



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) i a través del Dipòsit Digital de la UB (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) y a través del Repositorio Digital de la UB (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) service and by the UB Digital Repository (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 3: ELEMENTS SINTÀCTICS I PROCEDIMENTS DE
L'ESCENOGRÀFIA SIMBOLISTA GUALIANA

Aquest últim bloc de l'estudi, que abasta cronològicament fins gairebé els darrers anys vitals i professionals de l'Adrià Gual escenògraf, ha estat plantejat amb una altra orientació metodològica. Si tant en la primera fase de la investigació com en la segona reflexionàvem sobre els fonaments, conceptes i finalitats de l'escenografia simbolista —és a dir, investigàvem sobre els aspectes conceptuals que afectaven la projecció escenogràfica—, ara l'objectiu és analitzar i reflexionar sobre quins són els mitjans, els procediments, que Adrià Gual utilitza quan dissenya i materialitza el dispositiu simbolista.

Per avaluar amb adequat distanciament i màxima objectivitat aquesta fase del disseny escenogràfic, un cop definit quin és l'objecte d'estudi, relacionarem els procediments de les dues principals vies d'Adrià Gual amb els dels escenògrafs europeus contemporanis. En un inici, valorarem els procediments que Adrià Gual emprà en comparació de les propostes dels escenògrafs cridats per Serge de Diaghilev (1872-1929) per als Ballets Russos. Aquesta relació fixarà el punt de trobada entre els procediments que Adrià Gual desenvolupa a l'entorn de l'atmosfera pictòrica. Com a context de la relació, prendrem la primera estada del ballet a Barcelona el 1917 i algunes de les seves produccions aquí escenificades.

En una altra direcció, per concretar el punt de trobada entre l'escenografia gualiana i els escenògrafs del simbolisme europeu que desenvolupen els seus projectes basant-se en l'atmosfera espacial, relacionarem Adrià Gual amb Adolphe Appia (1862-1928)⁶²⁰ i Edward Gordon Craig (1872-1966)⁶²¹ a

⁶²⁰ Vegeu com a referència bibliogràfica bàsica: BABLET, Marie L. *Œuvres complètes/Adolphe Appia*. Berne: L'Âge d'Homme, 1983. L'edició comentada té una introducció general de Denis Bablet.

partir d'un senzill document –una carta– que el segon envia al primer. La carta té un dibuix escenogràfic a banda que, sorprenentment, recorda les il·lustracions escenogràfiques d'Adrià Gual per a *Nocturn. Andante morat* (1896).

Amb l'objectiu d'aportar una avaluació panoràmica dels mecanismes i procediments emprats en l'escenografia gualiana i per no fer-ne una descripció –que esdevindria reiterativa–, en aquesta nova fase de reflexió hem prioritzat analitzar els projectes escenogràfics de manera més general i comparativa. Els documents escenogràfics originals d'Adrià Gual que participen en aquest darrer apartat, igual que els anteriors, formen part del Fons Gual d'escenografia del MAE. El criteri de selecció ha seguit els mateixos paràmetres emprats en el segon bloc, és a dir, la seva qualitat, exhaustivitat i estat de conservació, així com la seva innovació i congruència en la projecció, i s'hi ha afegit el criteri de triar segons el procediment aplicat.

Aquest bloc, doncs, inclou projectes de 1916 a 1930, aproximadament. En aquest període convé destacar, com a fet biogràfic, la inauguració i direcció per part d'Adrià Gual de l'Escola Catalana d'Art Dramàtic, l'ECAD (1913-1934).⁶²²

⁶²¹ Vegeu la bibliografia respecte al treball d'Edward Gordon Craig: BABLET, Denis. *Edward Gordon Craig*. París: L'Arche Editeur, 1962, i també: CRAIG, Edward Gordon. *On the art of the theatre*. [L'Art del Teatre. Barcelona: Institut del Teatre, 1990].

⁶²² Per a una aproximació acurada del treball i la vinculació personal i professional d'Adrià Gual amb l'ECAD, vegeu les referències bibliogràfiques següents: BONÍN, Hermann. *Adrià Gual i l'Escola Catalana d'Art Dramàtic (1913-1923)*. Barcelona: Rafael Dalmau editor, 1976; BONÍN, Hermann. *Adrià Gual i l'Escola Catalana d'Art Dramàtic (1923-1934)*. Barcelona: Rafael Dalmau editor, 1976. També vegeu: GRAELLS, Guillem-Jordi. *L'Institut del Teatre, 1913-1988. Història gràfica*. Barcelona: Institut del Teatre, Diputació de Barcelona, 1990.

Així doncs, primer cal desvetllar quins són i com són emprats els procediments i les tècniques escenogràfiques que Adrià Gual té en compte a l'hora de projectar i realitzar els dispositius escenogràfics. Com a darrer capítol, acabarem l'estudi relacionant els recursos de l'escenografia simbolista d'Adrià Gual amb la dels seus col·legues de la generació següent: Joan Morales, Ramon Batlle i Lluís Masriera.

1. Elements de la sintaxi escenogràfica

“L'escenografia “pintura” en el teatre, va “repindre”, com se sol dir, y l'innovació que duia aquesta art l'escena, va ser aprofitada pel cantó del barroquisme (com si diguessim); el ballet se'l feia seu y servia en son principi pera resoldre problemes d'intrincades magiques y sobre tot d'apoteosis espelendents, y a mesura que l'ús de la pintura devenia més familiar, s'adaptava a tot, se feine sales, jardins, boscs, tot n una paraula, però ni'ls autors ni'l public, ni'ls mateixos artistes pintors, sentien la necessitat d'una existencia manifesta en la justa interpretació de l'obra que decoraven... y aquest criteri regna encara”.⁶²³

Seguint les noves funcions expressives de l'escenografia simbolista, la pintura escenogràfica s'ha despulpat de les funcions il·lusionistes del decorat vuitcentista i tradicional i ha reateatralitzat les seves funcions a escena. S'ha constatat que l'escenografia simbolista atribueix a la pintura escènica capacitats pròpies de la pintura imaginària:⁶²⁴ l'evocació d'una realitat superior. És a dir: a les taules, el color –com a element expressiu essencial de l'anatomia visual– té la capacitat d'esdevenir expressió de l'emoció mitjançant la impressió i l'evocació.⁶²⁵ Aquests procediments apareixen vinculats a les primeres teories d'Adrià Gual sobre l'escenografia simbolista –com és el cas de *Blanc i Negre* o del *Nocturn. Andante morat*, fins als darrers projectes: *Somni d'una nit d'estiu* o *Don Joan*–. El simbolisme considera la pintura escenogràfica com a color, com a material que incideix directament en el fons emotiu de l'espectador.

⁶²³ GUAL, “L'art escènic i el drama wagnerià”. *Associació wagneriana*, p. 123.

⁶²⁴ BABLET, *Esthétique Générale*, p. 195.

⁶²⁵ *Ibidem*, p. 197.

Malgrat això, a França, per als homes de teatre simbolistes i els pintors escenògrafs, la substitució del valor il·lusionista del color pel valor expressiu tindrà beneficis contradictoris. Paul Fort i Aurélien-François-Marie Lugné-Pöe, amb els pintors nabís al costat, apliquen a l'escena aquesta nova funció emotiva de la pintura-color com a principal procediment per a la suggestió. La teoria pictòrica dels neotradicionalistes, que Maurice Denis defineix en un article encarregat precisament per Lugné-Pöe a *Art et Critique*,⁶²⁶ es fonamentava en el valor matèric de la pintura. No es tracta de fer decorats amb pintura representativa, ja que: “Es preciso recordar que un cuadro –antes de ser un caballo de batalla, una mujer desnuda o cualquier anécdota– es esencialmente una superficie cubierta de colores regidos por un determinado orden”.⁶²⁷ L'escena teatral, però, no és un quadre.

Tanmateix, el valor expressiu de la pintura-color és també un plantejament ja recollit per les teories wagnerianes quan Richard Wagner reivindicava la pintura de paisatge com aquella que contenia la mirada sobre la realitat directa i vital: “la pintura es oclusión última y perfecta de todas las artes plásticas, ella se convertirá en el alma verdadera y vivificante de la arquitectura, representa de una manera viva el trasfondo de naturaleza, para el hombre vivo y no contrahecho. Gracias al pintor de paisaje, todo el escenario se volverá verdad”.⁶²⁸

⁶²⁶ DENIS, “Définition du Neo-Traditionnisme”. *Théories. 1890-1910. Du Symbolisme et de Gauguin vers un nouvel ordre classique*: p. 12, segons citació de BABLET, *Esthétique*, peu de pàgina núm. 45, p. 151.

⁶²⁷ Referència a la manera com Camille Mauclair la descriu en ocasió de la representació de *Pélleas et Mélisande* (1893) i també a les paraules crítiques de Jacques Rouché (1910), quan crítica considerar el teatre com un àmbit dependent de les arts plàstiques. Vegeu: BABLET, “El pintor en el escenario”. *El Público*. Núm. 28 (novembre 1987), Madrid: p. 19.

⁶²⁸ *Ibidem*, p. 15.

Tanmateix, tant segons els nabís com segons el mateix Richard Wagner, el color és a escena un element amb capacitat compositiva i expressiva pròpies. Però no ens confonguem: allò que en la pintura de cavallet va significar la llavor de les avantguardes, aplicat a l'escena suposa caure en un cert error, ja que tot i que l'arribada dels pintors a l'escena és un factor determinant per renovar els processos de conceptualització i de projecció, convé no desviar-nos de l'específica naturalesa de les arts escèniques i reivindicar l'acció com a veritable nucli de l'escenificació.⁶²⁹ L'acció, com a principi essencial de l'escenificació, nega la congruència d'utilitzar el símbol pictòric –tant si és amb funcions il·lustratives com de naturalesa expressiva–, ja que aquest procediment sempre serà un element d'anatomia visual fixa i bidimensional; és a dir, la pintura/color, malgrat que s'imposi com a element directament emotiu i com a material sensible, no superarà la seva qualitat de quadre, de fons a l'acció.

Així doncs, la pintura-quadre de finalitats expressives revoluciona l'escenografia del simbolisme, però l'emotivitat i el color, en certa mesura, també limiten –com la pintura il·lusionista tradicional– els principis de l'escenificació que aspiren a un teatre plenament global, únic i íntimament lligat a l'essència del fet escènic, a l'acció i l'atmosfera.

Per tant, és en aquest sentit que, a partir de l'escenografia del simbolisme, aquesta nova aplicació escenogràfica de la pintura provocarà opinions enfrontades. Per a uns –Adolphe Appia i Edward Gordon Craig–, aquest procediment trenca l'equilibri del conjunt escènic que essencialment gira a l'entorn de l'acció de l'actor, mentre que per a d'altres –com els pintors

⁶²⁹ BABLET, *Esthétique Générale*, p. 175-176.

escenògrafs que col·laboren amb els Ballets Russos,⁶³⁰ influïts per les primeres propostes escenogràfiques del teatre simbolista de Vsevolod Meyerhold (1874-1940)⁶³¹ –, el procediment de l'atmosfera pictòrica⁶³² serà un mitjà eficaç per

⁶³⁰ Si els pintors dels Ballets Russos trasbalsen les concepcions decoratives tradicionals o provoquen la borratxera del públic, no és tant per l'elecció de les seves formes decoratives com per la novetat i la riquesa de la seva paleta, la manera com utilitzen els colors i els combinen, la manera com els associen al ballet, a la seva música, per fer-ne sortir l'atmosfera i suscitar l'exaltació creixent de l'espectador. A l'harmonia d'una convenient pal·lidesa, Bakst hi oposa el lirisme sensual dels colors francs. BABLET, *Ibidem*, p. 204-205: "Si les peintres des Ballets Russes bouleversent les conceptions décoratives traditionnelles et provoquent l'ivresse du public, ce n'est pas tant par choix de leurs formes décoratives que par la nouveauté et la richesse de leur palette, la manière dont ils utilisent les couleurs et les combinent, la façon dont ils les associent au ballet, à sa fable et à sa musique, pour en faire jaillir l'atmosphère et susciter l'exaltation croissante du spectateur. Les Ballets Russes déploient leurs <orgies polychromes>, ils rendent le spectateur sensible au <dynamisme des forces colorées>. <Voilà de la couleur!>, s'écrie Maurice Denis. [...] A l'harmonie dans une confortable fadeur, Bakst oppose le lyrisme sensuel des couleurs franches. <La couleur>, déclare-t-il, <doit exprimer une joie des yeux>, et il ajoute: <Je cherche des nuances riches, magnifiques, aveuglantes>. Et voici ces gammes si nouvelles pour l'époque: rouge de cadmium et rouge géranium, corail, vert véronèse et vert émeraude, bleu de cobalt, lapis, noir, violet, jaunes stridents et oranges somptueux pour roses et ors. Nouveauté de la palette, nouveauté aussi des accords que le public n'aurait jamais imaginés, tant ils paraissaient audacieux et inconcevables: <bouquets incroyables>, <feux d'artifice>, tels sont à leur propos les termes de Jean-Louis Vaudoyer qui note: < Nous sommes emmenés aussi loin, par ces combinaisons lumineuses, que nous le fumes par les sonorités de Wagner ou de Chateaubriand>. Le public se laisse prendre aux jeux des couleurs qui l'étonnent et le stupéfient. Il est projeté hors des ses habitudes. A l'origine du succès des Ballets Russes, il y a le choc et la surprise. Les peintres ne se contentent pas de substituer aux tonalités atténuées des couleurs franches et des harmonies crues, ils utilisent l couleur en tant que facteur d'expression dramatique."

⁶³¹ A partir de 1905, Vsevolod Meyerhold determina utilitzar nous procediments escenogràfics per alliberar-se finalment del naturalisme i creu que la reproducció de la vida no té cap importància, sinó que ha de desaparèixer de l'escena. La recerca de la veritat absoluta és absurda; el naturalisme pretén fer oblidar la convenció, treu al teatre la teatralitat, en destrueix la seva essència artística: l'art és convenció. S'ha de renunciar a tot tipus d'imitació; s'ha d'evocar, indicar parcialment, amb ambigüitat, és a dir, desenvolupar una escenografia de manera estilitzada. Al Teatre Estudi, Vsevolod Meyerhold, amb els seus col·laboradors Sapounov i Soudeikine, desintegra l'univers escènic realista en tres dimensions (naturalisme), vol renunciar a tots els tipus d'imitació, substituir l'espacialitat del dispositiu per un joc de plans *impressionistes* de dues dimensions. Tot plegat significa canviar la realitat de l'espai

reteatralitzar, dotar l'escenografia simbolista de les capacitats per fascinar, evocar l'ideal i suggerir a escena basant-se en l'expressivitat directa i la qualitat embellidora, decorativa, de per si convencional, de l'escenografia del símbol pictòric.

De forma dominant, fins al naturalisme⁶³³, a l'escena, la il·luminació era pintada. Amb el simbolisme i les innovacions tècniques en il·luminació teatral, el valor de l'evocació escenogràfica servint-se de l'atmosfera lumínica és el procediment fonamental de les teories i projectes escenogràfics d'Adolphe Appia i Edward Gordon Craig. Segons els seus principis escenogràfics, la llum és el procediment visual de "major harmonia amb l'acció dramàtica".⁶³⁴ Per als pintors escenògrafs nabís, en canvi, la il·luminació era pintura. La il·luminació del decorat pintat ampliava la percepció del color multiplicava la seva qualitat emotiva i així es garantia l'eficàcia comunicativa i simbòlica que contenia.

escènica per la convenció d'un espai pictòric, la convenció s'ha d'evidenciar. En una fase posterior, Vsevolod Meyerhold s'adona que, tot i que el símbol pictòric ajuda a destruir l'aparell naturalista, el teatre no pot ser pintura. La col·laboració amb els pintors li ensenya que el teatre no pot fer seu el punt de vista decoratiu de la pintura: l'escena no pot ser mai un quadre. L'escenografia ha de prendre recursos de l'art plàstic però no de la pintura. Per a l'actor, la base és l'art estatuari. Vegeu l'apartat de: BABLET, 3^o Meyerhold et Stanislavski: chercher au théâtre <ce qui a déjà été trouvé dans les autres arts>, *Esthétique Générale*, p. 168-179.

⁶³² També es podrien relacionar amb l'escenografia del símbol pictòric algunes escenificacions del teatre, a partir de 1905, de Konstantín Serguéievich Alexéiev Stanislavski (1863-1938) amb els decorats de V. E. Egoroff (el 1911, per exemple, *L'oiseau bleu*, de Maurice Maeterlinck, 1901); també les escenografies del teatre de Jacques Rouché (1862-1957) o alguns dispositius per al teatre de Max Reinhardt (1873-1943) amb la col·laboració d'Edvard Munch (1863-1944), Paul Vogler o de Max Kruse, entre d'altres. Vegeu: *Ibidem*, p. 169-182. També es pot veure una reproducció fotogràfica del dispositiu a: DEWSIS; REYMOND, *Le décor de théâtre en France du Moyen Age à 1925*, p. 183.

⁶³³ André Antoine treu conclusions de les experiències del grup dels Meiningers. Aquests ja havien entès les possibilitats que ofería la llum elèctrica a l'escenificació. Vegeu: BABLET, *Esthétique Générale*, p. 130-131.

La controvèrsia, però, la segueixen mantenint els escenògrafs més crítics formats en l'àmbit teatral, Adolphe Appia i Gordon Craig. Els escenògrafs educats a l'escena no obliden la condició d'art "sintètic excel·lent"⁶³⁵ que atribueixen a l'escenografia. Segons ells, l'escena ha de continuar anhelant la possibilitat de concebre la fórmula perfecta de l'art total wagnerià, al mateix temps que recullen del naturalisme la finalitat determinista de la il·luminació com a factor bàsic per suggerir un ambient, una atmosfera vitalment possible. Gràcies a la qualitat i la intensitat de la llum, aquests dos escenògrafs singulars representen el màxim exponent de l'escenografia simbolista i l'atmosfera espacial, i desenvolupen, en el marc del simbolisme, propostes escenogràfiques de punyent força visual a causa del seu agut caràcter sintètic.

El dilema està plantejat: quin procediment és el més competent a l'hora de plantejar un dispositiu simbolista i expressiu, el procediment simbòlic de l'atmosfera pictòrica o el de l'atmosfera espacial?

Aquests són els dos procediments bàsics a l'hora de portar a terme la projecció i realització d'un dispositiu simbolista i modern. Són dues línies de formalització de l'escenografia simbolista que perfilen dues maneres diferents de resoldre el dispositiu, també seran dos procediments a l'hora de dissenyar i realitzar l'escenografia simbolista segons Adrià Gual.

⁶³⁴ *Ibidem*, p. 130-131.

2. L'escenografia simbolista i l'atmosfera pictòrica

Quan Maurice Maeterlinck dubtava de culminar el seu treball teatral amb l'escenificació i exercia el dubte a la representabilitat de les seves obres, no dubtava realment de la irrepresentabilitat dels seus textos, sinó de la irrepresentabilitat de les obres simbolistes segons la concepció pictòrica il·lustrativa o naturalista/realista que imperava de forma dominant en aquells temps. Els simbolistes no podien concebre una posada en escena on es renunciés al poder de l'evocació. Maurice Maeterlinck s'estava protegint d'una concepció descriptiva, il·lustrativa. Igual que en la seva literatura, en l'escena buscava suggerir i emocionar.

