

L'ORIGEN DELS FESTIVALS CHOPIN A MALLORCA: UNA ACTIVITAT DE «CIVILITZACIÓ» D'INFLUÈNCIA NOUCENTISTA¹

GINEBRA OLIVES CALBET

Societat Catalana de Musicologia

RESUM

Els Festivals Chopin de Mallorca sorgiren en un ambient intel·lectual marcat per la influència del Noucentisme català. Així, el seu creador, Joan Maria Thomàs, va seguir el programa de «L'ideal mallorquí» de Miquel Ferrà per aconseguir «elevant» l'ànima de Mallorca i, alhora, mostrar-la culta a l'exterior. L'anàlisi del fons documental entorn dels festivals ens permet observar com el discurs dels seus realitzadors, exemple del concepte de poètica arbitrària, integrà la figura de Frédéric Chopin dins la història de l'illa a través d'un vincle amb el paisatge i amb la religió. D'aquesta manera, convertiren el record de la seva vinguda en un motiu d'activitat musical i en un gran reclam de turisme cultural. A més, els programes i les crítiques dels concerts projectaren els valors estètics del Neoclassicisme musical i els valors socials de les elits.

PARAULES CLAU: Frédéric Chopin, Noucentisme, Mallorca, esperit del poble, Neoclassicisme.

THE ORIGIN OF THE CHOPIN FESTIVALS IN MAJORCA: A “CIVILIZING” ACTIVITY WITH A NOUCENTISTA INFLUENCE

ABSTRACT

The Chopin Festivals in Majorca emerged in an intellectual atmosphere marked by the influence of Catalan *Noucentisme*. Their creator, Joan Maria Thomàs, followed “*L'ideal mallorquí*” (the Majorcan ideal), Miquel Ferrà's program to “elevate” the soul of

1. Aquest article és un extracte del treball final dels estudis de musicologia fet per l'autora al Conservatori Superior de Música de les Illes Balears. Títulat *Els primers Festivals Chopin a Mallorca: una activitat de modernització dins les aspiracions renovadores de la intel·lectualitat mallorquina*, va ser efectuat sota la direcció del professor A. Corbera.

Majorca and, at the same time, to show abroad its cultivated spirit. An analysis of the documentary archive on the festivals shows how their producers' discourse, which was an example of the so-called arbitrary poetics, integrated the figure of Frédéric Chopin into the history of the island through a link with its landscape and its religion. In this way, they turned the memory of his visit into a reason for musical activity and a great lure for cultural tourism. What's more, the programs and reviews of the concerts projected the aesthetic values of musical Neoclassicism and the social values of the elites.

KEYWORDS: Frédéric Chopin, *Noucentisme*, Majorca, *Volksgeist*, Neoclassicism.

1. ELS FESTIVALS CHOPIN DE MALLORCA, UN PROJECTE LATENT

Els Festivals Chopin de Mallorca s'iniciaren el 1931, després de més de dues dècades de preparació d'algun esdeveniment que recordàs l'estada de Frédéric Chopin a l'illa l'hivern del 1839. Com explica Vives, quan es fundà el Foment del Turisme, la primera decisió de la Comissió de Millores i Excursions va ser demanar al Círculo de Bellas Artes de Palma que aixecàs una estàtua en honor del compositor a Valldemossa. Tot i això, el 1909 encara no s'havia fet i un article de Joan Lluís Estelrich recalava la necessitat de situar una làpida a la cella de la cartoixa on havia residit el compositor.²

El 1928, les idees inicials de l'estàtua i de la làpida s'havien anat ampliant. Així, Gabriel Quetglas Amengual, Antoni Llorens i Bartomeu Ferrà s'havien unit per adquirir la citada cella i fer-hi un museu.³ Per la seva banda, el músic mallorquí Joan Maria Thomàs i el president de la Société Frédéric Chopin de París, Édouard Ganche, intercanviaven cartes per discutir-ne la part musicològica i per organitzar una festa d'inauguració que projectàs el museu a escala internacional: l'11 de juliol, Ganche recomanava a Thomàs que els actes tinguessin lloc a la primavera perquè la travessia fos agradable als turistes i perquè era quan la natura es veia més bella.⁴ El 25 de juliol, deia que havia escrit al ministre de Polònia a Madrid per aconseguir que Polònia hi enviàs un representant del rei.⁵ El 12 de desembre, escrivia que s'havia d'organitzar un transport fàcil entre Palma i Valldemossa, que calia condicionar Valldemossa perquè els turistes hi poguessin passejar i que la societat Foment del Turisme seria útil per a la publicitat i per aconseguir el suport

2. Antoni VIVES REUS, *Història del Foment del Turisme de Mallorca (1905-2005)*, 2005, p. 71.

3. Partituroteca UIB, Fons J. M. Thomàs, capsa 28, núm. 3061. Carta de Gabriel Quetglas Amengual a Joan Maria Thomàs (29 juliol 1930). Partituroteca UIB, Fons J. M. Thomàs, capsa 30, núm. 3177. «En mai 1931, Majorque, l'île dorée, glorifie Frédéric Chopin», *La Volonté* (21 març 1931).

4. Partituroteca UIB, Fons J. M. Thomàs, capsa 28, núm. 3006. Carta d'Édouard Ganche a J. M. Thomàs (11 juliol 1928).

5. Partituroteca UIB, Fons J. M. Thomàs, capsa 28, núm. 3007. Carta d'Édouard Ganche a J. M. Thomàs (25 juliol 1928).

de les agències de viatges.⁶ La cartoixa de Valldemossa s'havia de convertir en un lloc de pelegrinatge artístic: «Très certainement nous pouvons préparer un Grand Pèlerinage d'Art à Valldemosa».⁷

D'aquesta manera, el projecte mallorquí de commemoració de la vinguda del compositor polonès anà prenent la forma d'una gran efemèride que tenia com a objectiu no només el record del compositor, sinó també atreure turistes a l'illa i generar un flux de visitants interessats en temes culturals. És una concepció que es fonamenta en un triple marc teòric: 1) el del mite romàntic de Mallorca; 2) el de la irradiació de les idees del Noucentisme català a Mallorca; i 3) el de l'ideal mallorquí que projectà Miquel Ferrà, introductor del Noucentisme a l'illa i amic de Joan Maria Thomàs, artífex dels festivals.

2. DE LA FORMACIÓ DEL MITE ROMÀNTIC DE MALLORCA A LA FUNDACIÓ DEL COMITÈ PRO CHOPIN

Al segle XIX proliferaren els viatges d'europaus al Mediterrani que, atrets per espais que conservaven paisatges i modes de vida apartats de la revolució industrial, plasmaren les seves experiències en forma d'escrits o d'obres d'art. Aquestes obres divulgaven el coneixement d'aquests llocs i, alhora, atreien més viatgers.⁸ És el cas de l'escriptora francesa George Sand, que, amb els seus dos fills, acompanyà Frédéric Chopin a Mallorca i, de l'experiència, n'escrigué el llibre *Un hiver à Majorque*.⁹ Aquesta obra era crítica amb la societat mallorquina, però descrivia els paisatges amb tal fascinació que considerava que:

[S]i la navegació a vapor estigués organitzada directament des de ca nostra fins a aquests paratges, Mallorca faria ben prest un gran mal a Suïssa; perquè s'hi podria anar en tan pocs dies com allà, i s'hi trobarien certament unes belleses igualment suaus i unes grandeses estranyes i sublimes que fornirien nous aliments a la pintura.¹⁰

Tot i que abans d'ella altres viatgers ja havien divulgat el coneixement de Mallorca,¹¹ el prestigi a escala europea de l'escriptora i del compositor que l'acom-

6. Partituroteca UIB, Fons J. M. Thomàs, capsa 28, núm. 3005. Carta d'Édouard Ganche a J. M. Thomàs (12 desembre 1928).

7. Partituroteca UIB, Fons J. M. Thomàs, capsa 28, núm. 3005. Carta d'Édouard Ganche a J. M. Thomàs (12 desembre 1928).

8. Amaya ALZAGA RUIZ, «El viaje a Mallorca en el siglo XIX: la configuración del mito romántico y de sus itinerarios artísticos», *Espacio, Tiempo y Forma: Serie VII. Historia del Arte*, núm. 18-19 (2005-2006), p. 163-193.

9. Bartomeu BARCELÓ I PONS, «Història del turisme a Mallorca», *Treballs de la Societat Catalana de Geografia*, vol. xv, núm. 50 (2000), p. 33-34.

10. George SAND, *Un hivern a Mallorca*, 1993, p. 37.

11. Sand beu de les informacions del pintor Jean-Joseph Bonaventure Laurens, que passà divuit dies a l'illa la tardor del 1839 i en publicà *Souvenirs d'un voyage d'art, à l'île de Majorque*. Amaya

panyava actuà com a potenciador dels viatges per plaer a l'illa.¹² A la segona meitat del segle, el gran divulgador de Mallorca va ser l'arxiduc Lluís Salvador, que dedicà una vintena d'obres escrites a les Illes Balears¹³ i a *Die Balearen* descrigué Valldemossa com un lloc pintoresc, on «l'aire sanítos refrescant i l'esplèndida ro-dalia fan de Valldemossa el lloc d'estiueig preferit de l'illa».¹⁴ L'arxiduc, a la seva finca de Miramar, va rebre personalitats il·lustres, intellectuals i artistes, com Charles Gaston Vuillier, que visità l'illa el 1889 i que a *Les îles oubliées* ja recorda-va com la bellesa del paisatge de Valldemossa inspirà la creativitat de la parella de romàntics:

Valldemossa, vertader jardí primaverl, amb la Cartoixa de bell campanar de colors brillants, les cases blanques, els xiprers negres, les altes palmeres, apareix sobtadament dins l'esplendor de la seva situació admirable, escampant sobre les pendents assolellades les coloracions alegres i les riqueses de la seva vegetació [...]. A la Cartoixa abandonada de Valldemossa, George Sand i Chopin s'acobitiaren un hivern. I mentre les grans pluges fuetejaven els vidres i el vent plorava dins les ombrívoles galeries del monestir en ruïnes, el músic, malalt de la malura que ben prest se l'havia d'endur, anotava les belles harmonies tan tristes i tan dolces que passaven per la seva ànima, i l'escriptora componia *Spiridion*, llibre tenebrós, ple d'olors de tempesta i de filosofia torbadora.¹⁵

Vuillier transmetia una imatge de la vila de Valldemossa com un jardí, és a dir, com un espai natural domesticat per la mà de l'home. És una imatge que desenvolupà amb més força en la seva descripció de la vall de Sóller, que anomenà «jardí de les Hespèrides»,¹⁶ i que completà amb una petita dosi d'orientalisme quan descrigué els habitants del poble segons uns tòpics ja emprats pel pintor Laurens: els homes s'assemblen als grecs moderns per la vestimenta —amb calçons bufats— i les dones, belles pels ulls negres, la pell bruna clara i les faccions regulars, tenen com a qualitat distintiva principal la calma de la fesomia.¹⁷

El pintoresquisme, la naturalesa domesticada, l'orientalisme i la calma configuraren una imatge romantitzada de l'illa que es projectà a l'exterior, però que també arrelà dins la societat mallorquina. Aquest imaginari va ser reproduït per

ALZAGA RUIZ, «El viaje a Mallorca en el siglo XIX: la configuración del mito romántico y de sus itinerarios artísticos», *Espacio, Tiempo y Forma: Serie VII. Historia del Arte*, núm. 18-19 (2005-2006), p. 178.

12. Amaya ALZAGA RUIZ, «El viaje a Mallorca en el siglo XIX: la configuración del mito romántico y de sus itinerarios artísticos», *Espacio, Tiempo y Forma: Serie VII. Historia del Arte*, núm. 18-19 (2005-2006), p. 179-180.

13. Amaya ALZAGA RUIZ, «El viaje a Mallorca en el siglo XIX: la configuración del mito romántico y de sus itinerarios artísticos», *Espacio, Tiempo y Forma: Serie VII. Historia del Arte*, núm. 18-19 (2005-2006), p. 186.

14. Arxiduc LLUÍS SALVADOR D'ÀUSTRIA, *Les Balears: Descrites per la paraula i la imatge, V: Llibre tercer. Mallorca*, 2002, p. 114.

