

LA ICONOGRAFIA DEL MÚSIC I DE LA MÚSICA ALS DIBUIXOS DE LA PREMSA BARCELONINA (1865-1936)

JOSEP PINYOL VIDAL

RESUM

A partir del darrer terç del segle XIX, amb una premsa catalana consolidada i de temàtica diversificada, s'editaren revistes musicals especialitzades que compartien l'espai editorial amb títols tan populars com les revistes il·lustrades *La Campana de Gràcia* o *Cu-cut!* Els grans dibuixants de premsa de l'entresegle van codificar la iconografia dels fets d'actualitat, quadres de costums i arquetips ciutadans, entre els quals trobem l'ens abstracte de la música i l'entitat concreta del personatge del músic. El bohemí incomprès o el mestre venerat foren els dos extrems d'aquesta iconografia. L'activitat musical reflectia també aquella Barcelona burgesa i obrera que s'esplaiava a les gales del Liceu, als cabarets del Raval o a les corals obreres. Els ninotaires van saber explotar la temàtica musical i transposar-la al camp polític, com va ser el cas de la caricatura de Joan Llaveries sobre els concerts que l'Orfeó Català va donar a Madrid i que el 1912 va suposar la suspensió definitiva del *Cu-cut!*

PARAULES CLAU: premsa, iconografia, il·lustracions, Catalunya, segles XIX i XX.

THE ICONOGRAPHY OF MUSICIANS AND MUSIC IN THE DRAWINGS IN THE BARCELONA PRESS (1865-1936)

ABSTRACT

As from the last third of the 19th century, with a consolidated Catalan press in a broad diversity of fields, music journals were published that shared their area of specialisation with such popular publications as the illustrated magazines *La Campana de Gràcia* and *Cu-cut!* The major draughtsmen of the turn-of-the-century press coded the iconography of current events, genre scenes and city archetypes, which included the abstract entity of music and the concrete entity of the musician. The misunderstood bohemian and the venerated maestro were the two extremes of this iconography. Musical activity also reflected the bourgeois and working-class Barcelona that found entertainment in the galas of

the Liceu, the cabarets of the Raval quarter or the workers' choirs. The cartoonists knew how to take advantage of musical subjects and shift them to the political terrain, as was the case of Joan Llavèriàs's caricature of the concerts that the Orfeó Català held in Madrid, a caricature which led to the permanent closure of *Cu-cut!* in 1912.

KEYWORDS: Press, iconography, illustrations, Catalonia, 19th and 20th centuries.

Entre mitjan segle XIX i els anys trenta del segle XX s'editaren a Barcelona unes vint-i-dues publicacions de temàtica purament musical. Aquests títols, recollits a la gran obra de referència sobre la història de la premsa catalana de Rafael Tasis i Joan Torrent, tenien un contingut força variat que abastava des del butlletí o el fullet que repartien les societats corals al públic que assistia a llurs concerts fins a les publicacions erudites i especialitzades adreçades als professionals i als melòmans. En aquests dos extrems trobem periòdics com *Lo Cantador* (1895), que portava el nom d'un centre recreatiu, i la revista *Fulles Musicals*, portaveu de l'Associació de Música de Càmera (1927). L'oferta musical de la ciutat també era tractada regularment per tota mena de diaris i revistes que comportaven gairebé sistemàticament una secció dedicada a la crítica d'espectacles, com ara «Teló En-laire», a *L'Esquella de la Torratxa*; «Repicó», a *La Tomasa*, o l'explícita «Nyigon-yigo», del *Cu-cut!*. La temàtica musical fou també emprada pels humoristes gràfics, que parodiaven la situació política tot convertint, per exemple, el parlament en una sala de concerts on cada músic tocava el que volia. El llapis afilat dels ninotaires utilitzà l'instrument desafinat o el músic bohemí com a elements d'una categoria iconogràfica al servei de la sàtira i del sarcasme, de la mateixa manera que ho feia amb el cuiner que hom podia representar remenant l'olla bullent de les eleccions. Una relativa gran profusió de dibuixos i de caricatures firmades pels grans ninotaires del moment ens ha transmès una iconografia arrelada en la imatge pragmàtica del músic i la metàfora al·legòrica del seu art.

