

«Torniamo all'antico»: la temàtica clàssica a les òperes del canvi de segle, a través d'*Emporium*

Francesc Cortès

Les referències al món antic són inherents al gènere operístic. Seria ociós fer-ne ni que fos un breu resum, ja que això ens obligaria a endreçar una història paral·lela a la mateixa creació operística. En el decurs del segle XIX, i gràcies als llibrets redactats sota l'impuls de la renovació romàntica, es produí un replantejament del valor atorgat a l'antiguitat des de l'escena operística. No podem assentar, com un fet incontestable, que les òperes inspirades en l'època clàssica desapareguessin durant el segle romàntic. Els llibrets amb temàtica de tipus historicista, juntament amb les adaptacions de novel·les de moda, no foren els causants de la desaparició dels arguments que revivien el món antic. Això seria una bonica imatge poètica, desmentida per la realitat històrica. Donizetti o Rossini continuaren apropant-se als temes mitològics, com a motius en què bastir alguna de les seves òperes. Com assegurava Strohm, la presentació dels grans temes històrics i dels elements cabdals de les obres clàssiques continuà representant un punt de contacte important amb la cultura contemporània romàntica.¹ Dit d'una altra manera, el món clàssic encara podia assumir un paper solvent per a exterioritzar els ponts simbòlics que es bastien conscientment entre instants cronològics distants, i que es volien interpretar com a fets exemplars. Així ens ho confirma un breu repàs, no del tot exhaustiu, als títols operístics escrits durant la segona meitat del segle XIX en els quals es constata la intensitat de relectures de l'antiguitat:

- *Sapho* (1851), Gounod.
- *Galathée* (1852), Massé.
- *Psyché* (1857), Thomas.
- *Herculanum* (1859), David.

1. R. STROHM, *Die italienische Oper in 18. Jahrhundert*, Wilhelmshaven, Heinrichshofen, 1979, p. 22.

- *Philémon et Baucis* (1860), Gounod.
- *La reine de Saba* (1862), Gounod.
- *Marie-Magdeleine* (1873), Massenet.
- *Aida* (1874), Verdi.
- *Samson et Dalila* (1877), Saint-Saëns.
- *Roi de Lahore* (1877), Massenet.
- *Polyeucte* (1878), Gounod.
- *Nerone* (1879), Rubinstein.
- *Noces corinthiennes* (1879), A. France.
- *Hérodiade* (1881), Massenet.
- *Cléopâtre* (1885), Massé.
- *Théodora* [il·lustracions] (1884), Massenet.
- *Une nuit de Cléopâtre* (1885), Barbier.
- *Hélène* (1886), Chausson.
- *Salammbô* (1890), Reyer.
- *La mage* (1891), Massenet.
- *Phryné* (1893), Saint-Saëns.
- *Electra* (1894), Nepomuceno.
- *Thaïs* (1894), Massenet.
- *Circé* (1896), Dubois.
- *Fervaal* (1897), D'Indy.
- *Messaline* (1899), De Lara.
- *Prométhée* (1900), Fauré.
- *Guercoeur* (1931 [1901]), Magnard.
- *Lazare* (1902), Massenet.
- *Salomé* (1904), Strauss.
- *Aphrodite* (1906), Erlanger.
- *Théodora* (1907), Leroux.
- *Elektra* (1907), Strauss.
- *Circé* (1907), Hillemacher.
- *Bérénice* (1911), Magnard.
- *Cléopâtre* (1914, pòstuma), Massenet.
- *Roma* (1912), Cain.
- *Pénélope* (1913), Fauré.
- *Nerone* (1924), Boito.
- *Circé* (1927), Delmas.
- *Die Königin von Saba* (1875), Goldmark.
- *Dejanice*, drama líric en cinc actes (1883), Catalani, llibret de Zanardini.

- *Asrael* (1888), Franchetti.
- *Ero e Leandro* (1896), Mancinelli.
- *Fedra* (1915), Pizzetti, llibret de D'Annunzio.
- *Débora e Jaèle*, òpera bíblica (1922), Pizzetti.

Després de comprovar com s'esdevingué efectivament una represa, ens cal delimitar l'abast comparatiu d'aquells canvis en les interpretacions atorgades al món antic. Se'ns plantegen qüestions urgents en interrogar-nos al voltant del paper de la música, en esbrinar la seva identificació amb el text o els nous vincles amb els arguments literaris i les seves identificacions simbòliques. Els arguments operístics van més enllà d'una simple mimesi, o subsidiarietat, envers els corrents literaris dominants en un instant cronològic. Tot i així, cal assenyalar que aquestes influències de la literatura i del teatre sobre els llibrets operístics són evidents, però sempre al costat d'altres plantejaments que ara desgranarem. La nostra proposta se centrarà al voltant d'una òpera composta per Enric Morera sobre llibret d'Eduard Marquina, *Emporium*, estrenada a Barcelona el 1906.

EL CONTEXT EUROPEU

En una carta de Verdi, adreçada a Francesco Florimo² el 5 de gener de 1871, s'hi localitza una citació que ha esdevingut famosa: «Torniamo all'antico: sarà un progresso».³ La crida verdiana, de tant fer-se servir, s'ha interpretat al biaix. Verdi, més que proposar de tornar al món antic, a la mitologia, el que desitjava era un retorn a unes formes més veritables, més realistes per al drama líric —enteses dins d'un plantejament dramàtic de l'òpera. Verdi, de fet, debatia amb Florimo l'abast de les reformes wagnerianes. Ell es pronuncià ben diferentment del compositor alemany, en unes actituds més pro-

2. Francesco Florimo (1800-1888) fou un compositor, musicòleg i bibliotecari italià, vinculat durant anys a la biblioteca de San Pietro a Majella de Nàpols. Destacà com a estudiós de Bellini, així com també s'interessà per l'òpera a Nàpols. El text de Verdi s'ha de vincular amb una altra de les facetes de Florimo, la que el destacà com a defensor del wagnerisme a Itàlia. Ell va prendre partit a favor del compositor alemany, en la pugna intensa que es desfermà a Itàlia a la dècada dels anys setanta. Vegeu Dario MIOZZI (ed.), *Francesco Florimo a Vicenza Bellini*, Catània, G. Maimone, 2001.

3. Jacopo CAPONI, «Verdi a Parigi (1886)», a Marcello CONATI (ed.), *Verdi: interviste e incontri*, Torí, EDT, 1980, p. 205 i s.

peres a l'antiga tradició italiana. En primer lloc, Verdi proposava que el primer element a vetllar dins l'òpera estava reservat al drama, deixant l'orquestra com a «tributària» de l'argument, i no pas al revés. Segons Verdi, Wagner hauria pervertit aquell sentit antic i primigeni: a la pràctica, havia convertit l'orquestra en allò més important, per damunt de les paraules dramàtiques.