15. Gaston VUILLIER, *Les illes oblidades: Viatge a les Balears*, 1990, p. 60-61.

16. Gaston VUILLIER, *Les illes oblidades: Viatge a les Balears*, 1990, p. 75.

17. Gaston VUILLIER, *Les illes oblidades: Viatge a les Balears*, 1990, p. 79.

les guies turístiques fetes a Mallorca a finals del segle XIX i principis del segle XX,¹⁸ que, a més, ja convertiren la cartoixa de Valldemossa en un indret de visita obligada per a qualsevol dels turistes que visitaven l'illa.¹⁹

Com explica Barceló, els impulsors de les activitats de Foment del Turisme veieren com els tòpics entorn de Mallorca creats per la literatura de viatges es podien explotar per al negoci turístic, que consideraven motor del progrés.²⁰ Així, el 1903 el periodista i empresari Bartomeu Amengual a *La industria de los forasteros* explicava com s'havia de «vendre» la bellesa de l'illa als estrangers.²¹ A més, però, la societat mallorquina s'havia de modernitzar per ella mateixa per demostrar als turistes que no era endarrerida, per vèncer la imatge negativa que George Sand havia contraposat a la bellesa del paisatge.²² Per això, el 1930 Antonio Parietti escrigué a *La Nostra Terra*:

Si pretenim [*sic*] conservar, créixer i aprofitar-nos del turisme, precisam per dignitat i conveniència pròpies, accelerar extraordinàriament el nostre progrés fins anul·lar, totalment i rapidíssimament, aquell *décalage*, que de totes maneres hauríem d'anar disminuint progressivament.²³

Una manera de modernitzar la societat consistia a culturitzar la població en el coneixement de la seva història i de la seva geografia, per la qual cosa Foment del Turisme oferia excursions guiades tant als turistes com als mallorquins i gestionà l'accés a monuments com la Llotja, el Consolat de Mar i el castell de Bellver.²⁴ Una altra manera era crear recursos i activitats culturals per estimular el pensament i la presa de consciència política. En aquest sentit, a finals de la darrera dècada del segle XIX un grup d'intel·lectuals que Pons anomena «Grup de La Almudaina»²⁵

18. Núria PLANAS NOVELLA, «Les guies turístiques de Mallorca des d'una perspectiva històrica», a *Turisme cultural: anàlisi, diagnòstic i perspectives de futur*, 2020, p. 111.

19. Núria PLANAS NOVELLA, «Les guies turístiques de Mallorca des d'una perspectiva històrica», a *Turisme cultural: anàlisi, diagnòstic i perspectives de futur*, 2020, p. 119.

20. Bartomeu BARCELÓ I PONS, «Història del turisme a Mallorca», *Treballs de la Societat Catalana de Geografia*, vol. XV, núm. 50 (2000), p. 37.

21. M. Magdalena BROTONS CAPÓ, Ivan MURRAY MAS i Macià BLÁZQUEZ SALOM, «Viaje de ida y vuelta, al mito. La contribución del cine a la formación de la iconografía turística de Mallorca», *Anales de Geografía de la Universidad Complutense*, vol. 36, núm. 2 (2016), p. 207.

22. L'autora va escriure: «No he vist enlloc treballar la terra amb tanta paciència i amb tanta molla. Les màquines més senzilles són desconegudes; els braços dels homes, braços molt magres i molt dèbils [...]. Els insulars no coneixen, diuen, la misèria; però enmig de tots els trossos de la natura, i sota el cel més bell, la seva vida és més ruda i més tristament sòbria que la dels nostres pagesos». George SAND, *Un hivern a Mallorca*, 1993, p. 43-44.

23. Antoni PARIETTI I COLL, «Turisme: el problema més gran i més urgent per Mallorca», *La Nostra Terra*, núm. 33 (setembre 1930), p. 335.

24. Bartomeu BARCELÓ I PONS, «Història del turisme a Mallorca», *Treballs de la Societat Catalana de Geografia*, vol. XV, núm. 50 (2000), p. 38-39.

25. Damià PONS I PONS, «El grup de “La Almudaina” en la Mallorca d'entre els dos segles (1897-1905)», *Els Marges*, núm. 61 (1998), p. 5-7.

impulsà un revifament cultural a través dels articles de periodisme cultural i d'idees que escrivien en aquest diari. Aquests intel·lectuals, entre els quals hi havia el músic Antoni Noguera —que Joan Maria Thomàs prengué com a model a seguir—,²⁶ tenien una «confiança absoluta en la cultura com a instrument a través del qual aconseguir la reforma de la societat i la transformació dels individus en subjectes cívicament conscients, actius i lúcids».²⁷

Segons Pons, el projecte del Grup de La Almudaina fracassà perquè la societat mallorquina, majoritàriament agrària, fou impermeable a l'afany de modernització pregonat a la premsa i la classe dirigent no volgué assumir-ne les propostes.²⁸ Tot i això, els seus valors ressorgiren amb una nova orientació pocs anys després, en el context del que Murgades anomena «la irradiació del Noucentisme»²⁹ a les Illes Balears, i que es concreta en el grup d'intel·lectuals que Pons anomena «Generació del 1917» —any en què fundaren el partit Centre Regionalista de Mallorca.³⁰

El discurs mallorquí d'influència noucentista es basa, igual que el moviment català, en la *Llei de l'art* de Josep Torras i Bages, que defensa que l'art ha de ser un mitjà de perfeccionament dels humans.³¹ Segueix, també, els conceptes estètics d'*Horacianes* de Miquel Costa i Llobera: patriotisme lingüísticocultural, classicisme, mediterranisme, antiromanticisme i formalisme.³² A més, adapta part del discurs bastit per Eugeni d'Ors a la realitat mallorquina, més agrària i conservadora: la intervenció com una tercera via entre el liberalisme i el socialisme; l'imperialisme en el sentit civilitzador; l'arbitrarietat; el classicisme i la mediterraneïtat, relacionats amb el passat grecollatí; la ciutat com a bressol de la «civilitat», és a dir, d'unes normes de conducta refinades i que reprimeixen els instints, i l'obra ben feta.³³

Aquest grup d'intel·lectuals mallorquins el 1923 fundà l'Associació per la Cultura de Mallorca, entitat que organitzà Jocs Florals, festes populars, cicles de

26. Joan Maria THOMÀS, *Manuel de Falla en la isla*, 1947, p. 22.

27. Damià PONS I PONS, «El grup de "La Almudaina" en la Mallorca d'entre els dos segles (1897-1905)», *Els Marges*, núm. 61 (1998), p. 8.

28. Damià PONS I PONS, *Entre l'afirmació individualista i la desfeta col·lectiva: Escriptors i idees a la Mallorca del primer terç del segle XX*, 2002, p. 28.

29. Josep MURGADES, «El Noucentisme», a *Història de la literatura catalana*, vol. VI: *Modernisme. Noucentisme. Avantguardes*, 2020, p. 413.

30. Damià PONS I PONS, «Nacionalisme, acció cultural i producció literària a Mallorca entre el 1917 i la Segona República», *Randa*, núm. 9 (1979), p. 171-183, i Damià PONS I PONS, *Entre l'afirmació individualista i la desfeta col·lectiva: Escriptors i idees a la Mallorca del primer terç del segle XX*, 2002, p. 167.

31. Damià PONS I PONS, *Entre l'afirmació individualista i la desfeta col·lectiva: Escriptors i idees a la Mallorca del primer terç del segle XX*, 2002, p. 128-129.

32. Damià PONS I PONS, *Entre l'afirmació individualista i la desfeta col·lectiva: Escriptors i idees a la Mallorca del primer terç del segle XX*, 2002, p. 116-120.

33. Josep MURGADES, «El Noucentisme», a *Història de la literatura catalana*, vol. VI: *Modernisme. Noucentisme. Avantguardes*, 2020, p. 397-398.

conferències, edicions de llibres i altres activitats de dinamització cultural.³⁴ En una de les conferències, el 3 de gener del 1925 el poeta Miquel Ferrà va llegir un text titulat «L'ideal mallorquí», que començava dient: «Nosaltres posem la cultura al servei d'un ideal moral, d'un ideal estètic, d'un ideal religiós, d'un ideal cívic, d'un ideal patriòtic, d'un ideal humà. Aspirem a una elevació total del nostre poble».³⁵

Ferrà estava influït per les descripcions del paisatge de Mallorca de la literatura de viatges, per la qual cosa considerava Mallorca «un tros exquisit de la naturalesa», però també per la noció romàntica del *Volksgeist* ('esperit del poble'), i afirmà: «Aquesta terra és quelcom més que una obra bella de la naturalesa: aquesta terra té una ànima».³⁶ Les expressions culturals de l'ànima de Mallorca, és a dir, les tradicions, eren, per a ell, la base a partir de la qual s'havia d'introduir la modernitat per aconseguir l'«elevació total del nostre poble». Per això, a «L'ideal mallorquí» exclamà:

La nostra raça, el nostre poble, no poden ésser els únics qui, delerosos de redimir-se, cerquin només en les fórmules mortes del passat la norma de llur vida col·lectiva. No és aquest el sentit del tradicionalisme que esmentàvem. Nosaltres volem els odres vells per omplir-los dels vins nous, no per servir-los buits!³⁷

A continuació, proposà un programa de valors que havien de guiar les accions que calia dur a terme per assolir aquest ideal, entre els quals destacam:

— «Volem el respecte a les bel·leses naturals de la nostra illa».³⁸

— «El turisme, que no podem acceptar com a ideal únic de la vida d'un poble. Un poble deu aspirar a ésser quelcom més que un hostel de forasters, i els països de bel·lesa massa fàcil, com és el nostre, risquen de convertir-s'hi i perdre l'ànima en el comerç banal amb la turba cosmopolita, sense l'abrandament d'un ideal fort. No deixa, però, de doldre'ns que Mallorca, que volem hospitalària, si no lliurada als visitants, se'ls mostri com una terra que conserva els seus atractius per pur atzar i primitivisme, no per consciència reflexiva de llur valor».³⁹ Ferrà, aquí, no rebutja el turisme, però no vol que la facilitat de l'activitat turística, causada per la bel·lesa de l'illa, apaivagui l'esperit de renovació cultural que ha de

34. Isabel GRANA I ZAPATA, *Els poetes de l'Escola Mallorquina i l'Associació per la Cultura de Mallorca*, 2007, p. 183.

35. Miquel FERRÀ, «L'ideal mallorquí», *Revista de Catalunya*, vol. II, núm. 12 (juny 1925), p. 551.

36. Miquel FERRÀ, «L'ideal mallorquí», *Revista de Catalunya*, vol. II, núm. 12 (juny 1925), p. 553.

37. Miquel FERRÀ, «L'ideal mallorquí», *Revista de Catalunya*, vol. II, núm. 12 (juny 1925), p. 555.

38. Miquel FERRÀ, «L'ideal mallorquí», *Revista de Catalunya*, vol. II, núm. 12 (juny 1925), p. 555.

39. Miquel FERRÀ, «L'ideal mallorquí», *Revista de Catalunya*, vol. II, núm. 12 (juny 1925), p. 555.

portar els mallorquins a la civilitat. La societat mallorquina s'ha de mostrar culta, no primitiva, davant d'ella mateixa i davant dels turistes.

— «Sota la pintoresca exterioritat del paisatge, volem conservar la sabor autèntica del nostre agre. Per això, millor que la vanitat, afalagada pels estranys qui acudeixen a les seves festes de llum i de color, nodreix el nostre cor una fonda devoció envers aquells paratges on sura, entorn dels santuaris perfumats de romaní, l'ànima dolça i austera de Mallorca».⁴⁰ Els turistes admiren el paisatge mallorquí per la seva bellesa, però els mallorquins no podem caure en una admiració superficial de la nostra terra, sinó que aquesta ha d'estar sustentada en tot allò que ha configurat l'ànima de l'illa, que troba la més viva expressió en la vida del camp.

— «Volem la conservació dels nostres vells monuments, però posats encara en valor i dins el seu ambient propi, puix sabem les moltes coses de l'esperit que hi resten vinculades».⁴¹ Els vestigis arquitectònics de la història humana de l'illa s'han de fer valer com a patrimoni del nostre poble. És una concepció que lliga amb el valor històric que atorgam a obres del passat, un valor rememoratiu que atorgam des del present a obres que en el seu moment de creació no tenien aquest valor,⁴² per tal que contribueixin a la narrativa de creació de la identitat nacional.⁴³

— «Volem l'educació de la sensibilitat i el bon gust públic. Volem crear un estil mitjançant l'estudi amorós del nostre art tradicional».⁴⁴ La sensibilitat i el bon gust s'aconsegueixen amb l'aprenentatge basat en les expressions artístiques tradicionals.

