

ARIÀVAL

MITJA VIDA DE MODERNISME

CARLES BATLLE I JORDÀ • ISIDRE BRAVO • JORDI COCA

ADRIÀ GVAL





ADRIÀÇVAL
MITJA VIDA DE MODERNISME

ADRIÀÇVAL

MITJA VIDA DE MODERNISME

CARLES BATLLE I JORDÀ

ISIDRE BRAVO

JORDI COCA

FOTOGRAFIES

RAMÓN MANENT



Diputació de Barcelona



ÀMBIT SERVEIS EDITORIALS, S.A.

AGRAÏMENTS

Per haver-nos permès la reproducció de material de la seva propietat als familiars Oriol, Elena, Joan Maria i Mariona Gual i Dalmau, i Adrià i Margarida Gual i Altés; als col·leccionistes privats Francesc Mestre i Núria Poch, Esteve Molist i Montserrat Corominas, i Joaquim Poal; al Museu Nacional d'Art de Catalunya (Gabinet de Dibuixos i Gravats) i a la Sala Parés.

© del text i de les fotografies:
Diputació de Barcelona

PRIMERA EDICIÓ:
desembre de 1992

© d'aquesta edició:
Institut d'Edicions de la Diputació de Barcelona
(Còrsega, 300, pral. 08008 Barcelona)
Àmbit Serveis Editorials, S.A.
(Consell de Cent, 282, entl. 2a. 08007 Barcelona)

FOTOGRAFIES:
Ramon Manent

DISSENY GRÀFIC:
Francis Closas

MAQUETACIÓ:
Jordi Paré

FOTOMECÀNICA:
Sator

Impressió feta sobre paper Ideal Mate de 150 gr.
de Tomás Redondo S.A. (Grupo Arjo Wiggins)
per Tipografia Empòrium S.A. de Barcelona.

ISBN: 84-7794-209-9
Dipòsit legal: B-39.577-1992

ÍNDIX

PRESENTACIÓ	7
GUAL RECORDAT PEL SEU FILL <i>Adrià Gual de Sojo</i>	9
NOTA DELS AUTORS	11
INTRODUCCIÓ <i>Jordi Coca</i>	13
ADRIÀ GUAL. A QUALSEVOL LLOC, FORA DEL MÓN	
L'ESPAI DE LES IDEES <i>Carles Batlle i Jordà</i>	39
ADRIÀ GUAL I LA TEORITZACIÓ DEL MODERNISME	41
L'ESPAI DE LES PARAULES <i>Carles Batlle i Jordà</i>	55
POESIA I PROSA	57
L'OBRA DRAMÀTICA	67
L'ESPAI DEL TEATRE <i>Carles Batlle i Jordà</i>	95
ADRIÀ GUAL I L'ART ESCÈNIC	97
EL TEATRE ÍNTIM	111
AMPLIACIÓ D'INICIATIVES	121
L'ESPAI DE LES IMATGES <i>Isidre Bravo</i>	129
ESCENOGRAFIA	131
FIGURINISME I CARACTERITZACIÓ	177
ALTRES ÀMBITS DE LA CREACIÓ PLÀSTICA	187
L'ESPAI EDUCATIU <i>Carles Batlle i Jordà</i>	219
L'ESCOLA CATALANA D'ART DRAMÀTIC	221
CRONOLOGIA	241
BIBLIOGRAFIA ESPECÍFICA	246
TAULA D'ABREVIATURES	247
ÍNDIX ONOMÀSTIC	248

PRESENTACIÓ

La cultura catalana, al llarg de la seva història, ha produït molts personatges singulars, alguns dels quals han assolit una projecció més enllà de les seves fronteres. D'altres, per les més diverses raons, només han quedat com a referència dins el nostre entorn cultural, encara que la seva consistència els faria mereixedors d'aquella consideració més àmplia.

Adrià Gual, de qui properament es commemorarà el cinquantenari de la seva mort, és una d'aquestes fites que sovint invoquen els qui l'han seguit en la pràctica de les més diverses disciplines artístiques i creatives. I no és estranya aquesta invocació sovintejada, perquè Gual fou un dels homes més característics, múltiples i determinants de l'època que li va tocar viure.

Sense ell, sense la seva aportació personal, molts aspectes del nostre Modernisme no haurien estat iguals; sense la seva capacitat de generar projectes col·lectius, moltes institucions que avui perduren —com el nostre Institut del Teatre— o d'altres que encara resulten exemplars —com el Teatre Íntim— no haurien existit; sense la seva generositat i dedicació, la nostra cultura seria menys rica i el seu nivell menys internacional i satisfactori.

D'entre les moltes funcions d'una administració pública com és la Diputació de Barcelona, no és de les menys importants la recuperació i la sistematització de l'obra i l'acció d'aquests personatges cabdals per a la nostra societat. És, per tant, una gran satisfacció publicar aquesta síntesi reveladora i fascinant de la ingent aportació que en la literatura, el teatre, el cinema, les arts plàstiques, la pedagogia i la consciència col·lectiva ens va aportar Adrià Gual en una vida fecunda, de la qual encara avui som deutors i que se'ns presenta en tota la seva admirable multiplicitat i bellesa, com un testimoni del seu temps i del nostre.

MANUEL ROYES

President de la Diputació de Barcelona



Adrià Gual vist per Ramon Casas.

ADRIÀ GUAL RECORDAT PEL SEU FILL

El 1993 farà cinquanta anys que moria Adrià Gual. És el motiu de la publicació d'aquest volum. No puc parlar-ne per glossar les seves activitats, múltiples i prou conegudes en el món del teatre i la plàstica del nostre país. Només en parlaré, doncs, des d'un punt de vista íntim, al marge de la seva tasca professional.

Adrià Gual, i això m'ho poden confirmar tots aquells que el tractaren, especialment els amics i els familiars, fou un home afable, cordial i, essencialment, un conversador excepcional, que forçosament s'havia d'escoltar amb delectança. D'això, en puc donar fe plena perquè, a part de les moltes conferències a què vaig assistir, en les reunions a casa, i a casa dels amics, ell hi era sempre el centre, i no pas amb ànim de «vedettisme», que quedi clar. No cal dir que les xerrades amb mi, amb els meus germans i amb la mare eren veritables lliçons. Quan se sabia escoltat, arribava a la perfecció, i en deixa testimoni Maurici Serrahima en el pròleg que a petició meua va escriure per a *Mitja vida de teatre. Memòries d'Adrià Gual*.

Un altre aspecte important de la personalitat del meu pare fou la força de voluntat i la tenacitat, fregant la tossuderia, per defensar i imposar tot allò que ell creia —i no s'errava— que era necessari per dignificar el teatre a casa nostra. Tingué, a part del grup de seguidors acèrrims, involucrats en l'aventura del Teatre Íntim, crítiques sagnants, i a vegades d'un mal gust intolerable i quasi delictuoses. Però ell, com es diu ara, passava de tot.

Encara, i per acabar aquesta breu semblança del meu pare, vull referir-me novament al retrat que en va traçar Maurici Serrahima a l'esmentat pròleg de les memòries.

«Pulcre en l'agençament i reposat en el gest i en el parlar, el nas agut i amb l'aire una mica impertinent i una certa caiguda de les parpelles, li hauria pogut donar un cert aspecte una mica afectat, si no l'hagués corregit de seguida el somriure, com vagament irònic, ara suaument melangiós o cansat, però sempre ple d'una bondat inefable.»

Deixem-ho així. Jo, que encara estic davant la cortina closa per la mort (referència a uns versos de López-Picó), el recordaré per damunt de totes les seves virtuts sota el signe d'un somriure. «Que en poesia li endolcí la vida», tal com va dir també l'esmentat poeta. Puc assegurar que en els meus records sempre l'he tingut present així.

ADRIÀ GUAL DE SOJO

NOTA DELS AUTORS

Hem organitzat el material d'aquest volum en sis apartats dividits en unitats temàtiques per facilitar-ne la lectura. En primer lloc, la introducció fa una presentació del personatge situant-lo en el context artístic del moment. Sobretot, s'hi fa evident la relació d'estímul i de dependència amb la cultura francesa contemporània. També dóna compte d'alguns aspectes de la producció d'Adrià Gual —per exemple, el cinema— que per un motiu o un altre no han tingut un tractament de capítol aïllat. El primer apartat descriu el pensament de Gual en relació amb les tensions ideològiques i estètiques del Modernisme. El segon, en canvi, n'analitza la producció literària. Se centra amb preferència en l'obra dramàtica i en comenta breument la creació poètica i narrativa. El tercer apartat ressegueix l'activitat de Gual com a escenificador, tant en relació amb el Teatre Íntim com al capdavant d'altres iniciatives i empreses teatrals. El quart, que estudia l'obra plàstica, n'investiga la creació escenogràfica i explica la seva dedicació al figurinisme, la il·lustració gràfica, el cartellisme, la decoració i la pintura. Finalment, el cinquè glossa breument la trajectòria de Gual com a director de l'Escola Catalana d'Art Dramàtic i com a pedagog del teatre.

Per explicar moltes de les nostres conclusions utilitzem força vegades paraules del mateix Adrià Gual. En aquests casos, hem tendit a normalitzar ortogràficament els textos, tant si són extrets de manuscrits com si provenen de publicacions de l'època. Els títols dels articles, dels manuscrits inèdits o de les conferències que inclouen aquestes cites es presenten en forma abreujada. En conseqüència, adjuntem, al final, una taula d'abreviatures.

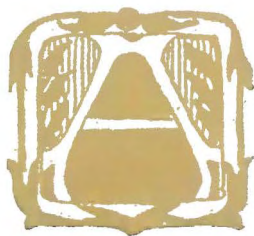
L'estudi incorpora una «Cronologia» que aporta les dades més significatives de la trajectòria de l'artista. Tanmateix, no ha estat elaborada amb pretensió d'exhaustivitat. Per exemple, no hi són totes les narracions ni hi consten els poemes. En el camp de l'escenificació no hi esmentem totes les reposicions. Altrament, la producció teatral escrita és gairebé completa fins als anys vint, en què la importància de la dramaturgia de Gual és més relativa; a partir d'aquest punt només hi hem esmentat algun títol significatiu. Així mateix, no hi ha voluntat d'exhaustivitat en l'enumeració de l'obra plàstica. Per exemple, no s'hi detallen els projectes de figurinisme —pràcticament presents en tots els projectes escènics— ni tampoc s'hi especifiquen amb detall les propostes escenogràfiques o les il·lustracions.

Els títols citats, tant al text com als peus de foto, dels quals no s'indica l'autor corresponen tots a Adrià Gual.



ADRIÀ GUAL. A QUALSEVOL LLOC, FORA DEL MON

JORDI COCA



REFERENTS DEL SIMBOLISME

mesura que anem deixant enrere el segle XIX es fan més fascinants els homes que s'hi van moure i les tendències en què aquests van provar d'organitzar-se. Si més no per als europeus, el segle XIX va ser un període de ritmes ràpids, sovint vertiginosos, durant el qual es van alterar des de l'arrel les maneres de viure i d'entendre les relacions socials. Efectivament, en poc més de cent anys hi ha canvis fonamentals en les forces de producció i en els sistemes polítics, es modifiquen diverses vegades les fronteres, i apareixen un nou urbanisme, nous esquemes científics i filosòfics i, també, amplíssims i sorprenents horitzons tecnològics, artístics i d'esbarjo. «Es diu que des de fa més d'un segle la humanitat recorre els anys més fecunds i més victoriosos, els anys probablement climatèrics del seu destí [...] un darrer esforç, un raig de llum que enllaçarà o accentuarà els descobriments [...] és potser l'únic que el separa dels grans misteris», escriu Maeterlinck.

De fet, tot el segle gira a l'entorn dels «grans misteris». Ho són les ciències i la medicina, gràcies als progressos de les quals en una generació s'incrementà de vint anys l'esperança de vida. «Somio un estil que seria rimat com el vers i precís com el llenguatge de les ciències», deia Flaubert, enyorant en un cert sentit l'enorme influència que Auguste Comte i Claude Bernard van tenir en les obres de Balzac, Zola, els Goncourt... Per als primers romàntics, que encara no vivien plenament en aquest «estat positiu», ja hi havia alguna cosa de misteriós i de sublim en la natura i en la religió; els atreien igualment, amb una força que els depurava, l'Edat Mitjana i els mons i les cultures no estrictament europeus o considerats exòtics. Dumas, Stendhal, Chateaubriand, Lamartine, Nerval, Flaubert, Goethe, Byron, Mickiewicz, Puixkin, Lérmonov, etc., viatgen a la recerca dels misteris d'orient. «És a l'Orient on hem de buscar el que és supremament romàntic», havia escrit Schlegel, i Schelling anomenava l'Orient «la pàtria de les idees». En aquest mateix sentit també cal reportar l'admiració posterior de Claudel i Debussy pel teatre japonès, l'entusiasme de Yeats pel teatre Noh i la influència general que tingué el descobriment dels textos de Zeami, així com també l'ascendent de l'art japonès que, a partir d'unes cromoxilografies japoneses trobades pel gravador Bracquemond el 1856, passà de Baudelaire als Goncourt, Degas, Monet, etc. Mérimée, Musset i d'altres també van buscar l'exotisme d'Espanya o d'Àfrica. Els arrossegava l'entusiasme de descobrir el món com una grandiosa varietat i, de passada, el vertigen dels cims que amagava el passat.

Però els grans misteris a què es referia Maeterlinck no eren aquests. Com tampoc no ho era, tot i acostar-s'hi més, *le goût de l'infini* baudelairià. Més aviat eren els misteris relacionats amb el

somni i la mort, amb el silenci i l'inexpressable; aquests eren els secrets que van polaritzar les vides d'un conjunt de creadors de disciplines diferents que la historiografia ha classificat sota noms diversos i que, per entendre'ns, en un període d'aproximadament trenta anys acostumen a anomenar Simbolisme.

De fet, resulta sorprenent el poc espai que es dedica al període simbolista en els estudis d'història general de qualsevol especialitat artística, tret, potser, del simbolisme literari francès. Certament és un moviment de poca durada —algú l'ha qualificat de *passage*— i que, aparentment, ha tingut poca influència posterior. I tanmateix, tant per les arrels i les implicacions que el van preparar, com pels temes i les formes en què s'anà concretant, el Simbolisme hauria de ser considerat ben altrament. Si el veiem en tota la seva complexitat ens adonarem que en realitat és un conjunt de moviments que abasten la poesia, les arts plàstiques, el teatre, la música, la novel·la, l'arquitectura i les arts decoratives, sempre en un ampli sentit de cada una d'aquestes paraules. Vist així, el que els manuals defineixen com a Simbolisme, amb cronologies més o menys precises i amb dificultats per delimitar-lo estèticament, seria la punta d'un immens iceberg la part visible del qual tenyeix les aigües en què flotà —els darrers vint anys del segle XIX i fins a la Primera Gran Guerra— amb els colors terrífics de la por, l'inconegut, el somni i la mort, els seus temes preferits a més de la dona, tant en l'aspecte angelical com en l'infernàl.

Atrapat entre la grandiosa majestuositat del Romanticisme per una banda i l'astoradora contundència de les avantguardes històriques per una altra, el Simbolisme internacional també s'acara, en la valoració que se'n fa actualment, amb una competència que en el fons és impossible: la que es deriva de la tossuda comparació i oposició amb el Naturalisme. Potser hem simplificat massa els retrets que Zola va fer a Huysmans el 1884 pel camí que aquest havia emprès amb *À rebours*, en el sentit que feia desviar l'escola naturalista. És veritat que a partir del 1887 el Naturalisme va començar a ser sistemàticament atacat i que per aquestes mateixes dates el Simbolisme semblava un moviment triomfant. Però en tot cas, posteriorment, el Simbolisme va ser ràpidament debilitat per la desigual implantació en les diferents arts i en les diferents cultures, per les valoracions equívokes de les relacions que havia tingut amb alguns moviments anteriors, com per exemple el Pre-rafaelisme, i, és clar, pels esdeveniments històrics que van culminar en la Primera Guerra Mundial. La seva valoració s'ha enterbolit, encara, per nomenclatures imprecises que, tret potser de la poesia, l'han fet un perdedor de gairebé totes les batalles i l'han volgut reduir a la rauxa d'uns quants exaltats que, amb una visió més folklòrica que seriosa, es van apassionar per l'ocultisme, per una idealista fugida del seu temps, i es van deixar dur per una espiral de somnis, d'intuïcions i de temors.

Sovint també se l'ha presentat com una breu i anecdòtica conseqüència de les obres de Baudelaire i de Rimbaud, els valors indiscutibles de les quals, com a precedents, han acabat per jugar en contra d'una elemental conceptualització. Els clars de lluna, els faunes, les fonts misterioses i les princeses de llargues cabelleres —la concreció poètica dels quals Mallarmé atribuï en primer lloc i decididament a Verlaine— semblaven menys potents que els *bateaux ivres*, les *illuminations* o un pètal qualsevol de *les fleurs du mal*.

D'igual manera, Wagner, alhora que n'és un precedent, esclafa sense dificultat el raquíctic espectacle simbolista i, en un altre camp, una pinzellada qualsevol dels pintors impressionistes



Il·lustracions per al Suplement Artístic-literari de la revista *Juventut* (29-V-1902) amb motiu del XXV aniversari de *L'Atlàntida* de Verdaguer. (Vegeu la pàg. 187.)

sembla superar en interès el conjunt de la producció plàstica del moviment. Al capdavant la pintura simbolista és eminentment literària, és a dir, antipictòrica —«expressió visual d'un corrent literari i filosòfic» l'ha anomenat Maria Josep Balsach. Pel que fa a la música, element essencial i definidor del moviment, present d'una manera o d'una altra a totes les tendències del Simbolisme, tot i Debussy i la seva influència posterior, només hem de citar Francis Claudon: «el Simbolisme no existeix per a la història de la música». Segons això, doncs, el Simbolisme tindria interès pels seus precedents més il·lustres i per l'ambigüitat d'alguns dels seus productes, però no en tindria per ell mateix ni pels efectes posteriors. Aquest fracàs sense precedents justificaria en part la poca atenció que se li dedica i el silenci tossut que l'ha envoltat fins no fa gaire.

En el camp del teatre i acostant-nos una mica més al motiu d'aquestes pàgines de presentació, la participació del Simbolisme en la definició del drama modern i el paper protagonista i indiscutible de molts dels seus homes fan més difícil d'admetre un silenci injust. ¿Què entenem, però, per teatre simbolista? Per dir-ho ràpidament i en una primera aproximació, anomenem teatre simbolista un conjunt de propostes dramàtiques, de característiques molt diferents, entre les quals hi ha els intents frustrats de Mallarmé —*Hérodiade*, iniciada el 1865 i amb la intenció de ser representada a la Comédie-Française, *Après-midi d'un faune* i *Igitur*—, *Axël* de Villiers de L'Isle-Adam, el teatre d'inspiració wagneriana de Dujardin, el Théâtre de la Rose-Croix de la misteriosa confraria de Joséphin Péladan, que funcionà sota la influència de les teories esotèriques de Schuré, l'*Ubu roi*, d'Alfred Jarry, les obres de Charles van Lerberghe, Claudel, Yeats, Verhaeren, D'Annunzio i, és clar, les creacions inoblidables de Maeterlinck.

Naturalment també hi ha un altre bloc teatral bastit a partir dels símbols i d'una concepció poètica determinada que es relaciona amb l'anterior, el centre del qual és el teatre escandinau i, molt especialment, Ibsen i Strindberg. La influència d'algunes d'aquestes obres ha estat definitiva en el teatre del segle XX i és visible, en una mesura o altra, en autors tan diferents com Hauptmann, Hofmannsthal, Jarry, Txèhov, el Rostand de *Chantecler*, Saint-Georges de Bouhélier, Vildrac, Lenormand, Crommelynck, Ghelderode i en certs representants de l'avantguarda dels anys cinquanta com ara Beckett.

Però igualment són teatre simbolista, i en una mesura important, les obres respectives com a directors d'escena de Paul Fort i de Lugné-Poe. De fet, sense l'esforç i les provocacions d'aquests homes el teatre simbolista potser encara fóra menys valorat o s'estudiaria com una curiositat poètica que es nega a si mateixa. Perquè, efectivament, si repassem els textos que els poetes decadents-simbolistes van escriure sobre teatre ens adonem que no fan altra cosa que negar-lo; negar-lo, com a mínim, en els termes en què se l'entenia fins aleshores. Villiers de L'Isle-Adam, des del seu apassionament per Wagner, mai no va creure que el seu *Axël* es pogués representar, Yeats tampoc no va veure aquesta possibilitat per al seu teatre i Maeterlinck mateix deia que la major part dels grans poemes de la humanitat no són aptes per als escenaris: «*Lear*, *Hamlet*, *Otel·lo*, *Macbeth*, *Antoni* i *Cleopatra* no poden ser representats i és perillós de veure'ls a l'escena. Alguna cosa de Hamlet mor per a nosaltres el dia que el veiem veure morir al teatre. L'espectre d'un actor l'ha destronat i ja no podem allunyar l'usurpador dels nostres somnis.» I conclou: «La representació d'una obra mestra és un símbol i el símbol mai no suporta la presència activa de l'home».



Publicitat d'un producte del negoci litogràfic de la família Gual. Probablement el dibuix és de Joan Gual, pare d'Adrià, que s'havia format en diversos tallers litogràfics de París pels volts de 1860.

De bon començament, els cartells de Gual desenvolupen tota una imatgeria netament simbòlica: el sol, les roselles, la tija-arrel, l'ofrena...



FIESTA BENÉFICA

Velódromo de Barcelona

DIA 27 DE FEBRERO DE 1898

A LAS 3 EN PUNTO

CARRERAS INTERNACIONALES organizadas por la **PEÑA CICLISTA** para alivio de los daños causados por las últimas inundaciones en esta provincia

PREMIOS.

OBJETOS DE ARTE ofrecidos por **LA REINA REGENTE** y **LA INFANTA ISABEL** **3500 PESETAS** EN METÁLICO **Y MEDALLAS CONMEMORATIVAS**

Una **BANDA MILITAR** y la **BANDA MUNICIPAL** cedidas por el Excmo. Capitán General y Excmo. Ayuntamiento amenizarán la fiesta.

PRECIOS DE LAS ENTRADAS: PALCO SIN ENTRADA 30 Ptas. ENTRADA DE PREFERENCIA 10 Ptas. ENTRADA GENERAL 5 Ptas. ENTRADA DE CARRUAJES 1 Pta.

SE EXPENDEN EN LA PEÑA CICLISTA (CONSEJO DE CIENSO 226)

NOTA.—La entrada de preferencia da derecho a ocupar gratuitamente las sillas y asientos de tribuna.

OTRA.—La entrada general es por la puerta N.º 2.—Servicio directo por el ferrocarril de Sarriá.

[illegible]

ELS INICIS D'ADRIÀ GUAL

¿Què sabia Adrià Gual, en iniciar la seva carrera, d'aquests referents generals del Simbolisme, tan breument assenyalats? A nosaltres ens és imprescindible de tenir-los ben presents per poder entendre què representa Adrià Gual en relació amb els corrents artístics dominants al París de l'època, al teatre que s'hi feia i, també, per entendre molts dels problemes que Gual va tenir amb la cultura local. Els uns eren propis del moment i del projecte en evolució constant de què participà, i els altres eren ocasionats per les característiques de la vida cultural catalana, per la incomprensió de certs cercles i, per damunt de tot això i d'una manera molt més operativa, per la migrada vida institucional del nostre país, que l'obligà a «voler ser», alhora, moltes més coses de les que possiblement podia ser un home tot sol, un home de la seva formació i la seva sensibilitat.

Certament els intel·lectuals catalans d'aleshores estaven absolutament al dia dels esdeveniments artístics parisencs, fins a l'extrem de resultar mimètics, i Gual no n'era pas una excepció. Per constatar-ho i únicament a tall d'exemple, només cal repassar la cronologia més remarcable i d'altra banda prou coneguda de certs esdeveniments directament vinculats al teatre:

L'11 d'agost del 1885 Jean Moréas va proposar a la revista *XIX Siècle* l'apel·latiu de «simbolista» per als poetes que fins aquell moment eren anomenats decadents, apel·latiu que Alfred Opisso recull de seguida a la revista *Ilustración Ibérica* (1882-1900).

El setembre del 1886 Moréas publica al suplement de *Le Figaro* el manifest simbolista.

El 1889 Maeterlinck estrena *La princesse Méleine*, al Théâtre Libre i Octave Mirbeau el saluda a *Le Figaro* com l'autor d'«un chef-d'œuvre qui suffit à immortaliser un nom» i que és «supérieure en beauté à ce qu'il y a de plus beau dans Shakespeare».

El 21 de maig del 1891 el Théâtre d'Art de Paul Fort estrena *L'intruse* i el 7 de desembre *Les aveugles*.

El novembre del 1892 Alexandre Cortada, a *L'Avenç*, posava París com a exemple de les noves idees teatrals.

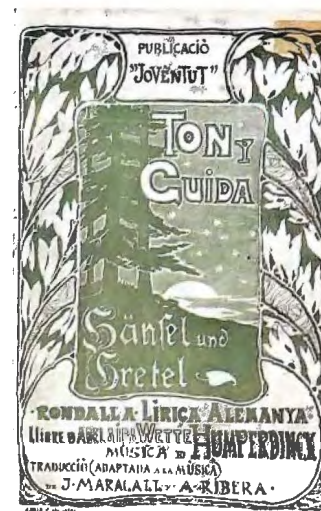
El 20 de desembre del 1892, a *La Vanguardia*, Joan Sardà parla per primera vegada a Catalunya de Maeterlinck.

El 1893 *L'Avenç* publica *La intrusa*, en una traducció de J. Casas-Carbó i Pompeu Fabra. Aquest mateix any l'obra s'estrenava a Sitges durant la Segona Festa Modernista, en un clima que Jaume Brosa qualificà de saturnal, «una cosa per l'estil d'una missa negra».

El 8 de setembre del 1893 Raimon Casellas va fer a *La Vanguardia* un article sobre *La intrusa*.

L'efecte expansiu del Simbolisme, doncs, que de seguida el convertí en un moviment essencialment internacional, arribà a Catalunya ben ràpidament.

El fet és, però, que tal com han assenyalat amb gran precisió Jordi Castellanos i Joan-Lluís Marfany, durant la dècada dels anys noranta i amb el nom de Modernisme, a Catalunya es va vehicular un moviment complex i de vegades amb fortes contradiccions internes, que era un instrument de modernització i de catalanitat autèntica. Moltràpidament, i sota l'impuls d'alguns homes de la revista *L'Avenç*, es produí una accentuació de l'interès pels temes socials i polítics que aviat deixaren els seguidors de l'art per l'art, aquí anomenats decadentistes, en una situació incòmoda, entre les restes tradicionals del vuitcentisme i les empentes regeneracionistes de la revista *Catalonia* a partir del 1898.



Coberta per a la rondalla lírica alemanya *Hänsel und Gretel* (Ton i Guida, 1901). Gual hi desenvolupa un munt de possibilitats connotatives: des del color verd associat al bosc, fins a les diferències tipogràfiques entre el títol germànic i el català. (A propòsit d'aquesta il·lustració, vegeu les pàg. 195 i 199.)

Pàgina publicitària de la «Biblioteca Universal Il·lustrada». A destacar, els fruits de la investigació de Gual en el camp de la polieromia aplicada a la il·lustració gràfica. (A propòsit d'aquesta il·lustració, vegeu la pàg. 191.)

BIBLIOTECA UNIVERSAL ILUSTRADA

LA ILUSTRACION ARTISTICA

SALON DE LA MODA

Todo por solo
CUATRO REALES
SEMANALES



BONCANEY Y SIMON

EDITORES
BARCELONA
1906

Gual, doncs, que havia nascut el 1872 i que apareix públicament amb una certa força entre el 1896 i el 1898, als vint-i-sis anys es troba fascinat per Maeterlinck, sota l'impacte del grup de Sitges, atret per les idees noves que li arriben de París i convençut de la necessitat de renovar la vida cultural de Catalunya, especialment la teatral. Mai no deixa de ser, alhora, un clar reconeixedor dels mèrits dels mestres de la tradició escenogràfica realista, tal com ens documenta Isidre Bravo més endavant. Ben aviat, però, se sentí relativament aïllat dels regeneracionistes de la revista *Catalonia*. En conjunt es pot dir que estava convençut de les seves possibilitats artístiques, que se sentia cridat a expressar-se, i, així que pot, es treu de la màniga «una flama social»: el Teatre Íntim.

Abans, tanmateix, s'ha fet un lloc relativament important en diversos fronts de la vida artística del país. Forma part de la Colla del Safrà, que agrupà artistes com Isidre Nonell, Joaquim Mir, Ricard Canals, Ramon Pichot, Juli Vallmitjana i, més esporàdicament, Joaquim Sunyer i Pablo Picasso. Molts dels seus membres eren «pleinairistes», de vegades tocats d'un cert impressionisme, i els atreïen les temàtiques suburbials i de contingut social. Amb tot, i a partir del 1896, el Simbolisme pictòric ja era ben present a la vida artística de Barcelona, com es palesà a la Tercera Exposició General de Belles Arts i Indústries Artístiques, on Gual va participar amb la tela al·legòrica *La música*. Un any després pinta una de les obres cabdals dels Simbolisme pictòric català: *La rosada*, on pintura, poesia i arts decoratives formen un únic «objecte» de daurada bellesa. Un simbolisme pictòric que a França tenia els seu inici en l'impacte que el pre-rafaelisme va provocar en Gustave Moreau i Puvis de Chavannes arran de l'Exposició Universal del 1855 i després a la Galerie Anglaise del Champ de Mars, el 1867.

Adrià Gual també ha iniciat una carrera de poeta que el duu, l'any 1898, a obtenir l'englantina d'or i la viola d'or i d'argent amb uns poemes que van ser durament atacats i ridiculitzats pels antimodernistes. Aquest mateix any escriu, i edita l'any següent, la prosa poètica aplegada al *Llibre d'hores. Devocions íntimes*, del qual ell mateix fa la coberta, tal com ha fet la coberta i el cartell per al seu llibre *Nocturn* i els cartells de les exposicions de belles arts dels anys 1896 i 1898, a més, entre d'altres, del que fa per a la Societat Catalana de Concerts i per a l'empresa Cosmopolis Cyclos. Paral·lelament, ha creat una obra en prosa, de valor desigual, de temàtiques encara lleugerament romàntiques i altres de clarament wagnerianes i simbolistes que culminen en *El vicari nou* del 1897, on el misteri, la intuïció de la mort, la por i el silenci s'apleguen en una sola situació. Dos anys més tard Gual es lliura a una temàtica pre-rafaelista: el Dant, Florència i la dona. I encara té temps per fundar amb Miquel Utrillo, Santiago Rusiñol, Ricard Opisso, J. M. Roviralta i Alexandre de Riquer el setmanari *Luz*, on col·laborarà. Mentrestant, estudia música —havia estat company d'estudis de Pau Casals— i a partir del seu text *Blancaflor* inicia una profitosa col·laboració amb diversos compositors catalans, com per exemple la que va dur a terme amb Granados, Morera, Albéniz, etc.

Però la feina veritablement transcendent que Gual havia fet fins a la fi de segle, en el sentit que va ser la que tingué més continuïtat, la trobem en el teatre en tant que autor dramàtic, escenògraf i figurinista, director, teòric dels aspectes escènics de la renovació teatral del moment —per l'estil en què llegia les seves conferències potser fóra més oportú de dir-ne vident, en el sentit swedenborgià del mot, que es refereix a un ésser humà amb una visió més ràpida que el pensament successiu— i, d'alguna manera, ja una mica pedagog a través de la fundació del Teatre Íntim, en la mesura que era plenament conscient de les limitacions actorals i dels ridículs





Cartells dedicats a l'Orfeo Català (el de l'esquerra per encàrrec de l'Ajuntament de Vilafranca). Entre el cartell de 1900 (amb figura humana) i el de 1904 es pot apreciar la capacitat investigadora de Gual (els canvis en el tractament cromàtic, en l'experimentació de formats o en la llibertat del contingut iconogràfic), una capacitat que va contribuir al seu ràpid reconeixement com a artista innovador. (A propòsit d'aquesta il·lustració, vegeu la pàg. 191.)

convencionalismes socials del fet teatral. Carles Batlle i Isidre Bravo tracten més endavant aquests aspectes de la producció gualiana.

Amb tota aquesta activitat l'Adrià Gual del 1898 s'havia fet un lloc evident a la vida cultural catalana, especialment a través de l'obra plàstica i els contactes personals, fins a l'extrem que Josep Maria Roviralta passava en molt poc de temps de demanar-se «¿quiéno conoce a Gual?» a la pregunta inversa: «¿quiéno no conoce a Gual?». En un altre sentit és evident que s'incorporava a la pràctica de l'art amb una preparació i atret per uns models que el feien idoni per desenvolupar en els escenaris catalans la idea wagneriana de la síntesi de les arts i per potenciar en el teatre els efectes sinestèsics que arrencaven de les correspondències swedenborgianes.

Adrià Gual admirava, gairebé venerava Wagner, però alhora era crític amb certs aspectes de les escenificacions ja no de Wagner a Catalunya, si no fins i tot de les de Wagner mateix. En això coincidia plenament, sense saber-ho, amb Appia i, abans, amb Gabriel Fauré i el Mallarmé que intentà temperar una mica l'elogi wagnerià. Efectivament, l'agost del 1885 Mallarmé deia a la *Revue wagnérienne* que Wagner no s'havia alliberat de l'*anecdote énorme et fruste* i que havia conservat l'heroi tradicional en comptes d'haver-se centrat en un personatge universal i abstracte, *la figure que nul n'est*. Els comentaris de Mallarmé sobre Wagner i el que deia sobre teatre durant les

Gual, doncs, que havia nascut el 1872 i que apareix públicament amb una certa força entre el 1896 i el 1898, als vint-i-sis anys es troba fascinat per Maeterlinck, sota l'impacte del grup de Sitges, atret per les idees noves que li arriben de París i convençut de la necessitat de renovar la vida cultural de Catalunya, especialment la teatral. Mai no deixa de ser, alhora, un clar reconeixedor dels mèrits dels mestres de la tradició escenogràfica realista, tal com ens documenta Isidre Bravo més endavant. Ben aviat, però, se sentí relativament aïllat dels regeneracionistes de la revista *Catalonia*. En conjunt es pot dir que estava convençut de les seves possibilitats artístiques, que se sentia cridat a expressar-se, i, així que pot, es treu de la màniga «una flama social»: el Teatre Íntim.

Abans, tanmateix, s'ha fet un lloc relativament important en diversos fronts de la vida artística del país. Forma part de la Colla del Safrà, que agrupà artistes com Isidre Nonell, Joaquim Mir, Ricard Canals, Ramon Pichot, Juli Vallmitjana i, més esporàdicament, Joaquim Sunyer i Pablo Picasso. Molts dels seus membres eren «pleinairistes», de vegades tocats d'un cert impressionisme, i els atreïen les temàtiques suburbials i de contingut social. Amb tot, i a partir del 1896, el Simbolisme pictòric ja era ben present a la vida artística de Barcelona, com es palesà a la Tercera Exposició General de Belles Arts i Indústries Artístiques, on Gual va participar amb la tela al·legòrica *La música*. Un any després pinta una de les obres cabdals del Simbolisme pictòric català: *La rosada*, on pintura, poesia i arts decoratives formen un únic «objecte» de daurada bellesa. Un simbolisme pictòric que a França tenia els seus inicis en l'impacte que el pre-rafaelisme va provocar en Gustave Moreau i Puvis de Chavannes arran de l'Exposició Universal del 1855 i després a la Galerie Anglaise del Champ de Mars, el 1867.

Adrià Gual també ha iniciat una carrera de poeta que el duu, l'any 1898, a obtenir l'englantina d'or i la viola d'or i d'argent amb uns poemes que van ser durament atacats i ridiculitzats pels antimodernistes. Aquest mateix any escriu, i edita l'any següent, la prosa poètica aplegada al *Llibre d'hores. Devocions íntimes*, del qual ell mateix fa la coberta, tal com ha fet la coberta i el cartell per al seu llibre *Nocturn* i els cartells de les exposicions de belles arts dels anys 1896 i 1898, a més, entre d'altres, del que fa per a la Societat Catalana de Concerts i per a l'empresa Cosmopolis Cyclos. Paral·lelament, ha creat una obra en prosa, de valor desigual, de temàtiques encara lleugerament romàntiques i altres de clarament wagnerianes i simbolistes que culminen en *El vicari nou* del 1897, on el misteri, la intuïció de la mort, la por i el silenci s'apleguen en una sola situació. Dos anys més tard Gual es lliura a una temàtica pre-rafaelista: el Dant, Florència i la dona. I encara té temps per fundar amb Miquel Utrillo, Santiago Rusiñol, Ricard Opisso, J. M. Roviralta i Alexandre de Riquer el setmanari *Luz*, on col·laborarà. Mentrestant, estudia música —havia estat company d'estudis de Pau Casals— i a partir del seu text *Blancaflor* inicia una profitosa col·laboració amb diversos compositors catalans, com per exemple la que va dur a terme amb Granados, Morera, Albéniz, etc.

Però la feina veritablement transcendent que Gual havia fet fins a la fi de segle, en el sentit que va ser la que tingué més continuïtat, la trobem en el teatre en tant que autor dramàtic, escenògraf i figurinista, director, teòric dels aspectes escènics de la renovació teatral del moment—per l'estil en què llegia les seves conferències potser fóra més oportú de dir-ne vident, en el sentit swedenborgià del mot, que es refereix a un ésser humà amb una visió més ràpida que el pensament successiu— i, d'alguna manera, ja una mica pedagog a través de la fundació del Teatre Íntim, en la mesura que era plenament conscient de les limitacions actorals i dels ridículs





Cartells dedicats a l'Orfeo Català (el de l'esquerra per encàrrec de l'Ajuntament de Vilafranca). Entre el cartell de 1900 (amb figura humana) i el de 1904 es pot apreciar la capacitat investigadora de Gual (els canvis en el tractament cromàtic, en l'experimentació de formats o en la llibertat del contingut iconogràfic), una capacitat que va contribuir al seu ràpid reconeixement com a artista innovador. (A propòsit d'aquesta il·lustració, vegeu la pàg. 191.)

convencionalismes socials del fet teatral. Carles Batlle i Isidre Bravo tracten més endavant aquests aspectes de la producció gualiana.

Amb tota aquesta activitat l'Adrià Gual del 1898 s'havia fet un lloc evident a la vida cultural catalana, especialment a través de l'obra plàstica i els contactes personals, fins a l'extrem que Josep Maria Roviralta passava en molt poc de temps de demanar-se «¿quiéno conoce a Gual?» a la pregunta inversa: «¿quiéno no conoce a Gual?». En un altre sentit és evident que s'incorporava a la pràctica de l'art amb una preparació i atret per uns models que el feien idoni per desenvolupar en els escenaris catalans la idea wagneriana de la síntesi de les arts i per potenciar en el teatre els efectes sinestèsics que arrencaven de les correspondències swedenborgianes.

Adrià Gual admirava, gairebé venerava Wagner, però alhora era crític amb certs aspectes de les escenificacions ja no de Wagner a Catalunya, si no fins i tot de Wagner mateix. En això coincidia plenament, sense saber-ho, amb Appia i, abans, amb Gabriel Fauré i el Mallarmé que intentà temperar una mica l'elogi wagnerià. Efectivament, l'agost del 1885 Mallarmé deia a la *Revue wagnérienne* que Wagner no s'havia alliberat de l'*anecdote énorme et fruste* i que havia conservat l'heroi tradicional en comptes d'haver-se centrat en un personatge universal i abstracte, *la figure que nul n'est*. Els comentaris de Mallarmé sobre Wagner i el que deia sobre teatre durant les

reunions dels dimarts van ser recollits per diversos assistents, alguns dels quals, com per exemple Mauclair, Muhlfeld i Mockel, van treballar al Théâtre d'Art i a l'Oeuvre. Tots coincidien, però, i Gual també, a seguir Baudelaire i Villiers de L'Isle-Adam en l'elogi essencial que aquests havien fet de l'ús wagnerià de la llegenda. Wagner barrejava el paganisme, la llegenda gòtica i la cristiandat creant una mística no religiosa que contenia certs elements hipnòtics. D'aquesta passió per Wagner neix la possibilitat d'aconseguir uns efectes sinestèsics i l'alta valoració dels estímuls sensorials.

LES CORRESPONDÈNCIES

L'origen profund de la recerca d'aquestes correspondències entre els elements presents a l'escenari arrencava d'Emanuel Swedenborg (1688-1772). El teòsof i místic suec creia que el món terrenal estava estretament lligat al món espiritual, que n'era un reflex i que s'hi podia estar en contacte. Segons ell, tot el que hi ha a la natura, des de la cosa més petita fins a la més gran, és corresponent. La raó és que el món natural, amb tot el que conté, existeix i subsisteix gràcies al món espiritual, i ambdós gràcies a la Divinitat. A *Cel i infern* ens explica que en la Paraula hi ha un sentit literal i un altre d'espiritual. El sentit literal «explica» les coses tal com són en el món, mentre que l'espiritual les «explica» tal com són en el cel. Emerson va conèixer el 1847, a Manchester, els escrits de Swedenborg i va dur als Estats Units un concepte general d'aquesta filosofia, que va donar peu al transcendentalisme que tant influí Edgar Allan Poe. Swedenborg retornava a Europa, doncs, a través de les traduccions que Baudelaire va fer del poeta d'*El corb*. Baudelaire mateix ens diu de Swedenborg, a *Art romàntique*, que «nous avait déjà enseigné que *le ciel est un très grand homme*; que tout, forme, mouvement, nombre, couleur, parfum, dans le *spirituel* comme dans le *naturel*, est significatif, réciproque, converse, *correspondant*».

De fet Swedenborg va ser més que res una moda que va arribar a dur els més extremistes a organitzar concerts de perfums, com per exemple el de Thore a França l'any 1852, i a la publicació de llibres sobre les olors, com el de Souriau i Frankel, titulat *Gammes des parfums*, on es diu que no hi ha cap raó per la qual no es puguin reunir els amants dels perfums, tal com es reuneixen els amants de la música, en un concert. Alphonse Karr va exposar les correspondències entre colors i qualitats abstractes i, a l'Exposició del 1855, ja hi havia una immensa i banal clau de correspondències. Sota aquesta moda es va caure en ingènues correspondències de colors: groc per tristesa, vermell per alegria, que de fet ja eren en els últims romàntics: (*Les rayons jaunes*, de Sainte-Beuve, *Les amours jaunes*, de Tristan Corbière...). Swedenborg també el trobem a Gérard de Nerval, a Novalis, a Blake i a Balzac mateix, que havia dit: «El swedenborgisme és la meua religió.» Anna Balakian el defineix com «el misticisme bàsic de l'època» i per a dues o tres generacions va resultar útil en la mesura que era capaç de popularitzar els conceptes místics inherents als cultes cabalístics i hermètics.

En tot cas des de Baudelaire, tot i que ell potser tampoc no ho tingué tan clar com això, i a partir de Wagner i la seva *Gesamtkunstwerk*, la poesia i el teatre, teòricament, havien de comptar essencialment amb les possibilitats sinestèsiques de cada so, de cada imatge, de tots els elements que hi intervenen. Per Baudelaire, Wagner era l'artista complet que en la seva combinació de drama, poesia, música i decorat exemplificava la perfecta interrelació de les percepcions



Cartell per a la V Exposició Internacional de Arte (1907). (A propòsit d'aquesta il·lustració, vegeu la pàg. 203.)

Foto d'escena d'*Ifigènia a Tàurida*, de Goethe, en versió de Joan Maragall. Estrenada pel Teatre Íntim als Jardins del marquès d'Alfarràs (Llaberint d'Horta) el 10-X-1898. Fou la segona estrena del Teatre Íntim i la primera representació de «teatre de la natura». Amb la fundació de la companyia, Gual havia donat un pas més en la renovació de la vida teatral catalana del tombant de segle.



sensorials. La música era tan essencial que el 1887 Stuart Merrill diu en una carta a Viélé-Griffin que cal expressar la idea amb l'ajuda de paraules, suggerir emoció amb la música de les paraules, i assenyalat que el color de les vocals i de les imatges és produït pel so dels mots que, segons ell, evocuen sensacions especials. Per altra banda René Ghil havia dit que el so pot ser traduït a color, el color pot ser traduït a so i, immediatament, al timbre d'un instrument. Tot el descobriment del simbolisme rau en això, afegeix.

En un article publicat l'1 de maig del 1891 a la *Revue d'Art Dramatique*, «De l'inutilité absolue de la mise en scène exacte», Pierre Quillard deia: «La paraula crea el decorat i la resta [...]. El decorat ha de ser una simple ficció ornamental que completi la il·lusió a través de les analogies que es donen entre els colors, les línies i el drama. Sovint n'hi haurà prou amb un fons i alguns cortinatges mòbils.» Fons, cortinatges, colors i valor musical de la paraula que Gual ambicionava d'implantar a Barcelona per tal d'acomplir el destí a què se sentia cridat: renovar la vida teatral catalana. La seva teoria escènica la trobem ja esbossada al pròleg de *Nocturn*: «Pel tema a l'esperit; pel color als ulls i a l'esperit; per la música a l'orella i a l'esperit encara.» Som, es constata fàcilment, al mateix territori del que estava passant a París.

Naturalment, aquesta recerca de la infinita multiplicitat de l'univers material i de l'univers espiritual força l'artista a anar més enllà del seu propi intel·lecte i a desenvolupar poders espirituals que el situen en una consciència superior i el fan vident. A partir de la certesa que la realitat material no és altra cosa que la projecció analògica de la realitat espiritual, reneix una nova espiritualitat. El Simbolisme es nodreix de Swedenborg via Emerson, Poe i Baudelaire, però també es nodreix de Hartmann i de Schopenhauer, als qual s'afegeix l'idealisme de Carlyle i de Hegel.

Aquests plantejaments provocaven naturalment les ires dels enemics dels simbolistes, tant a Barcelona com a París. Les burles de què Gual era objecte no són diferents dels comentaris que feia George Moore a *Confessions of a young man*, el 1888, on es mofava de René Ghil demanant-se:



Segell commemoratiu de l'Assemblea de Tarragona de la Unió Catalanista (1901). Diverses iniciatives d'Adrià Gual, com la defensa d'un «teatre popular», connectaven les tendències renovadores en matèria d'art amb el jove moviment nacionalista català. En un cert sentit, el nacionalisme es nodria de la imatgeria simbòlica que li proporcionava el Modernisme artístic. En aquest cas, l'arbre arrelat a la terra, les branques florides, el llibre sagrat i la muntanya santa, l'espasa de la lluita i, encerrant-ho tot, el motiu central del cor: esperit de la col·lectivitat i sentiment de pàtria.

¿què és un símbol? Dir el contrari del que es vol dir. I afegia que tot allò eren excentricitats verbals i que potser Rimbaud s'havia equivocat i que la lletra *a* era verda i no groga... Concretament, es rifava de Gustave Kahn, del qual deia que confonia l'idioma francès amb un violí pel qual passava l'arquet de les seves emocions d'una manera salvatge.

Són uns plantejaments que cal entendre, com assenyala Denis Bablet, com una evolució general de les arts, la literatura i les idees i que, pel que fa al teatre, substituïen la reproducció de la realitat per la suggestió i l'evocació. D'aquí ve la importància que va tenir per als simbolistes la coreògrafa i ballarina Loie Fuller, que a partir del 1892 triomfà a París i que va ser lloada per Mallarmé. La seva concepció de l'espectacle era potenciar l'evanescent i, a més, accentuar-ne la plasticitat amb taques acolorides de llum que es distribuïen per l'escenari. Amb els anys, aquest programa de renovació s'estengué a Suïssa amb Appia, a Anglaterra amb Edward Gordon Craig, a Alemanya amb Peter Behrens i Max Reinhardt i a Rússia amb Meyerhold, entre d'altres.

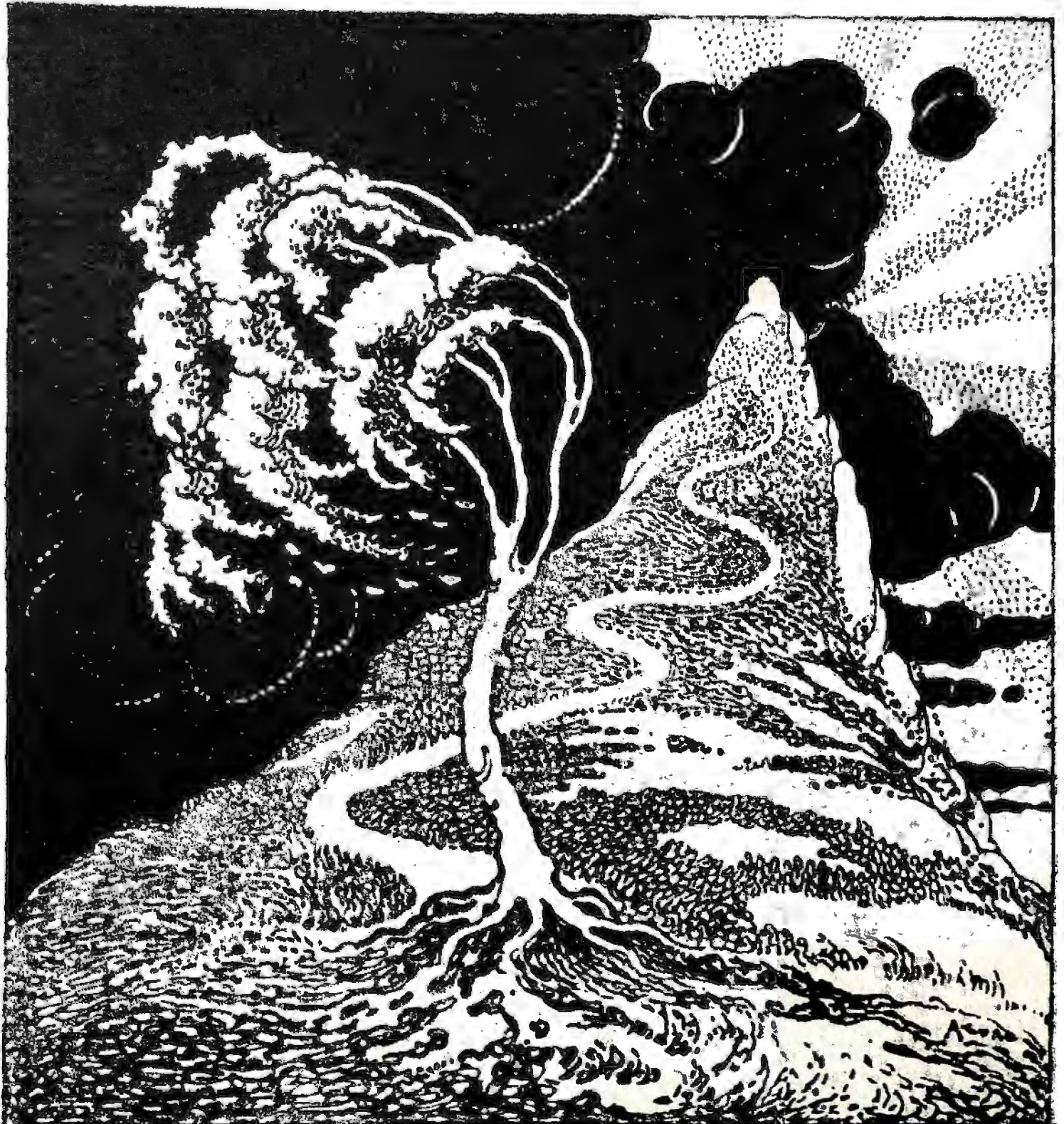
LA FI DEL TEATRE

Però el teatre que es veia «normalment» a París i a Barcelona no era aquest. Recordem, per exemple, que entre el 1870 i el 1914 els èxits del teatre francès es basaven en els melodrames rutinaris i que els autors més representats eren Georges de Porto-Riche, Henry Bernstein, Alfred Capus, Mauyrice Donnay, Georges Ancey, Tristan Bernard, Victorien Sardou, George Feydeau i, especialment, l'Edmond Rostand del *Cyrano de Bergerac*, estrenada el 28 de desembre del 1897. Les propostes d'un teatre poètic d'arrel simbolista i el teatre simbolista d'arrel wagneriana no deixaven de ser, tal com ja s'ha dit, una curiositat que es negava a si mateixa. No es considerava que l'actor fos el millor vehicle per facilitar les correspondències entre la paraula, la llum, el decorat, el color i la música i, en definitiva, es demanava o s'aspirava a la desaparició o el camuflament de l'actor. Altrament no es podia aconseguir un teatre situacional, estàtic, ple de silencis, sense psicologies i realment sense personatges i sense acció. En rigor, doncs, és impossible parlar de «drama» simbolista.

En aquest mateix moment, els directors com Antoine, Lugné-Poe i Fort havien iniciat un ritme vertiginós de projectes de canvis la majoria dels quals mai no es van poder dur a terme, com

Figurins per a cinema. Gairebé tots corresponen a *Rosas tardies*, pel·lícula que no es va arribar a fer.







Pàg. 27, 30, 31, 32 i 37.
Il·lustracions per als diversos mesos de l'«Almanaque de la Casa Provincial de Caridad» per al 1903. És interessant de resseguir els temes recurrents de la imatgeria gualiana: les roses, la corona d'espines, els cors, les ales, l'espasa, el solc de fum...

l'aspiració d'Antoine de disposar d'un teatre expressament dissenyat per al seu ideari. La poca cosa que es va arribar a concretar era decididament minoritària, avantguardista i, tret d'un reduït grup de fidels, de curiosos i d'esnobs —potser els mateixos esnobs que anaven en pelegrinatge a Bayreuth—, només hi havia la indiferència del «gran públic» i de la major part de la crítica teatral. Tots, una mica artificiosament classificats i enfrontats com a naturalistes o simbolistes, lluitaven per trobar «un autor», l'autor i el repertori que justificués i concretés les aspiracions teòriques i tècniques que es proposaven i que, resumint, havien de ser l'alternativa al gran teatre romàntic desaparegut.

No és gens exagerat de parlar, tal com va fer Henry Becque, de *la fin du théâtre*. Efectivament, amb l'esfondrament del teatre romàntic, amb les minoritàries temptatives dels directors d'avantguarda i amb els projectes «impossibles», teatralment parlant, dels dramaturgs estrictament simbolistes, els escenaris de París, i com a reflex els de Barcelona, quedaven en mans de les comèdies de costums, dels vodevils, d'alguna arqueologia romàntica i de pèssimes versions de Shakespeare. S'havia arribat, doncs, a la fi del teatre, per molt que els locals de París esclatessin de públic i de vivacitat amb els textos de Sardou i de Feydeau. No podem oblidar que l'any 1897 Lugné-Poe trenca amb els simbolistes dient que, des del punt de vista dramàtic, el Simbolisme no ha produït res d'interessant, tret dels «drames» de Maeterlinck, i assenyalant les contradiccions entre les teories simbolistes i el teatre d'Ibsen... Aurélien-François-Marie Lugné-Poe, que havia fet la gran batalla pel teatre simbolista, que havia passat pel Théâtre Libre d'Antoine i pel Théâtre d'Art de Paul Fort, el responsable d'introduir l'obra d'escriptors com ara Maeterlinck i que havia estrenat Ibsen, Bjørnson, Rachilde, Beaubourg, Régnier, Villeroy, Quillard, Bataille, Strindberg, Hauptmann, D'Annunzio, Wilde, Claudel... Un home que propiciava a l'Oeuvre spectacles radicalment experimentals amb ombres, titelles, pantomima i que volia que els actors es moguessin en silenci mentre el recitat del text es feia des de les *coulisses* o des del fossat de l'orquestra.

Aquesta «desesperació» tenia un reflex clar a les cartelleres de Barcelona on, al marge de les rutinàries programacions locals, no hi havia altra cosa que les visites d'algunes companyies estrangeres que, sens dubte, van fer un cert paper en la formació teatral d'Adrià Gual. Es disposava d'informació del que estava passant a París a través de les revistes i els contactes personals amb els artistes que viatjaven regularment a la capital francesa i, alhora, com va fer Rusiñol a Sitges, es volia implantar a Catalunya un esperit renovador, minoritari i selecte que, a la llarga, havia de canviar la realitat.

Eren uns anys d'eufòria burgesa, de creixement de la ciutat i, inevitablement, es van construir alguns teatres. Des de l'any 1881, per exemple, funcionava el Teatre Líric, on l'any següent s'instal·là la llum elèctrica per rebre per primera vegada la gran Sarah Bernhardt —per cert que la darrera vegada que el «mite vivent», i històric, com deia Gual, va visitar Barcelona, l'any 1921, Gual va proposar a l'Ajuntament que se li retés un homenatge. En aquest mateix teatre, el 15 de gener del 1898, Gual iniciava la gran aventura de l'Íntim.

Pel que feia a les companyies estrangeres, el públic barceloní d'aleshores estava dividit entre els partidaris de les actrius i els actors italians i els partidaris de les actrius i els actors francesos, els quals es trobaven més vibrants i amb una recitació més fluida que no pas la italiana. De les actrius franceses es deia que eren més elegants que les italianes... Funcionava plenament el divisme de les

Recordatori del baptisme i comunió (1922) de Germaine Rebours de Pujolà, muller de Frederic Pujolà, amic d'anys de Gual. Frequent col·laborador de l'Íntim, havia traduït *Misteri de dolor* a l'esperanto l'any 1909.

primeres figures, la prepotència dels monstres sagrats, la grandiloqüència i les convencions. Una convenció teatral que a les seves memòries Gual va descriure així, referint-se a *L'ordinari Henschel*, de Hauptmann, que Zacconi havia presentat al Teatre Novetats: «Zacconi representava un *recader*, un ordinari, un home de carro, de l'Alta Silèsia, “que ha anat a cercar carbó a la guilla i porta les ampolles d'aigua mineral per al cabaret del senyor Shavernad”, vestit de cotxer de plaça amb levita negra de grans botons de metall, botes d'aigua i barret de copa, com un guiador antic de “fiacre” de la “gare Saint-Lazare”, i aquells ambients típics del soterrani on té lloc l'acció, aquella cerveseria de província alemanya a hores d'ara coneguda dels qui compren i llegeixen revistes il·lustrades de poc preu, eren resolts amb la “sala blanca” de repertori que feia poc hauria pogut servir per a *les joies de la Roser*.» I afegeix: «[...] el públic, que correntment en té prou amb el solista i no para esment en l'obra que s'interpreta, es donava per a bastament pagat amb un esguard en blanc, un tremolar de passes i una ronquera emotiva, a l'alçada de les circumstàncies».

Noms com els d'Ernesto Rossi, Giovanni Emmanuel, Ermete Zacconi, Ermete Novelli, Constantin Coquelin, la Réjane, etc., eren habituals als teatres de Barcelona. El 1890 es va produir el gran relançament del teatre italià amb la presentació d'Eleonora Duse, la tràgica del turment moral, de la serenitat a l'escenari, dels moviments suaus i plens d'intensitat continguda. La Duse, excèntrica com la Bernhardt, però lluny de l'histrionisme, solia treballar sense maquillatge i oferir una actuació sincera que fascinà la intel·lectualitat del moment perquè s'acostava més al seu ideari renovador.

Les diferències que s'apreciaven entre els italians i els francesos eren més per la manera de fer que no pas pel repertori, pràcticament idèntic: *La dama de les camèlies*, de Dumas, *Fedora*, de Sardou, *Frou-Frou*, de Meilhac i Halévy i les ja esmentades adaptacions de Shakespeare, a més de versions teatrals d'obres de Zola, que es veien a la ciutat des del 1882. Ibsen havia estat presentat a Barcelona el 1893 en la traducció catalana que Antoni Tutau va fer d'*Un enemic del poble* i de *Nora o la casa de nines*. Joan Maragall, Josep Yxart i Joan Sardà parlaven a la premsa de l'autor nòrdic i, a més, el 1894 Ermete Novelli presentava *Gli spettri*, de la qual, en traducció catalana, pocs mesos després es va fer una primera representació privada a la societat La Granada Graciense. Ibsen interessà els intel·lectuals, però també els moviments anarquistes i, poc després, fins i tot la burgesia. L'any 1906, arran de la seva mort, se suscità a la premsa una viva polèmica a l'entorn de la seva obra i es propicià l'edició d'un opuscle on van col·laborar quaranta-cinc escriptors, entre els quals hi havia Adrià Gual. A Barcelona, com a París i en altres capitals europees, Ibsen es va convertir en aquell «autor» que tant s'havia buscat i, per les característiques de l'evolució de la seva obra, era disputat per tothom.

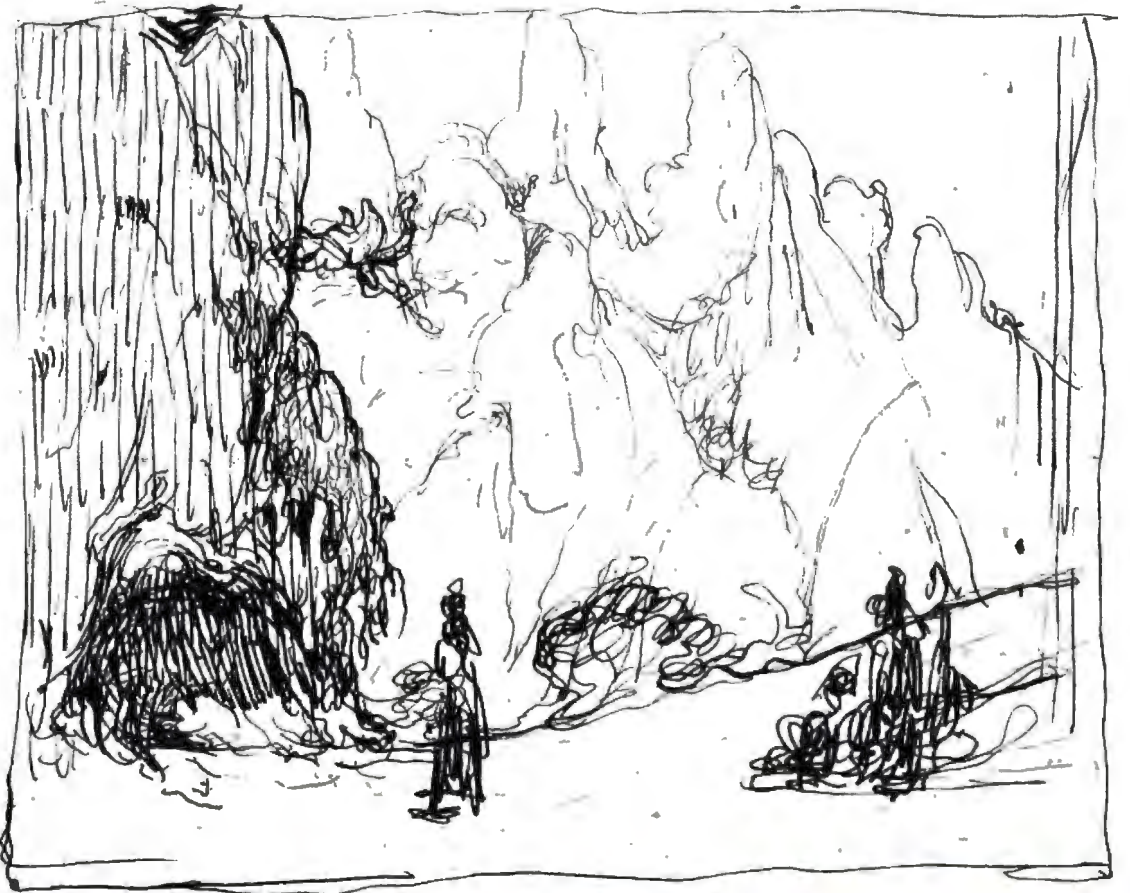
ELS PROJECTES DE GUAL

Si en el tombant de segle el Modernisme plàstic assimilava i incorporava a Catalunya molts dels moviments que contenia el Simbolisme, i si cada vegada més imposava una manera nova d'entendre l'art i el concepte mateix d'artista, el camí que s'havia de fer en el teatre era molt més difícil. Al marge de les rutines de les posades en escena, les rutines de les programacions i les limitades aptituds dels actors locals, en un art eminentment social es feia més viva i coent l'oposició de les dues tendències que, d'una manera o d'una altra, bateguen tot al llarg de la

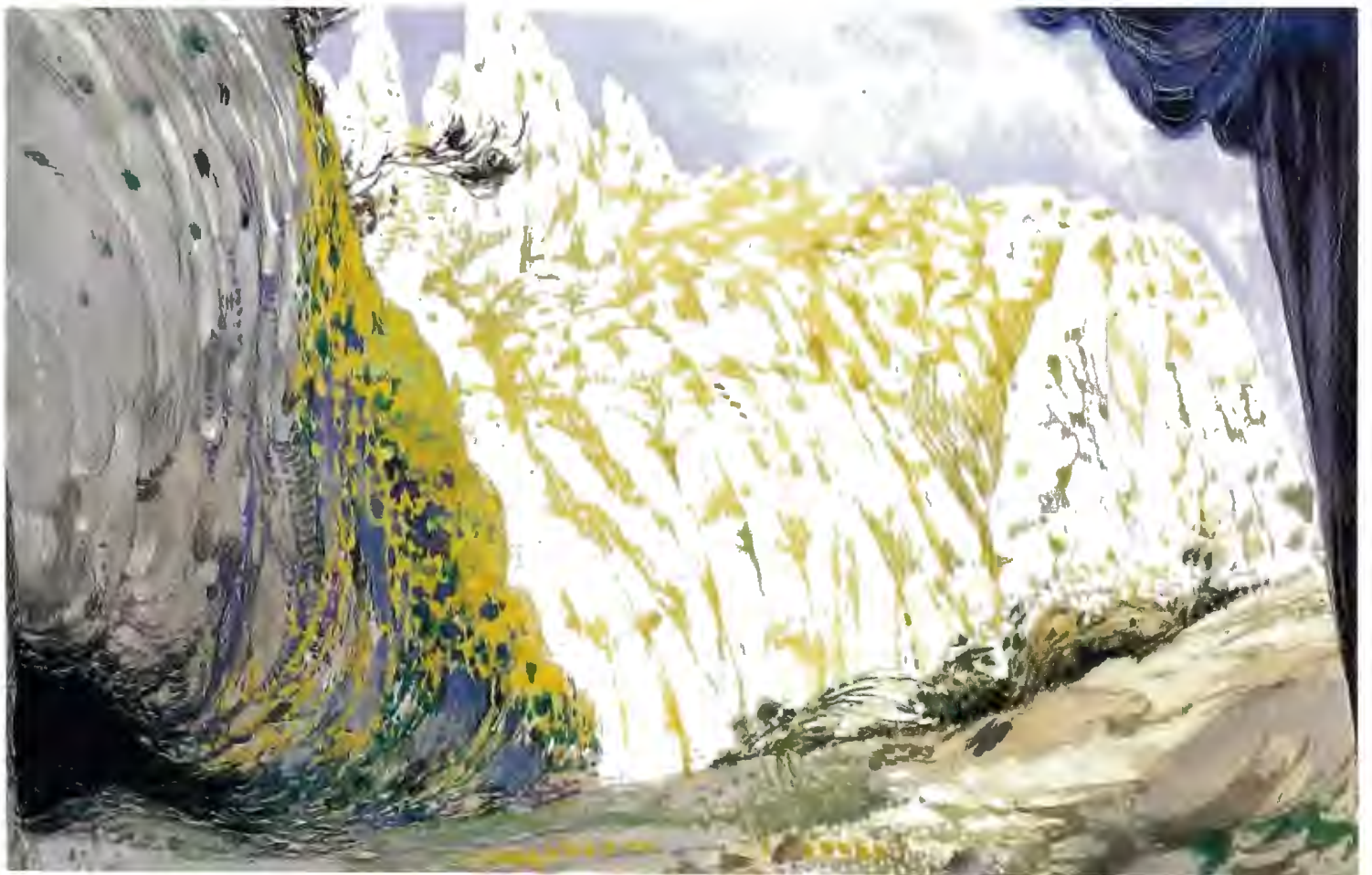
I B
S B



Logotip o monograma d'Adrià Gual i Queralt i del Teatre Íntim. La creu cristiana es fon amb les inicials de la companyia i a la base, tot sustentant-la, s'articula orgànicament el conjunt de les inicials del seu fundador i director.



Croquis i esbós escenogràfics per a *Fra Gari* del muntatge de l'obra de J.M. Casas Müller estrenada pel Teatre Íntim al Coliseum Pompeia el 31-V-1927.



segona meitat del segle XIX. L'una arrencaria de Madame de Staël i diu que «ce qui est vraiment beau est ce qui rend l'homme meilleur»; l'altra l'expressa, també clarament, Théophile Gautier: «Il n'y a de vraiment beau que ce qui ne peut servir à rien; tout ce qui est utile est laid.» L'art per l'art o un art social, aquesta era la qüestió. La gran i única diferència transcendent entre els diferents conceptes de renovació escènica era aquesta, més que no pas els procediments.

Antoine, Lugné-Poe i Paul Fort, entre d'altres, havien sotraguejat el teatre amb la introducció efectiva de la nova figura dels directors d'escena i es plantejaven des de l'arrel la rectificació dels hàbits dels espectadors i tota la codificació de l'escenari. Es plantejaven fins i tot la modificació de les estructures arquitectòniques que havien de contenir el fet teatral. I, alhora, tots ells vivien la contradicció de les dues concepcions diferents de la funció de l'art. Per això van coincidir a valorar les propostes del teatre nòrdic, especialment Ibsen, que es descobria a París el 1887 a través d'un article de Jacques Saint-Cère. Tots el van valorar, per bé que l'entenguessin de maneres diferents.

Potser, quan Gual s'afegeix el 1897 a l'apologia modernista de la cançó popular, que recupera les llegendes i les cançons tradicionals, està participant tant de les temptacions wagnerianes com d'un problema encara més profund. Segons això, la seva idea de «teatre popular» podia ser doblement útil, ja que li permetia de fer un teatre que defugís el realisme més carrincló i, alhora, acostar-se una mica més al públic sense renunciar a la seva profunda afecció per les actituds simbolistes. És, si es vol dir així, una mena de tercera via que igualment podem relacionar amb la idea, evidentment més essencialista, de Mallarmé i de Gustave Kahn de fer un repertori susceptible d'interpretacions múltiples, segons els nivells del públic, idea que per cert era a la base del projecte de Lugné-Poe.

Gual volia fer un teatre renovador que, alhora, fos un teatre per a tothom. I aquest projecte era difícil de concretar, ja que, com s'ha vist, els gustos majoritaris d'aleshores no anaven en aquesta direcció. Però ell tenia la seva «flama» i, a partir de la primera experiència del Teatre Íntim, es lliurà pràcticament del tot al teatre en tant que autor, escenògraf, figurinista, director, empresari, divulgador i pedagog, per bé que mai no deixà d'escriure poesia, de pintar, de dictar conferències, de fer cartells, il·lustracions, interiorisme, etc. El teatre és l'espai artístic on més plenament es poden donar les correspondències, els efectes sinestèsics i la integració de les arts, i és, alhora, l'espai artístic que a Catalunya té més retards en relació amb París, model de tot allò que es volia fer.

Des del punt de vista teatral el fet més remarcable a la ciutat, com ha assenyalat Enric Gallén, era la nova situació creada per l'expansió dels teatres cap a l'Eixample i pel floriment en el Paral·lel d'un conjunt de barraques i sales dedicades als espectacles frívols. Una expansió que no responia, efectivament, a la situació de fet d'una literatura dramàtica, una estructura empresarial i uns plantejaments escènics que estaven anquilosats en la visió exclusivista i tancada que Frederic Soler imposava al teatre Romea amb la seva empresa de Teatre Català, on fins i tot Àngel Guimerà tenia greus problemes per estrenar. En aquesta situació, i després de l'èxit momentani d'*Ifigènia a Tàurida*, de Goethe, en versió de Joan Maragall, estrenada a la tercera sessió de l'Íntim al Laberint d'Horta, Gual hagué d'encaixar els fracassos de *Blancaflor* i *La culpable*. Encara va presentar *Espectres*, d'Ibsen, i va marxar a París. «Sí: em sentia fatigat, fatigat del cos i de l'ànima», escriu a les memòries.





Estava cansat de ser durament atacat per totes bandes i contínuament ridiculitzat a la premsa i, si bé no volia renunciar a aplicar un plantejament renovador del teatre a Catalunya, també intuïa que el Simbolisme evolucionava molt ràpidament. Es començava a convèncer que, com a mínim a Catalunya, no eren possibles certes propostes radicals com les que feia Maeterlinck en relació amb l'actor. Maeterlinck, idealment, volia substituir els actors per figures esculpides o de cera, com «una ombra, un reflex, una projecció de formes simbòliques o un ésser que tindria els aires de la vida sense tenir la vida». Propostes, per cert, que de manera semblant també es troben en l'àmbit del wagnerisme.

Una altra de les característiques del París de l'època era la moda dels cenacles d'artistes, els cafès literaris i els banquetes de poetes i de pintors, impulsats a partir del 1891 per la revista *La Plume*. A Barcelona aquest corrent es concretà especialment en el local Els Quatre Gats, creat a imitació de Le Chat Noir, que Rodolphe Salis havia fundat al final del 1881 i que també tenia alguna cosa d'altres cafès literaris parisencs, com ara el Vachette. A través d'Els Quatre Gats —cafè, lloc de tertúlies, teatre d'ombres i de titelles i sala de concerts i d'exposicions— es produí un cert desplaçament de la figura de Rusiñol, que com a pintor començava a desdibuixar-se, i va créixer l'anomenada, entre d'altres, de Ramon Casas i d'Isidre Nonell, que, tot i no exposar-hi, hi tenien una presència i una influència remarcables. Era la Barcelona en què l'obra de Regoyos despertà una barreja d'admiracions i de prevencions, fins al punt que la seva exposició del 1898 va ser silenciada per Raimon Casellas. Però Regoyos tenia l'autoritat d'haver estat en contacte directe amb els grups iniciadors del Simbolisme europeu. També era el moment en què els joves pintors «miserabilistes» introduïen temàtiques i tècniques pictòriques que, com a mínim, diversificaven el Simbolisme marcadament pre-rafaelita que tant interessava el jove Gual. Gual, doncs, per totes aquestes raons, marxava a París entre il·lusionat, desorientat i decebut.

Anava a un París de dos milions d'habitants, on es discutien les més abrandades teories científiques i a científiques, on la vida intel·lectual s'organitzava al voltant de cercles amb vocació internacional i, alhora, on es disposava de les institucions com a eix vertebrador de la continuïtat. A les seves memòries Gual explica aquesta experiència parisenca com la d'algú que s'enyora de Barcelona, algú que no acaba de trobar els contactes adients, que se sent sol, que escriu —especialment *Misteri de dolor*—, que descobreix que a la gran capital també hi ha enveges i mediocritats, que també hi ha homes plens d'il·lusió i amb poca solidesa, com el Van Weber que havia fundat el Théâtre des Latins, del qual Gual fou nomenat director de les obres de procedència espanyola que s'hi havien de muntar... Però aquella aventura va «naufregar ben aviat. Després de *La mandràgora* de Maquiavel, i d'una obra portuguesa de la qual se m'ha esborrat el nom i l'*Or* de Paul Magre, el carro va anar pel pedregar».

Amb tot, el que més el va impressionar van ser la Comédie-Française i l'Odéon, és a dir, els dos grans teatres oficials d'aleshores. Els testimonis que ens n'ha deixat traeixen més del que hi diu. Hi endevinem una enveja sana, una admiració profunda —tot i reconèixer-ne els defectes— i l'aclapament de qui és conscient del que no té. A la Comédie s'hi respirava «aquell no sé què impalpable que deixa i esbargeix rastres de fets consumats sota l'aurèola del propòsit; la veu afeblida i les passes quietoses dels concurrents; la bona amistat florida del sol contacte devot, i la coincidència d'afecció emotiva amb el desconegut, m'havien posat davant per davant de la Institució definitivament realitzada i en presència, també, d'una obra tipus, evocadora de tanta

cosa somiada per mi!...». I afegeix: «Commedie Française, Odéon, Antoine, [Lugné] Poe, Gemier, no calia res més per a recaptar impressions i assegurances, entre acords i contradiccions, recolzades en les grans tradicions, i en seguit contacte amb la manifestació transitòria i accidental en tots els seus aspectes».

Mesos més tard també insinua que de les fonamentades expectatives polítiques de la Lliga neix una certa esperança de poder dur a terme el seu projecte teatral a Catalunya: «Davant una possible alça de valors polítics, encaixessin o no per complet amb la nostra visió personal, una acció cultural renovadora de tanta cosa enrutinada, podia trobar-hi terreny adobat i servir-se finalment del teatre formal com d'una arma poderosa per a pervenir-hi». Els amics i coneguts que el visiten a París també li diuen que és el millor moment i l'ocasió potser única que cal aprofitar. L'instrument per dur a terme aquest projecte era, és clar, el Teatre Íntim. Quan va tornar de la capital francesa Gual ja era, doncs, una altrapersona. En paraules d'Enric Gallén havia renunciat «a l'actitud exclusivament renovadora i receptora del teatre modern en profit d'una orientació més eclèctica».

Una actitud no pas gaire diferent de la que havia manifestat feia ben poc Lugné-Poe en apropar-se a Romain Rolland i en deixar enrere les seves experiències més agosarades i fins i tot la provocació d'haver estrenat *Ubu roi*. A partir del 1900 Henri Ghéon i Gide centren l'interès en els textos dramàtics més que no pas en les experiències estrictament escèniques i, des de Claudel, s'obren unes vies noves. L'escenografia i la direcció d'escena seran renovades per Appia, Gordon Graig, Copeau... S'estaven acabant les interpretacions extàtiques, visionàries, en certa manera al·lucinades i sempre monòtones que el mateix Lugné-Poe havia aplicat tant a Maeterlinck com a John Ford i a Ibsen.

