



# UNIVERSITAT DE BARCELONA

## L'escenografia simbolista d'Adrià Gual

Anna Solanilla i Roselló

**ADVERTIMENT.** La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX ([www.tdx.cat](http://www.tdx.cat)) i a través del Dipòsit Digital de la UB ([diposit.ub.edu](http://diposit.ub.edu)) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX ni al Dipòsit Digital de la UB. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX o al Dipòsit Digital de la UB (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

**ADVERTENCIA.** La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR ([www.tdx.cat](http://www.tdx.cat)) y a través del Repositorio Digital de la UB ([diposit.ub.edu](http://diposit.ub.edu)) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR o al Repositorio Digital de la UB. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR o al Repositorio Digital de la UB (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

**WARNING.** On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX ([www.tdx.cat](http://www.tdx.cat)) service and by the UB Digital Repository ([diposit.ub.edu](http://diposit.ub.edu)) has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized nor its spreading and availability from a site foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository is not authorized (framing). Those rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.

## Introducció

### Motivacions i objecte de l'estudi

La docència de l'escenografia, les arts plàstiques i visuals vinculades a l'escena és un compendi de diferents àrees de coneixement. La motivació per portar a terme aquest estudi científic sobre l'obra escenogràfica d'Adrià Gual (1872-1943) ha estat, principalment, producte d'un interès per relacionar la història de l'escenografia amb la reflexió sobre conceptes i processos propis de la pràctica. Un dels mitjans formatius més rendibles per a l'escenògraf és saber segons quines finalitats altres creadors al llarg de la història van afrontar la plàstica escènica, a partir de quins conceptes van projectar i amb quins procediments van assolir els seus objectius.

El desenvolupament professional del docent d'ensenyaments artístics ha de comprendre l'aprenentatge de les arts com un tot. La teorització i l'exercici de l'art s'han d'entendre cada cop menys com a àmbits separats o segmentats i més com un compendi únic. El creador conseqüent articula conceptualització i resolució a cada instant del procés creatiu, per tant, aquesta dualitat en l'exercici de l'art també s'ha de fer palesa durant l'aprenentatge.

L'objecte d'aquest estudi serà l'obra escenogràfica d'Adrià Gual, una reflexió en equilibri entre la revisió històrica i l'anàlisi dels processos de projecció escenogràfica.

Aquesta idea d'una *no-separació* d'àmbits ha estat el motor i la inquietud amagada darrere tot el procés de desenvolupament del treball. Aquesta inquietud m'ha obligat a acostar-me a l'escenografia d'Adrià Gual des d'una mirada que compregués la perspectiva històrica però que, sobretot, respectés

el valor del document visual original, el projecte escenogràfic, com l'element disponible més fidel de la proposta escenogràfica.

El període estudiat ocupa gairebé tota la seva vida activa com a professional de l'escenografia per mitjà dels projectes documentats més rellevants, des del 1893 fins al 1930, que és la data del seu darrer treball escenogràfic estrenat.

Abans de delimitar la naturalesa i els límits de l'objecte a abastar en aquest estudi, primer de tot hem de definir el terme "escenografia". No és senzill definir aquesta art complexa i eclèctica, però Patrice Pavis ens ofereix una definició rellevant per al nostre estudi de la qual citem algunes ratlles:

"Durante largo tiempo, se ha creído que el decorado había de materializar las coordenadas espaciales verosímiles e ideales del texto, tal como el autor las había imaginado al escribir su obra: la escenografía consistía en dar al espectador los medios para localizar y reconocer un lugar neutro (palacio, plaza) universal, adaptado a todas las situaciones y capaz de ubicar abstractamente el hombre eterno, despojado de sus raíces étnicas o sociales.

Hoy, por el contrario, la escenografía concibe su tarea no ya como una ilustración ideal y unívoca del texto dramático, sino como un dispositivo capaz de iluminar (no ilustrar) el texto y la acción humana, de dibujar una situación de enunciación (y no un lugar fijo) y de situar el sentido de la escenificación en el intercambio entre un espacio y un texto. [...] Escenografía es establecer un juego de correspondencias y de proporciones entre el espacio del texto y el escenario: es estructurar cada sistema "en sí" pero teniendo en cuenta a la vez al otro, en una serie de acuerdos y distorsiones".<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Patrice PAVIS, "Escenografía". *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología*, p. 164. Per a informació complementària vegeu: WILSON SMITH, Matthew. "Scenography". *Oxford Encyclopedia of Theatre & Performance*, p. 1196: "The accumulation of spatial signs that creates a stage setting.

D'aquesta definició àmplia i contemporània prenem aspectes com el concepte de "dispositiu", terme que aglutina tant els aspectes bidimensionals (tradicionals i pictòrics) com els tridimensionals (moderns i/o arquitectònics) en totes les seves possibles matisacions. La contraposició entre "il·lusió" i "il·luminació" és també significativa de la inflexió en la història de l'escenografia entre tradició i modernitat a la darrera del segle XIX, que és el moment en què també Adrià Gual s'inicia en el món del teatre. Finalment, la definició de Patrice Pavis utilitza un terme que cal fixar: "correspondències".<sup>2</sup> Aquest concepte ens introdueix de ple en els processos de projecció de l'escenografia simbolista a Catalunya.

Seguidament, optem per incorporar a l'acotació del fet escenogràfic unes paraules d'Adrià Gual. D'un petit llibret de les publicacions de l'Institut del

---

Scenography (literally, painting of skene) thus is a category of signs that includes stage architecture, scenery, machines, and lighting, but does not include such elements as speech, non verbal acoustic signs, actors' action, actors' appearance, and actors' properties, or the nonludic areas of the playhouse such as lobbies and bars". Aquesta és una definició parcial i poc flexible que concep l'escenografia com una art només vinculada als aspectes formals de l'espai escènic. També vegeu: EISNER, Lotte H. "Scenografia". *Enciclopedia dello Spettacolo*, VIII, p. 1590: "È l'insieme degli elementi, dipinti o plastici, concorrenti alla ricostruzione, ideale, illusoria o realistica di un ambiente, in cui si finge un'azione teatrale o cinematografica, quale si presenta allo spettatore entro la cornice del quadro visivo del palcoscenico o sullo schermo."