— «Dins el noble escenari de la ciutat restaurada i embellida, volem suscitar la dignitat de la vida ciutadana amb totes les seves elegàncies espirituals, i portar-ne un reflex a cada vila, accentuant-hi la pulcritud mallorquina».⁴⁵ Es tracta de la translació de la idea de civilitat d'Ors al món mallorquí. Els catalans del Principat volien exportar el model de civilitat de Barcelona a la resta del territori. Ferrà el volia exportar de Palma als pobles de Mallorca.

— «Volem crear dins la família, dins l'escola i a tot arreu necessitats d'ordre estètic».⁴⁶ L'estètica es convertia en un dels pilars de l'elevació del poble mallorquí, una de les vessants que s'havia de millorar a través de la cultura.

— «Volem, en fi, ésser nosaltres i pervenir per una adequada preparació a la capacitat pel *self-government*, creant un esperit cívic, amb el culte heroic de la

40. Miquel FERRÀ, «L'ideal mallorquí», *Revista de Catalunya*, vol. II, núm. 12 (juny 1925), p. 555.

41. Miquel FERRÀ, «L'ideal mallorquí», *Revista de Catalunya*, vol. II, núm. 12 (juny 1925), p. 555.

42. Aloïs RIEGL, *El culto moderno a los monumentos*, 2008, p. 32.

43. Laurajane SMITH, *Uses of heritage*, 2006, p. 29-34.

44. Miquel FERRÀ, «L'ideal mallorquí», *Revista de Catalunya*, vol. II, núm. 12 (juny 1925), p. 556.

45. Miquel FERRÀ, «L'ideal mallorquí», *Revista de Catalunya*, vol. II, núm. 12 (juny 1925), p. 556.

46. Miquel FERRÀ, «L'ideal mallorquí», *Revista de Catalunya*, vol. II, núm. 12 (juny 1925), p. 556.

Llibertat, i la passió de la Justícia i el sentit generós de la solidaritat humana».⁴⁷ El sentit final de l'elevació del poble mallorquí a través de la cultura és aconseguir que sigui autònom, és a dir, que tenguí prou capacitat per decidir per ell mateix seguint els valors de la democràcia.

— «I per damunt de tot això, amics meus, una exaltació magnànima del sentiment religiós, sense el qual no hi ha poble fort ni home que es sostingui».⁴⁸ L'autor considerava la religiositat un pilar fonamental de la vida individual i en societat, per la qual cosa era un sentiment que també s'havia de fomentar per aconseguir la renovació de l'ànima de Mallorca.

Després de la mort de Miquel Ferrà, Joan Maria Thomàs li dedicà la composició *Elogio a Miquel Ferrà*. A l'estrena de l'obra, el 1948, el músic digué que el considerava «un hermano en ideales y objetivos artísticos».⁴⁹ Tant és així que, segons Company, Thomàs va ser «la figura més important del Noucentisme musical mallorquí, no com a teòric, sinó com a realitzador, amb un desig únic de projecció sobre Mallorca i servei a aquesta».⁵⁰ Va ser concertista, director coral i d'agrupacions musicals, professor i director del Conservatori i crític en nombroses revistes. A més, fundà i dirigí diverses associacions musicals dins les quals s'investigava, es componia i es feien concerts, com l'Associació Bach per a la música antiga i contemporània, la Capella Clàssica de Mallorca i el Comitè Pro Chopin. D'aquesta manera, dinamitzava l'activitat musical de l'illa i contribuïa a «educar la sensibilitat i el bon gust públic».

La Capella Clàssica de Mallorca, fundada el 1932, volia «amarar-se profundament de l'agre de la terra i despertar l'ànima de Mallorca»,⁵¹ paraules que reflecteixen el pensament de reviscolar la cultura mallorquina des de la tradició agrària, on es trobaven els «odres vells» que, segons Ferrà, calia omplir dels vins nous. En canvi, el Comitè Pro Chopin volia despertar l'ànima de Mallorca des de la seva inserció en el panorama musical europeu per així imbuir-la de la «civilitat» burgesa de l'alta i mitjana societat de les grans ciutats.

D'altra banda, la figura de Chopin s'havia convertit en un dels «tresors del passat històric»⁵² de Mallorca que, essent conegut principalment per artistes i literats estrangers, calia divulgar amb més força. Així, com explica Rabaseda, el Comitè Pro Chopin es va fundar el 30 de juliol del 1930 amb una doble finalitat: per

47. Miquel FERRÀ, «L'ideal mallorquí», *Revista de Catalunya*, vol. II, núm. 12 (juny 1925), p. 556.

48. Miquel FERRÀ, «L'ideal mallorquí», *Revista de Catalunya*, vol. II, núm. 12 (juny 1925), p. 556.

49. Joan COMPANYY I FLORIT, *La Capella Clàssica de Mallorca i Joan Maria Thomàs*, 1981, p. 207-208.

50. Joan COMPANYY I FLORIT, *La Capella Clàssica de Mallorca i Joan Maria Thomàs*, 1981, p. 208.

51. Joan COMPANYY I FLORIT, *La Capella Clàssica de Mallorca i Joan Maria Thomàs*, 1981, p. 68.

52. Joan COMPANYY I FLORIT, *La Capella Clàssica de Mallorca i Joan Maria Thomàs*, 1981, p. 209.

una banda, programar els festivals, però també, per l'altra, obrir un museu a la cartoixa de Valldemossa.⁵³ A través d'aquests nous recursos culturals, es complien els diferents punts que hem ressaltat de «L'ideal mallorquí».

3. FRÉDÉRIC CHOPIN, UN NOU CLÀSSIC

Frédéric Chopin no era un músic ben valorat per tothom a finals del segle XIX i principis del segle XX.⁵⁴ Recordem que el Noucentisme valorava allò clàssic i que, de fet, també a l'àmbit europeu s'havia produït una revaloració del classicisme musical en determinats compositors, que componien en un nou estil que anomenam *neoclàssic*.⁵⁵ Aquesta valoració del classicisme reaccionava contra el Romanticisme, un estil que molts intel·lectuals del nou segle consideraven desfasat i decadent:

Llavors (d'això ja fa cent anys) els poetes tocaven la lira a *la passionata*. La lluna estava esblanqueïda; la remor de l'aigua era un lament, i àdhuc les fulles dels arbres estaven més tremoloses que mai. Els homes deien desesperació al dolor, passió a l'amor, i odi a l'antipatia. Fins les noies sospiraven en lloc de tossir i, naturalment, en lloc de sospirar s'acubaven [...]. Avui ésser un romàntic és una cursileria.⁵⁶

Chopin era un romàntic, no era un clàssic, i les circumstàncies de la seva vida responien a les característiques romàntiques descrites per Goethe i parafrasejades per Charles-Augustin Sainte-Beuve a «Què és un clàssic?», article traduït per Bartomeu Forteza i publicat a *La Nostra Terra* el 1930:

Anomèn clàssic allò sà, i romàntic allò malalt. Per mi el poema dels *Nibelungen* és clàssic com Homer, tots dos bons i vigorosos. Les obres del dia no són romàntiques perquè sien noves, sinó perquè són febles, malaltisses o malaltes. Les obres antigues no són clàssiques perquè sien velles, sinó perquè són enèrgiques, fresques i àgils.⁵⁷

Part de la musicografia de l'època projectava la biografia de Chopin en les característiques de la seva música, de tal manera que la consideraven feble i malaltissa. Així, el 1932, quan se celebrà el centenari del primer concert del músic a Pa-

53. Joaquim RABASEDA, «Els primers festivals Chopin a Mallorca (1931-1936)», *Lluc: Revista de Cultura i d'Idees*, núm. 874 (octubre-desembre 2010), p. 32.

54. Joaquim RABASEDA, «Els primers festivals Chopin a Mallorca (1931-1936)», *Lluc: Revista de Cultura i d'Idees*, núm. 874 (octubre-desembre 2010), p. 32.

55. Alex ROSS, *El ruido eterno: Escuchar al siglo XX a través de su música*, 2016, p. 359, 401, 442-444.

56. Joaquim VERDAGUER, «Romanticisme», *La Nostra Terra*, núm. 30 (juny 1930), p. 209-210.

57. Charles-Augustin SAINTE-BEUVE, «Què és un clàssic?», *La Nostra Terra*, núm. 28 (abril 1930), p. 131.

ris, André Suarès publicà un article a *Nowvelles Littéraires* fent-ne mala premsa. A l'àmbit català, la *Revista Musical Catalana* es feu ressò de la polèmica i divulgà dos articles de Vicenç Maria de Gibert que, publicats primerament a *La Vanguardia*, defensaven el músic, i un altre de Frederic Lliurat que, aparegut abans a *La Veu de Catalunya*, reconeixia que, desgraciadament, hi havia uns tòpics sobre el compositor que li donaven una imatge falsa.⁵⁸

Així, la valoració de la figura de Chopin a Mallorca s'hagué de justificar per fer-la encaixar en un ambient polèmic, en el qual els impulsors de la renovació estètica eren contraris a tot allò que es pogués considerar romàntic. Per això, Joan Maria Thomàs defensava una concepció teleològica de la història de la música en què s'havien de valorar tots els «genis» que l'havien fet avançar. A «Nou i vell» expressava que:

Eren absolutament necessàries les suaus clarianes de la llàntia hel·lènica d'un Mozart, el ziczejar olímpic del llamp beethovenià, les escalfors apassionades dels grans romàntics, les supremes exaltacions wagnerianes per a donar vida, varietat i perfecció als esplèndids panorames de la música.⁵⁹

L'autor considera que la bellesa és atemporal i que no depèn d'estils, per la qual cosa supera les querelles estètiques amb una mirada àmplia i plena de consciència històrica, que li permet valorar tant la música antiga com la nova:

L'Art fretura [...] de crítics que sàpiguen recordar oportunament que la bellesa no està lligada a cap estil ni a cap escola, mentre els medis expressius que l'embolcal·len siguin en tot cas veritablement proporcionats a un bell sentiment, a una idea noble. Cal recordar que les perspectives de l'Art són amples, immenses, com les grans aigües de la mar. La nau del progrés les solca, sempre endavant [...]. Malavejem d'aplicar a l'estètica el que de l'ètica ens ensenya el gran Mestre Ramon Llull, quan diu: «Customa vella no la ams *per sa antiquitat* més que la nova; ne la nova més que la vella *per sa novetat*». Això és: respectem els cabells blancs; eixamplem els braços al jovent. Però no ens enamorem de llurs qualitats, ni perquè siguin noves ni perquè siguin velles. Siguem solament els enamorats de la Bellesa que sempre és jove i vella, car és un reflex de l'Eternitat.⁶⁰

L'argumentació de Joan Maria Thomàs respon a l'arbitrarietat noucentista, que en el pla estètic es concreta en el que Murgades anomena «poètica arbitrària»:⁶¹ tot i que hi ha una voluntat de novetat, es pren allò del passat que serveixi per aconseguir una major efectivitat en la transmissió dels valors necessaris per assolir

58. Joaquim RABASEDA, «Els primers festivals Chopin a Mallorca (1931-1936)», *Lluc: Revista de Cultura i d'Idees*, núm. 874 (octubre-desembre 2010), p. 32.

