



# 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.

BLOC 2. ADRIÀ GUAL I ELS PROCESSOS DE  
CONCEPTUALITZACIÓ I PROJECCIÓ ESCENOGRÀFICA  
SIMBOLISTA: PROJECTES MODEL I LÍNIES DE TREBALL

## **criteris de selecció dels projectes escenogràfics escollits per a l'estudi**

Un cop establerts els fonaments i principis de l'escenografia gualiana entorn del teatre simbolista, l'objectiu principal d'aquest segon bloc de l'estudi és analitzar i reflexionar sobre els principis per a la conceptualització, els processos de disseny del projecte i les tècniques de realització a partir de les tres àrees que configuren l'anàlisi dels projectes escenogràfics:

- el coneixement de les premisses de la dramaturgia i el text dramàtic;
- l'anàlisi dels esbossos i projectes per tal d'establir la relació entre les bases de conceptualització i la proposta de disseny, els procediments i les tècniques de realització emprades;
- l'anàlisi de la resolució final del projecte que s'ha proposat (quan sigui possible perquè es disposi de testimonis fotogràfics de l'escenografia emprada en l'escenificació).

En aquest bloc, doncs, l'estudi analitza i reflexiona a partir de les fonts gràfiques i, específicament, escenogràfiques de què disposem ordenades en el catàleg digital o de suport en paper. Aquesta documentació, en ésser tan extensa, ens han conduït a considerar que, per desenvolupar un estudi acurat, calia seleccionar abans els projectes per extreure'n aquells que mostren millor les diferents línies de treball de l'escenografia simbolista segons Adrià Gual.

Els criteris de selecció dels projectes del conjunt documental total han estat determinats pels aspectes següents:

1. **L'existència de documents escenogràfics realitzats per Adrià Gual.** No totes les escenificacions fetes per Adrià Gual estan documentades escenogràficament documentades, encara que sí ho estan les que literàriament i dramàticament han estat considerades com a obres importants o de referència de l'autor.
2. **La qualitat gràfica i informativa dels documents escenogràfics.** Depèn tant de les seves característiques formals (visibilitat del dibuix o esbós, complexitat de l'anatomia visual de la imatge...), com de la quantitat d'esbossos o dissenys definitius que existeixen sobre la conceptualització i l'evolució del procés de disseny del projecte.
3. **La complexitat projectual dels documents escenogràfics.** Aquestes qualitats de caràcter conceptual han estat destriades primer, de forma hipotètica, a partir d'una primera anàlisi de la sintaxi visual, seleccionant els projectes que eren dissenyats amb estils visuals que s'allunyaven dels projectes escenogràfics tradicionals de finalitat il·lusionista i anatomia visual realista. Posteriorment, aplicant una avaluació més profunda del projecte a partir d'una anàlisi que tenia en compte els fonaments teòrics de la plàstica a l'escena simbolista, s'han tornat a triar els dibuixos i projectes que són més representatius en la mesura que exemplifiquen millor les noves funcions i objectius expressius del dispositiu escenogràfic simbolista i, per tant, constitueixen documents de referència per conèixer les aportacions d'Adrià Gual a l'escenografia. Val a dir, però, que no hi ha hagut grans contradiccions o sorpreses entre la primera selecció, de caire formalista, i els projectes finalment seleccionats com a projectes model o de referència. Com que Adrià Gual no va disposar mai de taller propi i els projectes eren

realitzats en tallers d'escenògrafs-constructors, l'escenògraf-dissenyador, lògicament, tant per la seva pròpia autocorrecció com per la necessitat d'explicar adequadament als seus col·laboradors-constructors la seva particular proposta escenogràfica, desenvolupava bastament aquells projectes que eren innovadors en concepte i en procediment, és a dir, que més transgredien el model de l'escenografia tradicional.

4. **La innovació dels fonaments literaris i dramàtics.** Un cop determinats els grups de documents gràfics de projecció escenogràfica de qualitat tant formal com conceptual, s'ha contraposat la llista de projectes rellevants escenogràficament amb les posades en escena que, literàriament i pel que fa a la dramàtica, i segons el punt de vista dels especialistes en aquesta àrea, també aportaven un factor d'innovació. Contraposant ambdues relacions (els projectes-model de la innovació escenogràfica i els modèlics de la innovació literària i la dramàtica), l'anàlisi s'ha limitat definitivament a un grup concret de projectes escenogràfics.

La tria ha classificat els projectes en dos grups: un primer grup, el formen els anomenats projectes model, que són projectes emblemàtics de les línies principals de projecció escenogràfica simbolista segons Adrià Gual; un segon grup el constitueixen altres propostes que estan en línia amb els plantejaments dels dispositius model i ens permeten matisar-los o ampliar els seus plantejaments des de la primera dècada del segle XX fins al final del modernisme.

Finalment, s'ha volgut encara concretar més el grup de projectes seleccionats escollint els projectes o títols presentats en la primera sessió pública (estrenats

o reposats) per l'agrupació del Teatre Íntim, els dies 13, 26 i 30 de gener de 1899, al Teatre Líric. S'ha triat aquest programa com a marc comú dels projectes model perquè és un programa representatiu de les aportacions gualianes. Tant respecte a la cronologia –aquesta és la primera programació pública de l'agrupació–, com a la posada en pràctica de les teories escèniques d'Adrià Gual, aquest grup de sessions exemplifica els diferents processos de concepció dramàtica i projecció escenogràfica de l'artista. Es tracta de conceptes i sistemes que, si bé amb diferents intensitats i oscil·lacions, Adrià Gual desenvoluparà al llarg de la seva trajectòria. També, en aquest mateixes sessions, es porten a terme privadament les repeses dels dos primers títols escenificats per l'artista<sup>328</sup> i dues obres també fonamentals per a l'escenografia del simbolisme: *Ifigènia a Tàurida* (*Iphigenie auf Tauris*), de Johann Wolfgang von Goethe (1898), i *Silenci* (1899), d'ell mateix.

Però, sobretot, s'ha escollit aquest cicle de l'agrupació per definir els processos de conceptualització i projecció escenogràfica simbolista deguts a l'estrena de *Blancaflor*, d'Adrià Gual. Aquest és el primer projecte escenogràfic projectat i portat a escena que es basa en l'escenografia del simbolisme manifest o de síntesi, un projecte que, de fet, va ser plantejat el 1897, encara que no es va portar a escena fins al 1899. Per tant, cronològicament, és un projecte esbossat abans i tot de l'estrena d'*Ifigènia a Tàurida* i, també, de *Silenci*.

Com desenvolupa Adrià Gual el procés de conceptualització? Sobre la base de quins fonaments teòrics i finalitats artístiques dissenya l'escenografia simbolista? I quines són, per tant, les aportacions d'Adrià Gual a l'escenografia catalana?

---

<sup>328</sup> En cada cas, la reposició de 1899 ens serveix per reprendre l'anàlisi de les estrenes respectives, ambdues de 1898.

Respondre a aquests interrogants és l'objectiu d'aquesta part de l'estudi. Per això, tot i seguir en general una progressió cronològica, analitzarem els projectes segons els interessos de recerca, és a dir, dins el marc de les dues línies teòriques de l'escenografia simbolista gualiana: l'escenografia del simbolisme latent o de l'estricta simplicitat i l'escenografia del simbolisme manifest o de l'escenografia de síntesi. Una anàlisi sistemàtica sota una orientació purament cronològica ens allunyaria d'assolir un coneixement realment esclaridor dels conceptes i processos de la creació escenogràfica segons Adrià Gual.

Seguint aquest criteri, la primera part de l'anàlisi dels projectes es desenvolupa entorn de la programació pública del Teatre Íntim (1899) i dels projectes model:

- *Blancaflor*, d'Adrià Gual, i *Interior (Intérieur)*, de Maurice Maeterlinck (darrera sessió del programa, estrenats el 30 de gener);
- *Silenci*, d'Adrià Gual, i *L'alegria que passa*, de Santiago Rusiñol (represa i estrena respectivament, escenificats en la primera sessió, el dia 16 de gener);
- *Ifigènia a Tàurida*, de Johann Wolfgang von Goethe, traduïda per Joan Maragall (represa, el 26 de gener);

La segona part de l'estudi, que s'estructura a partir de les dues línies principals de treball escenogràfic que els projectes model representen, utilitza per a l'anàlisi d'una selecció de projectes elaborats entre 1899 i 1910. En aquest

període, l'estada a París de 1901-1902<sup>329</sup> i, a partir de 1903, la reformulació dels objectius de l'agrupació del Teatre Íntim,<sup>330</sup> emmarquen diferents projectes que paral·lelament en el temps aprofundeixen tant en l'opció escenogràfica del simbolisme de l'estricta simplicitat (*La culpable*, *La pobra Berta*, *Camí d'Orient* i *Misteri de dolor*, totes d'Adrià Gual), com en els projectes vinculats a l'escenografia del simbolisme de síntesi (*Nocturn III*, *els Sants emigrants o la nit al desert*, d'Adrià Gual).

Cap al final de la dècada, l'escenògraf comença a temptejar els límits conceptuals i procedimentals de la pròpia escenografia del simbolisme. Els projectes es relacionen amb algunes tendències de les noves avantguardes artístiques, i apunten cap a un estil funcional (que tendeix a un nivell de sintaxi visual abstracta),<sup>331</sup> com ara el projecte d'*A Midsummer Night's Dream* (*Somni d'una nit d'estiu*), de William Shakespeare (1564-1616), de 1908 o, d'altres vegades i amb matisos, cap a l'expressionisme, com és el cas de les il·lustracions escenogràfiques de *Misteri de dolor* (1902) o el projecte no realitzat per a *Don Joan*, d'ell mateix, a l'entorn de 1908.

Finalment, per acabar aquests aclariments metodològics i resumir-los, es presenten dos esquemes de l'estructura d'aquest segon bloc, que ordena els diferents projectes triats segons les línies de treball de l'escenografia simbolista d'Adrià Gual. El primer quadre ordena els projectes model de la primera part

<sup>329</sup> Aquesta estada ens permetrà apropar-nos a la realitat del disseny escenogràfic que Adrià Gual coneix dels teatres oficials i iniciatives privades com el Théâtre Antoine, el Théâtre L'Oeuvre de Lugné-Poe o *el Théâtre Renaissance* de Gémier.

<sup>330</sup> Els nous objectius suposen l'adopció, segons les directrius d'Adrià Gual, d'un ampli repertori de teatre estranger i clàssic, i obres pròpies com *Misteri de dolor* (1904), que tenen continuïtat amb el teatre del sentiment i matisen el caràcter més estrictament simbolicosituacional del drama vers opcions dramàtiques més combatives i vitalistes que anuncien el noucentisme entrant.

<sup>331</sup> En relació amb el projecte de *Camí d'Orient*, vegeu la reproducció del projecte en la pàgina 250.



d'aquest bloc 2, mentre que el segon presenta els projectes seleccionats que aprofundeixen en l'estudi de les línies principals de conceptualització establertes pels primers projectes model de l'escenografia simbolista gualiana:

PRIMERA PART: PROJECTES ESCENOGRÀFICS <i>MODEL</i> (ESTRENES I REPOSICIONS)		
	L'escenografia de síntesi o el simbolisme manifest	L'escenografia de l'estricta simplificació o el simbolisme latent
1897	1.1. Esbossos escenogràfics al manuscrit de <i>Blancaflor</i> , d'Adrià Gual <sup>332</sup>	
1898		2.1. <i>Silenci*</i> , d'Adrià Gual (estrena el 15.01.1898, represa el 30 del mateix mes, I sessió del Teatre Íntim al Teatre Líric) <sup>333</sup>
	3.1. <i>Ifigènia a Tàurida</i> , de Johann Wolfgang von Goethe (estrena el 10.10.1898, als Jardins del Laberint)	
1899	1. <i>Blancaflor*</i> , d'Adrià Gual (estrena el 30.01.1899, III sessió del Teatre Íntim, Teatre Líric)	3. <i>Ifigènia a Tàurida*</i> , de Johann Wolfgang von Goethe (represa el 23.01.1899, III sessió del Teatre Íntim, Teatre Líric)
		2. <i>Silenci*</i> , d'Adrià Gual (represa el 15.01.1899, III sessió del Teatre Íntim, Teatre Líric)

<sup>332</sup> La numeració indica l'ordre en què s'anitzaran i avaluaran els diferents projectes escenogràfics. Com es pot constatar, l'exposició de l'estudi no segueix un ordre estrictament cronològic, sinó que cerca la congruència segons els trets conceptuals i estilístics del projecte.

<sup>333</sup> \* Els títols en negreta són els títols *model* de les opcions escenogràfiques.

1.2. <i>Interior</i> , de Maurice Maeterlinck, (estrena el 30.01.1899, III sessió del Teatre Íntim, Teatre Líric)		2.2. <i>L'alegria que passa</i> , de Santiago Rusiñol, (estrena el 15.01.1899, III sessió del Teatre Íntim, Teatre Líric)
---	--	---

SEGONA PART: PROJECTES ESCENOGRÀFICS EN LÍNIA AMB ELS PRINCIPALS PROCESSOS DE CONCEPTUALITZACIÓ I PROJECCIÓ

	L'escenografia del simbolisme manifest o de síntesi	L'escenografia del simbolisme latent o de l'estricta simplificació
1899		1. <i>La culpable</i> , d'Adrià Gual (estrena el 18.12.1899, Teatre Líric)
1900		2. <i>La pobra Berta</i> , d'Adrià Gual (estrena el 15.10.1908, Teatre Novetats)
1901	1. <i>Nocturn III, els Sants emigrants o la nit al desert</i> , d'Adrià Gual (inèdit)	
1902		3. <i>Camí d'Orient</i> , d'Adrià Gual (inèdit)
1903	1. <i>Oedipus rex (Èdip Rei)</i> , de Sòfocles (estrena el 10 i el 17.03.1903, IX sessió del Teatre Íntim)	
1904		4. <i>Misteri de dolor**</i> , d'Adrià Gual (estrenada el 18.01.1904 al Teatre de les Arts) <sup>334</sup>
1908	2. <i>Somni d'una nit d'estiu**</i> , de William Shakespeare (estrenada el 17.10.1908 per Nova Empresa de Teatre Català al Teatre Novetats)	
1908	3. <i>Don Joan</i> , d'Adrià Gual (inèdit)	

<sup>334</sup> \*\*La classificació respon a l'opció que proposa el projecte escenogràfic realitzat per Adrià Gual, que no sempre s'encaixa amb la realització final aplicada per l'escenògraf constructor.

## 1. Projectes model de l'escenografia simbolista de síntesi o el simbolisme manifest

### 1.1. *Blanclafior* (1897)

Després de la crisi de 1893, el moviment modernista ressuscita<sup>335</sup> cap al 1897-1898 amb la pintura del simbolisme decadent i l'estrena de *La fada*,<sup>336</sup> de Morera, a la Quarta Festa Modernista. Un any després, amb la fundació de *Catalonia*,<sup>337</sup> *Luz*<sup>338</sup> i, posteriorment, *Pèl & Ploma*<sup>339</sup>, entre altres revistes,<sup>340</sup> conjuntament amb una proliferació d'espais i actes culturals com els Quatre Gats o la mateixa estrena<sup>341</sup> per part d'Adrià Gual d'*Ifigènia a Tàurida*, s'inicia el segon període modernista. Aquesta segona etapa del modernisme –segons Lluís Marfany– no dura gaire tampoc, ja que només s'allarga entre 1898 i 1900, i no té un final sobtat, sinó que es dilueix gradualment en el nacionalisme<sup>342</sup> fins al 1910.

<sup>335</sup> MARFANY, "Modernisme i noucentisme, amb algunes consideracions sobre el concepte de moviment cultural". *Els Marges*. Núm. 26 (setembre de 1982): p. 35.

<sup>336</sup> L'estrena té lloc al Cau Ferrat el 14 de febrer de 1897.

<sup>337</sup> Revista editada en dues èpoques: febrer-novembre 1898 i desembre 1899-març 1900. Vegeu: TRENC-BALLESTER, *Les arts gràfiques de l'època modernista*, p. 131-132.

<sup>338</sup> Primera època: 15 de novembre de 1897 – 31 de gener de 1898; segona època: 15 d'octubre – desembre de 1898. Vegeu: *Ibidem*, p. 131-132.

<sup>339</sup> *Ibidem*, p. 131-132.

<sup>340</sup> *Ibidem*, p. 115-143. Cal afegir a aquest grup de revistes la més important del modernisme segons Eliseu Trenc: *Joventut* (1900-1906).

<sup>341</sup> Lluís Marfany destaca aquest acte com l'esdeveniment més emblemàtic de la segona fase del modernisme. Vegeu: MARFANY, "Modernisme i noucentisme, amb algunes consideracions sobre el concepte de moviment cultural". *Els Marges*. Núm. 26 (setembre de 1982): p. 35.

<sup>342</sup> *Ibidem*, p. 35.

A l'inici de la represa modernista, als voltants de 1896-1897, Adrià Gual obté un cert reconeixement públic, participa en actes culturals<sup>343</sup> i el seu nom comença a ser esmentat per crítics com Raimon Casellas.

La temporada d'hivern –i tercera del Teatre Íntim– convoca el públic durant tres dies a les sessions<sup>344</sup> dels dies 13, 23 i 30 de gener de 1899. És la primera convocatòria pública de l'agrupació i per a la primera sessió es proposa una represa de l'obra *Silenci*, d'Adrià Gual, i, com a novetat, l'estrena de *L'alegria que passa*, de Santiago Rusiñol. En la segona sessió, el dia 23, Adrià Gual també reposa l'obra *Ifigènia a Tàurida*, de Johann Wolfgang von Goethe. A la tercera i darrera sessió s'estrena *Interior*, de Maurice Maeterlinck i, finalment, *Blancaflor*,<sup>345</sup> un text dramàtic d'ell mateix.

Alhora que s'estrena, en la tercera sessió del Teatre Íntim, el drama musicat *Blancaflor*, la revista *Luz* –la més modernista<sup>346</sup> de totes–, en la seva edició de la tercera setmana de desembre de 1898, presenta un canvi d'imatge degut a l'inici d'una crònica titulada *Espanya Negra*, d'Émile Verhaeren, acompanyada d'il·lustracions de Dario de Regoyos. Aquestes il·lustracions, que tenen un cert accent expressionista,<sup>347</sup> deixen de banda la idealització del

---

<sup>343</sup> Col·laboració amb la Societat Catalana de Concerts, certàmens de pintura, de poesia, etc.

<sup>344</sup> GUAL, *Memòries*, p. 51.

<sup>345</sup> Manuscrits: GUAL, Adrià. *Blanca flor*. "Cant popular armonisat per la escena." Original autògraf i signat. 56 quartilles. 220 x 180. Amb esmenes. Dibuixos originals. Juntament amb la conferència, un pròleg i fragments varis, relacionats amb l'obra, originals autògrafs. Estrenat el 30 de gener de 1899 en el Teatre Líric de Barcelona. També: GUAL, Adrià. *Blanca flor*. "Cant popular armonisat per la escena." Segona còpia manuscrita. 34 fs. Per les dues cares. 220 x 160. Escrita amb tinta lila. Amb esmenes originals autògrafes. Ms. MCDXIV. Editat: GUAL, Adrià. *Blancaflor. cant popular armonisat per a la escena: per Adrià Gual*. Barcelona: Imprenta i litografia de Joseph Cunill Sala, 1904. Vegeu també respecte als aspectes literaris: BATLLE, *Adrià Gual*, p. 260.

<sup>346</sup> TRENC-BALLESTER, *Les arts gràfiques*, p. 131.

<sup>347</sup> TRENC-BALLESTER, "A l'entorn del simbolisme". *El Modernisme, Pintura i dibuix*. Vol. III, p. 55.

simbolisme al·legòric i el seu sentit embellidor i esteticista. A la revista, aquest estil està essent substituït per un sentit artístic que prioritza els recursos gràfics que són directament emotius. La crítica al simbolisme decadent s'intensifica novament per part dels modernistes de l'entorn de la seu dels Quatre Gats i de la revista *Pèl & Ploma*, que té el suport de Miquel Utrillo i Ramon Casas. Torna a apreciar-se la necessitat d'un art orientat a la "denúncia social del miserabilisme expressionista, contrari a l'evasionisme simbolista"<sup>348</sup>, d'inquietuds naturalistes, tal com passava a l'antiga Colla del Safrà.

Aquest és pròpiament el context artístic, la posició predominant existent al final del 1899 quan s'estrena *Blancaflor*. Això significa que les escenificacions gualianes de l'escenografia de síntesi i simbolisme al·legòric i decoratiu arriben a l'escena teatral en un moment en què, si les comparem amb altres àmbits de les arts plàstiques i gràfiques —sobretot la pintura i la il·lustració—, són fórmules en certa forma ja parcialment caduques o, si més no, en decalatge respecte a les tendències artístiques més avançades.

### 1.1.1. Antecedents: *La fada*, d'Enric Morera i Massó i Torrents

L'estrena de l'obra lírica *La fada*, amb música d'Enric Morera (1865-1942)<sup>349</sup> i lletra de Massó i Torrents, a la Quarta Festa Modernista,<sup>350</sup> va tenir un èxit

---

<sup>348</sup> *Ibidem*, p. 55.

<sup>349</sup> Enric Morera també serà el director musical de l'estrena de *Blancaflor*, després de la impossibilitat que ho fos Isaac Albéniz (1860-1909). Vegeu: Xosé AVIÑOÀ, "Música i Modernisme: definició i període". *El modernisme I*, p. 418.

<sup>350</sup> Estrenada el 14 de febrer de 1897. Respecte de l'estrena, també es pot veure l'article: Isabel COLL I MIRABENT. "Santiago Rusiñol: pintor". *L'Avenç*. Núm. 69 (juny de 1981): p. 25-31.

insospitat.<sup>351</sup> L'escenificació va ser presentada a Sitges per Santiago Rusiñol, el qual va llegir una altra vegada un discurs<sup>352</sup> on exposava les línies generals de l'obra, "oposant els conceptes de menestralia, d'afany de negoci i d'esperit de la plana morteïda als de bellesa, de poesia i d'esperit de muntanya".<sup>353</sup> En aquest marc, l'animador Santiago Rusiñol va definir el compositor musical "com a l'home que ha sentit el perfum de les veus de la poesia i la muntanya, que ha sabut caçar al vol les cançons verges sortides del cor i que les ha sabut traduir en una obra vestida de sederies de colors simbolistes".<sup>354</sup> Les fonts populars del llegendari són reivindicades com una base sòlida per a un projecte de drama líric català.

Els decorats de l'estrena van ser realitzats per Josep Miravent i Gatell,<sup>355</sup> el vestuari per Lluís Labarta<sup>356</sup> i la direcció escènica per Miquel Utrillo. Musicalment, l'òpera vol provocar, mitjançant el "cromatisme melòdic i l'impressionisme orquestral",<sup>357</sup> un clima misteriós que els personatges –totalment fantasiosos– subratllen i acomoden a la irrealitat de l'argument de

<sup>351</sup> Vegeu: Xosé AVIÑOÀ, "La fada, de Morera i Massó i Torrents: un projecte musical i modernista". *Actes del Col·loqui Internacional sobre Modernisme*, p. 117-130.

<sup>352</sup> Santiago RUSIÑOL, "La fada d'en Morera". *La Vanguardia*, 16 de febrer de 1897, i també a *La Veu de Sitges*, el 21 de febrer de 1897. Reproduït a: CASACUBERTA, *Santiago Rusiñol i el teatre per dins*, p. 289-293.

<sup>353</sup> AVIÑOÀ, "La fada, de Morera i Massó i Torrents: un projecte musical i modernista", *Actes del Col·loqui Internacional sobre Modernisme*, p. 121.

<sup>354</sup> *Ibidem*, p. 121.

<sup>355</sup> Aquest artista ja havia participat a l'homenatge a Santiago Rusiñol a la Tercera Festa Modernista pintant un pergamí per a ell. Vegeu: COLL I MIRABENT, Isabel. *Josep Miravent i Gatell 1831-1899*. [catàleg exposició]. Sitges: *Butlletí del Grup d'Estudis Sitgetans*, Il·lustríssim Ajuntament de Sitges i Col·laboració de la Galeria Altarriba/ART. Núm. 13. (12-27 de gener), 1991.

<sup>356</sup> Els dissenys de decorat i disseny de personatge no han estat localitzats, però al MAE es poden trobar testimonis gràfics originals d'altres treballs de l'artista de notable interès.

<sup>357</sup> AVIÑOÀ, "La fada, de Morera i Massó i Torrents: un projecte musical i modernista", *Actes del Col·loqui Internacional sobre Modernisme*, p. 121-122.

l'òpera. La temàtica amorosa, la “minuciosa descripció del sentiment amorós”,<sup>358</sup> és directament suggerida per la música i bastida sobre el *leitmotiv*, que crea un projecte compacte que exemplifica plenament el model de dramaturgia wagneriana.

L'òpera, doncs, va ser rebuda com una fita en la creació lírica catalana. El reconeixement social i cultural en la seva estrena pública són esdeveniments relacionats amb l'elaboració de *Blancaflor* per part d'Adrià Gual, tant per la seva també antiga voluntat wagneriana d'unir teatre i expressió musical com per l'ús del personatge mític i/o llegendari que s'acomoda fàcilment a escena a la idealització dels personatges i espais del registre simbolista. Tanmateix, la relació entre el drama musicat *Blancaflor* i l'òpera *La fada* es troba tant en el fet que ambdues propostes escèniques vinculen escenificació amb música, com en la referència a la temàtica del llegendari de la tradició catalana. També es troba, evidentment, en l'ús d'un llenguatge simbòlic i, encara que sigui amb reserves, en la intenció de dissenyar una atmosfera irreal per mitjà d'una plàstica escènica suggeridora i evocadora. Aquestes semblances també es veuen fixades pel fet que Adrià Gual acaba d'escriure *Blancaflor* (març de 1897) en data posterior però propera a l'estrena privada de l'òpera, al setembre del 1896,<sup>359</sup> i a la representació pública, al febrer del 1897.

Escenogràficament, però, mentre que amb *La fada* som enfront d'una proposta entorn de la convenció del fantàstic —factors que permeten a l'escenògraf la possibilitat justificada de manipular l'aparença del pla real—, a *Blancaflor* Adrià Gual persegueix objectius més ambiciosos. El dispositiu ha de

---

<sup>358</sup> *Ibidem*, p. 123.

<sup>359</sup> De fet, l'obra ja havia estat estrenada en una sessió íntima celebrada al Cau Ferrat el setembre de 1896. Vegeu: AVIÑOÀ, “*La fada*, de Morera i Massó i Torrents: un projecte musical i modernista”. *Actes del Col·loqui Internacional sobre Modernisme*, p. 126-127.

combinar el pla real i el pla de visió. És a dir, mentre que al dispositiu escenogràfic de *La fada* s'exageren els elements visuals, els quals els "espectadors aplaudien en moltes ocasions",<sup>360</sup> a *Blancaflor* la necessitat de mutació del referent a l'imaginari no en tenia prou evocant el pla fantàstic per mitjà del recurs simple de l'exageració, sinó que volia evocar un espai prou versemblant per establir un lligam molt més subtil entre la realitat i l'ideal.

Realment, a l'òpera, la desproporció d'efectes, l'exageració de les formes i els colors va generar fins i tot un cert rebuig al resultat per part dels mateixos modernistes, ja que el llenguatge visual de la posada en escena vulgaritzava el to poètic a què aspirava el conjunt. Miquel Utrillo, el director d'escena, es desesperava amb els blaus "extra-extra" del vestuari de Lluís Labarta.<sup>361</sup> L'òpera d'Enric Morera, doncs, visualment no assoleix un equilibri entre el llenguatge plàstic i el conjunt dels factors escènics. Lluís Labarta i Josep Miravent confonen l'ideal amb l'irreal, i resolen l'atmosfera fantàstica únicament exagerant els elements plàstics. La desproporció dels elements plàstics de l'escena és una via oposada a l'equilibri i la unitat i, per tant, a la versemblança del conjunt.

*Blancaflor*, doncs, també es desenvolupa, com *La fada*, a partir de la fórmula de la mixtura del llegendari i la música. Tanmateix, en el cas de *Blancaflor* d'Adrià Gual, l'escenificació s'estructura a partir del text de la llegenda i la cançó popular, i incorpora la música en els moments que l'acció dramàtica justifica la cançó. El drama musical basat en la cançó popular no perd, com en el cas de l'òpera, la seva proximitat amb el públic, gràcies a l'ús menys arbitrari i per tant menys convencional de la cançó, la qual cosa li permet

---

<sup>360</sup> *Ibidem*, p. 121-122.

<sup>361</sup> Miquel UTRILLO, "Arte Nuevo", *Luz*. Núm. 2 (3a setmana d'octubre de 1898): p. 14.



establir un pont entre el pla real i el pla ideal a través del “fantàstic popular”. Mitjançant la cançó popular es vincula l'estructura universal<sup>362</sup> amb la realitat de la quotidianitat rural catalana. Aquests plantejaments d'origen preraphaelita<sup>363</sup> promulguen la superació del localisme en benefici de la universalitat i el desig d'un art no afectat per caracteritzacions regionals, ni limitacions d'espai, de temps o de grup social. Aquí rau l'atractiu del medievalisme i del populisme modernista simbolista: la intemporalitat de la cançó i la seva qualitat de lligam indispensable entre el mite i el quotidià. De manera natural, la cançó popular vehicula la síntesi de les arts,<sup>364</sup> lliga la paraula, la pintura i la música. Com a l'art pictòric modernista, el llegendari medieval permet a l'escenografia nodrir-se d'iconografia o símbols propis de la cultura catalana, com l'art religiós medieval,<sup>365</sup> i incidir en els significats d'aquests símbols arrelats en la cultura i la societat nacionalista.

---

<sup>362</sup> Vegeu: Josep ROMEU I FIGUERAS. “L'apropiació modernista de la cançó popular i del llegendari”. *El modernisme: un entusiasme. Serra d'Or*, any XII, núm. 135 (desembre 1970), p. 58: “No és qüestió, doncs, d'assimilar les virtuts de la cançó popular per tal d'assolir una poesia nacional que es detura en les seves limitacions, sinó de tractar aquesta assimilació d'acord amb la fe en la validesa universal de l'art”.

<sup>363</sup> Les arrels preraphaelites del modernisme expliquen l'adopció de la cançó popular catalana per a una superació del localisme en benefici de la universalitat, en valorar l'art no afectat per caracteritzacions regionals, ni limitacions d'espai, de temps o de grup. Aquí rau l'atractiu del medievalisme i del popularisme, en la seva intemporalitat.

<sup>364</sup> Seguint les teories de Joan Maragall, la cançó popular permet assimilar la cançó i la llegenda, sense caure en la imitació, sinó a través de “l'íntima apropiació dels ritmes, de les formes, de ràpides síntesis expressives, de motius fugissers i de versos, en una fusió tan radical, que el model resulta indestruïble de l'obra. La cançó popular, en un sentit invers al mecanisme general de la creació poètica, es basa en lloc de la mirada individual en la de les vivències socials, per tant, el poeta interpreta a través de la llegenda catalana, de forma profunda i transcendent, l'ànima catalana”. Vegeu: ROMEU I FIGUERAS, “L'apropiació modernista de la cançó popular i del llegendari”. *El modernisme: un entusiasme. Serra d'Or*, any XII, núm. 135 (desembre de 1970): p. 59.

<sup>365</sup> CIRICI, *El Arte Modernista Catalán*, p. 102.

Adaptant la cançó popular, l'autor intenta conceptualitzar l'escenificació amb imatges d'un al·legorisme didàctic. La simbolització visual del dispositiu, per tant, en lloc de tendir a l'abstracció es queda en un estadi d'imatges símbol comunes als espectadors que, en conseqüència, tendeixen a l'arquetip tant en la caracterització dels personatges com en el disseny de l'espai escenogràfic. Adrià Gual fa referència clarament a les fonts artístiques medievals mitjançant el "retaule".<sup>366</sup>

L'escenografia d'acompanyament a *Blancaflor*, per tant, ha de ser en si mateixa símbol universal de l'expressió emotiva dels ideals d'amor matriarcal i matrimonial. El dispositiu ha de significar la idealització de l'amor de Blancaflor pel seu marit, el Bon Mariner, i en darrer terme saber suggerir didàcticament l'estreta relació entre el pla de la realitat i el món de la irrealitat de la mítica catalana, de manera que exemplifiqui el model moral a seguir.

### 1.1.2. Projecte escenogràfic

El projecte escenogràfic<sup>367</sup> de *Blancaflor*, d'Adrià Gual, és el primer de què disposem de documentació de la fase de projecció escenogràfica. El considerem un projecte especialment rellevant, tant per aquesta singularitat com perquè, en disposar de força dibuixos originals, podem discórrer

---

<sup>366</sup> Vegeu: GUAL, *Memòries*, p. 102: "Cavallers amb caient de sants policroms, d'altar de llogarret; dames amb indument de madones peanya, enfaldillades amb ambalum de plecs i lluint randes florides de llenties d'or i d'argent; una fusió entre la pintura de retaule i el misteri captivat del reliquiari, un vaitot de santedat i de pubilla de bon estament, elements que, com a davanters, han trucat a les portes dels esperits albats i que han recorregut el gran trajecte que fluctua entre la concepció de l'ex-vot i la delícia de la pintura primitiva".

<sup>367</sup> Respecte als documents escenogràfics originals i/o publicats podeu consultar-los a l'Arxiu Gual. Fons d'escenografia i fons de figurinisme, segons títol: *Blancaflor*. També podeu trobar tot el compendi de documents gràfics en el catàleg digital o editat annex, segons el mateix títol.

organitzadament sobre el procés de conceptualització i disseny del dispositiu escenogràfic, veient pautadament la transformació de l'anatomia visual en cada un dels esbossos de la proposta escenogràfica.

L'escenografia del drama íntim *Blancaflor*, doncs, s'articula en un drama musical de dos temps i, per tant, dos plans de ficció. És a dir, el dispositiu necessita aportar a l'escenificació unes condicions de versemblança flexibles per acompanyar l'acció, tant quan discorre en el pla real com en el de la visió. Per tant, el dispositiu ha de mudar emmarcat en un codi visual que toleri fer, amb suavitat, els necessaris girs entre ambdues veritats escèniques sense que aquestes oscil·lacions devaluïn el valor expressiu del conjunt de l'escenificació.

Segons el disseny d'Adrià Gual, el decorat va ser realitzat per Oleguer Junyent,<sup>368</sup> que en aquells moments era el deixeble més avantatjat de Francesc Soler i Rovirosa.<sup>369</sup> Com que no existeixen testimonis fotogràfics directes del resultat final del projecte en mans d'Oleguer Junyent, les il·lustracions que acompanyen la publicació de l'obra el 1904 ens substituiran aquesta mancança, ja que són imatges editades després de l'estrena i, per tant, possiblement reproduïxen de manera bastant fidel el disseny final del dispositiu escenogràfic realitzat el 1899.

Aquest grup de dibuixos escenogràfics, els preparatoris finals del drama musical, havien de respondre acompanyant el drama de sentiment i provocar la percepció i sensibilització de les emocions íntimes, estimulants amb la resta

---

<sup>368</sup> *Ibidem*, p. 79.

<sup>369</sup> *Ibidem*, p. 80. Segons explica el mateix Adrià Gual, després de l'estrena de *Silenci* (1898), Francesc Soler i Rovirosa el va a trobar i el felicita per l'escenografia de l'obra. Reprendrem aquest apropament entre els dos escenògrafs, el gran mestre i el jove iniciat, quan analitzem l'escenografia del simbolisme latent per a l'obra de *Silenci*.

de llenguatges l'expressió màxima de la transcendència dels valors amorosos i vitals. Era necessari atorgar al dispositiu escenogràfic una qualitat superior a la pròpiament material.

En general —ja que hi ha certs matisos segons el dibuix de referència—, la primera i darrera escena del drama han de representar la realitat rural catalana de la darrerria del segle XIX. En canvi, l'espai llegendari, que ocupa la part més àmplia i central de l'obra, depèn d'una escenografia que creï un acompanyament congruent amb el tractament universal i arquetípic de la narració mítica. El drama, que per tant s'estructura en dos quadres, en presenta un de primer, congruent amb la creació d'un dispositiu il·lusionista de versemblança real, i un de segon, evocador d'un espai ideal i, per tant, aliè a l'experiència vital del públic. Aquest segon concepte demana que el disseny del dispositiu s'allunyi d'una imatge descriptiva o referencial i que l'il·lumini amb una atmosfera idealitzada, lluny de l'experiència quotidiana, però no per això sigui inversemblant o expressada amb una incorrecte clau de ficció. Si no fos així, la transcendència dels valors morals de l'obra no esdevindrien creïbles, estarien en crisi i podrien caure en el ridícul.

Els documents gràfics de què disposem per analitzar aquest projecte escenogràfic es divideixen en tres blocs:

- El primer bloc són els dibuixos preparatoris que es troben al document manuscrit del text teatral (núm. 1, 2, 3, 4 i 5);
- El segon bloc són els dibuixos originals d'Adrià Gual del Fons Escenogràfic del MAE,<sup>370</sup> es tracta d'un grup d'esbossos a llapis i tinta xinesa (núm. 6, 7, 8, 9 i 10);

---

<sup>370</sup> Arxiu Gual, Fons Escenogràfic, títol de la carpeta: *Blancaflor*.

- El tercer bloc són les dues il·lustracions que acompanyen l'edició de l'obra dramàtica, posterior a l'estrena, datada el 1904 (imatges núm. 11 i 12).<sup>371</sup>

El primer bloc és important per tal com són els primers esbossos sobre la proposta escenogràfica. Es tracta d'uns dibuixos que conceptualitzen sense estar condicionats per la projecció de l'escenografia per a l'estrena. El segon bloc el formen els esbossos preparatoris per al projecte escenogràfic i ens permet valorar la manera com Adrià Gual duu a terme el procés de projecció del dispositiu i el complex centrat en el disseny per a la mutació entre el quadre rural del pla real i el mític de visió. En aquest segon bloc, algun disseny de caràcter més definitiu també ens permet reconèixer les preocupacions esteticistes d'Adrià Gual respecte a l'escenografia simbolista en relació amb la pintura i la il·lustració al·legòrica i decorativa. El darrer i tercer bloc de documents, constituït per les dues il·lustracions de l'edició de l'obra dramàtica (1904), ens confirmen el plantejament, al·legòric i decoratiu del projecte final, i són una prova del grau de síntesi finalment aplicat als elements escenogràfics executats per a l'estrena.

El conjunt de dibuixos, esbossos i projectes són dissenyats per Adrià Gual seguint el fonament modernista del "culte a la Naturalesa"<sup>372</sup> i a l'entorn de l'objecte arbre. Aquest arbre símbol, element principal en totes les composicions, té una múltiple funció retòrica. En un sentit, desenvolupa la funció indexal o metonímica de la natura, així s'aconsegueix contextualitzar a escena en el lloc escènic d'un bosc bora el mar. En un altre sentit, l'arbre simbolitza metafòricament protecció, en la mesura que la seva imatge

---

<sup>371</sup> GUAL, *Blancaflor*, p. 11 i 12.

<sup>372</sup> CIRICI, "La lucha contra el espíritu de la civilización industrial". *El Arte Modernista Catalán*, p. 22-25.

representada, de forma concava i arrodonida, evoca per analogia un habitacle o espai de recolliment. En un tercer estadi, l'arbre és també símbol al·legòric<sup>373</sup> de l'amor fidel en extrem, per tant gairebé místic, entre els dos esposos. En el món místic i ideal, l'arbre de la menta<sup>374</sup> que diu Adrià Gual, en un sentit ampli, representa la vida del cosmos.<sup>375</sup> La seva densitat, creixement i proliferació expressa la força, la vida inesgotable, la immortalitat<sup>376</sup> d'aquells qui són cristians i professen la seva fe amb compromís enfront de les adversitats més difícils. Tanmateix, l'arbre també és l'objecte que simbòlicament relaciona els tres móns: l'infernàl, el terrestre i el celestial.<sup>377</sup> L'arbre, en l'art neomístic del modernisme i del simbolisme decadent, expressa la necessitat humana d'accedir a una realitat superior i mística, paral·lela a la real, però més veritable en tant que íntima i essencialment emotiva.

Tots els esbossos i dissenys del projecte de *Blancaflor* presenten un dispositiu que recrea un paisatge natural simplificat. La composició d'aquest dispositiu, dins la concepció de l'escenografia-quadre i del desmembrament en plans pintats, és concebuda en dos plans bàsics: el del teló de fons (de les muntanyes, el bosc i el mar) i el de l'element de l'arbre de primer pla. La composició del decorat divideix horitzontalment el quadre en dues parts iguals: a la part superior, l'espai cel, i a la inferior, l'espai terra i horitzó de mar. La

<sup>373</sup> Recordeu la múltiple qualitat retòrica del símbol a escena (indexial, metafòrica i al·legòrica), en el cas del projecte escenogràfic per a *Blancaflor*, Adrià Gual rendibilitza al màxim la capacitat de simbolització pròpia de l'escena atribuint a l'arbre tots els possibles registres retòrics d'aquest element a escena. Recordeu i vegeu aquests conceptes en la nota de peu de pàgina número 295, en la pàgina 138 d'aquest estudi.

<sup>374</sup> GUAL, *Blancaflor*, p. XII.

<sup>375</sup> CIRLOT, "Árbol". *Diccionario de símbolos*, p. 89.

<sup>376</sup> *Ibidem*, p. 89. Cirlot cita Eliade sobre la simbolització de l'arbre com a element immortal, de "vida sense mort", que segons ell pot traduir-se ontològicament com "realitat absoluta".

<sup>377</sup> *Ibidem*, p. 89.

proporció del fons respecte de l'objecte-arbre –sobretot el que es troba esbossat en el manuscrit– segueix una sintaxi visual convencional, on la mesura de l'objecte en relació amb l'entorn té una dimensió prou reduïda per no obstaculitzar una impressió d'espai i, específicament, la convenció d'espai obert, una funció necessària per il·lusionar sobre la impressió de paisatge a què aspira el conjunt. A poc a poc, però, mitjançant els diferents esbossos, la síntesi i buidor exagerada de la composició-quadre de l'escenografia va evolucionant i adquireix les altres significacions simbòliques que converteixen el lloc en atmosfera.

Així doncs, en els esbossos del primer quadre, on l'arbre es presenta sec, despul·lat de fulles dins un paisatge buit i fosc, la síntesi de formes, textures i colors significa el dispositiu de valors morals com la mort i/o la decadència de l'amor dels esposos enfrontats. En el segon quadre, el que contextualitza el mite de l'amor fidel entre marit i muller, l'arbre ara frondós i exuberant és símbol de l'amor vertader de Blancaflor vers el seu marit tot i estar absent.

o **Grup 1: Il·lustracions escenogràfiques al manuscrit  
*Blancaflor*, d'Adrià Gual**

Anem per parts: si analitzem les dues primeres il·lustracions, les que formen part del manuscrit (imatges de la pàgina següent núm. 1 i 2),<sup>378</sup> en ambdós dibuixos es presenta un cert grau de simplificació del referent real, encara que en aquests primers esbossos s'utilitza una anatomia visual de clar caràcter

---

<sup>378</sup> Adrià GUAL. *Blancaflor. Cant popular armonisat per a la escena*. Original autògraf i signat. 56 quartilles. 220 x 180. Amb esmenes. Dibuixos originals, juntament amb la conferència, un pròleg i fragments varis, relacionats amb l'obra, originals autògrafs. Estrenat el 30 de gener de 1899 en el Teatre Líric de Barcelona. Segona còpia manuscrita. Ms. MCDXIV (1897).

representatiu.<sup>379</sup> Tot i així, el caràcter sensiblement simplificat de la composició —i, especialment, el caràcter simbòlic que s'atribueix tant a l'arbre com a la resta del decorat— ja ens permet considerar que, des del 1897, Adrià Gual concep el projecte escenogràfic de *Blancaflor* rebutjant la funció il·lustrativa del decorat tradicional, i que el projecta atribuïnt a la pintura escenogràfica no només capacitats metonímiques i il·lusionistes per localitzar l'acció dramàtica, sinó també acceptant la pintura a escena com un recurs plàstic amb finalitats expressives, que mitjançant analogies suggereix i evoca emocions que reforcen la mateixa expressió de l'acció dramàtica i dels estats d'ànim dels personatges.