<sup>2</sup> Teories d'Emanuel Swedenborg (1688-1772), que Charles Baudelaire recupera i estableix com a base filosòfica del moviment simbolista. Les teories de les correspondències es basen en la idea que existeixen relacions entre els àmbits de les idees, els estats d'ànim i els elements de la plàstica, la sonoritat i altres sentits de l'ésser humà. És en aquesta direcció que en el *Théâtre d'Art* de Paul Fort, el 1891, es presenta un projecte d'escenificació per realitzar esquemàticament la teoria de les correspondències: les representacions al teatre acabaven amb un quadre, el teló aixecat durant uns minuts mostrava una pintura al mateix temps que se sentia música i es podien olorar perfums, un conjunt d'impressions adaptables entre si. Vegeu: Denis BABLET, *Esthétique Générale du Décor de Théâtre de 1870-1914*, p. 154. També incidirem més en l'exposició de la teoria de les correspondències en el punt 4.2.2. quan estudiem *Blanch i negre*, primer assaig de color escènic, vegeu les pàgines 120-125 d'aquest estudi.

Teatre de l'època en què ell mateix n'era director, titulat *Temas de Historia del Teatro*,<sup>3</sup> on apareixen publicades algunes conferències, prenem unes línies del text referit a la gènesi i l'evolució del fet escenogràfic:

“No es cierto que las artes escenográficas se produjeran simultáneamente con el hecho teatro. Para producirse el hecho teatro bastó que el hombre se diese cuenta de sus aptitudes imitativas; para que se produjese el arte escenográfico fue preciso que aquellas aptitudes llegasen a constituir un arte, que, poco a poco, exigió todos los fenómenos del engaño más próximos a la realidad”.

D'aquesta introducció ens interessa la no limitació ni de conceptes, ni de procediments, ni de tècniques, que l'autor anomena de forma general “fenómenos del engaño”; l'argument clau, però, és l'ús que fa del terme *realitat*. Com Ricard Salvat també precisa: “La presunción del simbolismo es intentar sustituir la realidad por la idea”.<sup>4</sup> És cert, l'escenografia simbolista vol resoldre plàsticament l'imaginari del poeta a l'escena, llavors la realitat és convenció. Per als simbolistes és més versemblant<sup>5</sup> visualitzar la idea que

---

<sup>3</sup> GUAL, Adrià. *Temas de Historia del Teatro, La evolución de la escenografía, Las Danzas de la Muerte, La comedia en el siglo XVIII*. Barcelona: Publicaciones del Instituto del Teatro Nacional, Diputación Provincial de Barcelona, 1929.

<sup>4</sup> Ricard SALVAT, *Historia del teatro moderno, Inicios de la nueva objetividad*, p. 209. Sobre això vegeu també la reflexió sobre els fonaments i propòsits del simbolisme a: *La creació del llenguatge de la posada en escena a Catalunya en el context internacional de finals del segle XIX i la primeria del XX*. Discurs d'ingrés de l'Acadèmic Electe Il·lm. Sr. Dr. Ricard Salvat i Ferré, Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, Barcelona, 2004: p. 17-20.

<sup>5</sup> PAVIS, “Verosímil, Verosimilitud”. *Diccionario*, p. 504-505: “La verosimilitud es un eslabón intermedio entre las dos “extremidades”, la teatralidad de la ilusión teatral y la realidad de la cosa imitada por el teatro. El poeta busca un medio de conciliar estas dos exigencias: reflejar lo real pareciendo verdadero, significar lo teatral creando un sistema artístico cerrado sobre sí mismo. [...] La expresión misma de verosímil, según se insista en uno de ambos términos, contiene a la vez la ilusión de lo verdadero (realismo absoluto) y la verdad de la ilusión (realismo absoluto)”. A partir d'aquest concepte es defineix l'escenografia del teatre naturalista i del teatre simbolista.

l'aparença de realitat. L'escenografia simbolista fa aflorar la poètica interior, per tant parlem d'idees íntimes visualitzades, que insinuen ambients continguts i paisatges que fineixen en la ment de l'espectador, que prefereixen il·luminar, suggerir, evocar, en lloc de descriure.

L'escenografia simbolista és més que l'acte de materialitzar un espai a través d'estructures o pintures. És l'art de la suggestió, de l'evocació d'imaginari, per mitjà principalment de llenguatges visuals, però sense excloure'n d'altres com el sonor o l'olfactiu. Aquests imaginari es desenvolupen en diferents nivells d'expressió del missatge visual i espacial: des de "representativament" fins a "simbòlicament" i "abstractament".<sup>6</sup>

L'escenografia simbolista és la proposta de trencament amb l'escenografia tradicional il·lustrativa,<sup>7</sup> és l'inici de la plàstica escènica de l'acció poetitzada contemporània i moderna: expressiva.

---

<sup>6</sup> Els termes en què s'expressen els tres nivells de la sintaxi visual són, segons Donis A. Dondis: representativament, simbòlicament i abstractament. Representativament és el nivell que correspon a allò que veiem i reconeixem des de l'entorn i l'experiència. Simbòlicament, correspon al nivell que aglutina l'important univers de sistemes de símbols codificats que l'ésser humà ha creat arbitràriament i als quals adscriu un significat. *Abstractament*, és aquell nivell de missatges de qualitats cinestèsiques d'un element o fet visual que ha vist reduïdes a elements bàsics els seus components, amb la qual cosa es veuen més accentuades aquelles estratègies més directes, emocionals i primitives de l'elaboració del missatge. Vegeu: Donis A. DONDIS, *La sintaxis de la imagen*, p. 83-101.

<sup>7</sup> BABLET, *Esthétique Générale du Décor de Théâtre, 1870-1919*, p. 139: "Vers 1890 débute une nouvelle période qui se caractérise par la condamnation du réalisme illusionniste, de ses principes, de ses moyens et de ses procédés, et par la recherche de nouvelles formules décoratives. A la reproduction exacte on substitue la suggestion, l'évocation. A la représentation illusionniste, on oppose la convention théâtrale". Denis Bablet parla de convenció teatral en el sentit que el simbolisme busca expressar-se a l'escena amb un ús directe, evident, de la convenció teatral. Es tracta d'un objectiu creatiu oposat al que el naturalisme havia assolit com a coronament dels valors il·lusionistes en voler fer de l'escena una rèplica del món real.

Si el simbolisme és la ideologia, el símbol és l'objecte.<sup>8</sup> La psicologia comprèn el símbol com la imatge que lliga el conscient amb l'inconscient, l'objecte perceptible que vincula l'instrument (símbol) a allò espiritual (idea), com la clau de ficció escenogràfica idealista del simbolisme. El simbolisme converteix en tendència artística l'ús del símbol des de la perspectiva individual del creador; així doncs, des del valor concret accedeix a reflexionar sobre els valors generals.