DESPRÉS DE PARÍS

L'eclèctisme de Gual en tornar de París ja s'havia manifestat, en certa manera, en la memòria que presentà al Teatre del Liceu per optar a ser-ne director d'escena, i es va fer palès en les conferències que dictà a partir d'aleshores. I es fa encara més evident en la programació que dissenya per a l'Íntim: *Èdip rei*, de Sòfocles, i *El casament per força*, de Molière, i, una mica després, l'anomenada «Sèrie de les Arts», on hi ha Beaumarchais, Goethe, Molière, Ibsen, Benavente, Hauptmann, Guimerà, Pérez Galdós, Shakespeare, entre d'altres i a més de Gual mateix, que hi presenta amb gran èxit *Misteri de dolor*, l'obra escrita a París. Per Adrià Gual, l'Íntim ja no és una proposta elitista destinada a convèncer un cercle reduït d'iniciats. Ara vol arribar a un públic al més ampli possible sense renunciar, però, a dignificar el teatre català. Potser per aquest camí l'Íntim pot arribar a convertir-se en la «institució» que Gual havia envejat i somiat a la capital de França. És clar que aquest és el seu projecte durant un període llarg de temps, mentre es dedica en cos i ànima a fer nous muntatges i a passejar per diverses poblacions de Catalunya algunes de les obres que configuraven l'esmentada «Sèrie de les Arts». L'èxit d'aquestes sortides fou tal, que fins i tot li va permetre d'equilibrar el dèficit acumulat a Barcelona.

També es dedica a altres empreses teatrals o d'alguna manera relacionades amb el món de l'espectacle, primer a la Sala Mercè, on, sota la iniciativa de Lluís Graner, es donava una mena de síntesi de les arts tot barrejant cinema, música i declamació sota el títol ben gualià de «Visions



Dibuix del monument a un faune (1920), probablement destinat a il·lustració gràfica d'una publicació periòdica no identificada.



Musicals». Com han assenyalat Miquel Porter Moix i Palmira González, les pel·lícules que s'hi presentaven eren filmades per Segon de Chomon, i Gual va viure l'experiència amb un cert distanciament. Més endavant Gual presenta *La fi de Tomàs Reynald* al teatre Romea i, sempre que pot, ressuscita l'Íntim a través de la programació del qual estrena, entre d'altres, Goldoni, Musset, Marivaux, Hauptmann, Pous i Pagès... Tota aquesta activitat la du a terme, com sempre, alternant-la amb el disseny de cartells, la il·lustració i l'interiorisme, amb conferències més o menys programàtiques, amb articles que escriu per a la premsa, a més d'unes classes de dibuix que donà a les Escoles Pies de Sarrià. És un Gual més adult, més madur, que s'ha casat, que estrena amb una certa regularitat i que busca una entesa amb els prohoms de la Lliga —gairebé sempre comptant amb l'amistat dels Duran i Ventosa— i amb els nous corrents noucentistes, especialment amb Carner, i els intel·lectuals que dicten l'estètica arbitrària.

Però el seu món, el món del qual va participar tan plenament, el món del Simbolisme i el Modernisme, pràcticament ja no existeix. Efectivament, al final de la primera dècada del nou segle arreu d'Europa el Simbolisme ha entrat en una davallada que culminarà en iniciar-se la Primera Guerra Mundial. A Catalunya el canvi es concreta, aproximadament, el 1906 en el terreny de la literatura i a partir del 1911 en el de la plàstica. Contra la concepció essencialment internacionalista de l'art que tenien els simbolistes s'oposa l'art més cívic i nacional dels noucentistes, ideològicament lligat a la burgesia i als moviments polítics de la dreta, com exemplificà Eugeni d'Ors a partir d'aquest moment i tot al llarg de la seva vida. La ciutat-pàtria substitueix aquell lloc inconcret dels simbolistes-modernistes. A la fugida sublim d'aquests, els intel·lectuals noucentistes oposen la ferma voluntat de construir el país i una hel·lenitzada estètica mediterrània que no té res a veure amb l'autèntica força grega, per molt que els mots «classicisme» i «grec» siguin dels més emprats. Es produeix, també, un desplaçament dels interessos pel que fa als models contemporanis, que deixen de ser francesos i passen a ser majoritàriament italians. Tot el que tenia el Simbolisme-Modernisme d'avantguarda, de recerca, d'innovació, es converteix en «voluntat» i en «ordre», alhora que es blasma qualsevol mena de sentimentalisme. D'Ors arriba a dir, amb la intenció de fer un resum del període anterior, que «fue el tiempo del decadentismo y de la sensualidad enferma... Recordad la literatura, recordad el arte de entonces. He aquí a Verlaine; él vive muriendo en las prisiones y en los hospitales, componiendo *odelettes* obscenas [...]. He aquí a los idealistas, lívidos estetas, prerrafaelistas o místicos maeterlinquianos, que regresan de la razón a la cobarde locura y retroceden del lenguaje al balbuceo».

També s'ha acabat l'*élan vital*, per dir-ho amb una expressió de Bergson. Les bioformes dotades de moviment, els cignes, els liris, els paons, les papallones, les flors de colors perversos, els éssers irrealment, les sirenes, les nimfes, els faunes i, naturalment, les línies ondulades, desapareixen del panorama artístic. Feliu Elias, un dels teòrics dels noucentisme i antimodernista brutal, inicia els seus atacs contra el que ell anomena la «ciutat lletja», que engloba, entre d'altres, el Palau de la Música i la Pedrera... D'altra banda, i a partir del 1912, Gual tampoc no va poder connectar amb els cubistes que començaven a expressar-se a les Galeries Dalmau.

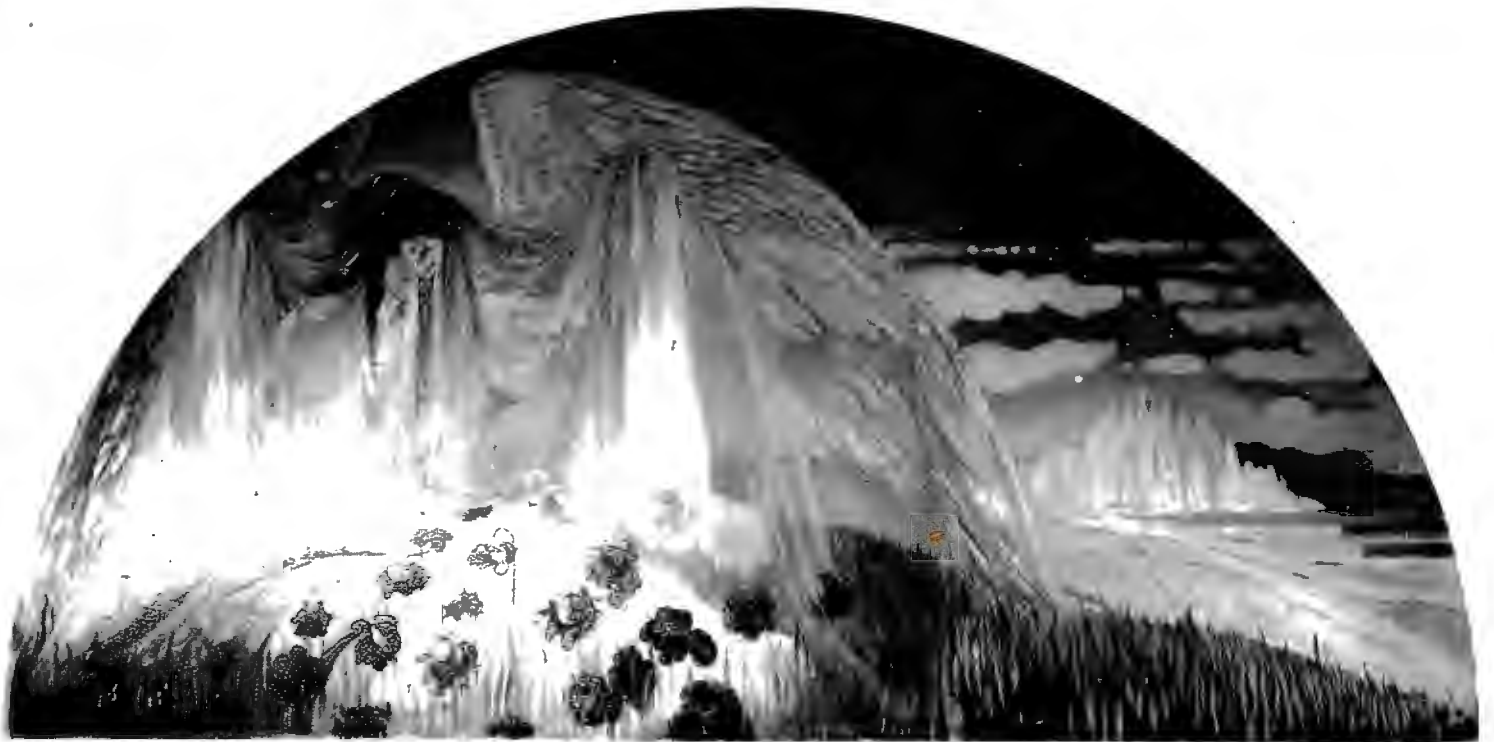
A Gual mai no li van acabar d'agradar aquests nous intel·lectuals amb túnica i armilla que se'l miraven de reüll, que el criticaven i per als quals el teatre no tenia cap paper transcendent. Tot



Il·lustració per a un signe del zodíac (destí i data no identificats).

Esbós escenogràfic per a *Javier*, oratori amb música d'Antoni Massana i llibret de J.X. Vallejos, estrenada al Gran Teatre del Liceu el 13-III-1930 (vegeu les pàg. 143, 149 i 152).







i això, el poc interès que tenien pel teatre no els anava del tot malament que es canalitzés a través de Gual i la tossuda voluntat seva de millorar la vida teatral catalana.

D'aquesta nova etapa de la seva vida, àmpliament tractada en els capítols següents, potser la iniciativa que més esforços va requerir a Gual, al marge del Teatre Íntim, va ser la Nova Empresa de Teatre Català, de l'any 1908, que primer al teatre Novetats i després al Romea acaba de perfilar aquest eclecticisme que havia dut de París i a què, d'altra banda, es veia forçat. També hi ha l'aventura de la productora cinematogràfica Barcinógrafo, duta a terme amb la família Duran i Ventosa, per a la qual filmà vuit pel·lícules l'any 1914, els assumptes de les quals estaven a cavall del drama històric i el drama realista: *El alcalde de Zalamea*, *Misteri de dolor*, *Fridolín*, *La gitanilla*, *Los cabellos blancos*, *Linito quiere ser torero*, *El calvario de un héroe (Los dos sargentos franceses)*, *Un drama de amor*. Segons Miquel Porter i Moix, Gual «insistia massa, per a la mentalitat de l'època, en troballes de tipus estètic», i el contraposa al «do del dinamisme» que tenia Ricard de Baños. Amb tot, en aquells moments pocs intel·lectuals amb un cert prestigi, tret potser d'Àngel Guimerà, entenien el cinema com un art amb possibilitats de futur. Gual, que ja a París havia vist amb interès algunes pel·lícules i havia manifestat una certa curiositat per la realització de films, era una persona idònia per al projecte. Miquel Porter i Palmira González n'assenyalen dues etapes diferents. La primera va ser absolutament controlada per Gual; a la segona, que s'inicia amb el film *Linito quiere ser torero*, Gual es va haver de sotmetre a les exigències comercials de la productora, fet que determinà que abandonés el projecte. Mentre controlà la situació Gual va treballar gairebé sempre amb els actors de l'Íntim i amb els millors operadors del moment, formats a la casa Pathé, plenament conscient que el llenguatge cinematogràfic no tenia res a veure amb el teatral. Als seus films hi ha *flash-backs* i sobreimpressions.

L'any 1913, poc temps abans d'iniciar-se les activitats de la productora Barcinógrafo, i novament a través de Duran i Ventosa, Gual aconsegueix de posar en marxa l'Escola Catalana d'Art Dramàtic, institució a què es dedicarà de ple i que li servirà per canalitzar gairebé tots els esforços teatrals, els de l'Íntim també, fins al 1934, quan hagué de dimitir, en part per l'actitud possibilista que tingué durant la Dictadura de Primo de Rivera.

Després de la dimissió, Gual s'anà apagant lentament. Al llarg de la seva vida sempre havia col·laborat a la premsa i, a partir del 1926, a Ràdio Barcelona. Les col·laboracions a *La Veu de Catalunya*, on coordinà l'apartat de teatre, són del 1921 al 1927; les radiofòniques les va poder mantenir gairebé fins a la mort. Al final dels anys trenta escriu les seves memòries, on intenta d'explicar i de justificar la seva vida i les seves lluites. El Gual de les memòries és un home dolgut, que escriu amb una prosa que no ha après res dels noucentistes ni de Pompeu Fabra. Per ell el Simbolisme, el Modernisme, la renovació teatral i la necessitat d'un Teatre Nacional Català, d'una institució, ho ha estat tot. Llegint les seves memòries ens queda el dubte, tanmateix, de si després de mitja vida de Modernisme s'havia adonat que no hi ha cap altre lloc fora d'aquest món.

Plafons decoratius per a la casa Graupere Garrigó. Com a l'oli al·legòric a la música, que Gual pinta el 1896, sembla que el pas d'una donzella encén flors lluminoses. Al plafó inferior, el mantell transparent del que podria ser l'Àngel de la Nit protegeix les roselles de la claror del dia. (A propòsit d'aquesta il·lustració, vegeu la pàg. 212.)

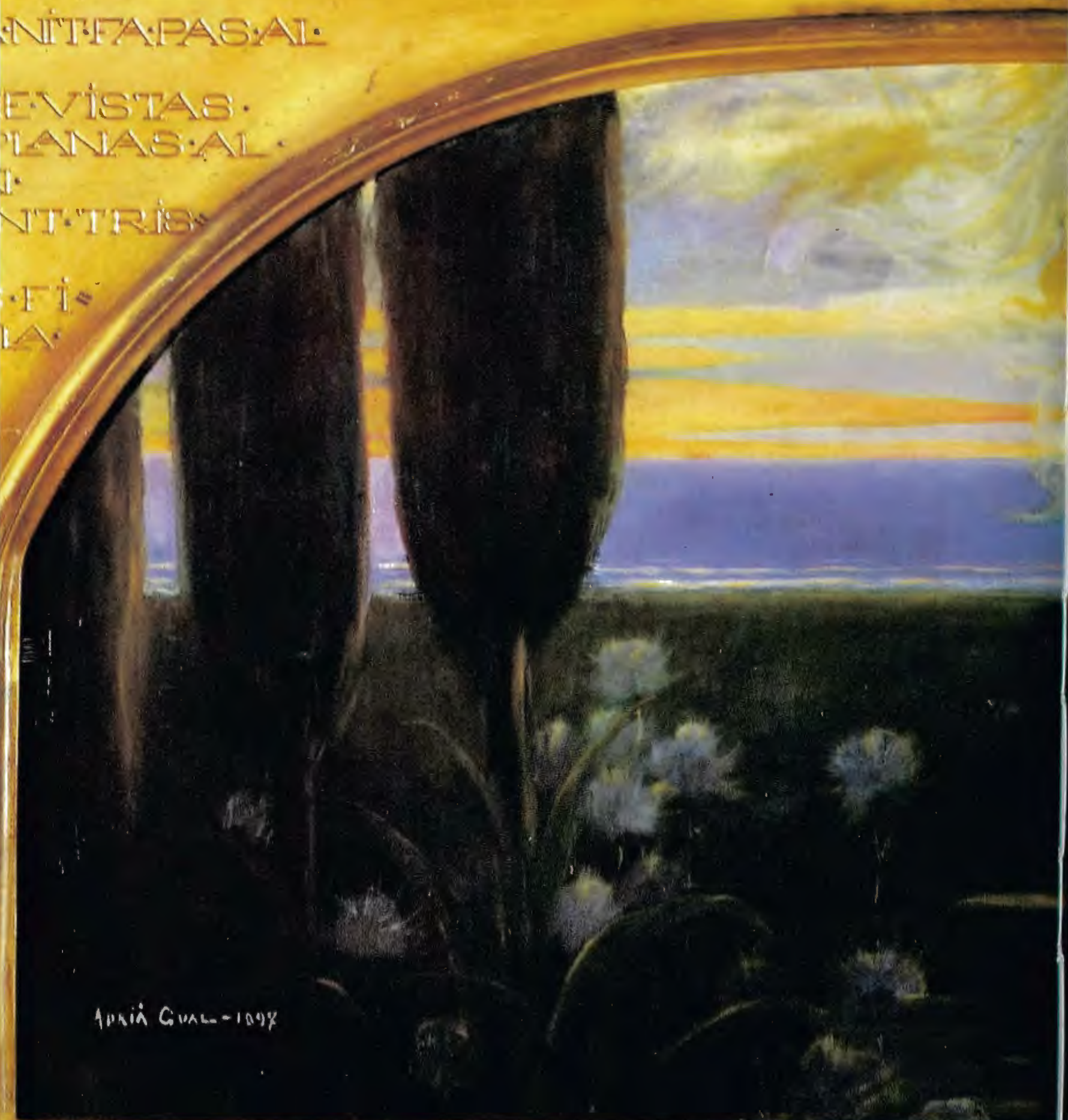
J.A.R.®

NT·FA·PAS·AL·

EVISTAS·
ANAS·AL·

NT·TRIS·

Fi·
LA·



April Gual - 1998

MES·TARTE·FAN·VNS·
Y·VE·LA·MARINADA·

SADDA



SERD'ENAYORDA

*Q'YOMPIE
NEQVIT'
SE:NDI
Y:ABLI
DE:EV
RIBI

CARLES BATLÉE I JORDÀ

L'ESPAI DE LES IDEES



ADRIÀ GUAL I LA TEORITZACIÓ DEL MODERNISME



e la producció escrita d'Adrià Gual, potser la part més desconeguda la constitueixen els materials de divulgació ideològico-teòrica. No és pas estrany. La majoria de textos i de conferències no han estat publicats, ni tampoc han estat recuperats pels estudis posteriors. La intenció d'aquest capítol, doncs, és descriure'n, a grans trets, els continguts més essencials.

D'entrada, cal recordar que la teoria gualiana s'emmarca en el context del debat ideològic modernista. Els escrits de Josep Yxart, de Raimon Casellas, d'Alexandre Cortada, de Santiago Rusiñol, de Josep Soler i Miquel o de Joan Maragall són el primer punt de referència. A mesura que passen els anys, el corpus teòric de Gual —*bàsicament relacionat amb el teatre*— posarà de manifest, de forma més o menys clara, les controvèrsies que es desprenen de l'evolució de l'estètica finisecular: allò que s'ha batejat com «les tensions del Modernisme».

VERITAT I SUGGESTIÓ

Al novembre de l'any 1891, Raimon Casellas, des de les planes de *L'Avenç*, tot parlant de la pintura de Santiago Rusiñol i de Ramon Casas, reivindicava el dret dels creadors a reproduir artísticament qualsevol element de la «naturalesa» (principi d'*integritat*). Es tractava d'un dels conceptes bàsics del Verisme, una teoria «realista» que carregava contra un art convencional encaterinat en les virtuts de l'al·legoria històrico-patriòtica. Tanmateix, segons el crític, la tria temàtica no havia de sotmetre's als capricis de l'atzar, sinó que havia de néixer directament del temperament individual de l'artista. En altres mots, d'una fidelitat a l'experiència personal de la vida, d'una actitud radicalment «sincera» i ingènua. En aquesta demanda de sinceritat coincidia amb les actituds renovadores de diversos nuclis: Josep Yxart, la colla de *L'Avenç*, Joan Maragall o el grup d'artistes que s'organitzava al voltant de Santiago Rusiñol. Camí del Simbolisme, a més, la demanda de sinceritat entroncava fàcilment amb les teories de l'emotivitat. Així, per exemple, al mateix escrit, Casellas relacionava la sinceritat amb la *intensitat* de sentiment.

És força simptomàtic d'observar que Gual, en el seu primer escrit —unes quantes notes a *La mar brama* (1894)—, de forma ben similar a Casellas, demana l'ampliació dels motius dramatitzables i, simultàniament, la implicació real del creador en allò que escriu. I no s'atura aquí. Com Alexandre Cortada, que l'any 1892, també des de les planes de *L'Avenç*, havia criticat la situació actual del teatre a Barcelona, Gual ataca les complicacions, els efectismes, les rutines de les intrigues convencionals («les trames forjades per trobar efectes que enlluernin») i el

Portadella.

Seguint el seu ideal de síntesi artística i partint d'influències pre-rafaelites, Gual concep *La rosada* (1897) com a conjunt de pintura i poesia; segons diu ell, com una mena de retaule. A punta de dia, la rosada bandeja el misteri del món nocturn: és el pas de la vida a la mort. (A propòsit d'aquesta il·lustració, vegeu la pàg. 212.)

Noia vora un llac, aquarel·la pintada pels volts de 1904. És interessant la presència de les roses, motiu essencial en l'obra plàstica de Gual.

treball amanerat de l'actor. En poques paraules: reclama sinceritat. El jove dramaturg s'interessa per un nou teatre que, davant la mentida del teatre establert, presenti la «veritat», és a dir —en paraules seves—, «les impressions nascudes de lo més bell i pur». La idea és més complexa del que sembla a primera vista. D'un costat, la petició de «veritat» apunta cap a la pretensió naturalista —tal com havia demanat Zola— d'acostar la realitat quotidiana i els conflictes contemporanis a l'espectador. D'un altre, però, respon a la voluntat simbolista de mostrar, transcendent les aparences, una realitat interior de la qual els objectes perceptibles del món són signes i/o estímuls. Ha de quedar clar, però, que la relació entre les dues opcions és més estreta del que sembla: (vegeu pàgs. 103, 106 i 108) el concepte de «tràgic quotidià» en Maeterlinck —descobert l'any 1893 amb la representació de *La intrusa* la Festa Modernista de Sitges— és un punt d'encontre evident.

No es pot negar, doncs, que Gual s'allunya d'una teoria estrictament realista. Segons que diu, l'art realista corre el perill terrible d'un contagi pestífer, el de la reproducció externa de qualitats òptiques i fonètiques, el de la «veritat sosa» mancada de qualsevol mena d'«esperit artístic». Gual, de fet, s'interessa per la percepció de «lo invisible de l'home». Per aquest motiu, entre d'altres, recorre al concepte baudelairià de les correspondències. És a dir, la creença que existeix una reciprocitat entre els signes amb què s'expressa la Natura i l'estat anímic del poeta. Algunes opinions, en aquest sentit, semblen calcades dels mots de Casellas a propòsit de *La intrusa*: «Los silencios nocturnos y los rumores de la selva, las sombras espesas y los claros de luna, los lagos dormidos y los ecos lejanos, todas esas formas y sonidos de aparición noctámbula, todos estos estados de paisaje fantástico, guardan latentes analogías con los estados de espíritu, viniendo a ser sincrónicas aquellas modalidades de naturaleza con vibraciones del alma, con latidos de corazón». («*La intrusa*, drama de Mauricio Maeterlinck», 1893.)

Segons Gual, el teatre constitueix una mena de camp abonat per a la plasmació d'aquestes analogies: «És el color una de les coses que més influeix en lo nostre modo de sentir. Pels ulls i per les orelles és per on entren les impressions i d'allà van directament al cor. Pensant aixís, i tota vegada que els medis escènics ens permeten reunir els elements escollits per impressionar de ple ulls i orelles, he vingut deduït, després de detingut estudi d'impressió, que, relacionant el color que directament afecta la part òptica, junt amb el color o símbol de color que passa a tocar l'ànima, poden produir-se efectes superiors i de verdader resultat» (TCT).

Les correspondències, per tant, poden manifestar-se al teatre a través d'unes síntesi de disciplines artístiques; una harmonia de gestos, colors, sons i moviments que s'orienten cap al símbol. En altres paraules, les *fôrets de symboles* que emanen de la natura tenen la possibilitat d'esdevenir signes escènics concrets. Aquest fet permet de considerar el teatre com l'àmbit artístic més preparat per a l'expressió de la relació de l'home amb el món. La idea, però, no és original. Es tracta —ho veurem al capítol dedicat a l'escenificació— de la noció wagneriana de l'Art Total.

Quan Casellas parla de *La intrusa*, defineix l'estil de Maeterlinck com una pràctica que «hipnotiza el alma del oyente hasta llevarla, a ciegas y sin voluntad, por el camino angustioso de la sugestión». El Simbolisme, en aquests moments, ja té carta de naturalesa artística. Dels mots de Casellas, se n'extreu una lliçó: el poeta aconseguirà d'emocionar l'espectador gràcies a un procés de sugestió. En aquest sentit, la «Teoria escènica» a *Nocturn. Andante. Morat* (1895), el primer llibre publicat de Gual, és potser un dels textos més reveladors: «És cosa sapiguda que a



«Voldria», pròleg a *Donzell qui cerca muller* (1910). És un dels textos més significatius de la teorització gualiana. Als paràgrafs que podeu llegir, bàsicament s'hi tracta el tema de la correspondència entre els signes amb què s'expressa l'univers, ara traduïts en llenguatges artístics, i els estats anímics de l'espectador. El diàleg entre aquests diferents llenguatges (la música, la plàstica, la paraula, el gest, etc.) aconseguix de retornar l'home a l'estat de pureza ideal (el de l'infant); és a dir, a un estat d'harmonia amb l'univers.



Pintura, sense data, de l'interior d'un teatre. Gual és el primer a demanar, seguint l'exemple wagnerià, que la sala estigui a les fosques mentre duri l'espectacle. Cal preservar l'atenció –i, per tant, la capacitat d'emoció– de l'espectador. D'altra banda, val la pena de destacar la importància de la música, amb relació a la resta de llenguatges escènics, per aconseguir aquesta capacitat emotiva. A la llarga, una capacitat de transformació radical de l'individu i de la col·lectivitat.

lo que deu aspirar l'autor dramàtic és a fer-se seu l'espectador d'una manera absoluta, l'ànima seva ha d'imperar en la del que l'escolta i veu. [Cal] arribar a l'ànima de l'espectador per la intensitat de l'asunto, buscant una relació justa de color, absoluta o relativa; atraure'l per la part òptica i trobant-hi, a més, certa música en la part parlada, relacionada també segons l'estat anímic dels personatges que juguin en l'acció; *suggestionar-lo* amb l'acústica fent, d'aquest modo, que sigui tot de l'obra sense que res li siga indiferent, i subjecte a sofrir totes les conseqüències d'efecte físic o moral que tanqui en si la producció feta baix el planteig de la present teoria».

En resum, a partir de la idea wagneriana d'Art Total, a través d'una síntesi de disciplines artístiques aplicades a l'escena, Gual vol que l'autor suggestioni intensament, que aconseguixi de fer-se seu l'espectador fins al punt de manipular-lo físicament i moralment. Allò que de moment no fa Gual —encara— és «dirigir» aquesta capacitat de manipulació. És el moment de *l'art per l'art*.

EL TEATRE POPULAR: REGENERACIÓ I EDUCACIÓ ESTÈTICA

Durant l'agost de l'any 1897, en la «Conferència curta servint de pròleg» que redacta per ser llegida en l'estrena de *Blancaflor* (dos anys més tard), Gual s'afegeix a l'apologia modernista de la cançó popular. Hom valora la llegenda i la cançó tradicionals com a manifestacions espontànies de l'ànim d'un poble i com a instruments de regeneració col·lectiva. Efectivament, partint d'una manipulació idealista de la teoria positiva del medi, es justifica una concepció panteista de l'univers: a través de la cançó, modelada per una ingenuïtat còsmica, la col·lectivitat expressa l'harmonia primitiva amb l'univers i el sentit de la seva existència com a poble. En definitiva, es redimeix.

Tornem, però, al teatre. ¿Com hi incideix l'apologia de la cançó tradicional? Bàsicament, en l'intent de construir un «teatre popular» que, fonamentat en la dramatització de la cançó, consolidi una opció dramàtica moderna, educadora, nacionalista i popular. Del tot compromès amb aquest objectiu, Gual parteix del model llegendari wagnerià contrapuntat per l'ús que la dramaturgia simbolista fa del mite. El punt d'arrencada és simple. Per edificar un «teatre popular» només cal, «amb ver amor i sàvia fidelitat descobrir tot un drama en el més petit proverbi, en la més insignificant cançó de la nostra terra, i veureu com endins d'aquella simplicitat s'hi remouen impacientes un sens fi de passions, sempre nobles, que són el més sa fortificant del sentiment humà» (TP).

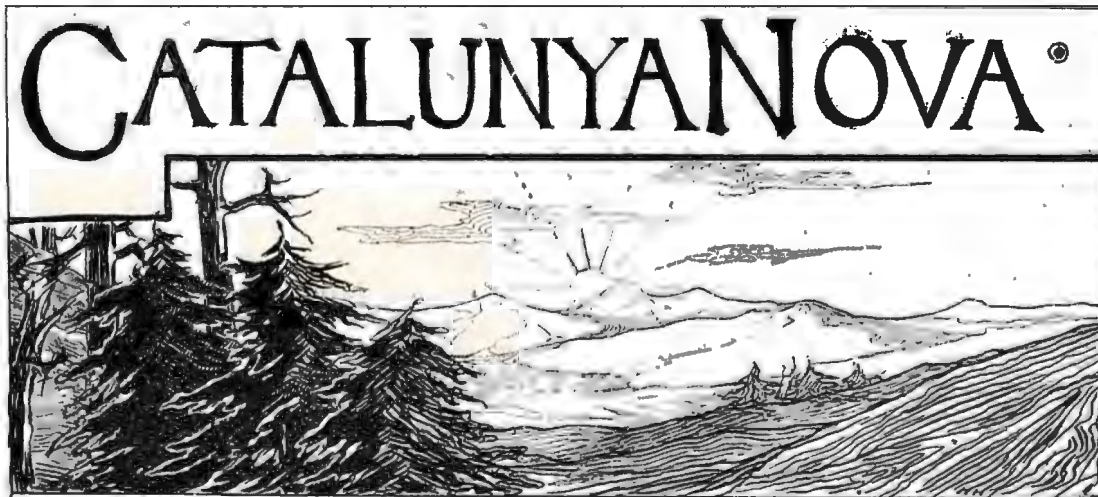
Amb el pretext d'un teatre inspirat en el llegendari català, Gual projecta tot un programa d'incidència cultural. Ja hem vist com, al «mercadeig de sentiment» del teatre coetani, el jove dramaturg oposava un model dramàtic de factura wagneriana encaminat a la consecució d'una emoció sincera: «concebir l'art escènic com a reunió de quants elements fossin precisos per a completar la impressió desitjada, arribant, en tots sentits, a l'alta suggestió de lo anhelat». La implantació del «teatre popular», però, haurà d'anar molt més enllà. Haurà de repercutir en la «regeneració» de Catalunya o —per a Gual és el mateix— en l'«educació estètica» del poble català. El canvi és decisiu. L'artista decadent ha esdevingut intervencionista en matèria d'art. A la fi —més enllà del simple gaudi estètic—, Gual ha sabut canalitzar la força emotiva que genera el teatre. L'ha convertit en un motor de transformació moral i col·lectiva.

Si repassem el context artístic i social del moment, observarem amb claredat els fonaments d'aquesta metamorfosi. Després d'una etapa d'esteticisme decadent, pels volts del 1898, les forces vives del Modernisme s'articulen en un intent de complementar els avenços artístics assolits pels defensors de l'art per l'art amb una actitud combativa i vitalista. La revista *Catalonia* (1898), sobretot, proporciona un emplaçament estratègic ideal des d'on atacar les posicions més «delinqüents» del moviment, les que no accedeixen a la síntesi. Gual és un dels primers a rebre. Ha estat encasellat, des de la publicació de *Nocturn*, com a decadent sense remissió. *L'Esquella de la Torratxa*, significativament, ha parodiat els seus poemes en un número monogràfic dedicat al Modernisme. Tanmateix, salvant atacs i etiquetes, la veritat és que Gual no pot escapar de la febre regeneradora. I més ara que el vitalisme no es manifesta «perillosament», ans en connivència amb les aspiracions «regeneradores» —sobretot després del desastre de Cuba— del jove catalanisme. La noció de «teatre popular», des d'aquest punt de vista, és un instrument ideal.



Figurins per a *Blancaflor* (1897): el «Bon mariner» i «Les dues companyes». «Des de dalt de son castell/ mirant al riu,/ a les nines que s'hi banyen/ lo senyor diu/ mirant al riu:/ La que a mi em vulga estimar./ jo n'hi daré/ jo n'hi daré/ joies riques i palaus/ si és que em vol bé/ jo n'hi daré.» (Del text de l'obra.)





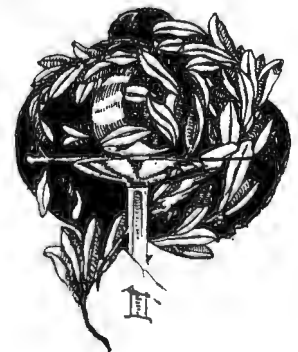
Portada de la revista *Catalunya Nova* (22-III-1896).

A dreta llei, però, fóra un error pensar que tots aquests esdeveniments provoquen un canvi significatiu d'orientació estètica en l'obra de Gual. El que sí que provoquen és una transformació de la noció d'individualitat (d'automarginació) cap a un concepte de voluntarisme intervencionista que converteix el dramaturg en un nou messiès, un nou profeta de la col·lectivitat. I no és cap contradicció. Ben mirat, la dialèctica entre dolor i plaer associada al sacrifici messiànic casa a la perfecció amb determinats aspectes de la temptació decadent. No és estrany, doncs, que se segueixi acusant Gual de decadent. No n'hi ha prou que, a les seves obres, s'hi detecti un progressiu interès pel vitalisme. L'autor de *Blancaflor* només ha absorbit el caient moral del regeneracionisme: la transformació moral a través de l'educació estètica; la transformació nacional a partir del progrés moral. Res de canvis socials.

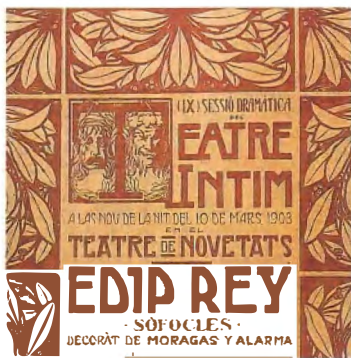
Ara bé, ¿en què consisteix l'educació estètica? Primordialment, en una modificació dels hàbits perceptius. Cal fer accessibles a l'espectador (en relació amb l'acceptació simbolista de «veritat») els «petits mons desconeguts», els «pensars secrets» o «les belleses ignorades». Si voleu, la *Bellesa, tout court* (TM). Si la Bondat és concebuda com a derivació —o com a sinònim— de Bellesa, la captació/presentiment del desconegut, del misteri, del no-dit, implica, si us plau per força, un perfeccionament espiritual. Això només és possible —l'etiqueta és del mateix Gual— en un «teatre de sentiment».

L'any 1898 Gual funda el Teatre Íntim. Es tracta d'un nou instrument de regeneració: «una flama social». L'artista compromès que hi treballi anirà fent-se més fort a mesura que progressi en la seva missió, sempre guiat per la força de la seva voluntat, per l'amor i la bondat. Gual, anys més tard, parlarà del «super-jove», el paradigma del redemptor, l'home que s'emanciparà lluitant o morirà en la lluita. L'home sol i clarivident que, per amor, arribarà a l'extrem del sacrifici (AVAC). El messianisme hi és explícit.

Fet i fet, no sorprèn gens que Gual expressi les seves idees en termes religiosos. Parlarà d'apostolat, d'immolació, de croada, d'adoració, de culte i de missió sagrada. L'ús d'aquesta terminologia és habitual en el Modernisme. L'art, tal com havien manifestat els pre-rafaelites, és la nova religió. Per Gual, una demostració de fe que s'encomana: «Penso que tot aquell qui creu fermament ha de trobar-se disposat sempre a demostrar la seva fe, i ho penso així, perquè sé del cert que fins essent incompleta o deficient, la demostració que fa el creient d'allò que ell creu



Il·lustració per al programa d'una «Sesión Artístico-literaria» a les Escoles Pies de Sarrià (1904).



Programa del Teatre Íntim. *Èdip rei*, de Sòfocles, estrenat al Teatre Novetats de Barcelona el 10-III-1903. La programació d'aquesta obra s'inscriu entre les iniciatives de les tendències classicitzants del Modernisme.

és sempre una força promotora de nous creients, i aquest dret de conquesta l'home el té i deu portar-lo com ensenya gravada en lo més profund de la seva voluntat» (DT).

En darrer terme, el «teatre popular» és part d'una idea més global de «teatre nacional». «Teatre nacional» és aquell que, no només viu de les produccions de la nació, sinó que constituint-se en veu de l'harmonia universal «estrecha con pasión y arrebató las fuerzas dispersas por el mundo y hace de todos los sentimientos un sentimiento único». L'objectiu és ben simple: assolir una sola i ferma civilització «siempre bajo la base del Amor, la Verdad y la Belleza» (TN). L'universalisme de Gual és un aspecte més de la seva modernitat. No representa cap contradicció amb el desig de fer teatre popular català. Com diria Maragall, «el alma de un pueblo és el alma universal que brota a través de un suelo». Un teatre nacional i popular, doncs, és l'expressió local però legítima del teatre universal.

EL REBUIG DEL TEATRE D'IDEES

La definició de «teatre de sentiment» correspon, en gran mesura, al concepte de «tràgic quotidià» en Maeterlinck: «[...] buscar un món gran en el racó d'una casa vulgar a l'apariència i arribar al més alt grau d'emoció per la més pura senzillesa, sense *transcendències*, ni fam d'averiguar el *perquè*, fugint per complet d'aquesta qüestió tan antipàtica. Mostrar lo senzill i deixar lo fondo i penetrant entre un especial misteri que animi l'espectador a obrir els ulls de l'ànima, per acostumar-se a dar-se compte de les belleses desconegudes, per fer-se hermós tot acostant-s'hi» (TM).

La bellesa és assumida com «l'aire que respirem, com element imprescindible, primer factor de nostra constitució moral», la portem «en nosaltres mateixos» i la coneixem en la contemplació del món (EBC).

Ara bé, allò que crida més l'atenció en els mots de Gual és aquest afany de fugir de «perquè» i «transcendències». És prou evident. La petició de senzillesa coincideix de ple amb la reacció contra el teatre d'idees. Una dramaturgia d'arrel naturalista que, inspirada sobretot en una determinada lectura d'Ibsen o de Hauptmann, s'interessa bàsicament pels conflictes d'abast social, amb extensió moral. No és per aquí —diu Gual— per on s'arribarà a l'emoció desitjada: «Servir-se de l'art per plantejar tal o tal altre problema, que sols per ser problema ha de resultar per força d'un relatiu mal gust, és sens dubte de cap mena abús intolerable.» I encara més, «l'espectador es cohibeix, es capfica, i ni per un moment experimenta la dolça sotragada del trastorn; passa a ser víctima d'una idea d'art equivocada [...] al veure's reproduït ell mateix, amb tots els prejudicis de sa pròpia realitat, li resulta ser la prolongació de la pesadilla i, per lo mateix, l'efecte ha de ser de tot punt contraproduent. [...] L'art pot engendrar filosofia. La filosofia mai parirà obra d'art» (TM).

De resultes d'això, Gual participa d'una polèmica antiga: ¿identificació o distanciament? L'espectador, o bé experimenta «la dolça sotragada del trastorn», o bé reflexiona i es capfica. ¿Quin procés és el més adequat per a la transformació moral del públic? L'autor és partidari, per al seu «teatre de sentiment», de «fer sofrir elevat, de sublimar entre llàgrimes». Està convençut que a l'ànima «de ben poca cosa li servirà el preguntar-se el perquè de tantes coses». Per Gual, el teatre d'idees resulta forçosament incompatible amb l'emoció artística. I sense emoció —això és bàsic— no hi ha regeneració possible.



Adriànet, olo, eh?... Mira que si això es una indreca per mi, rebrà...

Caricatura de Picarol arran de l'estrena de *Donzell qui cerca muller* (6-XII-1910).

Caricatura de Llopart que al·ludeix a la temàtica decadent de *Silenci*, estrenada per l'Íntim el 15-I-1898. Els noms d'Ibsen i Hauptmann, que el dibuixant escriu dins l'aurèola que encercla un Gual «il·luminat», seran determinants en la trajectòria dramàtica de l'autor.



Il·lustració per a *Petons*, narració incompleta de Gual apareguda a la revista *Juventut* (30-I-1901).

LA POLÈMICA SOBRE L'ESPONTANEISME

El menyspreu pel teatre d'idees inclou, de forma lateral, una crítica a la premeditació formal i temàtica en el procés creatiu. L'autor no ha de planificar conflictes, ha d'esperar que sorgeixin inconscientment. Assistim, en realitat, a una de les moltes derivacions del debat modernista entre espontaneisme i arbitrarisme. Tothom qui hagi llegit l'*Elogi de la paraula* sabrà, segurament, a què ens referim. Joan Maragall, iniciant en certa manera la polèmica, creu que el poeta experimenta «el ritme diví de les coses en la pròpia ànima». «Déu —afirma— crea en la paraula inspirada del poeta» i, per tant, els seus mots sorgeixen espontanis, fruit de l'emoció o —el que és el mateix— de la necessitat expressiva. Per Maragall, l'emoció consisteix precisament en una mena d'«afany d'expressió» que desperta en la mateixa contemplació de la natura. La teoria de la «paraula viva», per tant, al mateix temps que permet d'assimilar gairebé totes les instàncies estètiques del Modernisme (ingenuïtat, primitivisme, intensitat de sentiment, naturalitat, senzillesa, sinceritat, etc.), és una teoria espontaneista per excel·lència. D'altra banda, potencia les posicions vitalistes que dominen el canvi de segle. I és que, per Maragall, la «paraula viva», en tant que paraula creadora, és un instrument de regeneració.

L'opinió de Gual, superada l'etapa poètica més decadent, és similar. L'any 1904, posem per cas, en el parlament que precedeix una representació d'*Espectres*, declara que el procés reflexiu ha de supeditar-se, en l'artista, al lliure fluir de l'espontaneïtat: «[...] seguint la seva espontaneïtat, sí, aleshores pot [buscar] la reflexió i emmotllar-se de lo nascut espontani a una forma acomodable, a tal qual idea o principi determinat. Vol dir això que, així, les creacions que suportin la deguda premeditació un cop concebudes, com les que resten en el pur terror de la primera pensada, transcendiran més enllà del límit de la sola bellesa. Les primeres per lo mateix que un estudi reflexiu les hi porta i les segones per l'altíssim i honorable bé transcendent que torna en si tota bellesa».

Gual, en aquest sentit, coincideix amb Apelles Mestres, que, l'any 1902, publicava una sèrie d'articles a *Juventut* («De poètica catalana») on, al mateix temps que rebutjava l'artifici formal a priori (sobretot el sonet), defensava la reelaboració en fred del treball espontani. Això no obstant, Gual manté una posició més oberta que no pas Mestres. De fet —fixeu-vos-hi—, proposa dues opcions. D'una banda, admet la reelaboració en fred, però, de l'altra, creu en la validesa d'unes creacions que «resten en el pur terror de la primera pensada». Accepta, de forma explícita, la possibilitat de prescindir de la reflexió. L'espontaneïtat, doncs, pot manifestar-se verge.

Els perills vénen per aquest costat. L'home identificat amb la natura és l'únic a copsar intuïtivament i expressar espontàniament la realitat transcendent de l'univers. Partint d'aquesta idea, diversos sectors del Modernisme, tot identificant natura i món rural, opinen que només els habitants de la ruralia poden parlar amb una «paraula viva» i espontània. El risc, per tant, és de caure en l'error de legitimar una literatura més localista i folklòrica que no pas espontània, o, encara més greu, una producció de mala qualitat que justificaria el seu bandejament amb al·legats d'ingenuïtat i de messianisme. Precisament, Gual, per desmarcar-se de l'equivalència entre espontaneisme i incultura, defensa la conveniència de casar espontaneïtat i bagatge cultural. La frase és simptomàtica: «Lo més hermós que té l'artista és la seva cultíssima inconsciència.» I més endavant: «Totes les arts desperten una inspiració espontània, però si hi

ha cultura, aquesta és més gran.» Com Maragall, vol deixar constància de la seva reacció contra el fenomen del «poeta inculte» («poeta camperol»), salvant, però, la viabilitat del «poeta espontani». Tanmateix, hauria de quedar clara una cosa: la poesia popular no forma part d'aquesta qüestió; és, per essència, profundament indeliberada i inculta, sí; però no és el producte d'un individu aïllat; és el fruit d'un poble, d'una col·lectivitat. No té data de naixement. És l'expressió de l'ànima col·lectiva, ancestral i eterna; del mateix «sentiment de poesia».

LA CRÍTICA TEATRAL

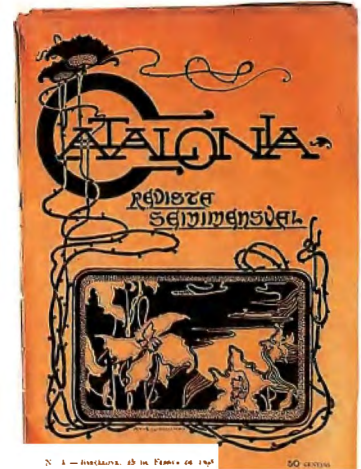
Des de diversos angles, la crítica teatral s'acara amb la producció dramàtica de Gual. La majoria de les vegades, hi troba inconvenients. D'una banda, la crítica que, contra els seus aspectes més «decadents», utilitzen les faccions vitalistes del mateix Modernisme (Maragall, des de *Catalonia*, per exemple, tot ressenyant *Silenci*, malgrat lloar-ne la modernitat i la sinceritat, la titlla d'individualista i opina que no pot ser «saludablement social»); de l'altra, les crítiques moralistes —només cal resseguir les reaccions a *Misteri de dolor*— i escènica convencional dels sectors més conservadors de la societat. I, a més, les sàtires. Per Gual, doncs, la crítica coetània, vingui d'on vingui, és un dels exponents més cridaners del món mesquí que cal enderrocar. El crític actual, segons que diu, és un botiguer, un mercader i un sentenciari improvisat; un home de carreres esguerrades que «sota un aparent criteri noble», «esgarria l'aspiració dels necessitats de llum i de bondats» (RN). Però Gual no nega el dret a fer crítica. Al contrari, creu que és un dret ben legítim. Un dret que ha d'estar guiat, d'un costat, per la saviesa, i, de l'altre, per la bondat: «La fusió d'ambdues qualitats produeix el veritable apòstol, l'ombra guiadora que, de fet, necessita l'imaginatiu creador, propens a esgarriar-se seguint l'entrenament de sa fantasia». (PC)

Veiem, doncs, com Gual, que progressivament ha anat definint la tasca de l'artista com a activitat d'apostolat, estén aquesta missió a l'àmbit de la crítica. Hom integra, doncs, el concepte de crítica al messianisme.

MORAL I SOCIETAT

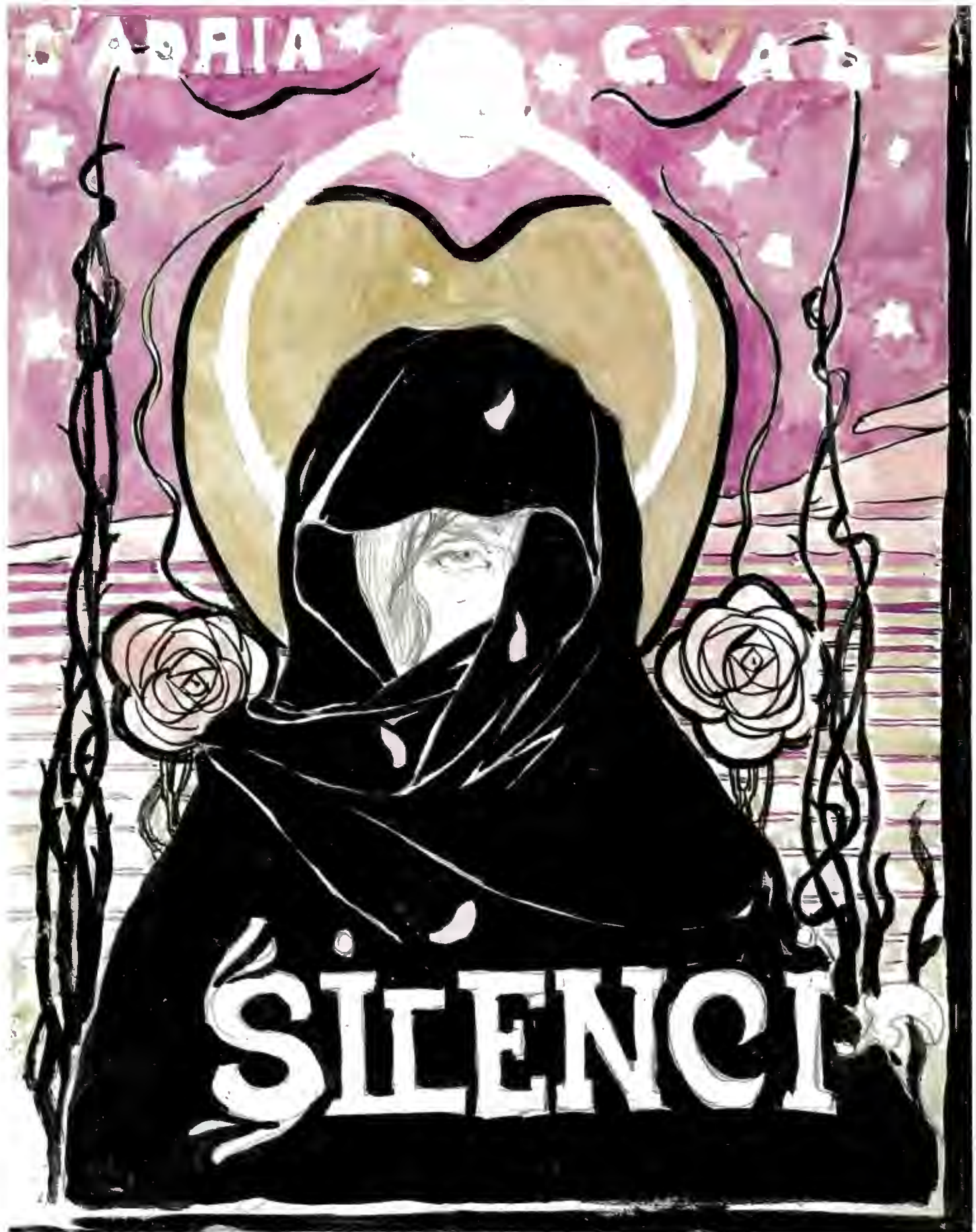
El concepte inicial d'educació estètica en Gual deriva, amb el temps, cap a una idea ètica més global. Cada cop més, en força escrits i conferències, Gual adoctrina sobre pautes de comportament, fa la crítica dels costums establerts i dóna orientacions de capteniment moral. Adverteix, per exemple, contra el masclisme, la cacera, la golafreria o el defecte meridional de la indiferència. Ataca durament el joc, el ball de parella, el teatre d'aficionats, la beguda i l'afany de lucre —sobretot l'afany de lucre en l'activitat artística. Hi oposa —i perdoneu la barreja— el sentit comú, la generositat, la dansa tradicional, la cançó popular i l'activitat desinteressada adreçada a un bé col·lectiu.

Si ens centrem, posem per cas, en la crítica al masclisme, forçosament ens haurem d'adonar que la seva visió de la dona no respon a patrons d'igualtat. Fluctua entre l'exaltació d'una imatge absolutament idealitzada (la verge misteriosa, l'al·legoria) i l'apologia de la dona modèlica: la muller, encarregada d'encoratjar l'home pels camins de l'art, i la mare, responsable de vetllar per l'educació espiritual dels fills. La seva visió de la dona convencional, per contra, és despietada: «La



Portada de la revista *Catalonia* (25-II-1898), un dels millors exemples de l'ús d'arabescos en l'obra gràfica de Gual. L'actitud d'aquesta revista regeneracionista envers la producció d'un Gual decadent, tot i ser crítica, va ser força respectuosa. Al capdavant, Gual era un innovador. (A propòsit d'aquesta il·lustració, vegeu la pàg. 189.)

Tempteig inèdit (1898) per a la coberta de *Silenci*. «Que hermosos deuen ser els drames de silenci! Els que han quedat tancats de mort en tants llavis closos per sempre.» (Del pròleg a l'obra.)



ABRILIA *

* GVAN *

SILENCE



Croquis d'escena, a les pàgines del manuscrit, per als tres actes de *L'estudiant de Vic* (1900), un dels primers exemples de dramatització de la cançó popular. Seguint la teoria exposada a *Nocturn* (1895), Gual divideix els tres actes de l'obra seguint diferents ritmes musicals. El primer acte, davant de la façana de la casa, és un *adagio* (nocturn); el segon, al pati, un *andante-agitato*; el tercer, prop de Roma, un *maestoso* final. Escenogràficament, hi podem observar l'ús d'un «primer pla» espacial (primer acte) i d'una estructura compositiva en diagonal (tercer acte).



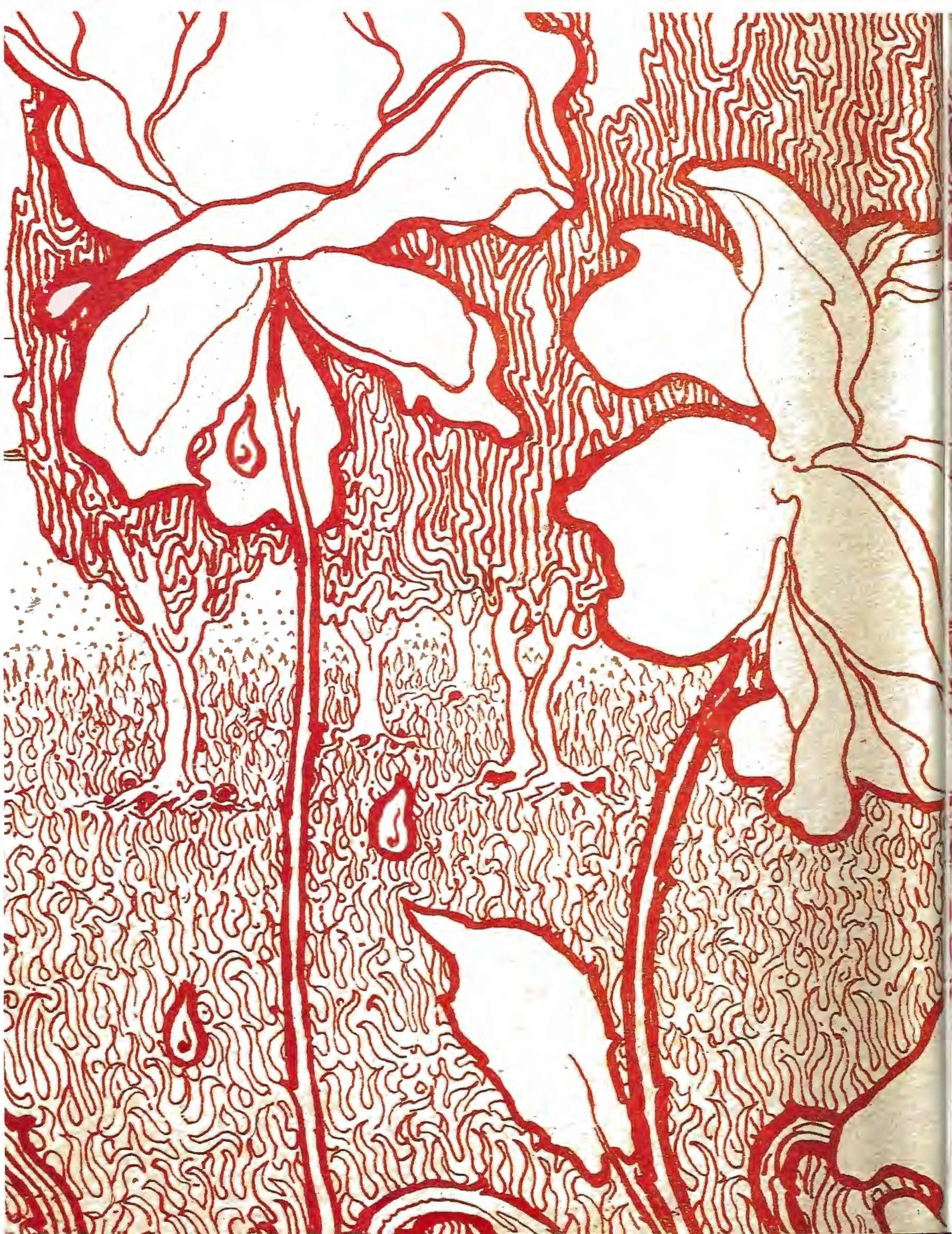
dona tradicional de casa nostra ha arribat a ser un entrebanc pels nostres avenços. Sota la capa d'humilitat que la religió els posa d'una manera fictícia, han parat de víctima i de sexe feble, segures i apoiades pels dogmes, que un cop casades es rescabalen del seu encongiment i aleshores una dominació despota comença, valent-se quasi sempre de que posseeixen el tresor que fa ballar els homes i posant preu als esbarjos sexuals, incovadores de fills que vénen a pagar contribució d'altri». (JT)

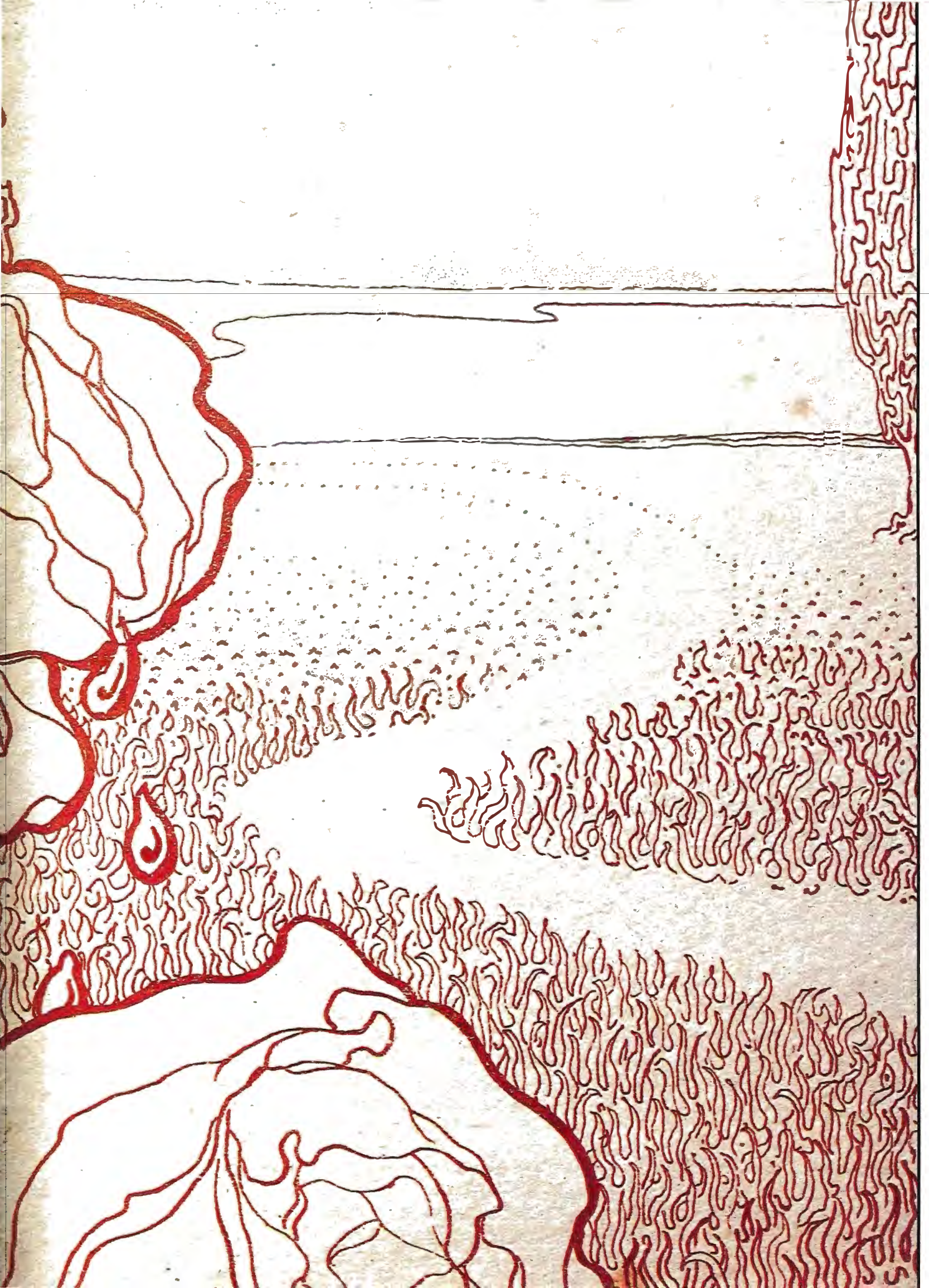
En la mateixa línia, ataca la moral convencional d'aquells que veuen mal en els petons de teatre però que, en canvi, practiquen d'habitud l'esport de la infidelitat. Per aquesta gent, «el Teatre deu aparèixer com un convencionalisme on resti encobert tot allò que pot fer obrir els ulls a la veritat i prevenir o disposar a les altes experiències».

Consegüentment, cal aspirar a una moral que faci «de tots els homes un home de totes les idees, un sol, únic i hermós resultat en bé dels homes, una moral ample i lluminosa com el firmament, i aquesta no s'esglaia davant d'un petó, ni s'horroritza davant d'una misèria, perquè existeix per santificar tota sofrença, depurar tot vici i harmonisar tot sentiment» (MT).

És curiosa, també, la concepció gualiana de l'estratificació social. A partir d'una divisió convencional dels estaments socials, responsabilitza les classes altes i la menestralia, classes ciutadanes per excel·lència, dels mals del país. Les primeres no han donat l'exemple que caldria: no han defensat una concepció elevada d'art i de teatre, no han intervingut amb les seves riqueses com a veritables mecenes i, per tant, s'han desentès de la regeneració col·lectiva, de l'educació estètica del poble. La menestralia, en canvi, és una «classe tràgica», perquè tota la seva vida consisteix a «aguantar les alenades de l'apariència», i això la distancia d'una vocació i un lliurament autèntics. Curiosament, Gual parla de la menestralia a dues bandes: d'un costat, des de l'amargor de la identificació —«en som de la colla»— i, de l'altre, des del menyspreu del distanciament —som «aristocràcia artística». Del poble baix, en té una visió idealitzada i —no es pot negar— conservadora. La seva senzillesa (la seva pobresa, de fet) el predisposa als grans ideals, a la generositat i a la bellesa. És més a prop de la terra i, en conseqüència, més a prop de Déu.

Amb més o menys relació amb el que acabem d'apuntar, Gual idealitza la natura alhora que rebutja la civilització industrial, la impulsió frenètica, la velocitat de la moderna societat que ostenta el progrés de la seva «meravellosa civilització» de forma equivocada. Parla de les ciutats com a «deliri de cossos morents quins esperits s'han vengut a mercè d'un fals progrés vital». Una falsa regeneració. Entra, doncs, de ple en la polèmica entre ruralisme i ciutadanisme. La seva posició no ofereix cap dubte. Gual sublima l'essència rural de la Pàtria i desestima el progrés material de les ciutats associant-lo a l'enriquiment egoista i a la pèrdua de sensibilitat. Transcrivim, a tall d'exemple, un fragment prou explícit: «A manera de maquiavèlica i sorda conspiració, teixits de fils metàl·lics electrisen lo pensament dels cadàvers pobladors de la ciutat morta, llurs paraules no poden retenir-se lo temps de ser meditades, lo món s'acaba per elles, no tenen temps per perdre i es comuniquen amb la prestesa del llamp i es creuen i entrecreuen converses, convenits, quantitats, deliris, impaciències..., tot va encaminat a guanyar temps, en passar ràpida l'agonia, en semblar la solitud seguint l'afany d'acompanyar-se». (CM)





CARLES BATLLE I JORDÀ

L'ESPAI DE LES PARAULES

ADRIÀ GUAL



LIBRE D'HORAS

POESIA I PROSA



LA PARAULA POÈTICA

L'activitat poètica d'Adrià Gual s'inicia a partir del 1891 i, llevat d'alguns poemes juvenils més convencionals, de temàtica patriòtica i amorosa, s'arrenglera ben aviat sota l'estendard de la «sinceritat» verista. Ja hem comentat de quina manera el primer Modernisme, arran de diversitat d'influències foranes, definia aquesta nova posició artística: integritat (tota la naturalesa és digna de ser reproduïda per l'art), ingenuïtat (no prendre partit davant la naturalesa), simplicitat, sinceritat, fidelitat a l'experiència viscuda, captació de la vida de cada dia i, una mica més enllà, intensitat de sentiment, emotivitat; tot plegat, contra la tradició vuitcentista i jocfloralesca predominant.

Ben aviat, però, a partir de la incidència del Simbolisme, sobretot de la influència de Maeterlinck, Gual desenvolupa una poètica que, d'acord amb la seva producció dramàtica, es mou en les coordenades del decadentisme i el pre-rafaelitisme. L'empremta del dramaturg belga —que es comentarà de forma més extensa en l'apartat que tracta l'obra dramàtica—, a més de la inevitable temàtica «mortuòria», justifica una forma basada en les repeticions i el ritme monòton; perquè, igual que als drames, es persegueix de suggerir nivells atmosfèrics de misteri, pressentiment i angoixa.

D'altra banda, el pre-rafaelitisme, afegit a la imatgeria maeterlinckiana, proporciona tota una simfonia de símbols ben característics del moment: flors (lliris, malves, roselles, etc.), colors (morat, blanc, negre, groc, etc.), elements naturals (xiprers, salzes, sol, lluna, cignes, aiguastany, fonts) i al·legories medievalitzants (sobretot donzelles/dames pàl·lides de llavis vermells, cabellera llarga i ulls profunds).

A partir del 1895, Gual comença a publicar poemes esparsos en diverses revistes («L'eterna enamorada», «Llunàtica», «Lo llac encantat», etc.). Als Jocs Florals del 1898 guanya l'englantina d'or («Els segadors d'ara») i la viola d'or i d'argent («La Mare de Déu»). Això no vol dir que Gual hagi sucumbit a la tradició jocfloralesca del vuit-cents. S'ha de fer constar que progressivament la institució ha estat fagocitada per les noves tendències. No és estrany, doncs, que a la memòria d'aquell any el secretari, Pelegrí Casades, faci constar a propòsit de Gual que «Els segadors d'ara» ha merescut el premi «per la manera nova d'expressar aquell sentiment [patriòtic] fugint de certs ressabis ja passats de moda i que semblaven consagrats per l'ús en nostra festa». D'altra banda, Salvador Vilaregut, amic de Gual, des de les planes de *La Veu de Catalunya*, relaciona les composicions premiades amb la penúltima producció dramàtica de l'autor, *Blancaflor*: «[...] realisa

Portadella.

L'obra primera de Gual utilitza el motiu de la rosa com a símbol del pas del temps. La rosada representa el plor de les flors quan apunta el dia: la realitat encegadorà, la mort.

Cartell per al *Llibre d'hores. Devocions íntimes* (1899). Tot comentant l'aparició d'aquest llibre, Miquel i Badia, crític del *Diario de Barcelona*, parlava d'un «misticismo de nuevo cuño [ligado] con la naturaleza y con sus bellezas, y con un aire subjetivo peculiar que lleva el sello del simbolismo y del decadentismo de nuestra época, aunque sin forzar nunca la nota». A la dreta del cartell, el monograma de Gual vinculat al Teatre Íntim. En general hi destaca la presència de les roses. (A propòsit d'aquesta il·lustració, vegeu les pàg. 188, 189 i 197.)



En Gual un enllaç felicíssim de les velles estrofes populars amb altres originals que tenen com aquelles el caient ingenu de catalana senzillesa».

De mica en mica, però, la mala bava de les sàtires antimodernistes, que s'esplaien amb els seus versos, i la progressiva dedicació al teatre l'allunyen del treball poètic. Malgrat això, es conserven alguns reculls de poesia —inèdita en la seva majoria— elaborats al llarg de tota la seva vida. Superada la primera etapa, Gual, tot revisant i ordenant els seus papers, es disculpa per l'excessiva sinceritat d'aquesta primera producció; titlla alguns d'aquests poemes de *monstres de la ingenuïtat*: «De moltes d'aquestes invencions, confesso que, transcorreguts tants anys, jo mateix me n'he sentit ruboritzat.» No n'hem de fer cas. És la reacció lògica del poeta davant d'uns productes primicers quan l'estètica que els va donar sentit, no tan sols ja és morta, sinó que ha estat repetidament bescantada.

A partir del procés teòric descrit a l'apartat precedent podem descriure perfectament l'evolució poètica de Gual. De primer, els assajos de síntesi entre música, paraula i color per aprofundir en els nivells de suggestió i d'emotivitat. A través d'aquesta síntesi, l'expressió de les analogies entre la naturalesa i els estat d'ànim; després, la voluntat d'aconseguir, mitjançant l'emoció, la redempció i la purificació del lector. També el seu interès per la senzillesa i la ingenuïtat; per la poesia popular. En darrer terme, val la pena destacar la seva posició d'«espontaneïtat culta» en relació amb la polèmica espontaneïsta.

L'any 1898 Gual escriu el *Llibre d'hores. Devocions íntimes* en què investiga en el camp de la poesia en prosa partint sobretot del model de les *Oracions* de Rusiñol. Seguint el recorregut horari del dia, dóna una visió cíclica de la vida, des del naixement fins a la mort, amb imatges de factura plenament pre-rafaelita.

Pàg. 58, 62, 63 i 65.

Il·lustracions per a les pàgines del llibre de poemes *Las vendimias*, d'Eduardo Marquina (1901). (A propòsit d'aquesta il·lustració, vegeu les pàg. 190 i 191.)



MORTA
1897

L'eterna enamorada
l'ha besada;
el món plora passant
per son davant,
i en llit de flors guarnida
ella somriu joiosa,
somriu hermosa

la glòria d'aquest bes que l'ha adormida.

I per què plora el món si ella somriu ?

Tal volta el món és mort, i ara ella viu.

Pàg. 59 i 61.

Il·lustracions per a dues pàgines interiors de la revista *Garba* (1905). A la primera hi destaca l'ús de la quadricromia, a la segona, el plantejament asimètric. (A propòsit d'aquesta il·lustració, vegeu la pàg. 191.)



Disseny per a una estora (sense data).

LES MALVES TRISTES *

Què tenen aquestes malves ?

Aquest matí les he vistes
totes balves
totes tristes...

Què tenen aquestes malves
que aixís perden el color ?
(Això en Gual no ho diu millor).

Les tiges són coll-tortes
i ses fulles semblen mortes.

Per què les hauré vistes
aquest matí tan tristes ?

I el sol rabeja de claror !
Estan ensopides sense raó.
Sense raó ?

No, no en tenen de raó...
Si el sol les inunda de claror.

De pronte, una ventada
el cel ha ennuvolat...
terratrèmol de trons per la encontrada
se senten d'un plegat..

El cel se posa gris,
un vent humit i llis
fa estremir les fulles de les malves,
abans tan tristes i balves,
es desperten lentament
al rebre el raig lluent
de l'aigua que va caient... caient...

Ha plogut,
Les malves han somrigut
sota el cel emplujat...
Io, al veure sa alegria,
he sentit en mon ser la melangia
de l'home enamorat,
i, commogut,
he plorat.

* Paròdia de «Flors», d'Adrià Gual,
escrita per H. Voltaire i publicada a
L'Esquella de la Torratxa el 1898.

FLORS

1896

Totes les flors que he vist aquest matí
totes m'han semblat tristes;
el jorn naixia hermós quan les he vistes,
però... m'han semblat tristes
totes les flors que he vist aquest matí.

De prompte, una ventada
ha dut una grisenca nuvolada,
al poc rato ha plogut
i les flors m'ha semblat que han somrigut,
i com somrients les creia
sota un cel emplujat
sens dar-me'n compte, jo també somreia,
i al sentir-m'ho, he plorat.



L'ETERNA ENAMORADA

1895

De negre va vestida
passant pel llarg camí de nostra vida,
son cap voltat de llum.

Una figura que amb suaus petjades
fa créixer per on passa flors morades
de delicat perfum.

Té trista la mirada
perquè sent els neguits d'enamorada
per tot el món en pes,
folla d'amor damunt un cos se llença
i omplint-lo de petons el recompensa
dant-li la llum després.

Molts que no la coneixen
pensant si els besarà s'esporgueixen
tement si se'ls endú;
altres la criden quan encara no és hora,
més ella, enamorada pensadora,
té un bes per cadascú.

I amb llurs suaus petjades
fa créixer per on passa flors morades
de delicat perfum;
i per sobre el camí de nostra vida
de negre va vestida...
son cap, voltat de llum.





LA MARE DE DÉU

1898

[...]

La Mare de Déu
quan era xiqueta
anava a costura
a aprendre de lletra.

Anant-hi passava
per un caminal
tot sembrat de roses
i de lliris blancs.

Si les papallones
la'n veien passar,
fent-li de corona
voltaven son cap.

La Mare de Déu
quan era xiqueta
tenia els cabells
que en semblaven seda.

[...]

LO LLAC ENCANTAT

1897

[...]

Lo llac se va remoure;
talment de por lo trontolleig semblava...
i aquella nit, pel pobre llac eterna,
li semblà fel amarga.

Un mort tenia cap ensota ensota
del mirall de flors blaves i morades !
L'encantament del llac prenia vida;
passà l'agitació; vingué la calma.

[...]

D'aquell dia les flors ni s'han pansides
ni han fet nova brotada.
L'aigua és un glaç que eternament reposa;
més fosca la muntanya;
i enmig del llac un alt xiprer s'ovira
que ve d'arrels d'un mort de sota l'aigua.

[...]



LA NARRATIVA

L'activitat narrativa de Gual s'inicia, si fa no fa, com la poesia, al començament dels noranta. Durant molts anys, tot i que ajuda a il·lustrar l'evolució artística de l'autor, la prosa gualiana es produeix de forma lateral i amb marcades intermitències. L'etapa més prolífera i, de fet, la més interessant de resseguir és la que va des de l'inici fins al 1900, data en què Gual marxa cap a París.

El punt de partida rau en determinats models narratius romàntics. *Misteriosa* de l'any 1896, tot i subtitular-se «andante» i entrar en els paràmetres simfònics del *Nocturn*, recorda clarament Becquer. Així mateix, a *Fugim i Un llamp* (1892-1893), per exemple, una veu en primera persona (que recorda els monòlegs primerencs) explica una història tràgica de desencament entre amor i destí: la cita amorosa d'uns enamorats en una nit de llamps i trons. En tots dos casos, el llamp que il·lumina l'estimada quan s'acosta és el mateix llamp que la mata. A *Fugim*, la història és més «argumental»: els amants fugen d'una situació familiar insostenible. Gual utilitza el tòpic del manuscrit trobat en una «arquilla» per distanciar-se del text. A *Un llamp*, per contra, la narració se centra en el moment de la trobada (visió), en aquest cas, absolutament fortuïta. Gual hi descabdella el tema de la felicitat efímera: «ja veieu la meua ditxa, dura tan sols lo poc que dura la resplandor d'un llamp».

A *La romeria* i a *Mon germanastre Abdon*, les dues del 1893, Gual, semblantment als primers drames i ja des d'una òptica decadent, introdueix el tema de la malaltia. La primera és força interessant per l'eficàcia de la seva construcció basada en el contrast i la sorpresa: una nena descriu l'alegria de la romeria des del balcó. Com a lectors, res no podem intuir. Al darrer paràgraf, però, la nena es gira cap a la mare, que és a l'interior, i li diu: «Per què ploreu? Per què jo estic malalta?» En canvi, en la segona, Gual defineix en termes de bellesa espiritual la malaltia de la tisi. El germà

ÀNGELS

1897

Los set àngels de la tarda
quan lo sol a joc se'n va,
baixen tots set a la plana,
tots set les ales plegant.
Dues arpes d'or i plata,
lo bell cap voltat de llum,
i amb les ales mig creuades,
van baixant quan lo sol fuig.

[...]

Esbós escenogràfic de *Nocturn* núm. III. *Els sants emigrants o la nit al desert* (1901). Aquesta obra, escrita a París, constitueix el desenvolupament dramàtic del poema «Àngels». Gual, en aquesta peça, pren com a motiu argumental la fugida a Egipte de la Sagrada Família. Així, expressa el misteri de la nit com a metàfora de l'obscuritat que envolta les vides dels homes. L'aspiració a la llum, però, «fortifica i hermo-seja». És l'única manera de poder passar pel món ignorant «les harmonies més perfectes» fins a arribar de cara a un sol «que no es pon mai». L'obra, en la línia simbolista del desenvolupament musical, presenta un estol d'àngels que vetlla el son de Josep i Maria. A cada àngel se li atribueix un valor determinat (lliri, mantell, sol...), un valor que pren sentit en la construcció d'una mena de coreografia simbòlica organitzada al voltant de les figures adormides.

La riquesa d'innovacions cromàtiques i formes de les il·lustracions de Gual per a *Las vendimias* fan d'aquest llibre un dels més importants exemples de la il·lustració gràfica del Modernisme català.



del narrador, capellà de poc, present la mort com un alliberament (tema freqüent en la poesia de Gual): «M'anava parlant de la mort com si parlés d'una gran festa».

Entre el 1894 i el 1896 escriu alguns fragments de prosa poètica en què canta els secrets de la naturalesa (*Estiuenca, Ja ve la fosca, Misteriosa*): bé cantal'entrada de l'estiu, bé poetitza la distorsió visual que provoca l'arribada de la foscor—el misteri i la visió.

A *El vicari nou* (1897) s'explica la història d'un vicari jove que arriba al seu destí acompanyat d'una dama vestida de dol. Davant d'un poble encuriós, el vicari nou cova en silenci un drama íntim indesxifrable. Al capdavant, mor. Al pròleg de *Silenci*, Gual confessa: «Que hermosos deuen ser els drames del Silenci! Els que han quedat tancats de mort en tants llavis closos per sempre.» En aquest sentit, Gual fa que el lector s'identifiqui amb la gent del poble, homes i dones corpresos pel misteri, el secret i la impotència. Entenem, doncs, perquè un fragment d'*El vicari nou* encapçala l'edició de *L'emigrant*, drama de món del 1900: l'estat anímic de la gent del poble en l'un és el mateix que el dels personatges del tercer acte en l'altre (vegeu pàg. 76).