59. Joan Maria THOMÀS, «Nou i vell», *Almanac de les Lletres*, núm. IX (1929), p. 131.

60. Joan Maria THOMÀS, «Nou i vell», *Almanac de les Lletres*, núm. IX (1929), p. 133.

61. Josep MURGADES, «El Noucentisme», a *Història de la literatura catalana*, vol. VI: *Moder-nisme. Noucentisme. Avantguardes*, 2020, p. 415.

el seu ideal. Això no obstant, Thomàs també bevia de la concepció del clàssic de Sainte-Beuve, que a «Què és un clàssic?» definí com a tals els artistes que perduren en el temps perquè amb la seva producció han fet aportacions a la humanitat sense capgirar l'ordre establert:

Un ver clàssic [...] és un autor que ha enriquit l'esperit humà, que n'ha augmentat el tresor, que li ha fet donar una passa més, que ha descobert alguna veritat moral no equívoca o retrobat qualche passió eterna en el seu cor on tot semblava conegut i explorat; qui ha fet ofrena del seu pensament, la seva observació sota la forma que sia, però ampla i gran, fina i sensata, sana i bella en si, qui ha parlat a tots en un estil seu i que es troba també en el de tothom, en un estil nou sense neologisme, nou i antic, fàcilment contemporani de totes les edats. Un tal clàssic ha pogut ésser un moment revolucionari, ha pogut semblar-ho, almenys, però no ho és; no ha capgirat el que ell engendrava més que per restablir ben aviat l'equilibri pel profit de l'ordre i de la beutat.⁶²

Així, si bé la música de Chopin havia estat considerada «una flor malaltissa de pur sentimentalisme; com un perfum femení i deliquescents»,⁶³ la força expressiva que es trobava sota la seva delicadesa la convertia en digna de ser considerada com a «clàssica». Schumann l'havia fet notar arribant a considerar la música de Chopin perillosa davant les forces invasores de Polònia⁶⁴ i Thomàs la destacà en el discurs d'inauguració del Comitè Pro Chopin a través de l'associació de la música amb la fortalesa de les roques i de les oliveres de la serra de Tramuntana:

Després de cent anys, comença a ésser compresa la fortitud inexpugnable d'aquesta música [...]. Precisament en aquestes encontrades d'ensomni hi trobem abundantament el símbol més complet de l'obra de Chopin. Pels cimals i per la vall, pels roquissars i les marjades, a la dreta i a l'esquerra, i per tot arreu, ens dóna l'escomesa l'olivera, el gran arbre de la pau i de la força [...], l'arbre clàssic i romàntic [...], com la música de Chopin.⁶⁵

Per un altre costat, la influència internacional de Chopin havia arribat a tals proporcions que, segons Einstein, «al igual que ningú compositor sinfònic del *siglo XIX* podia pasar por alto a Beethoven, tampoco, a partir de 1830, ningú compositor pianístic podia olvidar a Chopin».⁶⁶ Joan Maria Thomàs ho tenia

62. Charles-Augustin SAINTE-BEUVE, «Què és un clàssic?», *La Nostra Terra*, núm. 28 (abril 1930), p. 126-128.

63. Partituroteca UIB, Fons J. M. Thomàs, capsa 30, núm. 3168. «Constitución del Comité Pro-Chopin en Mallorca», *La Última Hora* (31 juliol 1930).

64. Alfred EINSTEIN, *La música en la época romántica*, 2007, p. 212.

65. Partituroteca UIB, Fons J. M. Thomàs, capsa 30, núm. 3168. «Constitución del Comité Pro-Chopin en Mallorca», *La Última Hora* (31 juliol 1930). Frederic LLIURAT, «El Comité pro Chopin a Mallorca», *Philharmonia*, vol. II, núm. 1 (abril 1931), p. 9.

66. Alfred EINSTEIN, *La música en la época romántica*, 2007, p. 212-213.

present quan explicà que «el nom de Chopin és un dels noms més universals, no sols dins la història de la música, sinó dins totes les manifestacions de la cultura i de l'humanisme en l'Art, des de fa cent anys».⁶⁷ Per això, la seva rememoració a Mallorca integrava l'illa dins el corrent internacional de la història de la música i contribuïa a eliminar la concepció del *décalage*: «El maridatge d'aquest nom amb el de la nostra Mallorca és, en molts de sentits, una promesa esplèndida».⁶⁸

4. MÚSICA, PAISATGE I ESPiritUALITAT: LA INTEGRACIÓ DE CHOPIN DINS L'ÀNIMA DE MALLORCA

Perquè els Festivals Chopin fossin una veritable eina de «civilització» dels mallorquins, calia que tant aquests com els estrangers els identificassin com una cosa pròpia de Mallorca. Per això mateix, el record de l'estada de Chopin a l'illa l'hivern del 1839 s'havia de fer permanent, s'havia de convertir en part del patrimoni de l'illa. Amb aquest objectiu, el Comitè Pro Chopin va fer ús de la retòrica per conduir hàbilment el pensament del públic en dues direccions: 1) cap a la concepció que la música de Chopin es trobava íntimament lligada al paisatge de la serra de Tramuntana; 2) cap a la percepció de l'espiritualitat de la cartoixa de Valldemossa i de la cella que el compositor ocupà, que es podia considerar un santuari en honor seu. Trobam mostres d'aquesta estratègia tant en els discursos d'inauguració dels actes oficials com en les crítiques i ressenyes dels diferents concerts. Vegem-ne alguns exemples.

4.1. LA RELACIÓ ENTRE LA MÚSICA DE CHOPIN I EL PAISATGE DE MALLORCA

La integració de la figura de Chopin en l'ànima de Mallorca a través del paisatge es justificava en el pensament que la memòria d'un país es troba arrelada directament als seus paisatges.⁶⁹ Així, el paisatge de Mallorca formava part de la memòria de l'illa, i Chopin, si s'integrava en el paisatge, també en formaria part. Aquest pensament es materialitzà en l'acte de fundació del Comitè Pro Chopin, a la cella prioral de la cartoixa de Valldemossa,⁷⁰ quan el text que llegí Joan Maria Thomàs vinculava la música al paisatge de la serra de Tramuntana amb tal profunditat que, segons ell, la música emanava del paisatge:

67. Partituroteca UIB, Fons J. M. Thomàs, capsa 30, núm. 3168. «Constitución del Comité Pro-Chopin en Mallorca», *La Última Hora* (31 juliol 1930).

68. Partituroteca UIB, Fons J. M. Thomàs, capsa 30, núm. 3168. «Constitución del Comité Pro-Chopin en Mallorca», *La Última Hora* (31 juliol 1930).

69. Annette VIEL, «Quan bufa l'esperit dels llocs. Natura i cultura al diapasó de la perennitat», *Aixa: Revista del Museu Etnològic del Montseny*, núm. 8 (1997), p. 29.

70. Joan COMPANYY, Pere ESTELRICH i Joan MOLL, *Tres músics mallorquins: Antoni Torrandell, Joan Ma. Thomàs, Antoni Matheu*, 1985, p. 90.

Fa més de 90 anys, senyors, que el so d'un migrat piano mallorquí, substituït després per un petit Pleyel, vibrava com un broll d'aigua cantarina, dins la quietud silenciosa de la Cartoixa. Aquella aigua, pacient i fecunda, que engendra meravelles dins les entranyes de la nostra terra, no sabia superar l'encís inefable del broll de notes, ni molt menys la seva força expansiva, més aviat comparable a les torrentades que davallen d'aquests cimals i salten de marge en marge, com si volguessin abeurar la fortitud incommovible de les oliveres.

L'aigua sonora que feia brollar del piano la mà d'aquell músic delicat i malaltís, ha davallat en efecte, d'aquestes muntanyes com la pluja que baixa cap al mar. I la mar de la música —que és tan gran— ha crescut i s'ha enriquida considerablement amb l'abundor d'aquestes aigües.⁷¹

La mateixa idea es reproduïx també a la secció «Chopiniana» de *Philarmònia*, revista d'art que, sota la direcció de Thomàs, es va convertir en portaveu de les activitats del Comitè. El dibuix d'encapçalament de la secció representa l'expressió més directa del vincle entre la música i el paisatge, ja que presenta una melodia, escrita en un pentagrama, que surt del campanar de la cartoixa de Valldemossa.⁷² Per la seva banda, el primer article d'aquest número, titulat «Una impresión musical en el paisaje mallorquín» i escrit per Eduardo L. Chávarri, trasllada la idea a la zona de la vall de Ternelles, a Pollença:

Todo el paisaje vibra ahora extrañamente [...]. La luz parece convertirlo todo en un íntimo temblor musical; toda la naturaleza dirías que produce un acorde misterioso y emocionante.

De pronto, un poco a la izquierda, entre las frondas, surge una voz; [...] era como la voz del silencio, la voz del valle cegado por la luz [...]. Cantaba una melodía corta, soñadora, de notas reiteradas, sin dejo artificioso alguno, y ¡cuán maravillosamente propia de la hora y del sitio! Como si las montañas, las umbrías, las barrancadas, las fuentes, los pinares, todos hubieran querido entonar su canción de suave reposo, ondulado por la brisa del mar que bajaba entre las rocas y oreaba mi frente. [...]

Así toda aquella soledad, parecía expresar su alma en la canción [...]. Y otra vez y otra, como las olas en la playa, como el suspirar de la brisa entre los pinos, sonaba la voz del paisaje.⁷³

Els esforços per a l'encastament de Chopin dins el paisatge mallorquí també s'enfocaren a recordar l'impuls creatiu que aquest provocà en el compositor po-

71. Partituroteca UIB, Fons J. M. Thomàs, capsa 30, núm. 3168. «Constitución del Comité Pro-Chopin en Mallorca», *La Última Hora* (31 juliol 1930). Frederic LLIURAT, «El Comité pro Chopin a Mallorca», *Philarmònia*, vol. II, núm. 1 (abril 1931), p. 8.

72. Frederic LLIURAT, «El Comité pro Chopin a Mallorca», *Philarmònia*, vol. II, núm. 1 (abril 1931), p. 6.

73. Eduardo LÓPEZ CHÁVARRI, «Una impresión musical en el paisaje mallorquín», *Philarmònia*, vol. II, núm. 1 (abril 1931), p. 2-3.

lonès. Així, Joan Maria Thomàs, també en l'acte d'inauguració del Comitè, referent a les obres que s'interpretarien en el concert, explicava que «algunes d'aquestes pàgines nasqueren prop d'aquestes mateixes parets, baix d'aquest mateix sol i d'aquest cel puríssim».⁷⁴ I la ressenya que en feu *La Última Hora* expressava com:

Nunca el alma nuestra había sentido la honda emoción que al atardecer de ayer experimentamos en aquella celda valldemosina teniendo al frente el panorama incomparable del valle perfumado y el delicioso encanto del ambiente que nos transportaba a uno de aquellos atardeceres en que el gran músico, quizá ante otro Pleyel, diera rienda suelta a su fantasía y escribiera tan bella composición.⁷⁵

Frederic Lliurat, a «El Comité pro Chopin a Mallorca», al cap d'un any es reiterà en la mateixa imatge adjuntant fragments de les cartes del compositor que demostraven aquesta inspiració:

L'autor de les «Balades» escrivia al seu amic Fontana, pocs dies després de trobar-se a Mallorca: «Ací em tens, a Palma, en mig de palmeres, cedres, figues de moro; el cel és d'un blau de turquesa, el mar d'atzur, les muntanyes d'esmeragdes, l'atmosfera celestial [*sic*] [...] habitaré probablement un claustre meravellós situat en el més bell lloc del món» [...]. Fins en parlar a Fontana de negocis [...] no podia estar-se d'expressar al seu amic l'entusiasme que sentia pel paisatge mallorquí. I li deia, per exemple: «Ací, la natura és benefactora, ho és aquest cel límpid, la poesia que es desprèn de tot el que ens volta, aquesta coloració dels indrets més meravellosos del món, que els esguards humans no han pas encara desflorat». Així parlava Chopin del paisatge mallorquí. I és oportú, doncs, que els mallorquins es recordin de Chopin, d'aquell gran músic que sentí, que admirà la bellesa, l'encís de l'Illa, i que escriví a Valldemossa algunes de les seves pàgines més personals i, per damunt de tot, més «fermes».⁷⁶

En la sessió inaugural dels primers festivals, el 16 de maig del 1931 a la Sala Born de Palma, l'alcalde accidental Tomás Rentería també posà èmfasi en el fet que l'obra del gran músic polonès havia estat inspirada, en part «por el cielo de turquesa y la montaña de esmeralda de Valldemosa»⁷⁷ i el governador civil de la província, Francesc Carreras, digué que Chopin havia vingut a cercar salut «Bajo el cielo incomparable de Mallorca, en los efluvios de su mar y de su cam-

74. Partituroteca UIB, Fons J. M. Thomàs, capsa 30, núm. 3168. «Constitución del Comité Pro-Chopin en Mallorca», *La Última Hora* (31 juliol 1930).

75. Partituroteca UIB, Fons J. M. Thomàs, capsa 30, núm. 3168. «Constitución del Comité Pro-Chopin en Mallorca», *La Última Hora* (31 juliol 1930).

76. Frederic LLIURAT, «El Comité pro Chopin a Mallorca», *Philharmonia*, vol. II, núm. 1 (abril 1931), p. 6-7.

77. Partituroteca UIB, Fons J. M. Thomàs, capsa 30, núm. 3186. «Festivales Chopin 1931 en Mallorca», *La Última Hora* (18 maig 1931).

piña embalsamada».⁷⁸ La descripció més clara d'aquesta inspiració la donà el representant de Polònia, Thadeusz Nieduszynski, al concert del 4 de maig del 1932 a la cartoixa de Valldemossa:

La estancia en la Cartuja de Valldemosa ha permitido a Chopin [...] templar su genio creador en la pura atmósfera de la naturaleza. Porque precisamente [...] este contacto con el bello país de España dió a uno de los mayores genios de la Humanidad la ocasión [...] de aproximarse a la naturaleza, abandonarse a sus profundos encantos y buscar en esta fecunda fuente nuevas inspiraciones, nuevos impulsos creadores. Nunca antes de su llegada a Mallorca se sintió Chopin creador a tal punto bajo el influjo de la Naturaleza, en un estado de ánimo tan excepcional. [...]