Els pintors del *Théâtre de l'Art* i de l'*Oeuvre*, en canvi, sí van saber proporcionar-li les coordenades conceptuals necessàries per anivellar text, dramaturgia i plàstica escènica. Un cop van haver aconseguit impregnar de sensacions i sentiments la pintura de cavallet, sense caure en l'excés perturbador de l'anècdota, van introduir els mateixos procediments a escena per lluitar per atribuir en la pintura escènica la mateixa finalitat expressiva. Així doncs, Maurice Maeterlinck va proclamar la necessitat de la desparticularització a escena, la síntesi i la simplificació cromàtica que, per exemple, Pierre Vuillard, ja aplicava als seus quadres.⁶³⁶

⁶³⁵ BABLET, Denis. "El pintor en el escenario". *El Público*. Núm. 28 (novembre 1987), Madrid: p. 19.

⁶³⁶ El misteri contingut de les figures de *La intrusa* dibuixades per Pierre Vuillard sobre la representació de 1891 (vegeu la imatge núm. 24, p. 85, del present estudi) mostra la capacitat dels artistes simbolistes per concedir a la pintura un valor simbolicopsicològic amb una forta càrrega de sentiments i emocions.

No obstant això, l'exponent màxim de l'atmosfera pictòrica a l'Europa del moment va ser liderat pels pintors que van col·laborar amb la companyia dels Ballets Russos.⁶³⁷

Avaluem des de l'opinió d'Adrià Gual quines són les aportacions als procediments escenogràfics d'aquesta companyia: "S'ha dit en ocasions diverses que els ballets russos signifiquen una innovació en quan a les seves presentacions escèniques, però això no és veritat. No, els ballets russos no poden ser considerats no com una innovació sinó com un acert. [...] Existeix al món del teatre una misteriosa compenetració de factors que es deu a l'ambient d'un costat, a una certa definitiva instal·lació espiritual de l'altre. [...] La definitiva gesta de la innovació escènica és encara per fer".⁶³⁸

⁶³⁷ Els Ballets Russos és un projecte que dona forma Serge de Diaghilev el 1908 a París, però que ja s'havia anat desenvolupant a Rússia des del 1903 amb *Feya Kukul*. Vegeu com a referències bibliogràfiques: AAVV. *L'art des Ballets Russes, Projets de décors et costumes, 1908-1929*. París: Gallimard, 1990; SCHOUVALOFF, Alexander. *The Art of Ballets Russes, the Serge Lifar Collection of Theater Designs, Costumes and Painting at the Wadsworth Athenaeum Harford*. Connecticut, New Haven i Londres: Yale University Press, 1997 i POZHARSKAYA, M.N. *The Russian seasons in Paris. Sketches of the scenery and costumes 1908-1929*. Moscow: Iskusstvo Art Publishers, 1988. En aquest darrer llibre, es troben reproduïts tots els títols de referència d'aquest capítol.

⁶³⁸ Adrià GUAL, "A propòsit del Ballets Russos. Impressions". *La Veu de Catalunya*. (27 de juliol 1917). Aquest article forma part de l'Arxiu Gual. Premsa. Àlbum I, núm. 29. Vegeu també: Adrià GUAL, "El pas dels Ballets Russos per Barcelona". *Gasetta Catalana d'Art Dramàtic* (butlletí mensual de l'Escola Catalana d'Art Dramàtic), any I, núm. 4, (juliol de 1917), pàgina de portada: "S'ha pretès en diverses ocasions que l'art escenogràfic posat al servei del ballets russos constituïa una veritable revolució, i fins marcava orientacions a totes les escenografies indispensables. No deu amagar-se que en la presentació dels ballets russos s'hi esdevenia una certa impaciència renovadora, i en determinats moments el plantejament d'algun propòsit franc i encertat; però d'això a la innovació definitiva hi va tot un món de diferència.[...] En aquest sentit els ballets russos signifiquen un tempteig, i en alguns moments un tempteig que prescindeix massa de l'assistència pública; i tot això que quan un ho veu en l'ambient d'origen sol passar encobert per a la suggestió indispensable, es posa cruament de manifest al presentar-se isolat en un ambient sinó refractari, almenys indiferent. [...] En el sentit d'aquell gest i d'aquella indumentària hi radica l'essència d'un nou art expressar: de fet, tot l'art dels ballets russos.

Aquest és un fragment d'un dels articles que Adrià Gual escriu sobre la seva experiència com a espectador de les primeres sessions dels Ballets Russos a Barcelona,⁶³⁹ del 23 al 30 de juny de 1917,⁶⁴⁰ al Gran Teatre del Liceu.

L'escenògraf català va veure els Ballets Russos de Serge de Diaghilev per primera vegada, en la seva primera estada a la ciutat durant aquella temporada i segons els programes de mà editats pel Gran Teatre del Liceu per a l'ocasió, el repertori, organitzat en quatre sessions, va constar dels escenificacions següents: *Cléopâtre* (1909, Léon Bakst), *Les Sylphides* (1909,

L'admirable disciplina del gest individual encaminat a una major harmonia d'idees plàstiques, heus aquí la base d'aquest nou art expressiu que sintetitzen els ballets russos.[...] Quan aquesta manifestació artística hagi resolt d'una manera definitiva el problema de les seves presentacions, com s'hi acosta en alguna d'elles, quan no es trobi en el cas de fer ballables obres musicals estranyes al pensament que les ha promogudes, quan se situï oportuna i proporcionadament en el lloc degut que la seva índole reclama, serà sens dubte, un art entre les arts del teatre."

⁶³⁹ La companyia vindrà a la ciutat sis vegades més fins al 1928.

⁶⁴⁰ Després de la primera estada a Barcelona el juny de 1917, tornen al novembre dins la temporada d'hivern del Gran Teatre del Liceu (1917-19189), els dies 5, 7, 8, 10, 11, 12 i 14 de novembre, i escenifiquen: *Les Sylphides* (Alexandre Benois), *L'oiseau de feu*(Léon Bakst), *Knyaz Igor* (Nicolaj Roerich), *Thamar*, *Carnava I*(Léon Bakst), *Narcisse* (Léon Bakst), *Schéhérezade* (Léon Bakst), *Parade* (Pablo Picasso), *Cléopâtre* (Léon Bakst escenografia i vestuari renovat de Sonia Delonay), *Le spectre de la rose* (Léon Bakst) i *Petrouchka* (Alexandre Benois). Al juny de 1918 tornen a la ciutat i el repertori serà: *Cléopâtre* (Léon Bakst), *Les Sylphides* (Alexandre Benois), *Petrouchka* (Alexandre Benois), *Soleil de Minuit* (Mikhail Larionov), *Scéherezade* (Léon Bakst), *Carnaval* (Léon Bakst), *Knyaz Igor* (Nicolaj Roerich), *Les femmes de bonne humeur* (Léon Bakst), *Safko* (M.B. Anisfeld i M.N. Gontcharova), *Les papillons* (Mikhail Doboujinsky i Léon Bakst), *La princesse enchantée* (Mikhail Doboujinsky i Léon Bakst), *L'Après-midi d'un faune* (Léon Bakst), *Narcisse* (Léon Bakst), *L'oiseau de feu* (Serge Golovin), *Thamar*, *Parade* (Pablo Picasso) i *Le Festin* (Constantin Korovin i Ivan Bilibin). A l'abril de 1924, voldríem ressaltar *Le Tricorne i Pucinella*, amb escenografia de Pablo Picasso. I a la primavera de 1925, segons el directori d'estrenes de la companyia a Espanya, escenifiquen: *Le mariage d'Aurore* (Alexandre Benois), *La boutique fantasque* (André Derain), *Les tentations de la Bergère* (Juan Gris), *Le train bleu* (Pablo Picasso) i *Le lac des cygnes*, i de repertori: *Petrouchka*, *Scheherezade*, *Knyaz Igor*, *Cléopâtre*, *Contes Russos* (Larianoff), *Carnaval*, *Cimariosiana* (J. M. Sert) i *Les Sylphides* (Alexandre Benois). La darrera estada dels Ballets a

Alexandre Benois), *Schéhérazade* (1910, Léon Bakst), *Carnaval* (1910, Léon Bakst), *Knyaz Igor* (1910, Nicolaj Roerich i Adolph Bolm, vestuari), *Le spectre de la rose* (1911, Léon Bakst), *Papillons* (1914, decorat de Mikhail Doboujinsky i vestuari de Léon Bakst), *Soleil de Minuit* (1915, Mikhail Larionov), *Sadko* (1911, B. Anisfeld i Natalia Gontcharova), *Meninas* (1916, escenografia de C. Socrates i vestuari de Josep Maria Sert), *Les femmes de bonne humeur* (1917, escenografia de Léon Bakst i vestuari d'Enrico Cecchetti).

Es tractava d'un programa molt variat i sobre el qual Adrià Gual continua comentant, en un altre article en què s'hi refereix, a *La Veu de Catalunya*:

“Dos aspectes ben determinats ofereixen aquests ballets a la nostra atenció, i forçosament les seves presentacions escèniques requereixen de ben a prop les variants que els dos aspectes exigeixen.

D'un costat el d'índole pròpia, l'arbre, fort, acusador de tota una raça; de l'altre, el que trobant arrels en la taràndola italiana, vol ensenyorir-se per una certa influència de resclum⁶⁴¹ francès.

Les orientacions esmerçades en les respectives representacions escèniques dels dos aspectes no poden ser més encertades del que ho són. En les perteneixents al primer, s'arriba a la violència dels tons al costat d'una simplicitat oportúníssima en els fons, permeten que els moviments de la dansa s'hi destaquin amb una preferència vertiginosa; en quant al criteri que domina en les presentacions del segon aspecte, un gran propòsit d'afinament i de quietud

Barcelona és en la temporada de 1927-1928: sabem que es representa *Les Matelots* (escenografia de Pere Pruna) i *Le mariage d'Aurore* (Alexandre Benois).

⁶⁴¹ En l'article periodístic original sembla poder-se reconèixer aquest terme, però el document està molt mal imprès.

presten deixar en les boires de l'insomni les figures [...] romàntiques que hi campegen".⁶⁴²

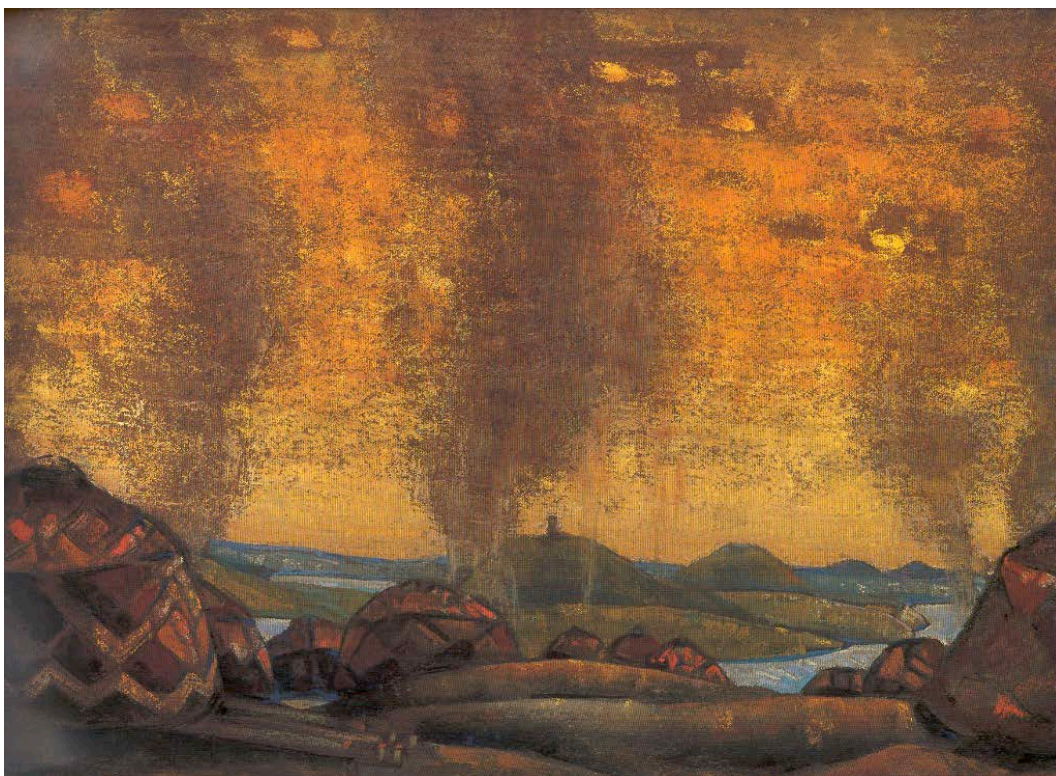
Per il·lustrar els assenyats comentaris d'Adrià Gual sobre els Ballets, s'han analitzat aquells projectes escenogràfics i de vestuari més propers a les dates de les sessions al Liceu: el projecte escenogràfic per a les *Meninas* o *Les femmes de bonne humeur* però també s'han revisat els projectes que Serge de Diaghilev portarà a Barcelona com a espectacles representatius de la companyia: *Knyaz Igor*,⁶⁴³ *Soleil de Minuit*,⁶⁴⁴ *Cléopâtre*⁶⁴⁵ o *Schéhérazade*.⁶⁴⁶

⁶⁴² Vegeu: Adrià GUAL, "A propòsit dels ballets russos. Impressions". *La Veu de Catalunya*, (27 de juny 1917). Arxiu Gual. Premsa. Àlbum I, p. 29. Segons paraules de l'artista, en l'article veiem el seu especial interès en aquelles escenificacions que reinterpreten la tradició pròpia i popular russa sota criteris de síntesi i contenció, pròpies del simbolisme. Alhora, Adrià Gual valora la recuperació d'aspectes de la *Commedia dell'Arte*. Hi ha dos articles més a *La Veu de Catalunya* sobre els Ballets Russos al Liceu, els quals amplien en el mateix sentit els pensaments d'Adrià Gual sobre el particular: Adrià GUAL, "A propòsit dels ballets russos: Les presentacions escèniques", *La Veu de Catalunya* (2 de juliol de 1917). Aquest article forma part de l'Arxiu Gual. Premsa. Àlbum I, p. 30. També: Adrià GUAL, "A propòsit dels ballets russos: Serge de Diaghilev", *La Veu de Catalunya*, (8 de juliol de 1917). Aquest article també forma part de l'Arxiu Gual. Premsa. Àlbum I, p. 31.

⁶⁴³ Composta per Alexander Borodin, completada i orquestrada parcialment per Nikolai Rimsky-Korsakov i Alexander Glazunov. Estrena al Mariinsky Teatre de Sant Petersburg el 23 d'octubre de 1890, reposició a París el maig de 1909 i nova reposició al Teatre Mariinsky el 24 de setembre de 1909. La primera versió és un projecte realitzat per diferents escenògrafs: Constantin Korovin (pròleg), G. Solov (acte 1, escenes 1 i 2, i acte 3), P.Y. Ovchinnikov (acte 2, el camp polonès). Disseny de vestuari: Constantin Korovin. Són els primers responsables del decorat; en la seva reposició a París, sembla que el responsable de l'escenografia i el vestuari és Nicolaj Roerich.

⁶⁴⁴ *Soleil de Minuit*, decorat de Mikhail Larionov. Ballet estrenat al Gran Teatre a Gènova, el 20 de desembre de 1915. Escenes inspirades en danses russes amb coreografia de Leonide Massine. Composició musical de Nikolai Rimsky-Korsakov a partir de l'òpera *The Snow Maiden*.

⁶⁴⁵ *Cléopâtre*, amb decorat original, de Léon Bakst, es va cremar en la *tourneé* de la companyia per Amèrica el 1917 i el va tornar a dissenyar el matrimoni format per Sonia i Robert Delounay. Ballet en un acte amb música d'A. Arensky, a partir del ballet *Nits egípcies*, de S. Taneyev, N. Rimsky-Korsakov i M. Moussorgsky, A. Glazunov i M. Glinka. Respecte d'aquest fet, hi ha la suposició que el decorat nou possiblement va ser estrenat a Barcelona, ja que precisament la família Delounay vivia en aquells temps



142. Projecte escenogràfic: Nicolaj Roerich, *Knyaz Igor*, 1910.

a la península, immigrants de França a causa de la Primera Guerra Mundial. Vegeu: BABLET, *Esthétique Générale*, p. 206.

⁶⁴⁶ *Schéhérazade*, escenografia i vestuari de Léon Bakst. Drama amb coreografia en un acte. Música de N. Rimsky-Korsakov. Coreografia de M. Fokin. Estrenada el 4 de juny de 1910, París. Vegeu: BABLET, *Esthétique Générale*, p. 203 i també en les p. 207-208 la citació següent: "De tous les spectacles présentés par les Ballets Russes, il en est un qui, sur le plan de la couleur, mérite une étude particulière: "<Comment>, écrit Jean Cocteau, <ne se préparerait-il pas un drame, et le plus fourbe, et le plus immédiat, dans cette molle chaleur insoutenable du harem? Toutes ces jeunes fleurs multicolores, leur naissance de l'aube aux creux des coussins ne les destinait-elle pas à une mort du soir? L'ozone des grands orages secrets s'accumule, électrise les épidermes, couve l'imprudance, précipite l'inévitable. Lorsque le rideau se lève, le harem de toute sa touffeur, de tout son vert opaque, de toute son opulente claustration, nous annonce la catastrophe. Il faut l'attendre à la manière d'une délivrance, et d'un éclatement prochain>, et il ajoute: < Les aquarelles de M. Bakst (...) expliquent mieux qu'il ne m'est possible de l'exprimer, la température de cette serre à passions. C'est la féerie de l'inconséquence, de l'inquiétude et de l'irréparable>».



143. Projecte escenogràfic: Mikhail Larionov, *Soleil de Minuit*, 1915.



144. Disseny del personatge: Mikhaïl Larionov, *Soleil de Minuit*, 1915. Personatge del sol.

L'escenificació d'*Knyaz Igor*, segons el projecte escenogràfic de Nicolaj Roerich (vegeu p. 390), és un dels espectacles que es pot considerar, com diu Adrià Gual en el seu article, d'índole pròpia i representatiu dels primers treballs de la companyia, igual com també l'escenificació de *Soleil de Minuit*, amb un decorat de Mikhail Larionov (vegeu p. anteriors). Ambdós projectes aprofundeixen en el mestissatge entre la tradició i la innovació estètica del simbolisme pictòric; però, mentre que Nicolaj Roerich mantindrà a *Knyaz Igor* un llenguatge visual tradicional i descriptiu, a *Soleil de Minuit*, Mikhail Larionov s'expressa a través de valors bàsics de l'anatomia visual: la capacitat sensitiva i expressiva dels colors i els ritmes dels volums geomètrics, representant i component els elements escenogràfics de manera sintètica. Ambdós escenògrafs, però, plantegen una pintura escènica evocadora i intensament fonamentada en la impressió sensitiva del color matèric i en la qual l'estilització no exclou la riquesa ornamental i decorativa, sinó que la implica.⁶⁴⁷

Les Sylphides,⁶⁴⁸ *Papillons*⁶⁴⁹ i *Le spectre de la rose*⁶⁵⁰ –la primera amb escenografia d'Alexandre Benois, i les restants de Léon Bakst– utilitzen la convenció pictòrica de caire il·lusionista del decorat d'òpera i del ballet barroc i/o neoclàssic, perquè es porten a terme com un fons escènic desvinculat de l'acció (vegeu p. següent). Tot i així, els espais evocats fugen del concepte de decorat quadre tradicional, són sensuals i atmosfèrics.

⁶⁴⁷ BABLET, *Esthétique Générale*, p. 201.

⁶⁴⁸ *Les Sylphides*, escenografia d'Alexandre Benois. Ballet en un acte de F. Chopin adaptat per a ballet, coreografia de M. Fokin. Estrenada a la temporada del 1909, París.

