



# 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.

## CONCLUSIONS

1. L'escenografia d'Adrià Gual es comença a desenvolupar en el marc dominant d'una escenografia tradicional vuitcentista de pretensions il·lusionistes i solucions il·lustratives. Es tracta d'uns decorats pintats marcats per un fort eclecticisme entre els estils de la pintura de cavallet del postromanticisme (a partir del 1874) i el realisme (a partir del 1890). Al final de la dècada de 1880 a Catalunya, els escenògrafs artesans volen simplificar la sacsejada emotiva de l'espectacularitat pictòrica de l'escenografia durant el romanticisme català per superar l'escenografia-quadre evasiva i d'ostentació ornamental, amb el desig de sumar-se a les tendències escenogràfiques realistes. No obstant això, els escenògrafs que imiten el pintoresquisme que es practica a la pintura de cavallet confondran la pintura escenogràfica d'exagerat detall amb la il·lusió de realitat.
2. En aquest context escenogràfic decadent, els decorats només reiteren sistemes i procediments incapaçs d'innovar i evolucionar. Adrià Gual, com a artista inquiet i vinculat ideològicament i artísticament amb les ambicions regeneracionistes del modernisme, se suma a l'objectiu de construir un nou teatre –i, per tant, una nova escenografia– per a una societat catalana moderna.

Les fonts per a un teatre modernista seran, com en els altres àmbits artístics, els corrents d'origen europeu: el wagnerisme, el teatre naturalista i l'escenificació simbolista francesa i belga, als quals Adrià Gual s'aproximarà mitjançant les festes modernistes del Cau Ferrat. El 1893, l'estrena a Catalunya de *La intrusa*, de Maurice Maeterlinck, significa l'adhesió del segon modernisme a les tendències teatrals simbolistes.

L'Adrià Gual escenògraf s'inicia com a home de teatre influït pels principis deterministes del naturalisme en uns moments, però, que el sentit atmosfèric i evocador cap a on ja deriva el mateix decorat naturalista evidencia l'adhesió al simbolisme d'alguns teòrics i artistes modernistes com Raimon Casellas i Santiago Rusiñol, entre d'altres.

Així doncs, en l'escenografia gualiana, existeix la constatació, d'origen naturalista, que el dispositiu és element transcendent i part indissociable del conjunt escènic, idea que se suma a les teories wagnerianes que cerquen assolir un art escènic total. Gràcies també al concepte d'independència de l'escenografia naturalista, d'espai autònom, s'accedeix a comprendre l'escenografia com a veritat única i particular, a articular-se la idea que el dispositiu –ara ja segons el simbolisme– es pot concebre com a atmosfera ideal, de qualitats íntimes i subjectives.

Només a partir de la consciència dels conceptes escenogràfics naturalistes, doncs, l'escenografia simbolista es pot desenvolupar en aquest sentit, allargant la seva funció, i incidir en la derivació de l'escenografia com un art de creació d'atmosferes, d'espais emotius. Aquests conceptes són plenament congruents amb l'ideari modernista, que aspira a un art com a connexió entre l'afinitat emotiva i la sinceritat expressiva. Per als naturalistes, el dispositiu ha d'estar en sintonia amb l'acció dramàtica, ha de ser una descripció visual preexistent i contínua del drama. Per als simbolistes, en canvi, el dispositiu ha d'esdevenir reflex del conflicte, un element directe de suggestió i evocació emotiva. Resumidament, Adrià Gual copsa, de l'escenografia naturalista, la transcendència del dispositiu en l'escenificació i, de l'ideari simbolista, la seva utilitat expressiva.

3. El procés evolutiu de l'escenografia simbolista gualiana s'inicia amb una primera fase en què l'escenògraf comprèn que el decorat és creat per la paraula (*La visita*, 1893). Després, aquest plantejament evoluciona cap una teoria escènica que atribueix valors més transcendents a l'escenografia, en la mesura que el dispositiu es simplifica i pren connotacions de les mateixes aspiracions emotives que la resta de factors de l'escenificació. L'escenografia s'entén com un llenguatge plàstic que secunda la paraula del poeta (*Morts en vida* i *La mar brama*, ambdues de 1894).

Posteriorment, les teories escèniques de *Blanc i Negre, primer assaig de color escènic* (1894) i *Nocturn. Andante morat* (1895), el concepte escenogràfic simbolista fins i tot transforma progressivament l'anatomia del dispositiu i es precisa una altra via de escenografia simbolista que és més manifesta i evidència formalment la mirada simbolista.

