



# 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.

BLOC1: L'ESCENOGRAFIA TRADICIONAL IL·LUSTRATIVA I ELS  
FONAMENTS DEL DISPOSITIU SIMBOLISTA

## 1. El modernisme

El modernisme és el context en el qual Adrià Gual (1872-1943)<sup>1</sup> es desenvolupa com a artista, com a home de teatre i, per tant, com a escenògraf. Per estudiar amb profunditat la naturalesa i els fonaments inicials de l'escenografia d'Adrià Gual és convenient primer descriure, encara que sigui breument, el contingut de les tendències ideològiques i artístiques que van tenir lloc entre 1890 i 1910.

En el darrer quart del segle XIX culmina el procés de renovació de l'art en el món occidental. És una evolució lligada al revolucionari procés polític liberal

---

<sup>1</sup> A causa del suficient, tot i que poc extens, nombre de compilacions de caire biogràfic sobre Adrià Gual, optem en aquest estudi per no ser reiteratius ni diluir la finalitat primera, que és l'anàlisi i la reflexió sobre l'escenografia, de manera que no inclouem dades biogràfiques, si no és en moments de necessària referència. Per tenir un coneixement biogràfic més ampli sobre Adrià Gual, podem optar com a principals obres de referència biogràfica pels llibres següents: ARTÍS-GENER, Avel·lí. *Adrià Gual i la seva obra*. Mèxic, D. F.: Col·lecció Catalunya, 1946. Aquest és un document interessant, ja que l'autor va tenir una relació personal amb Adrià Gual i, per tant, les seves experiències i impressions vitals són sovint coincidents i compartides: estrenes teatrals, festes modernistes, etc. GUAL, Adrià. *Mitja vida de teatre. Memòries*. Barcelona: Aedos, 1960. Aquesta lectura és encara més recomanable en ser del mateix autor i per la seva qualitat literària, que combina el relat biogràfic amb la declaració d'interessos sobre l'escenificació. També més recentment: CIURANS, Enric. *Adrià Gual*, Barcelona: Infesta Editor, 2001. Així mateix, vegeu les citacions bibliogràfiques i els epígrafs dels llibres següents: Francesc CURET, *La Història del teatre català*, p. 333; Xavier FABREGAS, *Teatre Modernista*, p. 172-173, 181 i 212; Joaquín MUÑOZ MORILLEJO, *Escenografía Española*, p. 154-194; Jean CASSOU, *Encyclopédie du Symbolisme*, p. 83-84 i 255; Isidre BRAVO, *Escenografía catalana*, p. 181 i 184 i Carles BATLLE, *Adrià Gual (1891-1902): Per un teatre simbolista*, p. 31-50. Per acabar, podeu trobar un resum biogràfic al llibre d'Isidre BRAVO; Jordi COCA; Carles BATLLE, *Mitja vida de teatre modernista*, p. 241-245, i finalment la recent reflexió sobre el llenguatge de la posada en escena d'Adrià Gual en relació amb el context internacional del final del segle XIX: Ricard SALVAT i FERRÉ, *La creació del llenguatge de la posada en escena a Catalunya en el context internacional de finals del segle XIX i la primèria del XX*, p. 13-27.

que s'inicia al principi del segle XX<sup>2</sup>, i a Catalunya a la dècada de 1890 és especialment rellevant com a temps d'accions i intervencions socioculturals i artístiques. Segons l'ús dels mateixos homes que avui anomenem modernistes, el modernisme és una actitud, la d'aquells que són partidaris de tot allò que és modern.<sup>3</sup> Inicialment, doncs, el concepte és tan sols una posició individual de l'artista vers l'ànsia de renovació per mitjà d'assolir el domini d'un llenguatge –plàstic o literari– que vinculi “la bellesa amb la màxima capacitat expressiva”.<sup>4</sup>

Socialment, en aquests primers temps del modernisme, la nova classe hegemònica, la burgesia industrial i conservadora, amb un benestar econòmic notable a causa de la consolidació de la seva indústria i comerç, tendeix a percebre la necessitat de renovació<sup>5</sup> però, simultàniament, la mateixa classe encara desenvolupa iniciatives vuitcentistes.<sup>6</sup> La burgesia dominant intenta

---

<sup>2</sup> Francesc FONTBONA, “El modernismo en Europa”. *Barcelona y la pasión modernista*, p. 70.

<sup>3</sup> Joan Lluís MARFANY, “Modernisme i noucentisme, amb algunes consideracions sobre el concepte de moviment cultural”. *Els Marges*. Núm. 26 (set. 1982): p. 34-35. L'estudiós estableix la definició del concepte de modernisme des de tres aspectes. Estableix que inicialment el modernisme és una *actitud individual*, després es concep com una *actitud col·lectiva* i per tant com un moviment (acció coordinada i organitzada per la modernització de la societat catalana), i finalment es configura “des de la nostra percepció de la història cultural entre 1890-1910 i els nostres intents d'explicar-nos-la”.

<sup>4</sup> Mireia FREIXA, *El modernismo en España*, p. 29.

<sup>5</sup> Jordi CASTELLANOS, “Literatura y Modernismo”. *Barcelona y la pasión modernista*, p. 113 i Jordi CASTELLANOS, “Corrents estètics (1898-1905)”. *Actes del Col·loqui Internacional sobre el Modernisme*, p. 165-183. Vegeu també: Ricard SALVAT, *La il·luminació de Gas i l'espectacle del XIX a Catalunya*, p. 12-13.

<sup>6</sup> Aquesta identificació entre poder econòmic i social i tradició vuitcentista es produeix per l'emmirationament de la burgesia en estructures i valors dels cercles aristocràtics i el poder polític del segle XIX encara presents a la península, sobretot a Madrid. En l'àmbit teatral significa considerar les arts escèniques, encara, com un mitjà per a l'ostentació social dels grups de poder. Consulteu: ARIAS DE COSSIO, Anna Maria. *Dos siglos de escenografía en Madrid*. Madrid: Mondadori España, 1991 i ARREGUI, Juan P. “Algunas consideraciones acerca de la conformación técnica de la pintura teatral

contenir els indicis de les propostes més audaces conduïdes, amb cert èxit, per la burgesia menestral<sup>7</sup> i alguns personatges de l'alta burgesia més emprenedors.

Segons els modernistes, la Renaixença no havia construït una cultura prou sòlida i expressiva d'una identitat col·lectiva catalana. Havia estat un moviment massa superficial, poc efectiu. Calia elaborar una cultura real per a un poble industrial avançat, que tenia autèntics problemes en la competència de mercats, l'explotació del treball i l'obtenció de beneficis, és a dir, en la lluita de classes. Era necessari desenvolupar una eficàcia cultural<sup>8</sup> que la Renaixença<sup>9</sup> no havia sabut aconseguir. La connexió entre Renaixença i

---

española en el siglo XIX". *Espéculo* UCM 14 (2003) 24 p. En línia: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero14/escenog.html> (Consulta 07-01-2000).

<sup>7</sup> Adrià Gual procedeix d'aquest grup social. Vegeu: BATLLE, "Els orígens menestrals". *Adrià Gual (1891-1902): Per un teatre simbolista*, p. 31-35.

<sup>8</sup> CASTELLANOS. "Literatura y Modernismo". *Barcelona y la pasión modernista*, p. 113.

<sup>9</sup> La literatura catalana, des de la fi del segle XVIII i durant gairebé tot el segle XIX, segueix el procés que va des de la presa de consciència fins al compromís actiu que cal treballar perquè existeixi pròpiament una literatura catalana. Així, durant la primera meitat del segle XIX, la Renaixença, com a moviment que recupera el valor de la literatura catalana del passat i que promou la represa per treballar per una nova literatura catalana del present i del futur, recolza en els principis romàntics. De forma molt propícia, es decanta la mirada vers l'època medieval, i l'alça que fa el moviment dels valors nacionals a Europa escau molt amb les necessitats culturals i literàries del moment. La Renaixença aconseguirà en relativament poc temps, "i des de la precarietat absoluta, els objectius de recuperació i divulgació suficients de l'ús de la llengua, i la seva consegüent estimació social, que s'atenyí de forma natural amb l'ampliació del moviment. En el camp de les lletres, significarà la voluntat de fer una literatura que s'adeqüés al ritme de l'europea, deixant de banda, com a simple relíquia, les constants més o menys medievalitzants dels seus inicis". Vegeu també: Anton M. ESPALADER, *Història de la literatura catalana*, p. 152: Joaquim Rubió i Ors, en el considerat manifest de la Renaixença, s'expressa així: "Catalunya pot aspirar encara á la independència, no á la política, puix pasa molt poch en comparació de les demés nacions, las quals poden posar en lo plat de la balansa á mes de lo volúmen de sa historia, exércits de molts mils d'homens y escuadras de cents navios; pero si á la lliteraria, fins á la qual no se estent ni se pot estendre la política del equilibri. Catalunya fou per espay de dos seggles la mestra en lletres dels demés pobles; ¿perque puix no pot deixar de fer lo humillant paper de deixeble o imitadora, creantse

modernisme rau en aquest esforç renovador, una connexió que durant el modernisme es veurà redefinida pels joves artistes catalans, en contrast amb la tònica dominant a la societat espanyola, no sols més endarrerida sinó substancialment misoneista.<sup>10</sup> Així, modernisme i nacionalisme apareixen des del primer moment estretament vinculats entre si i condueixen a la rectificació de la burgesia contra les pretensions unificadores del govern a través del conreu de la cultura autòctona. Però val a dir que, al principi, la tendència general de la burgesia catalana vers aquesta associació modernisme-nacionalisme sembla insuficient als joves intel·lectuals modernistes, els quals a poc a poc la reafirmaran cada cop més intensament.

En un segon moment, segons Joan-Lluís Marfany, el modernisme aspira a articular-se com una inquietud compartida, aspira a vincular les individualitats entorn d'institucions a fi de crear les condicions ideals per desenvolupar un entorn òptim per al programa regeneracionista.<sup>11</sup> És en aquesta fase quan podem anomenar a les "actituds" moviment modernista.

---

una lliteratura propia y á part de la castellana? ¿Perque no pot restablir sos jochs florals y sa academia del gay saber, y tornar á sorprender al mon ab sas tensons, sos cants de amor, sos sirventesos y sas aubadas? Un petit esforç li bastaria per reconquistar la importancia lliteraria de que gosá en altres épocas."

<sup>10</sup> MARFANY. "Modernisme i noucentisme, amb algunes consideracions sobre el concepte de moviment cultural". *Els Marges*. Núm. 26 (set. 1982): p. 31-42.

<sup>11</sup> A Espanya el progrés iniciat per la classe social burgesa a partir de la revolució del 1868 va ser frenat i desestructurat per la Restauració dels Borbons de 1874. Així, es porta a terme un rebuig impecable des del poder centralista contra la presa de posicions socials de la classe mitjana i per tant s'impedeix el desenvolupament d'una ideologia revisionista (regeneracionista) que aspirava a una nova presa de consciència de la realitat social, com passà, sobretot, a França, i també en part a Catalunya. El modernisme català intenta concretar les actituds modernistes i, per tant, la ideologia regeneracionista, amb cert èxit, per mitjà d'iniciatives com la creació de publicacions com ara *L'Avenç* o d'altres activitats que es fecunden o compten amb la participació més o menys significativa de membres vinculats a *L'Avenç* editorial i impremta, com les revistes *Catalunya Nova* i *L'Avenç Nacionalista Republicà*, el Teatre Independent, la Societat Catalana de Concerts, la Institució Catalana de Música, el Teatre Lìric Català,

Els artistes modernistes consideren que només amb una autèntica recuperació cultural, gràcies al programa regenerador, es podrà dur a terme una recuperació com a poble en tots els sentits: polític, moral, educatiu i intel·lectual.

La cultura esdevé el vehicle essencial per regenerar la societat i el poble és considerat part fonamental del projecte col·lectiu: sense ell no es pot parlar d'estabilitat social real. Cal trobar noves fórmules que siguin capaces d'involucrar totes les classes socials en el programa modernista, que canalitza amb eficàcia la capacitat expressiva i l'art de l'artista amb el seu poble.

El procediment principal per reconstruir i recuperar la personalitat nacional es desenvolupa obrint-se a l'impacte de les noves idees procedents d'Europa. Els intel·lectuals catalans estaven absolutament al dia dels esdeveniments artístics parisencs, fins a l'extrem de resultar mimètics, i Adrià Gual no en serà una excepció.<sup>12</sup> Aquesta conjunció entre la necessitat d'actualització cultural, per mitjà de professionalitzar la cultura vinculant-la conscientment a la vida real,<sup>13</sup> i la mirada a Europa com a model de modernitat va significar primer l'acceptació del naturalisme, modern per avançat i per europeu.<sup>14</sup>

---

etc. Vegeu: MARFANY. "Modernisme i noucentisme, amb algunes consideracions sobre el concepte de moviment cultural". *Els Marges*. Núm. 26 (set. 1982): p. 34. També vegeu: Ramon PLA I ARXÉ, "L'Avenç (1891-1915): la modernització de la Renaixença". *Els Marges*. Núm. 4 (maig 1975): p. 23-38 i ARIAS DE COSSIO, *Dos siglos de escenografía en Madrid*, p. 203.

<sup>12</sup> COCA, "Els inicis d'Adrià Gual". *Adrià Gual. Mitja vida de Modernisme*, p. 18.

<sup>13</sup> CASTELLANOS, "Literatura y Modernismo". *Barcelona y la pasión modernista*, p.114.

<sup>14</sup> PLA I ARXÉ, "L'Avenç (1891-1915): la modernització de la Renaixença". *Els Marges*. Núm. 4 (maig 1975): p. 23.

El naturalisme, sobretot literari i alguna cosa de pictòric, transforma a partir de les inquietuds romàntiques la funció de l'art i n'estableix una de nova basada en la teoria de l'art per l'art.<sup>15</sup>

En literatura comencen a concretar-se les inquietuds modernistes-naturalistes per mitjà de *L'Avenç* de Ramon Domènec Perés (1863-1956). En 1883, l'editor reclama una literatura normal, resolta amb rigor i ofici que valori les aspiracions de modernitat sota paràmetres cosmopolites.<sup>16</sup> La publicació concreta l'ideari modernista en les seves pàgines (hi col·laboren Joan Sardà, 1851-1898, i Josep Yxart, 1852-1895). La campanya lingüística programada

---

<sup>15</sup> La teoria de l'art per l'art emmarca el procés de canvi de la funció de l'art de la societat absolutista a la societat burgesa i l'economia del lliure mercat i el seu materialisme a la darrera del segle XIX arreu d'Europa. Significa l'evolució d'una pintura i unes arts en general que passen de tenir una funció d'ostentació i descripció realista dels interessos i valors de la classe dominant aristòcrata a una funció expressiva dels estats d'ànim i les emocions íntimes dels artistes burgesos. El pintor es fascina pels elements morfològics i les estratègies compositives i comunicacionals de la pintura. La pintura té com a principal objectiu la comunicació, l'expressió de valors i emocions íntimes del pintor en relació amb la seva experiència particular i col·lectiva en la societat. En aquesta direcció, la pintura dels pintors simbolistes francesos, els nabís, tenia com a objectiu reproduir una realitat superior a la real, mística, espiritual i per tant vàlida en si mateixa. Vegeu: Herbert READ, *Breve historia de la pintura moderna*, p. 11-31. En la literatura simbolista de Stéphane Mallarmé, veiem introduïda aquesta idea de l'art per l'art quan el poeta, captivat pel "misteri del llenguatge escrit", utilitza les paraules escrites per suggerir i no per descriure o *designar*. També vegeu: Edward LUCIE-SMITH, *Arte Simbolista*, p. 55-56. El concepte de l'art per l'art significa la consciència de desenvolupar una actitud artística autosuficient, un art que no cerca altra finalitat que el valor de l'expressió artística, poètica en si mateixa sense estar condicionada a cap altra finalitat social, cultural i/o econòmica o política. Finalment, també és complementari per poder definir el concepte de l'art per l'art segons els simbolistes francesos, l'article titulat "*Définition du Néo-Traditionisme*", de Maurice Denis. Aquest article va ser escrit per sol·licitud de Lugné-Poe per ser publicat a la revista *Art et Critique* (23 i 30 d'agost de 1890), amb el pseudònim de Pierre Louis. Es pot trobar reproduït a: DENIS, Maurice. *Théories, 1890-1910, Du Symbolisme et de Gauguin vers un nouvel ordre classique*, París, 1912, dins Denis BABLET, *Esthétique Générale du Décor de Théâtre de 1870-1914*, p. 87. Sobre el concepte en el context modernista català, vegeu: FÀBREGAS, "La revolució modernista". *Història del teatre català*, p. 172.

<sup>16</sup> CASTELLANOS. "Literatura y Modernismo". *Barcelona y la pasión modernista*, p. 114.



per Joaquim Casas i Carbó (1858-1943) i Pompeu Fabra (1868-1948) el 1891, des del bressol de *L'Avenç* de Jaume Massó (1863-1843), és el fet definitiu que talla amb la funció emblemàtica de l'encara present cultura de la Renaixença i els seus Jocs Florals d'arcaisme caduc i proteccionisme insostenible.<sup>17</sup> Posteriorment, entre 1892 i 1893, Alexandre Cortada (1865-1935) i Jaume Brossa (1875-1919) s'incorporen a la revista, de manera que la publicació recupera i intensifica la renovació culturalista i el sentit de regeneració nacionalista iniciats per Ramon D. Perés.

L'Adrià Gual literat no se situa prop dels ideals regeneracionistes vitalistes i positivistes de *L'Avenç*, més aviat fuig de l'estètica naturalista.<sup>18</sup> En el moment en què l'autor es fa conèixer ja s'ha creat una certa divisió en el moviment modernista i el guiatge escollit pel jove artista es troba en la figura de Santiago Rusiñol (1861-1931)<sup>19</sup> i el seu entorn.

En pintura, entre 1889 i 1890, des de París,<sup>20</sup> Ramon Casas (1866-1932)<sup>21</sup> i Santiago Rusiñol<sup>22</sup> introdueixen nous valors pictòrics a la pintura realista

---

<sup>17</sup> *Ibidem*, p. 114.

<sup>18</sup> Eliseu TRENÇ-BALLESTER. "Els inicis de l'art idealista modernista". *Actes del Col·loqui Internacional sobre Modernisme*, p. 145-163. També vegeu: FÀBREGAS, "La revolució modernista". *Història del teatre català*: p. 171.

<sup>19</sup> PLA I ARXÉ, "L'Avenç (1891-1915): la modernització de la Renaixença". *Els Marges*. Núm. 4 (maig 1975): p. 30-32. També vegeu: GUAL, *Mitja vida de Teatre. Memòries*, p. 37-38.

<sup>20</sup> Santiago Rusiñol fa una primera estada a París l'any 1889, als voltants del mes de setembre; Ramon Casas s'afegeix al grup al gener de 1890. París és una ciutat coneguda per Casas des de les seves estades el 1881, quan tenia quinze anys. Més tard, amb l'arribada de Miquel Utrillo a la metròpoli, el grup es consolida. De 1890 a 1892, Santiago Rusiñol i Ramon Casas van residir amb certa continuïtat a París, van informar des d'allà i en forma de cròniques o articles publicaren a *La Vanguardia* les seves impressions de la *megàpolis*.

<sup>21</sup> J. M. JORDÀ, *Ramon Casas pintor*, Barcelona: Catalonia, 1931; Josep F. RÀFOLS, *Ramon Casas, pintor*, Omega, S.A. [19--] i *Ramon Casas, dibujante*, Barcelona: Omega, S.A. [194--]; Francesc FONTBONA, *Ramon Casas*, Barcelona: Thor, 1979, entre d'altres.

catalana que trenquen amb el convencionalisme acadèmic i el paisatge pintoresc<sup>23</sup> vuitcentista dominant i s'identifiquen amb la bohèmia parisenca moderada<sup>24</sup> de la pintura del realisme intimista i del simbolisme.

Inicialment, la pintura d'aparença realista de Santiago Rusiñol canvia de finalitats quan trenca amb els procediments del clarobscur i proposa temàtiques marginals que presenten per sobre de tot una "expressió sentimental"<sup>25</sup> d'allò que es pinta. Els personatges estan absents, perduts en somnis. La pintura esdevé llavors un art suggestiu, que cerca ser expressiu d'una "realitat intimista: Rusiñol descobreix la psicologia, vol captar els matisos del sentiment".<sup>26</sup> Progressivament, doncs, en les pintures s'observa una certa síntesi en el tractament de les formes i els colors; s'hi mostra un ús particular de la pinzellada que la fa evident, en contra de la tradició

---

<sup>22</sup> Vegeu: VVAA. *Santiago Rusiñol (1861-1931)*. Catàleg de l'exposició, Barcelona, MNAC i Fundació Cultural Mapfre Vida, 1997; Isabel COLL MIRABENT, *Assaig sobre les diferents etapes pictòriques de Santiago Rusiñol*, [S.l.: s.n.], DL 1981 Sitges: Gràfiques Puig, catàleg de l'exposició al Palau de Maricel de Sitges del 13 de juny al 26 d'agost de 1981. També la completa bibliografia sobre la vida i obra de Santiago Rusiñol per Margarita CASACUBERTA: *Santiago Rusiñol: Teatre simbolista*. Barcelona: Edicions 62, 1992; *Santiago Rusiñol, literatura i mite*. Barcelona: Curial Edicions Catalanes, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1997; *Santiago Rusiñol i el teatre per dins*. Barcelona:, Institut del Teatre, 1999. (Monografies de Teatre).

<sup>23</sup> Francesc FONTBONA, "La història de Catalunya en l'art romàntic". *El Romanticisme a Catalunya*, p. 21-25.

<sup>24</sup> Segons l'estudiós Francesc Fontbona, cal prendre amb prudència el concepte de bohèmia amb relació als pintors catalans a París, ja que la seva consideració de bohèmia a la catalana és entesa més com un producte de la joventut i la frivolitat que no com la comprenien la primera generació d'artistes bohemis parisencs com Henri de Toulouse-Lautrec (1864-1901), Paul Gauguin (1848-1903) o Vincent Van Gogh (1853-1890). Vegeu: Francesc FONTBONA, *Del Modernisme al Noucentisme 1888-1917. Història de l'art català*, VII, p. 15.

<sup>25</sup> Eliseu TRENC-BALLESTER. "Els inicis de l'art idealista modernista". *Actes del Col·loqui Internacional sobre Modernisme*, p. 14.

<sup>26</sup> Eliseu TRENC-BALLESTER. "Santiago Rusiñol: del realisme al simbolisme". *Estudios Pro Arte*. Núm. 7-8 (juliol-desembre 1976): p. 71.

acadèmica que considera que no s'ha de percebre. Santiago Rusiñol renova la pintura en atribuir-li una altra finalitat: el sentit emotiu i poètic. Això significa la superació del retrat, el desinterès per la representació de la realitat i la recerca de l'expressió dels valors interiors dels personatges i els llocs. Santiago Rusiñol troba una nova manera d'entendre la composició i les seves pintures tractaran temàtiques senzilles i properes. Els personatges, com a elements novament significats, representen sentiments, llavors el pintor els mira des d'un punt de vista diferent, normalment més alt i, per tant, poc convencional o representatiu d'una mirada natural i humanitzada (mireu, per exemple, el retrat del músic Erik Satie).<sup>27</sup> Els enquadraments són singulars, es van abandonant les gradacions del clarobscur i desestimant la il·lustració il·lusionista i les seves tècniques habituals, com per exemple, la perspectiva.<sup>28</sup>

La pintura adquireix un matís d'impressió, de sensació d'anotació, d'apunt del natural però amb connotacions místiques, supra reals, que expressen, més enllà de la naturalitat de la situació, un conjunt de noves estratègies visuals que acaben desplaçant en la pintura l'interès per la temàtica: "la pintura ha deixat de ser narració per esdevenir evocació".<sup>29</sup> Som al capdavant de la pintura idealista, espiritualista,<sup>30</sup> vitalista, és a dir, continuadora dels valors del preraphaelisme<sup>31</sup> anglès i la veneració del *Trecento* italià,<sup>32</sup> i superadora del

<sup>27</sup> La figura reclosa en un espai íntim, ple de sentiments sincers i continguts, articula una pintura tenaç en la suggestió. Pintura de 1891, oli sobre tela, Barcelona. Podeu trobar una reproducció del quadre a: FONTBONA, *Del Modernisme al Noucentisme 1888-1917. Història de l'art català*, VII, p. 19.

<sup>28</sup> Aquests trets també es troben en la pintura de Pierre Puvis de Chavannes i Eugène Carrière. Vegeu: TRENC-BALLESTER, "Santiago Rusiñol: del realismo al simbolismo", p. 67-68.

<sup>29</sup> *Ibidem*, p. 68.

<sup>30</sup> Alexandre CIRICI PELLICER, "La pintura idealista", *El arte Modernista Catalán*, p. 319-401.

<sup>31</sup> Vegeu també: CIRICI PELLICER, "La lucha contra el espíritu de la civilización industrial", *El arte Modernista Catalán*, p. 22-27. També vegeu: TRENC-BALLESTER, "Santiago Rusiñol: del realismo al simbolismo", *Estudios Pro Arte*. Núm. 7-8 (juliol-desembre 1976): p. 70: "El preraphaelismo puede definirse como una rebelión romántica contra el maquinismo, contra el optimismo positivista que

determinisme, som enfront de la pintura simbolista.<sup>33</sup> De fet, aquests canvis es deuen a les influències<sup>34</sup> que Santiago Rusiñol rep tant dels pintors francesos

---

asociaba el progreso técnico al progreso de las costumbres y que alejaba de todo sentimiento artístico a las masas. William Morris preconizaba una vuelta a la artesanía y el teórico John Ruskin veía el mal en la falta de fe, de convicción del valor propio del arte y preconizaba un retorno a las fuentes primitivas del arte anterior a Rafael, responsable del academicismo, a un retorno al arte de los grandes artistas místicos italianos: Giotto y Cimabue". Alexandre Riquer (1856-1920) serà un dels principals pintors del modernisme català relacionats amb el preraphaelisme anglès; de fet, la seva connexió amb la tendència esteticista anglesa és fins i tot anterior al gir que realitza Santiago Rusiñol del realisme al simbolisme. El seu interès es concreta amb una visita a Anglaterra el 1894, quan fa més de quaranta-cinc anys que s'ha iniciat el moviment simbolista anglès. Dels anglesos, els artistes catalans prendran amb molta atenció l'ús que han fet de la llegenda medieval nacional; és un gènere que recondueix el mite, el símbol antic, i l'actualitza. Els seus referents més marcats són algunes figures del preraphaelisme anglès com Dante Gabriel Rossetti (1828-1882) i artistes anglesos de segona generació simbolista, com Sir Edward Coley Burne-Jones (1833-1898) o Aubrey Vincent Beardsley (1872-1898). També vegeu sobre Alexandre Riquer: FONTBONA, "Simbolisme i art nouveau". *Història de l'art català*, Vol. VII, p. 67-68. Sobre les influències del prefaelisme anglès també vegeu: Eliseu TRENÇ-BALLESTER, *Les arts gràfiques de l'època modernista a Barcelona*, p. 54-57, 150-152, i també: Eliseu TRENÇ-BALLESTER. "A l'entorn del simbolisme". *El Modernisme. Pintura i dibuix*. Vol. III, p. 44.

<sup>32</sup> TRENÇ-BALLESTER, "Els inicis de l'art idealista modernista". *Actes del Col·loqui Internacional sobre Modernisme*, p. 154.

<sup>33</sup> Com a pintures pro simbolistes que són representatives d'aquesta etapa de pintura sentimental, lírica i psicològica de Santiago Rusiñol podem considerar: *El Moulin de la Galette*, *Pati de Montmatre* (1890), *Dama en un jardí* (1890), *Retrat de Miquel Utrillo davant el Moulin de la Galette* (col·lecció Utrillo), *El laboratori de la Galette* (1890), *Jardí amb reixes*, entre d'altres. TRENÇ-BALLESTER. "Santiago Rusiñol: del realisme al simbolisme". *Estudios Pro Arte*. Núm. 7-8 (juliol-desembre 1976), p. 70: "aparece en la elección de los temas –solares, patios, cementerios–, en el color gris de las paredes, del cielo, al lado del realismo, una constante del arte de Santiago Rusiñol, su melancolía, su indefectible tristeza."

<sup>34</sup> La influència dels simbolistes francesos en els artistes modernistes catalans i de manera especial en el mestre Santiago Rusiñol es troba a les estades del mateix Santiago Rusiñol a París en el mateix període en què es desenvolupa el simbolisme francès: "En efecto, en 1881 Odilon Redon publica su primer álbum de litografías, titulado *Dans le rêve*; Paul Verlaine publica *Sagesse*; Puvis de Chavannes pinta su célebre cuadro *El pobre pescador*. En 1884, Felix Féneon crea la gran revista simbolista "La Revue Indépendante"; J. K. Huysmans edita *A Rebours*; Émile Dujardin funda la "Revue Wagnérienne". En 1886, Jean Moréas publica el *Manifeste Symboliste*. La determinación de Mallarmé de eliminar la Realidad en provecho de la Idea continúa siendo el fundamento de la nueva escuela. [...] Santiago Rusiñol ha leído a J.K. Huysmans, el gran novelista y crítico simbolista, está empapado de la influencia de Maeterlinck, de

com d'Edouard Manet (1871-1873),<sup>35</sup> Eugène Carrière (1849-1906) i Pierre Puvis de Chavannes (1824-1898) durant les seves estades a París; com també del seu coneixement dels grans mestres espanyols com Diego Rodríguez de Silva y Velázquez (1599-1660) i sobretot de la seva coneixença de l'obra pictòrica de l'americà James Abbot McNeill Whistler (1834-1903).<sup>36</sup>

De forma general, però, la primera línia d'influència a Catalunya de la pintura realista intimista francesa, a través de Santiago Rusiñol i Ramon Casas, es conforma entorn de pintors que treballen i conviuen més propers als artistes catalans com són: Paul Albert Besnard (1849-1934), Henri Gervex (1852-

---

todo este ambiente simbolista, con Puvis de Chavannes y el arte sentimental, enfermizo, doloroso, de Eugène Carrière que le revelan un mundo nuevo que estaba suplantando al naturalismo". *Ibidem*, p. 71.

<sup>35</sup> CIRICI PELLICER, "La pintura idealista", *El arte Modernista Catalán*, p. 319. L'estudiós expressa les seves teories sobre la real transcendència de la pintura impressionista i la rellevància de la seva influència a la pintura del primer modernisme català. Alexandre Cirici avalua l'impressionisme com una lectura simplement anecdòtica del realisme de la pintura del s. XIX, una opinió que reprèn Eliseu Trenc-Ballester, que considera que ni Santiago Rusiñol ni Ramon Casas no poden ser considerats impressionistes, tot i la fragmentació de la pinzellada i els colors dels seus quadres. Ambdues perspectives, doncs, s'oposen a algunes opinions coetànies de l'entorn de la Sala Parés. Segons Eliseu Trenc-Ballester, només l'ús de les tonalitats clares pot ser considerat un tret d'influència de l'impressionisme de les obres Edouard Manet i col·legues seus en la pintura dels modernistes catalans. Vegeu: TRENC-BALLESTER. "Santiago Rusiñol: del realismo al simbolismo", *Estudios Pro Arte*. Núm. 7-8 (juliol-desembre de 1976): p. 69.

<sup>36</sup> El pintor James Abbot McNeill Whistler (1834-1903) és un dels models internacionals més probables per als primers quadres del naturalisme-simbolisme de Santiago Rusiñol. Ambdós pintors coincideixen en l'interès vers la conservació de la representació figurativa-realista, revisant-ne els enquadraments; també en la pinzellada, tots dos s'apropen a formes de masses planes amb contorns indefinits, però expressius, que marquen intenses emocions interiors i "culte al sentiment": "llenos de una realidad prevelazqueña; imágenes refinadas de Whistler, de verosimilitud óptica perfecta, pero de irrealidad en vago ensueño". Vegeu: LUCIE-SMITH, *El arte simbolista*, p. 88. També: TRENC-BALLESTER. "Santiago Rusiñol: del realismo al simbolismo". *Estudios Pro Arte*. Núm. 7-8 (juliol-desembre 1976): p. 67: "Mayor que en la técnica pictórica, la influencia de Whistler es patente en el colorido de la obra parisina de Rusiñol."

1929), Jean Béraud (1849-1935) o Jean-François Raffaelli (1850-1924).<sup>37</sup> Aquesta vinculació no tan sols està molt allunyada de les opcions més radicals del simbolisme representades històricament per les figures d'Henri de Toulouse-Lautrec (1864–1901), Paul Gauguin (1848-1903) o Vincent Van Gogh (1853-1890), sinó, fins i tot, de les que sense fer una oposició tan declaradament antiburguesa fan un treball artístic personal inquiet i renovador com són el grup dels nabís: Édouard Vuillard (1868-1940), Pierre Bonnard (1867-1947), Paul Sérusier (1863-1927), Émile Bernard (1868-1941) i Maurice Denis (1870-1943), entre d'altres. Als voltants de 1890, realment, el grau de modernitat dels primers treballs de Santiago Rusiñol està estilísticament i cronològicament endarrerit amb relació al simbolisme francès de primera generació de Gustave Moreau (1826-1898), Odilon Redon (1840-1916) o Rodolphe Bresdin (1822-1885), i es troba més proper a les influències del simbolisme desenvolupat per James Abbot McNeill Whistler.

El tarannà crític i innovador de Santiago Rusiñol, però, encara que català i prudent, trencarà definitivament a Catalunya amb la funció de l'anecdotesme de la pintura acadèmica vuitcentista, de tractament històric i paisatge pintoresc, i acabarà imposant valors de l'expressió pictòrica del sentiment i l'emoció.

---

<sup>37</sup> Els homòlegs francesos del primer modernisme pictòric català, que van ser Paul Albert Besnard, Henri Gervex, Jean Béraud o Jean-François Raffaelli, són considerats com els pintors *del camí del mig*, els qui donaven cos al nou Saló de la *Société Nationale des Beaux Arts*, dit també Saló del *Champ de Mars*, que recollia els valors més liberals de l'art tradicionalista i els més moderats del renovador i seria on exposarien habitualment els primers pintors modernistes catalans. Casas i Rusiñol, des del punt de vista de la modernitat, podien tractar de tu a Besnard o Raffaelli, però quedaven encara molt lluny de Gauguin o Van Gogh, més vells que ells. Vegeu: FONTBONA. *Del Modernisme al Noucentisme 1888-1917. Història de l'art català*. Vol. VII, p. 18.

En avançar més la dècada de 1890, el modernisme es conforma com un moviment molt complex i, de vegades, amb fortes contradiccions internes. La crisi social del final de 1893, representada pels atemptats amb bomba, acaben de truncar el concepte global del primer modernisme. La liquidació de la revista *L'Avenç* n'és un senyal. Aquests esdeveniments, però, també aporten una normalització cultural a través de l'articulació i la presa de consciència social de l'existència d'un nucli d'intel·lectuals catalanistes que són capdavanters en un sentit real d'avantguarda i amb certs símptomes, fins i tot, de certa radicalitat i tarannà combatiu.

A l'octubre de 1890, a la Sala Parés de Barcelona, Santiago Rusiñol, Ramon Casas i l'escultor Enric Clarasó (1857-1941) fan una exposició i en relació amb aquesta Joan Sardà escriu sobre l'aportació de Santiago Rusiñol: "el verismo audaz y la nota de emoción". La mostra presentava un nou concepte d'art on: "no hay asunto, por ruin que parezca, que no resulte embellecido cuando se pinta con verdadera emoción".<sup>38</sup>

A l'agost de 1892 es fa una altra exposició a Sitges (anomenada després Primera Festa Modernista) com a resultat de la vitalitat artística que ha assolit el poble en els darrers temps. En aquesta ocasió Raimon Casellas (1855-1910), el crític del modernisme, també explica eloqüentment el tarannà general de l'esdeveniment pictòric:

"Ese afán de traducir, en un traslado fogoso, rápido y seguro, las sensaciones experimentadas entre los espectáculos naturales, y por este prurito de fijar en sintéticas anotaciones la fugacidad de los efectos más móviles en superficies y cuerpos que, ya en color, ya en dibujo, se

---

<sup>38</sup> Juan SARDÀ. "Santiago Rusiñol", *La Vanguardia*, Barcelona, núm. 1615, (desembre 1890), p. 6. Segons: FONTBONA. "Del Modernisme al Noucentisme 1888-191". *Història de l'art català*, Vol. VII, p. 6.

metamorfosean incesantemente a las veleidosas influencias de la luz solar”.

“Sintéticas anotaciones...”, així descriu Raimon Casellas l'evolució del naturalisme pictòric, també anomenat verisme, com una “connexió entre l'afinitat emotiva i la sinceritat expressiva”,<sup>39</sup> definitivament som entrant a l'espai del simbolisme en la pintura del modernisme català.

En el transcurs de 1893 arriba el moment culminant del modernisme, quan les individualitats prenen cert aspecte de col·lectivitat i es reconeixen mútuament intentant unir i orquestrar esforços. És el moment en què es porten a terme les iniciatives de *L'Avenç*, Santiago Rusiñol i els seus amics (Ramon Casas i Raimon Casellas), les festes modernistes, l'obra de Joan Maragall (1860-1911) i del músic Enric Morera (1865-1942), entre d'altres.

A partir d'ara el modernisme i els seus representants diversificaran en diferents opcions la voluntat de regeneració. La major part dels artistes plàstics o fortament lligats al llenguatge visual (pintors, grafistes, moblistes, bibliòfils...), encapçalats per Santiago Rusiñol, s'aproparan a les fórmules del simbolisme decadentista, de caràcter esteticista<sup>40</sup> i decoratiu, que signifiquen a la pintura a través d'associacions, metàfores i/o al·legories, és a dir, el que entenem per

---

<sup>39</sup> Per a una definició del verisme des d'una visió general i poètica, vegeu: CASTELLANOS. “Literatura y Modernismo”. *Barcelona y la pasión modernista*, p. 115.

<sup>40</sup> FREIXA, *El Modernismo en España*, p. 18: “el ‘modernismo’ pierde este sentido cultural amplio, para designar a un grupo específico de artistas y escritores, que de hecho coincidiría con el grupo que Valentí denominó ‘primera síntesis modernista’, Santiago Rusiñol, Joan Maragall y Joan Soler i Miquel, y sin duda define el grupo más activo desde el punto de vista de las artes plásticas con el triunfo de una tendencia esteticista. Esteticismo, decadentismo, simbolismo o prerafaelismo son, a bulto, los contenidos que vienen a significar de forma confusa los artistas que de una u otra forma aglutina el Cau Ferrat de S. Rusiñol y que provocará a la postre la confusión entre corrientes decadentes y modernismo.”



pintura simbolista al·legoricodecorativa.<sup>41</sup> Aquesta pintura reprèn els llaços amb la ideologia romàntica de forma definitiva en atribuir finalitats expressives a l'art i transformar definitivament la naturalesa dels seus elements morfològics, és a dir, l'aparença de la pintura se subordina al significat de la idea o l'emoció, la representació "sublima la realitat".<sup>42</sup> El simbolisme, doncs, serà més una tendència estètica, una manera d'entendre la creació artística que un estil que es proposarà en múltiples solucions formals que tant poden estar relacionades amb el prerafaelitisme anglès des de l'òptica del simbolisme decadent,<sup>43</sup> com amb el simbolisme francès i la seva insistència i reflexió a l'entorn de la teoria de l'art per l'art.

