanari. No podia ser d'altra manera vista la modernitat de les peces que entre el 1902 i el 1905 van posar en escena (Ibsen, Mirbeau, Hervieu, Descaves...) ¹⁴ i els propòsits d'introduir l'art seriós entre la capa social treballadora per tal que s'hi interessés en comptes d'«abarragarse ab dra-

14. Això no treu que, a finals de 1904 Vilaregut (1904a, p. 819) censuri l'elecció d'*Els tarats* (*Les avariées*) d'Eugène Brieux i que reclami peces d'art modern, de reconeguda transcendència moral i social, de qualitat i presentades amb rigor escènic.

mons sense solta o ab les tonteries y desvergonyiments del *género chico* castellà» (TINTORER 1905j, p. 799). En canvi, les representacions que el 1903 emprèn el Centre Fraternal de Cultura, amb Cortiella també al capdavant, no van tenir la mateixa bona acollida, ja que, després de la valoració positiva de *Casa de nines* d'Ibsen i de *Fora de la vida* de Pagano (obra publicada l'any 1902 a la Biblioteca Joventut), aquest grup, com ja hem comentat anteriorment, va intentar rebentar la represa de *La festa del blat* de Guimerà al teatre Romea, i més tard va dur a terme la representació de *Dolora*, una peça en què de manera matussera es fa apologia de l'amor lliure. Sens dubte, aquestes activitats del Centre Fraternal de Cultura van obrir els ulls al grup de *Joventut*, que li féu creu i ratlla: cap més espectacle ni activitat d'aquesta associació va aparèixer a les pàgines de la revista.¹⁵

A les acaballes de *Joventut*, Tintorer tornarà a fer balanç de la situació del teatre català (TINTORER 1906d). Afirmar que els factors que han incidit en el seu declivi són: la desorientació dels autors a l'hora de reflectir l'ànima d'un poble que està en plena transformació; les influències atàviques del teatre neoromàntic, en vigència en iniciar-se el renaixement literari català però que ja no s'adequa a la modernitat; i la confusió a què les companyies estrangeres han dut el públic i els autors, amb els seus repertoris tan variats. Ara bé, els dos agents principals de la crisi teatral catalana continuen essent el públic i la manca d'un empresari teatral. Pel que fa al primer factor, carrega de manera específica contra la manca de cultura i la frivolitat de l'alta burgesia barcelonina, aquella que només assisteix al teatre per moda i que es mostra impermeable a l'art intel·lectual modern, és a dir, el teatre d'idees d'introspecció psicològica (1906d, p. 504). Quant a la manca d'un empresari per al teatre modern, creu que això ha potenciat que els autors dramàtics s'adormin, que els bons actors o bé hagin desertat o bé hagin perdut qualitats per tal d'adequar-se a la mena d'espectacle que aquest públic, complex i poc sensible als canvis que imposa el pas del temps, demana.¹⁶

Passant a les iniciatives dramàtiques concretes, Tintorer constata que les Vetllades Avenir han posat de manifest «Que'l teatre revolucionari en moral y en art, el teatre que trenca motllos y convencions, sia d'autors de la terra, sia traduït, compta aquí ab innumbrables devots». Ara bé, afirma que la provatura, al teatre Apolo, d'alternar les produccions castellanes amb les catalanes per tal d'atreure més públic al teatre autòcton resultà un fracàs a causa de les diferències de qualitat entre les unes i les altres, i això provocà que, en comptes de fondre's, els dos públics encara es dis-

15. Tintorer (1903g) hi veu «ignorancia y fanatismo, donant com a resultat una petulancia infinita» i rebutja el caràcter autoritari del grup i de Cortiella en particular; i Via (1903b, p. 685) tal vegada per l'estreta amistat que el lligava a Àngel Guimerà, renega del seu suport inicial a aquesta entitat i sentència que aquesta mena de gent no pot dedicar-se a l'art perquè no disposa de prou cultura per a sortir-se'n dignament.

16. Vegeu CASACUBERTA; FOGUET; GALLÉN; GIBERT 2011, p. 154-155.

tanciessin més (TINTORER 1906d, p. 522-523). Quant al Teatre Íntim, considera que ha estat l'esforç més seriós que s'ha realitzat amb la finalitat d'ennobrir l'escena catalana, però que, amb el temps, aquest teatre que havia nascut per a ser representat davant de públics poc nombrosos i amb uns recursos modestos necessitava fer un salt cap al gran públic per evitar de morir asfixiat. Segons Tintorer, l'associació de Gual amb els Espectacles-Audicions Graner comportà la mort del Teatre Íntim, ja que Graner va cometre dos errors: assumir la direcció de tot sense estar-ne capacitat i confiar en una sola classe social (l'alta burgesia barcelonina).¹⁷

Malgrat tot, el crític de *Joventut* mira amb esperança el futur del teatre autòcton, ja que, si bé els aspectes materials no s'han assolit (local i empresari), creu que es disposa del principal perquè pugui prosperar: un públic aficionat, autors i artistes. Per això, posa sobre el paper un seguit de propostes concretes: monopolitzar les noves produccions dels autors teatrals consagrats, com Guimerà, Iglésias, Rusiñol i Gual; donar entrada, amb prudència al principi, a autors joves, atrevits i revolucionaris, tant amb obres originals com amb traduccions escollides; fer uns abonaments especials, sense abusar-ne, de representacions més clàssiques per atreure el públic pudorós, ja que l'art clàssic és un reclam per al públic amb poder adquisitiu; sol·licitar subvencions a l'Ajuntament per a la creació d'un conservatori de declamació; i donar pas a altres iniciatives, com concerts, contractes amb companyies estrangeres per a curtes sèries de representacions i petites novetats com duetistes o cantants excèntrics, entre altres. De totes aquestes propostes, des de la plataforma editorial de *Joventut* només estava a l'abast la introducció de nous textos teatrals de joves dramaturgs «revolucionaris», entès l'adjectiu com a atribut dels qui s'havien deixat influir pel teatre d'idees. I aquesta tasca fou la que van dur a terme des del 1902 fins al 1907 a la Biblioteca Joventut.¹⁸

3. Recepció crítica de la dramaturgia catalana

La nòmina de dramaturgs catalans que amb més freqüència apareixen a la secció teatral del setmanari són, per ordre, Àngel Guimerà, Santiago Rusiñol, Ignasi Iglésias i Adrià Gual, i en menor proporció, Ramon Ramon i Vidales, Josep Pous i Pagès, Joan Puig i Ferrer, Apel·les Mestres i Pompeu Creuher, dels quals comentarem els més significatius.

17. Aquesta valoració va desencadenar un creuament d'articles entre Gual i el crític de *Joventut*, ja que el primer negava rotundament la fusió de la seva empresa teatral amb Graner i que el seu teatre pogués considerar-se mort, ja que només estava travessant un compàs d'espera. Vegeu GUAL (1906) i TINTORER (1906f).