Adrià Gual, escenògraf modernista simbolista, no concep el dispositiu amb finalitats de fons il·lustratiu i descriptiu del lloc, sinó com a acompanyament visual i plàstic que col·labora en la il·luminació, en expressió del conjunt. Des de les seves primeres teories escenogràfiques, Adrià Gual exerceix una capacitat de transgressió important en comprendre que l'objectiu del concepte escenogràfic s'ha de situar, no en la il·lustració pictòrica, sinó en l'expressió emotiva dels espais.

El dispositiu escenogràfic simbolista segons Adrià Gual es defineix com l'acompanyament plàstic a l'acció dramàtica que supera la seva condició material i esdevé expressiu de valors supra materials gràcies a l'ampliació de les seves capacitats il·lustratives i metonímiques, vers les capacitats

metafòriques i al·legòriques (pretesament simbòliques i que evocuen la naturalesa suprareal).

Adrià Gual, doncs, supera els objectius de l'escenografia tradicional i la mateixa escenografia naturalista, ambdues il·lustratives.

4. Adrià Gual desenvolupa dues línies principals de concepció i projecció escenogràfica per portar a terme els objectius expressius de l'escenografia simbolista, que es completen amb una tercera línia de treball que barreja les dues anteriors. Aquests seran els tres models de referència dels processos de conceptualització i projecció gualianes:

El primer tipus de dispositiu, l'acompanyament simbolista-naturalista o l'estricta simplicitat, l'enuncia Santiago Rusiñol a la Segona Festa Modernista, amb la representació de *La intrusa*, un dispositiu que pretén superar el valor material del decorat allargant amb un nivell superior, de caràcter immaterial, la significació de l'element visual a escena. L'escenografia es dissenya de manera sincrètica, l'objecte és desproveït dels detalls anecdòtics i aporta una imatge simplificada, tocada per una il·luminació amb funcions analògiques en relació amb el diàleg i l'ànim dels personatges, així com amb la resta d'elements escènics. L'escenografia adquireix, doncs, una tensió simbòlica i un cert sentit expressiu, amb un dispositiu que no perd la percepció d'aparença propera. Aquesta primera opció escenogràfica simbolista ha d'evocar els llocs i els temps de l'acció dramàtica dins un cert sentit general, però alhora ha de ser prou evocadora d'una certa quotidianitat. És el dispositiu que es dissenya usualment en la línia dramàtica del simbolisme més proper al plantejament dramaturgic del drama de món, el teatre popular o la tragèdia moderna, amb els textos de temporalitat contemporània. En aquesta primera línia trobem els tempteigs d'Adrià Gual de forma molt incipient a *La visita* i més fermes a *Morts*

*en vida*, mentre que el projecte realitzat i documentat més rellevant serà *Silenci* (1898), d'ell mateix.

En el projecte de *Silenci*, s'incorpora una altra estratègia de disseny, el dispositiu presenta un lloc descontextualitzat en relació al lloc on s'ha generat realment el conflicte del drama. D'aquesta manera, també s'aconsegueix una tensió simbòlica entre l'estat d'ànim dels personatges i l'escenografia, doncs, el lloc on s'expressen els sentiments no és el lloc on van produir-se els fets. L'escenografia del simbolisme utilitza sempre el recurs de la il·luminació per aglutinar, dramatitzar la posada en escena.

Es tracta d'uns decorats, doncs, que inicialment es basen en una significació indicial, però que en el moment que acompanyen l'acció o la situació dramàtica muden de connotació i esdevenen metàfora del valors i emocions dels personatges o les situacions. Aquesta escenografia de versemblança real és fàcilment accessible al públic i l'anomenarem l'escenografia del simbolisme latent.

La segona línia de treball, és l'opció escenogràfica del simbolisme més idealista i transgressor, ja que modifica l'anatomia de l'espai escenogràfic per mitjà de la síntesi i l'evident simbolització del dispositiu. Aquesta escenografia busca una expressió a escena de caràcter essencial, profund i interior. L'espai es despulla de l'aparença quotidiana i se significa amb els ritmes analògics i correspondències entre els elements visuals i les paraules, entre els elements visuals i la música. Per a l'escenografia simbolista, aquesta tendència culmina en els projectes del simbolisme al·legòricdecoratiu i crea imatges a l'entorn d'arquetips espirituals universals (*Blancaflor*, 1898).