---

<sup>41</sup> El terme al·legoricodecoratiu neix a partir de les consideracions de Raimon Casellas en relació amb la pintura modernista i simbolista de l'*Exposición General de Bellas Artes* en 1894 i en concret en relació amb les pintures *La poesia* i *La Pintura*, de Santiago Rusiñol i *La Música*, d'Adrià Gual. El crític considera que la pintura exposada ha aconseguit fondre la visió mística, de llegenda i tradició, amb la pintura del paisatge en la mesura que hi reconeix una nova finalitat i una nova anatomia basada en la representació d'elements, objectes, figures i paisatges que esdevenen símbol al·legòric, és a dir, que se signifiquen i adquireixen en una lectura més enllà del que són en la realitat per expressar estats anímics, idees, sentiments i emocions. Vegeu els articles de referència sobre el concepte de la pintura simbolista decorativa de Raimon Casellas, que són: Raimon CASELLAS, "Evolución decorativa de la pintura moderna", *L'Avenç*, (1 de gener de 1894); "Tercera Exposición de Bellas Artes. Pintura catalana: Crescendo idealista-Representaciones simbólicas", *L'Avenç*, (22 d'abril de 1896) i "Exposición General de Bellas Artes III. Las pinturas simbolico-decorativas", *L'Avenç*, (12 de maig de 1896). Podeu trobar els dos darrers articles recollits a: Raimon CASELLAS, *Etapes Estètiques*. Vol. 2. Barcelona: Societat Catalana d'Edicions, 1916: p. 11-117 i 147-167, respectivament. I per una anàlisi de l'obra de Raimon Casellas sobre aquest concepte, vegeu: Jordi CASTELLANOS, *Raimon Casellas i el Modernisme*, vol I, p. 153-156 i en el vol II, p. 195-209. El concepte del simbolisme al·legoricodecoratiu també és introduït per Carles Batlle en el seu estudi sobre l'obra literària d'Adrià Gual. També vegeu: BATLLE, *Adrià Gual*, p. 39.

<sup>42</sup> FREIXA, *El Modernismo en España*, p. 34.

<sup>43</sup> LUCIE-SMITH, *El arte simbolista*, p. 51-52: "El decadentismo no era un simple despertar de la obsesión byroniana por el 'hombre grande y malo', el héroe echado a perder que, de algún modo, es superior a su intachable contrapartida. Y tampoco era un simple y perverso despertar de la fascinación del primer romanticismo por la muerte y sufrimiento. El decadentismo implicaba una renuncia a la idea de progreso, tanto espiritual como material, que venían sosteniendo los intelectuales desde el siglo XVIII. Esta idea estaba particularmente extendida y mostraba especial vigor en el periodo en que Huysmans

El referent per a la regeneració del teatre català del modernisme també és Europa amb el naturalisme i el simbolisme francès, alemany i belga: André Antoine (1858-1943), Johan Henrik Ibsen (1828-1906) i Maurice Maeterlinck. El teatre europeu permet al teatre català deslliurar-se del realisme caduc o postromàntic, de la Renaixença, costumista, de riures i llàgrimes. De fet, tant el teatre català com el castellà<sup>44</sup> necessiten aquest aire renovador que bandeja el particularisme caduc propi del realisme anecdòtic.

El teatre de la Renaixença (1833-1864) havia col·laborat a consolidar la identitat catalana a partir dels orígens més populars del sainet, que formulaven un teatre que utilitzava el llenguatge del carrer, "el català que es parla", que s'oposava al llenguatge arcaïtzant i culte dels primers renaixentistes. Va ser en

---

publicó sus libros más influyentes, y constituía el núcleo del talante que por entonces prevalecía, y que se identificaba con el racionalismo científico."

<sup>44</sup> El teatre realista o postromàntic en castellà i a Espanya és incapaç de portar a l'escenari prou profunditat i desapassionament. De manera molt tardana, a la dècada de 1870, encara des de la literatura, s'està combatent el romanticisme, el qual ha evolucionat vers una comèdia moralista que és descendent directa de l'anomenada *comedia lacrimosa*, que va trobar, en la *pièce bien faite*, l'alta comèdia. La fórmula ideal del desenvolupament dramàtic d'aquest gènere, que s'estructura en tres actes per condensar l'argument en tres conjunts de temps determinats amb els pertinents quadres de forma tradicional i molt acotada, donava a les comèdies una tipificació escenogràfica i teatral empobridora. Els estudiosos, però, tornen a defensar l'assimilació del naturalisme teatral a Catalunya al naturalisme literari francès, que serà duta a terme d'una manera més profunda que a Espanya. Vegeu: Felipe B. PEDRAZA JIMÉNEZ; Milagros RODRÍGUEZ CÀCERES, *Las épocas de la literatura española*, p. 247: "Conviene puntualizar que en España el Naturalismo presenta unas características muy particulares, pues sus cultivadores no se plegaron, por lo general, a los dictados de Zola. Adoptaron tan sólo algunos de sus temas y técnicas narrativas, pero sin llegar, salvo excepciones, a la virulencia y patetismo del creador. No se profundiza tanto en lo morboso, lo desagradable y lo obsceno. Los instintos se muestran con menos ferocidad. Si se compara con el francés, nuestro Naturalismo es 'tenue, mitigado y hasta optimista. Ofrece un aspecto mucho más humano que el de Zola, pues a la máquina humana le ha añadido el espíritu'. Uno de los grandes puntos de divergencia es, claro está, el determinismo; los novelistas españoles se resisten a aceptar esa concepción fatalista de la existencia y defienden el libre albedrío, pese a los influjos biológicos y ambientales."



1 i 2. Fotografies d'estudi: Concepció Palà a *La Baldirona*, d'Àngel Guimerà, al Teatre Novetats, 1892.  
Caracteritzat com a pirata, Enric Borràs a *Mar i Cel*, també d'Àngel Guimerà, Teatre Romea, 1888.



3. Fotografia d'escena: personatges de *Sainet trist*, d'Àngel Guimerà, Teatre Romea, 1910.

els ambients festius i desinhibits dels tallers, en els espais de lloguer de les associacions veïnals i gremials, on entre diferents activitats el teatre va ocupar un primer lloc. En aquests cercles, Frederic Soler (de pseudònim Frederic Pitarrà, 1839-1895)<sup>45</sup> va començar a elaborar les seves idees de signe crític vers la imatge oficial de l'escena de la Renaixença. Posteriorment i fins a la darreria de segle, va ser al Romea on va aconseguir un gran èxit amb les seves punyents i sarcàstiques paròdies.

El teatre de la Renaixença (1833-1864) havia col·laborat a consolidar la identitat catalana a partir dels orígens més populars del sàinet, que formulaven un teatre que utilitzava el llenguatge del carrer, "el català que es parla", que s'oposava al llenguatge arcaïtzant i culte dels primers renaixentistes. Va ser en els ambients festius i desinhibits dels tallers, en els espais de lloguer de les associacions veïnals i gremials, on entre diferents activitats el teatre va ocupar un primer lloc. En aquests cercles, Frederic Soler (de pseudònim Frederic Pitarrà, 1839-1895)<sup>46</sup> va començar a elaborar les seves idees de signe crític vers la imatge oficial de l'escena de la Renaixença. Posteriorment i fins a la darreria de segle, va ser al Romea on va aconseguir un gran èxit amb les seves punyents i sarcàstiques paròdies.

---

<sup>45</sup> Tot i el seu origen sota els auspicis de la burgesia barcelonina, l'èxit de Frederic Soler passarà a ser molt notable entre el públic més popular, gràcies a la seva crítica ferotge, que connecta ràpidament gràcies a la temàtica i l'estil del llenguatge popular. Posteriorment, tornarà a acomodar-se i representar la burgesia menestral, en abanderar un teatre intencionadament allunyat de la realitat. El drama *Les joies de la Roser*, centrat en un episodi de la guerra carlina (1866), és un exemple d'aquesta evolució.

<sup>46</sup> Tot i el seu origen sota els auspicis de la burgesia barcelonina, l'èxit de Frederic Soler passarà a ser molt notable entre el públic més popular, gràcies a la seva crítica ferotge, que connecta ràpidament gràcies a la temàtica i l'estil del llenguatge popular. Posteriorment, tornarà a acomodar-se i representar la burgesia menestral, en abanderar un teatre intencionadament allunyat de la realitat. El drama *Les joies de la Roser*, centrat en un episodi de la guerra carlina (1866), és un exemple d'aquesta evolució.

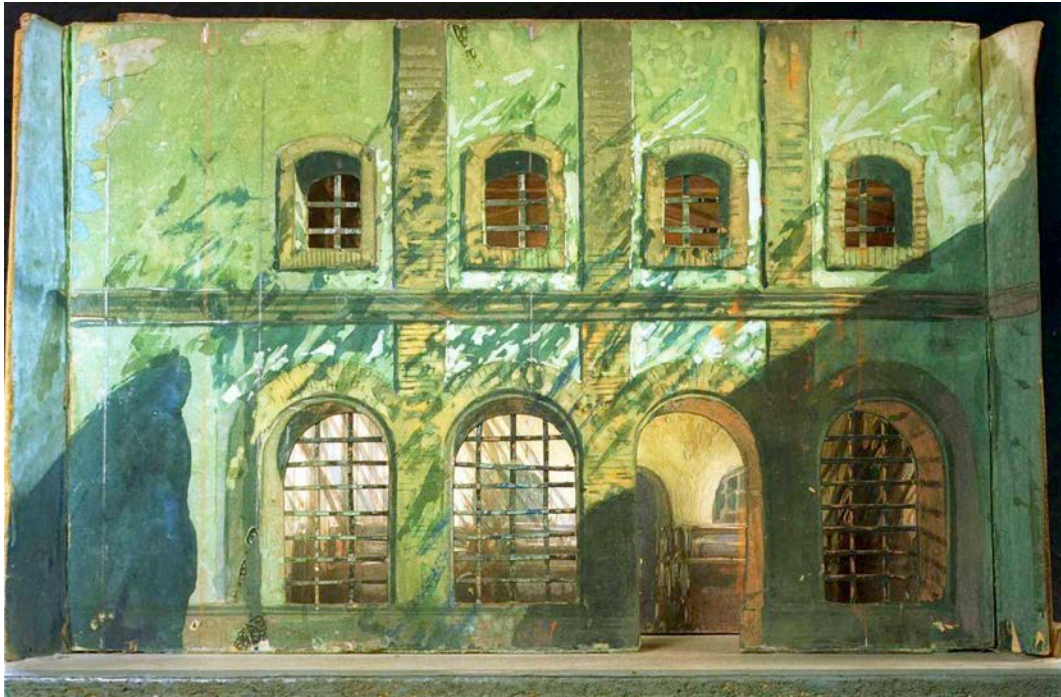




4. Teatrí: Francesc Soler i Rovirosa, *Maria Rosa*, d'Àngel Guimerà, acte I, Teatre Romea, 1894. La reproducció fotogràfica d'aquest teatrí ens mostra que l'estètica de l'escenografia que es proposa es troba als antípodes dels principis escènics de l'obra. El projecte escenogràfic s'emmarca dins les convencions de l'escenografia il·lustrativa i el decorat quadre.



5. Teatrí: interior rural, de Francesc Soler i Rovirosa, *En pólvora*, d'Àngel Guimerà. Teatre Novetats, vers 1893. En aquesta reproducció, el teatrí intenta apropar-se a valors naturalistes en la proporcionalitat de l'espai anterior que es representa i en un tractament pictòric que busca evocar més sensacions ambientals que il·lustrar de manera embellidora.



6. Teatrí: fàbrica de filats, de Francesc Soler i Rovirosa, *En pólvora*, d'Àngel Guimerà, acte II, Teatre Novetats, vers 1893. Aquest teatrí, que ens mostra l'atmosfera exterior i presenta una altra solució al de la pàgina anterior, també tempteja voluntats realistes en incidir en el suggeriment d'un cert ambient emfasitzant el tractament pictòric de la llum i les ombres a la façana de la fàbrica.



El teatre d'Àngel Guimerà (1845-1924) s'aproparà més a un valor poètic i expressiu durant la Renaixença, una ambició que serà seguida amb ferma devoció per la classe burgesa menestral (vegeu imatges 4, 5 i 6 sobre decorats d'obres de l'autor dramàtic). El seu darrer teatre, de tall realista en estructura i romàntic en valors argumentats i psicologies dels personatges, connecta amb el romanticisme i després amb el teatre simbolista, com també passa a Europa. Àngel Guimerà va intentar compaginar la poesia i l'expressivitat més íntimes d'origen romàntic amb els interessos artístics i culturals d'ordre social del modernisme (*En Pólvora, La festa o Terra baixa*).<sup>47</sup>

Inicialment va ser a França on Émile Zola (1840-1902),<sup>48</sup> lúcid representant de la ideologia naturalista en la novel·la, va intentar resoldre la literatura teatral en un nivell semblant. La seva proposta va ser intentar, mitjançant una aptitud científica, trobar aquelles lleis que haurien de ser útils més enllà de la realitat estètica. En aplicar les teories naturalistes al teatre, va generar un teatre autèntic en la mesura que responia a unes expectatives artístiques i de realitat contemporànies. El naturalisme serà beneficiós per al teatre perquè significarà haver superat la situació en què l'objectiu principal a escena, si no únic, era el missatge moral o polític del realisme postromàntic.

---

<sup>47</sup> BATLLE, *Adrià Gual (1891-1902)*, p. 88. I d'ell mateix vegeu també l'article: Carles BATLLE, "La influència de Guimerà en l'obra primerenca d'Adrià Gual". *Llengua i literatura*. Núm. 10, (1999): p. 21-45. Vegeu les imatges sobre els projectes escenogràfics de Francesc Soler i Rovirosa en les pàgines següents, en relació amb escenificacions d'obres teatrals d'Àngel Guimerà, i observeu com l'escenògraf desenvolupa els seus projectes segons diferents nivells i matisos de realisme.

<sup>48</sup> Segons Arnold Hauser, l'aportació artística per antonomàsia del segle XIX, tant en la cultura francesa com en l'europea, és la novel·la naturalista. Émile Zola, com passa inicialment en la literatura, renega del teatre francès oficial, frívol en el missatge i superficial en l'aspecte artístic, vol destruir les estructures premeditades i les accions allunyades de la vida quotidiana, allunyades de la major part de la societat i fins i tot dels mateixos burgesos, i crear un nou teatre naturalista com una novel·la naturalista. Vegeu: Arnold HAUSER, *Origen de la literatura y del arte modernos. Literatura y Manierismo*. Vol. III, p. 180-254.

Pel que fa als edificis teatrals, les directrius restrictives de la monarquia borbònica del segle XVIII, fins a la mort de Ferran VII (1833), fan que a Barcelona només estigués autoritzat un teatre amb programació regular: el de la Santa Creu, que depenia de l'hospital del mateix nom i estava governat per una junta de canonges. Les altres representacions a la ciutat havien de ser esporàdiques, efectuades per afeccionats o en cases particulars. Els autors d'aquest teatre no cerquen una forma d'expressió pròpia i es basen en obres de gènere, com el sàinet. Al final de la dècada de 1830, els aires de cert progressisme i els canvis que activen el Decret de desamortització dels béns eclesiàstics (1835) contribueixen a obrir nous teatres.<sup>49</sup>

El modernisme vol assolir un teatre català i universal, que superi el particularisme d'un teatre que no pot evolucionar reiterant-se en les seves pròpies fórmules. L'obertura als corrents europeus és la clau per trobar, mitjançant la diversitat, la manera de crear un teatre d'idiosincràsia catalana però voluntat universal.<sup>50</sup>

---

<sup>49</sup> La majoria de teatres s'estableixen, arran de la desamortització eclesiàstica, allà on fins llavors eren antics convents. Entre les noves adequacions dels espais teatrals en temps de la Renaixença, destaquen la nova instal·lació del *Gran Teatre del Liceu*, patrocinada pels fundadors del *Liceo Filarmónico-Dramático Barcelonés* de la Reina Isabel II; el *Teatre de la Societat de l'Odeon* el 1850 i, el 1864, la *Societat Romea* al carrer Hospital, en l'antic convent dels agustins. També el 1851, l'*Olimpo* (carrer Mercaders); el 1853 el *Teatre Circ Barcelonès* (carrer Montserrat, darrere de Santa Mònica) i el *Tirso* (carrer Jovellanos). El 1850 s'inaugura el *Teatre Principal* i a partir de 1853, amb l'enderroc de les muralles, és possible incorporar un nou espai per a espectacles a l'aire lliure a l'entorn del Passeig de Gràcia: el *Jardins de la Ninfa*, el *Camps Elisis*. Aquest nou espai urbanístic, a la dècada dels seixanta, permet l'edificació d'altres teatres, com *Prado Catalán*, *Varietades*, *Tívoli*, *Talia*, *Novetats*, etc. A la dècada dels setanta i vuitanta: *Español*, *Jovellanos*, *El Buen Retiro*, *Quevedo*, *Circ Eqüestre*, *Massini*, *Ribas* (tres anys més tard *Eldorado*), el *Teatre Líric*, etc. Vegeu: BRAVO, *L'escenografia catalana*, p. 38 i 75.

<sup>50</sup> Enric GALLÉN, "Las bases de un nuevo teatro". *Barcelona y la pasión modernista*, p. 118.

La mirada vers el teatre europeu i l'adopció dels seus grans autors permet als homes de teatre català emmirallar-se en un estàndard de renovació que els permetrà tenir un sentit autòcton sense renunciar a una comunicació més àmplia i oberta, moderna.

En 1893, s'inicia a Barcelona l'adopció del naturalisme<sup>51</sup> en el teatre quan Antoni Tutau (1838-1898) porta a escena *Un enemic del poble* (*En folkefiende*, 1882) d'Henrik Ibsen, en català, onze anys després que l'obra s'hagi estrenat a Europa. El 1894, al teatre de la Societat Graciense, La Granada, representa durant el més de maig i també amb traducció catalana, *Espectres* (*Gengangere*, 1881), del mateix autor. El 16 d'abril de 1896, el grup dels joves renovadors de *L'Avenç* –Ignasi Iglesias, Jaume Brossa i Pompeu Fabra– també reprenen *Espectres*<sup>52</sup> al *Teatre Olimpo* (del carrer Mercaders), amb traducció de Pompeu Fabra i Joaquim Casas i Carbó.

Aquesta quantitat de dades confirma la ferma voluntat de rejuveniment del teatre català dels joves modernistes. Els seus homes de teatre són fermament contraris al teatre de la Renaixença i als seus principals exponents: des de Josep Pin i Soler (1842-1927), com a realista "sentimental i bucòlic"<sup>53</sup> (*Sogra i Nora*), fins a Frederic Soler, també qualificat de realista, però "manso i casolà",<sup>54</sup> i Àngel Guimerà, el romàntic "antiquat i victor-hugesc".<sup>55</sup>

---

<sup>51</sup> Jordi COCA, "Relació del teatre estranger a Barcelona". *Qüestions de teatre*, p. 83-84.

<sup>52</sup> Publicada el 1905 per la Biblioteca popular de *L'Avenç*.

<sup>53</sup> BATLLE. *Adrià Gual (1891-1902)*, p. 91-92.

<sup>54</sup> Alexandre CORTADA, "El teatre a Barcelona, I". *L'Avenç*, 2a època, any IV, núm. 9 (setembre, 1892): p. 327. Vegeu: GALLÉN, "Las bases de un nuevo teatro". *Barcelona y la pasión modernista*. 118.

<sup>55</sup> Raimon CASELLAS, "La tia Tecleta o una senyora resentida". *L'Avenç*. Any IV, núm. 10 (1891): p. 311. Vegeu: GALLÉN, "Las bases de un nuevo teatro". *Barcelona y la pasión modernista*. p. 118.

També Santiago Rusiñol serà el principal promotor a casa nostra del simbolisme teatral més deutor de principis del naturalisme i del simbolisme a l'escena. Teatralment, si al principi –com més profundament analitzarem més endavant– el naturalisme d'André Antoine i/o d'Henrik Ibsen copsa el teatre català i l'indueix a la renovació del teatre per mitjà de la recuperació de l'efecte real amb la descripció directa dels llocs i els ambients, el simbolisme maeterlinckià reconduirà el teatre a cercar també un efecte de versemblança mitjançant l'essencialitat dels valors emotius expressats a través d'un món escènic sense acció aparent i impregnat de suggeriments i evocacions, de silencis i mort.

Entre 1892 i 1896, Adrià Gual viu en paral·lel l'ideari del regeneracionisme decadent simbolista de Santiago Rusiñol i els seus col·legues al Cau Ferrat; és llavors quan també es dibuixen per a l'artista els fonaments de la seva pròpia proposta teatral i escenogràfica. Abans, però, hem de veure quina era, en aquells temps, la situació de l'escenografia barcelonina i catalana.

## 2. L'escenografia tradicional il·lustrativa

El modernisme innova en el teatre amb les aportacions del naturalisme i l'adopció del simbolisme. Però per poder avaluar amb criteri les aportacions escenogràfiques d'Adrià Gual, cal definir abans quines eren les finalitats i els procediments que caracteritzen l'escenografia tradicional<sup>56</sup> durant la Renaixença, en el modernisme i fins més enllà del 1910. L'escenografia tradicional domina i es perpetua a Catalunya com a concepció escenogràfica, paral·lelament a les iniciatives renovadores del final del segle XIX i principi del XX.

El desenvolupament econòmic i social de la societat catalana i el seu teatre en les dècades anteriors al modernisme van permetre crear i establir una important indústria escenogràfica.<sup>57</sup> Una situació social prou estable i certa

---

<sup>56</sup> El concepte d'escenografia tradicional en el segle XIX es configura a partir de la idea de l'escenografia com a decorat pintat amb finalitats il·lusionistes i vinculada al teatre a la italiana (Renaixement). La finalitat de l'escenografia tradicional és la recreació del lloc mitjançant la il·lusió òptica de la representació pictòrica de la perspectiva i el clarobscur i els procediments de fragmentació del decorat en telons i d'altres elements de tramoia i/o maquinària escènica. Vegeu: Maria Carmen BOBES NAVES, *Semiòtica de la escena. Anàlisi comparativo de los espacios dramáticos en el teatro europeo*, p. 350-351: "Probablemente la convención más general de este tipo de teatro [l'autora es refereix al teatre a la italiana] se encuentre en la idea de que su función social y antropológica es la de crear ilusión". També vegeu: PAVIS, "Ilusión". *Diccionario del teatro*, p. 243, del qual destaquem aquest fragment: "Hay ilusión teatral cuando tomamos por real y verdadero aquello que no es más que una ficción, es decir, la creación artística de un mundo de referencia que se ofrece como un mundo posible que podría ser el nuestro. La ilusión está ligada al efecto de realidad; se basa en el reconocimiento psicológico e ideológico de fenómenos ya familiares al espectador. [...] Algunas escenografías son más adecuadas que otras para captar la ilusión: por ejemplo, el escenario frontal, a la italiana, que enmarca y sitúa en perspectiva los efectos ilusionistas del *trompe-l'oeil* [clarobscur]."

<sup>57</sup> La indústria escenogràfica a Barcelona al final del segle XIX gaudeix d'una important organització de tallers. La realització de l'escenografia ha adquirit una projecció empresarial que permet consolidar procediments escenogràfics tradicionals d'elaboració complexos. Al mateix temps, el caràcter industrial dels tallers obliga a una sistematització plena de la producció dels decorats que condueix a una alta

riquesa econòmica de la classe burgesa va possibilitar l'augment i la diversificació de l'oferta teatral durant la Renaixença. Aquest teatre, tot i ser molt criticat pels joves modernistes, va permetre als escenògrafs fer-se un lloc en l'àmbit del comerç artístic i el reconeixement social.<sup>58</sup>

L'evolució de l'escenografia durant tot el segle XIX, tant a Catalunya com a Europa, tendeix a una voluntat d'il·lusió versemblant<sup>59</sup> del referent real, el

---

especialització dels professionals implicats. La indústria escenogràfica es troba estabilitzada econòmicament per l'escenografia de repertori, el disseny d'uns decorats amb temàtiques i localitzacions generalistes que poden ser usats per diferents obres teatrals. Al mateix temps, aquesta sistematització de les temàtiques i la composició dels llocs il·lustrats permet als teatres encarregar amb temps els decorats de repertori i de forma fragmentada (segons els diferents actes) una mateixa obra a diferents tallers escenogràfics. D'aquesta manera els encàrrecs poden ser assolits amb facilitat pel taller i el lliurament de l'encàrrec també és més ràpid, en ser compartit. Vegeu: SALVAT, *La il·luminació de gas i l'espectacle del s. XIX a Catalunya*, p. 17-52.

<sup>58</sup> El decorat escenogràfic és, en aquests darrers temps del segle XIX, un element de lluïment dels efectes d'il·lusió pictòrica. L'ornamentació exuberant del decorat agrada als ambients teatrals de l'alta burgesia. Es busca sorprendre els espectadors amb l'impacte visual; l'èxit del decorador s'avalua amb la reacció del públic com si fos una obra pictòrica de cavallet en una sala d'exposicions convencional. Els escenògrafs que copsen i il·lusionen més el públic esdevenen artistes molt reconeguts socialment. Un exemple emblemàtic d'aquest nou estatus de l'escenògraf és la figura del "pare" de l'escenografia catalana: Farnesc Soler i Rovirosa. Més endavant aprofundirem sobre aquest personatge i sobre altres escenògrafs tradicionals del moment.

<sup>59</sup> El concepte de versemblança en la història de l'escenografia pren forma en el context del neoclassicisme. Enfront de l'excés del barroc i del rococó, es desenvolupa una certa recuperació de *l'ordre de la raó*, que troba les seves fonts en el pensament il·lustrat i la voluntat de recuperació de l'ordre i el civisme de la cultura clàssica on s'emmiralla la classe burgesa francesa. El retorn a la veritat que defensa Voltaire, segons el qual l'escena és un espai d'il·lusió que ha d'acomplir finalitats didàctiques i defensar la pròpia història i el *color local*, fonamenta el teatre il·lustrat del segle XVIII. La recuperació dels valors del teatre clàssic de síntesi, la contenció i la sistematització de la creació, s'orienten a aportar al teatre una aparença de veritat, de versemblança, amb l'alleugeriment de les formes i una visió científica de la naturalesa de bella irrealitat. Aquesta reivindicació de la versemblança en el teatre i, per tant, també en l'escenografia, fa que, posteriorment, el teatre il·lustrat es vinculi amb les intencions realistes de l'escenografia en el segle XIX fins a arribar al naturalisme i la concepció

perfeccionament tècnic, la voluntat arqueològica, la introducció del gust per l'anècdota i, fins i tot, la utilització a escena d'alguns objectes i mobiliari reals, tot un conjunt d'aspectes que responen a la voluntat de convertir l'espai escènic en una imatge de realitat i situar l'actor en el lloc dramàtic.

Però, malgrat tots els esforços, l'escenografia tradicional és presonera de la concepció romàntica segons la qual la funció del decorat és, encara, la "il·lusió de representació del lloc"<sup>60</sup> a través de la seva "il·lustració pictòrica". L'escenografia només és testimoni extern de l'acció, no hi participa directament, no intervé en el drama, no condiciona els fets ni els personatges. Per tant, tots els matisos estilístics de la pintura escenogràfica del segle acaben sent englobats dins una idea fonamental, el concepte de "l'escenografia-quadre",<sup>61</sup> un concepte que va ser formulat durant el rococó i que es

---

escenogràfica d'André Antoine i el seu *cop de realitat* a l'escena. Vegeu també: BRAVO, *L'escenografia catalana*, p. 74-78.

<sup>60</sup> BABLET, *Esthétique Générale du Décor de Théâtre de 1870-1914*, p. 109: "Toute l'évolution du décor au dix-neuvième siècle s'explique par un besoin constant d'illusion. Les perfectionnements de la décoration théâtrale traditionnelle, les recherches archéologiques, d'introduction et la multiplication des objets réels sur la scène, et les réformes des Meiningen répondent au désir de faire de l'univers scénique une image toujours plus précise de la réalité et d'unir plus étroitement l'acteur à la représentation du lieu dramatique. Malgré ces efforts, la décoration théâtrale restait plus ou moins prisonnière de la conception romantique selon laquelle le décor est la représentation du lieu, témoin de l'action, qui n'intervient pas directement dans le drame, n'en conditionne ni les faits, ni les personnages."

<sup>61</sup> Els inicis del concepte escenografia-quadre es troben en l'escenografia d'evasió del barroc i la culminació de l'*scaene ductilis* per mitjà dels sistemes sofisticats de la tramoia amb els bastidors corredors, les bambolines, els cels o la il·luminació artificial, que es veuen continguts en el rococó pel decorat-pintura. Segons Pierre Sonrel, D. Ménestier perfecciona i amplia la idea d'escenografia pictòrica i els procediments tècnics del decorat que després, durant els segles XVII-XVIII, acusen el sentit de límit de la boca de l'escenari i el decorat d'accents d'il·lusionisme pictòric que pretén la recreació mimètica i versemblant dels efectes de la majestuositat de la naturalesa: espais celestials i infinits, personatges voladors, pluges d'estels o carrosses ascendents, etc. L'estudiós considera que el decorat il·lustratiu del lloc com a quadre de fons es veu redefinit en el rococó, en el context de les corts absolutistes i les primeres repúbliques, on es perfilen els primers gustos burgesos, com la pintura intimista de Francis

consolida durant el període del romanticisme. El concepte d'escenografia-quadre durant la Renaixença té continuïtat amb aquesta escenografia anterior en el sentit que el decorat encara es comprèn com un element "pictòric-il·lustratiu i idealista".<sup>62</sup> Aquest plantejament cada cop es veu més optimitzat per la sofisticació dels mecanismes escènics i la tramoia.

L'èmfasi en la funció purament il·lustrativa i il·lusionalista del decorat a l'escena fomenta el fet lúdic i visual,<sup>63</sup> i comporta considerar l'escena com "un espai d'ostentació decorativa i de pur gaudiment ornamental, d'evasió".<sup>64</sup>

---

Boucher, Jean Honoré Fragonard, Antoine Watteau, etc.). Vegeu: Pierre SONREL, *Traité de scénographie*, París, Librairie Theatrale, 1984. També vegeu: ARREGUI, "Algunas consideraciones acerca de la conformación técnica de la pintura teatral española en el siglo XIX". *Espéculo*. UCM 14 (2003) 24 p. En línia. <http://www.ucm.es/info/especulo/numero14/escenog.html>. 7 gener 2003, p. 6: "La escena cuadro se centra, fundamentalmente, en la explotación de valores cromáticos y lumínicos, más propiamente pictóricos, renunciando al virtuosismo perspectivo en favor de espacios menos artificiales y de ambientes resueltos de forma más plástica."

<sup>62</sup> El sentit idealista de l'escenografia-quadre és anterior al concepte escenografia-quadre i se situa en el context del Renaixement. El concepte idealista es recull en aquell decorat il·lusionalista que es basa en el fet il·lustratiu de la perspectiva i el clarobscur com a mitjà de control sobre la limitació de l'espai escènic. Serlio, Nicolo Sabbatini i els altres teòrics renaixentistes entorn del teatre no consideren prioritari l'efecte il·lusionalista de la perspectiva com a mitjà d'evasió o de recreació d'espais irreal, com sí que esdevé en el barroc i el rococó, sinó que per a ells la perspectiva i el to són les tècniques que permeten a l'escenògraf tenir una raonable ordenació, organització i control sobre la representació del lloc escènic. Per a ells, el lloc escènic és un espai modèlic i apte de la realitat a què aspiren. La cultura del Renaixement italià vol humanitzar, racionalitzar, atorgar justificacions científiques a finalitats artístiques per transformar l'ideal en realitat. El decorat en perspectiva ofereix als homes de teatre del Renaixement un total domini (científicament demostrat) sobre allò que l'espectador percep a l'escena.

<sup>63</sup> En el barroc, la concepció pictòrica i visual del decorat amb finalitats d'evasió aporta al fet escenogràfic un caràcter lúdic. L'escenografia és per al context cortesà un plaer visual, ja que crea il·lusions òptiques de fantasia mitjançant meravellosos efectes de maquinària i tramoia. Aquest mateix interès pel sentit lúdic de l'escenografia condueix als escenògrafs del barroc a perfeccionar els aspectes més convencionals del llenguatge escenogràfic, ja que seran aquests aspectes il·lusoris els que repercutiran més sobre la finalitat lúdica i festiva del teatre.



Els procediments es plantegen i desenvolupen per accentuar més el sentit pictòric del decorat: l'adjectivació del color i la llum, la profusió de matisos, les gradacions i els contrastos cromàtics o les capritxoses asimetries i lliures ondulacions, subratllen el sentit lúdic i d'ostentació ornamental que instiga les subjectivitats de l'escenògraf i provoquen en l'espectador percepcions fantasioses i evasives. Els procediments d'aquesta escenografia-quadre tradicional estan associats fidelment a la pintura de cavallet més acadèmica, fonamentada també en l'il·lusionisme pictòric de la perspectiva i el modelat del clarobscur.<sup>65</sup>

Així doncs, el sentit il·lustratiu i il·lusionista de l'escenografia durant el període del romanticisme no va ser plenament congruent amb els fonaments artístics romàntics. Mentrestant, la ideologia romàntica<sup>66</sup> va prendre consciència de la

---

<sup>64</sup> ARREGUI, "Algunas consideraciones acerca de la conformación técnica de la pintura teatral española en el siglo XIX". *Espéculo UCM* 14 (2003) 24 p. En línia. <http://www.ucm.es/info/especulo/numero14/escenog.html>. 7 gener 2003, p. 16: "El gusto por la tramoya y la dimensión visual de la representación toma en el siglo XIX una importancia creciente, que explica a la vez la voluntad de ilusión y demanda de un teatro concebido como vehículo de entretenimiento y medio de evasión. El público reclama espectacularidad y en el ejercicio teatral la componente visual se asienta como elemento principal a la hora de ganar el éxito o el fracaso de una representación, manifestándose la ostentación decorativa de numerosas formas: [...] mediante la presentación de lugares grandiosos o fascinantes que ofrezcan variedad de decorados [...]; [...] gracias a la reconstrucción de arquitecturas que por su exotismo, su pintoresquismo o su credibilidad histórica seduzcan a un público ávido de descubrimientos, [...] y prodigios y a través de la profusión de los motivos ornamentales y la exuberancia de los detalles decorativos".

<sup>65</sup> La perspectiva i el clarobscur són, segons la teoria de la percepció i la sintaxi visual, els elements morfològics visuals que assumeixen un grau més important de convencionalitat en la representació. Vegeu: DONDIS, *La sintaxis de la imagen*, p. 53-81.

<sup>66</sup> Segons la ideologia romàntica, l'obra d'art expressa el punt de vista únic del seu creador. L'artista evita basar-se en les analogies i els símbols preestablerts per crear noves metàfores i imatges que posteriorment esdevindran, ja sí, símbols personals. Hauser defineix així les posicions més transcendents dels artistes romàntics, que es descriuen com l'inici del cultiu del talent individual. Vegeu: HAUSER, *Origen de la literatura y del arte modernos, III. Literatura y Manierismo*, p. 18. També vegeu: Hugh

conveniència de la mirada subjectiva de l'artista mitjançant la "selecció"<sup>67</sup> com a procediment per a la renovació de l'art.<sup>68</sup> Així, subjectivitat i selecció van

---

HONOUR, *El Romanticismo*, p. 16-17 i 20: [Els artistes romàntics] "trataban de expresar ideales que pudieran ser experimentados tan sólo en el alma individual, y situados más allá de los límites del razonamiento lógico. El romántico seguía una 'vía misteriosa' que, en frase de Novalis, 'lleva hacia dentro' -y a veces al solipsismo. Para los románticos, la sensibilidad individual era la única facultad capaz de realizar juicios estéticos. A ella se habían de someter las reglas del arte. [...] Caspar David Friedrich declaraba que la única ley del artista eran sus sentimientos."

<sup>67</sup> El teatre existeix a imitació de l'ésser humà, però aquest objectiu esdevé fonament d'una valoració més complexa quan es considera quin pot ser el procediment òptim per portar a terme aquest emmirallament. Aristòtil, a la *Poètica*, va considerar el teatre com a art imitativa, però Gotthold Ephraim Lessing –a la segona meitat del segle XVIII– inaugura una concepció del teatre sobre la base de principis: la imitació s'havia de reconduir a un procés subjectiu de selecció, d'aquesta manera es deixava pas a la rebel·lió de l'ideari romàntic. Vegeu: Gotthold Ephraim LESSING, *Dramatúrgia d'Hamburg*, p. 272: "Dins la natura, tot és lligat a tot; tot s'entrellaça, tot s'intercanvia, totes les coses es transformen les unes en les altres. D'acord, però, amb aquesta infinita diversitat, només pot ser un espectacle per a un esperit finit. Per tal que els esperits finits poguessin gaudir-ne, haurien de tenir la facultat de posar-hi uns límits que ella no té; la facultat de destriar-ne i guiar-ne l'atenció a voluntat. Aquesta facultat l'exercim en tots els moments de la vida; sense ella la nostra vida no fóra possible; davant unes sensacions tan diverses, acabaríem per no sentir res: fórem una presa constant de la impressió momentània; somnariem sense saber que somniem. El destí de l'art és eximir-nos de fer aquesta selecció dins del domini del bell, facilitar-nos el fixament de la nostra atenció. L'art selecciona allò que, en la natura, seleccionem o desitgem seleccionar dins el nostre pensament d'un objecte o d'una combinació de diversos objectes, sigui segons l'espai o segons el temps, i ens presenta aquest objecte o aquesta combinació de diversos objectes amb tota netedat i la concisió que permet el sentiment que han de provocar."

<sup>68</sup> L'accent de l'art romàntic en l'expressió i els valors subjectius es retroba en les idees d'Arnold Hauser sobre renovació i origen de la literatura i l'art modern a partir de la consciència de l'artista i el concepte manierista. Aquesta idea també basa el valor de l'expressió per davant de la imitació. L'autor fonamenta el manierisme com a reacció de l'art davant una situació de crisi social i econòmica, i especialment de crisi espiritual, i creu que el manierisme articula i regenera un nou art, segons les característiques de cada moment. El manierisme, després de la seva dissolució com a corrent estilístic en el segle XVII, retorna en el trànsit del classicisme al romanticisme o del naturalisme a l'art postimpressionista. Aquest retorn al manierisme en el segle XIX, segons Arnold Hauser, es presenta com un corrent més subterrani, que resorgeix amb poetes de l'última fase del romanticisme com Charles Baudelaire (1821-1867), Gérard de Nerval (1808-1855), Isidore Ducasse, dit comte de Lautréamont (1846-1870), i Arthur Rimbaud (1854-1891), i també, molt especialment, amb els simbolistes. Vegeu: HAUSER, *Origen de la literatura y del arte modernos* III, p. 18.

esdevenir, correlativament, posició i mitjà per canviar la finalitat de l'art i transformar la descripció<sup>69</sup> en expressió. Res més contrari a les finalitats de l'escenografia tradicional del període, que continuava desitjant il·lusionar sobre la recreació de lloc en la caixa escènica del teatre a la italiana. Tanmateix, els artistes romàntics conseqüents van desplaçar la funció de l'art de la descripció –que seguia els valors i la moralitat del poder dominant– a l'expressió de la intimitat dels sentiments i ideals de l'home-artista. En aquest sentit, el nou cànon de bellesa producte de la selecció no havia de ser un cànon únicament embellidor de l'aparença, sinó el resultat de la inquietud de l'artista enfront de l'experiència vital i el seu interès a transmetre la “bellesa emotiva”,<sup>70</sup> la bellesa com a resposta, com a reacció a la manera com l'artista

---

<sup>69</sup> Vegeu: HONOUR, *El Romanticismo*, p. 20: [En el romanticisme] “Al ser la teoria mimetista del arte substituïda por otra de tipo expresivista, el acento se desplazó hacia la autenticidad de las emociones expresadas y, en consecuencia, hacia la sinceridad e integridad del artista. Se llegó así a admitir que la espontaneidad, la individualidad y la ‘verdad interior’ eran los criterios aplicables al enjuiciamiento de cualquier obra artística, literaria o musical de cualquier época y país. Es aquí tal vez donde se revela una de las características más esenciales y definitorias del arte romántico: el supremo valor que los románticos concedían a la sensibilidad y a la ‘autenticidad’ emotiva del artista, en cuanto únicas cualidades capaces de dotar de ‘validez’ a su obra.”