Juan-Eduardo Cirlot<sup>9</sup> considera que en el símbol tot és significant, res no és independent i tot és essencial. Està constituït per un "nucli simbòlic" de dues naturaleses, la que anomena "arquetip espiritual"<sup>10</sup> i la "funció transitòria simbòlica".<sup>11</sup>

---

<sup>8</sup> Carl G. JUNG, *El hombre y sus símbolos*, p. 20-23: "Así es que una palabra o una imagen es simbólica cuando representa algo más que su significado inmediato y obvio. Tiene un aspecto inconsciente más amplio que nunca está definido con precisión o completamente explicado. Ni se puede esperar definirlo o explicarlo. Cuando la mente explora el símbolo, se ve llevada a ideas que yacen más allá del alcance de la razón." Aquesta idea està íntimament lligada al concepte de Sigmund Freud i de la psicoanàlisi que explora l'inconscient a través de l'associació lliure de les imatges dels somnis o dels símbols. El símbol és l'objecte que relaciona el conscient amb l'inconscient (somni).

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 20: "Lo que llamamos símbolo es un término, un nombre o una pintura que puede ser conocido en la vida diaria aunque posea connotaciones específicas además de su significado corriente y obvio". També vegeu: Juan-Eduardo CIRLOT, *Diccionario de símbolos*, p. 16: "La significación simbolista de un fenómeno tiende a facilitar la explicación de esas razones misteriosas, porque liga lo instrumental a lo espiritual, lo humano a lo cósmico, lo casual a lo causal, lo desordenado a lo ordenado; porque justifica un vocablo como universo, que sin esa integración superior carecería de sentido, desmembrado en pluralismo caótico, y porque recuerda en todo lo trascendente."

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 67. Des del punt de vista psicològic de Carl G. Jung, es defineix l'arquetip com: "una tendencia a formar tales representaciones de un motivo, representaciones que pueden variar muchísimo en detalle sin perder su modelo básico.". Vegeu també: PAVIS, "Arquetipo". *Diccionario*, p. 51. El concepte d'arquetip de Carl G. Jung està relacionat amb la idea de model d'E. H. Gombrich, el qual atribueix a l'ús del símbol el mateix sentit que a l'arquetip. Segons E. H. Gombrich, quan es desenvolupa el model (arquetip) amb una informació concreta i limitada, aquest esdevé "menys vehicle" d'una informació artística plena en la mesura que s'allunya del sentit d'il·lusió i d'ambigüitat que busca finir la

El procediment fonamental del símbol és l'analogia i el límit de la seva condició es troba en l'al·legoria.<sup>12</sup> L'analogia vincula els principis fonamentals del símbol entre món exterior i món interior (unitat de la font o de l'origen, la influència del món psíquic sobre el físic i el món material sobre l'espiritual), entre fenomen i món físic i entre accions i processos. El límit de la condició del símbol és un símbol reduït a signe.<sup>13</sup>

---

informació en la ment de l'espectador. Vegeu: E. H. GOMBRICH, *Arte e Ilusión, Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*, p. 182: "cuanto mayor sea la probabilidad de que un símbolo aparezca en determinada situación, tanto menor será su contenido de información."

<sup>11</sup> CIRLOT, *Diccionario de símbolos*, p. 15-16: "Si en todo puede haber una función simbólica, una tensión comunicante, esa procesión transitoria del ser al objeto por lo simbólico, no lo transforma totalmente en símbolo. El error del artista y del literato simbolista fue precisamente querer convertir toda la esfera de la realidad en avenida de impalpables correspondencias, en obsesionante conjunción de analogías, sin comprender que lo simbólico se contrapone a lo existencial; y sus leyes sólo tienen validez en el ámbito peculiar que le concierne [...] lo simbólico es verdadero y activo en un plano de lo real, pero resulta casi inconcebible aplicado por sistema y constantemente en el ámbito de la existencia.". Juan Eduardo Cirlot expressa la idea de la bifurcació en la pràctica del simbolisme a partir de les dues parts que el constitueixen: el concepte d'arquetip espiritual i el de funció transitòria simbòlica. Si el símbol es decanta vers el sentit limitador de model, perdent la relació d'analogia i substituint-la per la d'al·legoria, es produeix una devaluació de la tensió comunicant i de la capacitat expressiva del símbol. També, segons Juan-Eduardo Cirlot, les idees fonamentals que autoritzen i arrelen l'ordre simbòlic, la tensió transitòria, són: el ritme comú entre dos objectes (la comparació analògica); quan un terme de comparació és substituït per la identificació (comparació causativa objectiva); la identificació immediata amb un símbol o objecte en possessió de funció simbòlica (comparació causativa subjectiva); la comparació activa basada en l'activitat de l'objecte que incorpora dramatisme i dinamisme de la imatge. Vegeu: CIRLOT, *Diccionario de símbolos*, p. 35.

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 15: "Precisamente, la mera asimilación de Marte a la guerra o de Hércules al trabajo nunca ha sido característica del espíritu simbólico, que huye de lo determinado y de toda reducción constrictiva. Esto es realizado por la alegoría, como derivación mecanizada y reductora del símbolo, pero éste es una realidad dinámica y un plurisigno, cargado de valores emocionales e ideales, esto es, de verdadera vida."

<sup>13</sup> Es fa referència al significat del terme "signe" en un sentit de reducció: el signe com a oposició al potencial del símbol, en un sentit lingüístic, sense motivació, en contraposició al signe escènic que sempre té una motivació (motivada per a la icona, arbitrària per al símbol, etc.). PAVIS, "Signo teatral". *Diccionario*, p. 419.



La finalitat general del moviment artístic simbolista entre 1885 i 1895<sup>14</sup> era assolir, descobrir, les "hidden realities of metaphysics"<sup>15</sup> gràcies al poder expressiu de la tensió comunicant del símbol.

L'escenografia simbolista és la represa de la ideologia de la discrepància entre l'ideal i la realitat, on "l'home indefens és sorprès pel destí"<sup>16</sup> del "drama intern",<sup>17</sup> és la ideologia artística de la bellesa basada en els cànons subjectius, la d'un nou artista enfront de la naturalesa mitjançant "la veritat íntima".<sup>18</sup>

Adrià Gual, segons Carles Batlle, desenvolupa una literatura dramàtica simbolista entre 1893 i 1902,<sup>19</sup> en el context del primer modernisme i de clara

---

<sup>14</sup> Frantisek DEAK, *Symbolist Theater*, p. 4. L'autor limita entre 1885 i 1895 el simbolisme en literatura i n'estableix els inicis vers 1880, la culminació a l'entorn de 1890 i la decadència al principi del segle XX. Amb relació al teatre, el simbolisme a l'escena es delimita amb l'aparició dels dos principals teatres del simbolisme francès: el *Théâtre d'Art* (novembre de 1890-març de 1892) i el *Théâtre de l'Oeuvre* (octubre de 1893 i juny de 1897).

<sup>15</sup> Dennis KENNEDY. "Symbolism". *Oxford Encyclopedia of Theater & Performance*, p. 1309: "Symbolist scenography attempted to predict a space mystery that would lead to representations of the Known [...]phenomena of the metaphysical".