El 26 de desembre de 1885, Verdi adreça una carta a Giulio Ricordi en la qual donava clarícies sobre el significat d'aquella citació que esdevingué famosa molt de pressa, feta servir després a tort i a dret. Els mots del compositor són prou aclaridors, en atorgar a «allò antic» un significat que anava més enllà del simple retorn als motius mitològics i clàssics, o d'una complaença en la delectació estètica. Les seves paraules adreçades al color clar, meridional podríem dir-ne, tornarien a ressonar anys després:

Voi sapete come me, che vi sono di quelli che hanno buona vista, ed amano i colori franchi, decisi, e sinceri. Altri vi sono che hanno un po' di cateratta: ed amano i colori sbiaditi, e sporchi. Sono alla moda, ed io non disapprovo seguir la moda (perché bisogna esser del proprio tempo), ma la vorrei accompagnata sempre da un po' di criterio e di buon senso! Dunque né passato né avvenire! È vero che io ho detto: «Torniamo all'antico»! Ma io intendo l'antico che è base, fondamento, solidità. Io intendo quell'antico che è stato messo da parte dalle esuberanze moderne ed a cui si dovrà ritornare presto o tardi infallibilmente. Per ora lasciamo che il torrente straripi.⁴

La retrobada amb el món clàssic durant el segle XIX s'inicià des de la literatura, també des del teatre. D'allí passaria al terreny operístic. A l'obra de Chateaubriand, ja s'hi trobava un dels primers apropaments, amb *Les martyrs*, una obra publicada el 1809, en la qual s'oposava el món de la vella i decadent Roma amb el naixent i renovador cristianisme.⁵ Els compositors i llibretistes romàntics van introduir altres manipulacions als arguments clàssics, a més a més d'aquesta confrontació entre innovació i decadència. Entre d'altres, desgranarem la confrontació de la veritat històrica amb la ficció; les lectures de tipus exotista projectades sobre diversos temes mitològics i del món antic; el reflex de l'art sobre la vida quotidiana, efectuada ja a l'antigui-

4. Franca CELLA, Madina RICORDI i Marisa DI GREGORIO CASATI (ed.), *Carteggio Verdi-Ricordi. 1882-1885*, Parma, Istituto Nazionale di Studi Verdiani, 1994, p. 248 i s.

5. L'òpera de Donizetti *Les martyrs* no és cap arranament de l'obra homònima de Chateaubriand, tot i la coincidència del títol, sinó de la traducció al francès de *Poliuto*, amb llibret de Cammarano, inspirada en el *Polyeute* de Corneille.

tat; la vinculació de les temàtiques religioses amb les relectures que se'n feren durant el Romanticisme. Una de les que ens caurà més a prop del cas que estudiem fou la interpretació de l'antiguitat a partir de paràmetres nacionalistes, és a dir, l'exaltació dels mites en un procés d'emblematicació de certs fets mitològics o històrics. Podríem esmentar exemples diversos per a cadascun dels casos. Un dels més significatius, potser, fou el de la figura de Neró, que, tot i haver estat una de les temàtiques emprades fins al segle XVIII, al tombant del canvi del segle XIX al XX, renasqué amb puixança, no sols pel que fa a les òperes, sinó també a la literatura, fins i tot al nou llenguatge cinematogràfic.⁶

El paper de la religió fou un condicionant per a les noves adaptacions operístiques de temàtica clàssica que no s'ha de menystenir. A l'Europa llatina, les actituds més laiques s'enfrontaven a les passions conservadores, quan no reaccionàries. La separació entre Església i Estat no acabava de reeixir a posar fites de separació entre les qüestions polítiques i les religioses. La utilització de temàtiques provinents de la mitologia —o de l'Antic Testament— en molts dels llibrets escrits al tombant de segle derivaven vers una recepció interessada i partidista de les òperes. Un segment important del públic era susceptible davant les interpretacions de determinats arguments, un fet que palesa com, rere els arguments històrics i mitològics, hom hi aplicava una interpretació exemplar. Això equivaldria a suposar l'existència d'una obligada actualització dels arguments al moment històric coetani; no es deslligaven del tot de la realitat viscuda pels espectadors, n'eren una veritable transposició. Un exemple fefaent en va ser la reposició de l'òpera de Massenet *Le jongleur de Notre-Dame*, el 1902, a Mònaco: d'aquella obra, se'n derivaren lectures conservadores en les quals el públic era singularment sensible al decòrum moral. El món pagà i el sentiment cristià no eren només una qüestió de discussió històrica, de simple veracitat, sinó que donaven peu a la confrontació moral i política.⁷

Durant l'Antic Règim estava prohibit, a França, tractar de qualsevol tema religiós en les publicacions literàries, si no és que estava molt allunyat en els temps. La interdicció no comprenia només el punt de vista teatral, sinó que s'estenia a totes les formes literàries. Només es podien tractar alguns as-

6. Costantino C. M. MAEDER, «La figura di Nerone nel secondo Ottocento: Arrigo Boito e Pietro Cossa alle prese con un mito europeo», a Lorenza GUIOT i Jürgen MAEHDER (ed.), *Nazionalismo e cosmopolitismo nell'opera fra '800 e '900*, Milà, Casa Musicale Sonzogno, 1998, p. 211-227.

7. Jean-Christophe BRANGER, «Introduction», a Jean-Christophe BRANGER i Alban RAMAUT (ed.), *Opéra et religion sous la III^e République*, Saint-Étienne, Université de Saint-Étienne, 2006, p. 19.

pectes que no perillessin de caure en transposicions amb el moment present. Aquests arguments historicistes solien limitar-se a tractar episodis com l'inici del cristianisme, o la seva contraposició amb les actituds més ortodoxes de la religió. Aquesta és la raó per la qual certs arguments, com el monacat, només es podien tractar a partir de metàfores i eufemismes, com en el cas de l'òpera *La vestale*, de Spontini, de 1807. Aquesta inèrcia no va desaparèixer del tot durant el Romanticisme. Els subterfugis a què es veien obligats els llibretistes encara es detectaven a l'òpera *Roma*, de Massenet, estrenada el 1912. La censura literària, a França, contràriament al que podria semblar, va continuar exercint-se durant tot el segle XIX.

La moralitat, no sols vinculada a la religió, era un dels aspectes que més centraven l'atenció en la recepció de les òperes del tombant de segle. La novel·la *Thaïs*, que seria transformada en òpera, va ser atacada el 1889 pel seu argument poc edificant: el protagonista de l'obra, un monjo, era seduït per una hetera. En la versió que en féu Massenet el 1898, totes les qüestions més escabroses van ser llimades, desaparegueren del llibret. El cas de l'òpera *Aphrodite* fou similar. La peça partia d'una novel·la de Pierre Louis.⁸ Al drama musical compost per Camille Erlanger, el llibretista Louis Ferdinand de Gramont hagué d'evitar explícitament l'excés de sensualitat perquè l'obra pogués ser estrenada, el 1906, en un teatre tan burgès i curós dels bons costums com era l'Opéra-Comique de París.

El tractament escenogràfic i la tendència a la monumentalitat són altres factors que explicarien aquesta reaparició que estem observant. A la influència del model operístic romàntic francès, amb el gran efectisme visual procedent de les *grandes opéras* dotades de decoracions fastuoses, caldria afegir uns elements que catalitzaren el procés: el gust per l'exotisme literari. L'òpera de Petrella *Jone* (1858) ho pot exemplificar. Aquesta obra estava farcida d'efectes escènics paorosos, com la imitació d'una erupció del Vesuvi. De manera similar, *L'ultimo giorno di Pompeii*, de Pacini (1831), havia tret partit de l'espectacularitat d'una altra erupció volcànica que incloïa una efectista destrucció de la ciutat romana. La presència de grans multituds, la utilització de grans masses corals o les grans escenes de marxades de guerrers eren altres elements fàcilment justificables en aquest tipus de repertori. Fora de París, les noves òperes imitaven els patrons escènics i la monumentalitat sonora de la

8. Existeixen nombroses edicions d'aquesta obra. El seu subtítol incloïa que es tractava de «Moeurs antiques», amb la qual cosa es donava a entendre que la visió que s'hi donava eren, senzillament, uns costums d'altres temps distants de la moral actual.

grande opéra. Aquest seguiment de l'exemple francès es troba tant al repertori italià com al germànic, i també al de les nostres contrades. L'òpera *Cleopatra*, de Lauro Rossi, estrenada a Torí el 1876, seguiria les mateixes petges a la recerca d'espectacularitat i exotisme.