Al final del segle XIX, les imatges basades en una percepció naturalista continuen vehiculant l'estètica d'un realisme romàntic en el qual es lloa la terra, la tradició i les arrels. Fadrins, pubilles, burgesos i obrers configuraren els arquetips escènics d'una Barcelona abocada al progrés de la indústria i d'una Catalunya rural sublimada per un catalanisme cultural que nodria de símbols identitaris el catalanisme polític. Amadeu Vives,¹ cofundador de l'Orfeó Català, definia la música popular com «l'exteriorització de la personalitat d'un poble» que es manifesta de manera especial en el cant tradicional promogut per les societats corals on «lo poble ve a ser autor é intérprete de sí mateix». Aquestes reflexions de Vives foren publicades l'any 1893 en una sèrie d'articles sobre la música popular i les societats corals a la revista *La Tradició Catalana*, d'orientació marcadament catòlica. Un bon exemple del compromís entre el catolicisme i el catalanisme cultural el trobem en l'estreta relació personal que mantingueren l'emblemàtic poeta Jacint

1. Amadeu VIVES, «La música popular i les societats corals», *La Tradició Catalana*, núm. 5 (15.07.1893) i núm. 7 (15.10.1893).

Verdaguer i el lleidatà Valeri Serra i Boldú, gran investigador del folklorisme popular català i biògraf de Verdaguer.

El 1906, el periòdic *La Tralla* qualificava el cant coral de «belles manifestacions de l'anima nostra reflexades en les cançons de la terra».² Segons Montserrat Albet, al començament de la dècada dels anys seixanta hi havia vuitanta-cinc societats corals a Catalunya que s'havien anat formant sota l'empenta de Josep Anselm Clavé, «preclar fill de Catalunya quals cants alegran nostras festas mes populars», com el definia el setmanari *La Tomasa*³ en un homenatge pòstum que li va fer el 1888, il·lustrat amb un retrat signat per Escaler.

Els grups de caramellaires, els balls populars o les colles sardanistes també formaven part d'aquest univers temàtic de tipus costumista, que es completava amb escenes més urbanes com les dels sumptuosos balls del Liceu o la imatge del músic de carrer. De vegades, hom podia expressar el contrast entre les classes benestants i les més humils mitjançant la figura del músic discret que amenitzava el passeig de les famílies burgeses. Marià Foix, autor de la sèrie de dibuixos titulada «La Nostra Gent», que es publicà a *L'Esquella de la Torratxa* a la dècada dels anys vuitanta, ens ha deixat un exemple de gran intensitat dramàtica en una representació on un modest violinista ocupa el segon pla d'una família burgesa que passa indiferent davant d'ell.⁴ Dins d'aquesta mateixa força emotiva podríem situar el monòleg titulat «L'home de l'orga», publicat a la revista *L'Avenç* al desembre de l'any 1890⁵ amb dibuixos de Ramon Casas. Aquest monòleg havia estat representat per Lleó Fontova al Teatre Novetats i l'escena es descriu com «Una golfa. No cap moble. Misèria per tot arreu». Josep Lluís Pellicer il·lustrà un relat de P. Gatell a l'*Almanach de l'Esquella de la Torratxa* (1898) amb el títol «Tipos de la Rambla», on narrava la monòtona activitat de «Lo pobre de la flauta». Pellicer escull de retratar-lo d'esquena, una figura anònima sobre el fons d'una taca negra:

[...] La seva actitud es un símbol de resignació: toca la flauta sembla més que com á recurs pera guanyar-se la vida [...] com lo compliment d'una promesa ó de un cástich perpétuo [...] ningú se'n adona.

Luxe i pobresa cohabitaven en aquella Barcelona industrial, i la iconografia lligada a l'àmbit temàtic de la música fou també utilitzada com un element retòric capaç de denunciar les desigualtats materials que separaven el món burgès i el dels obrers. El tràgic episodi de l'atemptat del Liceu l'any 1893 va ser un dels fets més traumàtics viscuts a la ciutat i resta com una mostra del militantisme violent que s'havia arrelat a Barcelona. Els quadres de Juli Borrell i de Salvador Rosés, o el dibuix de Josep Lluís Pellicer publicat a *L'Esquella de la Torratxa* més de tres

2. *La Tralla*, núm. 117 (8.06.1906).

3. *La Tomasa*, núm. 9 (9.11.1888).

4. *L'Esquella de la Torratxa*, núm. 481 (31.03.1888).

5. *L'Avenç*, núm. 12 (31.12.1890).

anys després de l'esdeveniment, són testimonis gràfics de l'impacte que va tenir aquest fet sobre l'opinió pública barcelonina. Algunes caricatures de l'època ens han deixat mostres força reveladores de les diferències socials, i com a exemple podríem citar la caricatura publicada a *La Campana de Gràcia* de l'1 d'octubre de 1898, on podem veure un obrer que toca la guitarra en una cantonada acompanyat per una nena petita que balla seguint els acords de la popular cançoneta: «Quan el pare no té pà, la canalla fa ballar».