<sup>16</sup> Peter SZONDI, *Teoria del drama modern*, p. 43.

<sup>17</sup> Carles BATLLE, *Adrià Gual (1891-1902): Per un teatre simbolista*, p. 168: "El drama intern defineix un estat d'ànima; un estat d'ànima que, lògicament, és expressat a través del medi. Aquest medi, en l'àmbit teatral simbolista, es construeix mitjançant una síntesi de llenguatges escènics. Per tot plegat, correspondències, síntesis de llenguatges i expressió exterior del drama íntim són idees inseparables".

<sup>18</sup> Isidre BRAVO, "L'espai de les imatges". *Adrià Gual, mitja vida de Modernisme*, p. 131-135.

<sup>19</sup> Carles Batlle emmarca entre 1893 i 1902 la literatura dramàtica simbolista d'Adrià Gual. Al setembre de 1893, Adrià Gual assisteix a la Segona Festa Modernista organitzada per Santiago Rusiñol al Cau Ferrat; aquesta data és considerada pels estudiosos com la d'inici d'una consciència ideològica del simbolisme teatral fonamentat en l'obra de Maurice Maeterlinck (1862-1949): el simbolisme situacional. El 1902 Adrià Gual torna de la seva estada a París (1901-1902); la inflexió vital d'aquesta estada és coincident amb un canvi d'objectius i de finalitats del seu teatre que l'allunyen del simbolisme més pur de l'anterior període.

influència en l'obra de Maurice Maeterlinck (1862-1949), del qual copsarà el concepte fonamental del "drama de món",<sup>20</sup> una idea que es completarà amb el concepte dramàtic gualista del "drama íntim",<sup>21</sup> quan mitjançant "l'amarament del drama intern"<sup>22</sup>, el drama es construeix a més "que de realitats, de realitats poètiques".<sup>23</sup>

Així doncs, l'estudi de l'escenografia simbolista d'Adrià Gual desenvolupada a través dels seus projectes, fotografies d'escena, escrits i il·lustracions, entre

---

<sup>20</sup> El "drama de món" "és una obra construïda seguint un patró formal dramàtic que intenta reproduir la vida dels homes i el medi en què transcorre.[...] Efectivament, al "drama de món" no es tracta de reproduir de forma estrictament realista "quan passa en lo món"; més aviat, es tracta de reproduir-ho sintèticament, buscant un efecte suggestiu determinant, allunyant-se de la reproducció de la "veritat sosa", de la transcripció literal de les qualitats òptiques i fonètiques. Al capdavall, si bé el "drama de món" incorpora dues condicions que poden aconseguir individus [...], hi ha una altra condició que, tot complementant les anteriors, satisfà l'ideari pictòric del moment: proporcionar una suggestió intensa que connecti l'espectador amb una realitat molt més profunda que la de les aparences, facilitar una visió transcendent que correspongui tant sí com no a l'estat de l'ànima de l'artista. [...] Amb el drama de món, l'autor vol reproduir de forma versemblant la realitat del món, vol –i això és inherent al drama– esborrar de la ment de l'espectador la consciència del caràcter representatiu d'allò que veu i escolta. És diguem-ne realisme aparent el que pot satisfer les objeccions dels més reticents. Tanmateix, per a Gual no es tracta tant de realisme com d'aconseguir per part del públic una sensació nítida de veritat. La suggestió dependrà directament de l'accés a aquesta sensació. L'autor necessita estilitzar-la, la realitat, ordenar-la i sintetitzar-la per tal d'assolir un determinat nivell de suggestió o, més ben dit, per recuperar dalt de les taules l'emotivitat que desvetlla en l'artista la contemplació del món." Vegeu: BATLLE, *Adrià Gual*, p. 165-166 i p. 501.

<sup>21</sup> *Ibidem*, p. 167: "El concepte de drama íntim és un concepte construït a més d'una banda. En primer lloc, neix dels esforços dels naturalistes per dur a terme una anàlisi de passions i idees. Això és, descobrir la complexitat psicològica del personatge mitjançant un diàleg intens que faci aflorar els conflictes interns (uns conflictes quasi sempre arrelats en el passat) i alhora posi de manifest el llast inajornable del medi, de l'herència del moment. D'altra banda, però, el drama simbolista recicla el concepte a favor dels interessos suggestius del seu teatre situacional. El diàleg, en aquest cas, deixa de ser un veritable intercanvi d'idees i esdevé una pista boirosa que deixa intuir la força emotiva de tot allò que no és dit (el no-dit), allò que es calla."

<sup>22</sup> Adrià GUAL, *Mitja vida de Teatre. Memòries*, p. 49.

<sup>23</sup> *Ibidem*, p. 49. També vegeu: BATLLE, *Adrià Gual*, p. 167.

d'altres, analitzarà i intentarà justificar la vinculació entre els canvis de l'anatomia visual de l'escenografia i cada nou fonament i tempteig dramaturgic: l'alternança d'estils visuals en els projectes escenogràfics que il·luminen l'opció "situacional" i l'opció "dramàtica" en els primers drames simbolistes, els diferents processos de conceptualització que es defineixen visualment a causa de la "progressió en el tractament del drama íntim", la configuració del "teatre popular"<sup>24</sup> o "l'abandó gradual del component llegendari" vers l'articulació de la "tragèdia moderna".<sup>25</sup>

Aquesta evolució dels processos de concepció dramàtica també es relaciona amb la de l'activitat pictòrica d'Adrià Gual quan, d'una banda, la concepció escènica simbolista basada en la narrativa de situacions en ambients quotidians i pròxims esdevé paral·lela a la pintura simbolista d'anatomia naturalista i, de l'altra, el drama simbolista d'intensa suggestió i evocació atmosfèrica que té lloc preferentment a l'entorn d'allò llegendari es retroba en la pintura d'estil més sintètic i desenvolupada al voltant de temes mítics i al·legòrics.

A partir d'aquí, doncs, l'objecte d'aquest estudi és analitzar i reflexionar sobre quins són els fonaments, objectius i processos de concepció, projecció i realització de l'escenografia del teatre simbolista segons Adrià Gual. Convé estudiar per què els projectes de l'escenografia simbolista gualiana es desenvolupen sota una registre visual d'aparença oscil·lant entre una anatomia de nivell representatiu i simbòlic on els recursos visuals a escena han estat transformats mitjançant una síntesi de l'anatomia del referent, sigui molta o poca. Posteriorment, cal aprofundir en l'evolució i la diversificació del

---

<sup>24</sup> *Ibidem*, p. 503-505.