En aquestes relectures podem establir unes dates en què es constata un gir estètic important. Pels voltants de 1835 comencen a disminuir els títols de les noves òperes que pouaven encara en el repertori heretat del classicisme. Diem que decreixien, no pas que desapareguessin. En segon lloc, i coincidint amb el moment de l'eclosió de la renovació romàntica, la intencionalitat en les interpretacions, siguin de tipus nacionalista, o bé de tipus exotista, comença a prendre camins separats. També fou en aquests anys quan es començaren a abandonar els patrons heretats dels llibrets de Metastasio i de Zeno, amb algunes excepcions. En són exemple les òperes que compongué Baltasar Saldoni, bastides encara a partir de llibrets ordits des de models clàssics, cas d'*Ipermestra*, o *Cleonice, regina di Siria*.

Vers la dècada dels anys vuitanta del segle XIX, el subgènere s'acomodà a una nova situació. El capgirament venia induït per la pregona crisi al panorama italià —tant de creació com de viabilitat econòmica de molts dels seus teatres. El wagnerisme hauria contribuït a arraconar el món clàssic en substitució d'un nou marc mitològic de referència. Amb el pas de pocs anys, la *grande opéra* es trobava en ple procés d'extinció. Entre les causes que expliquen la fallida d'aquest corrent es troba el cost econòmic excessiu de les produccions de *grandes opéras*. També cal valorar la incapacitat de renovació del gènere, encarcarat per uns convencionalismes que l'havien fet impermeable als nous models dramàtics. Com afirma Guido Salvetti, les noves produccions operístiques tendiren a una imitació de l'òpera germànica, tot seguint allò que era més propi de la *grande opéra*, mentre que es conservaren els grans arguments extrets de la tradició històrica de l'òpera, com els temes bíblics, l'antiguitat i, sobretot, la nova literatura contemporània.⁹

Les òperes escrites durant el tombant de segle, i que mantenien les temàtiques clàssiques, es basaven en produccions de llarga durada, com és el cas de la *Dejanice* de Catalani. Aquesta obra fou estrenada a la Scala de Milà el 1883. El seu argument gira al voltant d'una hetera que sedueix el jove aventurer Admet. En bona mesura, encara pervivien certes estructures heretades de la tracció de la *grande opéra* francesa, de gran espectacle.

9. Guido SALVETTI, «Dal Verdi della maturità a Giacomo Puccini», a Alberto BASSO (ed.), *Musica in scena: Storia dello spettacolo musicale*, vol. II, Torí, UTE, 1996, p. 388.

La sensualitat i l'hedonisme de final de segle són uns dels altres factors que de manera força decisiva donarien cos a la florida dels arguments que estudiem. Ultra el conreu d'aquell erotisme finisecular,¹⁰ barrejat tot sovint amb interpretacions més simbolistes, és prou cert que el món de l'antiguitat, com a conseqüència de les diferents excavacions arqueològiques en procés i de les noves troballes, s'havia revalorat. El món antic ocupava l'atenció de la premsa contemporània i creuava la barrera de l'escena dramàtica mercès a noves troballes espectaculars. El darrer factor a tenir present en aquest panorama és de natura musical. Les noves estètiques, derivades del gust pels llenguatges arcaïtzants, desembocarien a l'inici del segle xx en nombroses propostes que cercaven una renovació del llenguatge musical des de la «invenció» dels antics llenguatges anteriors a l'establiment de la tonalitat. Aquest seria el cas de la tragèdia lírica *Fedra*, de Pizzetti, estrenada el 1915 a Milà, amb llibret de D'Annunzio. Pizzetti esdevingué una mena de fill espiritual de D'Annunzio, al qual era fàcil d'imposar les idees. L'arcaisme musical emprat de forma deliberada en aquell *Fedra*, girat a un hipotètic estil grec, els portà a imitar la sonoritat d'un *aulós*. Pizzetti, en triar una tessitura de *mezzo* per a la seva *Fedra*, tenia ben present els exemples de la *Salomé* o l'*Electra*.

LA TEMÀTICA DEL MÓN CLÀSSIC AL MÓN OPERÍSTIC CATALÀ DEL SEGLE XIX

Un repàs als títols estrenats als teatres de Barcelona, basats en temàtiques d'època clàssica o en arguments mitològics, ens faria avinent com aquests canvis que hem vist en el panorama europeu s'esdevenien també a les nostres contrades. Aquesta llista, que no pretén ser exhaustiva, recull només les òperes estrenades, alhora que esmenta algunes sarsueles. No s'esmenten aquelles obres que foren compostes però que no arribaren a assolir una representació pública. La relació d'aquestes darreres, juntament amb les sarsueles, si fos completa —tasca que tenim encara en procés de realització—, ens acreixeria la llista amb títols com *El joven Telémaco*, molts dels quals s'havien estrenat a Madrid poc abans, tot esdevenint en pocs anys obres de referència

10. Aquest interès per la sensualitat es llegeix de manera evident en l'òpera de Joan Manén *Acté*, estrenada el 1903 al Gran Teatre del Liceu. Posteriorment, el mateix compositor la refongué en una versió definitiva, titulada *Neró i Acté*, i fou estrenada a Karlsruhe el 1928.

per l'altíssim nombre de representacions que assoliren, de ben segur que imitant el fenomen francès de l'opereta bufa.¹¹

- *Il Telemaco nell'isola di Calipso*. Sor, llibret de Capece (1797).
- *Ifigenia in Aulide*. Zingarelli, llibret de F. Motetti (1799).¹²
- *Il trionfo di Venere*. Tozzi, per a la vinguda de Carles IV a Barcelona (1802).
- *Ser Marc'Antonio*, òpera bufa en dos actes. Pavesi, llibret d'Anelli (1815).
- *Aureliano in Palmira*, òpera seriosa en dos actes. Rossini (1822).
- *Semiramide*, melodrama tràgic. Rossini, llibret de Rossi (1826).
- *Didone abbandonata*, melodrama en dos actes. Marcadante (1826).
- *I baccanali di Roma*, melodrama tràgic en dos actes. Generali (1827).
- *La vestale*, melodrama seriós. Pacini, llibret de Romanelli (1828).
- *Danao, re d'Argo*, òpera semiseriosa en dos actes. Giuseppe Persiani (1829).
- *Alessandro nell'Indie*, òpera seriosa en dos actes. Pacini, llibret de Metastasio (1831).
- *Il ultimo giorno di Pompei*, òpera seriosa en dos actes. Pacini, llibret de Tottola (1831).
- *Il voto di Jefté*, melodrama seriós en dos actes. Generali (1832).
- *L'esule di Roma*, melodrama heroic en dos actes. Donizetti, llibret de Gilardoni (1833).
- *Norma*, tragèdia lírica. Bellini, llibret de Romani (1835).
- *La vestale*, tragèdia lírica. Mercadante, llibret de Cammarano (1841).
- *Cleonice, regina di Siria*. Saldoni, llibret inspirat en Metastasio (1841).
- *Saffo*, tragèdia lírica en tres actes. Pacini, llibret de Cammarano (1842).
- *Medea*, òpera tràgica. Pacini, llibret de Catiglia (1845).
- *Gli Orazzi e Curiazzzi*, tragèdia lírica en tres actes. Mercadante (1848).
- *Poliuto [Les martyres]*, tragèdia lírica en tres actes. Donizetti, llibret de Cammarano (1856).
- *Jone*, melodrama en quatre actes. Petrella, llibret de Peruzzini (1863).