En última instància, totes les influències d'aquesta primera etapa es van concretant en un escrit o altre. A *La filla de Dante* (1899), Gual especula amb un dels motius més freqüents del pre-rafaelisme: Dante, Florència i la imatge de la *donna angelicata*. Beatrice, ara, és la filla de Dante; la materialització (emanada del mateix poeta) de l'ideal impossible. Això explica que la nena descobreixi en els petons del seu pare «quelcom de xardorós que la mortifica». En una altra direcció, a *El cant de Brangània*, Gual recrea un motiu wagnerià extret de la història de Tristany i Isolda, mentre que a *Ànima en pena* (1900) insisteix en les imatges pre-rafaelites i en la temàtica decadent del misteri, la por, el silenci i, com diu el títol, la fantasmagoria. De la seva producció narrativa, fora d'aquesta etapa primerenca, val la pena destacar les *Memòries d'un comediant* publicades, als anys vint, per capítols a *La Veu de Catalunya*.



L'OBRA DRAMÀTICA

Figurí per a *Don Joan* (1908). «Són personatges ridículament dramàtics que molts cops arriben a l'emoció per la rialla. Són fantasmes excèntrics, visions tristes, incurables malalts. Són, si bé es mira, els homes de tots temps però presentats amb el dissimul de la grotesca llegenda.» (Del pròleg inèdit a l'obra.) (Vegeu les il·lustracions de les pàg. 90, 173 i 175.)



Coberta inèdita per a *Enganyosa!*, monòleg de 1893. «S'atansava una silueta del bosc d'alzines ençà. Poc a poc anava distingint línies, apreciava detalls; ara corria, ara caminava; veia uns cabells voleiant al gust de l'aire, començant a distingir una sombra de cara, de perfecció poc vulgar. I s'atansava, s'atansava i la veia més bella i dona... quan, tot d'una, precipitant sa carrera, la vegí davant meu aturada, deixant-me ple d'esglai i de glòria a la par... i era una dona, o una nena, o un àngel, potser.» (Del text de l'obra.)



UNA ETAPA PRELIMINAR

ixí com la poesia i la prosa són activitats més o meys accidentals i il·lustratives en la trajectòria artística d'Adrià Gual, el treball sobre textos teatrals consolida una vocació continuada, evolutiva i extensa. De fet, el principal motiu de la rellevància de Gual en el conjunt de la literatura catalana contemporània consisteix precisament en la valoració d'aquesta producció dramàtica.

En la majoria de manuals i en la breu bibliografia específica que existeix a propòsit de l'obra dramàtica d'Adrià Gual, hom acostuma de ressenyar *Nocturn. Andante. Morat* (1895) com el primer text significatiu de l'autor. El cert és que, anteriorment a aquesta peça i des del 1891, Gual escriu, pel cap baix, catorze textos dramàtics més o menys extensos que, llevat de *La mosca vironera*, romanen encara inèdits. A primer cop d'ull, són obres que poden semblar de poca consideració; tanmateix, un estudi detallat de les seves característiques permet d'observar amb netedat l'evolució primerenca de Gual des del monòleg de sala i alcova fins als intents de teatre simbolista.

En primer lloc, al llarg dels anys 1891 i 1892 Gual escriu un parell d'obres curtes inspirades en la tradició costumista: *Oh, Estrella!* i *La mosca vironera*. Entre el 1892 i el 1893, poc abans de l'estrena de *La intrusa* de Maeterlinck a la Primera Festa Modernista de Sitges, l'escriptura de Gual comença a palesar la influència de l'estètica decadent i pre-rafaelita que s'estén pels ambients artístics de la ciutat. En *Els excèntrics Tik-Tok*, per exemple, apareix per primer cop la donzella, pàl·lida com un lliri, que emmalalteix i mor. De forma similar, a *Enganyosa!* un jove explica el seu encontre amb una dona misteriosa sorgida del bosc; el rostre pàl·lid, abundant i llarga cabellera, la mirada incomprendible... boja.

Arran de l'impacte fulgurant de *La intrusa*, escriu algunes peces intentant d'imitar l'esperit i la forma del dramaturg belga. És a dir, la representació de l'home indefens davant l'imperatiu d'un destí sobtat (confirmació d'un ordre còsmic insondable): la mort. En Maeterlinck —permeteu-nos una breu explicació— els signes del pas de la mort són l'expressió màxima d'una suprarrealitat que s'expressa simbòlicament (en *confuses paroles*, diria Baudelaire) i que l'home no pot comprendre. La presència de la mort corprèn i relega l'home a la impotència. Cap acció no la provoca, cap acció no l'atura. Els drames de Maeterlinck, doncs, no presenten cap conflicte, són drames de situació, drames estàtics. Els personatges, quan parlen, ho fan únicament per la necessitat de confirmar la seva posició, els seus dubtes o les seves sensacions. El teatre maeterlinckià, en definitiva, és un teatre atmosfèric, altament suggestiu.

En la primera de les obres que prenen aquesta orientació, *La visita* (1893), Gual intenta re-crear la pesantor atmosfèrica que deriva dels pressentiments ambigus, la intuïció de la mort. L'escena és simple: una malalta rep les visites dels seus parents a l'hospital. Això no obstant, l'autor, al mateix temps que imita Maeterlinck, intenta aconseguir, a través d'un diàleg absolutament convencional i anecdòtic, la «justesa» i la versemblança dels plantejaments escènics naturalistes. La tipificació del diàleg d'un dia de visita a l'hospital. D'un costat, doncs, perseguint la «situació» atmosfèrica, defuig de plantejar un conflicte plenament dramàtic; però, de l'altre, no pot evitar de convertir la peça en una mena de «quadre de costums» (com ell mateix dirà anys més tard). En *L'últim hivern* (1893), tot i que la referència a *La intrusa* és més explícita (un home i una dona vetllen un moribund), el procediment és similar. Gual planifica la tensió a través d'un conflicte argumental mínim. Res d'acció, però. Els personatges dubten entre fer o deixar de fer una cosa. En aquest cas, revelar un secret. A partir de *La mar brama* (1894), el patró de *La intrusa* ja és del tot inqüestionable. Assistim, en aquesta ocasió, al diàleg retallat entre una mare, la seva filla i un oncle impedit (*alter ego* de l'avi cec maeterlinckià) mentre esperen angoixats, abans que no surti el sol, l'arribada de les barques després d'una nit d'oratge.

Fins ara Gual ha tingut problemes per accedir al drama de situació que proposa Maeterlinck. Ben bé fins a la redacció de *Misteri de dolor* (1901) —com podrem observar— tota l'obra de Gual naixerà marcada per l'estigma d'un dilema creatiu: l'opció entre conflicte o situació en la concreció d'una proposta dramàtica de base simbolista. *Morts en vida* (1894) i *El perill* (1895) són exponents clars d'aquestes vacil·lacions.

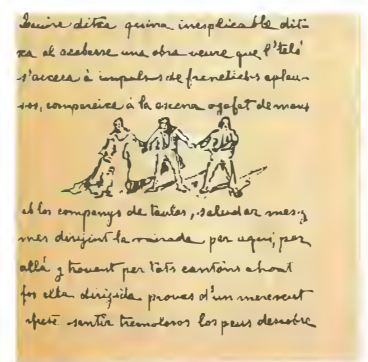
Al desembre del 1894, escriu *Blanc i negre. Primer assaig de color escènic*. «L'obra —diu l'autor— no té altra fi que la de presentar un conjunt de *blanc* i *negre* tant en lo que concerneix a la part òptica com en lo relatiu a l'ànima.» Gual, de forma absolutament moderna, intenta concretar teatralment les «correspondències» tot projectant la tensió anímica en l'escenificació. Segons l'autor, això és possible gràcies a l'aplicació escènica del concepte wagnerià de síntesi artística.

Com a contrapunt de la influència del dramaturg belga, Gual també se serveix a bastament de la imatgeria pre-rafaelita. En aquesta direcció, entre el 1894 i el 1895, escriu una peça d'ambientació medievalitzant titulada *L'huna de neu*. Es tracta del diàleg amorós d'un rei i la seva promesa durant la nit de noces. Tots dos són típics. Això els permet de sublimar el seu amor a través d'un erotisme desbordat: la possibilitat remota d'un fill sa és l'única via de futur.

NOCTURN, UNA CONFLUÈNCIA D'ESTÍMULS

Nocturn. Andante. Morat, sense cap mena de dubte, representa un calidoscopi d'estímuls. Hi observem la influència temàtica i formal del Maeterlinck dramaturg de la mort (però també el de les evocacions llegendàries); l'interès pel tractament del drama íntim; la utilització de la imatgeria pre-rafaelita, eròtica i medievalitzant; i, en darrer terme, una concepció wagneriana del plantejament escènic (a banda d'influències temàtiques). Tot plegat, formant un conjunt dramàtic apropiat als designis de «l'art per l'art».

Gual hi presenta dos personatges, el Caminant i la Germana, perduts enmig d'un paisatge oníric i desolat en què una mena de castell, fosc i silenciós, els nega l'entrada. Allí davant, parlen amb un boig i, en somnis, conversen amb unes visions afables. Altre cop desperts, es desesperen.



Coberta i il·lustració per al manuscrit de *Oh! Estrella*, monòleg (1891). «Vostès segurament hauran vingut per lo del monòleg... pues creguim que ho sento, ja que m'és del tot impossible complaure'ls.» (Del text de l'obra.)

Tempteig per a la coberta (1896) de *Nocturn. Andante. Morat*.

- ADRIA - GUAL -



NOCTURN.

El destí més desitjable sembla concretar-se a l'escalf de la llum que es percep al fons de l'estany: el reflex d'un estel —la llum més pura i més alta... L'obra, és evident, constitueix, tota ella, un símbol. Els dos germans caminen desorientats; la societat (el castell que els tanca les portes) els rebutja. La seva marginació neix del desig incestuos que ells mateixos ignoren o volen ignorar. De fet, les aparicions no són altra cosa que les pròpies imatges encarnades des del fons del subconscient. El camí que els marca el boig (l'artista modernista distanciat de la societat, que viu únicament per l'art) els sembla inviable. No són prou valents per assumir «la diferència», per viure al marge, per creure en idealitats i castells en l'aire. La imatge final és definitiva. La llum de la puresa, reflectint-se al fons de l'estany, identifica ideal (cel) i mort (aigua).

L'autor recrea una situació i uns conflictes que, de mica en mica, es faran habituals en la seva producció: les relacions no sancionades per la societat. Per exemple, l'incest, l'adulteri o el sacrilegi (la figura del capellà enamorat). La llibertat artística propugnada pel *jovent* modernista —la sinceritat— s'entén a una conducta moral basada, per damunt de les normes socials establertes, en la defensa d'una autenticitat de sentiment. Tanmateix, les convencions socials configuren el medi i determinen l'individu; constitueixen una part inesborrable d'ell mateix. El conflicte entre individu i societat està servit. Des d'una perspectiva decadent, només pot resoldre's en la mort.

Gual, enderiat per la idea de síntesi de les arts, imagina una escenificació en què acció, paraula, música (andante), llum (nocturn) i color (morat) constitueixin un tot expressiu. A més, la utilització de símbols, al mateix temps que orienta el significat de les situacions, ha de complementar la sensació atemporal i misteriosa, el nivell suggestiu. Són emblemàtics el color morat, la música, l'ambientació medievalitzant, la nit, el mar, l'estel, el boig, el salze, les cabelleres o l'estany.

En un altre sentit, Gual insisteix en la configuració del «drama intern». La por, el silenci i la incomunicació són projectats en la percepció del misteri, la foscor i l'agressivitat exteriors. Fins a l'extrem de l'encarnació. D'aquesta manera, el diàleg entre els protagonistes i les visions dissimula l'absència de conflicte alhora que intensifica el valor del «no-dit» i del subconscient. D'altra banda, mitjançant l'escenificació de les correspondències, el drama intern es manifesta en la concreció atmosfèrica global.

L'any 1896, en la mateixa línia de *Nocturn*, Gual deixa una obra inacabada: *Sonata núm. I. Llúria*. Val la pena de destacar-ne un aspecte. És la primera vegada que Gual introdueix una cançó popular com a fons musical.

LA DRAMATITZACIÓ DE LA CANÇÓ POPULAR

L'ús de la cançó popular, que a *Llúria* constituïa un element lateral, es consolida com a incentiu bàsic per a la creació d'un gènere autònom: el «teatre popular». Ja n'hem dit alguna cosa (vegeu pàgs. 44 i 46): es tracta de valorar la cançó popular i la llegenda com a manifestacions espontànies de l'ànima del poble; llenguatge diferencial d'una col·lectivitat i expressió ingènua de l'harmonia universal. Per tant, fer «teatre popular» vol dir bastir una obra dramàtica alhora nacionalista i universal, popular i moderna; eina d'educació estètica i palanca de regeneració espiritual. Per evitar de caure en el parany folklorista, Gual actua de forma semblant a Maragall. No pretén de



Dibuix original i cartell per a la Societat Catalana de Concertos (1896). Reprodueix el tema principal del pròleg a *Blancaflor* (1897): «Jo la veig la cançó popular, sí, la veig; és una jove de cabells ni rossos ni negres, una dona d'ulls blaus lligada en un arbre, a la cima més alta de la més alta muntanya de Catalunya, lligada amb heures a un arbre vell i robust, de branques cargolades, d'arrels que com a serps immòbils enroullen els peus de la captiva hermosa i, d'allà estant, els cabells anant-li a l'aire, mirant ensota les planes catalanes arplecs de cases arrupides, captiva d'anys i anys sense envellir-se, que ha vist rebolcar tantes passions en sots d'ella, la recorda plantiva i, entre somris i llàgrimes, les canta a l'acompanyament de l'aire que la besa, i sos cants, arrels avall de l'arbre sumptuos, fan cap a les serres, de les serres a les valls, de les valls a la plana i fins al mar corren i corren i fan niu en les ànimes entrant-hi bo i barrejades amb l'aire que es respira, i de les ànimes estant arriben a flor de llavis, escapant-se pel món. És ella, l'àngel dels bressols, la confidenta dels enamorats, la guarda-secrets de tot un poble, que plora i riu per nosaltres, que se fa estimar tant com si fos la mare.» (Vegeu les pàg. 188, 190 i 197.)





Croquis d'escena per a *Els pastors en revolta*, estrenada per l'Escola Catalana d'Art Dramàtic, al Coliseum Pompeia, el dia 1-VII-1916. Gual hi reprèn la temàtica de *Lairum el rabadà* (1900). Setze anys després d'aquesta crítica a l'individualisme, Gual transforma l'ideal messiànic del 1900 en un missatge cristià de resignació i d'amor. Així doncs, contraposa l'ideal vitalista («baratar la quietud vella per un esclat de passions noves») a l'aspiració cristiana d'humilitat. Gual enfronta la figura del Diví Pastor, voltat de llum, al personatge malèfic de la Fada, que, oblidada dels homes, ha esdevingut temptació enganyosa de vida i missatgera de mort: «De la Goja de Lanós/ sóc la filla maleïda/ desamor m'ha maleït/ i sembrar la mort voldria». (Del text de l'obra.)

narrar la llegenda, vol interpretar-la, manipular-la per tal de revelar-ne l'essència. No es tracta d'enaltir les glòries del passat, sinó de construir la possibilitat d'un futur. Tanmateix, les vies d'accés són diverses. Mentre que Maragall, de forma progressiva (més o menys a partir del 1895), es distancia de l'esteticisme decadent, Gual, de manera ben personal, però també en funció d'un ànim diguem-ne redemptor, recicla la llegenda a través dels mateixos paràmetres estètic-simbolistes, pre-rafaelites i decadents que l'han guiat fins al moment. I és que, per aquests anys, poc abans del tombant de segle, l'evolució del Modernisme comença de fer compatibles l'esteticisme desbocat i les aspiracions regeneradores (vegeu pàg. 44). És així com Gual parteix directament de la cançó popular. Això li ofereix dos avantatges: en primer lloc, la possibilitat de tractar amb un material prou ambigu; de vegades, absolutament obert, quasi una visió. En segon lloc, li forneix l'oportunitat d'utilitzar el valor emotiu de la música popular en funció del seu projecte de síntesi artística.

De resultes d'això, al març del 1897, acaba *Blancaflor*, primer «cant harmonisat per a l'escena». La connexió amb *Nocturn* és innegable. Hi seguim trobant la concepció escènica wagneriana d'Art Total, l'atmosfera misteriosa, els elements simbòlics i els motius pre-rafaelites en general. Segons Gual, es tracta d'una evocació naïf que ha de sintetitzar la personalitat catalana tot barrejant la Mare de Déu amb la pagesa rica, l'espardenya i la barretina amb el vellut, els pentinats i la seda del segle XVI. Tot plegat, «una fusió entre la pintura de retaule i el misteri captivat del reliquiari [...] entre la concepció de l'ex-vot i la delícia de la pintura primitiva».

Per això els personatges —diu Gual— són com espectres de les nostres ànimes, encarnacions fidedignes de la manera de ser catalana: «[Blancaflor] és la hermosa enyoradissa, la fidel esposa catalana [...] El Bon Mariner és l'aimant que té anhel de proves certes per estimar més bé, és el marit que mai se cansa de sentir dir que l'estimen, el tipo nostre propi...».



Figurins per a *Nocturn. Andante. Morat* (1895): «El Caminant» i «La Germana».

Blancaflor, amb música de Granados, va ser estrenada, amb fracàs, el 30 de gener del 1899 al Teatre Líric de Barcelona. Si tenim en compte que la redacció de *Silenci* (1897) i la seva estrena (1898) són anteriors a l'escenificació de *Blancaflor*, és evident que no és el fracàs d'aquesta obra el que justifica el canvi d'orientació que es produeix en la producció dramàtica de Gual a partir de *Silenci*. El cert, però, és que, després dels primers intents de «drama de món», amb diversos intervals i partint de distintes influències, l'autor mai no deixarà d'«harmonisar» cançons populars per a l'escena.

En *L'estudiant de Vic* (1900), per exemple, sí que pesa el fracàs de *Blancaflor*. Atribuïnt el rebuig del públic als aspectes més evasionistes de la peça, Gual es planteja de bell nou el dilema entre conflicte i situació. De resultes d'això, en *L'estudiant de Vic* se supera la noció de «visió» tot intentant donar «més moviment, més color dramàtic». «En la *Blancaflor*—diu— vaig ser massa innocent, vaig voler conservar intrínscita [sic] la puresa de la cançó i això va fer riure». En aquest sentit, les encarnacions simbòliques de la nova peça mantenen rols actius. Així, el presagi de mort és personificat per una velleta de cabells blancs, «la Filosa», i el «pressentiment de poesia, el sentiment que passa i canta», és representat per un individu estrambòtic, «l'aucellaire», imatge del poeta popular inconscient.

«En *La presó de Lleida*—diu Gual pels volts del 1900—, canviada en títol per *Princesa Margarida*, de la que res no coneixes només que l'assunto en general, provo lo mateix però dant-li major desenrotllo, en faig tot un drama, que sens dubte pot ser hermós si les forces no em deixen» (pròleg inèdit a *L'estudiant de Vic*). Només dos comentaris: en primer lloc, s'ha de deduir que, en contra del que s'ha pensat fins ara, *La presó de Lleida* estava acabada o s'estava acabant al final del 1900. Per tant, no va ser escrita expressament per a la seva estrena als Espectacles-Audicions Graner. *La princesa Margarida*, malgrat el que diu Gual, en realitat és el títol d'una versió operística de *La presó de Lleida* que Gual va escriure entre el 1923 i el 1924. En segon lloc, es confirma el procés seguit per Gual amb *L'estudiant de Vic*, des de la «visió» esteticant de la cançó al seu desenvolupament dramàtic. Aquest procés, però, és un procés estroncat. En efecte, els Espectacles-Audicions Graner, que neixen també sota l'emblema de la «síntesi de les arts», assagen, entre altres objectius, de glossar escènicaament cançons, llegendes i rondalles populars catalanes com a «visions musicals». Per a Gual, que es responsabilitza de la direcció escènica de l'empresa i, per tant, és qui en decideix l'orientació, aquest fet significa una nova oportunitat per a la concreció d'un «teatre popular». Efectivament, quan decideix de muntar-hi *La presó de Lleida* (l'any 1906), adapta la peça als plantejamets «visionaris» de gairebé vuit anys enrere. El fracàs de *Blancaflor* ja és lluny.

A *La presó de Lleida*, «visió musical» amb partitura de Jaume Pahissa, destaca la figura d'un pastor captiu que canta la mateixa cançó popular que l'ha creat. I aquest fet és significatiu. De fa temps—permeteu un parèntesi— que Gual té molt d'interès per la figura del pastor. D'una banda, simbolitza i personifica l'equilibri vital amb la natura (la cançó popular, cantada per ell, és la veu redemptora de la terra); de l'altra, representa el superhome nietzscheà, encarnació de l'energia natural. A *Lairum el rabadà* (1900), Gual ja retratava aquest individu, vitalista per excel·lència, solitari i fort, abocat a l'acció, curull d'anhels i pressentiments. Tanmateix, com confirmarà anys després a *Els pastors en revolta*, Gual hi criticava el voluntarisme que venia guiat per un afany d'independència egoista i insolidària. No és estrany. El vitalisme en Gual és

indestriable d'una posició essencialment generosa i messiànica. En altres mots, podem afirmar que abans del 1900 Gual ja ha bandejat els supòsits individualistes i d'automarginació que representava el personatge del boig a *Nocturn*.

La matinada, estrenada a l'octubre del 1905, tot i no ser l'harmonització d'una cançó popular o d'un motiu llegendari, segueix les pautes espectaculars de l'empresa. Gual hi sublima el món rural com a metàfora de la societat ideal derivada dels anhels de regeneració modernistes. Al gener del 1906, s'estrenava, finalment, *Els tres tambors*.

EL DRAMA DE MÓN

Entre les diverses vies dramàtiques que conflueixen en *Nocturn*, hi trobem l'intent de trobar una expressió teatral per al drama intern o de l'ànima. Aquest interès prové, fonamentalment, dels esforços del Naturalisme per dur a terme una anàlisi de passions i d'idees. Això és, descobrir la complexitat psicològica dels personatges mitjançant un diàleg intens; un diàleg que faci aflorar uns problemes anímics arrelats en el passat i alhora posi de manifest el llast inajornable del medi i de l'herència. D'altra banda, però, el drama simbolista recicla el concepte de drama íntim a favor dels interessos suggestius del seu teatre situacional. El diàleg, en aquest cas, deixa de ser un veritable intercanvi d'idees i esdevé una pista boirosa que deixa intuir la força emotiva de tot allò que no és dit. A *Nocturn*, per exemple, Gual mostra el drama íntim dels personatges projectant escènicaament la seva percepció subjectiva de l'entorn. De més a més, n'impulsa el subconscient mitjançant l'encarnació espectacular dels somnis. En definitiva, el lector endevina que, a *Nocturn*, «no-dit» equival a «no-assumit». El drama íntim roman en l'estadi del pressentiment, la negació i la inconsciència.

Silenci, escrita al final del 1897 i estrenada l'any següent, tot i representar l'opció simbolista del drama íntim i mantenir-se dins dels paràmetres del drama situacional, està estructurada de manera que el públic pugui conèixer els antecedents dramàtics i construir els conflictes latents entre els personatges. I és que a diferència de *Nocturn*, *Silenci* recrea una escena estrictament realista i unes relacions humanes ben concretes. Tanmateix, és indubtable que es tracta d'una obra de creació atmosfèrica: el silenci —el no-dit— és el protagonista absolut de tota la peça. No solament és associat a la noció de pensament íntim i inconfessat (i de retruc, al plaer decadent de la tristor secreta), sinó que, com a font de tot allò que és misteriós, incita a la inquietud i al desig de saber. «Ens alenta l'anhel de posseir lo misteriós, [...] els ulls no es cansen de mirar» —diu ben maragallianament Gual. En un sentit figurat, la inquietud de l'artista davant d'una suprarrealitat misteriosa. En un casa d'Igualada observem tres personatges, Ramon, Mossèn Oriol i Eliseta, que vénen d'enterrament. La dona de Ramon ha mort. L'espectador i el lector descobreixen l'amor impossible entre la difunta i Mossèn Oriol; el dolor de Ramon, que descobreix que no era estimat, i, finalment, la passió secreta d'Eliseta pel vidu. Al capdavant, el missatge, en boca del sacerdot, assumeix un to decadent i s'expressa de forma contundent: «No ho saps bé encara que és el sofrir! No pots imaginar-te l'alegria quieta que sent l'ànima quan se troba envoltada d'una pena fonda, ben fonda, d'alguna d'aquelles penes que vénen per no anar-se'n. [...] És ella, la pena predilecta entre les penes, la més gran i incurable de totes. No ens deixa mai, mai, d'un cap de dia a l'altre; ens abraça voluptuosa, s'enamora més de nosaltres com més



Figurí per a l'edició de *Nocturn*. *Andante*. Morat (1896): «El Boig». A *Enganyosa!* (1893) Gual ja tractava el tema de la bogeria. Tanmateix, tot i entreveure la bellesa i la follia com a imatges de l'ordre i el caos unificats en la natura (la noia ha sorgit del bosc), no tractava el personatge del boig com ho fa aquí, és a dir, com a individu clarivident —símbol de l'artista modernista— que s'automargina de la societat i indica el camí de la veritat i de la felicitat.



Cartell per a *La culpable*, estrenada pel Teatre Íntim el 18-XII-1899 al Teatre Líric. «Una tragèdia és un seguit de plors i exclamacions, de sentiments que es canten, que no poden quedar dins: un eixam de llàgrimes i penes fondes i quietes... un sospir de tristesa... res més.» (Del pròleg inèdit a *L'estudiant de Viç*, 1900.)

abraçades va donant-nos i caba per estimar-nos tant, que fins sent gelosia de lo que ens volta. [...] El seu petó, pujant del cor estant, ens arriba als ulls tot convertit en llàgrimes».

A *La culpable* (1899), Gual abandona el drama situacional en benefici d'un tipus de construcció que ell denomina «tràgica» i que retrobarem més endavant en obres com *La pobra Berta* o *Camí d'Orient*. En *La culpable*, el drama intern aposta únicament per la complexitat psicològica del personatge principal. Gual explica la història de Lia —seduïda i embarassada— que, acusada del suïcidi de Rafael (que l'havia idealitzat), és expulsada de la colònia fabril on viu. El pes tràgic rau en l'explicitació del determinisme: Lia és el producte del desamor. No ha tingut pare ni mare. El seu avi no se l'estima. El seu pecat és producte d'aquesta mancança. Està marcada per un estigma indeleble i encara té una cita amb el destí. A més, Gual recrea un medi industrialitzat i agressiu que, al mateix temps que destrueix el temple de la natura, modela els homes que hi gosen viure. Amb una imatge típicament modernista, Rafael qualifica la colònia de «bogeria de bojos mansos». El viure dels que hi treballen és un «viure de màquina» i un «insult a la naturalesa». Així doncs, el conflicte de Lia —esperit pur— també és el conflicte de l'artista modernista enfrontat amb la societat que el volta. L'opció final, en aquest cas, no és la mort. És

una opció vitalista. L'home més fort és el que està més sol. Després d'una visió celestial de l'infant Jesús (que el dia de l'estrena va ser motiu d'escàndol i fracàs), Lia espera la sortida del sol per emprendre una «vida nova» amb el seu fill, la promesa de futur.

L'emigrant, drama de món en tres actes, va ser escrita entre l'abril i el juny del 1900 (publicada el 1901) amb la voluntat de compaginar en una sola peça el conflicte dramàtic pròpiament dit i la forma situacional i suggestiva del simbolisme. Els dos primers actes obren i tanquen, amb perfecta autonomia i coherència respecte al tercer, un drama de món de base naturalista. Hom hi explica la relació (marcada pel drama interior) entre dos germans, Gabriel i Felissa, i un amic, Joaquim. El tercer acte, per contra, constitueix una nova referència a *La intrusa*. Ara, però, la força suggestiva del drama estàtic augmenta: mentre que l'espectador coneix tota la tragèdia, tots els antecedents del personatge que agonitza en les habitacions superiors d'un hostel (és Gabriel), les persones que viuen a l'hostal no saben ni qui és ni d'on ve, ni tan sols saben que s'està morint. Això sí: pressenten atemorits, i sense saber de què es tracta, el pas implacable de la mort.

Camí d'Orient (1901), tragèdia moderna en cinc actes —escrita inicialment per al Théâtre Libre d'Antoine—, és la primera peça on el messianisme de Gual, més enllà de la teorització isolada, intervé explícitament en la trama d'una obra. Hom hi ha volgut veure un primer intent de seguir l'exemple dannunzià, però no només això. Fet i fet, no és arriscat afirmar que, en el camí que va de l'esteticisme decadent a la dramatització del messianisme, Gual ha hagut de superar una etapa de vitalisme individualista; ara justificat en *La culpable*, adés censurat en *Lairum*. *Camí d'Orient*, més i tot, és una peça d'experimentació i d'aiguabarreig. No sols hi trobem altre cop els aspectes tràgics que deriven d'un tractament irracional del determinisme positivista, sinó que també hi podem localitzar l'oposició metafòrica entre l'artista messiànic i la societat que vol redimir, l'enfrontament entre el voluntarisme del jo i l'agressivitat de la natura, un franciscanisme incipient, la confrontació de ciutat i muntanya, la noció de pecat i culpa associada a les relacions no legítimes (adulteri i incest) i, finalment, un darrer acte atmosfèric que inclou la narració d'un deliri mortal de característiques plenament pre-rafaelites. No ha d'estranyar aquesta relació tan heterogènia. En aquests moments, a París, Gual posa en qüestió tot allò que ha escrit fins aleshores. El resultat és *Misteri de dolor*.



Foto d'escena de *Misteri de dolor*, estrenada pel Teatre Íntim el 18-I-1904 al Teatre de les Arts: Enric Giménez (Silvestre) i Dolores Puchol (Mariagna).

MISTERI DE DOLOR, REDEFINICIÓ D'OPCIONS DRAMATÚRGIQUES

Adrià Gual redacta *Misteri de dolor* a París, entre el 1901 i el 1902. L'obra neix de l'interès de Gual per donar un tractament «meridional» als «dramas de món» sorgits de l'exemple nòrdic. Segons que diu, la influència d'Ibsen (n'havia estrenat *Espectres* poc abans de marxar a París) provocava una moda «grisa i nebulosa» en el nostre teatre. Ara el que calia era reciclar, en funció de la realitat catalana, tot el seguit de símbols que, nascuts en la tradició simbòlica del nord, condicionaven el traçat de la literatura finisecular autòctona.

Tal dit tal fet. Perquè la importació del naturalisme ibsenià pogués vestir-se d'una pàtina de mediterraneïtat, la idealització del determinisme positivista havia d'acoblar-se a la filosofia del fatalisme grec. En altres mots, el fat dels antics havia de servir per justificar la manipulació irracional que els modernistes, a Catalunya, operaven sobre la teoria naturalista de la raça, el



Croquis d'escena acolorit per al cinquè acte de *Camí d'Orient* (1901) (versió francesa del manuscrit): «Dels finestrals en surt un incendi d'amor que coloreix les valls i les muntanyes». L'ermita de Selgàs, on té lloc aquesta escena, és la mateixa esglésiola que Gual descriu a *Ànima en pena*, narració publicada a *Juventut* (20-IX-1900).



Esbós escenogràfic atribuït a un hipotètic projecte de *Misteri de dolor*. Probablement va ser pintat durant l'estada de Gual a París (1901). Representa el moment en què Mariagna sorprèn l'abraçada del seu marit (Silvestre) i de la seva filla (Mariagneta). (A propòsit d'aquesta il·lustració, vegeu la pàg. 146.)

medi i el moment. D'aquesta manera, s'aconseguia arraconar una contradicció bàsica: des de la perspectiva positiva, els processos i els dispositius que governen la natura (el no-jo) eren en gran manera identificables; des d'un punt de vista idealista, però, aquests mecanismes no permetien una lectura racional del seu funcionament. L'opció «mediterrània» obviava el problema tot facilitant que la manifestació inquietant i agressiva del no-jo (les muntanyes, el paisatge, l'època de l'any, l'hora del dia, la col·lectivitat amorfa i opressiva, etc.) pogués entendre's com a reverberació simbòlica d'un destí ineluctable. De resultes d'això, l'heroisme dels personatges (acceptació del fat, reconeixement de la culpa pel sofriment, l'expiació i el sacrifici) acabava per configurar un element representatiu de la raça.

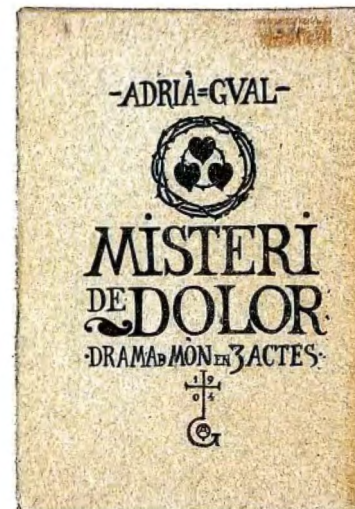
L'obra recrea el desenllaç d'un triangle amorós: Mariagna, casada en segones núpcies amb Silvestre, vol maridar la seva filla Mariagneta amb el Noi Labast. Mariagneta, però, rebutja el promès que li ha buscat la mare, i Silvestre la defensa. Després de la topada entre els dos homes, padastre i filla descobreixen que s'estimen. Mariagna els sorprèn. Sense dir-los res decideix sacrificar-se perquè ells puguin ser feliços. Desapareix en la nit i mor estimbada.

Mariagna és l'encarnació d'un esperit pur, «estima massa», i per això diuen que és boja; Mariagneta, que és la seva filla, pateix del mateix mal. No hi són perquè sí, els mecanismes de l'herència. En el fons, la passió de Mariagneta té el seu origen en la passió de Mariagna. I l'amor de Silvestre per les dues té el seu origen en la identificació materno-filial. Tots tres són víctimes de les lleis de la Natura i es debaten entre l'acatament i la resistència. És prou simptomàtic que cap de les dues relacions no estigui ben vista per la comunitat de pagesos (la societat). Perquè el pagès, en estreta relació amb la muntanya, en comptes d'assolir el ritme vital de l'harmonia còsmica, s'ha confós en les forces mesquines del caos. Representa la rutina i la bestialitat, el bandejament de la novetat, l'acatament fanàtic a la superstició i a costums esclavitzants. La lluita a què es veuen abocats els protagonistes —lluita entre jo i no-jo—, metafòricament, explica l'enfrontament de l'artista, de l'individu sincer i anticonvencional, amb la societat reaccionària i amorfa.

En la línia del teatre popular, Gual imagina una obra marcadament catalana: «una obra dramàtica rural sense ruralismes». La muntanya, bressol atàvic de la cançó popular, construeix un espai teatral essencialment simbòlic, una condensació metafòrica de la pàtria. És evident, d'altra banda, que no serveix per crear un estereotip bucòlic de la ruralia catalana. Ben al contrari, segons l'autor, es tracta de fer «una obra dramàtica rural sense ruralismes». Fugir, doncs, de la convencionalitat del teatre de pagès d'espardenya per accedir a la representació emblemàtica de la tragèdia de tot un poble.

La cançó popular, com sempre, és el punt de partida. En aquest cas, la cançó triada —ambigua, com totes— verbalitza l'estat d'ànim d'un dels personatges (Silvestre) en un moment ben concret de la història, el de la revelació de l'amor. Això és tot. És a dir, la cançó únicament ha estat un pretext anímic. Ha desaparegut el contingut anecdòtic que contenia la lletra tradicional i ha estat substituït per una història del tot original. D'altra banda, a *Misteri de dolor*, la cançó, inserida a la mateixa peça (cantada o taral·lejada pels protagonistes als moments crucials), il·lustra l'acció, intervé en la corba de tensió i s'estructura com a *leitmotiv*.

L'interès pel contingut anímic de la cançó popular connecta amb les possibilitats de construcció del drama íntim. Tots tres personatges tenen alguna cosa a amagar: Mariagna algun



Coberta per a l'edició de 1904 de *Misteri de dolor*.



Tempteig (1904) per al cartell de *Misteri de dolor*. Reproduït a la revista *Forma*, vol. I, 1904, pàg. 337.

pressentiment, alguna por; Silvestre i Mariagneta el seu amor. Però no només això. La dualitat constant entre el desig i el deure, entre l'instint i la raó, fa que tots tres arribin a ocultar-se coses ells mateixos. Els seus actes i els seus mots revelen, progressivament, una gran complexitat psicològica; també la pesantor atmosfèrica entre el dit i el no-dit. D'aquesta forma, Gual ha superat, definitivament, la concepció «estàtica» del drama íntim simbolista cap a la concepció dinàmica del drama intern definit pel Naturalisme. Una accepció que, a partir d'ara, prevaldrà en el «drama de món». L'ús de l'anagnòrisi (reconeixement), com a recurs dramàtic no gens sospitós de simbolisme, és un bon exemple d'aquesta evolució: el reconeixement/revelació trenca l'equilibri precari del drama situacional i provoca la crisi, l'acció i el desenllaç. Tanmateix, Gual vol mantenir tots els elements en joc. Així doncs, posa de manifest l'empremta de Maurice Maeterlinck. Si bé el segon acte comença amb una glossa dels *Espectres* d'Ibsen, el tercer acte conté un homenatge implícit al dramaturg belga: com a *Interior*, impressiona l'arribada de la morta; l'observació d'unes figures i, planant per sobre, el pes de la tragèdia que ignoren. En aquest cas, però, l'espectador no observa les evolucions d'uns individus totalment innocents, ignorants i feliços com passa a *Interior*. Ben al contrari, més a prop del misteri de *La intrusa*, hom aprofita la tensió atmosfèrica del pressentiment del pas de la mort.



Pàg. 80, 81, 82 i 83.

Figurins per a «El geni de la comèdia», sèrie de conferències-espectacle estrenades en castellà al Teatro de la Princesa, de Madrid, el dia 11-IV-1912.

ELS INTENTS DE TEATRE LÍRIC I L'INTERÈS PER LA FARSA

L'any 1903, en col·laboració amb Enric Morera, Gual assaja d'escriure seguint les coordenades del teatre líric. El resultat és una fantasia en tres actes i un quadre titulada *La vuelta de Pierrot*. Aquesta iniciativa se suma als intents de dignificació de la forma lírica autòctona que, malejada pel *género chico* i la sarsuela mediocre, hipoteca cada cop més els seus valors emotius i artístics. Per Gual, la idea no representa una proposta nova (ja havia col·laborat amb altres músics, com Albéniz o Granados). Ben al contrari, la incursió en el teatre líric constitueix la culminació artística de la idea de síntesi de les arts. No hem d'oblidar tampoc que el Teatre Íntim, l'any 1899, havia estrenat *L'alegria que passa* de Santiago Rusiñol. No és estrany, doncs, que a *La vuelta de Pierrot*, dins d'una òptica marcadament messiànica, Gual repregui els principals motius d'aquesta peça.

La primera temporada del Teatre Líric Català (1901) anuncia una obra de Gual, *La núvia*, musicada pel mestre Pere E. Ferran. Segurament —no ho sabem del cert—, es tracta de la versió catalana d'un quadre escènic que, conjuntament amb J. Grau i Delgado, Gual extreu del *Quixot*. Aquest quadre, estrenat al juny del 1903 per la companyia d'òpera i sarsuela espanyola del teatre Price de Madrid al Tívoli de Barcelona, va titular-se definitivament *Las bodas de Camacho*. Només l'interès de Gual per dur a terme una revolució des de dins pot justificar la seva dedicació a la lírica espanyola. Altrament, això no qüestiona el seu interès per una proposta nacional dins del gènere. Ho demostra la seva participació als Espectacles-Audicions Graner.

La vuelta de Pierrot, musicada per Enric Morera, s'inspira clarament en *L'alegria que passa*, de Rusiñol, estrenada pel Teatre Íntim l'any 1899. En aquest sentit, el Pierrot de Gual comenta: «Aquel Pierrot de sangre francesa i alma italiana fue un regenerador de espíritus fracasado; quería sorprender al público, a la humanidad, con sus propósitos sanos y honrados; cantor de la luna, enamorado del amor sincero. A su presentación primera, un grueso carnicero de las butacas delanteras, ante el propósito de tanta sinceridad para él incomprendible, rompió en carcajada estruendosa que repercutió en toda la sala y, desde entonces, ella fue nuestra corona, ese reir eterno, imbécil, desconsolador». (Del text de l'obra.)







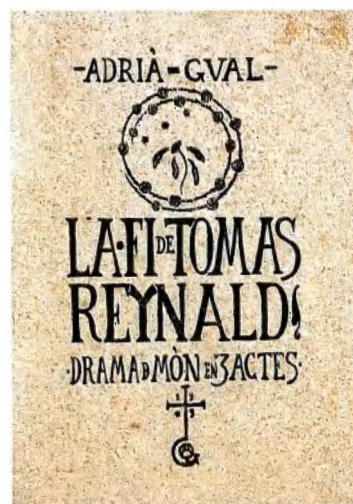
Amb *La vuelta de Pierrot*, per primer cop, Gual ha utilitzat un personatge de la gran família còmica: Pierrot. A partir d'ara, accedint al terreny de la farsa, aquest ús esdevindrà intermitent però constant. Entre les obres escrites en aquesta orientació, destaca *Arlequí vividor*, farsa de fira escrita entre el 1905 i el 1912 i estrenada aquest mateix any, en el «el jardí de les comèdies», dins el conjunt de les conferències-espectacle d'«El geni de la comèdia». També són interessants *La serenata*, estudi de farsa, del 1916, o *Les forces de l'amor i de la màgia*, variacions sobre un tema de farsa atribuït a Maurice Vandebrek i Charles Alard, del 1926 (inclòs l'any 1927 al muntatge de *La família d'Arlequí*; muntatge esbossat com a «presentació» de la família còmica ja en l'espectacle del 1912). La família de la commedia dell'arte —diu Gual— són «els mestres del divertiment, perquè han fet del divertiment un meravellós engranatge d'observacions sublimades per una espontaneïtat doctora en bellesa utilitària, i han sapigut encarnar la comèdia del món en el mateix món de la comèdia».

LES OBRES DEL PAS DEL TEMPS

L'any 1904, dos anys i mig després de la confecció de *Misteri de dolor*, Gual reprèn l'escriptura del «drama de món». *La fi de Tomàs Reynald* obre un nou front temàtic dins d'aquest gènere: la transcendència de l'ideal. Segons Gual, l'únic sentit de la vida rau en la consecució d'un ideal o, si més no, en la transmissió d'aquest ideal; sigui a través de l'obra feta, sigui a través de la descendència. És important deixar rastre. D'aquesta manera, el món pot tendir a la perfecció. Tomàs Reynald, el protagonista de la peça, és un litògraf (homenatge de Gual al seu pare) amb l'esperit fort i entusiasta, ple d'anhel. En la recta final de la seva vida, Reynald manté les ganes de viure perquè veu en el seu fill la possibilitat de realització de l'ideal. Això no obstant, el fill, arborat espiritualment pel foc sagrat que li ha infós el pare, dirigeix malament la seva passió. Després d'un desengany amorós se suïcida. Reynald, aleshores, al límit de les seves forces, acaba la seva obra d'art més preuada, el motlle d'una composició seva sintetitzant el *Càntic al Sol* de sant Francesc d'Assís. Després mor.

El franciscanisme de Gual no és un fenomen aïllat en l'entramat ideològic i estètic del Modernisme. El detectem en Soler i Miquel —a propòsit de Verdaguer— i en Maragall. També en Rusiñol. Per a Gual, és el referent que permet de justificar una determinada aspiració moral —en un cert sentit revolucionària— sense contradir una posició religiosa més convencional. També proporciona un seguit de símbols, majoritàriament vinculats a la natura, que casen a la perfecció amb els motius importats per les literatures nòrdiques. En darrer terme, és un punt de referència netament mediterrani.

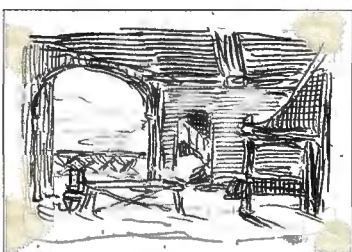
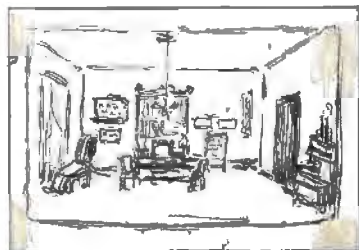
En diversos moments de la seva producció, Gual reprèn el tema del temps que fuig. En especial, en dues peces: *Marcolf* (1907) i *La comèdia extraordinària de l'home que va perdre el temps* (1913). En la primera, Gual recupera l'ambient medievalitzant més característic de la seva producció primera per presentar-nos els últims dies de Marcolf, «el bufon» d'un castell feudal. En la segona —una peça vinculada als intents de teatre poètic (vegeu pàgs. 89, 125 i 225)— Gual torna a aparellar la temàtica del pas inexorable del temps a la noció de l'ideal malmès. L'acció se situa al Pirineu català a mitjan segle XVII. Pròsper de Vianya torna després d'una llarga absència al poble on va néixer. Ric però vell. Ha dedicat tota la seva vida a perseguir l'ideal de



Coberta (1905) de *La fi de Tomàs Reynald*. Segons el protagonista de l'obra, l'home no comença ni acaba en ell mateix: «¿Perquè no se n'ha parlat del noi —diu Reynald—, d'aquest home sa, jove en tots els seus aspectes, que porta amb ell el meu passat, el meu present i el seu pervindre, que és el mateix meu? Ve-te-l'aquí, el meu rastre positiu». (Del text de l'obra.)



Figurí per a *Las bodas de Camacho*, estrenada el 12-VI-1903 al Teatre Tívoli de Barcelona.



Croquis d'escena per a els tres actes d'*Els pobres menestrals*, estrenada al Teatre Romea el 10-XII-1906. «Oh! els menestrals —diu Gual—, els pobres bons menestrals, enlluernats per les darreres llums dels opulents; que arrepleguen com arreplega el pobret les engrunes de la fastuosa taula...! Són ben bé les víctimes per excel·lència, condemnats a una apariència crudel que els corca i els consum...» (Del pròleg inèdit a l'obra.)

la riquesa. Fins al moment de la seva arribada, Pròsper de Vianya ha estat un personatge de llegenda per als joves del poble. La seva inquietud i els seus anhels, en el terreny de la fantasia, han aconseguit de transmetre una certa aspiració a l'ideal. Per a Pròsper de Vianya —com diria Tomàs Reynald—, aquesta és l'única manera de deixar rastre. El seu retorn, per contra, mata la rondalla i fa evident el desenfocament d'unes expectatives. Ben mirat, és precisament el fet de tornar allò que destrueix el sentit de l'existència del protagonista. A la fi, després que uns lladres li robin l'or, s'enfronta amb la inutilitat de la seva vida. La representen dos personatges simbòlics: «El temps perdut» i «La joventut perduda». Finalment, expira.

DUES OBRES DE DESENCAIXAMENT SOCIAL

L'any 1906, Gual escriu dues obres de temàtica diguem-ne «social», *Els pobres menestrals* i *Les petites viles*. Han servit, sobretot la primera, per explicar en diverses ocasions l'evolució de Gual —paral·lela a la d'altres modernistes com Rusiñol o Iglésias— cap a posicions menys combatives, més apològiques del seny burgès. En el cas de Gual, calen algunes precisions. D'entrada, la combativitat de l'autor mai no passa per un projecte de reforma social o política; se ceneix a una proposta de regeneració estètica i moral. Per tant, no es pot dir que el seu radicalisme s'afebleixi; si més no, de moment. De fet, les crítiques dels sectors noucentistes, concretament de Xènius, van adreçades al «realisme» de la peça. Segons el glossador, treballar «per al públic» és submissió, no Art civil. En aquest sentit, sí que podem dir que Gual ha deixat de banda «l'esperit de revolta» Una situació que frustra les expectatives d'aquells que han vist en Gual el futur conreador d'una opció dramàtica civista. Ara bé, la participació de Gual en els intents de «teatre poètic», pocs anys més tard, sembla que aconsegueix de redreçar la situació (vegeu pàg. 225).

Els pobres menestrals no es pot llegir com una defensa de la menestralia o els seus valors de classe. Ans al contrari. És la reprovació ferotge d'una actitud definitòria d'aquest sector social. Breu: el

fet de deixar-se governar per l'esclavatge material de les aparences en detriment de les aspiracions de caire espiritual. Gual, en aquesta peça, presenta una família humil que se sacrifica per ascendir i aparençar socialment. Paradoxalment, la ruïna sobtada els allibera d'aquest jou i possibilita la redempció mitjançant un retorn simbòlic a la terra. Aquest retrobament amb la terra, la comunicació amb la naturalesa, proporciona aliment espiritual i regenera les forces malmeses de la voluntat. Al capdavant, la menestralia és un producte netament ciutadà, el resultat del desarrelament. I la ciutat és el monstre que tempta, que torça el recte camí dels ideals. El protagonista, Enric —un metge sense vocació—, és el paradigma d'aquesta aberració: qui es deixa guiar per una falsa vocació, empès per anhels narcisistes o materials —i ara penseu en l'artista— perd la fe en la pròpia capacitat i, més tard o més d'hora, esdevé un fracassat. Al final de l'obra, Enric plora: «...ploro al adonar-me de que he perdut quinze anys de la meua vida!». De bell nou, la temàtica de l'ideal desenfocat i el temps perdut.

Les petites viles és una temptativa de tractar el mateix problema i la mateixa gent en un àmbit social allunyat de Barcelona. La dependència dels menestrals respecte a les classes elevades es tradueix en l'enlluernament de les petites viles per la gran ciutat. Segons que sembla, Gual va concebre la peça arran d'una visita a Olot l'any 1906. L'aparició d'*Els savis de Vilatrista*, de Rusiñol, però, va fer que Gual optés per renunciar a l'estrena i que acabés per desar les quartilles al calaix.

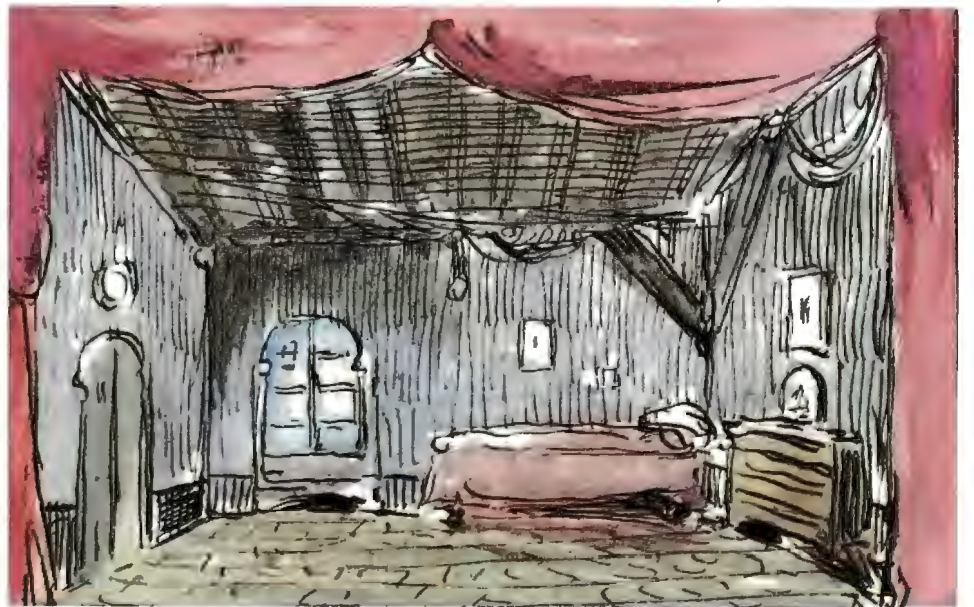
ENTRE LA TRAGÈDIA I LA RONDALLA

Partint del tractament d'una determinada actitud social a *Els pobres menestrals* i a *Les petites viles*, Gual assaja de trobar-ne l'equivalent en la població de muntanya. El resultat començà a concretar-se després d'una llarga malaltia, el mes d'agost del 1907: un nou drama realista, *La pobra Berta*. L'esperit menestral, a muntanya, el representen els individus que han absorbit —en estreta vinculació amb el medi— la part més irracional i negativa de la natura. La cobdícia i la luxúria són les seves úniques virtuts. En contrast amb aquests éssers, Gual recupera la figura apassionada i pura de «la culpable», ara anomenada Berta. *La pobra Berta* és la història d'una noia que ha sucumbit a la crida de l'amor apassionat, és a dir, «pecaminós». Amb el seu fill, fruit del pecat, és recollida per uns parents que viuen a muntanya i que només li donen refugi cridats per la concupiscència i l'avarícia. Berta, a qui l'antic amant aconsegueix de robar el fill i els diners, demana al seu enamorat que l'ajudi. Com a *La culpable*, en saber la veritat, aquest se suïcida. Berta, colpida per la desgràcia i l'acusació, mor.

Quan ja pràcticament havia enllestit l'obra, Gual n'ajorna el desenllaç per dedicar-se de ple a les quatre sessions que l'Íntim ha de fer al Romea, entre el desembre del 1907 i el febrer del 1908. En la darrera d'aquestes sessions, l'Íntim estrena *La campana submergida* de Hauptmann. Una obra que marcarà considerablement l'evolució dramàtica de Gual. Per començar, encara a mig fer *La pobra Berta*, inicia un assaig d'escriptura a partir del model de drama-conte hauptmannià. És així com neix *Don Joan*, follia amorosa en vers dividida en tres episodis i dotze visions. Gràcies al nou model, Gual pot separar i unir alternativament el pla de la realitat i el pla de la fantasia. Això li permet de recuperar el seu antic ideal de «visió dramàtica» que ara, més enllà de la suggestió musical o plàstica, pot transmetre sense problemes l'existència d'una suprarrealitat còsmica mitjançant espais, accions, paraules i conflictes ben concrets.

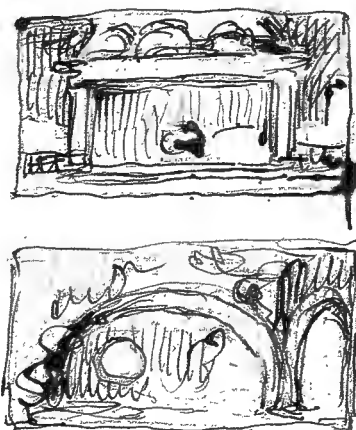


Coberta (1909) de *La pobra Berta*. Hi és present un motiu iconogràfic freqüent en l'obra de Gual: el batec d'ales d'un ocell (el batec de l'amor i de la puresa, un símbol d'elevació) ferit de mort per la sageta de l'adversitat. (A propòsit d'aquesta il·lustració, vegeu la pàg. 197.)



Croquis d'escena per a les tres «visions» de l'episodi primer de *Don Joan* (1908). «*Don Joan*—diu el seu autor— es el drama eterno de cada mujer al despertar a la vida de las pasiones, cuando se apercibe de que es virgen y que desea vergonzosamente dejar de serlo. Este Don Juan de las leyendas es, a mi ver, y como buen fruto legendario, la visión del amor, de la locura, el galán que sueña cada donzella, el acopio de deseos fundidos en un personaje visionario que encierra todas las bellezas.» (Del pròleg inèdit per a la traducció castellana d'Eduardo Marquina.)





Croquis d'escena per a *La nit blava* (1920), obra teatral per a infants. Gual titlla aquest gènere de «necessari» i «transcendent» per dur a terme la tasca d'educació estètica de la col·lectivitat.

Marió, la protagonista, «és una camperola qui embogida darrere el desig d'amor —com la Lia o la Berta d'abans de la seducció— llisca i s'enlaira de tot el que la volta, emmenada per les visions que constantment l'assetgen». És la promesa de Joan, un *alter ego* del Silvestre de *Misteri de dolor*, el paradigma del bon pagès català (l'home català); l'individu «avar de sentiments i anhels, que li són consoli i tristesa alhora»; «el gran infant temerós que viu en el silenci»; l'home que «treballa la terra per ben guanyar-se el cel». El desencanament entre l'ideal masculí de Marió i l'exterior sorrut de Joan provoca la materialització dels desitjos de la noia: Don Joan —que té el mateix rostre del seu promès— la segresta i se l'endú cap al seu país fantàstic. Una mena d'infern ple de símbols i personatges al·legòrics. Tot el que passa, el que veu i el que sent Marió en el seu recorregut per aquest món és un missatge que li cal dexifrar. Un procés intern. El debat entre l'amor honest i l'enfolliment de la passió. Finalment, de tornada al món real, Marió i Joan —a qui Cupido ha regalat la disfressa de Don Joan (és a dir, a qui l'amor ha donat la capacitat de festejar)— s'abracen. Ha guanyat l'amor honest. Marió és una cara de la moneda, Berta l'altra.

DEL «TEATRE POÈTIC» AL «TEATRE D'INFANTS»

A partir del treball sobre el model dramàtic hauptmannià, Gual connecta amb les propostes de «teatre poètic» que, acabant l'any, emergeixen de la Nova Empresa de Teatre Català, creada pel mateix Gual durant la temporada 1908-1909, i de la revista *Teatràlia* que, dirigida per Rafael Marquina, funciona com a portaveu de l'empresa. Una de les primeres obres que s'hi representen és *El somni d'una nit d'estiu* de Shakespeare, traduïda per Carner. Al pròleg de l'edició (1908), Carner demana als autors dramàtics catalans que escriguin obres en vers. *Teatràlia* recull la proposta i promou una enquesta sobre el «teatre poètic» entre els dramaturgs del moment. La idea agrada a aquells modernistes que són partidaris d'una literatura artificiosa i classicitzant; tanmateix, tampoc no desagrada als noucentistes, que veuen en el teatre poètic un ideal dramàtic per a la seva estètica arbitrària (vegeu pàg. 125). En un cicle de conferències promogut per la Nova Empresa se suggereixen diversos models de teatre poètic: principalment la tragèdia —a partir de models com els que proporcionen el teatre grec, Shakespeare o D'Annunzio— i la llegenda dramatitzada.

Encoratjat per aquest estat d'opinió i, sobretot, després de dirigir a Figueres, al maig del 1910, el *Canigó* de Verdaguier, arranjat per Josep Carner i musicat per Jaume Pahissa, Gual concep una nova follia amorosa en vers, *Donzell qui cerca muller*. L'obra descriu el recorregut iniciàtic de Cebrià a la recerca de la muller ideal. Viana, que se l'estima, l'acompanya disfressada d'home. L'itinerari transcorre primerament per la ciutat, després pel camp i, finalment, per la muntanya, el regne dels follets. Com al *Don Joan*, la incursió en el món irreal manté una ambivalència entre la concreció com a realitat dramàtica i la dimensió metafòrica (el retrobament amb els ideals de la infantesa). Així mateix, Gual farceix la muntanya de tot un seguit de referents mítics: defineix els follets com a membres «de la gran família llegendària catalana», estableix paral·lelismes amb Gentil i Flordeneu, menciona les campanes de Hauptmann, el Sigfrid wagnerià i la princesa Blancaneu de les rondalles. L'obra, de fet, s'estructura com una rondalla. Tres actes, tres proves. Cada acte és un estadi del recorregut de Cebrià. Cada noia, un parany a combatre i un defecte a superar. Beltrana és la representació de l'abominada classe menestral; Constança, l'esperit pràctic del camperol; Blancaneu, la dona idealitzada. Els espais també són emblemàtics: la ciutat,

Esbossos escenogràfics per a *Don Joan* (1908): l'illa de l'amor (visió primera, episodi tercer) i la cova, camí de l'illa de l'amor, (visió quarta, episodi tercer).

el camp i la muntanya. Com a *La campana submergida*, la muntanya representa l'espai de l'irracional, de la fantasia. Més alta, acosta l'home a l'ideal, a la llum. Tanmateix, Blancaneu com una nova Rautendelein, no pot mantenir Cebrià a la muntanya ni acoblar-se a la realitat del món. És aleshores que Viana revela el seu secret. Ella és la conjunció de l'ideal i la realitat, el paradigma de la dona catalana: esposa i mare, fidelitat i constància.

Arran del seu interès pel model de «teatre poètic» que representa el drama-conte (Gual l'anomena «gran teatre»), accepta de col·laborar amb el projecte de «Teatre d'infants» que acaba d'engegar l'empresa del Romea. Fet i fet, la utilització metafòrica del món fantàstic a les obres anteriors estava en funció d'un retrobament amb la puresa, la netedat perceptiva, la credulitat i la capacitat de sorprendre's dels infants. ¿Per què, doncs, no fer un teatre que s'adreci directament a aquest públic? En efecte, al gener del 1911 estrena, al costat d'*El titella pròdig*, de Santiago Rusiñol, *En Jordi Flama*, teatre d'infants en un acte. Com a les peces precedents, Gual separa el món oníric i el món real, tot donant una gran consistència dramàtica al primer. Jordi Flama —cal tenir present el simbolisme dels dos noms— és la personificació de l'esperit inquiet, suprasensible, volenterós i solidari. L'ideal d'home futur. Enmig d'un somni/realitat el protagonista coneix Napoleó Bonaparte, exponent ultrat de l'home fort individualista. Jordi, desenganyat, rebutja l'opció vital que li ofereix l'emperador. Per a ell, l'home fort és el pagès, l'individu solitari que, tot cantant, doma la terra, s'hi integra i n'extreu l'aliment de tota la comunitat. El messianisme és innegable: «I voldria tenir-ne forces, forces, / i sembrar i collir, i a l'haver justes / les collites que em facin fort i mascle / per lluitar i triomfar; a grans faldades / i a grapats, dar el blat al qui no en tinga. / A grapats, a grapats, quina grandesa ! / viure només que per fer viure els altres!».

El seu interès pel teatre d'infants no s'atura aquí. Entre el 1918 i el 1920 produeix més obres en aquesta direcció: *Sabater sabaterot* (1918), *La nit blava (nadalenca)* (1920) o *El millor del món* (1920).

El seu darrer intent de teatre poètic —allunyat ja del drama-conte— és *La comèdia extraordinària de l'home que va perdre el temps* (1913).

EXERCICIS PER A L'ESCOLA. LES DARRERES PASSES

L'any 1913, Gual funda l'Escola Catalana d'Art Dramàtic. La seva producció dramàtica, a partir d'aquest moment, se subjecta gairebé sempre a les necessitats docents. És així com, entre el 1915 i el 1916, escriu cinc «estudis» dramàtics en un acte, que representen, com a pràctiques escèniques de fi de curs, els seus alumnes. Aquestes cinc peces vénen a ser el resum de tota la seva producció anterior. A *Els avars*, estudi de tràgica moderna, Gual presenta l'avarícia com una de les principals malalties de la humanitat. A *La serenata* reincideix en el terreny de la commedia dell'arte. *Schumann al vell casal*, d'altra banda, és un altre intent de «nocturn» i *Els pastors en revolta* és una variació argumental sobre *Lairumel rabadà*. Finalment, *Les filloses*, estudi de conjunt, s'inspira en la llegenda wagneriana del vaixell fantasma.

L'any 1914 Gual marxà a París per representar el seu *Misteri de dolor* i el *Georges Dandin* de Molière al Congrés Esperantista d'aquell any. Un cop a la capital de França, el sorprèn la mobilització general. Les representacions se suspenen i la companyia és retinguda a la ciutat. De



Figurí per a *Don Joan* (1908).

Dona i dos nens. Cartell de 1916 que, prenent com a motiu central una escena de *Ton i Guida (Hänsel und Gretel)*, Gual potser va fer servir per il·lustrar l'anunci d'una representació o d'un cicle de teatre per a infants.



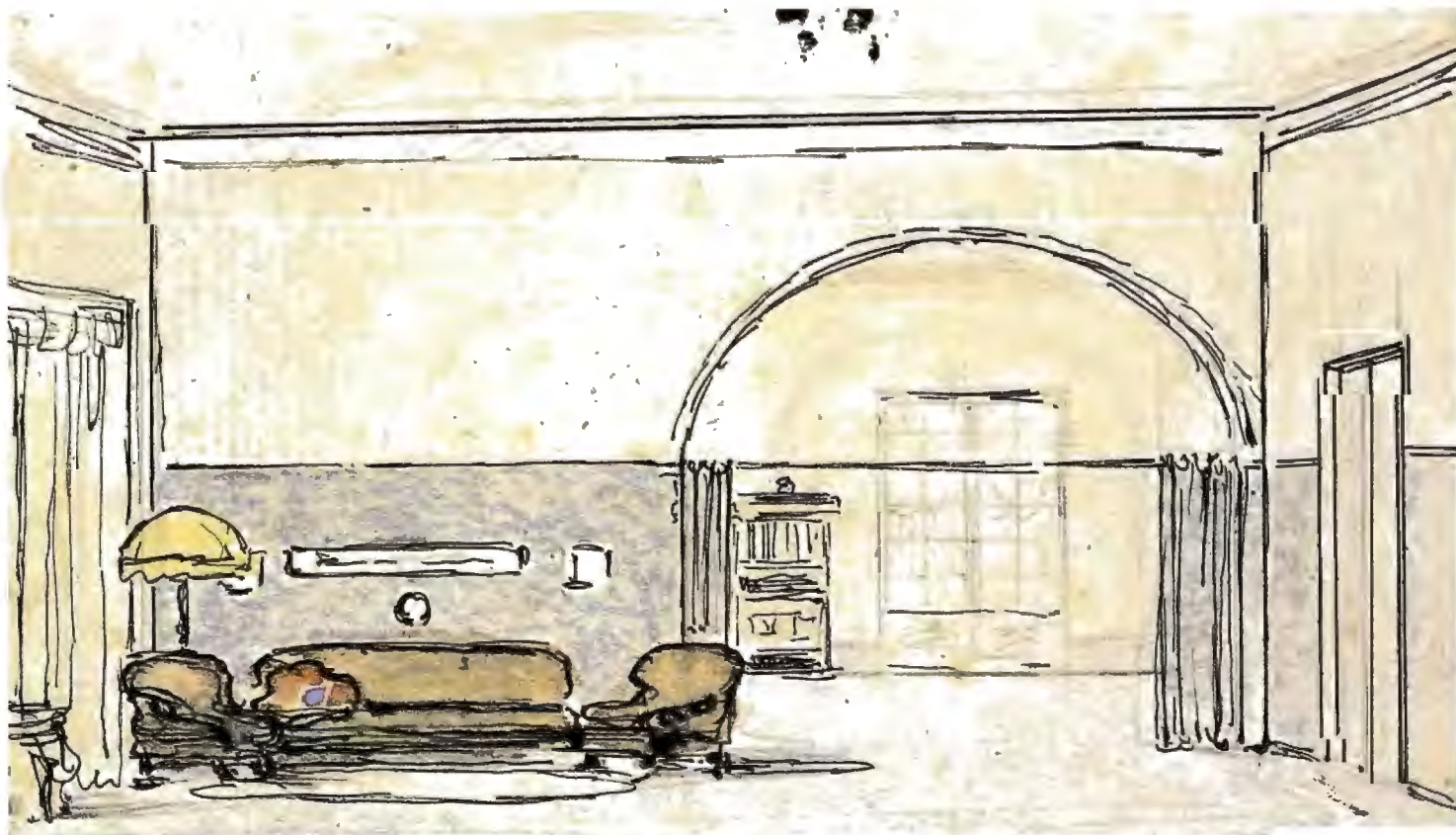


retorn a Barcelona, Gual comença a escriure una nova peça contrapuntada pel conflicte bèl·lic: *La gran família*, tragèdia en tres actes, que més endavant tradueix al castellà Rafael Marquina. L'obra explica el trasbals familiar que provoca l'esclat de la guerra en una família composta per elements de diverses nacionalitats. Gual imagina una situació familiar com a metàfora de la conjuntura mundial. La «gran família» és la gran família de la humanitat. L'ideal de la protagonista, la mare, no és altra cosa que l'aspiració de l'autor a la pau i a l'harmonia universals. El pessimisme de Gual és evident: ja ningú no creu en el «Sigfrid vencedor del monstre de les races». Això no obstant, Gual ataca una de les faccions del conflicte. Frederic, el membre alemany de la família, creu que «hay una misión sagrada escrita en el mundo para la revelación de las razas; el más fuerte será el llamado a cumplirla. Es preciso separarse violentamente para hallarse de nuevo en el amor y la concordia». Gual no hi pot estar d'acord. Frederic és l'encarnació —altra vegada— del rebuig gualià per l'individualisme vitalista, pel superhome nietzscheà.

L'any 1916, Gual reprèn l'escriptura del «drama de món». A *Joan Ezequiel*, barreja aspectes del *Misteri de dolor* i de *La fi de Tomàs Reynald*. D'una banda, presenciem un conflicte sentimental del tot similar al de la primera peça (en aquest cas, entre pare, fill i madrastra) i, de l'altra, entenem que la relació entre pare i fill —dos pintors— guarda un paral·lelisme absolut amb la

Esbós escenogràfic i croquis d'escena per a *Les filloses*, estrenada per l'Escola Catalana d'Art Dramàtic al Coliseum Pompeia el dia 1-VIII-1916. Segons Gual, l'interès bàsic d'aquesta obra (concebuda com a exercici per als seus alumnes) és «arribar a l'aproximació musical pel sol efecte de la paraula». Un exemple més de la teoria de la síntesi artística explicada al *Nocturn*.





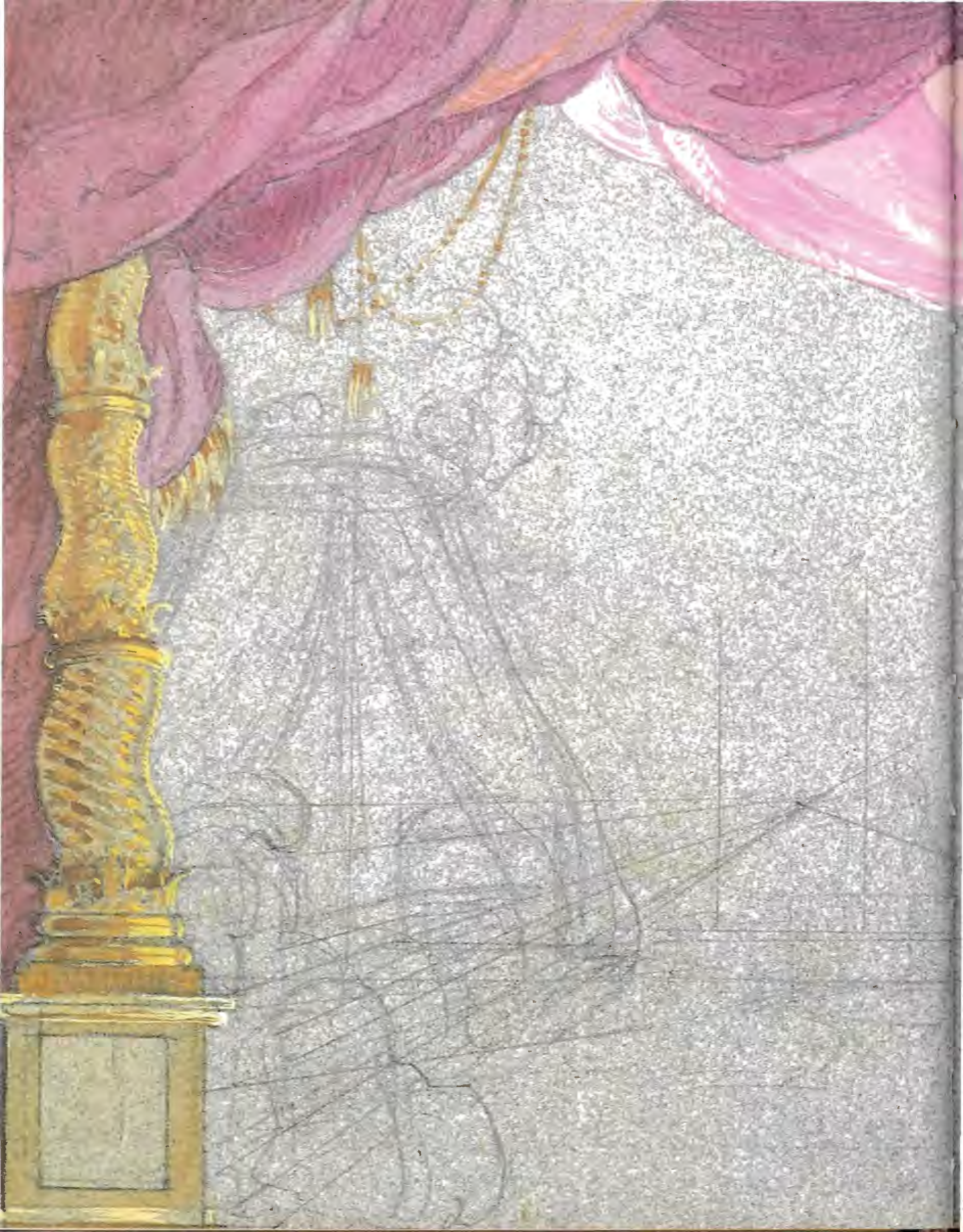
Esbós escenogràfic per a *Hores d'amor i de tristesa*, estrenada oficialment per l'Escola Catalana d'Art Dramàtic el 9-I-1918 al Teatre Novetats. Gual hi presenta una relació triangular basada en la història tràgica de Tristany i Isolda. Hi retrobem una idea que ja apareixia a *Misteri de dolor*: «Jo diria que el sacrifici de la nostra passió és la redempció d'ella mateixa.» (Del text de l'obra.)

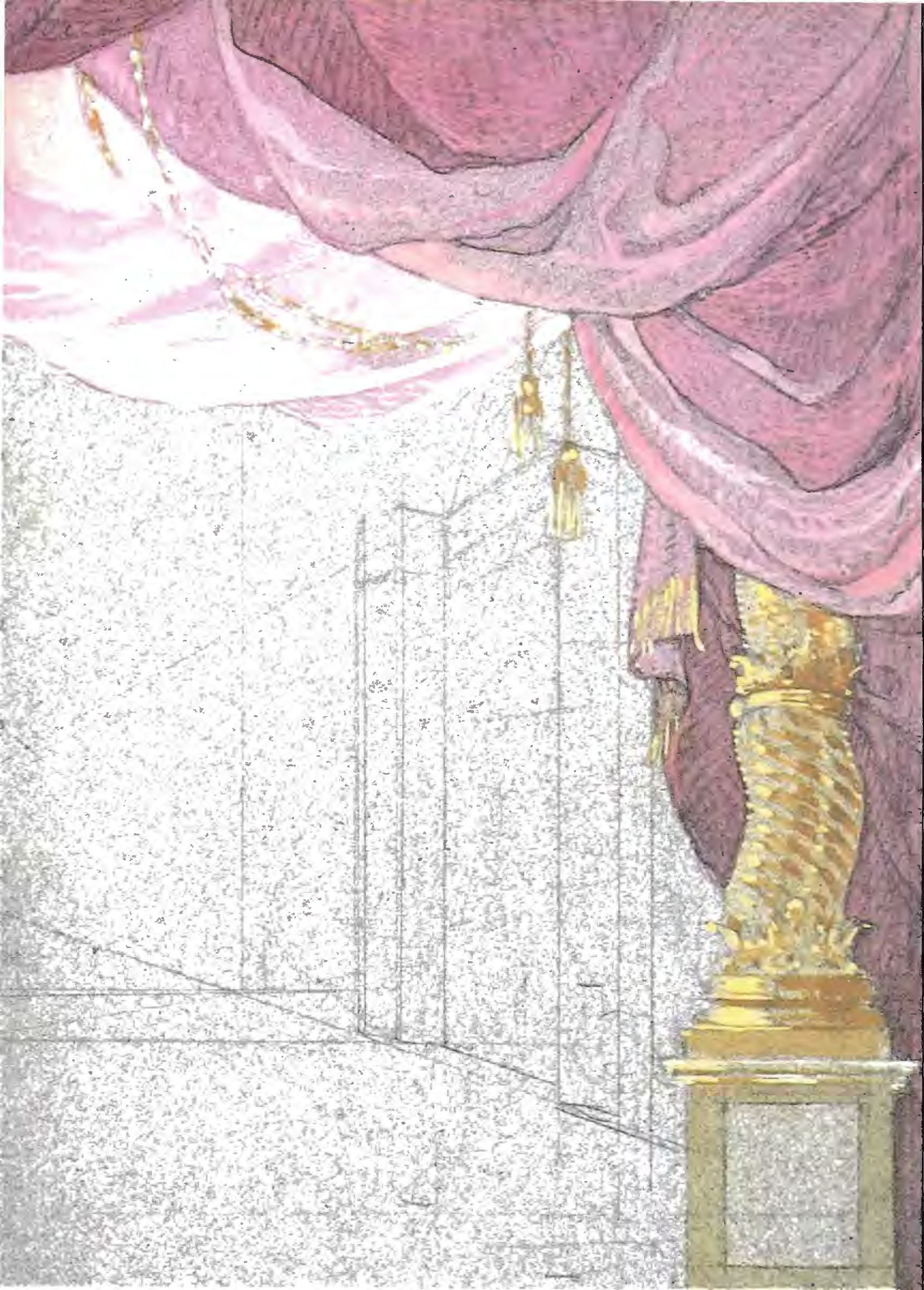
relació de Tomàs Reynald i el seu fill; efectivament, també es debat el problema de la transcendència i de l'herència artística.

Al llarg del mateix any escriu un altre drama, *Hores d'amor i de tristesa*. L'obra sembla respondre a la necessitat de presentar una tercera solució al desenllaç dels conflictes triangulars. A *Misteri de dolor* moria, sacrificant-se per amor, el cònjuge legítim; a *Joan Ezequiel* se suïcidava l'amador, atrapat entre la passió i el deure; en darrer terme, a *Hores d'amor* qui ret l'ànima és l'ésser estimat. En aquest cas, Armanda, la protagonista, viu escindida per dues grans passions. L'amor al seu marit i l'amor al seu cunyat. Col·locada en la situació de decidir-se per l'un o per l'altre, mor.