<sup>25</sup> *Ibidem*, p. 501.

processos de conceptualització i projecció escenogràfica en relació amb la mateixa evolució i modificació dels objectius dramàtics. I, en darrer terme, s'ha de determinar quins són els procediments tècnics més comuns a l'hora de formalitzar el nou disseny escenogràfic simbolista expressiu i il·luminista.<sup>26</sup>

La reflexió s'estructura en tres blocs. El primer té en compte els primers moments de contacte de l'artista amb les referències europees –sobretot, el teatre de Maurice Maeterlinck– i les activitats dels modernistes al Cau Ferrat, que fonamenten la formulació d'una escenografia simbolista amb nous objectius i finalitats escenogràfiques en comparació de l'escenografia tradicional de l'entorn. El segon tracta dels diferents processos de conceptualització escenogràfica simbolista i els vincula als diversos plantejaments dramàtics. El tercer persegueix detectar quins són els elements sintàctics i els procediments escenogràfics bàsics d'Adrià Gual a partir d'una selecció dels projectes de la dècada de 1920.<sup>27</sup> Per acabar, es planteja quines van ser les possibles repercussions del seu concepte escenogràfic en els projectes dels seus col·legues escenògrafs: Joan Morales (1884-1945), Ramon Batlle (1894-1973) i Lluís Masriera i Roses (1872-1958).

## La gènesi de l'estudi

La gènesi d'aquest estudi es va concretar amb la troballa del Fons Escenogràfic Adrià Gual a la biblioteca del MAE (Museu de les Arts Escèniques) de l'Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona. El testimoni dels més de cinc-cents documents visuals sobre el treball

---

<sup>26</sup> Recordeu les referències que s'han fet a aquest concepte a partir de la definició de l'escenografia de Patrice Pavis.

<sup>27</sup> Escenografies bàsicament dissenyades en el context de l'ECAD, Escola Catalana d'Art Dramàtic (inaugurada el 1913).

escenogràfic d'Adrià Gual (dibuixos preparatoris, dibuixos de procés, projectes escenogràfics d'espai i personatges, il·lustracions, llibres de direcció...) constituïen un cos empíric d'evident extensió i qualitat que feien possible preveure un bon corpus per desenvolupar un rigorós estudi d'investigació científica sobre l'escenografia simbolista a Catalunya.

La intensitat és la qualitat que defineix la percepció inicial del Fons Adrià Gual d'escenografia, una intensitat que enganxa l'estudiós al plaer que suposa gaudir de la contemplació d'aquests dibuixos i projectes. Els més de cent anys que ens separen de molts documents no rebaixen gens la seva capacitat expressiva i reflexiva. Aquest impacte és una altra causa detonant de l'estudi: calia fer una justificació raonada de la seva vàlua.

També ha estat de gran ajuda tot el cos teòric que Adrià Gual va elaborar entorn del seu concepte i la seva praxi com a escenògraf i home de teatre. No és gaire freqüent trobar un grau tan important de reflexió escrita d'un escenògraf sobre el seu propi treball. Des de ben aviat, Adrià Gual teoritza i es qüestiona les finalitats de l'escenografia. Aquesta actitud autocrítica ens dóna noves garanties per apropar-nos amb confiança a l'estudi de les seves propostes escenogràfiques.

Una altra motivació implícita en l'estudi de l'obra escenogràfica d'Adrià Gual és la cronologia de la gran majoria dels seus projectes, entre mitjan dècada de 1890 i la de 1920. Els seus projectes ens permeten situar-nos en un moment clau per a la història de l'escenografia a Europa. Al continent, els darrers anys del segle XIX i els primers del XX representen històricament per a l'escenografia un moment de revolució, de ruptura amb finalitats i funcions del dispositiu escenogràfic perpetuades des del Renaixement. Per tant, l'escenografia d'Adrià Gual, que s'emmarcava en aquests temps i dins del

corrent del teatre simbolista, també havia de resoldre noves finalitats en l'escenificació i, en conseqüència, esdevenir representativa de la renovació de l'escenografia a Catalunya.

Tanmateix, també ens captivava poder estudiar un escenògraf català, un escenògraf proper i que ens creava inquietuds hipotètiques sobre la possible dimensió europeïsta de les seves idees. No s'ha d'oblidar l'anhel pedagògic que sempre es troba a l'entorn del treball i els projectes d'Adrià Gual, present en el seu rigor conceptualitzador i metodològic, que va culminar en la fundació de l'Escola d'Art Dramàtic Catalana, el nostre actual Institut del Teatre.

### **La importància científica de l'estudi**

La importància científica d'aquesta investigació s'ha fonamentat precisament en el fet de desenvolupar sobre una base racional un estudi de la història i la praxi de l'escenografia, un àmbit poc abastat com a àrea de coneixement i menys des de la inquietud lògica de la ciència. Les raons que justifiquen aquest estudi es fonamenten en els aspectes següents:

- L'existència de pocs estudis sobre l'escenografia d'Adrià Gual. En aquest sentit cal remarcar la voluntat exhaustiva del catàleg i l'amplitud cronològica a partir de la qual es reflexiona sobre l'obra escenogràfica documentada.
- La manca d'estudis que vinculessin la història de l'escenografia amb els conceptes i processos de creació escenogràfica en l'obra escenogràfica d'Adrià Gual.

- La inexistència d'un catàleg, ni tradicional ni digital, que organitzi i ordeni la majoria dels documents referits a Adrià Gual. El catàleg realitzat ordena i estructura exhaustivament la informació visual sobre l'escenografia d'aquest escenògraf, sobretot concentrada en el Fons Adrià Gual, si bé també inclou altres fonts d'informació: Arxiu Fotogràfic i Arxiu Històric de la Ciutat de l'Ajuntament de Barcelona.

La funcionalitat del catàleg ha estat constatada durant el mateix desenvolupament de l'estudi. El concepte i el disseny d'una base de dades d'aquest tipus podria ser una eina de treball molt útil per a futurs estudis sobre l'escenografia d'Adrià Gual o la d'altres escenògrafs, com un eficaç sistema de catalogació de documents visuals escenogràfics.

- El sentit emblemàtic que comporta estudiar l'obra escenogràfica d'Adrià Gual, garantit per l'important testimoni del seu llegat documental en el marc de la història de l'escenografia. El coneixement de la seva obra escenogràfica pot ser un honorable testimoni de les renovacions conceptuals i formals de l'escenografia catalana. L'obra escenogràfica d'Adrià Gual podria esdevenir molt adient per extrapolar la renovació escenogràfica a Catalunya en relació amb l'escenografia europea.

Dels treballs duts a terme anteriorment sobre l'obra escenogràfica d'Adrià Gual cal citar com a principals *Adrià Gual, mitja vida de Modernisme*<sup>28</sup> i *Adrià*

---

<sup>28</sup> BATLLE, Carles; BRAVO, Isidre; COCA, Jordi. *Adrià Gual, mitja vida de Modernisme*. Barcelona: Diputació de Barcelona, 1992.