18. Quant a la complexitat dels intents d'institucionalització del teatre català en aquest període, vegeu GALLÉN (2006, p. 78-79).

La recepció dels drames d'Àngel Guimerà ens permet de constatar fins a quin punt la seva obra, tot i intentar aproximar-se als nous corrents dramàtics, es ressent paulatinament del pas del temps i emprèn un «camí sense retorn» a l'hora de «retrobar la fórmula dels grans drames romànticorealistes de la dècada finisecular» (FÀBREGAS 1986, p. 596).

El setmanari va estar molt atent a la repercussió internacional de les seves obres més emblemàtiques, molt sovint des de l'apartat «Noves», i a cada una de les repeticions i estrenes dels seus drames. Els comentaris no solament seran positius en els primers anys, sinó que fins i tot *Joventut* participa en la promoció d'algunes obres. Així, l'any 1900 està marcat per l'estrena de *La filla del mar*, de la qual es publiquen en primícia dos fragments el dia abans de l'estrena¹⁹ i que és aplaudida per Via, que replica aquells que li censuren el romanticisme efectista adduint que ha agradat «perque vessa á dolls la realitat y la poesia» (1900). Deixant de banda les represes d'obres anteriors, la vàlua de les quals (situades en el context en què van ser escrites) ningú no discuteix, l'any 1901, amb l'estrena de *Scivollando sulla terra* (*Arran de terra*), Tintorer afirma per primer cop que Guimerà no està fet per al conreu d'un teatre d'orientació més moderna i li recomana de tot cor que abandoni aquesta tendència (TINTORER 1901g, p. 241). En les estrenes del 1902, les censures als seus drames són força matisades. D'una banda, *La pecadora* se salva perquè l'analitza en el que és pròpiament (un drama de cor), al marge de qualsevol concepció dramàtica particular i preferent, però li retreu l'excessiva idealització del personatge de Daniela, que li resta versemblança (TINTORER 1902a, p. 193). De l'altra, considera que *Aigua que corre* és un bon drama modern, en el sentit que hi ha «psicologia verdadera en els diferents personatjes, y humanitat en las complexas passions que'ls agitan», tot i que no acaba de trobar encertat, respecte al conjunt, el desenllaç tràgic, amb morts pel mig (TINTORER 1902g, p. 769). El crèdit al seu nou teatre acaba amb *El camí del sol* (1904), un drama que pertany al gènere historico-poemàtic que vint anys enrere hauria triomfat però que en els primers anys del segle XX, en un temps en què el teatre modern es regeix pel realisme, es una tragèdia, en paraules de Tintorer, que «ni passionalment ens commòu ni èpicament ens suggestiona» (TINTORER 1904d).

En els dos darrers anys de *Joventut*, en les crítiques a Guimerà domina el signe negatiu, sia perquè el dramaturg no acaba d'encaixar en la sensibilitat del teatre modern (l'actitud dels crítics deixa de ser tan comprensiva com en anteriors articles) sia per l'opció lingüística que pren en determinats drames. Així, a *Sol, solet...*, després d'indicar alguns encerts del drama, Tintorer el qualifica de «dramon convencio-

19. Els fragments publicats corresponen a l'escena VII de l'acte primer i a l'escena X de l'acte segon. Vegeu GUIMERÀ (1900).

nal», «tallat ab patró» i, després de comentar diferents escenes dels actes segon i tercer, posa al descobert l'estereotipat i antiquat esquema dramàtic de la peça, inclòs el recurs, habitual en Guimerà, de fer morir alguns personatges. Això el duu a afirmar, en una apreciació que remet de forma inequívoca al teatre de Gual, que ha arribat l'hora que Guimerà faci un pas endavant i s'atreveixi a trencar motllos amb un drama més senzill, un drama íntim (TINTORER 1905a, p. 274). Pel que fa a *Andrònica*, representada en castellà per la companyia Guerrero-Mendoza a Barcelona, Tintorer reivindicarà Guimerà com el més sublim poeta tràgic que hi ha hagut mai a Catalunya i a Espanya, i, malgrat que el gènere d'aquesta obra ha quedat obsolet en els temps moderns, considera que és l'original en català, i no pas la versió castellana, el que li atorga mèrit (TINTORER 1905c).²⁰ Finalment, amb l'estrena de *La Miralta* a càrrec de la mateixa companyia, Pujol i Brull serà molt més agosarat en les crítiques, ja que li recrimina l'evolució que ha sofert com a dramaturg: d'escriptor catalanista, defensor a ultrança de la llengua catalana i escriptor reconegut arreu, ha passat a ser un dramaturg que escriu les obres pensant que siguin representades per actors castellans, «y si no les escriu ja de primer intent en llengua de Castella, dèu ésser segurament perque no dèu saberne prou» (PUJOL 1905, p. 501). El redactor considera del tot intolerable el gir que ha donat a la seva carrera, ja que ratlla la traïció i incideix en la decadència de les seves darreres obres.²¹

A grans trets, doncs, a les acaballes de *Joventut* Guimerà pren valor, més que com a dramaturg, com a poeta; se'l respecta per la grandiositat de les principals obres romàntiques i realistes, en les quals podríem fixar com a punt d'inflexió *La filla del mar* (1900), però no acaba de trobar el seu lloc d'honor en el nou escenari modernista; d'altra banda, el reconegut catalanisme de pedra picada pel qual era doblement respectat (MARFANY 1974) entra en contradicció, en la praxi, amb la facilitat amb què ofereix a Barcelona les seves obres en versió castellana i la prodigalitat que demostra envers el teatre espanyol.

Santiago Rusiñol ocupa el segon lloc en la llista dels autors dramàtics amb més crítiques al setmanari. Els set anys de vida del setmanari coincideixen amb la seva evolució d'autor modernista que progressivament va assolint rang d'autor de moda fins que, a partir d'*El místic* (1903), la seva imatge com a escriptor inicia un procés de degradació irreversible (vegeu CASACUBERTA 1997). Durant els dos primers anys, es parteix del seu reconeixement com a *poeta* en la seva etapa més simbolista,

20. Abans s'havia estrenat a Madrid, i el setmanari havia escomès la premsa madrilenya perquè no havia sabut valorar l'art de Guimerà com pertocava a la seva vàlua indiscutible, la qual cosa s'interpreta en clau d'atac contra Catalunya. Vegeu Martínez (1905).