Les darreres produccions dramàtiques de Gual, a partir d'aquestes dates, no aporten gairebé res de nou. Bàsicament, consisteixen en l'exploració reiterada de motius i fórmules ja establertes al llarg dels seus vint-i-cinc anys de trajectòria. Destaquen, l'any 1922, els intents de «teatre concert», en la línia de la teoria exposada a *Nocturn*, i altres peces com *Figaro o la dama que s'avorria* (1917), rondalla en dos episodis i un epíleg; *El secret* (1923-1924), farsa; *La filla del marxant* (1925), drama popular per a l'escena, musicat per Eduard Toldrà; *Els adéus* (1928), nocturn número set; *Bàrbara* (1928), drama de món, o *La mentidera* (1928-1929), comèdia en tres actes.







CARLES BATLLE I JORDÀ

L'ESPAI DEL TEATRE



ADRIÀ GUAL I L'ART ESCÈNIC



LA NECESSITAT D'UNA DIRECCIÓ D'ESCENA

Is capítols precedents hem pogut observar que Gual intenta de dignificar el teatre català tot allunyant-lo d'una tradició encarcerada, diglòssica i autosuficient. En relació amb això hem d'entendre la seva extensa dedicació a la literatura dramàtica. Ara bé, Gual mai no limita els seus comentaris crítics a l'àmbit de l'escriptura teatral. Cal tenir en compte que la situació de marasme no sols afecta l'àmbit literari sinó que s'estén a tots els dominis de l'art escènic. És clar: l'home de les darreries del dinou només admet la representació en tant que traducció fidel i unívoca d'un text teatral damunt de les taules; un text que guarda, en ell mateix, tots els ressorts de la producció del sentit. És força lògic, doncs, que, a un estat d'inanició o d'estacionament en la creació literària, correspongui forçosament una gran dificultat d'innovació escènica.

Portadella.

Probablement, embocadura estable per a les representacions del cicle «La comèdia durant la divuitena centúria» (1918).

Gual és dels primers a alliberar l'escenificació de la literatura. I no precisament per justificar muntatges impactants a partir de textos mediocres. Per ell, la posada en escena ha de considerar-se un art autònom. Més ben dit: un art que pugui alliberar-se de la relació de dependència que el vincula al text, però que potencii, al mateix temps, uns lligams de complementaritat amb l'obra escrita. Sense la posada en escena el text no concreta el «seu sentit» més profund. Ben al contrari, manté en els dominis de l'obertura i l'ambigüitat el conjunt de la seva capacitat significant. Díficilment, doncs, existeix una «traducció escènica correcta» del text. Ni l'autor dramàtic, ni, de vegades, l'escenògraf o el primer actor —sense comprendre la relació dialèctica entre text i escena— poden assumir la responsabilitat de l'escenificació: el seu criteri respon o bé a una falsa idea de «fidelitat» a l'obra escrita, o bé a un particular afany de protagonisme. El present reclama un artista autònom: el director. En el millor dels casos, un autor-director. Mai un autor que faci de director.

Ara bé, no únicament és el text el gran opressor de l'escena. De sempre que, davant de qualsevol opció creadora, ha existit una tradició escènica que ha sacralitzat i fixat unes formes tot mediatitzant el procés de les convencions. Aquesta tradició, nascuda en el ritual, ha madurat dialècticament amb les idees de cada època i amb les possibilitats materials que proporciona el progrés. Aquesta tradició, en definitiva, ha determinat inexorablement la construcció del text: l'acció, l'espai, el temps... La «paràlisi» del teatre català, en conseqüència, en l'època de joventut d'Adrià Gual, és un fenomen global i interactiu. Si volem entendre la necessitat d'un director d'escena a la Catalunya del tombant de segle, indubtablement haurem de partir d'una visió prou àmplia: de la literatura a les empreses passant pel públic o els actors.

Esbós escenogràfic per a *Scherzo tràgic dels amants de Verona*, estrenada per l'Escola Catalana d'Art Dramàtic a l'Orfeó Gracienc el 30-VI-1922.

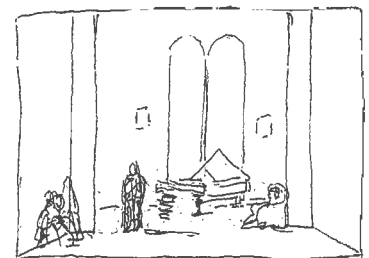
De la situació de la literatura teatral, se n'ha dit alguna cosa. Res de gaire engrescador. Els autors dramàtics escriuen les seves obres en funció d'uns esquemes que, repetits una vegada i una altra, persegueixen efectes i emocions perfectament controlables i previsibles: imiten la *pièce bien faite* i els recursos vodevilesco, juguen amb els cops d'efecte i busquen les situacions tòpiques. Per acabar-hod'arrodonir, les obres s'arrebossen amb una pàtina de moralisme i intranscendència. S'afavoreix el gust pel melodrama, el teatre còmic en general i l'exotisme. El teatre català sobreviu endogalat persistentment per una llarga tradició costumista que, provinent del sainet, s'aferma en repetitives fórmules de drama de costums o comèdia ciutadana. Encara més greu, els autors escriuen per a unes companyies establertes i, per tant, per a uns actors determinats. És a dir, l'argument i els caràcters de les obres es creen en funció d'una realitat humana donada prèviament. La concepció de l'espai pateix del mateix mal. A mesura que passa el temps, l'ampliació de repertoris —posem per cas— acaba amb les unitats i el marc clàssic de l'escenari alhora que amplia la capacitat de transformació espacial. El desencaixament entre allò que es veu i allò que es podria veure cada cop es fa més evident. L'ocultació clàssica del caràcter de representació esdevé una fal·làcia.

D'una altra banda, les companyies s'organitzen jeràrquicament en funció de categories, antiguitat i papers. S'entronitza la figura del primer actor, que condueix l'obra cap al seu lluïment personal. En el mateix sentit, els motllos interpretatius no tenen en consideració una idea de conjunt i es fonamenten en els tòpics expressius d'una declamació tronada. De mica en mica, però, aquesta dinàmica també s'altera. Davant la progressiva diversificació dels gèneres dramàtics, les companyies ho tenen cada cop més complicat per mantenir unes categories d'actors fixes. La mobilitat dels actors d'un teatre a un altre esdevé un fet prou habitual. L'aparença de «direcció» —de coordinació, si voleu—, encara que només sigui pel costum del treball diari, és cada cop més problemàtica.

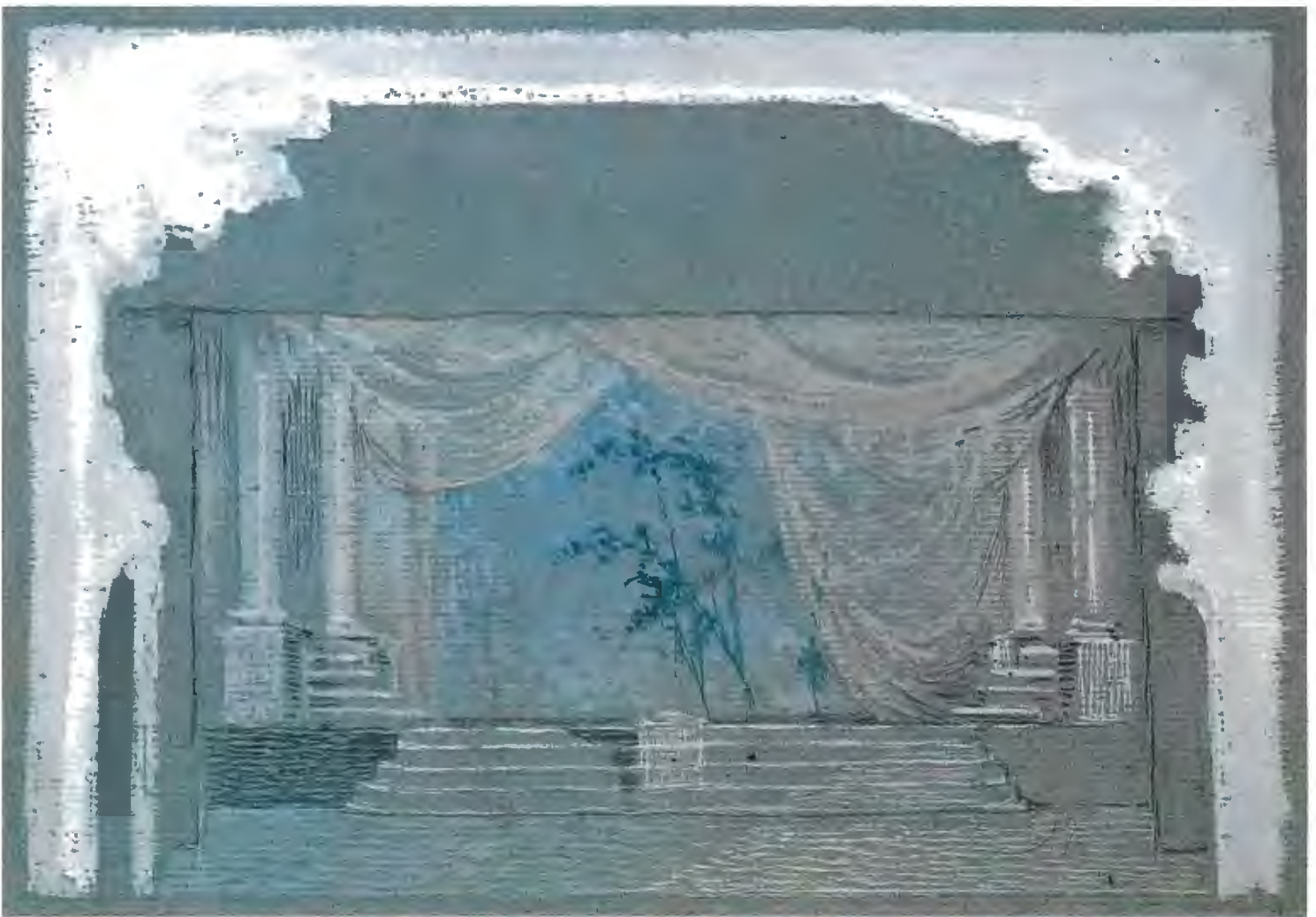
Finalment, cal tenir en compte el públic. Un públic que, malejat pel costum, legitima un vedettisme ultrat tot aplaudint respiracions intenses i llargues «tirades». Com a auditori compacte, s'organitza amb freqüència en societats recreatives que conceben el teatre com a lloc de reunió social. Hom va al teatre per veure-hi i per ser-hi vist; per formar part de l'espectacle. Sala i escena resten il·luminades.

Davant de tot això, Gual opta per un treball modern de direcció escènica. La seva idea d'art autònom i alhora interdisciplinari té una justa correspondència arreu d'Europa. L'aparició del director teatral és un fenomen que, per aquestes dates, va quallant en diversos indrets del continent. D'una banda, des del segle XVIII, la demanda creixent i diversificada d'apropament a una reproducció versemblant del món dalt de les taules posa de manifest, des de tots els seus extrems, la manca d'un home que ordeni i coordini els diversos elements de la interpretació i de l'escenificació. En un dels límits d'aquesta petició, per exemple, quan només falten vint anys per acabar el segle, Émile Zola pretén que el teatre, que sempre «ha estat el darrer bastió dels convencionalismes», segueixi el camí de la novel·la naturalista en l'intent de reproduir fidelment la realitat. Segons la teoria naturalista, «un clima, un país, un horitzó, una habitació, tenen sovint una importància decisiva». El nou teatre haurà d'aconseguir, per tant, de representar el «medi» com a element constitutiu de l'individu. Tant en el text com en l'escena. De fet, s'està insistint en la conveniència d'unificar els sistemes de signes que intervenen en l'espectacle. Fusionar,

Esbós escenogràfic per a *El somni d'una nit d'estiu*, de Shakespeare, estrenada per la Nova Empresa de Teatre Català, al Teatre Novetats, el 17-X-1908. Hi conflueixen les principals innovacions escenogràfiques de Gual: estilització, sintetisme, ús de cortinatges, doble embocadura, etc. (vegeu les il·lustracions de les pàg. 118, 119, 146 i, per contrast, 141).



Croquis d'escena d'*Els adéus*, nocturn núm. VII (1928).



Cortinatge de la cambra de Julieta. Esbós escenogràfic per a *Julieta i Romeo*, adaptació de l'obra de Shakespeare, estrenada per l'Escola Catalana d'Art Dramàtic, al Teatre de la Paloma de Lleida, l'abril de 1920 (vegeu la il·lustració de la pàg. 227).



doncs, la interpretació d'actor (l'home) —bàsicament gest, paraula i moviment—, amb les altres disciplines escèniques —llum, música, escenografia, etc.— que, al capdavall, són les que expressen el medi. Per dur a terme això, cal un director.

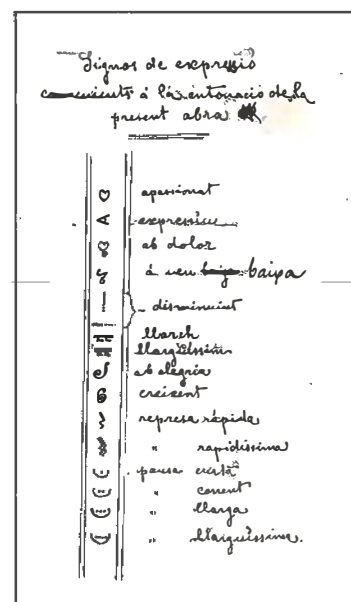
Richard Wagner, amb la teoria de l'Art Total o de la síntesi de les arts, expressa igualment la voluntat d'unir, en una manifestació totalitzadora, els diversos llenguatges que concorren en l'expressió de l'espectacle teatral. Amb una intuïció clarivent, Wagner apunta cap a una moderna definició de la teatralitat: el teatre és una espessor de signes. La teoria wagneriana, en relació amb els pressupòsits diguem-ne realistes de què parlava més amunt, desemboca en el concepte de conjunt escènic. No només conjunt per aplec de disciplines, sinó també per harmonització d'esforços. Tan important és el paper del primer actor com el de l'últim comparsa. Des d'aquesta perspectiva, el treball de conjunt acaba amb els vedettismes vergonyosos i l'amanerament interpretatiu que se'n deriva; busca una major espontaneïtat, la naturalitat en el gest i en l'entonació. Per consegüent, col·labora a proporcionar la sensació de veritat sobre l'escena. Se'n desprèn, lògicament, la necessitat d'una direcció d'actors.

Tampoc no podem ignorar que l'aportació del progrés tècnic i científic als mecanismes escènics permet l'aparició de noves idees i propostes. Per exemple: ¿fins a quin punt la possibilitat de modificar fàcilment els decorats teatrals muntats sobre bastidors no té a veure amb la renúncia definitiva a la unitat de lloc? O més encara. La introducció de l'aparat elèctric, ¿no justifica la voluntat d'apropar-se a la realitat tal com és? Tant un aspecte com l'altre impliquen una concepció multiforme de l'espai escènic que només adquireix tot el seu valor gràcies a la mediació del director d'escena.

Un dels models que segueix Gual (primer per referències i de forma més directa a partir del 1901) és André Antoine. En realitat, Antoine, que sembla recollir el guant de desafiament llançat per Zola, és un dels responsables de l'ideal de «justesa» gualià. És el primer a enunciar de forma ben definida en què consisteix la tasca del director teatral. En primer lloc —parafrasejo els seus mots—, cal comprendre amb claredat la idea de l'autor en un manuscrit, explicar-ho amb paciència i precisió als actors, veure el desenvolupament de l'obra i com pren forma minut a minut, vigilar la producció fins en els seus detalls més insignificants, les seves accions escèniques i fins i tot els seus silencis que, de vegades, són tan eloqüents com el text de l'obra. És col·locar al lloc corresponent els figurants poc destres o confosos i instruir-los, reunir en un sol repartiment actors desconeguts i estrelles. És harmonitzar veus, gestos, moviments diversos i efectes dissímils, per poder aconseguir la interpretació correcta de la tasca que els ha estat assignada. És encarregar-se de l'aspecte material de la producció i, finalment, veure a distància prudent la producció com un tot. També és tenir en compte els gustos i els costums del públic en les dimensions adequades. Per Antoine, de més a més, és important que el decorat serveixi de medi a l'acció; que li doni caràcter i atmosfera; que sigui el medi qui determini el moviment dels personatges i no els moviments dels personatges qui determinin el medi.

ELS CONJUNTS ESCÈNICS I LA RENOVACIÓ TEATRAL

Adrià Gual, consegüentment, inicia la seva activitat de direcció a partir d'aquesta diversitat d'estímul: de primer, les teories naturalistes de la versemblança i el determinisme i l'exemple



«Pauta de signes d'expressió» utilitzat per a Gual a *Nocturn. Andante. Morat* (1895) i, posteriorment, en les obres classificades com a «dramas musicals». Gual, així mateix, utilitzarà aquests signes per als ensenyaments de l'Escola Catalana d'Art Dramàtic. Segons Gual, «l'art de la música i l'art declamatori van tan estretament lligats que no hi poden anar més. [...] En lo tocant a espiritualitat vos diré que la música o el sentiment musical no es troba lluny de cap manifestació artística i apenes de cap estat d'ànim de l'home. L'art del teatre, doncs, que és l'art de la vida, necessita, segons jo crec, apoiar-se sobretot en els preceptes musicals sentimental i tècnica-ment si vol mostrar-se afinat a l'altura de la seva transcendència». (D'un pròleg inèdit a *Schumann al vell casal*, 1916.)

Croquis d'escena i indicacions de direcció per a *Chopin*, d'Orefice, estrenada al Gran Teatre del Liceu el 1939. «Vivesa d'entonació, acert en els moviments i en el conjunt, com si tot obeís a un sol sentiment. Exhuberància i potència: interpretació simfònica.» (Del pròleg inèdit a *Camí d'Orient*, 1901.)

d'Antoine; segonament, la concepció de síntesi escènica wagneriana. Tampoc no es pot deixar de banda l'ordenació escènica que demanen els plantejaments atmosfèrics de la producció simbolista: el reconeixement de les propostes de Paul Fort i Lugné-Poe o la temptació dramàtica maeterlinckiana. En realitat, totes les opcions esmentades poden coincidir en un sol plantejament. Tota l'obra de Gual n'és un bon exemple. Per començar, és important adonar-se que, en qualsevol dels casos, existeix un concepte polivalent que reclama l'atenció del director: la noció de «conjunt escènic». Així doncs, quan, per primer cop, Gual es pregunta en què consisteix la missió del director, la seva resposta s'orienta en aquest sentit: «Suposant que tots els elements de que disposa estan perfectament penetrats de l'obra en qüestió, guiar-los per la mà, procurant la perfecta harmonia entre ells». (AEDW)

Per Gual, el director ha de ser un artista que acobli «amb traça i ingeni, a un temps, quants elements convinguin per a la interpretació més apropiada de l'obra que es tracti de reproduir damunt les taules» (AEDW), perquè el teatre és una obra d'art unificada on ningú no pot anar a la seva; ni el pintor (escenògraf), ni els tècnics, ni el músic, ni els actors. Hom lamenta el fet que, molts de cops, l'art de donar «fons adequat a un drama» (escenografia) resulti, malgrat una aparent perfecció, una obra aïllada, «mancada d'adaptació». El «mal —observa Gual— radica en dugues causes claríssimes. La primera de manca de direcció absoluta al representar obres teatrals; la segona, d'emportament dels artistes que hi contribueixen» (AEDW). La presència del director és necessària per a la coordinació d'esforços i per evitar els protagonismes artístics dels participants en l'escenificació.

També es fa evident que el concepte de conjunt escènic està estretament vinculat a la noció de síntesi de les arts. Cal un Art Total —art escènic— entès com a conjunt de sistemes significants encarats a un mateix objectiu emotiu. Així i tot, Gual divideix la síntesi artística en dues «formes» que, malgrat que es complementin i que coordinin el seu valor comunicatiu, poden estudiar-se separatament. La primera, la constitueixen la música i la paraula (més endavant, hi afegeix el gest). És la forma que expressa el contingut emotiu de l'obra. La segona, la part representativa («pintura, escleratge, elements de construcció en el sentit extens de la paraula i indumentària, que abraça vestit, calçat, armes i altres, i perruqueria»), realitza plàsticament allò que expressa la primera. Segons Gual, cal «arribar a les emocions per la col·laboració perfecta de tots els elements i detalls complementaris a fi de perseguir *la justesa de la realitat o la realitat de tots els idealismes*» (CE). El subratllat és nostre: a través de la síntesi wagneriana, és a dir, del treball de conjunt, tant s'assoleix la «justesa» naturalista com l'atmosfera simbolista. Al capdavall, ¿no és natural que coincideixin?

En darrer terme, el concepte de conjunt pretén acabar amb el teatre de primer actor. Ho hem comentat més amunt: al començament del segle XX és encara el primer actor qui deté les funcions anomenades de «direcció». Unes funcions que consisteixen, principalment, a dirigir l'espectacle cap al propi lluïment. Gual ataca la situació amb virulència. Allibera els components de l'Íntim (VIC) —encara no professionals— tot parlant-los de la idea de conjunt entès com un treball d'actors cohesionat, com el resultat d'una activitat guiada per l'amor i el sacrifici cap a un aplec de voluntats. De retop, doncs, vincula el concepte amb el seu messianisme: l'èxit de la missió educadora depèn, de totes totes, de l'harmonia del conjunt. Tant per la justesa d'allò que es reproduceix, com per l'exemple del treball solidari.



Foto d'assaig de *L'alegria que passa*, de Rusiñol.

Interior de l'estudi del fotògraf Audouard, decorat per Gual. Enric Giménez fa una lectura, el dia 3-X-1909, als actors de la Nova Empresa de Teatre Català. A l'angle superior esquerre, Adrià Gual.

Foto d'escena del darrer acte de *La comèdia extraordinària de l'home que va perdre el temps*, estrenada pel Teatre Íntim, al Teatre Auditorium, el dia 1-II-1914. La realització escenogràfica, a partir d'indicacions de Gual, és de Salvador Alarma.



L'any 1902 presenta una memòria per accedir al càrrec de director d'escena al Teatre del Liceu de Barcelona. És un document prou interessant. Gual hi critica, ja d'entrada, les bases del concurs, que associen la direcció d'escena a la conservació dels decorats. Una situació força freqüent en l'època. Per les mateixes dates, per exemple, Gordon Craig, a *L'art del teatre*, fa una dura crítica contra les funcions d'assistència que s'imposen al director d'escena. A França, diu Gual, distingeixen entre director i regidor. Aquí s'hauria de fer el mateix. Però això no és el més rellevant; el que crida l'atenció és la proposta programàtica de Gual: el director, abans que res, ha de tenir autoritat per imposar-se; ha de bandejar el vedettisme i la vanitat personal dels primers actors; ha de vetllar per la consecució d'un conjunt perfecte sense sacrificar-ne cap element; ha de coordinar, estructurar i delegar feines partint d'un domini conscient de totes i cadascuna de les disciplines que intervenen en l'espectacle; finalment, ha de partir, per dur a terme aquesta coordinació, d'un criteri i una finalitat concrets i coherents.

Ultra el concepte de «conjunt», Gual, en qualitat de director d'escena, afegeix al seu compte particular d'encerts algunes de les innovacions més importants en la vida teatral del tombant de segle. En aquest sentit, és emblemàtica la descripció d'escena que acompanya el *Nocturn*. Gual hi descriu un seguit de canvis escènics que, a partir de la fundació de l'Íntim, es materialitzen en una pràctica sistemàtica i representen un signe de modernitat. Són propostes que avui, des d'una òptica contemporània, difícilment poden sorprendre'ns. Guarden una relació força estreta amb la teoria exposada fins al moment. En poques paraules: si allò que interessa és la suggestió, cal assolir l'ambient adequat en el lloc teatral. Que res no trenqui la concentració. Se substituirà, per tant, el teló d'anuncis per una cortina de veritat (si pot ser, d'un color significant); es prescindirà de l'apuntador i les bateries proscèniques, que lleven expressió al rostre de l'actor i, a més, l'enlluernen; també se suprimiran bambolines i bastidors (són innecessaris i recorden la manera de fer del «teatro»). Així mateix, tot i les prevencions morals, s'apagaran els llums de sala per fixar l'atenció del públic en l'espai de la representació (algú tan «modern» com Jaume Brossa —redactor de *L'Avenç*— se sorprenia davant d'aquesta innovació). De resultes d'això, s'impedirà que l'espectador, a més d'anar a veure, vagi a ser vist. També es prohibirà que les dones duguin el capell posat (dificulten la visibilitat) o que s'entri a la sala un cop iniciat l'espectacle (tal era el costum de la bona societat de l'època).

Figurins per a «El geni de la comèdia» (estrenada el 1912) (putxinel·li), *Les alegres comedianes* (estrenada el 1906), (el soldat) i una peça desconeguda titulada *Mandarin de Pekin* (el xinès i la vella).

EL TREBALL DE L'ACTOR

Bandejant altres consideracions, Gual, com a director teatral, desenvolupa una teoria pròpia sobre el treball d'interpretació. Més amunt, a propòsit del pròleg a *La mar brama*, hem pogut veure que el jove dramaturg censurava la interpretació mecànica i afectada. Una crítica que, de fet, partia d'un rebuig absolut per la dinàmica general de les companyies de primer actor. Com diria Cortada, companyies *à étoile*. Però Gual no s'atura aquí, sinó que opina que la relació entre autor i intèrpret hauria de ser molt més estreta: «Dir lo paper és fer comèdia. Lo fer comèdia no és fer teatro. L'actor ha de ser un cor amb cames i lo cos de l'actor ha de ser mogut per l'ànima de l'autor». Dalt de l'escenari, es produeix una mena de traspàs de poders: l'autor deixa la seva ànima en les mans de l'intèrpret. És evident, doncs, que davant del públic és l'actor qui es responsabilitza de «la intensitat de sentiment». Per Gual, no obstant —i això ha de quedar clar—, interpretació



emocionada no vol dir interpretació afectada; ben al contrari, quan hom reivindica «intensitat de sentiment», no fa altra cosa que reclamar «sinceritat». Sinceritat en l'expressió; sinceritat en allò que s'expressa. A París, per posar un exemple, entusiasmat per l'actuació d'un actor italià, parla de «sinceritat emocionada». I és que de forma absolutament moderna Gual demana a l'actor «que pensi bé què és i què fa». La paradoxa diderotiana deixa de tenir sentit: reflexió i emoció es donen la mà. Efectivament, no hem de creure que la interpretació «de tot punt espiritual» que se suggereix per al *Nocturn* (el que diuen els personatges «té de sortir-los inconscientment del fons de l'ànima») respongui exclusivament a una petició nítida de vivència, d'identificació entre actor i personatge, d'emoció «en calent». És també una exigència d'implicació i de compromís artístic; de consciència reflexiva d'un objectiu emocional. L'any 1901, des de París, Gual comenta el treball d'actor de Firmin Gémier com a paradigma interpretatiu en tant que concilia observació i vivència: «Quant retrata la vida real, no sabia pas amb qui atinar més observador que ell, que pensi menys amb un auditori i que es rigui més de les lleis i rutines fins avui tolerades. Però la seva observació és sòlida i estètica, perquè sempre es deixa veure a través d'un temperament quadrat i és més aviat interpretació personal de coses viscudes». (CA)

Gual, fins a un cert moment, parteix del model d'interpretació «quietista» postulat pel simbolisme teatral. Sol·licita moviments pausats, economia en el gest i sobrietat en el dir. En el cas concret de *Nocturn*, demana el «ritme del dubte i de la impaciència»: «Tots els moviments, pues, seran pausats, responen a lo que digan, el mateix caminar serà de calma aparent i tot junt farà que respongui al ritme d'un *andante* i per lo mateix a un estat d'ànim de divagació somorta». També es preocuparà perquè l'expressió dels personatges respongui als paràmetres de la construcció musical: «Busco en la prosa i sa construcció tota la sonoritat possible a fi d'acostar-la a la música per boca dels personatges servint d'instruments.» No és estrany, doncs, que Gual, que concep l'obra dins del gènere «musical», utilitzi uns signes d'expressió per estructurar el text com si es tractés d'una partitura. Les indicacions són prou explícites: apassionat, amb dolor, expressiu, disminuint, en veu baixa, llarg, llarguíssim, amb alegria, represa ràpida, represa molt ràpida, pausa curta, pausa llargà, etc. Gual, definitivament, intenta de reproduir els estats anímics a partir de la música; però no només a partir de la música, sinó mitjançant la col·laboració de tots els llenguatges escènics. Més amunt n'hem dit alguna cosa. Es tracta de la confluència de la teoria de síntesi artística wagneriana amb la noció de les «correspondències».

Ara bé, des d'un altre punt de vista, Gual s'inspira en un model d'actor de base naturalista: la tècnica de l'actor, segons això, ha de fonamentar-se en els paràmetres de «naturalitat», «senzillesa» i —un mot que Gual utilitza constantment— «justesa». Demana als intèrprets naturalitat en la gesticulació («apartar-se en tot el que es pugui del que recordi teatre»). Introdueix idees com les d'espontaneïtat i de quotidianitat, i insisteix en la recerca de les entonacions pròpies del llenguatge parlat. És força il·lustrativa la concepció «realista» de la successió de rèpliques en *La mar brama*: «Tot això deu de dir-se sense esperar l'un que acabi l'altre». Finalment, atesa la dinàmica de conjunt, exigeix un treball intens de relació entre els actors. A *Camí d'Orient*, per exemple, teoritza sobre la construcció dels «moviments de masses». En opinió de Gual, els grups compactes de personatges s'han d'expressar «com si tot obeís a un sol sentiment». Es tracta d'un concepte nou a Catalunya que Gual bateja amb el nom d'«interpretació simfònica».



Fotos d'estudi d'*El casament per força*, de Molière, estrenada pel Teatre Íntim el 10-III-1903 al Teatre Novetats. «[L'actor] —diu Gual— arribarà indubtablement a descobrir lo no explicat i serà per lo mateix un perfecte intèrpret que, no sols farà a l'interpretar obra exterior, sinó que la presentarà bella en sa forma i reveladora d'un fons exacte.» (AEDW)



A cop calent, per tant, sembla lícit considerar que Gual distingeix entre una interpretació naturalista i una altra de simbolista. Cadascun d'aquests estils serà apropiat per a un tipus d'obres diferent. Tanmateix, no és tot tan senzill com sembla. No ens hem de deixar enganyar per les aparences. Si analitzem les notes interpretatives que Gual adjunta per a *Nocturn* i per a *Silenci*, observarem que, segons l'autor, aquest darrer no és un «drama musical» i que, per tant, per actuar-hi correctament, «amb les acotacions n'hi ha prou, tota vegada que l'efecte s'obtindrà quan més s'acosti la interpretació a la realitat ben entesa».

Ara bé, si hem de fer cas a les crítiques del dia de l'estrena, entendrem que, a l'hora de la veritat, la interpretació de *Silenci* no va ser diferent a la necessària en el *Nocturn*. El crític d'*El Teatro Español*, per citar-ne un, ho va veure d'aquesta manera: «La acción se desenvuelve débil, lenta, como el sueño de un extenuado. Es preciso que los espectadores pongan todos sus cinco sentidos en la obra para poder oír a los actores que hablan quedo... El aspecto [sic] de la muerte se cierne sobre el escaso público: el viento azota las persianas del teatro, la lluvia cae chirriando como el tétrico compás de una danza macabra i flota entre la acción el adulterio revelado por la muerte para derrumbar el ideal de un hombre honrado». No es pot negar que els elements atmosfèrics van col·laborar en la suggestió ambiental. A desgrat d'això, tot sembla indicar que el resultat interpretatiu s'acostava més al model descrit a la teoria del *Nocturn* que no pas a una imitació estricta de la realitat. Com justificar aquest fenomen?

L'explicació ens ve donada de la mà de *Blancaflor*. En aquesta obra coexisteixen, si hem de fer cas als mots introductoris de Gual, tots dos sistemes interpretatius. L'autor hi separa clarament els personatges reals, els pagesos, dels personatges llegendaris. Els primers han de donar la idea «de gent purament nostra». És important de no menysprear «cap detall que pugui ajudar a fer-los semblar de fora taules». Els segons, per contra, «haurien de trobar aquella entonació de romans, amb una dicció ben senzilla, quasi sens moure's i recordant el retaule amb aquell infantillatge propi del record somort dels jorns passats» (DI). La coexistència de dos sistemes no altera, des de cap punt de vista, l'objectiu global de l'obra: la idea emotiva, la síntesi artística i l'expressió de les correspondències. És clar: l'oposició entre Naturalisme i Simbolisme, pel que fa als aspectes interpretatius en la pràctica gualiana, és només un miratge. En realitat, la confrontació entre *Nocturn* i *Silenci* no existeix com a oposició estètica sinó en la concepció de la situació i els personatges. Els protagonistes de la primera peçason «visions»; els de la segona, personatges reals. Res més. Altrament, en totes dues peces es persegueix la traducció externa i suggestiva del «drama íntim»; tanta presència de Maeterlinck hi ha en la primera com en la segona. *Blancaflor*, enmig de les dues, fa de frontissa i explica la confluència.

Un dels textos que, passats els anys, pot arribar a fer comprendre millor l'evolució de la teoria interpretativa en Gual és un fragment de *L'art escènic i el drama wagnerià*. Diu així: «[...] serà l'obra de l'interpret obra perfecta de consciència, no farà res *per fer-ho* solament, en el transcurs de ses meditacions, a través del seu procés reflexiu, haurà arribat a trobar-se a si mateix, es coneixerà a fons i aquesta troballa o consciència íntima, aquest convenciment del seu propi individu intern, li permetran la quasi perfecta socabació dels esperits veïns i arribarà indubtablement a descobrir lo no explicat i serà per lo mateix un perfecte intèrpret que, no sols farà a l'interpretar obra exterior, sinó que la presentarà bella en sa forma i reveladora d'un fons exacte». Curiosament, aquell mateix any i, evidentment, sense cap mena de connexió, Stanislavski redacta, amb un



Foto d'escena de *La comèdia extraordinària de l'home que va perdre el temps*, estrenada pel Teatre Íntim el dia 1-II-1914 al Teatre Auditòrium.

L'actor Enric Giménez com a Rei Thoas a la *Ifigènia a Tàurida*, de Maragall, al Laberint d'Horta (1898). Les sanefes d'ulls del seu vestit connoten la tensió vital del personatge, polaritzat entre l'observació i l'esclariment del que succeeix al seu voltant.





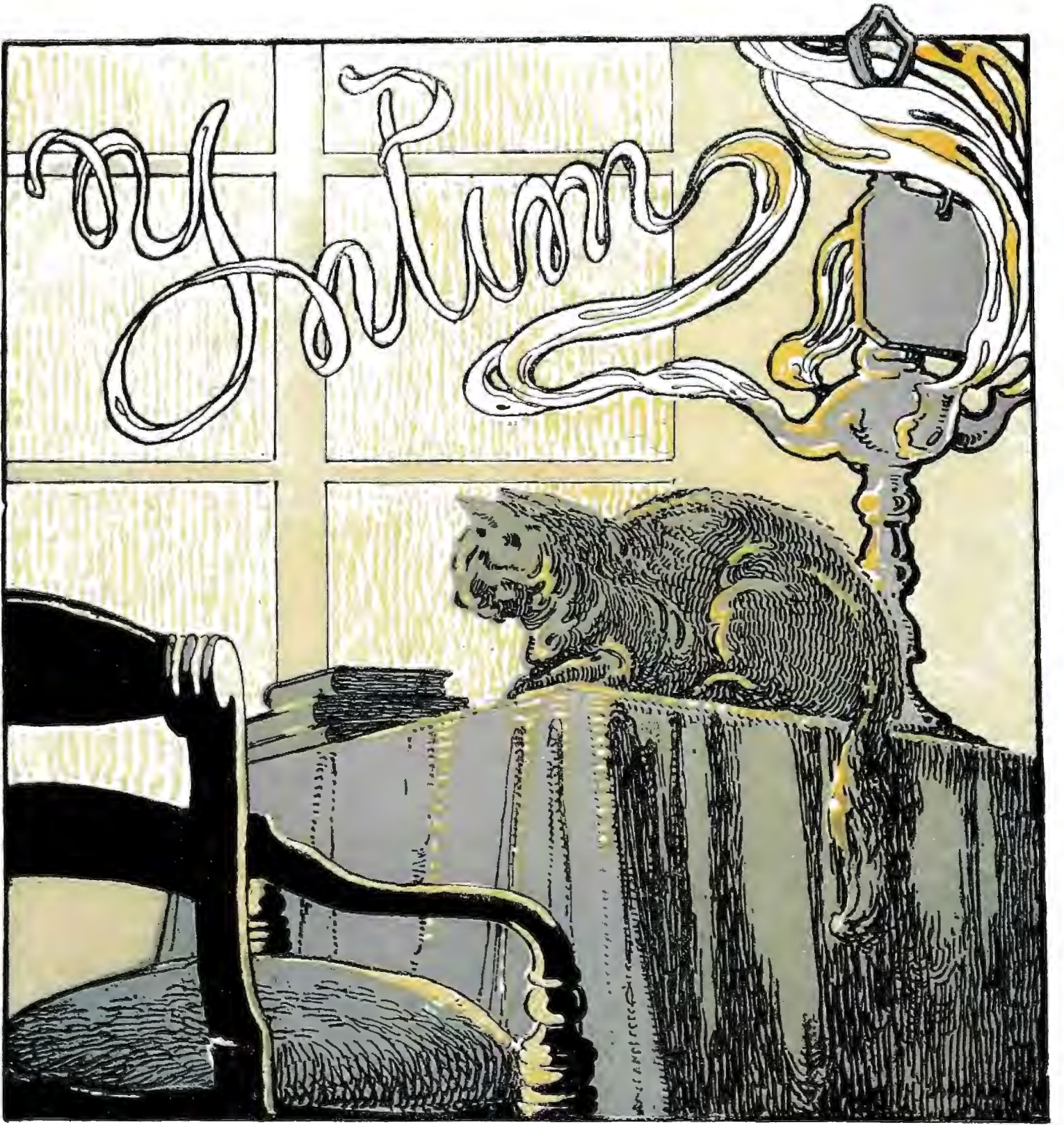
Foto d'estudi d'*Èdip rei*, de Sòfocles, estrenada pel Teatre Íntim el 10-III-1903 al Teatre Novetats. Gual pretén replicar al muntatge de la mateixa obra que, durant el 1901, ha vist a París: «Mounet Souli era un tràgic remarcable. Qui pot dubtar-ho? Un tràgic bastit en els fogars del conservatori de París; un afamat de glòria talmaniana, perquè vivia a cor obert els tradicionalismes de la dramàtica nacional amb tots els seus prejudicis i les seves qualitats, sense excepció de certes cadències no sempre agradoses ni massa harmòniques. [...] La representació d'*Èdip rei* significava per a mi la incorporació de la tràgica grega a l'escena catalana valorada per una interpretació de conjunt...» (MVT)

esperit similar, les primeres proves per a *El treball de l'actor sobre si mateix*. El dramaturg català, no obstant, estén la sevanoció de «consciència íntima» més enllà del treball individual tot introduint un concepte nou a Catalunya: el treball «de conjunt».

Fet i fet, la reflexió de Gual sobre el treball de l'actor es desenvolupa progressivament i sense canvis gaire substancials al llarg de tota la seva trajectòria dramàtica. La pràctica directa amb els intèrpretes, d'altra banda, és prou flexible: des de la disciplina i l'exigència dels assajos fins al «ara feu el que vulgueu» del moment de la representació. Estrènyer, doncs, sense ofegar. Cada cop més, però, la necessitat d'alliçonar aquells actors novells que s'incorporen a les diverses iniciatives que el dramaturg du a terme fa que Gual es qüestionari seriosament la necessitat d'una «escola». L'any 1904, arran d'haver estat nomenat director artístic del Foment del Teatre Líric Català, intenta tirar endavant una escola que pugui formar actors lírics. Creu fermament que «l'educació de l'actor líric serà absolutament la mateixa que deu rebre l'actor dramàtic». Només cal vetllar perquè el primer se l'eduqui més profundament en el domini de «la veu, per lo que li sia permesa l'exaltació eufòrica que l'ha de distingir de l'altre». En aquest sentit, Gual presenta un programa perfectament vàlid per a qualsevol tipus d'actor. La seva proposta, bàsicament, consisteix a donar a l'actor «exacte compte de les seves forces preliminars, fent-lo gran-confiat de son just esforç, despullant-lo de tota vanitat i criant-lo reaci envers tot lo intens». (TLC)

Es tracta, doncs, d'un projecte que es presenta com a reacció contra els ensenyaments rutinaris de les «escoles oficials» estrangeres. Gual, en aquesta qüestió, no es mossega la llengua. Troba contraproductiu «l'educació fictícia que aquests temperaments espontanis solen rebre en les escoles oficials, faltades sempre d'amplitud, independència i esbarjo racional. El resultat d'aquestes educacions no és altre que el d'encarcarar i adulterar disposicions fresques que necessiten tan sols algun entretoc d'experiència honrada per ben dirigir-se, i no lo que pretenen inculca'ls-hi al sotmetre-les baix un domini absurde de reglaments i tradicions destructores, quasi sempre, de la veritable emoció senzilla i per lo mateix intensa». (CA)

Per combatre totaixò, presenta un pla d'estudis innovador. D'entrada, hi fa cabre tot un seguit d'assignatures teòriques que —ell mateix ho reconeix— «tal vegada podran semblar estrambòtiques als proselitats encarnissats del *bel-canto*». Cal anar de dret contra la concepció habitual que creu que l'actor cantant només ha de tenir veu, o que l'actor dramàtic només ha de conèixer els trucs de l'ofici. La cultura és indispensable per a la formació del talent i l'espontaneïtat. En un altre sentit, introdueix assignatures inèdites: «suggestió plàstica», «conjunts escènics», «cant amb part literària que l'anima», etc. El seu projecte pedagògic —en aquest cas frustrat— culmina, finalment, en la fundació, l'any 1913, de l'Escola Catalana d'Art Dramàtic. Gual és designat per fer-se càrrec de la seva direcció.



EL TEATRE ÍNTIM



UNA AGRUPACIÓ PER A UN IDEAL

l Teatre Íntim fou un projecte teatral posat en marxa l'any 1898 per Adrià Gual i un grup d'amics amb la finalitat bàsica de promoure un teatre modern a casa nostra. Una iniciativa cohesionada per la ferma voluntat de sacsejar la inèrcia dramàtica de la Barcelona del tombant de segle.

L'empresa es va fundar amb la signatura dels següents noms: Joaquim Pena, Claudi Sabadell, Oriol Martí, Salvador Vilaregut, Francesc Soler, Josep M. Sert i Adrià Gual. Aquestes persones, majoritàriament provinents de l'Associació Wagneriana, proporcionaren el primer capital de la companyia. Pocs hi treballaren d'actors. En el millor dels casos van col·laborar en diverses tasques artístiques: música, traducció, etc. D'entre els fundadors «reals» de l'Íntim, a més d'alguns dels mencionats, destacaren Josep Pujol i Brull i Enric Giménez, constants col·laboradors gairebé en totes les iniciatives artístiques d'Adrià Gual. Altrament, les necessitats de les representacions —tant en l'aspecte organitzatiu com en l'àmbit estrictament artístic— van comportar l'ampliació progressiva del nombre de simpatitzants de la companyia. Des de l'aportació més o menys establerta de gent com Emília Baró, Carles Capdevila, Josep Santpere, Enric Granados, Elvira Fremont o Ramon Tor fins al suport explícit d'homes com Enric Morera, Josep Carner, Jaume Pahissa o Santiago Rusiñol.

Com gairebé totes les empreses d'avantguarda, l'assaig de l'Íntim constitueix, en un primer moment, una temptativa marginal i elitista. Una situació que, temps a venir, faria que Gual enuncies el concepte de «teatre monestir». De mica en mica, però, la continuïtat i l'exigència de plantejaments reporten una imatge pública modèlica, una imatge de dignitat dramàtica a imitar. La incorporació d'individus allunyats de la iniciativa primera, tanmateix, deforma gradualment els fonaments de la companyia. Per exemple, el caràcter de missió que Gual hi imprimeix des del primer moment sofreix una transformació: de la croada altruista s'arriba al sacrifici remunerat. Al llarg dels anys, de fet, l'únic element persistent i definitori de l'agrupació és la presència i la direcció d'Adrià Gual.

Per entendre els fonaments del Teatre Íntim, d'entrada, cal fixar-se en el nom. Suggereix una idea aproximada d'aïllament. ¿Què vol dir «íntim»? El diccionari proporciona dues accepcions: d'una banda, fidel, familiar, inseparable; de l'altra, intern, de l'ànima, ocult. El primer significat al·ludeix a les característiques orgàniques de l'entitat, el segon, amb tota probabilitat, indica el caràcter bàsic d'uns continguts dramàtics ben delimitats. Hi ha la possibilitat d'una tercera interpretació que té a veure amb la noció de simplicitat. La voluntat

Dibuix probablement destinat a il·lustrar alguna de les activitats de l'Íntim en els seus primers anys. «Buscar un món gran en el racó d'una casa vulgar a l'apariència i arribar al més alt grau d'emoció per la més pura senzillesa.» (TM)



Esbós escenogràfic per a *Èdip rei*, estrenada pel Teatre Íntim el 10-III-1903, al Teatre Novetats.

d'economia expressiva i l'interès per la confidència que acompanyen la influència del teatre simbolista —tot plegat unit a la manca de recursos materials— potencia el propòsit de muntar espectacles amb pocs personatges i amb elements sintètics; tot plegat, ajudat per una disminució sensible de les despeses.

El Teatre Íntim en els orígens és, segons la primera accepció, una agrupació «familiar», un cenacle, un grup d'amics que comparteix unes mateixes inquietuds i intencions. Sempre el mateix, dignificar el teatre català, allunyar-lo del marasme d'una falsa tradició i obrir-lo a Europa; aprofundir en la investigació d'uns continguts i d'una forma dramàtica que, plenament autòctons, tinguin una projecció universal i vehiculin una regeneració col·lectiva. L'aïllament, però, no és desitjat. En efecte, l'artista modernista, en general, és un visionari; algú que creu en el poder redemptor de l'art malgrat que dirigeixi el seu treball cap a posicions no acceptades pel gruix de la societat; una societat que el margina sense saber que, fent-ho, proporciona a l'artista la seva mateixa raó de ser i de fer. El Teatre Íntim, doncs, és un teatre minoritari *malgré lui*, un teatre minoritari amb la vocació profunda de no ser-ho... I, amb tot, cal matisar. Els fundadors de la companyia troben en el tancament una força: el poder que proporciona la unitat de criteri. Per davant de tot, la convicció profunda de constituir, plegats, el cenacle dels escollits. Adrià Gual, a les seves memòries, ho comenta reiteradament: «[volíem] una agrupació activíssima i ensems reclosa, filla de la reacció promoguda per la indiferència [...]. Una agrupació tancada que transpués les seves excel·lències i les seves activitats al punt de fer-les desitjables a tots». En definitiva, dues idees aparentment contradictòries: l'isolament provocat i el desig de transcendència. No és estrany que, a les primeres representacions del Teatre Íntim, només s'hi pogués accedir per estricta invitació. A dreta llei, no es pot negar que, en aquest cas, també pesava la por de fer un salt definitiu al buit i segurament també un desig inconfessat de popularitat entre



Il·lustracions per a l'edició de *Donzell qui cerca muller*, follia amorosa en un prelude i tres actes (1910).

les capes socials benestants. El cert és que la realitat va confirmar els pressentiments. La primera representació «pública» de l'Íntim, *La culpable* de Gual (1899), va ser tot un fracàs.

El Teatre Íntim —tenint en compte la segona accepció— també és un teatre «de l'ànima». I ho és per una raó ben senzilla: neix marcat per la influència del teatre maeterlinckià. En realitat, el nom de l'agrupació té el seu origen en la menció d'aquesta influència. Breu: hi ha la pretensió de deixar al descobert els drames «íntims». És a dir, evidenciar l'existència de l'ànima en ella mateixa presentant un teatre sense psicologies, silencis, sense acció, on el més important sigui la presència de la mort, el diàleg ple de misteri de l'home amb la seva darrera veritat. La idea del «tràgic quotidià» i el concepte de situació substitueixen les nocions d'acció, de conflicte i d'anècdota. Cal tenir en compte, no obstant, que, a grans trets, aquestes característiques no són aplicables ni de bon tros a tota la producció de l'Íntim. I més encara com més ens allunyem dels estímuls inicials.

Els components de l'Íntim —en funció de la teoria interpretativa de Gual— no són actors diletants ni histrions amb afany de lucre. Si més no, en teoria. Segons Gual, són homes i dones investits d'una *missió*: l'individu, convençut de la seva funció, ha de sotmetre's a una disciplina fèrria per tal de reeixir, conjuntament amb els altres, en l'objectiu prefixat. No importen els guanys. Cal prendre consciència que la professionalitat no vol dir ofici, sinó sinceritat, dignitat i exigència: «Els artistes intèrprets han de revestir la majestat d'una veritable missió acceptant tots els sacrificis que aquesta pugui exigir i no recordant-se mai dels béns que reporti» (AEDW). Ara bé, allò que més determina el tarannà dels components de l'Íntim és la necessitat d'arribar a la regeneració del públic mitjançant l'emoció que deriva d'una expressió sincera. L'emoció d'emocionar. El pròleg de Gual per al seu *Donzell qui cerca muller* és perfectament representatiu de les intencions de la companyia: «voldria haver sabut desvetllar en l'esperit del nostre espectador, avui adormit, fatigat i apesarat per un sens nombre de pecats i errades en la vida social i estètica, aquell renéixer a l'encant, a la simplicitat del fructífer admirar, al goig de sublimar-se per un seguit de cadències i harmonies internes i externes que, amb tota dolcesa i habilitat, el col·loquin enfront del record de ses primeres emocions conscients per a, d'aquí endavant, tenir veritable consciència de lo bo i lo hermós i emancipar-se de la lletjor de les petites causes que es tenen per grans i maten ans del temps assenyalat». (V)

El Teatre Íntim s'emmiralla en l'activitat teatral de més enllà dels Pirineus. En primer lloc, de la mà de Gual, experimenta sobre la teorització i la pràctica wagnerianes; en segon lloc, imita els criteris estètics i les iniciatives estructurals dels grups fundats per Antoine (Théâtre Libre), Paul Fort (Théâtre d'Art) o Lugné-Poe (Théâtre de l'Oeuvre), per bé que, de vegades, puguin semblar contradictoris. Per exemple, de les experiències simbolistes de Lugné-Poe, en refermala voluntat d'anar cap a un Art Total capaç de suggerir una emoció, una atmosfera, un ambient, la suprarrealitat o l'inaccessible; de posar de manifest les correspondències que hi ha entre el físic i l'espiritual. També, sota la bandera de la simplicitat i la senzillesa, intueix el que representa un cert menyspreu per les necessitats materials del teatre; una idea determinant en la plasmació d'una simplicitat escenogràfica. En darrer terme, l'Íntim investiga els models formals i els continguts difosos pel teatre estranger de primera línia: modern (Maurice Maeterlinck, Henrik Ibsen, Gabriele D'Annunzio, Gerhart Hauptmann, etc.) i clàssic (Sòfocles, Goethe, Molière, etc.). També la dramaturgia catalana moderna. Un dels seus objectius principals, doncs, és fer

saber al públic quines són les inquietuds que sacsegen Europa i fer-los-hi descobrir les característiques intrínseques de la pròpia col·lectivitat. La iniciativa no consisteix únicament en una tasca de difusió, sinó que s'eixampla definitivament a través d'un treball d'investigació i d'experimentació.

Ultra la representació d'obres contemporànies estrangeres o dels clàssics de la literatura dramàtica universal, l'Íntim s'encarrega, de bon començament, de l'estrena de l'obra dramàtica d'Adrià Gual. De forma ben representativa, debuta amb l'escenificació de *Silenci*, el 15 de gener del 1898. Després de *Silenci*, gran part de la producció de Gual és estrenada per la companyia i, per tant, és dirigida sempre pel mateix autor. De la major part d'aquestes peces se'n diu alguna cosa en l'apartat dedicat a la producció dramàtica. Tanmateix, val la pena cridar l'atenció sobre alguns aspectes de la posada en escena que, en forma de didascàlies, ja són prefigurats al text dramàtic. Tant les anotacions detallades a propòsit de l'escena, els personatges i la interpretació, com, en alguns casos, els dibuixos, els croquis d'escena i la planificació de moviments, són força reveladores del neguit de l'autor per coordinar text i escenificació. D'habititud, també, alguns pròlegs o conferències vinculades al text són llegides minuts abans de la representació. D'alguna manera, participen del procés comunicatiu i la conjunció entre text i escena. D'altra banda, responen a una certa inseguretat; a la voluntat de l'autor —i, per tant, també del director— de prevenir l'espectador davant d'alguns aspectes formals o de contingut de concreció poc convencional: quan Joan Maragall llegeix el pròleg de Gual a *Silenci*, pocs abans de l'inici de la funció el dia de l'estrena, hom al·liçona el públic perquè pugui comprendre la importància del «silenci» i del «no-dit» com a expressió diguem-ne atmosfèrica d'un conflicte latent que no s'exterioritza dramàticament.

UNA TRAJECTÒRIA DE TRENTA ANYS

El Teatre Íntim segueix una trajectòria més o menys continuada, estroçada i represa en diverses ocasions, des del 1898 fins al 1928. Tots els parèntesis en aquest llarg periple són provocats per la dedicació momentània de Gual a altres afers. Per exemple, l'any 1901, quan Gual marxa a París, s'aturen les representacions. L'activitat de l'agrupació no recomença fins el 1903. Des del final del 1904 fins al final del 1906, el Teatre Íntim és «substituit», primer, per les «visions musicals» a la Sala Mercè i després, pels Espectacles-Audicions Graner. I dic substituit perquè els elements humans que intervenen en totes aquestes iniciatives pràcticament són els mateixos. Si prescindim de les característiques específiques de les empreses de Graner, substancialment, de l'Íntim als Espectacles-Audicions només ha variat una cosa: la responsabilitat última de les activitats ja no és de Gual, és de Graner, i això provoca algun malentès. És prou simptomàtic, doncs, que Emili Tintorer, des de *Juventut*, l'any 1906, critiqui els Espectacles-Audicions Graner com a responsables d'una suposada mort de l'Íntim: «en Graner ha mort a n'en Gual, com els Espectacles-Audicions han aniquilat al Teatre Íntim, ferint de retruc, ben fonament, el teatre català». Naturalment, Gual replica amb contundència desvinculant la seva organització de l'empresa de Graner. Segurament, deixant de banda les premonicions mortuòries, Tintorer tenia més raó del que volia reconèixer Gual. El Teatre Íntim i els Espectacles-Audicions eren parents pròxims, car el Teatre Íntim «era» Adrià Gual i Adrià Gual dirigia l'empresa de Graner. El cas és que l'any 1907,

Cartell del Teatre Íntim. Temporada d'hivern 1899. Tres sessions d'abonament: *Silenci*, de Gual, i *L'alegria que passa*, de Rusiñol; *Ifigènia a Tàurida*, de Goethe; i *Interior*, de Maeterlinck, i *Blancaflor*, de Gual.



Programa de les «Quatre sessions de teatre modern estranger» que el Teatre Íntim realitzà al Teatre Romea entre el desembre de 1907 i el febrer de 1908.

TEATRE INTIM



DIRECCIÒ
ADRIÀ GVAL

HIVERN D
1899

TRES
FUNCIONS
d'abono

TEATRE LIRICH

abandonats els Espectacles-Audicions, Gual reprèn la trajectòria de l'Íntim amb quatre sessions de teatre modern estranger al Teatre Romea —com ara, Jules Renard, Gabriele D'Annunzio, H.A. Jones i Gerhart Hauptmann. Entre l'any 1908 i el començament del 1910, la Nova Empresa de Teatre Català torna a ocupar, encara que només sigui nominalment, el lloc de la companyia. Després d'un buit de gairebé tres anys, el 1913 la inauguració de l'Escola Catalana d'Art Dramàtic evita, de bell nou, la reconstrucció del Teatre Íntim. Alguns dels seus membres són incorporats a tasques auxiliars o docents. De fet, tota la trajectòria escènica de l'ECAD podria considerar-se, tant pels aspectes escènics com pels pedagògics, una prolongació, amb suport institucional, de les activitats i la ideologia de la companyia. L'any 1924, i fins al 1928, Gual, segurament motivat per les pressions polítiques de la dictadura sobre l'organització de l'escola, reprèn el nom i les activitats de l'antiga agrupació. Fins i tot hi ha un intent de projectar l'Íntim a Madrid. Tot plegat, cal insistir en el fet que el Teatre Íntim, a mesura que passa el temps, esdevé la companyia nominal d'Adrià Gual. En la seva rèplica a Tintorer, Gual deixa les coses ben clares: «Quan jo no hi sia, digueu que l'Íntim s'és mort; mentres jo visqui, tingueu la caritat de no matar d'un cop de ploma lo que viu en mi, lo que tants esforços me costa, lo que és jo mateix; i no confongueu la meva sort amb la de coses tan accidentals. Un dia o altre, no sé quan, vos invitaré a la meva resurrecció» (AT). És obvi, per tant —i val la pena repetir-ho—, que les empreses diguem-ne alternatives a l'Íntim (els Espectacles-Audicions Graner, la Nova Empresa de Teatre Català o l'Escola Catalana d'Art Dramàtic) des de determinats punts de vista en constitueixen, clarament, una extensió.

Abans que Gual marxi a París, l'Íntim —deixo de banda les obres de Gual—, entre altres peces, n'estrena quatre de ben significatives: *Ifigènia a Tàurida*, de Goethe, en versió de Maragall; *L'alegria que passa*, de Santiago Rusiñol; *Interior*, de Maeterlinck, i *Espectres*, d'Ibsen. En aquest sentit, la línia a seguir, ja abans del primer parèntesi, queda ben definida: dramaturgia contemporània al costat d'autors clàssics i dramaturgs catalans. L'any 1904, de tornada de París, hi insisteix (ara orientant la companyia cap a una progressiva institucionalització en funció d'un projecte més ambiciós de teatre nacional). Així, tot fent especial referència a les propostes presentades a la sèrie del «Teatre de les Arts», la línia dramàtica de l'Íntim queda fixada en els següents termes: «Aspectes clàssics (Genuïtat bàsica de la tragèdia hel·lènica, sentit shakespearà, humanisme i elegància franceses, reflexos d'eternitat goethiana). Aspectes de dramàtica moderna estrangera. Teatre castellà actual. Producció catalana». (MVT)

Anem a pams. L'any 1911 Gual cita les arrels clàssiques com a «font de tot procés eminentment artístic-cultural» (OE). Una convicció expressada ben bé al llarg de deu anys. En primer lloc, el sentit del fatalisme en el teatre grec serveix per encaminar cap a una orientació mediterrània el determinisme dels drames nòrdics. L'any 1903, per exemple, s'estrenen l'*Èdip rei*, de Sòfocles, i el *Prometeu encadenat*, d'Èsquil. A més, la presència shakespeariana, bàsica per entendre part de l'obra dramàtica gualiana, també és present en algunes escenificacions de la companyia. L'any 1904, per exemple, s'estrena *La festa dels reis* i, més endavant, en el període de la Nova Empresa de Teatre Català, *El somni d'una nit d'estiu*, traduïda per Carner. D'altra banda, de França, els «aspectes clàssics» se serveixen principalment de la mà de Molière. Ben aviat —l'any 1903— l'Íntim munta *L'avar* i *El casament per força*. Els Espectacles-Audicions Graner, primer (1905), i l'Escola Catalana d'Art Dramàtic, després (1917), prenen el relleu. En aquest darrer cas, es munta una trilogia titulada «Molière i la farsa dels metges» que inclou *L'amor metge*, *El metge per*

Fotos d'escena de *L'avar* i *El misantrop*, estrenats per l'Escola Catalana d'Art Dramàtic, amb motiu del III Centenari de Molière, al Teatre Romea el 22 i el 29 de gener de 1922, respectivament. És interessant la transformació d'un mateix espai, d'una obra a l'altra, només per un senzill moviment de cortina.







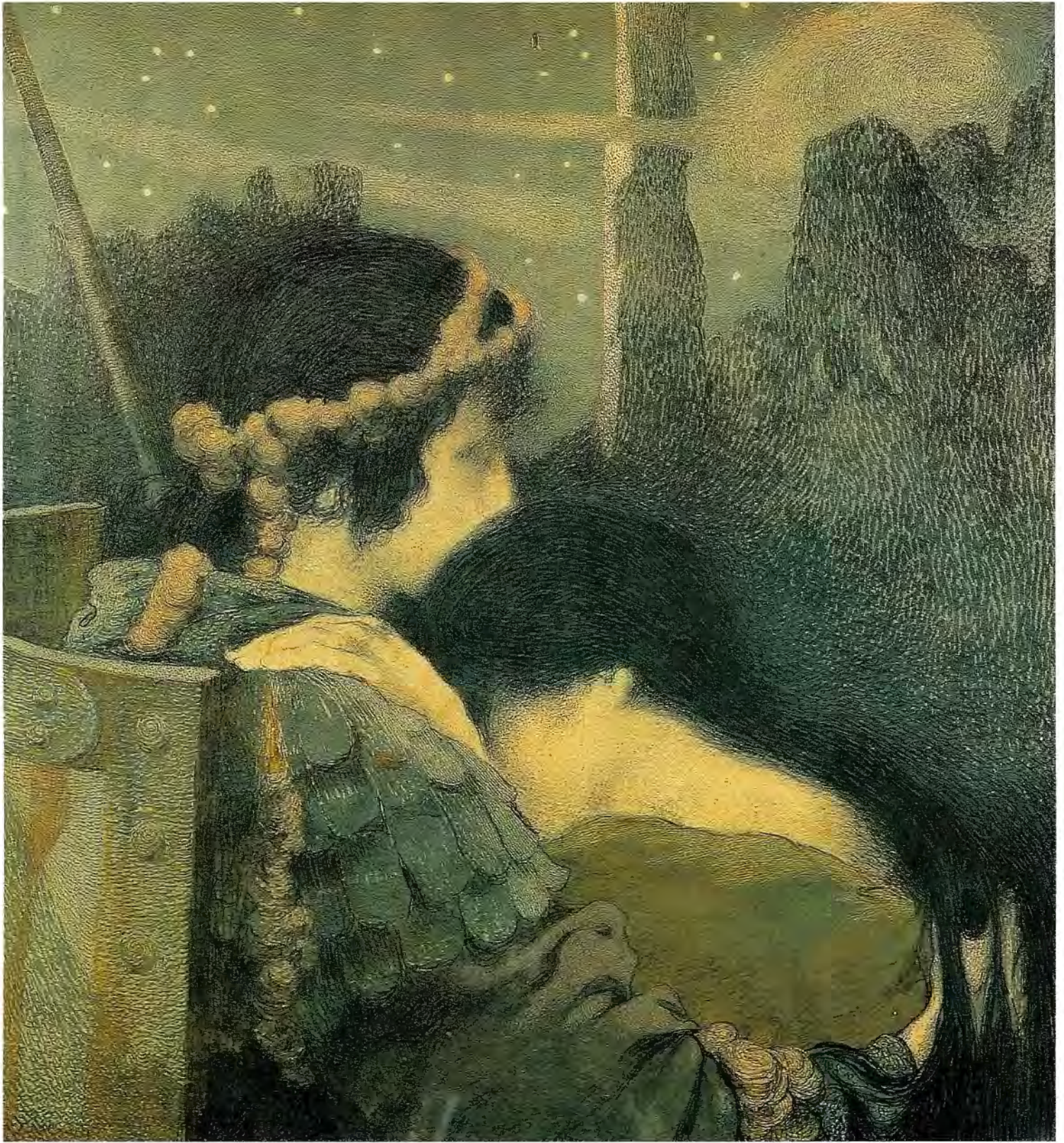
Esbossos escenogràfics per a *El somni d'una nit d'estiu*, de Shakespeare, estrenada per la Nova Empresa de Teatre Català, al Teatre Novetats, el 17-X-1908. L'estilització figurativa i cromàtica és portada a l'extrem (vegeu les il·lustracions de les pàg. 99, 146 i, per contrast, 141).

força i *El malalt imaginari*. A més, el teatre francès té una presència constant en tota la trajectòria de l'organització amb noms com Marivaux, Beaumarchais, Musset o Sardou. En últim terme, els aspectes clàssics queden englobats en els «reflexos d'eternitat goethiana»: així, destaca l'estrena d'*Ifigènia a Tàurida* (1899) als jardins dels marquès d'Alfarràs (Laberint d'Horta) o *Eridon i Amina*, l'any 1903 al «Teatre de les Arts».

Pel que fa als aspectes de «dramàtica moderna estrangera», l'Íntim —a més d'autors italians com Giacosa i D'Annunzio, i, en els últims anys, Pirandello— s'interessa sobretot per aquella dramaturgia que el Modernisme absorbeix tot mirant cap al nord: Maeterlinck en un primer moment, Sudermann, Ibsen i sobretot Hauptmann. Cal tenir en compte, però, que, quan Gual escenifica *Els teixidors*, ho fa, més que res, per una qüestió d'actualitat i de compromís amb el públic. L'obra, suavitzada en consideració a les classes socials que constituïen un públic benestant, no va agradar a ningú: els sectors més activistes van protestar pels retocs mentre que els sectors conservadors no van saber apreciar la subtileza i la deferència de la companyia. Tanmateix, no és aquest el Hauptmann que més interessa Gual. Ho comentem a l'apartat de l'obra dramàtica: Hauptmann li proporciona un model teatral on coexisteixen la realitat i el símbol. Més encara, després de l'estrena de *La campana submergida*, hom troba en Hauptmann l'estímul i el model per llançar-se a l'aventura d'un teatre poètic format segons els paràmetres del drama-conte.

Pel que fa al teatre espanyol contemporani, Gual en rebutja pràcticament tots els extrems. Segons que diu, «si el arte de los pueblos no es más que el reflejo del espíritu de los mismos, [el teatre espanyol] necesita de impresiones rápidas, no puede sujetar la imaginación a un hecho ligeramente transcendente, necesitacolor, impresión y frivolidad a todo pasto» (DME). De la crema, se'n salven, d'un costat, Benito Pérez Galdós, que, tot i no distingir-se per la seva activitat teatral, «puede citarse como el único modelo de teatro moderno español de verdad». I de l'altre, Gual considera Jacinto Benavente com una figura única en la panoràmica del modern teatre espanyol: «Éste sí aspira de derecho al teatro moderno y lo cultiva y lo busca y, a veces, lo encuentra. Benavente mira la vida bajo aberración mordaz del crítico de sus mismos defectos; se ríe de la vida mientras llora la vida en disfrazados sollozos; es una especie de alfiler disimulado que rasca suavemente para pinchar cuando menos se espera; es el gemido vuelto consciencia» (DME). Sorprenentment, pel que suposem que podia ser la perspectiva de l'època, les obres espanyoles que representa l'Íntim es tradueixen al català com qualsevol de les altres peces estrangeres.

Finalment, tot i que fins a la fundació de la Nova Empresa de Teatre Català, no va ser un fet determinant, el Teatre Íntim també s'interessà per la producció autòctona. De fet, si prescindim d'algunes reposicions menors i obviem les obres de Gual (*Silenci* [1898], *Blancaflor* [1899], *La culpable* [1899] i *Misteri de dolor* [1904]), la companyia, fins al 1907, només escenifica Santiago Rusiñol (*L'alegria que passa*), Eusebi Güell (*Càssius i Elena*) i Àngel Guimerà (*Mestre Oleguer* i *La Baldirona*). L'any 1907, curiosament no com a Teatre Íntim sinó en qualitat d'Empresa Conreu —una agrupació de joves vinculats al Teatre de Propietaris de Gràcia—, es representen en un sol cicle quatre autors catalans: Ignasi Iglésias (*Corendins*), Joan Puig i Ferrer (*Sepulcres*), Josep Pous i Pagès (*El drac*) i Jaume Brossa (*Sepulcres blancs*). En cert sentit, es pot afirmar que aquesta iniciativa aïllada constitueix un precedent del que serà la Nova Empresa de Teatre Català.



AMPLIACIÓ D'INICIATIVES

Motiu central del cartell de *Canigó*, poema de Jacint Verdaguer adaptat per Josep Carner, representat a la plaça de toros de les Arenes de Barcelona el 19-VI-1910.



ELS ESPECTACLES-AUDICIONS GRANER

Lluís Graner, que havia fet fortuna amb la pintura, va saber aplegar diverses iniciatives artístiques per organitzar una empresa d'espectacles inèdita. D'una banda, va poder comptar amb els elements que més havien lluitat per un teatre líric català: músics i escriptors destacats i, sobretot, Enric Morera com a director musical. També va obtenir la col·laboració de la plana major dels escenògrafs del moment: Moragas i Alarma, Junyent, Vilomara o Urgellès i, en última instància, va aconseguir la participació com a director d'Adrià Gual. De primer, els espectacles s'organitzaren en un petit local de la rambla dels Estudis que, decorat per Guadí, batejaren com a Sala Mercè. Més tard, l'any 1905, Graner va llogar el Teatre Principal i rebatejà l'empresa com a Espectacles-Audicions Graner. A la Sala Mercè Gual va ocupar el càrrec de director artístic; al teatre Principal, en canvi, es va responsabilitzar de la direcció escènica. La distinció entre les dues etiquetes és poc clara: la direcció artística sembla indicar una responsabilitat més directa sobre els aspectes plàstics de les representacions. La direcció escènica, per contra, defineix un control directe sobre la globalitat de l'espectacle. En tot cas, però, de bon començament, l'empremta artística de Gual s'hi va deixar veure. No és estrany, ja que aquella experiència representava, tot d'un plegat, la possibilitat de projecció dels ideals escènics de Gual a una gran massa de públic. Segons Emili Tintorer (*Joventut*, 23-VIII-1906), Gual havia estat esperant el moment oportú, aquell en què el públic exclamaria: «Ara ja sou prou grans; ja podeu emancipar-vos: el teatre íntim pot i deu convertir-se en teatre públic, en teatre gran, en teatre català». En efecte, la nova iniciativa va configurar-se seguint la pretensió gualiana d'assolir una alta capacitat suggestiva mitjançant una utilització sintètica de diverses disciplines artístiques aplicades a l'escena. El lema de l'empresa és prou revelador: «Síntesi de totes les arts: cinematògraf més música més declamació». La diversitat de disciplines, amb tot, no només va produir-se en la construcció de cada muntatge, sinó que justificava una oferta espectacular prou variada. A la Sala Mercè, hi destaquen sobretot les «projeccions parlades» de cinema: pel·lícules filmades per a l'ocasió i «doblades» en directe pels mateixos actors que les havien protagonitzat; tot plegat, amb acompanyament d'efectes sonors i música. Els títols de les «peces» són prou indicatius del seu caràcter còmic i popular: *Mal de queixal*, *El banc de la mandra*, *Duros que no passen*, *La gallina dels ous d'or*, etc. També hi destacaren les mostres de teatre musical que, muntades a partir de la noció d'Art Total, foren batejades de forma ben característica com a «visions musicals». Igual que en el cas del cinema, els músics i els cors restaven amagats a la vista del públic i evitaven la dispersió receptiva. En un primer moment,

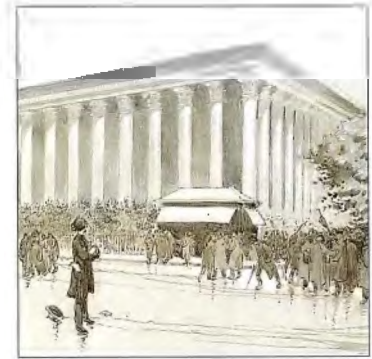
Coberta del programa dels Espectacles-Audicions Graner per a la temporada 1905-1906.



les «visions» també foren filmades; fins i tot colorejades. Això no obstant, es va tendir cap a la presència física d'actors i d'escenografia i, ben aviat, es va prescindir de la part filmada. Una de les «visions» més destacades fou *El Dant*, que gràcies a una escenografia rogenca ideada per Gual va aconseguir de colpir profundament els espectadors. Un cop al Teatre Principal, aquestes «visions» —una mica més extenses i complexes— van consolidar-se com l'espectacle per excel·lència de l'empresa. En el transcurs de la temporada 1905-1906, per exemple, Gual hi va estrenar tres «visions» pròpies: *La matinada*, amb música del mestre Pedrell, *Els tres tambors*, amb música d'Enric Morera, i *La presó de Lleida*, amb música de Jaume Pahissa. A més, entre altres autors, sempre sota la direcció de Gual, van estrenar-s'hi obres de Costa i Llobera, Josep Carner, Casas i Amigó, Santiago Rusiñol i Apel·les Mestres. També foren importants els concerts d'institucions com l'Orfeó Català o com l'Orquestra Filharmònica de Barcelona. Entre els concertistes estrangers, destaquen Paderewski, el trio Risler o el quartet Crickboom. Entre els catalans, Pau Casals, Enric Granados o Joaquim Malats.

Hauria de quedar ben clar, però, que la participació directiva de Gual només queda demostrada en els casos estrictament teatrals, ja fossin lírics o dramàtics. Potser també en la direcció d'actors a les pel·lícules. Ell mateix ho recalca: «Els cartells de la tongada passada al teatre Principal deien *Espectacles-Audicions Graner. Direcció general, Lluís Graner*. I els dies de representació dramàtica s'hi afegia modestament després del títol de l'obra representada: *Direcció escènica d'Adrià Gual*». (AT)

Els contactes amb Graner, en un altre sentit, permeten que Gual s'arrisqui de nou per uns viaranys dramàtics frustrats arran de l'estrena de *Blancaflor*, sis anys enrere. D'aquesta manera, com a director escènic de l'empresa, Gual intenta relançar el seu projecte de «teatre popular». És a dir, glossar escènicament cançons, llegendes i rondalles populars catalanes, en aquest cas, a partir del model ofert per les «visions musicals». De tota manera el projecte és molt ampli. Abraça obres d'una gran varietat formal, des del quadret musical fins a veritables obres de teatre líric. Temàticament, també hi ha una divisió més complexa: a més de les cançons i les llegendes populars, s'hi representen visions de la natura, escenes costumistes o escenes de la història sagrada. En poc temps, l'activitat dels Espectacles-Audicions Graner va atraure una gran quantitat de públic. Moltes de les seves estrenes van ser un èxit sense precedents. *El comte Arnau*, de Morera i de Carner, per exemple, va obtenir més de dues-centes representacions. També *Els tres tambors*, de Gual, va excedir amb escreix la quantitat de representacions habitual per a l'època. A més de les sessions populars els dimecres, l'empresa va iniciar una intensa campanya per atraure les classes socials benestants al teatre. Amb aquest objectiu, els «divendres selectes», evidentment dirigits per Gual, representaven obres clàssiques i modernes en la línia del que havia plantejat, fins aquells moments, el Teatre Íntim: Molière, Marivaux, Goldoni, Alfred de Musset, Hauptmann, Sudermann, Giacosa, Pous i Pagès, Pin i Soler i d'altres. Segons Emili Tintorer (*Juventut*, 13-IX-1906), aquesta iniciativa, tanmateix, que segons ell era una dèria de Graner, va acabar per «allunyar del Principal la gran massa del públic complexe». Així doncs, «refiant-se de l'altaburguesia barcelonina, se trobà amb què aquesta no respongué o respongué molt feblement a la seva crida». De més a més, en la mesura que els espectacles eren dirigits a una determinada classe social, en minvava la qualitat artística: «Tot devia ésser de tonalitats grises; distreure honestament, divertir-se acaronant la imaginació suaument per preparar una son dolça,



Fragment d'un esbós escenogràfic per a la pel·lícula no realitzada *Rosas tardias*.



Esbós escenogràfic per a l'adaptació de l'obra de Shakespeare, *Juheta i Romeo*, estrenada per l'Escola Catalana d'Art Dramàtic, al Teatre de la Paloma de Lleida, l'abril de 1920.

Esbós escenogràfic per a *Faust*, de Goethe, en versió de Joan Maragall i Josep Lleonart. Estrenat pel Teatre Íntim, al Coliseum Pompeia, el 22-VI-1926. «Aquella sessió de *Faust*—diu Gual— [...] fou un seguit de revelacions plàstiques i, encara més, un conjunt d'emocions, que mostraren l'eternitat goethiana en una deu de versos catalans.» (MVT)



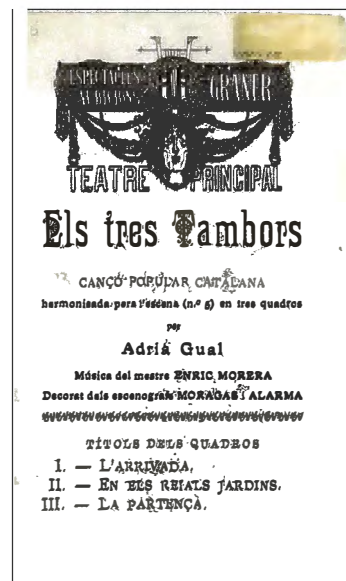
angelets de blanques ales, quèntos de color de rosa, prínceps blaus, princeses vaporoses, dames i cavallers, patges i servents, paisatges i castells... tot de país de vano...». Segons això —parafrasejo Tintorer—, el teatre nou, les idees excitadores, els conflictes punyents, les visions extraordinàries, l'emoció profunda i l'estudi interpretatiu desapareixien de mica en mica per deixar pas a un teatre tronat i convencional, just el que sempre havia volgut combatre Gual. No podem estar segurs que aquest fos el motiu de la davallada de l'empresa i, menys encara, que la dèria dels «divendres selectes» fos cosa de Graner; no hauríem de dubtar gens a atribuir-la més aviat al mateix Gual. Sigui com sigui, el director de l'Íntim, després de la temporada 1906-1907, va dimitir el càrrec i abandonà l'empresa. Fou substituït pel pintor Modest Urgell. Gual mai no va deixar clar el motiu de la seva dimissió.