En el primer quadre del pla real (il·lustració núm. 40, p. 174), l'arbre despul·lat de fulles, ennegrit i mort, després de situar l'espectador en l'espai natural-rural, adquireix la significació al·legòrica del desamor entre la parella de pagesos que es parlen amb retrets i menyspreu mutu. En el quadre de la mutació al pla de visió (il·lustració núm. 41, p. 175), l'espai de llegenda i ideal se suggereix amb una composició que acusa la simetria i l'equilibri perfecte dels elements visuals. També l'arbre, ara exuberant i representat amb pinzellades ràpides i colors brillants, simbolitza l'amor pur i etern, positiu i fidel, dels esposos.

Així mateix, les figures dibuixades en el manuscrit de *Blancaflor* com a proposta de disseny de personatge teatral (imatges núm. 3, 4 i 5) també ens permeten valorar la voluntat de sintetitzar, l'arquetip que representa cada personatge: Blancaflor, l'esposa fidel i esperançada, i el Bon Mariner, l'home/marít responsable de fer front a la defensa dels valors socials en sacrifici de les relacions i el benestar sentimental. Totes les figures, malgrat suggerir un cert moment històric medieval, transmeten principalment una

---

<sup>379</sup> Definició del concepte en la p. V.



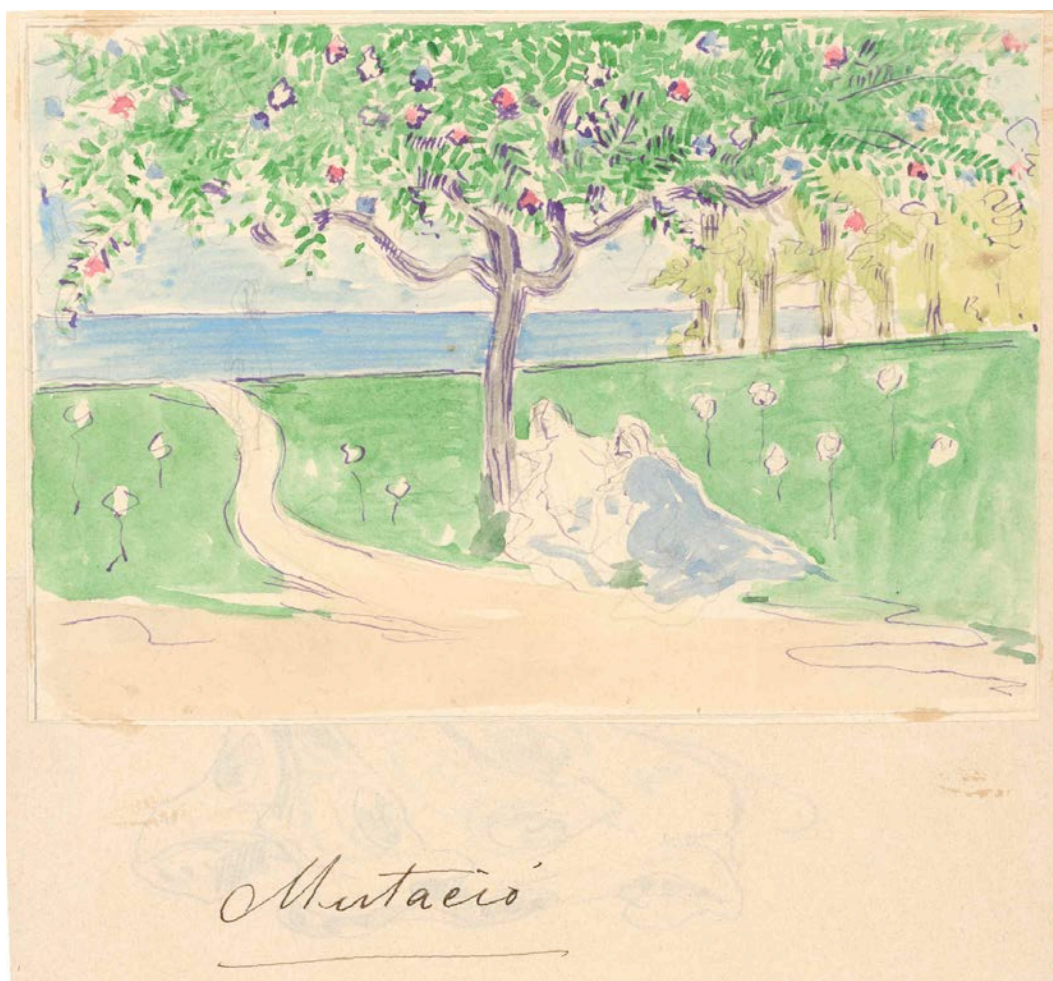
- Grup 1: Il·lustracions escenogràfiques al manuscrit *Blancaflor*, d'Adrià Gual

IMATGE 1



40. Il·lustració escenogràfica: Adrià Gual, *Blancaflor*, 1897. Primer quadre, paisatge rural català. Imatge inèdita.

IMATGE 2



41. Il·lustració escenogràfica: Adrià Gual, *Blancaflor*, 1897. Segon quadre, *mutació*. Imatge inèdita.

IMATGE 3



42. Il·lustració escenogràfica: Adrià Gual, *Blancaflor*, 1897. Disseny del personatge El Bon Mariner.

IMATGE 4



43. Il·lustració escenogràfica: Adrià Gual, *Blancaflor*, 1897. Disseny del personatge de Blancaflor.

IMATGE 5



44. Il·lustració escenogràfica: Adrià Gual, *Blancaflor*, 1897. Disseny del personatge de les companyes.

mirada general al temps passat. En l'àmbit del disseny de personatge, doncs, també es porta a terme la idea de sobreposar-se a l'anècdota, de superar un tractament particular i/o només psicologista dels personatges, i s'aspira a transformar els caràcters en símbols de valors morals eterns. El Bon Mariner, representat amb una gran capa blava a les espatlles i una indumentària de línies senzilles i de clàssiques estructures masculines, presenta una imatge neta de detalls o ornaments que signifiquen el personatge com a model de l'home-espòs fort, auster i de profunds valors morals i/o cristians. Blancaflor i les dames, aïgudes, en una actitud totalment evocadora d'intimitat i de recolliment, amb les seves túniques amples i gairebé infinites, mostren uns personatges femenins també essencials, en els quals l'actitud de protecció i la serenitat ens captiven i ens provoquen voler saber més sobre el seu interior que gaudir de la seva bellesa externa. La concepció plàstica de l'espai i dels personatges és un tot. No es tracta diferentment els dos àmbits. La senzillesa, la mesura, la insinuació continguda, el símbol, l'harmonia de formes, proporcions i composició és present en tot el conjunt del disseny escènic.

o **Grup 2: dibuixos originals d'Adrià Gual del Fons Escenogràfic (núm. 6, 7, 8, 9 i 10)**

En aquest segon grup d'esbossos, Adrià Gual se centra a dissenyar la mutació del pla real a l'ideal. Llegim com l'artista descriu el canvi d'un espai a l'altre a les acotacions de l'obra publicada: "l'escena queda completament sola, y al temps que la canso's<sup>380</sup> pert se transforma tot d'un modo molt suau, quedant tal i com marca aquest dibuix<sup>381</sup>. Sota l'arbre de la menta apareix Blancaflor, una mica apartada de ses companyes tot brodant trista"<sup>382</sup>.

---

<sup>380</sup> Adrià Gual es refereix a la cançó popular que canten els pagesos de camí.

<sup>381</sup> L'artista es refereix a la il·lustració núm. 2.

<sup>382</sup> GUAL, *Blancaflor*, p. XII.

El procés que Adrià Gual utilitza per fer versemblant aquesta mutació temporal-espacial és simplificar més l'evocació tant del quadre real com del de visió, és a dir, sotmetre tot el dispositiu a un procés de síntesi agosarat que permeti atribuir al decorat una qualitat d'acompanyament prou flexible als canvis temporals i espacials proposats per l'acció dramàtica. La suggestió no descriptiva, no preestablerta, de l'escenografia acull millor el canvi, la mutació espacial-temporal, realitat-ideal.

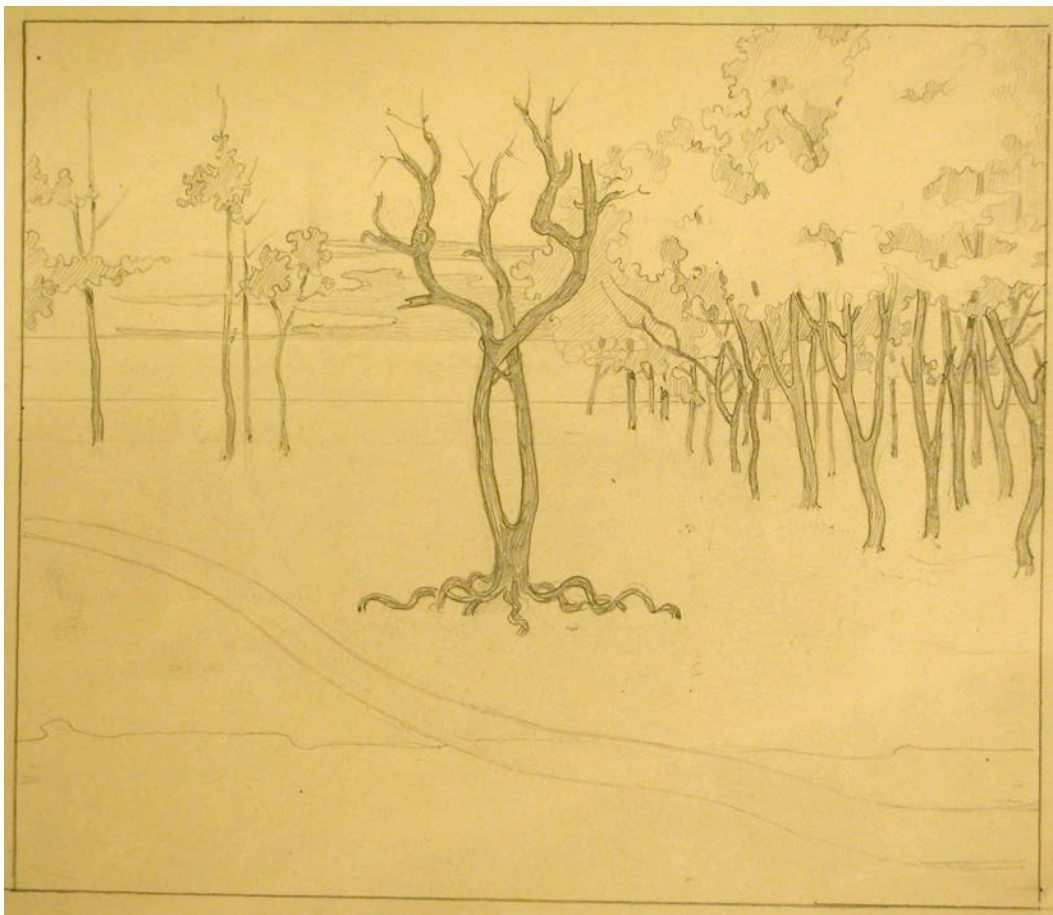
Observant els esbossos i/o dibuixos d'aquest grup del fons escenogràfic (imatges 6-10), comprovem com Adrià Gual despulla progressivament de detalls i recursos il·lusionistes el quadre escenogràfic. Primer, l'escenògraf representa l'arbre i el paisatge utilitzant les gammes de grisos (imatges 6 i 7, pàgines següents) i, seguint els principis de la perspectiva tradicional,<sup>383</sup> separa la percepció de fons-figura per graduar la impressió de profunditat i accentuar la significació metonímica del decorat. Després (imatges 8, 9 i 10), els projectes transformen molt més el referent (arbre) i el manipulen vers una aparença que és producte de la interpretació simbòlica, subjectiva i per tant expressiva, representant el dispositiu amb formes de línies clares, essencials, que despullen els objectes de tota informació no fonamental i creen una analogia entre ritmes gràfics emprats i estats i sensacions anímiques positives. Els elements, l'arbre i el bosc, representats amb un traç vibrant, dinàmic i ple d'inquietud suggereixen directament positivisme i signifiquen els elements escenogràfics de forma metafòrica i al·legòrica: ara podem parlar de l'arbre de la mort o de l'arbre de la vida.

---

<sup>383</sup> L'horitzó baix i l'estructura bàsica de la composició del quadre escènic, el punt de fuga central i l'escalat progressiu dels elements situats entre la part inferior del quadre i la part superior per suggerir profunditat.

- Grup 2: dibuixos originals d'Adrià Gual del Fons Escenogràfic (núm. 6, 7, 8, 9 i 10)

IMATGE 6



45. Esbós escenogràfic: Adrià Gual, *Blancaflor*, 1899. Dibuix que correspon al primer quadre: paisatge rural català.



IMATGE7



46. Esbós escenogràfic: Adrià Gual, *Blancaflor*, 1899. Dibuix que correspon al segon quadre: paisatge rural català idealitzat. Mutació 1.

Així doncs, la finalitat projectual del conjunt d'aquests dibuixos és superar tant la qualitat material, com la categoria il·lusió del lloc teatral naturalista i tradicional, tot aplicant una anatomia visual de síntesi a partir de l'arabesc capritxós a l'estil de la il·lustració modernista, també anomenat sintetisme o *cloisonnisme*.<sup>384</sup>

Però també ràpidament, i tal com ens il·lustra el dibuix número 8 (pàgina següent), el dissenyador rebutja l'excés ornamental propi dels primers tempteigs (projectes núm. 6, 7 i 9), ja que l'ornamentació i l'embelliment, en comptes d'aprofundir en la significació del decorat, accentuen la visió del decorat-quadre i no satisfan la superació dels valors materials del dispositiu, ben al contrari, accentuen el seu valor ornamental i superficial. L'evolució a favor d'una síntesi i una contenció més grans del decorativisme s'inicia la imatge 8. Aquest petit dibuix, que esbossa sintèticament el primer quadre, juntament amb el darrer de la sèrie disseny (imatge 10), és la proposta més agosarada del conjunt, a causa del seu agut sentit d'essencialització. Fixem-nos, especialment, en l'element *bosc*: en els primers dibuixos a llapis (imatges 6 i 7), el bosc és comprès com un fons i sota un significació estrictament metonímica. En canvi, en l'esbós número 8, l'aplicació d'una major síntesi ha transformat l'element de funció exclusivament il·lustrativa en un element escenogràfic que supera la concepció pictòrica-quadre a favor d'una

---

<sup>384</sup> TRENC-BALLESTER, "Santiago Rusiñol: del realismo al simbolismo". *Estudios Pro Arte*. Núm. 7-8 (juliol-desembre 1976): p. 74. L'especialista, a partir de la pintura simbolista de Santiago Rusiñol, parla del paral·lelisme entre l'expressivitat i la síntesi o sintetisme o *cloisonnisme* mitjançant l'esquematzació del color i de la forma, i amb estreta relació amb la xilografia japonesa, plantejaments que Adrià Gual també aplica sobretot amb la línia. Tot plegat, es tracta d'un conjunt de vinculacions que també tenen en compte els nabís, que en el cas concret d'aquest grup els condueix a rebutjar els recursos visuals que creen la percepció de profunditat en un suport bidimensional, com per exemple la perspectiva o el clarobscur, i comporta que treballin a partir de les relacions i combinacions del color pel color i la forma per la forma.

IMATGE 8



47. Esbós escenogràfic: Adrià Gual, *Blancaflor*, 1899. Dibuix que correspon al primer quadre.

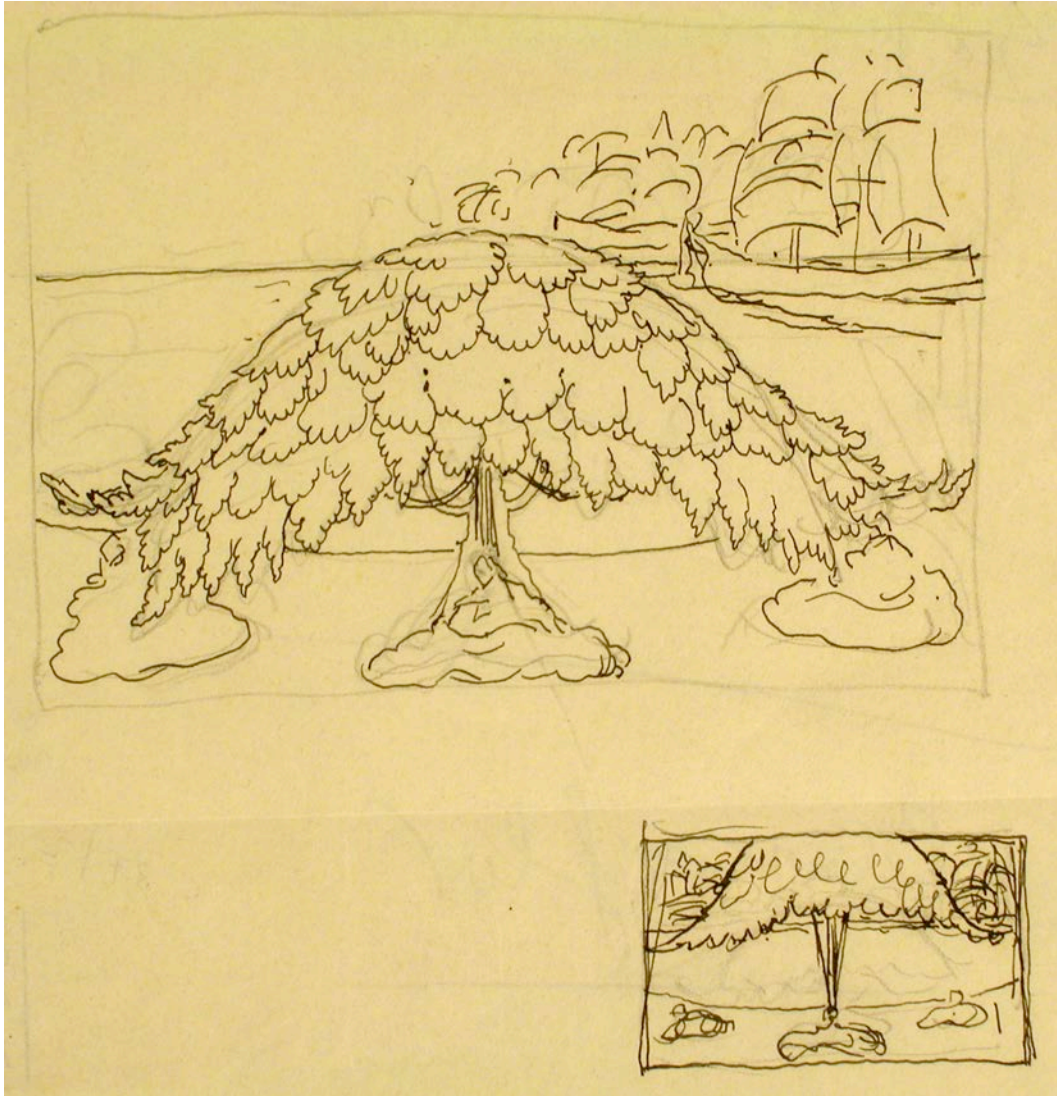
concepció espacial. Gràcies a la síntesi de l'objecte bosc en els elements arbre-tronc, l'espai escènic decorat-quadre es transforma en un espai que podria haver acompanyat i estar estretament vinculat a l'acció dels personatges, els quals podien haver actuat i evolucionat entremig del boscatge.

De fet, la transformació del bosc-quadre en el bosc-espai exemplifica modèlicament l'evolució del concepte escenogràfic il·lustratiu tradicional cap al concepte expressiu de l'escenografia moderna. Primer, per mitjà d'un o diversos telons tan sols es localitza i s'il·lustra un lloc a l'espectador; en canvi, després, gràcies a una concepció pictoricoespacial —que encara no menysprea o oblida del tot el decorat pintat—, es comprèn el dispositiu escenogràfic com l'element plàstic i visual íntimament expressiu i relacional, comú al conjunt de les finalitats de la posada en escena. A poc a poc, els dibuixos van sintetitzant amb línies clares, ritmes sinuosos i formes evocadores de la feminitat<sup>385</sup>, com el personatge central del drama, un dispositiu suggeridor i d'expressió independent. Finalment, en el darrer projecte, el número 10 (vegeu la p. següent), l'embelliment del traç en arabesc i les trames gràfiques convergeixen amb els conceptes d'austeritat, ordre, harmonia i simbolisme propis d'un retaule medieval. L'estil decoratiu equilibra la composició harmonitzant les masses de textures i els espais blancs. En aquest darrer dibuix Adrià Gual ha superat l'esteticisme gratuït inicial dels dibuixos 6 i 7. La proporció de l'arbre exuberant i simbòlic és dominant, però també equilibrada en relació amb el sintètic bosc de fons mitjançant les formes verticals de representació gairebé abstracta que signifiquen els troncs dels arbres.

---

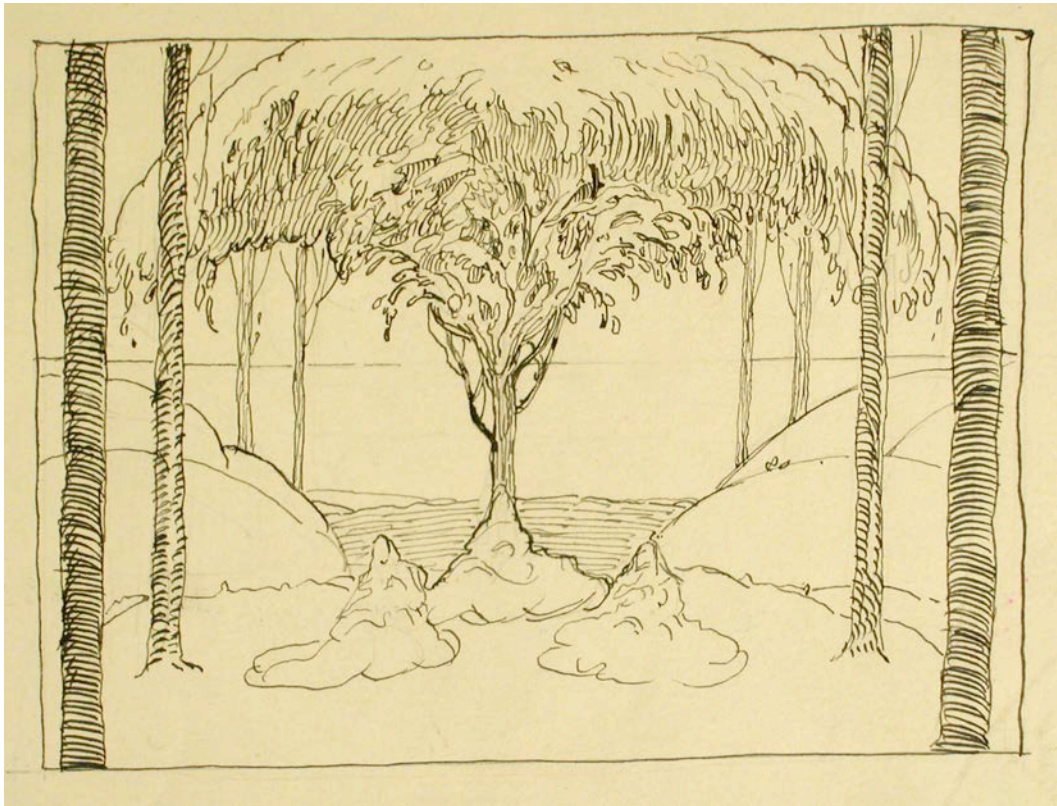
<sup>385</sup> Temàtica estrella de la pintura simbolista: simbologia de la *dona refugi*, la dona mare, la dona estable i protectora.

IMATGE 9



48. Esbós escenogràfic: Adrià Gual, *Blancaflor*, 1899. Dibuix que correspon al segon quadre: paisatge rural català idealitzat. Mutació 2.

IMATGE 10



49. Esbós escenogràfic: Adrià Gual, *Blancaflor*, 1899. Dibuix que correspon al segon quadre: paisatge rural català idealitzat. Mutació 3.

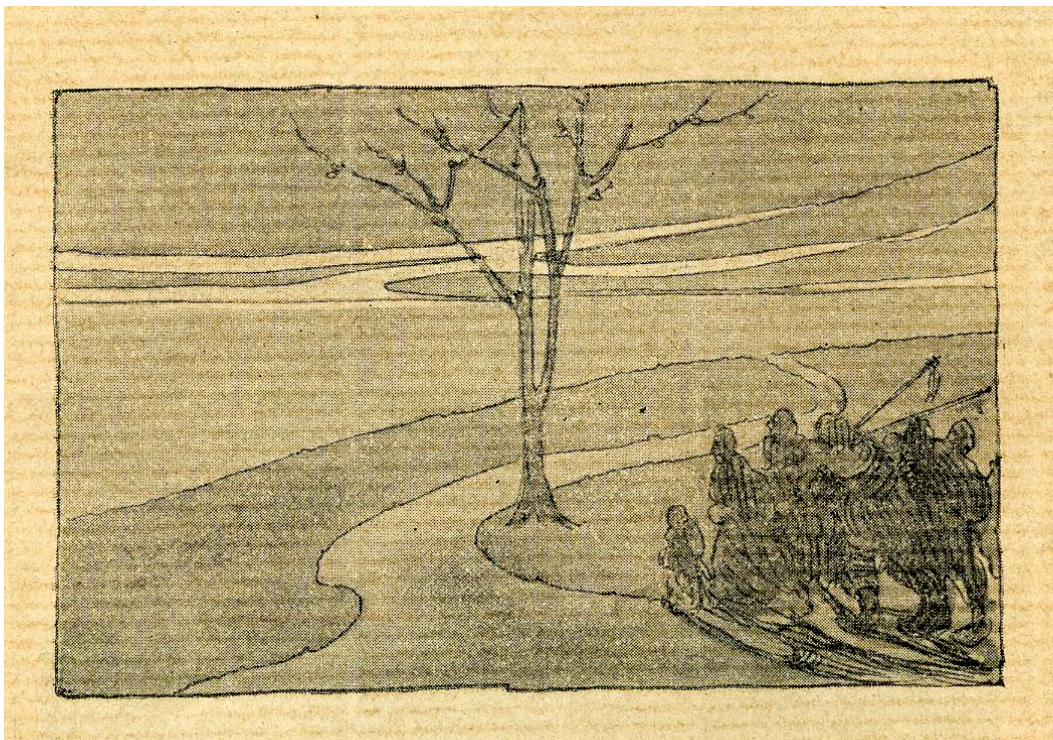
En aquest últim dibuix, Adrià Gual manipula amb virtuos equilibri la possibilitat de suggestió a escena, desenvolupant un estil simbòlic, al·legòric i decoratiu que tendeix a un llenguatge abstracte. El projecte escenogràfic per a *Blancaflor* és, per la seva elegància i agudes compositiva, gràcies a l'estilització, això és, a la capacitat de síntesi del conjunt, emblemàtic de la sinceritat, la justesa i la sensibilitat gualianes. Així doncs, el conjunt de projectes del dispositiu, gràcies al simbolisme de síntesi, acompanya didàcticament la mutació temporal i espacial de l'acció dramàtica, amb la creació d'un codi visual únic i propi que oscil·la flexiblement entre les diferències del pla real i de l'ideal del primer i segon quadres. Harmonitzant l'estètica del conjunt, es contribueix a fer versemblant l'escenificació.

La més visible aportació del projecte simbolista de *Blancaflor* és el factor decoratiu, d'embelliment o ornamentació, al·legoricodecoratiu. A *Nocturn. Andante morat*, la voluntat i la capacitat visual de síntesi, de formalitzar en el decorat emocions, és assolida per Adrià Gual amb una simplificació radical de l'anècdota i rebutjant tot efecte il·lusionista, però no aporta un component ornamental. L'austeritat de la il·lustració escenogràfica del *Nocturn. Andante morat* és més compromesa i arriscada estilísticament que el projecte per a *Blanclafior*. Al projecte escenogràfic de *Blancaflor*, malgrat que pertany a la mateixa línia de síntesi, afegeix el component estilístic de l'embelliment, així es "vesteix" amablement el dispositiu.

Quan l'any 1897 Adrià Gual esbossava l'espai de *Blancaflor* entre les pàgines del seu manuscrit, estava desenvolupant per primera vegada a Catalunya processos de disseny per a una escenografia expressiva, que evocaven emocions manipulant el llenguatge plàstic i visual, en la mesura que aquest procés li permetia explicitar millor les sensibilitats profundes, transcendents, del conjunt, a l'hora de la posada en escena.

o Grup 3: Il·lustracions incloses en l'edició del text del 1904

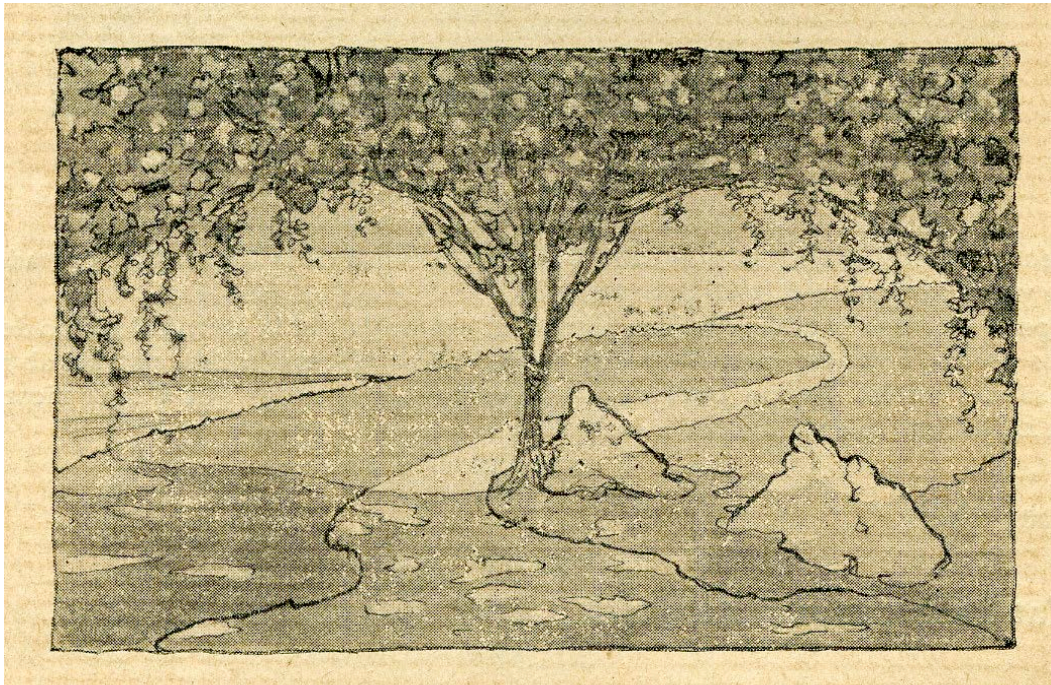
IMATGE 11



50. Il·lustració escenogràfica: Adrià Gual, *Blancaflor*, 1899. Dibuix que correspon al primer quadre: paisatge rural català idealitzat. Localitzat a l'edició de l'obra del 1904. Al peu d'imatge: "Al comensar completament sola. Se sent llunyana la cansó de la Blancaflor, cantada com se veurà indicat en el lloch corresponent. Poch a poch s'apropa la cansó fins que passen tot cantantla per escena el grupo pagesos del dia, compost com sabem que ho es. Van carregats d'eynes, cistelles ab menjar y saques vuides. Passan poch a poch tot cantant, y al temps que diu el xicot jove a la xicota jove que va més endavant".



IMATGE 12



51. Il·lustració escenogràfica: Adrià Gual, *Blancaflor*, 1899. Dibuix que correspon al primer quadre: paisatge rural català idealitzat. Localitzat a l'edició de l'obra del 1904. Al peu d'imatge: "Sota l'arbre de la menta apareix Blancaflor una mica apartada de ses companyes, tot brodant trista. Les dugues companyes més a primer terme, brodant també".

L'escenografia simbolista per a l'escenificació de *Blanclaflo*, d'Adrià Gual, expressa visualment sensacions i sentiments abans que cap paraula no sigui dita. Durant l'escenificació, el llenguatge visual es relaciona amb la resta de llenguatges escènics completant el significat profund del conjunt. Per primera vegada a Catalunya, som davant d'un projecte escenogràfic plenament modern en tant que expressió i, doncs, profundament subjectiu, independent i totalitzador.

A *Blanclaflo*, Adrià Gual es consolida com a escenògraf modern, en fer una proposta que segueix les teories wagnerianes de l'obra d'art total, on la plàstica visual a l'escena s'expressa per si mateixa i pren identitat pròpia, és, doncs, un exponent de l'art per l'art i també exemple de la concepció decadent de la "religió de l'art", on són transcendents els valors morals i místics que ara també pot comunicar l'escenografia.

### 1.1.3. Després de l'estrena

Segons Adrià Gual,<sup>386</sup> la reacció del públic general no va ser positiva, mentre que la del públic especialitzat o expectant del món de la cultura va ser desigual i la impressió rebuda per l'escenògraf, per tant, va ser prou negativa perquè no tornés a projectar una escenografia en línia amb els plantejaments

---

<sup>386</sup> GUAL, *Memòries*, p. 75: "El to de la crítica va, doncs, consistir a concedir-li poca importància. Era un dramet, una obreta que a penes si suportava anàlisi. [...] Calia l'esperit d'un poeta per a treure'n quelcom més en clar i un magnífic article va venir a consolar-nos; un article publicat a la Renaixença del dia 18 de gener de 1898 d'en Claudi Planas i Font on es valora el major grau de comunicació i qualitat dramàtica del text en contraposició al text de Nocturn. Andante morat, que com ell mateix diu: [...] de tan modernista de moment va tenir l'estranya sort de fer riure a molts dels seus i a sobtar a bastants d'altres [...]; i torna valorar més endavant: [...] Allò era un modernisme que per mi de vegades és bo; això era veritat que n'és sempre de bona."

del simbolisme manifest, amb un registre intemporal i/o del llegendari, fins després de la seva tornada de París.

Encara que hi va haver opinions que van destacar la "delicadesa" i la "novetat"<sup>387</sup> de l'escenografia, el fantasma de la impossibilitat<sup>388</sup> d'escenificar el drama simbolista va tornar a planar sobre l'estrena, com en el de *La intrusa*, de Maurice Maeterlinck.

Si, segons els projectes preparatoris d'Adrià Gual, haguéssim d'avaluar per endavant la possibilitat que el públic compregués i assimilés l'escenificació i l'escenografia simbolistes, val a dir que, tant per l'alt nivell de síntesi del projecte com per la seva innovació com a dispositiu simbolista i expressiu, aquestes eren escasses.

A més, com molt bé recull Carles Batlle<sup>389</sup> a partir de les opinions i crítiques publicades durant l'estrena, el teatre simbolista a Catalunya d'Adrià Gual<sup>390</sup> topa amb una sèrie de dificultats tècniques i de producció que altre cop revifem les reticències sobre la possibilitat de portar a les taules el drama simbolista. Els comentaristes esmenten, resumidament, la manca de suggestió i d'alè

---

<sup>387</sup> Cap concepte anterior de bosc en la plàstica escenogràfica –recordem els boscos amb runes dels romàntics i de Francesc Soler i Rovirosa, o del mateix Oleguer Junyent– no establia en la seva composició i tractament un ordre tal dels elements com l'arbre de *Blancaflor*. Adrià Gual suggereix emocions i idees que fan associar la imatge, més que a un espai exterior, com és el bosc en el llenguatge escenogràfic del romanticisme i el realisme, a un espai interior universal i intemporal. Vegeu: BATLLE, *Adrià Gual*, p. 352-366.

<sup>388</sup> BATLLE, *Adrià Gual*, p. 354.

<sup>389</sup> *Ibidem*, p. 363.

<sup>390</sup> Tot i el fracàs, Gual es declara combatent i no decau en el treball a "profit del nostre teatre, caigut en mans de desaprensus i d'inconscients". Vegeu: GUAL, *Memòries*, p. 104.

poètic<sup>391</sup> de l'escena, és a dir, avaluen el resultat en direcció contrària a les expectatives que Adrià Gual projecta en el dispositiu.

Sembla que els canvis escenogràfics van ser massa ràpids i poc subtils i que el significat simbòlic de l'escenografia no es va comprendre. Amb l'evolució del drama, aflora el "caràcter carnal dels intèrprets i les petites deficiències de l'execució i dels engranatges escènics, l'atmosfera immaterial del somni i de la llegenda i s'esvaeix més que no pas s'actualitza"<sup>392</sup>.

Després de l'estrena de *Blancaflor*, Adrià Gual abandona temporalment la projecció d'escenografia mitjançant la línia del simbolisme de síntesi; aparentment, doncs, els retrets produïts durant i després de l'estrena pesen més que les creences personals. Això significa que no retrobarem un projecte estrenat tan elaborat i innovador en línia amb l'escenografia simbolista de síntesi fins al projecte escenogràfic de *Somni d'una nit d'estiu*, l'any 1908. Per acabar, encara que en relació amb la pintura o la il·lustració del moment la proposta estètica del projecte de *Blancaflor* ja no era una aportació rigorosament d'avantguarda, en l'àmbit específicament escenogràfic, en canvi, el projecte d'Adrià Gual sí que és una iniciativa renovadora, en trencar definitivament amb la finalitat descriptiva i il·lustrativa del decorat vuitcentista. El projecte escenogràfic de *Blancaflor* és pioner en la concepció, projecció i realització d'una escenografia basada en els fonaments del teatre simbolista, en què la principal finalitat del dispositiu és el seu caràcter expressiu, on la descripció del temps i el lloc de l'acció esdevé secundària on la principal funció de la plàstica és il·luminar l'acció.

---

<sup>391</sup> BATLLE, *Adrià Gual*, p. 363.

<sup>392</sup> *Ibidem*, p. 364.

En conclusió, el dispositiu simbolista de *Blancaflor* té una finalitat expressiva perquè atribueix a l'anatomia visual i plàstica del decorat significacions de caràcter immaterial mitjançant les significacions metàforiques o al·legòriques dels seus elements. En el primer quadre, l'escenografia, molt simplificada, emana impressió de buidor i mitjançant dos elements, el fons-bosc i l'objecte-arbre, suggereix complexos sentiments negatius de tristesa, de mort, i també, de sincer amor matriarcal. Després, en el segon, en la recreació d'un objecte-arbre de grans proporcions i formes exuberants, dins una composició també simplificada però estrictament equilibrada i harmònica, se simbolitza de manera al·legòrica la protecció de l'ésser femení-mare, de la vida i de l'amor ideal encarnat en la fidelitat eterna entre espòs i esposa. L'essencialització de l'anatomia dels referents bosc i arbre és el que permet sumar la significació de valors immaterials (caràcter emotiu i sentimental) a la fisicitat del dispositiu. En el discurs dramàtic mític i intemporal del llegendari, on temporalitat i espacialitat són inconcretas i universals, la versemblança teatral s'adapta al conjunt de l'escenificació amb congruència. El projecte escenogràfic de *Blancaflor* és innovador per tal com posa en pràctica per primera vegada a Catalunya les teories escèniques del l'escenografia de síntesi o del simbolisme manifest.

## 1.2. *Interior* (1899)

L'escenificació d'*Interior*,<sup>393</sup> de Maurice Maeterlinck —la següent obra estrenada a Catalunya, després de *La intrusa*, d'aquest mateix autor— és representada per primera vegada en la mateixa sessió que l'estrena de *Blancaflor*. Per a l'escenografia d'*Interior*, Adrià Gual esbossa<sup>394</sup> un dispositiu de naturalesa simbòlica de gran austeritat i contenció. Aquest esbós però, no prosperarà com a disseny per al dispositiu, ja que, com recull el mateix autor a les seves memòries,<sup>395</sup> finalment el decorat és resolt amb l'aprofitament de parts d'altres escenografies. L'únic document gràfic de què disposem és interessant perquè conceptualment i estilísticament aporta un cert matís al plantejament desenvolupat a *Blancaflor* i la confiança en la línia de treball de l'escenografia de síntesi. La petita il·lustració escènica en qüestió presenta en el seu allargat format dues imatges: a l'esquerra, un senzill apunt de l'espai, i

---

<sup>393</sup> MAETERLINCK, Maurice. *Intérieur* [*Interior/Quatre variacions sobre la mort*. Versió catalana de Jordi COCA. Barcelona: Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona- Edicions del Mall, 1984: p. 85-106. Estrenada a París al Théâtre d'Art en 1891. Les crítiques i referències en el moment de l'estrena d'*Interior* demostren, segons Carles Batlle, la maduresa i popularitat que ha assolit Maurice Maeterlinck en només cinc anys, passant de ser un autor modernista i decadent a ser gairebé un clàssic. La valoració dels aspectes emotius, sense matisos, ha passat per sobre dels prejudicis decadents. Tot i així, crítics i comentaristes valoren *Interior* com un dels textos amb més possibilitat d'escenificació: BATLLE, Adrià Gual, p. 355: "És a dir, *Interior*, com *La intrusa*, és representable perquè s'acosta més clarament a la realitat ben entesa". L'estudiós referencia també l'article sense signar: "*Interior*, de M. Maeterlinck". *La veu de Catalunya*. Any I, núm. 30, edició vespre (30.01.1899): p. 1, i el de: DALMASAS GIL. "Maurici Maeterlinck". *Lo Teatre Regional*. Suplement literari, any I, núm. 12 (01-10-1897): p. 12. Carles Batlle pren l'opinió d'aquest darrer comentarista en el sentit que l'obra contemporània de Maurice Maeterlinck juga amb avantatge i és més fàcilment accessible per al públic coetani. Aquesta opinió es veurà ben aplicada per Adrià Gual en el teatre de sentiment del drama de món i en el model de l'escenografia del simbolisme-naturalisme de *Silenci*.

<sup>394</sup> Arxiu Gual, Fons escenogràfic: títol de la carpeta: *Interior*. També en el catàleg digital o editat.

<sup>395</sup> Vegeu: GUAL, *Memòries*, p. 97: "El decorat d'*Interior* es va compondre d'elements d'aprofitament, encoberts sota les clarors nocturnes i afavorits per certes resplendors de llum de quinqué cap el fons".



52. Esbós escenogràfic: Adrià Gual, *Interior*, 1899.

a la dreta, un dibuix, segurament, del personatge del Foraster, el responsable d'avisar la família. L'esbós de l'escenografia (vegeu la pàgina anterior) esquematitza els tres elements essencials de composició per a la posada en escena: el bosc, la casa i la finestra. És a través d'aquest darrer element, el més important, que el Foraster contempla l'interior de la llar on la família passa l'estona, aliena a la tràgica situació que els esdevé, perquè vénen a anunciar-los que han trobat la seva filla ofegada. Els finestrals permeten veure l'interior, abastable i segur, però com a element escenogràfic, les finestres, en estar obertes de bat a bat a l'exterior i tenir una desmesurada proporció respecte de la façana de la casa, anuncien la particular significació dramàtica que aniran prenent a mesura que avança l'obra, funcionant com a pont entre l'atmosfera tranquil·la i segura de l'interior i l'arribada del conflicte des de l'exterior.