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

En darrer terme, recordem, el procés de concepció i projecció escenogràfica gualiana desenvolupa un model d'escenografia a mig camí entre el simbolisme manifest i els objectius del simbolisme latent. És l'escenografia simbolista basada en la funció metafòrica del lloc trobat (*Ifigènia a Tàurida*, 1898). Aquesta opció és un procés intermedi entre la significació simbòlica al·legòricodecorativa i el simbolisme naturalista, ja que és un projecte que fonamentat en els símbols arbitraris (com el jardí en qualitat de símbol d'espai ideal), però que, en ser proposades a partir d'un espai preexistent, se suggereix naturalment. Aquesta línia de treball, que desplaça el procés de simbolització del dispositiu de l'al·legoria al de la metàfora, també esdevindrà clau en l'evolució dels processos de concepció i projecció de l'escenografia simbolista d'Adrià Gual durant la primera dècada del segle XX.

5. Adrià Gual desenvolupa les seves pròpies teories escenogràfiques i estrena els seus primers espectacles seguint els diferents models o línies de treball proposats per ell. En conseqüència, cal avaluar la seva estada a París (1901-1902) i el seu contacte directe amb l'escenografia europea, de tendències naturalistes i/o simbolistes, com una activitat de constatació de la pròpia concepció escenogràfica i no com un factor d'influència sobre els seus objectius, processos o procediments de concepció escenogràfica.

El concepte escenogràfic gualià es desenvolupa paral·lelament –i amb qualitat independent, però equiparable en transcendència– a les propostes

escenogràfiques a Europa. Els plantejaments escenogràfics d'Adrià Gual són homologables als homes de teatre i als pintors vinculats a les experiències de l'escenografia simbolista francesa dels teatres d'André Antoine (*Théâtre Antoine*), Paul Fort (*Théâtre d'Art*) i Lugné-Pöe (*Théâtre de l'Oeuvre*).

6. L'escenografia d'Adrià Gual, a mesura que avança el modernisme, esdevé més flexible en l'ús de les diferents metodologies de conceptualitzar i projectar l'escenografia.

Els projectes en línia amb el simbolisme de l'estricta simplicitat evolucionaran des de la projecció basada en la suggestió simbòlica de l'atmosfera fins a projectes més fonamentats en el joc simbòlic que pot assolir la selecció i el disseny del dispositiu mitjançant associacions o metàfores provocades per les qualitats del decorat i la forma en que és recreada l'arquitectura (*La culpable*, 1899 i *Camí d'Orient*, 1901).

Vers 1900, alguns dels projectes del simbolisme latent d'Adrià Gual incorporen un tractament de l'anatomia visual d'estil expressionista, és a dir, projecta escenografies on la composició i l'anatomia dels elements visuals són en si mateixos simplificats, exagerats, coloristes i directament evocadors de sensacions i sentiments a través de fer un ús del color com d'una matèria plàstica que estimula eficaçment els sentits (*Camí d'orient* i *Misteri de dolor*, 1902).

Els projectes del simbolisme de síntesi, posteriorment, evolucionen cap a la concepció i la projecció de decorats on el simbolisme perd el seu accent més agut i arbitrari mitjançant l'evocació a través del símbol al·legòric, i proposen una escenografia basada en una estratègia o procediment mixt, al·legoria i metàfora que acosta les solucions finals de les dues línies de treball.



Formalment, l'anatomia del l'escenografia del simbolisme manifest deriva cap a dues opcions, una on l'escenografia tendeix a l'abstracció, és a dir, on se sintetitzen encara més els referents (*Somni d'una nit d'estiu*), i una altra, que opta per un eclecticisme estilístic que s'equilibra a l'hora de l'escenificació mitjançant l'articulació d'escenes on l'escenografia recrea el pla real amb d'altres on el dispositiu evoca un pla de ficció ideal o de visió (*Don Joan*, 1908 i *Javier*, 1930).

L'escenògraf català reateatralitza les convencions escenogràfiques i desenvolupa nous sistemes i processos de conceptualització i projecció. Adrià Gual, doncs, concep, projecta i és responsable de realitzar escenografies modernes en tant que expressives, evocadores i suggeridores.