⁶⁴⁹ *Papillons*, escenografia de M. Doboujinsky i indumentària de Léon Bakst. Ballet en un acte amb música de R. Shumann i arranjat per N. Cherepnin. Coreografia de M. Fokin. Estrenat el 1914 a París.

⁶⁵⁰ *Le spectre de la rose*, escenografia de Léon Bakst. Ballet amb música de C. Weber, inspirat en un poema de T. Gautier, i amb M. Fokin com a coreògraf.



145. Projecte escenogràfic: Mikhail Doboujinsky, *Papillons*, 1914.

Alexandre Benois, juntament amb A. Golovin, d'origen rus però de tradició francesa, exerceixen de pont entre la tradició il·lustrativa i la nova finalitat emotiva de la pintura moderna a escena, ja que no intentaven imitar, sinó que submergien l'espectador en un món ric en evocacions i referències.

Les escenografies⁶⁵¹ de *Schéhérazade i Cléopâtre*, també de Léon Bakst, representaran el to més exòtic de les primeres escenificacions dels ballets. Les interpretacions pictòriques sorgeixen d'una concepció pictòrica i atmosfèrica de forta suggestió sentimental. L'obra d'aquest gran dibuixant i mag d'imatges que és Léon Bakst oscil·la entre la mostra dels límits exuberants de la fantasia idealitzada de països llunyans i les imatges d'un cert afrancesament. En certa mesura, aquestes darreres l'apropen al treball d'Alexandre Benois: *Le spectre de la rose* o *Les femmes de bonne humeur* (vegeu p. següent), espectacles on pren relleu certa recuperació del barroc italià sota el registre simbòlic de la *Commedia dell'Arte*.

*Les femmes de bonne humeur*⁶⁵² i *Meninas*⁶⁵³ (vegeu p. 396 i 397, respectivament) completen les primeres sessions del ballet a Barcelona. *Meninas* és una estrena recent de la companyia. Serge de Diaghilev segurament la presenta a Barcelona perquè Josep Maria Sert hi col·labora com a escenògraf. L'artista català pren com a

⁶⁵¹ Vegeu les reproduccions dels documents escenogràfics d'aquestes escenificacions, i d'altres complementàries als de *Knyaz Igor* i *Soleil de Minuit*, respectivament a: POZHARSKAYA, *The Russian seasons in Paris. Sketches of the scenery and costumes 1908-1924*: p. 55-57 i 146-148.

⁶⁵² *Les femmes de bonne humeur*, espai escènic i vestuari de Léon Bakst i coreografia de Leonide Massine. Ballet en un acte, inspirat en l'obra *Le Donne di Buon Umore*, de Carlo Goldoni, adaptada per Vincenzo Tommasini. Amb composició de Domenico Scarlatti i orquestrat per Vincenzo Tommasini. Estrenada el 12 d'abril de 1917, al Teatre Costanzi, Roma.

⁶⁵³ *Meninas*, escenografia de C. Socrates i vestuari de Josep Maria Sert. Música de G. Fauré, d'un tema de Myasin. Estrenada a la sessió del 1916, París.



146. Projecte escenogràfic: Léon Bakst, *Les femmes de bonne humeur*, 1917.



147. Disseny del personatge: Josep Maria Sert, *Meninas*, 1916. Personatge de la nit i el dia.

font de creació per al disseny escènic la pintura de Velázquez. Les estructures clàssiques dels *miriñaques* de les infantes sofreixen transformacions en la dimensió dels volums i les qualitats de les textures. L'exageració de les formes permet a l'artista accentuar la gran convencionalitat del personatge i allò que significa: a la indumentària escènica se li atribueixen valors simbòlics al·legòrics, com la idea de nit i de dia, al davant i al darrere dels vestits de les *meninas*.

Adrià Gual és crític amb els Ballets. Veritablement reconeix en la proposta escenogràfica certs jocs o estratègies visuals innovadores que ell mateix ha temptejat: la popularització de la capacitat evocadora d'atmosferes mitjançant el tractament expressiu del color, la renovació de la imatge escènica utilitzant les impressions cromàtiques combinades amb temptatives il·lustratives i la concepció del dispositiu com a quadre evocador de realitats imaginàries mitjançant el valor de la pintura com a material perceptiu.⁶⁵⁴ Sense treure transcendència al valor dels escenògrafs i pintors que treballen amb la companyia de Serge de Diaghilev, els fonaments ideològics que hi ha darrere l'espectacularitat de les seves escenificacions són idees que, en essència, provenen del teatre simbolista francès de Paul Fort i Aurélien Lugné-Poe. Els Ballets Russos recullen l'herència del valor de la pintura a l'escena, segons les teories wagnerianes dels simbolistes francesos i la força de la convenció del símbol pictòric que proposa Vsevolod Meyerhold per trencar amb el naturalisme.

La seva aportació és l'expressió magnificada del símbol pictòric a l'escena, gràcies al potencial analògic del color i la convenció pictòrica moderna. L'objectiu és donar rendibilitat màxima a la convenció pictòrica. Per exemple,

⁶⁵⁴ BABLET, *Esthétique Générale*, p. 209-214.

Nicolaj Roerich, als projectes de *Knyaz Igor*, presenta un espectacle on l'ambient dur i fosc, pintat de colors continguts i tristos, ho embolcalla tot de cruesa i presagi. També Mikhail Larionov, a *Soleil de Minuit*, aclapara per la seva sincera explosió cromàtica amb colors expansius i primaris: vermells, grocs i blaus, que expressen impressions de vida i identitat cultural primitiva.

Adrià Gual és explícit i clar –i així ho expressa públicament en els dos articles que formen l'encapçalament d'aquest punt de reflexió– quan diu que els Ballets Russos no fan una escenografia innovadora, sinó un dispositiu particular i coherent amb els seus criteris i finalitats estètiques a l'escena: l'embelliment i la capacitat emotiva de la pintura. L'escenògraf català reconeix en aquesta escenografia el seu fort impacte visual i com és d'atractiu per al gran públic, acostumat a una pintura escenogràfica utilitzada per situar l'acció.

L'artista català en crítica com s'exagera el caràcter innovador d'aquest plantejament escenogràfic. L'opció de portar a escena les funcions evocadores de la pintura ja havia estat l'avantguarda dels simbolistes francesos i d'ell mateix. A més, el grau de síntesi dels pintors dels Ballets Russos, que no es desvincula mai del tot de la figuració, també és en part fidel a les finalitats il·lustratives de la pintura escenogràfica tradicional. Mentre els simbolistes francesos i Adrià Gual especulen amb les possibilitats més essencials de l'evocació del color, els Ballets no s'allunyen, realment, de la funció pictòrica de la il·lusió del lloc, encara que els estils pictòrics que empren per arribar a aquest objectiu també utilitza, en part, l'estratègia de la suggestió de la pintura matèrica.

Concloent, Adrià Gual considera que l'escenografia dels russos incorre en el risc de decantar-se cap a una exageració del factor espectacular de

l'escenificació, en detriment d'un dispositiu que pugui transmetre un missatge de certa profunditat i transcendència. L'escenògraf català desconfia de l'exagerada veneració a la imatge en l'escenificació del ballet, desconfia de la possibilitat d'una comunicació profunda amb l'espectador articulada sobre la base de la impressió, dels efectes òptics.

En el moment en què els Ballets Russos arriben a Barcelona l'any 1917, la revolució que van generar a París el 1908 ja és llunyana. Per als teòrics i homes de teatre, com Adrià Gual, les sessions dels Ballets de 1908 haurien estat segurament excepcionals si n'haguessin gaudit de l'espectacle en la seva data d'estrena. De fet, els darrers anys de la primera dècada del segle XX eren els mateixos temps en què l'escenògraf català coincidia amb les iniciatives dels escenògrafs dels Ballets, quan Adrià Gual també revisava les possibilitats expressives del color/matèria, projectant els fons blavosos del decorat de *Somni d'una nit d'estiu* o els dispositius d'estil expressionista i/o gaudinià, per a *Don Joan*. Aquests dos projectes també es basen en l'atmosfera del símbol pictòric i, per tant, apliquen el mateix tipus de procediments escenogràfics, que els que aplicaven Léon Bakst, Alexandre Benois, Nicolaj Roerich o Mikhail Larionov a París. El *Don Joan*, d'Adrià Gual, per exemple, amb la seva explosió de color és, en to i proporció al teatre català i mediterrani, un projecte d'orientació afí al desenvolupat pels escenògrafs cridats per Serge de Diaghilev.

2.1. *Les filoses* (1916)

El projecte escenogràfic per a *Les filoses*,⁶⁵⁵ estudi dramàtic en un acte (vegeu p. següent), original d'Adrià Gual, va ser presentat com a títol per a les pràctiques escèniques de fi de curs dels alumnes de l'ECAD el 1916. Aquest projecte ens exemplifica, en la segona dècada del segle, un dispositiu vinculat als procediments del simbolisme pictòric. De fet, aquest text, inspirat en la llegenda wagneriana del vaixell fantasma,⁶⁵⁶ enllaça escenogràficament amb la teoria de *Blanc i Negre* (1895) i el mateix *Nocturn. Andante morat* (1896), bases teòriques i primers tempteigs escenogràfics que ja van incidir en l'ús del color per atribuir un efecte atmosfèric i una impressió lírica, sentimental al dispositiu.

El projecte presenta un espai on “en el mur del fons, un gran retrat pintat en son enquadrament. Hom pà·lid, macilent que atrau per lo misteriós del seu rostre. De cap temps i de tot temps. Vesteix de negre. La tela té pàtina d'anys. La cambra tota té aires de jardí virginal”.⁶⁵⁷ És a dir, un espai estrictament simplificat i compost només per objectes essencials per a l'escenificació però que es troba totalment acolorit amb tonalitats ataronjades (taronja matisat en

⁶⁵⁵ Adrià GUAL. *Les filoses*. Còpia a màquina original. 13 fs. 325 x 245. Ms. MCDXLV. Escenificació estrenada al Coliseum Pompeia, l'1 de juliol de 1916. Realització de decorats per part del taller de Joan Morales. Forma part de la sessió d'inauguració del curs de l'Escola d'Art Dramàtic. Vegeu: GUAL, *Memòries*, p. 286.

⁶⁵⁶ BATLLE, *Adrià Gual*, p. 90: “estudi de conjunt, s'inspira en la llegenda wagneriana del vaixell fantasma. Adrià Gual acota així l'escena al principi del text dramàtic: L'escena presenta ser una cambra de la casa on viu Senta: Neta, endreçada, dominant-hi els tons clars. Casa de mariner. No manquen flors a la finestra de mà esquerra, per on el sol s'esquitlla anant de dret als peus de les que filen. En el mur del fons, un gran retrat pintat en son enquadrament. Hom pà·lid, macilent que atrau per lo misteriós del seu rostre. De cap i de tot temps. Vesteix de negre. La tela té pàtina d'anys. La cambra tota té aires de jardí virginal”.

⁶⁵⁷ *Ibidem*, p. 92.



148. Projecte escenogràfic: Adrià Gual, *Les filoses*, 1922. Cambra de Senta.

ocre), que suggereixen una atmosfera càlida, una sensació d'expansió i de vitalitat. Així, Adrià Gual sintetitza⁶⁵⁸ amb el procediment del to ataronjat el símbol de la joventut del grup de personatges que és contraposat a l'angoixa de Senta pel seu desig d'amor insatisfet.

La noia està trista per l'anhel no complert de conèixer l'home del retrat. La seva actitud és estranya, dissonant en relació amb els interessos de les seves companyes, i el seu estat d'ànim s'oposa al color vibrant i, com diu Adrià Gual, al color dels vestits "tenyits de juvenesa" de les amigues.

2.2. *Romeu i Julieta* (1920)

A *Romeu i Julieta*, de William Shakespeare,⁶⁵⁹ Adrià Gual projecta l'espai escènic utilitzant, en un extraordinari equilibri, procediments pictòrics en funcions mixtes, que combinen finalitats il·lustratives i expressives.

En aquest projecte,⁶⁶⁰ extensament documentat i recolzat per un llibre de direcció escènica detallat,⁶⁶¹ l'autor assoleix un altre punt àlgid de creació

⁶⁵⁸ Una analogia que Adrià Gual també atribuïa a la paraula dita en relació amb la música. Vegeu: BATLLE, *Adrià Gual*, p. 92: "l'interès bàsic d'aquesta obra és arribar a l'aproximació musical pel sol efecte de la paraula".

⁶⁵⁹ Escenografia realitzada per Joan Morales. Traducció de Magí Morera i Galícia. Estrenada a *La Paloma*, sala social de la ciutat de Lleida, i represa al Teatre Goya de Barcelona, el dia 6 de maig del mateix any, per part de l'ECAD. La voluntat del cicle és treballar sobre obres dramàtiques de tònica passional, característiques de diferents escoles i tendències de determinades trajectòries dins l'art teatral amb *Francesca de Rímini*, de Silvio Pellico, i *Tristany i Isolda*, de Richard Wagner. Reposició de l'obra a la VI Setmana Municipal de Barcelona i al Casino del Masnou en homenatge a Morera i Galícia, durant el curs 1919-1920. GUAL, *Memòries*, p. 292-293: "Si evoco el record de l'estrena [...], que va assolir [...] un èxit de gran teatre popular, sigui dit en honor de l'immortal autor anglès".

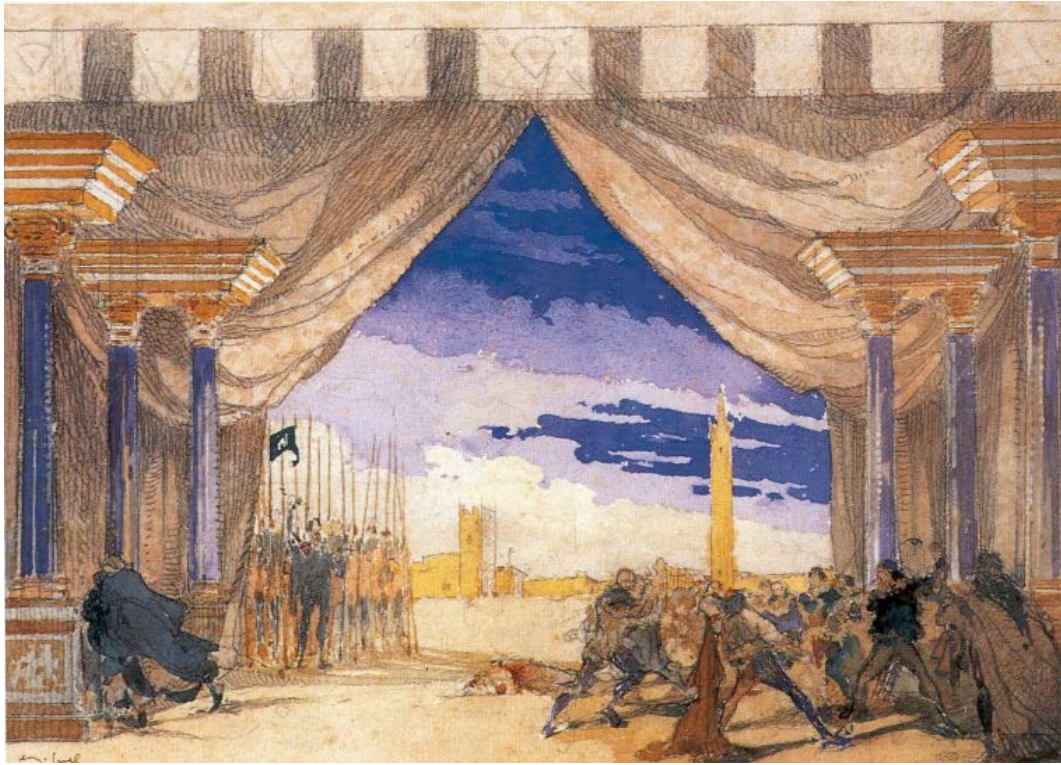
⁶⁶⁰ Arxiu Gual. Fons escenogràfic, segons títol: *Romeu i Julieta*. Grup extens de documents. Per consultar reproduccions no incloses en aquest estudi, vegeu el catàleg digital o editat.

escenogràfica. *Romeu i Julieta* és un altre exponent de la poesia visual a escena, que s'expressa sense complexitats i amb gran senzillesa en l'ús de les convencions escenogràfiques. Aquest projecte, juntament amb el proposat per a *Tristany i Isolda*, és testimoni de la maduresa d'un estil propi en la projecció escenogràfica.

L'escenògraf català arriba a una fórmula hàbil, generadora d'unes imatges poètiques de gran elegància, en incidir en la selecció metafòrica del lloc, combinada amb elements de finalitats indicials i aparença realista i elements simbòlics al·legòrics. Adrià Gual aconsegueix, bàsicament, aglutinar la combinació d'aquests tres processos mitjançant el procediment de l'atmosfera pictòrica. La tècnica emprada, doncs, és de tradició vuitcentista, però el disseny resultant en cada una de les escenes està lluny de pretendre només acotar un espai. Per exemple, no té res a veure el tractament abstracte i evocador del teló del cementiri (vegeu p. 408) amb el dispositiu que il·lustra l'interior de la cambra de Julieta (vegeu p. 409). Una finestra perfectament representada en perspectiva descriu el lloc des d'on la noia parlarà amb el seu enamorat.

Un altre exemple de l'equilibri en l'ús del símbol pictòric el presenta el projecte de l'escena del jardí de la casa de Julieta (vegeu imatge p. 406). En el projecte es combina un cortinatge immens amb la representació de la finestra de Julieta des del jardí d'evocació renaixentista. Ambdós elements s'enllacen mitjançant un tercer, un arbust morat i ornamental. El conjunt transcendeix el significat de cada element i aconsegueix evocar una atmosfera de caràcter històric que, alhora, transmet connotacions imaginàries i poètiques.

⁶⁶¹ Arxiu Gual. Fons escenogràfic. Títol de la carpeta: *Romeu i Julieta*. També podeu veure tots els

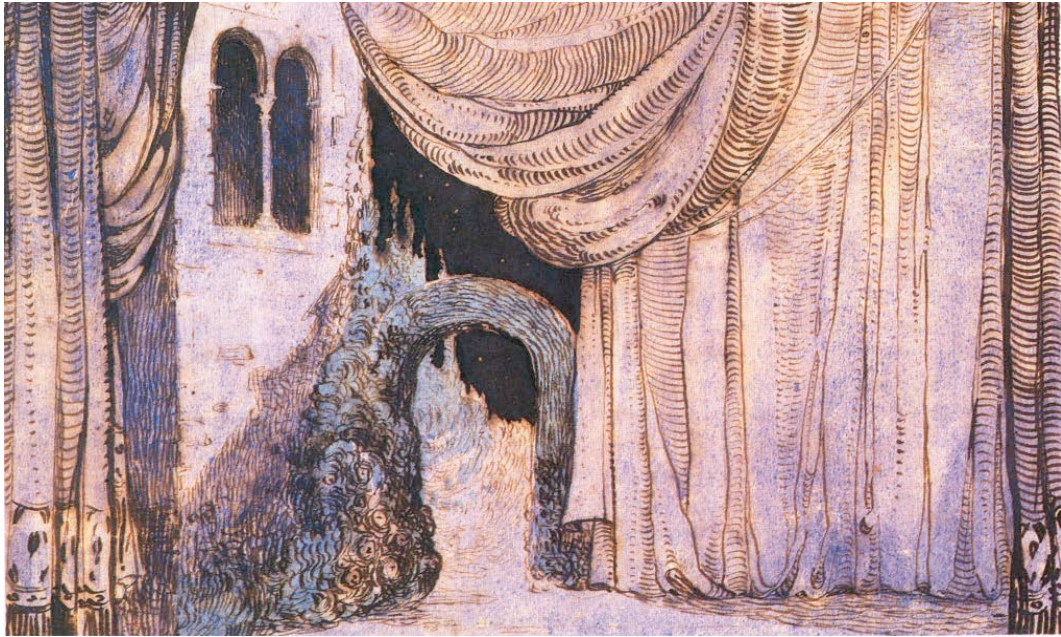


149. Projectes escenogràfics: Adrià Gual, *Romeu i Julieta* (1920). Acte primer, escenes de la plaça pública de Verona i *rompiment* de primer pla i cortinatge que Adrià Gual utilitza en diverses composicions de l'escenificació.