21. Vegeu la carta que Guimerà va adreçar a Maria Guerrero i Fernando Díaz de Mendoza en ple procés de redacció de *La Miralta* i que duu la data de 2 de març (GUIMERÀ 1978, p. 1505), ja que dona la raó a les crítiques de Tintorer (l'obsessió per les morts al final dels drames) i de Pujol i Brull (per entreveure el malestar que provocaria l'estrena de dues obres seguides en castellà). Després de *La Miralta*, les crítiques següents certifiquen que Guimerà no pot (o no vol) pujar al carro del teatre modern.

adreçada a un públic selecte, en els quadres dramàtics *El jardí abandonat* (MARTÍ 1900, VILAREGUT 1900), *L'alegria que passa* (TINTORER 1901f) i *Cigales i formigues* (TINTORER 1901d). A partir del primer pas de Rusiñol cap a la conquesta del gran públic, que s'esdevé amb l'estrena de *Llibertat!* (CASACUBERTA 1997, p. 299-300), comença l'espiral descendent en la recepció del seu teatre. Enmig de reflexions sobre la impossibilitat de regeneració del teatre català, Tintorer desmarca *Llibertat!* de l'òrbita del drama de tesi modern i fa raure l'èxit atorgat pel públic en el vessant jocós, la qual cosa no deixa de ser ben decebedora, ja que evidencia el migrat bagatge cultural dels espectadors (TINTORER 1901i). L'orientació humorística esdevindrà un aspecte en el qual els redactors de la revista aniran fixant-se en les seves crítiques, com és el cas d'*Els Jocs Florals de Canprosa*, l'estrena de la qual, el 29 d'abril de 1902, va sacsejar amb contundència les seccions de crítica de la premsa barcelonina. Tintorer hi destria dos plans: el temàtic i el de la respectiva plasmació dramàtica presentada per Rusiñol. Pel que fa al primer, no l'escandalitza pas que Rusiñol hagi volgut introduir la política en aquesta obra (els Jocs Florals, íntimament imbricats amb el catalanisme polític), però adverteix que, quan això ocorre, l'aspecte polític eclipsa l'element artístic (TINTORER 1902b). També coincideix en el fons a denunciar la proliferació desmesurada de certàmens i de versaires, que ha conduït la institució a una davallada.²² Tanmateix, quant a la concreció dramàtica que Rusiñol ofereix, el crític carrega sense pietat contra el que qualifica de «disbarat escènich monumental»: l'autor no ha sabut estar a l'altura d'altres escriptors catalans i castellans, com Emili Vilanova o Ramón de la Cruz, que havien conreat drames de costums i sainets ben arrodonits. A més a més, el llenguatge de l'obra, la intercalació de versos i els acudits barats a què recorre el Rusiñol *blagueur* acaben de donar forma a una obra antiartística i barroera.

L'any 1903 cal destacar, en primer lloc, *L'hèroe*, amb què Rusiñol aconseguirà el vistiplau per partida doble del crític de *Joventut*: per la vàlua estètica del drama i per l'interès moral que el tema suscita (TINTORER 1903d). No podia ser altrament, atès que en aquesta obra s'immergeix seriosament en un plantejament regeneracionista, amb les seqüeles de les guerres colonials com a tema de debat, sobre el qual el catalanisme mantenia obertament una actitud crítica mentre l'estament militar reaccionava davant qualsevol referència que es pogués manifestar al carrer, als escenaris o en qualsevol plataforma periodística. En segon lloc, amb *El pati blau* el principal punt de desacord apunta al fons filosòfic i estètic que l'obra desprèn: Rusiñol s'esplaia a presentar les misèries i els dolors humans, ho fa amb fruïció i sembla que convidi els espectadors a participar-hi. Tintorer qualifica la peça de «dramón vulgar» i, des d'un inequívoc posicionament vitalista, renega de l'atmosfera decadent

22. Sobre aquesta qüestió, *Joventut* adoptarà en diverses seccions de la revista una posició especialment bel·ligerant.

del drama i, de pas, del dogma cristià que ha encimbellat el dolor (TINTORER 1903e). Finalment, *El místic*, el protagonista del qual s'identifica instantàniament amb Verdaguer, no podia caure pitjor al grup de *Joventut*, que s'havia convertit en un dels principals defensors del poeta (FARRÉ 2003). Segons Tintorer, l'exposició pública del drama verdaguerià, tot just després d'un any i mig clavat del traspàs del poeta, només es podia justificar per l'afany de Rusiñol de retre-li un merescut homenatge, cosa que no fa; consegüentment, el crític denuncia la seva covardia en l'enfocament dramàtic i li qüestiona la posició moral que hi exhibeix (TINTORER 1903k, p. 807; CASACUBERTA 1997, p. 385). Quant a la construcció del drama, hi anota un enfilall de defectes: impossibilitat d'anàlisi aprofundida dels personatges, els quals, per tant, no apareixen amb tota la seva dimensió humana; acció deslligada que no aconsegueix interessar l'espectador; i, en determinats moments, un «dramón pur» i vulgar. Finalment, quant al llenguatge, altre cop censura la inclusió d'acudits de mal gust i de frases especialment repulsives, com «Sou uns catòlics que voléu anar al cel en cotxe!» i «Si Jesucrist tornava, el crucificàriu altre cop!», més pròpies del discurs anticlerical lerrouxista que no pas d'un drama com aquell.

L'any 1904, després del breu comentari absolutament desfavorable del sàinet *Els punxa-sàrries* (REDACCIÓ 1904), *Joventut* s'embarcarà en una campanya de crítica descarnada en contra de Santiago Rusiñol i d'Enric Borràs, des de la secció «Novas» i en hilarants articles del més càustic dels col·laboradors de la revista, Rafel Vallès i Roderich (pseudònim col·lectiu de la Redacció). Aquests escrits exemplifiquen d'allò més bé com n'arriba a ser d'irada la reacció del catalanisme al fet que l'actor i el dramaturg viatgin a Madrid per exhibir el seu teatre, i s'expliquen pel debat sobre la professionalització dels escriptors que aflora amb més força entre el 1904 i el 1905. A més, contrasten amb la defensa que en farà *L'Esquella de la Torratxa*, publicació que acull els escriptors rebutjats pel catalanisme.²³ A partir d'aquí, i a banda de la desaprovació de Tintorer per *La lletja*, perquè la qüestió obrera i el tema de les vagues es redueixen a la categoria de pretext per a dir «quatre vulgaritats mal pensades a cada un dels estaments socials que hi intervenen» i perquè hi reapareix el plaga, la resta de crítiques teatrals no aporten cap novetat. Al final del trajecte, doncs, la imatge seriosa del Rusiñol dramaturg acaba ferida de mort, fins al punt que l'any 1910 Via i Pujulà i Vallès, amb el pseudònim de F. L., el parodiaran en la comèdia *La Veu del Poble i el Poble de la Veu*, mitjançant el personatge de Jaume Pardal i esgrimint bona part dels retrets i acudits ja publicats en el setmanari.