L'exercici de l'art de la música fou també presentat sota l'aspecte noble d'una activitat intel·lectual i de vegades elitista. Gregorio Antón del Saz fou l'autor de dos articles a *La Ilustración Musical Hispano-Americana* (1892), en els quals expressava i reivindicava obertament la posició elitista dels melòmans i altres aficionats a l'art, tot menyspreant la suposada manca de sensibilitat i de cultura dels camperols. Ben sovint les afirmacions contingudes en aquests articles cauen en una mena d'orgull intel·lectual que podem qualificar tant d'exagerat com de grotesc:

[...] Pensar que un auditorio acostumbrado de muchos años a las buenas obras de los clásicos, un público hecho a la asistencia a las sociedades de conciertos, pueda compararse con la masa rural, es creer que una digestión de faisanes es igual a una de hortalizas de lo más ordinario...

L'article acaba parlant dels pagesos com «gentes que no han llegado a tener la facultad de pensar».

Els nous rics i els mecenes ignorants foren el contrapunt iconogràfic que els ninotaires empraren regularment per burlar-se de les actituds pedants. Dos exemples que es publicaren en l'interval de vint anys ens donen una idea de la perennitat d'aquesta temàtica, tan present en l'humor gràfic dels nostres periòdics. Ambdues caricatures utilitzen el mateix recurs de la pregunta que l'interlocutor, ignorant, interpreta equivocadament. El 1908 un dibuix de Bordàs a *La Campana Catalana* representava dos músics amb llurs instruments sota el braç que s'adreçaven a un burgès per preguntar-li:

—Vostè no hi és aficionat a fer música?
—No, senyor, més m'estimo comprar-la feta.⁶

Vint anys més tard, Josep Costa, el popular Picarol, dibuixà a *L'Esquella de la Torratxa* dos burgesos a la sortida d'un concert al Liceu:

—A vostè li agrada Stravinsky?
—No, m'agrada més el vermut Torino.⁷

6. *La Campana Catalana*, núm. 8 (15.04.1908).

7. *L'Esquella de la Torratxa*, núm. 2544 (23.03.1928).

En un context estètic marcat pel costumisme, trobem un vessant del realisme que Eliseu Trenc Ballester anomena «costumisme patriòtic» i que ens sembla molt proper al concepte que Vicenç Maestre defineix com «romanticisme històric català».⁸ Aquesta tendència aniria associada amb el romanticisme conservador vehiculat per la Renaixença, en el qual s'exalten els mites patriòtics com el del timbaler del Bruc, representat, entre d'altres, per Antoni Utrillo a *La Tradició Catalana* al juny de 1893. La figura del vailet fent fora l'invasor al peu de l'emblemàtica muntanya de Montserrat esdevingué un arquetip lloat per la premsa catalanista, com per exemple *La Veu de Catalunya*, que en va fer l'heroi «d'una pàgina gloriosa de la història pàtria».⁹ La cançó tradicional *Els segadors*, reactualitzada el 1899 amb lletra d'Emili Guanyavents i música de Francesc Alió, esdevingué amb el temps l'himne oficial de Catalunya. La revista d'art *Pèl i Ploma*, una de les referències editorials del modernisme barceloní, publicà un fragment de la partitura manuscrita i signada pel gran compositor Enric Morera i il·lustrada amb un retrat seu executat per Ramon Casas. El setmanari catalanista *Cuca Fera*, que s'edità durant l'any 1917, representà a primera plana una al·legoria femenina d'Espanya amb la corona castellana al cap que tocava al piano la *Marxa reial* i admetia que «els segadors tenen més bemols». Aquest dibuix aparegué en un context d'intensa reivindicació autonomista, just després del tancament de les Corts espanyoles sota la pressió de l'estament militar. La popularitat d'*Els segadors*, regularment interpretada pels grups corals, es palesà en la utilització gràfica de la falç com un símbol identitari que el situava al mateix nivell que la barretina o la senyera. L'atribut iconogràfic de la falç fou molt emprat en les il·lustracions i les caricatures de premsa fins als anys trenta del segle XX, puix que al símbol nacionalista s'afegí, a partir de la Segona República, la connotació que li donava la ideologia socialista. Així, ben sovint, es jugava amb l'ambigüitat i l'ambivalència del símbol de la falç de la mateixa manera que els dibuixants de la premsa republicana com *La Campana de Gràcia* o *L'Esquella de la Torratxa* confonien voluntàriament la barretina i la gorra frígia.