*Gual (1891-1902): Per un teatre simbolista.*<sup>29</sup> En el primer, Isidre Bravo s'encarrega de l'aspecte específicament escenogràfic i plàstic, Jordi Coca de l'espai de les paraules –com ells l'anomenen– i Carles Batlle de l'espai del teatre. Aquesta és la principal obra de referència per a l'estudi que farem.

La segona publicació és l'estudi d'investigació de Carles Batlle –ja de referència en pàgines anteriors–, un treball que considerem molt important per comprendre a fons les inquietuds fonamentals d'Adrià Gual com a home de teatre simbolista en la vessant literària i dramàtica, i que ens serà bàsic per accedir amb rigor a l'anàlisi dels projectes i il·lustracions escenogràfiques de les escenificacions.

Allò que separa aquest estudi dels anteriors no és tan sols el seu caràcter exhaustiu sobre l'àmbit escenogràfic, sinó, com ja hem dit, la voluntat científica de tractar aquesta aproximació al treball escenogràfic d'Adrià Gual des d'un doble punt de vista, el de la història de l'escenografia i el de la seva pràctica. Aquesta voluntat comporta, respecte dels treballs anteriors, ponderar els conceptes i processos de conceptualització i els procediments de realització desenvolupats per Adrià Gual, i no solament avaluar les característiques formals i/o històriques dels seus projectes escenogràfics.

## **Enunciat del problema**

De la lectura dels estudis realitzats sobre l'obra escenogràfica d'Adrià Gual per Isidre Bravo, Jordi Coca i Carles Batlle, al mateix temps que observàvem i analitzàvem el Fons Adrià Gual, en va sorgir el problema de la investigació:

---

<sup>29</sup> BATLLE, Carles. *Adrià Gual (1891-1902): Per un teatre simbolista*. Barcelona: Diputació de Barcelona/Curial Edicions, Publicacions Abadia de Montserrat, 2001.



- Quins són els fonaments i les finalitats de l'escenografia tradicional a l'entorn d'Adrià Gual?
- Desenvolupa Adrià Gual una escenografia simbolista? A partir de quins conceptes i objectius Adrià Gual teoritza i projecta l'escenografia simbolista?
- Quins són els processos de conceptualització escenogràfica d'Adrià Gual que resolen una escenografia simbolista que oscil·la entre un llenguatge d'anatomia visual de nivell representatiu i un missatge de nivell simbòlic?
- I a partir de 1898, quan Adrià Gual comença a portar a l'escena els seus projectes escenogràfics, com evolucionen els processos de conceptualització i projecció escenogràfica?
- Quines són, en relació amb l'espai i la pintura, els procediments i les tècniques escenogràfiques en què Adrià Gual basa el desenvolupament dels seus projectes escenogràfics?
- Quines són les relacions entre els procediments escenogràfics d'Adrià Gual i els dels escenògrafs europeus contemporanis i els seus col·legues d'ofici i generació: Joan Morales, Ramon Batlle i Lluís Masriera i Roses?

## Objectius de la investigació

El primer objectiu de la investigació, de caire contextual, es desplega en dues direccions. En un sentit, es tracta de descriure en el marc general del modernisme l'escenografia il·lustrativa tradicional dels escenògrafs postromàntics i realistes a Catalunya, i d'establir els fonaments de l'escenografia simbolista a partir de les aportacions de l'escenografia naturalista que arriben des de París i les noves funcions que sol·licita la concepció teatral simbolista al dispositiu escenogràfic. En l'altre sentit, es tracta de descriure els fonaments teòrics, així com els nous objectius, de l'escenografia simbolista desenvolupats per Adrià Gual entre 1893 i 1896 en relació amb aquests antecedents, corrents i influències en la concepció escenogràfica. És a dir, es vol descriure quines són les característiques i finalitats de les línies principals de concepció i projecció escenogràfica simbolista gualiana. Es vol aclarir per què de vegades l'artista proposa una escenografia per a un teatre simbolista d'aparença realista i d'altres, l'escenografia es projecta com un dispositiu d'estil simbolicodecoratiu.

Un segon objectiu consisteix a fer una anàlisi profunda dels processos de concepció i projecció escenogràfica simbolista en les dues línies dominants a l'hora de posar en pràctica les teories anteriors, i a establir uns projectes model que siguin significatius de les diferents formes d'afrontar la concepció, projecció i realització d'un projecte escenogràfic simbolista segons Adrià Gual, per després passar a analitzar altres projectes i veure els matisos de la seva concepció i/o projecció.

El tercer objectiu de la investigació és deixar constància de la transformació de les convencions i dels procediments tècnics a què l'escenografia gualiana es veu sotmesa a causa de la nova finalitat expressiva del dispositiu i pel que fa a

dos plantejaments de l'àmbit europeu: el dels escenògrafs Adolphe Appia i Edward Gordon Craig i els Ballets Russos. Finalment, es vol descriure quins són els nous conceptes i procediments que Adrià Gual aporta i com aquests influeixen en els escenògrafs de l'entorn: Joan Morales, Ramon Batlle i Lluís Masriera i Roses.

## **Descripció de la metodologia de la investigació**

L'estudi de la història i la praxi de l'escenografia estan plenes de dificultats. El caràcter intrínsecament efímer de l'escenografia és el seu primer gran inconvenient. No podem gaudir ni percebre l'escenografia que estem estudiant en l'estat real en què va ser concebuda i realitzada. En la recuperació històrica de l'escenografia tenim accés a una fase inicial, a través del projecte, o a una de final, segons les fotografies d'escena o estudi, però ambdues informacions ens presenten una percepció velada. Mitjançant els dibuixos del projecte o contemplant una fotografia d'escena, només tenim una percepció distanciada, quasi antagònica al sentit vital del teatre. L'estudi de l'escenografia és contradictori en si mateix: per la seva naturalesa efímera, el seu estudi es troba gairebé sempre allunyat d'una percepció plena, vital i directament sensible del fet.

En conseqüència, i malgrat tots els entrebancs, en l'estudi de l'escenografia cal atorgar el merescut valor als projectes. Els documents visuals dels processos de disseny de l'escenografia són el testimoni més vàlid que tenim de les pretensions del disseny visual de l'escena segons l'escenògraf. Els dibuixos ens donen la informació més propera i més fidel dels dubtes, les inquietuds, els objectius i els procediments que un artista com Adrià Gual podria plantejar-se durant el procés de treball de dissenyar una escenografia (atmosferes i personatges).

Les fotografies d'escena, d'altra banda, ens apropen d'una altra forma a l'escenografia: ens en mostraran el resultat final i el testimoniatge de la relació entre el projecte i la realització.