<sup>70</sup> Gotthold Ephraim Lessing es distancia del criteri que supedita l'assoliment de la bellesa a la imitació de la natura i atribueix a l'artista la virtut de la correcta selecció. Així atorga a la naturalesa una nova objectivitat: la veritable bellesa és la bellesa íntima. La provocació del sentiment íntim vincula la naturalesa amb l'emoció, i és en l'expressió del sentiment quan produeix aquesta nova capacitat de l'art, el naixement d'un nou ideal de bellesa expressiva. Al segle XVII, els corrents del pensament il·lustrat van teoritzar sobre aquest concepte de bellesa recuperant aspectes que l'art de l'antiguitat ja havia assolit: van tornar a atribuir a les imatges el valor de concebre-les com a conclusió de la intel·ligència de l'artista que, capacitat per a la selecció i la interpretació, les torna a significar amb una dimensió més àmplia i universal. Vegeu: LESSING, *Dramatúrgia d'Hamburg*, p. 271. Aquestes teories també són defensades per l'il·lustrat Winckelmann, compatriota de Gotthold Ephraim Lessing, i desenvolupen les bases ideològiques i les actituds creatives de forma paral·lela al que també fa a França Diderot –recordem com el referència Émile Zola. Finalment, G. E. Lessing farà un pas més en aquesta reflexió sobre la funció de l'art i els seus objectius: ja no és tan sols innecessari parlar de bellesa emotiva i no imitativa, sinó que –seguint Leibniz–: “la aprehensión de la belleza es [...] un tipo de conocimiento subracional, de percepción confusa de un orden, de una perfección, [...] una dimensión fundamental de la emoción

percep, sent i interacciona amb la realitat i l'ideal. A més a més, aquesta nova bellesa de cànons indefinits<sup>71</sup> es resolia de formes diferents, segons la identitat del creador. La ideologia romàntica, com a expressió subjectiva, va ser una tendència no condicionada per l'estil. Els artistes tenien en comú objectius i finalitats, però no els mitjans. Teòricament, la llibertat formal dels artistes-pintors hauria d'haver permès als pintors-escenògrafs dinamitzar l'escenografia de forma profunda i incidir en la seva renovació trencant amb objectius i tècniques vuitcentistes; però l'escenografia, durant el romanticisme, no és exponent de la nova funció expressiva que requereix la ideologia romàntica. En el romanticisme, la insuficient maduresa reflexiva dels escenògrafs-pintors sobre el seu treball va limitar-los l'oportunitat de renovació dins el marc que plantejava l'ideari romàntic. L'escenografia, però, durant tot el segle XIX oscil·larà formalment entorn d'una imitació de l'estil pictòric romàntic i només dins aquesta mediocritat és quan el decorat tradicional rebrà certa influència del *Sturm und Drang* (*Tempesta i Violència*) del romanticisme alemany i francès, que atribueix a la pintura escènica certa capacitat "d'impacte emotiu".<sup>72</sup> Això significa que en la realització de la pintura escenogràfica es posa un cert accent en les capacitats expressives del color i s'incorpora, a l'hora d'il·lustrar la descripció del lloc, un cert tractament atmosfèric. És a dir, a l'hora de pintar els decorats, s'afegeixen als efectes només preocupats per la descripció racional del lloc (perspectiva i clarobscur), la suggestió d'una atmosfera pictòrica. Vegeu la reproducció del projecte de Charles Antoine Cambon de la pàgina següent i d'altres en les pàgines

---

estética es precisamente este ingrediente de irracionalidad –o de subracionalidad– que conlleva el contacto virginal con lo bello; la emoción estética es justamente el precipitado sentimental que deja la impresión de estar delante de un orden y una estructura cuya descodificación racional plena se nos escapa.". Vegeu també d'Eustaquio BARJAU, "Introducción" dins: Gotthold Ephraim LESSING, *Laocoonte*, p. XVII-XX.

<sup>71</sup> FONTBONA, "La història de Catalunya en l'art romàntic". *El Romanticisme a Catalunya*, p. 21-25.

<sup>72</sup> BRAVO, *L'escenografia catalana*, p. 37.



7. Projecte escenogràfic: Charles Antoine Cambon, *Robert Bruce*, París, vers 1850.

consecutives on es pot veure aquest tractament atmosfèric de la pintura escenogràfica.

Les visions romàntiques, doncs, accentuaran el caràcter emotiu del color i el gust per l'exageració dels valors pictòrics del decorat, la qual cosa significava promoure la sensibilitat pels efectes psicològics del color i la relació entre color i llum. Es desplaçaven, així, les convencions de la versemblança dels recursos il·lusionistes perspectius neoclàssics<sup>73</sup> vers les inquietuds del color-pintura gràcies a ser un dels elements més eficaços en el "sacsejament emotiu".<sup>74</sup> Aquesta és la màxima de l'escenografia tradicional il·lustrativa durant el període romàntic: l'impacte visual de l'espectador per mitjà de la impressió del color i els efectes espacials de la llum pintada.

---

<sup>73</sup> El decorat durant el romanticisme català relleix subtilment el concepte de versemblança que en el neoclassicisme es basava en la racionalitat i precisió de la perspectiva, a la qual cosa s'afegia una idea de contenció de la descripció i es posava l'accent en els aspectes més sensorials i plàstics, en el sentit pictòric de l'escenografia. També vegeu: Isidre BRAVO, "L'escenografia de l'espectacle romàntic a Catalunya". *El Romanticisme a Catalunya*, p. 102-107. Isidre Bravo centra la revisió històrica de l'escenografia durant el romanticisme en quatre etapes. La primera és la fase preromàntica en l'obra de Bonaventura Planella i Pau Rigalt al Teatre de la Santa Creu (anys vint i primera meitat dels trenta), mentre que la segona fase és la consolidació del moviment en tres nuclis: el primer, en l'obra de Josep Planella, entre d'altres, a partir de la desamortització en 1835; el segon, en els projectes del francès Louis-Lucien Penne al Teatre de la Santa Creu entre 1840 i 1842, i el tercer, especialment, en l'obra de Lluís Rigalt (fill de Pau), a partir de 1850 al Teatre Principal de Gràcia. Una tercera etapa és la gran aportació francesa de Charles Antoine Cambon, Henri Philastre i Fèlix Cagé a partir de la inauguració del Gran Teatre del Liceu el 1847 (influents en Francesc Pla). En darrer terme i quarta etapa, les obres primerenques de Joan Ballester i Francesc Soler i Rovirosa al Teatre dels Camps Elisis i al Principal al voltant de 1855 i les seves primeres obres mestres al Liceu i al Principal al voltant de 1866.

<sup>74</sup> BRAVO, *Escenografia catalana*, p. 38. També vegeu: ARREGUI, "Algunas consideraciones acerca de la conformación técnica de la pintura teatral española en el siglo XIX". *Espéculo UCM* 14 (2003) 24 p. En línia. [<http://www.ucm.es/info/especulo/numero14/escenog.html>]. 7 de gener de 2003, p. 6.



8. Projecte escenogràfic: Charles A. Cambon, *Le Prophète*, de G. Meyerbeer, Òpera de París, 1849.





9. Projecte escenogràfic: Lluís Rigalt, paisatge amb pont natural, vers 1850. Il·lustració escenogràfica per obra desconeguda. Lluís Rigalt ens presenta una natura que per mitjà del misteri i la irrealitat ens evoca sensacions, però que no parla en primera persona: l'escenògraf s'escuda en un misteri tipificat que es distancia de la sensibilitat més humana dels espectadors. Lluís Rigalt presenta una natura magnífica però distant, inabastable; la seva visió forma part d'un imaginari que ens allunya en comptes d'involucrar-nos o permetre'ns d'emmirallar-nos-hi. El resultat és un paisatge inexpugnable. Les impressions dels projectes de decorats elaborats per Lluís Rigalt mostren que, més que assolir una vinculació profunda entre les emocions i el paisatge, els seus projectes només esdevenen un intent de generar un cert impacte, una emoció perceptiva poc transcendent respecte a les idees o les emocions.





10. Il·lustració escenogràfica: atribuïda a Francesc Soler i Rovirosa, sense títol, vers 1860.

L'escenografia il·lustrativa del període postromàntic en el canvi de segle s'organitza en relació amb als gèneres teatrals i les temàtiques.<sup>75</sup> En un sentit, i amb relació al teatre de la comèdia de costums, existeix un tipus d'escenografia pictoricoil·lustrativa de significativa senzillesa<sup>76</sup> i que incorpora, per raons d'acotacions del text, alguns temes escenogràfics nous amb una voluntat d'apropament al realisme dels llocs: la casa burgesa, la fàbrica, el jardí, el camp, la masia, etc. Al mateix temps, la comèdia de màgia o el teatre més lúdic, que és el gènere que gaudeix de més gran popularitat per la seva capacitat d'entreteniment intranscendent, adopta un registre amb un gust pels efectes visuals i de tramoia<sup>77</sup> ideal per esplaïar l'escenografia-quadre (vegeu p. següents imatges núm. 11-14). En darrer terme, i també com a contrapunt a aquest teatre de pur entreteniment visual, existeix un teatre de pretensions més serioses i cultes: el teatre líric. Però al Liceu o al Principal, encara que s'escenifiqui un teatre del gust de la culta alta burgesia,<sup>78</sup> tampoc no és un

---

<sup>75</sup> La comèdia de costums, el drama històric i truculent, amb el sàinet (en castellà o català), el teatre líric o cantat en totes les seves variants (òpera, opereta, sarsuela...) i el teatre de màgia que deriva en el teatre de varietats i/o la revista musical.

<sup>76</sup> BRAVO, *L'escenografia catalana*, p. 38.

<sup>77</sup> L'arribada a Barcelona de grans representants de l'escola francesa com Louis-Lucien Penne (arriba a Barcelona el 1840, Teatre de la Santa Creu), Henri Philastre i Charles Antoine Cambon (Gran Teatre del Liceu) aporten aquest èmfasi en el sentit òptic i pictoricolúdic. Vegeu: BRAVO, *L'escenografia catalana*, p. 76: "Deixebles del gran Ciceri, Philastre i Cambon eren capdavanters d'una escola pictoricista que supeditava el rigor perspectiu a la veritat o a la naturalitat visuals dels espais representats i a la creació plàstica d'un clima dramàtic. La seva dedicació a les grans dimensions de l'escenari de l'Òpera de París (d'on provenien) els permetia integrar en decorats de gran profunditat i magnificència les descobertes cromàtiques, lumíniques i òptiques derivades dels immensos panorames que tanta estupefacció suscitàren a les grans capitals europees des de començament del segle XIX i, sobretot, dels diorames que Daguerre, company de Ciceri, havia perfeccionat des de 1822."

<sup>78</sup> L'escenografia tradicional que es realitza al Teatre del Liceu, al Teatre Principal o, posteriorment, al Teatre Líric no són projectes artístics, sinó artesanies altament elaborades i exponents d'una escenografia que vol generar el desencadenament d'una evasió irreflexiva. Al mateix temps, les costoses i complexes produccions demostren el poder econòmic i la seva voluntat de cultura dominant. L'escenografia



11. Projecte escenogràfic: Francesc Soler i Rovirosa, *De la Terra al Sol*, de J. Moles i N. Manent, Teatre Tívoli, (1879).

tradicional dels gèneres burgesos vuitcentistes és el màxim exponent de l'escenografia pictòrica il·lustrativa.





12. Projecte escenogràfic: Francesc Soler i Rovirosa, decorat d'infern (inèdit), *De la Terra al Sol*, de J. Moles i N. Manent, Teatre Tívoli, (1879). L'escenògraf ens presenta unes immenses màscares amb expressió terrorífica, però el que sorprèn del projecte és la necessitat pueril de sostenir lògicament aquestes grans màscares sobre uns pedestals. Per a l'artista sembla que sigui tan important expressar la intensa emoció de por com crear versemblança a la possibilitat constructiva d'aquests elements –no ho oblidem– pintats.



13-14. Disseny del personatge: Francesc Soler i Rovirosa, *De la Terra al Sol*, de J. Moles i N. Manent, Teatre Tívoli, 1879.

teatre realment preocupat per la qualitat artística dels seus decorats. De fet, el teatre culte de la burgesia conservadora no va saber superar la funció d'ostentació decorativa del decorat vuitcentista i es va emmirallar en l'ús lúdic i d'evasió<sup>79</sup> que en feien els seus antics patrocinadors aristòcrates dels règims absolutistes. El teatre de màgia o d'entreteniment visual i el gran teatre de produccions dramàtiques o líriques representaran els decorats de major "impacte òptic",<sup>80</sup> amb l'ús d'una àmplia gamma de tonalitats en el color del decorat i complexos efectes de maquinària escènica.

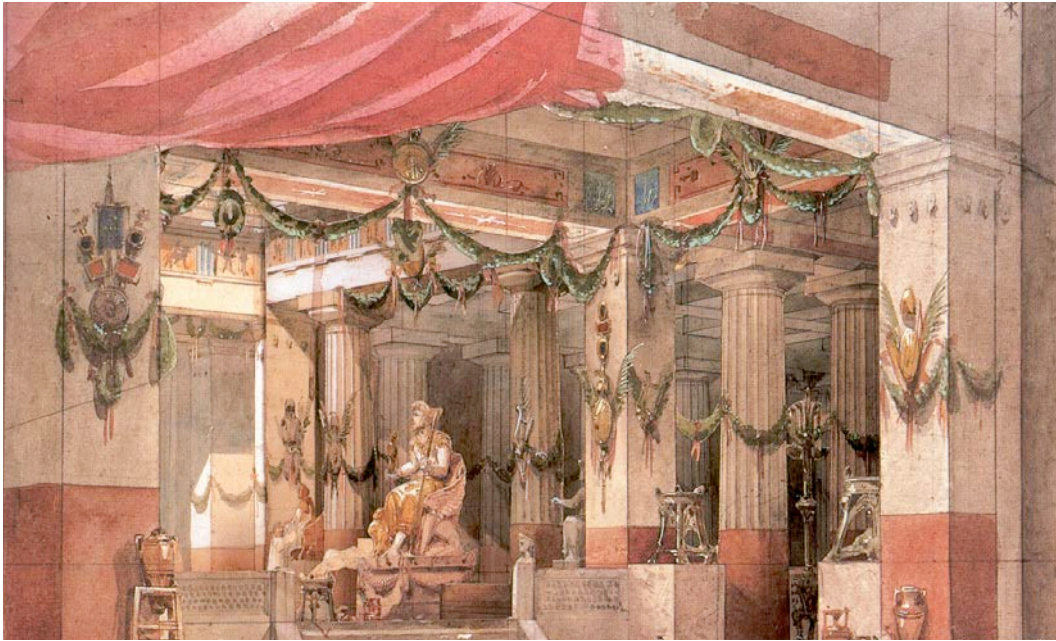
En darrer terme, els procediments escenogràfics durant el romanticisme reorienten el sentit de la propietat històrica del neoclassicisme. Per als romàntics, una adequada evocació geogràfica i temporal s'hauria d'haver basat en una referència a aspectes essencials del moment i no, com esdevé en la majoria de casos, en una exhaustiva i molt sovint excessiva informació basada en detalls iconogràfics. El caràcter documental neoclàssic ha esdevingut en el romanticisme el mitjà per provocar impressió de descobriment dels prodigis del passat gràcies a la profusió de motius i ornaments exuberants de detalls decorativistes,<sup>81</sup> que no tenen una funció informativa sinó de certa idealització dels llocs (vegeu p. següents imatges núm. 15 i 16). Però, també, la mirada romàntica aportarà en alguns escenògrafs un cert canvi. El primer és

---

<sup>79</sup> El sentiment d'evasió, però, encara molt accentuat en aquest decorat romàntic, es basa en el valor de les grandioses i fascinants localitzacions i en l'exotisme existent en la selecció dels llocs i les arquitectures.

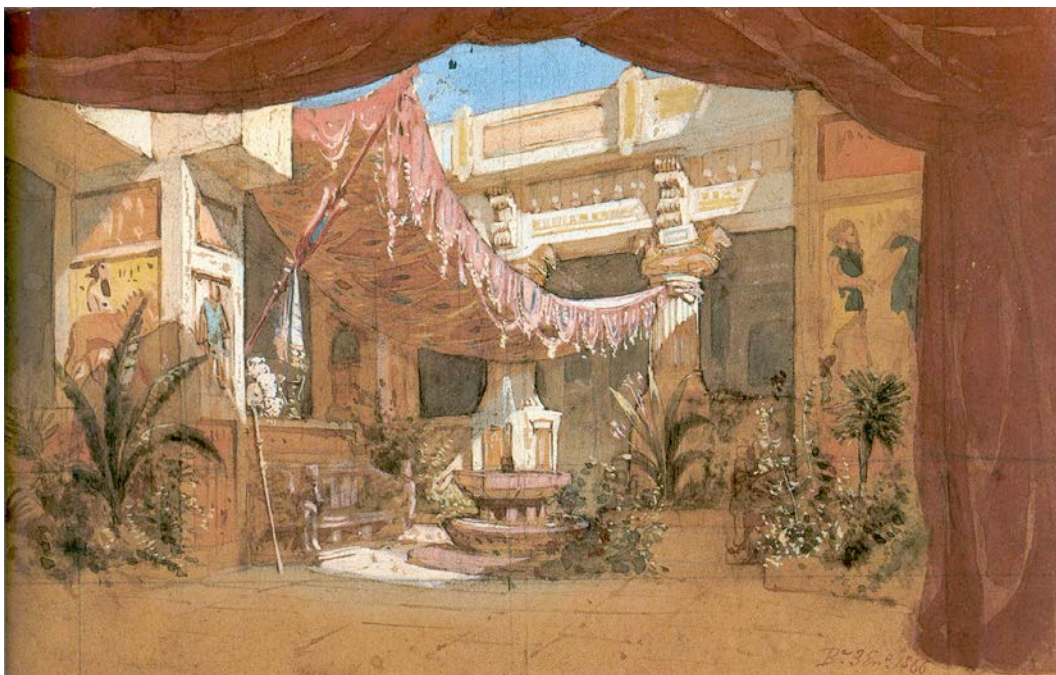
<sup>80</sup> BRAVO, *Escenografia catalana*, p. 76: "El rigor lineal i el càlcul perspectiu ponderat del neoclassicisme, que encara afectava l'obra dels primers escenògrafs romàntics, van ser substituïts del tot amb la gran bufada d'aire fresc que aportava l'escola francesa, per una immersió emotiva dels llocs pintats en l'atmosfera interior de les obres i per una amplitud panoràmica dels fons i una sumptuositat cromàtica desconeguda abans [...]. L'obra dels grans escenògrafs romàntics catalans –Lluís Rigalt, Joan Ballester i Francesc Soler i Rovirosa dels primers anys (per manca de vestigis gràfics de l'obra primerenca de Marià Carreras i Francesc Pla)– ho testimonia tot al llarg dels anys cinquanta". També vegeu: ARIAS DE COSSIO, *Dos siglos de escenografía en Madrid*, p. 89.

<sup>81</sup> *Ibidem*, p. 76-77.



15. Projecte escenogràfic: Francesc Soler i Rovirosa, *Polutoe*, de G. Donizetti. Teatre del Liceu, 1876.





16. Projecte escenogràfic: Francesc Soler i Rovirosa, *Semiramide*, de G. Rossini. Teatre del Liceu, 1866.



el respecte al moment històric d'interès: si la font temàtica preferent del decorat neoclàssic era la cultura greco-romana, ara aquest model es veurà substituït per l'època medieval, a causa de la seva major afinitat social, política i mística a la fi del segle XIX.<sup>82</sup> El segon és una certa simplificació dels temes i la descripció dels llocs duta a terme per alguns escenògrafs<sup>83</sup> a l'hora d'evocar geogràficament i temporalment, sobretot en la realització de decorats de repartiment, és a dir, practiquen una certa contenció a l'hora d'omplir de detalls i anècdotes els decorats pintats. Si els objectius de l'escenografia tradicional durant el romanticisme català no canvien substancialment en comparació de l'escenografia anterior, els procediments per portar-la a terme tampoc no sofreixen grans innovacions. Resumint, el decorat durant el romanticisme es caracteritza per donar un cert tractament pictòric subjectiu i renunciar a la perspectiva més detallada, la qual cosa suposa una representació d'espais menys artificiosa i l'ús de solucions òptiques més versemblants per a l'observador.

Així doncs, el decorat es basa en una composició més simplificada mitjançant el teló de fons i alguns bastidors que moderen la transició de to i formes del fons fins al primer terme.

---

<sup>82</sup> BRAVO, *Escenografia catalana*, p. 38: "Però no es tractava tant d'un canvi de localitzacions –que hi era– com d'una nova manera de veure els llocs. Se seguia, certament, mirant cap a l'exterior, com ho feia el neoclassicisme, a fi que l'escenografia continués sent versemblant i es basés en criteris de propietat històrica. En la mirada cap a l'exterior es filtrava, no obstant això, el sentiment interior, la nova consciència del misteri de les coses, i els espais rebien una nova vida, que era una projecció de la vida interior dels protagonistes." Però mai no transgredien els arquetips dels llocs plantejats per l'escenografia cortesana durant els segles anteriors: les possibles analogies entre el decorat i l'estat d'ànim dels personatges no implicaven gaire més que donar més èmfasi al valor intrínsec del color i el seu tractament pictoricoatmosfèric del misteri de les coses, i els espais rebien una nova vida, que era una projecció de la vida interior dels protagonistes.

<sup>83</sup> Fèlix Urgellés és realment l'únic escenògraf del moment que aplica aquesta simplificació dels referents del lloc de forma significativa. Vegeu, com a exemple, el projecte sobre una ciutat romana de la p. 52.

Les innovacions tècniques de la llum de gas<sup>84</sup> i, després, dels primers intents de llum elèctrica són cabdals en aquest moment, ja que la llum cada cop més controlada permet il·luminar amb certa intenció el decorat i, per tant, que el color reïxi. Es fan més visibles els efectes pictòrics i s'accentuen els tractaments atmosfèrics i la impressió de profunditat en els decorats.

Més endavant, vers 1870-1880 i amb més o menys profunditat, també alguns escenògrafs copsaran certs trets de la pintura realista.<sup>85</sup> Es tracta d'una influència encara més frívola i intranscendent de la pintura de cavallet a la pintura escenogràfica, que copia l'estil pictòric de moda dels ambients conservadors. El decorat escenogràfic es veurà influït per alguns aspectes puntuals d'aquest estil, que recupera la concreció d'allò representat i el localisme, tot i que es manté fix en el concepte de l'escenografia-quadre.

Així doncs, les característiques formals d'aquesta escenografia-quadre tradicional oscil·laran al llarg de la segona meitat del segle XIX a l'entorn de les visions romàntiques i, en un estadi ulterior, realistes. Ambdós estils, en una darrera fase, també es barregen eclècticament.<sup>86</sup>

---

<sup>84</sup> SALVAT, *La il·luminació de Gas i l'espectacle del XIX a Catalunya*, p. 14-15.

<sup>85</sup> Vegeu: Andreu VALLVÉ, *Escola catalana d'escenografia realista 1850-1950* [catàleg exposició]. Barcelona: Institut del Teatre, 1983.

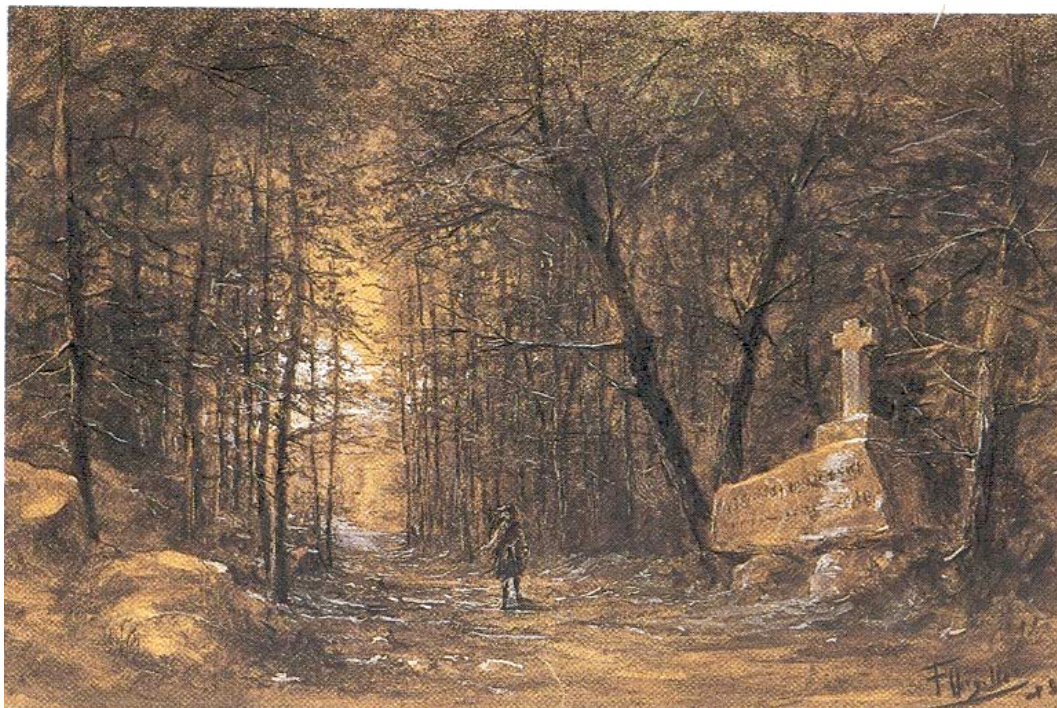
<sup>86</sup> En temps d'intencions realistes, les influències de les escoles italiana i francesa coexisteixen en aquest marc general de confusió i reiteració de procediments i determinen un estil acusadament eclèctic. La més antiga, l'escola italiana, enfortida en el barroc amb el sentit de veracitat que atribueixen a la representació d'arquitectures en perspectiva i a l'atesa gradació en plans a través dels telons, coexisteix amb l'escola francesa i per excel·lència romàntica. L'escenografia francesa defensa una pintura escenogràfica influïda per la pintura costumista i el tractament "pintoresc" del paisatge, i per tant per un gust pel valor emotiu del color. La crítica al decorat realista i al decorat eclèctic del final de segle radica en la confusió entre detallisme i precisió i realitat. Els procediments il·lustratius de la perspectiva o l'efecte atmosfèric del color són un exponent de la convenció dels elements del llenguatge visual, la seva funció en el decorat tradicional accentua l'efecte teatral i convencional d'aquest teatre, fet que es demostra



17. Projecte escenogràfic: Fèlix Urgellés, exterior de ciutat romana, 1900.

---

tenint en compte quins són els elements morfològics de la pintura escenogràfica: la línia i la perspectiva i la gradació de tons i el clarobscur. No és possible que l'ús extrem d'uns recursos intrínsecament convencionals sigui el mitjà adequat per crear un major efecte de realitat vital a l'escena. També vegeu: ARIAS DE COSSIO, *Dos siglos de escenografía en Madrid*, p. 203-204.



18. Projecte escenogràfic: Fèlix Urgellés, *Gugliemo Ratcliff*, de P. Mascagni, Teatre del Liceu, 1919. La relativa transparència amb què està representada la densitat del bosc fa que aquest no provoqui en l'observador una sensació de misteri i, per tant, d'allunyament; tot al contrari, la porositat del boscatge invita a contemplar-lo com un entorn dolç. Al mateix temps, els diferents elements —el bosc, el cel, la terra i la tomba— es componen de manera que s'integren els uns amb els altres, i creen un tot compacte i humanament abastable.





19. Fotografia d'escena: decorat de Fèlix Urgellés, *Guillermo Ratcliff*, de P. Mascagni, Teatre del Liceu, 1919.

En resum, les aportacions de l'escenografia pictóricoil·lustrativa des del període del romanticisme fins al realisme i el postromanticisme, mostren la consciència de la dimensió pictòrica i visual del decorat en la il·lustració d'ambients gràcies a la virtuosa capacitat de manipular la percepció i la impressió d'espai per mitjà d'efectes pictòrics atmosfèrics que reforcen la impressió d'infinitud i amplitud màxima de la caixa escènica (vegeu imatges núm. 17-19). Tant Josep Planella (1804-1890),<sup>87</sup> com Lluís Rigalt (1814-1894)<sup>88</sup> o Joan Ballester (1835-1868),<sup>89</sup> així com també Francesc Soler i Roviroa (1836-1900),<sup>90</sup> Fèlix Urgellés de Tovar (1845-1919)<sup>91</sup> i Oleguer

---

<sup>87</sup> BRAVO, "L'escenografia de l'espectacle romàntic a Catalunya". *El Romanticisme a Catalunya*, p. 103-104: "Josep Planella va ser l'escenògraf titular del Liceu de Montsió, bressol del futur Gran Teatre del Liceu de la Rambla i el més prestigiós dels teatres [...]. A Montsió [...]. Planella va desenvolupar un variadíssim repertori de localitzacions que, més enllà de ser pintades amb el tradicional recurs a la ficció il·lusionista de distàncies (gràcies a la perspectiva lineal, en la qual era mestre), de volums i relleus [...], portaven a escena diversos móns poc habituals abans i, sobretot, ho feien amb una superior diversificació i fragmentació de peces i amb un tractament lumínic especialment intens i emotiu, signe palès de la nova estètica. [...]. L'obra de Planella mostra, tanmateix, una doble mancança [...]: d'una banda, una tendència a la rigidesa de línies; de l'altra, la pobresa –tant decorativa com expressiva– del color, sense esclat i amb un predomini evident dels colors terrossos."

<sup>88</sup> Lluís Rigalt i Farriols és un dels escenògrafs catalans tradicionalment considerats seguidors de la idiosincràsia romàntica. En el seu cas, el paisatge el va dur a introduir els panorames i diorames per adaptar-se a l'horitzontalitat i a l'estructura de composició que generalment exigeix una representació pictòrica de la natura, però aquesta impressionant solució tècnica també és dins del context tradicional de l'il·lusionisme. Ara bé, segons Isidre Bravo, Lluís Rigalt introdueix certs valors romàntics incorporant en l'escenografia pictòrica un tractament del paisatge específic, allò que l'historiador anomena "el misteri del paisatge". Vegeu: BRAVO, *Escenografia catalana*, p. 88.

<sup>89</sup> *Ibidem*, p. 106-107: "Des de les primeres col·laboracions als teatres dels Camps Elisis, de Mataró, i sobretot al Principal, fou evident la seva capacitat per crear espais de gran vivesa d'entonació emocional mitjançant elements compositius gens ampul·losos, de colors subtils i d'ornamentació arquitectònica fina i lleugera."

<sup>90</sup> Francesc Soler i Roviroa és considerat en la seva primera etapa creativa com un escenògraf romàntic. Hi tornem a trobar la natura misteriosa i distant dels projectes de Lluís Rigalt, una natura esfereïdora i allunyada de sentiments intrínsecament humans, que sembla provocar-nos una reacció més de temor que d'esplendor. L'artista tampoc no canalitza el poder de la natura per reeixir sobre el valor vital de

Junyent Sans (1876-1956),<sup>92</sup> promulguen un concepte escenogràfic tradicionalista i pictórico·il·lustratiu desvinculat de la relació plena, comuna i

---

l'espai, tan sols en reproduïx la tensió, l'enfrontament humanitat–natura. Francesc Soler i Rovirosa, Joan Ballester o Lluís Rigalt no connecten amb les possibilitats més sinceres d'expressió artística per mitjà de la natura, sinó que en fan un retrat exagerat i estrident que els allunya d'una reflexió que vagi més enllà de la sorpresa o l'impacte visual. BRAVO, "L'escenografia de l'espectacle romàntic a Catalunya". *El Romanticisme a Catalunya*, p. 107: "Els espais dels anys seixanta de Soler, previs al decantament vers l'espectacularitat que va caracteritzar el realisme postromàntic i que portaria Casellas a qualificar l'artista de "dictador que subjugó durante treinta años el ánimo de las gentes a fuerza de sortilegios, de sorpresa, de ingeniosas hechicerías", eren d'una profunda sinceritat: [...] els meus decorats dels anys seixanta, per a un teatre encara no tan burgès com el que vindrà, estaven centrats en la 'respiració' interior dels espais: la sensualitat del Pati del Palau de Babilònia a *Semiramide*, la qualitat atmosfèrica i dinàmica del contrast de llum produït pel foc al nocturn claustre de les bruixes a *Macbeth*, o l'austera eloqüència nua del repertori i de la casa de Maria a *La Passió*". També vegeu: Isidre BRAVO i Guillem-Jordi GRAELLS, *Cinc escenògrafs catalans: Francesc Soler i Rovirosa, Fèlix Urgellés, Maurici Vilomara, Salvador Alarma, Oleguer Junyent*. Barcelona: Institut del Teatre, Diputació de Barcelona, 1985 (Col·lecció de facsímils dels fons documentals, núm. 2). També vegeu: Isidre BRAVO, *Francesc Soler i Rovirosa, 1836-1900* [catàleg exposició]. Barcelona: Institut del Teatre, 1986.

<sup>91</sup> Fèlix Urgellés i Oleguer Junyent són els escenògrafs de més accentuada ductilitat romàntica. Tot i el decalatge cronològic de la seva obra, Fèlix Urgellés és potser l'escenògraf tradicional més representatiu de l'escenografia pictòrica del romanticisme. Els projectes escenogràfics de Fèlix Urgellés no es desmarquen de la pintura il·lusionista, però les seves grans pintures escenogràfiques sí que, en cert grau, promouen més sincerament les sensibilitats romàntiques amb la contenció de la forma i la significació cromàtica. Aquesta major sensibilitat, però, no serà suficient per revisar la funció i els procediments de l'escenografia tradicional il·lusionista prou seriosos. En les seves escenografies de paisatge es detecta una certa manipulació dels elements visualopictòrics, com la llum, i de la trama gràfica, que promouen un cert apropament a la imatge de natura des de l'essència i no ofereixen com a resultat la humanització del paisatge. Fèlix Urgellés aconsegueix amb molta timidesa endinsar-se en dues de les preocupacions i fites del romanticisme: la humanització de la natura i el concepte d'unitat, d'art total. El treball de Fèlix Urgellés ens apropa a alguns trets de la idiosincràsia romàntica, per l'èmfasi en l'atmosfera pictòrica i la vibració sensible de les textures.

<sup>92</sup> L'escenografia d'Oleguer Junyent es basa en l'eficàcia de la composició, de naturalesa *emotiva*. L'enquadrament fragmentat de les seves escenografies-quadre busca centrar el decorat en un detall que es dimensiona i perd el valor anecdòtic i decoratiu per esdevenir expressiu. Sembla que Oleguer Junyent va ser l'escenògraf tradicional més conscient de la necessitat de desenvolupar una ideologia estètica en el treball escenogràfic. Els projectes d'Oleguer Junyent transmeten vibracions i sensibilitats molt pròximes a la segona generació dels pintors modernistes; parlem de la Colla del Safrà: Isidre Nonell, Joaquim Mir,

totalitzadora, és a dir, expressiva, que sol·liciten homes del teatre romàntic com, per exemple, Richard Wagner.<sup>93</sup>

L'escenografia tradicional no es replanteja les finalitats del dispositiu ni adopta la suggestió i l'expressió com a nous objectius. Dit d'una altra manera, l'escenografia ha d'assolir la independència expressiva. Els escenògrafs tradicionals es desmarquen de l'ideari regeneracionista del modernisme.<sup>94</sup>

La crítica als escenògrafs del preromanticisme, romanticisme i postromanticisme catalans rau en el seu conformisme, en la reiteració de les finalitats i funcions d'il·lustració i descripció del decorat ja assolides en els segles anteriors. El sentit profundament pictòric del decorat durant la Renaixença i fins passat el segle XX no provoca altra cosa en l'espectador que un impacte visual. Els efectes perceptius, els canvis successius i fascinants i les grandioses localitzacions no van més enllà de crear sorpresa i impressió; es manté, doncs, la reflexió superficial sobre la dimensió espacial del lloc escènic.

---

Ricard Canals, Ramon Pichot, Juli Vallmitjana i el mateix Adrià Gual. Oleguer Junyent és germà de Sebastià Junyent, seguidor declarat del simbolisme i pintor de les noves sensibilitats o, potser millor dit, de les més declarades sensibilitats romàntiques del simbolisme. Oleguer Junyent connecta amb aquesta sensibilitat i la introdueix en l'elaboració dels seus treballs escenogràfics. La seva obra escenogràfica ens mostra una intensa preocupació, seguint la voluntat romàntica, per rellegir la natura sintetitzant i triant els referents; els seus projectes exalten l'expressió amb un exuberant cromatisme. El color acaba sent l'element de composició i estructura de la pintura. La seva obra, d'evocacions romàntiques, arriba a l'escena en dates molt tardanes i, per tant, no podem considerar-la un exponent ideològic realment representatiu de l'escenografia durant el romanticisme català.

<sup>93</sup> Més endavant, en el capítol que tracta dels fonaments de l'escenografia simbolista, aprofundirem en les aportacions de Richard Wagner respecte del fet visual a escena (vegeu a partir de la p. 66 a 69 i també l'apartat sobre 4.2.1. sobre "Les referències teòriques i artístiques", p. 113-118).

<sup>94</sup> FÀBREGAS, "La revolució modernista". *Història del teatre català*, p. 173.





20. Teatrí: Salvador Alarma. Decorat de parades d'un mercat en una plaça d'una vila.



21. Projecte escenogràfic: Maurici Vilomara, *La filla del Mar*, d'Àngel Guimerà, acte I, 1900.

Ni els més espectaculars efectes lumínics de la pintura, ni la major sensació d'infinnit a l'escena, no són realment una innovació escenogràfica rellevant en el conjunt de la història de l'escenografia fins al moment. Oleguer Junyent i la resta d'escenògrafs postromàntics són exponents de la gran pintura-escenogràfica amb gust pel color i l'atmosfera pintada, però no poden ser considerats estrictament com a escenògrafs romàntics.

L'arribada dels corrents realistes no fa rectificar als escenògrafs (vegeu projectes escenogràfics de les pàgines anteriors) el concepte general de l'escenografia-quadre. A Catalunya, el realisme en l'escenografia no significarà gaire més que l'acomodació d'un nou estil pictòric de detall i concreció excessiva dins el mateix plantejament del decorat-quadre. Francesc Soler i Rovirosa i Maurici Vilomara van ser representants històrics de l'escenografia del realisme-pictòric mitjançant la representació, tot recuperant el contorn o la línia *explicativa*. Salvador Alarma també recollirà aquests interessos realistes utilitzant en la seva pintura escenogràfica un deliri pel detall, a imitació del *pintoresquisme* de la pintura de cavallet.