Ignasi Iglésias fou també un dels protagonistes del panorama dramàtic català durant els anys de vida de *Joventut*, ja que les seves obres van arribar llavors a un

23. Vegeu CASACUBERTA (1997, p. 424-432), FARRÉ (2012) i TINTORER (1904i). Quant a la polèmica sobre la professionalització dels escriptors, vegeu CASTELLANOS (1996).

públic més ampli i esdevingueren, per això, més populars (GALLÉN 1986, p. 400-403). Llevat del quadre *Cendres d'amor*, que Jordà vincula al teatre de Maeterlinck (JORDÀ 1900, p.75), Tintorer s'ocuparà de totes les seves obres, i no serà pas tan condescendent i entusiasta com l'anterior col·laborador: considera Iglésias un autor d'empenta que es rebel·la en contra de qualsevol convencionalisme absurd i dels prejudicis de la societat moderna, però que en el plantejament de les obres cau en el sectarisme i en el fanatisme, com en *La mare eterna* (TINTORER 1900g), o bé opina que, tot i l'encert de la idea de fons d'*Els primers freds*, acaba desenvolupant un melodrama sentimental que contradiu les característiques del realisme en què l'obra es vol inscriure (TINTORER 1901e). El reconeixement a la modernitat de la seva obra arriba amb *Els vells* (1903), una peça que el crític desvincula totalment dels drames de tesi, malgrat plantejar un conflicte obrer des d'una perspectiva col·lectiva, i que valora com a quadre de costums (TINTORER 1903b). El caràcter del seu teatre renovador, tanmateix, no es va veure pas ratificat posteriorment. Així, per a bona part de les obres d'Iglésias estrenades fins a la fi de la revista, Tintorer s'esforçarà a assenyalar els elements que les allunyen del drama d'idees. A tall d'exemple, doncs, *Les garses* se'n distància, tot i que constitueix un himne al treball («Himne de poeta bon xich burgès es cert»), fonamentalment per tres motius: no analitza a fons les causes que converteixen els homes en persones desconfiades i violentes; té un plantejament excessivament esquemàtic, maniqueista i sentimental; i conté una moral que resulta «un xich massa cristiana pera ésser essencialment verídica». No obstant això, el crític assegura que l'excel·lent intensitat dramàtica de l'obra i la seva arrodonida construcció (claredat expositiva, facilitat a l'hora de desenvolupar-ne l'acció i domini del diàleg, senzill i natural) la converteixen en una obra excepcional (TINTORER 1905i).

Pel que fa específicament a la recepció d'Adrià Gual, tant en el si del Teatre Íntim com fora i en el marc dels Espectacles-Audicions Graner, *Juventut* només té paraules de lloança per a aquest dramaturg. Així, Tintorer s'afanya a situar *Misteri de dolor*, *La fi de Tomàs Reynald* i *Els pobres menestrals* en el marc que els escau: el d'un drama humà (essencialment passional el primer) que, tot i contenir idees, no pretén en absolut ser un drama de tesi, i, a més, és escrit per un veritable artista, capaç de treure partit de la realitat per a transformar-la en matèria literària (TINTORER 1904b i 1905b). D'entre les peces vinculades amb l'empresa de Graner, destaquen especialment, d'una banda, *Els tres tambors* i *La presó de Lleida* (PUJOL 1906a, 1906c), dramatitzacions de sengles cançons populars amb què el dramaturg continuava la tasca en favor de la difusió i la perpetuació de les llegendes populars, que havia iniciat amb *Blancaflor* (1899), les virtuts de la qual havia defensat Gual també a *Juventut* (GUAL 1901); i de l'altra, *Les alegres comediantes*, una comèdia amb què canvia de registre i palesa la seva insubmissió als gustos del públic, la seva independència artística (PUJOL 1906b). Per a *Juventut*, Gual és qui millor encaixa

com a figura modèlica de dramaturg modern: artista independent, sensible, mesurat, bon observador de la realitat, dominador del llenguatge; això sí, centrat en els drames humans i passionals i, consegüentment, prou allunyat del plantejament d'un teatre d'idees, en el qual segurament no li hauria estat tan fàcil de rebre els aplaudiments del sever Tintorer.

Amb una menor freqüència o amb menys exhaustivitat crítica, es consignen les estrenes de drames de Josep Pous i Pagès, Joan Puig i Ferrer i Joan Torrendell. Quant a Pous i Pagès, globalment Tintorer li reconeix que té dots per al drama modern, per bé que en el cas d'*El mestre nou* el resultat sigui convencional, s'ajusti a un patró clàssic d'estructuració de l'acció dramàtica i presenti un drama passional que no s'aparta dels clixés emprats fins a la sacietat en el teatre (TINTORER 1903a); de *L'enemic* (1903) censura el desastrós tractament de la temàtica social que el drama desenvolupa (la problemàtica de la introducció de la maquinària en el camp, que l'autor resol incitant a la seva destrucció), la inversemblança de la qual la converteix en una paròdia (TINTORER 1903h); a *L'endemà de bodes*, tanmateix, considera que aquests defectes es corregeixen, la qual cosa el duu a assegurar que quan Pous i Pagès es proposa fer obra d'art i deixar enrere l'exposició de problemes socials, sap construir una meritòria peça, la modernitat de la qual radica en la versemblança i en la capacitat de produir una emoció més intensa i duradora (TINTORER 1904h). Pel que fa a la recepció de Puig i Ferrer, aquesta no fou tan moderada i va estar precedida per una petita polèmica generada arran de la ressenya del volum *Diàlegs dramàtics*.²⁴ La tònica dominant en la recepció de *La dama alegre* (1904), de *La bagassa* (1906), que resultava «el drama [...] massa dramón y la tesis poch estudiada, poch documentada y molt declamatoriament sostinguda», i d'*Arrels mortes* (1906), és que tot i l'originalitat i el temperament dramàtic, a aquest autor li cal continuar treballant per tal de dominar l'ofici.²⁵ Finalment, quant a l'obra de Torrendell, les opinions són ben oposades: mentre que *Els encarrilats* rep la més sincera aprovació del crític, atès que es tracta d'un drama d'idees valent, en la més moderna òrbita ibseniana, en què les passions hi són presentades sense exageracions (TINTORER 1901h), a *Els dos esperits* li censura que hagi creuat la línia que separa un bon drama social d'una obra estrictament ideològica, escrita no pas per un serè observador sinó per un fanàtic. I és que, com subratlla Tintorer, la concepció de drama, en tant que art, està ben renyida amb el míting, i encara més si el llenguatge que Torrendell hi empra és «poch cuydat, sovint barroher y casi sempre paradoxal» (TINTORER 1903i).

24. Vegeu MARTÍNEZ (1904a i 1904b) i ALADERN (1904).

25. Vegeu, respectivament, S. VILAREGUT (1904b) i TINTORER (1906c i 1906e).

4 . El modern teatre estranger, paradigma de la modernitat

Les obres d'autors estrangers representades en aquests set anys a Barcelona són nombroses i, tot i que no pas de manera exclusiva, molt sovint vénen de la mà de les diferents companyies franceses i italianes que visiten periòdicament la ciutat. Les noves propostes dramàtiques que es donen a conèixer i que hom adopta com a models de la renovació del teatre català van ser el simbolisme maeterlinckià, el teatre d'idees ibsenià, el teatre líric wagnerià i, en un segon rengle d'importància, el teatre poètic dannunzià.