En el mateix esbós, el bosc és suggerit amb el dibuix d'unes simples taques llargues i fosques que evocuen uns troncs d'arbre gairebé sense fullatge. El dibuix, amb un tractament d'anatomia visual semblant, però encara potser més sintetitzada que al projecte de *Blancaflor*, és radical en l'anunci de l'horror que s'apropa. La representació dels arbres, en la seva expressió més mínima, provoca la impressió d'una naturalesa desolada i morta, que significa analògicament l'arribada de les males notícies.

A la dreta de la composició del petit esbós escenogràfic i de forma menys comprensible, s'esbossa un volum de qualitat arquitectònica que no sembla tenir altra finalitat que la de compondre un espai escenogràfic que suggereixi tancament. El volum compost en diagonal en relació amb la casa col·labora a crear una direcció d'entrada a l'espai escènic i a limitar-lo. L'escenografia, malgrat evocar un espai exterior, acaba suggerint un espai angoixant i tancat.



Amb aquest esbós i tenint en compte la gran proporció del volum de la casa, Adrià Gual cerca dissenyar un espai per a la representació que separi clarament interior de l'exterior. El dispositiu esbossat és concebut com un acompanyament de caràcter metafòric que confronta la il·lusió de felicitat de la família (interior) amb la devastació (des de l'exterior) irrefutable del destí, que en qualsevol moment devastarà l'equilibri de les emocions més íntimes i vitals dels individus del nucli familiar.

Tanmateix, a l'hora de construir i muntar el dispositiu, la direcció d'Adrià Gual decideix aprofitar<sup>396</sup> alguns elements escenogràfics d'altres escenificacions i, per integrar-los i unificar-los com a conjunt escenogràfic, els presenta "encoberts sota clarors nocturnes i afavorits per certes resplendors de llum de quinqué cap al fons".<sup>397</sup> Adrià Gual decideix, doncs, a l'hora de l'estrena, optar per una escenografia d'aparença més realista i de qualitat "més representable y més á propòsit per a ser gaudida pel nostre públich".<sup>398</sup> El decorat final incorpora, fins i tot, una font de jardí amb aigua de veritat. El sortidor, disortadament, fa un soroll que trenca i dificulta l'expressió del drama i la correcta audició del text. Aquests problemes s'afegeixen a aspectes propis de la interpretació –com ara que els actors es troben esgotats i necessiten apuntador– i condicionen l'escenificació amb un ritme lent i poc vinculant, que trenca l'atmosfera "d'angúnia, de malestar febroso, de somni pesat".<sup>399</sup> A les dificultats, Adrià Gual encara hi afegeix un altre factor quan diu a les

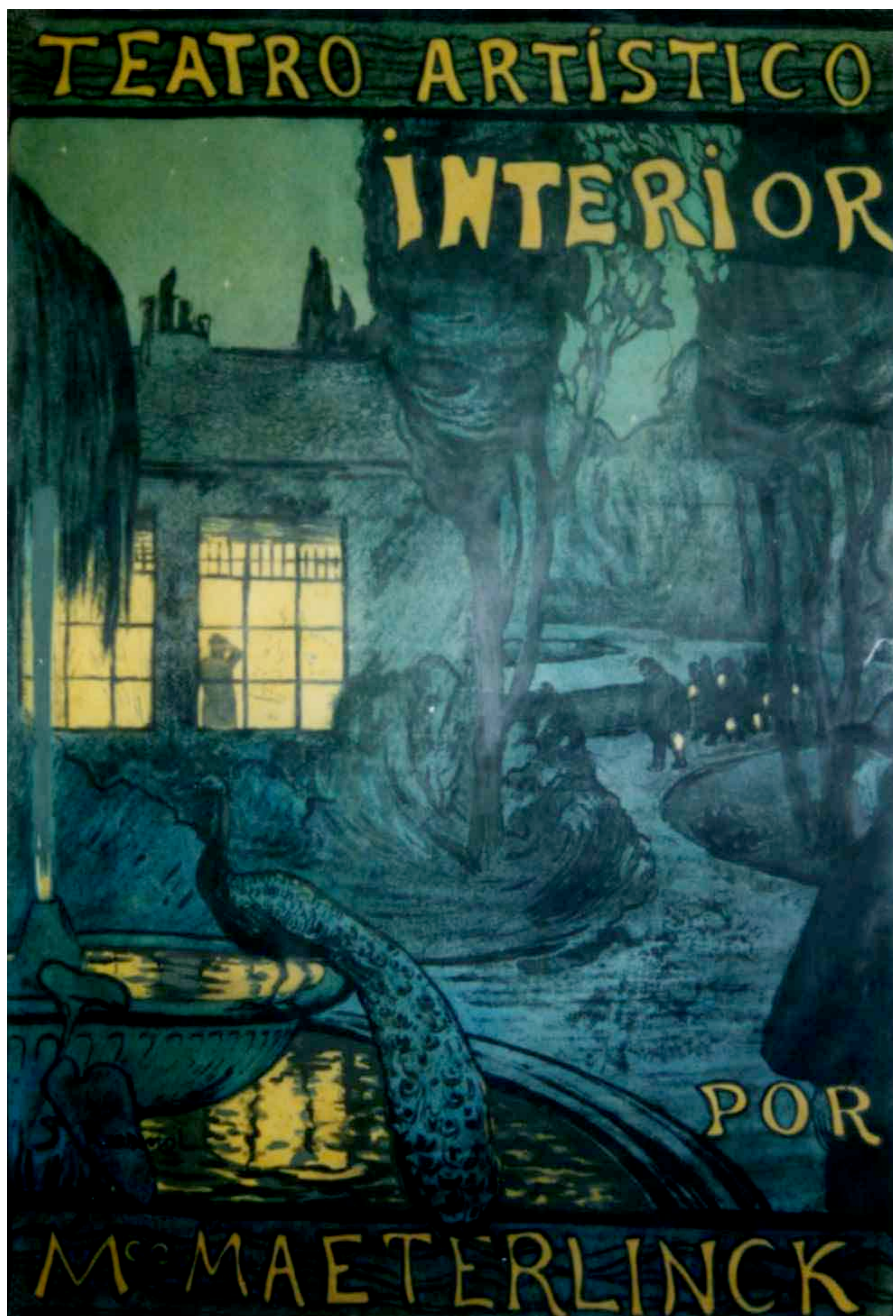
---

<sup>396</sup> Potser l'aprofitament d'altres decorats inclou tornar a utilitzar part del decorat del bosc de *Blancaflor*, una idea que tampoc no podem comprovar perquè no gaudim de cap document gràfic sobre la representació final i el decorat definitiu d'*Interior*.

<sup>397</sup> GUAL, *Memòries*, p. 97.

<sup>398</sup> *Ibidem*, p. 1.

<sup>399</sup> "Interior, de M. Maeterlinck", *La veu de Catalunya*. Any I, núm. 30, edició vespre, (30.01.1899): p. 1.



53. Cartell: Santiago Rusiñol, *Interior*, de Maurice Maeterlinck. Fons Gual. Sense data.<sup>400</sup> El títol en castellà i la manca d'una data d'edició del cartell poden significar que podria haver estat elaborat per a una reposició posterior a l'estrena i, per tant, es justificaria la retolació en castellà i no en català.

<sup>400</sup> Eliseu TRENÇ-BALLESTER, *Simbolisme a Catalunya*, p. 28.

memòries que es va trobar amb un públic "mal disposat i extern als interessos escènics".<sup>401</sup>

Finalment, doncs, aquesta escenificació, en comparació de la de *Blanclafior*, no aconsegueix tampoc una adequada clau de ficció del conjunt, tot i acceptar uns elements escenogràfics "menos boyrosos".<sup>402</sup>

Adrià Gual retorna a una escenografia en la línia amb el simbolisme naturalista per a l'estrena d'*Interior*, després d'arriscar en el planejament d'un dispositiu escenogràfic de síntesi com el de *Blanclafior*. En la segona escenificació, però, la renúncia al dispositiu de síntesi i l'adopció d'un altre d'anatomia d'aparença realista, no acompanya adequadament tampoc el drama de sentiment. És a dir, Adrià Gual deixa de banda el risc d'un projecte segons el simbolisme manifest i opta per una solució aparentment menys complexa en el marc del simbolisme latent, però no reïx tampoc en l'escenificació.

---

<sup>401</sup> BATLLE, *Adrià Gual*, p. 355-359.

<sup>402</sup> "Interior, de M. Maeterlinck", *La veu de Catalunya*. Any I, núm. 30, edició vespre, (30.01.1899): p. 1.

## 2. Projectes model de l'escenografia de l'estricta simplicitat o del simbolisme latent

### 2.1. *Silenci* (estrena 1898, represa 1899)

*Silenci*,<sup>403</sup> d'Adrià Gual, és literàriament un "cas paradigmàtic"<sup>404</sup> de la creació escènica del drama de sentiment en la fórmula del drama de món (*Morts en vida*), on la geografia i la temporalitat són properes i quotidianes per al públic.

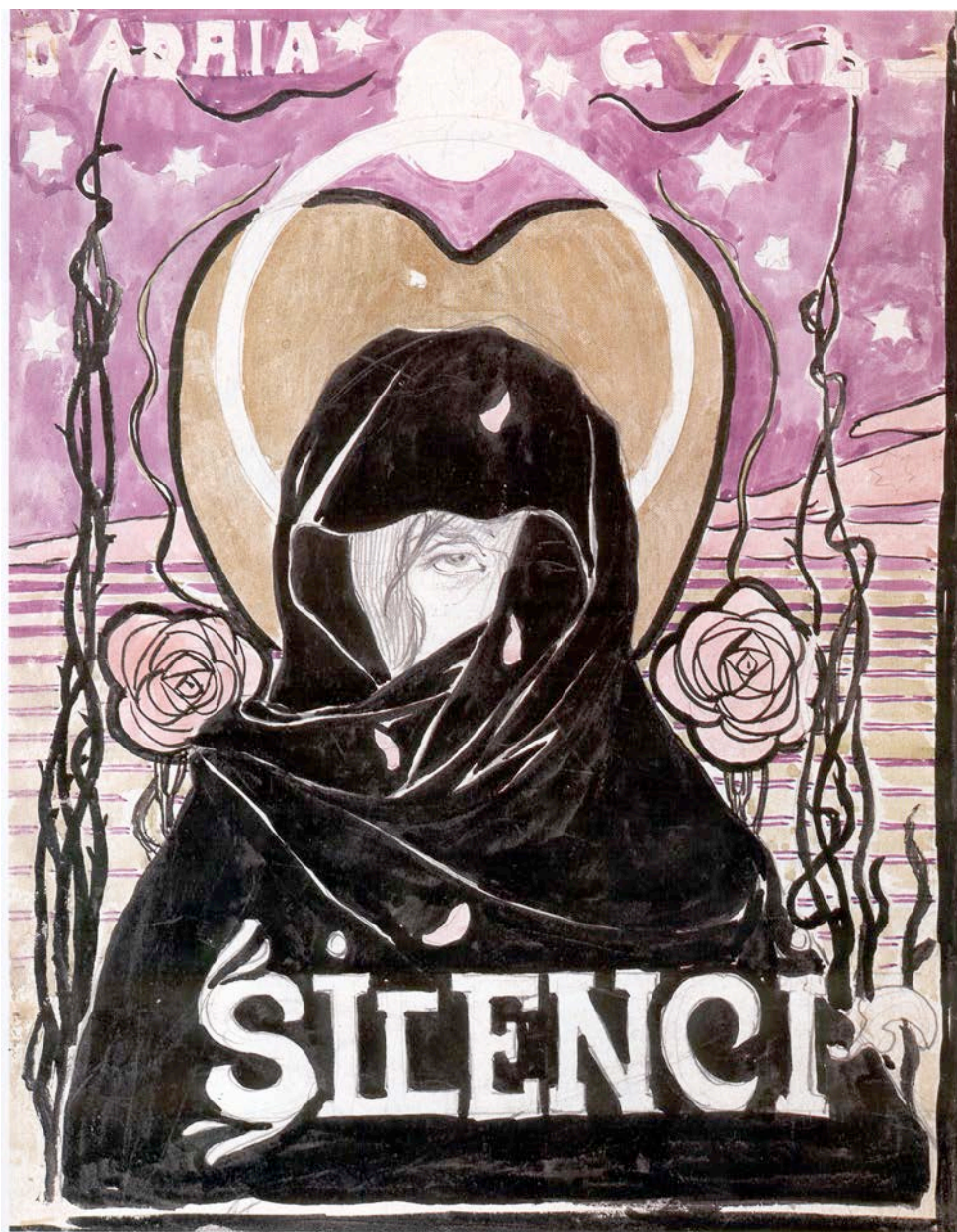
*Silenci* entronca amb el teatre maeterlinckià de *La intrusa*, amb paraules pròpies. Recordant la transcendència de la polèmica plàstica escènica al Cau Ferrat del text del belga, podem tenir algunes nocions de l'expectativa i la rellevància que representa la seva estrena i l'èxit en la recepció privada organitzada per Adrià Gual, el 15 de gener de 1898 al Teatre Líric.<sup>405</sup> Aquest reconeixement la converteix en una obra de referència, d'especial qualitat estratègica per a l'agrupació a l'hora de fer-ne la represa en la convocatòria de la III sessió d'abonament del Teatre Íntim el 16 de gener de 1899. En el programa, *Silenci* comparteix sessió amb l'estrena de *L'alegria que passa*, de Santiago Rusiñol, un altre text dramàtic precedit d'expectació i fama per la seva publicació prèvia com a lectura teatral.

---

<sup>403</sup> GUAL, Adrià. *Silenci*. Barcelona: Llibreria d'Àlvar Verdaguer, 1898. Obra dramàtica reposada posteriorment en la *Sèrie de les Arts*, el 21 de desembre de 1903 i el 16 de maig de 1907, al Teatre dels Propietaris de Gràcia, i a la *Sala Myria* el 20 de juny de 1924 pel Teatre Íntim. Els actors de l'estrena van ser Pujol, Gual, Anglada i Portabella, amb regidoria de Pep Moner i so d'Antoni Ribera.

<sup>404</sup> BATLLE, *Adrià Gual*, p. 269.

<sup>405</sup> Joan Maragall en va llegir el pròleg.



54. Esbós de coberta: Adrià Gual, per al disseny de la coberta<sup>406</sup> de l'edició de *Silenci*, 1898.

<sup>406</sup> Es pot veure la imatge final del disseny de la coberta i el programa de la 2<sup>a</sup> representació (30.01.1898) a: BRAVO, "L'espai de les imatges". *Mitja vida de modernisme*, p. 190-191.

*Silenci*, doncs, és l'obra del simbolisme decadentista que exemplifica l'altra solució dramàtica del teatre simbolista, el simbolisme naturalista i que, com *La intrusa*, es desenvolupa a partir d'una plàstica escènica d'aparença realista, sobre la base de procediments que cerquen l'estricta simplicitat i la recreació d'una atmosfera en què els valors emotius del drama simbolista s'expressen de manera latent: "aquella atmósfera de tristesa que respira toda la obra, que interesa al corazón, haciendo sentir al espectador".<sup>407</sup>

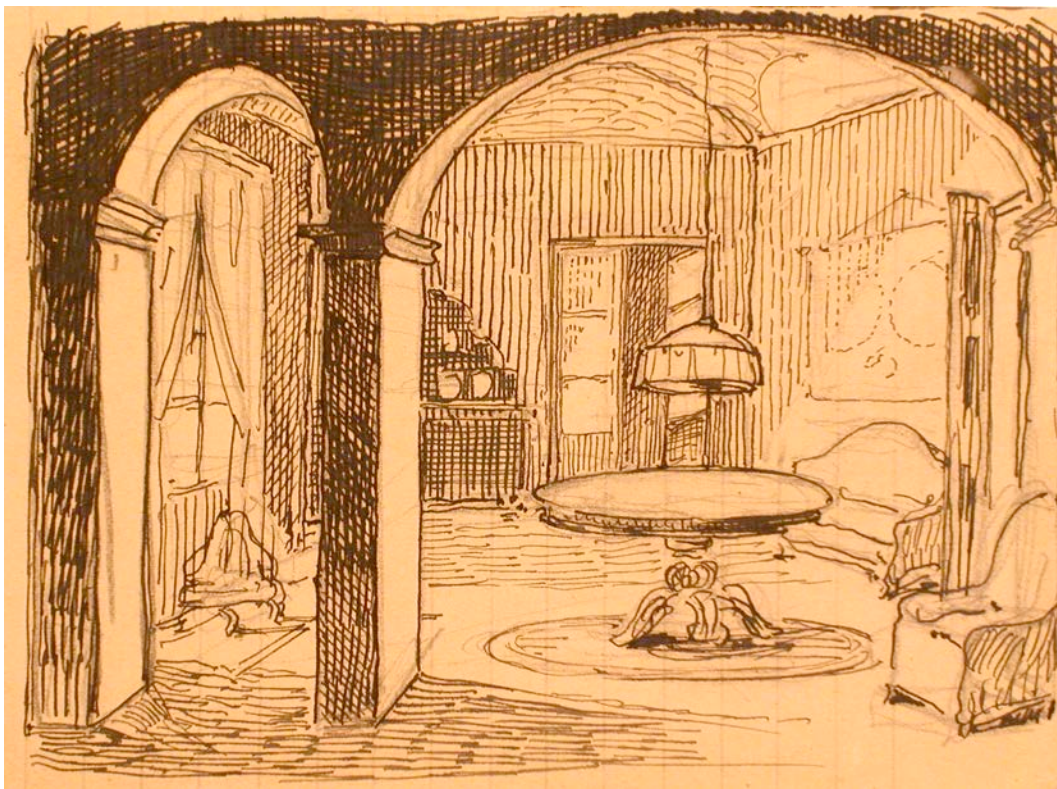
El tràgic quotidià maeterlinckià, en mans d'Adrià Gual, reinterpreta i aporta una nova manera de concebre el drama de sentiment després de l'escriptura del *Nocturn. Andante morat* i de *Blancaflor. A Silenci*, no es tracta de fer directament evident l'emoció íntima, sinó que el sentiment es veu com protegit, deixat anar misteriosament, mig ocultant-se darrere d'una aparença realista.

El drama de món transcorre en un: "Menjador menestral a Igualada. Una porta central al fons, a l'esquerra de l'actor dugues més, i a l'altra banda un balcó. La casa és de gent neta i endressada. A l'un costat de la porta central s'hi veu un d'aquells bufets que abans eren de moda, moble que parla de millors temps passats. Les cadires arrimades a la paret, així com el sofà a l'altra banda de la porta ostenten fundes blanques, aquell vestit que ha trobat la pobresa neta per dissimular anys i vergonyes a mobles que s'estimen. L'estora és d'entonació clara i de qualitat pobre, lo més just per consolar els peus, i dessota la taula del menjador un rotllo d'altra estora més virolada li reproduceix la forma, abrigant-se els batiments del seu tapet de serrell esbullat i tons difosos. Sobre la taula, i venint del sostre, penja una làmpara de petroli voltada d'una cortineta vermella".<sup>408</sup>

---

<sup>407</sup> F. de A. S. "Silenci". *Luz*. Any II, núm. 6 (31.01.1898): p. 7. També vegeu: BATLLE, *Adrià Gual*, p. 280.

<sup>408</sup> GUAL, *Silenci*, p. 15.



55. Esbós escenogràfic: Adrià Gual, *Silenci*. El dibuix és datat de 1897 en el document original, però la nota no és autògrafa d'Adrià Gual; podria ser un dibuix elaborat posteriorment, vers el 1898.

Una descripció explícita segons les acotacions escenogràfiques del lloc escènic que no han de ser mal enteses com a descripció d'un comú ambient naturalista, ja que en l'escenificació la vinculació de l'escenografia amb l'acció dramàtica, lluny de descobrir, de preexistir al conflicte del drama, adquireix una funció descontextualitzadora en relació amb la mateixa situació dramàtica.

El dispositiu, d'aparença realista<sup>409</sup> i significació metonímica, no és il·lustratiu o justificatiu de l'acció dramàtica sinó que és un espai on s'indueix a desvetllar el misteri<sup>410</sup> del drama però en el qual mai no es desenvolupa o es detona, pròpiament, el conflicte. El lloc-menjador és el context on la situació s'insinua, però no és l'ambient on es produeix el conflicte. Per tant, malgrat la qualitat indicial i realista de l'espai, veritablement l'espai menestral és un lloc descontextualitzat del nucli del drama. El menjador menestral és un espai on aflora el conflicte i s'emmiralla el drama, però no és el medi determinista, causal i justificatiu del conflicte. Aquest mecanisme de descontextualització del dispositiu reforça i accentua la transcendència dels valors emotius del teatre simbolista i fa repulsió del valor determinista del decorat del teatre d'idees.

### 2.1.1. Projecte escenogràfic

De la proposta escenogràfica de *Silenci* només disposem d'un únic petit dibuix (p. anterior) que, segons la catalogació del Fons Adrià Gual, correspon al 1898,<sup>411</sup> just un any abans de la seva reposició a la III sessió del Teatre Líric

---

<sup>409</sup> Arxiu Gaul, Fons escenogràfic, títol de la carpeta: *Silenci*. També en el catàleg digital o editat.

<sup>410</sup> GUAL, *Memòries*, p. 73: "L'escena, d'altra banda, ens esperava endreçada i complaent, encara que a mi em semblés la cambra del misteri".

<sup>411</sup> El dibuix de l'escenografia per a *Silenci*, d'Adrià Gual, del Fons Gual, però, té escrita al darrere la data de 1897. Tot i així, la nota no és autògrafa i, si bé la primera versió de l'obra literària és del 27



de 1899. És una imatge, però, prou precisa en la representació gràfica del lloc i coherent amb la descripció literària de l'autor en el pròleg del mateix text dramàtic. Les naturals limitacions econòmiques dels inicis de tota agrupació teatral, com és la del Teatre Íntim, ens permeten considerar que el decorat que Adrià Gual projecta el 1897-1898 és l'utilitzat per a la reposició de 1899.

Dos dies després de l'estrena, Adrià Gual rep la visita de Francesc Soler i Rovirosa, el qual l'omple d'elogis pel treball fet. En aquests moments, el pare de l'escenografia del realisme il·lustratiu sembla reconèixer en el dispositiu del simbolisme latent un sistema congruent d'evocació de la realitat quan es tracta d'escenificar un teatre basat en l'estat dels sentiments. Adrià Gual admet els compliments del gran mestre, encara que la proposta de l'escenografia tradicional de Francesc Soler i Rovirosa i la seva primera iniciativa poc tenen en comú. Per a Adrià Gual, la trobada participa de les seves aspiracions d'ascensió social i reconeixement professional, i en deixa constància a les seves memòries amb un discurs de reconeixement mutu i admiració personal vers el pare dels escenògrafs catalans.<sup>412</sup>

Tant en el projecte com en la descripció literària, l'esbós escenogràfic suggereix instantàniament un espai real mitjançant estratègies plàstiques i visuals d'anatomia representativa. La proporció de l'espai, la distribució de

---

d'octubre de 1897, no podem assegurar que aquesta il·lustració escenogràfica fos realitzada en aquell any o fos posterior, per a l'estrena el 1898 (data de la catalogació), o que fins i tot la data real de realització el dibuix correspongués a dates properes a la seva reposició el 1899.

<sup>412</sup> GUAL, *Memòries*, p. 80: "No feia dos dies de la meua estrena quan vaig rebre la inesperada visita del senyor Soler i Rovirosa, el nostre gran escenògraf, el qual tant admirava, per bé que a penes si l'havia tractat personalment. Va presentar-se'm a casa per abraçar-me i encoratjar-me per tal que no em fes enrera en la meua empresa, segons ell tan sortosament iniciada. Ell no volia ser vell; no volia retrocedir davant cap intenció jove si l'endevinava sincera, sabia de convèncer i d'estimular, i la seva paraula, tant com la seva estreta de mà, et deixava reconfortat per tal de no deturar-te en el camí".

l'interior, la quotidianitat del mobiliari i l'*atrezzo* que l'acompanyen pretenen presentar un espai proper a l'espectador per mitjà d'un muntatge visual exhaustivament descriptiu.<sup>413</sup>

L'única petita diferència que pot trobar-se entre la descripció literària i la visual és la incorporació de l'estructura dels arcs al primer pla de l'escena. Aquest nou element arquitectònic serveix per suplir l'existència d'una segona porta descrita en el pròleg i que no és inclosa en el projecte del decorat. En el projecte escenogràfic, a més de donar-se una solució vàlida a una manca de fondària o d'espai, aquesta variació del disseny proporciona també un tancament de l'espai escenogràfic en relació amb la platea i accentua els factors il·lusionistes i d'independència de l'escenificació. Les arcades aïllen l'espai menjador i, per tant, el conflicte dramàtic del públic, que es proporciona un còmode distanciament perquè es pugui analitzar la situació. Al mateix temps, es crea una composició asimètrica i, per tant, un punt de vista particular per a cada espectador. La asimetria del punt de vista del públic desequilibra visualment i naturalment el quadre interior de l'espai menjador i incita a la mirada subjectiva, a l'èmfasi en els valors particulars de cada espectador. La independència de l'espai escenogràfic, factor bàsic del concepte escenogràfic naturalista, és utilitzat ara per garantir l'autonomia de l'escena, la versemblança de la realitat i la capacitat de distanciament a favor d'una recepció emotiva.

La composició de l'espai quotidià i la descripció verbal del projecte escenogràfic corresponen a un decorat naturalista, però l'espai escenogràfic

---

<sup>413</sup> Vegeu: GUAL, "Escena". *Silenci*, p. 17: "Alguna cadira de les senzilles es troba al volt de la taula, una aprop del balcó. En tot s'hi endevina l desordre forços de la casa que n passen algunes, i per altra part una tranquil·litat que fa pensar i no se sap del cert si consola o assusta, dóna l to a l'obrir-se la cortina, esperant que apareixi la primera figura, la Narcisa".

va significant-se a mesura que avança el drama i el dispositiu va deixant la seva única funció descriptiva i en surt allò que s'amaga darrere l'aparença del regular menjador de casa menestral catalana.<sup>414</sup> El decorat, seguint el conflicte intern que va aflorant, muda la seva significació.

A l'inici, el dispositiu té una funció exclusivament referencial, després a poc a poc s'hi afegeix una derivació atmosfèrica i immaterial que acompanya i dimensiona les emocions i els sentiments continguts dels personatges. Es tracta d'un plantejament escenogràfic que és eficaç perquè suggereix l'espectador tenint en compte la facilitat de descodificar la versemblança basada en la imitació del pla real: "L'endrecament de l'escena, la justesa de les seves llums, la incorporació que feren alguns personatges i un misteriós corrent de mutual intel·ligència, confesso que ens van conduir pel camí de l'insospitat".<sup>415</sup>

Així doncs, formalment, el dispositiu reconstrueix un lloc familiar, perfectament reconeixible, determinista i preexistent, naturalment afí al que pot conèixer l'espectador; però, després d'aquesta primera impressió i el desenvolupament del drama, el dispositiu es transforma, la seva naturalesa muda i sobrepassa la descripció, i la mimesi esdevé irònica dels misteris que havien passat en aquella llar: "Tot reb llum del balcó, d'aquell de cortinatges, un temps recatats i sempre a la força d'altres sales de compliment. D'allí ve la llum a través del transparent blanc; d'allà vé l raig de sol que s deixa caure mandrós dintre l'estada, i topant de ple en els sillons que té a la vora, a l'alfombra de colors ramplons i al metall del braser que damunt s'hi troba, sen va am la seva calina invasora de dret cap a la taula, i la llum que l volta descobreix, no, com ell, de bolva d'or, sinó poruga i esblaimada, segueix els recons i reconets que

---

<sup>414</sup> GUAL, *Memòries*, p. 64.

<sup>415</sup> GUAL, *Memòries*, p. 74.

aquelles parets tanquen disfregades am quadros de vidres que rellueixen, uns de cromo llampant, altres de gravats que qui sap lo que en altres temps valien, barrejats entre trastos de família i ornaments i recursos que sempre troba l que li dol ser pobre i ho disfrega tot per enganyar-se a si mateix, i fer-se l'illusió de que s'aparta de ser lo que és".<sup>416</sup>

Com a *La intrusa*, de Maurice Maeterlinck, el materialisme del decorat es veu superat per una dimensió immaterial i expressiva que transforma la superficial fisicitat del dispositiu escenogràfic en expressió de l'atmosfera de tristesa que tota l'obra respira.<sup>417</sup>

Per tal de transformar el dispositiu de descriptiu a suggeridor, Adrià Gual torna a emprar la llum. Amb la il·luminació aconseguix convertir en evocadors els espais realistes: "La llum és el tot sempre. La del sol i la que volta per cada lloc on va té l seu saludo, la seva manera de caure-hi, el seu color especial, com si, prenent part en lo que passa ont ell se posa, s'hi emmotllés tot seguit i sabés dar-li un to de llum expressa. Allà hi entra la tristor, i am la suavitat de sa polcina lluminosa ho besa tot com per dur-hi consol, i s'hi extén i calla i escolta atent el tic-tac del rellotge penjat sobre l bufet, i espera am quietud, tot lo que pot venir".<sup>418</sup>

La il·luminació suau difumina els detalls, esborra les anècdotes i deixa pas a l'essència de les estructures i les seves possibles analogies amb els valors intel·lectuals i sentimentals dels personatges. La llum i la seva absència distorsionen segons la situació i la direcció del flux; es creen semblances entre l'atmosfera que evoca i l'estat dels sentiments dits i no dits del drama.

---

<sup>416</sup> GUAL, "Escena", *Silenci*, p. 16-17. Vegeu també: BATLLE, *Adrià Gual*, p. 288.

<sup>417</sup> A. S., "Silenci". *Luz*. Any II, núm. 6 (31.01.1898): p. 7.

<sup>418</sup> GUAL, *Silenci*, p. 17.

L'aparent tractament naturalista, sumant la dramatització i simbolització de la il·luminació, veu decantar l'escenografia de la descripció del lloc cap a la suggestió d'una atmosfera trista, misteriosa i angoixant que acaba aclaparant la naturalitat del decorat. El significat interior de l'escenografia se sobreposa a la seva imatge exterior, el que és emotiu i místic al que és físic i extern. L'escenografia, doncs, malgrat presentar inicialment una aparença natural, esdevé després la base d'una significació metafòrica dels estats d'ànim i els sentiments del drama.

Per tant, el dispositiu escenogràfic de *Silenci*, com l'esbossat per a *Morts en vida*, d'Adrià Gual, però amb una anatomia visual menys impressiva, menys directa a les sensacions, també es veurà projectat a partir d'un procés de simplificació, ara conduït pels efectes de la il·luminació sobre el decorat. *Silenci* és, doncs, escenogràficament –en la contenció, en la presència amagada i gràcies a un llenguatge visual realista-naturalista–, el model de l'escenografia del simbolisme latent.

Per acabar, quan observem i analitzem visualment l'esbós escenogràfic de *Silenci* hem de ser conscients que el projecte només mostra i dissenya una part del que és el concepte escenogràfic complet. L'esbós descriu l'estructura física del dispositiu i evidentment, per tant, representa sobretot la composició en la seva vessant il·lusionista-naturalista, congruent amb els efectes perspectius i de detallada descripció d'allò real;<sup>419</sup> tanmateix s'ha de comprendre que l'esbós no aporta prou informació sobre el fet escenogràfic sencer, que també inclou una concreta suggestió atmosfèrica i específica il·luminació. Només tenint en compte el plantejament dramàtic de la posada en escena en tots els seus

---

<sup>419</sup> Vegeu també: BATLLE, *Adrià Gual*, p. 286.

nivells i elements es pot disposar d'una idea correcta del concepte escenogràfic de *Silenci*.

Amb l'escenografia del simbolisme-naturalisme, Adrià Gual, com també va fer Santiago Rusiñol a l'estrena de *La intrusa*, concep que la versemblança del pla real predisposa el públic a rebre d'una manera més oberta l'escenificació. Llavors simbolitzar la posada en escena a partir de les analogies suggerides per l'acció, el diàleg dels personatges i les atmosferes escenogràfiques permeten conduir suaument l'espectador cap al significat de caràcter immaterial i superior desitjat. Adrià Gual, a les memòries, escrivint sobre *Silenci*, reconeix la importància d'aquestes connexions entre els diferents llenguatges a l'escena: "Jo mateix, sense saber-ho, m'havia preparat el parany!... i el primer acte es va acabar ben aviat, tan curt com és –al ressò d'aquelles campanes amb el toc de difunts jugades per en Ribera– i en seguir la suggestió d'aquells petits diàlegs truncats, d'aquelles pauses eloqüents que palesaven un trànsit de dolor sense remei en el si d'una família humil i diminuta, en el moment previst va abaixar-se el teló, i abans de l'aplaudiment fou precís que els espectadors revenguessin rera l'inesperat de l'emoció sentida".<sup>420</sup>

## 2.2. *L'alegria que passa* (1899)

De fet, *L'alegria que passa*,<sup>421</sup> de Santiago Rusiñol, havia de ser estrenada a la darrereria de 1897,<sup>422</sup> però no va ser fins a la III sessió de l'agrupació del Teatre

---

<sup>420</sup> GUAL, *Memòries*, p. 74.

<sup>421</sup> RUSIÑOL, Santiago. *L'Alegria que passa*. Barcelona: L'Avenç, 1898. Música pautada d'Enric Morera.

<sup>422</sup> El text és presentat en lectura a la Cinquena (i última) Festa Modernista al Cau Ferrat, conjuntament amb un concert de piano de Joaquim Nin i la representació d'obres d'Ignasi Iglèsias. Vegeu: AVIÑOÀ, *El Modernisme*, p. 129.

Íntim, en la mateixa primera convocatòria i després de la represa de *Silenci*, que l'obra teatral va ser posada a les taules sota la direcció d'Adrià Gual.<sup>423</sup>

Sota una significació simbòlica, l'obra tracta de la "marginalitat de l'artista en el si de la moderna societat burgesa". Durant el primer acte, amb l'arribada del circ, "símbol de la poesia que passa",<sup>424</sup> l'ambient del poble es trastoca, els seus habitants més sensibles es veuen alterats per noves emocions i sentiments. Joanet –el personatge més afectat per l'arribada dels comedians– "es planteja la possibilitat d'escapar de l'ensopiment d'una existència monòtona i grisa a la qual, tanmateix, retrà fatalment condemnat després de la partença dels comedians, però l'ideal resulta sempre inabastable".<sup>425</sup> El personatge del *clown*,<sup>426</sup> en "personificació de la concepció rusiñoliana de l'artista",<sup>427</sup> se "sacrifica per redimir la societat del mal de prosa, espera, en contrapartida, el reconeixement". En conjunt, un drama que gira entorn de la "impossibilitat d'equilibri artista-societat".<sup>428</sup> El *clown* oculta quelcom més que un cert esnobisme o marginació en la seva aparença pintoresca i premeditadament emmascarada, el seu rol arquetipic permet una posició còmoda al públic respecte al seu valor d'artista marginal. També és el símbol de l'artista-salvador de la societat dins la fràgil ambivalència símbol-realitat, que "intenta casar modernitat i tradició, la interpretació simbolista i la lectura

<sup>423</sup> Reposada per Adrià Gual al Teatre Tívoli el 12.01.1901. Vegeu també: CASACUBERTA, *Santiago Rusiñol i el teatre per dins*, p. 52.

<sup>424</sup> *Ibidem*, p. 50.

<sup>425</sup> *Ibidem*, p. 52.

<sup>426</sup> Miquel Utrillo fa el seu vestit de pallaso seguint indicacions d'Adrià Gual. Vegeu: GUAL, *Memòries*, p. 96.

<sup>427</sup> CASACUBERTA, *Santiago Rusiñol i el teatre per dins*, p. 52.

<sup>428</sup> *Ibidem*, p. 54.



56. Cartell: Santiago Rusiñol, de l'escenificació de *L'Alegria que passa*, sense data.



costumista",<sup>429</sup> en un ambient pintoresc on es mixtura realitat i ficció: teatre dins el teatre.

*L'alegria que passa* és una obra teatral "perfectament comercial",<sup>430</sup> que gaudeix d'una important expectativa abans de la seva estrena per a la seva publicació com a lectura d'èxit. Per tant, la seva estrena en programa comú amb *Silenci* també suposa alguna cosa de convenient i estratègica per a una reeixida recepció del programa de la primera convocatòria pública del Teatre Íntim. De fet, "l'elitisme de l'Íntim poca cosa tenia a veure, tanmateix, amb la factura" del drama rusiñolià, on l'acció i les situacions dramàtiques restaven subordinades a aprofundir en el seu sentiment, "costumisme, humor agredolç i potenciació de situacions dramàtiques convencionals",<sup>431</sup> feien atractiva l'obra a un públic poc o gens intel·lectual.

De la posada en escena per part d'Adrià Gual, se'n critica el realisme<sup>432</sup> i una certa traïció a la sinceritat poètica del text, ja que la metàfora en què tan literàriament com visualment se significa l'obra es dispersa i s'amaga dins d'un decorat realista que dificulta una anàlisi més profunda dels valors i conflictes que simbolitzen, contraposats, els personatges arquetípics del circ i la població.

Escenogràficament, Adrià Gual, inspirant-se en "una tela del mateix Russinyol", va encarregar l'escenografia a Fèlix Urgellés, que va "pintar una decoració tirant cap aquelles tonalitats macilentes dels primers paisatges de

---

<sup>429</sup> *Ibidem*, p. 62.

<sup>430</sup> *Ibidem*, p. 61.

<sup>431</sup> *Ibidem*, p. 61.

<sup>432</sup> CASACUBERTA, *Santiago Rusiñol i el teatre per dins*, p. 62.



57. Fotografia d'assaig: *L'alegria que passa*, de Santiago Rusiñol, sense data, autor desconegut. Fotografia d'estudi a l'aire lliure de la caracterització i *atrezzo* dels personatges per a la representació del 1899.

l'autor de l'obra".<sup>433</sup> És un decorat, per tant, basat en els retrats i paisatges del realisme místic que es veu agredit per l'impacte de realitat quan apareix a escena un carruatge veritable (vegeu la fotografia de la p. 212): "Aquella sortida de carro, en gran part acreditada per la nostra concepció, va promoure un tal entusiasme en el públic que és ben segur que, del seu lloc d'espectadors estant, els qui en formaven part se sentien integrats en el conjunt de l'escenari".<sup>434</sup> Contràriament, el cartell anunciador de l'espectacle equilibra més l'anatomia de l'escenificació vers el simbolisme quan proposa, en primer pla, un dibuix estrany del personatge pallaso, amb la figura tallada per sota de les cames com si volgués estar molt a prop de l'observador i seduir-lo.

Sembla, doncs, que més enllà de la lectura costumista de l'obra a l'hora d'escenificar-se, Adrià Gual també volia donar importància als elements simbòlics, mitjançant el pallaso com a personatge al·legòric de l'artista en lluita contra l'art de valors mercantilistes de la societat burgesa. La significació metafòrica que proporciona aquesta temàtica i els seus personatges tipus proposen una clau de ficció que articula equilibradament realitat-quotidianitat i simbolisme-idealitat. Els jocs simbòlics en *L'alegria que passa* són ben acollits perquè són introduïts amb naturalitat a l'obra. Respecte a *Silenci*, el simbolisme a *L'alegria que passa* aflora de manera més espontània perquè tracta del món del circ, però al mateix temps aquests estereotips propis d'aquest tema fan que l'obra esdevingui menys flexible. L'ambigüitat i la suggestió difusa del simbolisme que va progressivament emergint a mesura que avança l'escenificació de *Silenci* ofereix una clau de ficció menys acotada, és a dir, més subjectiva i poètica en contrast a l'escenificació de l'obra rusiñoliana de *L'alegria que passa*, molt més definida.

---

<sup>433</sup> GUAL, *Memòries*, p. 96.

<sup>434</sup> GUAL, *Memòries*, p. 97.

En conclusió, la poètica visual a *L'alegria que passa és*, en veritat, de caràcter més fix, concret i arquetípic que la proposada a *Silenci*, que es desenvolupa utilitzant procediments simbòlics de caràcter més ambigu i suggestiu, la qual cosa fa que apliqui estratègies artístiques més independents i més essencialment poètiques.

### 3. Projectes escenogràfics model a mig camí entre l'estricta simplicitat i la síntesi

#### 3.1. *Ifigènia a Tàurida* (estrena 1898, represa 1899)

La represa d'*Ifigènia a Tàurida*, de Johann Wolfgang von Goethe, traduïda per Joan Maragall,<sup>435</sup> va ser representada per segona vegada al Teatre Líric el 23 de gener de 1899 amb la intenció de repetir o, si més no, commemorar públicament l'èxit de la seva primera escenificació. L'agrupació del Teatre Íntim<sup>436</sup> havia inaugurat la seva activitat teatral estrenant la mateixa versió de forma privada i prèvia invitació, el 10 d'octubre de 1898, als Jardins del Laberint del comte d'Alfarràs a Horta (Barcelona).

L'escenografia<sup>437</sup> de la represa és projecta amb la intenció de recrear de forma simplificada i simbòlica el palau de Thoas que representava el jardí, sense devaluar la funció del decorat a aspectes només descriptius i anecdòtics; no obstant això, la mateixa escenificació en un teatre a la italiana, interior, i en conseqüència en un espai escènic tradicional, trenca amb el sentit embolcallador i naturalment metafòric,

---

<sup>435</sup> GOETHE, Johann Wolfgang von. *Iphigenie auf Tauris* [*Ifigènia a Tàurida*. Tragèdia de Goethe". Traducció de Joan Maragall. *Catalonia*, any I, núm. 1-11, 12-13, 14-15 (15-30 juny, 15-31 juliol, 15-30 agost i 15 setembre 1898)]. També: GOETHE, Johann Wolfgang von. *Iphigenie auf Tauris* [*Ifigènia a Tàurida*; traducció de Joan Maragall. Barcelona: *L'Avenç*, 1898, Biblioteca dramàtica de L'Avenç].

<sup>436</sup> En l'estrena de l'escenificació, els intèrprets van ser: Enric Jiménez en el personatge de Thos (rei), Clotilde Domus en el d'Ifigènia, Adrià Gual en el de Pílades, Josep Pujol en el d'Orestes i Salvador Vilaregut en el paper d'Arkas. GUAL, *Memòries*, p. 89.

<sup>437</sup> Podeu consultar tots els documents escenogràfics originals o fotogràfics en el catàleg digital o editat annex. GUAL, *Memòries*, p. 98: "Un escenari amb sentors de llorer, amb trepig de fulles damunt de les quals els versos lliscaven amb caient d'oratori; una perfecta compenetració entre l'auditori i nosaltres, com delícia de pintura mural, sota clarors mediterrànies; com cadències de clavicordi damunt el prat."



58. Cartell: Miquel Utrillo, *Ifigènia a Tàurida*, per a l'anunci de la representació al Laberint,<sup>438</sup> 1898.

<sup>438</sup> Reproduït a: *Luz*, núm. 2 (3a setmana d'octubre de 1898): p. 14.

tant formalment com intel·lectualment, que havia assolit la posada en escena al jardí del Laberint.

Els comentaris positius sobre el dispositiu en la represa es basen en la correcta imitació del jardí, per davant de l'íntima mirada vers la naturalesa<sup>439</sup> que havia suposat el transgressor concepte del dispositiu per a l'estrena. En la segona convocatòria al Líric, l'escenografia també és a càrrec de Miquel Utrillo.<sup>440</sup> De fet, ell mateix havia estat qui havia concebut, a la primera representació, l'espai escènic als jardins d'Horta, i havia proposat l'espai escenogràfic a Adrià Gual, el qual va acceptar-lo tot afegint-se al "sentit d'adaptació" que Miquel Utrillo atribuïa a l'escenografia-jardí.<sup>441</sup>

Així doncs, a la represa del 1899, el dispositiu escenogràfic també va recrear el jardí<sup>442</sup> neoclàssic com a lloc escènic. D'aquesta represa, però, no en tenim cap document gràfic<sup>443</sup> –ni de la projecció ni del resultat plàstic a escena–; tanmateix, la decisió d'incloure la representació d'*Ifigènia a Tàurida* en el programa resulta estratègica per remetre'ns als conceptes escenogràfics plantejats en la seva estrena. I és que, Adrià Gual també es refereix al decorat de la represa, en termes similars als de l'estrena del 1898, quan escriu a les memòries:

---

<sup>439</sup> BATLLE, *Adrià Gual*, p. 350.