LA NOVA EMPRESA DE TEATRE CATALÀ

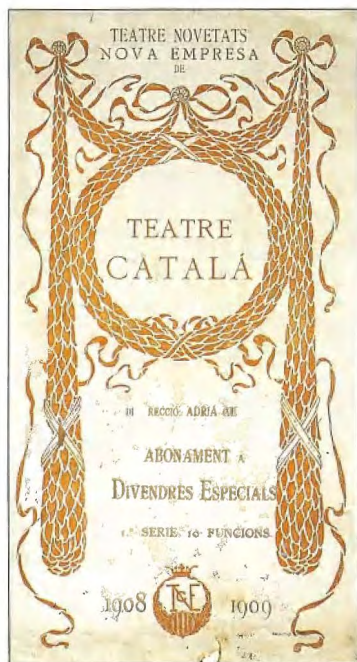
Altra vegada motivat per la intenció d'arribar al públic amb una certa continuïtat, Gual va arriscar-se a dur a terme una temporada seguida de teatre entre el 1908 i el 1909 i impulsà una nova empresa. Cal aclarir, però, que l'atracció per aquesta mena d'experiències no podia amagar la por de Gual de quedar sotmès al que ell anomenava «teatre quotidià», el dels «compromisos contrets». Una por que ja havia detectat Tintorer en el seu conegut balanç de l'any 1906. Breu: els lligams a un compromís de programació poden acabar, fàcilment, amb la dignitat teatral desitjada. El precedent dels Espectacles-Audicions, en aquest sentit, no era gaire engrescador. Tanmateix, aquest cop el desig va poder més que els mals averanys: la Nova Empresa de Teatre Català s'inaugurava a l'octubre del 1908 al teatre Novetats. ¿Fins a quin punt aquesta nova empresa no era una extensió de l'Íntim? Més amunt, en els mots de Gual a Tintorer, ha quedat ben clar l'ús personalista que el primer fa del nom de la companyia. De més a més, en aquest cas, s'hi reconeix implícitament una relació de continuïtat. El text de presentació inserit als programes de mà n'és un bon exemple: «Volem arribar a la completa possessió d'un teatre català, d'un teatre català de cara al món, que arribi per tot i per tot s'admira; volem que el teatre estranger que amb tant d'entusiasme *implantàvem* i seguirem conreant en bé de la cultura general (jamai baix mires de pura novetat i explotació vergonyant) arribi a no tenir entre nosaltres altre lloc que el que té, el que s'admira, quan el nostre hagi ja pres fesomia universal, sense renegar ni avergonyir-se del seu esperit eminentment català».

Els propòsits són els de sempre: aconseguir un teatre català substancial, constitutiu i alhora universal. O millor encara, un teatre que sigui universal precisament per allò que té d'intrínsec. És el mateix objectiu que determina un projecte com el de «teatre popular», o que justifica una programació fonamentalment encarada a la producció moderna estrangera. I ja hem vist que aquesta dualitat no és pas contradictòria. De fet, és representativa de l'orientació dels plantejaments renovadors del Modernisme. També, des d'un altre punt de vista, del Noucentisme.

En relació amb això, La Nova Empresa de Teatre Català, proposada per Gual com a embrió d'un futur «Teatre Nacional», es presenta clarament com una opció de teatre cívic. No és estrany que la revista *Teatralia*, portaveu de l'empresa, estigués signada, en gran manera, pels principals noms de la plana major del Noucentisme: Josep Carner, Guerau de Liost, Josep M. López-Picó, etc. Això sense excloure la participació activa d'altres noms arrelats en la tradició del Modernisme:



Programa d'*Els tres tambors*, estrenada pels Espectacles-Audicions Graner, al Teatre Principal, el 27-I-1906. Canta la «Dama cançó»: «Una cançó duc al cor/ que s'escapa dolçament,/ de llavis la sento a flor/ i vinc a feu-se'n present./ Si vosaltres m'oblidau,/ jo no us puc pas oblidar;/ si fugiu, prou tornareu/ quan neguitosos veureu/ el consol que us puc donar.» (De *La presó de Lleida*, 1900.)



Programa de la Nova Empresa de Teatre Català al Teatre Novetats. Temporada 1908-1909.

Ramon Vinyes, Ignasi Iglésias, Pere Prat i Gaballí o el mateix Gual. La confluència es troba en els orígens modernistes del classicisme noucentista i, en aquest cas en concret, en la intenció conjunta de tots dos sectors de promoure un teatre català en vers. Al capítol que estudia la producció dramàtica de Gual s'explica el progressiu interès que es desperta en els sectors teatrals de la ciutat per un teatre poètic. L'enrenou s'origina amb la presentació a la Nova Empresa d'*El somni d'una nit d'estiu*, de Shakespeare, amb música de Mendelssohn, traducció de Josep Carner i direcció musical de Jaume Pahissa. Al pròleg de l'edició de l'obra, Carner reclama als autors catalans el conreu d'un teatre en vers, d'un teatre civilitzat i altament poètic que superi completament la tradició «versaire» del vuit-cents. Josep Morató, crític de *Teatralia*, fa una paròdia diàfana dels enyoradissos del rodolí. Amb una ironia punyent els fa dir: «A l'últim els Noucentistes ens donen la raó, votant pel teatre en vers que ja nosaltres fèiem a l'any mil vuit-cents i tants. No hi ha temps que no torni». Segons Carner, mitjançant el vers «es pot dur a terme una vigorosa transfusió de l'ideal al nostre esperit»; un ideal evidentment cívic. En mots de López-Picó: «Teatre no és masia, teatre és temple. [...] Naturalment, Teatre en vers vol dir Teatre poètic, substitució de la vulgaritat aplanadora d'avui per una més alta concepció de la vida i per l'aristocratització fins de la més petita humilitat. [...] Sols una gran puresa heroica —Teatre en vers— pot dur-nos a n'aqueixa *nacionalisació* del Teatre».

No és perquè sí que Gual propicia aquesta situació. Si Eugeni d'Ors es mostrava desencisat quan, amb *Els pobres menestrals*, el dramaturg optava per una formulació dramàtica més realista, era precisament perquè Ors —i el Noucentisme en general— havia posat en Gual les esperances per a la consecució d'un teatre col·ligat a l'estètica arbitrària. Així doncs, no aniríem gaire equivocats si afirméssim que, gairebé com a fill pròdig, Gual retorna, tot inaugurant la Nova Empresa de Teatre Català, al bon camí de les dèries civilitzadores. Sense oblidar, tanmateix, (vegeu pàgs. 86, 89 i 225), que un any abans de l'estrena de l'obra de Shakespeare Gual ja havia optat per un determinat model de teatre poètic basat en l'exemple hauptmannià de *La campana submergida*. El concepte de «rondalla», expressat repetidament per Gual, evidenciava un innegable parentiu entre l'obra del dramaturg alemany i l'obra shakespeariana traduïda per Carner. També, encara dins d'una òptica realista, Gual havia assajat de trobar, amb *La pobra Berta*, un camí de sortida per a la tragèdia. Al capdavall, doncs, sembla clar que, més enllà d'una pressió directa de la *intelligentzianoucentista*, assistim a una confluència d'opcions dramaturgiques. López-Picó lloarà l'obra de Gual com una «iniciació de nostre ciutadania en una era de gràcia».

En la mateixa direcció, la Nova Empresa de Teatre Català, seguint d'una forma més completa el programa del Teatre Íntim, va intensificar les estrenes d'autors catalans contemporanis. Per decidir les obres, Gual va constituir un comitè de lectura força eclèctic: Raimon Casellas, Josep M. Jordà, Joan Maragall, Cebrià Montoliu, Miquel dels Sants Oliver, Narcís Oller, Josep Pous i Pagès, Josep Pujol i Brull, Francesc Sitjà, Emili Tintorer i J. Franqueza Bach. Segons un extracte de les disposicions constituents, el comitè només es reunia per llegir obres d'autor novell o desconegut i «per aquelles obres quina índole les faci de dubtosa acceptació». Després de la lectura, se sotmetia a votació secreta. D'entre els autors i les obres triades pel comitè o directament per Gual destaquen Joan Puig i Ferrer (La dama enamorada), Apel·les Mestres (Conte de Nadal), Ignasi Iglésias (Foc nou i La comedianta), Rafael Marquina (El darrer miracle), Eduard Coca (Gent d'ara), Santiago Rusiñol amb Gregorio Martínez Sierra (Ocells de pas) o el mateix Adrià



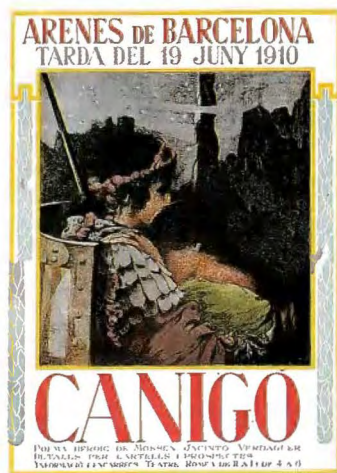
Escenografia d'*Els tres labors*, estrenada pels Espectacles-Audicions Graner, al Teatre Principal, el 27-I-1906. La realització, a partir d'un croquis de Gual, és de Salvador Alarma. La senzillesa a què aspirava Gual sovint era bandejada pels treballs bigarrats dels seus col·laboradors.

Gual, que finalment va estrenar *La pobra Berta*. Tot això amb repeses de Pous i Pagès, de Rusiñol, d'Iglésias, de Guimerà o també de Gual. Val la pena de comentar dos casos. En primer lloc, Apel·les Mestres, amb el seu *Conte de Nadal*, propiciava el naixement d'un «teatre per a infants» que més endavant intentaria reprendre Gual amb la redacció del seu *En Jordi Flama*. El cas de Guimerà, d'altra banda, és prou especial. L'interès per un teatre poètic i la reivindicació de la tragèdia van fer possible que tant *Teatralia* com la Nova Empresa de Teatre Català promoguessin un homenatge a l'autor de *Terra baixa*. Josep Carner, des de les planes de la revista, exclamava: «L'aspiració gairebé universal que sent la nostra joventut d'un teatre en vers, ¿no podria manifestar-se en forma d'un homenatge a nostre Àngel Guimerà, qui començà el teatre en vers, qui extermina el teatre en rodolins?». L'ajuntament va afegir-se a la proposta i declarà Guimerà fill adoptiu de la ciutat. Arran de la celebració, la Nova Empresa posà en escena *Gal·la Placídia*.

Josep Carner, però, no solament reclamava un homenatge a Guimerà, sinó que, en plena eufòria, aplaudia l'interès per una nova escriptura tràgica basada, fonamentalment, en la llegenda: «I sigui lloat l'Eduard Marquina, i seguint-ho en Gabriel Alomar, en Ramon Vinyes i en P. Prat Gaballí, que es disposen a escriure tragèdies.» En efecte, arran de l'estrena d'*El somni d'una nit d'estiu*, la Nova Empresa de Teatre Català va promoure un seguit de conferències on alguns d'aquests autors, curiosament d'extracció no noucentista, es manifestaven, qui més qui menys, en aquest sentit. Destaquen, entre altres, els parlaments d'Alfons Maseras («La manifestació de les passions en el teatre»), de Joan Puig i Ferrer («L'art dramàtica i la vida»), de Ramon Vinyes («De la tragèdia») o de Pere Prat i Gaballí («La llegenda en el teatre»). Aquest últim ho deia ben clar: «Avui se discuteix la conveniència o inconveniència de començar un teatre en vers i la discussió ha nascut, sens dubte, del mateix medi ambient de la poesia entre els nostres poetes. Doncs bé, fem-lo, però no discutim gaire. Fem-lo: que posi les mans a l'obra el que hi tingui fe com ideal. No pot trobar-se un camí que sia més apropiat per a la dignificació de la llegenda i

Prospecte del dia de l'estrena de *Misteri de dolor* en esperanto, al Teatre Romea, el 19-IX-1909. L'esdeveniment es va produir arran del V Congrés Internacional Esperantista que es va celebrar a Barcelona.





Cartell de *Canigó*, poema de Jacint Verdaguer adaptat per Josep Carner, representat a la plaça de toros de les Arenes de Barcelona el 19-VI-1910.

perquè arribi al poble la riquesa de noves emocions i nous somnis de bellesa». En cert sentit, aquest reciclatge de la llegenda presenta una relació estreta amb el projecte gualià de «teatre popular». Vinyes, també, tal com havia fet el mateix Carner, unia Ibsen, Hauptmann, Materlinck o D'Annunzio, escriptors d'una prosa aparent, a la categoria d'artistes de teatre poètic. Com a constructors de tragèdies eren tan vàlids com Shakespeare o els mateixos grecs.

D'entre la producció dramàtica estrangera, destacaren *Càndida*, de George Bernard Shaw, i *Rosa Berndt*, de Hauptmann. Si bé aquest darrer ja era un clàssic per al públic habitual de les aventures gualianes, Shaw era el primer cop que es representava en català. L'obra, traduïda per Martí Alegre, malauradament va ser un fracàs absolut.

Un balanç econòmic desfavorable va fer que la Nova Empresa de Teatre Català es traslladés durant la temporada 1909-1910 al teatre Romea. Fou aleshores quan, en celebrar-se el Congrés d'Esperanto, presidit pel doctor Zamenhof, a Barcelona, es va acordar de representar *Misteri de dolor* en aquesta llengua.

Entre les obres catalanes de la nova temporada destaquen, *Els sense cor*, d'Apel·les Mestres, *Cors de dona*, de Santiago Rusiñol i Gregorio Martínez Sierra, o *Sainet trist*, de Guimerà, i entre les estrangeres, la traducció catalana que Gual va fer de *L'affaire des poisons* (*La cort de Lluís XIV*), de Victorien Sardou. Després d'aquesta tongada, Gual va desentendre's de l'empresa, que prosseguí una temporada més en mans de Carles Capdevila.

Per acabar, només cal recordar que, tret de les empreses més o menys estructurades, Gual, de tant en tant, per encàrrec i a títol personal, duia a terme alguna activitat esporàdica de direcció artística o escènica. Per citar-ne un parell d'exemples, val la pena ressaltar l'escenificació de l'«òpera còmica fantàstica» d'*Els contes de Hoffmann*, amb llibret de J. Barbier i música d'Offenbach, realitzada al Teatre Eldorado a l'abril del 1904. Tampoc no pot quedar sense esment una de les posades en escena més impactants de Gual: el muntatge a la plaça de braus de Figueres del poema *Canigó* de Verdaguer, adaptat per Josep Carner i musicat per Jaume Pahissa.





ISIDRE BRAVO

L'ESPACI DE LES IMATGES



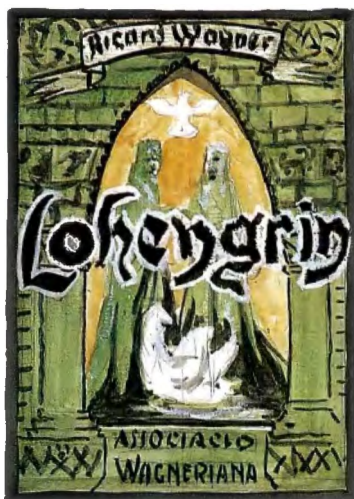
ESCENOGRAFIA

Portadella.

Collage entre un figurí i un esbós escenogràfic de Gual: «Cassandre», personatge d'*Arlequí vividor* (1912), visita l'espai de la farsa a *El secret* (1926).

Croquis d'escena inèdit per a *Montserrat* (1932). Gual hi retroba amb traç inquiet el context wagnerià de *Parsifal*. (Vegeu les il·lustracions de la pàg. 148.)

Tempteig per a la coberta d'una edició de 1926 de l'Associació Wagneriana: *Lohengrin*, tema tractat per Gual en altres ocasions (vegeu la il·lustració de la pàg. 217). Des de l'inici de la seva carrera teatral Gual havia trobat en Wagner la resposta a «moltes coses pressentides» i un impuls dramàtic «d'interès complet i absorbent».



LA «VERITAT ÍNTIMA» DE L'ESPÀI I EL SEU LLOC A LA TEORIA DELS CONJUNTS ESCÈNICS



eferint-se al període 1892-1893, en plena febre de contactes, de lectures, d'informacions arribades de fora i de debats amb els companys de l'escola d'art, Gual escriurà a les seves memòries: «els pressentiments i les evidències de moltes coses despertaven en mi aspiracions encara imprecises, entre les quals [...] el teatre feia pampellugues constantment» (MVT). Això passava en el context estimulante d'un moviment incipient del qual les festes modernistes de Sitges eren font i testimoni apassionat alhora. Gual parla d'un teatre ideal, no del teatre raquític i barroer del moment, que tant pel que fa a la concepció general com en el pla específic de l'escenografia «ens posava en prevenció de moltes coses». El Liceu en podria ser un exemple: «Wagner ens era servit sense cap emoció ni menys propòsit d'implantació de la nova visió del drama musical perseguida i propugnada per ell». (MVT)

Mentre la seducció de l'art teatral creixia —«ens trobàvem massa apropats de les inquietuts que arreu del món es desvetllaven per a fer-nos-en escàpols»— Gual té una revelació diàfana que defineix els ideals que el guiaran. Escriu: «[Un] cert dia [...] vaig experimentar per primera vegada el calfred d'una possible missió: [...] l'extirpació total de les banalitats i les gosadies mancades de propòsit. Com si l'Art del teatre se m'hagués aparegut en tota la seva nuesa lacerada...». (MVT)

En el pla de l'escenografia les «inquietuts que arreu del món es desvetllaven» eren diverses i coincidien en el fet de ser noves, significatives, intenses i originals, trets que el crític modernista Raimon Casellas i sens dubte Gual mateix demanaven a l'obra d'art.

En primer lloc, cal referir-se a la renovació operada per Wagner, tant en el pla de les fonts dramàtiques que utilitzava —les llegendes medievals— com en les propostes escèniques que feia —la síntesi de les arts.

En segon lloc, hi havia les noves exigències plàstiques derivades d'un teatre poètic, entre els creadors del qual emergien Maeterlinck i Ibsen, els quals portaven Gual a albirar «un possible mañana teatral, al marge de las rutinas [y] las herencias más o menos descentradas de las que se nutría nuestra opinión». (AR)

En tercer lloc, cal esmentar dues experiències parisenques que segurament Gual coneixia ja aleshores per referències, si més no de l'estada que féu Caselles a París: el Théâtre Libre, d'Antoine, fundat cinc anys abans, que en la seva opció realista fins a l'extrem del naturalisme volia acabar amb la mentida dels decorats pintats il·lusionísticament i implantar a l'escenari

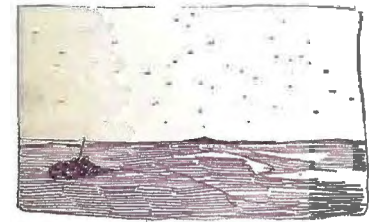
construccions verídiques fetes per autèntics obrers. L'altre exemple a seguir era el Théâtre d'Art, de Paul Fort, fundat feia dos anys, que erigia com a alternativa plàstica una escenografia creadora de síntesis poètiques, evocadora d'estats de l'esperit o forjadora d'harmonies plàstiques ideals, per a les quals fou fonamental l'aportació dels joves pintors nabís i simbolistes, com Sérusier, Bonnard o Denis, a què s'afegirien d'altres, com ara Vuillard, Munch, Toulouse-Lautrec i Dethomas, ja al Théâtre de l'Oeuvre de Lugné-Poe, nascut el 1893 al si del Théâtre d'Art.

De vegades realistes i de vegades plàsticament innovadors, els espais de Gual proposen sempre i ja des del començament —davant la «nuesa lacerada» del teatre— una alternativa: ser espais meditats i simples. «M'obsessionava extraordinàriament —diu Gual— la idea de la proporció i encara el doble la de la més estricta simplicitat» (MVT). Espais de Gual que cerquen de mostrar no només el visible, sinó, sobretot, l'invisible que planeja per damunt de l'obra i que en constitueix el cor i l'essència íntima. Els seus primers drames ja marquen netament aquesta vocació d'interioritat: «*La visita* inaugurava els meus drames *interns*, costosos de plaure»; «*Morts en vida* era un drama, més que realista, de realitats *poètiques*». Tots ells, i d'altres, responien al «propòsit d'anar a la caça d'una *emoció* resolta per mitjà de tots els elements que integren el teatre». (MVT; els subratllats són nostres)

El teatre, per Gual, «significa un acte emotiu complert» (VC). Ja en la concepció mateixa de l'obra «pesa periguall literatura i la plàstica» (AFD). L'escenografia hi és essencial: és «l'expressió muda del drama» (ET). Ja des del 1894, Gual treballa la correspondència de les arts teatrals, prenent consciència de l'«espontànea revelació mútua» (MVT) entre paraula, música i plàstica. El títol de *Blanc i Negre. Primer assaig de color escènic* és ja prou explícit al respecte: «el color que afecta la part òptica» es relaciona íntimament amb l'efecte global, «el símbol de color que passa a tocar l'ànima» (TCT). A *Nocturn. Andante. Morat*, títol clarament revelador de l'harmonia entre el tema i la llum, la música i el color, ho formula amb precisió, unificant els tres eixos —«per l'assumpte, a l'ànima; pel color, als ulls; per la música, a l'orella» («Teoria escènica» a *Nocturn*)— en una síntesi superior: «Pel tema a l'esperit; pel color, als ulls i a l'esperit; per la música, a l'orella i a l'esperit encara». (MVT)

Quan parla de color, Gual es refereix a tots els elements, inseparables, de la creació escenogràfica: «Es pot dir que [l'art escènic] siga art de pintor, oficial de llums, de fuster o manyà, de sastre, armer, sabater, atrezzista o perruquer? No, de cap manera; és el conjunt d'aquests elements que formen un tot. [...] La dificultat més gran d'aquest art serà [...] trobar en el tot i en els detalls més insignificants la més suggestiva justesa, o sigui la interpretació perfecta». (AEDW)

Precisament per la inadequació entre l'escenografia i la concepció dramàtica i musical falla l'obra de Wagner, on el trajecte de Parsifal cap al Temple del Grial s'expressa «a vistes d'un panorama de parc d'atraccions caminant a batzecades i en contrast amb aquell de vessall d'orquestra que talment us hi condueix en ales de miracle» (PW). L'aspiració al conjunt perfectament harmònic porta, com a conseqüència, a l'ideal de la paternitat dramàtica completa: un mateix artista que escriguï l'obra i que l'escenifiqui en tots els aspectes. «¿Concebiríais una obra pictòrica —escriu Gual— debida a un gran dibujante y a la vez a un gran colorista en colaboración estrecha? No; porque el color y la línea no reconocen ley de separación y están sujetos a la sola vibración que los hizo inseparables en beneficio de la emoción única [...]. Es preciso abogar por el advenimiento del autor completo, del que escriba,



Groquis d'escena per a *Els sants emigrants o la nit al desert* (1901): espai buit i despulat que acull l'invisible. (A propòsit d'aquesta il·lustració, vegeu la pàg. 64.)



Croquis d'escena per a *La visita* (1893), que Gual qualificà de «drama intern». És sorprenent la coincidència del motiu principal –una malalta al llit, tema bàsic en el decadentisme del primer període de Gual– amb l'oli *La nofina* que Rusiñol va pintar a la mateixa època.



Dos croquis d'escena per a *Morts en vida* (1894). El «to ben just» i el rebuig d'un «color de decoració», demanats per Gual al manuscrit de posada en escena, augmentaven la «tensió dramàtica, tirant al tràgic» que tant havia agradat a Guimerà el dia de la lectura (MVT).





Esbós escenogràfic per a *Juliet i Romeo*, adaptació de l'obra de Shakespeare, estrenada per l'ECAD al Teatre de la Paloma de Lleida l'abril de 1920. Entre la realitat i la visió: el color que expressa el neguit del cor –«l'essencial té a veure amb les entonacions»– i la textura d'uns murs «que Romeo pot afanquir amb les ales de l'amor». (Vegeu les il·lustracions de les pàg. 99, 123 i 227.)



Esbó escenogràfic per a *Tristany i Isolda*, de Wagner, estrenada per l'ECAD al Teatre Principal de Figueres (1-V-1920). Plantejament abstracte i simbòlic de l'espai: confrontació plàstica entre el lloc de l'amor –el banc– i el de la intolerància a l'amor –la torre, molt alta i ruïnosa perquè és enemiga del desig. Alternativa de Gual a «l'anèmica existència estètica» implantada pel realisme habitual, que mostrava les obres però no les interpretava.



Coberta de la versió francesa del manuscrit de *Camí d'Orient* (1901), que Gual hauria volgut estrenar al Théâtre Libre d'Antoine, a París.

del que resuelva la *obra orquestral* de la dramàtica moderna» (HTN; el subratllat és seu). O bé: «mi obra será un tejido que ningún otro tejedor podrá llevar a cabo [...] escribir pintando, pintar escribiendo». (IAM)

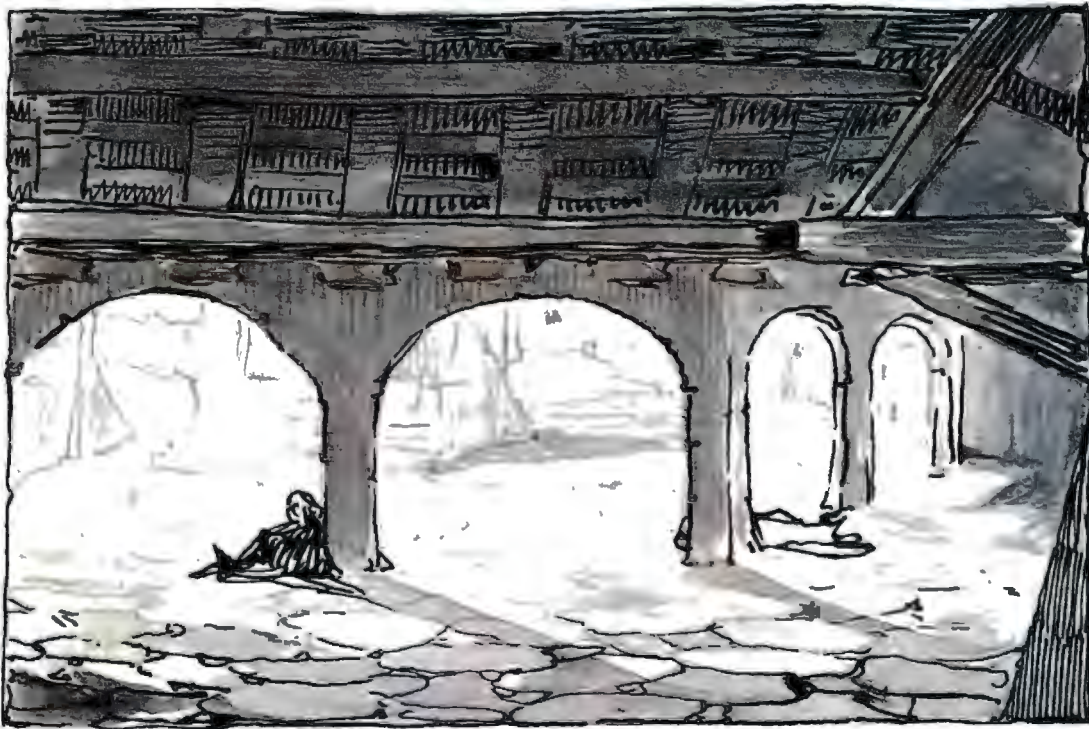
Aquest és l'ideal de treball de conjunt i articulat que, dins del marc «il·limitat» de possibilitats que Gual dona als llenguatges escenogràfics, tant és vàlid i possible en els d'aparença realista —perseguir «la justesa de la realitat»— com en els més innovadorament simbolistes —perseguir «la realitat de tots els idealismes»—, segons el binomi d'intencions que preveia el 1903 (CE).

UN SINCRETISME ESTÈTIC: ENTRE EL REALISME I LA INNOVACIÓ

En els primers anys de les inquietuds de Gual, el paradigma de l'escenografia catalana era Francesc Soler i Rovirosa, el gran mestre d'un realisme a la vegada exacte i encisat, al qual la inspiració altíssima permetia de crear espais que, sense deixar d'ésser reals, transfiguraven la realitat, omplint-la de vibracions. Gual l'admira fins a l'entusiasme, s'omple d'íntima seguretat pel suport que rep del vell mestre a l'escenificació de *Silenci* el 1898, i confia la realització de *Blancaflor* l'any següent al millor deixeble de Soler, Oleguer Junyent. Creu, en definitiva, en les virtualitats poètiques del realisme.

Però el realisme constituïa aleshores un monopoli absolut, i era l'únic horitzó plàstic permès a l'experiència teatral. Aquesta limitació ofegava Gual. Hi ha obres, en efecte, per a les quals el realisme no és el llenguatge adequat. Seguint Wagner, en el cas d'*Els mestres cantaires*, «les realitzacions reproductives de la realitat immediata —comentava Gual— resulten de més perfecció i bon encert». Però en d'altres, com la *Tetralogia*, «a mida que les situacions s'enlairen i [...] voregen l'imperi de lo super humà, la deficiència és més manifesta». Aleshores, cal *interpretar* l'espai, innovar, «investigar [...] treure conseqüències [de] les mateixes entranyes de l'obra», arribar «a la creació de l'ausent». Wagner no havia de buscar «grans escenògrafs que pintessin teles magistrals [sinó] preocupar-se de la *innovació escènica* com es va ocupar de la *innovació del drama*» (el subratllat és seu). Aleshores «les flors del jardí de Klingsor haurien tingut un aspecte de femení tot sent flors, però no solsament flors» (el subratllat és nostre) i a *Romeu i Julieta*, de Shakespeare, l'escenògraf sabia com representar, sense pintura mimètica, els murs que Romeu ha pogut «afranquir amb les ales de l'amor». (AEDW)

Dos camins possibles s'obrien, doncs, a Gual ja des dels primers anys, representats pels dos estímuls parisencs —naturalistes i simbolistes— abans esmentats, estímuls que ratificaria en la seva estada a la capital francesa els anys 1901 i 1902 i que tindrien conseqüències immediates. Més tard dirà: «Nada tiene de particular que aquellas raras evidencias colaborando con lo presentado y contrastando con la miseria que padecíamos extasiaran mi imaginación» (AR). Des d'aleshores la seva concepció escenogràfica partirà d'una doble visió de l'espai, només aparentment contrària i incompatible: la realista i la simbolista. La visió realista és ancorada en una tradició que Gual intenta dignificar, deslliurant-la de la grandiloqüència i apropant-la al món de les connotacions poètiques, a fi que sota l'aparença externa i descriptiva s'hi manifestin els aspectes més misteriosos i impenetrables que governen el comportament humà i la realitat social. Amb la visió estrictament simbolista, que constitueix la seva aportació més genuïna, Gual proposa



Croquis d'escena per a l'acte IV de *Camí d'Orient* (1901), el qual s'inicia «a començament del capvespre [i] progressarà fins a la nit completa». La buidor i l'intens contrast de llum entre el porxo i la plaça, inundada de blanc, fan de la plaça un espai desolat on «tot té que revelar l'abandó i l'angoixa».

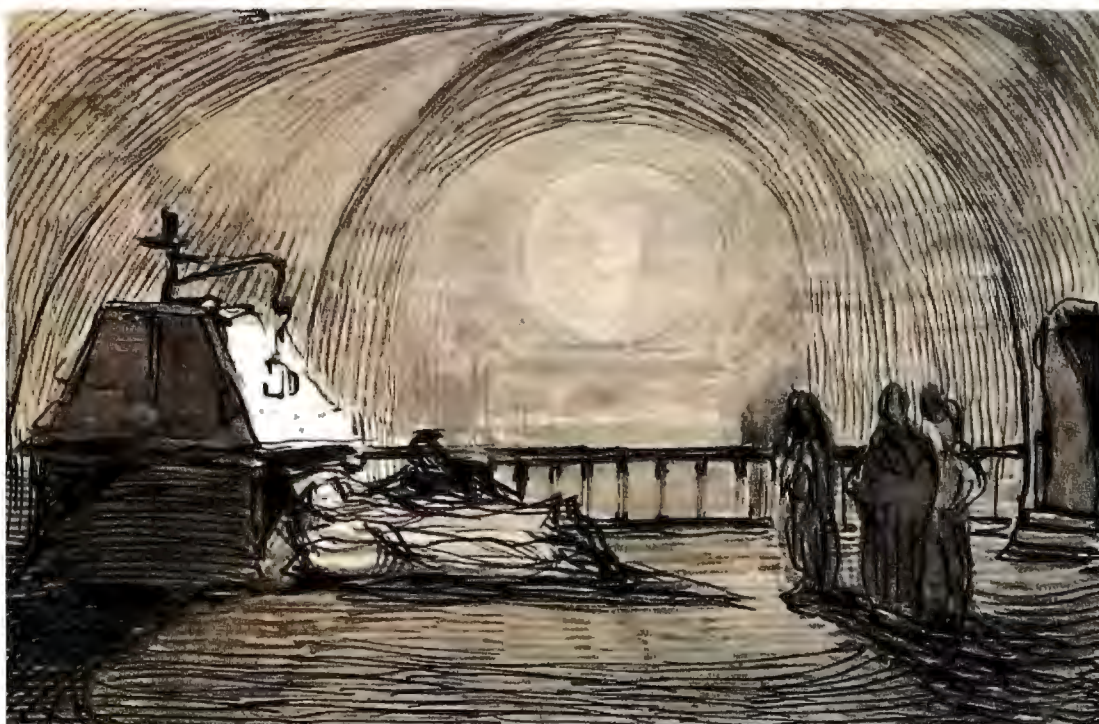
innovacions plàstiques, ja des del començament de la tasca teatral que du a terme, amb què pretén entrar de ple en els mons de les realitats espirituals de l'ésser humà o de les realitats del més enllà, aquelles on troben la font les llegendes i que en la seva incidència sobre l'home es fan sentir segons els mecanismes distorsionadors dels somnis.

Tant des de l'aparença externa del realisme com des d'espais concebuts de manera antinaturalista i simbòlica, Gual cerca d'endinsar-se en el misteri de la realitat total, que és realment exterior i interna, física i espiritual, aprehensible gràcies a la percepció i al símbol. És a dir, tant per les vies de la descripció realista com per les de la desmaterialització simbolista, cerca la consecució plàstica de la veritat íntima dels llocs, més enllà de la veritat purament externa. Aquesta és la clau de l'extirpació desitjada de les banalitats —els decorats reciclats, els de repertori, els de lloguer, etc.— i les incongruències, hereves dels estereotips d'un ofici exercit rutinàriament i mesquinament, sense cura ni sensibilitat, aliè a qualsevol intenció escènica precisa i habitualment mancat d'alè poètic. Veritat íntima assolida des d'ambdós llenguatges, a cada un dels quals Gual aplica la seva concepció bàsica d'una obra plàstica —en aquest cas, espacial— concebuda com a síntesi artística i com a exercici de sinceritat. Gual, en aquest sentit, no és un creador superficial dels que empenen indiscriminadament els diversos llenguatges estilístics que la tradició i les avantguardes els proporcionen. Ell utilitza aquests dos llenguatges per motius dramàtics ben concrets i intencionats, però sempre a la recerca d'un mateix ideal.

UNA DE LES OPCIONS: EL REALISME

Casellas qualifica Gual de «dramaturg del misteri» (Arxiu Caselles, 3, núm. 6). En el pla escenogràfic Gual ho és, certament, però no perquè innovi, traduint espais irrealment, com veurem,

Actes V i I de *Camí d'Orient* (1901). Hi és evident, especialment al V, la voluntat de Gual d'anar més enllà de l'anècdota, d'endinsar-s'hi, de crear un estat intermedi entre la realitat i el misteri que assoleix simultàniament una representació i una transformació del real. Respecte a aquest espai extraordinari, Gual escrivia a la seva promesa: «no sé per què aquest darrer acte m'apareixia com una revelació wagneriana, i perdona la presumpció». (Vegeu la il·lustració de la pàg. 77.)



sinó *també* perquè, sota i més enllà de les aparences reals i visibles, i tot reflectint-les escenogràficament tal com són, és capaç de penetrar en el seu misteri, de revelar-ne el que hi és invisible i, sovint, la força inaprehensible del seu fat intern. L'espai únic de *Silenci* —«veus-aquí un drama estrany», escriu—, espai casolà i ben endreçat, que amb l'ajuda de mobles i d'objectes va assolir una «remarcable justesa ambiental» (MVT), era, més enllà de l'aparença, una «capsa de tapes fosques i replerta de llum; pany de clau perduda; muralla tocant el cel» (pròleg a *Silenci*). Posant-la en escena, continua dient Gual, «ens alenta l'anhel de posseir el misteriós; tot es mou i s'agita *dessota un vel espès*; els ulls no es cansen de mirar-hi i se'ns clouen fatigats per sempre». Cal arribar a «la contemplació del que es calla, la veneració al misteri». L'obra, proposa adreçant-se a l'espectador, «jo la poso en les teves mans, *emboira-la* i confon-la amb un dels teus petons» (els subratllats són nostres).

«Emboira-la». És com si, per interpretar una fotografia, Gual ens convidés a mirar-ne també el negatiu —en un segon nivell de vibració— per tenir-ne una visió completa. Així, el realisme no serà pura il·lustració, sinó que esdevindrà un vehicle més d'interpretació. Aquesta idea li permet concebre, per exemple, un espai en què «la realitat cercava aliança amb el símbol» (MVT) per a *La culpable*; per a *L'emigrant*, «arribar al més alt grau d'emoció per la més pura senzillesa, [deixant] lo fondo i penetrant, en un especial misteri que animi l'espectador a obrir els ulls de l'ànima» (TM) i, contraposant aparentment els seus plantejaments realistes als simbolistes —aquests amb escenografies de tendència «grisa i nebulosa»—, incloure un molt significatiu interrogant al seu comentari sobre *La pobra Berta*, muntatge «vingut al món per reacció al *Don Joan*, com si diguéssim un salt cap a la realitat després dels aventurismes fantasiosos» (MVT). Muntatges tots, entre molts d'altres, en els quals, segons paraules de Gual, «no es veurà clar el que el pintor haurà tractat de reproduir si no és per lo que el seu treball evoqui, per lo que faci pressentir en lo que toca a l'invisible» (AEDW), per «l'ensordiment màgic» (CE) que assoleixi.

El misteri de la realitat esclata en el cinquè acte de *Camí d'Orient*, tragèdia escrita a París el 1901-1902, amb intenció d'oferir-la al Théâtre Libre d'Antoine. Des del cor de l'ermita, Gual proposa un espai general en què el real acull el visionari: a la llum de l'espelma, l'interior assoleix reverberacions d'un geometrisme ogival al·lucinat. Gual escriu: «La impressió [...] ja al descórrer la cortina, ha de dur per suggestió a l'acabament visible de la [...] tragèdia. [...] Tot té que *parlar més lluny i fons de lo que de sí pot parlar un lloc* de simplismes rutinaris.» (*Camí d'Orient*, manuscrit; el subratllat és nostre).

Davant la impossibilitat tècnica que Gual tenia per dur a terme amb rigor aquests espais realistes, recorre als millors representants de la tradició escenogràfica del XIX, als quals adreça les seves nombroses i acuradíssimes acotacions sobre l'espai —descripció de la forma, elements arquitectònics i de mobiliari, ubicació precisa dels objectes i «tonalitat»— i els seus plànols, croquis i esbossos definitius. Abans de viatjar a París ja ho fa en tres ocasions l'any 1899: amb Fèlix Urgellès a *L'alegria que passa*, de Rusiñol, amb Oleguer Junyent a *Blancaflor* i amb Salvador Alarma a *La culpable*. Els magnífics muntatges de la Comédie-Française i l'Odéon, a París, li ratifiquen allò a què ja els muntatges de Soler i Rovirosa i Vilomara, a Barcelona, l'havien fet sensible durant la seva joventut: les possibilitats poètiques del corrent tradicional. En tornar, el recurs serà permanent fins al 1914, fins i tot, en algun cas, en treballs íntegrament confiats a ells a partir de meres indicacions seves. Maurici Vilomara i el tàndem Frederic Brunet i Antoni Pous



Dos croquis ràpids però plens de detall per als actes I i II de *Gal-la Placidia*, de Guimerà, estrenada per la NETC al Teatre Novetats el 25-V-1909. Van ser realitzats, respectivament, per Maurici Vilomara i Oleguer Junyent, «imagistes [...] que ens transporten arreu del món en viatge meravellós i feèric».



Croquis d'escena, per a *Silenci*, obra cabdal de Gual i primera estrena de l'Íntim, el 15-1-1898, al Teatre Líric. «Arribar al més alt grau d'emoció per la més pura senzillesa, sense *trascendències*; mostrar lo senzill i deixar lo fondo i penetrant entre un especial misteri, que animi a l'espectador a obrir els ulls de l'ànima» (TM). Per assolir això, és fonamental la llum, no ja la llum pintada il·lusòriament, sinó la que viu i vibra dins de l'espai: «La llum és el tot sempre [...]; a través del transparent blanc [...] ve el raig de sol que es deixa caure mandrós dintre l'estada i topant de ple en els sillons [...] se'n va amb la seva calma invasora de dret a la taula [...]; la seva manera de caure-hi, el seu color especial, com si prenent part en lo que passa on ell es posa, s'hi emmotllés tot seguit i sabés dar-li un to de llum expressa» (del pròleg a *Silenci*).

Esbós escenogràfic per a l'estrena de *La fi de Tomàs Reynald* al Teatre Romea el 17-V-1905. «L'escena, que és la mateixa durant els tres actes, és molt senzilla i cal obtenir-la amb gran justesa. Una sala amb arcova [...]. Parets pintades d'una mostra menuda, o amb flors, de tons passats i usats. Rajoles vermelles. Sota la taula un tros d'estora [...].»



s'uniran a la ja esmentada tríade, a més de les col·laboracions més incidentals d'altres com Joan Francesc Chia, i cobriran íntegrament, molt sovint repartint-se els diversos actes d'una mateixa producció, les temporades successives del Novetats (1903), «Les Arts» (1903-1904), el Principal de les insòlitàment fastuoses i escènica­ment impecables produccions dels Espectacles-Audicions Graner (1905-1906), El Círcol de Propietaris de Gràcia (1907), les «sessions de Teatre Estranger» al Romea (1908), la Nova Empresa de Teatre Català al Novetats (1908) i al Romea (1909), «El geni de la comèdia» a Madrid (1912) i l'Auditori (1914).

A Vilomara en concret, i cronològicament des del 1903 fins al 1909, Gual li confia els títols següents: *El casament per força*, *Eridon i Amina*, *El comte Arnau*, *La nit de Nadal*, *La presó de Lleida*, *Fra Garí* (aquests quatre darrers muntatges, per a les produccions dels Espectacles-Audicions Graner, de què Gual va assumir la direcció artística de la primera temporada) i *Gal·la Placídia*. A Urgellès, del 1903 al 1909, la «Trilogia històrica catalana», *La Margarideta*, *El comte Arnau*, *La Fustots*, *Gal·la Placídia* i «El geni de la comèdia». Recorre a Moragas i a Alarma del 1903 al 1914, per a *Èdip rei*, la «Trilogia històrica catalana», *La Margarideta*, *Joan Gabriel Borkman*, *L'ordinari Henschel*, *Prometeu encadenat*, *Misteri de dolor*, *El comte Arnau*, *Els tres tambors*, *La presó de Lleida*, *Fra Garí*, *Donzella qui va a la guerra*, *La mà de mico*, *La campana submergida*, *El somni d'una nit d'estiu*, *Gal·la Placídia*, *Canigó*, *Donzell qui cerca muller*, «El geni de la comèdia», *La comèdia extraordinària de l'home que va perdre el temps* i la versió del 1914 d'*Ifigènia a Tàurida*. A Junyent, entre el 1903 i el 1909, per a la «Trilogia històrica catalana», *El barber de Sevilla*, *La Margarideta*, *L'ordinari Henschel*, *Mestre Oleguer*, *Els teixidors de Silèsia*, *El comte Arnau*, *La matinada*, *La nit de Nadal*, *La presó de Lleida*, *Fra Garí* i *Gal·la Placídia*.

Al tàndem Brunet i Pous, del 1904 al 1912, Gual confia *La festa dels Reis*, *La fi de Tomàs Reynald*, *Els pobres menestrals*, *El miracle del Tallat*, *La llàntia de l'odi*, *La victòria dels filisteus*, *La cort de Lluís XIV* i «El geni de la comèdia»; i s'hi retroba més tard, l'any 1928, en l'estrena al Liceu de la seva òpera *La princesa Margarida*.

Un parlament de Gual dedicat a Vilomara, del 1928, mostra el respecte que sentia pel rigor i la inspiració artística d'aquests mestres. Hi glossa el gran escenògraf realista com un «encantador de lavida», un d'aquells artistes que «ens fan somniar amb l'irreal o amb les *realitats engrandides*» (MV; el subratllat és nostre). Gual era sensible a la «grapa» de les textures i la solidesa dels volums de Vilomara, la sobrietat i el clima romàntic d'Urgellès, la sensualitat i l'observació de detalls d'Alarma, la delicadesa i l'entonació de Junyent o el pintoresquisme de Brunet i Pous. Cada un d'ells va marcar amb el propi segell personal els espais prèviament somiats per Gual, en general sota uns paràmetres de depuració de l'accessori superiors als d'ells, mestres d'una tradició diferent. Sovint, a les seves memòries, elogia l'encert dels treballs que els va demanar: d'*El casament per força*, de Molière, en valora «el gran sentit d'afinació i l'accentuat francesisme» de la decoració de Vilomara; de *L'ordinari Henschel*, de Hauptmann, explica que «Zacconi l'havia fet feia poc al Novetats amb 'sala blanca' de repertori [...] i nosaltres, amb gosadia, presentàrem 'l'obra', no només el gest genial d'un actor, ambientada per les decoracions d'Alarma i Junyent»; de *Misteri de dolor* escriu que l'obra passava «davant el fons escenogràfic que Alarma resol­lia magistralment [...], identificat amb el meu intent de realitzar quelcom allunyat dels ruralismes mesquins i mentiders»; de *La llàntia de l'odi*, de D'Annunzio, en destaca la «magnífica decoració de Brunet i Pous», etc. No sempre, però, es produïa la sintonia, com veurem.



Fragment d'una foto d'escena de *La llàntia d'odi*, de D'Annunzio, estrenada per l'Íntim al Teatre Romea el 10-I-1908. Gual va considerar «magnífica» la decoració que ell mateix va encarregar al tàndem Frederic Brunet i Antoni Pous.



Foto d'escena de *L'ordinari Henschel*, de Hauptmann, estrenada per l'Íntim al Teatre de les Arts el 18-XII-1903. Gual va confiar l'escenografia d'aquest acte a Oleguer Junyent, un dels creadors més sensibles de la tradició escenogràfica realista. Al mantell d'Arlequí d'aquell escenari, durant la temporada 1903-1904, s'hi podia veure l'emblema de l'Íntim, amb el lema *Humanae Vitae Imago* (el teatre, imatge de la vida humana) i la tija vegetal florida.



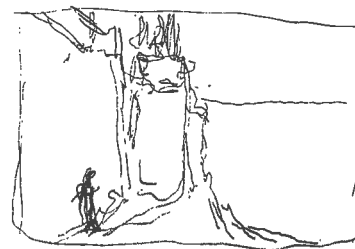
Foto d'escena d'*El somni d'una nit d'estiu*, de Shakespeare, estrenada per la NETC al Teatre Novetats el 17-X-1908. La realització escenogràfica de Salvador Alarma intenta d'acostar-se a l'estilització formal dels esbossos de Gual mantenint-se, però, en uns paràmetres plàstics ben distants respecte d'aquells. (Vegeu les il·lustracions de les pàg. 99, 118, 119 i 146.)

UN NOU UNIVERS PLÀSTIC: CINC ASPECTES DE LA INNOVACIÓ GUALIANA

En un moment en què ningú no posa en dubte, d'una manera efectiva, la conveniència del realisme tradicional com a llenguatge únic, Gual es rebel·la contra el «*panxa-contentisme* barceloní» dels «habituals a l'*anar tirant*» (MM; els subratllats són seus), els quals no tenen «neguit envers l'inconegut» i entenen l'escenografia com «l'art de pintar decorats de teatre», quan és un art «de significat vastíssim» (EC). Enfront d'aquesta actitud, cal rescatar el teatre com a «paradís de l'irreal i el somniador» (CE). En conseqüència, Gual es manifesta «partidari de la més gran i la més hermosa llibertat», convençut que «els nostres temps demanen procediments distints [...] L'art del teatre parla i canta i pinta i vesteix i crea ambient i llum i color i tot alhora surt [del creador lliure] sense regles ni antecedents». (AFD)

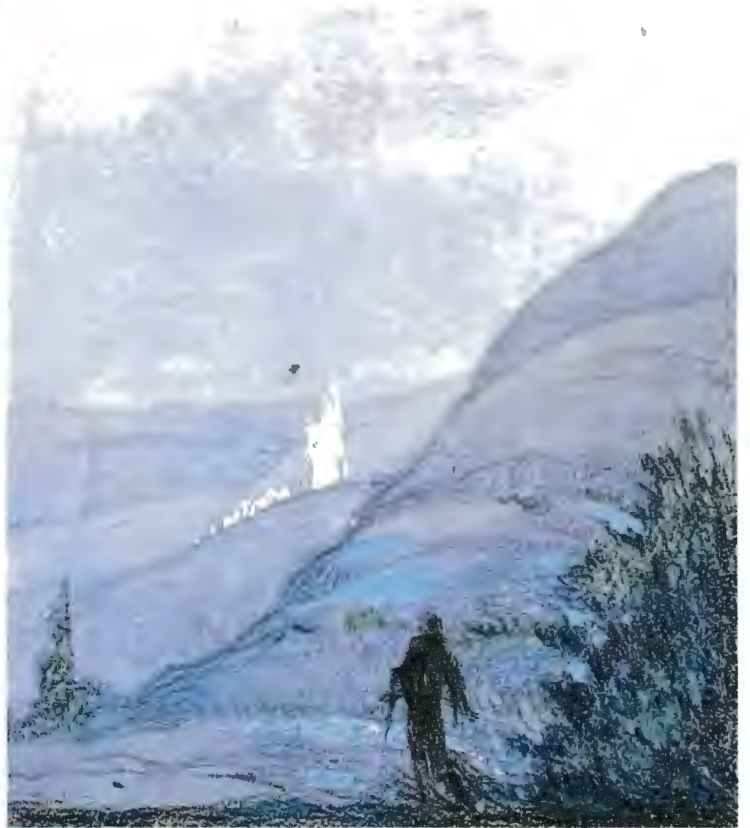
Coneix i valora —encara que amb reserves, com també veurem— els més grans escenògrafs renovadors contemporanis. A les conferències que dicta comenta amb diapositives «les darreres innovacions a les escoles alemana, francesa, anglesa i russa» (ET). S'hi refereix de passada, o amb articles específics, encara que sovint d'una manera molt genèrica. De Craig comenta «l'emoció pels volums i la llum» (ET). Presenta Appia com a «enamorat de les simplicitats i innovador de les escenes wagnerianes» (ET). Antoine i Reinhardt els descriu com a «iniciats en els camins de l'expressió» (VC). Glossa el *Vieux Colombier* de Copeau com «l'innovació per la modèstia» (VC). Posa Lugné-Poe com a exemple d'independència i de tenacitat a contracorrent i el contempla «fitador d'un més enllà» (LP). Dels Ballets Russos diu que, malgrat no aportar una innovació radical, tenen aquella «inquietud exploradora» (BR.PE) i aquells «propòsits perfectament definits [...] dels que l'art del teatre es troba tan desposseït», i escriu que «meravellen [...], encisen i sorprenen fins a tal punt, que suposen per al públic «aires de revelació» (BR.I); més en particular, valora l'índole racial, bàrbara, de la seva plàstica, que «arriba a la violència dels tons al costat d'una simplicitat oportunistíssima en els fons, permetent que els moviments de la dansa s'hi destaquin amb una preferència vertiginosa», i també en subratlla el «gran propòsit d'afinament i de quietud [que] pretén deixar en les boires de l'insomni les figures lleugerament romàntiques que hi campegen» (PBR-PE). De Lissim diu que té una «acaparadora visió decorativa de la vida; [que] s'expressa en arabescos i [que] matisa en colors les més petites modalitats del sentiment» (SL). Dels italians, com Bragaglia, Marchi o Prampolini, en destaca el que té la seva obra d'«inquieta» (EM). Dels russos, com Meyerhold, diu que són «una fuerza joven, impaciente de producirse a su antojo» (E). Molts, com Bertin, Geyling, Jouvét, Pirchan o Steinhof, estaran representats amb esbossos i maquetes a l'exposició del Congrés Internacional de Teatre a Barcelona que Gual coordina des de l'Escola Catalana d'Art Dramàtic, en el marc de l'Exposició Universal del 1929.

A l'elaboració gualiana d'un nou univers plàstic hi contribueix, en un moviment de mútua maduració, la nova concepció que té de la producció dramàtica, la qual trenca amb l'estricta classificació tradicional dels gèneres clàssics. El 1913 un llistat de les seves obres publicades s'enriqueix amb un seguit de noves formulacions: drama de món, cant popular harmonitzat per a l'escena, visió de naturalesa, follia amorosa, farsa de fira i poema escènic en són una bona mostra. Cal afegir-hi altres conceptes que apareixen en obres no publicades: quadre escènic, nocturn, episodi dramàtico-musical, visió musical, rondalla, teatre concert i rapsòdia breu. Molts d'aquests nous models de creació giren entorn d'un tema car a Gual, especialment



Croquis d'escena per a *El gran Rei Mark*, exemple depurat de la concisió plàstica pretesa per Gual: les muralles altes, l'horitzó i el camí des d'on Tristany parla a Isolda sense poder veure-la.

Esbossos escenogràfics per a *Javier*, oratori de Massana estrenat al Liceu el 13-III-30, una de les màximes creacions escenogràfiques de Gual. El teatre com a «paradís de l'irreal i somniador» gràcies a propostes molt variades d'estilització figurativa, cromàtica i compositiva que en el quadre de l'escala celestial arriba a l'abstracció, tant pel plantejament geomètric com per l'opció de color: un groc daurat quasi irreal (vegeu també les il·lustracions de les pàg. 35 i 152).



susceptible d'una interpretació espacial lliure: el món de les llegendes i les rondalles, sovint recollides en forma de cançó popular.

En molts textos seus s'hi poden trobar les bases generals de l'aportació plàstica que fa; d'entre tots, quatre són especialment reveladors. Evocant el teatre de Shakespeare, escriu: «Tot es mou sota una observació humana, purament humana, però la seva potència estètica ho eleva per damunt de la *ratlla realista*, tan sovint perjudicial al ser representada» (TM; el subratllat és seu). Referint-se als inicis del Teatre Íntim, al·ludeix a la «visión que ha persistido en mí como una de las preferidas: [...] teatro de pocos personajes, de ambientes repletos de *simplicidades* y evocadores de grandes afectuosidades por medio de la confidencia» (AR; el subratllat és nostre). Imaginant una representació ideal del *Tannhauser*, de Wagner, diu: «No us esforceu en acolorir-la massa [l'escena], no vulgueu buscar-hi amb massa marcat empenyo aquells recursos de pintor [...], procureu que [...] els arbres entre si s'estimin [...], que s'hi vegin fulles enredaderes que semblin aspirar a la serenitat [...], que el camí *no tingui terme de fi visible* i es perdi enllà, com l'anhel [...] com és infinita l'esperança» (AEDW; el subratllat és nostre). I, finalment, evocant Eleonora Duse, elogia «el seu art ple de delicadeses i la seva *depuració de l'accessori*», que feia encara més trasbalsadora la comunicació. «Parlava sense parla, i parlant cantava. Era tota poema [...] tresor de magistrals simplicitats» (MVT; el subratllat és nostre).

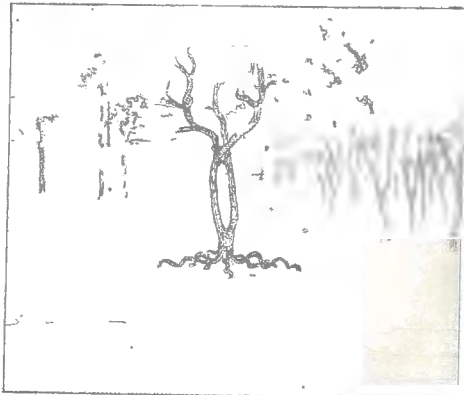
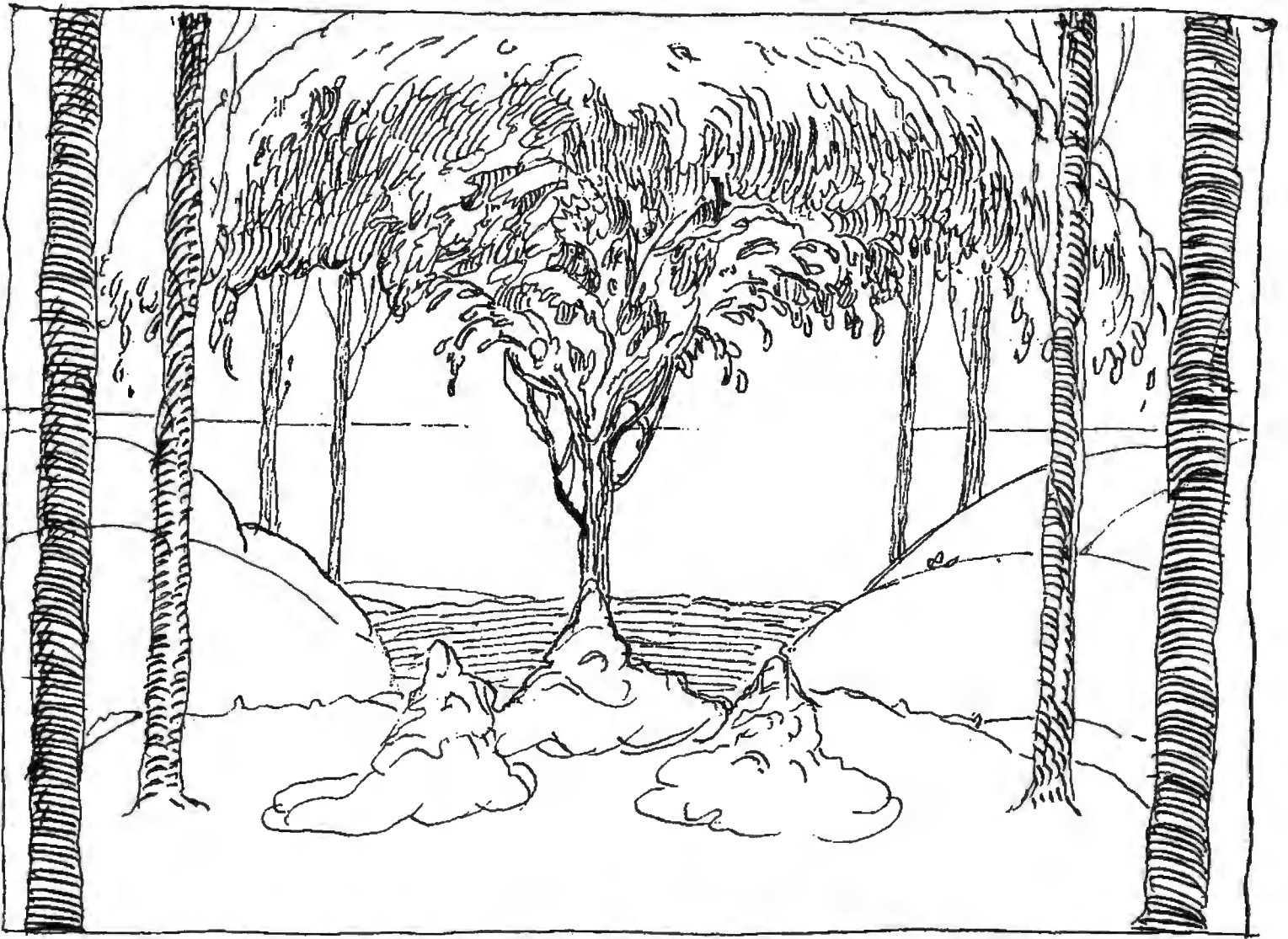
La superació de la ratlla realista, la simplicitat, la vaporositat, el minimalisme —que afecta tant el contingut iconogràfic com la quantitat de peces escenogràfiques, sovint reduïda dràsticament a un teló de fons o, com a màxim, a conjunts de dues o tres peces— són trets comuns als cinc recursos antirealistes que constitueixen l'aportació de Gual a la renovació escenogràfica. Els anunciem i tot seguit els comentarem, referint-nos tant a esbossos projectats per a obres que es van estrenar o muntatges que es van realitzar com a d'altres que van quedar inèdits. Són els següents: l'estilització —de la composició, de formes, les línies, els detalls i el color—; l'eloqüència dels cortinatges, utilitzats sols o com a complement escenogràfic; les estructures corpòries d'emmarcament o de separació; les escenografies sintètiques; i els referents artístics extrets especialment de la pintura històrica o contemporània.



Diversos croquis d'escena per a l'estrena de *Blancaflor*, el 30-I-1899 al Teatre Líric, per part de l'Íntim. El croquis acolorit pertany al manuscrit de 1897. Tots els croquis, referits a l'espai de l'arbre de la menta prop del mar, constitueixen, amb el de *Nocturn*, l'exemple màxim de l'alternativa al realisme que Gual emprèn des del començament mateix de la seva trajectòria escenogràfica. La descripció de detalls ha deixat pas a un plantejament estilitzat de les masses, tractades com un tot articulat; la lliure organització del paisatge ha estat substituïda per un esquema geomètric i simètric, en la frontera entre la realitat i el somni.

L'ESTILITZACIÓ

La primera proposta de trencament Gual la fa ben aviat: en els seus dibuixos i acotacions a *Nocturn. Andante. Morat*. L'any 1895 ja hi trobem una estilització rigorosa en tots els aspectes. La «terrassa d'un castell abandonat» conté una nuesa formal insòlita, de gran gosadia, que va contribuir que Gual fos «classificat en els mercats de la producció intel·lectual de casanostra com una mena d'esperitat, d'excèntric, d'espantacriatures que a penes sí tenia dret a la vida» (MVT). És una composició de gran simplicitat, organitzada en tres horitzontals superposades —la de la barana de la terrassa, la dels arbres del fons i, «perdent-se a l'infinit, la més llunyana o siga la del mar» («L'escena», a *Nocturn*)—, que són tancades a l'esquerra pel mur vertical i mut del castell, de formes planes i d'una absència absoluta de detalls. La llum és de nit fosca, dins la qual «dels actors sols se'n veuran les línies generals a través de l'atmosfera morada que regnarà pertot». Gual insisteix que l'escena ha d'aparèixer «baix una forma ben apartada de la realitat» i que, en conseqüència, cal suprimir el màxim de residus de l'escenografia tradicional, com les bambolines



i els bastidors. «Ho recalco —diu— per si es cregués que no ve d'aquí [...] pues que sense ells i només que sense ells pot lograr-se lo que es desitja. La qüestió és apartar-se en tot lo que es pugui de lo que recordi teatro, i obtenir així un efecte per complet diferent de lo que hem vist aquí fins ara» («L'escena», a *Nocturn*). Tota aquesta recerca és concentrada en un esbós minúscul, que serà el precedent del que vint-i-cinc anys més tard Gual projectarà per al tercer acte del *Tristany i Isolda*, de Wagner. És un exemple pioner i preclar dels trets que seguiran definint la seva creació: despullament anecdòtic i decoratiu, antirealisme del color i la llum, i composició subordinada a una organització geomètrica de l'espai.

Trets similars es troben en el seu croquis per a *Interior*, de Maeterlinck, l'any 1899 —de dinàmic esquematisme en les línies estilitzades i nues de la casa i el jardí— i, sobretot, en els diversos projectes per a *Blancaflor*, del 1897. En aquesta obra Gual assoleix «certs preceptes d'ordre plàstic l'adopció dels quals va provocar el refús d'un públic endormit i emotivament carent» (MVT). En el muntatge que en fa, Gual exigeix «pulcritud especialíssima, sobretot en els canvis d'hora i llum [...], sense brusquedat en els efectes [...], finura i justesa per obtenir la il·lusió d'un somni» («Conferència curta servint de pròleg» a *Blancaflor*). A les tres versions existents de l'arbre de la menta —sempre amb les seves dues mutacions— aquest apareix geomètricament centrat, tallant verticalment les línies horitzontals del prat i del mar a l'horitzó i component un espai simètric. En una de les versions, l'espai és clarament lluny de les coordenades del real: l'arbre hi és reforçat pels troncs verticals i els nusos dels altres arbres que, com columnes, l'emmarquen, en un clar precedent d'alguns dels espais del poema escènic *Javier*, de Massana, que Gual va muntar al Liceu l'any 1930.

Pel que fa a les formes, les de *Blancaflor* tenen el caràcter de les sinuositats Art Nouveau, són desproveïdes de detalls i suavitzades de contorns, i responen a continguts simbòlics diversos. Segons les versions, la copa de l'arbre omple tot l'espai, com un gran i frondós para-sol, els dos troncs de l'arbre s'entrellacen i les arrels es veu clarament com penetren a la terra, com al logotip del Teatre Íntim. La nuesa de l'escena permet que s'hi faci més present l'atmosfera, en la qual, amb l'ajuda de gases i vidres acolorits, Gual resolvia fàcilment la «comunicació de llums i emboirament».

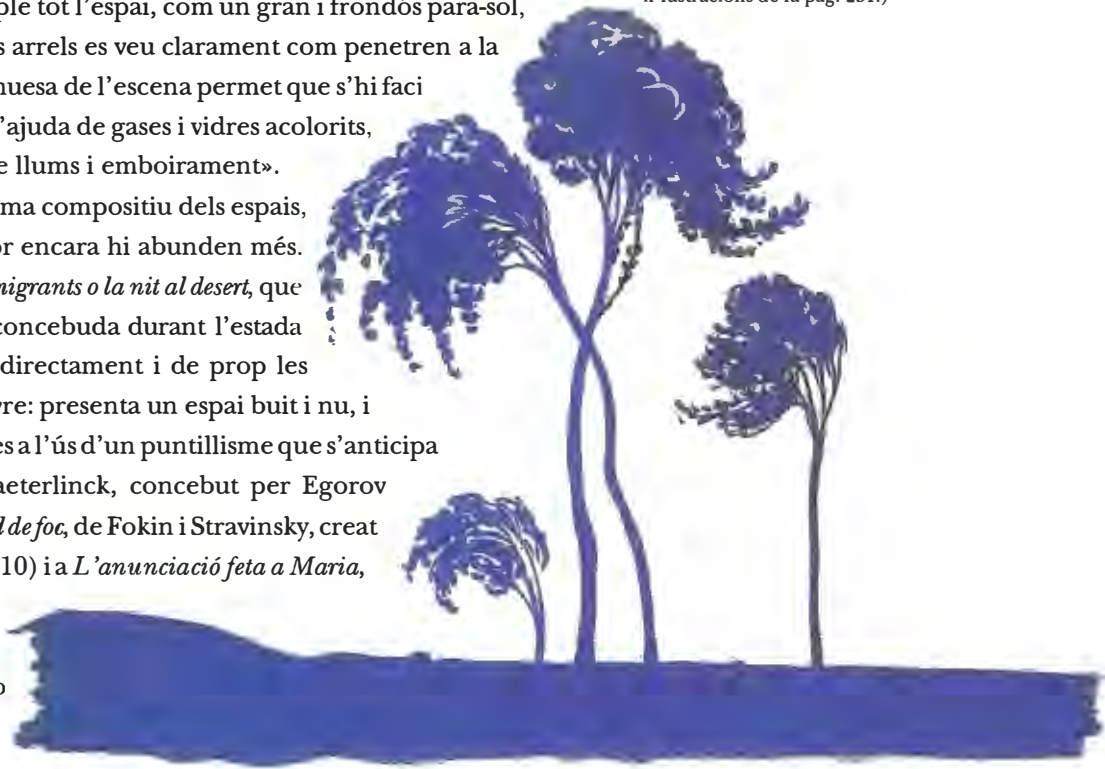
Els exemples d'estilització en el programa compositiu dels espais, les formes, les línies, els detalls o el color encara hi abunden més. Així, el treball en blau i blanc d'*Els sants emigrants o la nit al desert*, que data del 1901. Aquesta escenografia fou concebuda durant l'estada de Gual a París, en la qual va conèixer directament i de prop les innovacions del Théâtre Libre i de l'Oeuvre: presenta un espai buit i nu, i hi assoleix vibracions atmosfèriques gràcies a l'ús d'un puntillisme que s'anticipa escenogràficament a *L'ocell blau*, de Maeterlinck, concebut per Egorov (Teatre d'Art de Moscou, el 1908), a *L'ocell de foc*, de Fokin i Stravinsky, creat per Golovine (Ballets Russos de París, el 1910) i a *L'anunciació feta a Maria*, de Claudel, proposat per Variot (Théâtre de l'Oeuvre, de París, el 1912).

Altres exemples són: els esbossos amb taques blaves i planes per als boscos d'*El*



El revolucionari espai de *Nocturn*. *Andante. Morat*, del qual reproduïm l'esbós original (1895) i la il·lustració gràfica per a l'edició (1896), marca una línia divisòria en la història de l'escenografia catalana. El seu sorprenent despullament implica una coincidència profunda amb les idees contemporànies del suís Adolphe Appia —no conegut aleshores per Gual— sobre la cohesió plàstica i dramàtica entre quatre aspectes: el ritme intern dels volums, les meres insinuacions figuratives, la distribució dels cossos dels actors i el doble paper dinamitzador i articulador de la llum acolorida sobre tot el conjunt.

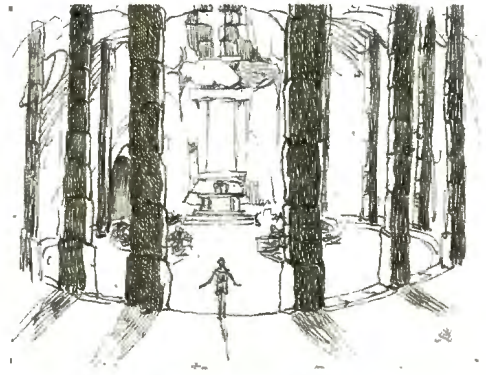
A l'esquerra, fragment d'un esbós per a *El somni d'una nit d'estiu* (vegeu la il·lustració de la pàg. 119); a la dreta, esbós per a *Sinfonia d'un dia serè*, estrenada per l'ECAD a l'Orfeó Gracienc el 30-VI-1922. Distorsió cromàtica en el primer, radicalment estilitzat, i accentuació cromàtica en el segon, més descriptiu; ambdós coincideixen en la utilització decidida del color com a vehicle d'expressió poètica. (Vegeu les il·lustracions de la pàg. 231.)





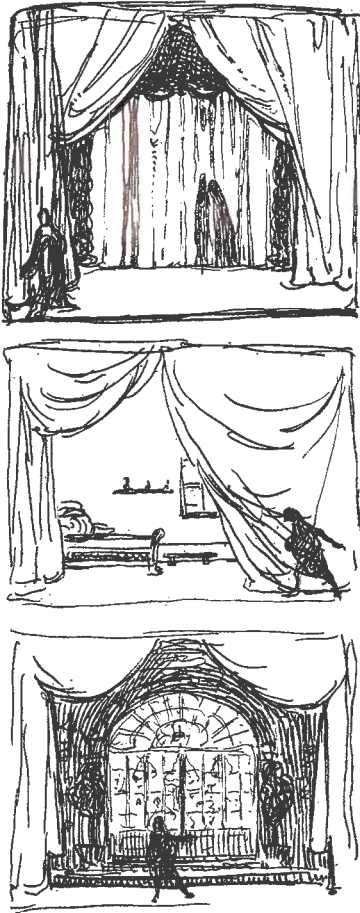


Dos croquis per a *Montserrat* (1932), obra vinculada al *Parsifal* wagnerià: el camí estret i en diagonal dins la muntanya santa i el temple-cova, transfigurat per la llum.



Esbós escenogràfic, inèdit, per a *Hamlet*, de Shakespeare (1940), on es reflecteix la influència de Craig: la depuració màxima dels elements figuratius com a vehicle de la densitat expressiva de l'espai.





Tres croquis d'escena per a *Figaro o la dama que s'avorria* (1917), estrenada per l'ECAD el 1918. El simple joc de les cortines a les tres escenes de l'epileg possibilita una transformació sorprenent de l'espai.

somni d'una nit d'estiu, de Shakespeare, dibuixats el 1908, sense cap detall ni tractament de textura, fets de línies que es contornegen en corbes ascendents o estàtiques, de gran suavitat, conseqüència de «la gràcil faderia de l'obra [que] s'havia apoderat de nosaltres»; els colors encisats i les formes irreals de *Don Joan*, del 1910, a la selva rosada, a les coves vermella i blava i a la misteriosa illa de l'amor; els espais en blau intens de *Julietta i Romeo*, del 1920, que tenyeixen d'un sentiment íntim el jardí, la cambra, la plaça de Verona i el camí de Màntua —pujada en diagonal d'arbres desolats—; la composició «en primer pla» —recurs freqüent en Gual, potser herència del cinema— de la vela del vaixell de *Tristany i Isolda*, de la mateixa «Trilogia del amor» del 1920, inflada per un vent que porta els amants a un destí inevitable; la composició espacial del segon acte de la mateixa obra, molt elaborada, que contraposa en un mateix eix de simetria el lloc de l'amor —el banc del jardí— i el de la intolerància contra aquest amor —la torre del castell, d'alçada exagerada i ferida per la ruïna, elements simbòlics—; el croquis (no realitzat) del tercer acte del mateix muntatge, d'un despullament radicalitzat al màxim; la combinació de música, temps, espai i color a *Simfonia d'un dia serè*, del 1922, obra en la qual «els matisos amorosos passaven pels quatre aspectes cabdals del dia [amb un] encaix rigorós [...] a l'acció emotiva» (MVT): els colors dels camps grocs, blancs, morats i blaus corresponen a matinada, migdia, capvespre i nit llunada de l'amor, amb ritmes d'adagio, allegro, maestoso i andante finale; i el minimalisme d'objectes i el tractament atmosfèric de la llum suaument daurada a *Bressolada*, també del 1920.

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 dinàmica 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.

Altres projectes de la darrera dècada són igualment cims de l'estilització gualiana. Així, *Montsant*, del 1932, i *Parsifal*, de Wagner, segurament derivat de l'anterior, insisteixen en composicions insòlites, com la cova foradada per un tall vertical o el camí en diagonal molt pronunciada, i en formes simbòliques, com la cova parcialment transformada en temple gaudinià. I sobretot el magnífic *Hamlet* shakespearità, del 1940 o poc després, on el mur altíssim, desproporcionat i marcadament volumètric imposa el seu paper de testimoni mut i de muralla infranquejable als afanys del príncep, en la soledat de la terrassa nua que hi ha a primer terme.

ELS CORTINATGES

Als segles XVI i XVII, segons Gual, el teatre buscava «l'emoció per medi de la paraula» a sales on «s'hi pogués destacar les figures sobre un fons de cortina algun cop rotulada i damunt la qual

la imaginació de l'espectador pot aixecar castells, fer córrer núvols, imaginar sales de palau, carrers tortuosos, selves i jardins» (AEDW).

Gual adopta l'ús escenogràfic dels cortinatges sota varietats molt diverses i procura sempre amb anhel d'aconseguir que els espais mínims suggereixin més que no pas expliquin: utilitza cortines soles, cortines com a —o amb el— complement de petits telons o de peces escenogràfiques pintades o construïdes, fa servir cortines simbòliques pel color, l'ornamentació o la composició en relació amb la resta, cortines que evoquen un període de la història del teatre, cortines dramàticament neutres per a un ús merament funcional, etc.

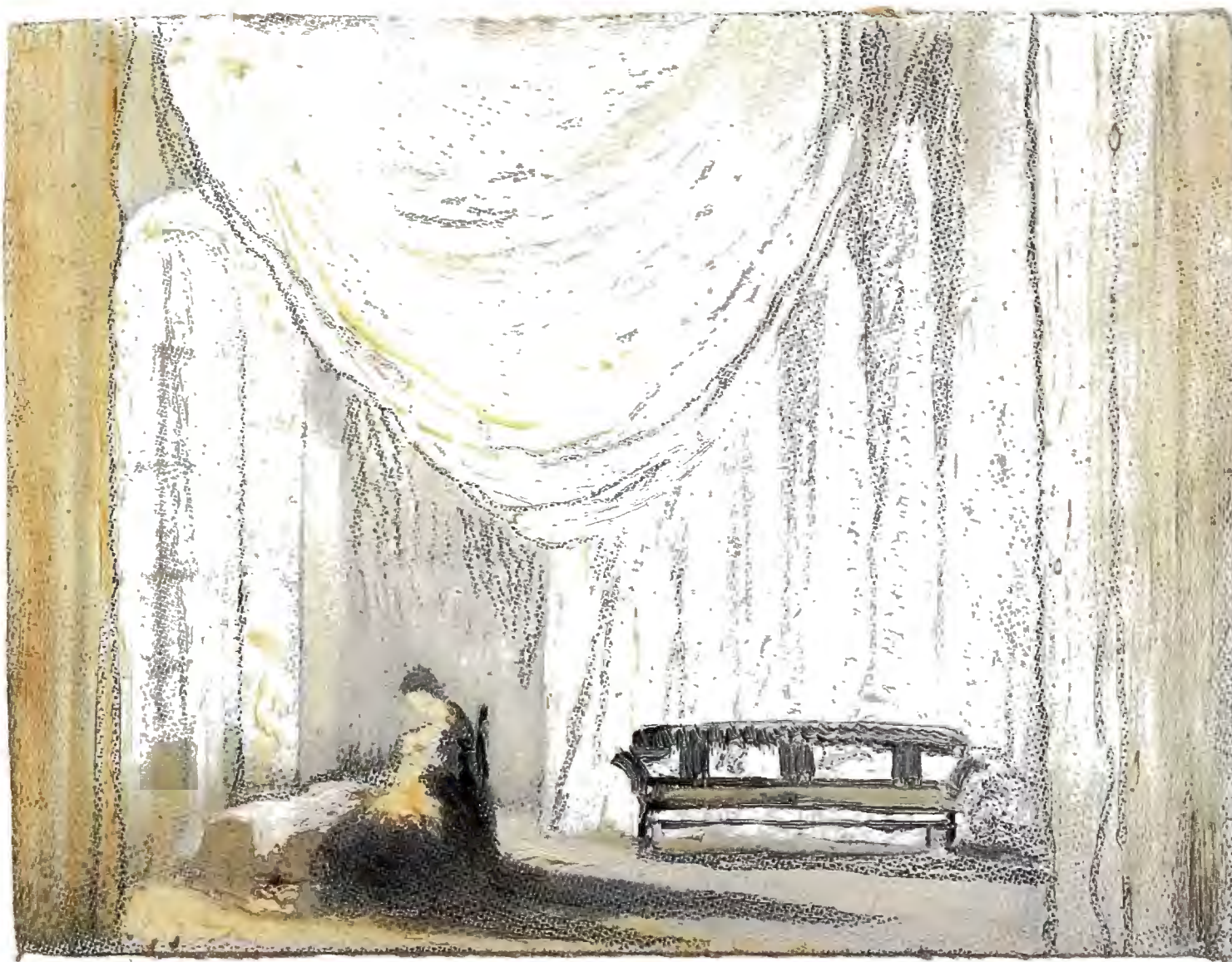
La utilització de cortinatges per emmarcar les formes estilitzades del bosc d'*El somni d'una nit d'estiu* reforça la separació entre la ficció teatral i la vida —i per tant la teatralitat de l'esdeveniment— d'acord amb el lema del Teatre Íntim: mostra la «imatge de la vida humana». A les escenificacions de les conferències d'«El geni de la comèdia», hi són utilitzades per primera vegada d'una manera sistemàtica i variada, com a fons de delicadíssima ornamentació, durant els parlaments i de complement simbòlic i evocador: gris clar molt subtil i lluminós per a escenes de la comèdia clàssica, púrpura per a la comèdia al castell feudal, etc.