11. Emilio CASARES, «El teatro de los Bufos o una crisis en el teatro lírico del XIX español», *Anuario Musical*, núm. 48 (1993), p. 217-228.

12. En algunes fonts, l'autoria d'aquesta òpera està atribuïda a Martin (F. VIRELLA CASSAÑES, *La ópera en Barcelona*, Barcelona, Redondo y Xumetra, 1888, p. 238). Extraïem l'autoria a partir de l'exemplar del llibret, conservat a la Biblioteca de Catalunya: *Ifigenia in Aulide: dramma per musica. Da rappresentarsi nel Teatro della molto Ile. Città di Barcellona. L'anno 1799*, Barcelona, Francesco Generas.

— *Galathée*, òpera còmica en dos actes. Massé, llibret de Carré i Massé (1866).

— *La político-manía, ó sea César o Bruto*, sarsuela en un acte. Lletra de Leopoldo Bremon, música de Leandre Sunyer [gener de 1866].

— *Giulio Cesare*. G. Garcia, instrumentada per a banda per R. Roig [Barcelona, 6 de juliol de 1880].

— *Orfeo*. Gluck (1889).

— *Sanson et Dalila*. Camille Saint-Saëns (1897).

— *Néron*. Rubinstein, llibret de Barbier (1898).

— *Ifigenia in Tauride*. Gluck (1900).

— *Acté*. Joan Manén (1903).

— *Thaïs*. Jules Massenet, llibret de Gallet (1905).

— *Emporium*. Enric Morera, llibret de Marquina (1906).

— *Hesperia*. Joan Lamote de Grignon (1907).

— *Salome*. Richard Strauss (1910).

— *La vestale*. Spontini (1910).

— *Ero e Leandro*. Mancinelli, llibret de Boito (pseudònim) (1913).

— *Gal·la Plàcidia*. Pahissa, llibret d'Àngel Guimerà (1913).

— *Saffo*. Massenet, llibret de Cain i Bernede (1919).

MÉS ENLLÀ DE L'EXOTISME I A PROP DEL NOUCENTISME: *EMPORIUM* DE MORERA I MARQUINA

La creació operística catalana a les acaballes del segle XIX estava dominada per l'interès a afermar la pròpia identitat i per trobar aquella composició que, de manera més o menys definitiva, descloqués, tant a escala nacional com internacional, l'existència d'una realitat musical catalana. Dit en pocs mots: els diferents projectes d'abast nacionalista maldaven per fer triomfar les seves propostes líriques. No es pot deslligar el procés sociopolític de la Catalunya de final de segle de les diferents iniciatives sorgides dels compositors catalans com Pedrell, Morera, Pahissa, Rodoreda, Granados, Manén, Vives, Costa i Nogueras, Bosch i Humet o Joan Lamote de Grignon, per esmentar només els qui pogueren estrenar les seves obres durant el primer terç del segle XX.¹³ El

13. Francesc CORTÈS, «La òpera en Cataluña desde 1900 a 1936», a Emilio CASARES i Álvaro TORRENTE (ed.), *La òpera en España e Hispanoamérica*, vol. II, Madrid, ICCMU, 2002, p. 325-362.

grau d'implicació amb el procés de construcció d'uns nous mites nacionals a partir de l'òpera era diferent en cadascun d'aquests autors, com també ho era la ideologia i l'estètica que planaven rere les seves òperes. El procés, en música, començà més tard que en literatura. Si les lletres catalanes començaren aquesta construcció —des d'una selecció i reinvençió de la tradició— a partir de la dècada de 1840,¹⁴ en música el procés fou més tardà.

L'antiguitat clàssica va trigar a captar l'atenció dels llibretistes catalans, de la mateixa manera com la presència històrica de l'edat mitjana havia soterrat llargament el passat grecoromà. La referència de la poesia «Empúries», publicada el 1878, de Josep Martí i Folguera, resta força desconnectada de l'òpera de Morera. Serà un altre dels mites de la «teoria dels independents» el que prendrà cos en una altra òpera de Joan Lamote, *Hesperia* (1908), l'argument de la qual parteix de les figures d'Indíbil i Mandoni. L'altre gran tema clàssic, el de la princesa Gal·la Placídia, el prendrà Jaume Pahissa de l'obra dramàtica de Guimerà.¹⁵ Totes dues, però, són posteriors a *Emporium* de Morera. En aquest darrer cas, la interpretació que es fa del mite previ d'una Catalunya dominada per la cultura romana va més enllà del que Sunyer proposa com la Roma «corrupuda pel vici i desapareguda fatalment per designi diví».¹⁶ A *Emporium*, s'hi pot llegir una de les primeres proclames del Noucentisme. Des del punt de vista musical, podem intuir-hi també la proposta interessant d'una estètica mediterrània, tornassolada per la convivència amb altres trets més romànticotardans.

Com si ens trobéssim immersos en un procés de recuperació del passat clàssic, tres òperes de compositors catalans estrenades en poc més de quatre anys servien per a començar a abandonar la mitologia medieval catalana, d'arrel renaixent. Es començava a girar l'esguard vers el món antic, amb unes estètiques musicals ben diferents, però. En tractar de les obres *Acté* de Joan Manén, *Emporium* d'Enric Morera o *Hesperia* de Joan Lamote de Grignon, no ens trobem davant una lectura uniforme. Són tres intencionalitats força diferents. En tot cas, només les de Morera i de Lamote de Grignon poden compartir la seva vocació pel mite de la «teoria dels independents» que citàvem abans. *Acté* de Manén responia a unes necessitats més peremptòries: la voluntat de l'empresa del Gran Teatre del Liceu d'aprofitar unes costoses es-

14. Magí SUNYER, *Els mites nacionals catalans*, Vic, Eumo, 2006, p. 34.

15. L'estrena de l'òpera *Gal·la Placídia*, amb música de Jaume Pahissa, no tindria lloc fins al 1913, al Gran Teatre del Liceu.

16. Magí SUNYER, *Els mites...*, p. 55.

cenografies que es bastiren de bell nou per a una òpera que no quallà, el *Néron* de Rubinstein. Manén es limità a adoptar un argument per a rendibilitzar el dispendi realitzat anteriorment.