Els catalanistes i els republicans federalistes eren les dues forces polítiques antagòniques al tombant de segle i, més enllà de les divergències polítiques, la picabaralla afectava gairebé tots els àmbits de la vida social. La inauguració del Palau de la Música Catalana al febrer del 1908 va ser una nova ocasió puntual per contrastar els punts de vista de republicans i catalanistes. *Cu-cut!*, portaveu satíric i oficiós de la Lliga, anunciava amb orgull que «l'Orfeó Català ja té casa pròpia» tot representant el nano, personatge emblemàtic del periòdic, cantant *El cant de la senyera*. L'humor del *Cu-cut!*,¹⁰ ben sovint àcid i corrosiu, es transformava

8. VICENÇ MAESTRE, «Idees i pintura a la segona meitat del segle XIX», *L'Avenç*, núm. 7-8 (1978).

9. PUJOL I CAMPS, «Lo Timbal del Bruch», *La Veu de Catalunya*, núm. 30 (2.08.1891). En aquest article l'autor identifica el timbaler com Isidre Lluçà i Casanoves referint-se a un estudi d'Oleguer Miró publicat als números 31, 35 i 37 de *La Il·lustració Catalana*, l'any 1881.

10. *Cu-cut!*, núm. 300 (13.02.1908).

en un humor complaent i casolà a l'hora d'evocar aquest esdeveniment. Dos espectadors, mentre pujaven la gran escalinata, deien:

—Noy, hi ha moltes escales.

—Veuràs, com que's tracta del edifici d'una institució musical...

La *Revista Musical Catalana*,¹¹ butlletí de l'Orfeó, publicà un número especial dedicat a la inauguració del Palau amb fotografies de les instal·lacions i d'alguns detalls arquitectònics de l'edifici. Hom pot intuir la proximitat del moviment coral amb el tradicionalisme catòlic de la Lliga en el contingut dels articles i fins i tot en el discurs pronunciat per Lluís Millet:

Alabat sia'l Senyor perquè ha mogut l'amor de tots vosaltres pera que poguessim bastir aquesta casa en honor de la Música Catalana.

Ben diferents van ser, però, els comentaris dels periòdics republicans. Per una banda, *L'Esquella de la Torratxa*¹² aprofità l'ocasió per transformar l'Orfeó Català en «els mestres cantaires» d'una caricatura d'en Josep Costa, *Picarol*, al·lusiva a la precària situació dels mestres d'escola. La cançó al peu de la caricatura deia: «¡O Dio, quanti mesi que no hem cobratti!». D'altra banda, en un article publicat a *La Campana de Gràcia*,¹³ Gabriel Alomar criticava obertament la tendència clerical i conservadora de l'Orfeó Català. Més enllà, però, de les diferències ideològiques, el que fou director de la redacció de *La Campana de Gràcia*, Josep Roca i Roca, reconeixia la qualitat de l'Orfeó, «que havia arribat a una perfecció mai igualada a la ciutat per una altra societat coral». Els lligams estrets entre la intel·lectualitat artística barcelonina i el moviment coral han estat perfectament definits en l'article de M. Isabel Marín¹⁴ publicat al *Butlletí del Reial Cercle Artístic*, en el qual hom descriu la relació entre aquesta institució i l'Orfeó Català.

Una de les millors mostres de la implicació entre les arts gràfiques, la literatura i la música fou, sens dubte, el poema *Liliana* del polifacètic Apel·les Mestres. Dibuint i caricaturista emblemàtic de *L'Esquella* i de *La Campana de Gràcia*, Mestres va ser un dels ninotaires més creatius i més reconeguts de la seva generació. Com ens ho recorda Jordi Artigas en un article dedicat a l'obra *Liliana* i al seu autor,¹⁵ Mestres va compondre el poema *Liliana* durant un llarg període de convalescència i en va dibuixar també les setanta-dues il·lustracions que acom-

11. *Revista Musical Catalana*, núm. 50 (febrer 1908).

12. *L'Esquella de la Torratxa*, núm. 1520 (14.02.1908).

13. *La Campana de Gràcia*, núm. 2023 (15.02.1908).

14. M. Isabel MARÍN, «El Cercle Artístic i l'Orfeó Català», *Butlletí del Reial Cercle Artístic*, núm. 29 (octubre 2008).

15. Jordi ARTIGAS, «Liliana: Un viatge a la natura d'Apel·les Mestres», *El Còmic Comarcal*, núm. 31 (2009).

panyen aquest relat fantàstic. L'any 1911, amb motiu de la VI Exposició Internacional d'Art de Barcelona, es va programar una representació de *Liliana* en versió operística amb partitura d'Enric Granados. Aquest poema, amb una temàtica d'inspiració germànica, presentava l'univers d'un bosc poblat per gnoms i altres personatges imaginaris, l'estètica dels quals ens porta tot naturalment a associar els dibuixos de Mestres amb el corrent preraphaelita. La introducció del wagnerianisme a Catalunya, que Montserrat Albet atribueix a Clavé,¹⁶ generà també una estètica nodrida d'elements germànics, com fou l'adopció bastant generalitzada dels caràcters gòtics en les arts gràfiques. Miró, a *L'Esquella de la Torratxa*, constata el purisme dels melòmans wagnerians barcelonins amb una caricatura que representa Wagner queixant-se de l'escenografia del *Capvespre dels deus*, programada al Liceu al desembre de 1901. Només un parell de mesos abans de la publicació d'aquesta caricatura, havia estat constituïda l'Associació Wagneriana de Barcelona al local emblemàtic Els Quatre Gats.