Als tallers-estudi de l'Escola Catalana d'Art Dramàtic del 1916 les cortines reapareixen i, especialment, a *Schumann al vell casal*, ajuden a produir l'atmosfera íntima, harmoniosa i acollidora de l'espai, i fan menys brusc el pas de la sala a l'exterior del jardí. A *Fígaro o la dama que s'avorria*, després de dos actes en els quals l'escenografia es resol de manera realista, les tres escenes de l'epíleg són tractades amb cortines en primer terme que emmarquen successivament la cambra i la porta vidriera del jardí que dona al saló, per acabar envaint tot el fons de l'escena. Les diferents peces del cicle «Molière i la farsa dels metges», del 1917, estan igualment tractades amb la simple combinació de cortines que cobreixen el darrere i els laterals de l'escenari i que quan són obertes modifiquen completament l'espai. És el primer exemple explícit de «decorat de cambra». Les cortines són complementades per una filera d'aranyes al primer terme superior, en una clara referència a la solució adoptada per Carlo Vigarini per a la representació d'*El malalt imaginari*, de Molière, al pati del palau de Versalles el 1674. Els cortinatges al jardí de *Julietta i Romeo*, deliberadament antirealistes, aporten a l'espai de l'amor un grau d'intimitat poc freqüent. En un dels esbossos de l'*Scherzo tràgic dels amants de Verona* (1922), davant la cortina, rosada, es retalla una figura imprecisa que sembla contagiar la tela d'una inquieta frisança. Tot l'espai de *Bressolada* és ple de cortines toves —acollidores com una manta de cotó fluix per a l'lit d'infant— i de llum. A *Judit de Welp*, de Guimerà, bellíssimes cortines grogues amb ornamentacions estilitzades de caire romànic —grans i geomètriques— modelen el saló del castell feudal, amb una porta escenogràfica al fons, en un conjunt que Ambrosi Carrion va qualificar de «gosadia innecessària» (*La Veu de Catalunya*, 10-III-1926). L'espai de *La força del pensament*, del 1924, el formen la combinació de cortines i un biombo, solució que serà freqüent a partir d'aquest muntatge, com en el cas d'*El burgès gentilhome*, de Molière (1926), o de *Jocs d'amor i d'atzar*, de Marivaux (1927). A *La careta*, de Sagarra, del mateix any, tot el conjunt figuratiu —l'exterior i l'interior d'un pavelló festiu engalanat— és constituït per cortinatges ornamentats damunt dels quals resplendeix la llum dels fanals. A *El secret*, del 1926, la cortina —col·locada darrere els personatges de la commedia dell'arte— és escollida deliberadament com a metàfora de la universalitat i la intemporalitat del contingut de la farsa.



Croquis per a *Schumann al vell casal*, estrenada per l'ECAD al Coliseum Pompeia (1-VII-1916). Les cortines al porxo, aparentment incongruents, es revelen poèticament significatives en garantir una transició càlida i suau entre la sala i el jardí. (Vegeu la il·lustració de la pàg. 230.)

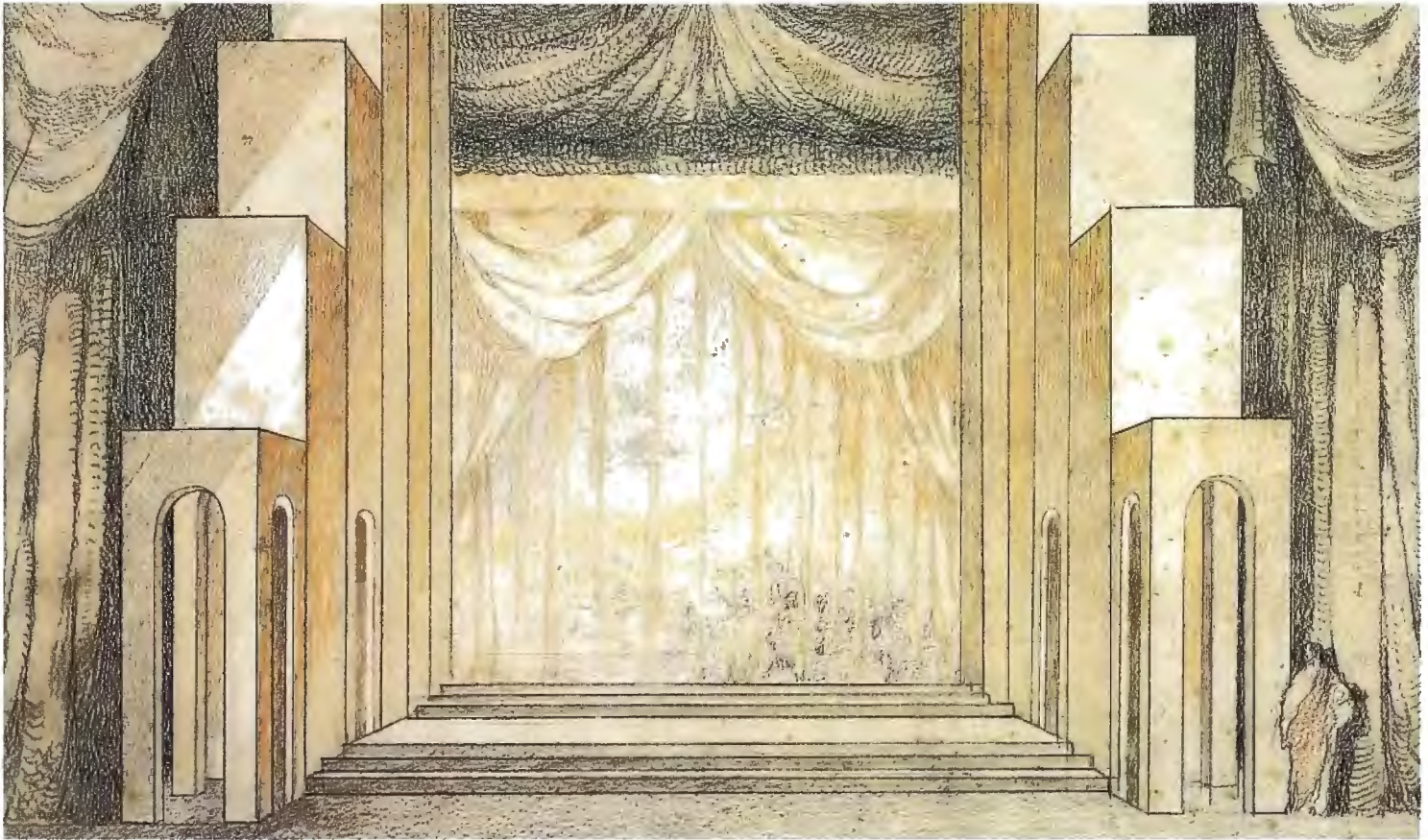




Esbós escenogràfic per a *Bressolada*, estrenada per l'ECAD a l'Orfeó Gracienc el 30-VI-1922: diàleg entre la llum i la textura acollidora d'un espai de roba, convertit en interior de cotó fluïx, suau com la situació mateixa.

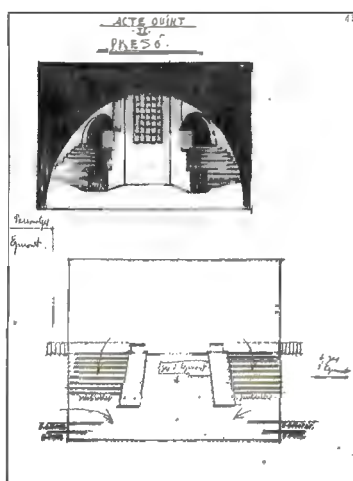


Croquis d'escena per a les conferències escenificades d'«El geni de la comèdia» (1912). A l'esquerra, els cortinatges entreoberts conviden el públic a penetrar en el món de la ficció. A la dreta, els cortinatges de color púrpura connoten l'espai del teatre cortesà.



Esbós escenogràfic per a *Javier* (1930). Els diversos fons pictòrics de cada escena (vegeu les il·lustracions de les pàg. 35 i 147) corresponen a un segon àmbit de l'espai total de la representació. El primer era emmarcat per volums corporis que acollien la realitat volumètrica dels cossos dels actors i del seu moviment dins l'escena.

Esbós escenogràfic per a *Scherzo tràgic dels amants de Verona*, estrenada per l'ECAD a l'Orfeó Gracienc el 30-VI-1922. Les estructures corpòries emmarquen sovint elements concebuts sintèticament. En aquest cas, el xiprer i el panteó es projecten més enllà del món de l'anècdota per la mateixa concepció simètrica –i per tant irreal– de l'espai. (Vegeu la il·lustració de la pàg. 96.)



Pàgina del quadern d'estudis preliminars d'interpretació plàstica per a *Egmont*, de Goethe, projecte inèdit de 1936, en el qual Gual desenvolupa una resolució corpòria i sintètica d'espais molt variats.

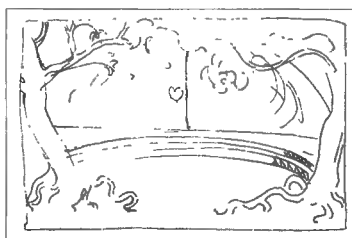
LES ESTRUCTURES CORPÒRIES

A partir del 1927, a excepció del magnífic projecte d'*Egmont*, de Goethe, del 1936 (en què el major o menor tancament de les cortines unit al canvi de llum modifica notablement el sentit de l'espai pintat al darrere), Gual abandona l'ús dels cortinatges. Els substitueix, en certa manera, per estructures volumètriques diverses (rectangulars o amb arcades, de façana només frontal o d'implantació trapezoïdal) o per estructures bidimensionals que simulen volums. Desproveïdes sovint de tota funció ornamental, les utilitza, igual que utilitzava les cortines, bé com a mitjà d'emmarcament de complements escenogràfics, bé com a element de separació entre àmbits espacials.

Per Gual, aquesta és la màxima aproximació al concepte d'escenografia corpòria. Si bé és veritat que opera una profunda renovació del llenguatge estilístic i el disseny d'implantació escènica, resta fonamentalment adherit a la visió pictoricista i a grans trets bidimensional de la majoria dels renovadors europeus que en són contemporanis a les dues primeres dècades del segle: Lugné-Poe, Reinhardt, Meyerhold, Diaghilev, Rouché, Fuchs, Martínez Sierra, etc.

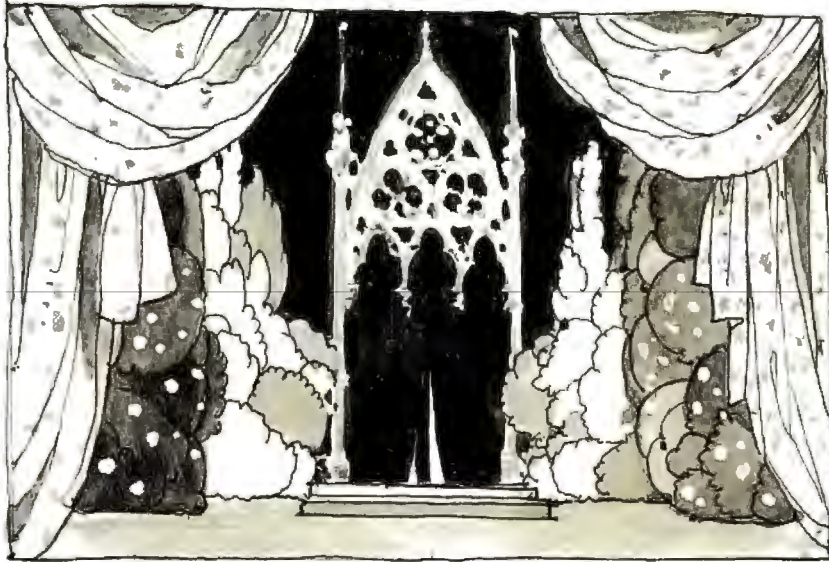
Aquestes estructures corpòries, probablement amb influència de l'admiració de Gual per l'arquitectura escènica del *Vieux Colombier* de Copeau, havien aparegut ja el 1922, quan a la *Paràbola de les vídues a la font* enquadra un fons —realista en els detalls, però compostivament sintètic— dins d'un marc de planta trapezoïdal en tres arcs. Una solució similar es troba a l'*Scherzo tràgic dels amants de Verona*, del mateix any, en què una estructura en tres arcs conté al darrere, en rigorosa simetria, un xiprer i un sepulcre perfilats damunt el blau intens de la nit estelada. Els arcs reapareixen l'any 1927 a *Diana i la Tuda*, de Pirandello, com a elements de separació i, sobretot, a *En què somnien les noies*, d'Alfred de Musset i al *Faust*, de Goethe. En aquest darrer muntatge, l'estructura trapezoïdal dels murs comprèn cinc arcades: una central al fons, que emmarca i facilita les ràpides transformacions de les escenes al darrere; dues obliqües i dues altres de frontals, a cada un dels dos costats. És una solució similar a la de *Solness el constructor*, d'Ibsen, criticada per Domènec Guansé quan fou estrenada: «Aquell primer terme igual en actes que representen llocs distintes és per fer rodar el cap a qualsevolga». (*La Publicitat*, 11-XII-1927)

Altres projectes del mateix període inclouen un treball volumètric interessant: a la *Sonata de les inquietuts endebades*, la cambra-estudi és resolta darrere un marc de tres arcades; el «lloc perdut a la tenebra», amb un bosc intricat de pilastres nues que evoquen troncs; i el cau, en una successió laberíntica de diversos plans d'arcades col·locades asimètricament i entrecruadament les unes darrere les altres. Dos projectes més estructuren volumètricament l'espai en dues zones superposades: la primera, en un pla inferior, i al darrere, en un nivell més alt, l'altra. A *La llegenda dels tres morts i els tres vius* les dues zones corresponen als espais del «conceptor» de la narració i de la visió escenificada; a *Passió*, amples grades semicirculars separen el pla inferior, en el qual els xiprers del primer quadre es transformen en els arbres sensuals del segon, de l'espai superior, amb la porta en forma de mitja lluna, amb cors pintats, emmarcada pels arbres en una composició centrada, com la que també es produeix als cossos volumètrics que emmarquen l'espai de *Javier* i en el conjunt d'escales, arcs, murs d'implantació obliqua escalonats i replans elevats de la presó d'*Egmont*.



Croquis d'escena per a *Passió*, aproximadament de 1927. Composició centralitzada d'un espai concebut en dos plans d'acció escènica i marcat per la contraposició de línies rectes i sinuoses.

ACTE PRIMER
- II -
PALAU DE LA GOVERNADORA.



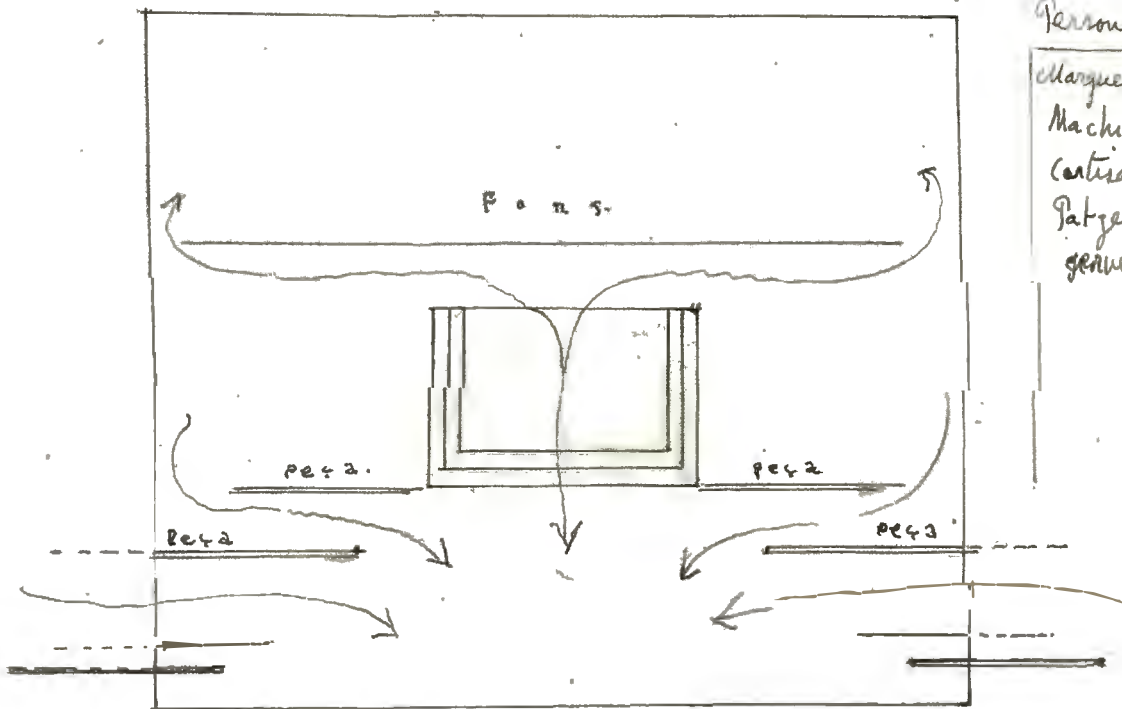
— aquesta draperia tendria d'ésser brodada tota morada amb aquests motius ríndicats: serien en or lleons - magranes - torres.
La cortina del fons s'imblau heràldic potent. El baldequí d'or.

El concepte Palau, el de-
termino per mitjà del bal-
dequí gòtic, com representació
de l'arquitectura flamenca
en tota la seva plenitud. per bé
que, inspirat de molt aprop del
patró del
existent a Santes Creus.

Caldrà això i sí, que els de-
talls característics s'expressin.
estètica per bé que l'estructura no
pot ser la mateixa.

En seguir aquesta interpretació, pen-
sem reapareix al baldequí en
el primer quadre de l'acte III. quant l'acció
torna a situar l'acció en el
Palau de la Governadora.

Però el que cal veure que se pu-
tesse endos aquest aspecte plàstic, per bé
que ho supeditaria a aquest punt, sense
el criteri que he adoptat en l'interpretació
d'aquesta obra.



Personatges.
Marquerida de Parma
Machiavel.
Cortisanes
Patges
genvents.



Esbós escenogràfic per a *El senyor Tal, d'Avort*, estrenat per l'Íntim al Coliseum Pompeia el 31-III-1927. La irrealitat d'unes portes sense murs. Espai sintètic: l'autor havia escrit que «només les portes són imprescindibles».

L'ESCENOGRAFIA SINTÈTICA

Cortines i estructures corpòries utilitzades a obres que ja hem esmentat acullen sovint, al darrere, peces escenogràfiques petites en les quals hi ha condensada en una unitat iconogràfica concisa i descontextualitzada l'evocació d'una totalitat real. És el fruit d'una operació de reducció poètica, a la recerca d'una expressió figurativa assolida amb el mínim d'elements. Aquest recurs, que Gual instaura unint sobrietat i inspiració, constitueix una modalitat peculiar de renovació, la qual, per la seva puresa, assoleix sovint una força, una essencialitat i una eloqüència simbòlica que manca a moltes escenografies tractades amb proliferació de detalls il·lustratius.

L'avinguda de columnes dòriques sense cap cornisa que les articuli a l'*Èdip rei* del 1903 n'era ja una aproximació. L'escenografia sintètica triomfa en la vocació neta d'esquematisme i síntesi dels diversos espais de *Julieta i Romeo*: les torres de la ciutat, l'arc vegetal del jardí, la finestra de la cambra, el panteó. L'any 1921, el primer acte de *Nausica*, de Maragall, n'ofereix un dels exemples més assolits: el jardí del palau, on Nausica i les seves companyes juguen a pilota —expressió de la felicitat sense màcula— és reduït a un arbre bellíssim, estilitzat en grau màxim i centrat, que prolonga, acull i complementa amb la sinuositat de les branques i les fulles el moviment suau de la pilota i els cossos femenins, amb la intenció clara de reforçar el caràcter paradisiac del lloc, el moment i la situació vital.

Pàgina del quadern corresponent a *Egmont*, de Goethe, (1936). Les anotacions manuscrites al marge són riques en suggeriments de trets fonamentals en l'obra escenogràfica de Gual: sintetisme —un baldaquí determina un palau—, ús de referents artístics —un panteó de Santes Creus—, importància de les textures dels teixits —draperies brodades amb or—, valor connotador dels colors —blau heràldic potent—, etcètera.

Per a *El senyor tal* (1927), l'acotació de l'autor, Paul Avort, «ben mirat [...] només les portes són imprescindibles», porta Gual a fer una reducció màxima: l'irrealisme d'uns marcs de porta buits per dintre i sense mur adossat, col·locats davant d'un fons i uns costats de cortina. Darrere els murs corporis amb arcada d'*En què somniem les noies* trobem un seguit de telonets de rompiment sintètics, que contenen l'objecte-eix de cada una de les situacions: el reclinatori, la barana amb la gerra, el banc o la taula evoquen la cambra, el jardí, la terrassa i el saló. A *Egmont* la múltiple successió d'escenes és solucionada sintèticament per una evocació molt depurada i de gran potència del motiu central de cada espai: els finestrals, el bosc amb les armes, el llit, la cuina, el carrer o el baldaquí, emmarcats tots per cortines brodades de colors simbòlics com el «blau heràldic potent» que Gual adscriu al palau de la governadora.

EL RECURS ALS REFERENTS PICTÒRICS

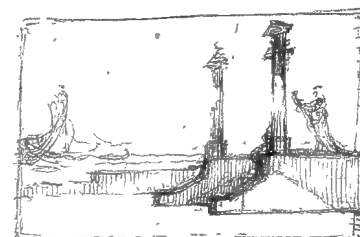
Com a simbolista fervent, Gual estima el moviment pre-rafaelita i el període històric en què aquest es fonamenta. «Són molts els pintors que ens meravellen —diu— i no massa els que ens emocionen». L'obra dels primers —Velázquez, Rubens, els venecians, etc.— «és fruit d'una admiració per la cosa real». Els altres, entre els quals excel·leixen els primitius italians i flamencs dels segles XV i XVI, no desperten l'interès del gran públic perquè són «escudrinyadors de la bellesa oculta». (AFD)

Aquesta capacitat de connexió amb una bellesa ideal és la raó que porta Gual a concebre espais escenogràfics —de vegades simples telons de fons— basats iconogràficament en pintures anteriors a l'obra de Rafael. El Dant fou el gran poeta del període i, segons la visió que nosaltres en tenim, un dels símbols. Gual el cita sovint, li dedica una de les visions musicals de la Sala Mercè (el mateix any 1904 en què proposa a un alumne seu a les Escoles Pies de Sarrià, com a exercici de literatura italiana, un quadre plàstic sobre el poeta), en col·loca un bust al saló d'*El camí*, del 1939, i el constitueix en guia dels episodis d'un dels muntatges que fa, *Francesca de Rimini*, de Pellico (1920). Per a la concepció escenogràfica d'aquest muntatge s'inspira en pintures al fresc de Ghirlandaio i d'Andrea del Sarto. Són aquests artistes i Botticelli—de la *Primavera* del qual col·loca una reproducció fotogràfica a l'estudi de pintor de Joan Ezequiel, del 1916— els qui l'ajuden a evitar de sotmetre's a «mesquins punts de vista d'antipàtica i rudimentària reconstrucció històrica, per entendre que alguna cosa hi ha de superior al calc» (*Francesca de Rimini*, manuscrit d'escena). Igualment, a la pintura dels retaules medievals, hi troba el to per als espais de *Blancaflor*. I la puresa de les línies que concep per a *Nausica* respon a la seva intenció de fer amb el muntatge una evocació animada dels dibuixos de la ceràmica grega.

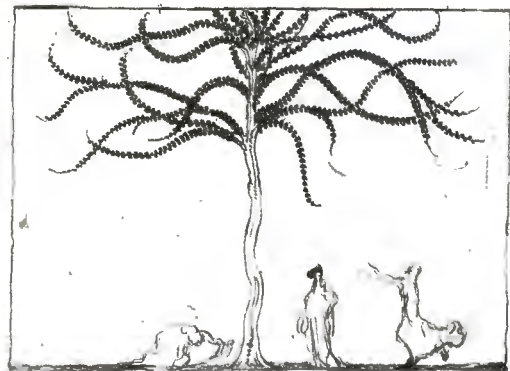
Les possibilitats expressives dels referents pictòrics en relació amb la concepció escenogràfica abasten, tanmateix, altres períodes de la història i també el moment contemporani de Gual. Dues altres reproduccions a l'estudi de Joan Ezequiel són reveladores dels seus interessos: la *Beata Beatrix* de Rossetti i la *Primavera* de Millet. Per a una obra que ell resol de manera realista, *La comèdia extraordinària de l'home que va perdre el temps*, del 1914, té en compte «les recordances de les kermesses de Rubens i Teniers». Les llandes de les portes de la cuina de *Kaatje*, de Spaak, del mateix any, evoquen les geometries pures dels interiors pintats pels mestres flamencs i holandesos. Per al muntatge d'*Eridon i Amina*, de Goethe, del 1903, proposa explícitament un



Il·lustració de *Figaro o la dama que s'avorria* a *La Veu de Catalunya*, de 2-II-1918, amb motiu de la seva estrena. S'hi retroba el tema, car a Gual, de l'arbre central —aquí emmarcat per cortines i per arbusts florits— que, arrancant de *Blancaflor* i passant més tard per *Nausica*, culminarà en l'arbre del Paradís a *Javier* (vegeu, respectivament, les il·lustracions de les pàg. 145, 157 i 85).



A la dreta, esbós escenogràfic i croquis per a l'acte I de *Nausica*, de Maragall, estrenada per l'ECAD al Teatre Eldorado el 6-III-1921. En un sintetisme portat a l'extrem, el jardí de la donzella i les seves amigues és connotat per un arbre central que amb l'ondulació de les seves línies prolonga i completa el moviment feliç del joc de la pilota. A dalt, el croquis per a l'acte III és igualment concís: una barana i una terrassa emmarcada per dues columnes que sublimen la figura de *Nausica*.



recurs escenogràfic basat en la pintura: «la nostra pensada de convertir aquell moment preciosista en tapís animat va ser portada mestrívolament a la pràctica per Vilomara: un enquadrament i un fons a la Fragonard completarien meravellosament els versos citerians». (MVT)

Ja dins l'àmbit de l'art contemporani, per a *L'alegria que passa*, de Rusiñol, que Gual dirigeix el 1899, l'escenògraf Urgellès s'inspira, a petició seva, en una tela del mateix autor de l'obra, igual com per a la versió de sala de la *Ifigènia a Tàurida*, de Goethe, del mateix any, Utrillo recorre a motius arquitectònics i florals de l'univers plàstic de Puvis de Chavannes. I, en una pirueta més intencionada encara, l'escenògraf Joan Morales, íntim col·laborador de Gual durant la segona etapa, li fa cartells i ornamentacions d'evocacions futuristes per a *RUR*, de Karel Čapek, sàtira que munta l'any 1928 sobre la robotització de la societat industrial; Gual elogiaria més tard Morales per la capacitat de tractament emocional dels temes, la independència artística i l'acusada personalitat, que podia adaptar-se bé a les innovacions de Gual i al concepte sobri de les escenografies per a l'Escola. Finalment, cal esmentar que Salvador Dalí, tres mesos abans que s'estreni al Teatre Goya *Mariana Pineda* de García Lorca amb escenografia del pintor empordanès realitzada per Rafael Barradas, dissenya amb entusiasme l'espai entre cubista i surrealista per a la primera part del muntatge *La família d'Arlequí*, del 1927, que Morales interpreta i realitza.



LES CRÍTQUES AL REALISME I A LA INNOVACIÓ

Comentant l'*Èdip rei* del 1903, Gual escriu: «la decoració d'Alarma, perfecta en l'ordre tècnic no va acusar l'austeritat requerida». Els volums arquitectònics dels dibuixos de Gual tenen, efectivament, una essencialitat nua, filla de l'absència de detalls, que contrasta amb la tendència decorativa i documental del resultat final. El desfasament es pot constatar sovint. A *El somni d'una nit d'estiu*, entre els dibuixos —obres mestres de l'estilització gualiana— i les realitzacions d'Alarma —belles, però carregades— hi ha un abisme.

Ja el 1904 Gual al·ludia a la discrepància entre grans escenògrafs tradicionals i produccions que responen a una intenció dramàtica precisa. «Han sacrificat l'obra a les seves dots», diu Gual; «han fet obres d'irreprotxable perfecció artística [que] han resultat aïllades, això és, mancades d'adaptació». I n'exposa la raó: «l'emportament dels pintors, determinat per la seva pròpia sorpresa entusiasta [...] a mida que s'han apercebut de lo molt i ben sorprenent que el seu art admirable permet realitzar». En conseqüència, Gual dirà que és un art que conté «riquesa, exuberància, perfecció pictòrica i moltes vegades, *per no dir sempre* desencaix en el que es relaciona amb l'obra»; això és agreujat pel fet que «ni els autors, ni el públic ni els mateixos artistes pintors sentien la necessitat d'una exigència declarada en la justa interpretació de l'obra que decoraven [...] i aquest criteri *regna encara*» (AEDW; els subratllats són nostres). Per al jardí de Julieta, segueix, «lo més segur és que un bon pintor faci unes parets ferrenyes, de tons tristos, d'un gruix de pedra sepulcral, uns arbres robustos i intrincats (defecte característic d'escenògrafs lo *intrincat*); i la finestra? [...] quin sabor de justa arquitectura tindrà aquell tros d'edifici marc de l'heroïna enamorada, com es relaciona la pedra de les balustres amb les plantes enredaderes d'aquell jardí d'amor per on deuen pujar aquell enfilall de paraules fresques que presenten ja les espines en flor?» (AEDW; el subratllat és seu).



Fragment i esbós escenogràfic per a *Franческа de Rímni*, de Pellico, estrenada per l'ECAD al Teatre Fortuny de Reus el 13 IV 1920. Diverses pintures i mobles florentins serveixen de context artístic a aquesta estança única del palau de Rímni. Gual ho explica en un apunt manuscrit: «He escollit l'enquadrament arquitectònic policrom que té el fresc de Ghirlandaio *El banquet d'Herodes* a Santa Maria Novella de Florència, introduint-hi alguna innovació [...] inspirada en altre enquadrament d'una obra del mateix autor també a Florència (*El Papa Honorius III aprova la regla de Sant Francesc*) [...] El que constitueix l'estància escènica és extret de *La Cena* d'Andrea del Sarto, existent a Sant Salvi (Florència) [...] Els canelobres per banda del banc central—únic moble que hi haurà en l'escena—, d'un apartament de la Villa Palmieri (Florència). El llum central, d'una sala de servei del Palau Vincigliata (Florència) i el banc, del Palau Davanzati (Florència).»

Fins Morales, que més enllà de les estilitzacions simbolistes gualianes s'interessava per lèxics de distorsió figurativa —expressionisme, cubisme, futurisme, geometrisme, art déco, etc.— quedava de vegades lluny de l'intimisme i l'evanescència d'algunes creacions de Gual. La realització que va fer del magnífic decorat per a *Tristany i Isolda* (1920) i per a *Nausica* (1921) són exemples de treballs massa esquemàtics, que volatilitzen gran part de la vibració, la tensió i el lirisme dels esbossos de Gual. Quelcom similar passa amb *Javier* (1930), poema confiat a Ramon Batlle Gordó i Emili Amigó, l'altre taller d'escenògrafs que durant els anys vint i trenta cercava de renovar, des de dintre, el vocabulari de la tradició escenogràfica.

La realització era, certament, un dels aspectes més conflictius. En part per manca de tècnics capacitats —«homes posseïdors dels elements d'art i tècnica necessaris [...] regulats per un enlairat sentit interpretador» (BR.-PE)— i en part per manca de materials i de mitjans adequats, especialment pel que fa a la il·luminació. Sobre un *Macbeth* de Rochus Gliese, fet a Berlín, Gual comenta: «No sempre resulta el que un projecte planteja [...] El veritable escenògraf guanya en l'execució. Això és el més difícil d'aconseguir» (ET).

Pel que fa a la innovació, la crítica de Gual no es refereix ja a les incongruències entre idea realització, sinó als excessos gratuïts als quals considerava que tendien molts dels grans creadors. El desacord de Gual, innovador subtil però generalment moderat, es manifesta de

manera especial a partir del 1922, moment en què a Europa, després de l'esclat futurista, que continua encara vigent, es consoliden els llenguatges constructivistes i expressionistes. Denuncia en diversos mitjans el que considera —fem servir paraules seves— la mentida, la desorientació, la desaprensió, la complicació innecessària, l'extravagància, l'error de l'abandó de la pintura per un abús de la il·luminació i, més en general, denuncia la tendència a l'exhibicionisme: «¿será que el escenógrafo moderno se cree autorizado para tomar pretexto de una producción teatral y cambiar sin escrúpulo en torno a ella la pavana de sus propias y personalísimas quimeras?» (EM). Davant d'això, que «s'anomeni progrés i avencisme a la barroeria més absurda» (LL), Gual sembla fer un pas enrere respecte als seus mateixos ímpetus —«un ambient que nosaltres mateixos formàvem sense donar-nos compte» (LL)— per aplaudir «als moderns francesos no caiguts en extrems» (ET), com Bailly o Dressa, del Théâtre des Arts de Jacques Rouché.

A dalt, dibuix de Gual, probablement referit al sector dels Jardins del Laberint, del marquès d'Alfarràs, on l'Íntim va estrenar *Ifigènia a Tàurida* el 10-X-1898. A baix, Miquel Utrillo, director artístic de la producció (esquerra) i Joan Maragall, autor de l'obra (dreta), al temple que va servir d'espai escènic. «A las luces de una tarde otoñal, que en su declive se matizó de dorados ambientes, los versos de *Ifigenia* [...] dejaron en el auditorio sabores de un algo extraordinario [y] fueron para nosotros investidura doctoral de altas e inolvidables emociones.» (AR)

LES ALTERNATIVES A LA SESSIÓ TEATRAL CONVENCIONAL

Realistes o innovadores, les escenografies a què fins ara ens hem referit —per a muntatges propis fets a l'Íntim o a l'Escola o per a iniciatives externes de les quals assumia la direcció escènica i artística, com els Espectacles-Audicions Graner i la Nova Empresa de Teatre Català— van portar Gual a un incessant vagareig per nombrosos escenaris. De vegades es tractava de gèneres tradicionals; d'altres, de noves formulacions fruit de la seva recerca d'un teatre total. Tots plegats, però, suposaven per al públic l'assistència a una «funció de teatre», més o menys tradicional o més o menys moderna.

Al marge d'aquestes representacions, Gual s'aventura també a noves concepcions, no ja de gènere, sinó de sessió i tot, que presenten alguns trets específics pel que fa a l'escenografia. Cronològicament apareixen en aquest ordre: el teatre de la naturalesa (des del 1898), les visions musicals (des del 1904), els cicles (des del 1907), les conferències escenificades (des del 1912) i les sessions-estudi (des del 1916).

EL TEATRE DE LA NATURALESA

L'any 1898, amb la col·laboració de Miquel Utrillo, Gual munta *Ifigènia a Tàurida* als jardins del Laberint del marquès d'Alfarràs. És una representació a l'aire lliure, que Gual entronca amb la que el mateix Goethe, l'autor de l'obra, havia protagonitzat als jardins del palau de la cort de Weimar. Cal muntar-hi un escenari, i Gual aprofita la terrassa superior, on aixeca un envelat per als espectadors, que, «a manera de cámara oscura los enfocaba cara al escenario», que era constituït per un dels dos templets circulars, on hi havia una estàtua, que ocupaven els extrems de la terrassa, simètricament, «en perfecta concordancia con el neoclásico de que se nutre aquella obra» (AR). El recinte de l'acció dramàtica quedava al descobert i «a las luces de una tarde otoñal, que en su declive se matizó de dorados ambientes, los versos de *Ifigenia* [...] sonaron a cítara» (AR).

Josep Lleonart, al pròleg d'una edició del 1931, en completa la visió: «Per únic afegiment unes garlandes entre columna i columna, picades de flors rosa, blanc i groc. Un parell de trípodés i



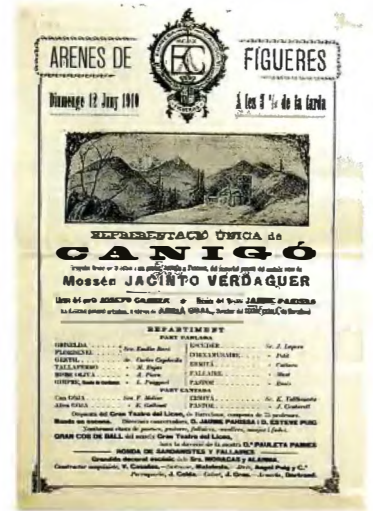
en terra unes clapes de gespa, gebrades d'una florida menuda» (Edicions Sala Parés). Gual evoca extasiat, «aquelles estàtues i aquell templet, aquelles verdors en llunyadança, aquells xiprers i aquelles graonades en la quietud i l'ensordiment de les sabines i els baixos retallats simètricament, arquitectònicament». (RALL)

Es tracta, doncs, d'aprofitar els elements de la natura —en aquest cas la natura ordenada d'un parc, en combinació amb les aportacions de les tonalitats atmosfèriques— per subordinar-los a una intenció plàstica determinada. Dotze anys més tard, Gual protagonitza amb entusiasme a la plaça de toros de Figueres una altra experiència, en aquest cas d'integració mútua entre l'escenografia convencional i la naturalesa: *Canigó*, de Verdaguer-Carner, amb les muntanyes escenogràfiques d'Alarma aixecant-se damunt l'escenari, davant del fons llunyà del Canigó real. L'escenografia hi tenia una «importància extraordinària [...] degut a les circumstàncies». Per això va recórrer a Alarma, que «ademés de posseir condicions de pintor de teatre, de sobres provades, les reunia de gran tècnic teatral». A causa de l'absència de telers, calia disposar l'escena com una escenografia simultània medieval, a fi que «tots els episodis poguessin tenir-hi lloc sense caldre-hi transformacions». «La il·lusió —dirà Gual— era perfecta [i] la representació fou un encís». En realitat la proposta contenia prou elements kitsch perquè, més tard, com veurem, Gual en renegué.

Buscant la mateixa autenticitat i la noblesa que la natura aporta als espectacles que s'hi integren, Gual situa les sessions de teatre per a les escoles municipals de Barcelona, assumides per l'Escola Catalana d'Art Dramàtic als estius del 1921 i el 1924, al lloc genuí on l'acció dramàtica passava en la ficció: al bosc, el de Vil·la Joana a Vallvidrera per a *Ifigènia a Tàurida*; al parc, el de Montjuïc per a *El sorruit benefactor*, de Goldoni, o la platja, de la Barceloneta, on arriba el vaixell de *Filoctetes*, de Sòfocles, on ancora la barca de pescadors de *L'avi*, d'Apel·les Mestres, i on Nausica acomiada el vaixell d'Ulisses.

Més tard, Gual reconsidera dràsticament el seu entusiasme inicial i adopta una actitud molt crítica respecte a aquest corrent. Conscient de la banalització massa fàcil de tants Sigfrids al bosc o Macbeths davant de castells feréstecs i abandonats, escriurà: «Aquest espectacle que malhauradament ostenta un títol encisador [es refereix al de teatre de la naturalesa] ve acceptant tota classe d'absurds artificis, així en la forma com en el fons, al punt de traslladar les planúries de Manelic en els boscos ciutadans, les terres de Radamés en el jardí d'un casino i les muntanyes del Canigó a la plaça de toros de Figueres, espectacle aquest últim en el que hi vaig pendre part com a director, per pur encàrrec i completament aliè a aquella iniciativa» (carta pública a Antonio Zozaya).

La raó fonamental del seu canvi d'opinió és la falsedat radical del mateix intent de veritat. «No hi ha res tan contundent —diu— com els controls de la realitat. Aquelles exaltacions [...] un cop acarades amb la realitat perden més de la mitat del seu domini. No oblidem que quan l'home de teatre concep, inspirat per la naturalesa i els sentiments que se'n deriven, ho fa, de prop o de lluny, estilitzant-ne els continguts, per on, moltes vegades, quan més sembla allunyar-se'n els evoca amb més força; i que d'aquest aparent divorci entre la realitat pròpiament dita i la realitat sentida pel poeta en neix el que sabem entendre per obra d'art [...]. Teatres de Natura..., Teatres de Natura...! Més aviat teatres a la fresca i així diríem les coses pel seu nom». (TN)



Cartell de la primera sessió de *Canigó*, de Carner-Verdaguer, a l'aire lliure: a la plaça de toros de les Arenes de Figueres, el juny de 1910.

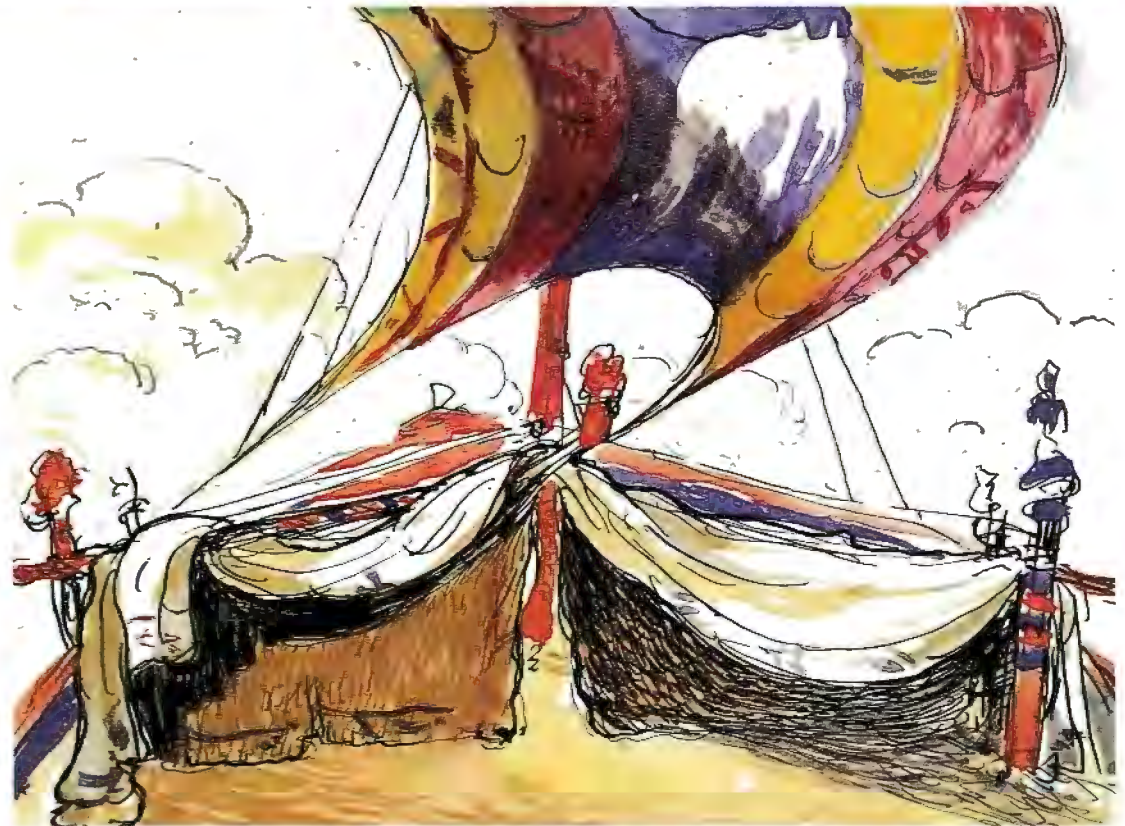
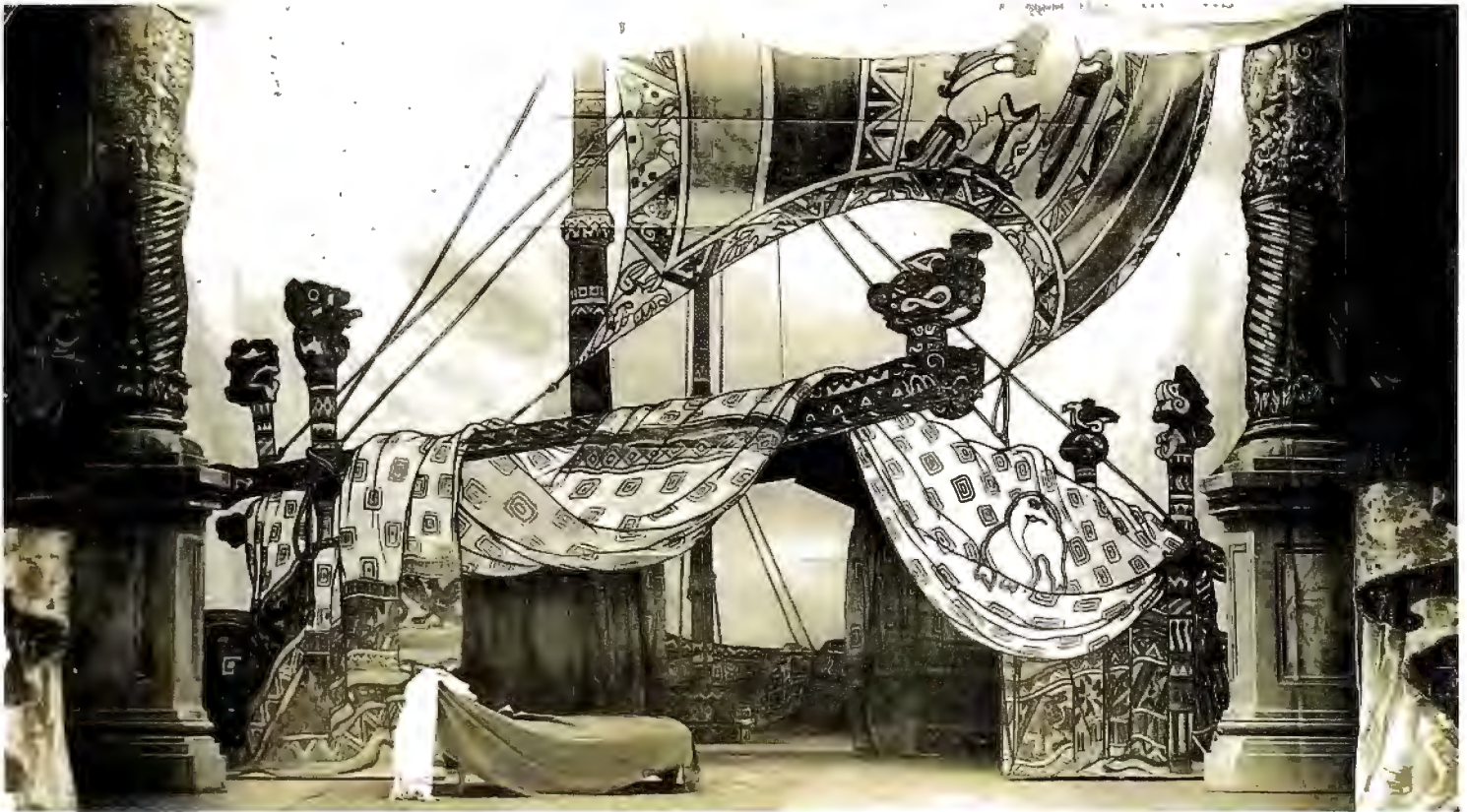


Foto d'escena i esbós escenogràfic de l'acte I de *Tristany i Isolda*, de Wagner, estrenada per l'ECAD al Teatre Principal de Figueres (1-V-1920). Fou la tercera de les obres del cicle «Trilogia de l'amor». La realització de Joan Morales no recull la vibració i la intensitat de la idea de Gual: una vela, inflada pel vent, porta els amants a un destí inevitable que no poden controlar; finalment, opten per endinsar-s'hi de ple.

LES VISIONS MUSICALS

L'any 1904 Gual rep l'encàrrec del pintor Lluís Graner, convertit en empresari teatral, de dirigir artísticament un nou tipus d'espectacle destinat a la Sala Mercè, local decorat per Gaudí en forma de gruta. Es tractava d'escenificar rondalles, llegendes i cançons populars —el vell somni de Gual— amb acompanyament musical en viu, en forma de quadres primordialment escenogràfics, que rebien el nom de visions musicals i, també, de quadres plàstico-musicals.

Ja un any abans, al Palau de Belles Arts, Gual havia dirigit tres sessions que componien una «Trilogia històrica catalana», dividida en «nou quadres de plàstica escènica» a manera de quadres vivents, que posaven en acció episodis històrics glossats per un narrador. Aquest treball escènic va ser ampliat a la Sala Mercè, i la gran espectacularitat de l'escenografia, probablement en moviment, fou la base del gran èxit. Les visions musicals seguien en certa manera la línia de les transformacions d'espai i també dels efectes tècnics amb què Alarma seduïa el públic al veí Diorama Animado, obert dos anys abans.

Les visions, però, escriu Xavier Fàbregas (*Aproximació a la història del teatre català modern*, Ed. Curial, 1972), «tenien una major ambició artística [que no pas els diorames animats]; dotades de poca acció, intentaven de glossar un poema tot donant una unitat estètica» al conjunt format per la imatge, la paraula, el gest i la música. L'escenografia hi era simple però molt efectiva i visualment potent. Així, a la titulada *El Dant*, al quadre «Dant a les portes de l'infern» les intenses tonalitats roges contrastaven enèrgicament amb les tonalitats blaves i més suaus del firmament, que s'obria darrere un entrecreuament de tenses diagonals de pedra, a un angle de l'escenari. En mig d'aquest espai tortuós, hi apareixia el poeta «en actitud de llegir la fatídica llegenda». Pel tema, les visions es prestaven a l'ús d'efectes dinàmics de tramoia. Ho demostren també els títols de les visions següents: *Montserrat*, *L'Atlàntida*, *Sant Jordi*, *La Mare de Déu*. Molt més tard, el poemador *Javier*, una de les seves millors creacions escenogràfiques, seria escenificat i qualificat per ell com una nova «visió musical» en vuit quadres.

ELS CICLES

Amb el precedent dels nou quadres de plàstica escènica concebuts com un cicle de tres sessions —la «Trilogia històrica catalana», del 1903— Gual concep l'articulació de muntatges escènics al llarg de diverses sessions teatrals unificades entorn d'un eix temàtic, cronològic, genèric o altre que constitueixen una unitat global. L'anomena cicle, i escenogràficament comporta una coherència estilística. El primer cicle és «Quatre sessions de teatre estranger», a la temporada 1907-1908. L'escenografia hi és assumida per dos tallers —el d'Alarma i el de Brunet i Pous—, afins a una mateixa tendència: tenir cura —de vegades acumulativament— dels detalls realistes. Alarma hi fa *La mà de mico*, de W.W. Jacobs, i *La campana submergida*, de Hauptmann, i Brunet i Pous *La llàntia de l'odi*, de D'Annunzio, i *La victòria dels filisteus*, de H. A. Jones. Entre els altres cicles, cal esmentar-ne cinc: «El geni de la comèdia» (1912), caracteritzat per la concepció unitària dels abundants esbossos de Gual; «Molière i la farsa dels metges» (1917), cicle per a les tres obres, on proposa un mateix espai amb lleugeres transformacions en la relació cortines-elements iconogràfics; «La comèdia a la XVIII centúria» (1918), de gran simplicitat pel que fa a



Il·lustració del 1904 per al programa d'una sessió artístic-literària a les Escoles Pies de Sarrià, amb el motiu del Dant. Al mateix temps, Gual dissenyava les Visions Musicals de la Sala Mercè. Per exemple, *El Dant*, amb escenes de la *Divina Comèdia*: a la dreta, el seu esbós per al quadre *Dant a les portes de l'infern*. La missió de Gual, prop del pintor Lluís Graner, empresari d'aquelles iniciatives, era «convertir en realitats allò que en el cap de l'iniciador [en Graner] no ha passat d'ésser una fantasia», segurament en un «gest de protesta del pintor de cara a les amenaces del cinema». Les Visions Musicals, de fet, s'alternaven amb la projecció de «pel·lícules parlades», és a dir, de cinema mut amb diàlegs parlats pels actors del Teatre Íntim.



Cartell de la tercera sessió del cicle «Molière i la farsa dels metges», l'any 1917. A *El malat imaginari* havien precedit *L'amor metge* i *El metge per força*.



Li que aquí, el plan = en principio =
del desarrollo de estas sesiones.

Primera

La Comedia Griega

Primera parte

Ante un tapiz que avance a la primera caja
y según el adjunto diseño, explica.



Hay cuenta lo mas sinteticamente posible del
objeto, fin de mis sesiones ^{suas} resumiendolo en una
de prólogo o las mismas.

Este rapido prebular, mas que de un discurso,
tendra el aspecto de una intima conversacion, o fin
de acercarme lo mas posible del publico, y que si
alcanzo por aqui la simpatia es indispensable en
estos casos de colaboracion espiritual.

Loa de unas veinticinco minutos debe ser
esta primera parte inicial e indispensable, des-
pués de la cual habra un discurso.

En ella ademàs de expone el plan general

Pàgina del «Quadern d'estudis i projecte global» per a «El geni de la comèdia», cicle escenogràficament molt ambiciós de tres «conferències amb aportació d'exemples escènics» al voltant de la comèdia. Un mes després d'haver-se presentat al Teatre de la Princesa de Madrid es va portar a terme, a partir del 13 V 1912, al Teatre Principal de Barcelona.

la concepció dels conjunts escenogràfics, extreta de la il·lustració plàstica del període; la «Trilogia de l'amor» (1920), amb un acuradíssim treball de documentació històrica que és subordinat a una visió extremadament simbolista i lliure dels espais; i «Cinc funcions de teatre català» (1921), amb els tres primers muntatges —*El ferrer de tall*, de Frederic Soler, *La dama alegre*, de J. Puig i Ferreter, i *La fi de Tomàs Reynald*— de tall realista i els altres dos —*Nausica* i *Judit de Welp*—, models d'estilització, tots a càrrec de l'escenògraf Morales.

LES CONFERÈNCIES ESCENIFICADES I LES SESSIONS-ESTUDI

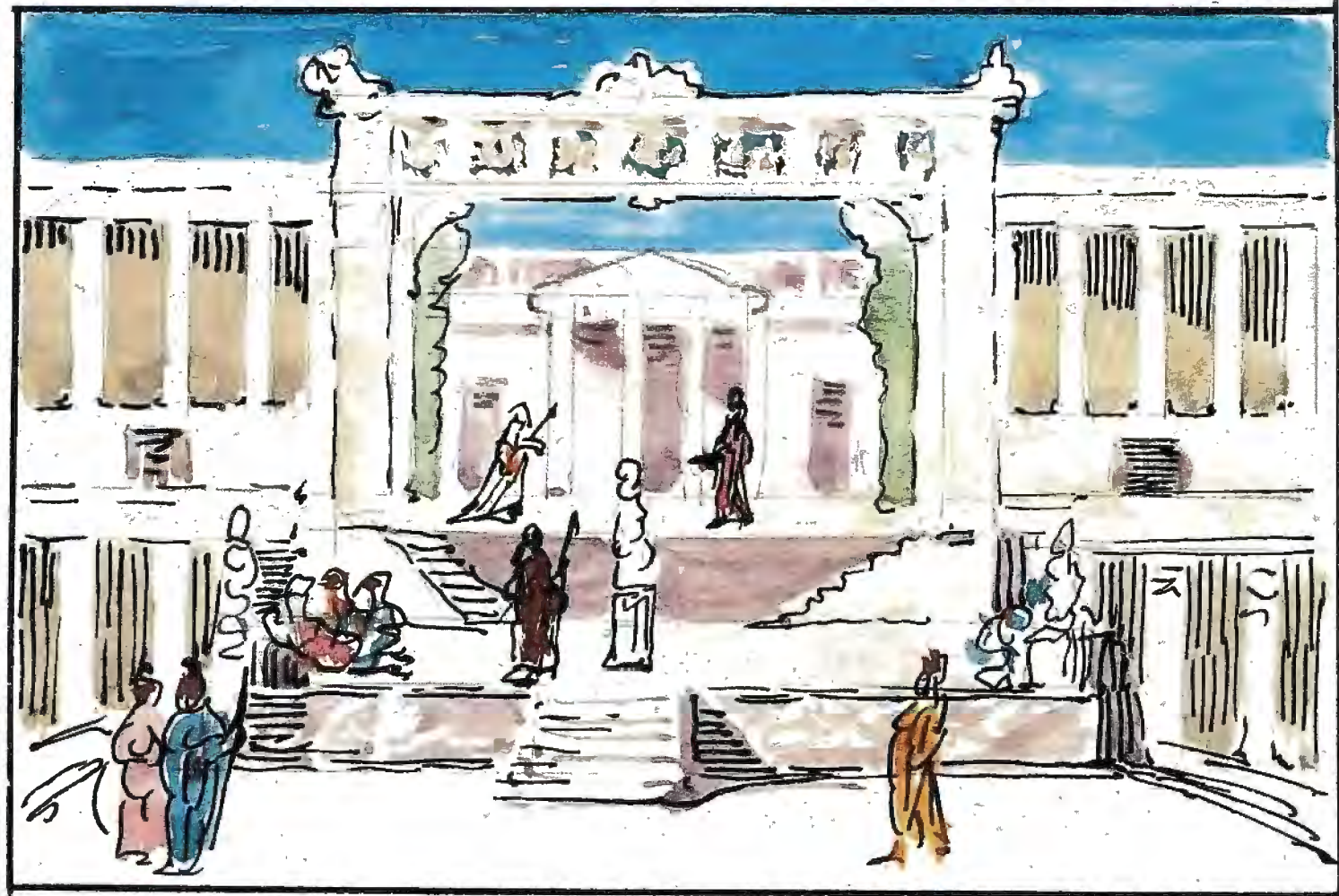
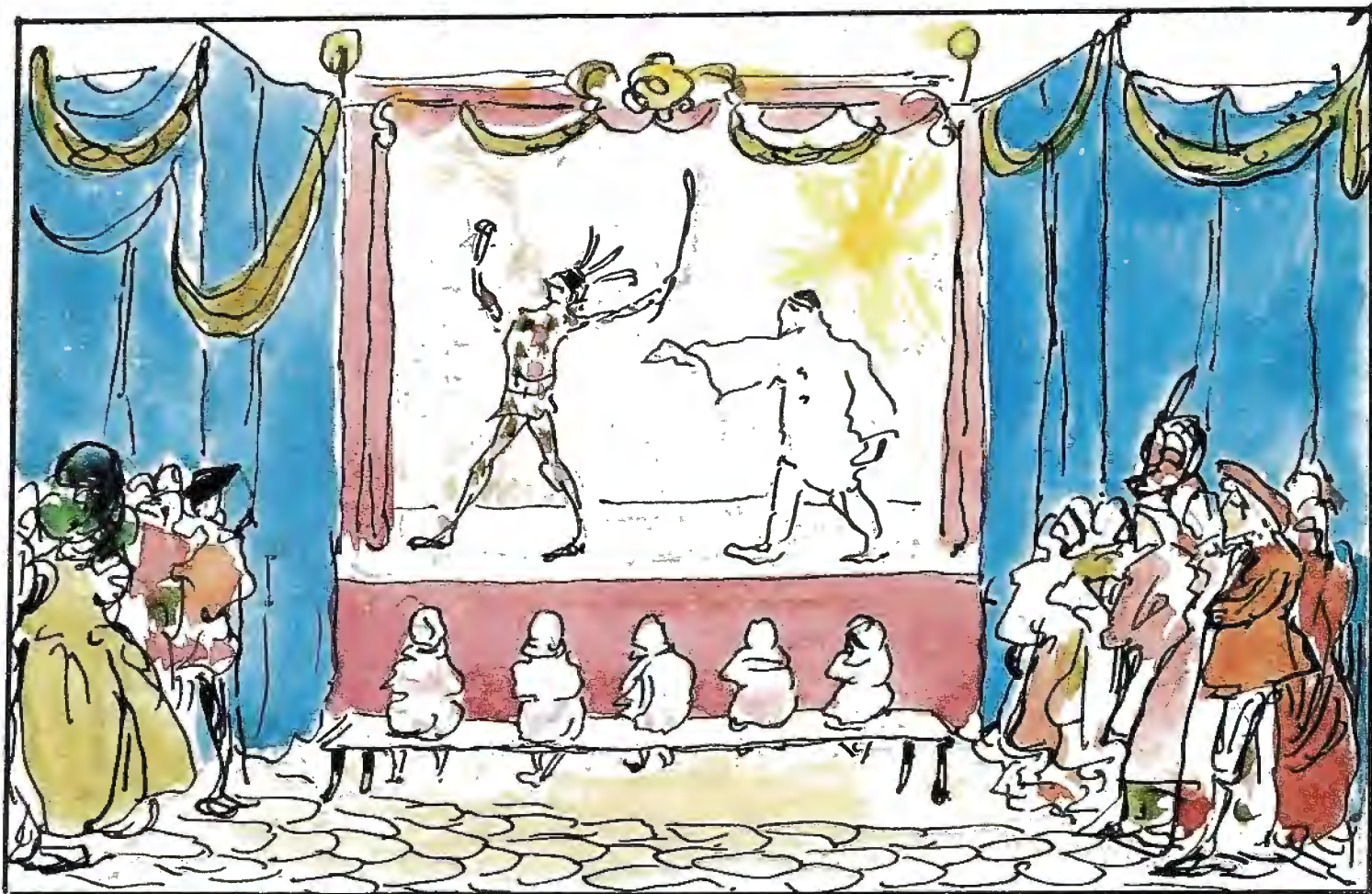
Quan el 1912 Gual aborda l'ambiciós cicle «El geni de la comèdia», per al Teatro de la Princesa de Madrid, el concep com un conjunt de «tres sessions-espectacle» integrat per «conferències amb aportació d'exemples escènics» (MVT). S'hi referirà també com un «conjunto de visiones-revelaciones sobre la historia de la comedia», el qual va constituir un notabilíssim exercici d'«eloqüència plàstica» (DGC), amb deu decorats, cinquantavestits, màscares, estris i complements.

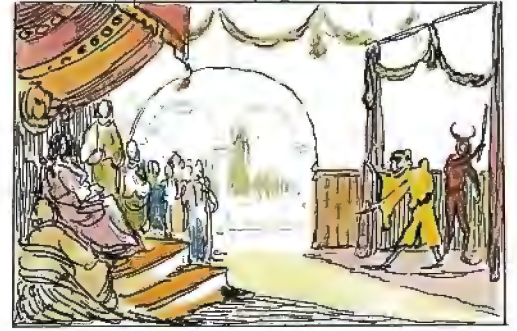
Tant la sèrie de conferències que acabem d'esmentar com *La família d'Arlequí*, del 1927, constitueixen els dos exemples d'aquest nou model dramàtic i parteixen d'una seriosa recerca documental feta per Gual en el terreny múltiple de les coordenades literàries, històriques i plàstiques del tema objecte de la conferència. Darrere el conferenciant, uns cortinatges especialment dissenyats donen pas als canvis escenogràfics corresponents a cada un dels episodis tractats, en els quals, de vegades, els actors dialoguen amb el conferenciant. A *La família d'Arlequí*, qualificada per ell mateix de «vetllada d'investigació teatral [...] mig conferència, mig plasmació escènica», aquest apareix quan Puig i Ferreter (amb «Torna, Arlequí!») i Gual (amb «El nostre home és qui s'apropa?») n'han fet l'evocació i la crida.

La conferència de Manuel de Montoliu sobre «La poesia trobadoresca», organitzada, com l'anterior, per l'Escola Catalana d'Art Dramàtic, «fou un pòrtic a les realitzacions plàstiques [és a dir, escenificacions amb escenografia] que totseguittingueren lloc, juntament amb recitacions pels alumnes» (MVT).

El treball pràctic desl alumens era precisament l'objecte de les sessions-estudi o tallers de pràctiques escèniques, en què l'Escola Catalana d'Art Dramàtic mostrava al públic, en una única sessió d'unes quantes peces breus o un màxim de tres sessions amb peces més llargues, el resultat del treball acadèmic, recorrent a escenografies que compensaven la simplicitat estructural amb una ben travada articulació compositiva i amb una densitat atmosfèrica intensa.

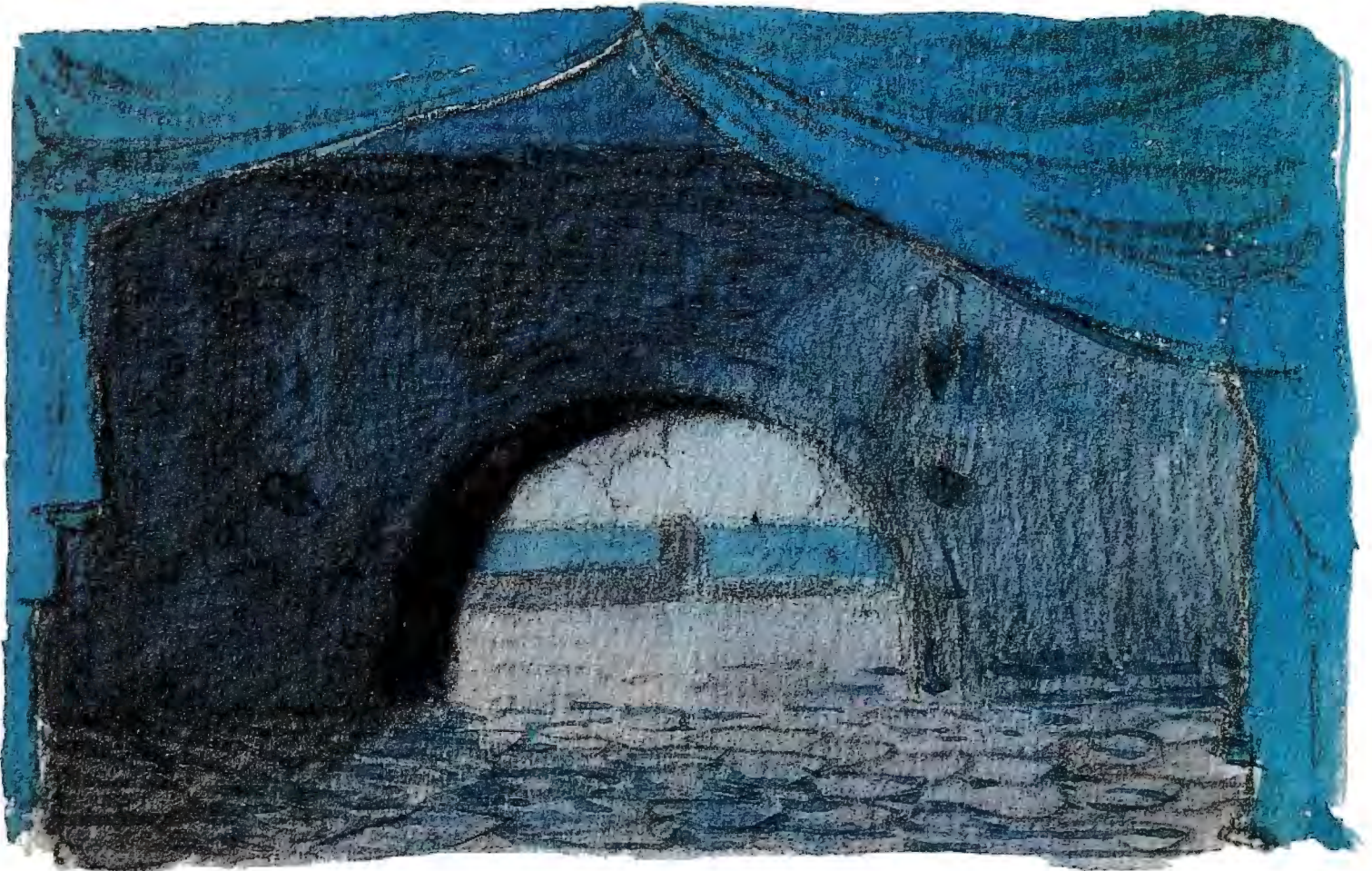
Per a les sessions d'índole diversa —entre la conferència i la pràctica escènica— de «Molière i la farsa dels metges», presentades com a «tres lliçons públiques», igual que les de l'any següent sobre «La comèdia a la XVIII centúria», Gual comenta, referint-se a la simplicitat esmentada: «en fet de presentació, implantaven uns aspectes simplistes, fins aleshores no practicats, consistents en un clos de cortinatges i una mínima expressió escenogràfica al fons» (MVT).





El cicle complet d'«El geni de la comèdia» incloïa decorats (10), vestits (50), màscares, estris i diversos complements, referits al període comprès entre la Grècia clàssica i Molière. Aquí, diversos tempteigs il·lustren alguns espais de les tres sessions. A la primera –la comèdia grega–, l'espai del nostre ideal clàssic (a dalt i al mig) i la casa del «corega» per a l'assaig de *Les granotes*, d'Aristòfanes (pàgina esquerra, a baix). A la segona –la comèdia histriònica de l'edat mitjana–, tres espais per a exemples molt breus: la comèdia a la plaça pública (a dalt i a l'esquerra: una mascarada), al convent (a baix: una moralitat) i al castell (a dalt i a la dreta: una farsa de cort). I a la tercera –la comèdia del Renaixement– l'arlequinada en una estrada de fira (pàgina esquerra, a dalt).







UNA OBRA SENSE CONTINUADORS

L'obra de Gual no va tenir una incidència profunda en l'escenografia catalana del seu moment ni tampoc en l'escenografia posterior, durant la immediata postguerra espanyola. Certament, Joan Morales en va treure profit: la seva pròpia posició innovadora i lliure s'enriquí conceptualment i plàsticament, malgrat que el gènere a què es va dedicar preferentment i en què va excel·lir — la revista musical— s'apartava del món teatral que interessava Gual. Més tard, Artur Carbonell, a partir dels seus muntatges d'*Orfeo*, de Cocteau (1930), i d'*A la salida*, de Pirandello (1935), revela un sentit de l'estilització aplicada al teatre contemporani que manifesta la influència de l'exemple i els interessos de Gual. Artur Carbonell i Marta Grau reivindiquen Adrià Gual explícitament en crear el 1941 el Teatro de Arte, precursor dels grups de teatre de cambra i els grups de teatre independent.

Durant la segona etapa de l'activitat gauliana, Lluís Masriera i el seu Teatre-Estudi van viure afanys molt similars als que visqué Gual. El 1909 munta *Hamlet* i s'inspira en els plantejaments de simplicitat aplicats al Kunsteater de Georg Fuchs, a Munic. Josep Francès, a la seva conferència sobre Soler i Rovirosa del 1927, publicada el 1928, diu: «Masriera assoleix la unitat de les arts, amb delicadesa i simplicitat.» Lluís Masriera era joier (com Gual era grafista) i, com Gual, fou

Tres croquis, sense títol, que subratllen la subtilesa del treball de Gual i la força plàstica i «atmosfèrica» que assoleix amb escassos elements.

autor, director, escenògraf, fundador i animador d'un col·lectiu teatral. Fou un «eximi creador de somnis estètics», segons paraules de Francesc Curet a la *Història del Teatre Català*.

La creació escenogràfica de Masriera, que en general s'adscriu a propostes simbolistes, es tradueix en una molt notable inventiva i experimentació plàstica, tant respecte al disseny i la tria dels elements escenogràfics com a la il·luminació i la concepció mateixa de l'escenari, que van esclatar amb força l'any 1921 amb el muntatge que va fer de la seva obra *El retaule de la flor*, el qual seguiren *Els tapissos de Maria Cristina* (1923) i *Els vitralls de Santa Rita* (1926). Malgrat que Masriera té unes preocupacions més formalistes que les de Gual, més socials, tendeixen tots dos a fer una presentació escènica coherent, magnífica i molt acurada en tots els detalls. Aquest fet, i la nova aportació de l'escenari tríptic, van ser la causa que el seu muntatge *Sota l'ombrel·la* fos distingit amb el Gran Prix de Théâtre de l'Exposition des Arts Décoratifs de París l'any 1925. Gual i Masriera es coneixien i l'any 1933 van coincidir professionalment en el muntatge d'*El carter del rei*, de Tagore, produït per l'Escola Catalana d'Art Dramàtic i representat al Teatre-Estudi Masriera, sota la direcció escènica del primer i amb escenografia del segon.

L'esclat de la guerra va fer trontollar greument —o les va esborrar del tot— aquestes experiències i, sobretot, el caliu que haurien pogut deixar. El sobtat i generalitzat retorn a plantejaments tradicionalistes, imposats pel monopoli d'un teatre oficial, va ser un dels motius de la paralització de la dinàmica anterior.

En el cas de Gual, tanmateix, la dinàmica estava destinada a tenir poca incidència. La dificultat tècnica per traduir plàsticament els drames simbolistes o «l'altre costat de la realitat» que presenten els drames de món, dificultat no solucionada ni en moltes de les realitzacions dels mateixos muntatges de Gual, va fer-hi un paper important. El mosaic variat de gèneres, concepcions dramàtiques i tipologies de sessió teatral de Gual potser van desorientar el públic i van provocar un cansament, tal com apunta Joan Puig i Ferrer: «El públic, entre una pastoral angèlica i un drama cruament realista, s'ha desorientat» («El Teatre d'Art», *La Publicitat*, 4-II-1928). Però, la raó més profunda és, segurament, la manca de simpatia que despertaven dos aspectes de la relació de Gual amb el seu entorn: la seva actitud redemptorista i la seva mística del fracàs.

L'afany didàctic i estèticament messiànic de Gual amb el públic és innegable, i les seves conseqüències són contràries a l'efecte desitjat. El mateix Puig i Ferrer n'és conscient: «El públic no vol veure el teatre com una escola [...]. Ni com a escola de moral, ni com a escola d'art, ni àdhuc com a escola de gust [...]. I Adrià Gual li ha dit massa, al seu públic, que era qüestió d'educar-lo» («El Teatre d'Art»). En canvi, Curet, quan parla de Masriera, diu: «No es proposava oficiar d'apòstol ni debel·lador de cap sistema o doctrina, i no emprava el bisturí ni el fuet» (*Història del Teatre Català*), segurament comparant-lo amb Gual.

L'altre aspecte és la mística gualiana del rebuig de la societat envers ell i la bondat i el fracàs de l'artista, erigits en signe de la seva raó. Gual insisteix reiteradament que el destí dels autèntics creadors són la soledat i la caiguda. Elogia «l'aristocràcia [dels] caiguts en la gran lluita [que] poden mostrar com branca de la victòria la patent d'un fracàs» (VC). En un escrit sobre Lugné-Poe, de caire més autoreferent, declara que la «contradicció amb les majories no s'accepta com una virtut sinó com una mania», i afirma que «és doncs, un magnífic maniàtic [...] per això precisament el destaquem de les turbes sensates i li triem un lloc d'honor en el més triomfador dels isolaments» (LP).



Un violinista. «És arribada l'hora d'enlairar els aparents caiguts en la gran lluita.» (VC)

Entre el text manuscrit de *Don Joan*, de 1908, hi ha diversos dibuixos, un dels quals personifica «la lletra morta». És, diu Gual, «un ésser estrany, un conegut desconegut, l'esperit que s'allotja en tota llibreria, reflex dels llibres que guarda i de l'amo que els llegeix, o que no els llegeix. Una mena d'autòmata grotesc, que en el cas present vesteix sotana. La seva veu és mesquina, riu estrident i es mov frenètic a saltirons i a passes diminutes» (del pròleg inèdit). (Pel que fa a l'escenografia de *Don Joan*, vegeu les pàg. 87 i 88; respecte al vestuari i a la caracterització, les pàg. 66, 91 i 175.)



ocat?

l'hi done un petit capet a les patlla
i desapareix magicament udeu els
llibres.



Aquest esbós sense títol –també podria tractar-se d'un disseny d'interiorisme– ens completa la imatge d'un Gual interessat en la bellesa dins de corrents artístics molt diversos al llarg de la seva vida. Aquí, un sobri espai art-decò, d'insòlita i valenta opció cromàtica.