<sup>440</sup> GUAL, *Memòries*, p. 96.

<sup>441</sup> *Ibidem*, p. 83.

<sup>442</sup> *Ibidem*, p. 98: "va demostrar a sala closa les mateixes excel·lències de què féu ostentació sota els brancatges del Laberint el dia de la seva estrena".

<sup>443</sup> Adrià Gual també lloa la represa del 1914 a l'Auditori, escenificada pels alumnes de l'Escola d'Art Dramàtic. També podeu veure unes fotografies sobre una altra represa al Palau de la Música –segons catalogació–, al Fons de fotografies d'escena al MAE, de l'Institut del Teatre. Vegeu Arxiu Gual, Fons fotogràfic, títol de la carpeta: *Ifigènia a Tàurida*. També podeu consultar el catàleg digital o en paper.

“Per Ifigènia, Utrillo s’encarregà de guarnir el nostre escenari amb grans elements de jardineria i armadures d’arquitectura clàssica a l’estil de P. de Chavannes [...], va demostrar a sala closa les mateixes excel·lències de què féu ostentació sota els brancatges del Laberint el dia de la seva estrena. Un escenari amb sentors de llorer, amb trepig de fulles damunt les quals els versos lliscaven amb caient d’oratori; una perfecta compenetració entre l’auditori i nosaltres, com delícia de pintura mural, sota clarors mediterrànies; com cadències de clavicordi damunt el prat”.<sup>444</sup>

L’obra teatral *Ifigènia a Tàurida* és una opció pròpia del teatre de sentiment<sup>445</sup> gualità: “el drama de Goethe, tot plé de tant gros sentit, es una tragèdia en el mes alt significat de la paraula: ella, sense el torb de l’amor sensual, sense materials catàstrofes, omple el cor de l’auditori del sant cor de lo extern”.<sup>446</sup> En l’obra i de mans de Joan Maragall, la Ifigènia de Goethe deixa de ser el “personatge astut i calculador d’Eurípides i ha esdevingut el símbol de la dona espiritual, amant de la veritat, que amb l’únic concurs de l’oració pot reduir els instints sanguinaris d’un poble, enamorar-ne el rei i guarir la follia del germà”.<sup>447</sup> Com “Ifigènia esdevé el símbol de l’artista que ha de redimir la col·lectivitat amb el seu art sentit, pur i sincer”, l’escenògraf ha decidit l’espai per a aquesta acció dramàtica seguint un procés senzill i natural: la selecció d’un espai trobat. Aquesta escenografia, segons Miquel Utrillo, acompanya i s’adapta al conjunt de l’escenificació amb una interpretació que defuig els convencionalismes en tant que és “sentida però continguda”.<sup>448</sup>

---

<sup>444</sup> GUAL, *Memòries*, p. 96-98.

<sup>445</sup> BATLLE, *Adrià Gual*, p. 329, 329-330, 335-337.

<sup>446</sup> Eduardo MARQUINA. “La Ifigenia de Goethe por J. Maragall”. *Luz*. Núm. 2 (3a setmana d’octubre de 1898): p. 17.

<sup>447</sup> BATLLE, *Adrià Gual*, p. 329.

<sup>448</sup> *Ibidem*, p. 337.



L'èxit de la representació<sup>449</sup> del 1898, però, és enyorat el 1899. Per tant, la represa té menor ressò, situació similar a la que també es produeix entre l'estrena de *Silenci* i la seva represa al Líric.

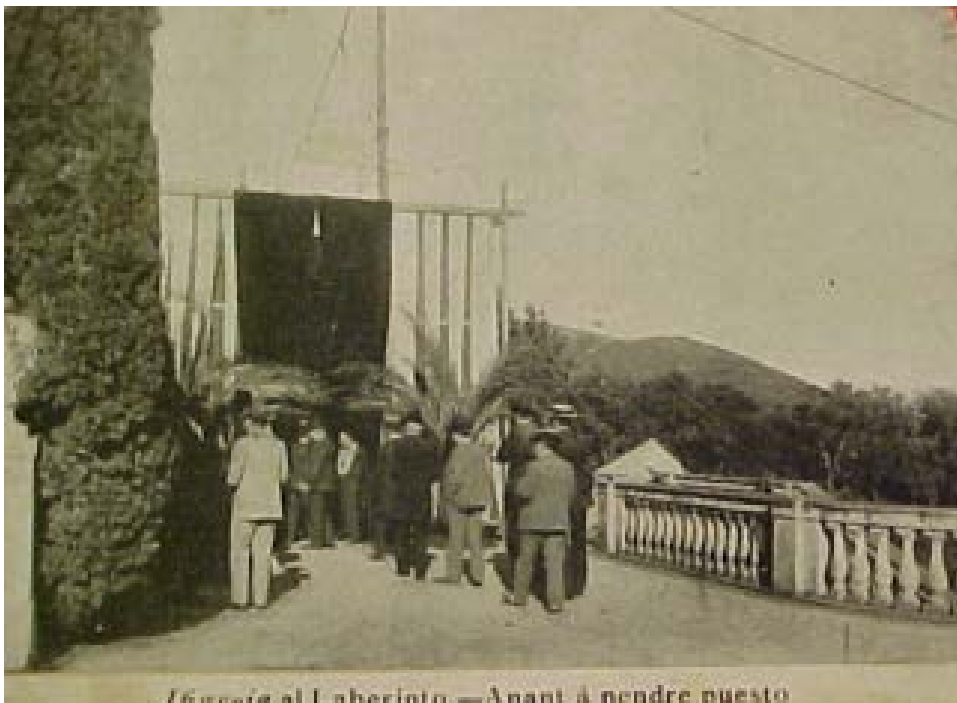
Són molts els testimonis fotogràfics que van deixar constància de l'estrena d'*Ifigènia a Tàurida*. Hi ha una important col·lecció de fotografies –més de quaranta– que contrasta amb l'absència de cap testimoni fotogràfic de la represa del 1899 (vegeu p. següents). L'estrena al Laberint és el senyal de sortida de les activitats de la constitució formal de l'agrupació del Teatre Íntim, amb l'objectiu general modernista d'afegir-se a la tan sol·licitada regeneració<sup>450</sup> estètica modernitzant el fet escènic. En aquesta direcció, la proposta de Miquel Utrillo de representar l'obra al jardí, fora de l'espai escènic convencional del teatre a la italiana, així com la decisió d'estrenar les activitats de l'agrupació amb un text clàssic i en català, justifiquen a priori les expectatives de la vetllada i la inquietud de deixar constància de la iniciativa amb nombrosos testimonis fotogràfics. Per a l'escenificació, el públic arriba de Barcelona a casa del comte amb carruatge i, després de travessar el jardí, és acomodat dins d'un envelat instal·lat expressament per a la representació enfront d'una de les glorietses, a la part alta. Una obertura de l'envelat seleccionava i delimitava un fragment de l'espai-jardí i es componia el dispositiu escenogràfic. Miquel Utrillo, a més, va afegir alguns elements tot manipulant discretament el lloc escollit: unes garlandes florals a certa alçada entorn del perímetre de les columnes de la glorieta; algunes flors (de

<sup>449</sup> GUAL, *Memòries*, p. 92: [...] *Ni que m'ho proposés, no sabia detallar fil per randa la representació d'Ifigènia, que es va destriar talment un somni als ulls de nosaltres, intèrprets i organitzadors. Fou un veritable encís.*[...]

<sup>450</sup> A. L. de BARÁN (pseudònim de Miquel Utrillo). "Arte Nuevo. Ifigènia". *Luz*. Núm. 2 (3a setmana d'octubre de 1898): p. 16: [...] *arte escénico que tanto puede regenerar la empobrecida sangre de un pueblo indiferente* [...].



59. Fotografies: autor desconegut, però potser són obra del mateix Miquel Utrillo o d'Adrià Gual, ja que formen part del Fons Gual. Estrena d'*Ifigènia a Tàurida* als Jardins del Laberint, a la finca del comte d'Alfarràs a Horta. Barcelona, 1898. Arribada del públic.



60. Fotografies: Estrena d'*Ifigènia a Tàurida* als Jardins del Laberint, 1898. Accés del públic a l'envelat instal·lat per a la representació a la part alta dels jardins.



61. Fotografies: Estrena d'*Ifigènia a Tàurida* als Jardins del Laberint, 1898. Vista de la boca escènica i l'espai escènec des de l'interior de l'envelat instal·lat per al públic.



62. Fotografies: Estrena d'*Ifigènia a Tàurida* al Laberint, 1898. Miquel Utrillo i Joan Maragall a l'escena.<sup>451</sup>

<sup>451</sup> BRAVO, "L'espai de les imatges". *Mitja vida de Modernisme*, p. 161. També vegeu: GUAL, *Memòries*, p. 89.

color i rosa, groc) en els xiprers<sup>452</sup> propers per ressaltar la seva presència, i masses verdes i denses de gespa –també amb flors–, als peus de l'escultura i a les escales.<sup>453</sup>

Tanmateix, l'ambientació no altera la mateixa atmosfera harmoniosa i neoclàssica de l'espai; al contrari, subratlla el valor simbòlic del jardí i, per tant, relaciona analògicament la realitat del lloc amb el seu simbolisme. El retoc de la naturalesa accentua la lectura simbòlica del jardí com a lloc de qualitat mística i somiada.

El jardí, per tant, no només proporcionava a Adrià Gual un marc d'estil neoclàssic i referència hel·lenista, coherent amb la proposta de Goethe i congruent amb la manera com ell mateix va representar l'obra als jardins de Weimar,<sup>454</sup> la selecció del jardí, com a espai escenogràfic, n'accentua el valor metafòric, com a símbol de l'acció generadora i destructora de l'individu sobre la natura.<sup>455</sup> El jardí representa la idea d'una natura ordenada, seleccionada i, per tant, humanitzada, que defensa la "consciència enfront de la inconsciència",<sup>456</sup> la possibilitat de l'ideal enfront de la realitat.<sup>457</sup> La selecció del jardí com a espai escenogràfic recull, pedagògicament, la necessitat de convertir l'escenografia no només en context sinó, com a *Blancaflor*, en

---

<sup>452</sup> El xiprer era un arbre consagrat pels grecs a la deïtat infernal i ratificat pels llatins com a símbol de mort. Vegeu: CIRLOT, *Diccionario de símbolos*, p. 135.

<sup>453</sup> BARÁN, "Arte Nuevo. Ifigènia". *Luz*. Núm. 2 (3a setmana d'octubre de 1898): p. 14.

<sup>454</sup> GUAL, *Memòries*, p. 83-84: "Cap altre escenari podia escaure-li millor que aquell del Laberint, lliure d'artificis impregnats d'italianisme d'importació i amb sentors del mateix neoclàssic que havia promogut l'hel·lenisme literari de la Ifigènia de l'autor de Faust".

<sup>455</sup> CASACUBERTA, *Santiago Rusiñol*, p. 258.

<sup>456</sup> CIRLOT, *Diccionario*, p. 267.

<sup>457</sup> Adrià GUAL. "Teatre modern innovador?". Conferència (1898-1899 aprox.), original ms., Fons Gual, núm. 1425: p. 11.

expressió. En aquest cas, però, la natural harmonia dels volums i els colors, l'equilibri serè entre arquitectura i vegetació, exemplifica l'ideal d'una natura íntima que anhela l'equilibri entre la bellesa de l'aparença i els ideals de felicitat,<sup>458</sup> sense recórrer a una concepció escenogràfica de síntesi que manipuli i transformi el referent. Ben al contrari, el lloc-jardí, senzillament i naturalment, connota directament l'espai ideal, la bellesa a què aspira tot artista. El jardí és en el pla real la metàfora perfecta de l'ideal. L'espai escènic del jardí és una realitat que muda espontàniament a ideal tan bon punt esdevé l'escenografia. El binomi jardí-ideal és eficaç en la suggestió emotiva sense la dificultat de l'abstracció. A *Ifigènia a Tàurida*, es concep l'espai escènic mitjançant la directa impressió i sensibilització d'un ambient que és analògicament congruent amb el missatge del conjunt. Això es produeix gràcies al procés de simbolització metafòrica entre les qualitats harmòniques i equilibrades de l'estructura de la glorieta i l'atmosfera del jardí, d'una banda, i les qualitats –també harmòniques i serenament compostes– que idealment han de caracteritzar l'espai ideal del palau de Thoas. Amb l'elecció de l'espai-jardí, el projecte escenogràfic és la mateixa acció de selecció. Miquel Utrillo i Adrià Gual desenvolupen un procés de simbolització escenogràfica intel·ligent per la senzillesa en l'execució i l'eficàcia en la suggestió, ja que signifiquen una idea sense il·lustrar-la.<sup>459</sup>

---

<sup>458</sup> TRENC-BALLESTER, "Santiago Rusiñol: del realismo al simbolismo". *Estudios Pro Arte*. Núm. 7-8, (juliol-desembre 1976): p. 74-75.

<sup>459</sup> Edmond RAILLARD, "Santiago Rusiñol modernista: ètica i poètica, al·legoria i simbolisme". *Actes del Col·loqui Internacional sobre Modernisme*, p. 114.

### 3.1.1. Antecedents i fonaments

La concreció de l'escenografia-jardí com a símbol prové de la lectura del *Jardí abandonat*,<sup>460</sup> de Santiago Rusiñol, i de referències literàries, que també conflueixen amb la derivació de la pintura<sup>461</sup> de Santiago Rusiñol quan evoluciona de la pintura del simbolisme al·legòric al simbolisme metafòric dels *Jardins d'Espanya: d'una naturalesa malalta i decadent però "il·luminada per la llum de l'infinit de quelcom d'inefable que tot artista sent en el cor"*.<sup>462</sup> Santiago Rusiñol converteix el jardí en el principal concepte aglutinador. El jardí és la metàfora que vincula l'aparença harmoniosa de les seves pintures amb les idees i emocions profundes del ser humà. Rere els jardins de la naturalesa humanitzada s'amaguen l'alegria primaveral o la crepuscular melangia dels sentiments.

En les paraules de la prosa *Jardí abandonat*, llegit en lectura pública a la sala Parés l'estiu de 1899,<sup>463</sup> Miquel Utrillo podia haver visualitzat la proposta escenogràfica d'*Ifigènia*. Tot plegat, es tracta d'un seguit d'interessos que també es troben en les bases de la concepció escenogràfica simbolista-atmosfèrica quan el caràcter simbòlic del jardí vincula emoció i ideal.<sup>464</sup>

<sup>460</sup> Santiago RUSIÑOL. "Als jardins abandonats". *Oracions*, p. 163-166.

<sup>461</sup> Eliseu TRENC-BALLESTER. "Una crítica del *Jardins d'Espanya* de Santiago Rusiñol per Max Jacob". *Revista de Catalunya*. Núm. 174, Nova Ètapa (juny de 2002): p. 53-63. També Lily LITVAK. "El jardí en la pintura espanyola de 1870 a 1936". Catàleg de l'exposició *Jardines de España*. Fundación Cultural Mapfrevida (17.11.1999- 09.01.2000): p. 13-69.

<sup>462</sup> RUSIÑOL. "Als jardins abandonats". *Oracions*, p. 163-166.

<sup>463</sup> CASACUBERTA, *Santiago Rusiñol i el teatre per dins*, p. 76.

<sup>464</sup> *Ibidem*, p. 79: "un joc de simetries i del mateix cromatisme, un espai clos –aïllat de la contingència del món– i màgic, un espai on s'esborren les fronteres entre present, passat i futur, i on regna l'harmonia còsmica".

El *cloisonnisme* i el sintetisme,<sup>465</sup> com als nabís, arriba a la pintura rusiñoliana per induir a la lectura simbòlica del jardí. La negació dels efectes realistes que comporta l'ús del contorn delimitatiu i concret en contraposició al clarobscur – bàsic en la creació d'efectes de perspectiva– o la tendència a sintetitzar les formes i el color de la pintura per Rusiñol també poden ser els motius que porten Miquel Utrillo i Adrià Gual a entendre l'espai escènic d'*Ifigènia* al Laberint com un espai limitat. La mirada a través de l'envelat, a més de resoldre aspectes funcionals com el risc de pluja o fred, es dissenya també per afavorir la percepció de l'espai escènic no com a paisatge –cosa que seria la finalitat del decorat tradicional–, sinó com a fragment de realitat idealitzada, com també seguien els plantejaments de la pintura dels nabís. La limitació de la mirada del públic<sup>466</sup> sobre l'escena, a través de la boca de l'escenari, reforça el valor simbòlic del lloc, ja que se'n trunca la percepció com a realitat i se n'accentua la percepció com a ideal, com a metàfora dels sentiments a escena.

També participen d'aquesta idea del jardí com a espai escenogràfic els referents dels artistes catalans a Europa, com són Pierre Puvis de Chavannes o el punt de vista ruskinià, que comprèn la natura com a reflex de l'inconscient i vehicle per assolir un art sincer i harmònic. La pintura monumental moderna<sup>467</sup> del francès Pierre Puvis de Chavannes s'esqueia pel seu simbolisme de natural

---

<sup>465</sup> *Ibidem*, p. 74.

<sup>466</sup> BARÁN, "Arte Nuevo. Ifigènia". *Luz*. Núm. 2 (3a setmana d'octubre de 1898), p. 15: "Un antiestético pabellón exacerbaba adrede la atención de los espectadores, hacia la tentación de los amplios jardines vecinos y la hermosa llanura de Barcelona desde la cual mil chimeneas embadurnan los cielos con el incienso del trabajo. Así, si no lo falso, cuando menos lo convencional, estaba en lo que representaba la sala, y lo verdadero, lo real, lo tangible, veíase en la escena, formando contraste con los follajes de trapo y artificiosas luces de los teatros".

<sup>467</sup> Miquel UTRILLO, "Puvis de Chavannes. Intim". *Luz*. Núm. 5 (2a setmana de novembre de 1898): p. 57.

aparença, que sense defugir massa la realitat la transformava en un element latent d'abstracció,<sup>468</sup> en un element simbòlic natural i comprensible.

A la coberta del número cinc del mes de novembre de *Luz* –un mes després de l'estrena al Laberint–, Ramon Pichot il·lustra, honorant Pierre Puvis de Chavannes, un paisatge amb llac on destaca al fons una glorieta de base rodona i columnes dòriques i esveltes molt similar a la glorieta de l'espai escènic de la representació d'*Ifigènia a Tàurida* al Laberint. A l'interior, com a principal contingut de la revista i en qualitat d'homenatge, es recullen una sèrie d'articles sobre el simbolista francès i diverses imatges de la seva pintura, entre les quals trobem una reproducció parcial de *Le bois sacré*.<sup>469</sup> Aquestes referències són explícitament recollides per Adrià Gual, en parlar de la represa de l'obra teatral, quan a les seves memòries explica que Miquel Utrillo, "s'encarregà de guarnir el nostre escenari amb grans elements de jardineria, i armadures d'arquitectura clàssica a l'estil de Puvis de Chavannes a *Le bois sacré*".<sup>470</sup> Poder en els moments de projecció de l'espai escènic aquests ja havien estat referents tinguts en compte.

Adrià Gual i Miquel Utrillo recullen en l'escenificació els fonaments ruskinians de l'art que s'emmiralla en la natura per assolir l'equilibri humà entre realitat i ideal. Responen a les influències franceses de Puvis de Chavannes en utilitzar el concepte del jardí com a fórmula per articular el principi idealista del simbolisme decadent dins unes coordenades menys radicals i extremes i, per tant, més populars i obertes, a mesura per a una invitació a la selecta burgesia

---

<sup>468</sup> LUCIE-SMITH, *El Modernismo en España*, p. 92.

<sup>469</sup> Ramon CASELLAS, "Pedro Puvis de Chavannes". *Luz*. Núm. 5 (2a setmana de novembre de 1898): p. 53-55.

<sup>470</sup> GUAL, *Memòries*, p. 83.



barcelonina, alhora que se sumaven a l'actualitat indiscutible del teatre a *plein air*.<sup>471</sup>

La proposta escenogràfica per a *Ifigènia a Tàurida* parteix de la simbolització premeditada d'un espai trobat que se significa mitjançant el gest de la selecció del lloc. El procediment de projecció és nou, en tant que l'espai trobat que muda a dispositiu escènic se significa metafòricament, expressant emocions i valors immaterials. Es tracta d'un procés de creació escenogràfica que en aparença pot remetre o assemblar-se al teatre de la natura francès o italià,<sup>472</sup> però que en el fons és sensiblement diferent. L'espai escollit no localitza de forma il·lustrativa o referencial l'espai d'acció, sinó que l'arquitectura de jardí neoclàssic del Laberint crea un joc d'analogies entre el significat simbòlic del jardí i la finalitat expressiva de l'espai escenogràfic, entre les emocions de la tragèdia goethiana i clàssica i de l'ideal que representa l'espai trobat naturalment.

El projecte escenogràfic d'*Ifigènia a Tàurida* no il·lustra, no localitza. L'espai triat de la glorieta simbolitza el palau de Thoas per mitjà del símbol de la naturalesa de somni i idealitzada que és el jardí, de la manera com també Santiago Rusiñol expressava: "I és que els jardins són el paisatge posat en vers".<sup>473</sup> Adrià Gual queda sorprès per la proporció de l'expectació que l'estrena genera. No n'és conscient fins al dia de la representació, en veure l'afluència de públic i periodistes.<sup>474</sup>

---

<sup>471</sup> *Ibidem*, p. 83.

<sup>472</sup> Vegeu: BATLLE, *Adrià Gual*, p. 331. Nota a peu de pàgina núm. 58.

<sup>473</sup> Santiago RUSIÑOL, "Jardins d'Espanya". *Obres completes*, p. 743.

<sup>474</sup> GUAL, *Memòries*, p. 89: "La Il·lustració Artística havia fins i tot delegat Lluís Pellicer, l'eximi dibuixant, per fer uns apunts directes de l'acte, i diaris de Madrid reberen l'encàrrec de realitzar una més àmplia informació".

### 3.1.2. L'espai trobat: una escenografia naturalment simbòlica

Una conseqüència d'aquest concepte escenogràfic simbolicometafòric – testimoniada per les fotografies – és la interacció entre l'acció dels personatges i l'espai escènic no pictòric, practicable i tridimensional, espacial.

Les diverses fotografies ens mostren el desplaçament dels actors entre l'estructura de la glorieta i els diferents esglaons de l'escala. S'aprecia que l'escenografia no es concep com un quadre de fons, sinó com un element espacial que recull igualitàriament la capacitat expressiva de la interpretació dels actors i l'emotivitat atribuïda a l'atmosfera suggerida per l'espai trobat del jardí i pel disseny dels personatges. Tot i la mirada frontal del públic –punt de vista que no respecten en tot moment les fotografies d'escena–, els actors se situen tant davant com a l'escala, mirant darrere les columnes, i amb la mateixa acció corroboren la resignificació de l'espai del jardí, ara transformat en dispositiu escenogràfic.

Lumínicament, les fotografies també constaten que l'obra va ser expressament representada (la tarda-vespre) en un moment del dia en què la llum, en ser més matisada i suau, dibuixava les formes sense grans contrastos. Una llum de tarda, en davallada, que difon els detalls i presenta l'essencial del lloc i les formes. Retrobem l'interès per una escenografia que, modelada per la llum, accentua la seva càrrega simbòlica. Allò que a l'escena de *Silenci* era buscat per una il·luminació poc intensa i relacionada amb els estats d'ànim dels personatges ja va ser experimentat a l'escenificació d'*Ifigènia a Tàurida* al Laberint.

### 3.1.3. Disseny del personatge

Adrià Gual dissenya els personatges<sup>475</sup> tot relacionant cada caràcter amb una suau i matisada tonalitat.<sup>476</sup> S'allunya de les estridències que Lluís Labarta va proposar per a l'estrena de *La fada* a Sitges.<sup>477</sup> El disseny de personatge que proposa, doncs, no presenta un caràcter descriptiu o historicista. Pel que fa a les estructures de les túniques, la majoria –menys la d'Ifigènia, que sembla realitzada amb organzí per la transparència i el volum que presenta– són construïdes amb teixits densos i pesants, que amplien els volums corporals i la presència dels personatges i els transformen en caràcters mítics.

L'estrena d'*Ifigènia a Tàurida* de Miquel Utrillo, assumida i complementada pels dissenys de personatge<sup>478</sup> d'Adrià Gual, també és un antecedent de l'escenografia del simbolisme manifest o de síntesi del projecte cronològicament posterior de *Blancaflor* (1899). La diferència –que és evident no només en l'estil dels resultats plàstics i visuals– radica primerament el fet que, mentre al projecte d'*Ifigènia a Tàurida* el procés de síntesi existeix en la fase de conceptualització, tot establint el dispositiu escenogràfic per mitjà d'un procés d'analogia entre la imatge d'espai hel·lènic idealitzat i l'espai-jardí, en

<sup>475</sup> GUAL, *Memòries*, p. 87: “i mentre jo m'ocupava de tot el relatiu a la plàstica dels personatges dibuixant figurins, estris i perruques i prenent cura de l'execució pulcríssima”.

<sup>476</sup> Parlant de la indumentària, Isidre Bravo diu: “Un darrer tret és l'impacte plàstic del conjunt dels vestits en la seva interrelació dins l'obra”. Això ho remarcarà el crític de *La Ilustración Artística*, referint-se a la Ifigènia del Laberint: tot comentant el color blau verdós pàl·lid del mantell de Pílades o el lila clar de la túnica d'Orestes, sintetitzats en una “sinfonia de finísimas tintas (o un) concierto de colores”. Vegeu: BRAVO, “L'espai de les imatges”. *Mitja vida de Modernisme*, p. 185.

<sup>477</sup> BARÁN, “Arte Nuevo. Ifigénia”. Luz, núm. 2 (3<sup>o</sup> setmana octubre 1898): p. 14: “no quedó limitada la benevolencia de los Dioses a vestir con sus mejores galas el firmamento, antes bien, hicieron preparativos especiales, sacando de la celestial guardarropía aquel azul extra-extra, que velado por ardiente soplo primaveral, había ya desesperado los malos deseos de los filisteos, al representarse *La fada* en Sitges”.

<sup>478</sup> GUAL, *Memòries*, p. 87.



63. Fotografia d'escena: *Ifigènia a Tàurida*, de Goethe. Jardins del Laberint, 1898. Enric Jiménez en el personatge de Thoas (rei) i Clotilde Domus en el d'Ifigènia.



64. Fotografia d'escena: *Ifigènia a Tàurida*, de Goethe. Jardins del Laberint, 1898. Enric Jiménez en el personatge de Thoas (rei), Clotilde Domus en el d'Ifigènia i Adrià Gual en el de Pílades.



65. Fotografia d'escena: *Ifigènia a Tàurida*, de Goethe. Jardins del Laberint, 1898. Enric Jiménez en el personatge de Thoas (rei), Clotilde Domus en el d'Ifigènia, Adrià Gual en el de Pílades, Josep Pujol en el d'Orestes i Salvador Vilaregut en el paper d'Arkas.



66. Fotografia d'escena: *Ifigènia a Tàurida*, de Goethe. Jardins del Laberint, 1898. Enric Jiménez en el personatge de Thoas (rei), Clotilde Domus en el d'Ifigènia, Adrià Gual en el de Pílades, Josep Pujol en el d'Orestes i Salvador Vilaregut en el paper d'Arkas.



67. Fotografia d'escena: *Ifigènia a Tàurida*, de Goethe. Jardins del Laberint, 1898. Enric Jiménez en el personatge de Thoas (rei) i Josep Pujol en el d'Orestes.



68. Fotografia d'escena: *Ifigènia a Tàurida*, de Goethe. Jardins del Laberint, 1898. Clotilde Domus en el paper d'Ifigènia, Josep Pujol en el d'Orestes i Salvador Vilaregut en el d'Arkas.

el projecte de *Blancaflor*, el procés de síntesi radica tant en la fase de conceptualització mitjançant la significació del símbol al·legòric (l'arbre de la vida i dona-mare) com en la fase de disseny. Al projecte de *Blancaflor*, com hem analitzat més amunt, el referent de la realitat ha estat manipulat i alterat segons l'estilització simbolicodecorativa. En canvi, a *Ifigènia*, la metàfora d'equilibris analògics entre pla real (jardí) i pla de ficció (palau clàssic) simbolitza el lloc escènic trobat sense gairebé alterar-lo o transformar-lo; tot al contrari, la selecció del jardí esdevé en si mateixa, només per haver estat seleccionat, un símbol eficaç. A *Ifigènia*, el simbolisme és alhora visió i creació del món, on creació artística i realitat se sobreposen i assoleixen d'una manera realment "moderna"<sup>479</sup> el disseny espacial en tant que no expliciten, no descriuen, però sí que expressen.

L'opció de la significació metafòrica de l'espai trobat aconsegueix un equilibri entre els dos àmbits de la versemblança (la del pla teatral i la del pla real), entre la suggestió de l'ideal i l'espai simbolista-naturalista, un equilibri entre el projectes de *Blancaflor* i *Silenci*.

Per concloure, els projectes model ens dibuixen les dues línies principals de la conceptualització i del projecte escenogràfic simbolista segons Adrià Gual, congruents amb les teories de l'escenografia del simbolisme de síntesi o simbolisme manifest i l'escenografia del simbolisme de l'estricta simplicitat o simbolisme latent.

El dispositiu del simbolisme latent d'aparença real i anatomia naturalista, de caràcter atmosfèric, es fonamenta en processos de creació de caràcter metonímic basats en manipulacions que no transgredeixen el referent i que,

---

<sup>479</sup> GUAL, *Memòries*, p. 114.

per tant, permeten a l'espectador accedir de manera senzilla al reconeixement i la identificació de la realitat. Aquest és el cas de *Silenci*, on l'aparent –en primera instància– quotidianitat del lloc escènic cospa i acompanya complementàriament allò no-dit i, així, Adrià Gual aconsegueix l'equilibri comunicatiu del conjunt quan connota simbòlicament el dispositiu a mesura que es desenvolupa la situació.

El dispositiu d'aparença ideal, usualment lligat al llegendari i a la cançó popular com *Blancaflor* del simbolisme manifest, es basa en una significació de caràcter arbitrari en tant que al·legòrica i, per tant, és producte d'una lectura particular i íntima de l'escenògraf. En aquest cas, la transgressió del pla real per mitjà dels processos de síntesi del referent, que afecta tots els recursos plàstics i visuals a escena, és la via per articular de forma versemblant l'exteriorització del drama íntim.

Enmig d'aquestes dues maneres de concebre l'escenografia simbolista, gairebé antagòniques, el model del dispositiu d'*Ifigènia a Tàurida* és un punt mitjà. La tragèdia clàssica també ha de ser versemblant al públic; la contextualització del drama en un temps passat dificulta més la identificació espontània, i la ficció allunyada en el temps i l'espai és complexa d'expressar. Per tant, les analogies entre els aspectes reals del lloc escènic trobat i el valor mític del drama permeten una aproximació natural a la significació metafòrica i universal. L'escenografia del Laberint presenta un concepte d'espai escenogràfic que oscil·la de forma equilibrada entre la versemblança del pla real deguda a la naturalitat del lloc trobat i la versemblança teatral del mite. Al mateix temps, l'espacialitat del dispositiu permet vincular adequadament el fet directe i vital de l'escenificació amb la seva validesa com a discurs moral i intemporal. El disseny escènic assoleix l'equilibri entre la dimensió material, és



a dir arquitectònica, i la immaterial, que simbolitza la natura idealitzada representada pel jardí neoclàssic.

#### 4. Propostes i projectes en línia amb l'escenografia del simbolisme latent: de l'escenografia atmosfèrica a la selecció metafòrica del lloc

Els títols dramàtics dels projectes seleccionats per resseguir la línia de conceptualització escenogràfica del simbolisme latent o de l'estricta simplicitat són:

- *La culpable*
- *Camí d'Orient*
- *Misteri de dolor*

Tots tres títols són obres dramàtiques d'Adrià Gual i se situen cronològicament entre 1899 i 1904.

Com a epíleg gràfic d'aquest capítol, allargant la cronologia fins al 1908, s'afegeix un darrer apartat que agrupa fotografies d'escena i d'estudi de tres títols més d'aquesta línia simbolista-naturalista de la plàstica a escena. Aquesta darrera informació és interessant perquè ens aporta testimonis fotogràfics dels resultats finals de les propostes fins més enllà de 1908. Aquest grup de projectes, com els primers, es relacionen amb les tècniques i els procediments més deutors de la concepció naturalista i la reproducció de la realitat. Els darrers títols que s'afegeixen són:

- *Fuhrmann Henschel (L'ordinari Henschel)*, de Gerhart Hauptmann (1862-1946)
- *La fi de Tomàs Reynald*, d'Adrià Gual
- *La pobra Berta*, també d'Adrià Gual

#### 4.1. *La culpable* (1899)

La documentació gràfica de projecció de l'escenificació de *La culpable*<sup>480</sup> està constituïda només per un esbós fet a llapis i tinta i, per tant, monocrom. El dibuix es troba en un suport de paper no específic per a dibuix i de petites dimensions, és a dir, esbossat de manera molt poc formal; com si pertanyés a un bloc de notes de butxaca. D'altra banda, segons les acotacions de l'obra, no disposem de documents que ens proporcionin una informació completa dels diferents espais que acota el text, ja que falten testimonis gràfics sobre la proposta escenogràfica del darrer acte, que se situa en una antiga fusteria. Aquestes mancances no es poden compensar tampoc per documents fotogràfics, ja que són inexistents, o per algun altre tipus de reproducció visual de l'escenificació final.

---

<sup>480</sup> Documents gràfics originals: Arxiu Gual. Fons escenogràfic, segons el títol de la carpeta: *Silenci*. També podeu consultar catàlegs. Text manuscrit: GUAL, Adrià. *La culpable*. Còpia manuscrita, 249 fs. Per les dues cares. 225 x 160. Acotacions amb tinta vermella. Arxiu Gual. Ms. MCDLVII. També: GUAL, Adrià. *La culpable*. Drama en tres actes, de març a juny de 1899, a Barcelona. Original autògraf i signat. 246 quartilles 225 x 165. Amb moltes esmenes i trossos esborrats. Estrenada pel Teatre Íntim al Teatre Líric, el 18 de desembre de 1899. Adrià Gual justifica la necessitat que tenien els components del Teatre Íntim de posar en escena les seves produccions davant d'audiències més àmplies. Fins ara havien fet el seu teatre en la més estricta intimitat. Per iniciar l'etapa pública del Teatre Íntim, l'autor escriu respecte del fet d'escenificar *La culpable*: "Feia molt de temps que treballava amb veritable emportament en una composició teatral que m'atreia moltíssim, perquè em semblava descobrir-hi elements d'una gran tragèdia a la moderna i, d'altra banda, podia reconciliar-me amb els que irònicament m'acusaven de decadent i simbolista. [...] L'ambient on es desenrotllava el meu drama resumia als meus ulls els alts i baixos del mateix món on vivim, amb totes les petiteses i l'emportament de les rigors inexorables, aclaparadores de l'ànima assedegada de llum i d'afecció. Era una obra planejada a grans conjunts, amb la intenció de pintar-hi les vibracions i els contagis d'una vida esclavitzada pels batecs implacables de la mecànica, productora de fortunes materials i esmicoladora d'esperits". Vegeu: GUAL, *Memòries*, p. 105-117. Ramon Casas dissenya els prospectes i Adrià Gual el cartell.



69. Esbós escenogràfic: Adrià Gual, *La culpable*, vers el 1899. Plaça d'una colònia fabril.

Segons la catalogació del document escenogràfic, Adrià Gual esbossa aquest dispositiu per a l'estrena de l'obra el 18 de desembre de 1899 al Teatre Líric. L'estrena significa el retorn de l'agrupació del Teatre Íntim després del fracàs de *Blancaflor* (30.01.1899); escenogràficament, el projecte recupera la concepció del simbolisme de l'estricta simplicitat amb què també va ser projectada l'escenografia de *Silenci* (1898).<sup>481</sup>

La realització del decorat s'ofereix a Oleguer Junyent,<sup>482</sup> l'escenògraf constructor de *Blancaflor*. Com que no la pot assumir, en iniciar un viatge d'estudis a l'estranger, és encarregada a Salvador Alarma.<sup>483</sup> El jove escenògraf, de la mà del seu oncle, Joan Moragas i Alarma, i amb el suport tècnic de la seva raó social, accepta l'encàrrec. Per a Salvador Alarma<sup>484</sup>, la

---

<sup>481</sup> Curiosament, el tipus de paper i d'estil gràfic del projecte de *Silenci* i *La culpable* presenten moltes semblances. El format i les característiques del suport de l'esbós escenogràfic semblen formar part de la mateixa llibreta de notes.

<sup>482</sup> GUAL, *Memòries*, p. 107: "El decorat, de bon principi ofert a Oleguer Junyent, i no podent aquell executar-lo, a causa de trobar-se a punt d'emprendre el seu primer viatge d'estudi a París, va ésser encomanat, per expressa indicació seva, a en Salvador Alarma, el qual jo no coneixia més que de nom".

<sup>483</sup> Adrià Gual descriu amb detall com va conèixer Alarma i la fascinació que sentia pel seu estudi o taller d'escenògraf. En aquells moments, Alarma tot just ha col·laborat en una obra amb èxit: "Aleshores el jove Alarma treballava sota la raó social Moragas y Alarma. En Moragas, en Miquel Moragas, el seu oncle, era un artista d'ànima bohèmia a la barcelonina, procedent del Taller Baldufa i el Gavilán, avui ja una figura representativa de l'escenografia catalana; un esperit juvenívol fins a l'hora de la mort; un gran cor, un bon cor, que havia donat generosament la mà al seu nebot, el qual es féu remarcar ben aviat en el seguit de les col·laboracions que li prestava. Feia molt poc que una decoració d'interior de sagristia, pintada per a El Nuvi, d'en Feliu i Codina, i que es va representar al Teatre Català, l'havia col·locat, al costat del seu oncle, en un pla de gran artista". Vegeu: GUAL, *Memòries*, p. 107-108.

<sup>484</sup> S'ha investigat respecte de possibles esbossos o projectes desenvolupats per Salvador Alarma a partir de la il·lustració d'Adrià Gual, però la recerca ha estat infructuosa.

realització de l'escenografia de *La culpable* és el primer encàrrec que signarà.<sup>485</sup>

Dramàticament, *La culpable* segueix l'opció del drama de món que, respectant els principis del drama de sentiment, intenta reconciliar-se amb el regeneracionisme més combatiu mitjançant la incorporació del gènere del drama íntim. Les influències d'aquesta nova orientació del drama de món, després del decadentisme de *Silenci*, ja són presents en la lectura que Joan Maragall ha fet de la *Ifigènia a Tàurida*, de Goethe, i s'embranquen amb el nou corrent literari francès de *l'École Romane* de Moréas, que està posant de moda "el neoclassicisme lluminós i mediterrani com a alternativa al simbolisme decadent maeterlinckià del nord".<sup>486</sup> L'autor de referència d'aquest renaixement del model llatí és Gabriele D'Annunzio (1863-1938). Amb la seva adhesió al teatre poètic, formula una dramàtica que pretén restaurar l'esperit de la tragèdia grega, una línia de treball que serà vigent fins a la segona dècada del segle XX a Catalunya. Seguint els objectius dramàtics d'aquesta nova opció, Adrià Gual vol "fondre la bellesa clàssica, simplicitat i drama íntim",<sup>487</sup> evolucionant de l'emotivitat del misteri i la mort a l'emotivitat del messianisme vitalista, amb la lloança de la lluita de l'individu contra les injustícies del determinisme i l'abisme del destí. Per assolir aquests objectius, Adrià Gual segueix, com Gabriele D'Annunzio, "l'actualització"<sup>488</sup> de la tragèdia i situa l'acció dramàtica en la temporalitat i la geografia de la societat catalana i industrial del final del segle XIX.

---

<sup>485</sup> *Ibidem*, p. 107: "La decoració de *La Culpable* fou la primera que va produir sota el seu nom exclusiu, sense que això significués allunyament del seu oncle, amb el qual va seguir sempre estretament lligat, però de fet fou la seva primera obra, ben seva, tota seva".

<sup>486</sup> BATLLE, *Adrià Gual*, p. 368.

<sup>487</sup> *Ibidem*, p. 369.

<sup>488</sup> *Ibidem*, p. 371.

Si en els projectes simbolistes situacionals i decadents el factor d'il·luminació i atmosfèric era la tècnica bàsicament emprada per significar el dispositiu amb valors emotius –gràcies a l'analogia entre l'estat anímic i les suggestions ambientals–, en l'opció dramàtica tràgica el mecanisme de simbolització es fa més tangible, més directe: s'hi afegeix la selecció intencionada del lloc, la significació metafòrica del lloc escènic on s'esdevindrà l'acció, una selecció que, en el cas de l'escenificació *d'Ifigènia a Tàurida*, potser va ser en part intuïtiva, però que a *La culpable* és plenament intencionada.

L'escenografia de la tragèdia contemporània es basa, doncs, en el procés de recrear espais i medis que per ells mateixos siguin detonants d'una simbolització, gràcies a fer aflorar associacions entre les idees, les sensacions i les emocions i les mateixes atmosferes. Així s'aconsegueix harmonitzar l'espai símbol amb l'acció, en dissenyar espais de qualitat metafòrica. D'aquesta forma, la qualitat material del dispositiu assumeix de manera directa una nova significació immaterial. S'amplien, doncs, les estratègies de disseny del simbolisme-naturalisme, el dispositiu no solament es veu resolt a partir de la suggestió de caire atmosfèric, sinó que la simbolització és present en el propi disseny del lloc que evocarà el dispositiu, ja que l'estructura arquitectònica escollida, l'enquadrament de la composició escenogràfica determinada entre d'altres recursos, connotarà i desenvoluparà relacions que sumaran al disseny escenogràfic físic valors psíquics.

#### 4.1.1. Projecte escenogràfic

El dibuix escenogràfic que il·lustra l'espai de la plaça de la colònia fabril és d'anatomia representativa. El procés de treball és explicat per Adrià Gual a partir del desenvolupament d'un mètode d'investigació científica propi dels escenògrafs naturalistes: "Un seguit d'excursions que vàrem fer plegats en

companyia de l'Enric Giménez, pels ravals fabrils de la ciutat, varen posar-nos d'acord en tots els extrems i li permeteren [a Salvador Alarma] de realitzar una decoració sota tots conceptes admirable. Es tractava d'un pati de fàbrica, més ben dit, de colònia fabril, al mig del qual s'aixecava imponent un roure vellíssim voltat d'un banc de pedra: portes, finestres en diversos pisos, escales de comunicació exterior..., pesantor i rutina; implacable ritme! ... heus ací el que va mestrívolament reproduir el nostre amic, en aquella primera obra delatora de la seva independència artística, amb una gran justesa de colors, i composta com si no l'hagués produïda ningú, és a dir: talment evocadora de la mateixa realitat, cosa que s'adaptava completament al tarannà de la meua obra".<sup>489</sup>

En les paraules del mateix escenògraf es precisa aquesta nova significació del decorat simbolista-naturalista, que evoluciona vers la significació metafòrica i relaciona el disseny espacial i la finalitat expressiva de l'escenificació: "la pesantor i la rutina". Aquests termes seran, doncs, els dos conceptes que fonamenten el disseny del dispositiu escenogràfic. El projecte es desenvolupa en un pla vertical que és les façanes d'edificacions industrials que contextualitzen l'escena, ordenades en una composició en diagonal (des de davant a l'esquerra cap a darrere a la dreta) respecte de la boca d'escena, que recreen, de forma densa i amb cert caos compositiu, l'urbanisme industrial. L'altre és l'arbre de la plaça, un element també clàssic de l'urbanisme rural català, que reparteix a l'entorn seu la resta de l'espai i organitza en circular els possibles recorreguts dels intèrprets, òptim per als jocs de masses dels personatges que generin ritmes concèntrics i repetitius. La forma cònica invertida de la massa del fullatge de l'arbre torna a crear – recordant *Blancaflor*– un efecte de tancament de l'espai escènic. Alhora,

---

<sup>489</sup> GUAL, *Memòries*, p. 107.