Uns i altres s'encallen en un realisme mal entès que confon la realitat amb l'anècdota pintada. El mateix eclecticisme de l'escenografia dels darrers anys del segle XIX i primers del segle XX constata la decadència en què es troba l'escenografia tradicional en aquestes dates, obsedida per aplicar sistemàticament un perfeccionisme tècnic als seus projectes sense aprofundir en els objectius i les finalitats del seu art. L'escenografia tradicional i dominant, durant els darrers temps del segle XIX i fins i tot simultàniament a les propostes d'Adrià Gual, és una artesanía en decadència que reitera una vegada i una altra uns procediments ja caducs. Els escenògrafs tradicionals durant el modernisme ni superen la concepció de l'escenografia-quadre, ni renoven el

seu treball segons les noves inquietuds teatrals del modernisme i/o el naturalisme.

### 3. Adrià Gual i els fonaments de l'escenografia simbolista

Una vegada definits, sintèticament, els fonaments generals del modernisme com a context on es troba l'inici de la configuració d'Adrià Gual com a individu i artista, cal, ni que sigui de manera breu, resseguir les seves primeres mostres de treballs artístics, encara no pròpiament escenogràfics, per perfilar les actituds creatives amb què es vincula i així detectar quins van ser els aspectes inicials que van desencadenar la seva capacitat d'innovació en l'àmbit de l'escenografia.

En aquest inici hi ha tres facetes que cal tenir en compte per entendre el futur escenògraf: la seva formació visual i plàstica i les relacions amb el grup de pintors modernistes de la Colla del Safrà; les seves primeres propostes en literatura dramàtica, i els seus contactes a l'entorn de la música, especialment el wagnerisme.

#### 3.1. L'inici

Acabats els ensenyaments bàsics, Adrià Gual és inscrit a l'Acadèmia Borrell pel seu pare,<sup>95</sup> propietari d'una impremta de caràcter familiar i litògraf format a París en temps de la Renaixença. A l'acadèmia, el jove es trobarà en contacte amb les dues vessants de la realitat artística en temps del primer modernisme: la tradició vuitcentista i la voluntat de renovació modernista. D'una banda, a partir de la figura del mestre, Pere Borrell del Caso (1835-1910),<sup>96</sup> coneixerà

---

<sup>95</sup> GUAL, *Memòries*, p. 77-78.

<sup>96</sup> Vegeu: Andrea PASCUAL BARROSO, *Pere Borrell del Caso (Puigcerdà 1835-Barcelona 1910): l'obra d'un mestre de pintors*; pròleg de Francesc Fontbona. Barcelona: Mediterrània, 1999. Inclou el catàleg de tota l'obra de l'artista.

el model de l'artista-guia i l'art comerç;<sup>97</sup> de l'altra, a partir de la seva amistat amb Ricard Canals (1876-1931),<sup>98</sup> establirà relacions i coneixences amb la segona generació de pintors modernistes de la Colla del Safrà (1893-1896/98).<sup>99</sup> Especialment amb Isidre Nonell (1873-1911) i Joaquim Mir (1873-1940),<sup>100</sup> Adrià Gual objectivarà la inquietud regeneracionista modernista propera al naturalisme, que emfatitza l'objectiu d'assolir una eficaç renovació social valent-se de l'art socialment crític.

Tanmateix, és en dates tardanes, cap al 1896, quan es pren públicament consciència que els pintors de la Colla del Safrà formen un grup. Bàsicament els criteris per a l'agrupació són la temàtica social a partir de la pràctica del "plainairisme de tema vulgar"<sup>101</sup> i la importància de l'ús dels colors terrosos i d'un tractament esbossat de les formes. El resultat és una pintura fruit d'una mirada subjectiva i crítica de l'artista vers el seu entorn més proper. Però el color intens i de tons vermells expansius de Joaquim Mir, així com el tractament atmosfèric i angoixant del medi sobre els individus d'Isidre Nonell, ultrapassen la pura crítica de la qüestió social i proposen mirades molt particulars de la realitat. Naturalisme i subjectivitat són els eixos principals per a aquesta tendència pictòrica modernista.

---

<sup>97</sup> La idea d'art d'encàrrec de la pintura religiosa o històrica vuitcentista no es desenvolupa en el mateix sentit que el concepte d'art d'encàrrec del producte de disseny i funcional que arriba a la societat del final del segle XIX a Barcelona a partir de les *Arts and Crafts* angleses. En aquest sentit, Adrià Gual, com a artista modernista, també desenvoluparà un art d'encàrrec (per subsistir), però aquests treballs, que són bàsicament de disseny gràfic, de decoració d'interiors o d'il·lustració, esdevenen testimonis del desenvolupament d'un art d'encàrrec inquiet i innovador a la recerca de l'equilibri entre la funció i la nova estètica.

<sup>98</sup> GUAL, *Memòries*, p. 39.

<sup>99</sup> FONTBONA, *Del Modernisme al Noucentisme 1888-1917. Història de l'art català*, VII, p. 23.

<sup>100</sup> GUAL, *Memòries*, p. 39.

<sup>101</sup> FONTBONA, *Del Modernisme al Noucentisme 1888-1917. Història de l'art català*, VII, p. 23.

Resseguint la cronologia pictòrica i en literatura dramàtica d'Adrià Gual entre 1891 i 1893, ens podem adonar que l'artista participa de les inquietuds pictòriques de la Colla del Safrà; però, així que avança el temps, també cal considerar amb certa relativitat i distanciament la influència o els efectes d'aquesta vinculació. Les pintures, per exemple del *Vell* (1891) i de *Vella*<sup>102</sup> (vegeu les pàgines següents) o *Figura, Cap de nena, Obrer al taller, Aprenent de paleta, El músic*<sup>103</sup> d'Adrià Gual (totes les darreres de 1893) són bastant concordants amb els trets dels pintors del grup de la Colla, ja que els retrats es poden emmarcar en la qüestió social i la pintura és aplicada amb taques bastant planes i simplificades, elements que són coincidents amb les inquietuds analítiques i revisionistes del grup. Però també hi ha determinats aspectes d'aquestes pintures que no acaben de transmetre un compromís seriós de l'artista amb la Colla. Adrià Gual fuig del pessimisme i la "lletjor"<sup>104</sup> que el conjunt dels pintors de Sant Martí professen. En quasi totes les pintures esmentades, Adrià Gual ha deixat de banda la representació dels fons, és a dir, els espais on els personatges desenvolupen l'acció i, per tant, existeixen. La no representació dels espais fa perdre als personatges tota la seva capacitat de connexió amb el sentit vital, l'atmosfera,<sup>105</sup> que proclamen com a fita els

<sup>102</sup> Per la congruència d'estil i temàtica d'aquesta obra amb la del *Vell*, considerarem properes les dates de realització de les dues obres. En el catàleg de l'exposició *El Modernisme a Catalunya, Adrià Gual, 1872-1944, Pintor i Dibuixant*, Sala Parés, Barcelona (12-24 de gener de 1974), el retrat de la velleta, titulat *Figura*, és datat a l'entorn de 1893.

<sup>103</sup> Fonts de les imatges: BRAVO, *Adrià Gual. Mitja vida de Modernisme*, p. 209-217. També al catàleg de l'exposició: AA VVV. *El modernisme a Catalunya, Adrià Gual, 1872-1944, Pintor i Dibuixant*. En aquest mateix catàleg es poden trobar les reproduccions de pintures: *Aprenent de paleta, Cap de nena, El Músic* i *Obrer en el Taller*, quatre obres més que segueixen la pintura social, i de les quals les tres primeres són retrats sense fons, entorn. Només la darrera situa la figura d'un obrer d'esquena en un interior molt simplificat amb una finestra al fons.

<sup>104</sup> BATLLE, *Adrià Gual (1891-1902)*, p. 44.

<sup>105</sup> Vegeu: J. de C. LAPLANA, "La primera pintura naturalista de Santiago Rusiñol". *Revista de Catalunya*. Núm. 77 (setembre de 1993), p. 74: "Yxart sintetitza en cinc notes les identificants del naturalisme





22. Pintura: Adrià Gual, *Vella*. Respecte de les dates de realització d'aquesta obra i la següent hi ha certa confusió. Segons Isidre Bravo, aquesta obra deu datar de l'entorn del 1895, segons el peu de pàgina; tanmateix, la pintura de la pàgina següent, *Vell*, d'estil i temàtica molt similar, la situa en el 1891.

pictòric: 1) La poesia de l'íntim de la vida, tant en l'autor com en el tema. 2) Amor a la gran i lliure naturalesa. 3) Simplicitat i candorositat en el procediment. 4) Predilecció per la vida humana a ple aire, sobretot en la gent humil: l'home en el seu treball, les feines domèstiques, les afecions comunes a la seva monòtona i plàcida existència, cap esdeveniment dramàtic, ni anècdota... A la platja de pescadors, abans que el grup que contempla angoixat un naufragi, hom prefereix aquell que ha estat sorprès mentre repassa les xarxes en actitud resignada i dolorosa. 5) Pel que fa a l'execució, l'important és captar la sensació dins l'atmosfera natural, tot banyat de llum i d'aire, amb les vibracions del color amb preferència de les tonalitats sordes". Vegeu també: Josep YXART, *El año pasado: letras y artes en Barcelona*, p. 345-354.





23. Pintura: Adrià Gual, *Vell*, 1891. Obra d'estil i temàtica molt similar a l'anterior.

pintors del naturalisme català. D'una banda, aquestes particularitats permetrien considerar les pintures com un treball de templeig, d'aprenentatge o procés, que es podria justificar per les avançades dates. Però potser el que cal realment és entendre que els retrats dels personatges són interpretats a manera de model, on la mirada del pintor Adrià Gual deixa a part la realitat més dura, és a dir, l'emmarcada pel context (fons), i es desplaça intentant copsar dels personatges allò que per si mateixos són, el seu estat intern com a individus. La mirada del pintor idealitza, i allò que finalment es representa resta més embellit.

Es podria considerar, doncs, que en aquests treballs l'Adrià Gual pintor es distancia del realisme més crític i s'apropa a una pintura que reflexiona sobre la realitat des d'una mirada que, essent també subjectiva, tendeix a representar-la incidint-hi en detalls i seleccionant-ne fragments. La tria, llavors, afavoreix presentar aquesta imatge embellida de la realitat i és copsada per una certa idealització.

Així doncs, tant per les dates de què tenim mostres de pintures de possible assimilació a la Colla del Safrà –que són de molt abans del reconeixement públic del grup–, com per la seva ambigua implicació en la crítica de la pintura del realisme social, es pot relativitzar la implicació profunda d'Adrià Gual en els objectius i les inquietuds de la Colla o, si més no, cal considerar relativament la seva afiliació des del 1892-93 fins al 1896.

En el mateix període, entre 1891 i 1893, les primeres aportacions a la literatura dramàtica i l'escenificació d'Adrià Gual, amb *Oh, Estrella!* (1892),<sup>106</sup>

---

<sup>106</sup> Adrià GUAL. *Oh estrella!* "Monolech en prosa", original, 9 d'abril de 1892. Còpia manuscrita. 7 fs. Per les dues cares. 210 x 150. Esmenes originals autògrafes. Arxiu Gual. Ms. MCCCXCIII. Per a més detalls, vegeu peu de pàgina: BATLLE, *Adrià Gual*, p. 100 i 103-106.

*La mosca vironera* (1893)<sup>107</sup> o *Els excèntrichs Tik-Tok* (1893),<sup>108</sup> mostren la voluntat regeneracionista de l'artista en adoptar el gènere del monòleg.<sup>109</sup> A *Enganyosa!* (escrita el 1892 i estrenada el 1893),<sup>110</sup> la voluntat renovadora d'Adrià Gual encara accedirà a un grau superior de maduresa gràcies a la influència de la literatura decadent, on l'oposició realitat-ideal esdevé un antecedent de l'arribada plena del simbolisme.<sup>111</sup> El compromís d'Adrià Gual amb les seves primeres obres dramàtiques, comparades amb la seva pintura, sembla mostrar un major grau de transcendència. L'artista hi desenvolupa una major capacitat de treball i, per tant, de reflexió i reacció en el llenguatge escènic, amb propostes que semblen presentar un grau superior de transgressió i subjectivitat que no pas en la pintura de tempteigs, de finalitat ambigua.

Afegim a la pintura i el teatre un tercer àmbit: la música. Adrià Gual esdevé, simultàniament als aspectes anteriors, un fidel wagneriòlatra.<sup>112</sup> La seva coneixença i relació amb els seguidors de la música i les teories de Richard Wagner, en els primers anys de la dècada de 1890, té lloc mitjançant

---

<sup>107</sup> Adrià GUAL. *La mosca vironera*. Barcelona: Timbre Catalán, 1894. Segons Batlle, és la primera obra teatral impresa de Gual, de la qual no es conserva el manuscrit. Vegeu: BATLLE, *Adrià Gual*, p. 100 i 103-106.

<sup>108</sup> Adrià GUAL. *Els excèntrichs Tik-Tok*. Acte unich, 1892. Original autògraf. 14 quartilles. 265 x 205. Esmenat. Arxiu Gual. Ms. MCCCXCI. BATLLE, *Adrià Gual*, p. 107.

<sup>109</sup> *Ibidem*, p. 101-103.

<sup>110</sup> GUAL, Adrià. *Enganyosa*. "Monólech", 24 d'abril de 1893. Original autògraf i signat. 15 quartilles. 225 x 150. Dedicada a F. Llano. Arxiu Gual. Ms. MCCCXCVIII. BATLLE, *Adrià Gual*, p. 111.

<sup>111</sup> *Ibidem*, p. 111-114.

<sup>112</sup> Terme utilitzat per Joan Lluís Marfany en relació amb la idolatria o culte, en sentit gairebé místic, de la persona i l'obra de Richard Wagner: "els wagnerians [...] hi troben l'explicació en l'excepcionalitat de l'art del mestre, en el fet que l'experiència de sentir Wagner és diferent de qualsevol altra experiència estètica i només comparable a l'experiència religiosa,". Vegeu: Joan Lluís MARFANY, "Presència de Wagner (1883-1983): El wagnerisme a Catalunya", *Serra d'Or*, any XXV, núm. 281 (febrer de 1983): p. 11-14.

Salvador Vilaregut (1872-1937)<sup>113</sup> i li permet endinsar-se en uns altres ambients socials que s'afegeixen a les seves pluridisciplinàries inquietuds artístiques i a la seva aspiració de col·laborar en la inquietud modernista del perfeccionament col·lectiu.

Segons Joan Lluís Marfany, el wagnerisme a Catalunya no va deixar gaire empremta en la cultura catalana<sup>114</sup>, però per als catalanistes i modernistes, "si s'era avançat s'era wagnerista".<sup>115</sup> L'estudiós defineix la idolatria vers aquestes teories com un fet equiparable a una "foguera intensa però efímera i força superficial".<sup>116</sup> Ell mateix, però, deixa constància de la influència que les teories del músic alemany exerceixen sobre les primeres reflexions i teoritzacions per a l'escena d'Adrià Gual. En aquest sentit, la utilització modèlica per part de l'artista català de la *Gesamtkunstwerk* de Richard Wagner (teoria de l'art total) o, com Denis Bablet defensa, la teoria de l'art comú<sup>117</sup> és, en el cas particular d'Adrià Gual, un dels principals referents per a la creació escènica i, per tant, escenogràfica.

---

<sup>113</sup> *Ibidem*, p. 50-56.

<sup>114</sup> MARFANY, "Presència de Wagner (1883-1983): El wagnerisme a Catalunya". *Serra d'Or*. Any XXV, núm. 281 (febrer de 1983): p. 11-14.

<sup>115</sup> Roger ALIER. "L'òpera als anys de la restauració". *L'Avenç*. Núm. 22 (desembre de 1979): p. 40.

<sup>116</sup> MARFANY, "Presència de Wagner (1883-1983): El wagnerisme a Catalunya". *Serra d'Or*. Any XXV, núm. 281 (febrer de 1983): p.14.

<sup>117</sup> Amb un punt de vista complementari, l'estudiós Denis Bablet completa o interpreta de manera subtil la proposta wagneriana: "Wagner se situá en la línea de pensamiento de un romanticismo típicamente germánico, pero mientras sus precursores se limitaron a expresar aspiraciones, él funda su teoría del drama del porvenir sobre el *Gesamtkunstwerk*, que ha dado pie a tantas traducciones y explicaciones contradictorias. Hay que ser claro: Wagner nunca habló de la 'obra de arte total', nunca manifestó la intención de hechizar a los espectadores como se ha pretendido creer. Hay que volver a leer a Wagner. El *Gesamtkunstwerk* no es una mezcla de las artes que, como dice el propio Wagner, sólo serviría para desorientar a la inteligencia, algo que él siempre rechazó. El *Gesamtkunstwerk* es 'una obra de arte común'; su resultado es la unión combinada de la poesía, la música, la danza, completadas por la

El wagnerisme català és un fenomen modernista,<sup>118</sup> una afirmació que s'ha de comprendre en diferents sentits. En un inici, al començament de la dècada, el wagnerisme és l'estendard del grup de joves de la Societat Catalana de Concerts<sup>119</sup> (fundada el 19 de novembre de 1892) que l'adopten com un símbol de modernitat, i l'agrupació fa taula rasa de totes les adulteracions i manipulacions italianitzants que s'havien fet anteriorment de l'obra de Richard Wagner. En aquesta direcció, neix la vinculació entre música i modernitat per la qual Adrià Gual pot veure's atret, al mateix temps que en les teories de l'alemany veu formulades noves maneres d'articular l'escena. El wagnerisme és, doncs, un model per organitzar la fusió de les múltiples inquietuds gualianes –el llenguatge visual de la pintura, la paraula del drama i la música–, per promoure la comunió de les diferents formes d'expressió a l'entorn del ritme i l'acció, fets essencials de l'escenificació; es tracta d'un concepte que vincula codis i, per tant, un plantejament molt afí al tarannà polifacètic i inquiet d'Adrià Gual.

La wagnerolatria d'Adrià Gual es justifica també pel fet que Richard Wagner representa, com a músic i com a individu, l'intent més coherent i decisiu d'establir l'activitat artística com a dipositària única dels valors espirituals en

---

arquitectura y la pintura.". Vegeu: Denis BABLET. "El pintor en el escenario". *El Público*. Núm. 28, Madrid (novembre de 1987): p. 14-15.

<sup>118</sup> MARFANY, "Presència de Wagner (1883-1983): El wagnerisme a Catalunya". *Serra d'Or*. Any XXV, núm. 281 (febrer de 1983): p. 11-14.

<sup>119</sup> GUAL, *Memòries*, p. 37-38. Els objectius fundacionals de la Societat Catalana de Concerts van incloure aspectes com: 1) La formació del sentiment musical era de necessària consideració en l'educació estètica del poble; 2) La dignificació del treball dels intèrprets musicals i la potenciació dels nous músics del país, i 3) Donar a conèixer a Catalunya les principals figures de la música culta estrangera (Richard Wagner, Beethoven i l'escola moderna francobelga, amb César Franck al capdavant). També vegeu: BATLLE, *Adrià Gual*, p. 54-55.

una societat secularitzada.<sup>120</sup> Segons Joan-Lluís Marfany, l'èxit de Wagner entre la menestralia es produeix pel seu intrínsec sentit de modernització, però per a la burgesia triomfarà perquè el músic alemany ofereix a la classe hegemònica la possibilitat de participar de les pretensions modernitzadores, de col·laborar en l'operació d'entronització de l'art mitjançant l'ostentació social de l'òpera com a mostra legítima del seu poder a la fi del segle XIX. Adrià Gual, doncs, veu triplement compensat el seu interès pels plantejaments de Richard Wagner: hi reconeix un model òptim per a la seva modernització en el llenguatge escènic; aspira a assimilar d'alguna manera el sentit d'artista-guia, suprem i messiànic, que representa i, al mateix temps, satisfà els seus delits de progrés social mitjançant les seves coneixences i relacions amb l'alta burgesia dels cenacles musicals wagnerians barcelonins.<sup>121</sup>

Per concloure aquesta introducció, reproduïrem unes ratlles d'un article d'Adrià Gual que, tot i ser més tardanes, són plenes de lucidesa per comprendre la transcendència del wagnerisme en la seva trajectòria com a escenògraf: "La dificultat de penetració de l'obra wagneriana [...] imposa un esforç al qual no es poden regatejar elements de comprensió. En aquest cas la plàstica té una importància extraordinària, i el seu fracàs retarda, quan no impossibilita, el creixement dels seus efectes".<sup>122</sup>

<sup>120</sup> MARFANY, "Presència de Wagner (1883-1983): El wagnerisme a Catalunya". *Serra d'Or*. Any XXV, núm. 281 (febrer de 1983): p. 14.

<sup>121</sup> Vegeu: Isidre BRAVO; Jordi-Guillem GRAELLS, *Espais wagnerians*, p. 16. En aquest llibre es poden veure dues fotografies de *teatrins* sobre l'escenografia per a l'acte primer de *Tristany i Isolda*, de Richard Wagner, de Francesc Soler i Rovirosa i, també, de Josep Mestres Cabanes (1955). Ambdós projectes són sensiblement menys expressius en comparació del projecte escenogràfic de *Tristany i Isolda* d'Adrià Gual (vegeu reproduccions de les escenografies a les p. 417 i 418 d'aquest estudi).

<sup>122</sup> Adrià GUAL, "De plàstica wagneriana". *La Veu de Catalunya*. (20 de febrer de 1934): p. 22. Aquestes paraules són properes a les de Richard Wagner entorn del fracàs de la plàstica a l'escena dels seus treballs en temps del romanticisme, quan el 1876 el compositor alemany inaugura el *Festspielhaus de Bayreuth* i ell mateix reconeix que la realitat visual que es generà en aquest ideal espai escènic no

Entre les pintures conegudes d'Adrià Gual relacionades amb el realisme social, entre 1891 i 1893, i la pintura *La Música*,<sup>123</sup> de 1896, mostra del simbolisme, han de passar tres anys i fets tan rellevants per a la seva configuració com a escenògraf simbolista com l'assistència a la representació de l'obra teatral *La intrusa* (1890),<sup>124</sup> de Maurice Maeterlinck, en el context de la Segona Festa Modernista (setembre de 1893), i la Tercera Exposición General de Bellas Artes de Barcelona de 1896,<sup>125</sup> en la qual es presenta la formulació del simbolisme al·legoricodecoratiu català. Aquestes dues circumstàncies ens permetran introduir els principis de l'escenografia simbolista a Catalunya de la seva mà.

---

estava a l'alçada dels seus somnis. El plantejament escenogràfic dels col·laboradors de Richard Wagner no va comprendre la nova filosofia del seu treball. El compositor no trobà la manera de vincular la plàstica escènica i el ritme, l'objecte estructurador de la seva obra. Vegeu: Denis BABLET; Marie-Louise BABLET. *Adolphe Appia, 1862-1828, Actor-Espacio-Luz*. Fundación Suiza de Cultura, Pro Helvetia, Zurich-París, p. 66: "¡Ah, qué horror tengo de esos trajes y de esos disfraces! Cuando pienso que figuras como la de Kundry estarán vestidas como en el carnaval... He creado la orquesta invisible; ¡si ahora pudiera inventar el teatro invisible!".

<sup>123</sup> FONTBONA, *Del Modernisme al Noucentisme 1888-1917*, p. 72. Pintura no localitzada.

<sup>124</sup> Escrita el 1890 i estrenada el 7 de desembre de 1891. La versió catalana la tradueix Pompeu Fabra el 1893.

<sup>125</sup> Adrià Gual fa un cartell per a aquesta exposició i també per a la IV, de l'any 1898.

### 3.1.1. L'estrena de *La intrusa*, de Maurice Maeterlinck (1893): aportacions de l'escenografia naturalista a l'escenografia simbolista

La representació de *La intrusa*,<sup>126</sup> de Maurice Maeterlinck, en la Segona Festa Modernista, significa l'intent de conformar un teatre modern i català. La transcendència literària i dramàtica de l'acte ha estat extensament estudiada per Margarida Casacuberta<sup>127</sup> i també per Carles Batlle i Jordà,<sup>128</sup> en les seves respectives investigacions sobre Santiago Rusiñol i Adrià Gual. Des de la perspectiva escenogràfica, recollim les seves valuoses aportacions a l'efemèride com a inici de les "provatures en la línia dramàtica simbolista"<sup>129</sup> per part d'Adrià Gual. En la vetllada de la representació no sembla formular-se una eficaç solució d'escenografia simbolista, però l'acte i les seves

---

<sup>126</sup> Vegeu: Alexandre CORTADA. "Maurici Maeterlinck, el modern simbolisme franco-belga". *L'Avenç*. V, núm. 15-16 (15-31 d'agost de 1893): p. 244: "De tota la nova generació belga o flamenca, Maeterlinck és el més conegut, el més universal i el qu'ha obtingut un exit més rapit en tota Europa. [...] Maeterlinck, conservant del tot l'essència més pura del caracter del seu poble, n'ha traspasat més que cap altre els limits, abarquant els sentiments universals i eterns de l'humanitat. És un simbolista qu'amb la seva força de creació ens presenta un món abstret i essencial, extraient de la vida, de les passions i de les lluites umanes l'idea vaga i perenne. Però, més que tot, Maeterlinck és u grand poeta sensacionista que suggestiona una illusió quasi palpable de la vida interna que hi hà en el fons de tots els sers i de totes les coses de la Naturalesa. Com a idealista fantastic i simbolista qu'és en Maeterlinck, els seus mestres han sigut els grands visionaris i refinats d'aquet sigle, Poë, Baudelaire, Villiers de l'Isle Adam i els preraphaelites [...] Maeterlinck, qu'ha vulgut sintetisar lo més constant i immutable de la passió, del sentiment i de l'instint umà, també ha lograt extreure de l'estat d'anima present la part més sintetica i comprensiva del sentiment modern.". METERLINCK, Maurice. *Intruse [La intrusa/Quatre variacions sobre la mort*. Versió catalana de Jordi COCA. Barcelona: Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona-Edicions del Mall, 1984: p. 23-42]. També vegeu: Jordi COCA, "Maurice Maeterlinck i el teatre simbolista". *Qüestions de teatre*, p. 75-96.

<sup>127</sup> Vegeu: CASACUBERTA, *Santiago Rusiñol, literatura i mite*, p. 115-127 i 149-155; *Santiago Rusiñol i el teatre per dins*: p. 24-49.

<sup>128</sup> BATLLE, *Adrià Gual*, p. 41-43 i 136-146.

<sup>129</sup> *Ibidem*, p. 116.



contradiccions ens permetran, en primer lloc, introduir les aportacions de l'escenografia naturalista a l'escenogràfica simbolista i, segonament, establir els seus principis.

L'escenificació de *La intrusa*<sup>130</sup> al Teatre Prado Suburense de Sitges la nit del diumenge 10 de setembre de 1893, organitzada per Santiago Rusiñol i el grup de modernistes de *L'Avenç* –entre d'altres<sup>131</sup>–, és per a Adrià Gual<sup>132</sup> la primera referència de Maurice Maeterlinck, una referència que passarà gairebé de manera exclusiva<sup>133</sup> per aquesta obra, fins a la redacció del *Nocturn. Andante morat* (1895). Sembla que el jove no ha llegit l'autor abans de la festa i que serà posteriorment quan Adrià Gual la llegirà<sup>134</sup> i estudiarà més àmpliament el literat a través dels articles dels intel·lectuals i crítics modernistes com Joan Sardà, Alexandre Cortada, Raimon Casellas, Jaume Brosa<sup>135</sup> o Josep Yxart,<sup>136</sup> entre d'altres.

---

<sup>130</sup> Completen els actes de l'esdeveniment artístic un concert d'Enric Morera amb peces musicals de César Franck i d'ell mateix. L'estrena a París de *La intrusa* es va realitzar al Théâtre d'Art de Paul Fort, el 1892. Sembla que Santiago Rusiñol probablement hi devia haver assistit a l'estrena. Vegeu: CASACUBERTA, *Santiago Rusiñol i el teatre per dins*, p. 25.

<sup>131</sup> Publicacions i altres personalitats que proporcionen i difonen la rellevància de l'acte: *La Publicidad*, *La Vanguardia*, *L'Esquella de la Torratxa* i la Sala Parés. *Ibidem*, p. 45.

<sup>132</sup> GUAL, *Memòries*, p. 51: "Quan arran de *La intrusa*, que va traduir Pompeu Fabra perquè fos representada a Sitges, vàrem establir contactes amb Maurici Maeterlinck, un toc de decadentisme va venir a fer encara més difícil la nostra creixença, en els mateixos moments que de parella amb Pélleas et Mélisande, llegíem Baudelaire i Nietzsche i ens delectàvem amb els hospitalements poètics de Verlaine".

<sup>133</sup> BATLLE, *Adrià Gual*, p. 116.

<sup>134</sup> Segons Batlle, sembla que Adrià Gual només després, de forma immediata, es decideix a llegir l'obra representada i en la traducció de Pompeu Fabra. BATLLE, *Adrià Gual*, p. 136-147.

<sup>135</sup> Jaume BROSSA. "La festa modernista de Sitges". *L'Avenç*. V (1893): p. 257-261.

<sup>136</sup> En aquest apartat només prendrem com a document de referència de Josep Yxart una carta de la correspondència amb Joan Sardà. Vegeu: Rosa CABRÉ. "Cartes de Josep Yxart a Joan Sardà". *Els Marges*. Núm. 24 (1982): p. 69-89.

L'elecció de Maurice Maeterlinck com a autor dramàtic en l'acte recull, sobretot, la voluntat modernista general de la "modernitat per la modernitat",<sup>137</sup> perquè –com assenyala Margarida Casacuberta– l'escriptor "Maeterlinck era, per damunt de tot, un dels més grans reformadors del drama modern, ja que, seguint una via iniciada per alguns dramaturgs realistes, havia comprès "que el drama de la vida i de la humanitat no estava únicament en la lluita d'idees i de passions, sinó també en l'emoció, en l'efecte que la naturalesa que ens rodeja i ens aclapara produeix en els sers humans".<sup>138</sup> L'acte, però, també representa una resposta concreta a la demanda de traduccions al català de teatre modern i, en un altre sentit, a l'establiment del Cau Ferrat com un nou espai per a l'avantguarda catalanista.

Recordem també que "Santiago Rusiñol era a París quan es va estrenar, l'any 1892, el drama maeterlinckià i que molt probablement va assistir a alguna de les representacions de l'obra al Théâtre Libre, ni que fos empès pels crítics Yxart i Sardà, que estaven perfectament al corrent de les noves propostes escèniques i que, prèviament a la importació de *La intrusa* a les lletres catalanes, havien donat a conèixer l'autor belga als lectors de *La Vanguardia*".<sup>139</sup> A més, *Pélleas et Mélisande*, també de Maurice Maeterlinck, va ser l'obra que Aurélien-François-Marie Lugné-Poe va escollir per inaugurar el seu Théâtre L'Oeuvre, mentre que Santiago Rusiñol i Raimon Casellas també eren a la capital francesa.<sup>140</sup>

---

<sup>137</sup> CASACUBERTA, *Santiago Rusiñol i el teatre per dins*, p. 28.

<sup>138</sup> *Ibidem*, p. 33. Citant paraules de: CORTADA, "Maurici Maeterlinck, el modern simbolisme franco-belga". *L'Avenç*. V, núm. 15-16, (15-31 d'agost de 1893): p. 243-248.

<sup>139</sup> CASACUBERTA, *Santiago Rusiñol i el teatre per dins*, p. 25.

<sup>140</sup> *Ibidem*, p. 25. El pintor i el crític eren a París per visitar els *Salons* el maig de 1893.

La lectura que Adrià Gual fa de Maeterlinck s'acosta fonamentalment a les consideracions exposades per Santiago Rusiñol al discurs que precedeix l'estrena,<sup>141</sup> on explica la referència a Maurice Maeterlinck per accedir a un teatre efectivament modern: "apòstol o messies en quan que és un artista que lluita sense tenir en compte els aplausos de les masses [...] i es concentra en [...] el fons del pensament i llença la mirada lluny per veure horitzons més amples. Maeterlinck és dels homes que treballen a l'ombra esperant el dia lluminós de la reforma; dels que batallen per dintre i senten bullir en el fons del pensament un art sincer, nodrit de belleses mig somiades, mig vistes, en les pobres misèries de la vida; dels que no duen pressa a pujar als núvols de la glòria [...] sinó dels que expliquen els sofriments a cau d'orella".<sup>142</sup> Adrià Gual es veurà en deute, en la seva posterior poètica tant literària com visual, dels principis artístics que Santiago Rusiñol beu de Maurice Maeterlinck, de la definició "d'art sincer"<sup>143</sup> i de "l'artista apòstol" o guia i el fonament de la "noció d'intimisme o de mort com a consol de la vida".<sup>144</sup>

En els ambients intel·lectuals del regeneracionisme –com en les anteriors paraules citades per Margarida Casacuberta d'Alexandre Cortada– es fan esforços per "aferrar-se als aparentment sòlids pilars del realisme",<sup>145</sup> circumstància que no significa que artistes com Santiago Rusiñol i Raimon

---

<sup>141</sup> Les paraules de Santiago Rusiñol són deutores de les crítiques dels intel·lectuals modernistes prèvies a l'estrena i, sobretot, de l'article de Ramon Casellas a *La Vanguardia*. Segons Carles Batlle: "Santiago Rusiñol de la mà de Casellas presenta un nou art que s'allunya de la realitat quotidiana i esdevenia una via d'accés a les realitats suprasensorials, a l'experiència terrorífica i atraient del més enllà". BATLLE, *Adrià Gual*, p. 117.

<sup>142</sup> Text original del discurs: CASACUBERTA, *Santiago Rusiñol i el teatre per dins*, p. 282.

<sup>143</sup> *Ibidem*, p. 29.

<sup>144</sup> BATLLE, *Adrià Gual*, p. 147.

<sup>145</sup> CASACUBERTA, *Santiago Rusiñol i el teatre per dins*, p. 33.

Casellas –artífexs de l'escenificació–<sup>146</sup> no fossin conscients que la innovació de Maurice Maeterlinck radicava en la introducció dels supòsits del simbolisme i que això implicava, en l'àmbit escenogràfic, “la incorporació de l'espai escènic en el significat global de l'obra”.<sup>147</sup>

En la preparació i l'assistència a la vetllada, les reticències que podia generar entre els intel·lectuals l'obra del simbolisme decadent es deixen de banda per la voluntat col·lectiva<sup>148</sup> d'hegemonia del moviment modernista. Les tensions, però, submergides o contingudes al principi, afloren un cop finalitzat l'acte. *A posteriori*, la vetllada comportarà que els regeneracionistes qüestionin fermament la validesa del simbolisme decadentista com a via útil per modernitzar de debò la cultura i el teatre català.

No obstant això, la mirada d'Adrià Gual, al contrari de les posteriors opinions d'alguns reticents regeneracionistes realistes-naturalistes, s'emmiralla en els nous objectius escènics que persegueix la representació simbolista i, amb aquest objectiu, l'artista es proposa resoldre la posada en escena del drama simbolista tenint en compte els conceptes escenogràfics aportats pel naturalisme francès.

---

<sup>146</sup> El CORRESPONSAL, “La fiesta artística de Sitges”. *La Vanguardia*, (13 de setembre de 1893): p. 5. Vegeu: CASACUBERTA, *Santiago Rusiñol i el teatre per dins*, p. 30.

<sup>147</sup> *Ibidem*, p. 33. La historiadora pren paraula escrita de: CORTADA, “Maurici Maeterlinck i el modern simbolisme franco-belga”. *L'Avenç*. V, núm. 15-16, (15-31 d'agost de 1893): p. 243-248.

<sup>148</sup> Jaume Brossa i Alexandre Cortada escriuen articles entorn de l'esdeveniment que intenten reconciliar el seu “dessentiment rotund del pessimisme còsmic inherent al decadentisme maeterlinckià”. Vegeu: CASACUBERTA, *Santiago Rusiñol i el teatre per dins*, p. 28.

- **Sobre l'escenografia**

La proposta escenogràfica que porten a terme Santiago Rusiñol i Raimon Casellas a la representació del text maeterlinckià –segons les referències escrites<sup>149</sup> és un exponent de les primeres voluntats dels artistes modernistes d'oferir un concepte visual a l'escena en coordinada moderna i simbolista. Tot i que els articles d'Alexandre Cortada<sup>150</sup> i Raimon Casellas<sup>151</sup> –pocs dies abans de la representació, que recorden i reposen de nou<sup>152</sup> defensen els principis d'un teatre i una escenografia simbolistes, en la realització final del dispositiu els fonaments simbolistes enunciats pels artistes i crítics són desenvolupats amb certa immaduresa o, si més no, amb certa confusió. En canvi, l'estrena significa positivament la voluntat modernista d'introduir aspectes d'innovació a l'escenografia, inquietuds de les quals Adrià Gual es nodrirà per desenvolupar les seves posteriors teories.

Situem-nos inicialment en la representació a partir d'una descripció de l'escena del corresponçal<sup>153</sup> de *La Vanguardia* sobre el dispositiu escenogràfic i la caracterització dels personatges: “Bien sabe Dios que no quiero usar

---

<sup>149</sup> Del dispositiu escenogràfic a l'escena no hem pogut localitzar cap tipus de registre gràfic que ens permetés veure la manera com Santiago Rusiñol va fer el decorat. Hem hagut de recórrer a analitzar la representació mitjançant les descripcions dels crítics i comentaristes.

<sup>150</sup> Segons Margarida Casacuberta, aquest article respon a “l'esforç” de *L'Avenç* per defensar la modernitat per la modernitat, “per bé que el decadentisme maeterlinckià no els deixa de convèncer”. Vegeu: CASACUBERTA, *Santiago Rusiñol i el teatre per dins*, p. 33.

<sup>151</sup> Raimon CASELLAS. “La intrusa, drama de Mauricio Maeterlinck”. *La Vanguardia* (8 de setembre de 1893): p. 4-5. Vegeu: CASACUBERTA, *Santiago Rusiñol i el teatre per dins*, p. 27.

<sup>152</sup> Joan Sardà ja havia parlat de l'autor temps abans en l'article: Juan SARDÀ. “Los dramas de Mauricio Maeterlinck”. *La Vanguardia* (20 de desembre de 1892). Aquest article es troba recollit a: Juan SARDÀ. *Obras escogidas*. Vol. I, Barcelona: Llibreria de F. Puig i Alfano, 1914: p. 335-341. També vegeu: CASACUBERTA, *Santiago Rusiñol i el teatre per dins*, p. 35.

<sup>153</sup> CORRESPONSAL, “La fiesta artística de Sitges”. *La Vanguardia* (13 de setembre de 1893): p. 5.

hipérboles, sino decir la verdad escueta. Era aquello sencillamente un prodigio de verdad, de naturalidad, producida por un arte consumado: la mirada de los ojos que saben ver, los latidos del alma que sabe sentir, la mano maestra del artista en todas partes: en las proporciones de la estancia, en la elección de los muebles, en la luz tenue, en todo: era la escena que convenía al drama. La aparición de Casellas, caracterizado admirablemente, octogenario protagonista –si en esta obra puede haberlo– de *La Intrusa*, entre sus hijos y nietos, tembloroso, agitado por el estado de su alma llena de presentimientos y clarividencias, fue otro prodigio de verdad y naturalidad. [...]”. El periodista és insistent, en primera instància, amb els conceptes de “veritat” i “naturalitat”. Si a aquesta nota afegim una altra valoració de Jaume Brossa, en un article a *L’Avenç*, que escriu: “[...] L’escenografia ha rebut una empenta tant grand am la mise en scène de L’intrusa, qu’a tots els amateurs, al veure l’exactitud en ella emplejada, els semblava qu’és trobaven en terra forastera. Verdaderament produïa l’efecte de que hi eram.” Podem considerar que ambdues opinions, tant la del crític com la del periodista, lloen de l’escenificació un grup d’atributs propis del decorat naturalista, com són els valors de proporció del disseny de l’espai escènic, d’exactitud i de descripció del medi a través d’elements específicament citats, així com la correcta ambientació, amb la valoració de la llum, del mobiliari i la caracterització dels personatges.