D'entre la munió d'escriptors de procedència diversa, Henrik Ibsen encapçala el rànquing de *Joventut*, ja que als seus redactors els interessa en qualitat de pensador i renovador de la societat noruega, com a màxim exponent del teatre d'idees i per la seva contribució, des del punt de vista formal, a la creació del drama modern.²⁶ Tintorer fou l'únic redactor que s'encarregà de comentar-ne les representacions i que va concretar en les seves crítiques els principals aspectes imprescindibles en els espectacles teatrals ibsenians: els actors, el públic i els empresaris.²⁷ Quant als actors, aquests també han de ser «moderns», és a dir, han de reunir les qualitats següents: un esperit d'observació i facultats extenses i flexibles; un profund estudi psicològic de la humanitat, però en especial dels tipus que s'han d'interpretar; una modèstia i un treball importants per a subjectar-se estrictament a les directrius de l'autor pel que fa al fons de l'obra i al caràcter particular de cada personatge, per tal que sempre sigui l'autor i l'obra els qui destaquin (TINTORER 1901j, p. 839). Pel que fa al públic, tot i que en aquell moment Ibsen era considerat un clàssic modern, això no significava que aquest combregués amb les idees del dramaturg: hom escoltava serenament el seu missatge, però la massa d'espectadors no l'assimilava i continuava, doncs, essent fruit solament per minories (TINTORER 1903k, p. 809). Finalment, quant als empresaris teatrals, Tintorer afirma que aquests no potencien aquest teatre, ja que no es disposa de locals adequats per a les representacions, de decorats, d'escenaris i vestuaris adients, ni, tan sols, d'actors ben preparats, per culpa de l'escassetat d'assaigs (TINTORER 1902f, p. 597). Des del vessant editorial, cal recordar que després de set anys sense editar cap traducció catalana d'una obra d'Ibsen²⁸ la Biblioteca Joventut volgué estrenar-se precisament amb una peça d'aquest dramaturg, *Quan ens despertarem d'entre els morts*, que va ser prologada pel mateix Tintorer.

26. Quant a la recepció catalana d'Ibsen, vegeu fonamentalment SIGUAN (1990, p. 78-79) i GALLÉN (1986, p. 386-387).

27. Les obres representades en aquest període són *Espectres*, *Hedda Gabler*, *Quan ens despertarem d'entre els morts*, *Els pilans de la societat*, *Casa de nines*, *Joan Gabriel Borkman* i *Romersholtm*.

28. L'any 1894 s'havia publicat la traducció d'*Espectres* a la Biblioteca Dramàtica de «L'Avenç».

Dins de l'esfera de la modernitat teatral, aplaudida en la secció «Teatres» i potenciada igualment des de l'editorial, les obres de Hauptmann i de Bjørnson seran també molt ben rebudes. Del primer, del qual s'edita *Ànimes solitàries* (1906), se subratllarà tant l'orientació social com el vessant més intimista, ben palès en aquesta obra.²⁹ Quant a Bjørnson, les companyies italianes havien donat a conèixer la seva obra a Catalunya, però l'any 1903, en rebre el Premi Nobel de literatura, aquest dramaturg passa a un primer pla i el setmanari inicia la publicació, en el fulletó de la revista, de *Més enllà de les forces*, amb un pròleg de Frederic Pujulà i Vallès. D'aquest dramaturg se subratlla el caràcter revolucionari, individualista i patriòtic i la vinculació personal i literària amb Ibsen (PUJULÀ 1904, p. XI-XII).³⁰ En un segon pla queda la recepció de l'alemany Sudermann, que no acaba de convèncer en *Fuochi di San Giovanni* per la manca de consistència dels personatges, amb personalitat i psicologia vagues (MARTÍ 1902), ni tampoc en *La fine di Sodoma*, on s'observa un excés de convencionalisme dels personatges i del desenvolupament escènic, tot i que es destaca positivament la seva habilitat en la construcció de drames (TINTORER 1905d).

L'anàlisi crítica del teatre de Maurice Maeterlinck representat a Barcelona es redueix només a una sola crítica: la de les representacions de *Monna-Vanna*, *Joyze-lle*, *Aglavaine et Selyssette* i *L'intruse* ofertes l'any 1904 per la companyia dramàtica de Georgette Leblanc (TINTORER 1904e). Mentre que Zanné, uns anys abans, a partir de *Le trésor des humbles* analitzava les característiques fonamentals de l'art dramàtica d'aquest autor (l'exploració del més íntim que existeix en les consciències dels personatges, la presentació de la mort de manera inflexible enmig d'una ambientació trista, misteriosa, i la combinació de recursos poètics, els quals són a bastament subratllats, amb altres propis del gènere de la tragèdia) (ZANNÉ 1901), Tintorer, per bé que accepta el component de misteri que embolcalla l'existència humana, advoca, en clau vitalista, per un teatre que s'allunyi del decadentisme malaltís maeterlinckià.³¹

Pel que fa a Gabriele D'Annunzio, en tant que modern paradigma de teatre poètic, Tintorer diferenciarà ben clarament entre la seva dimensió estrictament literària, que rep tots els elogis del crític, i la seva materialització dramàtica sobre els escena-

29. Les obres de Hauptmann són *Ànimes solitàries*, *Il vetturale Henschel*, *Els teixidors de Silèsia* i *L'assumpció de Hannele Mattern*.

30. Quan l'any 1906 Graner posa en escena *Amor i Geografia*, Tintorer (1906a) critica que se n'hagi ofert una versió suavitzada.

31. «No la volèm la clau rovellada de Selyssette, que mena a la terra de la mort, del aucell vert, del renunciament y de la fosca: volèm un'altra clau, per petita que sigui, que'ns mení encara que sigui a poch a poch a la gran clariana que hi déu haver al bell cim del bosc de la vida en que'l sói hi bat de plè, l'àliga majestuosa hi baixa a fer son niu y els homes que arribarhi puguin, sentin tots aquells desitjos, totes aquelles forsas y totes aquelles passions que bategan en el cor dels que volen viure, viure sempre, viure immortalment.// Enrera qui ens mostri la clau de la fosca y de la mort!» (TINTORER 1904e, p. 178).

ris, la qual, partint de la seva orientació més ibseniana, és discutida en diverses ocasions.³² Així ocorre arran de la representació de *La Gioconda*: el D'Annunzio poeta, el sacerdot de la bellesa que es mou en l'esfera de l'ideal i de l'abstracció, no deixa de ser sublim; en canvi, l'erra de ple en voler traslladar la seva concepció poètica a un terreny com el de l'art dramàtic, que requereix sobretot un marc realista (TINTORER 1900f, p. 636).³³ I encara es manifesta en el mateix sentit, i de manera més contundent, quan l'any 1905 s'estrena *Francesca da Rimini* (TINTORER 1905e, p. 654).