El moment històric que embolcallà l'estrena d'*Emporium* afavorí una mitificació quasi instantània de l'obra. Morera va tenir la sort de fruit de l'oportunitat, si no fos perquè habitualment rere les oportunitats sol haver-hi un llarg treball precedent i un estat d'opinió que ho afavoreix. L'almanac de *La Vanguardia* de l'1 de gener de 1906 publicava un dibuix de J. Triadó, *El recobro de Helena*, amb un traç àtic, renovador. Amb aquesta mena de premonició s'entrava a l'any 1906. El 19 de gener, el glosador Xènius publicà «Empòrium», una glosa dedicada a la futura estrena de l'òpera *Empòrium* d'Enric Morera amb llibret d'Eduard Marquina.¹⁷ Aquest text és saludat arreu com una primera de les proclames fundacionals del Noucentisme. D'Ors havia assistit a la conferència prèvia sobre la nova òpera que va tenir lloc a l'activa Associació Wagneriana. D'aquí va sorgir la seva glosa, més que no pas de l'estrena de l'òpera al Gran Teatre del Liceu el 20 de gener de 1906. En realitat, l'estrena de l'òpera tingué lloc l'endemà de la publicació de l'article de Xènius a *La Veu de Catalunya*. Cal tenir-ho present, ja que sovint es relaciona l'escrit de Xènius com si fos a tall d'una crítica posterior a l'estrena, quan de fet es tractava d'unes impressions recollides després de la conferència amb il·lustracions musicals, a càrrec d'Enric Morera, i que va tenir lloc el 8 de gener de 1906, amb la col·laboració dels cantants Colomé, Marcè i de l'Orfeo Barcelonès.¹⁸ Es van interpretar fragments de l'obra, mentre que Joaquim Pena va llegir un text de Marquina que seria editat posteriorment.¹⁹

El text explicatiu de Marquina enquadrava el significat simbòlic de l'obra: tres cultures interferien en l'*Emporiae* romana. El moment històric se situava en la tensió precedent a la conquesta de l'urbs romana pels bàrbars. Els diferents protagonistes personificaven cada cultura: Nethú, un esclau germànic, restava seduït per la cultura mediterrània; Rodia, una hetera grega, representava el símbol de l'ànima clàssica; Clòdius, un hisendat romà, es

17. XÈNIUS (Eugeni d'ORS), «Empòrium», *La Veu de Catalunya* (19 gener 1906).

18. «Taula de les sessions celebrades per la Associació Wagneriana d'ençà de sa fundació», a *XXV Conferències donades a la Associació Wagneriana (1902-1906)*, Barcelona, Associació Wagneriana, 1908.

19. Eduard MARQUINA, *Algunas consideraciones sobre el drama lírico*, Barcelona, Tip. Nacional, s. a. Marquina dedicà el llibret de l'òpera a Joaquim Pena, que anomenava «infadigable paladí de tota causa artística». Molt possiblement, Pena va tenir molt a veure amb l'estrena de l'obra de Morera.

comportava de forma pragmàtica i hedonista davant d'un desenllaç inevitable, la caiguda de la cultura romana engolida pels pobles bàrbars. Davant dels invasors germànics —tot entenent la invasió com a símbol del pensament—, la cortesana Rodia abandonava per mar la ciutat d'*Emporiae*. Ella, alhora, s'identificava com a símbol de la bellesa. Davant la mirada atenta de tots, solcava vers Grècia, perquè «no és temps encara» del seu domini, la terra no estava prou assaonada per al triomf de la bellesa àtica, en una al·lusió evident a l'arribada d'un moment millor, el Noucentisme que encara no era del tot conegut amb aquest nom. Al culdellàntia de l'edició del text de Marquina, lliurat durant la conferència del 8 de gener de 1906, es presentava de manera molt xiroia una petita barca, en forma d'esclap amb vela i gallaret dirigint-se vers l'horitzó.

La simbologia proposada per Marquina juntament amb la música de Morera —relativament poca— que es pogué sentir per a judicar el total de l'òpera foren els fonaments sobre els quals la glosa d'Ors bastiria la celebrada proclama noucentista. Però d'Ors apuntava al seu escrit: «Tot el sentit ideal d'una gesta redemptora de Catalunya podria reduir-se avui a *descobrir el Mediterrani*. [...] Però és difícil que els nostres artistes d'avui col·laborin a una aital gesta. Una pila d'influències, una pila de fatalitats s'hi oposen. [...] I per això penso que, malgrat l'*Empòrium*, el Mediterrani seguirà sense descobrir». Per tant, al text de Marquina hi havia més que una associació de sinèdoque a partir del «nom d'Empúries amb tot el llegat clàssic», i molt més que una metonímia amb la noció de mediterraneïtat.²⁰ Com assegura Castellanos, Catalunya es construïa a partir de l'expulsió dels grecs i de l'empelt dels bàrbars nòrdics, com a imatge dels fonaments medievals de la cultura catalana, de la qual els patrons clàssics eren suposadament absents, però hi restaven somniats, si més no, en l'esclau que s'havia enamorat de Rodia.²¹ L'altre gran element innovador de fons d'aquesta obra s'ha de situar en la seva voluntat de superar els motlles romàntics, la passa que volia fer per damunt de la Renai-xença. Molt possiblement, ens trobem davant d'un primer intent de defugir

20. Josep MURGADES, «Ús ideològic del concepte de "classicisme" durant el Noucentisme», a Rosa CABRÉ i Montserrat JUFRESA (ed.), *Polis i nació. Política i literatura (1900-1939)*, Barcelona, Societat Catalana d'Estudis Clàssics, 2003, p. 25.

21. Jordi CASTELLANOS, «Quan tot semblava possible», *L'Avenç*, núm. 309 (gener 2006), p. 23. Per a una suggerent interpretació del món clàssic al principi del segle XX català, vegeu Narcís COMADIRA, «La deixa del geni grec. L'ideal clàssic a la Catalunya dels segles XIX i XX. Unes notes», a Josep M. TRULLÉN (dir.) i Carme MARTINELL (ed.), *Fascinació per Grècia: L'art a Catalunya als segles XIX i XX*, Girona, Museu d'Art, 2009.

el Modernisme, amb dubtes, si es vol, i sense una continuïtat estètica, si més no immediata.

Damunt d'Empúries s'estava forjant un nou mite que esdevindria paradigma noucentista. Els estudis de Joaquim Botet o de S. Aguilar, de 1879 o de 1895; les excavacions de Meranges dutes a terme al segle XVIII, o els diferents estudis i dibuixos que n'havien fet estudiosos com Esteve Trayter, no havien donat encara a les ruïnes la seva aurèola mítica. Fins que no començaren les excavacions, impulsades per la Junta de Museus de Barcelona, el 1908, gràcies a la visió i al coratge de Prat de la Riba i de Puig i Cadafalch, no es pogué frenar «el procés d'espoli i saqueig sistemàtic» d'unes ruïnes que esdevindrien, de la mà del Noucentisme, el símbol «imprescindible de l'imaginari col·lectiu». ²² En certa mesura, Marquina i Morera s'avançaren a un procés que es trobava ja en un estat molt madur.