Sembla, doncs, que Santiago Rusiñol intenta reproduir a *La intrusa* el decorat de la vida moderna, on el dispositiu escenogràfic és inseparable de la vida teatral del personatge,<sup>154</sup> on el decorat de veritat és la casa burgesa i els llocs reals on hi ha vida social.<sup>155</sup> A l’escenificació no s’estava plantejant el dispositiu tal com l’entenia l’escenografia tradicional, com a lloc d’actuació,

<sup>154</sup> BABLET, *Esthétique Générale du Décor*, p. 107-110. Bablet està prenent referència de l’obra d’Émile Zola: *Le naturalisme au théâtre [El Naturalismo]*. Barcelona: Ediciones Península, 1989].

<sup>155</sup> *Ibidem*, p. 108.

un testimoni aliè de l'acció,<sup>156</sup> sinó que l'escenografia és un element vital, entès com una experiència física, corpòria. L'escena es concep com la reproducció preexistent del medi<sup>157</sup> i ajuda l'actor a viure el seu rol, ja que el decorat estimula que la interpretació esdevingui més creïble i justificativa d'actituds i gestos.<sup>158</sup>

Reincideix també en aquesta mirada realista Josep Yxart<sup>159</sup> quan escriu a Joan Sardà, encara que en una línia molt més crítica, sobre la pretensió innovadora de l'esdeveniment, i comenta concretament sobre el fet escenogràfic: "Ara, donar-li jo a la representació i a la vetllada les proporcions d'una solemnitat novíssima, un triomf dels que ens han d'arraconar, això, la veritat, no ho vaig saber veure. *La intrusa* era un quadro realista, tal com tots nosaltres ja els hem somiat; l'escenografia, ben presentada, feta de mà d'artista, no tenia res de particular".<sup>160</sup> La referència explícita de Josep Yxart sobre el tractament de "quadro realista" del dispositiu torna a posar l'accent en el caire realista-naturalista del resultat escenogràfic.

Sembla realment que Santiago Rusiñol i Raimon Casellas han desenvolupat, bàsicament, un dispositiu de versemblança real, il·lusòria –com diu Josep Yxart– d'una suposada "realitat somiada" que, si bé s'allunya i trenca amb el

---

<sup>156</sup> *Ibidem*, p. 109.

<sup>157</sup> *Ibidem*, p. 110.

<sup>158</sup> *Ibidem*, p. 114 i 124-126. Per a André Antoine i Constantin Stanislavski, i el seu col·laborador escenògraf V. A. Simov, la interrelació contínua entre personatge i decorat, decorat i personatge, en un moviment perpetu i dinàmic, un intercanvi vital, evoluciona del concepte d'espai preestablert a un espai que ja no s'accontenta amb la imitació fidel de la realitat, sinó amb una nova funció del decorat que col·labora amb l'actor per fer el seu paper. El decorat esdevé motor per crear una atmosfera que ajuda el personatge, li propicia la memòria efectiva i el sentiment. Entre el decorat i l'actor es crea un lligam que no és purament material i físic, sinó espiritual i afectiu.

<sup>159</sup> CABRÉ, "Cartes de Josep Yxart a Joan Sardà". *Els Marges*. Núm. 24 (1982): p. 69-89.

<sup>160</sup> *Ibidem*, p. 76.



decorat realista il·lustratiu de l'escenografia tradicional, reitera aspectes d'un concepte escenogràfic naturalista descriptiu.

Reprenent l'article de Jaume Brossa, sembla que les seves primeres referències sobre un decorat realista-naturalista es complementen amb avaluacions no tan equànimes. De fet, no oblidem que l'escenografia ha de respondre a una posada en escena simbolista. El crític continua escrivint: "En la mise en scène hi havia quelcom més que la correcció i propietat que pot donar un director teatral circumspecte i atent. En la decoració, en els objectes accessoris, en l'atmosfera que s'endevina per la finestra, en el decaïment esmortit dels desmais, en els tocs esllanguits del rellotge, s'hi dedüen els rastres de la mà d'uns veritables artistes. Pod-ser auria sigut més complet l'efecte si la claror que llençava la llum de sobre la taula agüés sigut més palida i melanconica. Els raigs de lluna qu'al final de l'obra entren per la finestra l'esser l'escena fosca, van donar el verdader to". Ara l'opinió de Jaume Brossa –encara que en part pugui ser més o menys interessada per la seva voluntat d'encaixar el simbolisme en unes bases realistes– considera que el decorat afegeix un nou valor a la seva presència material. Consegüentment, sembla que l'escenografia passa a considerar-se no solament com un element descriptiu de plena "correcció i propietat", sinó que suma aspectes que col·laboren en la impressió de sensacions, en la percepció del decorat com a atmosfera. Els objectes són transformats, alterats segons factors sensibles. Jaume Brossa els descriu com "tocs esllanguits" i "el decaïment esmortit dels desmais", mentre que el periodista de *La Vanguardia* es refereix als "latidos del alma que saben sentir", a propòsit del sentiment que transmet. Tots dos coincideixen en aquesta possible interpretació que proporciona a l'objecte material un valor que supera allò purament contextual. L'escenografia rusiñoliana, doncs, sembla que està intentant sobrepassar el seu caràcter bàsic de medi descriptiu i preexistent, sembla afegir un altre sentit, un valor immaterial, que significa un

allargament<sup>161</sup> de la funció teatral del dispositiu escenogràfic, el traspàs del naturalisme vers el simbolisme.

Però les paraules de Jaume Brossa sobre el gran grau de suggestió<sup>162</sup> del decorat de Sitges ens exemplifiquen, precisament, la dependència del decorat simbolista de la concepció naturalista. Amb un "acurat i sobri arranjament escenogràfic",<sup>163</sup> el decorat essencialment naturalista de *La intrusa* assoleix una categoria expressiva, a més del caràcter material de "decorat de veritat".<sup>164</sup> Allargant de la funció del dispositiu, de decorat material vers decorat immaterial, l'escenografia esdevé un element evocador de qualitats atmosfèriques i sentimentals. Així, trobem la primera aportació del concepte escenogràfic naturalista al dispositiu escenogràfic simbolista. La mateixa veritat descriptiva, la veritat que necessita crear el dispositiu escenogràfic naturalista, permet establir la idea fonamental del decorat com a atmosfera a què els simbolistes tendeixen quan transcendeixen la materialitat amb la immaterialitat.

El segon aspecte rellevant en aquesta dependència entre naturalisme i simbolisme és la noció d'utilitat del decorat, que tant Jaume Brossa com Josep Yxart ja han percebut, tal com mostra la mateixa qualitat extraordinàriament sensible dels seus comentaris sobre l'adequada formulació o no de

---

<sup>161</sup> Al començament del naturalisme, André Antoine reivindicava el concepte de màxima utilitat del decorat dramàtic per contextualitzar perfectament l'acció gràcies a la reproducció rigorosa i científicament demostrada de la realitat. Posteriorment, però, Constantin Stanislavski, V. A. Simov i ell mateix atorguen un altre valor a la materialitat, consideren que la fisicitat a l'escena ha de ser un vehicle d'expressió sentimental; ells són els primers a atribuir al decorat un principi que proporcionarà als simbolistes la possibilitat de conceptualitzar el dispositiu escenogràfic, no solament com un mirall de la realitat, sinó també com un allargament cap a valors emotius i sentimentals.

<sup>162</sup> BROSSA, "La festa modernista de Sitges". *L'Avenç*. V (1893): p. 258.

<sup>163</sup> CASACUBERTA, *Santiago Rusiñol i el teatre per dins*, p. 30.

<sup>164</sup> BABLET, *Esthétique Générale du Décor*, p. 115-132.

l'escenografia en la posada en escena sitgetana. La noció d'utilitat del dispositiu escenogràfic aportarà al simbolisme una altra reflexió important: cada posada en escena necessita concebre un decorat específic i l'estil del dispositiu escenogràfic ha de ser únic i hegemònic durant tota la representació.

Consegüentment, els escenògrafs naturalistes<sup>165</sup> i simbolistes –com passa a *La intrusa*– rebutgen el decorat de lloguer i/o d'encàrrec, el decorat estandarditzat segons la temàtica o el lloc escènic i, sobretot, comencen necessitar situar el professional escenògraf com un artista integrat al fet teatral, que proposa processos propis de reflexió i mètodes de creació.<sup>166</sup> És el que en paraules de Josep Yxart s'expressa com una escenografia feta de “mà d'artista”.<sup>167</sup>

Molt pròxim a aquesta noció d'utilitat del decorat, també és present en l'estrena a Sitges el concepte d'imatge única, idea també inherent a les paraules exigents de Josep Yxart a la carta a Joan Sardà, quan comenta: “A mi, *La intrusa*, representada, em va fer tot l'efecte: al final, un gran efecte”;<sup>168</sup> així com en la més positiva opinió de Jaume Brossa, quan escriu sobre la gran

---

<sup>165</sup> *Ibidem*, p. 112.

<sup>166</sup> Quant a procediments, la investigació metòdica naturalista de la realitat ofereix a l'escenògraf simbolista la consideració de la naturalesa com a font d'inspiració. El decorat naturalista predica i aplica que el referent de creació per al fet escenogràfic és la realitat. L'escenografia ja no és una tècnica de còpia a gran escala de pintures o gravats o altres projectes escenogràfics, al mateix temps copiats de pintures o il·lustracions. A partir del naturalisme, el dispositiu escenogràfic també pot ser conceptualitzat com un art reflexiu sobre la naturalesa, inspirant-se i connectant la naturalesa de l'aparença i la naturalesa íntima. Tant si és per reproduir-la al detall, com farà el naturalisme, com si és per interpretar-la o recrear-la de forma subjectiva i íntima, segons el simbolisme, la realitat és, a partir d'ara, per als escenògrafs, artistes i renovadors teatrals, la font d'inspiració.

<sup>167</sup> CABRÉ, “Cartes de Josep Yxart a Joan Sardà”. *Els Marges*. Núm. 24 (1982): p. 69-89.

<sup>168</sup> *Ibidem*, p. 69-89.

operació de suggestió<sup>169</sup> del conjunt. Un altre cop, els comentaris mostren la intenció d'aconseguir l'eficàcia expressiva del dispositiu procurant articular-se amb la resta d'elements a escena.

El concepte naturalista de la imatge única posa en pràctica, per primera vegada en temps moderns, la *Gesamtkunstwerk* wagneriana. Quan el decorat naturalista demana precisió i estreta vinculació entre el disseny plàstic de l'escena i la il·luminació, l'utilatge, la indumentària, etc., la teoria de l'obra total wagneriana participa de la imatge única naturalista, ja que exigeix als elements del conjunt escènic que estiguin perfectament articulats entre si i per tal d'oferir una comunió perfecta entre l'atmosfera i l'acció dramàtica.

Finalment, i de forma prou clara, Jaume Brossa acaba comentant: "L'objectiu era qu'a l'habitació existís un ambient físic exterior encaixat am l'ambient moral interior qu'aniuava en el ser de tots els personatges. Això va obtenir-se de modo que semblaven inseparables els objectes animats i els inanimats". El crític s'expressa concloent –segons la seva impressió, l'escenografia es presentava com un element de transcendència immaterial– que estava encaixant en la seva identitat material i física aspectes immaterials tant superiors com de caràcter moral i, per tant, elements de naturalesa intel·lectual i sentimental. Jaume Brossa considera que el decorat estava participant de tal manera en el sentit comunicacional del conjunt de l'escenificació que equipara la suggestió del decorat (objectes inanimats) amb la de la paraula i el gest dels actors (els elements animats).

Respectant el contrast matisat d'opinions<sup>170</sup> sobre el resultat final del dispositiu escenogràfic de *La intrusa* –segons expressen Josep Yxart i Jaume Brossa–, si

---

<sup>169</sup> BROSSA, "La festa modernista de Sitges". *L'Avenç*. V (1893): p. 258.

més no cal ser sensibles a aquesta certa ambigüïtat que el dispositiu devia provocar en la representació. Realment, Santiago Rusiñol no va saber resoldre amb prou eficàcia el disseny del conjunt a l'entorn de la intensitat de l'emoció del terror, de la suggestió i la intuïció<sup>171</sup> que la línia dramàtica simbolista Maurice Maeterlinck evocava a *La intrusa*.

El més significatiu de les crítiques o comentaris més o menys contraris dels modernistes sobre l'efecte final del dispositiu escenogràfic, de les suggestions ambigües de l'escenografia en què es resol l'estrena, és que, gràcies a la introducció de la línia dramàtica del simbolisme, s'estan intentant explorar noves funcions, "nous espais de relació"<sup>172</sup> de l'escenografia en el teatre. De tots aquests tempteigs del que, potser fins i tot, podríem qualificar de conflictes, la representació de Sitges testimonia que el dispositiu escenogràfic simbolista ha de ser concebut segons nous processos de conceptualització que ajustin correctament l'escenografia a la versemblança d'il·lusió teatral<sup>173</sup> en l'escenificació.

---

<sup>170</sup> Les diferències bastant oposades entre Jaume Brossa i Josep Yxart ens fan interrogar sobre l'objectivitat de l'un i l'altre en l'avaluació de l'esdeveniment, la qual cosa permet pensar que les anàlisis dels crítics podien estar sensiblement influïdes per aspectes ideològics que distorsionaven la seva opinió o, fins i tot, la percepció de la representació i el decorat. Vegeu: BATLLE, *Adrià Gual*, p. 138.

<sup>171</sup> CASACUBERTA, *Santiago Rusiñol i el teatre per dins*, p. 31.

<sup>172</sup> *Ibidem*, p. 31.

<sup>173</sup> Respecte al concepte de versemblança, ja s'han exposat referències del concepte en la introducció de l'estudi (p. IV, recordem: PAVIS, "Verosimilitud", *Diccionario del Teatro*, p. 504-505. La versemblança teatral, seguint la definició de Patrice Pavis, serà, doncs, aquella que estableixi una creïble relació de signes o símbols a escena i per a un públic, un conjunt relacionat de codis que, no essent imitatius (segons els concepte del teatre clàssic aristotèlic), també puguin ser efectius i raonables reproductors de l'acció teatral proposada. És a dir: "La verosimilitud es un eslabón intermedio entre 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 verosimil, 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

En un altre sentit, la vetllada modernista també deixa palès que, per primera vegada a Catalunya, es concep la posada en escena tenint en compte l'escenografia com un element que s'imbrica plenament en el conjunt de la representació.<sup>174</sup> Aquesta és, per sobre de tot, la principal aportació de la representació de *La intrusa*: la intenció de trencar del tot amb el decorat il·lustratiu vuitcentista i d'assumir que cal descobrir una escenografia adequada per a un teatre modern i simbolista, tant si el resultat final presentava una mirada escenogràfica de certa fixació vers al realisme com si, potser, es va poder suposar certa lectura prosimbolista.

A l'estrena sitgetana hem d'agrair la constatació de la transcendència del decorat i l'adequada adopció, per part de Santiago Rusiñol i Raimon Casellas, del referent escenogràfic del naturalisme francès. El Santiago Rusiñol escenògraf ha superat el sentit pictòric il·lustratiu de l'escenografia tradicional catalana, el teatre "seriós"<sup>175</sup> i vinculat a la reflexió sobre l'individu i la realitat; no pot concebre el decorat només com un fons, com un límit, ornament o ostentació, sinó que el decorat modern ha de formar part de l'acció dramàtica, significar-se amb el conjunt.

Per a Adrià Gual, el resultat del dispositiu escenogràfic de la representació de *La intrusa* suposa la presa de consciència sobre la transcendència del codi visual a l'escena i, també, sobre la necessitat de renovació que ha d'emprendre l'escenografia per a un teatre modern i en línia amb la dramàtica simbolista.

---

(teatralidad lograda). Todo indica, pues, que lo verosímil es construido a la vez como un proceso de abstracción de la realidad imitada y como un código de oposiciones semánticas."

<sup>174</sup> Recordem que l'artista podia conèixer el concepte d'espai preexistent del decorat naturalista a causa de la seva assistència al Théâtre Libre d'André Antoine a París entre 1890 i 1892.

<sup>175</sup> BROSSA, "La festa modernista de Sitges". *L'Avenç*. V, (1893): p. 258.

De quina forma i amb quina finalitat l'escenografia del teatre simbolista ha d'estar vinculada amb el conjunt dels llenguatges a l'escena? La concepció escenogràfica del naturalisme es veu superada pel simbolisme en la mesura que afegeix una altra significació, la de caràcter intel·lectual, a la materialitat del dispositiu. Així doncs, ens veiem preparats per introduir els principis de l'escenografia simbolista que són presents en l'acte de Sitges, més com a intencions i anhels que com un resultat realment eficaç.

### 3.2. De l'escenografia d'il·lustració a l'escenografia d'expressió

Adrià Gual obté dues importants lliçons sobre l'escenografia del teatre modern quan assisteix a la representació de *La intrusa*: la transcendència del decorat en la representació teatral i la condemna de la posada en escena realista. Ambdues són causes d'una reacció definitiva contra l'escenografia il·lustrativa i descriptiva, tant tradicional com del naturalisme. Aquests aspectes conformen els dos pilars bàsics per a la conceptualització d'un decorat simbolista i Adrià s'hi basarà per establir els seus propis objectius, tot mantenint de referència l'escenografia de suggestió atmosfèrica i anímica del model maeterlinckià.

A Catalunya, Joan Sardà és el primer a fer una aproximació al teatre maeterlinckià en un article a *La Vanguardia*<sup>176</sup> al final de 1892. També són textos de referència, però, l'article del crític i teòric del modernisme Raimon Casellas,<sup>177</sup> d'especial transcendència per a la posada en escena rusiñoliana de *La intrusa* –com es recull en el discurs de Santiago Rusiñol– i les indicacions

---

<sup>176</sup> SARDÀ, "Los dramas de Mauricio Maeterlinck". *La Vanguardia* (20 de desembre de 1892): p. 4.

<sup>177</sup> CASELLAS, "La intrusa, drama de Mauricio Maeterlinck". *La Vanguardia* (8 de setembre de 1893): p. 4.

de l'article d'Alexandre Cortada,<sup>178</sup> quant a aspectes generals del simbolisme belga i, específicament, de l'escenografia. En darrer lloc i en un to de contrapunt, l'article d'opinió de Josep Yxart<sup>179</sup> sobre la veritable possibilitat de representar de forma completa els textos maeterlinckians ens permetrà precisar sobre la necessària consciència que l'escenògraf simbolista i modern ha de tenir entorn dels processos conceptuals i de projecció escenogràfica a l'hora d'equilibrar el disseny escènic per a la versemblança de l'escenificació i establir els procediments per a una escenografia eficaç en l'expressió emotiva. Aquests principis i plantejaments permetran a Adrià Gual iniciar-se amb sensibilitat en la seva teorització i conceptualització d'una escenografia que estigui en línia amb la dramàtica del simbolisme.

Mitjançant aquest grup de modernistes que s'han adherit al decadentisme simbolista, Adrià Gual accedeix als principis del moviment neoromàntic,<sup>180</sup> bressolat a Brussel·les i París per literats i poetes com Huysmans i Verhaeren, Paul Verlaine o Stéphane Mallarmé<sup>181</sup> i, sobretot, pels homes de teatre i pintors

---

<sup>178</sup> CORTADA, "Maurici Maeterlinck, el modern simbolisme franco-belga". *L'Avenç*. V, núm. 15-16, (15-31 d'agost de 1893): p. 243-248. També vegeu l'anàlisi d'aquest article segons CASACUBERTA, *Santiago Rusiñol: vida...*, p. 117: "Cortada feia un veritable esforç per trobar en la literatura maeterlinckiana algun element que pogués integrar al seu propi discurs estètic i ètic. [...] L'autor hi intentava demostrar la cara "moderna i vigorosa", encara que "visionària i mística" de la novíssima literatura belga. [...] Cortada feia un gran esforç per aferrar-se als aparentment sòlids pilars del realisme, quan la innovació maeterlinckiana radicava en la introducció dels pressupòsits del simbolisme en el llenguatge teatral."

<sup>179</sup> José YXART, *El arte escénico en España*, vol. I, p. 271-283. Publicat com a article a *La Vanguardia*, l'1 de febrer de 1894.

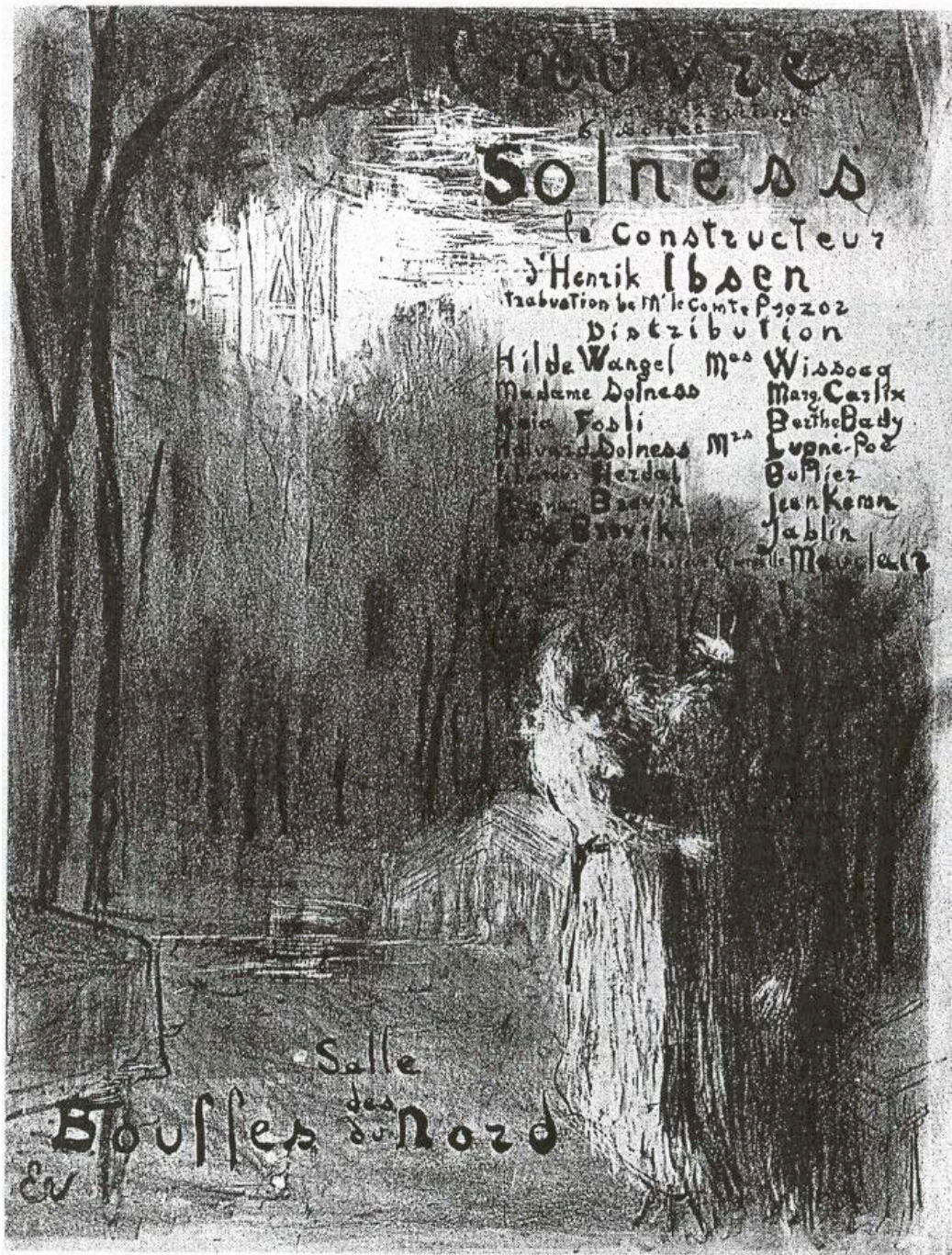
<sup>180</sup> CORTADA, "Maurici Maeterlinck, el modern simbolisme franco-belga". *L'Avenç*, any V, núm. 15-16 (15-31 d'agost de 1893): p. 243-248.

<sup>181</sup> *Ibidem*, p. 243: "Des del misticisme tendre, umà, naïf, ple de dolçura i d'amor, de Paul Verlaine; des del simbolisme refinat i intel·lectual i de les fineses de matisació de Stéphane Mallarmé."





24. Esbós escènic: Pierre Vuillard, *L'intruse*. El pintor s'inspira en l'escenificació de l'obra dramàtica de Maurice Maeterlinck, representada al Théâtre d'Art el 20 i 21 de maig de 1891.



25. Litografia en blanc i negre: Pierre Vuillard, una representació a l'Oeuvre, per a un programa del teatre (1903). Departament de gravats de la Bibliothèque Nationale de Paris.



simbolistes nabís.<sup>182</sup> D'entre tots, sobresurt el model de Maurice Maeterlinck, amb l'estrena de *La Princesse Maleine* al Théâtre Libre d'André Antoine (1889).<sup>183</sup> També les darreres experiències teatrals de Paul Fort al seu Théâtre d'Art (1889-1891), amb la representació de *La intrusa* i *Les Aveugles (Els cecs)*<sup>184</sup>, o l'estrena de *Pelléas et Mélisande* (Pel·leas i Melisanda)<sup>185</sup> i la inauguració per Aurélien-François-Marie Lugné-Poe del Théâtre l'Oeuvre (1893).<sup>186</sup> Tanmateix, ja sabem que el simbolisme fa anys que ha estat resseguit a Barcelona, d'ençà que Alfred Opisso Viña (1847-1924)<sup>187</sup> el recollia a la revista *Ilustración Ibérica* (1882-1900) amb fets com la formulació de l'apel·latiu simbolista<sup>188</sup> per als poetes fins llavors anomenats decadents.

L'escenografia de *La intrusa*, doncs, no tan sols es fonamenta en els principis anteriors de l'escenografia naturalista –com hem llegit anteriorment–, sinó que la seva posada en escena a Sitges introdueix la necessitat d'establir noves finalitats per al dispositiu escenogràfic. Així doncs, quan en la representació sitgetana s'ha produït una reacció contra el realisme, de "lluita amb el

<sup>182</sup> Vegeu: BABLET, *Esthétique Générale du Décor*, p. 151-152.

<sup>183</sup> Tant Alexandre Cortada com abans Joan Sardà i posteriorment Raimon Casellas fan referència a l'obra *La Princesse Maleine* en els articles que publiquen entre 1892 i 1893.

<sup>184</sup> Escrita el 1890 i estrenada el 1891 per Paul Fort al Théâtre d'Art. Vegeu: MAETERLINCK, Maurice. *Les Aveugles/ Théâtre II/Maurice Maeterlinck*. Brussel·les: P. Lacomblez, 1904.; en català a: MAETERLINCK, Maurice. *Quatre variacions sobre la mort: Interior, La intrusa, La Mort de Titangles, Els cecs/Maurice Maeterlinck*; versió catalana de Jordi COCA. Barcelona: Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona. Edicions del Mall, 1984.

<sup>185</sup> Escrita per Maurice Maeterlinck el 1892 i editada el 1894. Lugné-Poe fa un muntatge de *Pelléas et Mélisande* el 1893. Estrenada musicada com a òpera per Debussy el 1902: DEBUSSY, Claude. *Pelléas et Mélisande*. Poemes de Maurice Maeterlinck. Barcelona, 1930. Traducció adaptada al català de Joaquim Pena.

<sup>186</sup> Funden el Théâtre l'Oeuvre: Aurélien-François-Marie Lugné-Poe, Camille Mauclair i Édouard Vuillard. El teatre serà actiu fins al 1898.

<sup>187</sup> Pare de Ricard Opisso Sala (1880-1966) i personatge vinculat a la revista *Luz* i als *Quatre Gats*.

<sup>188</sup> Publicat a la revista *XIX Siècle*, l'11 d'agost de 1885, per Jean Moréas.

materialisme positivista",<sup>189</sup> amb la voluntat de generar un allargament de la funció del decorat cap a una condició d'immaterialitat, és perquè ha arribat a l'àmbit de la creació escenogràfica la mirada subjectiva i concretament maeterlinckiana "on tot és sensació del no-res i del terror" i, per tant, on "el fatalisme de la mort i de la descomposició es desprèn fins dels més ínfims detalls"<sup>190</sup> i el dispositiu ha de suggerir sincera emotivitat. La renúncia al detall, que no és altra cosa que la renúncia a la descripció de l'exterior, de l'aparença, suposa l'acceptació per part de l'escenògraf-artista de l'art de naturalesa íntima: "El llog, l'atmosfera, el paisatge, intervenen d'una manera vivent en els seus drames. [...] No hi ha res que no parli: la Naturalesa desprèn per tot arreu veus qu'intervenen constantment en el drama umà, com formant part intrínseca d'ell".<sup>191</sup>

Amb la introducció del simbolisme a Sitges, l'escenografia catalana assumeix com a propi el principi artístic de la bellesa íntima, de la naturalesa ideal dels decadents: "Cánsase esta nueva generación del estudio cerrado del modelo vivo, y de la sistemática aplicación del procedimiento de observación y reproducción de la realidad ambiente. La vida con su inagotable variedad de aspectos positivos no la satisface ya. Vuelve a lo que se llamó idealismo; más no al idealismo académico y ramplón que pretendía mejorar la realidad depurándola y perfeccionándola, sino a otro idealismo más amplio y franco, ajeno a toda materialidad, al idealismo de lo supra o de lo extra-natural".<sup>192</sup>

---

<sup>189</sup> CORTADA, "Maurici Maeterlinck, el modern simbolisme franco-belga". *L'Avenç*. V, núm. 15-16, (15-31 d'agost de 1893): p. 244.

<sup>190</sup> *Ibidem*, p. 244.

<sup>191</sup> *Ibidem*, p. 245.

<sup>192</sup> SARDÀ, "Los dramas de Mauricio Maeterlinck". *La Vanguardia* (20 de desembre de 1892): p. 4.

Per a l'escenografia des del naturalisme, la realitat era font de recreació directa i un referent per mimetitzar; en canvi, el simbolisme es desplaça de la descripció d'una realitat preexistent a concebre la creació escenogràfica com un espai per visualitzar les "harmonies interiors", imatges irrealment de sentiments i emocions, "de lo supra o de lo extra-natural" –que expressava Joan Sardà–, del que és per als decadents allò realment natural i autènticament veritable.

Per tant, la idea d'immaterialitat de l'escenografia simbolista tant té de deute el fonament del decorat material del naturalisme com la mateixa reacció del moviment simbolista, que concep l'art com un mitjà indefinit, imprecís en la representació de la naturalesa exterior, ja que l'art simbolista comprèn que l'autèntica naturalesa serà aquella que busqui evocar, suggerir, embolcallar amb els elements realment transcendents i essencials de l'individu, és a dir, les idees, els sentiments i les emocions. Els terrors i els anhels humans seran fites i extrems del camí que l'artista-escenògraf haurà de saber comunicar. El dispositiu escenogràfic haurà, doncs, de respondre a la transcendència escènica atribuint-li una transcendència emotiva, vinculant l'espai escènic i la veritat íntima.

Immaterialitat, noció d'intimisme i impressió emotiva són idees consecutives i fonamentals del model escenogràfic simbolista. El terror maeterlinckià, "el terror negro, terror en la medula de los huesos",<sup>193</sup> "el terror hasta fisiológico", és la concreció límit a què aspira el drama simbolista en l'eclosió de la impressió emotiva; l'art ha de fer sentir, ha de ser en si mateix expressió directa i eficaç, com exposa Joan Sardà en el drama maeterlinckià: "Desde la sustancia del argumento hasta la más insignificante de las formas literarias. [...] Todo acontece en la región de la pesadilla calenturienta. La misma

---

<sup>193</sup> SARDÀ, "Los dramas de Mauricio Maeterlinck". *La Vanguardia* (20 de desembre de 1892): p. 4.

naturaleza, el bosque, el estanque, la llanura, el parque, el mar que a lo lejos se divisa, el cielo que cobija aquellos misteriosos escenarios, todo es inconsciente, fantástico, de coloraciones sobrenaturales, de vibraciones imposibles, de líneas jamás realizadas en el mundo de lo mortal. [...] Y todas estas vagas figuraciones humanas sufren, gimen, aman, luchan, asesinan con sentimientos y pasiones y armas de una psicología profundamente humana, honda, verdadera, pero mostrándose y operando no con sucesión lógica y analizada sino en síntesis o destellos repentinos, momentáneos, de una intensidad maravillosa, pero perdida y esfumada un instante después en los senos oscuros de lo imposible". La manera d'adherir el sentiment més profund al dispositiu escenogràfic és convertir la fisicitat del dispositiu en pura emotivitat, en una naturalesa de síntesi i suggestió, de "destellos repentinos",<sup>194</sup> que escriu Joan Sardà.

Primer, però, ha calgut que l'artista plàstic hagi estat reflexiu i conseqüent – allò que Santiago Rusiñol anomena ser un artista sincer<sup>195</sup>– i s'hagi apropiat de l'àmbit de l'escenografia. Després, que aquest mateix escenògraf, inquiet i profund en l'anàlisi de la repercussió del seu projecte, hagi concebut que el dispositiu escenogràfic, en el marc del simbolisme, també ha de participar de la repulsa dels valors positius i del determinisme materialista burgès des de l'intimisme; i, tal com Raimon Casellas demana, ara és el moment de treballar la manera d'accedir a l'harmonia del conjunt i aplicar la síntesi al fet escenogràfic: "Nuestra generación se siente fatigada del estudio inmediato de la naturaleza, en que se educara, y desechando análisis y experimentaciones,

---

<sup>194</sup> *Ibidem*, p. 4.

<sup>195</sup> Santiago Rusiñol, parlant de Maurice Maeterlinck en el discurs de presentació de *La intrusa*. Vegeu: CASACUBERTA, *Santiago Rusiñol i el teatre per dins*, p. 282-285.

aspira a brillantes síntesis, a armonías de conjunto, que solo accidentalmente tomen su origen en la realidad exterior".<sup>196</sup>

A l'estrena de Santiago Rusiñol de *La intrusa*, l'associació entre materialitat i emotivitat a favor d'un dispositiu de tendència immaterial, anivella l'escenògraf simbolista amb l'artista-pintor modern; es veu superat el decalatge que l'escenografia tradicional havia mantingut des del romanticisme.<sup>197</sup> L'escenògraf, en el simbolisme, com el pintor de cavallet en el romanticisme, es troben "indefensos, sorpresos pel destí";<sup>198</sup> però l'escenògraf decadent, "el pintor al teatre" que diu Denis Bablet,<sup>199</sup> assumeix la transcendència i independència artística del seu treball i s'enfronta a "l'abisme" amb sinceritat, amb veritat (lluïtant amb la profunda sensació de terror), no resta al marge de la repercussió estètica del seu treball a escena.

---

<sup>196</sup> CASELLAS, "La intrusa, drama de Mauricio Maeterlinck". *La Vanguardia* (8 de setembre de 1893).

<sup>197</sup> El simbolisme és la culminació de la rebel·lió de l'ideari romàntic que G. E. Lessing reclamava; l'art havia de prendre una nova perspectiva de la naturalesa, la imitació no havia de comprendre's com a mimesi, la imitació veraç es trobava en la realitat interior: LESSING, *Dramatúrgia d'Hamburg*, p. 272: "Dins la natura, tot és lligat a tot; tot s'entrellaça, tot s'intercanvia, totes les coses es transformen les unes en les altres. D'acord, però, amb aquesta infinita diversitat, només pot ser un espectacle per a un esperit finit. Per tal que els esperits finits poguessin gaudir-ne, haurien de tenir la facultat de posar-hi uns límits que ella no té; la facultat de destriar-ne i guiar-ne l'atenció a voluntat. Aquesta facultat l'exercim en tots els moments de la vida; sense ella la nostra vida no fóra possible; davant unes sensacions tan diverses, acabaríem per no sentir res: fórem una presa constant de la impressió momentània; somniaríem sense saber que somniem. El destí de l'art és eximir-nos de fer aquesta selecció dins del domini del bell, facilitar-nos el fixament de la nostra atenció. L'art selecciona allò que, en la natura, seleccionem o desitgem seleccionar dins el nostre pensament d'un objecte o d'una combinació de diversos objectes, sigui segons l'espai o segons el temps, i ens presenta aquest objecte o aquesta combinació de diversos objectes amb tota netedat i la concisió que permet el sentiment que han de provocar".

<sup>198</sup> Peter SZONDI. *Teoria del drama modern (1880-1950)*, p. 43.

<sup>199</sup> Lema de l'estudi històric de l'escenografia de final del segle XIX i avantguardes segons Denis Bablet. Vegeu: BABLET, "El pintor en el escenario". *Los pintores y el teatro. El Público*. Núm. 28, Madrid (novembre de 1987): p. 11-26.

La ideologia estètica del simbolisme portarà a l'extrem l'emoivitat<sup>200</sup> que els artistes romàntics atribuïen a les belles arts,<sup>201</sup> ja que tant en el romanticisme com en el simbolisme la crisi i la rebel·lia de l'artista preconitzen la defensa de l'expressió íntima, l'afinitat expressiva de l'art com a finalitat última de la creació artística. L'emoivitat, el terror simbolista, neix de la lectura misteriosa del paisatge romàntic, "el temor, al vèrtig de l'abism de la nostra societat esporuguida i faltada d'ideals segurs i fervents",<sup>202</sup> i, també, del cultiu del talent individual per part dels pintors de cavallet: "trataban de expresar ideales que pudieran ser experimentados tan solo en el alma individual, y situados más allá de los límites del razonamiento lógico. El romántico seguía una "vía misteriosa" que, en frase de Novalis, "lleva hacia dentro" –y a veces al solipsismo. Para los románticos, la sensibilidad individual era la única facultad capaz de realizar juicios estéticos. A ella se habían de someter las reglas del arte". Caspar David Friedrich declaraba que la única ley del artista eran sus sentimientos".<sup>203</sup> Aquest sentit moral del paisatge romàntic no va ser recollit en

<sup>200</sup> Vegeu: HAUSER, *Origen de la literatura y del arte modernos*, III, p. 18. Els artistes del segle XVI van executar un art que considerem manierista, però sense controlar el que ideològicament imbricava aquesta actitud. L'autor fonamenta el manierisme com a reacció de l'art davant una situació de crisi social i econòmica i especialment de crisi espiritual; creu que el corrent estilístic s'articula segons les característiques de cada moment i que, sense repetir-se mai, ja que el context és variable, es va accentuant en diferents moments de la història. Després de la seva dissolució com a corrent estilístic en el segle XVII, el manierisme retorna en el trànsit del classicisme al romanticisme o del naturalisme a l'art postimpressionista, on incloem el simbolisme. Aquest retorn del manierisme en el segle XIX és allò que l'autor anomena una segona fase manierista, i la presenta com un corrent més subterrani, que ressorgirà amb poetes de l'última fase del romanticisme, com Baudelaire, Gérard de Nerval i Lautrémont, i molt especialment amb els simbolistes Rimbaud, Stéphane Mallarmé i Paul Valéry.