- Primera part del treball investigació: catàleg digital, catàleg alfabètic i selecció de projectes del Fons Gual (Annex I)

Per respondre metodològicament al nostre primer objectiu va caldre fer un catàleg digital de tota l'obra escenogràfica d'Adrià Gual dipositada al Fons Adrià Gual.

El catàleg també constituïa una primera resposta metodològica a la inquietud d'atorgar un merescut valor als documents escenogràfics originals com a forma més fidel i més pròxima a la creació escenogràfica i/o al seu procés d'ideació. La base de dades també ens permetria tenir en tot moment a l'abast, de forma ordenada i fàcilment accessible, tots els documents sobre escenografia de l'autor sense recórrer a la consulta directa a la biblioteca del MAE on hi ha dipositats els originals.

Es va cercar el programari informàtic que podia resultar més idoni per construir el catàleg digital i es va escollir el programa *Acces de Microsoft Office*, un programa per al disseny de bases de dades prou dúctil per a un resultat força professional, però al mateix temps accessible a un usuari informàtic mitjanament especialitzat. La conceptualització, el disseny i la realització del catàleg digital de tota l'obra d'Adrià Gual vinculada al procés de disseny escenogràfic i a la seva realització va ser un procés llarg i complex, però que ja ha estat rendibilitzat durant el mateix desenvolupament de l'estudi.

El catàleg digital hauria d'organitzar i permetre controlar els projectes escenogràfics com a proves empíriques i, així, es podrien objectivar de forma lògica les diferents conclusions a partir de l'observació i l'anàlisi dels projectes escenogràfics. El catàleg havia d'organitzar la informació segons els aspectes següents:

- Sobre quins títols dramàtics disposàvem d'informació escenogràfica d'Adrià Gual, de caire espacial o referida al disseny del personatge.
- Sobre quins títols dramàtics disposàvem d'informació fotogràfica d'escena o d'estudi sobre els projectes d'Adrià Gual, de caire espacial o en referència al disseny del personatge.
- Sobre quins títols dramàtics disposàvem d'informació escenogràfica d'altres projectes escenogràfics del simbolisme francès en relació amb la primera estada d'Adrià Gual a París (1901-1902).
- La fitxa tècnica del projecte escenogràfic i del títol dramàtic sobre la qual s'havia desenvolupat: autor del text dramàtic, data d'estrena, lloc, companyia, escenògraf realitzador del projecte, etc. (per a més detalls, vegeu l'apèndix a aquest estudi, a la part darrera d'aquest document).

Es va decidir estructurar el catàleg en tres nivell d'informació:

- *Primer nivell:* Fitxes amb imatge del document escenogràfic original i dades tècniques sobre el particular. En aquest nivell també s'han inclòs il·lustracions escenogràfiques que Adrià Gual presentava per visualitzar els ambients de les seves escenificacions en els manuscrits del text dramàtic. Aquest nivell de fitxes ha estat dividit en dues àrees:

- o Entorn de les propostes escenogràfiques espacials.
- o Entorn de les propostes escenogràfiques del disseny del personatge.

Aquesta divisió va ser necessària per als diferents formats. Com que la majoria de formats de l'àmbit espacial es treballen en format horitzontal i els de personatge en format vertical, supeditar un format a l'altre ens hauria fet perdre la mida d'imatge en el catàleg. Tot i que conceptualment no ens interessava gens fer aquesta separació, ja que el projecte escenogràfic és un conjunt d'informació únic sobre el disseny d'espai i de personatge, la voluntat d'oferir una reproducció del document original tan satisfactòria com fos possible va fer convenient separar en aquests dos àmbits la visualització de les fitxes en els dos formats (vertical i horitzontal) i, per tant, establir dues pantalles diferents.

- *Segon nivell:* Les fotografies d'estudi o d'escena proporcionen informació visual del títol seleccionat en el primer nivell. Aquesta informació ens permet desenvolupar una reflexió comparativa entre els plantejaments inicials del projecte i la seva realització final. En aquests nivell també s'hi poden trobar reproduccions de cartells, programes o altres suports gràfics relacionats amb el títol dramàtic que es consulta.
- *Tercer nivell:* Aquest nivell és el que acumula menor quantitat d'informació visual. Aquestes fitxes faciliten la informació localitzada a París. Els documents visuals d'aquest nivell pertanyen als fons iconogràfics de la *Bibliothèque de L'Arsenal*, la secció de les arts escèniques de la *Bibliothèque Nationale de France* i la *Bibliothèque de la Comédie Française*, també de París. El contingut visual d'aquest nivell d'informació del catàleg s'ha delimitat a partir dels títols que

Adrià Gual cita en les seves memòries.<sup>30</sup> Són imatges d'escenificacions relacionades amb títols dramàtics que ell possiblement va veure durant la seva estada a la ciutat francesa entre 1901-1902, o similars.

A partir de tenir ordenada tota aquesta informació es va editar un catàleg alfabètic (Annex II) en paper a partir dels tres nivells d'informació del catàleg digital i que es van agrupar sota el títol de l'obra dramàtica:

- les fitxes sobre l'escenografia espacial i l'escenografia de personatge
- les fotografies d'escena/estudi
- les fitxes d'escenificacions franceses relacionades

El catàleg alfabètic ens va permetre ordenar totes les fitxes sobre els títols amb informació visual i valorar la seva quantitat i qualitat.

Finalment es va fer una primera selecció dels projectes segons la seva anatomia visual: els que corresponien a una anatomia representativa i els que corresponien a un missatge visual de nivell simbòlic-al·legòric. Un cop es va concloure aquesta selecció de projectes escenogràfics segons l'anàlisi del seu nivell de representació, es va confeccionar una llista-resum dels dos grups de títols.

Metodològicament, el catàleg va complir un primer objectiu: formalitzar una primera llista dels projectes segons les seves diferents anatomies visuals. La primera conseqüència de l'anàlisi d'aquesta llista demostrava que hi havia dues línies de disseny escenogràfic que s'entrellacen tant en el període inicial del simbolisme més pur (1893-1902), com al llarg de la seva producció fins al

---

<sup>30</sup> GUAL, *Mitja vida de Teatre. Memòries*, p. 125-140.

1910, encara que el contrast entre un plantejament i l'altre s'anava d'alguna manera desenvolupant cada cop de forma menys antagònica.

A partir d'aquest moment, es va acabar la primera fase de treball i es va replantejar la metodologia. Ara calia avaluar l'ús dels diferents llenguatges visuals i plàstics a l'escena des d'un punt de vista més global i teòric que permetés justificar per què Adrià Gual resolvia escenografies situades dins un mateix marc teòric i cronològic, utilitzant nivells de llenguatge que oscil·len entre anatomies visuals diferents.