150. Projecte escenogràfic: Adrià Gual, *Romeu i Julieta* (1920). Projecte detallat de teló de fons de l'espai de la plaça pública de Verona.

documents al catàleg digital o editat annex a l'estudi.



151. Projecte escenogràfic: Adrià Gual, *Romeu i Julieta* (1920). Acte segon, jardí de casa de Julieta. El cortinatge emmarca l'espai i introdueix un tractament de gran convenció teatral a l'escena.



152. Projecte escenogràfic: Adrià Gual, *Romeu i Julieta* (1920). Cripta.



153. Projecte escenogràfic: *Romeu i Julieta* (1920). Cementiri.



154. Projecte escenogràfic: *Romeu i Julieta* (1920). Cambra de Julieta.

No podem contrastar la tècnica de realització final d'aquest projecte perquè no hi ha testimonis fotogràfics; però Adrià Gual resol amb una senzillesa i una mesura lloables els diferents canvis de dispositiu. L'escena és sempre formada amb pocs elements que, matisats per un color, evocuen una atmosfera embolcalladora: interiors blaus foscos, suggeridors de misteris i incerteses; morats místics i profunds en les nits als exteriors; espais públics grocs, verds i blaus brillants en els dies i dels paisatges públics italians, plens de vitalitat i ornamentació.

Adrià Gual complau l'espectador dirigint-se al seu imaginari. Amb aquest concepte, l'escenògraf català —com Luginé-Pöe i Vsevolod Meyerhold— ofereix la mínima però suficient informació a l'espectador perquè aquest pugui, autònomament, completar i acabar de construir el missatge en la seva ment.

El resultat final, la realització basada en procediments pictòrics, devia provocar certa tensió espacial entre dispositiu i actors. Imagineu el Romeu gualià davant el teló del finestral de Julieta, i l'enamorada intentant veure el seu amant per la finestra, un forat en el teixit pintat. La tensió naixia de l'enfrontament entre l'escenografia quadre i l'actor, i devia crear en l'espectador una contradicció entre la voluntat de ficció i la realitat escènica. La convenció del decorat pintat estrenyia al límit la versemblança teatral. Sensiblement, la poètica de l'escena es devia veure vulnerada. La interferència de l'escenografia del símbol pictòric amb l'acció dels personatges era una convenció d'alt risc que difícilment podia articular-se adequadament i de manera del tot versemblant.

Romeu i Julieta és, com a projecte, la constatació de les capacitats evocadores del símbol pictòric i de les seves limitacions. En projectes com *Les filoses*, amb menys canvis d'escena i amb una estructura narrativa més simple, els decorats pintats eren tolerables, però en produccions complexes com *Romeu i Julieta* no

assoleixen una funció expressiva correcta; només podia haver-se tolerat un acompanyament pictòric si l'escenografia s'hagués plantejat de forma declarada com a fons d'escena, i la interacció pintura i personatge s'hagués aplicat –tal com feien els Ballets Russos o el mateix Vsevolod Meyerhold– de manera evidentment convencional, situant la pintura com a quadre d'impressió.

2.3. *Francesca de Rímini i Tristany i Isolda* (1920)

En el mateix cicle on s'estrenen *Romeu i Julieta* i *Tristany i Isolda*⁶⁶² –la *Trilogia de l'amor* de l'ECAD del 1920–, Adrià Gual també escenifica *Francesca de Rímini*,⁶⁶³ de Silvio Pellico (1789-1854), (vegeu la pàgina següent). Aquest cop, gràcies a les fotografies d'escena que se n'han conservat, constatem que les tècniques tradicionals del teló pintat no poden sostenir adequadament el poder emotiu que, en els projectes escenogràfics, Adrià Gual sí aconsegueix mitjançant la capacitat expressiva i sensitiva del color treballat a escala i com a projecte.

⁶⁶² Escenografia realitzada per Joan Morales. Versió de Lluís Via inspirada en el llibret de Richard Wagner. No se n'ha trobat referència bibliogràfica del llibret. Estrenada al Principal de Figueres l'1 d'abril de 1920 i represa al Teatre Goya de Barcelona, el 8 de juny del mateix any. Documents gràfics: Arxiu Gual. Fons escenogràfic, segons els títols corresponents. Consulteu el catàleg digital o editat per veure més documentació.

⁶⁶³ Es pot trobar l'obra dramàtica traduïda per Alfons Maseras, segons l'obra original de Silvio Pellico (1789-1854): PELLICO, Silvio. *Francesca de Rímini*. Barcelona: Biblioteca Popular de l'Avenç, 1909. Estrenada al Teatre Fortuny de Reus el 13 d'abril de 1920 i represa al Teatre Goya de Barcelona el 4 de maig del mateix any. GUAL, *Memòries*, p. 292: "L'estrena de Francesca de Rímini al Fortuny de Reus va tenir lloc en uns ambients de franca solemnitat. El teatre, emplenat d'un públic atentíssim i entusiasta, que va, a més, aportar a l'acte sentors de distinció en el més alt sentit del mot, va deixar-se captivar per les excel·lències de l'obra i reconegué amb veritable efusió l'esforç dels seus intèrprets i el magnífic resultat que havíem obtingut de tots els elements posats en joc".



155. Projecte escenogràfic: Adrià Gual, *Francesca de Rimini*, 1920.



156. Fotografia d'escena: autor desconegut, *Francesca de Rimini*, 1920.

La representació de la il·luminació a través de la pintura és, sobretot, el factor que denota més aquest decalatge entre projecte i realització final. En el projecte, Adrià Gual matisa amb gran sensibilitat la il·luminació pintada i la planteja íntimament vinculada a l'estructura; el color construeix l'espai.

Després, en la realització final, aquests conceptes són mal recollits pels escenògrafs/constructors. Bé que la fidelitat de Joan Morales amb el projecte d'Adrià Gual és bastant lloable pel que fa a proporcions, en l'escenografia realitzada l'atmosfera se situa lluny de la majestuositat i el to poètic creat per Adrià Gual gràcies a una riquesa cromàtica en equilibri amb una estructura espacial molt continguda i simplificada.

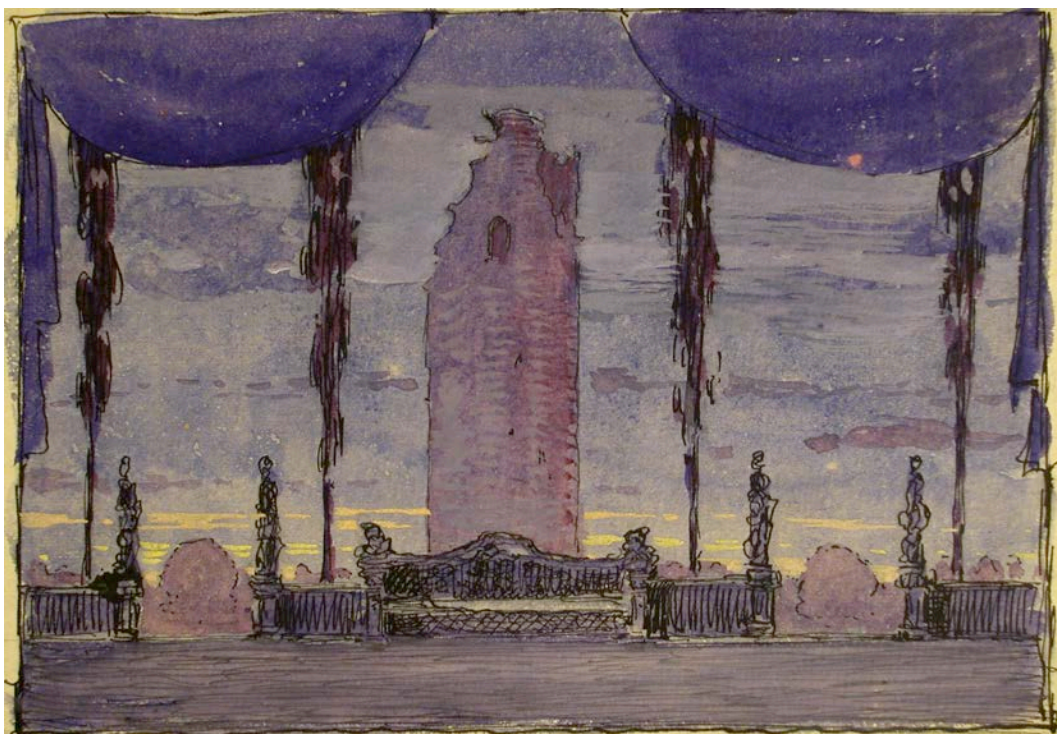
Encara és més insalvable l'enfrontament que es genera entre l'espai projectat i construït de *Tristany i Isolda* (vegeu imatges en les següents p.). En aquesta escenificació, Adrià Gual torna a inspirar-se en la simplicitat i la màgia del passat fonamentada en les fonts estètiques i els valors de l'art medieval. Un senzill element com la vela del vaixell –que porta Isolda a la cort d'Artur–, inflada i potent, és un element que significa la força de l'amor absolut de Tristany per ella. Vela i vaixell són símbol de la sobirania de l'amor total i permanent que es professen els amants. Però l'escenografia finalment realitzada d'aquesta escena de l'obra wagneriana no resol correctament l'emotivitat que transmetia el projecte. L'escenògraf constructor no manté el mateix to ni la mateixa expressivitat pictòrica. L'essencialitat dels elements en el projecte, base de la tensió i la potència de la composició, són ridiculitzats en la construcció. La realització del dispositiu reordena les prioritats. En el projecte s'ha compost situant al centre del quadre l'estructura del velam i el vaixell, en la tensió d'una diagonal de la part superior dreta a la part inferior esquerra que, a més, es veu accentuada per les línies de l'estructura de coberta. En la realització, però, Joan Morales no ha sabut transformar aquesta



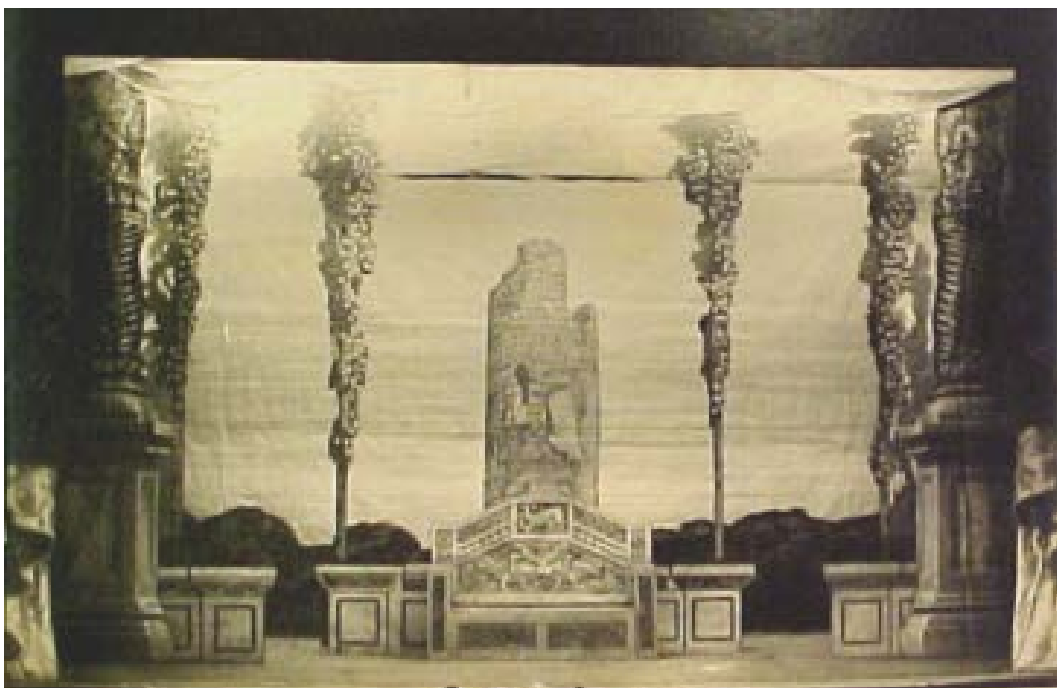
157. Projecte escenogràfic: Adrià Gual, *Tristany i Isolda*, 1920.



158. Fotografies d'escena: autor desconegut, *Tristany i Isolda*, 1920.



159. Projecte escenogràfic: Adrià Gual, *Tristany i Isolda*, 1920.



160. Fotografia d'escena: autor desconegut, *Tristany i Isolda*, 1920.

força i aquesta fascinació del símbol, sobretot perquè no ha respectat ni les proporcions ni l'estructura de la composició del projecte i, també, perquè no ha adoptat la capacitat expressiva del color ni de la repetició de les trames gràfiques. En la realització, l'accent emotiu ha estat totalment anul·lat i el dispositiu s'ha construït diluint la força i la passió que contenia el disseny en el projecte.

2.4. *Simfonia d'un dia serè* (1922)

El poema escènic *Simfonia d'un dia serè*,⁶⁶⁴ d'Adrià Gual, és el títol d'una obra del qual existeix un projecte escenogràfic original de 1922.⁶⁶⁵ Els quatre documents gràfics mostren la consciència de l'escenògraf sobre la capacitat evocadora del símbol pictòric. En el Fons Gual d'Escenografia, sota aquest títol hi ha catalogades quatre il·lustracions (vegeu les p. 420-421) escenogràfiques que presenten els canvis del dispositiu. A les il·lustracions, Adrià Gual recrea un paisatge rural de composició senzilla basant-se en analogies entre els colors dels diferents moments del dia i els estats d'ànim i sensibilitats dels personatges Isaac i Beatriu. L'escenògraf modifica els tons i les gammes cromàtiques de cada quadre escenogràfic segons l'evocació de

⁶⁶⁴ GUAL, Adrià. *Simfonia d'un dia serè*. Poema escènic devotament compost a l'ombra de les serenors de J. Sebastià Bach, el febrer de 1922. Original autògraf i signat. 40 quartilles. 220 x 165. Ms. MCDXCII. També: *Simfonia d'un dia serè*. Còpia a màquina original. 30 fs. 220 x 180. Arxiu Gual. Ms. MCDXCII-2. L'estrena es farà a la sessió inaugural del curs de l'Escola Catalana d'Art Dramàtic la nit del 30 de juny de 1922, a l'Orfeó Gracienc. Vegeu: GUAL, *Memòries*, p. 299 i 301: "Els iniciats, en contacte amb aquells, si bé és cert que varen correspondre a la meua atenció aplaudint deferentment, no s'atrevien a donar-me el seu parer, perquè els fou costós de formular-lo, per manca d'elements crítics al seu abast. I talment fou certa aquella negació, que a hores d'ara no ha sortit encara dels seus llavis la paraula definitiva, sense regateig, però, de la mitja rialleta sempre incògnita, sempre vacil·lant, sempre inoportuna en el fons. Així i tot, aquell esforç, quan no d'altra cosa, va servir per alligómar-me a mi mateix i convèncer-me que la raó es trobava de la meua banda, malgrat que fos sol a pensar-ho així".

⁶⁶⁵ Arxiu Gual. Fons escenogràfic, segons títol : *Simfonia d'un dia serè*. Originals de gran qualitat.

l'instant de la jornada, en relació amb la situació entre els personatges i els fragments de ritmes musicals de Johann Sebastian Bach (1685-1750).

Les quatre atmosferes del transcurs d'una jornada simbolitzen diversos estats del sentiment d'amor, al mateix temps que es remet a les diferents maneres amb què en cada moment de la vida l'individu s'enfronta a aquest sentiment.

Al principi, a la matinada (vegeu la pàgina següent), amb l'acompanyament d'un *adagio*: "un jove del camp, sapat, fort, pit ample i esguard somniador, qui cerca l'amor arreu on passa, per ennoblir la llar i deixar en la terra rastres de bondat, Isaac, i [...] una noia camperola que té rossos els cabells i la pell bruna, pels afalacs del sol, Beatriu, es troben en un paisatge sintèticament esbossat [...]. Boires de matinada van poc a poc deixondint-se i descobreixen la serenor esplendent d'un dia d'agost roent i prenyat de desigs".⁶⁶⁶ El paisatge del dispositiu, de colors càlids, taques sinuoses i tonalitats ambigües, evoca els dubtes i la confusió d'un desig amorós gairebé infantil.

En el segon temps, el moment del migdia (vegeu la imatge a la p. 419), amb un preludi en *allegro*: "El sol és arrapat terriblement a la terra. Vapors de fecunditat semblen parlar de l'amor dels homes i les coses. El cel és immaculadament blau, com si fos a tocar de les fortituds paradisiaques. Camps de rostolls apilonats: ni una ombra al vol. Xardor, xardor. Serenor mestressa del desig contingut".⁶⁶⁷ Ara els colors intensos i primaris, definits i contrastats, extrems, "donen a l'ambient una espessor atuïdora, germinadora"⁶⁶⁸ i reflecteixen metafòricament el desig impulsiu dels joves.

⁶⁶⁶ Adrià GUAL, *Simfonia d'un dia serè, poema escènic*, ms. 1492-2, p. 1.

⁶⁶⁷ *Ibidem*, p. 11.

⁶⁶⁸ *Ibidem*, p. 19.



161. Projecte escenogràfic: Adrià Gual, *Sinfonia d'un dia serè*, 1922. Primer quadre, matinada.



162. Projecte escenogràfic: Adrià Gual, *Sinfonia d'un dia serè*, 1922. Segon quadre, migdia.



163. Projecte escenogràfic: Adrià Gual, *Simfonia d'un dia serè*, 1922. Tercer quadre, capvespre.



164. Projecte escenogràfic: Adrià Gual, *Simfonia d'un dia serè*, 1922. Quart quadre, nit de lluna.

L'encontre dels personatges té lloc en una atmosfera de màxima atracció i fogositat: "Àngel, àngel, temptació, salvació, vida o mort, no ho sé, no ho vull saber. Tu, Beatriu, tu, sol beneït que m'abruses i m'omplenes de desigs".⁶⁶⁹

En el tercer temps, al capvespre, amb ritme *maestoso*, s'evoca un fons de colors matisats, sense contrast (imatge núm. 163, p. 420). Beatriu reconeix el seu amor per Isaac i, malgrat les dificultats, accepta la seva companyia en el camí de tornada a casa. Durant el camí, encara ofuscada pel sentiment de desig però assumint l'amor, camina al seu costat, per tal de tenir-lo a prop si defalleix, reconeixent la seva força i amor (maduresa).

Per finalitzar, en el quart temps (vegeu la p. anterior), amb l'andante final, un paisatge de nit de lluna, blava, "tranquil·la, xardosa tota ella. Un corriol que ve del fons tomba a mig terme, i condueix a la masia dels pares d'Isaac [...]. Prop la masia els pallers a mig fer, destaquen llurs siluetes de vell guardià. Cap a mà dreta algun arbre esprimatxat sembla insinuar altre camí per on, al cap d'un quart escàs de caminar, s'arriba a la masia del pare de Beatriu. Al fons, les muntanyes semblen cobertes de polsim d'argent. Tot és quietud: fins l'oreig sembla poruc de moure fressa. La natura, serena, diríeu que espera la revelació d'un secret fecund". En aquest darrer quadre domina cromàticament un blau fred i serè. En la davallada del sol i l'acceptació de la mort del dia, Beatriu s'ofereix a escoltar Isaac i, a cau d'orella, declara els seus sentiments de manera oberta, espiritual, gairebé mística.