A banda d'aquests grans noms del panorama dramàtic estranger, el setmanari s'ocuparà de comentar les obres d'altres autors destacats de la dramaturgia moderna, especialment francesa i italiana. Pel que fa als francesos, vinculats a un teatre de clara orientació ideològica i social, Hervieu no acaba de trobar l'equilibri entre el pensador que planteja tesis i el poeta que sap enfocar bé el drama per tal de transmetre un gaudi estètic; Mirbeau, en *Els mals pastors*, destaca per la capacitat de copsar la psicologia dels personatges i de presentar-los plens de vida (TINTORER 1901a, p. 49); però Brieux és qui encaixa millor en la concepció de teatre d'idees modern ja que, com es palesa en *La robe rouge*, equilibra excel·lentment la part didàctica i moral (la tesi) i la part dramàtica o d'emoció (la literatura) (TINTORER 1902d, p. 337). Quant a la moderna dramaturgia italiana, la revista es fa ressò principalment de les obres de Marco Praga, Roberto Bracco i Giuseppe Giacosa, els quals mai no arriben a assolir la plena aprovació dels redactors de la casa perquè menystenien en llurs obres l'element dramàtic (VILAREGUT 1900b). En definitiva, els models teatrals estrangers més valorats s'inscriuen fonamentalment en el teatre d'idees, de reflexió social, però aquest sempre ha de servir les particularitats pròpies de l'art escènic.

5. L'antimodel de la dramaturgia castellana

Mentre que el teatre estranger forneix uns models per a la modernització teatral del país, el teatre castellà és als antípodes del que hom podria considerar exemplar. Els redactors de *Juventut* subratllen que la dramaturgia castellana dorm un son profund que la fa restar ancorada en el passat i absolutament impermeable als canvis que des de l'estranger estan renovant els escenaris (VIA 1903a, p. 523). Això es manifesta en diversos comentaris, més o menys enginyosos, com, per exemple, en la crítica de *La mujer de Loth*, d'Eugenio Sellés, en la qual Tintorer veu una mica més de qualitats del que habitualment hom troba «en el teatre modern de Castella, que com la

32. Quant al teatre dannunzià d'aquest període, vegeu CAMPS (1996, p. 67-80).

33. Abans Galceran (1900) havia preparat el terreny amb un article en què glossava cada un dels actes i afirmava que l'escriptor italià era «el Goëthe de la nostra generació».

dona de Loth se va immovilitzar, mirant enrera» (TINTORER 1903f, p. 419), o en referir-se a *Amor y ciencia*, de Benito Pérez Galdós, en què assenyala que aquests drames buits i endarrerits no poden satisfer la majoria del públic barceloní, el qual reclama «quelcòm més sòlit que uns quants *chistes* dels Quintero, quatre fiblades d'en Benavente, o petites disquisicions, galanament escrites però puerils, d'en Linares Rivas» (TINTORER 1906c, p. 426-427). I és que, segons afirma Lluís Via, no existeix en tot el panorama teatral castellà modern cap dramaturg amb les facultats que el nou drama demana. Tan galdosa és la situació de la dramaturgia castellana, que fins i tot el teatre clàssic no solament passa sovint al davant del modern en el repertori que les companyies castellanques per als seus espectacles escullen, sinó que també és especialment respectat al setmanari.³⁴

Els dramaturgs que acaparen més comentaris crítics són Jacinto Benavente, els germans Álvarez Quintero, Benito Pérez Galdós, José Echegaray, Manuel Linares Astray (Rivas), Juan Antonio Cavestany i Miguel Echegaray, de major a menor quantitat de peces comentades, dels quals obertament es distancia el crític de *Joventut*. En el cas de José Echegaray, pres com a mostra particular de recepció, i en concret en la crítica de *La desequilibrada*, Tintorer marcarà la distància que separa el públic català de l'espanyol mitjançant una bona dosi de sarcasme d'índole racial (TINTORER 1904f, p. 373). El premi Nobel de literatura, que se li atorga l'any 1904 compartit amb Frederic Mistral, no fa més que reblar la consideració de l'endarreriment crònic en què viu Espanya, el qual es concreta de manera mordaç en les «Noves», en el sentit que la sola idea que aquest guardó signifiqui el primer pas envers la creació d'una nova Espanya només fa riure, atès que res no està més renyit amb la modernitat que la mateixa obra d'Echegaray (REDACCIÓ 1905, p. 199-200); i també en els comentaris sobre *A fuerza de arrastrarse*, un vodevil carrincló i esbojarrat, que permet copsar la doble personalitat d'aquest dramaturg: exteriorment, l'autor de sainets, amb personatges barroers que fan rucades per tal de complaure un públic poc exigent i de riulla fàcil; i, en el fons, escriptor en continu deliri imaginatiu, que viu fora de la realitat i crea mons ben estrafolaris.

Per concloure

Joventut, i molt especialment l'extraordinària tasca que Emili Tintorer hi desenvolupa com a responsable de la secció teatral, va contribuir de manera molt destacada al debat sobre el procés de modernització de l'art dramàtic català. No solament s'hi impulsen, amb crítiques favorables, aquells dramaturgs més renovadors i aquelles

34. Així, referint-se a *Fuente Ovejuna*, de Lope de Vega, apunta: «hi trobèem més fondo, més sentiment dramàtic i fins més atreviment revolucionari qu'en aquestes intrigas buydas de sentiment, de veritat i de passions, que caracterisan a las obras dels millors ingenis castellans del teatre modern» (TINTORER 1904g, p. 470-471).

iniciatives teatrals més innovadores que situen el teatre català més a prop del que a París (com a principal aparador d'Europa) es representa, sinó que també s'insisteix en la millora d'aspectes que tenen a veure amb les condicions dels locals, l'educació dels actors, l'atenció especial a l'escenografia, entre altres qüestions, per tal que el públic pugui gaudir de l'alta cultura i, de retruc, progressar com a societat mitjançant la reflexió sobre els conflictes que planteja, en particular, el modern teatre d'idees, del qual *Joventut* esdevé un dels principals impulsors.

Bibliografia

J. ALADERN, 1904: «Un llibre y una crítica», *Joventut*, núm. 250 (24-11), p. 776-777.

X. AVIÑOÀ, 1985: *La música i el modernisme*, Barcelona: Curial Edicions Catalanes.

A. CAMPS, 1996: *La recepció de Gabriele D'Annunzio a Catalunya*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

M. CASACUBERTA, 1997: *Santiago Rusiñol: Vida, literatura i mite*, Barcelona: Curial Edicions Catalanes - Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

M. CASACUBERTA, F. FOGUET, E. GALLÉN, M. M. GIBERT (ed.), 2011: *El debat teatral a Catalunya. Antologia de textos de teoria i crítica dramàtiques. Del Modernisme a la Guerra Civil*, Barcelona: Institut del Teatre.