En el capítol dedicat a l'ofici de músic contingut en l'extensa obra *Història de la música catalana, valenciana i balear*, Xosé Aviñoa parla dels músics vocacionals que ell anomena «de cafè» o «de festa major». Aquests músics, que no trobaven sortides professionals en el sector públic o institucional, eren empleats pels empresaris i els restauradors dels cafès de moda perquè aportaven un toc de distinció que agradava a una clientela formada per gent benestant. Recordem que molts músics talentosos van produir-se en aquest tipus d'establiments, com fou el cas de Pau Casals, al Café Tost de Gràcia, o Albéniz, al Café Ibérico. La imatge del músic bohemi, talentós i, a la vegada, incomprès entra dins d'una iconografia ben arrelada i basada en l'idealisme ingenu del jove artista que somnia el reconeixement i la glòria. La revista *Futurisme*, esperonada pel tracte que els caricaturistes donaven als artistes en general, adreçà un article a la redacció de *Cu-cut!* per queixar-se de la imatge transmesa pels seus dibuixants:

Tot sovint en caricatures y articles, se fan aparèixer als artistes, com a homes famolencs, despreciats de tothom [...] s'els dibuixa y descriu pidolant y buscant medis pera viure com el mes trist y desgraciat dels pòtols...¹⁷

De fet, les caricatures reproduïen fidelment un dels recursos més tradicionals i més explotats per l'humor gràfic, que consisteix a relacionar una acció o un esdeveniment amb una dita o una expressió popular. En aquest cas, allò ben conegut de «passar més gana que un músic» condicionava naturalment el dibuix i el missatge creats pel ninotaire.

El 25 d'abril de 1912, *Cu-cut!* publicà a primera pàgina un dibuix de Joan Llavaries que feia referència al concert que l'Orfeó Català havia donat a Madrid. La imatge representava el mestre Millet que, amb una lira, apaivagava un auditori

16. Montserrat ALBET, «La música catalana al segle XIX», a *Història de Catalunya*, vol. 5, Barcelona, Salvat, 1978, p. 294-300.

17. «Als del Cu-Cut!», *Futurisme*, núm. 2 (15.06.1907).

format per bestioles de tota mena, rates, rèptils i l'ós, símbol heràldic de la vil·la de Madrid. El comentari, tant satíric com malintencionat, deia: «La música amanseix les feres». Aquesta caricatura aixecà la indignació de les altes esferes polítiques i el periòdic fou suspès. La Lliga Regionalista es desdigué de la seva vinculació amb el setmanari satíric i la redacció, en trobar-se en una situació de desemparança moral, decretà el tancament de la revista. Al final de novembre de l'any 1905, aquesta publicació s'havia trobat ja al bell mig de la polèmica provocada per la famosa caricatura dita «El banquet de la victòria», amb la qual Joan Junceda parodiava l'exèrcit espanyol. L'assalt a les redaccions de *Cu-cut!* i de *La Veu de Catalunya* per part dels militars fou el principi d'una greu crisi política i d'una campanya anticatalanista que es palesà en l'aprovació de la Llei de jurisdiccions, que posava els delictes de lesa pàtria en mans dels tribunals militars. Un ninotaire anònim interpretà la situació dibuixant una nota musical amb barretina que fugia a corre-cuita empaitada per un sabre. L'autor d'aquest «Temps musical», publicat a la revista *Or i Grana* al juny del 1906, afegí el subtítol «Andante sgarrafatto» a la curiosa escena.