L'any següent al de l'estrena de l'òpera de Morera apareixia la revista *Empori*, en la qual, al costat de Josep Carner, trobem el nom del músic Cristòfor Taltabull. Aquest darrer hi publicava una obra tan poc «mediterrània» com la *Quarta simfonia* d'Anton Bruckner, rebatejada amb el sobrenom de «romàntica». ²³ Les referències a la ciutat grecoromana es multiplicaven arreu de la cultura catalana. L'*Almanach dels Noucentistes*, en l'edició de 1911, mostrava la reproducció de la Venus d'Empúries. Josep Maria Ruera compongué uns poemes simfònics per a orquestra i cobla, i sardanes sota el títol *Empúries: Empúries, la grega* (1931) i els *Tres moviments simfònics* (1936), inspirats en el món grec. El títol d'una revista sardanista que inicià la seva publicació el 1925 fou *Emporium*. ²⁴ També *Emporium* donà nom a una publicació musical, de tipus mensual, iniciada el mateix 1908, *Musical Emporium*. El món sardanístic va recollir el testimoni d'aquesta florida: nombroses sardanes en porten el nom, com la de Vicenç Bou, *Emporium*, inspirada en la poesia homònima de Narcís Gotarra, publicada a la revista palafrugellenca *Emporion* el 1916. *Emporium* era també el nom d'una cobla de gran anome-

22. Jordi PARDO, «Empúries i la gestió del patrimoni cultural a Catalunya», *L'Avenç*, núm. 337 (juliol-agost 2008), p. 60. Vegeu, també, Marc MAYER I OLIVÉ, «Empúries i la cultura romana a Catalunya», *L'Avenç*, núm. 336 (juny 2008), p. 54-57; Xavier AQUILUÉ, *Cent anys d'excavacions arqueològiques a Empúries*, Barcelona, Museu d'Arqueologia de Catalunya i Ajuntament de l'Escala, 2008.

23. Cristòfol TALTABULL, «Bruckner y la IV Simfonía», *Empori*, núm. 1 (gener 1907), p. 25.

24. Joan GIVANEL I MAS, *Bibliografia catalana. Premsa*, vol. 1, Barcelona, Institució Patxot, 1931, p. 545.

nada a la Barcelona de principi de segle XX i el nom d'una colla sardanista. El 1917, Tomàs Sobrequés fundà el quintet Empòrium. Fins i tot, el nom d'una botiga de música de Barcelona, regentada per la vídua de J. M. Llobet, portava el nom d'Emporium. És evident que rere aquesta fal·lera toponímica tenim la voluntat de voler-nos hereus dels antics grecs, això és, la influència del Noucentisme.

Les ruïnes d'Empúries, com a element ja simbòlic, se citen a *La nacionalitat catalana*, de Prat de la Riba, publicada el mes de maig.²⁵ Empúries és «força d'atracció pròpia de les grans capitals, el rastre de la influència l'ha trobat l'arqueologia sempre dintre les fronteres de l'*ethnos ibèrica*».²⁶ L'avinentesa del tema, per tant, es connectava amb la represa de la consciència nacional catalana i s'hauria de situar pels volts de principi de segle XX.

Aquest encaix és només aparent: les circumstàncies que envoltaren la composició de l'òpera de Morera ens obliguen a replantejar la data simbòlica de 1906. El drama líric *Emporium* deuria ésser concebut vers l'any 1900, anterior per tant a les coincidències cronològiques que esmentem. Les primeres referències a la seva composició la vinculen amb un projecte de teatre líric català en el qual s'implicaren Morera, Albéniz i Granados. Fou un encàrrec de la temporada que havia de tenir lloc al Teatre Novetats. Després, Morera marxà a Madrid tot cobejant una hipotètica estrena de l'obra el 1902. *Emporium* seria desestimada per Chapí, que dirigia la temporada patrocinada per l'empresari Luciano Berriatúa; els motius del refús no són prou clars.²⁷ Morera, però, continuà col·laborant amb el compositor de Villena, assajà els cors de l'òpera *Circe* de Chapí i, tot seguint les indicacions de l'empresari Berriatúa, començà a compondre una sarsuela conjuntament amb Chapí. Però *Emporium*, definitivament, seria oblidada. Amb aquesta circumstància, l'òpera podia afegir ara la fama d'haver estat rebutjada a Madrid. Marquina havia emmalaltit després de redactar el llibret. Possiblement, quan Morera viatjà a

25. Enric PRAT DE LA RIBA, *La nacionalitat catalana*, Barcelona, Barcino, 1934, p. 84. La primera edició aparegué a la Tipografia L'Anuari de la Exportació el 1906.

26. Enric PRAT DE LA RIBA, *La nacionalitat catalana*, Barcelona, Barcino, 1934, p. 84. La primera edició aparegué a la Tipografia L'Anuari de la Exportació el 1906.

27. Ignasi IGLESIAS, *Enric Morera: Estudi biogràfic*, Barcelona, A. Artís Impressor, 1921, p. 35. «I allà va anar-se'n, per establir-s'hi, no dient-ho a ningú (ni als amics i companys predilectes), amb una forta recança i amb la preocupació de si ho feia per despit contra la mare pàtria. Allà va anar-se'n, més que atret per la glòria, en cerca del benestar dels seus, enduent-se'n, per donars-'hi a conèixer i bènec de seguida, el formós drama líric *Emporium* amb llibret de l'il·lustre poeta Eduard Marquina, que servava inèdit.»

Madrid només tenia completat el primer acte de l'òpera.²⁸ No podem, però, confirmar-ho encara.

Pocs textos teatrals d'aquells anys estarien tan vinculats amb l'arribada de la mediterraneïtat francesa i l'aparició del Noucentisme com *Emporium*. Marquina passà els anys de joventut entre els seus companys inseparables: Josep Pijoan, Lluís de Zulueta i Joaquim Torres i García. El lideratge de Pijoan, com demostra Jordi Castellanos, és inqüestionable.²⁹ Les seves idees solquen pel llibret d'*Emporium*, en el qual, si fem cas dels esborranys, també participà Utrillo en un inici. L'actitud contrària a l'intimisme nòrdic i la crida de Pijoan a «los fills del mar llatí, en una terra plena de verdor, [on] l'art surt popular, creix a la plaça pública, dessota el cel blau, a l'aire lliure» coincideixen amb la frase que conclouïa la conferència de Marquina: «Y sobre la paz azul del familiar Mediterráneo tiembla una vaga luz del Renacimiento futuro». També seria el cas de la imatge aportada pel llibret, al tercer acte: el brindis de Nethú amb el vi daurat grec, que el romà Clòdius vessa sobre la «terra matrona».