Segurament, el concepte gualià del teatre-monestir, bell, esplèndid, però «a les afores», «en un cim» i «lluny de la vila», enllaça amb aquest isolament. «Yo veo el teatro actual como un monstruo. Se le vistió de todos los colores para darle apariencia de cosa consentida, pero salvo rarísimas excepciones [...] es el antro de pasiones desviadas, cuando no bajas, y el mercado de la adulteración sentimental de los pueblos. [...] Es preciso volver al monasterio, el alma limpia de vicios» (HTN). «Lluny de la vila s'alça el *claustre-teatral*, voltat de camins que condueixen a l'emoció, camins de catifa verda i fresca» (DTA; el subratllat és seu). Significativament, en aquesta descripció es mantenen els continguts de les seves pintures simbolistes de quaranta anys abans, com l'*Al·legoria de la Música*, del 1896, que Casellas descrivia com una fada que «vaga ondulante por una llanura verdeciente [...]; el arpa de luz, las túnicas de oro [...] y las flores luminosas que van naciendo a [su] paso» («Las pinturas simbólico-decorativas», a *La Vanguardia*, 12-V-1896). El 1934 Gual encara escriu, en una descripció simbolista notablement escenogràfica: «L'he vist [aquest teatre meu] situat en un cim [...], al mig d'un prat disfressat de jardí [...], passejant-se per damunt de catifes verdes del bosc silenciós; i en boca d'ell he sentit els saltants de poesia venint de la font fresca d'on l'aigua ruixa els prats de flors de tots colors». (RALL).





FIGURINISME I CHARACTERITZACIÓ

ENTRE L'ESTILITZACIÓ LLIURE I EL DOCUMENT

Gual és estricta amb el paper que correspon a la indumentària teatral: com les altres arts que hi conflueixen, l'art del vestit és un dels eixos essencials del conjunt escènic. En iniciar la seva carrera, la situació del vestuari és similar a la de l'escenografia. Hi ha un monopoli del vestit realista i documentalment ajustat, tant quan evoca a períodes del passat històric més o menys recent —fins al punt que el dissenyador fa una recerca quasi arqueològica— com quan cal vestir personatges de la societat contemporània.

Dins d'aquesta única opció amb què es troba, com passava en el cas de l'escenografia, també existeixen dues realitats: hi ha les creacions d'altíssim nivell per l'equilibri entre rigor documental —l'anomenada i valorada «propietat»— i toc personal, per la subtilitat de l'ornamentació, la gràcia de la forma, l'originalitat, l'adequació del «caient» i els detalls al caràcter dels personatges, la recerca sobre les textures dels teixits, etc. És el treball dels millors figurinistes que l'han precedit, entre els quals destaquen Francesc Soler i Rovirosa i Lluís Labarta, «artistes que contribuïren a la valoració plàstica de moltes obres sense ànima, que de fet ells van redreçar» (LL). I, en canvi, també hi ha qui practica la superficialitat, la incongruència, la banalitat i la grolleria. Cal abolir —escriu Gual— «l'ordre

El vestit de la donzella en el manuscrit de *Blancaflor* (1897) «respon al gronxament d'una evocació 'naïve'». Pensant en un públic popular, Gual considera lògic representar els personatges «com deuen ser els cavallers i les dames que es logra imaginar la nostra gent del camp», és a dir, com una combinació entre la roba blanca i daurada de les sagristies i els sants dels altars i la roba nova —o de l'àvia— que es porta els diumenges. El resultat fou un conjunt «mistificador [...] de barretines i esclavines de pasturatge amb sedes i velluts [...], arracades de pagesa rica amb mantellines blanques, [amb] espadnyes de teixit de plata i d'or les vetes», ric en reflexos que accentuaven el caràcter misteriós dels personatges. (Vegeu les il·lustracions de les pàg. 44 i 45.)

Pàg. 178.

Els seus figurins per a *Tristany i Isolda*, de Wagner (1920), evoquen aquella llibertat respecte al rigor en el tractament documentalista a què Gual ja al·ludia des de molt abans, com a l'edició de *Donzell qui cerca muller* (1910): la indumentària, «quan es posa al servei d'una concepció artístic-literària, no pas d'ordre reconstructiu i fredament històric, ha de tenir més importància en lo que toca a la interpretació que s'hi doni que a la mateixa veritat que es pretengui pregonar per ella».

Pàg. 179.

Dos exemples—corresponents a *Canigó*, de Carner-Verdaguer (1910)— de la cura que tenia Gual en la realització dels seus dissenys de vestuari, la qual volia que fos perfecta, depurada i subtil en els detalls i les textures: a dalt, «Flordeneu» (Emília Baró); a baix, «Tallaferro» (Miquel Rojas).

d'indumentària rutinària que en el teatre pretén conciliar totes les èpoques només amb limitades variants» (AEDW). «Ísoldes a l'estil de Valentines dels Ugonots; cavallers del Grial amb vestidures d'un blau i un rosa desesperadors; Telramunds amb boines de vellut negre per no desmentir el posat de traïdor» (PW). Gual es revolta: «¿No hi ha ulls que puguin regir i atenuar encara que no fos més que passablement l'anarquia d'uns tons de roba exasperadors, el rebregament d'unes noies-flors talment sortides de la caixa d'emalatge, les garlandes de roses de paper empolsat...?» (PW). Gual pensa que cal rigor, bon gust, audàcia i depuració.

La visió que Gual té del vestuari, com la visió que té dels espais, és oberta a moltes vessants d'adscripció conceptual: «vestidures que acusin una època determinada, una nissaga de Déus o una generació només pressentida pel poeta». Les coordenades plàstiques del vestit són elements que l'autor dramàtic no pot indicar «amb la precisió d'un acord damunt el pentagrama ni d'un vers amb la claretat d'un caràcter tipogràfic»; per tant, «demanen una interpretació més ampla», però amb el risc de, «amb més facilitat, desentonar de tot lo altre» (AEDW).

És precisament per evitar la incoherència i per suggerir la línia d'interpretació correcta a qui posi en escena els seus drames que Gual fixa el vestuari, habitualment i amb el màxim de precisió, amb dibuixos i amb escrits; no





Sra. E. Baró



Sr. Rojas



només apunta els trets generals i molts detalls dels vestits i els complements, sinó que també determina la personalitat i el to vital dels personatges, fent indicacions sobre la caracterització, el color i la forma dels cabells, etc. A diferència del que passava en el cas de l'escenografia, ell és sempre l'autor del disseny del vestuari i dels complements, la realització del qual supervisava acuradament. Els seus vestits, amb el denominador comú de la delicadesa, oscil·len entre trets diversos. En primer lloc, el simbolisme. N'hi ha de caràcter al·legòric, que dóna als personatges l'aspecte d'éssers irreal, com a *Blancaflor* —on les sedes i els velluts, la plata i l'or, donen «al tot plegat el misteri del reflex»—; n'hi ha d'aparença visionària, com a *Nocturn* —quasi sense forma de tan estilitzats; en aquest cas utilitza «en lloc de tela, gasa»—; hi ha vestits que connoten quelcom d'abstracte, com les sanefes d'ulls del rei Thoasa *Ifigènia a Tàurida*, i d'altres que tenen motius eteris, com per exemple en els vestits florals de les fades de *Canigó*.

Un altre fet que cal destacar és el realisme de situació: els personatges de *Silenci*, per exemple «han de procurar expressar amb justesa qui són i lo que els passa»; a *Misteri de dolor*, les dones aniran vestides «amb el natural descuit [...]; en aquest cas la realitat més seca serà de gran resultat [...] ja que es tracta d'una obra *terra tota ella* i per lo mateix obra de reproducció de coses viventes» (el subratllat és seu).

Al servei d'aquest realisme, Gual fa tota mena d'indicacions precises sobre vivències i caràcter dels personatges, dels quals deriven, per lògica estricta, els trets dels vestits, plens de pinzellades vives. Així, al tercer acte d'*Els pobres menestrals*, el senyor Salas, «el tipo complet de bon home [...] enamorat dels fills», vesteix «amb joiós i marcat descuit»; l'Eusebi Montferrer, «el noi ric que ha seguit carrera per tenir un títol [...] vesteix elegant sense extre-



Els vestits de *Nocturn. Andante. Moral* (1895), l'obra més simbolista de Gual, són quasi sense forma. L'absoluta absència de detalls es correspon amb el fet que els personatges —el caminant, la germana, el boig— són, en realitat, visions i, escriu Gual, «per lo mateix no crec just de dibuixar-les; val més deixar-les a la lliure imaginació». (Vegeu les il·lustracions de les pàg. 73 i 74.)

Pàgina següent.

Estudis de caracterització per a la farsa *Arlequí vividor*, estrenada dins de les sessions d'«El geni de la comèdia» (1912). Tots ells revelen la capacitat de Gual per definir els seus personatges amb pinzellades vives, i especialment amb l'estructura del rostre i la intenció de la mirada. Són, començant per dalt i a l'esquerra, «Polichinel·la», «Coviello», «Pantalon», «Zoroastre», «Tartaglia», «Tavarin», l'«Apotecari» i, a baix, el «Doctor» i «Matamoros». (Respecte al vestuari, vegeu les il·lustracions de les pàg. 80-83 i 105.)

mar la nota però ben enterat de lo que es porta»; Maria, «la noia feréstega que porta dintre seu tot un món d'amor i de tendreses, [...] d'aquelles maques tristes, [com] ocell engabiats [que] quan reprèn la volada... canta! [...] al tercer acte, entre pagesa i ciutadana, apareix [vestida] com un esclat de joia»; l'Ernestina, «lanoia que viu fora de tota realitat, [amb] la voluntat de *doublé* que fa tornar cursi lo bo i detestable lo modest [...] vesteix com si fos un calc de figurí vulgar i barato»; la Pitoya, «l'eterna dona de fora [...], el mocador al cap; d'aquelles dones que semblen farcells de roba». A «El geni de la comèdia», Putxinel·li és «el vanidoso y enfático, espejo de petulancias y defectos encubiertos por colorines y cascabels estridentes». En tots els exemples, doncs, s'observa l'íntima relació entre caràcter i traducció del caràcter en el vestit.

Els referents artístics constitueixen també un eix del seu plantejament indumentari. En són exemples: les túniques d'*Ifigènia a Tàurida*, d'*Èdip rei* o de *Nausica*, basades en els conceptes de l'estatuària grega —en fa un estudi elaborat dels plecs— o les orles i sanefes amb diversos tipus de variacions geomètriques de la ceràmica i el repertori ornamental grec (volutes, palmetes, greques, ones, etc.); els vestits d'*Eridon i Amina*, que Gual comenta que eren «tirant a porcelana de Sèvres»; els vestits de *Kaatje* semblen extrets de les teles de Metsu o de Pieter de Hooch; i els personatges de *Faust*, un cop vestits, els «hauríeu dit davallats d'una taula de Durer».

En els nombrosos croquis i les llistes que Gual fa relatius als elements de vestuari de cada un dels personatges, manifesta un rigor documental poc freqüent, especialment quan es tracta de vestits històrics. Ho podem comprovar en els vestits medievals de *Gal·la Placídia*, de *Canigó*, de *Judit de Welp* o d'*El ferrer de tall*; en els barrocs de les obres molieresques —*El*





Actej-2^{am} 11/12



Retrat de Giovanni degli Abizzi.
Milano 1510



casament per força, *El malalt imaginari*, *El burgès gentilhome*, etc.— o en els romàntics de *Schumann en el vell casal* i *Les alegres comediantes*.

Per a la majoria d'aquestes obres, Gual multiplica en apunts ràpids, en fulls solts o petits quaderns, l'estudi dels moviments de les teles i els seus detalls, i també ho fa en el cas dels complements: sabates, barrets, perruques, pentinats del cabell natural, joies, penjolls i

L'acurada transcripció que Gual fa de dos retrats, respectivament de Ghirlandaio i de Mantegna, li serveix per precisar els trets de «Francesca» i «Paolo» —especialment els detalls, els volums i la textura dels pentinats— per al seu muntatge de *Francesca de Rímíni*, de Pellico (1920).

altres ornaments, armes, aplics, etc. Aplica el rigor documental, però sempre amb un toc d'imaginació, varietat i d'enginy, amb la frescor de la inventiva («El geni de la comèdia» *Don Joan*, *El burgès gentilhome*, *Marcolff*, *La família d'Arlequí*), rebutjant tot excés malgrat el luxe (*El somni d'una nit d'estiu*, *Canigó*, *Donzell qui cerca muller*) i amb subtileza dins de la sobrietat (*L'ordinari Henschel*, *Rosa Berndt*, *La comèdia extraordinària de l'home que va perdre el temps*), hi ho fa de manera admirable.

El documentalisme, en efecte, no és una obsessió coercitiva per a Gual. A *Donzell qui cerca muller* ho justifica: «La indumentària, quan se posa al servei d'una concepció artística [...] és més interpretació que realitat.» A la «Trilogia de l'amor» fa una evocació precisa dels vestits d'època «però sense caure en el calc de la reconstrucció històrica». Els figurins de *Tristany i Isolda* en són un exemple eloqüent.

Un darrer tret és l'impacte plàstic del conjunt dels vestits en la seva interrelació dins de l'obra. Fent referència al vestuari de *L'emigrant*, escriu: «L'entonació general de les robes, que no llampi, més aviat que vagi als tons foscos i així la Maria i la Serafina quedaran més destacades amb els vestits blancs.» Això ho remarca el crític de *La Il·lustración Artística*, referint-se a la *Ifigènia del Laberint*: tot comentant el color blau verdós pàl·lid del mantell de Pílades o el lila clar de la túnica d'Orestes, sintetitzats en una «sinfonia de finíssimes tintes [o un] concierto de colores».

En definitiva, siguin quins siguin l'estil i la posició referencial del gust, sempre sobresurten la depuració de la forma, la sinuositat i la gràcia de la línia, la lleugeresa i la frescor del caient, la lluminositat i la transparència del color, la finor preciosista de l'ornament i la subtil capacitat per a l'entonació.

ADRIAGVAL



NOCTURN

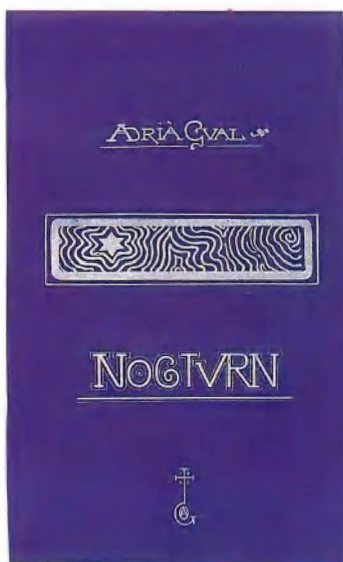
ALTRES ÀMBITS DE LA CREACIÓ PLÀSTICA



IL·LUSTRACIÓ GRÀFICA I CARTELLISME

En l'intent modernista de fer arribar l'art a tots els sectors de la societat, la il·lustració de llibres, de revistes i de programes, i el disseny de cartells tenen, per aquesta mateixa raó, un caràcter fonamental d'innovació. Gual, fill d'un litògraf format a París i artista genuïnament polifacètic, va trobar en els diferents dominis de les arts gràfiques un àmbit ideal per dur a terme alhora dos aspectes bàsics de la seva vocació: la idea de fer un art popular i la recerca inconformista d'innovacions plàstiques. Hi va col·laborar amb notabilíssimes realitzacions sota totes les facetes artístiques esmentades, moltes de les quals —els llibres, els programes i els cartells— es corresponien de ple amb el món de la seva producció teatral. Una gran quantitat d'aquests treballs eren destinats a iniciatives de tipus cultural, fruit de la mateixa gestió artística de Gual o encàrrecs d'entitats públiques i privades. Altres treballs, però, que Gual assumia per raons econòmiques a més d'artístiques, li eren confiats per empreses comercials de diversa índole amb finalitats publicitàries i de mercat; aquest és el cas d'alguns cartells, alguns catàlegos de mostraris i de moltes il·lustracions destinades a embellir les pàgines de diverses revistes comercials.

En una primera etapa, l'obra gràfica de Gual, ja magnífica, es vincula més o menys a



La coberta de *Nocturn. Andante*. Morat (1896) també era innovadora: un format igualment allargat, un color violeta intens, quasi visionari, i un contingut figuratiu molt concís, que introduïa el recurs de Gual a línies que irradien vibracions còntriques.

El cartell per a l'edició de *Nocturn. Andante*. Morat (1896) va sacsejar l'opinió per les seves propostes plàstiques insòlites i contundents: un format molt allargat i estret, uns motius estilitzats —dues flors fusionades (els dos germans) vers un estel vibrant— i un cromatisme nou —el cel groc i la terra rosa.

models preexistents i del seu entorn contemporani. L'historicisme goticista és present a les lletres i el vitrall del cartell de la *III Exposició de Belles Arts*, de l'any 1896, en el qual un ram de lliris s'eleva ja asimètricament, sinuosos i en un costat. El vocabulari del realisme es troba en una vinyeta de la coberta de la revista *Catalunya nova* (22-III-1896) i en dos cartells de la primera època: el de *La culpable* (1899) —el paisatge pessimista, el reflex de les xemeneies a les aigües emboirades del port, l'expressió angoixada de la dona— i «el de les» Festes barcelonines de la Mercè (1902), amb un grup humà penjat a les campanes de la catedral, que participa de l'èpica vitalista de les seves il·lustracions per al poema *L'Atlàntida*, de Verdaguer, el mateix any, al *Suplement Artístic-Literari de Joventut* (29-V).

Una altra sèrie de cartells retroben paràmetres decoratius i expressius de Munch (el cartell de la temporada de primavera del 1899 del Teatre Íntim, on figuren dos rostres: la noia serena que apropa una flor a la màscara expressionista de la tragèdia); de Toulouse-Lautrec (el cartell de la temporada d'hivern del mateix any, igualment per a l'Íntim, amb una atrevida composició en diagonal, amb tonalitats ocre i amb formes sintètiques); de Beardsley («Al·legoria de la indústria i l'agricultura», del 1902, amb moviment dilatat de les amples vestimentes), i de Riquer (el preciosista emmarcament de l'al·legoria de la música que figura al cartell de l'homenatge



del Ajuntament de Vilafranca a l'Orfeó Català, del 1900).

Tanmateix, Gual es revela molt aviat un innovador potent, amb una força que durà Josep M. Roviralta a fer el conegut joc verbal des del setmanari *Luz* (15-XII-1897) amb les preguntes «¿quiéno conoce a Gual?» — formulada amb motiu del cartell de *Nocturn*, de l'any anterior— i «¿quiéno no conoce a Gual?» d'un

El gran dibuix per a un cartell inèdit anunciador de les Festes de la Mercè de 1902 utilitza el llenguatge del realisme i pren el mateix to èpic de les il·lustracions de Gual per a *L'Atlàntida*, del mateix any (vegeu les il·lustracions de les pàg. 14 i 15).

any més tard. La força de la irrupció de Gual es deu a trets fonamentals de la seva aportació inicial, entre els quals destaquem diverses facetes que hi assoleixen els lèxics de l'estilització, les connotacions simbòliques i la síntesi de les arts.

L'ESTILITZACIÓ

Són moltes les innovacions vinculades a aquesta característica, que comprèn aspectes com el format, la composició, la línia, el color, el contingut i els suports.

Pel que fa al format, cal dir que Gual proposa trencaments importants respecte a les convencions en vertical i rectangulars que eren habituals. Ja el 1896 sacseja l'opinió amb el seu atrevit cartell de *Nocturn*, insòlitàment allargat, com també ho és la coberta del llibre corresponent. Són autèntics manifestos de llibertat artística, que van tenir una immediata incidència, per exemple, en el format de la revista *Luz*, de l'any següent, cofundada per ell mateix, entre altres, i dirigida per Riquer. Més tard hi insistirà amb el de l'edició de *Donzell qui cerca muller*, del 1910. Un altre format innovador fou el quadrat. Gual s'hi acosta amb l'edició de la seva obra *Silenci* (1897) i al cartell del *Llibre d'hores* (1899) i l'assumeix de ple al de la Sociedad Catalana de Conciertos (1896) i al disseny de la revista *Garba*, el 1905, de la qual fou director artístic. Per fi, cal esmentar el format apaïsat dels cartells de *La culpable*, l'al·legoria musical d'una figura tocant la lira, del 1900, i el de l'Orfeó Català, del 1904. El mateix format apaïsat es troba en alguns programes de teatre, com els de les «Vetllades Artístiques» de l'Íntim, al Cercle de Propietaris, també de l'any 1904.

Respecte a la composició, apuntem que les asimetries gualianes són notables. A les cobertes del *Llibre d'hores* (1899) i el programa de

la sessió d'*Èdip rei* de l'Íntim al Novetats (1903), el text hi és tancat en una vinyeta col·locada de manera insòlita en un dels costats superiors; a la coberta de l'edició de *Blancaflor* (1904) el text està molt amunt i el motiu ornamental figura vora el lloc, mostrant un equilibri inestable. La inclusió de poemes a les vinyetes florals de *Garba* és deliberadament descentrada. L'asimetria afecta no només la col·locació dels dibuixos o les vinyetes dins d'una pàgina o la seva relació amb el text, sinó sobretot el contingut mateix de les vinyetes. D'entre nombrosíssims exemples possibles, n'hi ha prou d'esmentar moltes de les vinyetes amb les quals Gual va il·lustrar el llibre de poemes *Las vendimias*, d'Eduard Marquina, el 1901.

Una altra innovació compositiva consisteix a emmarcar textos o figures molt vives pel seu traç dins de sanefes amples i regulars, cosa que provoca una tensió entre el robust domini recte del continent i el dinamisme de l'ornamentació floral. Això passa al cartell del *Llibre d'hores*, al fullet publicitari de la sessió d'*Èdip rei* del Novetats i al cartell de les «4 sessions de teatre estranger», del 1907.

Una tensió similar entre estaticisme i dinamisme és provocada utilitzant simultàniament línies corbes i rectes en una mateixa composició. Ho podem comprovar, entre molts altres exemples, en una capçalera de la revista *Pèl & Ploma* (del 15-I-1901), en la qual les flames ondulants del foc que surt del pebeter central estan emmarcades per rectes i geomètriques xiprers, al segell no datat del Crédito Íbero-Americano, amb flames i ales de gran moviment rodejant la torxa vertical, i, sobretot, a les magnífiques vinyetes corresponents als diversos mesos de l'«Almanaque de la Casa Provincial de Caridad», el 1903, amb el fum ondulant del recte ciri, les ales curvilínies de l'àngel amb l'espada vertical al mig, les flames sinuoses que abracen amb les seves llengües la robusta porta



El dibuix per a un cartell destinat a la temporada de primavera de 1899 del Teatre Íntim conté, amb ressonàncies entre simbolistes i expressionistes, el tema de la donzella que apropa una flor a la màscara de la tragèdia.

del purgatori, d'imponent predomini recte i perpendicular, etc.

Quant a la línia, és constant a la primera dècada i mitja de la creació de Gual el refús de la recta i els angles rígids propis de la producció industrial. El traç rellisca suaument, en línies d'imparables arabescos melòdics. Ho podem veure arreu: en una coberta de la revista *Catalonia* (23-II-1898); a la tija vegetal que

emmarca i divideix en dues parts el cartell de la «Fiesta Benéfica. Velódromo de Barcelona», del 1898; als arabescos amb variacions del tema de les fulles de cep a l'interior de l'edició de *Las vendimias*; a les cobertes de l'album anual de *Juventut* del 1902 —amb l'entramat de les fulles de blat al llom— i de la revista *Brand* (I-XII-1907); a les vinyetes de la revista *Garba* —sobretot amb el motiu del moviment de les roselles—; al logotip de Josep Clapés, en què la profusió curvilínia arrenca dels motius vegetals que originen la primera lletra i de les altres lletres amb què s'empelten; a les nombroses sanefes ornamentals dels seus programes de l'Íntim; a les vinyetes de capçalera per als diversos articles de la revista comercial *Progreso* (1908 i 1909), etc.

Sovint els contorns de les figures apareixen subratllats o netament retallats respecte a l'entorn, com en els cartells de la Societat Catalana de Concerts i de Cosmopolis Cyclos (aquest del 1898), i també passa a la portada de *Catalonia* ja esmentada. Pels volts del 1897, és freqüent que les línies irradiïn vibracions concèntriques, recurs que contribueix a la seva fortavitalitat plàstica. En són exemple la portada, els cartells i les il·lustracions dels personatges de *Nocturn*; el cel i les figures de la coberta de l'«Almanaque de las Conferencias de San Vicente de Paúl» (1897) i la coberta i el segon cartell de *Silenci* (1897-1898), dins o fora, respectivament, dels cors que hi figuren.

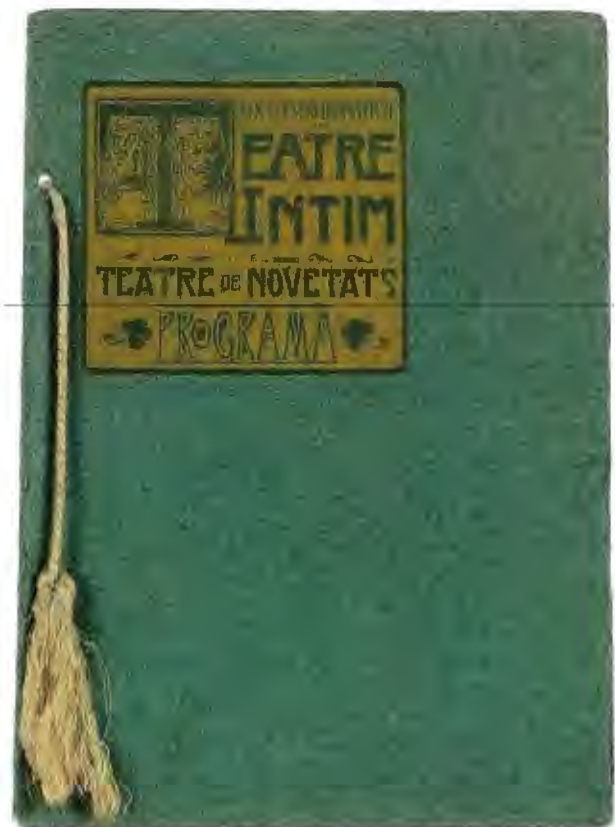
Respecte al color, hi abunden les tints esvaïdes —com nebuloses— i anticonvencionals. Tons trencats en insòlites gammes de verds, blaus, rosats, grocs, grisos i marrons que semblen procedir d'un món somiador. Les diferents proves cromàtiques per a una mateixa caplletra —la corresponent a Iokanaan de l'edició de *Salomé*, d'Oscar Wilde, el 1908— en són un testimoni eloqüent amb els seus estranys vermell, groc, blau, lila i gris. De vega-

La coberta de l'edició de *Silenci* (1898), com el segon cartell de Gual per a la representació de l'obra (pàg. de la dreta; vegeu el primer cartell a la pàg. 196, a dalt i a la dreta), conté un dels motius connotadors més cars a Gual: el cor vibrant, encerclat d'espines que el fan sagnar. (Vegeu la il·lustració de la pàg. 51.)



Els arabescos vegetals, de línies melòdicament sinuoses, són habituals a les pàgines de la *Revista Comercial Progreso*, els anys 1908 i 1909.

El programa del Teatre Íntim al Novetats (març de 1903) implica dues propostes igualment innovadores i valentes: el material de les cobertes —una cartolina austera i porosa, aparentment vulgar, de color verd, relligada a les pàgines interiors amb cordó d'espart i la posició asimètrica de la vinyeta, a dalt i a l'esquerra. Dels braços de la caplletra T pengen les màscares de la tragèdia i la comèdia.





des creen harmonies pàl·lides, com entre els grisos i rosats de la sanefa del cartell del *Llibre d'hores*, i els diversos i insòlits tons de les vinyetes de *Las vendimias*, de les sanefes del programa de la quarta sessió de les «Vetllades Artístiques» de l'Íntim (1904), amb magnífiques degradacions i transformacions tonals d'enllaçament (el recurs a la degradació tonal de les tintes és freqüent en Gual: un altre exemple clar és el motiu ornamental que serveix de fons als fulls de paper destinats a Josep Clapés).

Altres vegades els colors presenten contrastos vius, com els vermells i els grocs d'una vinyeta de *Garba*. Sempre revelen una arriscada voluntat d'experimentació, manifesta igualment en el concepte cromàtic oposat d'alguns cartells, com el de *Cosmopolis Cyclos*—el millor cartell comercial de Gual—, en el qual els nets i diàfans colors blanc i negre del vestit de la jove moderna contrasten amb un fons on dominen els grocs, els verds i els vermells primaris i lluminosos; o en els vermells, verds, grocs i blaus purs del cartell de l'Orfeó Català.

L'estilització aplicada al color es veu també en la manca habitual d'ombrejos i de textures, en la utilització de taques planes que confeixen a les composicions una irreal manca de profunditat. La irrealitat deriva també de l'arbitrarietat del color respecte al natural, com, per citar un cas entre molts, el cel groc i la terra rosa que serveixen de fons a les dues flors fusionades del cartell de *Nocturn*. També dins l'àmbit del color, Gual contribueix a una

fris ornamental molt estilitzat, que equilibra motius verticals —estàtics— i ondulats —dinàmics— a l'encapçalament d'una pàgina de *Pèl & Ploma*, el 15-I-1901.



La portada del primer número de la revista *Brand* (1-12-1907) presentava, a més dels arabescos habituals de Gual, la innovació important d'unes lletres —les del títol— que germinaven blat, connotació plàstica de l'orientació vitalista —ibseniana— de la publicació.



innovació important: la policromia incorporada al món de la il·lustració. Ho aplica a les vinyetes tricolors —verdes, malves, roses— de *Las vendimias* i de *Hojas Selectas*—com al gravat reproduït al prospecte per al 1905— d'aquesta revista; a treballs quadricolors, com en el verd dels arbres i les tiges, el vermell de les roselles, el groc dels camps de blat i el blau del cel del magnífic em·marcament d'un poema a *Garba*, i a exercicis multicolors, com el que conté les complexes harmonies cromàtiques de la publicitat de la «Biblioteca Universal Ilustrada», de l'editorial Montaner i Simon, del 1906.

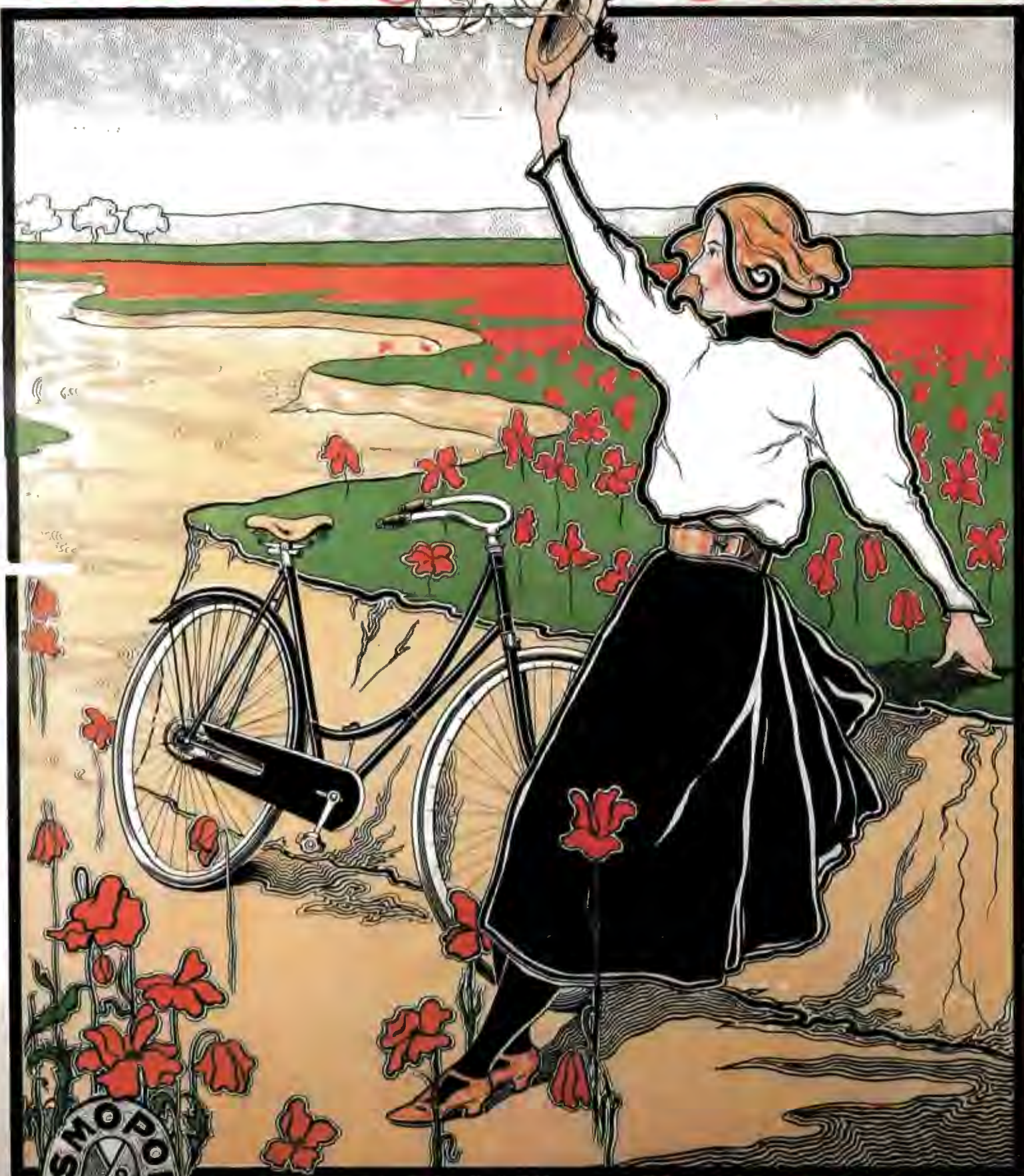
Gual estilitza també el contingut, en el sentit que el redueix sintèticament a la mínima expressió, en propostes íntimes, nues i silencioses que constitueixen, potser, la seva essència més genuïna. Així, la radical immaterialitat dels seus treballs per a *Nocturn* —la coberta amb l'estel i la seva vibració en són l'únic motiu, després d'una primera prova que, com el cartell, conté la flor i l'estel que l'atrau—; la buidor decorativa del primer cartell de *Silenci*, amb la caplletra com a única figuració i el text —talment lletres navegant pel desert— sense estructura de composició; la mateixa vocació d'absència present a la coberta de l'edició de *Silenci*; i l'esquematisme buit, pla i pàl·lid dels dibuixos per a *Las vendimias*, veritable manifest total de la il·lustració modernista gualiana. En cert sentit, la buidor de detalls d'algunes de les il·lustracions també participa d'aquest reduccionisme que busca l'essencial, com a la torre



El motiu central d'un cartell desconegut, una figura tocant la lira, aproximadament de 1900, respon a una composició apaisada amb la figura femenina de perfil en un extrem - freqüent en Gual, com ara als olis sobre Santa Cecília (vegeu la il·lustració de la pàg. 213).

El famós cartell de *Cosmopolis Cyclos*, de 1898, aborda, amb un cromatisme viu i una composició i un subratllat del traç molt dinàmics, el tema - que interessa a Gual - de la «dona moderna», activa, emancipada i d'una posició igualada amb la de l'home dintre de la família. La visió que té Gual de la dona convencional és despietada (vegeu les pàg. 27, 50 i 53).

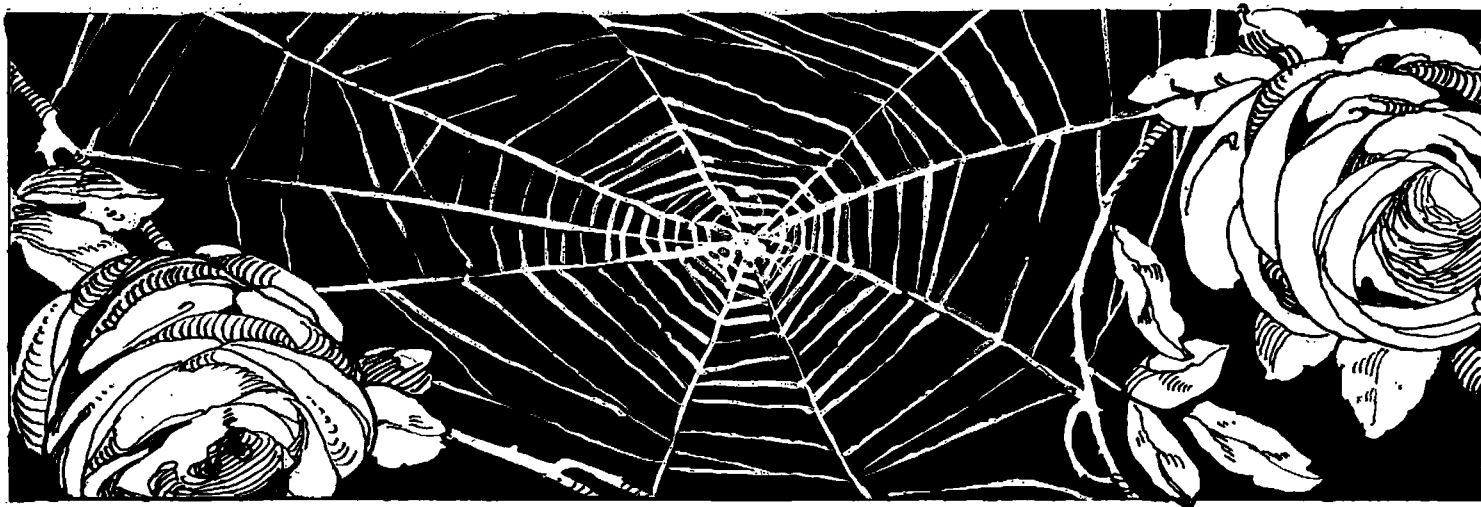
COSMOPOLIS



CYCLOS



El cartell de la IV Exposición de Bellas Artes (1898) conté, en una síntesi literària i plàstica molt reeixida, tot un programa iconogràfic al voltant de la rosa com a símbol de l'ideal: la donzella coronada de roses enmig d'un jardí de roses, fa l'ofrena d'una rosa als artistes que lluiten per assolir-lo.



nua del *Cant de Brangània* —«de la torre més alta guayto a l'enllà [...] vetllo i callo com la nit»—que il·lustra el seu text a la revista *Juventut* del cap d'any del 1903, o a les arquitectures —més tardanes— contingudes en les immenses caplletres del *Conte de Nadal*, de Carme Karr, publicat a la revista *Feminal*. De vegades, el contingut, a més d'explícit, és implícit en el programa decoratiu mateix. Així, el bosc de la portada de *Ton i Guida* (1901), de Wette i de Humperdinck, és un «bosc en el bosc» de les branques vegetals que l'emmarquen.

Un darrer aspecte de l'estilització, en el sentit de distorsió de les convencions, el constitueix el material de suport que escull per a les cobertes. És provocativament auster, pobre i socialment tingut per vulgar: només cal esmentar la cartolina grisa de l'edició de *Silenci*, la verda —a dues tintes— del programa d'*Èdip rei* del Novetats i el paper d'estrassa marró amb entramat de fil daurat del de les «Vetllades Artístiques» del 1904.

LES CONNOTACIONS SIMBÒLIQUES

Gual potencia l'eloqüència dels seus treballs amb el recurs de la connotació, aplicat quasi sempre fins pels volts del 1908 i afavorit pel fet

El motiu de la rosa és igualment present a les grans caplletres inicials de les diverses escenes, de l'edició de *Salomé*, d'Oscar Wilde, de l'Associació Wagneriana (1908). A la de la segona, roses de pètals caiguts (vegeu la il·lustració de la pàg. 201). A la de la cinquena, que aquí en veiem un fragment, roses pures atrapades per la teranyina de la dansa de la donzella.

Síntesi dels dos principals motius simbòlics de Gual en una pàgina de l'«Almanaque de la Casa Provincial de Caridad» per a l'any 1903: un cor rodejat de roses damunt d'una franja d'estels. (Vegeu les il·lustracions de les pàg. 27, 30-32 i 37.)



de ser sovint ell mateix l'autor dels textos i alhora de les il·lustracions que s'hi refereixen. A la seva conferència «La il·lustració del llibre» (11-XII-1935, a l'Institut Català de les Arts del Llibre) accepta com a vàlides dues posicions en la relació de l'il·lustrador amb el text: ornamentar-lo i/o interpretar-lo. La gran categoria de Gual excel·leix en la segona, plena de riscos, com el de la desconexió espiritual entre els dos codis o el risc de l'excessiu protagonisme del dibuix sobre la paraula. Més enllà de l'«acatament decoratiu» humil i amb «sentit de senzillesa» que cap al 1935 demana als il·lustradors que no són autors del text, assoleix un magnífic equilibri en el doble protagonisme d'un producte que concep com a unitari i total, a la qual cosa contribueix poderosament el joc dels símbols.

A la seva obra n'hi ha un, de símbol, quasi omnipresent: la rosa, flor de l'ideal, de vegades pletòrica, d'altres amb els pètals caiguts, d'altres encerclada d'espines. Al cartell de la IV Exposició de Belles Arts (1898) la rosa, en mans de la donzella, simbolitza la seva ofrena als artistes que intenten acostar-se a l'ideal. El mateix any, la rosa s'enlaira per damunt del segell del Teatre Íntim i en el camí cap a les seves arrels —destinades a penetrar a la terra—



Les cobertes de revistes –*El Teatre Català* (15-3-1913) i *Juventut* (1902)– i de llibres –*Llibre d'hores* (1899), *Misteri de dolor* (1912) i *Blancaflor* (1904)–, un programa –*Acadèmia Granados* (1903)–, un segell –*Unió=Catalanista* (1901)– i un cartell –*Silenci* (1898)– mostren un recull de les recerques gràfiques de Gual: motius simbòlics –les quatre barres, el cor que encerca els camps de blat, la corona i els tres cercles que envolten el batec de les ales d'ocell, les lletres entrelaçades a la paraula «misteri», la caplletra amb la figura de la mort rodejada d'espines, les paraules que semblen navegar perdudes pel cartell–; motius simbòlics i/o ornamentals –les tiges vegetals florides–; la disposició asimètrica de les vinyetes i els títols, etc.

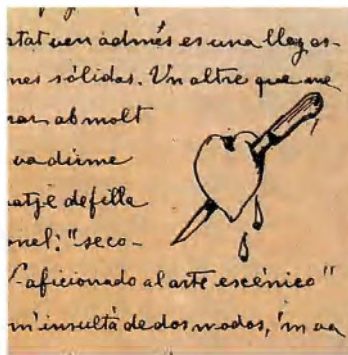


abraça un cercle significativament obert on dins del lema *Humanae Vitae Imago*—el teatre, imatge de la vida humana— dues flors, l'una lànguida i l'altra forta —que són les mateixes de *Nocturn*—, es retallen damunt del cel i de la terra, tot reflectint-se en l'aigua, en un exercici perfecte de concentració sintètica, unificadora de temes diversos. Les roses del cartell del *Llibre d'hores* perfumen i a la vegada fereixen amb les seves espines el transcurs de la vida, simbolitzat per la dona amb el rellotge de sorra, tot plegat emmarcat per les altres roses de la sanefa. Al cartell per a Vilafranca de l'Orfeó Català, la lira de la donzella s'hi destaca sobre un fons atapeït de roses. A la coberta de *La fi de Tomàs Reynald*, una de les obres «del pas del temps», en una bella expressió de Carles Batlle, els pètals ja han caigut, encerclats per una espiral de roses lligades per espines. Al cartell d'una figura tocant la lira, una sanefa de roses constitueix l'emmarcament. A la vinyeta acolorida per a un poema titulat «*Campo Santo*» (1905) les roses vigilen el camp de xiprers on reposa una làpida, damunt la qual hi ha pètals caiguts. La rosa és quasi omnipresent. Si estenem el tema a la flor en general, trobem el diàleg de les flors i l'estel al cartell de *Nocturn*, la flor tacada per la sang de l'espasa a la coberta de *Salomé*, les roselles que emmarquen els dos rostres de donzella —l'un ben perfilat i l'altre esvaït— al cartell «*Fiesta Benéfica. Velódromo de Barcelona*», en el qual la mà de la noia presenta la branca de l'ofrena, etc.

Un segon motiu simbòlic és el cor. A les il·lustracions al seu manuscrit d'*Oh, Estrella!* (1892), Gual ja jugava irònicament amb un cor sagnant travessat per un ganivet (el del noi desencisat per la seva atracció envers les noies i l'art escènic). El cor ferit per les espines que sagna entre les lletres és el motiu central de la coberta de *Silenci* i d'un dels cartells de l'obra, en el qual sobresurt, quasi en relleu, entre



Al final de cada part del drama de l'edició de *Donzell qui cerca muller* (1910) un motiu simbòlic mixt—el cor alat— és ferit successivament per una, dues i tres sagetes i finalment s'uneix amb un altre cor mitjançant una mateixa sageta.



El cor ferit ja era present al primer manuscrit teatral de Gual: *Oh! Estrella*, de 1891.

ornamentacions grotesques convencionals. Un gran cor centra el segell commemoratiu de l'Assemblea de Terrassa de la Unió Catalana (1901), encerclant el llibre obert —ferit per l'espasa— entre un tronc robust i unes branques florides. Encercla els camps de blat i el sol ixent de la coberta de l'àlbum de *Juventut* del 1902. Les magnífiques capçaleres dels mesos del juliol i l'agost de l'«*Almanaque de la Casa Provincial de Caridad*» mostren respectivament els cors de Jesús i la Verge, el primer encerclat per una corona d'espines i sagnant, i l'altre encerclat de roses damunt una franja de firmament plena d'estels. En un dels dibuixos per al programa d'una «*Sesión Artístico-Literaria*» de les Escoles Pies de Sarrià, del 1904, un cor gravat al tronc d'un arbre, assagetat per una ploma d'escriure, il·lustra l'estudi d'un alumne sobre la literatura popular. Tres cors comunicats entre ells per una branca rodona d'espines —i tancats dins d'una ampla corona també d'espines— ocupen tot el centre de la coberta de *Misteri de dolor* (1904). El tema es recupera al cartell de la «*Trilogia de l'amor*» (1920), on els tres cors sagnants—les tres històries d'amor— estan integrats en un cor més gran —la permanència del tema de l'amor-dolor al llarg de la trilogia— construït amb espines i roses.

El batec de les ales d'ocell, símbol de la vida i els seus anhels, és freqüent pels voltants de 1910. La coberta de *La pobra Berta* (1909) conté un ocell que vola ferit per una sageta i és encerclat per un remolí sense sortida. La coberta de l'edició de *Misteri de dolor* del 1912 presenta el batec de les ales entrecruades de dos ocells, damunt la nit estelada, encerclats en una corona de llaurer, i tot el conjunt és dins de tres cercles que s'entrellacen.

Els cabells també esdevenen símbol, com aquells cabells llarguíssims de la donzella que toca la flauta sota l'arbre frondós, atraient els pardals, al cartell de la Societat Catalana de



Els cors inflamats. A l'edició de *Donzell qui cerca muller* (1910) les il·lustracions tradueixen les tensions del text des de l'inici fins al final: vinyetes que comenten els estats d'ànim o els moments culminants i sanefes simbòliques que emmarquen els encapçalaments figuratius de cada acte (vegeu la il·lustració de la pàg. 113).





La coberta de *Donzell qui cerca muller* (1910) és emmarcada per dos frisos de cors vermells.

Concerts, els quals li emmarquen el seu vestit de vetes de tronc d'arbre i baixen fins a la terra, d'on emergeix l'arbre viu, en una clara al·lusió alvers «donzella arrelada a la terra» del pròleg de *Blancaflor*, escrit l'any anterior i escenogràficament concebuda amb la mateixa simetria d'un arbre centrat que obre i estén les seves branques. O els cabells que es fusionen emmarcant el petó dels dos rostres al text «Petons», del mateix Gual, a *Joventut* (3-I-1901).

Les quatre barres, símbol de Catalunya, també són emprades connotativament. Deriven de la vocació gualiana de regeneració del país. Així, en el segell nou que fa per a la Unió Catalanista, hi figura una mà que surt de la terra i marca amb sang les quatre barres en un mur, tot el conjunt emmarcat per vius motius vegetals. Al cartell de l'Orfeó Català, l'escut i la cinta amb les quatre barres constitueixen respectivament la corol·la i l'ornamentació de la tija d'una gran flor que s'eleva davant les

montanyes de Montserrat, rodejada de roses i de pardals i amb l'estel de l'ideal al damunt. Igualment, a la capçalera dels seus programes per als Espectacles-Audicions Graner (1905), en els quals una vinyeta molt ornamentada per garlandes acull la màscara que simbolitza el drama i les quatre barres, coronades per una lira, tema que retrobem a la coberta de la revista *El Teatre Català* (15-III-13), amb les barres i la màscara encerclades per una corona de llaurer.

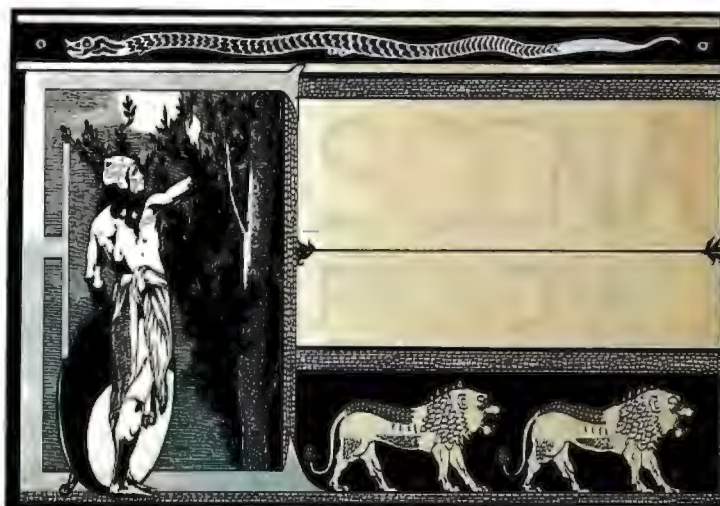
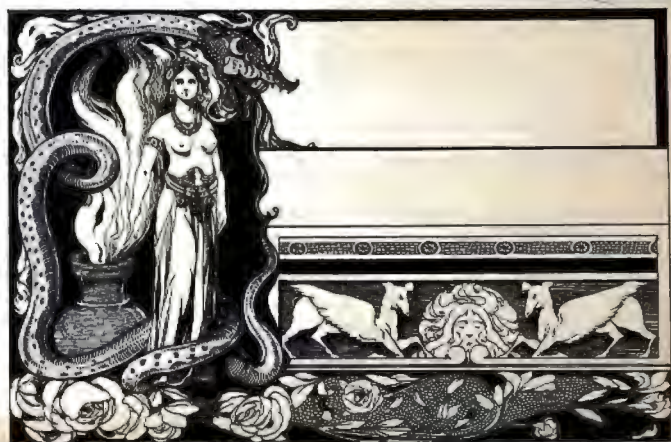
De vegades són els mateixos elements gràfics de base —el color, els tipus de lletra—, i no els iconogràfics, els portadors de simbolisme o contextualització. Així ho expressen el color de les cobertes —el lila de nit visionària de *Nocturn* i el verd de bosc de *Ton i Guida*—, o els caràcters mateixos de les lletres, com en la confrontació tipològica dels noms catalans Ton i Guida, rodons i clars, i els dels seus homònims alemanys Hänsel i Gretel, intrincadament neogòtics; les lletres que germinen com el blat al títol de la vitalista *Brand* o en diferents pàgines de la revista comercial *Progreso*; les que regalimen sang, al títol de *Salomé*, o les que entrellacen els seus trets a la paraula «misteri» de la coberta de l'edició del 1912 de *Misteri de dolor*, com entrellaçat està l'amor dels tres protagonistes de l'obra. D'altra banda, incloent ja elements iconogràfics, Gual dissenya nombroses caplletres encerclades en vinyetes ja no purament ornamentals, sinó, a més, simbòliques: les de la misteriosa figura femenina —la mort— encerclada d'espines a la lletra E del primer cartell de *Silenci*, o les màscares de la tragèdia i la comèdia que pegen dels dos braços de la T de Teatre Íntim al programa d'*Èdip rei* del Novetats, entre moltes d'altres.

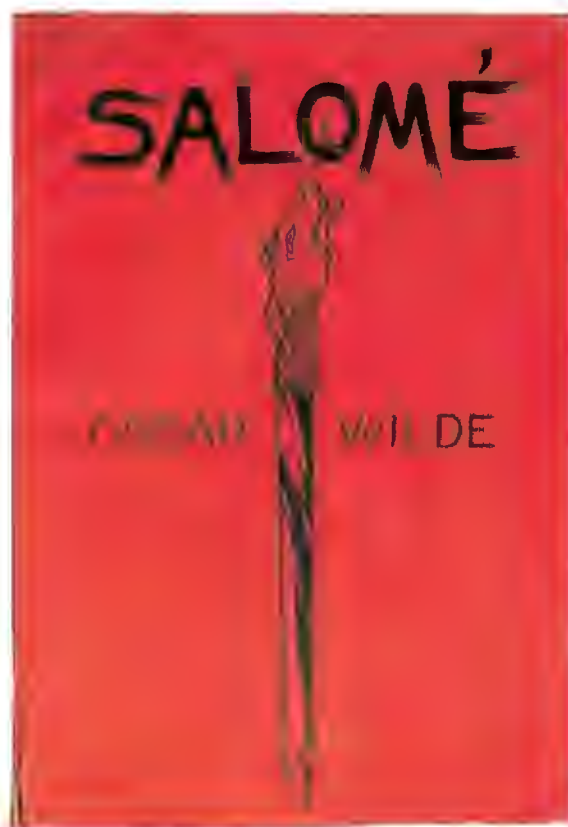
Un exemple complet de connotació el donen les il·lustracions de Gual per al llibre de poemes *Hojas de margarita*, de Juan de Dios

Peza, imprès a Barcelona per l'editorial Salvat i publicat a Mèxic l'any 1904. A les vinyetes amb les quals Gual complementa el text de cada un dels poemes, comentant-los i interpretant-los visualment, hi apareix un programa temàtic complet de les afinitats gualianes: flors amb pètals caiguts, cors ensangonats, florits o amb arabescos de perfums, corones de roses, tiges florides o amb espines, arpes alades, sobres de cartes traspassats per cards (al poema «Sin noticias»), etc. I, en el pla estrictament plàstic, emmarcaments asimètrics, arabescos de cabells i de vels d'àngels, paisatges sintètics, etc.

LA SÍNTESE DE LES ARTS

Només les concepcions decorativa i connotativa que Gual té del caràcter de les lletres ja ens introdueixen a la seva visió de la unitat entre els codis literaris i els plàstics. Lletres pures que, independentment que vagin o no acompanyades de dibuixos, formen composicions visuals extraordinàries: es mouen, creixen, dialoguen, es complementen segons mesures, posicions, etc., com les del primer cartell de *Silenci* i la coberta —que també servirà com a anunci publicitari— de *Donzell qui cerca muller* (1910). D'altra banda, també el mateix concepte de caplletra ornamental i/o simbòlica implica una recerca d'unificació artística. Literatura i plàstica s'hi troben íntimament lligades, com a *Llibre d'hores*, amb fantàsiques caplletres en els moviments sinuosos dels nens que semblen jugar amb els trets geomètrics, les que integren signes gràfics i paisatges de camp i de mar a *Garba*, o les dels poemes de *Las vendimias*, amb plantes enfiladisses que pugen per les lletres, que hi pengen o que hi germinen. El mateix podem dir, en un altre pla, dels conjunts de poema i vinyeta decorativa de *Garba*, de la presència de versos o de textos a l'interior del mateix dibuix,





Abans de l'edició de *Donzell qui cerca muller*, l'edició de *Salomé*, d'Oscar Wilde (1908), ja havia constituït una obra d'art total, en la qual la fusió entre text i imatge era completa: des del significatiu vermell de la coberta, amb el títol regalimant sang, igual que l'espasa, fins al cap tallat, damunt la safata, de l'home desitjat, passant per cada una de les cinc grans caplletres inicials de cada escena. Dels temes de les caplletres destaquen les dues figuracions de Salomé, com a noia-libèl·lula que intenta seduir Iokanaan i com a noia sensual, nua, confosa amb el foc i encerclada per una serp-drac victoriosa.





Mi tuberosa

Del limo impuro que el pantano crea,
nació una tuberosa sin mancilla,
como de aquel Adán de tosca arcilla,
mariposa de luz nació la idea.

Pigmaleón mirando á Galatea
de sus gracias sin par se maravilla,
y yo sentí al mirar mi florecilla
cuanto la humana vanidad desea.

Del mundo en el jardín reina y señora
será, me dije, y la cuidé afanoso
instante por instante, hora por hora.

Llega y luce su Abril esplendoroso,
y en una celda la encontró la aurora
dando á Cristo su aroma más hermoso.



Su voz

Estaba solo y ol
en mi estancia solitaria
una ferviente plegaria
que se elevaba por mí.
¿Quién está rezando así?
mi espíritu preguntó;
y la plegaria cesó,
y una voz dulce y bendita,
la voz de mi Margarita,
vibró clara y dijo: ¡Yo!



Ave María

¡Dios te salve, María,
sol de las almas, faro de la mía!
Lirio del cielo, mística azucena,
de hermosura, bondad y gracia llena;
madre del potentado y del mendigo;
Virgen Reina, el Señor está contigo.
Tú, sola Tú, por tus purezas eres
bendecida entre todas las mujeres;
y es de tus altos dones en atributo,
santo y bendito de tu vientre el fruto.
¡Sol de las almas, faro de la mía,
Dios te salve, María!

Santa Madre de Dios, el que á ti llega
halla amparo y perdón; ruega, sí, ruega
por nosotros los tristes pecadores;
libérranos del mal y los errores;
dándonos el consuelo y fuerte
ahora y en la hora triste de la muerte.
¡Oh luz éter na del eterno día!
¡Santa Mad re de Dios, Santa María!



Airam

CANCIÓN ORIENTAL DEL INSPIRADO MAESTRO
ERNESTO ELORDUY

Repite esa canción... Sí; canta, canta.
Tu voz en mi alma con amor retaña;
esa hermosa canción para mí es santa;
¡la cantaba Margot cuando era niña!

Es un eco tiernísimo que brota
del fondo de una azul adolescencia,
trayendo en cada verso, en cada nota,
gracia infantil y aromas de inocencia.

Repítela otra vez y así mitiga
este dolor en que la calma pierdo...
¡Recordar es vivir! ¡Dios te bendiga!
¡Qué bálsamo tan dulce es el recuerdo!

com en el cartell de la IV Exposició de Belles Arts, on la sanefa que gira entorn de la rosa i la màde lanoia evoca el seu desig—«Oh vosaltres, artistes de la terra, rebeu el meu petó. Vulga el cel dar-vos ales en la lluita, tal com li prego jo»—, i, per extensió, de tants cartells i cobertes on text i il·lustració deriven d'una respiració comuna, formant una unitat profunda.

Aquesta unitat de la pàgina o el cartell de vegades és present en la totalitat d'un llibre, el qual podem considerar autèntica obra d'art total en què la fusió entre text i imatge és completa. És el cas de *Salomé* i el de *Donzell qui cerca muller*, on la il·lustració tradueix les tensions del text des de la coberta fins a la darrera pàgina. *Salomé* s'inicia amb el títol i l'espasa ensangonats, a la coberta, amb contraposició entre horitzontal i vertical. A la portada, la sang de l'espasa horitzontal, al damunt, taca la bellíssima flor oberta que s'eleva vers ella. A continuació, les cinc grans caplletres d'inici de les escenes contenen tot un programa no només plàstic sinó dramaturgic: els lleons violents i la lluna misteriosa a la de Narraboth, sota la serp del seu desig; la serp-drac victoriosa que encercla la noia nua, confosa amb el foc, damunt les roses de pètals caiguts, amb el cap de Iokanaan vençut pels unicornys; les fulles de palma caiguda al voltant del profeta, vestit com de foc davant la nit estelada; l'elegant i sensual decoració cortesana de cignes, de fulles i d'ales victorioses a la d'Herodes; i la teranyina que intenta atrapar les roses a la dansa de Salomé, noia-libèl·lula; per acabar amb el cap —tallat damunt la safata— de l'home desitjat que s'ha emportat al regne de la mort el seu misteri.

L'exemple de *Donzell qui cerca muller* és similar. Frisos de cors emmarquen la coberta i la portada —un Eros mig nu, amb la màscara de la tragèdia a l'esquena, que exhibeix impudicament i implacable les seves armes. Enmig de les pàgines del text, com a final de les parts



A la coberta d'*Arlequí vividor* (1912), la il·lustració deixa de banda la connotació i es converteix en una representació més descriptiva de l'obra; tanmateix, el subtil manierisme de la composició deixa l'espai com suspès en una aura quasi onírica i estranyament fascinant.



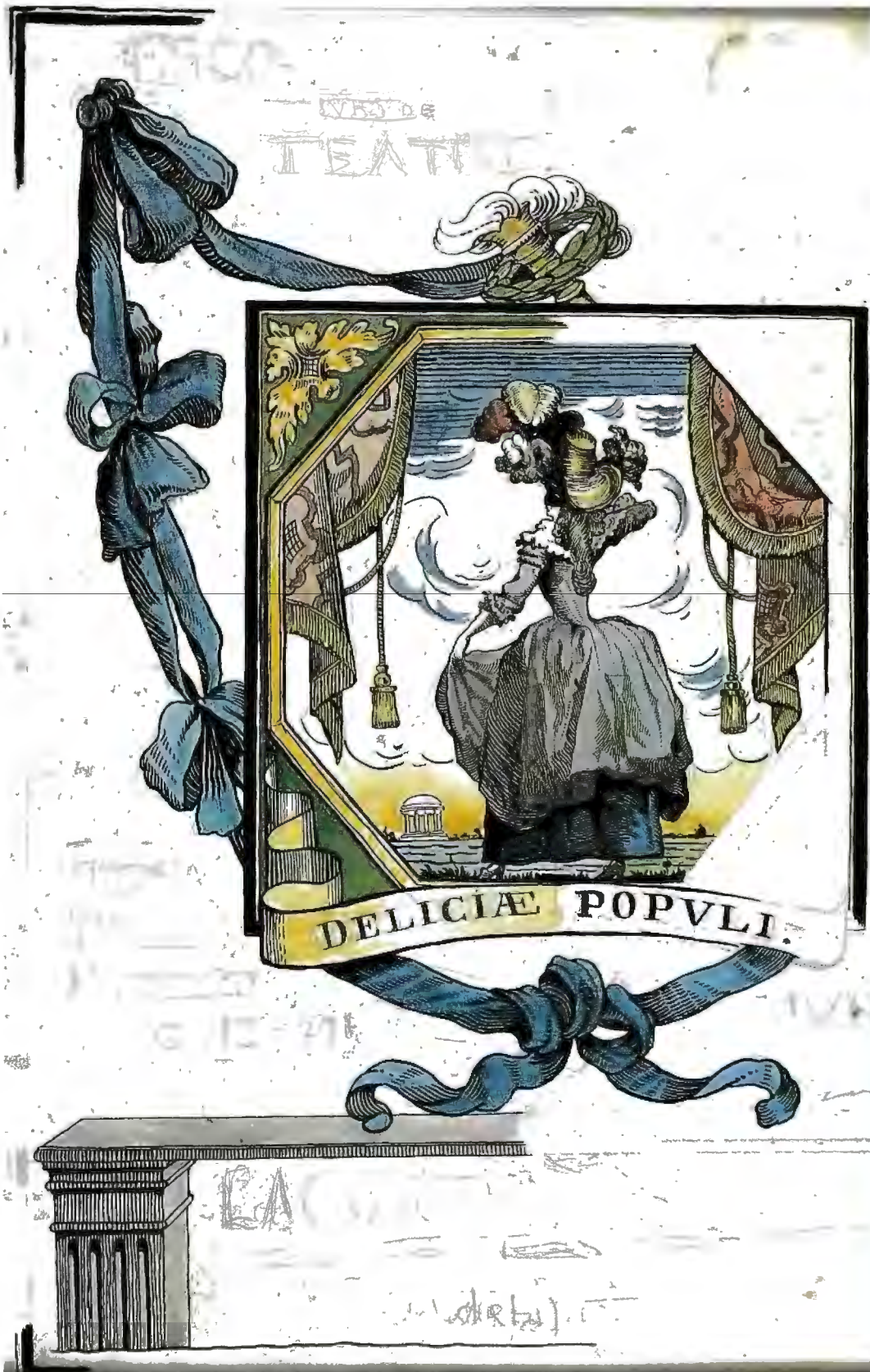
La coberta de *La comèdia extraordinària de l'home que va perdre el temps* (1914) imposa per damunt d'una concepció decorativa més academicista una tensió estrictament gualiana: la de la disposició curiosament asimètrica de la vinyeta interior dins del rectangle ornamental central.

A les pàgines del llibre de poemes *Hojas de margarita*, de Juan de Dios Peza (Mèxic, 1904), les il·lustracions de Gual comenten i interpreten visualment els textos mitjançant un programa ornamental, iconogràfic i simbòlic molt representatiu de les seves pròpies afinitats.

en què es desenvolupa el drama, un cor alat és successivament ferit per una, dos i tres sagetes, per acabar en la seva unió amb un altre cor igualment alat, els dos units per una mateixa sageta. Vinyetes amb dibuixos enmig dels textos comenten els estats d'ànim: «Oh!, quina dolça pau...», «Ma pensa és exaltada», etc. Els encapçalaments figuratius del pròleg i cada un dels tres actes —amb dibuix de l'espai de l'acció dramàtica, de traç neogòtic molt lliure— estan emmarcats per sanefes amb la nit estelada, els cors inflamats, els cors connectats per cintes amb les sagetes i els cors amb espases sagnants dirigides cap a ells, respectivament.

L'EVOLUCIÓ CAP AL DECORATIVISME

Donzell qui cerca muller tanca en certa manera el gran període modernista de l'obra gràfica de Gual. Entre el 1907 i el 1910, en efecte, abunden ja els indicis d'un canvi cap a una concepció més formalista, sense simbolismes, caracteritzada per un retorn al decorativisme i una complaença en les composicions clares, sòbries i equilibrades. En un primer moment, es dona una simultaneïtat d'elements dinàmics i estàtics, com a la noia de llarga túnica vermella que travessa i envolta en diagonal les sòlides, verticals i realistes columnes d'un claustre romànic, al cartell de la V Exposició d'Art de l'Ajuntament de Barcelona (1907), figura que Gual torna a utilitzar l'any següent damunt el paisatge de fons de la Seu de Lleida i emmarcada per xiprers ja més rígids encerclats amb garlandes espirals estrictament ornamentals, en una làmina d'homenatge de l'Ajuntament de Lleida al ministre del Foment. La combinació entre línies verticals i obliqües es dona també, l'any 1907, entre els arbres rectes de branques i les fulles en ventall, sense entrellaçar-se, que envolten simètricament la figura cònica de la Verge a l'«Almanac de la



Dibuix preparatori i cartell del cicle «La comèdia durant la divuitena centúria», de 1918. Composició simètrica, de caire decorativista, dominada per la gran sanefa que encercla, dins d'un marc de llaçades, l'evocació d'aquell món galant que el cicle de l'ECAD volia recuperar.

Pàgina il·lustrada del «Catàleg del sastre Mondéjar», de 1924, on Gual evoca en sis dibuixos propers a l'art decò l'evolució del vestit masculí des de 1430 fins aleshores.



Y este señor que ve usted aquí, cuya modestia encubre su nombre, pero que tiene justificada la fama de elegante, en cuanto abandona su pijama para lanzarse a la calle no le hace sin lucir los trajes que recomiendo a la
SASTRERIA MONDEJAR
 cuyas novedades de la presente temporada queda usted invitado a visitar desde ahora.



Parròquia de la Bonanova». Ordre i dinamisme coincideixen igualment al cartell de *Canigó*, de Carner i de Verdaguer (1910), en el qual la immobilitat del grafisme es contraposa a la intensitat del contingut del quadre central: l'abraçada nebulosa dels amants davant la muntanya esquerra. Igualment, ja més tard, a la coberta de *La comèdia extraordinària de l'home que va perdre el temps* (1914), molt geomètrica però amb una asimetria que li confereix inquietud.

Altres treballs són més convencionals, com, per exemple, el cartell del Fayans Català, del 1908, en el qual l'estatisme de la figura de l'àngel anunciador de la producció artesanal de l'empresa prové del material metàl·lic amb què està fet el seu vestit.

Les bellíssimes vinyetes florals i de vegades paisatgístiques que Gual va elaborar per a la

Encapçalaments de pàgina de dues revistes. A dalt, *Mercurio*, aproximadament de 1913. A baix, *Revista Comercial y de la Exportación Española*, de 1918. Ambdues composicions fan un tractament lleugerament estilitzat d'un element figuratiu bàsicament realista.

Revista Comercial Progreso, ja esmentada (1908-1909), i de la que Gual fou director artístic, oscil·len entre la recuperació de recursos precedents (per exemple, la degradació cromàtica de les fulles de cep en una publicitat de l'Agricultura e Industria del Japón, o els arabescos asimètrics) i la creixent implantació de solucions més ordenades, amb abundància de sanefes i llaços simètrics. La mateixa simetria es troba a la coberta d'*Els pobres menestrals* (1908), de doble garlanda molt decorativa; a l'arbre frondós d'una coberta de la revista *El Asegurador* (5-XI-1916), que per la seva copa opulenta i per les arrels que entren de manera visible a la terra recorda l'arbre de *Blancaflor* de dues dècades abans —ara amb un disseny més rígid—; a la sanefa que encercla deliciosament, amb marc dellaçades, l'evocació de les escenes galants de «La Comèdia a la





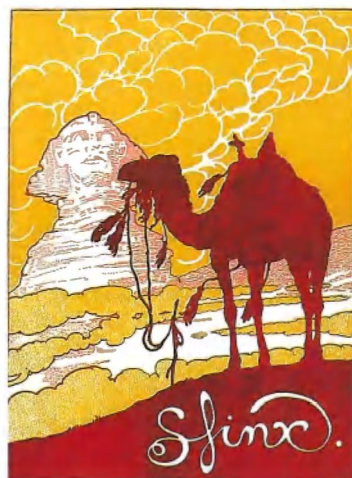
XVIII Centúria» al seu cartell corresponent (1918); i en diversos exercicis amb un retorn a les formes grotèsques, que trobem, entre altres llocs, al programa de la «Sessió Schubert» de la Sala Mozart (12-XII-1915), a les cobertes de *Les alegres comediantes* (1913) i la *Gaseta Catalana d'Art Dramàtic* (1917), o al cartell del III Centenari de Molière (1921).

Les simetries esmentades remetent a un academicisme ornamental, del qual són també mostra altres exemples: el gran medalló neorococó de la coberta de l'exemplar número 11 de la *Revista Comercial y de la Exportación Española*, del 1918; les diverses proves d'un retorn a la figuració realista, com als paisatges de les vinyetes d'aquesta revista o del número 3 de la publicació *Costa Brava*, del 1919, i una nova concepció de la il·lustració ja no connotadora, sinó literalment representativa del text, com a la coberta d'*Arlequí vividor* (1912) o al cartell de «Molière i la farsa dels metges» (1917), amb els personatges protagonistes de l'obra a escena i, en el primer cas, la reproducció de l'espai mateix de la farsa.

L'inici dels anys vint aporta a Gual un nou període de creativitat lliure i esplèndida. En

Els núvols d'aquest encapçalament d'una pàgina de la *Revista Comercial y de la Exportación Española*, de 1918, ja havien obert la via cap a l'esquematisme decorativista, que culmina en els encapçalaments que hi ha a la part inferior d'aquesta pàgina i, sobretot, en els de l'esquerra.

Dos tractaments diferents d'un mateix tema: el viatge pel desert, vora les piràmides d'Egipte. Als anuncis «Excursión al Egipto monumental», de 1925, i «Sfinx», del mateix any, s'ha optat per un cromatisme molt atrevit (marrons, ocres i vermells) i un esquematisme de gran contundència plàstica, reforçat per l'ús d'un potent contrast lluminic. En canvi, al dibuix (no datat) per a un cartell que presenta un jueu errant que veu passar a tota velocitat un pneumàtic de cotxe hi ha una opció estilística oposada.



són testimoni la seva magnífica il·lustració del monument a un faune, sota un arbre de luxurioses fulles ocres i verd-oliva (1920); el recordatori del baptisme i la comunió de Germaine Rebours de Pujolà, amb un camí sinuós i costerut vers un cim, a la dreta, i un arbre que el vent impulsa cap a l'esquerra (1922); els sis dibuixos sobre l'evolució del vestit masculí, per al «Catàlec de la sastreria Mondejar», del 1924, d'interessant composició pel que fa a la relació entre les figures i el paisatge de fons, l'anunci «Una excursión al Egipto monumental», del 1925, de tons marrons i vermells, amb el qual cal relacionar l'anomenat Sfinx, i la il·lustració Íntim, amb un primer pla d'un gat damunt d'un escriptori, probablement del mateix període. La llibertat cromàtica, l'esquematisme decoratiu, la gosadia compositiva i la combinació impactant entre taques planes i motius quasi puntillistes són trets remarcables d'aquesta darrera sèrie de treballs gràfics.



DECORACIÓ I PINTURA

Creador inquiet i polifacètic, Gual acull també propostes decoratives molt diverses, que abasten els àmbits del disseny d'objectes, l'escenografia parateatral i la decoració d'espais privats i ciutadans.

Els seus objectes, com joies, gerros per a flors, etc., responen als cànons modernistes de l'asimetria i la sinuositat de les línies, que els atorguen impuls i plasticitat. Els seus treballs d'escenografia festiva són diversos i variats. Cal esmentar, a tall d'exemple, el disseny que va fer a la cavalcada amb motiu de la commemoració del VII Centenari del Naixement del Rei Jaume I, organitzada per l'Ajuntament de Barcelona, i el disseny dels vestits dels gegants de la Ciutat, que li fou confiat pel mateix Ajuntament el 1917. Gual comentava a la premsa gràfica que, vestint-los d'or, perles, robins, ametistes, maragdes, turqueses i brodats, es va venjar d'una antiga frustració: la que va viure quan, sent nen, el seu ideal d'uns éssers desbordants de divinitat i riquesa era sistemàticament decebut per uns gegants grotescos i miserables. L'any 1925 Gual va dibuixar per segona vegada magnífics dissenys acolorits, de gran riquesa ornamental, adreçats als enormes personatges, els rostres dels quals va pintar amb intensa i divertida penetració psicològica.

Gual va dedicar esforços importants a la decoració d'interiors. Entre les seves pintures murals al·legòriques destaca la que va fer per a la *Maison Doré* (1905). És una gran composició que representa una terrassa oberta als vents amb una llitera al terra, rodejada d'ocells, i un cavall blanc guaitant l'horitzó, pintura que figurava al costat d'altres de Riquer, d'Urgell, de Vancells, etc. Cal esmentar també, entre d'altres, les que va fer a un pati interior de la casa Durall a la Bonanova (1911).



L'any 1917 Gual va vestir els gegants de la ciutat (fotografia superior). El 1925 va projectar uns nous vestits (dibuix de l'esquerra). En tots dos casos ho va fer amb una esplendor que compensava la seva antiga frustració quan, de petit, els veia passar desprovistos dels atributs meravellosos que ell somniava.

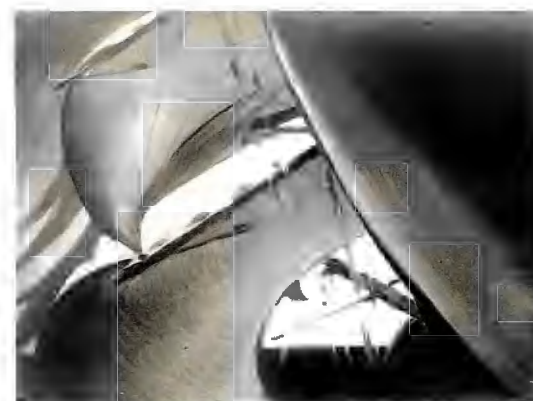
Són encara més nombrosos els seus plafons decoratius. N'esmentem els dos que va fer a París per a una capella funerària, l'any 1901. Hi figuren dues donzelles alades —una amb raïm al cabell, vora el cabalós riu de la vida, i l'altra amb fulles seques al cap, vora un prat obert al capvespre—; cada una porta un rellotge de sorra a la mà: la primera el du buit i la segona, ja ple. També els de la casa Pla a la Via Laietana —de monocromia groga i gran dinamisme plàstic de formes vegetals i arquitectòniques—; els del nou estudi del fotògraf Audouard, al costat de la intervenció decorativa de Domènech i Montaner (1905); i un altre, de destí desconegut, en el qual reapareix el gust vibracionista que ja hem esmentat en parlar d'alguns treballs d'il·lustració gràfica: la terra d'un camp de xiprers està tractada com la superfície d'un llac, en la qual cada un dels troncs forma cercles concèntrics similars als que fa una pedra en caure damunt d'una superfície d'aigua. El resultat —com una simfonia de moviment plàstic— és d'un dinamisme visual excepcional.