<sup>201</sup> LESSING, *Dramatúrgia d'Hamburg*, p. 272. Aquests arguments es troben en una direcció semblant a les teories d'Arnold Hauser sobre el concepte de manierisme com a idea detonant de l'evolució artística al llarg de la història de l'art i de la literatura comentats anteriorment.

<sup>202</sup> BATLLE, *Adrià Gual*, p. 119.

<sup>203</sup> HONOUR, *El Romanticismo*, p. 20.



temps del romanticisme pels pintors escenògrafs; en canvi, sí que serà vinculant per als homes de teatre i escenògrafs del simbolisme.

L'escenògraf del teatre simbolista desplaça l'atenció cap a la recerca de l'expressió a l'escena, de l'emoció sincera i d'una naturalesa íntima que no té limitacions formals, les quals només es poden veure acotades per les limitacions de les capacitats de l'imaginari del creador. El simbolisme, com el romanticisme, serà una tendència que es trobarà en un estat d'"indefinició"<sup>204</sup> formal, sense estil, són moviments artístics que visualitzen actituds morals.<sup>205</sup>

L'escenògraf del simbolisme desenvolupa projectes d'evocació imprecisa,<sup>206</sup> per posar l'espectador en un estat de màxima receptivitat envers el factor emocional. L'escenografia simbolista, doncs, haurà d'induir, evocar, suggerir l'espectador perquè faci tàcita aquesta crítica a la materialitat, a la falsedat de l'aparença, de la il·lusió<sup>207</sup> del que és considerat real.

L'escenificació de *La intrusa* i el guiatge dels primers modernistes justifiquen la rebel·lió d'Adrià Gual contra l'escenografia tradicional. Permeten a

---

<sup>204</sup> *Ibidem*, p. 16: L'autor dona el seu punt de vista fent referència al que ja el primer historiador del romanticisme, F. R. Toreix, a *l'Historie du Romanticisme en France* (París, 1829), va definir com a romanticisme, és a dir, com precisament allò que no es pot definir.

<sup>205</sup> *Ibidem*, p. 20: [En el romanticisme] "Al ser la teoria mimetista del arte substituïda por otra de tipo expresivista, el acento se desplazó hacia la autenticidad de las emociones expresadas y, en consecuencia, hacia la sinceridad e integridad del artista. Se llegó así a admitir que la espontaneidad, la individualidad y la 'verdad interior' eran los criterios aplicables al enjuiciamiento de cualquier obra artística, literaria o musical de cualquier época y país. Es aquí tal vez donde se revela una de las características más esenciales y definitorias del arte romántico: el supremo valor que los románticos concedían a la sensibilidad y a la 'autenticidad' emotiva del artista, en cuanto únicas cualidades capaces de dotar de validez' a su obra".

<sup>206</sup> BABLET, *Esthétique Générale du Décor*, p. 153.

<sup>207</sup> *Ibidem*, p. 143.

l'escenògraf de voluntat moderna i catalana incorporar el sentit de l'art per l'art a l'escenografia, plantejant-se la necessitat de formular un dispositiu escènic que esdevingui convergent amb la unitat del conjunt gràcies a l'hegemonia expressiva<sup>208</sup> dels diferents codis en la posada en escena.

### 3.2.1. L'escenografia emotiva, l'escenografia com a atmosfera

“Arrancar de la vida humana, no los espectáculos directos y circunscritos, no las fases corrientes y banales... sino las visiones relampagueantes, desbocadas, paradoxistas, alucinatorias; traducir en dementes paradojas las eternas evidencias; vivir de lo anormal y lo inaudito; contar los espantos de la razón, inclinada sobre el margen del abismo; referir el anonadamiento de las catástrofes y los escalofríos de lo inminente; cantar las congojas del dolor supremo y describir el calvario de los hombres; llegar a lo trágico, frecuentando el misterio, adivinando lo ignoto, prediciendo los Destinos, dando a los cataclismos de las almas y los desquiciamientos de los mundos la expresión exacerbada del terror... Tal es la fórmula estética de este arte nebuloso y espléndido, caótico y radiante, prosaico y sublime, sensualista y místico, refinado y bárbaro, modernista y medieval”.

Així, Raimon Casellas, dos dies abans de l'estrena de *La intrusa* a Sitges, descrivia en un article a *La Vanguardia*<sup>209</sup> la seva lectura dels principis estètics

---

<sup>208</sup> *Ibidem*, p. 143: “A la reproduction exacte on substitute la suggestion, l'évocation. A la représentation illusionniste, on oppose la convention théâtrale. Cette révolte, cette réforme se manifestent d'abord en France (Paul Fort le *Théâtre d'Art*, Lugné-Poe et *L'œuvre*), pour gagner successivement la Suisse (A. Appia), l'Angleterre (Gordon Craig), l'Allemagne (Peter Behrens, Max Reinhardt, Fuchs et Erler), la Russie (Ballets Russes, Meyerhold)”.

<sup>209</sup> CASELLAS, “La intrusa, drama de Mauricio Maeterlinck”. *La Vanguardia* (8 de setembre de 1893): p. 4.

simbolistes i decadents. Paraula rere paraula, la sol·licitud emet clares coordenades vers la necessitat d'amarar de vida íntima, d'emotivitat plena i desesperada, tot element visual i plàstic de l'escenificació maeterlinckiana.

L'escenografia d'un teatre de línia dramàtica simbolista, per tant, s'ha de desenvolupar concebent l'espai escenogràfic com un espai emotiu, on una acumulació d'elements de sensació pugui convergir en la suggestió d'allò anímicament sensitiu en el drama: "Los silencios nocturnos y los rumores de selva, las sombras espesas y los claros de luna, los lagos dormidos y los ecos lejanos, todas estas formas y sonidos de aparición noctámbula, todos estos estados de paisaje fantástico, guardan latentes analogías en los estados de espíritu, viniendo a ser sincrónicas aquellas modalidades de naturaleza con vibraciones del alma, como ondulaciones de pensamiento con latidos de corazón".

Així, l'escenografia haurà de ser entesa com el resultat d'una atmosfera, on seran congruents el valor d'immaterialitat, la veritat íntima i l'expressió emotiva. Però Raimon Casellas va més enllà i ja ens proposa amb quins processos es pot desenvolupar aquesta escenografia-atmosfera: el mecanisme és l'analogia<sup>210</sup> entre els sentits i l'intel·lecte (les idees) –"latidos de corazón" i "ondulaciones de pensamiento"–, com s'expressa ell.

---

<sup>210</sup> L'analogia és la base de la metàfora, la metonímia i l'al·legoria poètica, és el mecanisme de l'associació de les dues imatges o idees; conceptes associats per la contraposició interior i exterior, entre els quals hi ha similitud i, almenys, un element igual, que es corresponen. Per al desenvolupament d'aquesta associació a l'escena entre l'objecte físic i el metafísic, cal seguir les pautes del ritme analògic. Aquest és l'objectiu de Paul Fort quan aplica la teoria de les correspondències; a *Cantiques des cantiques* intenta incorporar la teoria actualitzada per Charles Baudelaire a *Les fleurs du mal* (1857), vol relacionar forma i sentiments analògicament: "IV CORRESPONDÈNCIES/ La Natura és un temple on tot de vius pilars deixen sortir a vegades uns mots que no destries;/ l'home hi passa a través d'un bosc d'al·legories/ que l'observen amb ulls d'esguards familiars./ Com ecos que es confonen a una llarga

En un sentit semblant, també Alexandre Cortada,<sup>211</sup> pocs dies abans de l'article de Raimon Casellas a *La Vanguardia*, exposa sobre el fet escenogràfic del drama simbolista: "Els boscos, els castells, les cases, els arbres, les plantes, els aucells, el vent, el cel, tot hi diu alguna cosa, tot porta una significació, una idea, dintre. Els personatges s'harmonisen amb els demés objectes i els demés sers que els volten per tots cantons. Sembla com si els uns i els altres s'entenguessin mútuament quelcom de misteriós. No hi ha res que no parli: la naturalesa desprèn pertot arreu veus que intervenen constantment en el drama humà, com formant part intrínseca d'ell".

Per als ideòlegs del simbolisme, el dispositiu escenogràfic simbolista ha de superar la falsedat il·lusionista i reafirmar el sentit de transcendència del decorat, tot desenvolupant la capacitat de revelar els conflictes emotius i els estats d'ànim del drama i atribuir als procediments escenogràfics la significació de l'objecte, la simbolització de l'atmosfera. En aquest canvi de funció de l'escenografia i de reatralització dels seus procediments, el dispositiu dialoga amb l'espectador evocant la seva imaginació, la seva fantasia individual i col·lectiva. L'atmosfera ha d'impactar en la ment del públic gràcies als processos d'analogia que l'escenificació i l'escenografia van connotant a través de la manipulació de les convencions teatrals. El dispositiu-atmosfera és indefinició, una naturalesa íntima no massa acurada o precisa i que acaba proposant una naturalesa paral·lela a la realitat de les aparences.

---

distància dins una tenebrosa i profunda unitat,/ tan vasta com la nit i com la claredat,/ entre olors, sons, colors, s'estableix./ Alguns perfums són tendres com la carn dels infants,/ dolços com oboès, verds com prats inefables,/ -d'altres, de corromputs, fèrtils i triomfants,/ que s'expandeixen com les coses perdurables,/ així l'ambre, l'almesc, l'encens i el benjuí,/ que dels sentits i l'ànima canten el frenesí." Vegeu: Charles BAUDELAIRE, *Fleurs du mal [Les flors del mal]*, p. 73.

<sup>211</sup> CORTADA, "Maurici Maeterlinck, el modern simbolisme franco-belga". *L'Avenç*. V, núm. 15-16, (15-31 d'agost de 1893): p. 243-248.

La primera convenció visual a què Raimon Casellas al·ludeix per manipular la capacitat expressiva del dispositiu-atmosfera és la llum. És lògic: la categoria superior de la il·luminació en el llenguatge plàstic i visual, i l'ús que també n'ha fet el naturalisme, fan que aquest recurs escenogràfic sigui el primer element a considerar en la inquietud per reateatralitzar l'escenografia per al drama de sentiment simbolista. Segons Raimon Casellas, la il·luminació serà l'element més competent per transformar, alterar i modificar emotivament la sensibilitat de l'espectador a l'hora de percebre el dispositiu. A propòsit de l'escenografia de *La intrusa* escriu: "La melancolía de la luz, que apenas sí alumbra la lóbrega escena, comienza a moverse, a oscilar, menguando, decreciendo como fuego fatuo. El Abuelo que, a pesar de su ceguera, teme la sombra como una maldición, se estremece a la idea de quedarse a oscuras, como si aquella luz, que se extingue, tuviese secreta relación con la vida espirante del ser querido".<sup>212</sup>

El concepte d'escenografia-atmosfera enllaça també amb el de la imatge única d'aportació naturalista. Ara, però, la veritat particular que els naturalistes buscaven és substituïda per un desig absolut d'unió del conjunt. Aquesta és la causa de l'ús recurrent que fa l'escenografia simbolista de relligar aquest llegat naturalista amb la teoria de l'art total de Richard Wagner.<sup>213</sup> Comprendre l'escenografia com a atmosfera exigeix la comunió plena de les arts a escena.

L'escenografia de *La intrusa* hauria estat exemplar en la creació sensible de la seva atmosfera de terror existencial, resseguint les teories exposades per Raimon Casellas; recordem-les: implicant de millor manera la tècnica de la

---

<sup>212</sup> CASELLAS, "La intrusa, drama de Mauricio Maeterlinck". *La Vanguardia* (8 de setembre de 1893): p. 4.

<sup>213</sup> Aquest aspecte l'aprofundirem tractant l'aplicació que Adrià Gual fa a les seves teories sobre l'escenografia i la posada en escena simbolistes.

il·luminació per crear una atmosfera més eficaç de pressentiments i pors. La il·luminació a *La intrusa* podria haver omplert l'escenificació d'analogies entre els elements i l'arribada de la Mort, hauria d'haver condensat i simbolitzat l'escenografia "hasta envolverse en áspera negrura el ánimo de todos".<sup>214</sup>

En la qualitat del decorat de la representació sitgetana, però, ha dominat la convencionalitat realista, tot i que s'ha intentat fer aflorar funcions expressives i de suggestió mitjançant una certa contenció d'allò representatiu i intentant manipular dramàticament la il·luminació. Santiago Rusiñol no va ser prou eficaç en la manipulació dels elements atmosfèrics, i es va crear un cert desequilibri entre la proposta visual i la interpretació de silencis, els gestos mesurats i la música de les paraules del text de Maurice Maeterlinck. No hi va haver equilibri en la suggestió, per tant, a la representació hi va manca versemblança del conjunt.<sup>215</sup>

Aquest conflicte entorn de la versemblança que s'esdevé en l'escenificació de Sitges és hàbilment recollida per Josep Yxart en un article<sup>216</sup> a *La Vanguardia*, el mes de febrer següent a la representació. Tant si la crítica va dirigida principalment a la capacitat real de representació del teatre simbolista maeterlinckià, com si té una finalitat més polititzada –en la mesura que posa en qüestió el model maeterlinckià com l'òptim per a una renovació adequada del teatre català–, el cert és que les reticències del crític, en la seva avaluació de la capacitat de portar a terme una representació completa i satisfactòria del drama maeterlinckià i ideal, puntualitzen les dificultats de realització de

---

<sup>214</sup> CASELLAS, "La intrusa, drama de Mauricio Maeterlinck". *La Vanguardia* (8 de setembre de 1893): p. 4.

<sup>215</sup> BATLLE, *Adrià Gual*, p. 127.

<sup>216</sup> YXART, "El arte escénico en España". Vol. I, Barcelona, *La Vanguardia* (1894): p. 271-283. Publicat com a article a *La Vanguardia*, l'1 de febrer de 1894.

l'escenografia simbolista: "Nadie niega a Maeterlinck las facultades de un poeta. Posee como han poseído pocos lo que han llamado el sentido del misterio. [...] En las anteriores líneas va anticipadamente declarado hasta qué punto he sentido esa intensidad de impresiones producidas por la fuerza de su fantasía, extraña e incomparable. Pero, para mí, todos estos efectos son únicamente poderosos y grandes en la lectura; han de menguar por fuerza en la representación. Maeterlinck ha llevado a tal extremo la idealización, la espiritualidad de la obra dramática en la pretendida lucha contra la plasticidad grosera del teatro, que esta se rebela y destruye su obra.[...] Cuanto la informa y distingue en último lugar, su indecisión flotante, su luz desmayada, lo ultra-ideal de sus figuras, su incoherencia de ensueño, su condición etérea e impalpable, todo esto obra realmente con eficacia sobre la imaginación de un lector que tenga a su vez algo de poeta, pero es de todo punto opuesto a la sólida realidad de un proscenio. El verdadero proscenio de tales concepciones es un cerebro, no un teatro".

Adrià Gual assumirà aquesta necessitat i treballarà per aconseguir un equilibri entre la concreció externa del dispositiu visual i el nivell de versemblança (imitació del real o d'il·lusió teatral), entre la convenció poètica del text i els altres llenguatges escènics.

El més significatiu de tot plegat –de les teories del teatre maeterlinckià, de les crítiques, de les suggestions ambigües en què es tradueix l'escenificació de *La intrusa*– és que, gràcies a la introducció de la línia dramàtica del simbolisme, s'estan establint noves funcions a l'escenografia i, per primera vegada en la seva història, l'escenografia catalana es veu com a part d'un procés de "reteatralització".<sup>217</sup> És a dir, l'escenografia simbolista del modernisme inicia

---

<sup>217</sup> BABLET, *Esthétique Générale du Décor*, p. 143.

un camí real d'innovació quant a conceptes, funcions i procediments<sup>218</sup> del dispositiu.

---

<sup>218</sup> BRAVO, *L'escenografia catalana*, p. 180-181.



#### 4. Teories i opcions per a una escenografia simbolista segons Adrià Gual

L'objectiu d'aquest capítol és conèixer i analitzar les teories que Adrià Gual elabora entre 1893 i 1896 a l'entorn de l'escenografia, mentre escriu les seves primeres obres teatrals, en línia amb una literatura dramàtica i una posada en escena simbolista a la qual l'autor s'adscriu després d'assistir a *La intrusa* en la Segona Festa Modernista a Sitges.

Els atemptats a Barcelona, el tancament, tres mesos més tard, de *L'Avenç* i la Tercera Festa Modernista contextualitzen la fi de la primera època modernista. La crisi provocada per l'ambient de pànic que segueix<sup>212</sup> als fets dificulta el desenvolupament unitari del moviment i salten a primer pla els elements diferencials en comptes de reforçar-se els unificadors. Així, s'inicien els dos o tres anys de triomf del modernisme decadent i esteticista a Catalunya. Adrià Gual segueix aquesta tendència majoritària dels artistes del Cau Ferrat, presidida per Santiago Rusiñol, i es capbussa a traslladar i adaptar a la realitat catalana els principis teatrals del simbolisme maeterlinckià.<sup>219</sup>

A l'inici, les obres teatrals que volen emular el simbolisme europeu presenten l'escenografia<sup>220</sup> que segueix el dispositiu d'aparença real del naturalisme, tal com havia succeït a l'estrena de *La intrusa*; però, a poc a poc, els principis simbolistes, que van perfilant-se en els elements del text i la dramaturgia, també afecten l'anatomia dels mateixos plantejaments plàstics i visuals a l'escena i en canvien funció i objectius. L'escenografia evoluciona cap al dispositiu manifestament expressiu i suggeridor d'atmosferes, la plàstica a

---

<sup>219</sup> BATLLE, *Adrià Gual*, p. 148.

<sup>220</sup> Només es disposa d'il·lustracions que acompanyen els manuscrits de dues obres: *La visita* (1894), *La mar brama* (1894) i *Morts en vida* (1895). Vegeu les imatges en les pàgines següents.

escena va transformant-se i el dispositiu va adquirint, amb un llenguatge i una identitats pròpies, emotivitat i expressió.

#### 4.1. L'escenografia simbolista de l'estricta simplicitat

Les primeres obres escrites per Adrià Gual després del seu contacte amb el simbolisme maeterlinckià són: el 1893, *La visita*,<sup>221</sup> i el 1894, *L'últim hivern*,<sup>222</sup> *La mar brama*<sup>223</sup> i *Morts en vida*,<sup>224</sup> *Blanc i Negre*<sup>225</sup> i *Lluna de neu* (1894).<sup>226</sup> Només disposem de certa informació visual de *La visita*, *La mar brama* i *Morts en vida*. Els documents gràfics a què ens referim no són projectes sinó il·lustracions escenogràfiques que Adrià Gual realitza com a informació visual complementària al text, una mena d'aclariment dibuixat d'allò que es diu en els diàlegs de les obres. El conjunt d'aquestes planteja els tempteigs per a una

<sup>221</sup> GUAL, Adrià. *La visita*. "Cuadro de costums", Barcelona, 1893. Original autògraf i signat. 30 quartilles. 150 x 105. Amb una anotació de l'autor signada l'any 1941. Arxiu Gual. Ms. MCCCXCV. Vegeu: GUAL, *Memòries*, p. 48.

<sup>222</sup> GUAL, Adrià. *L'últim hivern*. 1893. Original autògraf. 16 quartilles. 210 x 150. Escrit amb llapis. Arxiu Gual. Ms. MCCCXCVI. Vegeu: GUAL, *Memòries*, p. 48: "*L'últim hivern* va emparar-se en les modalitats de *La visita*, però es desenvolupà seguint un planteig de més contextura dramàtica i, per tant, més inexpert, però sense solucions d'aquelles exigides pels auditoris d'ofici."

<sup>223</sup> GUAL, Adrià. *La mar brama*. Un acte, març de 1894. Còpia a màquina original i signada. 25 fs. 275 x 215. Amb esmenes i trossos esborrats. Un full amb un dibuix original de Gual que correspon a l'última escena de l'obra. Ms. MCDXXVII, 1 i 2. Vegeu: GUAL, *Memòries*, p. 49. GUAL, *Memòries*, p. 48: "*La mar brama* s'expandia a les llums d'un moment d'impressionisme, en els ambients mariners de la nostra costa."

<sup>224</sup> GUAL, Adrià. *Morts en vida*. Còpia manuscrita. 19 fs. Per les dues cares. 220 x 160. Amb una pàgina original autògrafa. Acotacions amb tinta vermella. Arxiu Gual. Ms. MCDXI. Vegeu: GUAL, *Memòries*, p. 49.

<sup>225</sup> GUAL, Adrià. *Blanc y negre*. *Primer ensaig de color escènich*. 4 de desembre de 1894. Original autògraf i signat. 36 quartilles. 220 x 140. Escrit amb tinta i llapis. Arxiu Gual. Ms. MCDIX. Vegeu: GUAL, *Memòries*, p. 49

<sup>226</sup> GUAL, Adrià. *Lluna de neu*. Original autògraf. 6 quartilles per les dues cares. 265 x 205. Escrit amb tinta lila i amb llapis. Vegeu: GUAL, *Memòries*, p. 50-51.

línia dramàtica simbolista posant èmfasis diferents en l'aplicació dels principis de la tendència i, per tant, perfilant també diverses opcions i procediments escenogràfics.

#### 4.1.1. La paraula crea el decorat com el decorat completa la paraula: *La visita* (1893)

“Una cambra d'hospital, blanca, neta, endregada; una malalta jove dins el llit voltada de totes les humils sol·licituds. Una família que arriba aprofitant l'hora de visita... veus, converses plenes d'enyoraments, d'amors i d'esperances; una campana que marca el terme de la confiança... els adéus... de nou la solitud, i aquell rosari començat per tal d'endolcir-la!”.<sup>227</sup>

Així, Adrià Gual inaugurava la visió dels drames interns, “costosos de plaure”, amb l'intent de renovar el seu esperit. En el manuscrit de *La visita* hi ha una il·lustració (vegeu la imatge a la pàgina següent) que esbossa l'habitació d'un hospital, un dispositiu que sembla, a primera instància, una escenografia de caràcter naturalista. Posteriorment a la lectura del text, però, l'evocació atmosfèrica “que deriva dels pressentiments ambigus i de la intuïció de la proximitat de la mort”<sup>228</sup> segons els personatges, ens fan percebre que la il·lustració presenta un plantejament teatral que vol fer compatibles el “quadre de costums” i la “declaració d'idealismes particulars”.<sup>229</sup> És a dir, intenta equilibrar el realisme d'un personatge amb història i identitat propis d'un espai naturalista, amb uns diàlegs i una interpretació que tendeixen a expressar ideals i passions íntimes i resignifiquen l'aparença inicial del dispositiu de

---

<sup>227</sup> GUAL, *Memòries*, p. 48.

<sup>228</sup> BATLLE, *Adrià Gual*, p.150.

<sup>229</sup> *Ibidem*, p. 151.



26. Il·lustració escenogràfica: Adrià Gual, *La visita*, continguda en el manuscrit inèdit, 1893.

manera simbòlica. L'objectiu és conjunt, text i escenografia es conceptualitzen encadenadament, sobre la base d'un procés on la "paraula crea el decorat".<sup>230</sup> Adrià Gual –com Santiago Rusiñol i Raimon Casellas a *La intrusa*– pretén harmonitzar aquests dos nivells d'expressió: realisme i misticisme, aparença i ideal, mitjançant la comunió entre el decorat d'aparença real i l'evocació amb la paraula i la situació dels personatges en una atmosfera d'angoixa i, al mateix temps, mostrant fermesa davant l'arribada de la mort. Aquestes estratègies ja les havia utilitzades Paul Fort en 1890, als inicis del seu treball al Théâtre d'Art, quan encara confiava en la "paraula del poeta".<sup>231</sup>

Des del punt de vista de l'anàlisi literària, Carles Batlle descriu els diàlegs de *La visita* com paraules que evocuen l'espai i la seva atmosfera, recorrent a la tècnica pictòrica, mentre que Adrià Gual dibuixa i acoloreix l'evocació del lloc en comptes de descriure-la.<sup>232</sup> Ambdues consideracions: el decorat suggerit per la paraula i la paraula d'expressió pictòrica coincideixen a relacionar la suggestió de l'espai i l'atmosfera com a impressió visual. S'està proposant l'evocació directa, sense premeditació, on només té cabuda la sincera expressió d'emocions: la concreció del medi, l'atmosfera en l'habitació, es veu transformada pels sentiments i l'estat d'ànim de la malalta, el conjunt "suggestiona completament l'auditori en una orientació global de tristesa".<sup>233</sup>

<sup>230</sup> BABLET, *Esthétique*, p. 149.

<sup>231</sup> BABLET, *Esthétique*, p. 149 i 159. En paraules de l'evangeli del Théâtre de l'Art: "La parole crée le décor comme le reste". Denis Bablet cita paraules de Pierre Quillard, a: "*De l'inutilité absolue de la mise en scène exacte*", dins *La Revue d'Art Dramatique*, 1 de maig de 1891, p. 181, després de la representació de *La Fille aux mains coupées* al Théâtre d'Art.

<sup>232</sup> BATLLE, *Adrià Gual*, p. 152.

<sup>233</sup> *Ibidem*, p. 153.

Per l'instant, l'Adrià Gual de *La visita*, com després passarà a *La mar brama*,<sup>234</sup> es preocupa tant de la suggestió en la plàstica com en el text dramàtic, no tan



27. Il·lustració escenogràfica: Adrià Gual, *La mar brama*, continguda en el manuscrit inèdit<sup>235</sup>, 1894.

<sup>234</sup> *Ibidem*, p. 159-160. Paraules que Carles Batlle expressa sobre l'anàlisi de *La mar brama*, d'Adrià Gual. Vegeu més referències sobre el text en el mateix llibre, entre les pàgines 157 i 162.

<sup>235</sup> GUAL, Adrià. *La mar brama*. Un acte, març de 1894. Còpia a màquina original i signada. 25 fs. 275 x 215. Amb esmenes i trossos esborrats. Un full amb un dibuix original de Gual que correspon a l'última escena de l'obra. Ms. MCDXXVII, 1 i 2.

sols per aconseguir una interpretació natural, versemblant i sentida, sinó també per potenciar certa ocultació del caràcter imitatiu i descriptiu –en la mesura que sigui possible– i proposar una autèntica il·lusió de veritat profunda darrere de la façana realista.

#### 4.1.2. L'escenografia que secunda la paraula del poeta: *La mar brama* (1894) i *Morts en vida* (1894)

A *Morts en vida* (1894),<sup>236</sup> la recreació del medi intenta establir explícitament la correspondència amb els estats de l'ànima. En comparació de *La visita*, la funció de la plàstica escenogràfica en aquesta obra dramàtica canvia: ara el decorat prendrà una nova finalitat, en el mateix sentit que l'autor engloba el "drama íntim"<sup>237</sup> en un "drama de món",<sup>238</sup> a fer "endevinar a l'espectador les lluites interiors que cada personatge pugui tenir"<sup>239</sup> allà on la proposta escenogràfica anterior completava la descripció el medi escomençada per la

---

<sup>236</sup> GUAL, *Memòries*, p. 48: "L'adveniment de *Morts en vida* va dibuixar bona cosa els meus principis d'estètica teatral, fins aleshores poc més que inconscients. [...] *Morts en vida* acceptava d'una manera contundent la gran col·laboració dels ambients. Les suggestions, especialment iniciades en *La visita*, venien a complementar-se damunt d'una armadura dramàtica repartida proporcionalment en actes, encara que aquest sentit de proporció no acceptés a ulls clucs les normes establertes pel costum i la rutina. [...] *Morts en vida* és un drama, més que realista, de realitats poètiques". I continua a la p. 52: "*Morts en vida* va plaure a Guimerà tal com ell mateix va dir-ho, sense reserves, i podia plaure-li, perquè en certa manera és una producció que radica en certs punts d'on també radicava la seva obra; em refereixo a una mena de tensió dramàtica tirant al tràgic i a una aparent realitat, que ell segurament va prendre per realitat tàcita i perseguida".

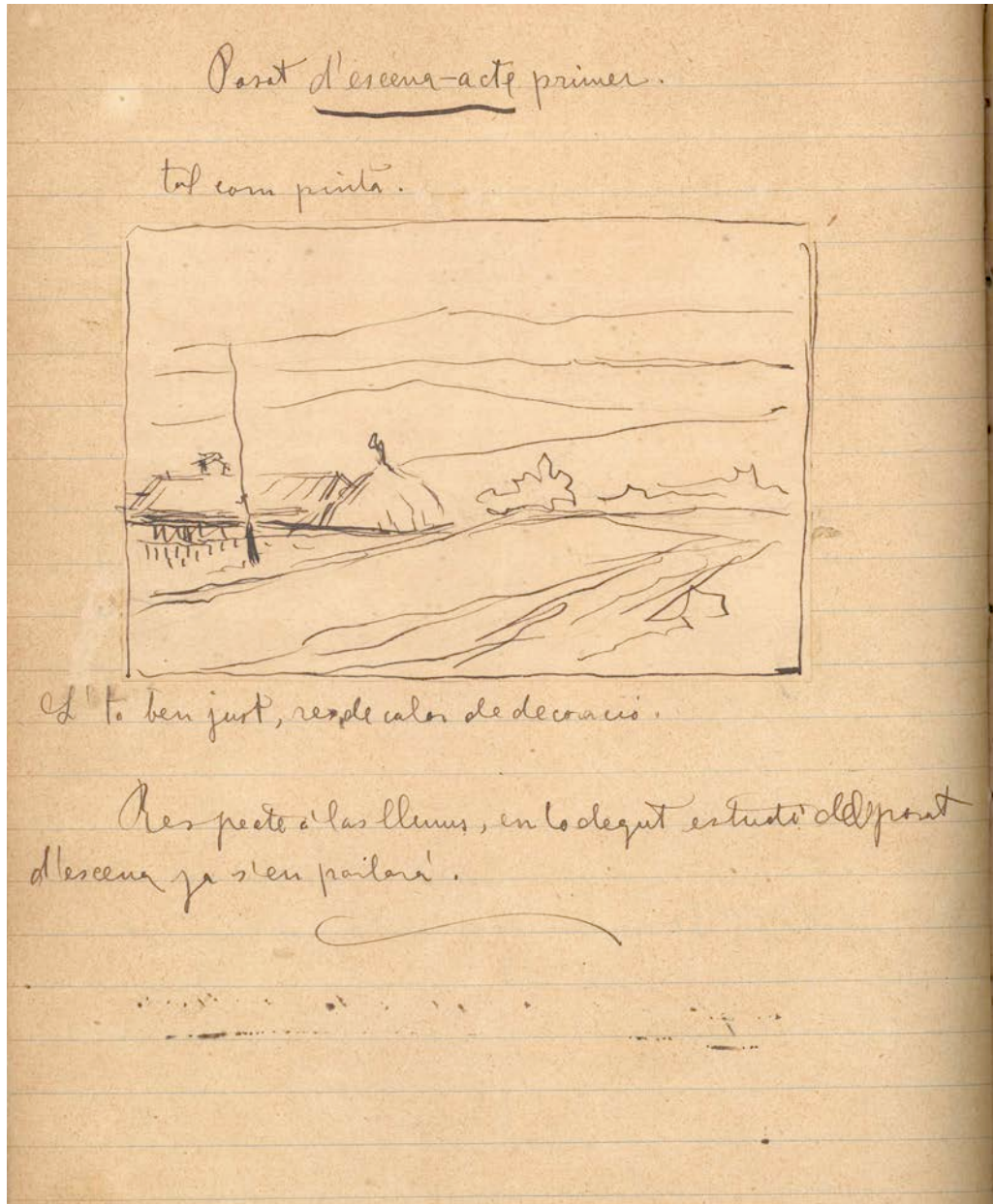
<sup>237</sup> BATLLE, *Adrià Gual*, p. 151.

<sup>238</sup> *Ibidem*, p. 165.

<sup>239</sup> *Ibidem*, p. 167.



paraula, en aquesta proposta s'accentua la transcendència del decorat, que ha d'assolir l'objectiu de secundar la suggestió emotiva del text del teatre de situació.



28. Il·lustració escenogràfica: Adrià Gual, *Morts en vida*, continguda en el manuscrit, 1894.





29. Il·lustració escenogràfica: Adrià Gual, *Morts en vida*, 1894. Arxiu Adrià Gual, fons escenogràfic.

En aquest sentit, Adrià Gual desenvolupa propostes que Paul Fort i Lugné-Pöe també havien plantejat a París.<sup>240</sup> L'escenògraf català anivella la funció expressiva del decorat amb la necessitat evocadora i suggestiva del conjunt del patró dramàtic simbolista, i el dispositiu abandona les funcions realistes on el decorat només acompanya i acomoda l'acció. Així, s'accedeix a atribuir al dispositiu visual també la capacitat d'expressar les passions i idees de l'escenificació: el decorat és un acompanyament pictòric que acompanya, no completa, la paraula a l'escena: "Le décor matériel agit donc sur l'esprit du spectateur par le jeu des éléments figurés, les harmonies de couleurs et de lignes qui soutiennent l'atmosphère de la pièce, lui servent de fond, et créent un jeu d'équivalences visuelles".<sup>241</sup> Som al llindar d'adoptar en l'escenografia la teoria de les correspondències. Com en els models parisencs, *Morts en vida* presenta una concepció visual que avança pel que fa als objectius escenogràfics. Adrià Gual proposa un dispositiu que confia en la paraula i que, per tant, equipara el llenguatge plàstic a l'escrit i a la resta de codis escènics.

Les il·lustracions de *Morts en vida* (vegeu la p. 110, imatge núm. 29) ens ensenyen un paisatge despul·lat, tot en grisos, on la referència a la realitat està mínimament present en relació amb la descripció completa de la il·lustració de

---

<sup>240</sup> Paul Fort avança en la significació del decorat a escena: "Le décor doit être une simple fiction ornementale qui complète l'illusion par des analogies de couleurs et lignes avec le drame. Le plus souvent il suffira d'un fond et de quelques draperies mobile". Així, segons ell primer i Aurélien-François-Marie Lugné-Pöe després, l'escenografia ha de ser simple; el decorat material no ha de contradir el decorat imaginari, idealitzat; no s'ha de suggerir els llocs, ni descriure'ls; el decorat ha de ser una ficció ornamental que es completi amb l'evocació, gràcies a l'expressió de les analogies entre els colors i les línies amb el drama. El decorat és com un acompanyament pictòric que acompanya la paraula a l'escena: "Le décor matériel agit donc sur l'esprit du spectateur par le jeu des éléments figurés, les harmonies de couleurs et de lignes qui soutiennent l'atmosphère de la pièce, lui servent de fond, et créent un jeu d'équivalences visuelles". Vegeu: BABLET, *Esthétique*, p. 149-150.

<sup>241</sup> *Ibidem*, p. 153.

*La visita*. L'absència de detalls i una composició molt simplificada provoquen una atmosfera de buidor, misteri i expectació. Encara, però, es produeix un reconeixement convencional de la natura, les formes en el paisatge es dibuixen mantenint el sistema de representació acadèmic i utilitzant les gradacions de to per fer percebre efectes de profunditat en l'espai escenogràfic.

El mateix autor, en aquestes paraules, ens presenta aquesta inquietud en l'anivellament de tots els elements a l'escena sota una finalitat evocadora: "En totes aquelles obres mai representades [Adrià Gual es refereix a *La visita*, *L'últim hivern*, *La mar brama*, *Morts en vida*] cada vegada s'hi veia més clar el propòsit d'anar a la caça d'una emoció resolta per mitjà de tots els elements que integren el teatre. No hauria pogut precisar en cap d'elles en quins moments m'interessava més el color que la paraula, la paraula que el fet en si, el fet en si que el silenci que pervenia. Al mateix temps, m'obsessionava extraordinàriament la idea de la proporció, i encara el doble la de la més estricta simplicitat. O sigui que com més descobria dintre meu la intimitat desvetllada entre la forma somniada i jo mateix, més m'allunyava de tot allò que se solia i se sol encara entendre i acceptar com a teatre. És molt curiós d'adonar-se de la manera com, a mesura que un es descobreix als propis ulls, es va insensiblement distanciant de tot allò que l'envolta i pervé a trobar un plaer desmesurat en l'isolament. És perfecció?, és defecte?, és fatalitat?... Un no pot saber-ho del cert. És camí, i cal seguir-lo, vulguis que no".<sup>242</sup>

Amb *Morts en vida*, Adrià Gual comença a superar la limitació de la mera referència descriptiva del dispositiu escenogràfic, i tendeix a transformar les convencions per una escenografia simbolista on el dispositiu es desenvolupa

---

<sup>242</sup> GUAL, *Memòries*, p. 48.

<sup>242</sup> *Ibidem*, p. 48.

en correlació amb la suggestió de la paraula i la dinàmica de l'acció. Som a les portes de conceptualitzar l'espai escenogràfic com a explícitament emotiu. *Morts en vida* és l'exemple d'allò que esdevindrà una opció del decorat simbolista en mans d'Adrià Gual: el dispositiu d'estricta simplicitat o del "sincretisme estètic",<sup>243</sup> allò que anomenarem l'escenografia del simbolisme latent.

Parlem de latent, ja que no és visible però sí inherent a un dispositiu escenogràfic que es veurà transformat, acomplert, a l'hora d'avançar el desenvolupament de l'escenificació. En aquesta línia de propostes escenogràfiques, la paraula muda i acaba la funció del dispositiu, el desenvolupament del drama transforma la primera qualitat física del decorat i li permet adquirir una finalitat expressiva. La nova qualitat del dispositiu aporta una nova significació a la seva pròpia qualitat material; la significació de l'escenografia va més enllà de l'aparença i es veu amplificada per valors immaterials.

L'escenografia del simbolisme latent presenta un dispositiu d'anatomia representativa desproveït de detalls i amb una lectura simplificada que desencadena certa tensió simbòlica.<sup>244</sup> El resultat és un decorat que suggereix i evoca progressivament l'emotivitat, que embolcalla la representació sense que l'espectador perdi la percepció d'estar davant d'una atmosfera natural. Per incidir més en aquesta primera opció de l'escenografia

---

<sup>243</sup> Aquest concepte és plantejat per Isidre Bravo en l'única obra d'estudi escenogràfic sobre Adrià Gual. Vegeu: BRAVO, *Mitja vida de modernisme*, p. 135.

<sup>244</sup> Recordem que, segons el món de les idees, el símbol és part de la possible significació de tot objecte, la possibilitat que un element esdevingui símbol és a partir de l'exaltació de la seva capacitat de funció transitòria simbòlica, que es genera quan s'identifica l'objecte físic amb una forma espiritual, allò que s'anomena l'arquetip espiritual.

simbolista gualiana, serà convenient esperar a l'estrena del drama de món *Silenci*, d'Adrià Gual, en la primera sessió pública del Teatre Íntim, el 1898.

#### 4.2. L'escenografia simbolista de síntesi

“Ningú que tingui consciència de les tasques de creació teatral no podrà dir-vos amb exactitud d'on li ha pervingut la pensada de produir tal obra o tal altra. Ha estat un fet empescat o viscut allò que ha determinat, després d'un ambient? Ha estat un ambient allò que ha determinat el cas dramàtic? N'hi ha hagut prou amb una melodia llunyana somortament sentida? Ha estat una sensació de color la que t'ha conduït a l'imperi de la paraula, o bé la paraula que t'ha revelat l'emoció del color que la completa? Va arribar un moment, fill d'aquestes i altres reflexions, que tot ho traduïa en emoció o llenguatge teatral. La paraula és música –em deia–, com la música és paraula. El color és música i paraula alhora: res no viu deslligat de res, i el tot constitueix la màxima expressió teatral en el més enlairat sentit del mot”.<sup>245</sup>

Amb aquestes paraules, Adrià Gual fa referència a les seves memòries a l'obra i la teoria escènica de *Nocturn. Andante morat* (1895), teories de l'opció de l'escenografia simbolista més transgressora de l'escenografia gualiana. L'obra és el plantejament teòric complet entorn de la segona<sup>246</sup> opció de l'escenografia simbolista: la fonamentada en la síntesi de les arts o dels mitjans d'expressió escènica.<sup>247</sup> Abans del que serà, definitivament, l'opció

---

<sup>245</sup> Parlant de la lectura pública de l'*Última primavera*, d'Edvard Grieg. Vegeu: GUAL, *Memòries*, p. 53-54.