UN LLIBRET SORGIT DE LA CONFRONTACIÓ CULTURAL

L'oposició entre dues cultures, tant pel que fa al nivell cultural com a la religió, i pendents d'una pèrdua de la tradició antiga, ha estat una temàtica que sovinteja en les òperes no sols del segle XIX, sinó també molt anteriors. Les lluites entre romans i gots van pujar a l'escena amb *Totila*, una òpera seriosa representada el 1677 a Venècia. Serà, però, durant el Romanticisme quan aquesta temàtica prengui decididament una empenta propagandística en la difusió dels sentiments nacionalistes. Abans del Risorgimento ja notem com els arguments i el tractament musical i dramàtic de les òperes bastides sobre l'oposició i xoc entre dues cultures tendeixen a preparar una consciència nacional.³⁰

La confrontació entre dues cultures servia perquè el públic es pogués identificar amb un dels dos pobles. Quan s'estrenà *Emporium*, el 1906, la major part de les crítiques eren conscients d'aquesta intencionalitat. Urgellés as-

28. Luis G. IBERNI, *Ruperto Chapí*, Madrid, ICCMU, 1995, p. 345.

29. Jordi CASTELLANOS, *Intel·lectuals, cultura i poder*, Barcelona, La Magrana, 1998, p. 189.

30. Constantino C. M. MAEDER, «Politique et opéra: représentation de l'étranger dans *Totila et Tancredi*», a Irène MAMCZARZ (ed.), *L'Europe et son combat pour la liberté à travers le théâtre et l'opéra*, París, Klincksiek, 1996, p. 93.

senyalà com dos dels personatges, Bar i Nurion, eren de «nova forsa que ha de regenerar l'ànima d'un poble en sas acaballes».³¹ Altres crítics, com Emili Vallès, insistien també en aquest antagonisme entre el poble dels «llatins», o «italians», acarats a uns bàrbars del nord que havien esborrat la noció artística. Vallès, molt ablamat, insistia que havia arribat l'hora «que comensessin á esser foragitats de llur imperi aqueixa mena de barbres del sentit comú y del bon gust, mercés al domini dels quals s'apagá un jorn á la ciutat de Barcino l'esplendor de la Belleza simbolisada en Ifigenia».³² La denúncia feta des de la premsa de l'època de la decadència a la qual el poble llatí s'havia abocat implicava la necessitat d'una regeneració cultural. El guia, pel que fa a l'aspecte musical, bé podia ser Morera, el nou cabdill.

L'èxit que assolí l'òpera fou molt destacable. Es perllongaren les funcions més dies dels previstos a l'abonament del Gran Teatre del Liceu, un fet gens habitual quan es tractava d'òperes d'autors catalans. El dissabte 3 de febrer es disposà una funció extraordinària de l'obra, després que en els dies anteriors molts afeccionats quedessin sense poder adquirir entrades. La xifra de set representacions assolides per *Emporium* no cridaria l'atenció en un repàs que contrastés aquest nombre amb el volum assolit pels títols de repertori italians. Però si es considera la manca d'interès, quasi sistemàtica, que s'atorgava a les obres d'autors catalans, la xifra es converteix en un fet prou excepcional. Fins i tot, la crítica publicada per *Joventut*, una revista que solia ser molt primmirada i intransigent amb els compositors catalans, va ser prou favorable a Morera. En llegir *Joventut*, però, s'evidencia que per mor de l'estètica wagneriana, que dominava encara determinats sectors de la cultura catalana, no es va saber entendre prou encertadament que *Emporium* no volia ser un refregit wagneroide. Els pocs retrets a l'òpera, provinents de *Joventut*, se centraven a assenyalar que totes les òperes havien de tenir una unitat de llibret i de música; els hauria de ser imprescindible seguir els postulats wagnerians d'unitat de text i música.³³

L'any 1929, *Emporium* es tornà a posar en escena, un altre fet també prou singular. Ho resulta encara més quan es valora que tot i el pas dels anys la rebuda d'aquella reestrena no va marcar gens les apreciacions que

31. U. (URGELLÉS), «Gazeta musical. Estrena d'Emporium al Liceu», *La Veu de Catalunya* (23 gener 1906).

32. Emili VALLÈS, «A proposit d'«Emporium». I», *Art Jove*, núm. 4 (30 gener 1906), p. 69.

33. D. BONET I CEMBRANO, «Emporium. II», *Joventut*, núm. 312 (1 febrer 1906), p. 66 i s.

s'havien emès més de vint anys enrere.³⁴ S'editaren arranjaments de l'obra, un altre indici que va arribar a tenir un ressò més enllà d'un èxit circumstancial.³⁵

El públic del nou segle no estava interessat en arguments només de tipus arqueològic. Tot fent nostra la dita francesa «Beau comme l'antique», l'antigor hel·lènica servia ara com a garantia de qualitat. Alhora, els personatges de l'òpera de Marquina i Morera estimulaven la imaginació, eren capaços de fets sobrehumans, s'hi podien preveure les virtuts i els perfils humans encarnats pels personatges de l'antiguitat. Igual que passava a la resta d'Europa, els passatges pseudohistòrics d'*Emporium* esdevenien un motiu d'atracció que, a partir de les decoracions exòtiques i les vestimentes fantasioses dels grups corals, projectaven quelcom més sobre l'auditori.³⁶

Els figurins que s'empraren per als personatges de l'estrena de 1906 ens mostren la dicotomia existent entre els pobles grecs, romans i bàrbars. Els dibuixos foren realitzats per Francesc Casanovas, un peculiar artista que havia cantat òpera a Itàlia i que arribà a ser director artístic del Gran Teatre del Liceu.³⁷ El dibuixant tingué cura de reproduir els trets de vestimenta clàssica per a Clòdius, el qual dotà d'autoritat fent-li portar un petit fuet. Rodia anava vestida amb pentinat recollit, braçalets i una túnica ornada de sanefes. El pastor s'identificava amb els tòpics d'unes avarques, vestit amb pells i un curiós capell que tant podia ser d'un pastor sard com d'un de tirolès. Nethú, el protagonista, esclau bàrbar, es diferencia de la resta de bàrbars: porta el cabell força més curt, sense trenes, i una vestimenta amb pantalons, amb un cinturó prim. La resta dels germànics tenen una aparença que recorda inequívocament l'abillament propi dels personatges wagnerians d'època romàntica: vestits amb pells, enormes claves i espases, cinturons amplíssims clavetejats; tots ells mostraven una barba molt llarga i espessa i una llarga cabellera trenada. Nurion, per la seva banda, podria passar per valquíria, reproduïda als dibuixos de Casanovas com una dona rossa,

34. El 29 de gener de 1929 tingué lloc la primera de les tres funcions que aquella temporada assolí *Emporium*. L'orquestra fou dirigida per Josep Sabater.

35. Luis Julián ECHEGARAY, *Solfa de la ópera «Emporium», música de E. Morera y otros, letra y símbolos de E. Marquina; apuntes del natural de Rut*, Barcelona, J. Cunill, 1906.

36. Danielle PORTE, «Beau comme l'antique: L'Antiquité dans l'opéra au XIX^e siècle», a Alban RAMAUT i Jean-Christophe BRANGER (ed.), *Le livret d'opéra au temps de Massenet*, Saint-Étienne, Université de Saint-Étienne, 2002, p. 35-59.

37. Francesc FONTBONA, *Francesc Casanovas (1853-1921): Catàleg de l'exposició de dibuixos i litografies*, Barcelona, Biblioteca de Catalunya, 1982, p. 6-8.

guarnida amb vestimenta de pells, amb capa doble de pell, tot brandant una llança curta.³⁸

LECTURES DEL LLIBRET D'EDUARD MARQUINA

El text de Marquina conté una lectura prou rica en matisos, raó per la qual aquesta obra va poder passar d'ésser considerada com a conjuntura cultural de 1906 a un valor més perenne el 1929.³⁹ La conquesta de llibertat s'assoleix a partir del contacte amb el món grec, i no sols pel fet que el desencadenant sigui un esclau:

Ave llibert! la Grecia t'ha fet lliure,
torni a arrelar-te al cor la voluntat de viure!⁴⁰

D'aquí que la civilitat, expressada no solament a través de la cultura urbana adquirida a través de Roma, sinó també mitjançant la coneixença estètica, de capir la bellesa, sigui una qualitat pròpia del sud. Quan Nethú refereix al seu pare Bar les essències de la bellesa, desconeguda entre els bàrbars, li atorga una altra qualitat inherent, la recerca de la pau:

[...] la calma
d'aquest cel y aquest mar y d'aquests astres
perpetualment en equilibri!⁴¹

L'enfrontament no és només entre bàrbars i grecoromans, sinó entre allò romàntic i la mediterraneïtat. A més a més, el món romàntic s'identifica amb la forma de viure del nord. La definició de l'enyor romàntic és ben palesa en el personatge principal, Nethú, l'esclau alliberat i enamorat de Rodia:

38. Figurins de l'òpera *Emporium*. Realitzats per Francesc Casanovas Gorchs, en dibuixos a la tinta sobre paper. Biblioteca de Catalunya, MA21-MOR-481.