⁶⁶⁹ *Ibidem*, p. 17.

2.5. *Nausica* (1922)

Finalment, el 1922, un altre projecte escenogràfic⁶⁷⁰ per a l'escenificació de *Nausica*,⁶⁷¹ de Joan Maragall (1860-1911), defineix novament les possibilitats de l'atmosfera de símbol pictòric i posa en qüestió el mateix procediment.

En el primer dibuix⁶⁷² sobre aquest títol (vegeu la imatge a la pàgina següent), *Nausica* es representa alegre, inconscient dels sentiments que li esdevindran i, en actitud juvenívola, juga a pilota amb les seves donzelles i així es provoca una atmosfera d'innocència i ingenuïtat, abans de l'arribada de l'home misteriós (Ulisses). És una il·lustració escenogràfica de gran síntesi, resolta només amb dues gammes que s'articulen com a fons i figura. La massa negra de fons ha traspassat i superat la seva qualitat de color o, més ben dit, de negació de color: de ser no-llum ha passat a ser espai de fons, espai infinit. La neutralitat del vellut negre en les cametes i telar de la caixa escènica, en què pot ser traduït aquest fons negre, convertia el símbol pictòric, l'arbre, en estructura i, per tant, allò que havia estat inicialment projectat, comprenent-se com a bidimensional adquiria una nova qualitat que el transformava en tridimensional.

De fet, aquest equilibri en l'ús de procediments escenogràfics de tipus pictòric i espacial també havia estat plantejat en el projecte d'Adrià Gual per a *Somni*

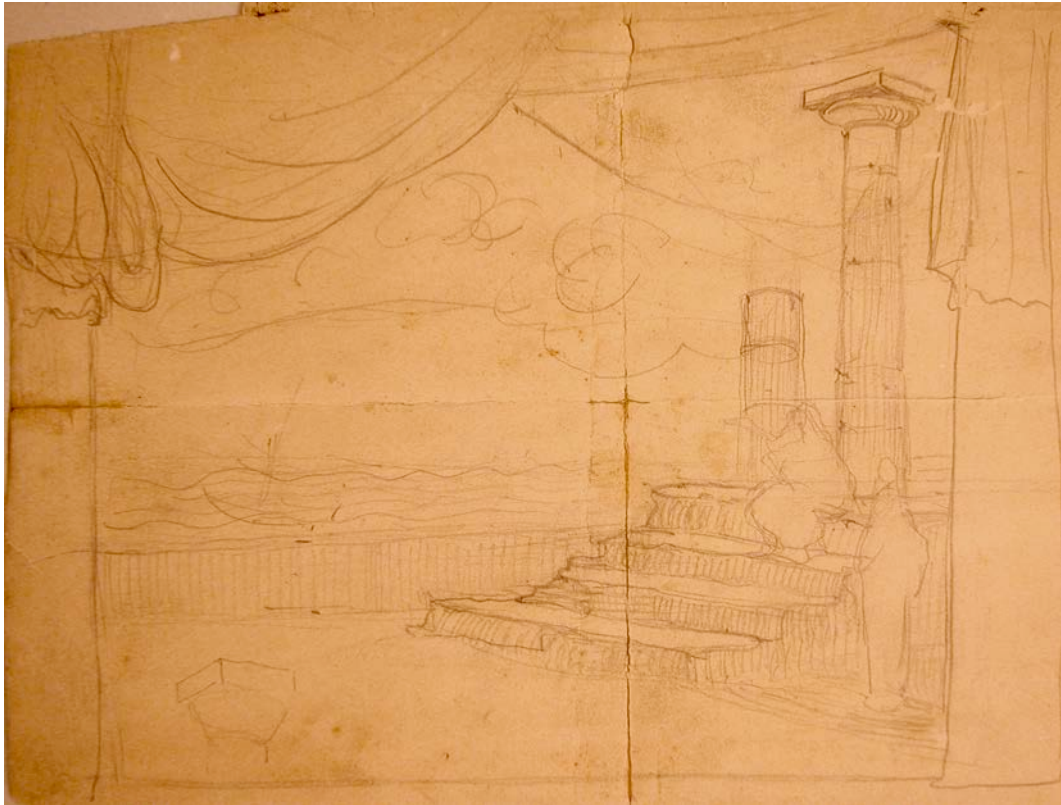
⁶⁷⁰ Arxiu Gual. Fons escenogràfic, segons títol: *Nausica*. Consulteu el catàleg per veure altres esbossos.

⁶⁷¹ Estrena al Teatre Eldorado com a sèrie de fi del curs acadèmic 1920-1921 de l'ECAD. Vegeu: GUAL, *Memòries*, p. 296. Sobre l'escenografia, realitzada per Ramon Batlle i Emili Amigó, vegeu també: *Ibidem*, p. 159. MARAGALL, Joan. *Nausica*. Barcelona: Escola Catalana d'Art Dramàtic, 1923. També: BATLLE, *Adrià Gual*, p. 238.

⁶⁷² Aquest dibuix no és pròpiament un projecte escenogràfic, sinó que en realitat va ser dissenyat per il·lustrar el cartell anunciador, és interessant confiar que la imatge va ser inspirada en el plantejament escenogràfic que Adrià Gual havia projectat per a l'escenificació.



165. Projecte d'il·lustració escenogràfica: Adrià Gual, *Nausica*, 1922. Acte primer, vora d'un riu, prop del mar. En aquest dibuix escenogràfic, Adrià Gual juga amb l'ambigüitat i relativitat del símbol pictòric i en la manera com pot ser traduït en símbol espacial. L'*arbre* de la il·lustració tant podia ser fet amb procediments pictòrics com corporis i vitalment tangibles.



166. Projecte d'il·lustració escenogràfica: Adrià Gual, *Nausica*, 1922. Acte tercer, port a la ciutat de l'illa de Nausica.

d'una nit d'estiu, on els telons blavosos s'articulaven a partir de tècniques pictòriques i la resta de l'espai escenogràfic podia haver-se construït corpòriament.

Així doncs, els dos dibuixos d'aquest projecte, els que corresponen al segon (podeu consultar catàleg) i tercer actes (vegeu la pàgina anterior), ens demostren que en altres actes de l'escenificació, Adrià Gual preveia utilitzar procediments relacionats amb l'atmosfera espacial. Per exemple, en el tercer acte, l'escenògraf ha optat, a partir de l'element modular de la columna estil dòric, molt simplificada, per articular els dos espais necessaris, el palau i el port mariner, organitzant aquest mòdul en relació amb altres dos elements: el cortinatge i l'escala. Tant en la diagonal amb què estructura l'escena del port amb el mar al fons (pintat), com en la juxtaposició del cortinatge (corpori o pintat) a les columnes del palau de Nausica, el projecte demostra l'ús simultani dels procediments pictòrics i espacials. En aquest cas, no podem constatar la congruència entre la realització final i el projecte, però sí que tenim provada, altra vegada, la consciència i diversificació que Adrià Gual duu a terme a l'hora d'utilitzar els procediments escenogràfics en la projecció.

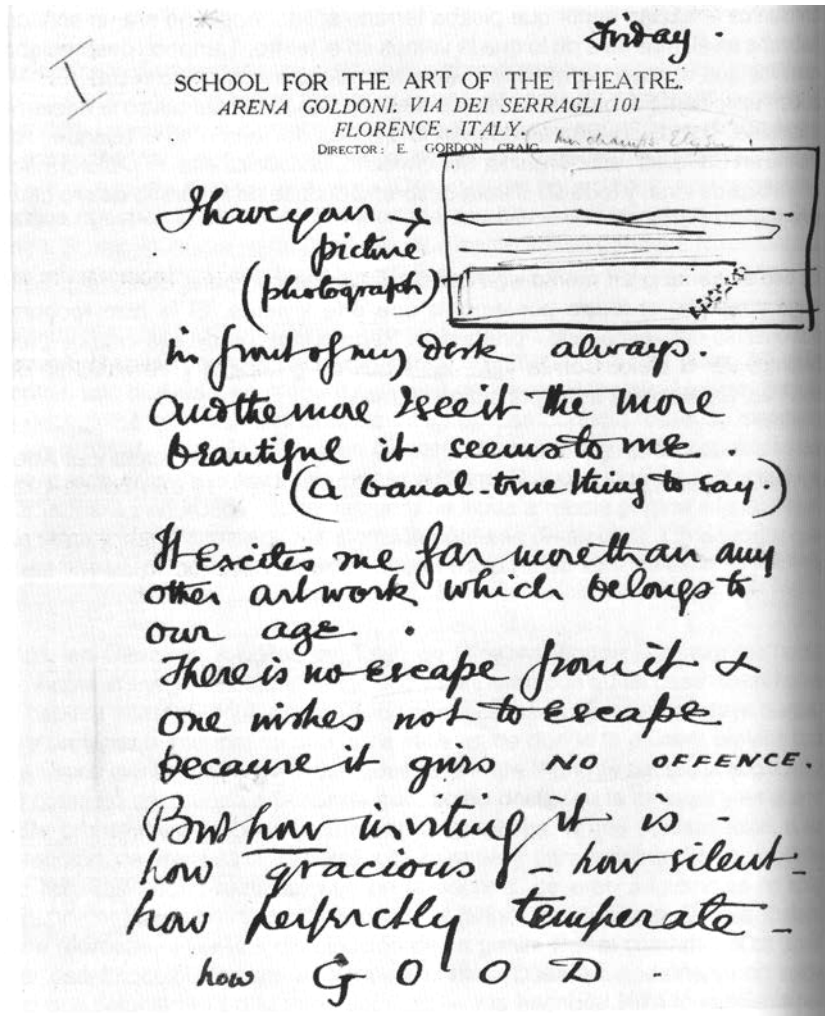
3. L'escenografia simbolista i l'atmosfera espacial

Ens aproparem als procediments de simbolisme espacial del treball d'Adrià Gual per mitjà d'una experiència que vincula la seva escenografia amb el concepte escenogràfic d'Edward Gordon Craig i Adolphe Appia.

L'escenògraf anglès va escriure una carta a Adolphe Appia el 4 de maig de 1914 (reproduïda a la p. 428) en què expressava al seu col·lega l'impacte que li havia produït un projecte escenogràfic seu per a *Orfeo ed Euridice*, de Christoph Willibald Gluck (1714-1787), que li havia arribat a les mans gràcies a una reproducció fotogràfica amb motiu d'una estrena a les *Champs-Élysées* a París. Acompanyant les paraules de sincera emotivitat, l'anglès esquematitzava, al marge blanc del paper de carta, l'escenografia del gran escenògraf suís. A Edward Gordon Craig l'havia atret la gran simplicitat i l'eficàcia evocadora de la composició escenogràfica, i s'expressava així:

“La reproducción de su dibujo está siempre frente a mi escritorio.
Cuanto más lo observo, más bello me parece. (Es trivial, pero cierto).
Me conmueve más que cualquier otra obra de arte de nuestra época. No se puede y no se desea escapar de él porque no molesta.
¡Pero qué poder de seducción, qué gracia, qué silencio, qué equilibrio perfecto!
¡Qué bien está!
Mi querido Appia, discúlpeme por hablar, pero este dibujo es tan vivo que debo hablar”.⁶⁷³

⁶⁷³ BABLET, Denis; BABLET, Marie-Louise. *Adolphe Appia, 1862-1928. Actor-Espacio-Luz*. Extracte: p. 24-25. El catàleg recull documents de gran interès amb referència a l'escenògraf, entre els quals hi ha la reproducció i traducció de la carta inèdita que va enviar Edward Gordon Craig a Adolphe Appia (4 de maig de 1914). Aquest document pertany a la Col·lecció Suïssa del Teatre de Berna.

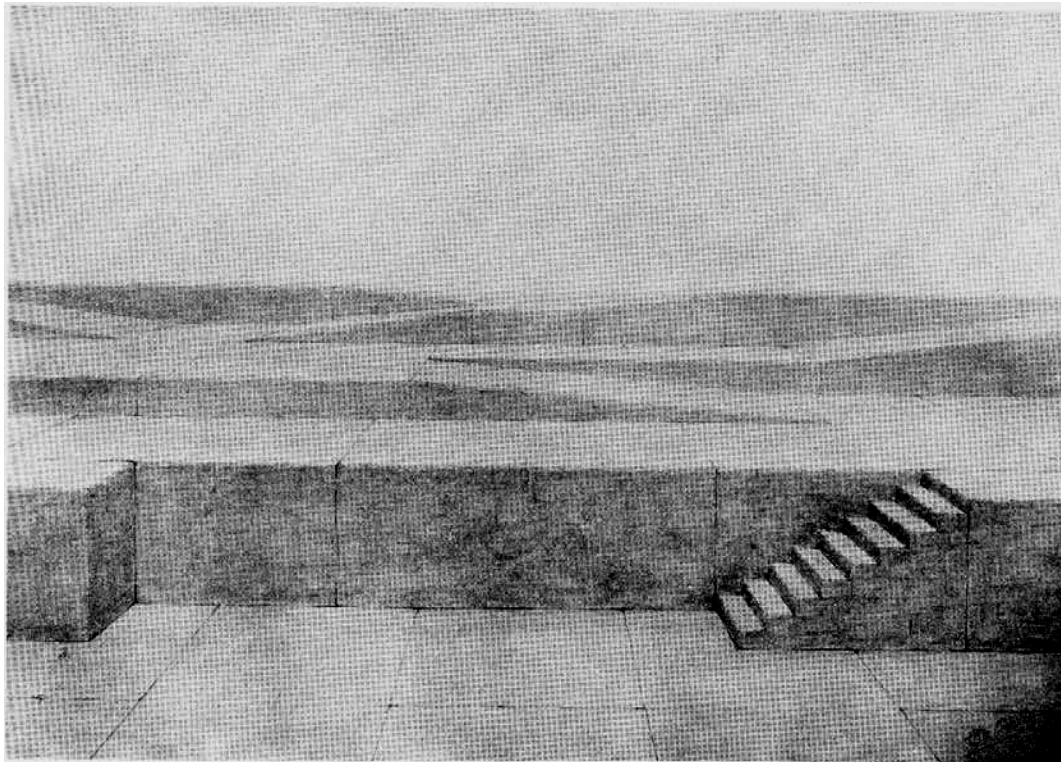


167. Carta: Edward Gordon Craig escriu a Adolphe Appia, 1914.

Molts anys abans –recordem-ho, el 1896–, Adrià Gual havia publicat la seva obra programàtica del simbolisme al·legòric a l'escena, el *Nocturn. Andante morat* (reviseu-ne la il·lustració a la p. 132). En aquella il·lustració escenogràfica, Gual proposava un espai escenogràfic que, a primera instància, presentava una sensible semblança amb allò esbossat a la carta d'Edward Gordon Craig a Adolphe Appia: amb semblant harmonia i equilibri per la síntesi de la composició, similars atmosfera seductora i suggestió de buidor, paral·lela evocació de silenci, serenitat i misteri.

Tanmateix, la diferència entre tots dos dibuixos també es troba continguda en les paraules d'Edward Gordon Craig. L'escenografia d'Adolphe Appia és tan propera, tan vital, que a l'espectador li cal reaccionar, dit d'altra forma, li és impossible no reflectir-s'hi. En canvi, en la il·lustració escenogràfica del primer nocturn d'Adrià Gual a través de les sintètiques taques de color, l'escenògraf lloa i idealitza l'espai de subtils referències medievals, i subordina la resta d'elements del decorat –l'horitzó, l'aigua i l'arbre– al concepte principal del conjunt: la suggestió de l'espai buit. La imatge atrau per la seva esquematització extrema, una contenció dels recursos que al mateix temps que sorprèn, també és determinant per imprimir irrealitat i idealització, així com per col·locar l'espectador en una posició d'observador distant.

Adolphe Appia també idealitza l'espai en el projecte per a *Orfeu i Eurídice*. Això no obstant, en el seu dibuix (vegeu la pàgina següent), la simplificació de la composició es deu a una major geometrització de les estructures, que fa aflorar amb la il·luminació. La simplificada estructura en dos nivells, connectats per una escala, compon una imatge escenogràfica essencial i continguda i que, per tant, també tendeix a suggerir un espai intemporal, ageogràfic i, per tant, idealitzat.



168. Projecte escenogràfic: Adolphe Appia, *Orfeu i Euridice*. Projecte original desaparegut, elaborat per a una escenificació als *Champs-Élysées*, a París. Aquest és el document al qual Edward Gordon Craig fa referència en la carta a Adolphe Appia, reproduïda en la pàgina anterior.

Allò que dissocia les dues propostes escenogràfiques no és, per tant, la impressió i l'evocació d'un espai idealitzat, sinó els procediments emprats en la projecció de l'escenografia. Tal com explicàvem més amunt, Adolphe Appia concep la llum com l'element generador de l'espai escènic. Ell estableix el disseny a partir de la intensitat de la il·luminació, visualitzant a partir de la foscor, assolint diferents matisos de clarobscur i aplicant senzilles convencions visuals que insinuen efectes de perspectiva. Aquesta tècnica tradicional, en les seves mans, és versemblant i gens ostentosa. En canvi, Adrià Gual compon l'espai escenogràfic a partir de les masses de color que, en la seva variació de tonalitat, generen també efectes de profunditat i suggereixen els diferents referents de la composició. Els contorns i les taques de subtil traç proposen fondària i impressió d'espai; ara, però, el procediment emprat és el color/llum.

Adolphe Appia innova en concebre l'escenografia mitjançant la il·luminació, però projecta aquests espais aplicant procediments i sistemes de representació clàssics i acadèmics. En canvi, Adrià Gual, incidint en la composició mitjançant el color/llum, innovant en la fase de projecció escenogràfica, oblida les limitacions a què obliga el símbol pictòric. Recordem les dificultats de l'escenògraf català per assolir en la realització la mateixa intensitat expressiva que aconsegueix en els projectes.

En la il·lustració escenogràfica del *Nocturn. Andante morat* (1896), Adrià Gual insinuava –amb l'estructura de la terrassa del castell i l'horitzó darrere de l'arbre– una escenografia d'atmosfera simbòlica i convenció pictòrica que suggeria espais mitjançant les relacions d'harmonia i contrast del color. Els blocs de color aporten una nova manera de comprendre l'escenografia: el color no sols acoloreix l'estructura arquitectònica o il·lustra el lloc, sinó que, per a Adrià Gual i també els nabís, la qualitat cromàtica també és un

procediment que pot suggerir espai per mitjà de les seves relacions i impressions òptiques.

Fora de pretendre establir comparacions o semblances anecdòtiques entre el projecte d'Adolphe Appia i el d'Adrià Gual, la relació entre la il·lustració del català i l'esbós del suís ens constata la consciència d'Adrià Gual, des de l'inici del seu treball, de la possibilitat conceptual i procedimental de projectar el dispositiu, mitjançant tècniques que podien ser corpòries i per si mateixes, per tant, espacials; però també tècniques basades en el color, que tant podien articular-se com a fons d'escena utilitzant el color en qualitat d'element de composició escenogràfica.