7. Adrià Gual, tant en la seva primera època en qualitat d'escenògraf del modernisme com més tard, topa amb grans dificultats per realitzar fidelment els seus projectes escenogràfics. El pas de la fase de la conceptualització i projecció a la projecció executiva i construcció de l'escenografia és saturada de fracassos a causa de la incapacitat dels escenògrafs artesans, amb els quals col·labora, per interpretar i realitzar adequadament el dispositiu. Aquests escenògrafs artesans no copsen prou bé els nous objectius ni les finalitats expressives del dispositiu modern i simbolista i, per tant, devaluen en la realització la qualitat conceptual i projectual del projecte escenogràfic gualià (*Misteri de dolor; Somni d'una nit d'estiu; Tristany i Isolda*, 1920).
8. Inicialment, els procediments a l'abast de l'escenografia gualiana són els mateixos que empren el escenògrafs tradicionalistes. No obstant això, les noves finalitats expressives que atribueix l'escenògraf modernista al dispositiu innoven en les capacitats d'aquestes tècniques.

El nou objectiu expressiu del decorat simbolista posa en crisi l'ús dels procediments amb finalitats il·lustratives i, per tant, a l'escenògraf modern se li obre la possibilitat de qüestionar els mitjans i les tècniques a l'abast i la capacitat de proposar-ne de nous com el poder del color com a matèria emotiva i la suggestió de l'espai generat per la il·luminació.

Adrià Gual muda la finalitat de la pintura escenogràfica: segons ell la pintura esdevé material expressiu (*Les filoses*, 1916; *Romeu i Julieta* i *Tristany i Isolda*, 1920; *Simfonia d'un dia serè* i *Nausica*, 1922). Del decorat pintat, Adrià Gual evoluciona cap al concepte de decorat objecte (*Nausica*) i incorpora procediments de tipus espacial: els telons retallats i estructures practicables (*Bressolada*, 1922; *Schuman al vell casal*, 1916), tècniques constructives per a una escenografia corpòria – presents ja en el projecte de *Somni d'una nit d'estiu* però no aplicades fins a *Javier* –, les possibilitats evocadores de la caixa negra (*Arlequí vividor*, 1912-1914) o els mateixos elements convencionals del llenguatge escenogràfic, com els cortinatges, poèticament eficaços a l'hora de suggerir i idealitzar els espais (*Romeu i Julieta*).

En la segona dècada del segle XX, els processos de conceptualització i les línies de desenvolupament de l'escenografia simbolista d'Adrià Gual es tornen més flexibles. Els objectius i procediments de projecció esdevenen més possibilistes en la fase de disseny del projecte, ja que les propostes escenogràfiques plantegen conceptes més continguts i menys ambiciosos pel que fa al missatge que la plàstica ha de comunicar (*Les filoses* i *Bressolada*). Els projectes són formalment més senzills i en el moment de la realització, menys distorsionats (*Arlequí vividor*). Aquesta situació és així perquè la majoria d'escenografies es projecten en el marc de l'Escola d'Art Dramàtic, en el

context de les raonables limitacions i la necessària congruència d'una activitat pedagògica.

Els fonaments, conceptes i procediments de l'escenografia simbolista, desenvolupats seguint la finalitat expressiva del dispositiu, s'assenten com a objectius bàsics de l'escenografia moderna. Els recursos i les tècniques innovades per l'escenografia simbolista gualiana esdevenen principis per a la projecció escenogràfica a l'entorn de Ramon Batlle, Joan Morales i Lluís Masriera.

9. Adrià Gual és el primer escenògraf català modern que estableix que l'escenografia ha de desenvolupar capacitats i objectius expressius, en oposició a les finalitats bàsicament il·lustratives que fins llavors havien dut a terme els escenògrafs de tradició vuitcentista.

Els fonaments dels seus projectes són de gran qualitat conceptual en respondre a uns fonaments ideàtics clarament definits en les seves teories i que el desmarquen del perfil de l'escenògraf artesà, desproveït d'inquietuds artístiques i valors transcendents. Els seus projectes escenogràfics són de gran qualitat ja que parteixen de processos de conceptualització i projecció flexibles i complexos. Són dispositius que desenvolupen variades estratègies de conceptualització i diferents procediments de projecció escenogràfica.

Aquests processos de conceptualització i projecció d'Adrià Gual, així com la ductilitat amb què articula en els projectes els diferents procediments espacials i, sobretot, pictòrics, el defineixen com un escenògraf model del que esdevindrà l'escenografia del segle XX.