L'escenografia com a art relacionat amb els altres llenguatges a l'escena necessita una anàlisi específica que no separi el seu estudi d'una comprensió global de l'espectacle. Calia portar a terme una aproximació completa a l'obra teatral gualiana entenent-la com un tot, i també analitzar les seves aportacions comparant la seva concepció escenogràfica respecte d'altres propostes que eren cronològicament simultànies. En conseqüència, es va considerar continuar l'estudi aprofundint sobre l'escenografia tradicional realista i postromàntica i els fonaments ideològics de l'escenografia dels simbolistes francesos, per així reflexionar amb criteri sobre la idiosincràsia –en aquells moments encara hipotètica– de les propostes escenogràfiques d'Adrià Gual.

- Segona part del treball investigació: anàlisi i reflexió sobre l'escenografia simbolista d'Adrià Gual

Després d'elaborar el catàleg, analitzar-lo i extreure'n conclusions, era necessari compensar i ampliar el contacte empíric del cos d'informació documental escenogràfica amb el marc general teòric de la història de l'escenografia del moviment simbolista. La finalitat última d'aquesta segona



part de l'estudi era definir l'escenografia simbolista d'Adrià Gual, que calia dur a terme encaixant les conclusions concretes obtingudes en l'anàlisi visual dels documents escenogràfics amb la ideologia i la història del teatre simbolista.

Aquesta nova perspectiva del problema científic va obligar a ampliar les fonts bibliogràfiques en les àrees següents:

- Estudis teòrics i crítics sobre escenografia d'Adrià Gual
- Obres dramàtiques dels projectes escenogràfics d'Adrià Gual
- Altres obres d'Adrià Gual amb referències a l'escenografia, pròlegs, memòries sobre la seva obra teatral,...
- Estudis històrics, teòrics i crítics sobre escenografia simbolista
- Estudis històrics, teòrics i crítics sobre escenografia
- Estudis històrics, teòrics i crítics sobre art plàstica simbolista
- Estudis sobre la teoria de la percepció i la comunicació visual
- Estudis teòrics sobre els processos de conceptualització i projecció de l'escenografia en relació amb els altres llenguatges teatrals
- Estudis teòrics sobre la significació del dispositiu escenogràfic a escena
- Estudis sobre la pintura simbolista europea
- Estudis sobre la pintura simbolista catalana
- Estudis sobre la pintura d'Adrià Gual

Quant al tipus de processos desenvolupats durant l'estudi, cal dir que, a grans trets, l'elaboració del catàleg digital –el primer gran bloc de treball– ha estat emblemàtic d'un procés d'anàlisi inductiva, ja que s'ha donat prioritat al document concret com a prova empírica del treball escenogràfic. S'ha considerat el document visual com la unitat d'informació bàsica per estructurar una anàlisi lògica i abstroure'n trets comuns basats en les diverses anatomies

dels diferents llenguatges visuals a l'escena i que ens permetrien establir conclusions generals provades a partir de l'anàlisi dels projectes.

En el següent i segon bloc d'investigació, la reflexió sobre el coneixement del marc teòric i històric del simbolisme en relació amb els projectes escenogràfics d'Adrià Gual ha seguit un procés general deductiu. S'ha partit de fer un recorregut per les teories històriques generals del teatre i l'art plàstica i escenogràfica per després retrobar, a un nivell més concret, les conclusions abstractes dels documents escenogràfics o visuals (proves empíriques). Així es podia verificar si els plantejaments induïts de l'anàlisi de la sintaxi de les imatges eren congruents, en part o totalment, amb les teories marc del teatre i l'escenografia simbolista en l'escenificació.

Tot i així, en una revisió detallada del procés de treball, d'aquestes anàlisis inductiva (primer bloc) i deductiva (segon bloc), consideraria que els processos s'esmicolen durant el desenvolupament i que en cada part principal de l'estudi (catàleg, anàlisi de sintaxi visual i reflexió teòrica sobre l'escenografia) es desdoblen una vegada i una altra.

La conceptualització dels objectius que havia de resoldre el disseny del catàleg es va fer mitjançant un procés general inductiu, ja que es van visualitzar els documents escenogràfics un per un, tal com estan dipositats al Fons Adrià Gual. Interessava captar sensitivament els trets rellevants dels originals, un nivell concret, per després tenir arguments precisos a l'hora de valorar el conjunt. Se'n volia conservar la intensitat del primer contacte, de la mirada sincera a l'obra escenogràfica gualiana. El disseny del catàleg havia de procurar protegir al màxim aquestes primeres impressions. En la fase de disseny, estructuració i realització del catàleg digital calia, però, trobar uns paràmetres generals a tots els documents, que permetessin realitzar el que és

pròpiament una catalogació, una organització ben estructurada per treballar un extens grup de dades.

Calia arribar a uns termes generals, de caràcter deductiu, uns paràmetres prou amplis per ser respectuosos amb les diferències i riqueses documentals de cada original i fotografia; però que alhora unifiquessin el conjunt per poder utilitzar les dades de forma equiparable.

En el segon bloc de l'estudi, la relació entre el marc històric i l'anàlisi visual dels projectes –que ja hem explicat més amunt que es desenvolupa de forma general gràcies a un procés deductiu– també havia tingut certs subnivells que combinaven processos inductius i deductius. Si d'una banda es va haver d'accedir a informacions generals per definir conceptes com *escenografia*, *simbolisme*, o el concepte de *símbol*, estudiar la ideologia artística des del romanticisme com a fonament de la ideologia del simbolisme, o la influència i vinculació de la pintura modernista i l'escenografia, de l'altra es volien introduir aquests marcs teòrics a través del testimoni dels documents escenogràfics, sempre que aquesta mirada d'allò concret a allò general fos factible.

Per aquesta raó es justifica que la majoria d'explicacions a l'hora de redactar el document final de la tesi s'estructurin prioritzant l'experiència perceptiva dels documents escenogràfics, i és a través d'ells que s'intenta induir a les reflexions més generals. Aquest sistema permetrà definir conceptes generals de l'escenografia simbolista sota el prisma individual de l'obra escenogràfica d'Adrià Gual.

En resum, el procés d'anàlisi d'aquest estudi ha estat gairebé en tot moment a les acaballes d'un equilibri entre la reflexió inductiva i la deductiva. Inductiva,

en tant que era rellevant no perdre l'origen concret de la reflexió: els documents originals sobre escenografia d'Adrià Gual, unes imatges que ens constaten a cada moment que visualitzem la transcendència, la qualitat i el rigor del seu treball, i deductiva, en tant que així es proporciona a les reflexions una dimensió més àmplia que ens permet establir arguments globals per avaluar les seves aportacions en relació amb d'altres escenògrafs de Catalunya i Europa.

### **Materials annexos**

- Annex I: Catàleg digital
- Annex II: Catàleg imprès