En els projectes que estan en línia amb el simbolisme latent i l'estricta simplicitat, el límit entre color, atmosfera i il·luminació es podria considerar inexistent. En aquest procés de treball, el referent és la prioritat. En canvi, en els projectes del simbolisme manifest, la identitat i la independència dels elements de l'anatomia visual i plàstica a l'escena permeten a l'escenògraf conceptualitzar separatament i atribuir un grau de transcendència independent a cada factor. Aquí rau la major renovació que Adrià Gual assoleix amb l'escenografia del simbolisme manifest, ja que la separació dels diferents elements en joc a les taules –color, estructures, formes, textures, etc.–, li proporciona una autonomia en el disseny que no és possible quan aquests elements se subordinen a finalitats simbolistes naturalistes.

3.1. *Arlequí vividor* (1914)

El simbolisme de convenció espacial proporciona mitjans d'expressió més propers a les essències vitals: la llum, els elements corporis i els practicables;

són parts del dispositiu⁶⁷⁴ que esdevenen vinculats al moviment i al ritme del personatge en l'espai. Per tant, l'escenografia esdevé un reflex del pla real i l'espectador s'hi percep emmirallat de manera natural. El símbol espacial no és únicament una imatge que suggereix; és un objecte, una estructura visible i tangible que se significa convencionalment però amb qualitats menys abstractes. La convenció espacial és més pròxima als estats naturals i tendeix a la versemblança per defecte; per tant, és un procediment que va directe a l'emoció, un recurs més eficaç per generar espais emotius.

El símbol espacial assumeix de manera més tolerable les relacions entre espai i actor, així com permet gaudir d'una llibertat i flexibilitat superiors en la direcció d'actors i el conjunt de l'escenificació. La *Commedia dell'Arte*, la farsa,⁶⁷⁵

⁶⁷⁴ Arxiu Gual. Fons escenogràfic, segons títol: *Arlequí vividor*. Vegeu el catàleg per ampliar la informació gràfica del projecte. Adrià GUAL, *Arlequí vividor*, p. 15: "L'escena representa una sala, ni rica, ni pobre. D'una porta al fons se ve del carrer, d'altra de mà dreta, damunt la qual hi haurà un ull de bou en el mur, sen va a les habitacions interiors. El retrat d'Aularia, convenientment enquadrat, presideix la cambra. Una taula i cadires".

⁶⁷⁵ Resten dos projectes més relacionats amb la farsa i també ben documentats gràficament. Ambdós formen part de l'escenificació que globalment es titula *La família Arlequí* (vegeu la imatge de la pàgina següent), escrita per ell mateix, d'una part de la qual també tenim fotografies, la titulada: *Les forces d'amor i la màgia*. Adrià Gual col·labora amb Salvador Dalí en el disseny escenogràfic d'ambdós títols. Sobre *Forces d'amor i de màgia*, d'Adrià Gual, vegeu les fotografies d'escena en el catàleg segons el títol. Escenografia realitzada per Joan Morales. Variacions sobre un tema de farsa atribuït a Maurice Vandebrek i Charles Alard i música *ad hoc* del mestre Francesc Pujol, 1926 (inclosa l'any 1927 al muntatge de *La família d'Arlequí*, muntatge ja esbossat com a presentació de la família còmica en les conferències/espectacle de 1912). GUAL, *Memòries*, p. 317-318: "*La família Arlequí*, mig conferència mig plasmació escènica, era una desfilada documentada dels principals personatges de la comèdia italiana, afluint a una realització de conjunt, per anar a parar a la representació completa d'una comèdia de fira que fou composta per mi mateix i en glossava una de Molière i Allard, autors firals francesos del segle XVII. [...] La meva intenció va ésser de donar-li el to popular i gairebé folklòric com més apropiat a nosaltres millor, amb sentors de carrer i d'improvisació adotzenada [...], com que els vestits i l'escenografia responien d'una manera precisa als meus intents, puc dir, sense por d'errar-me, que vàrem situar el nostre públic davant un veritable document, per bé que no puc assegurar fins a quin punt capít i

recull aviat els procediments de l'atmosfera de símbol espacial en l'obra escenogràfica d'Adrià Gual, ja que, com dèiem més amunt, la convenció simbòlica espacial ofereix a l'escenògraf un procediment eficaç en la confrontació del pla real a escena. Adrià Gual fa diverses incursions en la *Commedia dell'Arte*,⁶⁷⁶ però l'exemple escenogràficament més remarcable és el projecte de *El geni de la comèdia*,⁶⁷⁷ un espectacle de conferències escenificades. D'aquest cicle, disposem de documentació fotogràfica de

apreciat per ell. Unes poesies expressives de Puig i Ferrater, Lleonart, López Picó i una de meva serviren per al moment d'evocar la figura d'arlequí, i un esbós també exprés de Salvador Dalí va venir en ajut nostre per decorar el segon quadre de la sessió”.

⁶⁷⁶ El mateix muntatge conferència/espectacle esdevé marc per presentar *La serenata* i *Les forces de l'amor i la màgia*. Abans d'aquest cicle, coneixem vinculacions d'Adrià Gual amb el teatre de farsa com és *La vuelta de Pierrot*, tot i que aquest projecte es relaciona més amb el gènere del teatre líric. Vegeu: BRAVO, *Mitja vida de Modernisme*, p. 80.

⁶⁷⁷ Els escenògrafs catalans Moragas i Alarma, Fèlix Urgellés, Brunet i J. Vidal i Amorós i Blancas de Madrid van executar els decorats. Els vestits foren confeccionats per casa Malatesta, i la casa Paluzie va prendre cura de la realització d'un sens fi d'elements complementaris, i especialment de la gran col·lecció de màscares. El cicle de conferències escenificades va ser preparat per Gual durant el 1911 i 1912 i estrenat al teatre *Princesa* de Madrid, en sessions de tarda, els dies 11, 13 i 15 d'abril de 1912 al Teatre Principal (Barcelona). El projecte significa per a Adrià Gual fer el *doctorat*. Explica que teoritzar sobre els continguts de la comèdia era una fase necessària en la seva maduració professional en el món del teatre. Vegeu: GUAL, *Memòries*, p. 256-260: “El pla conjunt abraçava des de la comèdia grega a la del Renaixement, perquè entenia que en aquells moments restava perfectament definida, i fins i tot marcant preceptes damunt la dels nostres temps. [...] Això no obstant, calia preparar i allisonar el públic abans d'arribar a les concrecions d'ordre literari, amb la seva plàstica complementària. Aquesta, que era de fet la part més important, és la que naturalment va obligar-me a un major deteniment documental en tots els aspectes i la que fou de més profit per a mi i el mateix públic que va correspondre al meu esforç”. I continua a la p. 260: “Em calgué projectar deu decoracions i cinquanta vestits pel cap baix, sense comptar amb un seguit d'estrís reconstruïts segons dades fidels, màscares –caps–, mobles i additaments de totes menes. Si adjuntem això als textos originals que venien a completar les meves conferències, costarà poc de convèncer-se que es tractava d'una empresa més aviat feixuga, que jo portava a terme amb una gran alegria interior, i encara més amb un accentuat optimisme”. Econòmicament, Adrià Gual troba suport per al projecte en la parella Guerrero-Díaz de Mendoza, tot i que l'escenificació, segons l'artista, no té finalitats lucratives sinó conceptuals. Els seus mecenes intenten compensar despeses repetint les conferències a Barcelona i a Madrid en un acte cobert pel *Ministerio de Instrucción Pública*.

l'escenificació d'*Arlequí vividor*,⁶⁷⁸ tant de la seva escenificació i estrena a Madrid el 1912, com de la seva represa a Barcelona el 1914, a càrrec dels alumnes de l'ECAD en la interpretació i de la direcció d'Adrià Gual, a la Casa de la Caritat i al teatre Auditòrium.

Segons les fotografies d'escena (vegeu les p. 436-437), en l'escenificació de Madrid, Adrià Gual utilitza un decorat de fons ostentós i tradicional de representació descriptiva d'elements arquitectònics, pretesament historicistes i ornamentals. En canvi, l'escenografia per a la represa a Barcelona (1914) ens presenta un dispositiu molt simplificat, compost per sis portes en posició perimètrica en plans verticals i oblics, la qual cosa força la sensació de profunditat de l'escenari. Portes iguals i unes quantes cadires més, amb concepte modular i finalitats polivalents, acaben dissenyant el dispositiu. Les sis portes acompanyen sintèticament la dinàmica interpretativa dels personatges, crítics, àgils i còmics, entrant i sortint de l'escena. La proposta espacial s'adapta al ritme trepidant d'una trama de confusions i sorpreses.

El disseny de personatge, també amb una acurada caracterització, es basa en una indumentària amb estructures i estampats molt simplificats però que identifiquen perfectament els estereotips i harmonitzen amb l'austeritat de la proposta espacial.

⁶⁷⁸ Estrenat en la segona sessió de les Conferències-espectacle *El geni de la comèdia* al *Teatro Princesa*, de Madrid, el 13 d'abril de 1912. Referència bibliogràfica: GUAL, Adrià. *Arlequí vividor: farsa de fira*. Barcelona: A. Artís, 1912. També vegeu: GUAL, *Memòries*, p. 269: "vaig escriure "Arlequí vividor", amb el propòsit de crear un nou gènere que recolzant en la vella comèdia italiana em permetés de realitzar un teatre crític a les envistes dels greuges i els prejudicis de la vida actual, aspecte que em seduïa extraordinàriament".



169. Fotografia d'escena: *Arlequí vividor*, escenificació dins el capítol *El geni de la comèdia*, 1912, Madrid.



170. Fotografia d'escena: *Arlequí vividor*. Represa a càrrec dels alumnes de l'ECAD en ocasió de la celebració d'una festa a la Casa de la Caritat el 1914.



171. Fotografia d'escena: *La família Arlequí*, d'Adrià Gual. Escenografia dissenyada per Adrià Gual i Salvador Dalí (segon quadre) i realitzada per Joan Morales. Estrenada a la Sèrie del Teatre Íntim el 12 de març de 1927, al Teatre Romea.⁶⁷⁹

⁶⁷⁹ GUAL, *Memòries*, p. 317: "Sessió destinada a fer conèixer la gran faràndula italiana amb el complement d'un exemple viu i adaptat tant com fou possible a les comprensions del moment, de què cosa solien ésser les comèdies de fira entre el XVII i el XVIII. No em puc queixar de la deferència del públic, potser no massa preparat per interessar-se en allò tant interessant que la crítica, poc preparada, difícilment podia acceptar, i aquest cas que tant sovint m'ha esdevingut, en aquells moments es veié agreujat per una circumstància tristíssima de combatiment injust i fora de lloc". BRAVO, *Mitja vida de modernisme*, p. 238: "La modernitat, però, també arribava per una altra banda. "La família d'Arlequí", de Gual, propiciava la participació de Salvador Dalí en l'activitat de l'Íntim. L'artista empordanès dissenyà una interessant escenografia "futurista" per a l'ocasió. Malauradament, no la va fer ell mateix, sinó el col·laborador habitual de Gual en les realitzacions escèniques, Joan Morales".

3.2. *Schuman en el vell casal* (1916)

Un altre esbós escenogràfic⁶⁸⁰ que il·lustra aquesta inquietud creativa en pro de la convenció del símbol espacial és el projecte de *Schuman en el vell casal*,⁶⁸¹ d'Adrià Gual (vegeu la pàgina següent). Aquest projecte forma part, amb el de *Les filoses* –projecte considerat continuador en l'ús del procediment del símbol pictòric–, de la mateixa sessió inaugural del curs de l'ECAD, al Coliseum Pompeia.⁶⁸²

L'accent que ordena aquest projecte en relació amb la utilització dels procediments espacials, en contrast amb el de *Les filoses*, de caràcter pictòric, es basa en tres aspectes. En primer lloc, en la contenció dels efectes expressius del color, ja que el disseny és representat amb tons i gammes de caràcter realista i explicatiu. En segon lloc, en la inquietud de convertir en practicable part del dispositiu. Finalment, en la voluntat d'il·luminar, seguint les convencions d'efecte real: la llum il·lumina l'espai a través de la porxada del pati interior del casal.

Els diferents recursos –color, estructura i llum– cerquen construir una escenografia vitalment possible i espacialment creïble. Tècnicament, el projecte sembla concebut per ser construït amb telons pintats: el darrer

⁶⁸⁰ Arxiu Gual. Fons escenogràfic, segons títol: *Shumann en el vell casal*. Vegeu algunes fotografies d'escena o d'estudi al catàleg.

⁶⁸¹ GUAL, Adrià. *Shumann en el vell casal*. Original autògraf. 19 quartilles. 215 x 140. Amb esmenes i trossos esborrats, també: GUAL, Adrià. *Shumann en el vell casal*. Còpia a màquina original. 14 fs. 345 x 235. Amb esmenes originals autògrafes. Arxiu Gual. Ms. MCDXLVI.

GUAL, *Memòries*, p. 286: "pràctiques de temps de mesura i d'afinació, per tal de pervenir a la perfecta concreció de la paraula actuant com element musical". Text dramàtic escrit per Adrià Gual amb la finalitat concreta d'ajudar a les pràctiques escèniques dels seus alumnes. Projecte de disseny de personatge i escenografia d'Adrià Gual, realització de decorats de Joan Morales.



172. Projecte escenogràfic: Adrià Gual, *Schuman en el vell casal*, 1916.

⁶⁸² Estrenada l'1 de juliol de 1916.

representa la porxada que dóna a l'exterior, i un altre teló –en una posició mitjana en la planta escènica– construeix la segona arcada que articula l'espai interior. És aquest segon teló el que, en estar retallat, simplement, muda la seva qualitat i passa de ser un element pictòric a un element practicable. Amb una petita intervenció, un decorat de qualitats pictòriques es transforma en un dispositiu de qualitats espacials.

3.3. *Bressolada* (1922)

“La bressolada, dintre una cambra humil, blanca. Blanca era la mateixa cançó d'una non-non esmicolada per la presència del marit embriac, servador d'un secret d'amor. La cançó estroncada en el pit de la mare martiritzada seguia amunt del cel per tal de no interrompre el somni de l'àngel... L'embriac s'ensopia... la mare contenia el plor... la cançó davallava amor, així i tot. L'infant no hagué esment d'allò que molts cops amaga una cançó”.⁶⁸³

El projecte escenogràfic de *Bressolada*⁶⁸⁴ és una petita pintura en “blancs”⁶⁸⁵ (vegeu la p. de la dreta), concebuda en una posició intermèdia entre el projecte de *Les filoses* i el de *Schuman al vell casal*. Aquest projecte recull aspectes afins al de *Schuman en el vell casal*, ja que proposa un dispositiu

⁶⁸³ GUAL, *Memòries*, p. 300.

⁶⁸⁴ Arxiu Gual. Fons escenogràfic, segons títol: *Bressolada*. GUAL, *Memòries*, p. 299. Estrenada a la sessió inaugural del curs de l'Escola Catalana d'Art Dramàtic, la nit del 30 d'abril de 1922, a l'Orfeo Gracienc. Estrenada conjuntament amb *Paràbola de les viudes a la font* i *Scherzo tràgic dels amants de Verona*, *Simfonia d'un dia serè*, tot d'Adrià Gual. Obres traduïdes al francès i presentades a Georges Pitoëff. Els decorats de tot el programa foren executats per Batlle i Amigó segons els esbossos d'Adrià Gual.

⁶⁸⁵ CIRICI, *El modernismo catalán*, p. 401. L'historiador compara la plàstica de la petita pintura escenogràfica d'Adrià Gual per a *Bressolada* amb el tractament pictòric amb blancs de la pintura de Ramon Casas.



173. Projecte escenogràfic: Adrià Gual, *Bressolada*, 1922.

escenogràfiques es combinen de manera espacial, encara que en aquest cas els elements plàstics i les tècniques més complexa combinant el procediment del color/llum i l'espai/llum. *Bressolada* recupera la capacitat evocadora del color/llum, però la subordina didàcticament a les convencions del pla real: organitza la intensitat i la direcció de la llum a partir de la justificació realista del finestral. Així doncs, en aquest projecte, al mateix temps que es simbolitza segons el color que ho impregna tot una atmosfera càlida i íntima, és a dir, protectora; en ser l'escenografia corpòria, també se suggereixen, de manera natural i per contraposició, el concepte d'espai exterior –creixement i lluita, a què és necessari enfrontar-se i del qual estarem desprotegits–, amb el concepte d'espai interior i protector.

El projecte de *Bressolada* d'Adrià Gual aconsegueix evocar amb una gran intensitat atmosfèrica sentiments de protecció i vida, que resulten fonamentals per al concepte general de maternitat⁶⁸⁶ de l'obra. Aquest projecte tant aglutina la suggestió física com mística de la llum i els elements escenogràfics. Per tant, integra la idea de sumar en l'escenografia tant procediments de naturalesa física (elements tridimensionals, els cortinatges i l'estructura del finestral), com també factors immaterials amb la llum com a símbol de vida i d'atmosfera maternal que, en un sentit encara més ampli, suggeriria el concepte d'espai íntim (seguretat) en contrast amb l'espai social (conflicte). El resultat és un dispositiu que adquireix un fort caràcter ideal i, al mateix temps, una sòlida versemblança teatral. Adrià Gual ha aconseguit, amb molt pocs elements però –ara sí– dominats per l'espacialitat, projectar un dispositiu de gran suggestió i sensibilitat.

⁶⁸⁶ BRAVO, *Adrià Gual. Mitja vida de modernisme*, p. 150: "Tot l'espai de *Bressolada* és ple de cortines toves –acollidores com una manta de cotó fluix per a llit d'infant– i de llum".

3.4. *Le Monsieur un tel, ou Comment on exploite une ligne de conduite (El senyor tal o com s'explota una línia de conducta, 1927)*

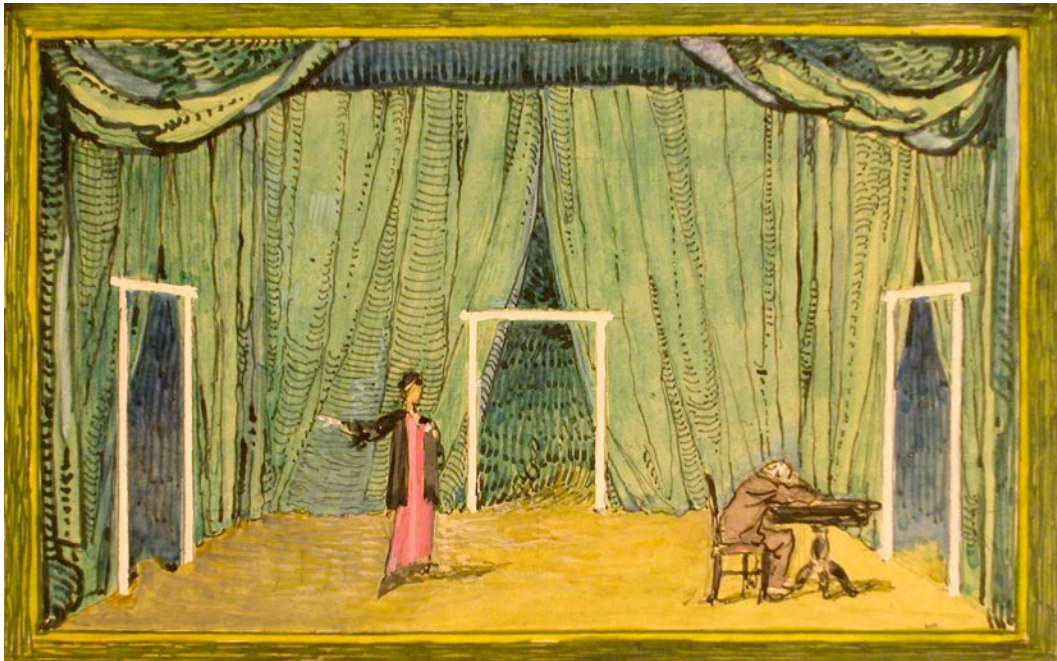
L'escenografia⁶⁸⁷ de *El senyor tal o com s'explota una línia de conducta*⁶⁸⁸ és un dels exponents més congruents de l'escenografia de síntesi segons els procediments de símbol espacial (vegeu la pàgina següent).