En la misteriosa atmosfera del convento, que la imaginación de Chopin se complacía en poblar de fantasmas y visiones nocturnas, maduró también la segunda Balada, inspirada en una poesía del gran poeta polaco Adan Mickiewicz [...], cuya música llega al límite de la fuerza, al paroxismo del furor. Como dice el poema: «Ruge el viento en la selva, se encrespan las olas, se abren abismos». ¿No será esta tempestad de tonos reflejo de una noche de tormenta, vivida en Valldemosa? [...]

Pero entre las composiciones creadas entonces son los Preludios donde con mayor fuerza se hace sentir el influjo de la romántica estancia en Valldemosa. «Es en la Cartuja —dice Jorge Sand— donde Chopin ha compuesto las más hermosas entre estas cortas páginas que él modestamente llama Preludios. Varios surgieron de visiones de monjes muertos y audiciones de cantos fúnebres que asaltaban al artista; otros son melancólicos y suaves. Los creaba en los días de sol y de salud, al tumulto de risas infantiles bajo la ventana, al son lejano de guitarra, al canto de los pájaros de la enramada. Otros son de una tristeza desgarradora; encantan los oídos y destrozan el corazón. Hay uno creado en una tarde de lluvia lúgubre y que causa al alma un abatimiento terrible. La composición de aquella tarde está llena de gotas de lluvia que tamboreaba sobre las tejas sonoras de la Cartuja, pero eran traducidas en su imaginación y en su canto en lágrimas que del cielo caían sobre su corazón».

Esta rápida característica de la producción de Chopin durante su estancia en Mallorca nos permite afirmar que el hermoso cielo de España ha ejercido una influencia de las más favorables sobre el genio creador del artista, y que esta maravillosa tierra, llena de seducciones, tiene parte considerable en el florecimiento de esta sublime llama que no deja de alumbrar a nuestras almas y a la cual estamos hoy ofreciendo el homenaje de nuestra emoción.⁷⁹

Finalment, tant els festivals del 1931 com els del 1932 feren aterrar la connexió del paisatge i la música des del camp de les idees a través de programes d'excursions organitzades per la secció d'organització turística del comitè, excursions adreçades als músics i al públic. Així, per al festival del 1931, els músics de l'Or-

78. Partituroteca UIB, Fons J. M. Thomàs, capsa 30, núm. 3186. «Festivales Chopin 1931 en Mallorca», *La Última Hora* (18 maig 1931).

79. Partituroteca UIB, Fons J. M. Thomàs, capsa 30, núm. 3203. «Festivales Chopin 1932», *La Almudaina* (6 maig 1932).

questra Pau Casals vingueren en vaixell des de Barcelona i estava previst que desembarcassin a Sóller, ja que «l'admiració de les belleses de la costa mallorquina [seria] el millor preludi a les festes».⁸⁰ A més, havien de fer una volta a l'illa per mar amb motonaus de la companyia Trasmediterrànea, combinada amb visites a les coves del Drac, a Formentor, a Sóller i a Deià.⁸¹

Les excursions dirigides al públic estaven pensades sobretot per al públic internacional i foren organitzades en col·laboració amb la Societé Frédéric Chopin de París. L'escrit introductori del fulletó, d'Édouard Ganche, relacionava el paisatge amb l'espiritualitat dels mallorquins, descrivia Palma amb els termes del mediterranisme,⁸² i presentava la ruta com un dels pelegrinatges artístics «més bells del món».⁸³ S'oferien tres itineraris, un per a visitants que anassin per lliure i dos per als que volguessin anar en grup. Aquests dos darrers visitarien Palma i Valldemossa, on es feien els concerts, però també Sóller, les coves del Drac, el castell de Bellver, Miramar i Formentor.⁸⁴

L'admiració pel paisatge transmesa entorn dels Festivals Chopin, per a nosaltres, contribueix a adquirir «el respecte a les belleses naturals de la nostra illa», com desitjava Miquel Ferrà. A més, tot i que els festivals mostraven «la pintoresca exterioritat del paisatge», la conjunció amb la música aportava una profunditat, en forma de continguts culturals, a «les festes de llum i de color» que, segons Ferrà, atreien els turistes només de manera superficial. D'aquesta manera, «L'ideal mallorquí» s'anava fent realitat.

4.2. L'ESPIRITUALITAT DE LA CARTOIXA DE VALLEDEMOSA I DE LA CEL·LA DE CHOPIN

Des dels inicis del Comitè Pro Chopin, els seus integrants intentaren relacionar l'espiritualitat que Ferrà considerava pròpia dels mallorquins amb el re-

80. Partituroteca UIB, Fons J. M. Thomàs, capsa 30, núm. 3176. «La Música. Els primers festivals Chopin a Mallorca» (maig 1931).

81. Partituroteca UIB, Fons J. M. Thomàs, capsa 30, núm. 3176. «La Música. Els primers festivals Chopin a Mallorca» (maig 1931). Partituroteca UIB, Fons J. M. Thomàs, capsa 30, núm. 3179. «La orquesta Pau Casals y el Orfeo Catalá, a Mallorca», *El Día* (15 febrer 1931). Partituroteca UIB, Fons J. M. Thomàs, capsa 30, núm. 3183. «Las fiestas de Chopin en Mallorca», *Las Provincias* (6 maig 1931).

82. «Cité magnifique, enjolivée par le soleil et l'azur méditerranéen, nous voyons Palma de Mallorca [...], brillante comme la nacre d'un coquillage sous un ciel ardent». Partituroteca UIB, Fons J. M. Thomàs, capsa 27, núm. 2579. Édouard GANCHE, «Les Festivals Chopin», a *Excursions à Mallorca organisées sous les auspices de la Société Frédéric Chopin à l'occasion des premiers Festivals Chopin (Valldemosa - Mai 1931)*, 1931.

83. Partituroteca UIB, Fons J. M. Thomàs, capsa 27, núm. 2579. Édouard GANCHE, «Les Festivals Chopin», a *Excursions à Mallorca organisées sous les auspices de la Société Frédéric Chopin à l'occasion des premiers Festivals Chopin (Valldemosa - Mai 1931)*, 1931.

84. Partituroteca UIB, Fons J. M. Thomàs, capsa 27, núm. 2579. *Excursions à Mallorca organisées sous les auspices de la Société Frédéric Chopin à l'occasion des premiers Festivals Chopin (Valldemosa - Mai 1931)*, 1931.

cord de la presència de Chopin a la cartoixa de Valldemossa. Així, explotaren la idea de l'«esperit del lloc» per convertir l'indret en màgic i conduïren aquesta espiritualitat pagana cap al cristianisme comparant la cel·la que el músic habità a un santuari. L'espiritualitat, per tant, es manifestava tant en els espais que es convertiren en portaveus de la història del compositor com en forma de religiositat, que era exaltada acomplint les indicacions de Miquel Ferrà.

Quant a l'«esperit del lloc», és un concepte museològic que integra la noció d'esperit a la de memòria i a la de memòria a la d'un paisatge format per les relacions entre natura i cultura. Viel el descriu com una força que emergeix del cor dels llocs patrimonials, que transcendeix i n'assegura la perennitat.⁸⁵ I es basa en la creença que «la història està feta de matèria i d'esperit i l'ésser humà se n'apropia i els transforma en funció de les èpoques».⁸⁶ Així, els indrets estan marcats pel temps, i l'esperit del lloc apel·la a la sensibilitat per captar el que hi ha succeït.

Joan Maria Thomàs va explotar aquesta idea, en relació amb l'esperit de la cartoixa de Valldemossa, en el discurs d'inauguració del Comitè Pro Chopin, quan feu notar que l'edifici suggeria la presència del compositor:

No cal cercar paraules, que el lloc mateix parla amb tota la suggestió necessària per fer penetrar la música com un gladi vivent fins lo més endins de l'esperit i l'ànima. «Per aquí passà Chopin». Aquestes quatre paraules basten. No sabem fins aquí amb certesa quina de les cel·les va ocupar [...]. Però, què hi fa si la Cartoixa és plena del seu record, i fins i tot, augmenta amb el doble misteri de la incertitud la misteriosa efusió de la seva música?... Chopin és aquí, podem dir glossant el vers del nostre Alcover. És aquí la seva música feta llum i perfum, plasmada per a sempre en la musicalitat interior i recollida, d'aquest lloc «el més bell del món», segons ell mateix va escriure.⁸⁷

També l'emprà Jaume Mas Porcel a *Philharmonia* en una ressenya del concert a la cartoixa del dia 5 de maig del 1932, emmarcat en els segons festivals. El concert començava amb la interpretació, per la Capella Clàssica de Mallorca, de música sacra de compositors polonesos i espanyols, i continuava amb obres de Chopin interpretades per Arthur Rubinstein. Fent un joc de contraris, segons Porcel «la austeridad de los viejos maestros seiscentistas, en contraste con la mundana elegancia —tan íntimamente humana— del arte de Chopin, parecía la voz de las mismas piedras centenarias de la Cartuja, unida por un milagro del arte».⁸⁸

85. Annette VIEL, «Quan bufa l'esperit dels llocs. Natura i cultura al diapasó de la perennitat», *Aixa: Revista del Museu Etnològic del Montseny*, núm. 8 (1997), p. 30.

86. Annette VIEL, «Quan bufa l'esperit dels llocs. Natura i cultura al diapasó de la perennitat», *Aixa: Revista del Museu Etnològic del Montseny*, núm. 8 (1997), p. 33.

87. Partituroteca UIB, Fons J. M. Thomàs, capsa 30, núm. 3168. «Constitución del Comité Pro-Chopin en Mallorca», *La Última Hora* (31 juliol 1930). Frederic LLIURAT, «El Comité pro Chopin a Mallorca», *Philharmonia*, vol. II, núm. 1 (abril 1931), p. 8-9.

88. Jaume MAS PORCEL, «Festivales Chopin 1932», *Philharmonia*, vol. II, núm. 10 (juliol-novembre 1932), p. 155.

Pel que fa a la religiositat, cristiana, es va fer quadrar de manera forçada amb la imatge que es tenia de Chopin per defensar-lo davant aquells que, independentment de les qualitats romàntiques o clàssiques de la seva música, el criticaven pel seu estil de vida. I, una vegada purificada la seva imatge, el seu record es convertí en relíquia i la cel·la on residí, en temple.

Així, als inicis del Comitè Pro Chopin, la tasca de Joan Maria Thomàs en honor al compositor polonès era atacada pel canonge de Vic, Jaume Collell, a causa de les «impureses» de la parella Chopin-Sand, ja que convivia sense ésser casats i Sand tenia un comportament excèntric.⁸⁹ Com a resposta, Thomàs apuntava la mort piadosa de Chopin, que entenia la religiositat en uns termes personals:

Un amic d'infantesa, l'Abbé Jelowiński, amb el qual Chopin havia deixat refredar l'amistat, volgué visitar-lo quan va saber la seva malaltia [...] i Chopin s'alegrava de reveure aquest company d'altre temps.

— No voldria morir, li digué, sense rebre els sagraments per a no contristar la meua mare, però jo no els puc entendre com tu voldries. Per a mi, la confessió no seria res més que l'esplai del meu cor al cor d'un amic.

L'Abbé Jelowiński conta que el 13 d'octubre, al matí, trobà Chopin un poc millor.

— Amic meu, va fer-li, avui era la festa del meu pobret germà mort. Cal que em donis quelcom en aquest dia.

— I què puc donar-te jo?

— La teua ànima.

— Ah! Ja t'entenc, s'exclamà Frederic. Ací la tens. Pren-la, doncs.

Jelowiński caigué de genolls a terra i presentà el Crucifix a Chopin, que es posà a plorar. Immediatament va confessar-se. Després combregà i rebé l'Extremunció.