39. Per al comentari, seguirem la grafia de l'edició del llibret *Emporium. Drama líric en tres actes. Lletre de Eduard Marquina. Música de Enric Morera*, Barcelona, Fidel Giró, Impressor, 1906. D'ara endavant ens referirem a aquesta edició com a *Emporium*. El text coincideix amb l'edició de la partitura per a cant i piano (*Emporium*, Madrid, Sociedad Anónima Casa Dotesio, 1907). Val a dir que l'òpera es va representar el 1906 cantada en italià, seguint el costum generalitzat als nostres teatres pel que feia a les representacions operístiques.

40. Gorgies adreçant-se a Nethú. *Emporium*, acte I, p. 15.

41. Nethú adreçant-se a Bar. *Emporium*, acte II, p. 33.

Vinc de terres del Nord!... de vostra Gal·lia
y de més enllà encara! porto a dintre
soroll de neu que·s fon y tinc la pensa
misteriosa com la boira sempre!
Una dolça tristesa porto a sobre.⁴²

Però Nethú ha deixat de pensar com els del nord. Aquesta metamorfosi no s'atribueix només als efectes sensorials de Rodia, sinó que és deguda a una qüestió ambiental, a la claror, a la llum del Mediterrani:

Les carícies
d'eixa llum resplendent han fetes febles
les teves energies poderoses,
bestia de la Germania.⁴³

Per la seva banda, els bàrbars pretenen envair tota la terra romana. Intenten convertir-la, de manera imperialista, en una continuïtat nòrdica homogènia. El poble bàrbar no vol assimilar, sinó que pretén esborrar de soca-rel, el passat llatí. Nethú, que tot i així voldria retornar al nord, s'hi sent atret pel record dels boscos nòrdics, és a dir, per la nostàlgia de la natura, però rebutja la guerra. En aquell procés de culturització mercès a la llibertat, Nethú ha conquerit l'equilibri intel·lectual i emocional. Aquesta actitud seva, tan noucentista d'altra banda, és el que desplaça la seva muller, Nurion, que es nega a reconèixer en Nethú un germànic veritable:

[...] ja t'han privat del pensament que·t feia
singular entre els homens; aigua morta
en mitg de la planuria deturada,
ja en ton cervell equilibrat no cantes
les onades alçantse [...]⁴⁴

La bellesa es vesteix amb imatges que ens simbolitzen la seva equivalència amb Venus. Des d'una lectura que faria goig a la psicologia freudiana, Nethú intenta de menar els seus germans bàrbars, tot desposseint-los de l'instint més sanguinari. La ciutat, Emporium, es converteix en un ventre matern:

42. Nethú parla amb Rodia. *Emporium*, acte I, p. 16.

43. Nurion dialoga amb Nethú. *Emporium*, acte II, p. 35.

44. Nurion adreçant-se a Nethú. *Emporium*, acte II, p. 37

[...] Emporium canta
com una ubriagada verge, embolquellant-se
en l'escuma del mar! Anem! adintre
de les seves entranyes fem que dormin
els nostres fills.⁴⁵

El guia, però, deixa de ser Nethú. Al seu lloc, el fill de Nethú i Nurion esdevindrà el cabdill, com a símbol de la fusió del nord amb allò que ja havia estat civilitzat. Davant de la imatge dels bàrbars que esmicolen el món antic, es contraposen les escenes de les bacanals i les orgies romanes, com la que obre el tercer acte. Aquest és l'aspecte que colpia del món romà en aquella justificació, encara tan agustiniana, que els romàntics estenien sobre la caiguda de Roma. El poble decadent pagava amb la invasió i la destrucció els seus excessos de sensualitat i libidinositat; en certa mesura, era una mena de redempció. Però el símbol de l'ocupació, en l'*Emporium* de Marquina, era la fecundació de la terra llatina a mans dels bàrbars, simbolitzada en els cants de les bacanals i l'aspersió del vi sobre la terra emporitana. Així ho canta Nethú quan apareix, al tercer acte, tot interrompent la bacanal i implorant als romans que fugin abans no arribin els invasors bàrbars:

La terra's fa matrona, infants dels déus,
jovenesa, carícies, aneu! fòra!
Avui que n'es moment de desposar-se
la terra vol ser nostra!⁴⁶

Els qui seran ferits i anorreats són els llatins, els romans. Rodia, en canvi, l'hetera grega, marxa essent admirada de «tanta Bellesa». Ella és la imatge del món grec, que s'haurà de mantenir intacte. Com li diu Nethú en demanar-li, ja ferit a traïció, que marxi per mar: «ton cos d'hetaira encara es verge».⁴⁷ Nethú serà ferit per Nurion quan el veu parlant amb Rodia; la seva muller, Nurion, el vol occir quan acaba d'adreçar unes paraules a Rodia que sonen a profecia:

45. Nethú als guerrers bàrbars. *Emporium*, acte II, p. 39.

46. Nethú adreçant-se a Clòdius, Rodia, Gorgies i els seus convidats. *Emporium*, acte III, p. 44.

47. Nethú a Rodia. *Emporium*, acte III, p. 45.

Jo soc la força y el repòs ets tu:
jo soc el pensament, tu la Bellesa;
encara no són temps de viure junt.
Les naus te criden, estimada, ves-ten!⁴⁸

La claror clara, abrusadora, era el que Verdi desitjava el 1871. És clar que ell es referia als colors dins de la terminologia habitual al segle XIX, en la qual la referència als «colors nacionals» tant servia per a referenciar certs aspectes de la instrumentació com també determinats girs harmònics, rítmics o mel·lòdics. Els colors sincers, decidits i francs formaren part del discurs del llibret de Marquina per a *Emporium*; els colors del món grec d'Emporium, i també emanats de la bellesa, tenien la capacitat de canviar i de civilitzar. Aquests colors foren els que devia cercar Morera a través de la música. Trenta anys més tard, sembla que la proposta de Verdi començava a prendre cos. Proposar que *Emporium* fou l'evidència d'haver arribat a una nova ribera ens sembla excessiu, però. La composició de *Bruniselda*, novament ambientada en un llenguatge medievalista romantitzat, o el fet de les diverses provatures del mateix Morera en l'èpica que destil·lava el poema *Canigó*, medieval també, ens haurien de fer pensar que existien encara diferents camins oberts. En tot cas, *Emporium* va significar l'obertura d'una nova drecera.

48. Nethú a Rodia. *Emporium*, acte I, p. 46.