Puntualment, la temàtica musical es va emprar per descriure el context polític o la conjuntura econòmica com el «desconcert en campanya», retrat d'una banda militar que il·lustra una secció de l'*Almanach de l'Esquella* de 1897 dedicada a la situació de les tropes colonials al Carib i a les Filipines. Al maig de 1902, després de la suspensió dels Jocs Florals a conseqüència dels xiulets amb què es va rebre la bandera espanyola imposada per l'autoritat, el Parlament de Madrid es convertí en un «Teatre Nacional» amb Romanones tocant la trompeta i Segismundo Moret rascant frenèticament el violí a la portada de *Cu-cut!*. La candidatura unitària Solidaritat Catalana, que guanyà de manera aclaparadora les eleccions d'abril del 1907, es representà al periòdic *La Tralla* com una «sardana solidària» ballada pel conjunt de les classes socials catalanes. Per Josep Aragai, dibuixant de *Cuca Fera*, la crisi econòmica de 1917 esdevenia una lliçó d'orgue on el mestre de capella deia als seus deixebles:

Fixeu-vos, minyons, que aquest motet del dipòsit comercial comença en Do i acaba en Re.

Molt menys estès que les representacions zoomòrfiques com ara el gall francès, l'àliga alemanya, el toro espanyol o el lleó britànic, l'instrument de música era també un atribut identitari. El sac de gemecs s'associava amb l'Imperi britànic; l'acordió, amb la República Francesa, i, és clar, la guitarra, amb Espanya. En aquest sentit, hem de constatar que Catalunya, malgrat el fet de gaudir d'una àmplia i variada iconografia identitària, mancava de símbol tant zoomòrfic com instrumental.

La mort del *Cu-cut!* coincideix cronològicament amb un canvi progressiu del panorama estètic català. La música, «prolongació vibranta y superba del llenguatge», com es definia a l'*Almanach dels Noucentistes* (1911), seguí també el nou corrent amb una nova generació de músics preocupats per la recerca i l'evolució

del llenguatge musical. Una d'aquestes evolucions fou, sens dubte, la nova empenya que Juli Garreta donà a la música de sardana convertint-la en una forma musical apta per a concert. Bàsicament, el contingut iconogràfic que els ninotaires donen al tema musical resta si fa no fa el mateix; la forma, però, adopta els canvis d'una nova estètica. Algunes revistes com *Papitu*, *El Borinot* o *D'Ací i d'Allà* són el suport de l'obra d'alguns artistes de premsa que, com Josep Aragay, Francesc Labarta, Feliu Elies, *Apa*, o Joan Junceda, integren les noves tendències. Un dels exemples que ens sembla força revelador d'aquesta evolució el podem trobar a la magnífica portada de la revista *D'Ací i d'Allà* del 10 d'agost de 1918. El dibuix de Joan Junceda, que representa els músics d'una cobla sardanista durant un concert, és una obra magistral de moviment, de ritme i de joia comparable a qualsevol detall de l'obra de Xavier Nogués, un dels artistes plàstics més rellevants del noucentisme català.

A partir de 1914, la Gran Guerra fa estralls als països europeus i l'opinió pública peninsular, des d'una perspectiva oficialment neutral, es divideix entre aliadòfils i germanòfils. La premsa catalana condemna sistemàticament i ferma l'agressivitat de l'exèrcit alemany. Els periòdics de tendència republicana com *La Campana de Gràcia* reclamen la formació d'un front unitari internacional i l'abandó de la neutralitat per part del Govern espanyol. Per Josep Costa, *Picarol*, la unió dels estats aliats contra Alemanya podia interpretar-se, un cop més, com una sardana ballada pels representants de totes les nacions que encerclaven i aïllaven els alemanys i els seus amics turcs. La tràgica agressió i la subsegüent ocupació de Bèlgica, que s'havia declarat neutral, fou el tema d'una nova caricatura de *Picarol*, que aquest cop es presentava com «la cançó dels pobles neutrals». Al peu d'una al·legoria de Bèlgica crucificada, una orquestra de cocodrils ploraners, on cada saure representava un país diferent, cantava un plany de cara al calvari.¹⁸

Durant la Gran Guerra, la neutralitat d'Espanya i la relativa proximitat geogràfica de Barcelona amb els països bel·ligerants van fer que la ciutat esdevingués, malgrat l'encariment de la vida, un lloc de negoci i de transacció que afavorí la fortuna de qui va saber aprofitar les ocasions. Amb els negocis fàcils arribà una allau d'estrangers i la vida quotidiana va ser sotraguejada. S'obriren nous teatres i nous cabarets, sobretot a la zona del Paral·lel, que, tot i conservar un caire popular, esdevingué el centre de gravetat dels noctàmbuls que buscaven divertiment als nous locals de ball i de *music-hall*, en els quals comencen a escoltar-se el tango i el jazz. El Paral·lel i els carrerons del Raval s'omplen tant d'obres i d'empleats de comerç que havien rebut la setmanada com de burgesos que cercaven les sensacions d'estremiment que podien trobar als anomenats «barris baixos». Durant molt temps hi va haver una polèmica entre un bàndol que considerava aquests espectacles com una disbaixa que incitava al vici i a la mala vida i un altre bàndol que feia una apologia del divertiment i de l'hedonisme. Roc Rafel