Llavors va abraçar el seu amic, a la polonesa, amb els dos braços, tot dient-li: «Merci, mon cher, grace à toi je ne crèverai pas comme un cochon...».⁹⁰

En el discurs d'inauguració del Comitè, Thomàs completava la seva argumentació afegint la metàfora de la papallona que s'allibera de la crisàlide, donant a entendre que la música de Chopin, després de la seva mort, s'alliberà de l'existència pecadora del músic. A més, el patiment del músic en vida s'empra com a excusa per valorar la seva creació, de tal manera que s'equipara a la redempció:

La papallona que enjoia els jardins no pot volar lliurement fins que ha trencat els impurs lligams de la crisàlide. Així la mort del pobre Chopin, amb el seu trist esguard de malalt esgotat fixat sobre la testa llatzerada del Crist; el sacrifici de gran part de la seva vida, víctima de tantes inclemències, redimeix la seva música que vola damunt totes les misèries i que avui ens apar tan gentil, tan sincerament bona i humana.⁹¹

89. Partituroteca UIB, Fons J. M. Thomàs, capsa 30, núm. 3170. «Chopin i Mallorca» (30 setembre 1930).

90. Partituroteca UIB, Fons J. M. Thomàs, capsa 30, núm. 3170. «Chopin i Mallorca» (30 setembre 1930).

91. Partituroteca UIB, Fons J. M. Thomàs, capsa 30, núm. 3168. «Constitución del Comité Pro-Chopin en Mallorca», *La Última Hora* (31 juliol 1930).

La religiositat de Chopin i el tema de la redempció es reprengueren en el concert a la cartoixa del festival del 1932, que ja hem esmentat, en què tant l'organització del concert com la crítica que en feu Mas Porcel, secretari del Comitè, pintaren l'escena com una congregació de feligresos units pel culte al compositor, que era comparat a Jesucrist.

Aquest concert tingué lloc el dia de l'Ascensió —quan Crist ressuscitat entra al Cel en presència dels onze apòstols fidels, quaranta dies després de Pasqua. El programa s'havia elaborat per generar un efecte de contrast: «estaba finamente adaptado a las circunstancias y resultaba inmejorable para subrayar en los oyentes las sutiles y, en cierto modo, contradictorias emociones que el lugar y la ocasión evocaban».⁹² Es dividia en dues parts. En la primera, la Capella Clàssica de Mallorca interpretà *Hosanna en les altures!*, de Gorczycki; *Caligaverunt oculi mei*, de Victoria; *Himne per un màrtir polonès*, de Rozycki; *Villanesca Espiritual*, de Guerrero, i *Psalm XXX*, de Szamotul.⁹³ Segons el programa de mà, *Hosanna en les altures!* és una «salutació expressiva i alhora exultant»⁹⁴ i les dues obres següents passen del dolor al triomf.⁹⁵ Mas Porcel ho relaciona dient que:

En las notas triunfales del «Hosanna», del «Himno» y del «Salmo de la esperanza», de los tres viejos maestros polacos, resonaba, sin duda, un eco de resurrección espiritual del gran músico triunfalmente rehabilitado en el mismo teatro de sus sufrimientos.⁹⁶

En la segona part, les obres de Chopin que s'interpretaren eren quatre preludis, la *Sonata núm. 3*, dues masurques i la *Polonesa tràgica*. A més, com a bis, Rubinstein tocà la *Marxa fúnebre*. El patetisme d'aquestes obres, de to greu, transmetia precisament aquest sofriment. Finalment, la descripció de l'ambient de Mas Porcel, de ressonàncies bíbliques, acaba de suggerir la confusió cercada entre Chopin i Jesucrist:

Abundaba extraordinariamente el elemento extranjero y un observador curioso habría podido percibir, en el intenso cuchicheo que precedía el comienzo del acto, los acentos de las lenguas más diversas [...]. Por excepción, podemos decir que el recuerdo de Babel, en aquellos momentos, no sugería los acostumbrados tópicos de desorden, confusión o disonancia: todos los pueblos hablaban lengua distinta, pero

92. Jaume MAS PORCEL, «Festivales Chopin 1932», *Philharmonia*, vol. II, núm. 10 (juliol-novembre 1932), p. 157.

93. Joan COMPANY, Pere ESTELRICH i Joan MOLL, *Tres músics mallorquins: Antoni Torrandell, Joan Ma. Thomàs, Antoni Matheu*, 1985, p. 100.

94. Partituroteca UIB, Fons J. M. Thomàs, capsa 27, núm. 2605. *Festivals Chopin 1932. Sessions inaugurals a Palma i a Valldemossa* (programa del concert del 5 de maig del 1932).

95. Partituroteca UIB, Fons J. M. Thomàs, capsa 27, núm. 2605. *Festivals Chopin 1932. Sessions inaugurals a Palma i a Valldemossa* (programa del concert del 5 de maig del 1932).

96. Jaume MAS PORCEL, «Festivales Chopin 1932», *Philharmonia*, vol. II, núm. 10 (juliol-novembre 1932), p. 155.

el conjunto resultaba armonioso y concorde porque a todos había congregado en la Cartuja el lenguaje único y sublime de la música y el culto, unánimemente compartido, al glorioso artista polonés.⁹⁷

Finalment, la conversió de la cartoixa en santuari beu també del model de consum musical creat per Wagner a Bayreuth. La premsa comparava els Festivals Chopin de Mallorca amb els de Salzburg en honor a Mozart i amb els de Bayreuth en honor a Wagner,⁹⁸ però és el pensament de Wagner entorn de la religiositat el que serveix de marc teòric per a la concepció del «temple de Chopin» a Valldemossa. Recordem que Richard Wagner considerava que el *Gesamtkunstwerk* tenia un efecte redemptor i que, per tal que els receptors en poguessin experimentar els efectes catàrtics, s'havia de representar en un lloc aïllat, que garantís l'assistència exclusiva d'un públic inclinat a la religiositat i disposat a ser regenerat.⁹⁹

En definitiva, els membres del Comitè Pro Chopin eren conscients de la importància de la valoració de la cartoixa de Valldemossa per «les moltes coses de l'esperit que hi resten vinculades»¹⁰⁰ per la qual cosa, un cop creat el museu, s'hauria acabat la construcció del temple, ja que, com explica Prats, el patrimoni és una construcció social que, com una espècie de «religió laica», sacralitza els discursos entorn de la identitat a partir de les peces que contenen els museus, que es converteixen en objectes d'adoració.¹⁰¹

5. LA TRANSMISSIÓ DE VALORS NOUCENTISTES A TRAVÉS DELS FESTIVALS

El programa del concert del Dijous de l'Ascensió del 1932 no va ser l'únic construït amb la intenció de generar un efecte determinat. De fet, al llarg dels primers festivals les obres representades i l'ordre en què s'interpretaven responien a la voluntat de comunicar un missatge, en el que Murgades anomena un «afany didactista»¹⁰² típic de l'obra d'art noucentista. Per això, o bé els arguments de les

97. Jaume MAS PORCEL, «Festivales Chopin 1932», *Philharmonia*, vol. II, núm. 10 (juliol-novembre 1932), p. 154.

98. Per exemple, a *La Volonté* de París llegim que els Festivals Chopin seran «le but d'un des grands pèlerinages d'art du monde —comme Stradford-sur-Avon pour Shakespeare, comme Bayreuth pour Richard Wagner, comme Salzbourg pour Mozart». Partituroteca UIB, Fons J. M. Thomàs, capsa 30, núm. 3177. «En mai 1931, Majorque, l'île dorée, glorifiera Frédéric Chopin», *La Volonté* (21 març 1931).

99. Alfred EINSTEIN, *La música en la época romántica*, 2007, p. 237-238.

100. Miquel FERRÀ, «L'ideal mallorquí», *Revista de Catalunya*, vol. II, núm. 12 (juny 1925), p. 555.

101. Llorenç PRATS, «El concepto de patrimonio cultural», *Política y Sociedad*, núm. 27 (1998), p. 69. Llorenç PRATS, «La mercantilización del patrimonio: entre la economía turística y las representaciones identitarias», *Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, núm. 58 (2006), p. 72.

102. Josep MURGADES, «El Noucentisme», a *Història de la literatura catalana*, vol. VI: *Modernisme. Noucentisme. Avantguardes*, 2020, p. 415.

composicions havien de tractar un tema exemplar o bé la música havia de ser exemplar per les seves característiques constructives. Ho percebem, especialment, en els concerts simfònics del primer festival, que foren protagonitzats per l'Orquestra Pau Casals i tingueren lloc a Palma els dies 16 i 17 de maig.

El primer, a la Sala Born, començà amb l'obertura *Leonora núm. 3*, de Beethoven, i acabà amb el poema simfònic *Tasso: Lamento e Trionfo*, de Liszt,¹⁰³ que són dues obres que contenen una història d'alliberació i d'autosuperació.¹⁰⁴ Després de *Leonora* i abans de *Tasso* s'interpretaren dues obres que estilitzaven la música popular, primer la *suíte Cançons i danses de l'illa de Mallorca*, de Baltasar Samper, i després la *Sonatina*, d'Ernesto Halffter, de la qual es representaren la «Danza de la gitana» i la «Danza final».¹⁰⁵ D'aquesta manera, si dividim el programa per marcs, el primer —format per *Leonora* i *Tasso*— comunica un missatge de progrés i, el segon —format per la *Suíte* de Samper i la *Sonatina* de Halffter— ens situa a Mallorca i a Espanya, dins la idea abstracta d'aquests territoris que es forma a partir de l'associació de determinades expressions culturals a la geografia física. La part central del programa començà amb l'*Obertura simfònica* del compositor polonès Aleksander Tansman, seguida del segon concert de piano de Chopin, interpretat pel pianista Miecio Horszowski, i una orquestració de Lamote de Grignon de la *Balada en Fa Major*, composta a Valldemossa.¹⁰⁶ D'aquesta manera, la part central vinculava l'esdeveniment a la música europea contemporània a partir de la figura de Frédéric Chopin i de la seva estada a Mallorca.

El segon concert havia de ser un concert popular, per la qual cosa tingué lloc al Coliseu Balear, la plaça de toros. S'havia escollit aquest lloc perquè permetia una àmplia concurrència a un preu barat i perquè «el elemento popular por módico precio pudiera disfrutar de las exquisiteces del sublime arte».¹⁰⁷ Dividit en dues parts, cada una d'elles començà amb una gran obra simfònica dels referents de la música europea: l'obertura d'*Egmont* de Beethoven i el *Concert núm. 1 per a piano* de Chopin. En la primera part, l'obertura d'*Egmont* transmetia un missatge d'autoafirmació nacional davant l'opressió d'Espanya¹⁰⁸ i, després, el concert continuà amb música de caràcter espanyol de diferents regions del país i acabà amb la mallorquina: les *Cuatro canciones populares españolas* de Lamote, la «Dan-

103. Partituroteca UIB, Fons J. M. Thomàs, capsa 27, núm. 2583. *Festivals Chopin 1931* (programa del concert del 16 de maig del 1931).

104. Vegeu J. Peter BURKHOLDER, Donald J. GROUT i Claude V. PALISCA, *Historia de la música occidental*, 2011, p. 698, i Martín de RIQUER i José María VALVERDE, *Historia de la literatura universal*, vol. 5: *Reforma, Contrarreforma y Barroco*, 1984, p. 57.

105. Partituroteca UIB, Fons J. M. Thomàs, capsa 27, núm. 2583. *Festivals Chopin 1931* (programa del concert del 16 de maig del 1931).

106. Partituroteca UIB, Fons J. M. Thomàs, capsa 27, núm. 2583. *Festivals Chopin 1931* (programa del concert del 16 de maig del 1931).

107. Partituroteca UIB, Fons J. M. Thomàs, capsa 30, núm. 3184. «Festivals Chopin», *Correo de Mallorca* (18 maig 1931).

108. Vegeu la interpretació de l'argument a Joaquim RABASEDA, «Introducció», a *Egmont*, 2019, p. 6.

za ritual del fuego» d'*El amor brujo* de Falla, una dansa de *La muerte de Carmen* de Halffter i el temps «Festes» de *Cançons i danses de l'illa de Mallorca* de Samper. Aquesta darrera estilitza una tocada de xeremies, flabiol i tamborí anomenada «Ses Corregudes», una «Cançó de collir oliva» i cançons de ximbomba,¹⁰⁹ ja que interessava mostrar allò de la *suíte* que podia relacionar-se millor amb la vida quotidiana de les classes populars. A més, aquestes obres reflecteixen el que cercaven els intel·lectuals mallorquins influïts pel Noucentisme: un perfeccionament segons els seus criteris d'allò relacionat amb les classes baixes. La segona part de la funció començà amb el concert de Chopin perquè era necessari que hi hagués almenys una obra del compositor que donava nom als festivals. I després d'aquesta obra, s'interpretà la *Suíte empordanesa* de Juli Garreta,¹¹⁰ que estilitza la sardana, de manera que així es transmeté la catalanitat al públic mallorquí.