J. CASTELLANOS, 1996: «Mercat del llibre i cultura nacional (1882-1925)», *Els Marges*, núm. 56, octubre, p. 5-38.

F. CURET, 1967: *Història del teatre català*, Barcelona: Aedos.

X. FÀBREGAS, 1986: «Àngel Guimerà i el teatre del seu temps», dins J. MOLAS (ed.), *Història de la literatura catalana*, VII, Barcelona: Ariel, p. 543-604.

I. FARRÉ I VILALTA, 1999: «La Biblioteca Joventut (1901-1914) i el darrer Modernisme», *Els Marges*, núm. 64, setembre, p. 39-67.

I. FARRÉ I VILALTA, 2000: «Una aposta a favor de la modernització en temps de crisi: "Setmana Catalanista" (1900)», dins J. MOLAS (ed.), *1898: entre la crisi d'identitat i la modernització. Actes del Congrés Internacional celebrat a Barcelona els dies 20-24 d'abril de 1998*, vol. I, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, p. 439-452.

I. FARRÉ I VILALTA, 2003: «Verdaguer i "Joventut": història d'una instrumentització», *Llengua & Literatura*, núm. 14, p. 45-96.

I. FARRÉ I VILALTA, 2012: «Enric de Fuentes i Joan Maragall: confidències epistolars sobre catalanisme i literatura», *Els Marges*, núm. 96, hivern, p. 62-88.

C. GALCERAN, 1900: «La Gioconda d'en Gabriel d'Annunzio», *Joventut*, núm. 38 (1-11), p. 594-601.

E. GALLÉN, 1986: «El teatre», dins J. MOLAS (ed.), *Història de la literatura catalana*, VIII, Barcelona: Ariel, p. 379-448.

E. GALLÉN, 2006: «Sobre la institucionalització, la tradició dramàtica i la base social del teatre català: una perspectiva històrica», dins J. AULET, F. FOGUET, N. SANTAMARIA (ed.), *Una tradició dolenta, maleïda o ignorada? I Jornades de debat sobre el repertori teatral català*, Lleida: Punctum & Grup d'Estudis de Literatura Catalana Contemporània, p. 77-107.

A. GUAL, 1901: «El teatre popular», *Joventut*, núm. 63 (25-4), p. 288-290; núm. 64 (2-5), p. 307-309; i núm. 65 (7-5), p. 315-317.

A. GUAL, 1906: «A l'amich Tintorer», *Joventut*, núm. 350 (25-10), p. 674-676.

A. GUAL, 1960: *Mitja vida de teatre. Memòries*, Barcelona: Aedos.

À. GUIMERÀ, 1900: «La filla del mar», *Joventut*, núm. 8 (5-4), p. 116-118.

À. GUIMERÀ, 1978: *Obres completes*, vol. II, Barcelona: Editorial Selecta.

J. M. JORDÀ I LAFONT, 1900: «Teatres», *Joventut*, núm. 5 (15-3), p. 74-75.

J.-L. MARFANY, 1974: «Guimerà i el Modernisme», *Serra d'Or*, núm. 180 (15-9), p. 29-30.

E. MARQUINA, 1901: «Teatre Líric Català», *Pèl & Ploma*, núm. 70 (15-2), p. 2-3.

O. MARTÍ, 1900: «Una audició de “El jardí abandonat”. La lectura del poema», *Joventut*, núm. 18 (14-6), p. 282-283.

O. MARTÍ, 1902: «Teatres», *Joventut*, núm. 140 (16-10), p. 673-675.

A. MARTÍNEZ I SERINYÀ, 1904a: «Notas bibliogràficas», *Joventut*, núm. 249 (17-11), p. 760-761.

A. MARTÍNEZ I SERINYÀ, 1904b: «Posanthi punt», *Joventut*, núm. 250 (24-11), p. 777-778.

A. MARTÍNEZ I SERINYÀ, 1905: «Barres o burros», *Joventut*, núm. 258 (19-1), p. 45.

J. PLA, 1977: «Història de la revista “Joventut” (1900-1906)», dins *Prosperitat i rauxa de Catalunya, Obra completa*, XXXII, Barcelona: Destino, p. 257-369.

J. PUJOL I BRULL, 1905: «Teatres», *Joventut*, núm. 286 (3-8), p. 501-502.

J. PUJOL I BRULL, 1906a: «Teatres», *Joventut*, núm. 312 (1-2), p. 72-73.

J. PUJOL I BRULL, 1906b: «Teatres», *Joventut*, núm. 316 (1-3), p. 132-134.

J. PUJOL I BRULL, 1906c: «Teatres», *Joventut*, núm. 319 (22-3), p. 183-184.

F. PUJULÀ I VALLÈS, (1904): *Prólech*, dins B. BJØRNSON, *Més enllà de las for-sas*, Barcelona: Biblioteca Joventut, p. VII-XXVII.

REDACCIÓ, 1904: «Novas», *Joventut*, núm. 212 (3-3), p. 151-152.

REDACCIÓ, 1905: «Noves», *Joventut*, núm. 267 (23-3), p. 197-200.

M. SIGUAN, 1990: *La recepción de Ibsen y Hauptmann en el modernismo catalán*, Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias.