70. Esbós de cartell: Adrià Gual, *La culpable*, 1899.

l'arbre en si mateix també torna a simbolitzar la natura i la seva contraposició a la ciutat, plena d'obligacions i normes socials, rutines. Sempre segons la il·lustració, al fons sembla haver-se plantejat un altre teló o "forillo" que representa una xemeneia industrial de grans dimensions. Es tracta d'un altre element emblemàtic dels nuclis industrials que, a més, també limita la visual del fons de l'escena i impossibilita de veure més enllà, d'accedir a *fora*, a la muntanya, a l'exterior de la colònia.

La colònia, com a símbol de l'espai industrial en la societat del final del segle XIX, és, segons Adrià Gual, símbol de decadència i malaltia de la societat. La vila industrial es confronta a la muntanya del seu entorn, que simbolitza l'espai ideal i harmònic amb els essencials i veritables valors humans. Tal com percep Lia, "la colònia és una presó que fa emmalaltir els seus habitants i de la qual cal fugir per esquivar el desig, l'engany, les burles i les difamacions, símptomes de decadència de la societat occidental de la Revolució Industrial. El desenvolupament del drama en una colònia industrial pretén mostrar la contaminació industrial de la societat i mateix ésser humà, conceptes que també remeten a "l'enfrontament ruskinià ciutat-natura".<sup>490</sup>

El projecte escenogràfic del simbolisme, quan incorpora l'opció tràgica, a més del difuminat i sense "renunciar a la suggestió" atmosfèrica,<sup>491</sup> introdueix el procediment de la metàfora espacial, que encaixa amb la selecció premeditada d'un medi/lloc que, tot fent naturalment la funció d'acompanyament de l'acció, també carrega de connotacions emotives el dispositiu. El procés de projecció proposa una escenografia que, essent versemblant, ultrapassa la senzilla recreació de la realitat, en atribuir qualitats

---

<sup>490</sup> CIRICI, *El Arte Modernista catalán*, p. 22-27.

<sup>491</sup> BATLLE, *Adrià Gual*, p. 376.

analògiques a l'estructura arquitectònica i a la composició dels espais en relació amb els conceptes i les finalitats dramàtiques: la colònia es concep com una presó, que tanca i asfixia la vida, sobretot sentimental i mística, dels seus habitants a causa de les seves condicions de vida sòrdides i materialistes. Els elements arquitectònics de l'escenografia tanquen l'espai d'acció i ofeguen els personatges com l'arbre que està situat al centre de la plaça. L'espai escenogràfic simbolitza en l'arbre l'aïllament de Lia que, per superar el seu tancament i desesperació, vol fugir a l'exterior, a l'autèntica naturalesa que és evocada com a símbol de llibertat.

L'emotivitat interior, el drama de sentiment, que s'havia construït a partir del tràgic quotidià maeterlinckià i del drama de situació, ara s'orienta cap a l'emotivitat que s'encara exterioritzant, accionant i conclouent amb un desenllaç tràgic. La nova orientació de la dramàtica, que desplaça la clau dramàtica de la no-acció a l'acció i de la interiorització a l'exteriorització del sentiment, permet evolucionar la solució escenogràfica del simbolisme naturalista (*La intrusa*, *Morts en vida* o *Silenci*) que partia d'un espai d'aparença real que se simbolitzava gràcies a la descontextualització i/o a la manipulació atmosfèrica (a *La intrusa* o a *Silenci*). A partir d'ara, serà possible simbolitzar qualsevol espai tenint en compte possibles analogies i jocs metafòrics entre espai i acció, que accionen segons la proximitat i comunió del conjunt a mesura que avança l'acció dramàtica (*La culpable*). L'escenografia atorga atributs i qualitats emotives a l'espai mitjançant el tipus d'arquitectures i llocs que es recreen i a la forma com són presentats a l'espectador (punt de vista i enquadrament). L'arquitectura i els espais escenogràfics connoten valors emotius: desordre, tancament, lletjor, és a dir, la "pesantor i la rutina", com diu Adrià Gual.

## 4.2. L'estada a París i *Camí d'orient* (1901)

Abans d'analitzar un interessant conjunt d'il·lustracions escenogràfiques que acompanyen el manuscrit inèdit *Camí d'Orient*,<sup>492</sup> d'Adrià Gual, convé introduir la situació i l'efecte que va produir, en l'àmbit de la plàstica escenogràfica, l'estada a París a l'escenògraf català.

Precisament amb uns dies d'anticipació al viatge a la metròpoli francesa, el dia 2 d'abril de 1901, Adrià Gual fa una conferència, la presentació d'un pla-estudi (segons la seva terminologia) com a declaració de principis. La conferència, que es titula "El teatre popular",<sup>493</sup> és llegida a la seu de l'Associació Popular Regionalista<sup>494</sup> i posteriorment publicada a *Joventut*.

En l'exposició, l'escenògraf presenta les darreres reflexions sobre les seves bases teòriques, a partir d'una revisió històrica del teatre occidental, i arriba a la conclusió que, en el teatre contemporani, a diferència del que passava anteriorment, existeix un decalatge entre teatre i poble. Seguidament, proposa autors i períodes de referència per superar aquesta desconexió. La concepció dramàtica del segle XX ha de seguir el guiatge fonamental de William Shakespeare, Richard Wagner i Henrik Ibsen, sense oblidar Maurice Maeterlinck. Fins aquí, no hi ha aportacions noves a les bases o estímuls que

---

<sup>492</sup> GUAL, Adrià. *Camí d'Orient*. Original ms., Fons Gual manuscrits, número de referència del document: 1400 -1402.

<sup>493</sup> Adrià GUAL. "El teatre popular". Pla-estudi llegit a l'Associació Popular Regionalista la nit del 2 d'abril de 1901. Reproduït a *Joventut*. Any II, núm. 63, 64 i 65 (25.04.1901, 02.05.1901 i 05.05.1901): p. 288-290, 307-309 i 315-317. Vegeu: GUAL, *Memòries*, p. 99-100. Respecte del concepte de "teatre popular", vegeu també: Denis BABLET, *Les Révolutions Scéniques de s. XX*, p. 16.

<sup>494</sup> Nit del 2 d'abril de 1901.

han fonamentat l'obra d'Adrià Gual des del 1893, però sí que es deixa constància de la seva vigència l'any 1901.<sup>495</sup>

Però l'artista continua i exposa la necessitat de proporcionar al poble el necessari "aliment espiritual, de vetllar pels esperits adormits", ja que "el poble no és pas responsable d'una mala educació estètica, com pot ser-ho de no saber de lletra una criatura de vuit anys". Segons ell, l'artista és responsable de l'educació estètica de la societat i el teatre és una de les arts amb què més hi podrà influir, en "ser tot ell una impressió directa, cridada a reproduir, ab tots els elements imitatius de la naturalesa, quantas visions y episodis poden commoure d'una manera que, després d'absorbir, eleva". Així doncs, Adrià Gual, seguint Schiller, considera: "que'l teatre secunda la justícia social, y qu'es escola de sabiduria practica, guia en el camí de la vida, y clau segura per a descobrir els secrets del cor; qu'ensenya al home á conformarse ab el seu destí, y contribueix á formar l'esperit nacional".<sup>496</sup> La font de treball per als artistes ha de ser l'art popular nacional, en tant que "tot lo qu'ha persistit de sentiments altament estètics, ha vingut de las fonts populars, ha sigut fill de las tradicions y las llegendas".<sup>497</sup>

De fet, fins ara, els conceptes de llegenda i cançó popular ja havien estat presents a l'obra dramàtica i escenogràfica d'Adrià Gual. La definició del concepte de "teatre popular", però, aporta noves idees: la primera, que "el cant popular és substancial per garantir la supervivència de la pàtria, és el lligam entre les generacions passades i les futures, la transmissió de les essències, és a dir, s'afegeix el component nacionalista; la segona, postula la

---

<sup>495</sup> BATLLE, *Adrià Gual*, p. 450.

<sup>496</sup> GUAL, "El teatre popular". *Juventut*. Any II, núm. 63, 64 i 65 (25.04.1901, 02.05.1901 i 05.05.1901): p. 309.

<sup>497</sup> *Ibidem*, p. 309.

universalitat de la llegenda",<sup>498</sup> permet entendre que a partir de la realitat pròxima i autòctona, la identitat particular, es pot accedir al mateix temps a nivells generals i universals. La cançó popular i la llegenda esdevenen així claus per a la regeneració de Catalunya i l'educació estètica del poble català, ja que "l'art popular abona el terror espiritual del poble" i, a més, "el prepara per rebre les llavors dels corrents moderns",<sup>499</sup> és a dir, les tendències europees.

Escenogràficament, fins ara, les bases de l'art popular i la llegenda, ja incorporades en el procés de concepció i projecte de *Blancaflor*, han estat concebudes segons procediments de síntesi. Intemporalitat, mite i lirisme sol·licitaven una resolució visual de significació simbòlica i al·legòrica. A l'exposició, Adrià Gual fa referència a la posada en escena de *Blancaflor*, com a tempteig en línia amb el concepte de teatre popular, i reincideix en la necessitat de perpetuar la llegenda en la necessària reformulació del teatre contemporani. Tot i això, l'escenògraf és conscient del riure que va provocar la seva primera proposta i reconeix el "moment de pertorbació y de dubte" que el va portar a considerar que la "vera acceptació del meu teatre popular [...] devia existir en l'esperit del mateix poble".<sup>500</sup> Adrià Gual, doncs, associa teatre popular i quotidianitat, és a dir, l'escenificació ha d'estar vinculada al poble i al mite. En resum, cal concebre un teatre popular i contemporani, d'aspiracions universals, a través de l'adaptació de la llegenda amb una adequada clau de ficció que, sent respectuosa amb les bases de l'ideal popular, es desenvolupi dins un marc de versemblança no desvinculada del pla real i, per tant, pròxima en el temps i el color local a l'espectador: "en el

---

<sup>498</sup> BATLLE, *Adrià Gual*, p. 453.

<sup>499</sup> *Ibidem*, p. 452.

<sup>500</sup> GUAL, "El teatre popular". *Juventut*. Any II, núm. 63, 64 i 65 (25.04.1901, 02.05.1901 i 05.05.1901): p. 316.

més petit proverbi, en la més insignificant cansó de la nostra terra, y veureu com endins d'aquella simplicitat s'hi remouen impacients un sens fi de passions sempre nobles, que són el més fortificant del sentiment humà". També, més endavant, l'escenògraf continua defensant la conveniència d'ésser subtil en els procediments de dramatització: "Agafém la poesia popular i desenrotllem-la. No'ns descuydém de ferla ressortir de temps en temps, per a que coloreixi atinadament l'adaptació que'n fem. No addiquém tampoch de la nostra fantasia. Siguem devots, però no fanátichs, y viurém en plena felicitat".<sup>501</sup>

Cal superar la difícil adaptació del llegendari segons el model de *Blancaflor*. Quan la llegenda és adaptada de manera massa explícita a la poètica popular i en clau fantàstica, es dificulta l'equilibri d'expressió del conjunt i la desitjada identificació entre espectador i acció. En conseqüència, Adrià Gual defensa que l'aparença del dispositiu escenogràfic ha de ser accessible, recognoscible. Escenogràficament, doncs, les teories del teatre popular reivindiquen un cert retorn a la línia del simbolisme latent i de l'estricta simplicitat, al model de *Silenci*.

Tot i així, però, amb les aportacions presentades al recent projecte de *La culpable* –on, juntament amb els procediments atmosfèrics, trobem el procés de selecció metafòrica del lloc–, ja ens mostren nous processos de projecció escenogràfica que amplien les possibilitats creatives i expressives del llenguatge visual dins el simbolisme naturalista.

A la conferència "El teatre popular", doncs, novament es remarca la dificultat de trobar l'equilibri en la versemblança teatral a l'hora de la posada en

---

<sup>501</sup> *Ibidem*, p. 317.

escena. Els nous propòsits d'Adrià Gual abans de marxar a París estan prou definits: s'ha de treballar amb més intensitat entorn d'un concepte escènic i escenogràfic que, partint de la cançó o la llegenda popular, de l'ideal, pugui conciliar el significat simbòlic i l'anatomia representativa, és a dir, relacionar el mite amb la vida quotidiana. *Camí d'Orient* i *Misteri de dolor* són projectes escenogràfics que van en aquest sentit.

A París, Adrià Gual no es veurà afectat de forma transcendent pel seu contacte amb l'escenografia de la capital; més aviat podria considerar-se que, a la capital francesa, l'escenògraf copsarà que els plantejaments escenogràfics que s'hi promulguen discorren paral·lelament a les inquietuds que ell mateix té en compte en els seus plantejaments escenogràfics. En el Théâtre Antoine no tan sols confirmarà la crisi del naturalisme i la seva natural evolució vers el simbolisme, sinó que també hi podrà veure projectes escenogràfics basats en el concepte de la selecció metafòrica del lloc. En general, tant al Théâtre Antoine com, de ben segur, a l'Oeuvre, i també, per negació, a la Comédie Française, l'escenògraf copsarà la flexibilitat de concepció de l'escenografia del simbolisme de síntesi. Això es produeix tant en els casos en què aquesta línia de concepció convergeix amb un llenguatge visual abstracte en títols del teatre clàssic de base mítica, com quan el simbolisme deriva vers nous matisos d'anatomia visual, de caràcter expressionista.

Però abans d'apreciar aquestes idees a partir de casos concrets, cal deixar constància de les primeres impressions d'Adrià Gual quan estableix contacte amb el teatre oficial de la Comédie Française i de l'Odéon, i amb els teatres independents d'André Antoine o Aurélien-François-Marie Lugné-Poe.



L'autor fa referència, de forma especial,<sup>502</sup> a la seva assistència per primera vegada a la Comédie Française –on va veure escenificacions en sessió doble de *Les tenailles* (*Les tenalles*), de Paul Ernest Hervieu (1857-1915), i, sobretot, *Le misanthrope* (*El misantrop*), de Jean-Baptiste Poquelin Molière (1622-673)–<sup>503</sup> i a l'Odéon,<sup>504</sup> on veié *L'Arlésienne* (*L'Arlesiana*), d'Alphonse Daudet (1840-1897). Per a ell la Comédie Française és el model per a un teatre nacional català, ja que la considera una “institució definitivament realitzada”,<sup>505</sup> i no tant per la renovació teatral que la institució pogués oferir –ja que el plantejament dramàtic i escenogràfic que porta a terme s'inscriu dins de paràmetres més aviat anacrònics en comparació d'altres iniciatives, com la del Théâtre Antoine o l'Oeuvre–, sinó perquè en la institució pública francesa percep que l'art del teatre és tractat amb respecte i consideració.

Tanmateix, l'escenògraf també assistirà al Théâtre Antoine, on veurà, probablement,<sup>506</sup> obres de Maurice Donnay (1859-1945), François de Curel (1854-1928), Gerhart Hauptmann, Jules Renard (1864-1898) i William Shakespeare. També formarà part d'aquest contacte amb el Théâtre Antoine la presentació del manuscrit inèdit de *Camí d'Orient*. D'altra banda, la seva coneixença i admiració pel Théâtre Renaissance, de Firmin Gémier (1869-1933), el porta a assistir a l'escenificació de *Le portefeuille* (*La cartera*), d'Octave Mirbeau (1848-1917); *Les étrennes*,<sup>507</sup> de Maurice Donnay; *La*

---

<sup>502</sup> BATLLE, *Adrià Gual*, p. 477.

<sup>503</sup> GUAL, *Memòries*, p. 128.

<sup>504</sup> L'Odéon és un dels teatres parisencs més visitats per Adrià Gual. La mestressa de la casa on té llogada la cambra, a la Rue du Four, li deixa un abonament, i aquest avantatge contribueix a fer que el sovintegi. Adrià Gual, a les seves memòries, fa èmfasi en l'obra *L'Arlésienne*. Vegeu: *Ibidem*, p. 30.

<sup>505</sup> *Ibidem*, p. 128-129.

<sup>506</sup> BATLLE, *Adrià Gual*, p. 478.

<sup>507</sup> No traduïm el títol perquè no hi ha traducció de l'obra dramàtica al català.

*Rabouilleuse*,<sup>508</sup> d'Emile Fabre (1869-1955); *Ubu Roi (Ubu Rei)*, d'Alfred Jarry (1873-1907), i *L'Ecolière*,<sup>509</sup> de Jean Jullien (1848-1917), segons programes del Fons Adrià Gual.<sup>510</sup> Finalment, també amb l'interès pel programa del Théâtre l'Oeuvre, d'Aurélien-François-Marie Lugné-Pöe, on sembla que gaudeix de l'escenificació de *Peer Gynt*, d'Henrik Ibsen; *Monna Vanna*, de Maurice Maeterlinck; *Le Cloître (El Claustre)*, d'Émile Verhaeren (1855-1916),<sup>511</sup> i *Èdip Rei*, de Sòfocles, amb la interpretació de Tirèsies per part del mateix Aurélien-François-Marie Lugné-Pöe,<sup>512</sup> tanquem les referències a les possibles escenificacions a què l'artista català assisteix a París.

Tot i així, per a l'estudi calia verificar de manera precisa la poca o relativa influència de l'escenografia parisenca en els plantejaments escenogràfics d'Adrià Gual. Calia avaluar, amb proves, l'originalitat dels plantejaments escenogràfics del català en aquest període i, posteriorment, respecte als escenògrafs francesos. Es va portar a terme una recerca de la documentació gràfica i visual, a partir de les referències escrites del mateix escenògraf i dels seus estudiosos. En la sempre complicada recerca de documentació visual sobre escenografia, es va seleccionar documentació iconogràfica trobada a les principals biblioteques parisenes de l'àmbit teatral,<sup>513</sup> i es va tenir en compte que relacionés les referències donades d'acord amb dos criteris: la

<sup>508</sup> Tampoc no traduïm el títol per la mateixa raó anterior.

<sup>509</sup> El mateix que en l'anterior peu de pàgina.

<sup>510</sup> *Ibidem*, p. 478.

<sup>511</sup> Vegeu la il·lustració respecte de l'escenificació en pàgines següents.

<sup>512</sup> Segons Carles Batlle, Adrià Gual comet a les memòries l'error de descriure l'escenificació d'*Èdip Rei*, de Sòfocles, a la Comédie Française, quan en realitat l'havia presenciada a l'Oeuvre. Vegeu: BATLLE, *Adrià Gual*, p. 478. També: GUAL, *Memòries*, p. 125-140. Es tracta d'un capítol específic sobre l'experiència d'aquesta primera estada d'Adrià Gual a París.

<sup>513</sup> Bibliothèque du l'Arsenal (secció de les arts de l'espectacle de la Bibliothèque Nationale Française) i biblioteca del teatre de la Comédie Française, ambdues a París.

proximitat cronològica entre el títol de referència expressat per Adrià Gual (memòries) i el de les imatges trobades, i/o la proximitat del plantejament literari o dramàtic, en coincidir la filosofia del títol trobat amb la proposta del títol o autor del títol de referència donat per l'escenògraf català.

Respectant aquests criteris, es va seleccionar per a l'estudi la documentació següent: de la Comédie Française, les fotografies d'escena d'*El misantrop*, de Jean-Baptiste Poquelin Molière; de l'Odéon, les il·lustracions de *L'Arlesiana*, d'Alphonse Daudet, i una fotografia d'escena de *L'épée*,<sup>514</sup> de Victor Hugo (1802-1885); del Théâtre Antoine, reproduccions de l'escena de *L'ordinari Henschel*, de Gerhart Hauptmann,<sup>515</sup> i *La Fille sauvage*,<sup>516</sup> de François de Curel,<sup>517</sup> i de l'Oeuvre, tot i que no es va trobar cap referent visual de les dates d'interès, s'aporta una il·lustració de la coberta del programa teatral de *Peer Gynt*, d'Henrik Ibsen, 1896.<sup>518</sup>

#### 4.2.1. Comédie Française i *El misantrop*, de Jean-Baptiste Poquelin Molière

A part del relatiu valor documental de la primera fotografia de l'actor en el personatge d'Alceste al seu camerino, i d'un gravat del disseny d'indumentària del mateix personatge, la resta de fotografies que s'han trobat de

---

<sup>514</sup> No traduïm el títol perquè no hi ha traducció de l'obra dramàtica al català.

<sup>515</sup> Les fotografies d'escena reproduïdes estan datades d'una representació del 24 de maig de 1901 i van ser extretes de *L'Art du Théâtre* (sense data, ja que són unes pàgines desmembrades de la revista i les imatges formen part de l'arxiu iconogràfic per teatres (Théâtre Antoine) de la Bibliothèque du l'Arsenal de París).

<sup>516</sup> No traduïm el títol perquè no hi ha traducció de l'obra dramàtica al català.

<sup>517</sup> Les fotografies d'escena reproduïdes estan datades d'una representació del 17 de febrer de 1902, segons l'arxiu iconogràfic per teatres (Théâtre Antoine) de la Bibliothèque du l'Arsenal de París.

<sup>518</sup> Estrena de l'obra el 12 de novembre de 1896. Disseny de programa segons Edvard Munch.

l'escenificació són fonts escenogràfiques de remarcable interès perquè mostren una detallada informació visual del dispositiu i del disseny del personatge de l'escenificació d'*El misantrop*, de Jean-Baptiste Poquelin Molière, a la Comédie Française al final del segle XIX. Tanmateix, tot i que Adrià Gual descriu molt satisfactòriament la seva experiència en aquesta primera visita a la Comédie, cal tenir en compte que el teatre nacional francès programava any rere any les mateixes obres i, per tant, cada temporada repetia moltes escenificacions,<sup>519</sup> entre les quals *El misantrop* n'és un cas exemplar.

Escenogràficament, ens trobem enfront d'un decorat que, si bé evoca certa preocupació per la recreació històrica i realista del lloc escènic, és concebut com un decorat tradicional il·lustratiu. El decorat va ser fet seguint la tècnica de la pintura escenogràfica i de la tradició vuitcentista, però el més rellevant és que la planta escènica manté l'estructura escenogràfica en el perímetre de la caixa escènica i que, per tant, el decorat desenvolupa una funció de fons i reincideix en la funció il·lustrativa. Alguns aspectes del dispositiu intenten recollir certs valors naturalistes en la proporció humana del decorat i en certa acurada selecció del mobiliari, el disseny de personatge i determinats objectes ornamentals i d'*atrezzo*. Una mirada minuciosa a les fotografies d'escena, però, delata la no vinculació d'aquests mobles i objectes reals amb l'acció dramàtica. La disposició frontal dels actors a l'escena –fins i tot quan miren un altre personatge o hi dialoguen–, prova la manca de relació que tenen amb el conjunt escenogràfic, així com també la distància fixa que mantenen entre ells. Així mateix, respecte dels límits del decorat. Aquests fets ens demostren que la concepció escenogràfica a la Comédie, l'any 1901, s'emmarca

---

<sup>519</sup> Segons el directori d'obres representades a la Comédie Française d'A. Joanides, *El misantrop* va ser representat 1.299 vegades entre 1680 i 1920, i un total de 49 vegades entre 1901 i 1910.



71. Fotografia: l'actor Laugier caracteritzat com el personatge d'Alceste per a l'escenificació d'*El misantrop*, de Jean-Baptiste Poquelin Molière. Datat per la biblioteca de la Comédie Française l'any 1897 (Bibliothèque Comédie Française, París). Adrià Gual assistirà a una escenificació de l'obra en què Alceste és interpretat per Mesieur Silvain<sup>520</sup>.

---

<sup>520</sup> GUAL, *Memòries*, p. 129.



72. Reproducció: aquarel·la de l'actor M. Gustave Worms, segons P. Towsaint, caracteritzat com a Alceste per a l'escenificació d'*El misantrop*, de Jean-Baptiste Poquelin Molière, 1910 (Bibliothèque Comédie Française, París). El disseny de personatge és molt similar al proposat per a l'escenificació de *Le misanthrope* mostrat anteriorment, el 1897. Aquest fet confirma la reutilització de decorats i vestuari en les reposicions de títols recurrents de la programació dels teatres oficials i tradicionals.



73. Fotografia d'escena d'*El misantrop*, de Jean-Baptiste Poquelin Molière, de 1897. Disseny de M. Jambon i M. Lemeunier, 1897. En aquesta fotografia, però, l'actor que representa Alceste és M. Leitner. Bibliothèque Comédie Française, París.



74. Fotografia d'escena d'*El misantrop*, de Jean-Baptiste Poquelin Molière, 1897 (Bibliothèque Comédie Française, París).

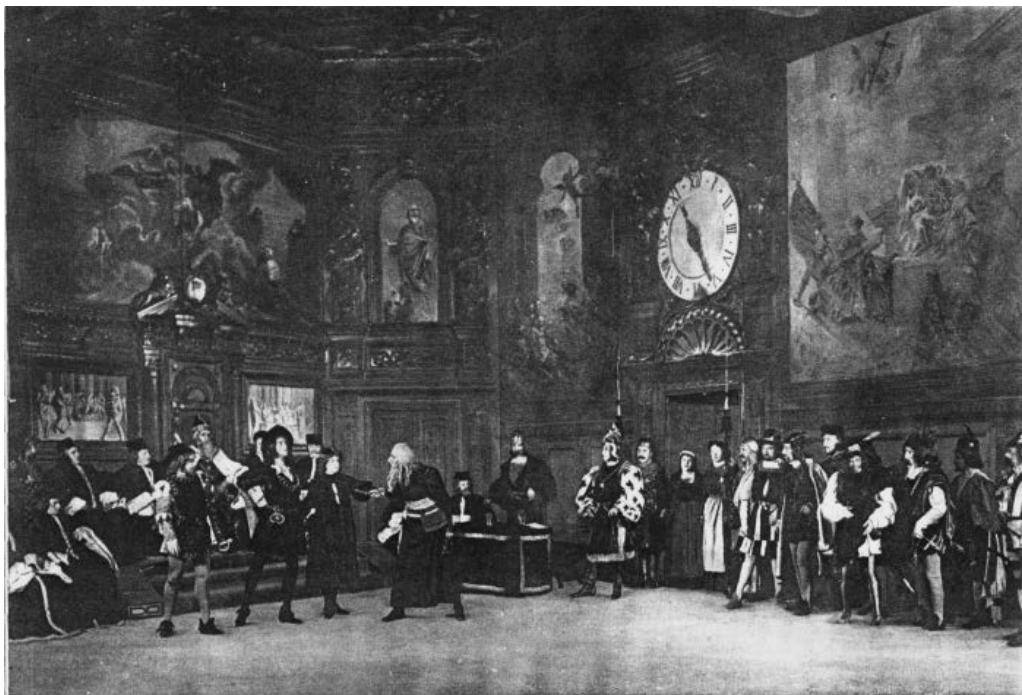
perfectament en el concepte escenogràfic tradicional i, per tant, pictòric il·lustratiu, i incorpora bàsicament, com passa als teatres de la burgesia industrial barcelonina, el concepte de pintura escènica realista. Es dissenyen i s'executen decorats allunyats dels fonaments ambientals i atmosfèrics del naturalisme i del simbolisme, respectivament.

En comparar les fotografies d'escena d'*El misantrop* amb les de *The Merchant of Venice* (*El Mercader de Venècia*), de William Shakespeare (vegeu a la pàgina següent, fotografia d'escena número 75), la permanència d'aquest concepte tradicional del decorat il·lustratiu encara és més evident. El desconeixement científic i la llunyania cronològica de l'acció exagera les desviacions respecte de la realitat que es pretén. En el decorat shakespearà, en primer lloc, es percep una sensació de buidor i irrealitat produïda, sobretot, per la desproporció del decorat respecte dels actors, deguda a una plantació escenogràfica que situa el decorat a gran distància de la boca d'escena i en una composició vertical i massa alta. En segon lloc, en no haver-hi gairebé referències històriques i/o geogràfiques correctes, la localització i la temporalitat en la pintura escenogràfica són molt poc versemblants. En tercer lloc, hi manca un tractament lumínic correcte. Només cal adonar-se que les ombres apareixen alhora pintades a dreta i esquerra del decorat. Aquest efecte s'exagera amb la representació de la il·luminació del ciclorama del cel, al fons, que, un altre cop equivocadament, es pinta en direcció contrària a la llum pintada representada en la pintura de l'arquitectura. La capacitat evocadora de la llum en el decorat és desequilibrada i trenca tant la clau de ficció històrica com, evidentment, la de realitat.





75. Fotografia d'escena: Mathieu-Deroche, *El Mercader de Venècia*, de William Shakespeare, 1901. Primer quadre. Escenògraf no esmentat en les fonts.



76. Fotografia d'escena: Mathieu-Deroche *El Mercader de Venècia*, 1901. Acte quart.

#### 4.2.2. L'Odéon: *L'Arlasiana*, d'Alphonse Daudet, i *L'épée*, de Victor Hugo

La documentació trobada sobre els decorats d'escenificacions al Théâtre Odéon<sup>521</sup> de *L'Arlésiana*, d'Alphonse Daudet,<sup>522</sup> ens presenta el teatre costumista i popular dins del cercle dels teatres oficials. Observant el gravat de l'escenificació, s'evidencia la lectura plenament il·lustrativa, tradicionalista i anacrònica d'algunes escenificacions d'aquest teatre.

En canvi, en la fotografia d'escena de l'escenificació de *L'épée* (vegeu la p. 262), la indumentària de clara inspiració folklòrica dels personatges i un dispositiu espacial molt sintètic –compost per una sèrie de petits rompiments de tractament pictòric poc detallista– ens presenten un dispositiu producte d'un notable procés de simplificació del sentit costumista i local. Aflora, així, una lectura de la cultura popular més essencial i de referència llegendària. En comparació de la primera il·lustració, en aquesta escenificació el referent de la cultura popular no és utilitzat per justificar l'aflorament dels valors sentimentals, sinó per vincular l'acció dramàtica a les profundes fonts de la tradició i, per tant, del llegendari comunitat.

---

<sup>521</sup> Carles Batlle esclareix dades sobre les escenificacions que Adrià Gual va poder veure en aquest teatre, tenint en compte que és el que més va visitar. Contrastant documents (programes i entrades) del Fons Adrià Gual, arriba a la conclusió que també assisteix a l'escenificació de *Britannicus i Athalie*, de Racine; *Point de Lendemain*, de Paul Hervieu, i *Les Maugars, Le jeu de l'amour et du hasard*, de Marivaux. Vegeu: BATLLE, *Adrià Gual*, p. 477.

<sup>522</sup> Amb acompanyament musical de Georges Bizet.



77. Il·lustració de l'escenificació: *L'Arlesiana*, de M. Alphonse Daudet, i música de Georges Bizet, 1885.



78. Fotografia d'escena: *L'épée*, de Victor Hugo, *Théâtre l'Odéon*, 1902. Escenògraf desconegut.

La fotografia d'escena de *L'épée* visualitza una semblant interpretació del concepte de teatre popular que Adrià Gual planteja abans de marxar a París, en l'objectiu de trobar una plàstica escènica que harmonitzi el poder del símbol en la cultura popular i la vida quotidiana. En aquest cas, la proposta escenogràfica aconsegueix un equilibri prou interessant basant-se en l'ús d'un singular vestuari folklòric en contrast amb un espai que evoca el món rural, amb un tractament pictòric fortament simplificat.

#### 4.2.3. Théâtre Antoine: *L'ordinari Henschel*, de Gerhart Hauptmann, i *La fille sauvage*, de François de Curel

El disseny escenogràfic de l'obra de Gerhart Hauptmann, signat per M. Ronsin i M. Ménessier (vegeu la pàgina següent), és un projecte situat en la línia del simbolisme naturalista. L'escenografia, basada en la funció descriptiva del medi i amb una adequada proporció i composició dels espais segons la identitat del lloc geogràfic i temporal, és unificada en un tractament atmosfèric mitjançant la il·luminació. En la reproducció del projecte escenogràfic per al primer acte de M. Ronsin, on la llum només entra a l'espai a través de dues petites finestres, se'ns descobreix, en penombra, un interior rural de sostres baixos i obscurs, tancat per un sostre amb perspectiva forçada i d'exagerades línies obliqües en fuga que oprimeixen l'espai. L'escenografia és igual d'opressiva que l'estat de les ànimes dels personatges del drama. El dispositiu vol significar les conductes negatives, grolleres i incestuoses de Henschel en el mateix espai on viu. M. Ronsin també posa en joc la significació metafòrica del lloc escenogràfic.

El dispositiu, però, com a decorat de veritat naturalista, proposa i fa practicables i útils tots els elements i estructures. La fotografia d'escena del primer acte (imatge núm. 80, p. 268), també de M. Ronsin –amb Henschel



79. Projecte escenogràfic: M. Ronsin, *L'ordinari Henschel*, de Gerhart Hauptmann, Théâtre Antoine, 1901. Primer acte.



80. Fotografia d'escena: escenografia de M. Ronsin, *L'ordinari Henschel*, de Gerhart Hauptmann, Théâtre Antoine. Primer acte. Imatge reproduïda a la revista *L'Art du Théâtre*, document que forma part de l'arxiu iconogràfic sobre el Théâtre Antoine de la Bibliothèque du L'Arsenal, París.



81. Projecte i fotografia d'escena: escenografia de M. Ménessier, *L'ordinari Henschel*, de Gerhart Hauptmann, decorat del quart acte, 24.05.1901, Théâtre Antoine, París. Imatges reproduïdes a la revista *L'Art du Théâtre*, document que forma part de l'arxiu iconogràfic sobre el Théâtre Antoine de la Bibliothèque du L'Arsenal, París.



82. Projecte escenogràfic: M. Ménessier, *L'ordinari Henschel*, de Gerhart Hauptmann, decorat del quart acte, 24.05.1901, *Théâtre Antoine*, París. Imatges reproduïdes a la revista *L'Art du Théâtre*, document que forma part de l'arxiu iconogràfic sobre el *Théâtre Antoine* de la *Bibliothèque du L'Arsenal*, París.



assegut, recolzat alhora en el seient i la taula, amb el cos doblegat però orientat en direcció a Hanne, amb qui parla—, deixa constància de la manera com el personatge, oposadament a la interpretació d'*El misantrop* a la Comédie Française, es relaciona físicament amb el lloc, és a dir, interacciona amb el dispositiu escenogràfic. Antoine, en la posada en escena, té en compte tant el personatge com l'estructura espacial o el mobiliari, i els visualitza. La il·luminació també equilibra el mateix quadre escènic quan compensa l'esquerra de l'escenari, més il·luminada i buida, amb la part dreta de l'escena, de més densa en elements però amagada per una il·luminació menys intensa.

La fotografia d'escena (vegeu la p. següent) de *La fille sauvage*, de François de Curel,<sup>523</sup> ens descobreix l'evolució i la crisi del decorat naturalista. La temàtica de l'exotisme i del que és primitiu, en estar allunyada cronològicament i geogràficament, comporta una dificultat afegida per ser investigada científicament. La informació trobada del lloc i el temps és insuficient, i la descripció acurada que ha d'assolir el decorat naturalista fracassa visiblement.

La confusió entre veritat i exactitud, entre efecte de realitat i imitació precisa de les aparences, no fa sinó accentuar-se quan falten fonts d'informació adequades; llavors, les deficiències en el disseny d'espai i de personatges afloren i es fa evident el gran cúmul de convencions no versemblants que s'estan produint en l'escenificació. La falta de dades sobre el món salvatge i els seus habitants no permet dissenyar un dispositiu creïble. Per exemple, la

---

<sup>523</sup> Projecte també reproduït al llibre de: Nicole DECUGIS; Suzanne REYMOND. *Le décor de théâtre en France, du Moyen Age à 1925*, p. 177.

proposta de maquillatge de color fosc en les cares i extremitats visibles dels actors allunya una evocació natural del seu rol i caràcter; la indumentària,



83. Fotografia d'escena: escenografia de M. Ronsin, *La fille sauvage*, de François de Curel, decorat del quart acte, 17.02.1902, Théâtre Antoine, París. Imatges de l'arxiu iconogràfic sobre el Théâtre Antoine de la Bibliothèque du L'Arsenal, París.

d'estructures bàsiques, no es pot identificar amb una cultura primitiva concreta ni podem saber simplement de quin dels quatre hemisferis s'està parlant.

#### 4.2.4. Théâtre l'Oeuvre

A l'Oeuvre, Adrià Gual copsa la necessitat d'una escenografia concebuda amb una funció directament expressiva. L'escenografia del simbolisme, inicialment incisiva a suggerir sensacions i emocions, l'any 1901 torna a respectar determinades convencions escenogràfiques. En aquesta època, el dispositiu amb un predomini de la versemblança teatral no trenca del tot amb la finalitat il·lustrativa de l'escenografia tradicional, ja que recupera la finalitat de provocar una impressió o impacte visual en l'espectador. Però ara l'accent en la impressió de caràcter il·lustratiu es desplaça cap a una sensibilitat visual extrapolable a les emocions. És a dir, l'escenografia recupera la seva capacitat d'impressió a partir de la il·lustració del lloc, però atribueix a la pintura escenogràfica la capacitat de ser directament expressiva i emotiva. La pintura escenogràfica expressionista és una proposta que manipula emotivament l'espectador.

De l'escenificació de *Monna Vanna*, de Maurice Maeterlinck, *El Claustre*, d'Emile Verhaeren, i *Èdip Rei*, de Sòfocles, no va ser possible trobar cap documentació. De *Peer Gynt*, d'Henrik Ibsen, disposem només de la reproducció de la coberta del programa de l'estrena l'any 1896.<sup>524</sup> Per tant, no podem saber fins a quin punt l'escenògraf recull estímuls que tendeixen cap

---

<sup>524</sup> Estrenada el 12 de novembre de 1896 a l'Oeuvre. Segons els especialistes documentalistes, les fonts documentals dels teatres privats són molt més deficients que les dels teatres oficials.



84. Il·lustració: Edvard Munch, programa de l'escenificació de *Peer Gynt*, d'Henrik Ibsen, al Théâtre l'Œuvre, 1896.

a un estil expressionista<sup>525</sup> cap a on ha derivat el concepte del dispositiu escenogràfic en el teatre de Lugné-Pöe, per exemple de la mà d'Edward Munch (vegeu imatge p. anterior).

Les bases conceptuals i de projecció de l'escenografia gualiana, ja establertes abans de marxar a París, no són, doncs, afectades en un sentit transgressor o innovador per l'escenografia dels teatres del París dels anys 1901-1902, ja que l'escenografia que Adrià Gual descobreix al Théâtre Antoine o al Théâtre Oeuvre no difereix tant dels seus fonaments escenogràfics declarats anteriorment a Barcelona. Amb el projecte de *La culpable*, Adrià Gual innova els processos de disseny escenogràfic del simbolisme simplificat, adoptant un disseny basat en la selecció metafòrica del lloc. És un exemple d'evolució escenogràfica similar al que es pot interpretar en les forçades perspectives del projecte de M. Ronsin per a *L'ordinari Henschel*, de Gerhart Hauptmann, o l'estricta simplificació del decorat d'ell mateix per a *La fille sauvage*, de François de Curel.

L'escenografia a París al començament de segle intenta equilibrar-se entre la inquietud poètica que els nabís, com a pintors a escena, van aportar per trencar definitivament amb la funció il·lustrativa del decorat vuitcentista, d'una banda, i la superació del dispositiu naturalista i deutor de la necessitat, encara, d'un teatre sobre el fet quotidià i la identitat local, que desitja identificar l'espectador amb una clau de ficció de base mítica i transcendent, de l'altra. Aquesta concepció escenogràfica radica bàsicament a no allunyar-se de la versemblança realista, però ha de allargar la concepció únicament ambiental i atmosfèrica naturalista vers una poetització del lloc. Aquests

---

<sup>525</sup> Denis Bablet ja planteja aquest concepte expressionista en el seu estudi sobre l'escenografia a l'Oeuvre en relació amb l'escenografia d'Édouard Vuillard el 03.04.1894. Vegeu: BABLET, *Esthétique*, p. 165.

processos i inquietuds Adrià Gual ja els plantejava a *La culpable* i els aplicarà també a *Camí d'Orient* i *Misteri de dolor*.

Per concloure, Adrià Gual constata a París la necessitat d'una escenografia moderna on la clau de ficció, tot i tenir finalitats expressives, no negui certa identificació del conjunt amb el referent del pla real. S'ha d'avançar en la concepció d'una escenografia prou flexible, és a dir, no ha de ser radical ni en l'ús del codi visual del simbolisme al·legòric ni deutora de la recreació de l'estricta realitat. Per tant, podem establir un paral·lelisme entre les tendències escenogràfiques que Adrià Gual troba a París, al Théâtre Antoine i el Théâtre Oeuvre, i les seves inquietuds per un teatre popular abans de marxar de Barcelona.

#### 4.2.5. *Camí d'orient* (1901)

Es tracta d'una obra inèdita<sup>526</sup> i no estrenada mai. Per acompanyar el drama manuscrit, Adrià Gual il·lustra gairebé tots els actes. Aquests dibuixos, per tant, no poden ser entesos com a projectes escenogràfics, però per la seva qualitat conceptual i gràfica i la seva exhaustivitat han estat considerats rellevants per ser incorporats a l'estudi. La seva vàlua coincideix amb la del manuscrit literari i dramàtic, ja que el text innova la fórmula simbolista en incorporar l'estímul tràgic d'origen ibsenià, del teatre grec i, també, de Gabriele D'Annunzio, així com proposa una interpretació de la tragèdia moderna.<sup>527</sup>

---

<sup>526</sup> GUAL, Adrià. *Camí d'Orient. Tragèdia en cinc actes*. París, (juliol-gener), 1902. Original autògraf i signat. 253 quartilles per les dues cares. 190x150. Amb esmenes. Acotacions amb llapis. S'hi inclou un quadern de confidències, estudis i consideracions de l'autor sobre aquesta obra. Arxiu Gual. Ms. MCD.

<sup>527</sup> BATLLE, *Adrià Gual*, p. 462.

Adrià Gual reconeix en aquesta obra les influències mediterrànies amb la "intenció d'aprofundir una mica més en la idea vitalista fins a l'extrem de fer-la útil i acceptable". Així doncs, pel que fa a la dramaturgia, es fan compatibles "justesa i atmosfera, senzillesa i sinceritat".<sup>528</sup> Tot remet, altra vegada, a la voluntat d'harmonia del conjunt, és a dir, a la unitat del conjunt segons el discurs wagnerià i el sentit únic del dispositiu naturalista; però es tindrà en compte la independència expressiva de l'escenografia.

- **Il·lustracions escenogràfiques**

En conjunt, tant la primera il·lustració<sup>529</sup> com la resta mantenen un nivell visual d'anatomia representativa, és a dir, si fem una anàlisi visual de les il·lustracions ens adonarem que intenten mimetitzar el medi on se situa l'acció dramàtica.

Acte primer: l'espai del primer acte (vegeu imatge núm. 85) representa el pati interior d'una casa pairal catalana. La casa, gran, de proporcions monumentals,<sup>530</sup> com una mena de fortificació, és el lloc de peregrinació dels malalts de la contrada perquè els atengui el metge, el doctor Gustau de Montamal.