Tot i que ambdós concerts estaven pensats per infondre al públic el pensament noucentista, sembla que només el primer assolí els seus objectius. Segons el *Correo de Mallorca*, els concerts de la sessió inaugural foren un èxit perquè mostraren al públic, entre el qual abundava la colònia estrangera, un ambient de gran nivell artístic i refinament i, fins i tot, de «modernidad cosmopolita»,¹¹¹ per la qual cosa s'havia rebut el tòpic del primitivisme de l'illa que tenien els turistes i s'havia suscitat «la dignitat de la vida ciutadana amb totes les seves elegàncies espirituals».¹¹² En canvi, el segon fou un fracàs perquè les classes populars, a qui anava dirigit, no hi assistiren: «la masa popular, obreril, que debe aspirar a elevarse y perfeccionarse su espíritu se abstuvo».¹¹³

Així, no s'aconseguí educar «la sensibilitat i el bon gust públic» d'aquells que teòricament ho necessitaven, ni tampoc infondre'ls les «necessitats d'ordre estètic»¹¹⁴ que pregonava Miquel Ferrà. Això no obstant, la tasca de «civilització» de la població en els valors noucentistes també es feia a través de les notes als programes i continuava en les crítiques dels concerts, que abastaven tant les obres en si com la interpretació que se'n feia. Aquests escrits reflecteixen les característiques de la literatura noucentista i, alhora, els criteris del paradigma estètic del Neoclassicisme musical.

Segons Murgades, els trets principals de la literatura noucentista són la «irrealització», és a dir, l'atorgament a l'obra d'un valor suficient en ella mateixa; la

109. Partituroteca UIB, Fons J. M. Thomàs, capsa 27, núm. 2581. *Festivals Chopin 1931* (programa del concert del 17 de maig del 1931).

110. Partituroteca UIB, Fons J. M. Thomàs, capsa 27, núm. 2581. *Festivals Chopin 1931* (programa del concert del 17 de maig del 1931).

111. Partituroteca UIB, Fons J. M. Thomàs, capsa 30, núm. 3184. «Festivales Chopin», *Correo de Mallorca* (18 maig 1931).

112. Miquel FERRÀ, «L'ideal mallorquí», *Revista de Catalunya*, vol. II, núm. 12 (juny 1925), p. 556.

113. Partituroteca UIB, Fons J. M. Thomàs capsa 30, núm. 3184. «Festivales Chopin», *Correo de Mallorca* (18 maig 1931).

114. Miquel FERRÀ, «L'ideal mallorquí», *Revista de Catalunya*, vol. II, núm. 12 (juny 1925), p. 556.

«idealització», això és, l'eliminació de l'obra de tota la informació accessòria a la idea principal, i l'«essencialització», és a dir, la recerca d'un alligonament profund a través de l'obra.¹¹⁵ En relació amb aquestes característiques, les representacions artístiques havien de defugir la teatralitat, la instintivitat i el desbordament passional i mostrar un procés de factura impecable.¹¹⁶ A més, si, segons Eugeni d'Ors, el procés de producció material havia de seguir l'ètica de «l'obra ben feta», que «recalcava de manera explícita la conveniència, posat el cas, de la perfecció de l'obra per sobre la de l'obrer»,¹¹⁷ podem dir que, traslladat al camp de la música, s'havia de valorar l'obra musical per damunt del geni creatiu o de l'instrumentista virtuós, és a dir, per damunt de l'individu, que tant es valorava en el Romanticisme.

Pel que fa als criteris del Neoclassicisme, procedien de la crítica i la teoria musical franceses i eren l'objectivitat, la simplicitat, la impersonalitat, la precisió, la construcció, l'intel·lectualisme, l'adequació entre forma i contingut, la serenitat, l'ordre, la contenció i la bellesa, entre d'altres.¹¹⁸ A continuació presentem una selecció de fragments de notes i de crítiques dels concerts dels primers Festivals Chopin que, en la nostra opinió, traspuen aquests valors.

El text del programa de mà del concert simfònic del 16 de maig del 1931 conté diverses expressions que demostren que les obres que s'havien d'interpretar eren valorades per la irrealització i per la idealització. Així, referint-se a *Cançons i danses de l'illa de Mallorca*, el Comitè escrigué que Samper, «utilitzant com a material temàtic una selecció de les melodies recollides, ha volgut, sobretot, reproduir sensacions d'ambient [...] procurant no desvirtuar, ni en les harmonitzacions ni en els desenrotllaments temàtics, el caràcter essencial de cada melodia».¹¹⁹ Quant a l'orquestració de Lamote de Grignon de la *Balada en Fa Major* de Chopin, el Comitè considerarà que es caracteritzava per la «fidelitat al pensament exterior i interior»¹²⁰ del compositor original. Estanislau Pellicer escrigué sobre aquestes mateixes obres a *La Nostra Terra*, on tornà a posar de manifest el seu valor segons els paràmetres noucentistes, especialment en la seva descripció de la *Suite Mallorca*: «temps perfectament tallat i sòlidament bastit. El compositor no divaga. Sap el que vol dir i ho diu tal com ho vol, sense vacil·lacions».¹²¹

115. Josep MURGADES, «El Noucentisme», a *Història de la literatura catalana*, vol. VI: *Modernisme. Noucentisme. Avantguardes*, 2020, p. 415-416.

116. Josep MURGADES, «El Noucentisme», a *Història de la literatura catalana*, vol. VI: *Modernisme. Noucentisme. Avantguardes*, 2020, p. 423, i Josep MURGADES, «El Noucentisme», a *Història de la literatura catalana*, vol. IX: *Part moderna*, 1987, p. 55-57.

117. Josep MURGADES, «El Noucentisme», a *Història de la literatura catalana*, vol. IX: *Part moderna*, 1987, p. 39-40.

118. Ruth PIQUER SANCLEMENTE, «Neoclasicismo musical en España: discursos filosóficos, estéticos y críticos (1915-1936)», *Azafea: Revista de Filosofía*, núm. 15 (2013), p. 142-145.

119. Partituroteca UIB, Fons J. M. Thomàs, capsa 27, núm. 2583. «Notes al programa», *Festivals Chopin 1931* (programa del concert del 16 de maig del 1931).

120. Partituroteca UIB, Fons J. M. Thomàs, capsa 27, núm. 2583. «Notes al programa», *Festivals Chopin 1931* (programa del concert del 16 de maig del 1931).

121. Estanislau PELLICER, «Concerts», *La Nostra Terra*, núm. 41 (maig 1931), p. 188.

Pel que fa a les ressenyes de la interpretació, la que feu el *Correo de Mallorca* d'aquest primer concert lloa l'Orquestra Pau Casals i el pianista Horszowski per les seves qualitats antipatètiques i perfeccionistes, amb un discurs que remet al Neoclassicisme. Així, referint-se a l'orquestra, diu que Pau Casals l'ha elevada a una altura que la col·loca entre les més famoses del món per «la disciplina a que han sacrificado los propios impulsos cada uno de los notables artistas que la forman» i, pel que fa al pianista, es refereix a la seva meravellosa interpretació «profunda y de expresión serena».¹²² A més, l'estil interpretatiu permetia adequar una obra romàntica als nous temps, de tal manera que Pellicer, sobre l'obertura *Leonora núm. 3* de Beethoven, explica que és de caràcter romàntic per les seves «profunditats dramàtiques» i «exaltacions triomfals», però que la interpretació de l'Orquestra Pau Casals aconseguí matisar-la oferint-ne una versió «punyent, a voltes, tendre i entusiasta d'altres, exempta, però, sempre d'efectismes barroers».¹²³

Els concerts simfònics del 1932, que tingueren lloc els dies 15, 16 i 17 de maig al Teatre Principal de Palma, també ens ofereixen mostres del discurs en la mateixa línia que el del 1931. Foren protagonitzats per l'Orquestra Simfònica de Madrid, dirigida per Enrique Arbós, que segons *La Almudaina* destacava per estar «universalmente ponderada en el orden de disciplina, fusión y sonoridad».¹²⁴ Segons *La Última Hora*, es regia per un «ideal purísimo y sin desalientos» i les seves característiques fonamentals eren «ejecución, matiz, afinación y ajuste».¹²⁵ Pellicer l'elogia també per la seva «justesa», i en destaca la claredat de les interpretacions.¹²⁶ L'exigència que requerien les obres ens remet, una altra vegada, a la irrealització i a la idealització, que és desenvolupada per *La Última Hora* així com segueix:

Bajo la batuta del señor Fernández Arbós la Sinfónica de Madrid realizó verdaderos prodigios de interpretación y ajuste, siempre exentos de inmiscuencias efectistas fuera de la idea creadora. Todo, en ella, se presta al vigorismo analítico y da garantía de fidelidad a los autores y de respetuosa veracidad al público.¹²⁷

Els programes, com els del 1931, inclogueren obres romàntiques i contemporànies, per la qual cosa Nicolau Brondo considerava que Arbós era digne d'elogi perquè aconseguia interpretar amb correcció noucentista obres de diferents estils.¹²⁸

122. Partituroteca UIB, Fons J. M. Thomàs, capsa 30, núm. 3184. «Festivales Chopin», *Correo de Mallorca* (18 maig 1931).

123. Estanislau PELLICER, «Concerts», *La Nostra Terra*, núm. 41 (maig 1931), p. 188.

124. Partituroteca UIB, Fons J. M. Thomàs, capsa 30, núm. 3194. «Festivales Chopin», *La Almudaina* (17 maig 1932).

125. Partituroteca UIB, Fons J. M. Thomàs, capsa 30, núm. 3198. «Festivales Chopin. El segundo concierto», *La Última Hora* (17 maig 1932).

126. Estanislau PELLICER, «Concerts», *La Nostra Terra*, núm. 53 (maig 1932), p. 210-211.

127. Partituroteca UIB, Fons J. M. Thomàs, capsa 30, núm. 3198. «Festivales Chopin. El segundo concierto», *La Última Hora* (17 maig 1932).

128. Partituroteca UIB, Fons J. M. Thomàs, capsa 30, núm. 3199. Nicolau BRONDO, «Festivales Chopin. La sinfónica en el Principal», *El Día* (15 maig 1932).

Així, per exemple, de la *Sinfonia núm. 7* de Beethoven, escriu que «el Allegretto y Scherzo [...] fue algo extraordinario, pues [se interpretó] sin efectismo alguno, dicho claramente, diáfano, cual exige la música de Beethoven».¹²⁹ Tot i això, els comentaris de *Philharmonia* mostren una preferència per les obres neoclàssiques, de tal manera que Mas Porcel hi elogia el *Tríptic* de Tansman per la seva força, austeritat, bellesa i serenitat, mentre que critica la *Sinfonia Patètica* de Txaikovski per la falta d'adequació entre forma i contingut:

El *Tríptico* de Tansman [...], sin duda una de las obras más fuertes y densas de las que ejecutó en estos Festivales la Orquesta Sinfónica. En el reducido marco del cuarteto de cuerda el joven compositor polaco escribe una música nueva, original, viril y austera al mismo tiempo [...]. El primero y tercer tiempo, de una variedad y riqueza rítmica inagotables, contrastan con el delicioso *Largo*, de bella melodía avalorada por una admirable armonización noble y serena.

La segunda parte estuvo dedicada a la *Sinfonía Patética* de Tchaikovsky. Obra muy extensa y desigual. La orquestación es riquísima, pero no puede disimular la falta de ideas musicales y la banalidad a veces insoportable de sus temas [...]. El *Scherzo* [...] rompe durante algún tiempo estos «enternecedores» diálogos y desarrollos sinfónicos. La versión verdaderamente insuperable que nos regaló el Maestro Arbós y su orquesta, disculpa —en parte— la inclusión de esta obra fatigosa en sus programas.¹³⁰

Per acabar, podem dir que Pellicer, a *La Nostra Terra*, proporciona un resum del pensament noucentista quan descriu la *Sinfonietta en re major* d'Ernesto Halffter com «un esforç classicitzant, però ben modern».¹³¹ El *Correo de Mallorca* desenvolupa aquesta idea, dient que «nos subyugó, por su espíritu clásico especialmente de sus dos primeros tiempos y por la modernidad de su estructura».¹³²

6. CONCLUSIONS

Aquesta investigació sobre l'origen dels Festivals Chopin de Mallorca demostra la raó de la seva existència a partir del somni de revifament cultural i de perfecció moral de tendència noucentista. L'argumentació aportada per fer veure l'enquadrament dels festivals dins el corrent de pensament català ressegueix la

129. Partituroteca UIB, Fons J. M. Thomàs, capsa 30, núm. 3199. Nicolau BRONDO, «Festivales Chopin. La sinfónica en el Principal», *El Día* (15 maig 1932).