<sup>246</sup> BABLET, *Esthétique*, p. 154-155.

<sup>247</sup> *Ibidem*, p. 154.

escenogràfica de síntesi de les arts *Nocturn. Andante morat*, l'artista s'hi acosta amb *Blanc i negre, primer assaig de color escènic* (1894).<sup>248</sup>

#### 4.2.1. Les referències teòriques i artístiques

Tal com ja havíem introduït, Adrià Gual està en contacte amb el wagnerisme des d'abans de 1892, quan es funda la Societat Catalana de Concerts, on ja van plegats modernisme, wagnerisme i innovació cultural –els eixos de l'educació estètica regeneracionista–, que també coincideixen amb el model del simbolisme francès.<sup>249</sup> Per a Adrià Gual, doncs, l'apropament a la *Gesamtkunstwerk*, teoria de l'art total, és fruit d'un procés natural<sup>250</sup> en el camí del seu desenvolupament professional.

En la *Gesamtkunstwerk*, els elements escènics s'harmonitzen entorn del ritme com a fet intrínsecament vital<sup>251</sup> i de la unitat mínima del signe a l'escena, el

---

<sup>248</sup> BRAVO; COCA; BATLLE, "Introducció", *Mitja vida de Modernisme*, p. 32. També: BATLLE, "L'espai de les paraules", *Mitja vida de Modernisme*, p. 68.

<sup>249</sup> Per al simbolisme francès, des de mitjan dècada de 1880, el wagnerisme és un model resseguit per Charles Baudelaire i Stéphane Mallarmé. Sobre la connexió entre les teories wagnerianes i el simbolisme, Denis Bablet escriu: "Por lo que se refiere a Wagner, propone al simbolismo la remodelación completa de la obra de arte: preconiza la intuición, exalta la función sintética del sueño y encuentra en el mito el material ideal para el poeta; el drama musical le parece la forma poética que mejor caracteriza su proyecto de *obra de arte total* (*Gesamtkunstwerk*) en la que colaboran todas las disciplinas creadoras y que, al mismo tiempo, reconcilia lo consciente y lo inconsciente, traduciendo este último por medio de las repeticiones obsesivas del leitmotiv". Vegeu: BABLET, "El pintor en el escenario". *Cuadernos Público*. Núm. 28, Madrid (novembre 1987): p. 14-15. També: BATLLE, *Adrià Gual*, p. 191.

<sup>250</sup> BATLLE, *Adrià Gual*, p. 193.

<sup>251</sup> La *Gesamtkunstwerk* de Richard Wagner equipara l'art escènic al millor exercici artístic; segons ell, com més gran és la capacitat reveladora de l'art més qualitat vital té el mateix fet artístic, per això a l'escena està obligat a anivellar totes les facetes dels elements del fet vital. BABLET, "El pintor en el escenario". *Cuadernos El Público*. Núm. 28, Madrid (novembre 1987): p. 14-15: "El escenario debe

*leitmotiv*.<sup>252</sup> Segons la teoria wagneriana, a l'escena tot s'ha d'entrellaçar, així s'equilibra el conjunt i s'assoleix la finalitat última de l'expressió<sup>253</sup> del sentiment, l'expressió íntima.

Richard Wagner comprèn que l'òpera, la música teatralitzada, és l'art més complet, en la mesura que la seva naturalesa complexa és el millor reflex de la vida,<sup>254</sup> per tant, de l'expressió real del sentiment. L'escenificació no ha de ser il·lusió de vida: si vol esdevenir art transcendent, ha de ser pròpiament vida. Però, per fer intel·ligible la munió d'elements que es relliguen a l'escena com a reflex de vida, és necessari sintetitzar-los. Només així l'espectador pot construir un signe avaluable i comprensible. La síntesi és el procediment a aplicar en cada faceta del llenguatge escènic, aquesta simplificació pretesa –que, per

---

ofrecer a los ojos del hombre la imagen de la vida humana, pero para convertirla en algo totalmente inteligible, y ofrecer también "la imagen viva de la naturaleza", porque son inseparables".

<sup>252</sup> José PIERRE et. Al. *Simbolismo en Europa, Néstor en las Eurípides*, p. 22: "reconcilia lo consciente y lo inconsciente, traduciendo este último por medio de las repeticiones obsesivas del leitmotiv".

<sup>253</sup> Roger ALIER, "La vida musical barcelonina durant el Modernisme", *Historia de la ópera*, p. 226-227: "De esta manera la música de la ópera asume no sólo la función de 'decorar' el drama, sino la de explicarlo por entero, conduciendo la atención del espectador hacia el verdadero significado[...] la idea de Wagner atribuía un sentido a su música a pesar de que también, en el fondo, era una aplicación convencional la que llevaba determinados temas a convertirse en significantes. Pero en su época la idea causó un gran impacto y pareció resolver el centenario conflicto entre el valor de la música como objetivo artístico sin significado preciso, en un mundo fundamentalmente aristotélico en el que el arte se justificaba como representación de un mundo ideal, algo que la música prácticamente no podía hacer". També vegeu: ALIER, Roger. "El máximo fenómeno operístico alemán del siglo XIX: Richard Wagner". *Historia de la ópera*, Barcelona: Ediciones Robinbook, S. L., 2002: p. 221-243, i també: ALIER, Roger et Al. *L'obra de Richard Wagner a Barcelona*. [catàleg d'exposició]. Barcelona: Òpera Actual, Cercle del Liceu de Barcelona, 4-30 d'octubre de 1993.

<sup>254</sup> Imatge de vida, que en estat ideal ha de ser canalitzada per l'expressió del sentiment. Vegeu: Richard WAGNER, *Òpera i drama*, p. 343: "La forma artística unitària només és accessible com a manifestació d'un contingut unitari; el contingut unitari el reconeixem, però, només en el fet que es pot manifestar en una expressió artística, per mitjà de la qual pot manifestar-se per complet el sentiment".

tant, tendirà a una simbolització<sup>255</sup> – és ja, segons Richard Wagner, la via per canalitzar de forma accessible l'expressió del sentiment al teatre.

Les òperes de Richard Wagner, però, no van trobar bona entesa per part dels seus col·laboradors<sup>256</sup>, pintors-escenògrafs habituals, els quals no van portar a escena adequadament el "paisatge romàntic",<sup>257</sup> tal com anomenava Richard

---

<sup>255</sup> Prenent com a base la teoria de la percepció i comunicació visual, el missatge visual, quan adopta l'anatomia del simbolisme, necessita una simplicitat última, la reducció del detall visual al mínim irreductible. Vegeu també: DONDIS, *Sintaxis*, p. 88.

<sup>256</sup> Ni el decorat il·lustratiu i pintat dels germans Max i Gotthold Bruckner, ni Arnold Böcklin (1827-1901), no canvien aquest concepte de decorat que no permet apropar-se a la naturalesa íntima o la veritat subjectiva. El 1876, el compositor alemany inaugura el *Festspielhaus de Bayreuth*, un teatre inspirat en l'arquitectura greco-romana; però ell mateix reconeix que la realitat visual que es genera en aquest espai escènic ideal no està a l'alçada dels seus somnis i declara: "Ah, qué horror tengo de esos trajes y de esos disfraces. Cuando pienso que figuras como la de Kundry estarán vestidas como en el carnaval... He creado la orquesta invisible; ¡si ahora pudiera inventar el teatro invisible!". Vegeu: BABLET, *Adolphe Appia, 1862-1828, Actor-Espacio-Luz*, p. 66. A la revista *Ilustración Ibérica, Semanario científico, literario y artístico*. Any IV, núm. 157 (02 gener 1886), es poden veure reproduccions de pintures d'Arnold Böcklin, amb títols com: *Idilio en el mar*, *La cueva del dragón* o *La violencia*. També a l'article: Isidre BRAVO. "Presència de Wagner (1883-1983): L'escenografia wagneriana a Catalunya". *Serra d'Or*. Any XXV, núm. 281 (febrer 1983): p. 16, 18-19.

<sup>257</sup> BABLET, "El pintor en el escenario". *Cuadernos El Público*. Núm. 28, Madrid (novembre 1987): p. 14-15: "Aquí es donde aparece el papel de la pintura, y más exactamente de la 'pintura de paisaje'. Cuando evoca la obra de arte del porvenir, Wagner no pronuncia la palabra 'decorado', que no tendrá sitio en el Gesamtkunstwerk. La pintura, como arte autónomo, al unirse con las otras artes, es la que debe proporcionar la expresión plástica de la que éstas carecen y el fondo de naturaleza viva que necesitan. Es la 'conclusión última y perfecta' de todas las artes plásticas, ella 'se convertirá en el alma verdadera y vivificante de la arquitectura', representará de una manera viva 'el trasfondo de naturaleza para el hombre vivo y no contrahecho'. Gracias al pintor de paisaje, todo el escenario se volverá verdad artística. La pintura cumplirá un deseo grandioso: se animará y escapará del marco restringido del cuadro. Ya no estará condenada al 'muro aislado del egoísta' o al 'almacén de cuadros'. Su participación en el Gesamtkunstwerk le permitirá conmovir al hombre más directa y profundamente. Como arte vivo se dirigirá a un hombre vivo.[...] La visión utópica de Wagner es a la vez ideológica, estética y social. Pretende modificar radicalmente las leyes de la pintura y atribuirle a ésta un nuevo alcance social. En lugar de la posición secundaria de 'maestro-pintor', Wagner brinda al pintor de



Wagner el decorat que anhelava. Aquest dispositiu no havia de tenir res a veure amb el decorat il·lustratiu tradicional, sinó que demanava comprendre l'escenografia com l'espai emotiu.

Com ja sabem, tampoc a Catalunya els escenògrafs tradicionals, col·laboradors habituals dels teatres lírics (el Teatre Principal o el Gran Teatre del Liceu), no havien sabut introduir amb profunditat i rigor els fonaments estètics del romànticisme i les teories wagnerianes. Escenògrafs com Francesc Soler i Rovirosa van projectar decorats per a les òperes de Richard Wagner utilitzant la pintura escenogràfica<sup>258</sup> tradicional que només es trobava modificada per cert "traç lleuger i fràgil", o certes "transparències i gradacions lluminoses".<sup>259</sup> Aquests efectes gràfics no compartien gairebé res amb el sentit del conjunt wagnerià i ben poc amb el valor subjectiu d'alguna pintura de cavallet del romànticisme. Els decorats tradicionals només proposen fràgils oscil·lacions del tractament pictòric i assumeixen cert traç expressiu influït per l'impressionisme o el *fauvisme*.<sup>260</sup>

---

paisaje la situación de un creador comprometido en una empresa colectiva. Lástima que fuese preso de las modas de representación romántico-académicas de su tiempo, y que cediera a todas las tentaciones del ilusionismo, que no pudiera librarse del virtuosismo exaltado de los hermanos Bruckner, ni de colaborar con Böcklin. Dicho esto, queda la teoría, como una utopía motriz que suscita el entusiasmo, la polémica, el temor, la desconfianza o el odio. Puede ser aceptada calurosamente, o violentamente cuestionada, pero es imposible dejarla a un lado: los simbolistas, Craig, Appia, Diaghilev, Cepeau, Schönberg, Kandinsky, Schlemmer, Brecht, Burian, ninguno de ellos escapó a esta confrontación".

<sup>258</sup> Per exemple, el de *La Valquíria*, el 1899, o el de *Tristany i Isolda*, del mateix any. En ambdues escenografies col·labora Francesc Soler i Rovirosa amb altres artistes; en la primera el projecte és compartit amb Maurici Vilomara i en la segona amb el disseny de vestuari de Lluís Labarta. De l'escenografia per a *Tristany i Isolda* de Francesc Soler i Rovirosa es pot veure una fotografia del teatral a: BRAVO, "Presència de Wagner (1883-1983): L'escenografia wagneriana a Catalunya". *Serra d'Or*. Any XXV, núm. 281 (febrer 1983): p. 20.

<sup>259</sup> *Ibidem*, p. 17.

<sup>260</sup> *Ibidem*, p. 21. Oleguer Junyent, segons l'historiador Isidre Bravo, aplica un cert fauvisme al tractament pictòric del decorat tradicional, i posa com a exemple els projectes realitzats per a *Parsífal*

L'escenografia tradicional catalana, “bona d'ofici”,<sup>261</sup> és qualificada “d'atemptats artístics” per Joaquim Pena.<sup>262</sup> Tant a Barcelona com a Bayreuth, no sols es “planyien de la insuficiència dels mitjans tècnics”<sup>263</sup> per a una versemblança realista –una excusa amable dels crítics envers les confusions intel·lectuals dels escenògrafs–, sinó que eren totalment aliens a la nova funció expressiva que sol·licitava la concepció escènica moderna.

En aquest context de treball reiteratiu i buit de concepte de l'escenografia tradicional a Barcelona, la teoria escènica d'Adrià Gual al *Nocturn*, que defensa les possibilitats expressives del dispositiu a través de la manipulació de la composició, el color i les formes, és una concepció escenogràfica plenament innovadora.

Adrià Gual comprèn els fonaments del wagnerisme i assumeix el model com a guia vàlida per desenvolupar les seves pròpies idees sobre l'escenificació simbolista.<sup>264</sup> Les teories de Richard Wagner l'autoritzen a afrontar l'escenografia com a àmbit expressiu, com a producte artístic i capacitat per expressar valors immaterials. El model wagnerià de síntesi de les arts és una base coherent per transformar la plàstica escenogràfica, per afrontar l'harmonia poètica de la plàstica, la música, la paraula i la interpretació. Adrià Gual essencialitza els elements visuals, seguint el model del *leitmotiv*,

---

(31-12-1913), (actes I i III i panorama mòbil); *L'or del Rin* (30-03-1910), (pròleg, actes I i II), i *Els mestres cantaires de Nuremberg* (19-01-1905), (actes I i II), de Richard Wagner, al Gran Teatre del Liceu. Les reproduccions dels dos primers projectes escenogràfics a què es fa referència es poden veure a: BRAVO, *L'escenografia catalana*, p. 91 i 140.

<sup>261</sup> *Ibidem*, p. 16.

<sup>262</sup> *Ibidem*, p. 18.

<sup>263</sup> *Ibidem*, p. 19.

<sup>264</sup> BABLET, “El pintor en el escenario”. *Cuadernos El Público*. Núm. 28, Madrid (novembre 1987): p. 14-15.

significant pretesament, simbolitzant cadascun dels components escenogràfics, i així equipara i combina equilibradament el conjunt.

#### 4.2.2. *Blanc i negre, primer assaig de color escènic (desembre, 1894)*

Quan Adrià Gual escriu *Blanc i negre, primer assaig de color escènic*,<sup>265</sup> ha passat aproximadament un mes des de la Tercera Festa Modernista (novembre, 1894).<sup>266</sup> En aquesta ocasió l'acte al Cau Ferrat és emblema de la confiança en el triomf dels ideals decadentistes per part dels modernistes i la seva absoluta apreciació del vincle entre modernitat i el valor d'independència de l'art.<sup>267</sup> Un cop passat l'esdeveniment, Adrià Gual rep l'encàrrec de fer la il·lustració per a la coberta del llibre que haurà de recollir les composicions premiades al certamen literari fet al Cau Ferrat. L'adhesió de l'artista al simbolisme decadent resta fixada per la responsabilitat de l'encàrrec per part de Santiago Rusiñol.<sup>268</sup> En l'acte, Santiago Rusiñol i els seus camarades desfilen amb quadres<sup>269</sup> del pintor Domínikos Theotokópoulos, El Greco (1541-1614), com una mena de processó<sup>270</sup> laica per la vila de Sitges.

<sup>265</sup> GUAL, Adrià. *Blanch y negre. Primer ensaig de color escènic*. 4 de desembre de 1894. Original autògraf i signat. 36 quartilles. 220 x 140. Escrit amb tinta i llapis. Arxiu Gual. Ms. MCDIX. També vegeu: BATLLE, *Adrià Gual*, p. 174-80.

<sup>266</sup> CASACUBERTA, "La Tercera Festa Modernista", *Santiago Rusiñol: vida, literatura i mite*, p. 149-155.

<sup>267</sup> *Ibidem*, p. 153-154. Els plantejaments pictòrics i literaris de Gual, el mes de desembre de 1894, coincideixen amb l'art ideal que (Rusiñol) l'autor *d'Anant pel món* acaba de defensar.

<sup>268</sup> *Festa Modernista del cau ferrat Certamen Literari celebrat a Sitges el 4 de novembre de 1894*, Barcelona, Tip. *L'Avenç*, 1895. També vegeu: CASACUBERTA, "La Tercera Festa Modernista", *Santiago Rusiñol: vida, literatura i mite*, p. 149-155. També: BATLLE, *Adrià Gual*, p. 174.

<sup>269</sup> Els quadres del Greco han estat comprats per Santiago Rusiñol a Pau Bosch a París, a través de Laureà Barrau i Ignacio Zuloaga Zabaleta (1870-1945).

<sup>270</sup> La comitiva que va acompanyar la processó va anar de l'estació fins al Cau Ferrat. En la marxa participen: Lluís Labarta (dibuixant i figurinista teatral), Pere Romeu (artista i titellaire), Ramon Casas,

L'entronització dels quadres és una lloança al poder de l'art per l'art, en pro de l'alliberament de la societat dels seus mals materialistes i a favor de valors sentimentals.

Al manuscrit d'Adrià Gual de *Blanc i Negre, primer assaig de color escènic*, hi ha un parell de documents adjunts: un és una descripció molt detallada de l'espai escenogràfic en què l'autor situa l'obra, l'altre és el text que teoritza i justifica la plàstica escènica: "Es el color una de las cosas que més influeix en lo nostre mode de sentir. Per'es ulls y per las orellas es per ahont entran las impresions y d'allà van directament al cor, pensant aixis y tota vegada que els medis escenichs'ns permeten reunir els elements escullits per impressionar de plé ulls y orellas, he vingut deduint despres de detinguts estudis d'impresió, que relacionant el color que directament afecta a la part optica junt ab 'l color o simbol de color que passa á tocar l'ánima, poden produirse efectes superiors y de verdader resultat. És per aquest motiu que he sentit un fort desig de fer-ne el primer assaig i tal dit, tal fet, he posat mans a l'obra començant per Blanc i negre, en la qual començo a demostrar els resultats d'aquesta teoria expressada. No penso acabar aquí, molt de camp hi ha per corre en aquest canvi, si bé per coses serà precís adaptar-se als tons, és a dir segons ells, seguir lo canvi reals o enllaç [...] i la idealitat. En una paraula la suggestió del color és i serà sempre un domini del cor humà i crec que [...] el lloc artístic de les taules és un dels llocs per ben fer-ne demostració. Jo que les venero, jo que les estimo i les respecto, no anhele altra cosa que mostrar en elles lo que més en ple pugui fer-les passar per el que són: pel lloc convidat a parlar de les

---

Enric Clarasó, Raimon Pichot, Eliseu Meifren, Josep Lluís Pellicer, Francesc Soler i Rovirosa (escenògraf) i Joan Brull, entre d'altres. Vegeu: FONTBONA, *Del Modernisme al Noucentisme 1888-1917. Història de l'art català*, VII, p. 28.

ànimes. És per això que he concebut aquest pla, és per això que el poso en pràctica".<sup>271</sup>

Tal com Adrià Gual exposa clarament, el projecte se centra en l'analogia entre la coloració i els estats de l'ànima: tots els elements que construeixen l'espai han de ser pintats en gammes de blanc a negre. L'escenògraf presenta així, per primera vegada, una proposta que transforma l'anatomia dels elements plàstics i visuals escènics. Encara que només en manipula el color, el pas és prou significatiu, ja que en la reducció, en l'abstracció del color, s'equipara l'evocació cromàtica a l'expressió evocadora de les paraules, també abstretes sota ritmes i sons musicals. L'escenògraf intenta anivellar el to dels sentiments dels personatges, verbalitzat en els diàlegs, amb el del color del decorat, i el conjunt s'unifica en la correspondència: "no té altre fi que el de presentar un conjunt de blanc i negre, tant en lo que concerneix a la part òptica com en lo relatiu a l'ànima".<sup>272</sup> La referència literària a la teoria de les correspondències és present en l'obra, segons una idea probablement recollida en la narració<sup>273</sup> amb què Josep Yxart participa al certamen literari del Cau Ferrat.

La teoria de les correspondències,<sup>274</sup> però, ja ha estat emprada abans de 1891 i de forma molt explícita per Paul Fort en l'escenificació de *Cantiques*

<sup>271</sup> GUAL, *Blanch y negre. Primer ensaig de color escènich*. 4 de desembre de 1894. Original autògraf i signat. 36 quartilles. 220 x 140. Escrit amb tinta i llapis. Arxiu Gual. Ms. MCDIX: p. 13.

<sup>272</sup> Adrià GUAL. *Història lleugera de l'asunto, per saber amb qui tractem, a on som i què passa*, dins: "*Història lleugera de l'asunto, per saber amb qui tractem, a on som i què passa*". *Blanch y negre. Primer ensaig de color escènich*, p. 7-13. També vegeu: BATLLE, *Adrià Gual*, p. 175.

<sup>273</sup> Vegeu: *Ibidem*, p. 175. Carles Batlle creu que Adrià Gual pren la idea d'una narració de Josep Yxart per al certamen literari del Cau Ferrat, que es titula *La cambra blanca*.

<sup>274</sup> Charles Baudelaire pren de Swedenborg (també de Hoffman i Balzac) la idea de les correspondències; també preocupat per la teoria de l'obra total wagneriana, generalitza l'analogia poètica i prepara el terreny als simbolistes francesos. Vegeu: CIRLOT, *Diccionario de símbolos*, p. 18 i 35.

*des cantiques* (1891),<sup>275</sup> de Salomon, al Théâtre d'Art de París. No podem saber amb precisió el coneixement concret d'Adrià Gual sobre aquesta representació; però, a *Blanc i negre*, la teoria de la síntesi cromàtica segueix finalitats semblants a les adoptades a *Cantiques des cantiques*, quan es creen analogies entre el color i els sentiments. Encara que amb la prudència de l'inexpert, l'escenògraf català introdueix per primer cop en la conceptualització escenogràfica la participació, la comunió i l'intercanvi d'allò expressat visualment a escena amb les sensacions i sentiments que es volen transmetre a l'espectador. La finalitat de l'escenografia és fer despertar –com també es volia en el teatre de Paul Fort, el Théâtre d'Art–, de la passivitat a l'espectador i convidar-lo a gaudir de la “poesia visual de suggestió i la invitació al somni”.<sup>276</sup>

D'aquesta forma, Adrià Gual comença a establir la funció simbòlica del dispositiu. A partir d'ara, concep l'escena no només mitjançant la indicació o la suggestió de la paraula, sinó que també s'expressa transformant parcialment el color de l'escenografia.

---

<sup>275</sup> L'estrena de l'obra *Cantiques des cantiques* –simfonia d'amor espiritual, segons Paul Fort– exemplifica l'escenografia simbolista a París i la voluntat simbolista d'atribuir autosuficiència al teatre mitjançant la *síntesi de les arts*. En l'escenificació d'aquests textos, Paul Fort volia articular, regladament, una escenificació que relacionés la percepció de tots els sentits amb una *imatge mental* de caràcter intel·lectual. Allò que l'autor anomena “*la simfonia d'amor espiritual*” volia associar els sentits amb els sentiments gràcies a les analogies que havia establert reunint les correspondències sonores, olfactives i cromàtiques del *Sonnet des voyelles*, d'Arthur Rimbaud; la *Théorie d'instrumentation*, de René Ghil, i el *Livre d'orchestration de parfums*, de Chardin Hadancourt. L'obra s'estructurava en vuit *divises místiques* i a cadascuna li corresponia una orquestració quàdruple del verb, de la música, del color i del perfum. Per exemple, en la primera divisa es proposava: “elle comporte/ une orchestration/du verbe: en i luminé de l'o (blanc)/de la musique: en do/de la couleur: en pourpre clair/du parfum: encens; i la quarta: [...]du verbe: en u-é et é-u luminé de l'o (blanc)/de la musique: en fa/de la couleur: en vert-clair/de parfum: lys”. Vegeu: BABLET, *Esthétique*, p. 154-155.

<sup>276</sup> *Ibidem*, p. 140.

Sense pressa però sense pausa, Adrià Gual va diversificant les maneres d'acompanyar i elaborar el dispositiu escenogràfic: primer proposa un decorat evocat, que es completa amb la paraula (*La visita*); després, el dispositiu secunda la paraula del poeta (*Morts en vida*) i en comparteix la responsabilitat expressiva; finalment, a *Blanc i Negre* (1894) es perfilen els inicis d'estratègies que afecten directament la naturalesa associativa-analògica del decorat mitjançant la correspondència del color i la síntesi de l'anatomia dels elements escenogràfics. Finalment, l'escenografia ha assolit valors independents d'expressió i transcendència en l'escenificació.

L'obra dramàtica *Nocturn. Andante morat* serà el projecte dramàtic que culminarà aquest procés a l'entorn de tres eixos: la teoria de les correspondències, el concepte d'obra total wagneriana i el procés de síntesi i independència de les arts visuals i plàstiques a l'escena.

#### 4.2.3. *Nocturn. Andante morat* (1895)

“Com tot el que pinta, crech d'una manera evidentíssima ab la influencia del color y una de las cosas que més m'agradaría, fora sabérmén servir per aplicarlas al drama d'una manera completa.

Si la del color m'enamora, no menos m'atrau la influencia de la musica que pot resultar de las paraulas á través de las situaciones dramáticas. Aquestas dugas cosas unidas á un fondo, las he presas com á base de teoria y es aquesta la que tracto d'exposar”.<sup>277</sup>

Des del punt de vista dramàtic, *Nocturn. Andante Morat*,<sup>278</sup> d'Adrià Gual, és una obra d'emocions contingudes i sentiments profunds, un drama íntim que

---

<sup>277</sup> Adrià GUAL, “Teoria escènica”. *Nocturn. Andante morat*, p. 5.

<sup>278</sup> GUAL, Adrià. *Nocturn. Andante Morat*. Barcelona: Llibreria Àlvar Verdaguer, 1896.

segueix el model del drama de sentiment maeterlinckià i que expressa conceptes “absolutament inèdits”<sup>279</sup> en la dramaturgia catalana del final del segle XIX, novetats que són presents en aquestes primeres ratlles citades de la teoria escènica del *Nocturn*. D'una banda, Adrià Gual vol comptar amb la influència expressiva del llenguatge visual i plàstic o del color –en l'expressió de l'època i l'autor– i, de l'altra, aplica les referències wagnerianes i simbolistes en l'ús de la música per estructurar el conjunt escènic: “tot se mou baix el ritme d'un andante llarguísim, no massa á moments y sobre toto al mitx, á fi de que tot dongui una nota de quietut qu' es la que de part en dins senten les figures que'hi parlan.[...]tota la sonoritat possible, á fi d'acostarla á la música per boca dels personatjes servint d'instruments. Ab la música s'intenta reproduir els estats anímics; aquests estats poden, sense parlar, demostrarse ab un gesto, ab el modo d'estar ó d'expressarse á la quieta, voltat sempre d'un medi ambient que 'l color ens proporciona”.<sup>280</sup>

L'aspecte musical del *Nocturn* és, com bé explica l'autor, el procediment omnipresent<sup>281</sup> que permet als artistes simbolistes mantenir l'equilibri entre els diversos elements d'expressió a l'espectacle. La paraula musicada en forma “d'andante llarguísim”,<sup>282</sup> la interpretació quieta dels personatges, és aquest rerefons musical que també estava present al projecte de Paul Fort per a *Cantiques des Cantiques* i quan, a la primavera de 1893, Maurice Maeterlinck acceptava escenificar *Pelleas i Melisanda* en la inauguració de *L'Oeuvre*.<sup>283</sup>

<sup>279</sup> Vegeu també: Hermann BONNIN, “La primera concepció de la posada en escena modernista a Catalunya”. *Serra d'Or*. Núm. 260 (maig 1981): p. 53-54. BATLLE, *Adrià Gual*, p. 194.

<sup>280</sup> GUAL, “Teoria escènica”. *Nocturn. Andante morat*, p. 6-7.

<sup>281</sup> BABLET, “El pintor en el escenario”. *Cuadernos El Público*. Núm. 28, Madrid (novembre 1987): p. 17.

<sup>282</sup> BATLLE, *Adrià Gual*, p. 199.

<sup>283</sup> Aurélien-François-Marie Ligné-Pöe, amb principis sensiblement idèntics a Paul Fort, però solucions no gaire semblants, fa una pas més i afavoreix el desenvolupament de l'escenografia quan estableix que el



La teoria escènica de *Nocturn. Andante morat* permet superar a Catalunya la desconfiança sobre la possibilitat de posar en escena el teatre simbolista. La justificació teòrica del projecte, encara que no arribarà mai a ser escenificat, defensa amb rigor la validesa d'una escenografia expressiva i ofereix solucions, que donen pas a aquesta nova finalitat escenogràfica. Fins i tot, la confiança de joventut d'Adrià Gual potser supera la desconfiança<sup>284</sup> que el mateix Maurice Maeterlinck<sup>285</sup> havia tingut sobre la possibilitat o la capacitat dels homes de teatre i escenificar la seva obra teatral d'evocació poètica.<sup>286</sup>

---

decorat *secunda la paraula igual com la música sosté el vers líric*, és a dir, que el decorat, com el text, col·labora en el missatge del conjunt escènic amb *decorats de síntesi i suggestió*. Amb aquestes darreres paraules segons Denis Bablet, Camille Mauclair defineix el sentit del decorat en el Théâtre L'Oeuvre i així ho escriu en un article a *Echo de París* (9 de maig de 1893), abans de l'estrena de *Pelléas et Mélisande*, de Maurice Maeterlinck, al teatre de Lugné-Poe. Vegeu: BABLET, *Esthétique*, p. 159. També és present l'accent de la música en els títols musicals de la pintura de James Whistler. Vegeu: CIRICI, *El modernismo catalán*, p. 401.

<sup>284</sup> Recordem les desconfiances de Josep Yxart i les seves referències a Maurice Maeterlinck expressades a l'article: YXART, "El arte escénico en España". Vol. I, Barcelona, *La Vanguardia* (1894): p. 271-283. Publicat com a article a *La Vanguardia*, l'1-2-1894. També segons Denis Bablet, també el Mallarmé poeta i crític està en contra de l'escenificació del gran teatre (clàssic i de l'antiguitat) i del teatre poètic.

<sup>285</sup> Vegeu: BABLET, *Esthétique*, p. 143-144, on l'estudiós cita part d'un article de Maurice Maeterlinck (*La Jeune Belgique*, 1890, p. 33): *Maeterlinck écrit dans La Jeune Belgique*: "La plupart des grands poèmes de l'humanité ne sont pas scéniques. Lear, Hamlet, Othello, Macbeth, Antoine et Cléopâtre ne peuvent être représentés, il est dangereux de les voir sur la scène. Quelque chose d'Hamlet est pour le jour où nous l'avons vu mourir sur la scène. Le spectre d'un acteur l'a détérioré et nous ne pouvons écarter l'usurpateur de nos rêves. La représentation d'un chef-d'oeuvre à l'aide d'éléments accidentels et humains est antinomique. Tout chef-d'oeuvre est un symbole et le symbole ne supporte jamais la présence de l'homme [...]. L'absence de l'homme me semble indispensable". Vegeu l'article recollit a: Jacques ROBICHEZ. *Le Symbolisme au théâtre: Lugné-Poe et les débuts de l'Oeuvre*, p. 83.

<sup>286</sup> Maurice Maeterlinck simplifica dels dinou espais inicials (paisatge de nit, parc, font, sala de palau, etc.) en dos decorats d'imprecisió, en dues teles de fons, d'acompanyament. Llavors Aurélien-François-Marie Lugné-Poe i Vogler, fent la funció d'escenògrafs, poden dissenyar un dispositiu escenogràfic simbòlic en equilibri amb al teatre poètic, metafòric i suggeridor de l'escriptor belga. És un plantejament del decorat d'evocació imprecisa, que abandona la sobrecàrrega decorativa i opta per la simplicitat mitjançant un quadre, una pintura ornamental. BABLET, *Esthétique*, p. 160. També: BABLET, "El pintor en el escenario". *El Público*. Núm. 28, Madrid (novembre 1987): p. 17.

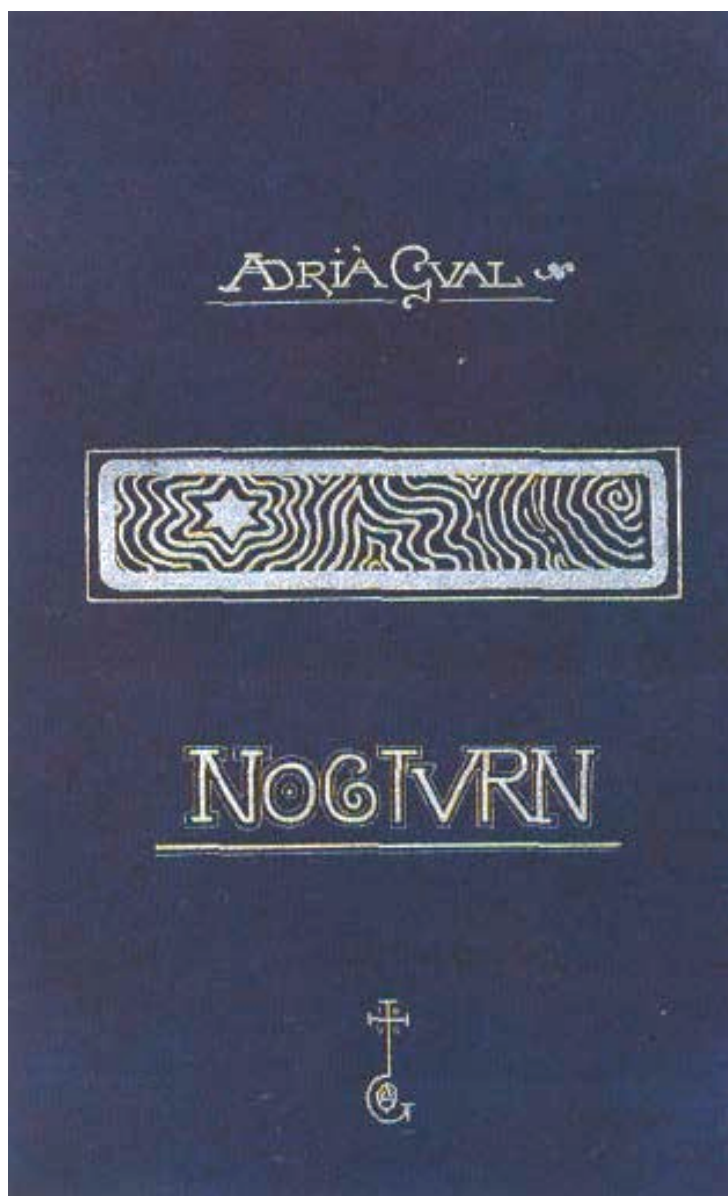
A l'estrena de *Pelleas i Melisanda*, a París, el significat del decorat simplificat en un quadre va ser tan ambigu que els maquinistes van col·locar el bastidor de la pintura a l'inrevés. El dispositiu estava constituït per uns bastidors mòbils on hi havia pintats, suggestivament, grans fullatges i al fons, en uns telons, s'hi representava un bosc i un castell d'arquitectura imprecisa. Els accessoris i els mobles havien estat suprimits. Tot el valor del decorat girava entorn de l'harmonia dels colors difuminats, reflex de misteri i de la malenconia que suggereix el drama: blau fosc, malva, taronja i una gamma de diferents verds.

La indumentària teatral havia estat inspirada i dibuixada segons quadres de Hans Memling i gravats de Walter Crane, seguint indicacions directes de Maurice Maeterlinck. No hi havia cap preocupació per la veritat arqueològica i documental del vestuari, sinó pel valor simbòlic del color: "la funció decorativa dels vestits és més important que el valor descriptiu". El resultat buscava integrar la indumentària dels personatges en l'espai del decorat, per tant, fondre els mateixos personatges en l'espai suggerit per matisos morts, colors passats, negre, marró, malva, gris, verd de lluna. Només Melisanda contrasta amb el seu vestit de color "blanc-crema".<sup>287</sup> La il·luminació va ser un altre aspecte utilitzat per crear l'atmosfera misteriosa: la sala estava a les fosques i els personatges i els decorats no rebien cap il·luminació de cara o de sota, la il·luminació venia de dalt i introduïa un ambient de somni. La concepció general de l'espectacle simbolista es basava en la de l'escenografia com a quadre,<sup>288</sup> però amb la finalitat renovada: ara el quadre no il·lustrava sinó que era una impressió directament sensible i producte d'una radical síntesi d'emotivitat.

---

<sup>287</sup> BABLET, *Esthétique*, p. 160.

<sup>288</sup> *Ibidem*, p. 161.



30. Coberta de llibre: Adrià Gual, *Nocturn. Andante morat*, 1896.

Adrià Gual, a *Nocturn. Andante morat*, també comprèn l'escenografia com un quadre, com una imatge simbòlica i emotiva del conjunt. El procediment de síntesi és igualment bàsic en el seu plantejament d'atribuir al decorat una capacitat sensible. Per a l'Adrià Gual, l'afany de manipular el color significa assumir la consciència de les possibilitats comunicatives de la sintaxi pictòrica a la qual s'ha vist orientada l'escenografia. Quan Adrià Gual parla<sup>289</sup> d'alterar el color –ja que aquest és el primer element que és conscient que pot manipular–, per “fer-se seu l'espectador d'una manera absoluta, l'ànima seva ha de imperar en la del que l'escolta y veu, y per arribar á tal fi, no pot l'autor dramátich despreciar res, per insignificant que sembli”, parla de la necessitat de sintetitzar l'anatomia dels elements visuals a escena per poder dirigir i comunicar clarament el seu significat. El llibre *Nocturn. Andante morat* (vegeu les pàgines següents), editat el 1896 per Àlvar Verdaguer, és d'un format allargassat, amb coberta de color morat blavós fosc. El format del llibre trenca amb els estàndards habituals en la publicació literària i dona a l'objecte-llibre una presència “delicada i elegant”,<sup>290</sup> una mena de trànsit entre l'originalitat i l'esteticisme. La imatge de la coberta, un rectangle apaïsat dibuixat amb línies corbes i concèntriques blanques que “giren a l'entorn de l'estel de l'ideal, de l'art”,<sup>291</sup> connota –com la verticalitat del format, el color estrany de la coberta i el tractament gràfic *esfumat* de les il·lustracions– la impressió de “misteri i d'immaterialitat” que correspon a “la por, al pes del silenci, al neguit de la incomunicació, les opcions de fugida”<sup>292</sup> del drama anímic de l'obra (vegeu p. anterior).

<sup>289</sup> GUAL, “Teoria escènica”. *Nocturn. Andante morat*, p. 5-6.