18. Dibuixos de Josep Costa, *Picarol*. *La Campana de Gràcia*, núm. 2394 (27.03.1915) i 2403 (29.05.1915).

de Pujalt, en un article de la revista *L'Hereu* (1913) titulat «La pornografia», s'indignava descrivint una ciutat depravada i envaïda pel que ell considerava les imatges pornogràfiques que hom podia veure exposades als quioscs de les Rambles i s'esgarrifava davant dels espectacles provocatius dels cabarets: «[...] Ara ha vingut el tango argentí, ball de lo mes immoral que corre...».¹⁹ Una opinió contrastada fou la de la redacció de la revista *El Nandu de Llofriu*, que al seu primer número, l'any 1922, es presentava com «...aquells que cada nit sortim amb l'esperança boja de divertir-nos...». Josep Altimira Marimón, *Oxymel*, fou un dels principals dibuixants d'aquesta revista ben pujada de to que feia de l'erotisme el principal tret de la seva línia editorial i ben sovint reproduïa el mite de la minyona ingènua assetjada pel senyoret o el triangle amorós típic de les comèdies de vodevil. El 1914, l'anteriorment esmentada revista *L'Hereu* havia publicat una caricatura on una minyona donava la dimissió perquè «no em vull quedar a una casa on l'amo es diu Senyor Ramon». Evidentment, aquest acudit gràfic feia una al·lusió directa a la popular cançoneta que diu: «El senyor Ramon empaïta les criades...».

Els comentaris, crítiques i acudits sobre la moralitat o la immoralitat d'aquests espectacles no es referien només a l'aspecte eròtic. L'ambició del guany de diners i la misèria humana foren explotats per alguns empresaris per presentar espectacles ben sovint considerats grollers i degradants. Un dels exemples més clars va ser l'organització de campionats de ball de vint-i-quatre hores on guanyava la parella més resistent. Una nota publicada a *L'Esquella de la Torratxa* al novembre de 1924 en parlava dient que «a Barcelona no hi falten ridiculs imitadors de certes bestieses nord-americanes» qualificades de «ximpleria» i de «vergonya social».²⁰ Als anys trenta la polèmica sobre els espectacles del Paral·lel continuava viva i el periòdic *L'Hora*, portaveu del Bloc Obrer i Camperol, afegí un punt de vista ideològic al debat tot denunciant l'explotació que es feia de la dona dins d'aquells espectacles:

Quin art es practica allí? Cap, doncs no és lloc de cantar, perquè les infelices no tenen veu, ni es balla, doncs el públic sols demana danses i cançons enervants, tant si els artistes porten calces com no, i protesta i xiula, quan elles pretenen estar fent art...

L'adopció dels nous mitjans de reproducció del so com el fonògraf al final del segle XIX i la radiodifusió als anys vint contribueixen a popularitzar encara més la producció musical que surt dels teatres i entra a les cases. Com deia el burgès pragmàtic que escoltava la ràdio a l'acudit gràfic publicat a *L'Esquella de la Torratxa* el 1925:

Té, ara no em cal anar al Liceu per sentir òpera! Tot això que m'estalviaré!

19. *L'Hereu*, núm. 8 (19.12.1913).

20. *L'Esquella de la Torratxa*, núm. 2385 (21.11.1924).

Si el fonògraf, com a atribut iconogràfic, s'empra com un complement de les escenes que representen ambients rics i sofisticats, la ràdio és un aparell més popular i s'estén amb una relativa rapidesa. De casa estant hom sentia el que escoltava el veí i ben sovint les escales esdevenien caixes de ressonància per a una cacofonia de sons amuntegats. El setmanari *Cuca Fera* publicà, al juny de 1917, un curiós article que utilitzava la retòrica de l'absurd i que narrava les aventures d'«El caçador de fonògrafos»: «[...] una mena de Buffalo Bill de Sant Gervasi que empaita fonògrafos [...] bèstia de trompa llarga que també parla i crida i canta i amoïna [...]».²¹ Aquell mateix any, Apollinaire utilitzà el terme *surrealisme* per definir una nova tendència de l'art d'avantguarda.

De vegades, l'humor transformava els sons que surten d'un instrument en sorolls com els que poden fer la mainada amb xiulets, carraus i tambors i que acaba fent perdre la paciència del veí que pateix el sarau. Julio Víctor ja deia en un article humorístic publicat a *Barcelona Cómica* l'any 1889:

La verdad es que no hay mayor suplicio que la música que se oye y no se paga [...] sé de un ciudadano al que las escalas de un desenfrenado cornetín que maneja un inquilino de enfrente, le han vuelto monomaniaco.²²

Pels ninotaires, aquest oient involuntari, aquest veí exasperat, és una víctima innocent, un patidor que, dins del registre còmic de l'acudit gràfic, exerceix el mateix paper que el d'un vianant que s'entrebanca pel mal estat del paviment o el del malalt que no arriba mai a curar-se perquè el seu metge és incompetent.