En un escenari limitat per un cortinatge de tonalitat neutra, unes estructures de forma i proporció presenten el concepte bàsic de *la porta*, situades en paral·lel a les tres cares de la caixa escènica, permeten tres accessos a l'espai d'escenificació. Una taula i algunes cadires s'afegeixen al disseny. Tot i que en la realització final s'ha establert una jerarquització diferent de les portes –ja que en la construcció es mantenen les portes laterals però, en la realització, la central es transforma en una finestra o balconada–, la simplificació extrema és el tret principal que tant preval en el projecte com en la realització final del dispositiu.

Respecte a altres projectes, el projecte de *El senyor tal*, tindria continuïtat amb la *versió espacial* del projecte d'*Arlequí vividor*, sobre la qual, al començament

⁶⁸⁷ Arxiu Gual. Fons escenogràfic, segons el títol: *El senyor tal o com s'explota una línia de conducta*. Projecte original de gran intensitat i qualitat gràfica, tot i el seu petit format. Vegeu les dades tècniques en el catàleg.

⁶⁸⁸ AVORT, Paul. *Le Monsieur un tel, ou Comment on exploite une ligne de conduite [El senyor tal o com s'explota una línia de conducta]*. Peça en un acte; J. Roure i Torrent, traducció catalana, abril de 1924]. Còpia a màquina original. 87 fs. + 2 quartilles 220x160. Arxiu Gual. Ms. MCDXXXIII. Títol propi obtingut de l'epígraf. Revista. Any XV (gener-juny 1929), p. 94-116. Top. Rull 11-4º, Segell i "Col·lecció Jaume Rull Jove Teatre"]. Estrenada el 31 de març de 1927 a la Sèrie del Coliseum Pompeia pel Teatre Íntim. Text en versió de J. Roure Torrent de l'original de Paul Avort. GUAL, *Memòries*, p. 316: "i el belga Paul Avort, amb el seu Senyor tal..., una producció avantguardista que féu estremir el nostre bon menestral. Per bé que va ésser escoltada amb interès i gran dignitat d'espectador".



174. Projecte escenogràfic: Adrià Gual, *El señor tal o com s'explota una línia de conducta*, 1927.



175. Fotografia d'escena: Adrià Gual, *El señor tal o com s'explota una línia de conducta*, 1927.

d'aquest capítol, enuncïàvem l'evolució i la incorporació dels procediments espacials per Adrià Gual. Respecte al projecte anterior, el de Casa de la Caritat (1914), les portes –llavors encara pintades– han esdevingut finalment elements practicables.

Aquest projecte representa l'adopció plena per l'escenografia gualiana dels procediments i les tècniques de caràcter espacial, i permet establir un nou paral·lelisme entre aquesta escenografia i l'escenografia a Europa. Recordem que Vsevolod Meyerhold⁶⁸⁹ també seguirà una evolució semblant amb els seus escenògrafs, quan superarà l'ús del decorat quadre d'*impressió* i introduirà els procediments escenogràfics simbolicoespacials.

3.5. *Javier* (1930)

El 13 de març de 1930, Adrià Gual estrena l'òpera⁶⁹⁰ en forma d'oratori *Javier* al Gran Teatre del Liceu, amb lletra de Genaro Xavier Vallejos (1897-1991) i música d'Antoni Massana (1890-1966).⁶⁹¹ Es tracta d'un projecte ben documentat que mostra de forma culminant els principis, objectius i procediments del dispositiu simbolista gualià.

⁶⁸⁹ Vegeu: BABLET, *Esthétique*, p. 175-176: Finalment, per Vsevolod Meyerhold, "le décor ne sera plus que l'organisation d'un espace à trois dimensions. Aussi paradoxal que cela puisse paraître, la collaboration des peintres le conduit à franchir la première étape vers le constructivisme".

⁶⁹⁰ El 1928, Adrià Gual ha estrenat al Liceu *La Princesa Margarida*, de Goethe, musicada pel mestre Pahissa segons el títol original *La presó de Lleida* (primer original de 1900 i segona adaptació per als Espectacles i Audicions Graner, 1904-1906). En aquella primera ocasió de relació d'Adrià Gual amb el temple de l'òpera a Barcelona, la participació de Gual només es fa com a autor del text, ja que l'escenografia la durà a terme Brunet i Pous i la direcció escènica, Moragas.

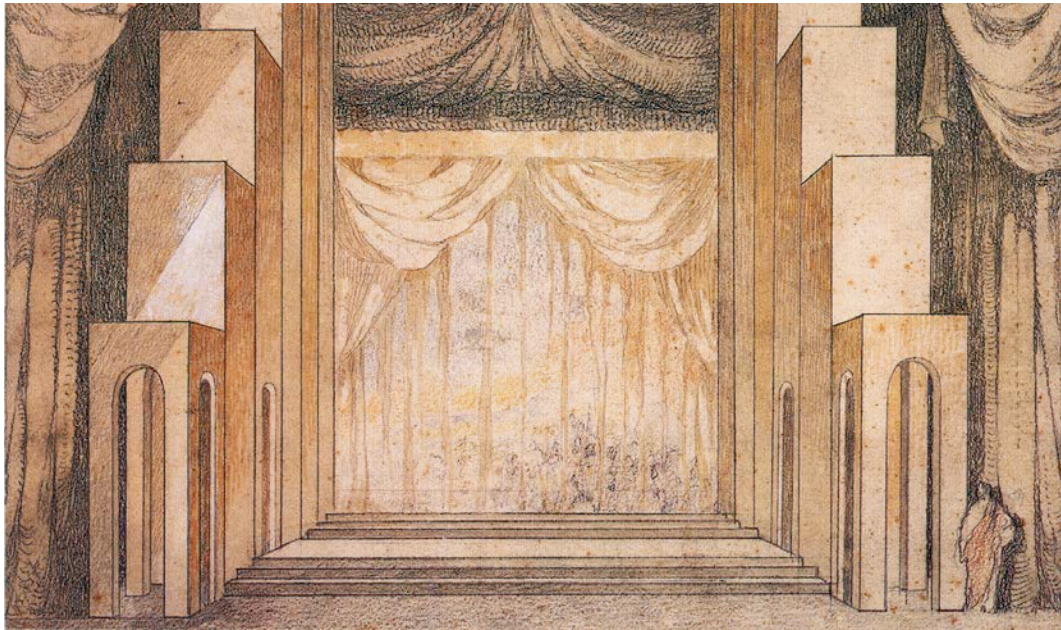
⁶⁹¹ MASSANA, Antoni. *Javier: estampas escénicas: oratorio*. Bilbao: El siglo de las Misiones, 1944. Lletra de Genaro Xavier Vallejos i música d'Antonio Massana. Hi ha un fragment manuscrit de l'obra *Javier* al departament de fons originals de la Biblioteca de Catalunya, en el Fons documental Jaume Bachs, amb el número de referència: M 3289. El document data de 1900.

En aquest projecte⁶⁹² (vegeu la p. de la dreta), es presenta un dispositiu compost de dues parts. La primera és corpòria i ocupa la primera meitat de la planta escènica, la més propera a l'espectador. La segona és pictòrica i es troba situada en un segon terme, però, tant per la seva posició en la composició del conjunt (central i vertical), com pel fet de ser el motor dels canvis escènics, les pintures dels telons són, finalment, l'element escenogràfic que més centra l'atenció del públic.

L'estructura corpòria, d'anatomia sintèticament i metafòricament suggeridora, és un element arquitectònic que tant pot remetre a un espai interior com exterior, segons la il·luminació que l'acompanyi, tant evoca un espai públic i urbà com un espai íntim i religiós. Al centre, una àmplia escalinata anuncia i dóna accés al segon pla, d'anatomia pictòrica i significació al·legòrica. Les pintures, que muden segons l'escena musical, assumeixen la funció d'evocació més directa i expressiva, ja que la seva composició és prou complexa i d'un estil embellidor i expressionista de fort impacte visual. Les vuit pintures⁶⁹³ són d'anatomia molt colorista, amb traces curvilínies i formes orgàniques, i presenten diferents gammes de colors i motius al·legòrics relacionats amb el

⁶⁹² Arxiu Gual. Fons escenogràfic, segons títol: Javier. Projecte ben documentat. Vegeu altres documents en catàleg digital o editat.

⁶⁹³ BRAVO, *Mitja vida de modernisme*, p. 149: "Ja al darrer període, cal destacar d'una manera especial l'ús simbòlic del color, la forma i la composició als vuit espais de *Javier*, el 1930, sovint plantejats de manera abstracta: confrontacions en diagonal dramàtica entre el lloc de la cabana de l'apòstol i el del territori que li cal evangelitzar, o frontals entre la seva prèdica i el temple pagà; colors simbòlics, com el blau clar de la visió mística, el roig de cel enfebrat projectat pel foc del cor de l'apòstol, la sensual simfonia multicolor de l'evocació de l'arbre del pecat, sinuós i complaent, i el blanc i or a la magnífica escala central que porta al paradís, vorejada d'àngels i emmarcada per volums abstractes ascendents que connoten realitats més enllà de les naturals (el cel no té forma física), en un espai de possible adscripció appiana o craigiana, on la delicadesa de la gamma cromàtica assoleix cims de transfiguració".



176. Esbós i projecte escenogràfic: Adrià Gual, *Javier*, 1930.

cristianisme i la mística del personatge principal: l'escala al paradís, l'arbre del pecat, etc.

La composició i l'estructura del dispositiu, com també els procediments escenogràfics utilitzats, no són nous. Els procediments mixtos pictòric/espacial ja havien estat plantejats al projecte de *Somni d'una nit d'estiu*, del 1908.⁶⁹⁴ La novetat és que ara Adrià Gual, a diferència del que va fer en el projecte shakespearà, porta a terme el dispositiu tal com l'ha projectat.

En el projecte es busca dissenyar un dispositiu flexible, tant a l'hora de suggerir les accions biogràfiques i reals, com també de les que se situen en el pla ideal i místic. L'estructura corpòria de primer pla, sense destorbar l'observador, emmarca l'acció i permet tant una escenificació espacial i vital com pictòrica i dóna pas a l'atmosfera simbólicoal·legòrica. L'escenografia de *Javier* planteja i resol l'anhelat desig gualià d'equilibri i harmonia entre la versemblança del pla de la realitat i la versemblança teatral.

La possible crítica a aquest projecte, però, rau en la base del seu mateix disseny: l'extremada premeditació i racionalització dels elements escenogràfics i llur relació van en detriment de la buscada flexibilitat expressiva que, segons els diversos canvis previstos que projecta Adrià Gual, pretenia la proposta escenogràfica (vegeu projectes i fotografies següents p.). Mirant els testimonis fotogràfics, la simultaneïtat del pla del real i el pla de l'ideal, traduïts als dos elements escenogràfics espacial/pictòric, acaben articulant-se de forma massa

⁶⁹⁴ L'estructura pictòrica/espacial és utilitzada en el projecte de *Schuman en el vell casal*, tal com hem vist més amunt, i també en el projecte per a *Scherzo tràgic dels amants de Verona*, d'Adrià Gual, estrenada a la Sessió inaugural de l'ECAD la nit del 30 de juny de 1922 a l'Orfeó Gracienc. Finalment, en dates més properes a l'estrena de *Javier*, hi ha *Faust*, de Goethe, segons versió de Joan Maragall i



177-178. Projecte de teló i fotografia d'escena: Adrià Gual, *Javier*, 1930. Primera estampa titulada: "¿Qué le aprovecha al hombre ganar el mundo si pierde al fin su alma?".

Josep Lleó, del 1922, estrenat el 22 de juny del 1927 pel Teatre Íntim al Coliseum Pompeia. Vegeu: BRAVO, *Mitja vida de modernisme*, p. 153.



179-180. Projecte de teló i fotografia d'escena: Adrià Gual, *Javier*, 1930. Estampa titulada: "Padre nuestro".



181-182. Projecte de teló i fotografia d'escena: Adrià Gual, *Javier*, lletra de Genaro Xavier Vallejos i música d'Antonio Massana, 1930. Estampa titulada: "Pastor".

estricta i oferint un espectacle de quadres escenogràfics tan paütats que presumptament esdevenen contraris al desig de suggestió i evocació del conjunt,⁶⁹⁵ que desitja traspasar l'evocació dels llocs terrenals i fer accedir al públic als territoris superiors i metafísics. Tanmateix, potser el marcat tarannà evocador de l'escenografia simplista que es completa en l'imaginari de l'espectador.

Amb el projecte de *Javier*, Adrià Gual ens demostra que no es pot desmerèixer cap tipus o línia de procediment escenogràfic, que la rigorosa pràctica escenogràfica es basa a aprofundir en els processos de concepció i els mateixos procediments de realització. És necessari especular amb els conceptes, qüestionar-se els mètodes de treball, com també els procediments i les tècniques.

L'evolució i la qualitat de l'escenografia es basa a desenvolupar uns processos de conceptualització i projecció flexibles, per tal que aquelles idees i mitjans, que en un inici poden semblar poc congruents o fins i tot contradictoris, més tard i durant el procés d'assaig i desenvolupament del fet escènic, puguin oferir altres vies per desenvolupar l'escenificació i, per tant, l'escenografia.

⁶⁹⁵ Aquesta rigidesa també és present en dos projectes més: *l'Egmont* de Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832), inèdit de 1936, i el projecte de *Chopin*, de Giacomo Orefice (1865-1922) el 1939. *Egmont*, de Johann Wolfgang von Goethe, és un drama en V actes i XIII episodis i música d'escena de Ludwig van Beethoven (1770-1827). Adrià Gual n'elabora un projecte amb diferents il·lustracions escenogràfiques i dibuixos, del qual també hi ha, en el fons Gual, un llibre de direcció amb pautes molt precises per a una escenificació de gran envergadura. Fons Adrià Gual, número de registre 40.740, signat per l'autor l'any 1936. *Chopin*, de Giacomo Orefice, és el títol d'un altre projecte escenogràfic realitzat per al Gran Teatre del Liceu el 1939 i del qual es conserva un llibre de direcció datat del mateix 1939. Aquest projecte, conjuntament amb el llibre de direcció de *Macbeth*, de William Shakespeare, del 1940, constitueix un dels darrers treballs amb esbossos escenogràfics signats per Adrià Gual i disponibles al Fons Gual al MAE.

4. Ramon Batlle, Joan Morales i Lluís Masriera en relació amb els procediments de l'escenografia d'Adrià Gual

Per acabar aquest estudi sobre l'escenografia simbolista d'Adrià Gual, i amb la voluntat de cridar l'atenció sobre altres figures de l'escenografia catalana que encara resten per investigar més a fons, establim alguns factors d'influència entre les noves orientacions en la projecció i els procediments escenogràfics segons Adrià Gual, les quals són copsades per escenògrafs del seu entorn com Ramon Batlle (1894-1973),⁶⁹⁶ Joan Morales (1884-1945)⁶⁹⁷ i Lluís Masriera (1872-1958).⁶⁹⁸

⁶⁹⁶ Vegeu: BRAVO, *L'escenografia catalana*, p. 186. En aquest treball d'Isidre Bravo podeu trobar una detallada biografia sobre Ramon Batlle, de la qual és interessant subratllar la relació d'aquest escenògraf amb el col·lectiu professional d'escenògrafs que conformen l'anomenada escola realista. Aquesta relació de Ramon Batlle s'estableix tant durant el temps de la seva formació al taller de Brunet i Pous –deixebles de Francesc Soler i Rovirosa–, com en un estadi de més maduresa professional, quan obre taller propi amb Emili Amigo (fins aquell moment oficial del taller de Salvador Alarma). Ramon Batlle i Emili Amigó, associats des del 1918, són uns altres col·laboradors d'Adrià Gual i treballen amb ell a partir de la segona dècada del segle XX. També com a referències bibliogràfiques podeu trobar: Avel·lí ARTÍS-GENER. "Adéu elegíac a Ramon Batlle i al seu ofici". *Serra d'Or*, juliol, 1973. Del mateix escenògraf: BATLLE GORDÓ, Ramon. *Quinze anys de Teatre Català. Es teatres Romea i Novetats de 1917 a 1932*. Barcelona: Monografies de l'Institut del Teatre, 1984; també, BATLLE GORDÓ, Ramon. *Conceptes d'escenografia*, treball inèdit. Barcelona, 1958.

⁶⁹⁷ Vegeu: BRAVO, *L'escenografia catalana*, p. 185. Isidre Bravo també ha elaborat una biografia acurada d'aquest escenògraf. Resumidament, Joan Morales té un origen benestant i des de ben al principi de la seva carrera manifesta un tarannà inquiet (es baralla amb Salvador Alarma i marxa del seu taller on treballava) i avançat, que tant es mostra pels seus viatges arreu d'Europa com per la seves primeres incursions escenogràfiques en el cinema i posteriors treballs amb Adrià Gual a moltes pel·lícules de Barcinógrafo. En aquest treball comú Gual-Morales en cinema, fóra interessant aprofundir i rastrejar si resten testimonis gràfics de les escenografies elaborades per a títols cinematogràfics com: *Misteri de dolor*, *La gitanilla* o *Un drama de amor*, entre d'altres.

⁶⁹⁸ Vegeu la bibliografia sobre Lluís Masriera relacionada amb el seu treball plàstic a l'escena i la biografia de l'artista a: BRAVO, *L'escenografia catalana*, p. 186; i, del mateix autor, "Escenografia i creació teatral global". *Els Masriera: Francesc Masriera (1842-1902), Josep Masriera (1841-1912), Lluís Masriera (1872-1958)*. Catàleg d'exposició. Barcelona: Generalitat de Catalunya, MNAC, 1986, p.

El precís objectiu il·lustratiu i il·lusori de l'escenografia tradicional només preocupada per fer referència, adequadament, del lloc havia anat acotant els procediments més idonis per a aquesta finalitat: la perspectiva escènica, el clarobscur, la pintura escenogràfica, els rompiments, etc. En el moment en què l'escenògraf desenvolupa l'escenografia segons el valor expressiu, la concepció de la pintura com a matèria, són organitzades sobre la base del concepte de la renúncia.

El nou objectiu expressiu del dispositiu simbolista i que situa en primer terme és el factor detonant perquè qualsevol mitjà, recurs o tècnica pugui ser adoptat per a l'escenografia. S'han trencat els límits: tot procediment visual i espacial és vàlid si és congruent amb la concreta finalitat expressiva de l'escenificació. Però els objectius expressius i la necessària selecció d'un procediment o altre obligarà a la contenció o l'exclusió d'alguns. L'escenografia moderna és l'escenografia de la renúncia, l'escenografia de les infinites possibilitats expressives, dels infinits procediments per aconseguir-ho i de la necessària selecció per part de l'artista escenògraf.