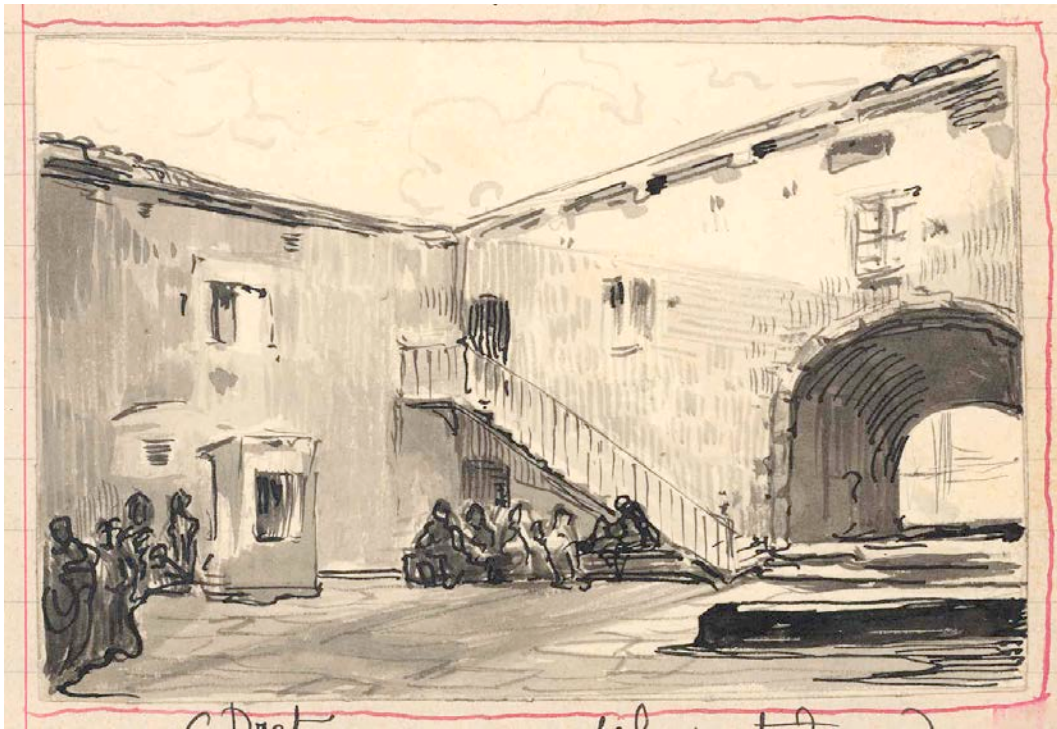
La representació de l'edificació rural és acusadament austera. Adrià Gual simplifica formalment i cromàticament la representació i menysprea els detalls.

---

<sup>528</sup> *Ibidem*, p. 462.

<sup>529</sup> Documents gràfics que es troben al manuscrit. També podeu consultar-les al catàleg digital.

<sup>530</sup> Són les primeres il·lustracions escenogràfiques on Adrià Gual incorpora la representació gràfica dels personatges dramàtics.



85. Il·lustració escenogràfica: Adrià Gual, *Camí d'Orient*, 1902. Acte primer, la casa pairal del doctor Gustau de Montanal.





86. Il·lustració escenogràfica: Adrià Gual, *Camí d'Orient*, 1902. Acte segon. Menjador de Vila d'Auba.

Només cal que ens fixem que les finestres o motlures, o fins i tot les escales i baranes, estan esbossades de manera que no trenquen mai la impressió de bloc i pes pesant de l'estructura de l'habitatge. La impressió de fortalesa de la vila rural també és accentuada per la perspectiva amb punt de vista contrapicat, que permet veure el sostre del túnel o pas de l'exterior a l'interior: així s'ensenyen les sòlides entranyes de l'habitatge aristocràtic. Finalment, la mateixa perspectiva que situa el punt de vista desplaçat a un dels costats del pati contribueix a la percepció d'una composició que tendeix a la simetria i que suggereix un espai tancat, ja que indueix l'observador a reconstruir en la seva ment i mitjançant una estratègia de semblança la part de l'edificació que hi falta. Aquesta composició genera un efecte d'embolcallament a la percepció de l'observador i també reforça la intenció de presentar una edificació físicament sòlida i sentimentalment protectora.

La il·lustració de la casa pairal, Vila d'Auba, tot fent costat a les necessitats del naturalisme, se simbolitza com un espai ideal, bressol de la curació, de la vida, de la confiança en la capacitat de l'individu per enfrontar-se a les dificultats del destí gràcies a la religió.

Els personatges, representats amb gran abstracció en la il·lustració, es componen com a objectes estretament relacionats amb l'espai. El grup de figures del centre de la composició, d'una tonalitat més fosca, centra l'atenció, que seguidament es desplaça cap a la diagonal creada per la llum clara que entra per la fosca volta-porta i l'altre grup de personatges, a l'esquerra de la imatge. És possible crear un paral·lelisme entre la delicada composició de la fotografia d'escena del tercer acte de *L'ordinari Henschel*, de Gerhart Hauptmann, comentada anteriorment, i la d'aquest primer acte de *Camí d'Orient*, d'Adrià Gual. Tant en la primera fotografia com en la d'ara, s'observa una estricta consideració organitzadora de tots els elements visuals a

escena; en ambdues propostes tots els factors de la composició són tractats globalment.

Acte segon: la il·lustració (imatge número 86, p. 278) representa el menjador de la casa del doctor, és un espai interior de senzillesa honorable. Adrià Gual torna a emmirallar-se en les qualitats immaterials dels espais. Els valors de monumentalitat i fortalesa que abans es presentaven en la il·lustració de la perspectiva exterior, ara en la il·lustració serena i mesurada de l'interior volen representar la qualitat humana i honesta dels seus habitants.

Sorprèn la il·luminació intensa que es concentra en les voltes de l'estança. La claror amplia la percepció d'alçada d'aquesta i n'accentua la impressió d'amplitud sense treure, però, realisme a la representació. D'aquesta forma, Adrià Gual, subtilment, atribueix a l'espai qualitats simbòliques; l'estança adopta certes qualitats místiques com els altars en els absis de les esglésies, a base d'una composició en vertical de l'espai i de la seva il·luminació acurada. Per tant, els personatges que habiten aquesta llar són presentats com a éssers íntimament lligats a la bondat i el misticisme.

Acte tercer: es repeteix l'espai del pati de la Vila d'Auba. En aquest acte, però, l'acció gira entorn de la revelació del passat i els orígens d'Elisabet i del desig d'ella de fer costat al seu pare en la seva missió de metge a la muntanya; per tant, ara l'interior, per descontextualització, remet a l'evocació de l'exterior. La funció metafòrica del pati en el primer acte, com a espai protector, en tant que aïllat de l'exterior, ara modifica la seva significació i evoca per contrast la necessitat del contacte amb l'exterior.

Acte quart: la il·lustració del dispositiu per a aquest acte representa un espai públic (imatge número 87), la plaça pública del poble de Castell Fornells, des



87. Il·lustració escenogràfica: Adrià Gual, *Camí d'Orient*, 1902. Acte quart. Adrià Gual acota en el peu de la il·lustració respecte de la il·luminació: "Durant la tarda y començament del capvespre que progressarà fins a la nit completa cap al final de l'acte. Plaça pública, interior dels porxos a primer terme. Tot té de recelar abandó y l'angoixa del nefast aconteixament; per ont passa el lloch escena".



88. Il·lustració escenogràfica: Adrià Gual, *Camí d'Orient*, 1902. Acte cinquè. Ermita abandonada de Castell Farreras. Representa l'espai de curació, l'espai cristià i místic, lloc de la *Bondat plena*, l'espai on "Un incendi d'amor ho envaeix tot".

d'un punt de vista baix i des de sota de les porxades de la plaça. Aquest és el poble on s'ha declarat la pesta i el doctor i Elisenda van a socórrer els malalts. Així, s'enfronten a la malaltia de la pesta com a símbol dels seus propis conflictes i desordres interns.

La buidor, l'ordre i la contenció estan copsats una altra vegada per la senzillesa i simplicitat de la composició en la il·lustració espacial. Les estructures arquitectòniques del porxo, mostrades des de dins i, per tant, ensenyant novament les entranyes, ens suggereixen un lloc menys sòlid. Els arcs del porxo connoten buidor i una fragilitat que també és exagerada per la perspectiva lateral, que descentra i estableix, un altre cop, la direcció diagonal i inestable. També el contrast de llum entre la foscor de sota els porxos i l'espai obert a fora remarca una percepció negativa: "Tot té de recelar abandó y angoixa del nefast aconteixament".<sup>531</sup>

Aquesta il·lustració escenogràfica, com les anteriors, s'afegeix a la simbolització poètica dels llocs. Abans la Vila d'Auba protegia els homes i dones de la malaltia; ara l'espai obert i foradat de la porxada no aïlla prou els homes de les seves tares, ja que tot ésser humà està a la mercè de ser envaït per angoixes i foscors de nit, qualsevol pot ser abatut o rebre el presagi de la mort. Adrià Gual situa l'acte al capvespre, de forma que l'acció vagi evolucionant "fins a la nit completa cap'al final del acte".<sup>532</sup> Escollir aquest moment del dia permet introduir naturalment el sentit metafòric que s'atribueix a l'evolució de la il·luminació escènica: tot davalla, tot tendeix al "nefast"<sup>533</sup> desenllaç.

---

<sup>531</sup> Comentari a peu d'imatge de la il·lustració del quart acte al manuscrit de *Camí d'Orient*. Vegeu la il·lustració de la pàgina següent, número 86.

<sup>532</sup> BATLLE, *Adrià Gual*, p. 462.

<sup>533</sup> *Ibidem*, p. 462.

Acte cinquè: la il·lustració escenogràfica d'aquest darrer acte (vegeu imatge número 88 p. 282), a l'interior de l'ermita, segueix basant-se de forma mixta en la suggestió atmosfèrica i la selecció metafòrica. Elisabet, ara malalta i amb deliris, creu que es troba en un palau blanc, al·legoria de la idea de paradís cristià. En aquest sentit, la cúpula de l'ermita, a la part superior de l'esbós espacial, és il·luminada de forma expressiva i gens natural. La llum prové del fons de l'escena, on no hi ha cap finestra o obertura. El volum del cos d'Elisabet malalta, al costat d'allò que sembla un altar, emparada per la figura del que ara ja és, declaradament, no el seu padrastre sinó el seu estimat, recrea una composició encara més esquemàtica i simplificada que les anteriors. Els perfils de la parella es contraposen a la massa irregular d'un grup de vilatans que observen. L'esbós mostra una impressió de buidor que es reforça per mitjà de l'estructura arquitectònica de la cúpula, alta, arrodonida, infinita. L'espai embolcalla religiosament els personatges i exagera l'expressivitat mística de l'escena. En aquesta, la il·lustració escenogràfica deriva cap a una major distorsió del pla real que aviat, en pròxims projectes, es mostrarà amb una sintaxi visual propera a un estil expressionista.<sup>534</sup>

La proposta escenogràfica, mai realitzada, de *Camí d'Orient* és testimoni d'un procés de conceptualització semblant al de *La culpable*. Els diferents espais il·lustrats s'han compost per atribuir a cada aspecte espacial i arquitectònic una connotació o significació que ultrapassi la seva funció de

---

<sup>534</sup> DONDIS, *Sintaxis*, p. 157-159: "El expresionismo usa la exageración deliberadamente para distorsionar la realidad. Es un estilo que pretende provocar la emoción, sea religiosa o intelectual. [...] Este estilo se alza siempre por encima de lo racional hasta llegar a lo místico, a una visión interior de la realidad, cargada de pasión y de intensos sentimientos. [...] El expresionismo ha dominado siempre la obra de artistas individuales o escuelas enteras, cuya expresión se caracteriza por una gran espiritualidad y la intensidad de sentimientos. [...] El estilo expresionista, sea en su versión gótica, bizantina o en el trabajo de artistas individuales, se da siempre que el artista o el diseñador desee evocar una respuesta emotiva máxima en el observador".

contextualització. Adrià Gual torna a recorre premeditadament a seleccionar els llocs i a simplificar composicions per crear analogies, metàfores entre l'espai i els estats emotius del drama mitjançant la selecció dels llocs. Per tant, l'escenografia idealitza els espais, perquè els vincula íntimament a l'acció. O, potser millor dit, cadascun dels espais només pot embolcallar un missatge únic, una emoció exclusiva. La imatge de la casa pairal protectora i tancada, a l'acte primer; la buidor a l'exterior de la portalada on la llum aclapara i cega, i, finalment, a l'acte cinquè, l'ús de l'estructura circular, la cúpula i la llum, com un incendi d'amor que ho envaeix tot, són un clar exemple de la capacitat poètica que Adrià Gual atribueix a l'escenografia.

#### 4.3. *Misteri de dolor* (1902)

El projecte de *La culpable* i les il·lustracions escenogràfiques de *Camí d'Orient* estan basats conceptualment en l'opció escenogràfica del simbolisme latent, el tractament atmosfèric dels ambients i la selecció metafòrica del lloc, és a dir, es basa en estratègies que sintonitzen amb el simbolisme naturalista. Tanmateix, la pintura-escenografia de *Misteri de dolor*, d'Adrià Gual,<sup>535</sup> realitzada a París (vegeu p. 283), va més enllà i desenvolupa una proposta escenogràfica de tons foscos, saturats i misteriosos, aplicats amb pinzellada curta i rítmica, que construeix formes i espais a partir de les relacions d'harmonia i contrast del color. La pintura de l'espai dramàtic avança en el procediment de selecció com a mitjà de poetització del lloc, incorpora manipulacions dels elements visuals que tornen a incidir, explícitament, en la manipulació del referent, i evidencien la seva significació simbòlica. La pintura, de tendència fauvista i estil pro expressionista, és testimoni de la confluència

---

<sup>535</sup> GUAL, Adrià. *Misteri de dolor*. Barcelona: J. Santpere, 1904. També vegeu: SALVAT, Ricard. *Nota a Adrià Gual: Misterio de dolor*. Madrid: Ed. Alfil, 1967. (Colección Teatro, núm. 556).



de les inquietuds de l'Adrià Gual escenògraf amb els pintors escenògrafs nabís<sup>536</sup> de l'Oeuvre, introduïdes més subtilment a *Camí d'Orient*.

Els objectius literaris i dramàtics de *Misteri de dolor* segueixen el tractament meridional del model ibsenià en un grau més de maduresa<sup>537</sup> en comparació de *Camí d'Orient*. Segons Batlle, Adrià Gual comprèn que "l'adaptació catalana del model ibsenià ha de permetre expressar dramàticament les essències del poble català des d'una perspectiva clarament moderna i educadora",<sup>538</sup> sense costumisme i ruralisme. Es tracta de modernitzar un teatre popular que no renuncia a les bases socials i culturals del poble, sinó que es planteja en "contraposició a allò que fins ara ha estat considerat tradició". Aquests objectius el condueixen, d'una banda, a accentuar el valor o significat simbòlic dels ambients rurals de la pàtria catalana,<sup>539</sup> ja que "l'emmarcament rural permet plantejar els conflictes, les relacions entre l'home i l'entorn, en termes crus, esquemàtics i suggerents"; de l'altra, a estar al servei "d'una divisió simbòlica i no pas realista"<sup>540</sup> que superi "la concepció estàtica

---

<sup>536</sup> Són un bon exemple d'això les pintures i il·lustracions per a programes d'Édouard Vuillard, especialment el quadre titulat *Miria Sert i Fèlix Vallotton* (1899). Aquesta obra presenta un tractament pictòric semblant al de la pintura de l'espai teatral d'Adrià Gual a *Misteri de dolor*: la pinzellada, breu i nerviosa, mostra un clar interès per desenvolupar la composició a partir del color i les seves relacions d'harmonia i/o contrast. Es deixen de banda els mitjans de representació acadèmica, com la perspectiva o el clarobscur.

<sup>537</sup> BATLLE, *Adrià Gual*, p. 185.

<sup>538</sup> *Ibidem*, p. 485.

<sup>539</sup> *Ibidem*, p. 485: "Si Misteri de dolor se situa a la muntanya, és simplement perquè la muntanya, [...] constitueix un espai teatral essencialment simbòlic i un compendi metafòric dels elements distintius de la pàtria".

<sup>540</sup> BATLLE, *Adrià Gual*, p. 485, prenent com a referència: CASTELLANOS. "La literatura modernista". *Història de la Cultura Catalana. El Modernisme 1890-1906*. Vol. VI, 1995: p. 114.



89. Pintura escenogràfica: Adrià Gual, *Misteri de dolor*, 1902.

del drama íntim maeterlinckià; però no tant renunciant al seu valor atmosfèric com articulant descripció i silenci”,<sup>541</sup> el dit i el no-dit.

Per portar a terme aquesta exteriorització plena del drama íntim, Adrià Gual “proposa fer compatibles la idea determinista amb els principis bàsics del fatalisme grec”,<sup>542</sup> un determinisme que en ser producte del “pes de l’herència, el paisatge i les circumstàncies”<sup>543</sup> ha de comparèixer directament perceptible. Per tant, no només opta per estimular estats a través d’analogies sinó que fins i tot vol convertir-los en tangibles, físics, a l’hora de l’escenificació. La lectura idealista i no positiva del funcionament entre els lligams de la natura i l’individu, el drama íntim de situació, deixa pas en primer lloc a “mecanismes no controlables d’assimilació grega com la manifestació inquietant i agressiva del no-jo (el paisatge, la col·lectivitat amorfa i opressiva...) que pugui concebre’s com a reverberació simbòlica d’un destí ineluctable”; i en segon lloc, reprenent l’estímul del teatre popular,<sup>544</sup> “la muntanya és el bressol atàvic de la cançó popular”.<sup>545</sup>

---

<sup>541</sup> BATLLE, *Adrià Gual*, p. 489.

<sup>542</sup> *Ibidem*, p. 486.

<sup>543</sup> *Ibidem*, p. 486.

<sup>544</sup> Segons Batlle, *Misteri de dolor* assumeix la filosofia del teatre popular però no és teatre popular en el sentit formal, ja que no segueix cap dels models mítics: no pren la poesia tradicional, ni aprofita la lletra original de cap cançó, en aquest cas: “Gual no intenta reconstruir l’anècdota, ni tan sols tergiversar-la aprofitant l’ambigüitat i l’obertura de sentits. Es fixa únicament en els primers versos i prescindeix de la resta, la qual cosa li permet reduir el pes de la lletra a la manifestació d’un sentiment, un estat d’ànima [...]. En definitiva, el contingut anecdòtic que conté la lletra tradicional és substituït per una història tràgica del tot original. La cançó proporciona el fondo –l’estat d’ànima– i s’integra a l’obra a un nivell absolutament atmosfèric: apareix a l’interior del drama i esdevé, així, un símbol més, també il·lustra l’acció, s’estructura com a *leitmotiv* i, per tant, intervé en les evolucions de la corba tensional”. Vegeu: *Ibidem*, p. 487.

<sup>545</sup> *Ibidem*, p. 487.

Plàsticament, aquest objectiu general d'exteriorització del drama íntim en un context rural, hàbil per la simbolització de les bases culturals catalanes, significa manipular de nou els elements plàstics i visuals (color, formes, composició, etc.) per desencadenar l'emotivitat a partir d'un llenguatge visual directament expressiu. A *Misteri de dolor*, doncs, segons el projecte, es proposa un nou concepte de projecció espacial que supera la manipulació atmosfèrica i la selecció del lloc i transforma els espais, personatges i resta d'objectes visuals a l'escena en objecte d'emoció. S'ha avançat des dels processos de simbolització al·legòrica o metafòrica, on l'analogia es desenvolupava a base de relacions de semblança arbitràries entre imatge i idea, o entre les semblances del lloc i els estats d'ànim dels personatges o conflictes de l'acció. Ara la pintura-escenografia de *Misteri de dolor* és en ella mateixa explícita de sentiments, en fer viure a l'espectador l'escenificació, no relacionant o associant conceptes de dispositiu i l'acció, sinó directament afectant i emocionant.

#### 4.3.1. Projecte escenogràfic

Així doncs, la petita pintura parisenc<sup>546</sup> de *Misteri de dolor*, retorna al concepte de l'escenografia de síntesi, que també era present al projecte per a *Blancaflor*. L'accent en els recursos visuals, però, es desplaça de la significació simbòlica al·legòrica i exigeix una essencialització i significació dels espais i objectes a partir de la impressió del color.<sup>547</sup>

<sup>546</sup> Isidre Bravo data la petita pintura en les mateixes dates de l'estada a París d'Adrià Gual i no entorn de les dates de l'estrena de l'escenificació. Vegeu: BRAVO, "L'espai de les imatges". *Mitja vida de Modernisme*, p. 77. Dades tècniques sobre el document gràfic en el catàleg digital o editat.

<sup>547</sup> DONDIS, "Elementos básicos de la comunicación visual". *Sintaxis*, p. 64: "el color está cargado de información y es una de las experiencias visuales más penetrantes que todos tenemos en común. Por lo tanto, constituye una valiosísima fuente de comunicadores visuales. [...]. Cada color tiene numerosos significados asociativos y simbólicos. Por ello, el color nos ofrece un enorme vocabulario de gran utilidad

Són propostes que s'adrecen en la mateixa direcció, ja que pretenen la directa suggestió emotiva de l'espectador, però que difereixen en la manera: el simbolisme al·legòric es fonamenta en la manipulació del referent –posant l'accent en l'estructura de la forma i de les relacions simbòliques que aquesta connota amb el món de les idees–, mentre que el simbolisme de to expressionista busca despertar l'emotivitat de l'espectador mitjançant l'impacte visual immediat, a partir de la capacitat emotiva del color i les textures òptiques, és a dir, emprant processos més vinculats a l'espontaneïtat,<sup>548</sup> al sentiment directament activat, a l'experimentació<sup>549</sup> instantània de l'emoció, fent emergir<sup>550</sup> el drama interior pels sentits.

En la pintura, l'ombra de Mariagna –la figura dibuixada a primeríssim pla a l'esquerra de la composició– representa el personatge quan contempla el moment de màxim conflicte de l'obra, quan veu amb els seus propis ulls l'abraçada entre la seva filla Mariagneta i el seu marit Silvestre (prova de l'amor que es professen). La composició de la pintura és senzilla i ordenada; s'estructura en la diagonal vertical –de dalt a l'esquerra fins a baix a la dreta– gràcies a la direcció creada pels colors que representen la llum de la lluna, que, des de darrere de la filera dels misteriosos xiprers, arriba al costat de la casa, on els personatges, seguint el cor –oblidant les circumstàncies–, es besen i s'abracen apassionadament. L'habitatge en la pintura, descrit arquetípicament com a símbol universal de *casa*, és dibuixat pel reflex de la llum lunar blavosa a la teulada, la qual cosa crea un ambient fred i enganyós

---

en la alfabetización visual. [...]. Dado que la percepción del color es la parte simple más emotiva del proceso visual, tiene una gran fuerza y puede emplearse para expresar y reforzar la información visual. El color no solo tiene un significado universalmente compartido, sino que tiene también un valor independiente informativo a través de los significados que se le adscriben simbólicamente".

<sup>548</sup> *Ibidem*, p. 159.

<sup>549</sup> *Ibidem*, p. 159.

<sup>550</sup> BATLLE, *Adrià Gual*, p. 488.

d'impressions primitives i infantils. En darrer terme, les taques repetitives de les copes dels xiprers suggereixen la imatge de muralla o presó –en tot cas, de lloc aïllat– i il·lustren analògicament les causes del conflicte entre cor i raó, interior i exterior.

A *Misteri de dolor*, l'expressió de les emocions mitjançant el color és plenament directa, però menys concreta que l'opció de projecció simbólicoal·legòrica de *Blancaflor*, i menys versemblant que la simbólicoal·legòrica de *Silenci*, *La culpable* o *Camí d'Orient*. És una proposta directament emotiva i, per tant, emblemàtica de la funció expressiva de l'escenografia simbolista. El projecte aporta un procediment complementari i nou als processos de conceptualització del simbolisme, proposa una opció a mig camí entre el simbolisme d'estricta simplicitat i el simbolisme de síntesi. Mitjançant la transformació del referent real, a través de l'estímul directe del color i les seves relacions, la plàstica a escena tant pot expressar la seva lectura simbòlica com il·luminar les mínimes referències del lloc.

#### 4.3.2. Realització del dispositiu

L'anatomia visual del projecte-pintura realitzat per Adrià Gual a París, de tractament expressionista, difereix notablement del decorat realista fet per Miquel Moragas (1842-1816)<sup>551</sup> i Salvador Alarma en la seva estrena l'any 1904. Tanmateix, Adrià Gual comenta sobre el resultat final: "Alarma resolgia magistralment, potser una de les seves millors obres, identificat com es trobava amb el meu intent de realitzar quelcom nostre, allunyat dels ruralismes i

---

<sup>551</sup> Referències biogràfiques a: BRAVO, *L'escenografia Catalana*, p. 83.



90. Fotografia d'escena: decorat de Moragas i Salvador Alarma per a *Misteri de dolor*, d'Adrià Gual, Teatre de les Arts.



91. Fotografia d'escena: detall amb personatges del decorat de Moragas i Salvador Alarma per a *Misteri de dolor*, d'Adrià Gual, Teatre de les Arts.

mentiders".<sup>552</sup> Sembla, doncs, que Adrià Gual, l'any 1904, ha reordenat les finalitats expressives del dispositiu esbossades en la pintura escenogràfica de París. El projecte pintat i la realització final tenen qualitats molt diferents. En la realització, s'ha abandonat la concepció simbolista de síntesi i l'anatomia visual d'estil expressionista basades en el color i les textures òptiques.

En la pintura, la composició de la imatge es basava en un pla general, on casa rural i bosc es contraposaven com figura i fons. En el dispositiu realitzat per Salvador Alarma, en canvi, s'opta per un pla de detall, el qual allunya, doncs, de la primera estratègia d'essencialització i simbolització. L'escenògraf constructor, intentant defugir el ruralisme pintoresc, es recrea en l'anècdota de valors deterministes. Per exemple, es recrea en la quantitat excepcional d'irregularitats arquitectòniques en la pintura escenogràfica de la masia, o en la representació d'una muntanya –en el teló de fons–, plena d'incidències i de detalls geogràfics. El tractament il·lustratiu de l'escenògraf constructor, científicament elaborat, recull més inquietuds realistes i algunes subtils orientacions simbòliques com són, per exemple, respecte a l'estructura del lloc-casa. La masia es presenta en dos nivells: al pis de dalt viu Mariagneta, on es troba protegida de les temptacions, però quan baixa es deixa arrossegar per les passions en braços de Silvestre.

Així doncs, en la realització final del dispositiu per a l'estrena, Adrià Gual opta per la versemblança real i visualitza la simbolització dels conflictes i les emocions amb un decorat realista. Definitivament, quan en el drama íntim l'estímul tràgic i vitalista aflora, la plàstica escenogràfica manté fórmules de versemblança, menys suggeridores, més descriptives, fins i tot il·lustratives i, per tant, menys innovadores o transgressores respecte del decorat tradicional.

---

<sup>552</sup> GUAL, *Memòries*, p. 171.





92. Fotografia d'estudi: Amadeu i Audouard, *Misteri de dolor*, d'Adrià Gual. Personatges de Silvestre i Mariagneta representant el moment de l'abraçada. Sense datar i inèdites. Font: Arxiu Fotogràfic de l'Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona.



93. Fotografia d'estudi: Amadeu i Audouard, *Misteri de dolor*, d'Adrià Gual. Personatges del *poble*. Sense datar i inèdites. Font: Arxiu Fotogràfic de l'Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona.

La petita pintura sobre l'espai escènic per a *Misteri de dolor*, realitzada a París, expressava per ella mateixa el conflicte: els xiprers, dominants i misteriosos, representant l'arribada de la mort que tapen i no deixen passar la llum de lluna blanca i pura que hauria d'aturar els personatges del seu delicte de sentiments. També la petita casa simbolitza directament la incapacitat de l'ésser humà de controlar-se quan afloren els seus instints primitius i originals: la llar, desolada enmig de la muntanya inhòspita, no guarda prou la família, Mariagneta i Silvestre són víctimes de febleses de la sang a què els indueix l'aïllament de la muntanya.

En canvi, el decorat realitzat per a l'estrena de 1904, il·lustratiu d'una casa pairal catalana deixada i desendregada, però concreta i tangible, presenta una escenografia en línia amb el simbolisme latent i la il·lustració realista. Adrià Gual ha optat pel joc d'impressionar l'espectador mitjançant la imitació i il·lusió de la realitat, per després sorprendre'l quan l'acció exterioritza el drama. És la mateixa concepció i el mateix procés de projecció que Adrià Gual havia aplicat a *Silenci*, *La culpable* o *Camí d'Orient*: quan l'escenografia amaga els seus valors simbòlics enlloc d'exterioritzar-los.

#### 4.4. *L'ordinari Henschel* (1903), *La fi de Thomàs Reynald* (1905) i *La pobra Berta* (1908)

Tal com s'havia justificat a la introducció del capítol, a continuació es complementa la informació gràfica sobre l'opció escenogràfica del simbolisme latent amb tres títols més.

#### 4.4.1. *L'ordinari Henschel* (1903)

Seguint André Antoine, Adrià Gual<sup>553</sup> estrena, en tornar a Barcelona, *L'ordinari Henschel*, de Gerhart Hauptmann, dins el cicle teatral de la Sèrie de les Arts, el 18 de desembre de 1903. El drama contemporani de Gerhart Hauptmann, segons el català, mostra “fins quin punt el veritable poeta pot pactar amb les seves realitats de la vida”.<sup>554</sup>

Escenogràficament, el disseny del dispositiu escenogràfic es troba documentat fotogràficament i no amb documents originals d'Adrià Gual. La informació que ens ha arribat és, doncs, la del dispositiu que ha construït per a l'ocasió el tàndem Salvador Alarma i Oleguer Junyent, en línia amb els procediments del decorat simbolista naturalista. L'actitud del personatge principal és gairebé mimètica i, en la seva interpretació fixat a la taula, recorda de manera notable les fotografies i els documents de l'escenificació al Théâtre Antoine. A l'esquerra de l'escena se situen les mateixes dues petites finestres. El sostre, resolt a partir de les diagonals de les bigues, recorda molt el decorat de M. Rosin del Théâtre Antoine, tot i que en l'escenografia parisenc es resol de manera molt més versemblant, malgrat l'exageració dels punts de fuga, alhora que es genera una composició més elaborada i complexa. També la porta d'accés a l'estança està situada en la mateixa àrea de l'escenari i manté la llinda de la mateixa forma arrodonida. Fins i tot la taula i el banc, que són el mobiliari principal, són d'estil i forma molt similars als de l'escenografia dels francesos M. Ronsin i M. Ménessier. En les fotografies<sup>555</sup> de la proposta, es

<sup>553</sup> GUAL, *Memòries*, p. 156: “Amb aquesta obra i Els teixidors de Silèsia, inauguràvem catalanament una cordial amistat amb Hauptmann, que deixaria rastres en els anhels de les nostres escomeses renovadores i exemplars”.

<sup>554</sup> *Ibidem*, p.156.

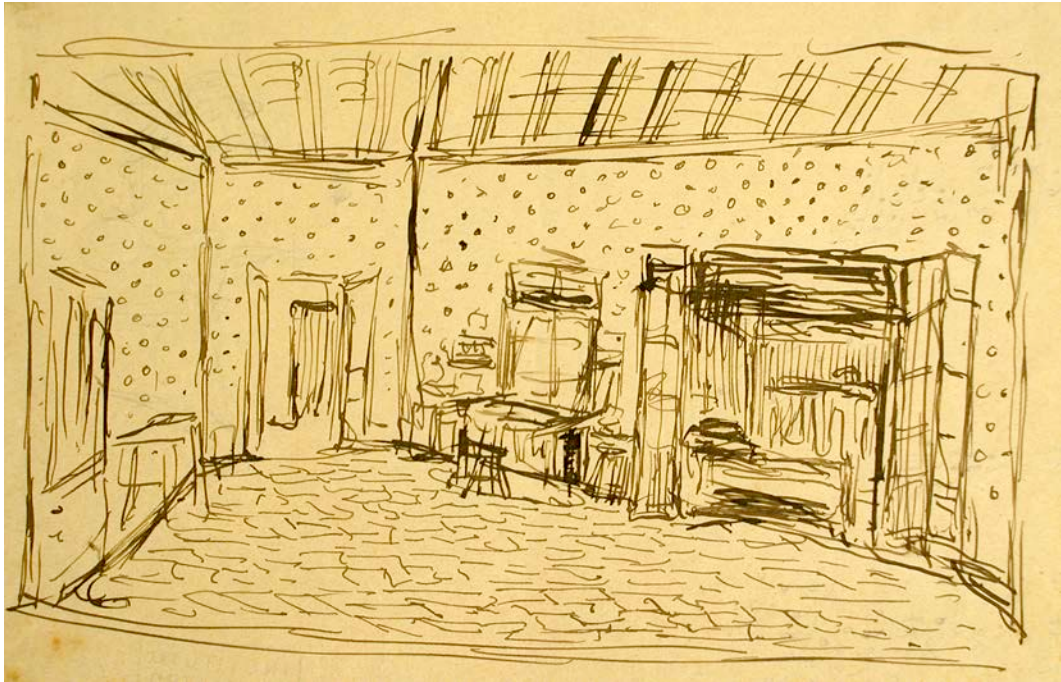
<sup>555</sup> Altres fotografies o detalls de la caracterització dels personatges en el catàleg digital o editat.



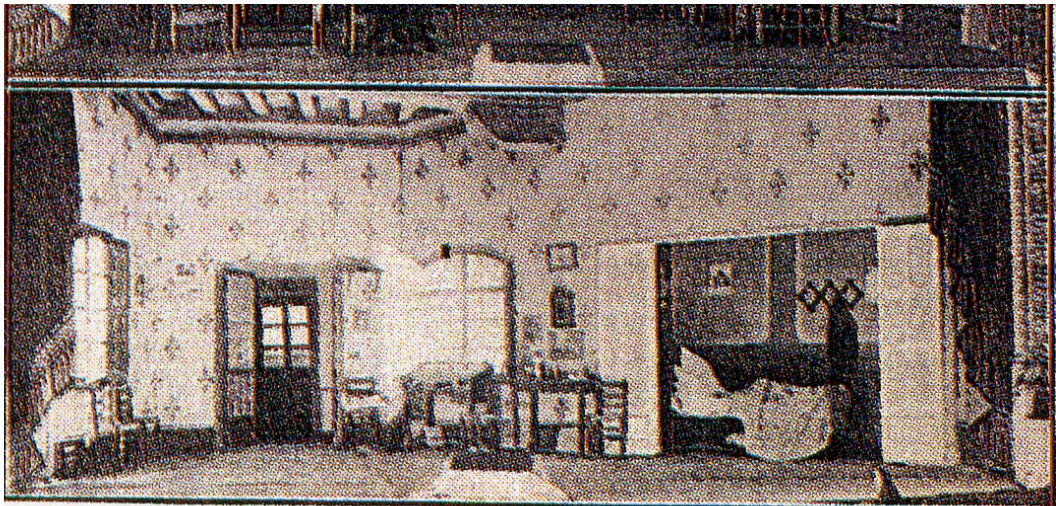
94. Fotografia d'escena: decorat realitzat per Miquel Moragas, Salvador Alarma i Oleguer Junyent per a *L'ordinari Henschel*, de Gerhart Hauptmann. Teatre de les Arts, 18.12.1903.



95-96. Fotografies d'estudi: Personatges de *L'ordinari Henschel*, de Gerhart Hauptmann. Atenció al tractament naturalista de la indumentària, de referències rurals alemanyes.



97. Esbós escenogràfic: Adrià Gual, *La fi de Tomàs Reynald*, 1905.



98. Fotografia d'escena: *La fi de Tomàs Reynald*, 1921. Construït per Joan Morales. Cicle d'art català (Cinc funcions de teatre català), 1921. L'estreta semblança entre els documents autògrafs d'Adrià Gual de 1905 i aquesta fotografia del decorat de 1921 fan pensar en una reposició exacta segons el mateix projecte.

constata la voluntat de no desenvolupar un teatre de sentiments deslligat de la realitat. Vestuari i complements estan seleccionats amb cura i voluntat d'evocar naturalment la geografia rural alemanya, context de l'escenificació.

#### 4.4.2. *La fi de Tomàs Reynald (1905)*

L'obra d'Adrià Gual s'estrena al Teatre Català (Romea) el 1905 (vegeu la pàgina anterior). Aquest és un projecte ben documentat gràficament: gaudim d'un esbós, un projecte definitiu i una fotografia d'escena del mateix títol en una represa posterior. El decorat, realitzat el 1905 pel tàndem Brunet-Pous,<sup>556</sup> continua dins de la fórmula del drama de sentiment gualià amb un nou front temàtic: "la transcendència de l'ideal"<sup>557</sup> i un drama que es "nodreix de

---

<sup>556</sup> Segons Isidre Bravo, l'escenògraf constructor de la reposició de 1921 va ser Joan Morales, mentre que en ocasió de l'estrena el dispositiu va ser realitzat pel taller dels socis Brunet i Pous. Les diferències cronològiques i d'autoria de la construcció no sembla que afectessin gaire el projecte escenogràfic, ja que tant els esbossos i el projecte per a l'estrena d'Adrià Gual del 1905, com la fotografia d'escena de la represa del 1921, mostren gran similitud. Vegeu: BRAVO, *Mitja vida de modernisme*, pàg. 229. També: GUAL, *Memòries*, p. 195: "la decoració, ajustada al meu esbós, fou realitzada amb molt encert per Brunet i Pous i va contribuir extraordinàriament a ambientar l'obra".

<sup>557</sup> BATLLE, *Adrià Gual*, p. 84: "Segons Gual, l'únic sentit de la vida rau en la consecució d'un ideal o, si més no, en la transmissió d'aquest ideal; sigui a través de l'obra feta, sigui a través de la descendència. És important deixar rastre. D'aquesta manera, el món pot tendir a la perfecció. Tomàs Reynald, el protagonista de la peça, és un litògraf (homenatge de Gual al seu pare) amb l'esperit fort i entusiasta, ple d'anhels. En la recta final de la seva vida, Reynald manté les ganes de viure perquè veu en el seu fill la possibilitat de realització de l'ideal. Això no obstant, el fill, arborat espiritualment pel foc sagrat que li ha infós el pare, dirigeix malament la seva passió. Després d'un desengany amorós se suïcida. Reynald, aleshores, al límit de les seves forces, acaba la seva obra d'art més preuada, el motlle d'una composició seva sintetitzant el 'Càntic del Sol' de Sant Francesc d'Assís. Després mor. El franciscanisme de Gual no és un fenomen aïllat en l'entramat ideològic i estètic del modernisme. El detectem en Soler i Miquel –a propòsit de Verdaguer– i en Maragall. També en Rusiñol. Per a Gual, és el referent que permet de justificar una determinada aspiració moral –en un cert sentit revolucionària– sense contradir una posició religiosa més convencional. També proporciona un seguit de símbols, majoritàriament vinculats a la

sentiments i ambients que semblaven oracions devotes, endreçades a la memòria d'algú<sup>558</sup> del qual m'era caríssim".<sup>559</sup> Adrià Gual s'exclama de la incomprensió que va patir el text i critica les obres que s'ofereixen al públic "donant-los-ho tot fet i pastat".<sup>560</sup> El decorat recrea un habitatge menestral amb certs elements particulars, com la finestra al sostre de l'estança o l'armari-llit. La gran quantitat d'utilatge i mobiliari cerca accentuar l'ambient quotidià i situa l'escenografia del drama en línia amb l'escenografia simbolista d'arrel naturalista.

#### 4.4.3. *La pobra Berta* (1908)

Finalment, acabant amb l'anàlisi de l'opció escenogràfica del simbolisme de l'estricta simplicitat i en temps del darrer modernisme,<sup>561</sup> revisarem els testimonis gràfics<sup>562</sup> de l'escenificació de *La pobra Berta*, d'Adrià Gual.<sup>563</sup> És una obra dramàtica amb un "manifest desig de ruralisme tocat d'alta expressió

---

natura, que casen a la perfecció amb els motius importats per les literatures nòrdiques. En darrer terme, és un punt de referència netament mediterrani".

<sup>558</sup> Adrià Gual es refereix al seu pare.

<sup>559</sup> GUAL, *Memòries*, p. 195.

<sup>560</sup> *Ibidem*, p. 195.

<sup>561</sup> GUAL, *Memòries*, p. 212: *La pobra Berta* "va venir al món per reacció del Don Joan. Com si diguéssim un salt cap a la realitat després dels aventurismes fantasiosos que varen emplenar un període de temps considerable, quant a la concepció bàsica d'aquell poema, que en els seus aspectes de refeta i d'afinament no ha trobat encara repòs, i puc dir que segueix pas a pas els alts i baixos de les meves íntimes oscil·lacions conceptuals".

<sup>562</sup> Per visualitzar més testimonis fotogràfics, consulteu el catàleg digital o editat.

<sup>563</sup> GUAL, Adrià. *La pobra Berta*. Barcelona: Publicacions Teatràlia, Imp. Vda. de J. Cunill (Biblioteca Teatràlia). Estrenada al Teatre Novetats per la Nova Empresa de Teatre Català, en la temporada del 15 d'octubre de 1908 al 12 de març de 1909, després que el mateix Gual n'anul·lés l'estrena al Teatre Català Romea perquè no veia prou treballada la representació. GUAL, *Memòries*, p. 212.





99. Fotografia d'estudi: *La pobra Berta*, d'Adrià Gual, 1908. Berta, interpretada per Joana Tressols, i el seu fill.



100. Fotografia d'estudi: *La pobra Berta*, d'Adrià Gual, 1908. Berta i Jacques de Siraleda, interpretats per Joana Tressols i Ferran Villalonga. L'actual amant repudia Berta en saber el seu passat.



101. Fotografia d'estudi: *La pobra Berta*, d'Adrià Gual, 1908. Pol, interpretat per Lluís Puiggarí. Aquest personatge interpretava, possiblement, el personatge masculí dels "parents de la muntanya".

poètica, que sense ésser imatge viva de *Misteri de dolor*, no se li pot negar el parentiu que té".<sup>564</sup>

El disseny de personatges (vegeu pàgines anteriors), tant en la seva caracterització com en el disseny de vestuari, presenta aquesta mateixa intenció de realisme essencial, simplificat, que busca presentar a *La Culpable* amb una escenificació versemblant, però copsada per certa poètica. En aquest cas, aquest desig es concreta en un tractament molt contingut i auster de l'aparença dels personatges, que amb senzills i pocs elements d'indumentària són fàcilment identificats. Es tracta, doncs, d'una tipificació del caràcter que no està caricaturitzada. Per exemple, si contraposem el personatge de Jacques (vegeu fotografia número 100, p. 303) i el representant masculí dels parents de la muntanya (vegeu fotografia número 101), de seguida s'identifica la indumentària que marca l'origen menestral de Jaques amb una bata, gorra i sabata tancada i, la base rural del parent amb espadenyes, faixa, camisa i pantaló de teixits bastos. Ni l'un ni l'altre, però, no té cap càrrega ornamental o anecdòtica, i és aquesta simplicitat allò que els fa veritables i, en cert grau, també universals.

---

<sup>564</sup> *Ibidem*, p. 212.

## 5. Propostes i projectes amb escenografia del simbolisme manifest: de l'escenografia simbolicodecorativa a l'escenografia d'estil expressiu i/o funcional

Recordem que els títols dramàtics de les il·lustracions o projectes escenogràfics seleccionats per resseguir els processos de concepció que pertanyen a la línia del simbolisme manifest o l'escenografia de síntesi són:

- *Nocturn III, els Sants emigrants o la nit al desert*, d'Adrià Gual
- *Èdip rei*, de Sòfocles
- *Somni d'una nit d'estiu*, de William Shakespeare
- *Don Joan*, d'Adrià Gual.

Aquestes propostes abasten un període comprès entre l'estada a París de 1901-1902 fins al final del modernisme, pels volts de 1908.