El cinema sonor fou la gran porta d'entrada de les grans comèdies musicals americanes, amb bandes sonores mitjançant les quals el públic començava a familiaritzar-se amb el fox trot, les *big bands* i el jazz, que esdevingueren un contrapunt al folklore popular i al classicisme elitista. A partir dels anys trenta, apareixen seccions de crítiques de discos als periòdics com *Mirador* (1929), la revista especialitzada *Fonografía* (1930) o *Jazz Magazine* (1935). La fotocomposició i el geometrisme estètic de les capçaleres o d'alguns anuncis com el dels discos *La voz de su amo* palesen l'evolució de les arts gràfiques i deixen entreveure una certa influència del constructivisme geomètric.

A la vetlla de la guerra civil Avel·lí Artís, *Tísner*, amb tot l'enginy que el caracteritzava, comentà l'ocupació de Ràdio València per un escamot de la Falange mitjançant una caricatura on un locutor mig espantat s'adreça als oients dient: «Acabem d'escoltar un concert de Brahms».²³ La guerra del 1936 suposà la fi de les revistes satíriques catalanes, on gairebé tres generacions d'artistes gràfics havien deixat llur empremta i també havien codificat la iconografia dels tipus populars catalans, de la sàtira política o dels costums de cada època. El tema de la música va ser explotat tant pel dibuix humorístic com per la il·lustració decorativa

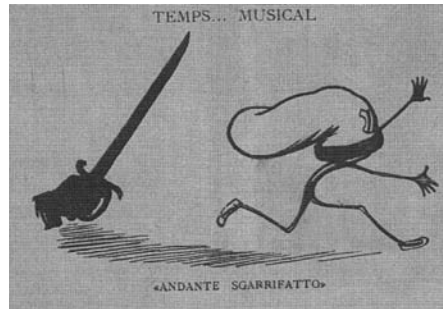
21. SHI, «El caçador de fonògrafos», *Cuca Fera*, núm. 10 (21.06.1917).

22. Julio VÍCTOR, «Música», *Barcelona Cómica*, núm. 5 (11.07.1889).

23. *El Be Negre*, núm. 193 (6.03.1936).



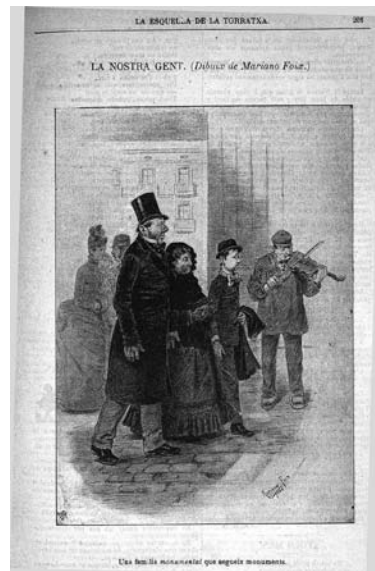
Joan Junceda.
D'Ací i d'Allà, núm. 8 (10.08.1918).



Sense signatura.
Or i Grana, núm. 1 (06.10.1906).



Anunci publicat a *Mirador* a partir
de gener de 1929.



Marià Foix. *L'Esquella de la Torratxa*,
núm. 481 (31.03.1888).

i ben sovint trobem les firmes de ninotaires coneguts que il·lustraren les partitures que regularment es publicaven en revistes de tipus cultural, com ho havia fet Llorenç Brunet a *La Il·lustració Llevantina*. Voluntàriament hem centrat aquest breu estudi en un període extens que coincideix amb l'aparició i la consolidació de les primeres revistes catalanes i s'acaba traumàticament amb el trasbals de la guerra. Durant tot aquest període podem observar una utilització lineal d'aquest tipus d'iconografia, que resta ben arrelada a l'humor gràfic, car la seva popularitat afavoreix la lectura i la interpretació dels acudits i dels atributs que els acompanyen. L'anàlisi metodològica de la imatge ens condueix naturalment a establir la relació entre el que veiem i el context en què aquesta imatge ha estat generada. Iconografia i iconologia són, en aquest sentit, dos eixos de l'observació crítica de l'obra d'art definits en el seu moment per Erwin Panofsky que, segons el nostre parer, es poden aplicar amb el mateix rigor a l'estudi dels dibuixos de premsa.