<sup>290</sup> Podeu trobar tot el compendi de documents gràfics en el catàleg digital o editat de l'annex. Eliseu TRENC-BALLESTER. “Adrià Gual, grafista modernista”. *Serra d'Or*. Núm. 223 (abril 1978): 52-53. També vegeu: TRENC-BALLESTER, *Les arts gràfiques de l'època modernista a Barcelona*, p. 56.

<sup>291</sup> *Ibidem*, p. 52.

<sup>292</sup> BATLLE, *Adrià Gual*, p. 213.

Les il·lustracions<sup>293</sup> escenogràfiques (vegeu les p. següents) es presenten iniciant cada acte amb una vinyeta semicircular que mostra l'espai escènic. Tot i el format petit de les imatges, es dona una impressió prou clara i contundent de misteri. El conjunt és un grup d'il·lustracions d'estil modernista decadent, que "prefereix d'evocar un sentiment, una atmosfera semblant a la que es desprèn del text, a fer-ne un comentari realista i verídic".<sup>294</sup>

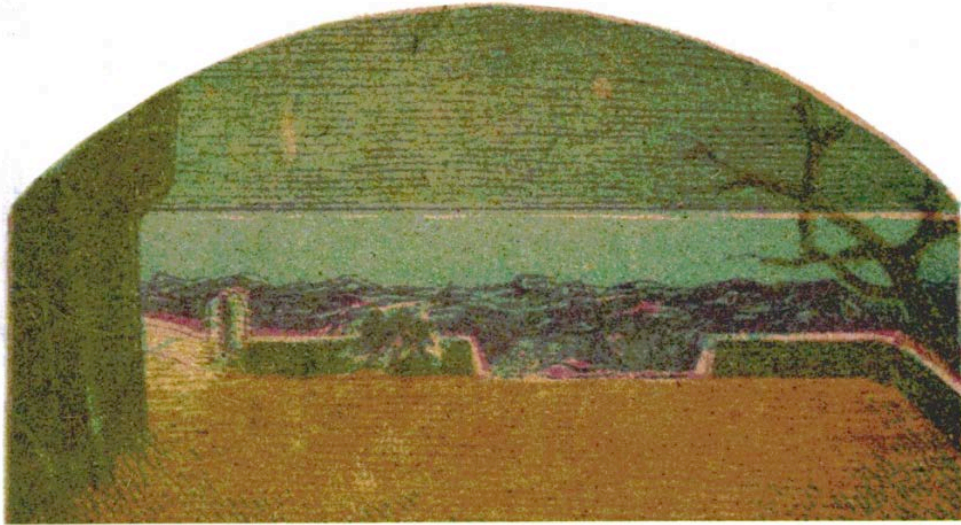
La il·lustració escenogràfica suggereix una atmosfera misteriosa gràcies a l'ambigüitat en la relació fons-figura, la composició simètrica i estàtica, i les formes sintetitzades i el dibuix de contorns imprecisos. També és determinant l'estructura compositiva basada en tres línies horitzontals consecutives (terra, llac i cel), que ordena de forma significant la composició segons l'ordre en què es desenvoluparà el conflicte en el drama. Cada element visual desencadena analogies i metàfores que són les que proporcionen el valor immaterial i transcendent a la proposta espacial. A l'esquerra, un fragment del mur del castell representa simbòlicament la societat, que mata l'ideal dels joves artistes. A la dreta, un arbre despulat, de gruixudes i sintètiques branques, simbolitza la mort a què condueix la vida marginal de l'artista boig, de la qual el Germà i la Germana volen fugir. Enmig d'ambdós elements, la gran terrassa –un espai de trobada, de situació–, que compositivament és acompanyada i subratllada per dues línies horitzontals que representen la riba i l'estany,<sup>295</sup> simbolitzen els conceptes contraris riba-vida/estany-mort, i també el cel, símbol de l'ideal-vida. Adrià Gual provoca amb el dibuix sintètic,

---

<sup>293</sup> En el Fons Gual, però, com a documents preparatoris o de tempteig, s'han trobat diversos esbossos i proves sobre les mateixes il·lustracions.

<sup>294</sup> TRENC-BALLESTER, *Les arts gràfiques de l'època modernista a Barcelona*, p. 55.

<sup>295</sup> El simbolisme de l'estany prové del llegendari irlandès i bretó. Segons les tradicions culturals d'aquests països, el fons de l'estany, el llac o l'oceà és el país dels morts. Vegeu: CIRLOT, "Lago". *Diccionario*, p. 274-275.



31. Il·lustració escenogràfica: Adrià Gual, *Nocturn. Andante morat*, vers 1896. La imatge presenta la proposta d'escena inclosa en la publicació de l'obra el 1896. A les seves memòries, Adrià Gual escriu: "Val a dir que la publicació del meu *Nocturn. Andante morat*, realitzada per mi mateix amb il·lustració referent als personatges i a l'escenari, completada per un cartell també original meu, tot això sense cap mena de transigència, no podia menys que caure com un explosiu en els ambients teatrals d'aleshores, per dissort no massa allunyats dels d'ara".<sup>296</sup>

---

<sup>296</sup> GUAL, *Memòries*, p. 54.



32. Esbós d'il·lustració escenogràfica: Adrià Gual, *Nocturn. Andante morat*, vers 1896.



33-34. Proves litogràfiques i esbossos a llapis i tinta: Adrià Gual, *Nocturn. Andante morat*. Il·lustració dels personatges Germà i Germana. Elaborats per a l'edició del llibre (1896).





35-36. Proves litogràfiques: Adrià Gual, *Nocturn. Andante morat*. Il·lustració del músic/boig. Elaborades per a l'edició del llibre (1896).

borros, de color massa harmònic i fosc (quasi monocrom), una sensació d'angoixa i buidor. El resultat és una imatge compacta, que defuig el sentit parcel·lat i anecdòtic dels projectes escenogràfics tradicionals. Precisament l'escenògraf, de forma gairebé literalment oposada, no utilitza expressament els recursos de la línia i el *trompe-l'oeil*, sistemes de representació fonamentals en la pintura escenogràfica tradicional. A més, el tractament gràfic, amb una textura similar tant en la representació del terra com de la terrassa, l'aigua de l'estany i el cel, emmiralla l'objecte-ideal (cel) i l'objecte-mort-realitat (estany), i proposa al·legòricament, en el codi visual, la transacció del missatge dels personatges: "l'assumpció joiosa d'un alliberament definitiu".<sup>297</sup>

Per tant, en la il·lustració, l'espai escènic emotiu necessita tant de la síntesi última del color com de les formes per respondre a una màxima sensibilitat de l'observador. Per perfeccionar l'eficàcia del missatge escenogràfic simbòlic, s'empra una "reducció del detall visual al mínim reductible".<sup>298</sup> El dibuix sintètic dóna al conjunt una impressió de buidor que és la que, analògicament, ens associa a la idea general de misteri a què aspira la proposta de l'escenificació.

Com s'iniciava a *Blanc i negre*, ara al *Nocturn. Andante morat* les metàfores són "preconcebudes", i els "ritmes analògics"<sup>299</sup> entre el color de l'escena i

---

<sup>297</sup> BATLLE, *Adrià Gual*, p. 212.

<sup>298</sup> DONDIS, *Sintaxis*, p. 88.

<sup>299</sup> Els ritmes analògics s'estableixen entre els diversos plans de la realitat; mentre que la ciència natural només els estableix en relacions de grups horitzontals, la ciència mística o simbòlica construeix enllaços entre aquells objectes que es troben en un mateix ritme còsmic: "cuya situación está en correspondencia con la ocupada por otro objeto análogo, pero perteneciente a un plano diferente de realidad; por ejemplo, un animal, una planta, un color". La llei de la correspondència a través de l'analogia tradueix i expressa a la seva manera i segons el seu ordre en l'esfera d'existència, que totes les coses s'encadenen i

l'emotivitat dels estats d'ànim són indicats amb l'ús intencionat de correspondències entre la composició, el color i la forma, i les sensacions<sup>300</sup> i els sentiments que s'hi atribueixen. L'escenografia, de resultes d'un procés de conceptualització basat en la síntesi, ha aconseguit "vestir la idea amb una forma sensible"<sup>301</sup> i l'escenografia ha esdevingut símbol.<sup>302</sup>

---

es corresponen amb l'harmonia total i universal. Segons Scheider, la noció de correspondència prové de la creença indissoluble en la unitat de l'univers. Vegeu: CIRLOT, *Diccionario*, p. 31

<sup>300</sup> Paul Fort elabora una posada en escena simbòlica evocadora i suggeridora valent-se de l'analogia que ha establert entre les diferents esferes dels sentits. Vol suggerir als espectadors imatges simbòliques, universals, d'amor místic: les projeccions de llum, que canvien de color, i les diferents olors de perfums s'escampen per l'escenari i la sala; el púrpura clar es relaciona amb l'encens, el taronja clar amb la violeta blanca i el blau clar amb l'acàcia. Vegeu: BABLET, *Esthétique*, p. 155.

<sup>301</sup> PAVIS, "Símbolo". *Diccionario*, p. 423.

<sup>302</sup> L'objecte d'aquest estudi no és qüestionar els aspectes filosòfics, psicològics o gnoseològics amb què es pot tractar el símbol. Però, per tenir una certa base sobre la naturalesa dels procediments a l'escena del teatre del simbolisme, cal puntualitzar alguns aspectes característics del símbol i el procediment del simbolisme. Des de la perspectiva semiòtica, l'escenari és un espai retòric en què tot és significant. En aquest espai predisposat per a la simbolització, el moviment artístic del simbolisme va convertir el codi simbòlic en realitat: "El simbolismo es un intento sistemático que pretende superar la antinomia de la teoría de la percepción mediata y del representacionismo. Niega que el pensamiento abarque o aprehenda la realidad tal como es en sí misma, y se contenta con consignar el hecho de una relación entre el estado de conciencia (presencia mental del objeto) y la cosa representada (existencia extramental), hecho que interpreta a manera de una simbolización". Vegeu: "Simbolismo". *Enciclopedia Universal ilustrada europeo-americana*. Vol. LVI, ESPASA-CALPE: p. 349-356. També, segons Patrice Pavis, hi ha dues fonts en la semiòtica per a la definició de símbol, la de C. Peirce i la de F. de Saussure. Cal precisar que en aquest estudi utilitzarem etimològicament el terme *símbol* preferentment al de signe o signe arbitrari, per fer similar l'ús del terme de les fonts històriques al discurs teòric de l'estudi: "el símbolo es 'un signo que remite al objeto denotado en virtud de una ley, normalmente una asociación de ideas generales, que determina la interpretación del símbolo por referencia a este objeto' (1978, p. 140). El símbolo es un signo arbitrariamente elegido para evocar su referente: así, el sistema de los semáforos –colores rojo, verde, ámbar– es utilizado según una conversión arbitraria para señalar las prioridades del paso". Tot i que Patrice Pavis amplia que Saussure en fa una altra interpretació: "La noción de símbolo tiene muy a menudo un sentido opuesto al sistema de Pierce. En la tradición saussuriana, el símbolo es un signo que presenta un rudimento de conexión natural entre el significante y el significado (Saussure, 1971, p. 101). Las balanzas son el símbolo de la justicia, puesto que evocan analógicamente con sus platos en equilibrio el sopesamiento del pro y el contra. Aquello que Peirce

El procés de significació dels elements en aquest teòric decorat sintètic, es desenvolupa partint del procés de simbolització al·legòrica que recupera la iconografia medieval, emblemàtica del misticisme i les teories d'ordre moral i religió. Aquest recurs de recuperar al llegendari<sup>303</sup> ja s'ha esbossat a *Lluna de neu* (1894),<sup>304</sup> dins el patró de l'esteticisme decadent,<sup>305</sup> i és també el mateix

---

denominaba símbolo, Saussure lo llama signo o signo arbitrario". I, finalment, Patrice Pavis proposa l'estudi dels processos escènics de simbolització considerant l'escenari com a retòrica: "- metàfora: utilització icònica del símbolo: un determinado color, una determinada música remiten a una determinada atmòsfera; ésta ligada a la condensación, a los vectores acumuladores y de embrague; - metonimia: uso indicial (índice) del signo: un árbol remite a un bosque; corresponde al desplazamiento, a los vectores conectores o secadores; - alegoría: la gaviota, en la obra así titulada, no remite únicamente a Nina; 'simboliza' además la inocencia marchita por la inacción". Vegeu: PAVIS, "Símbolo". *Diccionario*, p. 422.

<sup>303</sup> BATLLE, *Adrià Gual*, p. 180. També vegeu: GUAL, *Memòries*, p. 51.

<sup>304</sup> *Ibidem*, p. 50-51: "En aquell esbós en un acte, va aparèixer, per primera vegada, el propens als romanticismes desenfrenats i bona cosa malaltissos. No aconsellaria a cap jove que es deixés anar per aquells indrets; però no dec ni vull ocultar que jo m'hi vaig llençar a plaer. El diàleg macilent i patètic de la parella nupcial de Castellalt, corcada per idèntica malaltia, a les clarors d'una lluna freda i absorbent; les riqueses de l'ambient sotmeses al glaç de l'esperit i al pecat de la gosadia d'altri, inauguraven en el meu magí un aspecte de teatre llegendari, tocat de corrents del nord, que, tot i ésser molt perillosos, ens aportaven una certa finor que feia de bon rebre, per contrast amb els tarannàs teatrals que vivíem. [...] Les torres altes dels castells bastits ran dels cingles; els viaranys esquerps; les planures verdes; el Sant Jordi redreçant-se constantment en defensa d'una quimera qualsevulla; la poesia de les nuvolades, o els diàlegs de les ones; les revelacions dels aiguamolls i la ferotgia dels esperits ocults... Penseu, a més, que tot això vingué agreujat per una sens fi d'influències estranyes. Tot, en el nostre procés d'artistes, i encara més en les seves albors, s'havia vist constantment envaït d'allò vingut de fora. Aquest símptoma de poble menut molt sovint m'ha posat de mal humor. [...] Presidida per aquesta raó de joventut, Lluna de neu va ésser el primer batec d'un tarannà m'atreveixo a dir obligat, donada la meua manera de ser i de sentir; un de tants camins per on havia de passar forçosament. Per arribar on?, al perfecte equilibri de les meves facultats? Tanmateix aquesta aspiració fa posar pell de gallina. Posseir l'equilibri perfecte fa pensar en una positura massa quietosa i lliberta d'inquietuds. Si no és de la mort, se li assembla. Però és el cert que, per aquells camins, me n'anava, sense jo saber-ho, pel costat de les afeccions que, a no trigar gaire, recaptaríem de les llegendes i del folklore dramatitzable de casa nostra; aspecte que més endavant emplenarà a vessar el meu esperit". També vegeu: *Ibidem*, p. 53: "Lluna de neu fou ja una sospita de les influències musicals damunt la meua visió dramàtica. La música de la paraula, d'una

que Santiago Rusiñol proposa amb l'esteticisme intel·lectual i espiritual dels preraphaelites quan recuperen l'art cristià medieval.

#### 4.2.4. L'escenografia i la pintura del simbolisme al·legoricodecoratiu

Tal com explicàvem més amunt, l'aparició d'una escola simbolista pictòrica catalana arrela després de l'any 1893 amb la introducció, tant en els àmbits pictòrics com en els teatrals, del simbolisme francobelga, amb la més antiga adhesió al preraphaelisme anglès i l'art prereneixantista italià. Els modernistes volen mostrar amb fets la seva adhesió a la ideologia i l'art simbolistes i veneren la pintura de Pierre Puvis de Chavannes (1824-1898) i d'Eugène Carrier, sense oblidar Abbot McNeill Whistler i altres pintors i il·lustradors preraphaelites.<sup>306</sup>

Aquesta intenció<sup>307</sup> pictòrica és una nova manera de perfilar un corrent pictòric entorn de l'esteticisme<sup>308</sup> que proposava una manera nova d'entendre el

---

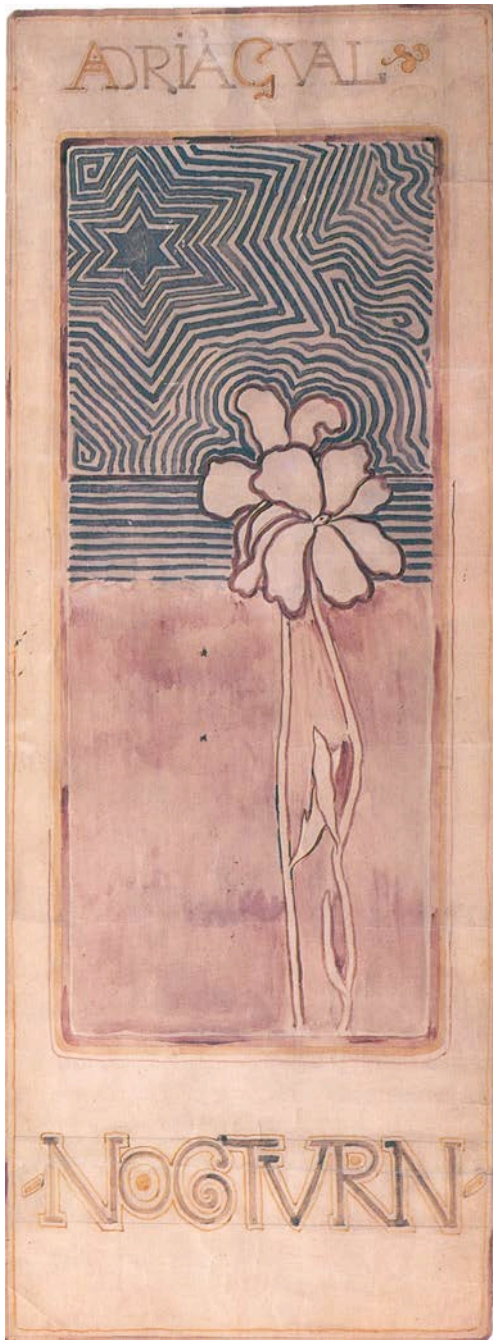
banda, i els afalacs de l'expressionisme del color, de l'altra, descobrien un món als meus ulls d'autor novell".

<sup>305</sup> BATLLE, *Adrià Gual*, p. 181.

<sup>306</sup> Dels preraphaelites anglesos, els artistes catalans prendran amb molta atenció l'ús que han fet de la llegenda medieval nacional: com a valor d'identitat la llegenda recupera el mite i l'actualitza. Els seus referents més marcats són algunes figures del preraphaelisme anglès com Dante Gabriel Rossetti (1828-1882) i artistes anglesos de segona generació simbolista, com Sir Edward Coley Burne-Jones (1833-1898) o Aubrey Vincent Beardsley (1872-1898).

<sup>307</sup> CIRICI, *El arte modernista catalán*, p. 37.

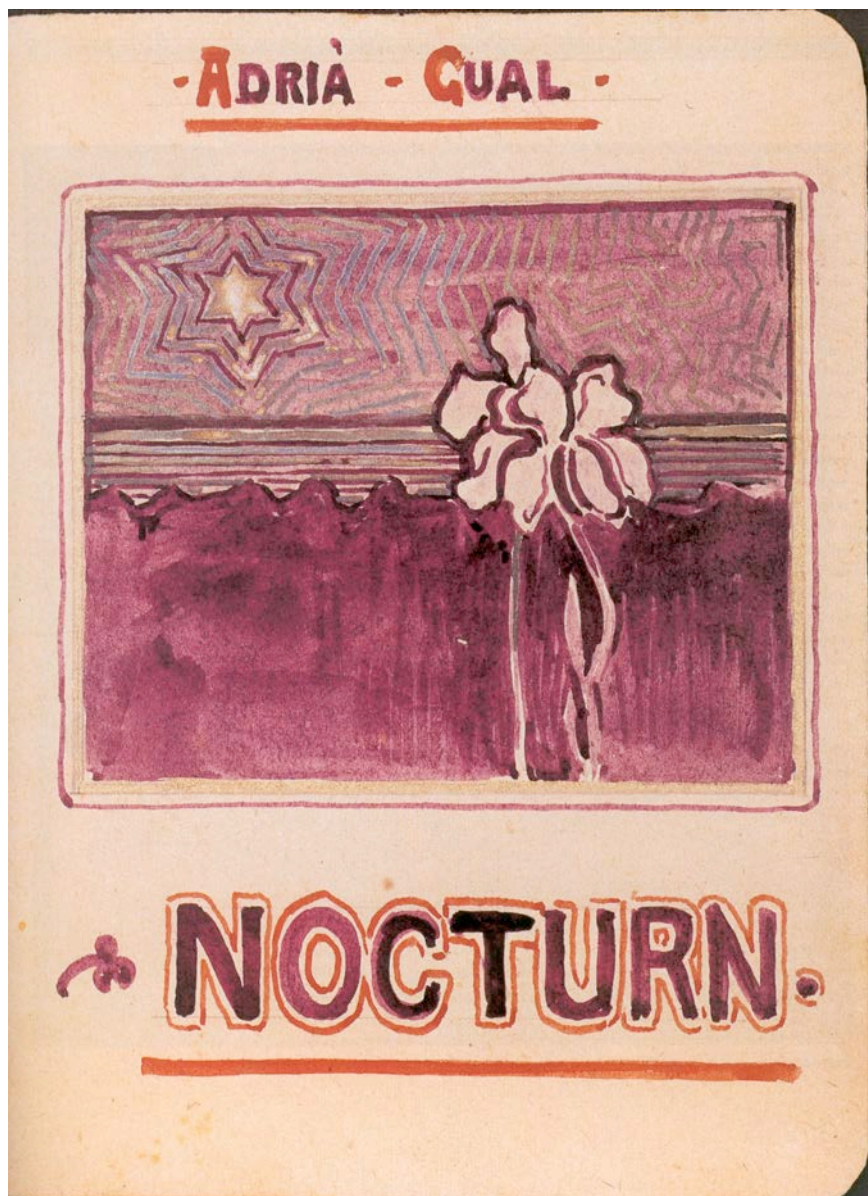
<sup>308</sup> L'esteticisme era un moviment artístic premodernista que feia un "refús del neoclassicisme acadèmic defensat a l'escola de Belles Arts", la Llotja, i estava a favor d'altres moviments artístics com l'islamisme – introduït pel pintor Fortuny –, el japonèsisme – present a Barcelona des de la sensacional secció japonesa de l'Exposició Universal de 1888 – i el naturalisme – concebut com un apropament a les formes de la natura, com una estilització del paisatge. Vegeu: TRENC-BALLESTER, *Les arts gràfiques de l'època modernista a Barcelona*. Barcelona: Gremi d'Indústries Gràfiques de Barcelona, 1977, p. 51. També:



37. Projecte de cartell: Adrià Gual, *Nocturn. Andante morat*, vers 1896. Els dos liris encreuats fan al·lusió simbòlica als dos germans com dues ànimes fusionades a la recerca de la salvació (estrella).

CIRICI, *El arte modernista catalán*, p. 14-21. FONTBONA, *Del Modernisme al Noucentisme 1888-1917. Història de l'art català*. Vol. VII, p. 66-68.





38. Projecte de coberta: Adrià Gual, *Nocturn. Andante morat*, vers 1896.

corrent idealista que havia desenvolupat la pintura de *reacció* "neoespiritualista",<sup>309</sup> per a un art religiós,<sup>310</sup> i alguns pintors de paisatge de l'escola d'Olot,<sup>311</sup> els quals sempre volien tocar les seves pintures d'un cert embelliment. Les aportacions i els antecedents més pròxims a la pintura explícitament simbolista del simbolisme al·legòric decoratiu<sup>312</sup> es troben en l'obra bucolicomística de Laureà Barrau (1864-1957)<sup>313</sup> i els tempteigs d'Alexandre Riquer (1856-1920)<sup>314</sup> des de 1889 fins al mateix 1893. Les primeres pintures simbolistes d'aquest últim, com també les de Josep Maria Tamburini (1890-92), Josep Triadó (1870-1929) o Joan Brull (1863-1912), els pintors neomístics, no recullen el simbolisme sintètic i al·legòric fins que es fixen en els referents europeus i recullen, sobretot, el lema desafiador dels preraphaelites anglesos i francesos, de rebel·lies concretes contra la convenció<sup>315</sup> pictòrica acadèmica i realista.

Així, no és fins al 1894-1895 que modernistes catalans com Santiago Rusiñol i Alexandre Riquer se sumen al corrent esteticista-misticista amb compromís revolucionari propi, i es proposen modificar els procediments pictòrics tradicionals aplicant una major síntesi a la representació. Conflüïen, així, els interessos ja latents en la tradició pictòrica neomística catalana amb els dels modernistes decadents. Mentre que els primers, els representants més

<sup>309</sup> CIRICI, *El arte modernista catalán*, p. 37.

<sup>310</sup> Vegeu: *Ibidem*, p. 37. Per exemple, amb figures com Modest Urgell (1830-1919), entre d'altres.

<sup>311</sup> *Ibidem*, p. 37-57.

<sup>312</sup> *La Música* és la tercera pintura, que curiosament té el mateix títol de la pintura d'Adrià Gual, i que Santiago Rusiñol no porta del Cau Ferrat a l'exposició.

<sup>313</sup> CIRICI, *El arte modernista catalán*, p. 40.

<sup>314</sup> Alexandre Riquer és un artista exemplar del caràcter pluridisciplinari de l'artista modernista. Com Adrià Gual, la seva obra es reparteix en diversos àmbits i posa un especial accent en les arts gràfiques. Vegeu: TRENC-BALLESTER, *Les arts gràfiques de l'època modernista a Barcelona*, p. 54-57, 150-152.

<sup>315</sup> TRENC-BALLESTER, "A l'entorn del simbolisme", *El Modernisme. Pintura i dibuix*. Vol. III, "A l'entorn del simbolisme", p. 46-47.





39. Pintura: Alexandre Riquer, *L'Anunciació*, 1893.

acadèmics de la pintura neomística, veien formalment declinar més la seva imatgeria vers una transformació a favor de la revolució del sentiment i l'expressió de l'emotivitat,<sup>316</sup> els modernistes –regeneracionistes– es carregaven ansiosos de valors morals i místics en la seva pintura més subjectiva. En la pintura titulada *L'Anunciació* (1893),<sup>317</sup> d'Alexandre Riquer (vegeu p. anterior), s'exemplifica l'evolució d'aquesta pintura de corrent místic i paisatgista i la imminent arribada de les maneres pròpiament simbolistes d'una pintura idealista i al·legòrica que, alliberant-se de la representació realista gràcies a l'ús dels símbols, anava tendint a la subjectivació i on cada cop amb més èmfasi es perfilava un art pictòric de "l'íntim, el silenciós i malenconiós".<sup>318</sup>

Recordem que també empràvem aquests adjectius per qualificar la il·lustració de l'espai del *Nocturn. Andante morat*. Per tant, els objectius de la pintura al·legòrica d'Alexandre Riquer a *L'Anunciació*<sup>319</sup> són paral·lels al plantejament escenogràfic teòric d'Adrià Gual: l'efecte de fusió del fons i la figura, la manipulació de la llum creant una percepció no naturalista de la composició són aspectes afins entre ambdós treballs. Existeix també un paral·lelisme entre Adrià Gual i Alexandre Riquer en l'adopció de la iconografia simbòlica, que en el cas de la pintura és més propera a la temàtica religiosa, amb el culte o devoció a la feminitat<sup>320</sup> que excusa l'escena del quadre, i que en el cas

<sup>316</sup> *Ibidem*, p. 44.

<sup>317</sup> Aquesta pintura va ser presentada públicament a la Manifestació Artística de l'Ateneu Barcelonès el 1893. També segons Francesc Fontbona, i com exposa Eliseu Trenc, Alexandre Riquer és el primer artista visual que formalitza una pintura que recull la tendència del premodernisme de l'esteticisme a l'anglesa. Vegeu: FONTBONA, *Del Modernisme al Noucentisme 1888-1917. Història de l'art català*. Vol. VII, p. 66-67.

<sup>318</sup> TRENC-BALLESTER, "A l'entorn del simbolisme", *El Modernisme. Pintura i dibuix*. Vol. III, p. 40.

<sup>319</sup> Podeu veure una reproducció del quadre a: FONTBONA, *Del Modernisme al Noucentisme 1888-1917. Història de l'art català*. Vol. VII, p. 67.

<sup>320</sup> TRENC-BALLESTER, "A l'entorn del simbolisme", *El Modernisme. Pintura i dibuix*. Vol. III, p. 39.

escènica se centra entorn de la iconografia wagneriana i medieval, però conceptualment ambdós artistes es troben en una mateixa voluntat de reforç de l'expressió dels valors emotius i immaterials, del "misticisme"<sup>321</sup> de l'art, a través de la creació d'una pintura i una escenografia de sensació i, específicament, de suggestió de l'eteri, de buidor i misteri.

La diferència, però, entre aquesta primera pintura simbolista al·legòrica d'Alexandre Riquer i la proposta visual del *Nocturn. Andante morat* –i raó fonamental per la qual s'ha evitat introduir abans la pintura del simbolisme al·legòric en relació amb l'obra escenogràfica gualiana– és la radicalitat que existeix en la resolució formal entre ambdues obres. Els dos artistes resolen de manera molt diferent i utilitzant procediments bastant oposats, el caràcter al·legòric i simbòlic de les obres respectives. Bàsicament aquesta diferència en la solució radica en el grau de síntesi que presenta el tractament de la il·lustració escenogràfica en relació a la pintura, en el gust radicalment diferent que revelen ambdós artistes sobre l'embelliment de l'obra: Adrià Gual prefereix l'austeritat de la representació de l'espai i els personatges i posa per davant la significació simbòlica a al sentit embellidor; en canvi, Alexandre Riquer no renuncia al virtuosisme i preciosisme esteticista en la pintura, dóna prioritat a l'ornamentació.<sup>322</sup>

La pintura de *L'Anunciació* encara presenta una gran càrrega "d'anecdòticisme",<sup>323</sup> hi romanen presents la necessitat d'explicar acadèmicament la profunditat del paisatge darrere dels personatges, de descriure mimèticament els elements vegetals i la indumentària. De manera

---

<sup>321</sup> *Ibidem*, p. 40.

<sup>322</sup> Sí mireu la reproducció del quadre i fixeu-vos, per exemple, en la transparència del personatge de l'àngel.

<sup>323</sup> *Ibidem*, p. 40.

oposada, a les il·lustracions del *Nocturn. Andante morat* d'Adrià Gual, tant en el manuscrit (1895) com en l'estampa en l'edició (1896), es representen un espai de naturalesa molt sintetitzada i fortament suggeridora.

L'aproximació estilística d'Adrià Gual al simbolisme al·legoricodecoratiu, doncs, no serà real fins al cartell per a la Societat Catalana de Concerts (1896) i la seva pintura de *La Rosada* (1897).<sup>324</sup> És adequat separar la seva adhesió al simbolisme al·legòric en l'escenografia de la seva adopció estilística del simbolisme alegoricodecoratiu en la pintura.

La il·lustració de l'espai escènic del *Nocturn* ens enuncia un nus d'enllaç entre l'escenografia i la pintura del simbolisme al·legòric que Adrià Gual desenvoluparà a partir de 1896. En el *Nocturn*, però, la finalitat primera és assolir l'expressió total del conjunt dramàtic, i resta lluny la necessitat esteticista i embellidora de la pintura al·legoricodecorativa. No serà fins al 1896, primer amb alguns exemples d'elements d'arts gràfiques<sup>325</sup> i més tard amb la pintura i, de forma emblemàtica, amb les obres presentades a l'Exposició de Belles Arts i Indústries Artístiques de Barcelona (1896), que es pot parlar de l'acceptació majoritària del concepte visual del simbolisme al·legoricodecoratiu. La pintura, sota el paraigua de la significació al·legòrica, aplica una major síntesi dels recursos, al mateix temps que aquest codi visual permet accentuar les escenes ideals i atmosferes de naturalesa profundament

---

<sup>324</sup> Aquesta pintura, que "associa íntimament l'art i la literatura segons els canons preraphaelites, és l'obra de la qual disposem per donar el tret de sortida a la seva adhesió estilística al simbolisme al·legoricodecoratiu, on "sobresurten, per la gosadia compositiva, l'estilització i el predomini de l'arabesc; l'esquematisme, el sintetisme i el dramatisme de la visió". *Ibidem*, p. 48. També podeu veure una reproducció d'aquesta pintura a: FONTBONA, *Del Modernisme al Noucentisme 1888-1917. Història de l'art català*. Vol. VII, p. 68.

<sup>325</sup> Cartells d'Alexandre Riquer i Adrià Gual per al Cau Ferrat.

subjectiva i immaterial. En aquest mateix certamen, Adrià Gual<sup>326</sup> presenta la seva pintura *La Música* (1896)<sup>327</sup> i altres dos grans pintors simbolistes, Alexandre Riquer i Santiago Rusiñol, respectivament, aporten a l'exposició tres cartells i dues de les tres pintures de la trilogia al·legòrica, *La Poesia* i *La Pintura* (1894-1895).

Caldrà esperar al projecte escenogràfic per a *Blancaflor*, a la tercera sessió pública del Teatre Íntim, el 1899, per parlar d'una escenografia realment congruent amb l'estil embellidor del simbolisme al·legoricodecoratiu. Síntesi, medievalisme, wagnerisme, simbolisme al·legòric, és el que Adrià Gual recull en la conceptualització visual al *Nocturn. Andante morat* (1895), durant la concepció (1895) i l'edició del llibre (1896), el concepte visual que domina és el d'un art simbòlic i independent.

---

<sup>326</sup> Segons Eliseu Trenc, Adrià Gual, amb Santiago Rusiñol i Alexandre Riquer, és un dels màxims representants de l'art simbolista a Catalunya. L'estudiós fa aquesta afirmació des del profund coneixement de la pintura i les arts gràfiques desenvolupades pels diferents artistes i basant-se en la qualitat polifacètica de tots ells però, sobretot, en el principi que cap d'ells no cau vers el desenvolupament d'un decorativisme superficial, com sí que ho fan alguns dels pintors-artistes simbolistes, com per exemple Josep Maria Tamburini. TRENC-BALLESTER, *Les arts gràfiques*, p. 54-57, 150-152, i també del mateix autor: TRENC-BALLESTER, "A l'entorn del simbolisme", *El Modernisme. Pintura i dibuix*. Vol. III, p. 48.

<sup>327</sup> Aquesta pintura es troba deslocalitzada i, segons cita d'Eliseu Trenc de paraules de Raimon Casellas, respecte de la pintura podem saber: [La figura femenina] "recorre amb la seva arpa de llum una comarca de somni i deixa un rastre de flors lluminoses al seu pas ondulant de nimfa exaltada". Per tenir una certa referència visual d'aquesta obra, Eliseu Trenc fa referència als plafons d'Adrià Gual de la Casa Graupere Garrigó, dels quals explícitament compara les *flors lluminoses*. Vegeu: *Ibidem*, p. 48.

## 5. Adrià Gual i l'escenografia del simbolisme latent i del simbolisme manifest

Les teories escenogràfiques de *Blanc i Negre* i *Nocturn. Andante morat*, prèvies a la pintura de *La música*, ens confirmen que Adrià Gual és abans simbolista com a escenògraf que com a pintor. El grau de reflexió i d'innovació de les teories escenogràfiques és molt superior en transgressió a les seves pintures naturalistes (*Colla del Safrà*) i a les simbólicoal·legòriques (*La Música*), sempre posteriors a plantejaments pictòrics ja avantatjats per altres artistes-pintors.

La conceptualització ja plenament simbolista al·legòrica del *Nocturn. Andante morat* (1895) i les seves il·lustracions escenogràfiques són un antecedent del que després Adrià Gual pintarà a *La Música* (1896). A la teoria escènica del *Nocturn*, el llenguatge visual i suggeridor planteja una nova escenografia en atorgar objectius expressius al dispositiu, lluny del concepte il·lustratiu pictòric de l'escenografia tradicional. Adrià Gual, escenògraf modernista simbolista, no concep el dispositiu amb finalitats de fons il·lustratiu i descriptiu del lloc, sinó com a acompanyament visual i plàstic que col·labora en la il·luminació, en expressió del conjunt de l'escenificació. Des de les seves primeres teories escenogràfiques, Adrià Gual exerceix una capacitat de transgressió important en comprendre que l'objectiu del concepte escenogràfic s'ha de situar, no en la il·lustració pictòrica del lloc, sinó en l'expressió emotiva dels espais.

Les dues principals tendències de teorització de l'escenografia d'Adrià Gual són l'escenografia simbolista-naturalista de l'estricta simplicitat o simbolisme latent, i l'escenografia del simbolisme al·legòric de síntesi o simbolisme manifest. El dispositiu escenogràfic simbolista és d'acompanyament; aquesta és la qualitat comuna a totes les opcions escenogràfiques gualianes, que

segons les limitacions o finalitats comunicatives de la representació, i a fi de no trair la versemblança del conjunt, aniran oscil·lant en la representació del referent entre una anatomia representativa i una altra de simbòlica.

El primer tipus de dispositiu, l'acompanyament simbolista-naturalista, l'enuncia Santiago Rusiñol a la Segona Festa Modernista, amb la representació de *La intrusa*, un dispositiu que pretén superar el valor material del decorat ampliant amb un nivell superior, de caràcter immaterial, la significació de l'element visual a escena. Es dissenya amb una representació escenogràfica sincrètica, on l'objecte és desproveït dels detalls anecdòtics de la realitat i aporta una lectura visual simplificada, que proporciona una certa tensió simbòlica en relació amb el diàleg i l'ànim dels personatges, així com amb la resta d'elements escènics. L'escenografia adquireix, doncs, un cert sentit expressiu, amb un decorat que no perd la percepció d'aparença propera. Aquesta primera opció escenogràfica simbolista ha d'evocar els llocs i els temps de l'acció dramàtica dins un cert sentit general, però alhora ha de ser prou evocadora d'una certa quotidianitat. És un dispositiu que es dissenya basant-se en la confiança en la paraula del poeta, que es desenvolupa usualment en la línia dramàtica del simbolisme més proper al naturalisme i al plantejament dramaturgic del drama de món, el teatre popular o la tragèdia moderna relacionada sobretot, amb els textos de temporalitat contemporània. Aquesta escenografia de versemblança real és accessible al públic i manté alguns dels principis del teatre naturalista al entendre l'ambient com a context i espai preexistent de l'acció dramàtica. En aquesta primera línia trobem els tempteigs d'Adrià Gual de forma molt incipient a *La visita* i més fermes a *Morts en vida*, mentre que el projecte realitzat i documentat més rellevant serà *Silenci* (1898), d'ell mateix.

La segona línia de treball, l'acompanyament de síntesi, s'inicia amb *Blanc i Negre* i es consolida en el discurs teòric de *Nocturn. Andante morat*. Aquesta és l'opció escenogràfica del simbolisme més idealista i transgressor, ja que modifica l'anatomia de l'espai escènic en relació amb la realitat per mitjà de la síntesi i l'evident simbolització del dispositiu. Aquesta escenografia busca una expressió a escena de caràcter essencial, profund i interior, simplificant premeditadament els elements visuals. L'espai es despulla de l'aparença quotidiana i se significa amb els ritmes analògics entre els elements visuals i les paraules, entre els elements visuals i la música. Per a l'escenografia simbolista, aquesta tendència culmina en els projectes del simbolisme al·legòric i crea imatges a l'entorn d'arquetips espirituals universals.

Aquesta línia del teatre simbolista de versemblança teatral i allunyada de la realitat propera de l'espectador és congruent amb els principis wagnerians i de l'escenografia del simbolisme francès del moment. Aquesta serà l'escenografia gualiana que anomenarem del simbolisme manifest.