### 5.1. *Nocturn núm. 3, Els Sants emigrants o la nit al desert* (1901)

Adrià Gual arriba a París entre el 15 i el 25 de maig de 1901<sup>565</sup> i el primer projecte que hi elabora és *Nocturn III, els Sants emigrants o la nit al desert*, també anomenat *Blau i blanc. Andante*.<sup>566</sup> L'obra dramàtica segueix els plantejaments dels nocturns anteriors:<sup>567</sup> la fórmula dramàtica del drama

---

<sup>565</sup> BATLLE, *Adrià Gual*, p. 454.

<sup>566</sup> GUAL, Adrià. *Nocturn n. 3, els sants emigrants o la nit al desert* (també anomenat *Blau i blanc. Andante*). Començat entre el 15 i el 25 de maig, acabat el 17 de juny de 1901 a París. Original autògraf i signat. 40 quartilles. 210 x 150. Arxiu Gual. Ms. MCDI.

<sup>567</sup> Després de *Nocturn andante. Morat*, Adrià Gual elabora el *Nocturn II (El jardí)*, del qual no tenim cap referència visual.

musical. En aquest cas, Adrià Gual la va desenvolupar a partir d'un poema propi titulat *Àngels*.<sup>568</sup>

Així doncs, després d'una certa renúncia al teatre de visió arran del fracàs en la recepció de *Blancaflor*, i després d'elaborar projectes dins el simbolisme naturalista com *La culpable*, Adrià Gual reprèn el registre dels seus nocturns anteriors i torna a confiar en el codi més explícitament simbòlic, on l'al·legoria i la síntesi intenten equilibrar a escena, una vegada més, l'adequada expressió de les emocions íntimes utilitzant la clau escènica de visió.

L'única imatge de què disposem d'aquesta obra dramàtica, no representada mai, és una petita pintura que, com la de *Misteri de dolor*, és tractada més com una il·lustració que com un projecte escenogràfic pròpiament dit (p. següent). La pintura representa la fugida d'Egipte pel desert de Josep i Maria després que Herodes fa assassinar tots els infants (*Innocents*) de la mateixa edat que Jesús, el rei dels cristians. A l'entorn d'aquesta acció, en la il·lustració domina una atmosfera densa i compacta, tan asfixiant com la mateixa situació de perill i mort que amenaça els personatges.

La composició de la pintura<sup>569</sup> està estructurada en tres elements: el cel, la terra i els personatges, en contrallum amb el crepuscle. La proporció entre els tres elements a la composició és clarament didàctica: el cel domina, després veiem les dues figures en camí en primer pla –quasi fora d'escena fugint del límit del paper– i, finalment, a la zona inferior, una franja de sòl evoca el desert. En conjunt, es tracta d'una composició senzilla que, no obstant això, genera prou impacte per l'agudesia i la sobrietat de l'anatomia dels factors, ja

---

<sup>568</sup> BATLLE, *Adrià Gual*, p. 454. El poema és premiat amb un accèssit a la Viola d'Or i d'Argent en els Jocs Florals de 1901. El poema és concebut el 1897, però no és presentat al certamen fins al 1901.

<sup>569</sup> Dades tècniques del document escenogràfic original en el catàleg digital o editat.



102. Il·lustració escènica: Adrià Gual, *Nocturn III, els Sants emigrants o la nit al desert*, 1901.

que les figures estan representades com una ombra xinesa i el cel és tot color. Tanmateix, Adrià Gual, hàbilment posa l'accent en aquesta síntesi sobre allò que és realment transcendent: d'una banda, salvar la vida de l'infant i, de l'altra, protegir el seu missatge adreçat als homes i dones. La passió d'Adrià Gual pel misticisme cristià és transmesa en l'escenografia pels efectes emotius dels tons intensos i brillants del cel, que retallen amb contundència els personatges.

La rellevància de la proposta escenogràfica se centra, doncs, en la forma com l'atmosfera articula analògicament les possibles sensacions i emocions expressades pel drama i dels seus personatges, creant-se una associació entre la transcendència del fet bíblic i la intensitat de contrast dels colors en què es tenyeix el fons de l'escena. Tal com passa a *Misteri de dolor* mitjançant els làngüids i foscos xiprers tacats per blaus de la llum de lluna, ara la imatge atorga una especial atenció simbòlica al *cel de vespre*, el qual ha estat transformat en símbol al·legòric de la fugida visceral i desesperada d'uns pares per salvar la vida del seu fill: un conflicte intens, que respon passionalment a instints bàsics i al mateix temps connota una rellevància religiosa entorn de qui és l'infant. El significat del cel s'ha mudat, ha passat de la categoria natural a tenir un valor al·legòric: els colors púrpures, blaus i grocs afecten la sensibilitat de l'espectador; són contrastos plens de passió i radicalitat que signifiquen el color com l'element directament expressiu del drama. El cel, al *Nocturn III*, no il·lustra ni representa, sinó que directament comunica una sensació de ràbia, dolor i lluita.

Des d'un altre punt de vista, és rellevant el fet que, en favor d'una major expressivitat del pla visual, s'hagi modificat la il·lusion espacial tradicional, és a dir, s'han anul·lat jocs visuals creats amb els efectes perspectius i que suggeririen profunditat. S'ha optat, doncs, per dissenyar l'espai mitjançant la



il·lusió òptica de profunditat provocada pel mateix color i la seva trama pictòrica que, en retallar els contorns de les figures, convencionalment esdevé fons. El conjunt de la proposta escenogràfica no presenta els fets de forma particular o anecdòtica sinó, tot al contrari, atribueix una transcendència a l'escenificació més enllà de la mateixa exposició de l'acció.

En aquesta pintura escenogràfica, com en la darrera pintura escenogràfica, la de *Misteri de dolor*, es pot considerar que Adrià Gual es veu influït per la pintura de cavallet dels simbolistes nabís com Édouard Vuillard o Pierre Bonnard, entre d'altres, seguint les estratègies visuals proposades pel japonisme i/o el sincretisme. Per als nabís, col·laboradors com sabem a l'*Oeuvre*,<sup>570</sup> el color permet a l'observador anar més enllà de la il·lusió i de la materialitat de l'objecte que s'està representant. És a dir, conscients del valor de la matèria pictòrica, proposen una nova manera de mirar, de superar el retrat de l'aparença. Segons ells, mitjançant el color es pot al·ludir – sensiblement i, per tant, també íntimament– a valors immaterials, sense explicitar, premeditar ni limitar l'expressió de l'artista ni la recepció de l'observador.

La pintura sobre l'espai de *Nocturn III* és un dibuix reflexiu que vol conceptualitzar visualment els espais emotius del simbolisme escenogràfic, on l'al·legoria aflora amb força i muda la sintaxi del llenguatge visual a escena. La impressió visual del color supera en efectivitat els procediments utilitzats als dibuixos de *Blancaflor*. La síntesi, a *Blancaflor*, es desenvolupava utilitzant la

---

<sup>570</sup> BRAVO, *Mitja vida de teatre*, p. 146: "Aquesta escenografia[...] presenta un espai buit i nu, i assoleix vibracions atmosfèriques gràcies a l'ús d'un puntillisme que s'anticipa escenogràficament a "L'Ocell blau", de Maeterlinck, concebut per Egorov (Teatre d'Art de Moscou, el 1908), a "L'ocell de foc", de Fokin i Stravinsky, creat per Golovine (Ballets Russos de París, el 1910) i a "L'anunciació feta a Maria", de Claudel, proposat per Variot (Théâtre de l'Oeuvre, de París, el 1912)".

línia i el contorn; per tant, manipula la forma en la seva representació bidimensional i tracta el fet escenogràfic com un element gràfic. A *Nocturn III*, la síntesi és present en la manipulació del color i la llum i, per tant, el dispositiu és proposat com una impressió atmosfèrica, és a dir, com una concepció escenogràfica tridimensional, realment espacial.

## 5.2. *Èdip rei* (1903)

Entrat el 1902, Adrià Gual torna a Barcelona. L'elecció de l'obra d'*Èdip rei*,<sup>571</sup> de Sòfocles, per inaugurar el seu retorn i l'activitat del Teatre Íntim, segueix la direcció de les iniciatives que ha pogut veure a París i especialment al *Théâtre l'Oeuvre*, de la mà d'Aurélien-Marie Lugné-Pöe.<sup>572</sup> Adrià Gual se situa, doncs, al costat dels autors poetes<sup>573</sup> que recuperen el teatre clàssic, i dels quals cospa finalitats paral·leles a les inquietuds vitalistes i messiàniques que ha estat cultivant en els seus darrers textos, com ara *La culpable*, *Camí d'Orient* o *Misteri de dolor*. Es tracta d'un conjunt d'obres que tracten de la necessitat de defugir un destí del qual, com en el text clàssic de Sòfocles, no es pot sotmetre sinó només afrontar: "La representació d'*Èdip rei* significava, per a mi, la incorporació de la tragèdia grega a l'escena catalana, valorada per una interpretació de conjunt que la fes no tan sols comprensible, sinó mereixedora d'un acolliment entusiasta, tant per part del públic iniciat com pel mancat de preparació".<sup>574</sup>

<sup>571</sup> No s'ha trobat cap dada sobre el text que Adrià Gual utilitza per a l'escenificació. Sabem, però, que la traducció per escenificar va ser repartida entre Eugeni d'Ors, Carles Capdevila, Jaume Pahissa, Xavier Viura i Josep Pujol i Brull. La referència bibliogràfica publicada més propera a l'estrena és: SÒFOCLES. *Èdip rei*. Barcelona: B. Baixas, 1909. GUAL, *Memòries*, p.142.

<sup>572</sup> BATLLE, *Adrià Gual*, p. 478.

<sup>573</sup> *Ibidem*, p. 477.

<sup>574</sup> GUAL, *Memòries*, p. 141.

Així doncs, Adrià Gual, per tal d'involucrar el públic<sup>575</sup> en l'escenificació, estableix per a la direcció un paral·lelisme entre el públic i els intèrprets del cor de l'obra: "Si la llegenda d'Èdip rei és forta per l'impecable de la fatalitat que acusa damunt del poble que la viu, abans que tot em cal la presència d'un poble per fer-hi davallar al damunt la fatal llegenda, i aquell, i no cap altre, constituirà l'element bàsic de la meua interpretació al voltant del qual es mouran tots els personatges que s'hi enclaven".<sup>576</sup> Aquest concepte dramàtic enllaça amb l'acompanyament plàstic i visual de l'escenografia i del disseny del vestuari per a un teatre tràgic i de jocs de masses.

### 5.2.1. Projecte escenogràfic

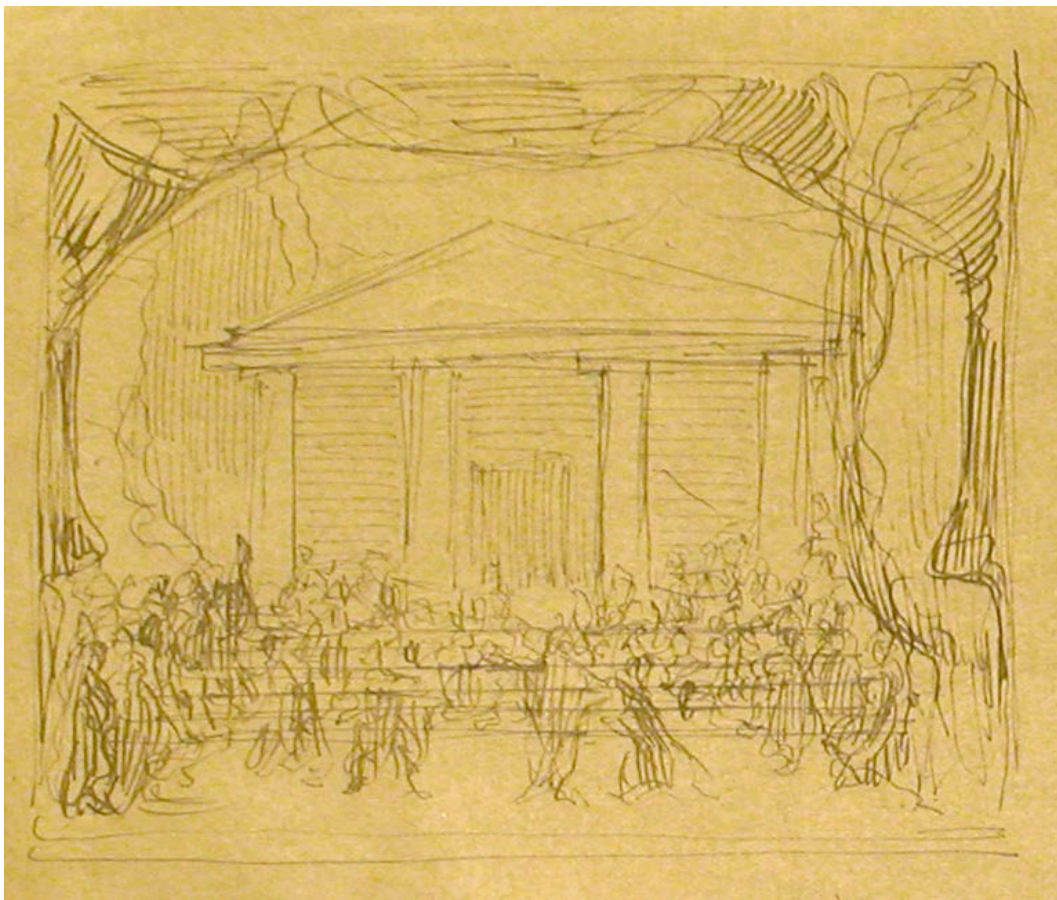
Per a l'anàlisi del projecte<sup>577</sup> escenogràfic de l'estrena d'aquest text segons Adrià Gual, disposem de tres documents gràfics. Dos són esbossos preparatoris i n'hi ha un tercer, una il·lustració escenogràfica més elaborada i acurada, amb una més gran apreciació de detalls i pintat fent servir gammes de colors monocromes (tons ocres, negres i blancs). Els documents més interessants són els esbossos escenogràfics (vegeu les pàgines següents) perquè presenten tempteigs al disseny del dispositiu que finalment seria construït pel taller de Salvador Alarma i Moragas, segons les fotografies d'escena de què disposem.

---

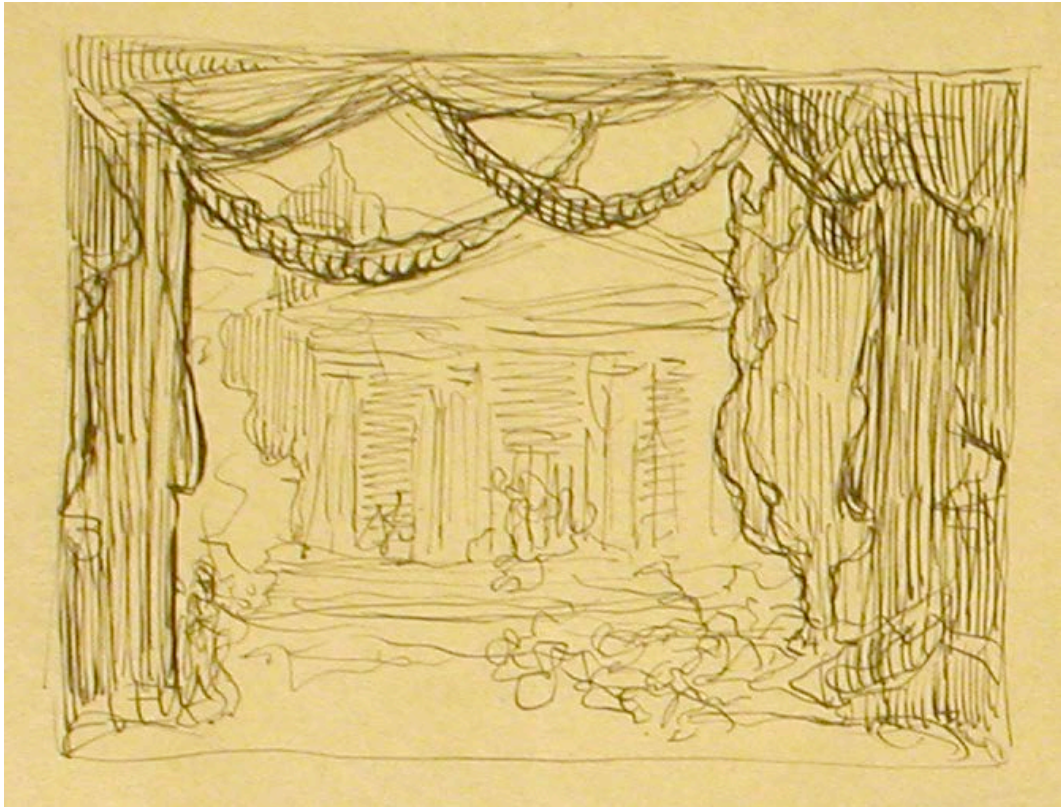
<sup>575</sup> *Ibidem*, p. 142: "Assaig rera assaig, en els locals de "Catalunya Nova"; cada individu obligat a portar una manta o un llençol per familiaritzar-se amb el plegat de les robes ajustat al gest, i a la deguda composició dels agrupaments; als ritmes dels arpejats del piano, acompanyadors de les estrofes del cor, a poc a poc la cosa va prendre cos, i la força de la tragèdia va acabar per absorbir-nos completament". La representació és un èxit, tant per part del públic que hi assisteix, com pels implicats en la posada en escena.

<sup>576</sup> *Ibidem*, p. 141.

<sup>577</sup> Arxiu Gual. Fons escenogràfic, segons el títol de la carpeta: *Èdip rei*.



103. Esbós escenogràfic: Adrià Gual, *Èdip rei*, 1903.



104. Esbós escenogràfic: Adrià Gual, *Èdip rei*, 1903.

Mentre la il·lustració escenogràfica<sup>578</sup> segueix convencions de representació acadèmiques i pròpies del llenguatge de l'escenografia tradicional, manipulant la sensació d'espai mitjançant l'exageració dels efectes perspectius (el punt de fuga central) i aplicant les tècniques del clarobscur; la composició dels dos esbossos (vegeu pàgines anteriors), que és molt semblant en composició i proporció dels elements, proposa suggerir la profunditat cavalcant els tres plans: cortinatges, elements naturals (xiprers) i palau. En aquests dibuixos, la suggestió d'espai la provoca la consecució dels plans i, per tant, tot i proporcionar una informació visual potser més ambigua –ja que l'efecte de perspectiva no és tan evident–, generen una efectiva sensació de profunditat. Les masses vegetals, si bé trenquen la perfecta simetria de l'arquitectura, tapen part de l'estructura i no creen gaire tensió o desequilibri en la composició del conjunt, ja que els volums dels xiprers se sumen al ritme repetitiu de les columnes de l'arquitectura imperial.

La representació pictòrica del Palau de Tebes, al fons de la planta de l'escenari, funciona a manera de *skene* i emmarca l'acció dramàtica davant seu. L'estructura del dispositiu, doncs, crea tres espais jeràrquics d'acció: un primer espai entre la boca d'escena i el principi de les escales per als jocs de masses, que es pot equiparar a l'espai que ocupava el cor de corifeus en el teatre grec. Un segon espai en les escales practicables i, finalment, un tercer espai estret i llarg davant de la façana de l'edifici. En resum, hi ha una divisió horitzontal de l'espai escenogràfic que contribueix a l'ordenament i

---

<sup>578</sup> Podeu veure la reproducció d'aquest original en el catàleg, si no fos que en les tres imatges es conserva l'element del cortinatge, la proposta espacial de la il·lustració i la dels esbossos gairebé no tindrien res a veure, fora de la temàtica del temple-palau grec. De fet, hi pot haver certs dubtes sobre la catalogació de la il·lustració més elaborada com a document relacionat amb el projecte escenogràfic d'*Èdip rei* d'Adrià Gual. Vegeu les notes dels especialistes del Museu de les Arts Escèniques de l'Institut del Teatre a la part posterior de l'original.

l'organització de l'acció dramàtica a l'entorn dels diferents rols i jocs dels grups de personatges.

Tot i així, l'anatomia visual dels tres documents (esbossos i il·lustració escenogràfica) és producte d'una renovada inquietud per simplificar el referent, esquematitzant-lo en formes arquitectòniques, geometritzades, que són referents clàssics com la columna o el fris frontal i triangular del palau/temple. Adrià Gual no pretén evocar fidelment la Grècia històrica: els elements de la composició espacial presenten una simplificació que s'atura en la justa mesura en què les formes i estructures se signifiquen com a referent de; per tant, esdevenen símbol de la cultura hel·lènica i noble origen de la societat occidental.

Retornem a la significació que Adrià Gual atorga al dispositiu: la simplicitat que s'ha aplicat al conjunt, tant en relació amb la composició espacial com amb el tractament cromàtic o lumínic, i que permet evocar de forma versemblant la cultura clàssica, no obstaculitza la incorporació d'elements escenogràfics convencionals i totalment arbitraris com ara els cortinatges i les garlandes. Per al conjunt dels elements, malgrat ser antagònics, l'arquitectura proposa una versemblança del pla real, mentre que les garlandes i el cortinatge són tòpics de la convenció teatral (el teatre dins el teatre). El conjunt dels elements resulta harmoniós i equilibrat, tot al contrari del que hom podria suposar, i evoca un lloc escènic versemblant. L'esbós número dos és més efectiu en aquest sentit: el conjunt de cortinatges, garlandes i xiprers muden l'escena d'històrica a passat clàssic. L'edificació, l'únic referent històric concret a part de la indumentària dels personatges, està clarament situat en un segon pla relatiu en el conjunt de la composició. Tanmateix, la proporció de l'edifici i l'ús premeditat de la natura com a ornament semblen recuperar la idea del

jardí d'*Ifigènia a Tàurida*, és a dir, el sentit del jardí com a model d'espai idealitzat.

En trets generals, els dos esbossos proposen un projecte escenogràfic que, encara que es basin en elements de certa significació metonímica, per exemple, la representació simplificada del Palau de Tebes, en estar compost amb els cortinatges i les garlandes (que aporten a l'escenografia una lectura intemporal i poètica), el conjunt es decanta cap a un concepte metafòric del que representava la cultura hel·lènica per la cultura catalana del moment. Per tant, ens tornem a trobar amb una visió escenogràfica moderna, ja que la finalitat del decorat no és il·lustrativa sinó expressiva del valor del mite, i cerca l'equilibri entre el pla real (històric) i el pla ideal/fantàstic (universal i mític).

### 5.2.2. Realització del dispositiu

Entorn d'aquest lloable equilibri entre la versemblança de la realitat i la versemblança teatral cal llegir l'anàlisi que fa Adrià Gual sobre la realització final de Salvador Alarma i Miquel Moragas: "La decoració de Salvador Alarma ben segur que avui seria resolta altrament que aleshores, perfecta en tots els seus punts, especialment d'ordre tècnic, no va acusar l'austeritat requerida, però en fer de fons a la sobrietat i a la senzillesa dels vestits premeditats des de tots els seus aspectes, no va tampoc desentonar a través del conjunt, que com deixem dit, fou el veritable protagonista de la vetllada al volt de la figura".<sup>579</sup>

L'escenografia que es va construir va seguir les pautes generals de la composició dels esbossos d'Adrià Gual, però amb un tractament estilístic



proper a l'escenografia tradicional. Salvador Alarma no segueix amb igual puresa i essencialitat en la realització dels esbossos d'Adrià Gual. L'escenògraf constructor no comprèn la simplificació del detall i l'accent en les formes i estructures bàsiques; el resultat busca ser informatiu, explicatiu, no suggeridor.

Així doncs, el resultat final es dilueix erròniament en la virtuositat del decorat i es presenta ple de detalls arquitectònics que trenquen l'estricta austeritat dels esbossos del projecte.

Adrià Gual, però, a l'hora de l'escenificació, compensarà l'excés decoratiu de l'escenografia elaborada per Salvador Alarma i Miquel Moragas amb el treball interpretatiu de masses i un disseny visual del personatge que recupera la síntesi en les estructures de les indumentàries gregues i els seus colors: els *quitons*, les *clàmides*, els *himations*, els *pèplums*<sup>580</sup> són dissenyats mesurant l'ornamentació i recuperant certa evocació universal del mite.

L'escenificació del teatre clàssic permet equilibrar la inquietud poètica de l'artista amb l'acceptació del públic, la història pròpia amb la imaginària, mitjançant la convencionalitat de l'argument i el procés de síntesi en què l'escenografia pot ser tractada. Adrià Gual lloa el teatre dels clàssics escenificat a París perquè, amb el seu exemple, intenta recuperar els valors del teatre de l'antiguitat. A causa de l'apropament al gran joc de la convenció, Adrià Gual predisposa l'espectador perquè combregui naturalment amb la reflexió profunda a l'escena.

---

<sup>579</sup> GUAL, *Memòries*, p. 145.

<sup>580</sup> Mantó que se sobreposava al quitó de les dones.



105. Fotografies d'escena: *Œdip rei*, Teatre Novetats, 1903.



106. Fotografies d'escena: detall, *Œdip rei*, Teatre Novetats, 1903.

L'agrupació retorna sobre els seus primers passos amb l'estrena d'*Edip rei*; la diferència és que ara Adrià Gual compta amb el referent del teatre parisenc i això li proporciona un suport intel·lectual i moral.

### 5.3. *Somni d'una nit d'estiu* (1908)

Entre 1904 i 1906, Adrià Gual col·laborarà estretament amb Lluís Graner a l'empresa Espectacles i Audicions Graner, fent tasques de direcció escènica i artística. Les primeres iniciatives són el desenvolupament d'una cançó dramatitzada i l'estrena de títols com *Montserrat*, *L'Atlàntida*, *El Dant*, *Sant Jordi*, *La Mare de Déu*, *La pastoreta*, etc. Des de 1905 fins al principi de 1906, s'inclouran a les activitats de l'empresa els *divendres selectes*, unes escenificacions teatrals al Teatre Principal on s'estrena un extens programa de teatre clàssic europeu: *Le malade imaginaire* (*El malalt imaginari*), *Les précieuses ridicules* (*Les precioses ridícules*) i *La comtesse d'Escarbagnas* (*La comtessa d'Escarbanyàs*), de Jean-Baptiste Poquelin Molière; *La finta ammalata* (*La malalta fingida*), de Carlo Goldoni; *Il ne faut jurer de rien* (*No es pot jurar res*) i *Carmosine* d'Alfred de Musset, i *Le jeu de l'amour et du hasard* (*Jocs d'amor i d'atzar*), de Pierre Carlet de Chamblain de Marivaux (1688-1763), entre d'altres. En el fons escenogràfic i de disseny de personatge que serveix com a base d'aquest estudi, gairebé no es troben projectes d'aquestes col·laboracions i d'aquest període, només hi apareixen alguns dissenys del títol *Les alegres comedians* i dos esbossos sobre l'espai de *Fra Garí*, únic títol documentat d'un conjunt de visions musicals i teatre líric<sup>581</sup> en

---

<sup>581</sup> Altres títols d'aquesta modalitat escènica són *Els tres tambors* (estrenada el 27.01.1906), cançó popular harmonitzada per a l'escena amb música d'Enric Morera; *La presó de Lleida* (estrenada el 14.03.1906), cant popular harmonitzat per a l'escena amb música de Jaume Pahissa; *Donzella qui va a la guerra*, visió dramàtica musical de Sánchez Marraco i Joan Baptista Lambert.

què també treballa Adrià Gual el 1906. De fet, sorprèn la manca de testimonis documentals visuals sobre les col·laboracions d'Adrià Gual amb l'empresa d'en Lluís Graner, un nou àmbit de recerca per desenvolupar que investigacions ulteriors podrien aprofundir.

### 5.3.1. Projecte escenogràfic

“De tots els treballs, de totes les emocions bones i dolentes, en diversos ordres, que he experimentat en el transcurs de la meva gestió teatral, puc dir que la que més solc va deixar en el meu esperit fou la realització del *Somni d'una nit d'estiu*”.<sup>582</sup>

El conjunt de documents visuals<sup>583</sup> sobre la posada en escena de *Somni d'una nit d'estiu*,<sup>584</sup> de William Shakespeare, per a la Nova Empresa de Teatre Català al Teatre Novetats,<sup>585</sup> ens permet analitzar l'evolució de l'escenografia expressiva en la línia del simbolisme manifest. Sobre aquest projecte disposem de molta documentació visual tant de la fase de concepció escenogràfica com de la realització del dispositiu i la posada en escena.

El projecte per a *Somni d'una nit d'estiu* representa l'evolució de l'escenografia del simbolisme al·legòric vers una escenografia simbolista, però en el marc d'una conceptualització més madura, menys exemplificadora i dirigida, amb un llenguatge visual no sols pròpiament simbòlic al·legòric sinó

---

<sup>582</sup> GUAL, *Memòries*, p. 222.

<sup>583</sup> Arxiu Gual. Fons escenogràfic i moltes fotografies de l'escenificació i d'estudi. Cerqueu segons el títol de l'obra: *Somni d'una nit d'estiu*.

<sup>584</sup> Versió de Josep Carner, acompanyada de la partitura completa de Felix Mendelssohn. Vegeu: GUAL, *Memòries*, p. 221-222.

<sup>585</sup> L'estrena és el 17 d'octubre de 1908.

també simbòlic metafòric, que articula significacions escenogràfiques de disseny més flexible i obert, sobretot en el moment de suggerir espais i atmosferes ideals. L'escenògraf confia més en la capacitat de l'espectador per interpretar i relacionar els valors físics i metafísics, simbòlics, del decorat. No acota gaire a l'espectador cada una de les interpretacions que proposa, es tracta més aviat de dissenyar un dispositiu funcional i sintèticament suggeridor.

Així doncs, al projecte i la posada en escena de *Somni d'una nit d'estiu* s'ha d'atribuir un valor exemplar, tant per la quantitat dels testimonis gràfics com per l'alta consideració que el mateix Adrià Gual té respecte a la producció. L'escenificació suposa complir les expectatives i els anhels de feia molt de temps:

“Quant al *Somni d'una nit d'estiu*, l'expectació i la curiositat que el seu anunci havia desvetllat no es veieren decebudes en el més mínim, i va donar ocasió a una vetllada memorable per a tots nosaltres. Amb una orquestra de setanta professors, sis decoracions de l'Alarma, vestits nous projectats per mi i una fal·lera remarcable de tots plegats, s'alçava el teló de boca una vegada destronat aquell preludi juganer que disposa a totes les emocions emanades de les nits blaves i somnioses. [...]Veritablement fou somni! La gràcil faderia de l'obra s'havia apoderat de nosaltres. L'emoció s'engrandia per la plàstica, pels sons; alguna cosa sobrenatural convertia els actors i les actrius en éssers més enllà de la realitat; la present màquina teatral semblava conduïda per ales vincladisses i lluents al clar de lluna. L'scherzo, el nocturn, la marxa nupcial, els melodrames, els cors interns, els vestits salpicats d'argent, les flors i les flaires ancestrals! [...]No érem ben bé nosaltres; érem el que volien que fóssim les forces i la seducció de l'obra mestra que teníem encomanada... I aquell públic que tantes vegades s'havia gaudit en concerts de les interpretacions de Mendelssohn, en trobar-se davant l'obra completa, que per primera

vegada es representava a Espanya, es lliurava incondicional i entusiasta, contagiada per tanta bondat i bellesa".<sup>586</sup>

El *Somni d'una nit d'estiu* desenvolupa el seu argument partint d'una acció en una Atenes intemporal que, sota el guiatge de William Shakespeare, es veu embolcallada en una atmosfera de somni. Adrià Gual es fonamenta en aquest plantejament per descartar escenogràficament la necessitat d'un decorat basat en la concreció o descripció històrica del lloc. Seguint l'escriptor anglès, l'escenògraf concep només la necessitat d'evocar dues atmosferes: la ciutat i el bosc. Per tant, el lloc escènic demana ser concebut com un espai símbol. No cal aturar-se a descriure els llocs sota un criteri naturalista o realista, sinó que, ben al contrari, l'escenografia ha de "donar bellesa als elements de somni i no de propietat" i cercar "l'harmonia de la seva significació ideal", tal com expressa agudament el comentarista Ricard Sala<sup>587</sup> a *Teatràlia* en ocasió de l'estrena.

Un altre cop, doncs, Adrià Gual reprèn l'antic anhel de portar a escena un teatre de visió idealitzada i tanmateix versemblant, profund en l'expressió de veritats íntimes. Però, mentre que en la llegenda de *Blancaflor* (1897), Adrià Gual afrontava el teatre simbolista des del llegendari del cançoner català, ara pren aquest model seguint el teatre europeista, el solvent guiatge del teatre clàssic anglès i la música de Mendelssohn. Així doncs, cal emmarcar el disseny de *Somni d'una nit d'estiu* en un pla de ficció que assoleix una versemblança teatral, on cal convertir en veritat la llegenda i la fantasia.

---

<sup>586</sup> GUAL, *Memòries*, p. 222.

<sup>587</sup> Ricard SALA, "Somni d'una nit d'estiu". *Teatràlia. Revista dramàtica*. Núm. 4. (30 d'octubre de 1908): p. 114-117.

En el marc simbòlic de l'Atenes del *Somni d'una nit d'estiu*, la ciutat és emblema, model i arquetip de la racionalitat; a ella s'enfronta el bosc: darrer espai irracional, com a significació de "l'origen i motiu de tots els impulsos, refugi de l'individu quan es retira a somiar, quan deixa de banda els controls que la societat li imposa, a fi de retrobar-se a si mateix salvatgement". En la ciutat mítica d'Atenes, doncs, "el món convencional queda ofegat pel formigueig d'éssers que vénen de la boscúria i que imposen llur llei durant la nit",<sup>588</sup> res no pot subjugar indefinidament els instints humans.

A *Somni d'una nit d'estiu*, l'escenografia en la línia del simbolisme de síntesi pren un registre menys críptic que en el drama de situació maeterlinckià de *Nocturn. Andante morat* o la ingènua història de la cançó de *Blancaflor*. El *Somni d'una nit d'estiu*, més afí al model del conte, segueix els plantejaments de Gerhart Hauptmann, que opta per no menysprear la tensió com a valor de l'acció. De fet, Adrià Gual torna a coincidir amb Santiago Rusiñol i la seva capacitat d'avantguarda quan tres anys abans, el 1905, l'artista havia escrit i estrenat *La nit de l'amor*,<sup>589</sup> una obra teatral també basada en la temàtica del somni i que localitza l'acció en un bosc amb personatges encantats sota el poder misteriós de la nit. Es tracta d'un text on Santiago Rusiñol, aprofitant el to de llegenda, tergiversava les rutines i els egoismes de l'home.<sup>590</sup> En conjunt, però, Santiago Rusiñol segueix amb un registre més realista en comparació del que Adrià Gual utilitza a *Somni d'una nit d'estiu*, un plantejament que és il·lustrat per algunes fotografies d'estudi (vegeu la pàgina següent) del personatge interpretat per Pere Codina a *La nit de l'amor* realitzades pel fotògraf Areñas arran de l'estrena.

<sup>588</sup> Josep Maria SEGARRA, *Somni d'una nit d'estiu*, p. 5-6.

<sup>589</sup> RUSIÑOL, Santiago. *La nit de l'amor, drama líric en un acte*. Barcelona: Tipografia "L'Avenç", 1905.

<sup>590</sup> CASACUBERTA, *Santiago Rusiñol: vida, literatura i mite*, p. 389 i 395-397.



107. Fotografia d'estudi: Areñas, *La nit de l'amor*, 1905. Fixeu-vos en el fons de la fotografia, s'hi proposa un teló de fons pintat; els elements naturals han estat representats seguint un estil realista.

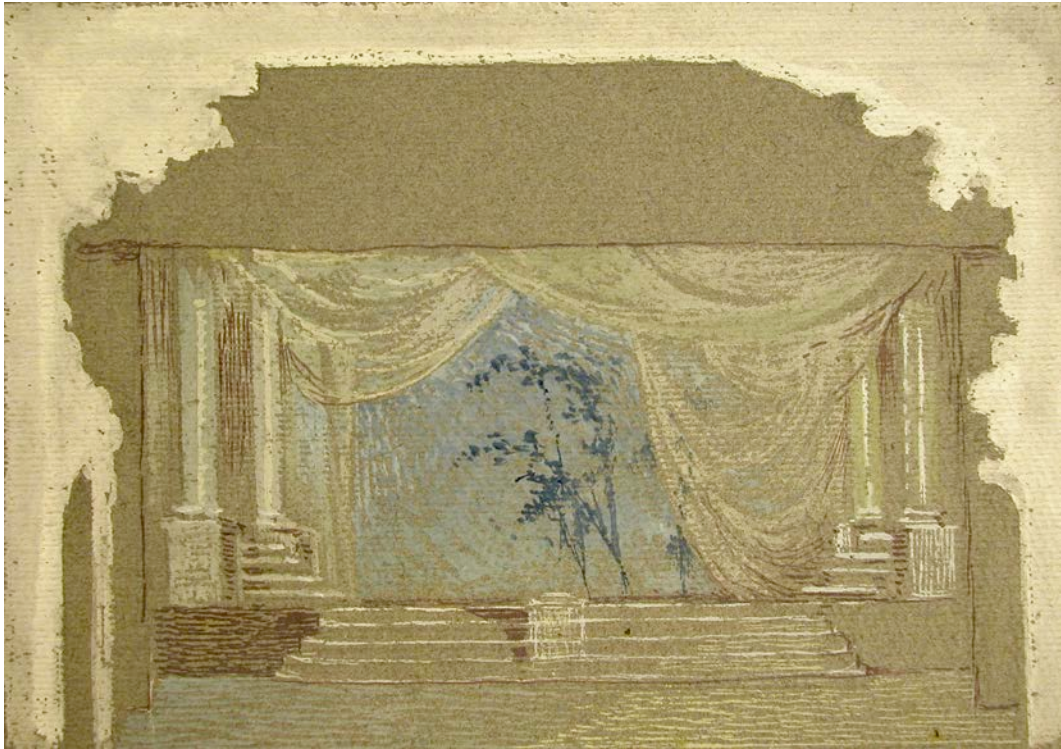


Per comprendre adequadament el projecte escenogràfic de *Somni d'una nit d'estiu* segons Adrià Gual, primer cal ordenar els diferents dibuixos i tenir present que el disseny escenogràfic es representa de forma completa en un únic dibuix<sup>591</sup> (imatge núm. 108, a la dreta) i que la resta de documents, les il·lustracions d'interessants naturaleses blaves (il·lustracions de les p. 330-334), representen les diferents variants del teló de fons en clau de pintura simbolicoal·legòrica.

Així doncs, observant detingudament la proposta de disseny, el dispositiu escenogràfic està compost sobretot per dos elements de naturalesa mixta. El primer element, el palau (espai tancat), correspon al primer terme de la planta escenogràfica i és de qualitat corpòria. Es tracta d'una estructura composta per dos nivells: una escalinata central al nivell inferior i dues escales laterals a banda i banda de l'escenari en un segon pla. Escales, plans i columnes suggereixen un espai arquitectònic interior i sintèticament suggeridor de l'arquitectura clàssica. Així doncs, la imatge del palau, més simplificada que la proposada a *Édip rei*, també segueix un procés de conceptualització basat en la metàfora en la mesura que es concep i projecta manipulant el referent històric, però sense abstraure massa l'estructura que genera analogies entre les característiques d'harmonia de l'arquitectura grega i els elevats valors morals atribuïts a la societat de l'antiguitat clàssica. El projecte no rebutja l'ús d'elements arquetípics –com les columnes dòriques– per crear analogies recurrents i de fàcil reconeixement per al públic. Al fons i amb un estil visual molt simplificat –en tinta plana i un mínim dibuix de contorns–, diferents telons amb pintures d'arbredes i elements vegetals expressen de manera al·legòrica diversos estats d'ànim. Són pintures de taques grans i planes de color blau ultramar que ofereixen una representació.

---

<sup>591</sup> Arxiu Gual, Fons Escenogràfic, títol de la carpeta: *Somni d'una nit d'estiu*.



108. Projecte escenogràfic: Adrià Gual, *Somni d'una nit d'estiu*, 1908. Atenes, al Palau de Teseu.

Així doncs, el dispositiu està en plena sintonia amb el “decorativisme acadèmic”<sup>592</sup> que assenyalava l'evolució del modernisme vers el noucentisme.

És un treball semblant al desenvolupat a la pintura escenogràfica de *Misteri de dolor* o a la del *Nocturn III*. Les grans superfícies de color blau purpuri desperten els aspectes sensorials positius, d'amplitud, d'obertura i al·legòrics d'allò que és eteri i celestial. També, com en els projectes d'estil expressionista de París, la síntesi gràfica de les formes naturals de color blau exemplifica el rebuig als recursos tradicionals de l'escenografia il·lustrativa. No obstant això, en aquest projecte la proposta és més radical: les pintures de fons escènics neguen qualsevol impressió de realitat, ni a través de la relació del color (*Misteri de dolor*, *Nocturn III*), ni a través de la suggestió d'espai. Només es permet un cert joc en l'escala i la proporció dels motius vegetals. Per tant, aquests telons de fons, amb imatges en hàbil equilibri entre la concreció i l'abstracció, posats en escena, haurien anat en contra de tota finalitat descriptiva i a favor d'una comunicació basada en les impressions, amb la qual cosa s'assoliria una suggestió d'embolcallament dels espectadors mitjançant l'estímul del món sensitiu amb el color blau. També l'estímul intel·lectual hauria intervingut amb el joc del disseny a dues bandes entre el simbolisme metafòric i el simbolisme al·legòric.

Tanmateix, entre el dos elements escenogràfics principals, el palau i els telons de fons, descobrim un tercer element: el cortinatge (recordeu, també el projecte d'*Èdip rei*). Adrià Gual situa un gran cortinatge en l'espai intermedi de la planta de l'escenari com a element transitori entre l'espai corpori i versemblant i els telons pintats del bosc blau. Aquest element, tant per la seva situació en la composició espacial com per la seva càrrega simbòlica, relliga

---

<sup>592</sup> CIRICI, *El modernismo catalán*, p. 68.

formalment i conceptualment els dos elements escenogràfics anteriors. El cortinatge, en forma de relleu, proporciona una transició visual entre l'element escenogràfic practicable, tridimensional i real (el palau), i el pictòric, bidimensional i ideal (el bosc). Simultàniament, i des de la perspectiva de la significació, el cortinatge reforça la suggestió de l'espai palau ja que n'emfatitza l'arquitectura i connota riquesa i senyoriu. La seva gran dimensió i qualitat ornamental també eviten una possible lectura realista del primer pla arquitectònic. El cortinatge, que cobreix parcialment el palau, en desdibuixa l'arquitectura i aproxima el primer pla a la funció més poètica i sensitiva assolida pels telons de fons.

Comparant el projecte de *Blancaflor* amb el de *Somni d'una nit d'estiu*, Adrià Gual opta en ambdós per reateatralitzar el lloc escènic, per crear una nova bellesa escenogràfica resseguint l'evocació d'una natura expressiva i d'estil visual renovat i versemblant. Però mentre que en el primer projecte la convenció teatral –el canvi sobtat de l'espai de la realitat a l'espai de la visió i la llegenda– feia complexa la possibilitat de suggestió equilibrada del conjunt, a *Somni d'una nit d'estiu* un bonic projecte escenogràfic aconsegueix articular harmònicament realitat i visió. Combinant certs elements imitatius que “poden commoure, absorbir i elevar”,<sup>593</sup> amb d'altres intencionadament expressius, per impressionar i emocionar, així s'aconsegueix un projecte que equilibra el conjunt, sense dissociar de la composició aquells objectes reals dels que són més suggeridors i imaginaris completen el conjunt en la ment de l'espectador. D'aquesta forma, Adrià Gual dissenya un codi visual i plàstic per a l'escena global, una mixtura d'elements de diferent tipus de significació (metafòrica i al·legòrica), que al llarg de tota la posada en escena, fluctuen i accentuen diferents aspectes segons calgui en el transcurs de l'acció

---

<sup>593</sup> GUAL, Adrià. “Discurs”. *La Veritat*. 19 de gener de 1904. Llegida al Teatre del Conservatori.