E. TINTORER, 1900a: «El teatre català», *Joventut*, núm. antecedent, p. XVI-XIX.

E. TINTORER, 1900b: «Teatres», *Joventut*, núm. 1 (15-2), p. 11-12.

- E. TINTORER, 1900c: «Teatres», *Joventut*, núm. 7 (29-3), p. 107-108.
E. TINTORER, 1900d: «Teatres», *Joventut*, núm. 15 (24-5), p. 238-239.
E. TINTORER, 1900e: «Teatres», *Joventut*, núm. 20 (28-6), p. 316-319.
E. TINTORER, 1900f: «Teatres», *Joventut*, núm. 40 (15-11), p. 633-637.
E. TINTORER, 1900g: «Teatres», *Joventut*, núm. 42 (29-11-1900), p. 671-672.
E. TINTORER, 1901a: «Teatres», *Joventut*, núm. 48 (10-1), p. 49.
E. TINTORER, 1901b: «Teatre Líric Catalá. La inauguració», *Joventut*, núm. 49 (17-1), p. 64-65.
E. TINTORER, 1901c: «Teatre Líric Catalá», *Joventut*, núm. 50 (24-1), p. 78-79.
E. TINTORER, 1901d: «Teatres», *Joventut*, núm. 55 (28-2), p. 165-166.
E. TINTORER, 1901e: «Teatres», *Joventut*, núm. 56 (7-3), p. 177-178.
E. TINTORER, 1901f: «Teatres», *Joventut*, núm. 59 (28-3), p. 230-231.
E. TINTORER, 1901g: «Teatres», *Joventut*, núm. 60 (4-4), p. 240-242.
E. TINTORER, 1901h: «Teatres», *Joventut*, núm. 64 (2-5), 304-306.
E. TINTORER, 1901i: «Teatres», *Joventut*, núm. 89 (24-10), p. 706.
E. TINTORER, 1901j: «Teatres», *Joventut*, núm. 97 (19-12), 838-840.
E. TINTORER, 1902a: «Teatres», *Joventut*, núm. 110 (20-3), p. 193-196.
E. TINTORER, 1902b: «Teatres», *Joventut*, núm. 117 (8-5), p. 308-309.
E. TINTORER, 1902c: «La Sada Yacco», *Joventut*, núm. 118 (15-5), p. 320-322.
E. TINTORER, 1902d: «Teatres», *Joventut*, núm. 119, (22-5), p. 336-338.
E. TINTORER, 1902e: «Teatres», *Joventut*, núm. 121 (5-6), p. 367-370.
E. TINTORER, 1902f: «Teatres», *Joventut*, núm. 135, (11-9), p. 597-599.
E. TINTORER, 1902g: «Teatres», *Joventut*, núm. 146 (27-11), p. 767-770.
E. TINTORER, 1903a: «Teatres», *Joventut*, núm. 154 (22-1), p. 66.
E. TINTORER, 1903b: «Teatres», *Joventut*, núm. 157 (12-2), p. 115-117.
E. TINTORER, 1903c: «Teatres», *Joventut*, núm. 162 (19-3), p. 190-194.
E. TINTORER, 1903d: «Teatres», *Joventut*, núm. 167 (23-4), p. 282-283.
E. TINTORER, 1903e: «Teatres», *Joventut*, núm. 171 (21-5), p. 348-349.
E. TINTORER, 1903f: «Teatres», *Joventut*, núm. 176 (25-6), p. 419-423.
E. TINTORER, 1903g: «Teatres», *Joventut*, núm. 192 (15-10), p. 682-683.
E. TINTORER, 1903h: «Teatres», *Joventut*, núm. 194 (29-10), p. 712-713.
E. TINTORER, 1903i: «Teatres», *Joventut*, núm. 195 (5-11), p. 732-733.
E. TINTORER, 1903j: «Teatres», *Joventut*, núm. 198 (26-11), p. 771-774.
E. TINTORER, 1903k: «Teatres», *Joventut*, núm. 200 (10-12), p. 807-811.
E. TINTORER, 1904a: «Teatres», *Joventut*, núm. 205 (14-1), p. 32-33.
E. TINTORER, 1904b: «Teatres», *Joventut*, núm. 206 (21-1), p. 50.
E. TINTORER, 1904c: «Teatres», *Joventut*, núm. 209 (11-2), p. 98-100.
E. TINTORER, 1904d: «Teatres», *Joventut*, núm. 210 (18-2), p. 115-116.
E. TINTORER, 1904e: «Teatres», *Joventut*, núm. 214 (17-3), p. 176-178.
E. TINTORER, 1904f: «Teatres», *Joventut*, núm. 226 (9-6), p. 373.

- E. TINTORER, 1904g: «Teatres», *Joventut*, núm. 232 (21-7), p. 470-471.
- E. TINTORER, 1904h: «Teatres», *Joventut*, núm. 245 (20-10), p. 692.
- E. TINTORER, 1904i: «Per l'art de la pàtria», *El Poble Català*, núm. 8 (31-12), p. 2.
- E. TINTORER, 1905a: «Teatres», *Joventut*, núm. 272 (27-4), p. 273-274.
- E. TINTORER, 1905b: «Teatres», *Joventut*, núm. 276 (25-5), p. 338-340.
- E. TINTORER, 1905c: «Teatres», *Joventut*, núm. 281 (29-6), p. 415-417.
- E. TINTORER, 1905d: «Teatres», *Joventut*, núm. 295 (5-10), p. 639-643.
- E. TINTORER, 1905e: «Teatres», *Joventut*, núm. 296 (12-10), p. 654-657.
- E. TINTORER, 1905f: «Teatres», *Joventut*, núm. 297 (19-10), p. 672-673.
- E. TINTORER, 1905g: «Teatres», *Joventut*, núm. 298 (26-10), p. 688-692.
- E. TINTORER, 1905h: «Teatres», *Joventut*, núm. 302 (23-11), p. 752-756.
- E. TINTORER, 1905i: «Teatres», *Joventut*, núm. 303 (30-11), p. 770-771.
- E. TINTORER, 1905j: «Teatres», *Joventut*, núm. 305 (14-12), p. 799.
- E. TINTORER, 1905k: «Teatres», *Joventut*, núm. 305 (14-12), p. 799.
- E. TINTORER, 1905l: *La moral en el teatre*, Biblioteca Joventut.
- E. TINTORER, 1906a: «Teatres», *Joventut*, núm. 309 (11-1), p. 25-26.
- E. TINTORER, 1906b: «Teatres», *Joventut*, núm. 329 (31-5), p. 343.
- E. TINTORER, 1906c: «Teatres», *Joventut*, núm. 334 (5-7), p. 426-428.
- E. TINTORER, 1906d : «De teatre català», *Joventut*, núm. 339 (9-8), p. 502-505; núm. 340 (16-8), p. 522-523; núm. 341 (23-8), p. 538-539, núm. 343 (6-9), p. 566-568; i núm. 344 (13-9), p. 585-586.
- E. TINTORER, 1906e: «Teatres», *Joventut*, núm. 348 (11-10), p. 650-652.
- E. TINTORER, 1906f: «A l'amich Gual», *Joventut*, núm. 351 (1-11), p. 692.
- E. TINTORER, J. PENA (1901): «Teatres. Líric-Català», *Joventut*, núm. 55 (28-2), p. 165-167.
- L. VIA, 1900: «Teatres», *Joventut*, núm. 9 (12-4), p. 137-139.
- L. VIA, 1901a: «Cas de consciència», *Joventut*, núm. 51 (31-1), p. 89-91.
- L. VIA, 1901b: «Un Quixot d'encàrrech», *Joventut*, núm. 56 (7-3), p. 172-173.
- L. VIA, 1903a: «Teatres», *Joventut*, núm. 182 (6-8), p. 523-525.
- L. VIA, 1903b: «El meu rosegó», núm. 192 (15-10), p. 685-686.
- S. VILAREGUT, 1900a: «El jardí abandonat», *Joventut*, núm. 11 (26-4), p. 171-172.
- S. VILAREGUT, 1900b: «Teatres», *Joventut*, núm. 7 (29-3), p. 108.
- S. VILAREGUT, 1904a: «Teatres», *Joventut*, núm. 253 (15-12), p. 819-820.
- S. VILAREGUT, 1904b: «Teatres», *Joventut*, núm. 254 (22-12), p. 839-840.
- J. ZANNÉ, 1901: «Lo trágich quotidiá segons en Maeterlinck», *Joventut*, núm. 80 (22-8), p. 565-569.
- J. ZANNÉ, 1903: «*Edip Rey*», *Joventut*, núm. 160 (5-3), p. 160-163.