130. Jaume MAS PORCEL, «Festivales Chopin 1932», *Philharmonia*, vol. II, núm. 10 (juliol-novembre 1932), p. 160-161.

131. Estanislau PELLICER, «Concerts», *La Nostra Terra*, núm. 53 (maig 1932), p. 212.

132. Partituroteca UIB, Fons J. M. Thomàs, capsa 30, núm. 3191. «Festivales Chopin. La Sinfónica en Palma», *Correo de Mallorca* (18 maig 1932).

història de la creació d'aquest recurs cultural des de les seves arrels fins al seu asentament dins l'activitat musical de l'illa. Així, hem destacat els factors següents:

— El record de l'estada de Frédéric Chopin a Valldemossa havia perdurat entre els artistes que visitaren l'illa després d'ell, record que s'ubicava en un entorn mític. Configurat a través de l'imaginari europeu del mediterranisme, aquest pensament idíl·lic sobre Mallorca fou absorbit per les elits culturals i econòmiques locals, que volgueren millorar-lo demostrant al món la seva modernitat. Per això, calia enriquir les ments de la població autòctona i fer-los veure el valor propi.

— El marc teòric que seguiren aquestes elits per a la creació d'infraestructures d'educació es basava en la fe en l'art com a mitjà d'enriquiment de la humanitat i en la valoració d'allò «clàssic», concepte que s'associava a determinades característiques, però que també podia variar segons l'arbitrarietat dels escriptors, motivada per la consecució dels seus objectius. D'aquesta manera, si l'objectiu de Joan Maria Thomàs era acomplir «L'ideal mallorquí» de Miquel Ferrà, Chopin podia ser considerat clàssic i ser convertit en trampolí per afavorir la valoració de la natura, la comprensió de la riquesa cultural de Mallorca, el perfeccionament del gust per la bellesa i l'assoliment de la modernitat artística.

— El procés de creació dels Festivals Chopin no estigué exempt de polèmiques, per la qual cosa els impulsors del projecte feren caure els arguments dels detractors del músic polonès integrant-lo dins la història de l'illa i convertint l'espai que habità en emblemàtic i patrimonial. L'empenta en la valoració del record de la vinguda de Chopin permeté adquirir un prestigi internacional que fou defensat per l'equiparació dels festivals a les grans festes europees en honor a artistes de renom mundial. El seu lligam amb el paisatge va ser clau a l'hora d'atreure grans masses de públic, però també per fer veure al món mallorquí la seva importància. Per això mateix es revestí d'espiritualitat tant pel que fa a la natura com pel que fa als edificis.

— La música i els fets que se succeïren durant els primers festivals van intentar civilitzar el públic en el sentit noucentista, és a dir, convertir-lo en receptor d'un missatge sociopolític que exalta l'autonomisme regionalista, el conservadorisme social, el cosmopolitisme europeu i el refinament burgès. Ho feren vinculant el pla polític al pla estètic, a través d'una programació premeditada, aprofitant conscientment o inconscientment l'estil interpretatiu de l'època i jutjant els continguts musicals i l'expressió per part dels músics.

Fins aquí hem partit d'una explicació diacrònica per arribar a transmetre una perspectiva bastant fixa sobre els Festivals Chopin de Mallorca. Queda per investigar com evolucionaren fins a l'esclat de la Guerra Civil de 1936-1939 i després de la guerra. La documentació que hem emprat per al nostre discurs és molt rica i variada, i inclou molts aspectes que aquí no hem tractat, econòmics, relacionals, turístics i patrimonials. Esperem, per tant, haver contribuït a la història dels Festivals Chopin de Mallorca des d'una perspectiva temàtica, i que aquesta perspectiva pugui ampliar les seves branques.

BIBLIOGRAFIA

- ALZAGA RUIZ, Amaya. «El viaje a Mallorca en el siglo XIX: la configuración del mito romántico y de sus itinerarios artísticos». *Espacio, Tiempo y Forma: Serie VII. Historia del Arte*, núm. 18-19 (2005-2006), p. 163-193. També disponible en línia a: <<https://revistas.uned.es/index.php/ETFVII/article/view/1500/1382>> [Consulta: 6 desembre 2022].
- BARCELÓ I PONS, Bartomeu. «Història del turisme a Mallorca». *Treballs de la Societat Catalana de Geografia*, vol. xv, núm. 50 (2000), p. 31-55.
- BRONDO, Nicolau. «Festivals Chopin. La sinfónica en el Principal». *El Día* (15 maig 1932).
- BROTONS CAPÓ, M. Magdalena; MURRAY MAS, Ivan; BLÁZQUEZ SALOM, Macià. «Viaje de ida y vuelta, al mito. La contribución del cine a la formación de la iconografía turística de Mallorca». *Anales de Geografía de la Universidad Complutense*, vol. 36, núm. 2 (2016), p. 203-236. També disponible en línia a: <<https://revistas.ucm.es/index.php/AGUC/article/view/53583/49101>> [Consulta: 6 desembre 2022].
- BURKHOLDER, J. Peter; GROUT, Donald J.; PALISCA, Claude V. *Historia de la música occidental*. Traducció de Gabriel Menéndez Torrellas. Madrid: Alianza, 2011. [1a ed., 1960]
- COMPANY, Joan; ESTELRICH, Pere; MOLL, Joan. *Tres músics mallorquins: Antoni Torrandell, Joan Ma. Thomàs, Antoni Matheu*. Barcelona: José J. de Olañeta, 1985.
- COMPANY I FLORIT, Joan. *La Capella Clàssica de Mallorca i Joan Maria Thomàs*. Tesi doctoral. Palma: Universitat de les Illes Balears. Departament de Ciències Històriques i Teoria de les Arts, 1981.
- EINSTEIN, Alfred. *La música en la época romántica*. Traducció d'Elena Giménez. Madrid: Alianza, 2007. [1a ed., 1947]
- FERRÀ, Miquel. «L'ideal mallorquí». *Revista de Catalunya*, vol. II, núm. 12 (juny 1925), p. 551-557.
- GANCHE, Édouard. «Les Festivals Chopin». A: *Excursions à Mallorca organisées sous les auspices de la Société Frédéric Chopin à l'occasion des premiers Festivals Chopin (Valldemosa - Mai 1931)*, 1931.
- GRAÑA I ZAPATA, Isabel. *Els poetes de l'Escola Mallorquina i l'Associació per la Cultura de Mallorca*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2007.
- LLIURAT, Frederic. «El Comitè pro Chopin a Mallorca». *Philharmonia*, vol. II, núm. 1 (abril 1931), p. 6-9.
- LLUÍS SALVADOR D'ÀUSTRIA, arxiduc. *Les Balears: Descrites per la paraula i la imatge, V: Llibre tercer. Mallorca*. Traducció de Pere Bonnín Aguiló i Josep Moll Marquès. Inca: Grup Serra, 2002. [1a ed., 1880]
- LÓPEZ CHÁVARRI, Eduardo. «Una impresión musical en el paisaje mallorquín». *Philharmonia*, vol. II, núm. 1 (abril 1931), p. 2-3.
- MAS PORCEL, Jaume. «Festivals Chopin 1932». *Philharmonia*, vol. II, núm. 10 (juliol-novembre 1932), p. 151-162.
- MURGADES, Josep. «El Noucentisme». A: MOLAS, Joaquim (dir.). *Història de la literatura catalana*. Vol. IX: *Part moderna*. Barcelona: Ariel, 1987, p. 9-72.
- «El Noucentisme». A: CASTELLANOS, Jordi; MARRUGAT, Jordi (dir.). *Història de la literatura catalana*. Vol. VI: *Modernisme. Noucentisme. Avantguardes*. Barcelona: Enciclopèdia Catalana: Barcino, 2020, p. 386-427.

- PARIETTI I COLL, Antoni. «Turisme: el problema més gran i més urgent per Mallorca». *La Nostra Terra*, núm. 33 (setembre 1930), p. 332-340.
- PELLICER, Estanislau. «Concerts». *La Nostra Terra*, núm. 41 (maig 1931), p. 187-190.
- «Concerts». *La Nostra Terra*, núm. 53 (maig 1932), p. 209-212.
- PIQUER SANCLEMENTE, Ruth. «Neoclasicismo musical en España: discursos filosóficos, estéticos y críticos (1915-1936)». *Azafra: Revista de Filosofía*, núm. 15 (2013), p. 139-168. També disponible en línia a: <<https://www.torrossa.com/es/catalog/preview/4351529>> [Consulta: 6 desembre 2022].
- PLANAS NOVELLA, Núria. «Les guies turístiques de Mallorca des d'una perspectiva històrica». A: MAYOL ARBONA, Gabriel; SERRA BUSQUETS, Sebastià (coord.). *Turisme cultural: anàlisi, diagnòstic i perspectives de futur*. Palma: Agència d'Estratègia Turística de les Illes Balears, 2020, p. 111-126. També disponible en línia a: <https://ibdigital.uib.es/greenstone/sites/localsite/collect/turismeCultural/index/assoc/TurismeC/ultural_/2020Tom0/1pp111.dir/TurismeCultural_2020Tom01pp111.pdf> [Consulta: 6 desembre 2022].
- PONS I PONS, Damià. «Nacionalisme, acció cultural i producció literària a Mallorca entre el 1917 i la Segona República». *Randa*, núm. 9 (1979), p. 171-183.
- «El grup de "La Almudaina" en la Mallorca d'entre els dos segles (1897-1905)». *Els Marges*, núm. 61 (1998), p. 5-17.
- *Entre l'afirmació individualista i la desfeta col·lectiva: Escriptors i idees a la Mallorca del primer terç del segle XX*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2002.
- PRATS, Llorenç. «El concepto de patrimonio cultural». *Política y Sociedad*, núm. 27 (1998), p. 63-76.
- «La mercantilización del patrimonio: entre la economía turística y las representaciones identitarias». *Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, núm. 58 (2006), p. 72-80. També disponible en línia a: <<https://www.iaph.es/revistaph/index.php/revistaph/article/view/2176>> [Consulta: 6 desembre 2022].
- RABASEDA, Joaquim. «Els primers festivals Chopin a Mallorca (1931-1936)». *Lluc: Revista de Cultura i d'Idees*, núm. 874 (octubre-desembre 2010), p. 32-34.
- «Introducció». A: GOETHE, Johann Wolfgang. *Egmont*. Edició a cura de Joaquim Pena. Barcelona: Curbet, 2019. [1a ed., 1788]
- RIEGL, Alois. *El culto moderno a los monumentos*. Traducció d'Ana Pérez López. Madrid: La Balsa de la Medusa, 2008. [1a ed., 1903]
- RIQUER, Martín de; VALVERDE, José María. *Historia de la literatura universal*. Vol. 5: *Reforma, Contrarreforma y Barroco*. Barcelona: Planeta, 1984.
- ROSS, Alex. *El ruido eterno: Escuchar al siglo XX a través de su música*. Traducció de Luis Gago. Barcelona: Seix Barral, 2016. [1a ed., 2009]
- SAINTE-BEUVE, Charles-Augustin. «Què és un clàssic?». Traducció de Bartomeu Forteza. *La Nostra Terra*, núm. 28 (abril 1930), p. 125-131. [1a ed., 1850]
- SAND, George. *Un hivern a Mallorca*. Traducció de Jaume Vidal Alcover. Palma: Moll, 1993. [1a ed., 1842]
- SMITH, Laurajane. *Uses of heritage*. Nova York: Routledge, 2006.
- THOMAS, Joan Maria. «Nou i vell». *Almanac de les Lletres*, núm. IX (1929), p. 131-133.
- *Manuel de Falla en la isla*. Palma: Capella Clàssica, 1947.

- VERDAGUER, Joaquim. «Romanticisme». *La Nostra Terra*, núm. 30 (juny 1930), p. 209-210.
- VIEL, Annette. «Quan bufa l'esperit dels llocs. Natura i cultura al diapasó de la perennitat». *Aixa: Revista del Museu Etnològic del Montseny*, núm. 8 (1997), p. 29-40.
- VIVES REUS, Antoni. *Història del Foment del Turisme de Mallorca (1905-2005)*. Palma: Foment del Turisme de Mallorca, 2005. També disponible en línia a: <https://www.fomentmallorca.org/wp-content/uploads/2021/07/Libro-Centenario-Fomento-del-Turismo-de-Mallorca-1905-2005_fotos.pdf> [Consulta: 6 desembre 2022].
- VUILLIER, Gaston. *Les illes oblidades: Viatge a les Balears*. Traducció de Nina Moll Marquès. Palma: Moll, 1990. [1a ed., 1893]