L'escenografia simbolista i moderna d'Adrià Gual aporta aquests conceptes i processos fonamentals per entendre l'evolució de l'escenografia durant el temps de les avantguardes. Les aportacions del seu treball no seran

196-213. Quant a referències bibliogràfiques del mateix autor: MASRIERA ROSÉS, Lluís. "*Indumentaria teatral*". *Memorias de la Real Academia de Ciencias y Artes de Barcelona*. Barcelona: la Academia. [1892]-.-0368-8283. -3^a época, v. 13, n^o 9 (1917); MASRIERA ROSÉS, Lluís. "*La Caída del modernismo*". *Memorias de la Real Academia de Ciencias y Artes de Barcelona*. Barcelona: la Academia. [1892]-.-0368-8283. -3^a época, v. 10, n^o 26 (1913); MASRIERA ROSÉS, Lluís. *25 años del teatro de intimidad de Lluís Masriera* [catàleg d'exposició]. Barcelona: Real Círculo Artístico, novembre-desembre 1948; MASRIERA ROSÉS, Lluís. *Quelques décors et personnages*. París: Édition du Graphic, [192?] i, MASRIERA ROSÉS, Lluís. *Obras completas*. Barcelona: Altés, 1935.

desconegudes pels escenògrafs més sensibles del seu entorn, cadascun dels quals adoptarà, amb particular accent i estil, aquells conceptes i procediments amb què el mestre Adrià Gual va fer avançar l'escenografia del final del segle XIX i principis del XX a Catalunya.

4.1. Ramon Batlle i la renúncia al color

“Ya hemos visto bastantes corales rojos: ¡que sean azules! Uno de los elementos del Arte es la Novedad -elemento tan esencial que es prácticamente suficiente para crear el Arte y tan esencial que, sin él, como un vertebrado sin vértebras, el Arte se desmorona y se licua en una gelatina de medusa abandonada en la arena por la resaca. De todas las teorías del Arte gimoteadas en estos penúltimos días, sólo una parece nueva de una novedad insólita e inaudita, el Simbolismo, que, lavado de los significados injuriosos que le dieron enfermos cortos de vista, se traduce literalmente por la palabra Libertad y, para los violentos, por la palabra Anarquía”.⁶⁹⁹

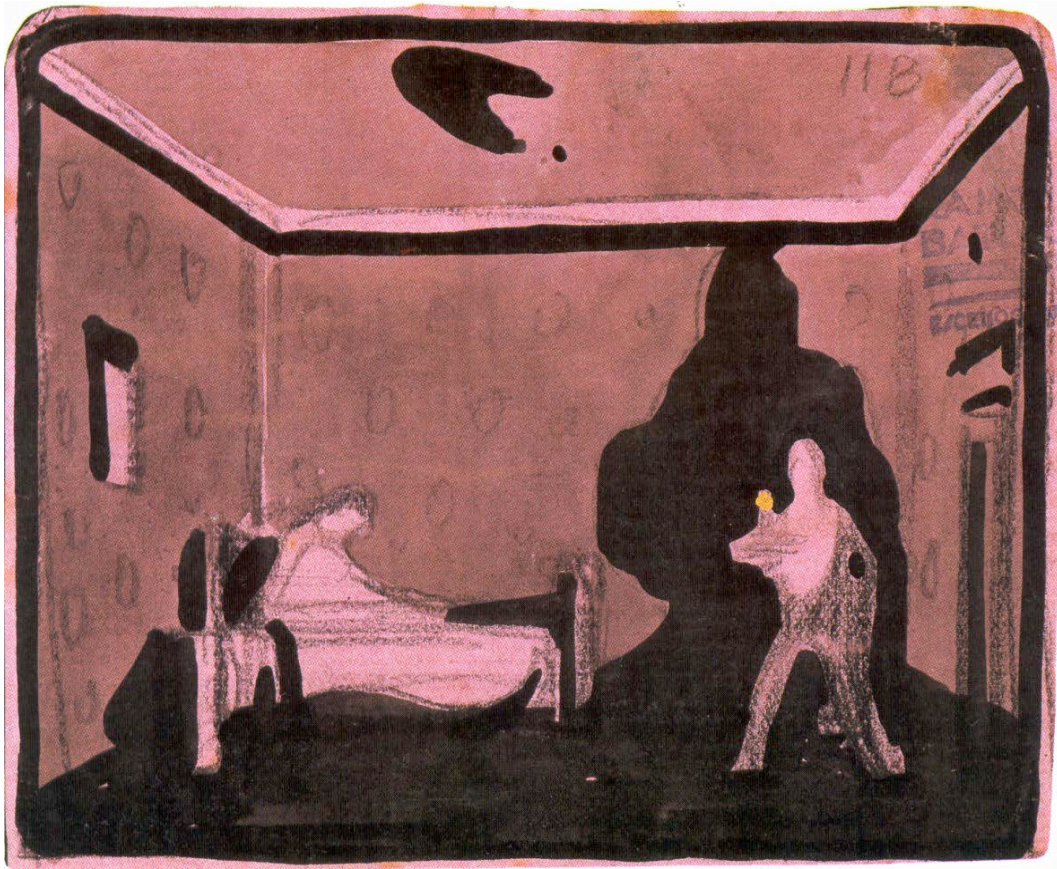
El simbolisme és una ideologia artística de renúncies i del bon ús d'aquestes. Per tant, l'anàlisi dels procediments segons els escenògrafs se centrarà en els aspectes següents: la renúncia al color, la renúncia a l'estil i la renúncia al lloc (en el sentit il·lustratiu). El color ha estat reivindicat reiteradament per Adrià Gual com a element visual de transcendència en el dispositiu simbolista,

⁶⁹⁹ Remy de GOURMONT, “L'idéalisme”. *Le symbolisme*. Cap. II. París: Mercure de France, 1963: p. 24-27, referenciat a: VV.AA *El simbolismo en la pintura francesa*. [catàleg d'exposició]. Madrid: Dirección General de Bellas Artes. Museo de Arte Moderno, Parc de la Ciutadella, desembre 1972 - gener 1973: p. 39-40.

perquè és un element visual amb fortes capacitats expressives que aglutina atmosferes i promou sensibilitats. Renunciar al color significa recuperar la consciència sobre la seva importància i els seus efectes perceptius i psicològics, reprendre l'ús de l'element des de les seves capacitats visuals bàsiques.

En revisar alguns projectes escenogràfics de Ramon Batlle, com ara i de manera emblemàtica el projecte en blanc i negre de *Els fracassats*, d'Henri-René Lenormand (vegeu la pàgina següent), es fa palès un especial interès per contenir l'ús del color. Ramon Batlle subjectiva profundament el tractament del color gràcies a la proporció del to i el matís. En la nova xarxa de relacions i procediments de l'escenografia del simbolisme, la *renúncia* al color significa retornar-li el seu valor original, recuperar el seu valor com a matèria i com a vehicle d'analogies de tot tipus, per tant, amplificar les seves possibilitats expressives en la vessant tant psicològica com perceptiva, i/o simbòlica/cultural. També en el projecte per a *Judes Iscariot*, de Théophile Raynaud, al Romea (1934), (vegeu la imatge de la p. següent), l'escenògraf atribueix al color diferents funcions, des de significats simbòlics quan amb el blau al fons acompanya la mitificació de l'entrada del personatge a l'escena (il·lustració inferior, p. 458), o quan amb els colors de tonalitats terciàries i fosques agrupa els personatges i estableix una jerarquització i una atmosfera negativa, de conflicte a l'escena (vegeu la il·lustració central a la mateixa pàgina). La renúncia del color en el disseny de personatge és, com passa en el disseny d'espai, un procés de negació que reverteix sobre la consciència de la seva transcendència en el moment de desenvolupar el projecte escenogràfic.

Per concloure, tant per a Ramon Batlle com per a Adrià Gual, el color és un procediment clau per portar a terme un dispositiu escenogràfic expressiu.



183. Projecte escenogràfic: Ramon Batlle, *Els fracassats*, d'H.-R. Lenormand, Teatre Novetats, 1928. En el projecte per a *Els fracassats*, Ramon Batlle incorpora una síntesi de color i forma que recorda l'obra de Munch. No és estrany que l'autor conegués les propostes de l'artista per al teatre d'A. Lugné-Poe i interpretació expressionista, en què el simbolisme evoluciona en Edvard Munch.



184. Projecte escenogràfic: Ramon Batlle, *Judas Iscariot*, de Théophile Raynaud (versió), Teatre Romea, 1934.

4.2. Joan Morales i la renúncia a l'estil

La renúncia a l'estil significa renunciar als cànons de bellesa preestablerts. Com sabem, l'escenografia a partir del simbolisme es basa en la simplificació i la síntesi dels elements de l'anatomia visual i en la necessitat intrínseca de l'escenògraf modern de conceptualitzar a partir de la bellesa íntima, de manipular en major o en menor grau el referent real, de transformar el referent segons les inquietuds expressives i les sensibilitats individuals. Si la subjectivitat de l'escenògraf és la mesura del cànon de bellesa, el resultat estilístic del dispositiu és secundari: la rellevància radica en l'efectivitat de l'evocació segons l'objectiu que l'escenificació ha de comunicar. A partir de la renúncia als cànons establerts, l'escenografia és *bella* si respon a l'expressió d'una idea o d'una emoció i si aquesta és ben copsada per l'espectador.

Adrià Gual no canvia de criteri estilístic en cada projecte, sinó que adapta en cada projecte la millor clau estilística. L'estil es converteix en recurs a l'hora de projectar i, per tant, l'estil visual de l'escenografia no respon a un model de bellesa, sinó que en cada projecte adopta l'anatomia visual/espacial a desenvolupar segons el pla de ficció de referència i la congruència del conjunt. De fet, així es justifica la simultaneïtat cronològica dels estils en l'escenografia d'Adrià Gual (el simbolisme latent i el simbolisme manifest), que mostren els seus projectes i realitzacions al llarg de la seva trajectòria.

La renúncia a l'estil la desenvoluparan altres artistes de l'escena simbolista. Un dels exemples més evidents són els treballs dels Ballets Russos: en el seu concepte escenogràfic, l'estil és emprat com a recurs per singularitzar el dispositiu i, fins i tot, per simbolitzar-lo. S'aprofiten de la repercussió simbolicocultural que pot provocar un estil artístic associat a un espectacle o a un altre. La situació d'avantguarda amb què la companyia duu a terme les



185. Projecte escenogràfic: Joan Morales, *El ferrer de tall*, de Frederic Soler (Serafí Pitarra), el 1921 a Eldorado per l'ECAD, o el 1926 al Coliseum Pompeia.

seves escenificacions, el joc amb l'estil com a detonant d'analogies, dinamitza i allibera l'escenografia de la idea de comprendre l'estil com una finalitat en si mateixa, tal com feia l'escenografia tradicional, on l'adopció d'uns trets estilístics de la pintura de cavallet del moment tan sols aspirava a atribuir al decorat un tractament formal en boga. L'escenografia simbolista transforma l'estil en un procediment de projecció més.

Els projectes escenogràfics de Joan Morales⁷⁰⁰ guarden cert paral·lelisme amb els objectius estètics dels Ballets Russos, en emprar l'estil com a recurs per canalitzar l'expressió en els seus projectes. Joan Morales és un seguidor de la tradició escenogràfica postromàntica i la pintura *fauvista*. Ambdós plantejaments aconseguen un màxim grau d'*impressió visual*, d'impacte visual, utilitzant els procediments de l'atmosfera del símbol pictòric.

No obstant això, Joan Morales fixa de forma molt més rígida que Adrià Gual la convenció de l'estil en els seus projectes, ja que és un escenògraf encara estretament lligat a la tradició escenogràfica il·lustrativa. Els projectes escenogràfics de Joan Morales no presenten una diversitat d'estils, sinó que tots tendeixen a un cert estil expressionista, basat en una exageració dels efectes del color, en les taques bastant planes i simplificades que de vegades deriven cap a una funció decorativa de la pintura escenogràfica, però que d'altres vegades provoquen imatges prou evocadores de sentiments profunds i densos.

⁷⁰⁰ A partir de 1914, Joan Morales col·labora amb Gual en pel·lícules de l'empresa Barcinógrafo i, des de llavors, aquesta col·laboració és bastant seguida. Enregistren *Un drama de amor*, *Misteri de dolor*, *La Gitanilla*, *El alcalde de Zalamea*, etc., i col·laboren en l'escenografia teatral de *Schuman al vell casal* (1916), la trilogia de l'amor (*Romeu i Julieta*, *Tristany i Isolda* i *Francesca de Rimini*, 1920) i *La família Arlequí* (1926), entre d'altres.

En aquest sentit, Joan Morales és el deixeble més proper a Francesc Soler i Rovirosa, Fèlix Urgellés, Salvador Alarma o Oleguer Junyent, és a dir, a la generació d'escenògrafs anterior a Adrià Gual. Tot i amb això, Joan Morales evita caure en la senzilla il·lustració del lloc escènic i en projecta una evocació pictòrica molt personal. Així doncs, és en aquest altre sentit on es mostra la seva relació i proximitat amb l'escenografia d'Adrià Gual.

4.3. Lluís Masriera (1872-1958) i la renúncia a la forma

“Nombrar un objeto es suprimir les tres cuartas partes del placer del poema, que está hecho de la felicidad de adivinar poco a poco; sugerirlo, ese es el sueño. El uso perfecto de este misterio es lo que constituye el símbolo: evocar poco a poco un objeto para mostrar un estado de ánimo o, a la inversa, elegir un objeto y extraer de él un estado de ánimo, a través de una serie de desciframientos”.⁷⁰¹

La renúncia a la forma, a l'objecte de referència tal com existeix en el pla del real, aglutina les anteriors opcions: la contenció del color i la llibertat del model de bellesa, el cànon subjectiu. La renúncia a la forma, a la realitat tal com la coneixem, converteix l'objecte escenogràfic en símbol.⁷⁰² Aquest

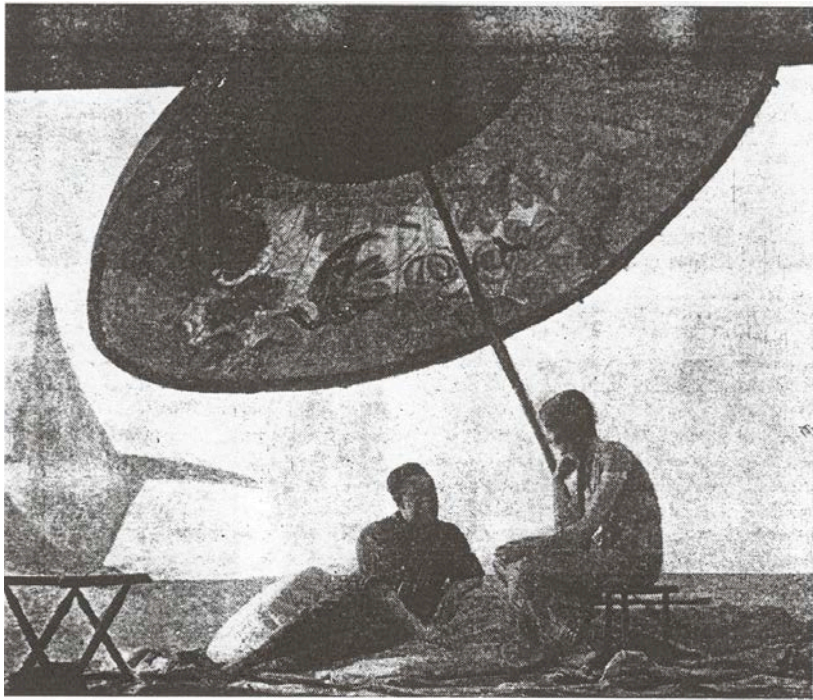
⁷⁰¹ Stéphane MALLARMÉ, “Réponse a l'enquête de Jules Huret”, (1891). Citat per: PIERRE, *El simbolismo en Europa: Néstor en las Hespérides*, p. 27.

⁷⁰² Lluís Masriera, pels volts de 1909, està interessat en els plantejaments teatrals de Georg Fuchs (1868-1949) i Erler al *Kunst Theater* de Munic, on es dissenya un *Hamlet* de gran economia compositiva que s'acosta als plantejaments escenogràfics del simbolisme. D'aquests pren els escenaris de proporcions humanes i la poca profunditat escènica, així com un tractament dramàtic de la llum, que subtil llisca ràpidament al llarg de l'escenificació des de diferents punts de dalt i baix de l'escena. Lluís Masriera s'inicia en el coneixement del teatre europeu gràcies als seus nombrosos viatges i a les seves estades de formació (París, Londres, Ginebra...). Vegeu: BRAVO, *L'escenografia catalana*, p. 186; i el catàleg d'exposició: VV. AA., *Els Masriera: Francesc Masriera (1842-1902), Josep Masriera (1841-1912), Lluís Masriera (1872-1958)*, p. 197.



186-187. Superior: Pintura de Lluís Masriera, *Ombres reflectides*, 1920. Inferior: Esbós escenogràfic de Lluís Masriera, *Sota l'ombrel·la*, de Lluís Masriera⁷⁰³, 1926. La primera imatge és la pintura a l'oli amb la qual Masriera participa a l'*Exposición Nacional de Bellas Artes* de Madrid i per la qual va ser condecorat. Pintura inspirada, segons sembla, en el text de *Sota l'ombrel·la*, encara que cronològicament és anterior a l'esbós escenogràfic de l'obra que mostrem a continuació, datat de 1926. L'escenografia guanya un *Grand Prix* a l'*Exposició Arts Decó* de París i la maqueta va ser sol·licitada per la *International Theater Exposition* de Nova York. Finalment, mostrem una fotografia d'escena de l'escenificació de *Sota l'ombrel·la* (1926).

⁷⁰³ MASRIERA ROSÉS, Lluís. *Sota l'ombrel·la*. Barcelona: Imprenta Badia, 1931.



188. Fotografia d'escena: Lluís Masriera, *Sota l'ombrel·la*, de Lluís Masriera, 1926.



189. Fotografia d'escena: Lluís Masriera, *La casa i l'olivera*, de Lluís Masriera, 1927. Un arbre humanitzat que remet a l'arbre despallat i mort, símbol de la societat empobrida de valors morals del *Nocturn Andante*. Morat.

procediment és una de les aportacions més importants de l'escenografia segons Adrià Gual: transcendir el valor de l'objecte quotidià gràcies a la simplificació o a la síntesi, traslladar l'espectador a un pla de ficció de versemblança teatral a partir de la seva particular experiència vital. Aquest és l'objectiu simbolista de més grans conseqüències i és aquest mecanisme allò que vincula els projectes de Lluís Masriera amb Adrià Gual.

Entre Lluís Masriera i Adrià Gual va existir una relació personal, ja que van compartir ambients culturals i artístics, així com amistats, i fins i tot es va produir un fet molt singular: l'elaboració, per part del taller de Lluís Masriera, d'una agulla joia per a Dolors de Sojo, l'esposa d'Adrià Gual. Tot i la tardana incorporació de Lluís Masriera al món de l'escena, amb quasi cinquanta anys, les seves propostes escenogràfiques tenen una punyent qualitat expressiva i evocadora. A *Sota l'ombrel·la* (1926) i a *La casa i l'olivera* (1927), resten assenyalats aquests interessos simbòlics de l'objecte. La mutació de l'olivera en ésser animat, humanitzat, proporciona més rellevància a la simbologia amb què es vol carregar l'olivera, l'arbre de la vida, unes idees que són pròpies de l'ideari gualià (*Nocturn Andante. Morat*).

L'univers estètic simbolista de Lluís Masriera, el gust per l'imaginari en registres culturals propis –com l'edat mitjana– o llunyans –com l'exotisme japonès–, aglutina la sensibilitat de l'artista pel món de l'imaginari subjectiu que hi ha darrere l'aparença de les coses comunes, de l'objecte i els espais propers. Com Adrià Gual, Lluís Masriera intenta trobar aquella part de realitat, de bellesa, amagada darrere l'aparença enganyosa. Els seus objectes a escena sempre connoten més del que són.