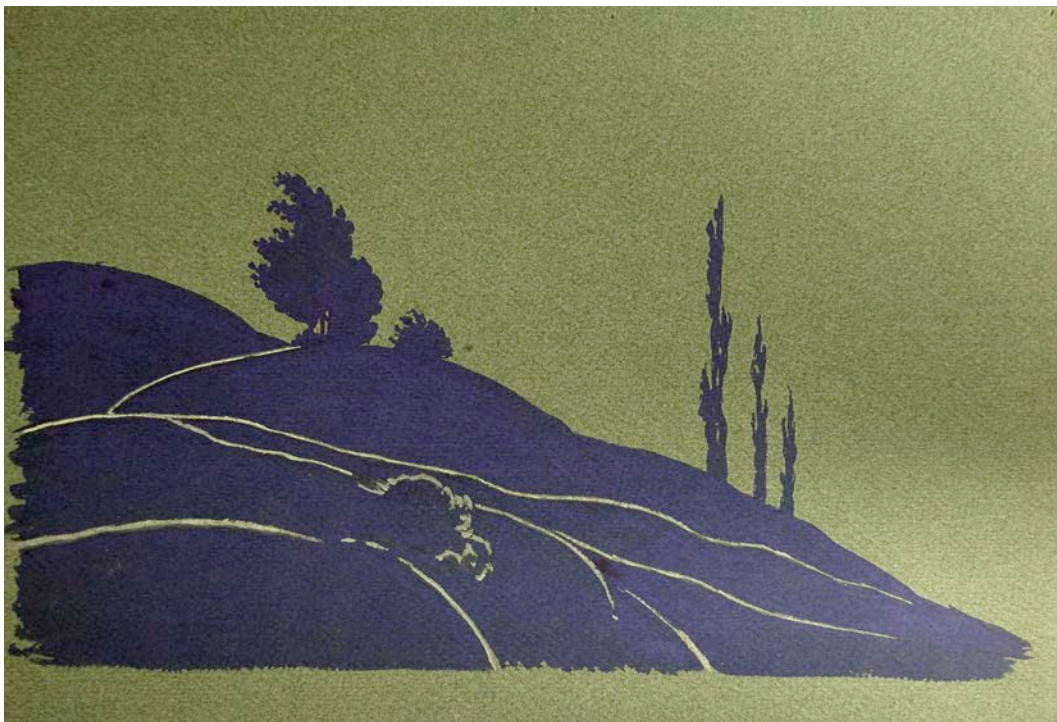
109. Projecte escenogràfic: Adrià Gual, *Somni d'una nit d'estiu*, 1908. Teló de fons, bosc als afores de la ciutat (I).



110. Projecte escenogràfic: Adrià Gual, *Somni d'una nit d'estiu*, 1908. Teló de fons, bosc als afores de la ciutat (II). Inèdit.



111. Projecte escenogràfic: Adrià Gual, *Somni d'una nit d'estiu*, 1908. Teló de fons, bosc als afores de la ciutat (III).



112. Projecte escenogràfic: Adrià Gual, *Somni d'una nit d'estiu*, 1908. Teló de fons, bosc als afores de la ciutat (IV).





113. Projecte escenogràfic: Adrià Gual, *Somni d'una nit d'estiu*, 1908. Teló de fons, bosc als afores de la ciutat (V).

dramàtica. El projecte, per tant, articula els canvis del pla de ficció sense canviar el codi visual, sense fragmentar en parts el conjunt i, així, ofereix una percepció unitària més eficaç de l'espectacle, factor bàsic per a la plena versemblança de l'escenificació.

En resum, amb aquest objectiu d'equilibrar ideal i realitat, Adrià Gual projecta un acompanyament plàstic on preval el procés de síntesi mitjançant el disseny d'un dispositiu que, analitzat en conjunt, utilitza processos de simbolització menys artificiosos, amb ambigüitats visuals més tolerables. Així, Adrià Gual aconsegueix una mixtura òptima on participen alhora un nivell de versemblança amb tendència a la realitat (elements corporis de primer terme: palau, escales...) i un altre nivell de versemblança totalment convencional i teatral: cortinatges i telons de fons de boscatges.

A la darrera de l'època modernista, Adrià Gual recupera la inquietud per una escenografia simbolista explícitament suggeridora i evocadora on, de fet, la llibertat d'innovació retorna per dissenyar segons els nivells visuals de *Blancaflor*. Amb aquest projecte, Adrià Gual reteatralitza una altra vegada la plàstica escenogràfica catalana i genera noves estratègies de projecció que treballen, combinant diferents procediments: el símbol pictòric (bidimensional) i el símbol espacial (tridimensional).

El projecte escenogràfic de *Somni d'una nit d'estiu* és, doncs, un projecte modèlic del simbolisme manifest, producte de la maduresa, en evolucionar pel camí de l'escenografia de síntesi gràcies a un projecte basat en una sintaxi visual de nivell abstracte i d'estil entre embellidor i funcional, que crea una clau de ficció suggeridora i alhora de fàcil descodificació. Amb aquest projecte, Adrià Gual dissenya una escenografia que, per tal d'acompanyar i amplificar la capacitat expressiva del conjunt, manté una suggestió compartida

entre sensitiva i al·legòrica, un complex joc de símbols, i conté, per tant, un cert grau d'ambigüitat visual i de flexibilitat comunicativa que acomoden l'espectador i l'acompanyen, suaument, vers una lectura emotiva i poètica.

### 5.3.2. Salvador Alarma i la realització del dispositiu

Fins ara, el valor que hem atribuït a l'escenificació de *Somni d'una nit d'estiu*, d'Adrià Gual, ha partit de la documentació sobre el seu projecte.

Però quan mirem les fotografies de l'escenificació final duta a terme, ens sorprèn la gran distància entre la projecció i la realització. El resultat final és substancialment diferent, una diferència que sorprèn però que, sobretot en aquesta ocasió, defrauda, ja que l'habilitat i l'eficàcia del projecte escenogràfic són radicalment desestimats per l'escenògraf constructor i el mateix Adrià Gual que devia fer el seguiment de la construcció.

La plàstica escènica d'Adrià Gual és producte d'una conceptualització i de la projecció consegüent. Salvador Alarma interpreta l'encàrrec des d'una concepció del fet escenogràfic superficial i il·lustrativa; el decorat que construeix no té gens en compte l'objectiu d'acompanyament expressiu a favor de l'harmonia del conjunt pretesa per Adrià Gual. L'estil de representació del decorat és excessiu, es tracta d'una pintura escenogràfica plena d'anècdotes que, en comptes de suggerir l'imaginari, l'oprimeixen i en donen una imatge de *conte* superficial i tòpica. En la pretensió de representar una descripció completa del pla fantàstic, es perd la capacitat d'evocació ideal i, per tant, realment poètica, que tenia el projecte escenogràfic.

Tècnicament, Salvador Alarma continua necessitant els efectes perspectius per a la resolució dels llocs. Per tant, les solucions, a l'hora de la construcció,

segueixen consistint a aplicar la tècnica del clarobscur i la perspectiva en els telons pintats. Entenent que probablement Adrià Gual va mostrar a Salvador Alarma el projecte escenogràfic realitzat per ell, com és d'esperar després que l'artista hi dediqués temps i esforços—, cosa que demostra que l'escenògraf constructor no comprèn cap dels conceptes i objectius de l'escenografia gualiana.

Si examinem, per exemple, el projecte de l'escenografia d'Adrià Gual per a l'escena del Palau de Teseu, de la qual tenim tant la versió projectada com la fotografia d'escena (imatge núm. 123, p. 442), ens adonarem que la diferència entre projecte i realització és molt rellevant. En el projecte, la resolució del disseny espacial guarda una aparença simplificada i els diferents elements practicables aporten una complexa jerarquització i interacció entre l'acció i el decorat. En canvi, en el decorat de Salvador Alarma, tot i que en primera instància provoca un efecte visual intens per la densitat d'elements, a l'hora de valorar objectivament la seva vinculació amb l'acció s'aprecia que el decorat té només la funció il·lustrativa i d'establir els límits de l'espai escènic i situar el lloc de l'acció.

La quantitat de detalls ornamentals del decorat aconseguixen un elevat impacte visual; però, transcorreguts uns instants, satura visualment a l'espectador. En canvi, la naturalitat de l'ornament en el projecte és molt més elegant i subtil en la suggestió del món fantàstic. De fet, l'excés d'anècdota del decorat final de Salvador Alarma és contrari al poder d'evocació. En canvi, la síntesi del projecte gualià, tant amb la il·lusió òptica del color com amb l'abstracció de les formes i l'ambigüïtat en la composició, tendeix a l'essència i ofereix una proposta molt més enriquidora en ser més flexible i evocadora.



114-115. Fotografies d'escena: *Somni d'una nit d'estiu*, 1908. Fotografia superior: Titània amb el seu seguici. Fotografia inferior: els comedians arriben al bosc amb la intenció d'assajar l'escenificació per honorar el casament de Teseu. Escenes del tercer acte.



116-117. Fotografies d'escena: *Somni d'una nit d'estiu*, 1908. Fotografia superior: Seient i les fades. (Acte tercer). Fotografia inferior: Titània, les fades, Seient i els comedians. Acte tercer.



118-119. Fotografies d'escena: *Somni d'una nit d'estiu*, 1908. Fotografia superior: Oberon i Puck. (Acte tercer). Fotografia inferior: Seient i Titània. Acte tercer.



120-121. Fotografies d'escena: *Somni d'una nit d'estiu*, 1908. Fotografia superior: Lisandre, Hèrmia, Demetri i Helena observats per Puck. (Acte tercer, escena segona). Fotografia inferior: Teseu i Hipòlita, acompanyats d'Egeu (pare d'Hèrmia), van al bosc a iniciar els actes festius i es troben els quatre joves amants. Acte quart, escena primera.





122-123. Fotografies d'escena: *Somni d'una nit d'estiu*, 1908. Fotografia superior: a casa de Garlopa. Decorat també emprat per al primer acte, escena segona. Fotografia inferior: escena al Palau de Teseu quan té lloc la representació dels comedians. Acte cinquè, escena primera. Aquest decorat s'utilitza també per al primer acte.

Per tant, el decorat de Salvador Alarma potser és eficaç en la ficció de profunditat –tal com correspon a la tradició vuitcentista–, però és incapaç d'assolir una comunicació visual de caràcter emotiu. Tot i les paraules de reconeixement del treball de Salvador Alarma per part d'Adrià Gual a les seves memòries, l'anàlisi comparativa entre projecte i realització demostra la superior transcendència conceptual i procedimental de la proposta d'Adrià Gual.

### 5.3.3. Disseny del personatge

Adrià Gual és el responsable de dissenyar la caracterització i la indumentària dels personatges i de fer-ne el seguiment. A les fotografies d'escena i d'estudi podem apreciar la manera com l'escenògraf replanteja les estructures i remou les bases de la indumentària històrica per tal d'assolir una nova interpretació de l'Atenes de llegenda. Mentre que la projecció del dispositiu s'apropa al decorativisme acadèmic, la indumentària dels personatges i la seva caracterització transformant les formes i els volums de la indumentària.

Al disseny del personatge se li atribueix tant la finalitat de transmetre la impressió en clau de ficció del món imaginari i fantàstic, de fades, instal·lat als boscos de l'antiga Grècia, com dels personatges reals que viuen a la cort d'Atenes. Teseu i Hipòlita, reis i caràcters principals en l'escalafó social, llueixen un vestuari de referents històrics més fidels i marcada ornamentació geomètrica, i en les sanefes i fermalls dels vestits també se significa el seu poder. En contraposició, els personatges que habiten el bosc, Oberon i Titània, duen una indumentària d'estructures deformades que els donen una presència estranya i els fan evocar una intemporalitat que també connota cert exotisme i decanta la versemblança dels caràcters vers la fantasia.



124. Fotografia d'estudi: personatges de *Somni d'una nit d'estiu*, 1908. Oberon i Puck (Joan Pons).



125. Fotografia d'estudi: *Somni d'una nit d'estiu*, 1908. Titània.



126. Fotografies d'escena: *Somni d'una nit d'estiu*, 1908. Les fades.



127. Fotografia d'estudi: *Somni d'una nit d'estiu*, 1908. Comediant amb màscara de cap de lleó.

Un segon grup de personatges *reals* –configurat per Egeu (pare d'Hèrmia), Hèrmia i Lisandre, Helena i Demetri, i també Filostrat (mestre de cerimònies)– presenten un disseny de vestuari de formes i ornamentacions més mesurades. Les estructures dels seus vestits teatrals estan construïdes a partir de les estructures bàsiques de la indumentària grega (el *quitó* i el mantó) de manera bastant estricta, encara que algunes peces també estan adaptades als gustos de principis del segle XX, ja que originalment la indumentària grega se sostenia a la figura amb fermalls i/o cinturons. En aquest grup de personatges, les ornamentacions són més reduïdes i no tan elaborades. Pel que fa al tercer grup, els comedians, personatges del teatre dins el teatre, també presenten un disseny contingut: porten vestits d'estructura de quitó i mantons bastant llargs, de tons intermedis i foscos, només complementats per alguna cinta al cap o una corda de cinturó. Aquest conjunt aconsegueix destacar els elements que caracteritzen cada actor: la màscara del lleó, la màscara de l'ase i, al mateix temps, el seu simbolisme.

El grup de personatges *reals* de la cort d'Atenes manté en la proposta de vestuari realitzada per a l'escenificació d'*Ifigènia a Tàurida* i *Èdip rei* una certa semblança amb el disseny tipificat pel valor universal de l'argument. No obstant això, en el primer projecte de 1898 d'*Ifigènia a Tàurida*, el gènere tràgic afegeix un accent als dissenys que n'augmenta l'abstracció i afavoreix la transcendència del discurs. En un mateix sentit, els personatges d'*Èdip rei* (1903), convertits en unitats d'un tot, entorn del discurs de la supremacia del destí, també posen per davant el valor universal del personatge en comptes de la seva idiosincràsia. En canvi, l'obra de Shakespeare de la Grècia de somni i la seva lectura còmica permeten fer un disseny de personatge més capriciós i lúdic. Al *Somni d'una nit d'estiu*, l'escenògraf pot transgredir la memòria històrica i incloure en la referència una època i una geografia gairebé

inventades, independents, que cerquen donar un equilibri i una organització dels caràcters només dins de la mateixa comèdia i ficció.

En resum, amb la concepció i projecció d'aquest projecte, Adrià Gual ha arribat a un punt àlgid en el seu desenvolupament com a escenògraf. En prioritzar el valor del projecte i no la seva realització per part de Salvador Alarma, l'artista modernista no es mostra conscient del poder expressiu i evocador del simbolisme de síntesi a escena.

Aquest projecte resol de manera eficaç l'equilibri de la recreació de l'espai ideal i essencialment emotiu a través de significació simbòlica que oscil·la entre la metàfora i l'al·legoria. Com en la pintura nabí, el dispositiu simbolista gualià té un perfecte encaix, una idònia relació de les parts que no van en detriment del conjunt. Aquesta estratègia s'aplica tant en la relació formal (del fons amb la figura) com conceptual (del món real i exterior amb el món subjectiu i interior).

*Somni d'una nit d'estiu* resol els conflictes de continuïtat narrativa i versemblança de *Blancaflor*. El dispositiu ara projectat no decideix, no contraposa el pla de la realitat amb el de la fantasia mitjançant solucions escenogràfiques d'anatomies visuals diferents, la que recrea allò real i la que evoca allò ideal. Al *Somni d'una nit d'estiu*, el concepte escenogràfic és dissenyar un espai d'escenificació que en si mateix i de forma flexible sigui versemblant per a cada pla de ficció. Adrià Gual aconsegueix dissenyar una escenografia que muda fàcilment i dúctilment del pla real a l'imaginari. El projecte suggereix una atmosfera tangible i alhora màgica i sempre sensible, que ratlla l'excel·lència de la capacitat evocadora del llenguatge de l'escenografia de síntesi.



Així doncs, la pintura escenogràfica rebutja els efectes perspectius i la llum pintada. La pintura apareix entesa com un recurs més per afavorir la comunicació del conjunt, lluny de les seves tradicionals capacitats il·lustratives. *Somni d'una nit d'estiu* com *Blanclafior* és un projecte escenogràfic que atorga al dispositiu un valor expressiu i de suggestió autònoms del coneixement històric o literari de l'obra. El projecte no recrea l'espai d'un palau grec a Atenes o un bosc mediterrani, l'escenografia suggereix atmosferes que arregen allò real i allò idealitzat, creant equilibris i desequilibris entre la raó de la història i l'imaginari.

Adrià Gual, doncs, és el primer escenògraf català que atribueix a l'escenografia la finalitat expressiva de la pintura. Es tracta d'un fenomen que, en ser la conclusió d'aquest capítol, ens introdueix de ple en la tercera part de l'estudi, on analitzarem els procediments escenogràfics en el marc del simbolisme teatral del modernisme.

#### 5.4. *Don Joan* (1908)

Per concloure l'anàlisi dels projectes vinculats al simbolisme de síntesi o el simbolisme manifest, valorarem els documents existents de la proposta escenogràfica,<sup>594</sup> no escenificada mai, de *Don Joan*.<sup>595</sup> La dramaturgia de l'escenificació es basa en la represa de l'antic ideal de la visió, del qual sabem

---

<sup>594</sup> Arxiu Gual. Fons escenogràfic, segons títol: *Don Joan*. Per veure el grup sencer de documents originals, podeu accedir a la base de dades o al catàleg editat.

<sup>595</sup> GUAL, Adrià. *Don Joan*. Drama en tres actes. Original autògraf. 191 fs. 230 x 165. Ms. MCDLXXXIII, també: GUAL, Adrià. *Don Joan*. Còpia a màquina original. 190 fs. 220 x 185. Amb esmenes i pàgines originals autògrafes. Arxiu Gual. Ms. MCDLXXIX-2.

que *Blancaflor* és en escenografia la primera proposta, però ara el model dramàtic s'amplia amb el drama-conte hauptmannià.<sup>596</sup>

Aquest projecte escenogràfic, malgrat que es va fer en dates similars al de *Somni d'una nit d'estiu*, reincideix en els procediments de conceptualització escenogràfica més didàctics, ja emprats a l'escenografia del simbolisme al·legoricodecoratiu de *Blancaflor*.<sup>597</sup> El paral·lelisme entre ambdós projectes resideix en el fet que, tant en l'un com en l'altre, l'escenògraf harmonitza un disseny escènic proposant una il·luminació de l'escenificació que alterna l'àmbit del pla ideal/fantàstic amb el de la realitat. Tanmateix, l'harmonització del conjunt de *Don Joan* no passa, com a *Somni d'una nit d'estiu*, per un equilibri basat en un dispositiu que sintetitza de manera notable el referent i, així, acompanya de forma flexible les escenes de significació real i també les de valor fantàstic. A *Don Joan*, l'harmonització s'intenta aconseguir combinant les escenes i els diferents plans de ficció, mitjançant un equilibri basat en la quantitat i l'alternança dels capítols que corresponen a cada pla. Així doncs, es reprenen els plantejaments de *Blancaflor* en la mesura que, a un nivell molt similar, realisme i fantasia són perfectament acotats en cada episodi. La lectura del llenguatge visual oscil·la entre el nivell representatiu i el simbòlic d'estil expressionista, voluptuós en el color i les formes, que recorda una "atmosfera arquitectònica gaudiniana" (vegeu les pàgines següents).<sup>598</sup> Així doncs, en el projecte de *Don Joan* no es genera un llenguatge sintètic i modulable com a *Somni d'una nit d'estiu*, sinó que, com a *Blancaflor*,

<sup>596</sup> BATLLE, *Mitja vida de modernisme*, p. 86. També vegeu: Marisa SIGUAN, *La recepción de Ibsen y Hauptmann en el Modernismo catalán*, p. 147-149.

<sup>597</sup> També hi ha un paral·lelisme amb l'escenificació de *Blancaflor* en la incorporació de la suggestió musical, però ara, més enllà de la suggestió musical o plàstica "[Adrià Gual] [...] pot transmetre sense problema l'existència d'una suprarrealitat còsmica mitjançant espais, accions, paraules i conflictes concrets". Vegeu: BATLLE, *Mitja vida de modernisme*, p. 86.

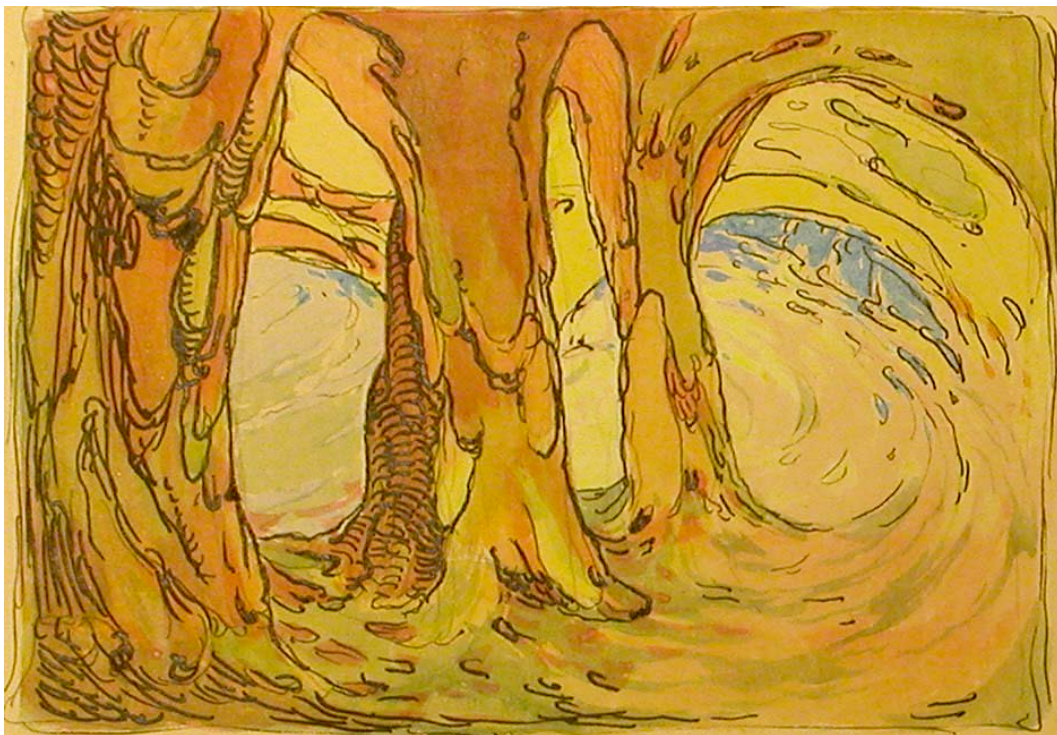
<sup>598</sup> CIRICI, *El arte modernista*, p. 40.



128. Il·lustració escenogràfica: Adrià Gual, *Don Joan*, 1908. Episodi I, visió I: La porxada de Can Plàcit. Plaça de la Vila de Vallderes.



129. Il·lustració escenogràfica: Adrià Gual, *Don Joan*, 1908. Episodi I, visió II: *La revelació*. La rectoria del poble. La il·lustració superior i aquesta mateixa presenten dues propostes dels espais del pla real.



130. Esbós escenogràfic: Adrià Gual, *Don Joan*, 1908. Episodi II, visió VII: *El barco de vidre*. [...] *Ones a través. Del sonrosat del bosc d'on vénen i les rojors de les coves per on s'arriba al (interior) dels focs abrasadors, no hi ha més que un pas.*[...] <sup>599</sup>

<sup>599</sup> GUAL, *Don Joan*. Arxiu Gual. Ms. MCDLXXIX-2, p. 115.



131. Esbós escenogràfic: Adrià Gual, *Don Joan*, 1908. Episodi II, visió VII: *El barco de vidre*. Canvi de decorat o mutació de l'anterior.

l'equilibri de la versemblança del conjunt s'intenta trobar en la voluntat didàctica d'una escenografia que il·lustra pas a pas el traspàs d'un pla de la ficció a l'altre.

Aquest projecte, sobretot, l'hem escollit per al nostre estudi perquè ens permetrà avançar en el coneixement d'Adrià Gual com a dissenyador del personatge, estudiant l'exhaustiva col·lecció de dissenys del títol existents en el Fons Gual.<sup>600</sup> Per primera vegada, des d'un punt de vista documental, tindrem entre mans un projecte de disseny del personatge que es basa en un procés de conceptualització i disseny d'acusada tendència al·legòricodecorativa. De fet, els dissenys de personatge elaborats per a *Don Joan* no van ser desenvolupats del tot. Adrià Gual només arriba a projectar els personatges vinculats a l'àmbit del pla ideal, és a dir, aquells que més difícilment poden ser imaginats pel lector, malgrat les descripcions prou clares del manuscrits. En canvi, no trobem projectats en igual qualitat ni quantitat els personatges del pla real,<sup>601</sup> més fàcils d'imaginar per l'espectador/lector.

L'anàlisi d'aquest projecte se centrarà en el conjunt dels vuit dissenys de personatge: Marió, Joan, Don Joan, el Gran Balda, l'Escampaboires, el Punxaferro, el Gravafort i el Jardiner. També acompanyarem aquests documents amb les il·lustracions trobades en el manuscrit de la traducció de l'obra al castellà (imatges p. 352-353, núm. 128 i 129) i dos dels petits projectes del fons d'escenogràfic del pla fantàstic (imatges núm. 130 i 131),

---

<sup>600</sup> Arxiu Gual, Fons de Figurinisme, Títol carpeta: *Don Joan*. També podeu consultar la base de dades digital o editada.

<sup>601</sup> En el manuscrit traduït al castellà es pot trobar algun esbós senzill d'aquests personatges.

d'un total de quatre il·lustracions sobre les dotze visions<sup>602</sup> en què s'estructura el text dramàtic.

#### 5.4.1. Disseny del personatge

- **Marió**

“Marió té vint anys, és bruna i agraciada, son cabell es sedós i abundant; els seus ulls grans oberts semblen descobrir coses en les buidors de l'aire. És la camperola, afollada darrera el desig d'amor, llisca i s'enlaira de tot el que la volta, emmenada per les visions que constantment l'assetgen. Vesteix com les noies de la muntanya s'hi reflexa un cert mirament provenint-hi d'haver passat cinc anys a vila”.<sup>603</sup>

En el fons de documentació sobre figurinisme del MAE no existeix un esbós gaire definit o detallat de la caracterització de Marió; només en podem trobar un reduït grup d'esbossos a llapis i/o tinta. En els dibuixos (vegeu pàg. següents) es presenta el personatge amb un vestit que remet al món de la fantasia i certa iconografia i estructures que prenen com a referència la cultura medieval: faldilla llarga i ampla, cintura desplaçada i alta, capa fins als peus i abundants ornaments. El personatge presenta, doncs, més una identitat de

---

<sup>602</sup> Episodi primer, visió I: *Acabant la bandera*; visió II: *La revelació*; visió III: *L'encís comença*. Episodi segon, visió IV: *A les portes dels dominis de Don Joan*; visió V: *La recepció*; visió VI: *La selva rosada*; visió VII: *El barco de vidre*. Episodi tercer, visió VIII: *L'illa de l'amor*; visió IX: *Tocant vetlla*; visió X: *La font de l'amor*.

<sup>603</sup> GUAL, *Don Joan*, Fons Gual, ms. 1479, p. 2.





132. Esbós de disseny del personatge: Adrià Gual, *Don Joan*, 1908. Personatge de Marió.



133. Esbós de disseny del personatge: Adrià Gual, *Don Joan*, 1908. Personatge de Marió.

fantasia intemporal propera al món de les fades,<sup>604</sup> que una bona caracterització històrica medieval i així adopta els trets del món del conte infantil.

En aquest sentit, tal com escrivíem en la introducció d'aquest projecte, encara que el referent medieval el vincula amb *Blancaflor*, els dissenys finals són sensiblement diferents. En el de *Blancaflor*, la idealització del personatge principal demana una gran síntesi; en el cas de *Marió*, el pla de la fantasia permet accentuar l'embelliment del personatge, per exemple l'escot del vestit, conjuntament amb uns malucs voluminosos i uns braços al descobert i ornamentats amb cintes i elements florals, reforça la suggestió lúdica i sexual.<sup>605</sup> Finalment, el casquet de petites peces arrodonides, potser perles, potser suposades pedres precioses, també atribueix fantasia i, fins i tot, certa ostentació, barroquisme i exotisme al personatge.

- **Joan**

Aquest serà l'únic personatge del pla real de qui donarem certes referències per contraposar-lo de forma coherent al disseny del personatge de Don Joan. De fet, no hi ha cap esbós de Joan en el fons Gual de figurinisme, però Adrià Gual el descriu així: "Joan- Si mai haveu trobat per la carretera o el camí de les terres catalanes, el bon noi ben plantat, [...] que us dona el bon dia, passa... i segueix el seu camí

---

<sup>604</sup> Les fades simbolitzen els poders supranormals de l'ànima humana (versió esotèrica) i, també, la personificació dels estadis de la vida espiritual o de l'ànima dels paisatges. Vegeu: CIRLOT, "Hadas", *Diccionario*, p. 242.

<sup>605</sup> Els dissenys també esbossen escots accentuats i presenten reiteradament la imatge de nuesa en els braços, és a dir, s'introdueix una manipulació de l'aparença del personatge que connota cert caire eròtic que remet metafòricament al caràcter, foll d'amor, del personatge.

avar de sentiments i anhels, que li són consol i tristesa i alhora, si l'hem vist allunyar eines al coll, i pas lent segur, ben segur del camí per on passa, [...] és ell. El gran infant temorós que viu en el silenci, és ell, el fill de la Ventura, quina bondat li ha valgut l'amor del Placit com si li fos pare. És ell, el campaner del poble de Vallderes qui treballa la terra per ben guanyar-se el cel. Té vint-i-tres anys, és alt, cepat, torrat de pell".<sup>606</sup>

- **Don Joan**

En canvi Don Joan és:

"Ombra llegendària de l'home jove i robust; embolcallat amb mantell color de foc, i gran capell amb plomes gronxadisses".<sup>607</sup> Adrià Gual considera el personatge de Don Joan com de: "rondalla, heroe de les famelles, l'enamorat enamorador de totes és sempre el reflex d'una realitat y en el nostre cas, quasi podríem dir qu'es el mateix Joan a qui Marió estima, però engrandit per la imaginació de nostre negre muntanyesa. Del mateix modo que les criatures, el botiguer és per les criatures el seu rei d'Orient, [...]del mateix modo que la dona enamorada en l'esclat de la seva juvenesa, l'home estimat (molt sovint no realitzador dels seus fogosos somnis) se sol convertir en sa pensar, ab l'heroe de la llegenda, y on rau en junts dos homes d'una sola naturalesa, fins que la realitat, [...] de tota la poesia, decideix l'heroïcitat a punt just".<sup>608</sup>

El Don Joan és l'amor idealitzat per la passió de joventut de Marió i es representa caracteritzat amb una indumentària inspirada en el renaixement tardà espanyol i/o anglès.<sup>609</sup>

---

<sup>606</sup> GUAL, *Don Joan*, Fons Gual, ms. 1479, p. 3.

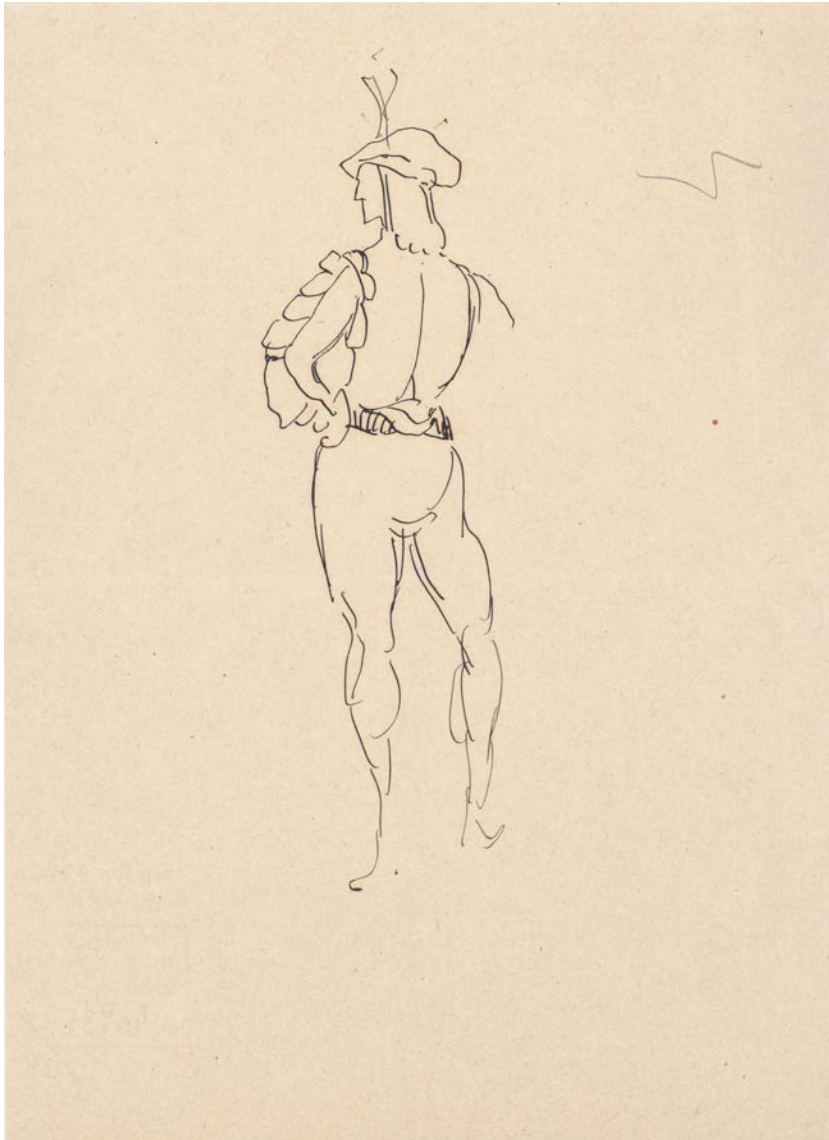
<sup>607</sup> GUAL, *Don Joan*, Fons Gual, ms. 1473, p. 37.

<sup>608</sup> *Ibidem*, p. 37.

<sup>609</sup> Vegeu: Jones LEVER, *Breve historia del traje y la moda*, p. 90.



134. Esbós de disseny del personatge: Adrià Gual, *Don Joan*, 1908. Personatge de Don Joan.



135. Esbós de disseny del personatge: Adrià Gual, *Don Joan*, 1908. Personatge de Don Joan.

Prenent com a referència el conjunt dels esbossos existents (imatges núm. 132 i 133, p. 362 i 363), el gipó i les mitges folrades exageren el volum muscular del tors i les cuixes. Així es remarca la masculinitat del personatge dins d'una imatge d'elegància i cert erotisme, ja que es deixen prou visibles les extremitats i l'estructura del cos. La gola a l'entorn del coll també intensifica aquest sentit masculí i obliga l'actor a moure's d'una forma hieràtica i rígida que es veuria reforçada per l'estampat ratllat i les mànigues<sup>610</sup> obertes, que també accentuen l'amplada de la part superior de la figura.

La vestimenta descrita i el dibuix del personatge amb una llança a la mà (dibuix següent), en una posició bel·ligerant, és remarcada per l'actitud altiva de la mà al maluc, les cames separades i un dels peus més avançada, ens presenta un personatge arrogant, que evoca els temps d'ostentació i poder absolutista en la cort espanyola de mitjan segle XVI.

- **El Gran Balda**

“El gran Balda es gras, panxut, un esvahit, un miserable pretenció, com tants n'hi han, que'ls hi puja al cap la il·lusió”.<sup>611</sup>

El gran volum corporal del personatge és accentuat pel gruix i la llargada de la indumentària, però el que més impacta de la seva presència són els colors intensos i contrastats amb què estan estampades les peces dels seus vestits. D'aquestes textures visuals destaquen els cors en forma de fulles de la capa exterior i els ulls de la túnica interior, tot un seguit de símbols al·legòrics.

---

<sup>610</sup> *Ibidem*, p. 102.

<sup>611</sup> GUAL, *Don Joan*, Fons Gual, ms. MCDLXXIX, episodi II/visió I: *A les portes dels dominis de Don Joan*, p. 54.



136. Projecte de disseny del personatge: Adrià Gual, *Don Joan*, 1908. El Gran Balda.



També a les mànigues del vestit interior hi ha dibuixat el símbol de l'ull, sinònim de sol; mentre que a la capa-abric el cor simbolitza el centre i l'eternitat, la imatge del sol (centre de la constel·lació solar), com l'or simbolitza el sol a la terra. Així doncs, els símbols de l'ull i el sol signifiquen el Gran Balda com a focus *de* llum i li atribueixen valors d'ostentació, intel·ligència i força d'esperit. Aquesta relació entre el signe ull i el signe sol, d'origen egipci, també pot significar allò que alimenta el foc sagrat o la intel·ligència de l'home, és a dir, un personatge bruixot, ja que en la indumentària del Gran Balda, per la seva multiplicitat, pot representar l'ambició per un poder suprem, diví.

Complementant aquesta lectura del personatge, s'afegeixen altres elements que acompanyen el vestuari, com la immensa espasa d'estil medieval i l'alt capell amb ploma. L'espasa, com a arma, simbolitza el desig de domini i poder, i mostra tant el seu veritable fons bel·licós i visceral que també connota el personatge.

- **L'Escampaboires**

“Es el bellugadís etern, el missatger, el recader, condemnat a gesticular, a frisar fins quan reposa”.<sup>612</sup>

En primer lloc, sobre aquest personatge cal destacar la seva expressió i caracterització facial: uns cabells llargs i crespats, que trenquen la proporcionalitat del cap en relació amb el cos i accentuen aquesta part del cos reforçant els aspectes intel·lectuals del caràcter. Així, tant es connoten les seves possibles aptituds reflexives i, per tant, positives, com també els

---

<sup>612</sup> GUAL, *Don Joan*, ms. MCDLXXVIII, episodi II/visió I: *A les portes dels dominis de Don Joan*, p. 54.



137. Esbós de disseny del personatge: Adrià Gual, *Don Joan*, 1908. L'Escampaboires.



138. Projecte de disseny del personatge: Adrià Gual, *Don Joan*, 1908. Escampaboires.

possibles desequilibris emocionals, que un accés en aquest sentit pot conduir tot individu a la bogeria. Després, sorprèn el gest corporal representat en mans i braços, unes extremitats, sobretot els braços, que també han estat desproporcionades amb la prolongació exagerada de les mànigues de la túnica curta o quitó grec, i que obligarien l'actor –segons se'ns proposa en el disseny– a estar en un moviment constant. Tant uns aspectes com uns altres, cabells i mànigues presenten el personatge com un individu desequilibrat i posen en crisi el seu rol de líder. Tot i així, el delicat degradat del color i l'estampat aplicat a la indumentària (des de l'extrem de les mànigues fins al tors), carregat de fantasia i línies corbes, procuren el personatge un embelliment que es contraposa a la seva aparença boja, que, tanmateix, finalment més aviat ens captiva.

En darrer lloc, sorprenen les sandàlies alades que incideixen altra vegada en la simbologia al·legòrica. Les ales remarquen el caràcter espiritual del personatge al mateix temps que fan explícits els valors d'imaginació i pensament. La bellesa de les ales, com la bellesa de l'art o de l'amor, segons Plató, simbolitzen el personatge com a intel·ligent. Adrià Gual posa ales a Escampaboires, com els antics posaven ales a Pegàs, per atribuir al personatge una certa intel·ligència, un significat superior i actiu, al costat del tarannà salvatge i boig en què deriva majorment el seu aspecte.

L'Escampaboires és l'artista del *Nocturn. Andante morat*. Allí, però, es mostrava molt més contingut, més introvertit, i només simbolitzava el seu desig de passió i llibertat quan bufava la flauta dels sàtirs. Ara, en la maduresa, catorze anys després, Adrià Gual no dubta a expressar a crits la seva renovada rebel·lia enfront de la realitat que l'envolta i lloa la necessitat de lluita vers l'ideal.



139. Projecte de disseny del personatge: Adrià Gual, *Don Joan*, 1908. Punxaferro.



140. Esbós de disseny del personatge: Adrià Gual, *Don Joan*, 1908. Gravafort.



141. Projecte de disseny del personatge: Adrià Gual, *Don Joan*, 1908. Jardiner.

- **Punxaferro**

La fletxa que porta a la mà el personatge d'en Punxaferro és la clau del seu significat simbòlic (vegeu la p. 370). La sageta, com a arma dels déus, talment com Apol·lo o Diana, representa la llum del seu poder. A Grècia simbolitza el raig solar i és indubtable la seva connotació fàl·lica. En el cas del personatge gualià, seguint les acotacions de l'autor, la simbologia de l'objecte s'adequa en una lectura en negació al símbol al·legòric de la mitologia clàssica:

“El Punxaferro és prim, neguitós, ombrívol. Pesa al seu damunt una fatalitat que'l forsa a fer el quant fa. Un mal content sense salvació”.<sup>613</sup>

- **Gravafort**

“És digna parella de Punxaferro, més enèrgic si es vol, però tant malhumorat com ell. Si els volguéssim comparar amb alguna bèstia els apropiàrem d'aquelles que s'arrossequen constantment per terra sense esperança de treure's may la pols del ventre”.<sup>614</sup>

Picapedrer (p. 370), home de fortalesa física i presència erotitzada, mostra descoberts i visibles el pit i els músculs dels braços gruixuts i immensos. L'ofici de picapedrer atribueix al personatge la significació de desmembrament, disgregació psíquica, malaltia, mort i derrota.

---

<sup>613</sup> GUAL, *Don Joan*, Fons Gual, ms. MCDLXXIX, episodi II/visió I: *A les portes dels dominis de Don Joan*, p. 54.

<sup>614</sup> *Ibidem*, p. 54.



- **Jardiner**

“El guarda-jardins es el de per tot, y en aquest cas el de allà. Engalanat ab vestits d'altri, presumeix y fa creure que vigila. Mandrós com tots els de la casa, però habituat a un aparent complir”.<sup>615</sup>

El jardiner (pàgina anterior), com a persona que vetlla i té cura de la natura, és símbol de l'ordre i la consciència de la responsabilitat de l'ésser humà respecte del seu entorn. Però, segons Adrià Gual, el personatge està dissenyat en una actitud subjugada, ajupit, sembla que no pugui aturar-se de fer feina. Si bé la part superior de la indumentària és una estructura que remet, més que d'altres, a la temporalitat medieval, no podem deixar de destacar la manipulació dels calçons amb l'estampat floral. Així doncs, la càrrega simbòlica del personatge, en aquest cas, no li és atribuïda mitjançant un objecte o atribut al·legòric, sinó que està incorporada en el disseny de la mateixa peça.

Adrià Gual elabora els dissenys tenint en compte diferents espais i nivells de significació. En alguns contextualitza temporalment el personatge mitjançant l'estructura d'evocació medieval, mentre que en d'altres suporta la simbolització de caràcter en el joc simbòlic-al·legòric dels complements o els estampats (capa i túnica de Gran Balda o el pantalons del Jardiner) i/o els complements o *atrezzo* (Punxaferro i Gravafort). Els diversos processos de conceptualització i disseny enriqueixen el conjunt del projecte i, al mateix temps que presenta una gran riquesa en les solucions, ofereix també una imatge unitària i d'estil expressionista per l'exageració i contrast del color.

---

<sup>615</sup> GUAL, *Don Joan*, Fons Gual, ms. MCDLXXIX, episodi II/visió I: *A les portes dels dominis de Don Joan*, p. 54.