Entre els plafons decoratius de Gual sobresurten les dues sèries que va fer per al saló de l'Associació Wagneriana, amb els temes de *Tristany i Isolda* i de *Parsifal*, que només ens han arribat per reproducció fotogràfica. Són obres mestres fruit d'una síntesi especial entre forma, tema i composició i del conreu de la «senzillesa en la grandiositat» i en «l'expressió vigorosa». Són trets que ell demana al seu manuscrit preparatori d'un article sobre la pintura mural, destinat a «*La Pàgina Artística*» de *La Veu de Catalunya* (la primera part hi fou publicada el 2-II-1911, al número 59). Els plafons de *Tristany i Isolda*, quadrats, rectangulars o molt allargassats, segons els casos, tenen les imatges i els temes següents: el vaixell, amb les veles inclinades en tenses diagonals per l'impuls del vent, que porta els amants a un

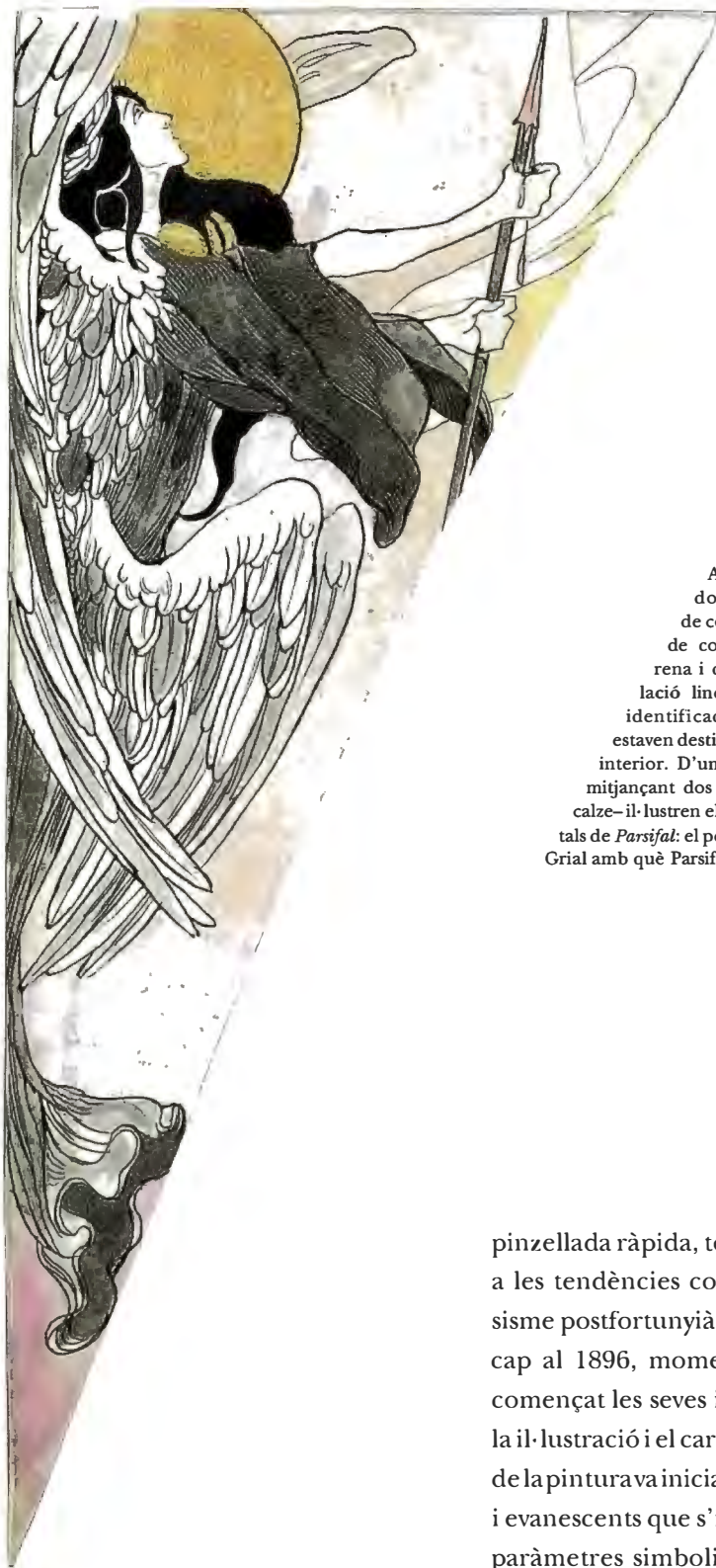
destí inevitable; l'escala de l'aguait de Melot, davant la torre de guaita foradada per un cercle-ull (el del control contra l'amor); el jardí de l'amor censurat, racó íntim i inquiet amb xiprers, que contrasta amb el jardí de l'amor final; el tron del rei Mark, fred i bell, a l'extrem de la terrassa, solitari damunt el mar; l'esplanada del castell de Tristany, amb fulles caigudes, runa i abandó, oberta asimètricament a un mar immens i buit, i el jardí de l'amor etern, sublimat per la simetria i per l'arbre florit que s'aixeca entre els dos xiprers, sota les garlandes que converteixen l'espai en la plataforma d'un paradís invisible.

A *Parsifal*, les imatges i els temes tractats són els següents: el castell de Klingsor, intrigant, tortuós, amb calaveres i serps que empresonen els capitells; el jardí de la seducció, adornat amb els caps equívocs i grotescs de les noies-flor enganyoses; el prat dels encisos del Divendres Sant, banyat de llum i vorejat d'ametllers florits; el camí de llum, vorejat d'abismes i tenebres, que puja cap al Temple del Graal; i l'espai vibrant de les arcades de les torres del Temple, amb les campanes del retorn a la plenitud i la vida al vol. El tema de Parsifal es retroba en dos magnífics plafons triangulars per a un espai de plantejament simètric, en els quals dos àngels, tractats amb gran delicadesa de matisos cromàtics i suaus arabescos figuratius, porten respectivament la llança santa del rei Amfortas, amb la qual el mag Klingsor el va ferir mentre s'abandonava a la seducció de Kundry, i el calze del Graal que la puresa del donzell havia assolit d'omplir novament per a la curació del rei dissortat.

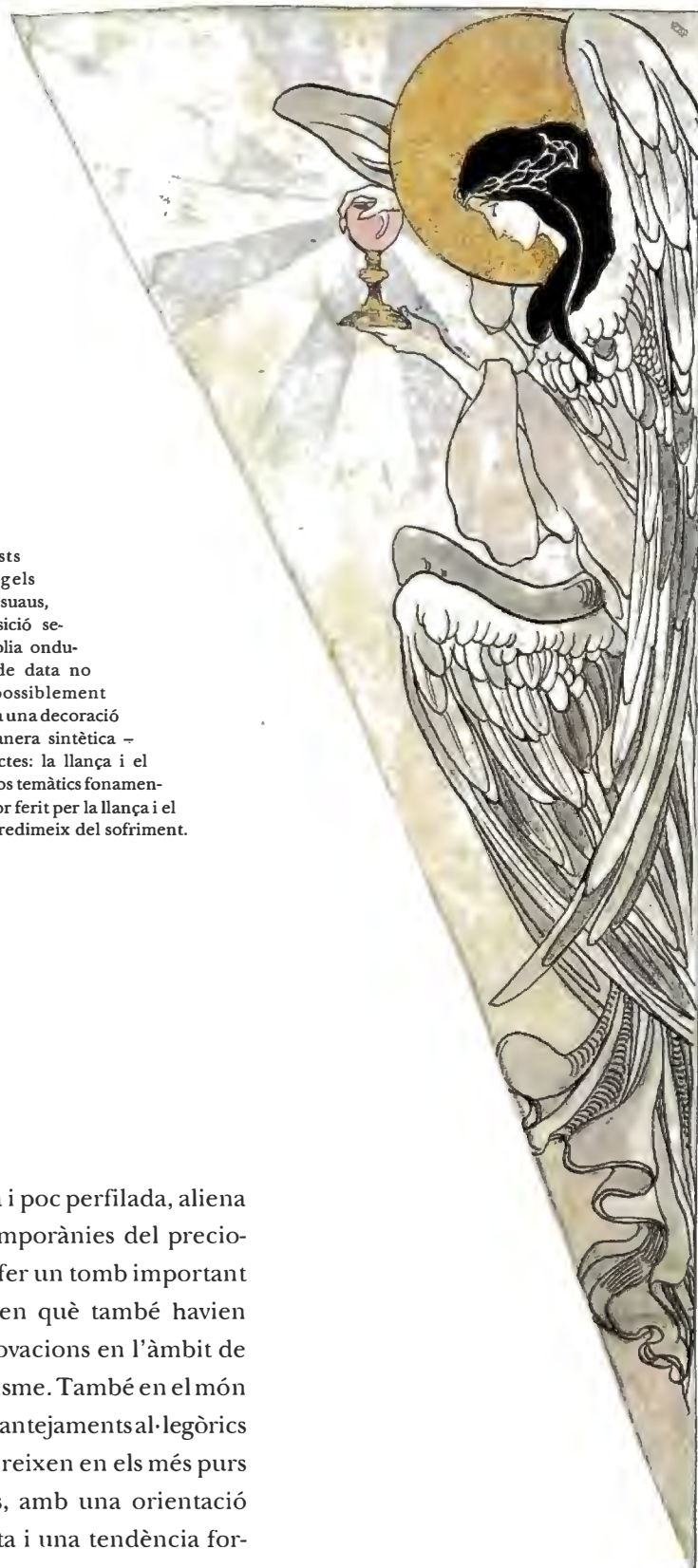
Pel que fa a la pintura, Gual, que s'havia format a l'acadèmia Borrell en un realisme sobri i auster, del qual és bona mostra el serè retrat d'un *Vell*, del 1891, i que havia estat membre, entre el 1893 i el 1896, de la Colla del Safrà, amb el conreu d'un realisme social de



Fotografies d'alguns dels plafons referits a les històries de *Parsifal* i de *Tristany i Isolda* amb els quals Gual va decorar una sala dels locals de l'Associació Wagneriana. La gosadia compositiva, l'estilització i la predominança curvilínia, entre altres trets, en fan un dels cicles més interessants de la decoració modernista catalana.



Aquests dos àngels de colors suaus, de composició serena i d'àmplia ondulació lineal, de data no identificada, possiblement estaven destinats a una decoració interior. D'una manera sintètica – mitjançant dos objectes: la llança i el calze – il·lustren els eixos temàtics fonamentals de *Parsifal*: el pecador ferit per la llança i el Grial amb què Parsifal el redimeix del sofriment.



pinzellada ràpida, tosca i poc perfilada, aliena a les tendències contemporànies del preciosisme postfortunyà, va fer un tomb important cap al 1896, moment en què també havien començat les seves innovacions en l'àmbit de la il·lustració i el cartellisme. També en el món de la pintura va iniciar plantejaments al·legòrics i evanescents que s'insereixen en els més purs paràmetres simbolistes, amb una orientació molt sovint decadentista i una tendència formal sintètica.



Ja l'any 1896 va presentar a la III Exposició de Belles Arts —el seu primer cartell fou per a aquesta exposició— un oli al·legòric, *La música*, (Rusiñol ho va fer amb *La poesia* i *La pintura*), representada per una donzella que camina ondulant per una plana verda amb una arpa de llum, una túnica d'or i nimbes de plata, deixant al seu pas un rastre de flors lluminoses que neixen en escoltar la crida. El tema de les flors amb llum és proper al d'un dels plafons semicirculars destinats a la casa Graupera Garrigó, que fa *pendant* amb un altre, en el

Aquests dos olis, una *Vella* i un *Vell*, semblen ser dels volts de 1885, el període de realisme social i pinzellada vigorosa, poc perfilada i antipreciosista que Gual conreava al si de la Colla del Safrà.

qual una donzella alada —¿l'àngel de la nit?— cobreix un camp de roselles amb el seu vel transparent, amb la muntanya de Montserrat al fons. L'oli *La rosada*, del 1897, obra mestra del simbolisme, és un exponent clar de la síntesi artística: el marc, dissenyat pel mateix Gual segons els cànons pre-rafaelites, glossa, amb una poesia que hi és gravada amb lletres entrelaçades com ho estan les filles de la nit al quadre, el contingut de la pintura. Aquestes, a l'alba —«quan la nit fa pas al jorn»— voleien tristes i neguitoses, i amb els seus plors —la

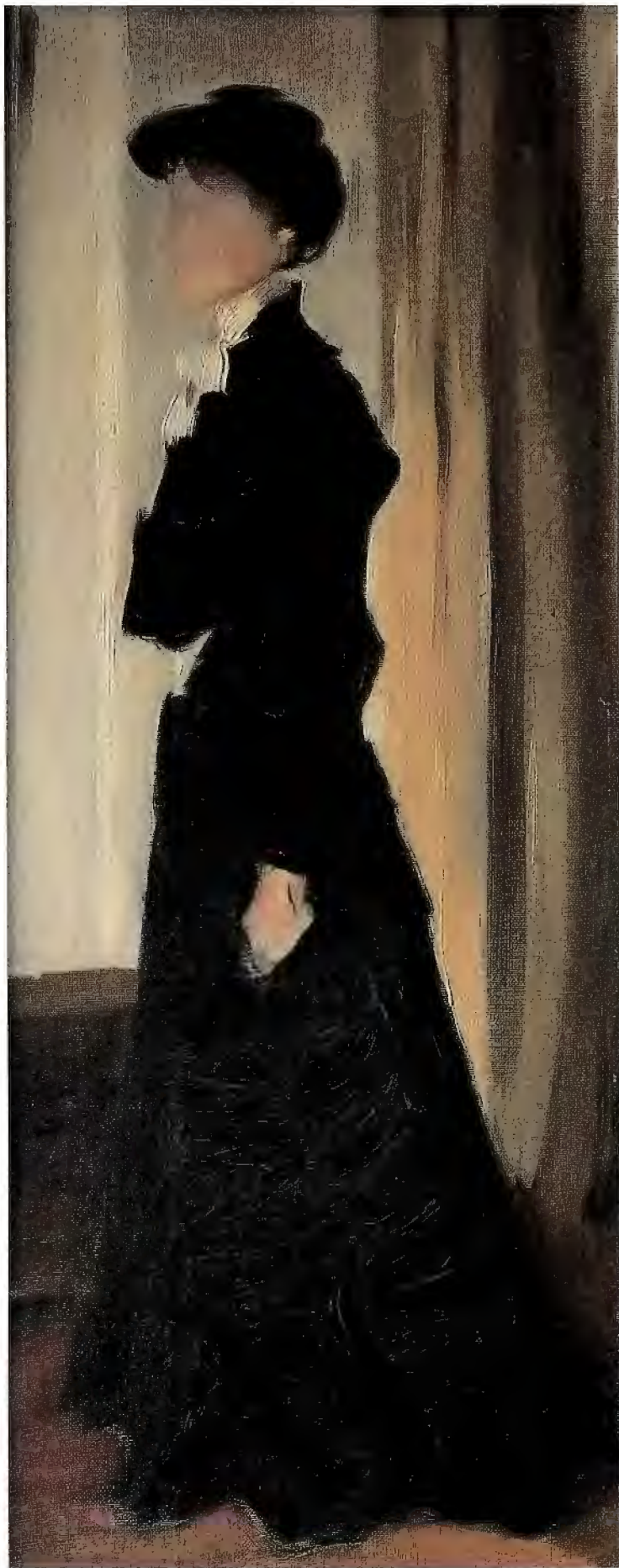


rosada— revifen arbres i flors, per esfumar-se després amb sospirs d' enamorades. El caràcter evanescent de les etèries fades, la contraposició entre la inquieta i diagonal nebulosa que forma el seu vol i les línies rectes essencials dels xiprers i l'horitzó, i el contrast entre els rosats i els taronges de les noies i els verds i blaus intensos del paisatge —fusionats tots en el firmament de l'alba— en fan una mostra magnífica d'art visionari i al·lucinat.

Altres pintures de Gual, dels voltants del 1900, insisteixen en les asimetries composi-

Gual es va interessar diverses vegades pel tema de Santa Cecília (com en aquest oli dels voltants de 1900) atret —més enllà de les virtualitats compositives que li oferia— pel simbolisme decadentista del personatge, al·legòric del tema de la mort. A *Primeres poesies i proses* escriu: «Santa Cecília —patrona dels músics— morta / des del cel guarda la porta / i "mira" l'harmonia que dona llums al món».

tives, el dinamisme de l'articulació espacial i el recurs a la metàfora. Així, el serè paisatge marí darrere els arbres de troncs inclinats radialment i contraposadament, tot emmarcat en una mena de conquilla allargada i recargolada (del 1900) i els olis de *Santa Cecília* (dels voltants del 1900 l'un i del 1909 l'altre, aquest destinat explícitament a una sala de música); són obres apaïssades i amb la figura femenina de perfil en un extrem del quadre, mentre a l'altre s'obre un tros del firmament en el primer cas i el teclat de l'orgue al segon.



Aquests tres olis –el de l'esquerra i el de la pàgina de la dreta referits de segur a la seva dona– revelen una profunda penetració en la vibració interior gràcies precisament a l'absència de detalls dels rostres i a la quasi evanescència del traç. Per això mateix, connecten íntimament amb la passió pel misteri ocult dins de la realitat que Gual perseguia de copsar i de revelar amb la seva obra d'autor, director i escenògraf teatral (vegeu la il·lustració de la pàg. 79).





Tres olis no datats (el primer i el tercer desconeguts fins ara; el primer i el segon destinats potser a ser plafons decoratius) expressen el talent i la inspiració de Gual en els dominis de la composició i de la intensitat moral d'una escena. El primer, de tema incert, representa una donzella que toca un gran penyal elevat majestuosament damunt del mar, amb les onades als seus peus i trencant contra els penya-segats. El segon, al·legoria d'un vaixell damunt el mar en calma, on les gavines juguen amb les onades i, encerclant-ho tot, una disposició geomètricament decorativa de dos arbres i una garlanda. I el tercer, l'abraçada nocturna de dos amants —ella de daurada i llarga cabellera— davant la lluna vermella, és un dels cims de l'espai de les imatges gualianes.

És un esquema que Gual repeteix molt més tard a *La majorala*, del final de la dècada dels trenta. El dinamisme assolit per la asimetria i l'obliquïtat de la composició es dona també en altres solucions explorades per Gual. Així, a l'oli *L'usura*, dels voltants del 1900, composició de caràcter simbòlic que representa una dona vestida de negre que domina les regnes de dos cavalls desbocats—un d'ells du un corb damunt el cap— i deixa un rastre de cadàvers nus al seu pas per un camí sinuós vorejat de xiprers i d'un llac amb llum freda damunt l'aigua. I també a l'aquarel·la que mostra una noia penserosa i trista vora un llac, agenollada en un prat de rosers florits, a l'eix d'encreuament de les diagonals de diferent predomini plàstic que organitzen la composició, obra dels voltants del 1904.

Dos olis titulats *La meua dona*, de cap al 1900, semblen connectar íntimament l'univers de la pintura gualiana amb el seu món teatral. Dreta, esvelta i vestida de negre, en un cas, i asseguda i vestida de blanc, en l'altre, sense trets a la cara ni a les mans, la figura ens retorna als àmbits maeterlinckians tan cars a Gual, en els quals l'absència de descripció intensifica la presència moral dels protagonistes i el misteri inefable de les seves vivències. Aquest caràcter enigmàtic i ocult triomfa al magnífic oli del 1904 per a un cartell, inspirat en la seva obra *Misteri de dolor*, que mostra l'abraçada de dos amants quasi sense rostre visible, encerclats dins d'una corona d'espines; la pinzellada gruixuda i valenta s'erigeix en vehicle dens per expressar la sorda intensitat de la passió.

El mateix misteri de la passió amorosa apareix en un gran oli, fins ara desconegut, de dos amants —en aquest cas de cos sencer; la daurada cabellera de la noia arriba fins a terra— fofos en una abraçada dins la nit, davant una lluna rodona i vermella, quasi de sang, a l'horitzó.







CARLES BATLLE I JORDÀ

L'ESPAI EDUCATIU

**ESCOLA CATALANA D'ART DRAMÀTIC
TEATRE ELDORADO**

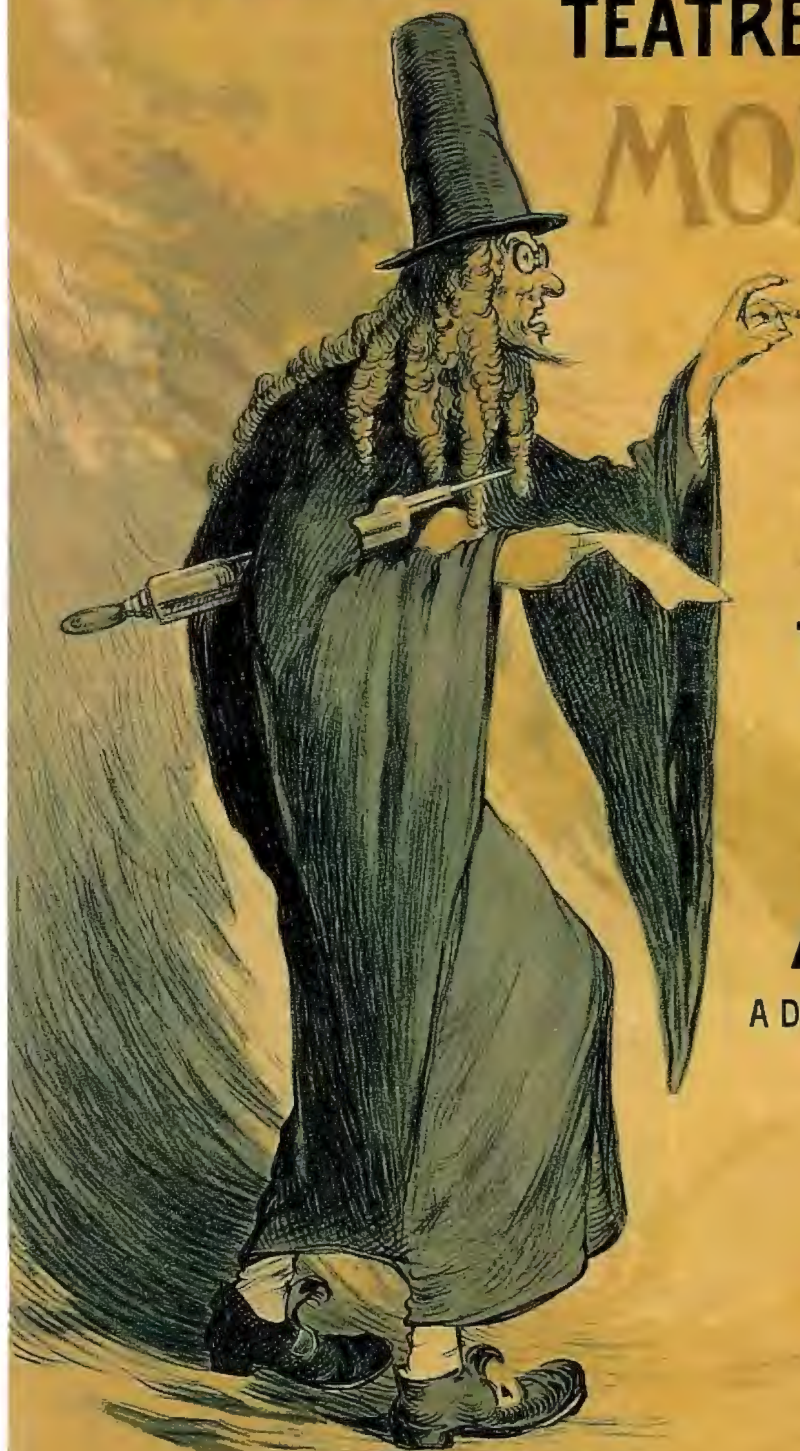
**MOLIÈRE i
LA FARSA
DELS
METGES**

**TRES LLIÇONS
PÚBLIQUES
ELS DIES**

15, 22 i 29

ABRIL 1917

A DOS QUARTS D' ONZE DEL MATÍ



DEMANINT-SE PROSPECTES

L'ESCOLA CATALANA D'ART DRAMÀTIC



e tots els aspectes vinculats a l'activitat d'Adrià Gual, potser els relacionats amb l'Escola Catalana d'Art Dramàtic han estat els més estudiats. Entre el 1974 i el 1976, Hermann Bonnín publicava un interessant estudi on explicava les relacions de Gual amb l'Escola i la trajectòria de l'entitat. Més a prop, l'any 1990, amb motiu del 75 aniversari de la fundació de l'Institut del Teatre, Guillem-Jordi Graells donava a conèixer una «història gràfica» de la institució que deixava poc marge per a noves especulacions. És per això que donem una visió genèrica d'aquest període, amb referències esporàdiques als estudis esmentats. No hem renunciat, però, al comentari d'alguns aspectes rellevants de l'activitat de Gual al capdavant de l'Escola.

TEATRE NACIONAL I ESCOLA

Probablement no cal repetir-ho: Adrià Gual volia establir les bases d'un «teatre nacional». Ara bé, ha de quedar clar que Gual no es referia a cap edifici més o menys patrocinat per les institucions, sinó que al·ludia a un ambiciós projecte teatral mitjançant el qual es pervindria a l'educació estètica del poble: regeneració col·lectiva de la nació i reconstrucció d'una «civilització» universal. Gual deia del teatre nacional: [...] «significa otra cosa. Significa gran asilo de lo nuestro y de lo de los demás, base y raíz de toda armonía universal, donde el arte aniquila por completo aversiones y confusiones, estrecha con pasión y arrebató las fuerzas dispersas por el mundo y hace de todos los sentimientos un sentimiento único. [...] Ved cómo éste sería el único medio para, de todas las pequeñas y diversas civilizaciones actuales, hacer una sola y firme civilización, siempre bajo la base del Amor, la Verdad y la Belleza». (TN)

Entre els objectius bàsics d'una acció orientada en aquest sentit, ocupaven un lloc destacat els plantejaments de dignificació de la pràctica d'actor. Ja ho hem vist. La concepció del treball interpretatiu al si del Teatre Íntim n'és un bon exemple. Tanmateix, cal alguna cosa més que el treball isolat d'una companyia. Gual insisteix de totes passades en la conveniència de crear una escola. En aquest sentit, l'intent fracassat, l'any 1904, de consolidar uns ensenyaments per a actors lírics enceta el combat pedagògic contra la dinàmica establerta del «meritòriatge» i el regnat del vedettisme. Quatre anys més tard, quan Gual funda la Nova Empresa de Teatre Català, el tema segueix damunt la taula: «Volem igualment contribuir de manera directa a la dignificació de l'artista intèrpret, i pel mateix somniem a la realització d'una escola d'actors, no pas per emmotllar-los baix la violència del sentiment aliè, sinó per facilitar-los tots els elements que puguin contribuir a la seva pròpia edificació estètica».

Cartell per al cicle «Molière i la farsa dels metges». De forma prou descriptiva, inclou el motiu principal de les tres obres representades: *L'amor metge*, *El metge per força* i *El malalt imaginari*.

L'any 1911, avortades definitivament les expectatives creades per la Nova Empresa de Teatre Català, tot fent balanç de la situació teatral del moment, Gual s'obstinava altra vegada en el mateix: «Els actors, del tot apartats del caliu d'una escola —no que els pastés a tots per un igual, sinó que els oferís medis d'estudi— s'han criat en la més absurda petulància i practicat de pas el teatre català amb una cama a l'Argentina i l'altra en el vagó de segona que els ha dut de poble en poble a fer drames castellans». (OE)

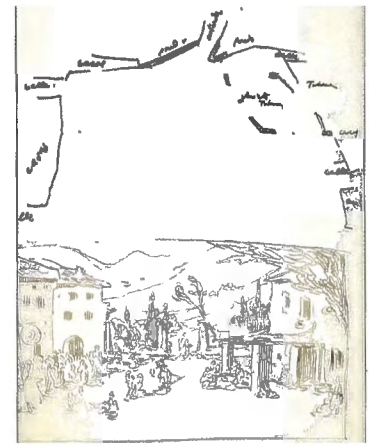
En tots dos casos, és força curiós d'observar que el dramaturg, preveient les reaccions dels sectors més conservadors en matèria teatral, argumentava que l'escola no havia de pretendre «pastar» tots els actors per un igual. No és pas estrany. Els detractors de la iniciativa associaven la pèrdua dels protagonismes actorals a una mena d'anivellament interpretatiu que convertia els actors en un conjunt de peces seriades. Evidentment, no es tractava d'això. Ho hem comentat més amunt: Gual parlava d'educació del talent natural. Això és: diferenciació interpretativa a partir de la cultura i la tècnica aplicades a l'espontaneïtat: «El veritable artista, l'artista complet, ve al món posseït d'aptituds i de talent suficient per a administrar-les; l'artista no tan complet posseeix únicament les aptituds, i després d'aquest segueix l'intuïtiu. És innegable que uns i altres necessiten l'acció escolar. En el primer cas, per procurar-los un major rendiment dels dots innats i una major facilitat a exercir-los; en el segon, per substituir el talent ordenador; en el tercer, per convertir la intuïció en aptitud, i en tots ells per donar-los una sens fi d'elements, en aparença estranys a la seva comesa, que contribuiran a estimular-los pels camins d'una cultura general proporcionada a cada individu a la mesura dels seus anhels i dels seus propòsits» (MVT).

De més a més, Gual col·locava el projecte d'una escola per a actors al costat d'altres suggeriments d'intervenció teatral: la proposta de consolidació d'un «teatre popular» o la de recuperació dels clàssics. I és que, en qualsevol cas, totes aquestes iniciatives —repetim— convergien en un intent de «teatre nacional»; una confluència que podia proporcionar una tradició teatral ferma: «No tenim tradició teatral? Restituim-la amb nostre esforç. Bevem de les fonts clàssiques; enlairem el sentiment popular; creem una modesta escola». (OE)

En idèntica òrbita d'amplitud conceptual, el projecte d'escola depassava l'àmbit estricte de la docència i s'estenia cap a altres iniciatives culturals. A *Les orientacions*, per exemple, ja se'n preveïen unes quantes: «una escola preparatòria d'elements teatrals, en la que s'hi puguin donar cursos de declamació raonada, història del teatre i de l'art, amb una regular biblioteca *ad hoc* a les necessitats de la mateixa; que promogués premis i modestes pensions...».

En realitat, aquestes idees —en el moment en què es concreti la viabilitat d'un centre docent— seran força més àmplies del que deixa intuir la nota. Més enllà de la biblioteca i els premis, s'elaborarà un projecte de museu i un altre de «teatre per a la ciutat». També s'intervindrà en el camp de les publicacions o en la producció pròpia de muntatges teatrals.

L'any 1913, a partir d'una demanda de subvenció que va cursar el Liceo Filharmónico-Dramático de Isabel II a la Diputació de Barcelona, Lluís Duran i Ventosa —vell conegut de Gual i president de la Comissió d'Instrucció Pública i Belles Arts de la Diputació de Barcelona— encarregà a Gual una memòria per a la creació d'uns cursos de declamació catalana. En aquesta memòria, Gual ja considerava, a més de la concreció d'un programa docent, tot un pla d'incidència cultural vinculat a la futura escola. També i «sense cap mena de dubte —deia Gual—



Croquis d'escena, amb detall de la implantació dels elements escenogràfics, de *La comèdia extraordinària de l'home que va perdre el temps*, estrenada pel Teatre Íntim el dia 1-II-1914 al Teatre Auditorium.

Pàgina per al projecte del llibre *Revisión sintética del traje histórico*. El contingut d'aquest hipotètic llibre constituïa gran part dels continguts de l'assignatura d'indumentària que impartia l'Escola Catalana d'Art Dramàtic.



Dibuix en què Gual s'autorepresenta, davant d'un cortinatge ornamental, en el moment de donar l'explicació prèvia a les conferències-espectacle d'«El geni de la comèdia» (1912).



el seu contingut responia punt per punt a les orientacions del meu Teatre Íntim, amb sol·licitud d'ésser ampliades pel suport oficial i en benefici d'una major extensió» (MVT). La memòria fou acceptada i, en conseqüència, el 4 de febrer del 1913 van iniciar-se els cursos de la nova Escola Catalana d'Art Dramàtic, lligada —encara que per poc temps— al Conservatori del Liceu.

Com diu Guillem-Jordi Graells, però, «aquestes foren les circumstàncies anecdòtiques —o el detonant específic— d'una fundació que cal emmarcar, tanmateix, en un context més ampli. D'una banda, en la política d'institucionalització cultural desenvolupada per la Diputació de Barcelona a partir del 1907, quan n'esdevé president Enric Prat de la Riba, encarregat de posar en pràctica les directrius de la Lliga Regionalista i, progressivament, la planificació cultural emanada dels principis ideològics del Noucentisme».

A partir d'aquest moment, la trajectòria de l'Escola va ser prou accidentada. A l'octubre del 1914, el Conservatori del Liceu renuncià al patronatge sobre l'Escola Catalana d'Art Dramàtic. La Diputació va constituir un patronat al qual s'incorporà ben aviat l'Ajuntament de Barcelona. Al gener del 1920 la Diputació va traspasar els seus poders sobre l'entitat a la Mancomunitat. Durant la Dictadura de Primo de Rivera, es dissolgué el patronat. L'escola —segons que sembla, amb la connivència de Gual— va acabar per denominar-se Instituto del Teatro Nacional. Totes les activitats passaren a realitzar-se en llengua castellana. El 1930, restablerta la catalanitat del centre, la Diputació i l'Ajuntament reconstituïren el patronat de l'escola. L'any 1934, davant les pressions polítiques d'aquells que consideraven dubtosa la seva actitud durant la dictadura, Gual deixà la direcció de l'escola. L'aventura havia durat més de vint anys i havia tingut per escenari set locals diferents.

Estudi de caracterització per a «El geni de la comèdia».





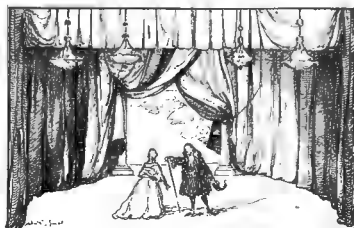
Cartell del cicle dedicat per l'Escola Catalana d'Art Dramàtic a la «Trilogia de l'amor». Abans de les estrenes anunciades al cartell, entre l'abril i el maig les tres obres es van representar al Teatre Fortuny de Reus, a la Paloma de Lleida i al Teatre Principal de Figueres respectivament.

En el present, després de més de setanta-cinc anys, l'Escola Catalana d'Art Dramàtic, actual Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, ha arribat ben a prop del somni que la va inspirar.

ENTRE EL MODERNISME I EL NOUCENTISME

Si l'Escola Catalana d'Art Dramàtic sorgeix de «la planificació cultural» del Noucentisme, haurem de preguntar-nos forçosament quin paper fa Gual en tot aquest procés. En primer lloc, cal constatar una situació aparentment contradictòria: el Noucentisme, instal·lat en les institucions, col·locava al capdavant d'una de les seves iniciatives culturals un reconegut líder del Modernisme. Això des d'un nivell acceptat de classificacions bàsiques. Amb tot, és evident que la perspectiva històrica molts de cops anivella la realitat. Com diu Joan-Lluís Marfany, Modernisme i Noucentisme «són conceptes bàsicament descriptius, categories classificadores establertes amb criteris ahistòrics». Actualment, força estudis han qüestionat l'antagonisme apriorístic entre totes dues tendències: tant l'una com l'altra participen en gran mesura dels mateixos interessos i tendències. En la majoria dels casos, els uns allarguen i evolucionen els fonaments ideològics i estètics dels altres. Des d'aquest punt de vista, podem parlar de «procés» en el camí de modernització cultural, de renovació lingüística o, en termes generals, del nacionalisme. En realitat, la diferència entre modernistes i noucentistes, com diu Marfany, va dependre sobretot de les facilitats estructurals que els segons tingueren a mà. I més a partir del moment en què, invalidada la temptativa de la Solidaritat, la Lliga Regionalista va controlar el catalanisme polític. Evidentment, no posem en dubte que Gual hagi de ser considerat un home del Modernisme. Tot i això, és perfectament comprensible la seva compatibilitat amb determinades aspiracions del dirigisme cultural noucentista. De la relació de Gual amb el Noucentisme, se n'ha dit alguna cosa en diversos apartats d'aquest volum. Hem constatat que, pràcticament durant gran part de la primera dècada del segle, Gual va representar «l'esperança teatral» de l'estètica arbitrària. Josep Carner, per exemple, l'any 1908, des de la revista *Emporis* s'adreçava a Narcís Oller tot dient: «És a n'en Gual i a les companyies estrangeres —singularment les italianes— a qui la gent de bon gust en matèries de teatre deu son refinament. [...] Gràcies al seu excel·lent criteri, hem pogut atènyer altíssimes emocions estètiques que ell delicadament ha preparat, curant, com a exquisit artista que és, dels menors detalls de suggestió».

I això ho deia Carner just a l'inici de la Nova Empresa de Teatre Català, just abans del debat per un teatre poètic. Carner, per tant, només podia referir-se a *Blancaflor* o als Espectacles-Audicions Graner, on ell mateix havia col·laborat amb tres textos (*El comte Arnau*, *La Fustots* i *El miracle del Tallat*). A dreta llei, Josep Carner va participar plenament de l'experiència teatral modernista: del «teatre popular», de l'afecció per Maeterlinck, fins i tot de la temptativa ibseniana. La seva evolució és un exemple de la continuïtat entre Modernisme i Noucentisme. Un punt d'arribada lògic: la pretensió d'un teatre poètic, l'interès per un Shakespeare allunyat de les representacions de repertori, la inclinació per una comèdia afable i sense ideologies o la valoració del Maeterlinck civilitzat del món de les abelles. Comptat i debatut, no sobta gens que Gual sigui reivindicat pels noucentistes. De vegades, pel seu esteticisme refinat; d'altres, per la seva vindicació dels clàssics; més enllà, pels seus intents de dramatització de la poesia popular o



la llegenda; i, en darrer terme, pel seu interès per un teatre en vers. En definitiva, pel seu constant i enfervorit projecte de civilització teatral o, si voleu, de «teatre nacional». No obstant això, cal tenir sempre present que l'interès del Noucentisme per Gual només respon a una preocupació institucional diguem-ne momentània pel teatre català.

«Els joves noucentistes —diu Enric Gallén— rebutjaren per motius ideològics la formulació d'un Art Dramàtic que pretengués traslladar mimèticament i conflictiva la realitat exterior a la literatura». Farran i Mayoral, teòric destacat del Noucentisme, també deixava ben clar la voluntat de defugir les vaguetats idealistes: «Si el teatre futur nostre ha d'oferir obres durables, té de renunciar d'un cop per sempre a totes les misèries del diàleg impressionista, als mots vagues, a les interjeccions, als punts suspensius, a tot allò que s'ha batejat "paraula viva" (quan en realitat és sols paraula morta) i donar absoluta preeminència a l'expansió sobirana de la *Paraula intel·ligent*» (*La renovació del teatre*, 1917). Tan un aspecte com l'altre han estat superats per Gual a les acaballes de la primera dècada del segle. La sintonia, doncs, és clara. Afirmant que «el nostre teatre a l'aire lliure, dins una bella i sobirana arquitectura, podria ésser la normalització, la ciutadanització de totes les anteriors temptatives i, qui sap, un art nostre, genuí, renovador del teatre mundial podria sorgir-ne», Farran no es col·loca gaire lluny de l'universalisme de Gual. La seva visió del classicisme també és similar: «el clàssic per excel·lència no serà el copiador d'expressions antigues, sinó el creador de perfectes expressions noves. El qui, tot comprenent i assimilant-se l'ànima qui creava el bellíssim món antic, n'aprenGUI, amb ànima d'avui, a crear el món modern». Podem afirmar, doncs, que els objectius d'un model teatral noucentista i els objectius bàsics del model teatral propugnat per Gual, fet i fet, són a la pràctica els mateixos. Si Xènius es mostrava favorable al teatre de Gual, ho feia precisament perquè detectava un anhel de civilitat i de «nacionalització teatral». Òbviament, no podia estar-se de criticar alguns postulats estètics de dubtosa consistència civilista (de vegades, una aproximació excessiva al realisme; també, l'estètica «mascla» o l'enfocament ruralista d'algunes obres).

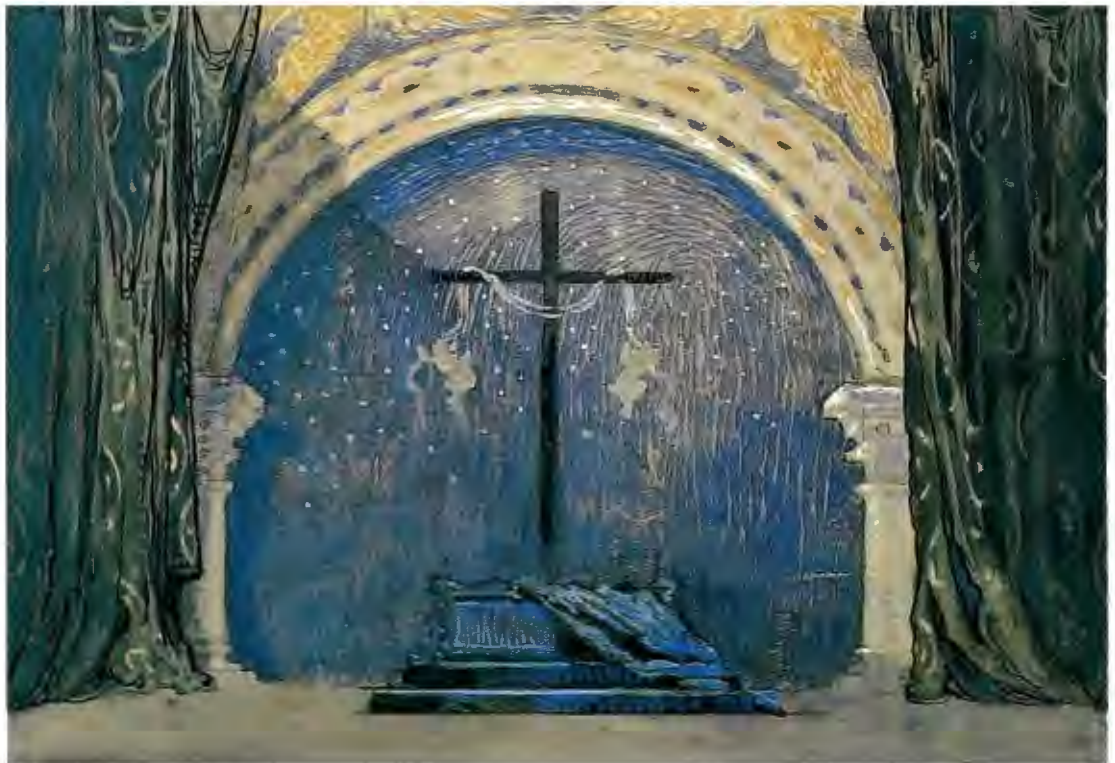
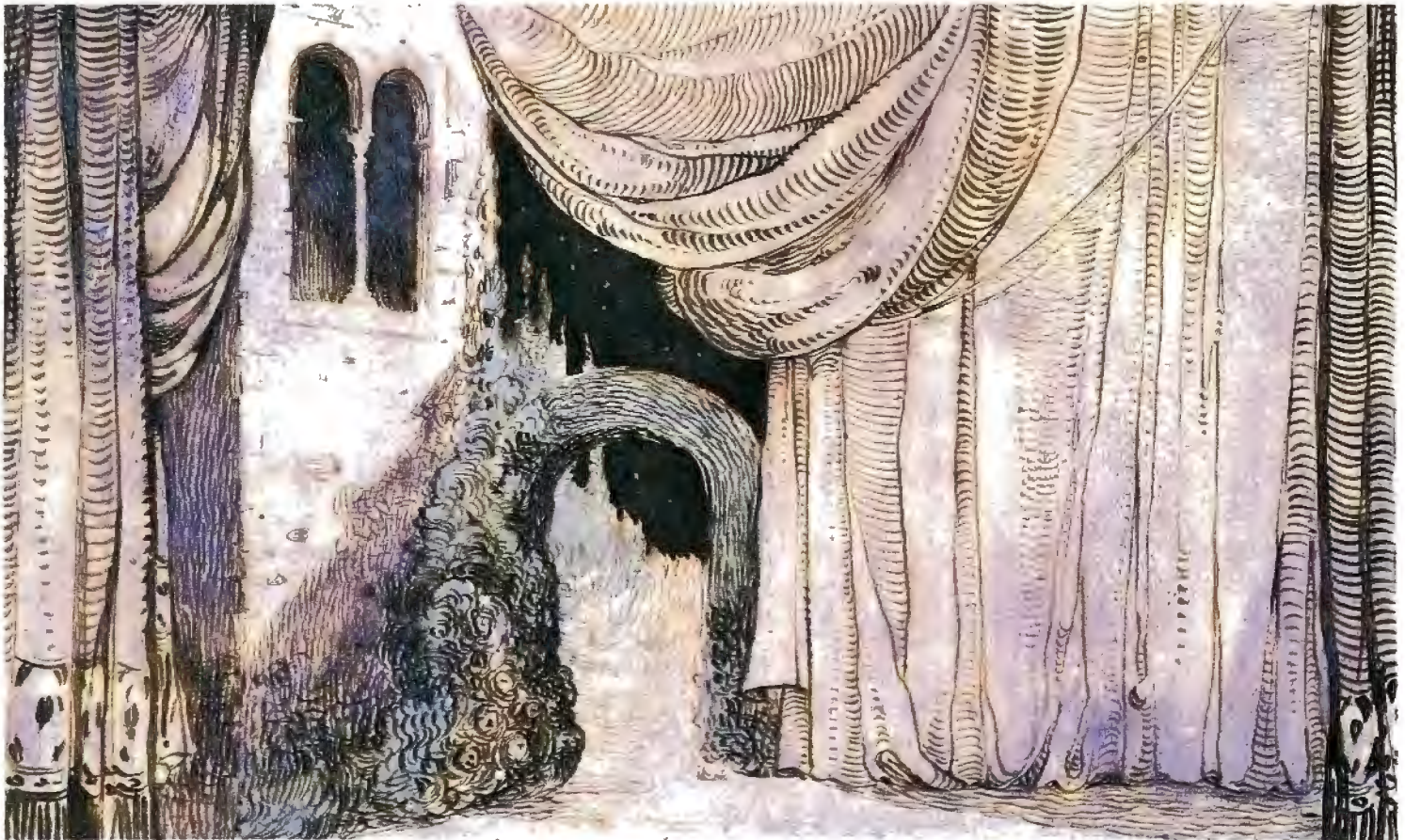
Malgrat tot, l'evolució de Gual més enllà del 1913, al capdavant de l'escola, defraudà les expectatives del Noucentisme. Els paràmetres de bellesa i poesia esdevingueren pautes anacròniques flotant a la deriva entre els límits del debat artístic finisecular, amarades de la poètica essencial del Modernisme i les seves tensions. De forma progressiva, doncs, es feia evident el desencaixament entre les noves aspiracions modernitzadores i culturalistes propugnades pels noucentistes i les velles aspiracions regeneradores del Modernisme defensades per Gual; un discurs i una estètica fora del seu temps que la conjuntura político-cultural contemporània havia superat. En mots de Graells, Gual, «continuava essent un il·luminat, un estricte sacerdot de la religió de l'Art i la Bellesa, i havia de resultar-li molt dura la navegació per les tèrboles aigües de la realitat més immediata i prosaica».

ELS ENSENYAMENTS

Els ensenyament de l'Escola, directament inspirats per Gual, van recollir moltes de les propostes formulades deu anys abans per al projecte escolar del Foment del Teatre Líric Català. El pla d'estudis, per tant, si bé es plantejava en oposició als sistemes tradicionals de mèrit, també es proposava com a alternativa als models escolars oficials de les escoles franceses que Gual havia



Figurí per a *La nit blava*: «Tió».



Esbossos escenogràfics per a *Julieta i Romeo*, estrenada per l'Escola Catalana d'Art Dramàtic, al Teatre de la Paloma de Lleida, l'abril de 1920. A destacar l'ús escenogràfic no realista de les cortines (vegeu la il·lustració de la pàg. 99). (A propòsit d'aquesta il·lustració, vegeu les pàg. 150 i 155.)

conegut en la seva primera estada a París. En aquest sentit, els estudis de l'Escola Catalana d'Art Dramàtic constaven bàsicament de les següents matèries: recitació, gramàtica i prosòdia, declamació, nocions musicals, gimnàstica rítmica, indumentària, història de l'art, maquillatge o història del teatre. Pel que fa a la recitació, Gual utilitzava el sistema de signes convencionals que havia inventat arran de l'escriptura del *Nocturn* per al que aleshores anomenava «dramas musicals». Aquests signes —inspirats en el llenguatge de les partitures musicals— indicaven les pauses, el ritme i fins i tot la intencionalitat a l'hora de dir el text.

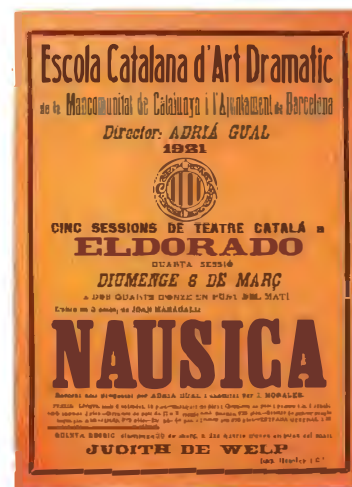
D'altra banda, Gual va elaborar tot un seguit de textos teatrals en funció d'uns continguts complementaris al pla d'estudis. Curiosament, aquests textos poden agrupar-se en les mateixes categories amb què classifiquem l'obra literària i escènica de l'Adrià Gual dels anys anteriors a la fundació de l'Escola Catalana d'Art Dramàtic: nocturns (una investigació sobre el «drama musical» que l'any 1922 es concretava en un cicle de «teatre concert»), tragèdia moderna (drama de món), farsa o dramatització de la llegenda. Eren models pensats, més que no pas pel que aportaven de documentació literària, per consolidar a la pràctica la teoria gualina sobre el treball de l'actor i també sobre la noció de «conjunts». Sobretot per aquest darrer motiu, Gual va concebre algunes obres corals amb estudi de moviments de grup. Per consegüent, no sorprèn en absolut que entre el nou pla d'assignatures se seguissin conservant matèries proposades en la iniciativa pedagògica del 1904 (per exemple, les pràctiques escèniques de *conjunt*), moment en què el director de l'Íntim consolidava els seus plantejaments escènics.

Altrament, Gual també va reformar qüestions d'ordre tradicional en el camp de la reglamentació acadèmica dels ensenyaments. A partir del 1915 va proposar un sistema d'avaluació continuada per substituir el procés tradicional d'exàmens. També, a partir del curs 1923-1924, incorporava a l'Escola altres estudis relacionats amb el teatre: escenografia i recitació per a no professionals. Per als primers no va tenir altre remei que refiar-se dels professionals més representatius de la tradició realista catalana, Vilomara i Alarma.

L'ESCOLA COM A COMPANYIA TEATRAL

«Des del començament —diu Graells—, Gual es proposà que els seus alumnes tinguessin un contacte immediat amb les taules de l'escenari, a fi de contrastar la seva feina amb el públic. Això implicava organitzar espectacles de format i característiques més o menys convencionals en locals professionals i amb taquilla oberta, que tenien també la funció d'assegurar la presència de l'Escola en la vida cultural ciutadana».

L'any 1914, Gual va llogar el teatre del Cercle de Propietaris de Gràcia i el va batejar com a teatre Auditorium. La seva intenció era de compaginar-hi les activitats del Teatre Íntim amb els exercicis escènics de l'Escola. Això no obstant, la pràctica coincidència dels actors, la gestió econòmica unificada i la direcció última de Gual, en qualsevol dels casos, han provocat que la bibliografia dubtés entre el que era atribuïble a l'Íntim i el que era atribuïble a l'Escola. «D'una banda —comenta Gual—, aquell cenacle anomenat "Auditori" seria el lloc d'acció del meu "Teatre Íntim". De l'altra, el lloc d'actuacions escolars de la Institució que jo regia, la qual, en aquest concepte, ens ajudava econòmicament amb la modèstia imposada pels elements escassos amb què es movia» (MVT). A tall d'exemple, Graells, enumera globalment els muntatges del



Cartells anunciadors de les «Cinc sessions de teatre català» que l'Escola Catalana d'Art Dramàtic organitzà al Teatre Eldorado l'any 1921.





Fotos d'escena (per ordre) de *Lo ferrer de tall*, *La dama alegre* i *La fi de Tomàs Reynald*, totes tres pertanyents al cicle de teatre català del 1921. La realització és de Joan Morales.

1914, que nosaltres atribuïm a l'Íntim (*La comèdia extraordinària de l'home que va perdre el temps*, de Gual, la *Ifigènia a Tàurida*, de Goethe, amb acompanyaments musicals de Granados, o *Kaatje* (*Caterina*), de Paul Spaak), i les sessions d'estudi de l'Escola del 1915 (*El fill de Crist*, d'Ambrosi Carrion, *Eridon i Amina*, de Goethe, *Silenci*, *Misteri de dolor*, *L'última primavera* i *Arlequí vividor*, de Gual). De totes elles comenta, però, que eren actuacions que «es confonien sovint amb les de la companyia professional de l'Auditori».

El mateix Gual confirma la situació: «Durant aquella mateixa tongada, i intercalades amb les tasques de l'Escola, es varen donar a l'Auditori diverses representacions, unes a càrrec del Teatre Íntim, d'altres a càrrec dels alumnes compresos en les pràctiques obligades de l'Associació Catalana d'Art Dramàtic». I més endavant, «Del Teatre Íntim, a penes sí en aquells moments se'n veia rastre. Les nostres representacions, de concessió en concessió i rera la dèria de perdre-hi el menys possible, varen esdevenir d'un to insostenible i es veieren embrollades i esgarriades per uns i altres amb intencions d'assalt més o menys encobertes» (MVT). La precarietat de l'Escola, dotada amb una subvenció exigua i a punt d'iniciar el seu pelegrinatge a la recerca d'un local definitiu que fos adequat a les necessitats docents, encomanava un cert grau d'inestabilitat a la companyia que, davant de la impossibilitat de mantenir uns muntatges professionals amb un mínim de dignitat artística, va optar per desaparèixer. L'any 1924, però, empès per unes circumstàncies polítiques i culturals que dificultaven el treball acadèmic, Gual va decidir de tirar endavant una activitat teatral paral·lela a l'Escola. Així va «ressuscitar» l'Íntim. Si observem la represa del 1924 des d'aquest punt de vista, entendrem amb més facilitat l'actitud «possibilista» de Gual davant les imposicions de la dictadura militar dels anys vint.

Després de l'Auditori, Gual va iniciar, amb els seus alumnes, un romiatge per diversos espais teatrals, aprofitant, de vegades, l'avinentsa de certàmens més o menys organitzats. Així, al maig i l'agost del 1915 (Segona Escola d'Estiu de la Diputació) es van dur a terme diverses representacions a la Casa de Caritat de Barcelona (públic escolar). L'any 1916, l'Escola actuà a Olot, a Girona i a Tàrraga entre els mesos de març i de maig. Entre les obres estrenades, sobresortí *El malalt imaginari*, de Molière, peça capdavantera de la relació profunda de l'escola amb el dramaturg francès. Per a l'acabament de curs de l'any 1916, Gual, en la línia que hem explicat més amunt, va escriure cinc obres atenent a diversos aspectes dels objectius docents. De resultes d'això, al mes de juliol, aquest cop al Coliseu Pompeia, van escenificar-se *Els avars*, *Schumann al vell casal*, *Els pastors en revolta*, *Les filoses* i *La serenata*.

A més d'unes representacions al Palau de Belles Arts, l'Orfeó Gracienc, el Festival de les Entitats del Districte VII i el Casino de l'Arbre Fruiter de Moià, on, l'any 1917, va estrenar-se el darrer «drama de món» de Gual (*Hores d'amor i de tristesa*), Gual va encetar un sistema de representacions agrupades en cicles temàtics. Un sistema que es mantindria viu durant alguns anys. El primer, al teatre Eldorado, es dedicà a «Molière i la farsa dels metges». S'hi representaren *L'amor metge*, *El metge per força* i *El malalt imaginari*. El segon, dedicat a «La Comèdia a la XVIII Centúria», es va dur a terme al teatre Goya, l'any següent. Constà de les següents estrenes: *L'indiscret*, de Voltaire, *Crispi rival de son amo*, de Lesage, *La vetlla de Sant Patrici*, de Sheridan, *La mare confident*, de Marivaux, *El sorrut benefactor*, de Goldoni, i *El germà i la germana*, de Goethe. El tercer, unificat per un motiu més temàtic que no pas genèric o cronològic, es titulà «Trilogia de l'amor». Va tenir lloc a diversos indrets de la geografia catalana entre l'abril

i el maig del 1920: *Francesca de Rímini*, de Silvio Pellico (teatre Fortuny de Reus), *Romeu i Julieta*, de Shakespeare (La Paloma de Lleida), i *Tristany i Isolda* de Wagner (teatre Principal de Figueres). A Barcelona, finalment, es representaren conjuntament les tres peces, al teatre Goya. L'any 1921, al teatre Eldorado, sense cap títol específic, hom elaborà un cicle complet de dramaturgia catalana: *El ferrer de tall*, de Serafí Pitarra; *La dama alegre*, de Joan Puig i Ferrer; *La fi de Tomàs Reynald*, de Gual; *Nausica*, de Joan Maragall; i *Judit de Welp*, d'Àngel Guimerà. Seguidament, l'any 1922, al teatre Romea s'organitzà un altre cicle dedicat a Molière. Aquest cop arran del seu tercer centenari (*L'avar*, *El misantrop* i *El malalt imaginari*). Les sessions foren gratuïtes: tot un luxe per a una institució com l'Escola, marcada per les limitacions d'una situació precària. Amb tot, s'hauria de fer un aclariment. Cal recordar que una de les màximes aspiracions de Gual sempre havia estat la d'assolir un elevat grau de popularització del teatre mitjançant un sistema compensatori d'entrades que respongués a l'estratificació social del públic. Amb *La campana submergida* (1908) havia organitzat amb èxit la primera sessió popular gratuïta en la història del teatre català. La pràctica empresarial dels anys següents a aquesta experiència, en canvi, va encarar Gual amb la utopia del projecte. Això no obstant, al capdavant de l'Escola, emparat mínimament per una gestió en teoria solvent, Gual organitzava de bell nou i tímidament la temptativa. De fet, les representacions per a escolars finançaven, en part, el mateix estímul.

Encara l'any 1922, s'organitzà un nou cicle. Una sèrie de «teatre concert» inspirat en les lleis del «drama musical». És a dir, en els paràmetres sinestèsics que, plantejats a *Nocturn. Andante. Morat*, havien caracteritzat l'etapa més simbolista de l'autor. L'any 1916, prologant *Schumann al vell casal* (nocturn núm. 4), Gual ho havia deixat ben clar: «L'art de la música i l'art declamatori van tan estretament lligats que no hi poden pas anar més, i si al dir-vos això, me refereixo al tecnicisme d'aquestes arts, en lo tocant a espiritualitat vos diré que la música o el sentiment musical no es troba lluny de cap manifestació artística i a penes de cap estat d'ànim de l'home. [...] L'art del teatre, doncs, que és l'art de la vida, necessita segons jo crec, apoiar-se sobretot en els preceptes musicals sentimental i tècnicament si vol mostrar's afinat a l'altura de la seva transcendència».

El cicle, que va muntar-se a l'Orfeó Gracienc, va constar de les següents estrenes: *Paràbola de les vídues a la font*, *Bressolada*, *Scherzo tràgic dels amants de Verona* i *Simfonia d'un dia serè*, totes quatre de Gual. Són les peces que Gual l'any 1925 va fer arribar a Georges Pitoëff, a través del seu amic Charles Vildrac. El mateix any en què la revista *Comoedia* de París, instigada pel seu corresponsal Alfons Maseras, dedicà un homenatge al director de l'Íntim.

Constantment Gual havia manifestat la seva voluntat de retrobar la innocència i la puresa del públic infantil en els auditoris adults. Segons deia, el que per a uns era «retorn a la infantesa», per a altres —els infants— era preparació per al món adult. En *Jordi Flama*, l'any 1911, i després altres intents de «teatre d'infants» avalaven amb claredat aquestes intencions. En la mateixa línia, l'Escola organitzà representacions per a un públic escolar (en realitat, Gual va presentar a la Diputació un projecte global d'actuació cultural a les escoles que no va prosperar).

La majoria de les vegades, aquestes representacions es duïen a terme com a manifestacions de «teatre de la natura». Això és, sessions a l'aire lliure, en un espai adient, aprofitant els recursos



Esbós escenogràfic per a *Schumann al vell casal*, estrenada per l'Escola Catalana d'Art Dramàtic al Coliseum Pompeia el dia 1-VII-1916. Una altra vegada el tema del triangle amorós i el drama íntim: «Joc de cors en la tenebra/ juga el teu cor amorós/ para compte en la jugada/ que jugues joc perillós./ Joc de cors en la tenebra/ quin dels cors serà el triat ?/ Galan, no et facis enrera/ si vols ésser ben mirat.» (Del text de l'obra.)

Esbossos escenogràfics per a *Simfonia d'un dia serè*, estrenada per l'Escola Catalana d'Art Dramàtic, a l'Orfeó Gracienc, el 30-VI-1922. És una obra de «teatre concert» (drama musical). Gual la defineix com a «poema escènic devotament compost a l'ombra de les serenors de Joan Sebastià Bach». Cada color i cada moment del dia corresponen a un ritme musical diferent: *Matinada-Adagio-Groga* / *Migdia-Allegro-Groga*. *Blanca forta* / *Capvespre-Maestoso-Morada* / *Nit llunada-Andante final-Blava*. (A propòsit d'aquesta il·lustració, vegeu la pàg. 149.)



de l'entorn. Per exemple, *Filoctetes*, de Sòfocles, amb arribada de vaixell inclòs, va organitzar-se a la platja de l'Escola del Mar.

Els cicles de teatre escolar es produïren en diverses tongades. L'any 1915 a la Casa de Caritat; el 1917 en el marc de la II Exposició Escolar; el 1921 amb un caràcter més massiu i —llevat de la primera sessió— en escenaris naturals (*El malalt imaginari*, de Molière, al Palau de Belles Arts; *El sorrut benefactor*, de Goldoni, a les Escoles del Bosc de Montjuïc; *Ifigènia a Tàurida*, de Goethe, als boscos de Vil·la Joana i *Filoctetes*, de Sòfocles, a la platja de la Barceloneta per a les Escoles del Mar); el 1924, també en escenaris naturals; etcètera. «Cal tenir en compte —diu Graells— que l'acció de Gual i l'Escola en l'atenció del públic infantil, i sobretot la idea d'incloure el teatre en les activitats escolars, era una iniciativa completament inèdita a casa nostra, que pogué començar a desenvolupar-se gràcies al clima de renovació de l'ensenyament que vivia Catalunya en aquells moments i que la Mancomunitat impulsava decididament per mitjà del Consell de Pedagogia i, en bona part, dels seus propis centres educatius».

L'ESCOLA COM A PLATAFORMA D'INCIDÈNCIA CULTURAL

En funció del seu projecte de teatre nacional, Gual volia utilitzar l'escola com a plataforma d'incidència cultural, com a instrument d'educació estètica i també de regeneració social. I és que la idea d'ampliar les activitats del centre més enllà de l'estricta docència —biblioteca, museu, conferències, edifici teatral, publicacions, etc.— casava a la perfecció amb l'esperit regenerador de l'Adrià Gual del 1900.

En relació amb això, destaquen diverses iniciatives. En primer lloc, la convocatòria d'un concurs destinat a premiar obres teatrals catalanes. Es pretenia fomentar l'escriptura dramàtica del país i, al mateix temps, mitjançant un compromís d'estrena, innovar els repertoris teatrals autòctons. El premi es convocà en dues ocasions i amb unes bases molt concretes. El 1919, per exemple, s'oferia a una comèdia en tres actes, «essent preferida l'obra que no sigui d'ambient rural, i encara més si es desenrotlla entre estaments ciutadans d'elevada categoria social, sobre els quals s'ha parat poques vegades, en el teatre català, l'atenció crítica de l'autor dramàtic». Segons Gual, calia estimular «la producció còmica afinada tant com fos possible amb la nostra vida ciutadana» (MVT). En realitat, se sumava als interessos programàtics de l'empresa Canals —la nova Empresa de Teatre Català instal·lada al Romea— o a les inquietuds creatives d'un home com Carles Soldevila, que, després del trasbals social de la gran guerra, pretenia establir un model dramàtic basat en les formes de vida burgesa. Un model que rebutgés el teatre històric i el de tesi i que, per contra, educés i culturitzés la burgesia autòctona dins d'una orientació global d'actituds i de comportaments socials. Fent servir la màxima clàssica de la conjuminació de plaer i utilitat, Soldevila provava d'edificar una obra dramàtica educativa a partir d'uns paràmetres essencialment còmics. En cert sentit, es dirigia als sectors socials vinculats a la Lliga, de tal manera que no aniríem desencaminats si incloguéssim el projecte d'alta comèdia dins el marc global d'un programa de civilitat. Per tant, Gual, a més de respondre a un context i a una demanda teatral concrets, segurament intentava d'acontentar, amb les bases del premi, els estaments polítics que patrocinaven l'escola. Aquest primer premi el va guanyar Victorià Vives amb *Les humils violetes*. Curiosament, va obtenir un accèssit una tragèdia: *Les flames*, de Millàs-Raurell.



Croquis d'escena de *Foc a muntanya* (1928). Al croquis superior destaca la simetria espacial i el recurs temàtic de l'arbre. En aquest sentit, hi ha una línia de continuïtat des de *Blancaflor* (1897) fins a *Javier* (1930) passant per *Nausica* (1921). Del croquis inferior destaca la disposició en diagonal dels elements escenogràfics. Es relaciona, per aquest motiu, amb obres com *Els tres tambors* (1906) o *L'estudiant de Vic* (1900).

Fotos d'escena de *L'avi*, d'Apel·les Mestres, estrenada per l'Escola Catalana d'Art Dramàtic, a la platja de la Barceloneta, per als alumnes de l'Escola del Mar durant l'agost de 1924. Amb iniciatives com aquesta, Gual aconseguia de lligar tres de les seves línies d'actuació: el «teatre de natura», la pràctica teatral del seu alumnat i el teatre d'infants (sessions per a escoles).





Capçalera de la *Gasetta Catalana d'Art Dramàtic*, butlletí mensual de l'Escola Catalana d'Art Dramàtic.

L'any 1921 el premi s'atorgà a una obra en vers sobre un tema d'història de Catalunya. Així doncs, si, d'un costat, el model d'alta comèdia —com diria Soldevila— rebutjava el teatre històric en tant que, «a còpia de voler ressuscitar sentiments d'època, oblidaven l'essència dels sentiments», de l'altre, el model «històric» entroncava amb la tradició recent de teatre llegendari, amb la idea gualiana de «teatre popular» i amb un determinat model de teatre en vers. En una de les conferències promogudes per l'Escola, Ventura Gassol, l'any 1922 («El Nacionalisme en el teatre»), defensava aferrissadament aquesta temptativa: «he volgut escollir aquest tema del *Nacionalisme en el teatre*, amb els subtítols de *Teatre Poètic*, *Llegendari i Nacional*, perquè és allunyant-se d'aquests trestipus de Teatre que els autors, en general, deixen Catalunya sense un teatre propi i amb característiques prou fortes perquè li donin dret a presentar-se arreu del món, fent-se conèixer que és català no per la indumentària dels personatges, sinó per la psicologia i per l'ànima, que ja la tenim ben nostra i ben inconfusible». Gassol reivindicava tres autors: Ferran Soldevila, que, amb *Matilde d'Anglaterra*, havia guanyat el concurs de l'Escola; Puig i Ferrer, de qui anunciava una versió de *La dama de Reus*; i, finalment, Josep M. de Sagarra, de qui lloava una peça en vers basada en la Guerra dels Segadors, *El foc de les ginesteres*. La conferència acabava d'aquesta manera: «A aixecar el nivell del nostre teatre hi pot contribuir en gran manera l'Escola Catalana d'Art Dramàtic, no sols preparant actors, sinó posant-se al davant d'aquest moviment nou que s'hauria de promoure en aquest sentit que hem propugnat. Molt hi contribuiria el nostre Ajuntament bastint d'una vegada el *teatre de la ciutat*, que, demés d'ésser un ornament per a Barcelona, podria ésser com el fogar al redós del qual s'hi forgessin les obres noves que han d'anar nodrint el nostre Teatre Nacional».

L'autor, amb aquests mots, posava damunt la taula un tema que, al final del 1922, semblava del tot encallat. Es tractava de la demanda de construcció d'un teatre municipal, un «teatre



de la ciutat» per l'Ajuntament; també la possibilitat de municipalitzar un teatre ja existent.

Gual, en diverses ocasions, fins i tot abans de la fundació de l'Escola, n'havia parlat. A *Les orientacions* (1911), per exemple, davant la negativa de l'Ajuntament a secundar la proposta d'Ignasi Iglésias, aleshores regidor, exigia un Teatre Català «com a estímul de formació dels artistes futurs». Des de les pàgines d'*El Poble Català*, a les mateixes dates, Alexandre Plana proposava un teatre municipal precisament perquè el teatre català pogués sobreviure sense la necessitat de recórrer als «nobles esforços» de gent com Gual. En aquella ocasió, el consistori, després d'arxivar l'expedient, únicament destinà com a contrapartida una subvenció de 30.000 ptes. al novell Sindicat d'Autors Dramàtics Catalans. Quatre anys després, Gual, que l'any 1914 havia creat l'Associació Catalana d'Art Dramàtic per tal de proporcionar un marc d'actuació pública a l'escola, va aliar-se momentàniament amb el Foment del Teatre Català (associació més o menys rival, promoguda des de la revista *El Teatre Català*) per reivindicar inicialment la municipalització del teatre Principal. El 4 de maig del 1915 es presentà un pla concret d'actuació. De fet, Gual, al mateix temps que reivindicava l'oportunitat d'un teatre per a Barcelona, intentava d'aconseguir d'una forma definitiva un local que pogués allotjar l'escola. Ben segur que la transparència d'aquestes intencions, afegida al fet que els del Foment no acabaven de veure amb bons ulls la reforma d'un teatre «vell i atrotinat» per erigir-hi una escena moderna, va provocar la desavinença de les dues associacions. A partir d'aquell moment, el Foment va combatre amb tossuderia l'opció defensada per Gual. Segons que deien, un teatre municipal sense intervenció directa ciutadana quedava sotmès als capricis i als interessos de la classe política. Quan el 6 de juny del 1915 l'Associació del Teatre Català va promoure dues conferències, una de Lluís Duran i Ventosa i un altra de Pere Coromines, en les quals se sol·licitava altre cop al consistori una subvenció per reformar el Principal o, en última instància, l'edificació d'un nou edifici, l'oposició del Foment, que se sentia arraconat, va aconseguir d'invalidar el procés. L'incendi del Principal, al novembre del mateix any, va acabar, de moment, amb el tema.

El 1921 Lluís Duran i Ventosa hi tornava a insistir ara de forma oberta, des de l'Escola («El teatre de la Ciutat»). Duran, en aquells moments regidor de l'Ajuntament, acabava de promoure un concurs públic de projectes per bastir un edifici teatral en un solar de la Via Laietana. Gual formava part del jurat. Les desavinences polítiques del consistori, un cop més, van retardar l'execució del projecte guanyador, fins que l'any 1925 el nou ajuntament, sota la dictadura, va desestimar la proposta.

Al juny del 1928, Gual viatjà a París per assistir al II Congrés Internacional de Teatre, organitzat per la Société Universelle du Théâtre. En un dels discursos, Gual proposà de crear unes «missions teatrals» per difondre el coneixement de l'art dramàtic. També oferí a la Société Universelle du Théâtre la possibilitat de celebrar a Barcelona el següent Congrés. Aquest va tenir lloc al juny del 1929. Poc després, per l'octubre, s'inaugurava una «Exposició de Teatre», al Palau de Belles Arts, que, inicialment, s'havia previst simultània al Congrés. Entre els assistents destacaren personalitats com Firmin Gémier, André Mauprey, Paul Blanchart, Henri Clerc, Gaston Baty, Alfred Kerr, René Blum, Silvio d'Amico o Filippo T. Marinetti (aquest darrer en representació del Sindicat d'Intel·lectuals Italians feixista). Hom parlà, per primer cop a Barcelona, de Brecht o de Piscator. A l'exposició, hi destacà una mostra sobre el centenari d'Ibsen, nou maquetes d'espais teatrals



històrics dissenyades per Gual, escenografies i cartells de Paul Colin, teatrins i esbossos del Grup Futurista, projectes escenogràfics de Gordon Craig i Louis Jouvet, entre altres.

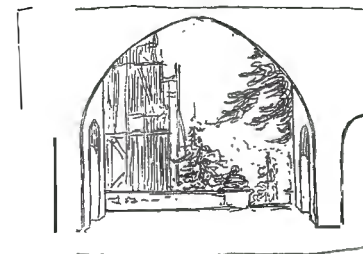
Gual, d'altra banda, va impulsar una política de publicacions vinculada a l'escola —una iniciativa molts de cops estroncada per motius pressupostaris—, que, a més dels documents que emanaven de la mateixa activitat escolar (ressenyas, conferències, notes d'ordre intern, memòries, etc.), pogués difondre textos emblemàtics de la literatura dramàtica universal o, també, els textos premiats en els concursos teatrals de l'entitat. En sobresurt la proposta de publicar un butlletí mensual de l'escola, la *Gasetta Catalana d'Art Dramàtic*, el primer número de la qual va aparèixer a l'abril del 1917. Se'n van publicar onze números en dues etapes.

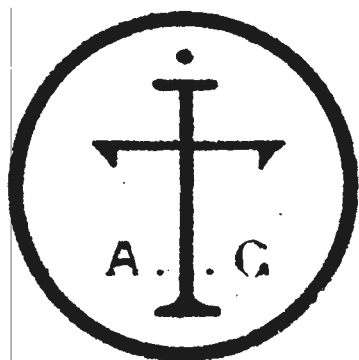
Entre les col·leccions literàries, al febrer del 1923 va aparèixer el primer volum de la «Biblioteca Teatral», *Nausica*, de Joan Maragall. Seguidament, *Els germans Karamàzov*, de Dostoievski, traduïda per Millàs-Raurell; *Matilde d'Anglaterra*, de Ferran Soldevila, i *El paquebot Tenacity* de Vildrac. Durant l'etapa de l'Institut del Teatro Nacional el ritme de publicacions —que ja era migrat— va disminuir. S'editaren sobretot memòries i prospectes, òbviament en castellà. De la sèrie «Estudios», entre el 1928 i el 1929, es publicaren nou volums corresponents a conferències programades i als textos del Congrés Internacional. Entre d'altres, *Un maestro de la escenografia: Soler i Rovirosa*, de José Francés, *Las representaciones teatrales en Grecia y Roma*, de Pere Bosch i Gimpera, o *Temas de historia del teatro*, del mateix Gual.

Per acabar, no podem deixar de parlar del museu. Gràcies a la tossuderia i la insistència d'un home com Marc Jesús Bertran, al juliol del 1921 l'Ajuntament de Barcelona va aprovar la creació del Museu del Teatre, la Música i la Dansa. Aquesta havia estat una de les propostes culturals de Gual relatives a l'Escola. En aquest sentit, al gener del 1922, Gual proposà al consistori que integrés el Museu a l'Escola Catalana d'Art Dramàtic. El procés d'adhesió, llarg i accidentat, no quallà fins més enllà de la dimissió de Gual com a director de l'Institut.

Esbós escenogràfic per a *Diana i la Tuda*, de Pirandello, estrenada pel Teatre Íntim, al Coliseum Pompeia, el 17-I-1927.

Croquis d'escena per a *Solness el constructor*, d'Ibsen, estrenada pel Teatre Íntim, al Teatre Romea, el 9-XII-1927. S'hi pot observar com una mateixa estructura corporària emmarca tots els canvis d'escena.





LA «RESURRECCIÓ» DEL TEATRE ÍNTIM

Ja hem comentat la confusió que es va produir en els primers anys de l'escola entre les activitats del Teatre Íntim i les pròpiament docents. Després l'Íntim va desaparèixer. L'any 1924, en la mesura que ja es podia comptar amb algunes promocions d'alumnes i sempre amb el concurs d'antics col·laboradors, com Carles Capdevila, o de professors del mateix centre, com Enric Giménez, Gual va decidir de tirar endavant una nova etapa de l'Íntim. Fóra difícil de concretar-ne els motius: la necessitat de trobar una alternativa a la difícil situació institucional de l'escola sota el govern de la dictadura, el fracàs de les propostes d'un teatre per a la ciutat, la demanda creixent d'un teatre d'art... segurament la por a la pèrdua del control sobre la institució. Els mots de Gual —malgrat que deformats des d'una perspectiva justificadora— són prou reveladors: «Jo veia clar que amb ajut de les incidències polítiques, no sempre respectuoses amb l'esforç de l'artista, vindria un moment que la institució se'ns faria trencadissa a les mans amb pèrdua completa de l'obra personal que m'hi havia emmenat» (MVT). El cert és que Gual parla de la resurrecció de l'Íntim com d'una gestió «que em vaig creure obligat a simultanejar amb la de l'Escola d'Art Dramàtic». Segons que diu, tot plegat constituïa una «absoluta necessitat». Amb tot, s'hauria de tenir en compte que l'any 1923 Gual havia intentat reproduir l'Íntim a Madrid. Un projecte que, avalat per gent com Azorín, Pérez de Ayala o Rivas Cherif, no va arribar a bon port. De fet, aquesta reproducció havia de servir de trampolí per al relançament de la companyia a Barcelona. Sigui com sigui, l'Íntim va reaparèixer altra vegada rodejat d'un cert messianisme. Com diria Puig i Ferrer, oposant de bell nou un Teatre d'Art al teatre industrial vigent. El programa del 1924, a la Sala Myria, constava de les següents obres: *Aubulania*, de Plaute, traduïda per Carles Riba; *La força del pensament*, de L. Andréiev, traduïda per Ventura Gassol i Aleix Marcov; *L'amor metge*, de Molière, en traducció de Gual; *La nit d'octubre*, d'Alfred de Musset, traduïda per Alfons Maseras; *Silenci*, de Gual; i *La careta*, de Josep M. de Sagarra, escrita expressament per a l'ocasió. No podem deixar de recordar que, per aquestes dates, Sagarra era un dels més fidels admiradors de la tasca de Gual. D'aquí que, des de les planes de *La Publicitat*, saludés la revifalla de la companyia amb mots afectuosos: «Que vingui el Teatre Íntim d'En Gual, i que vinguin tots els teatres íntims, tots els teatres lliures, tots els teatres de cara i d'esquena al públic; tot el que sigui escalfar, agitar, sacsejar i trontollar aquesta escena catalana freda i somorta, ensopida fins al moll de l'os. Com més es faci, més hi guanyarà tothom, que el que cal aquí és orientar el públic desorientat, és fer agafar una mica d'amor, una mica d'interès per les coses pròpies» (*La Publicitat*, 23-III-1924).

Malgrat aquesta primera presentació, la companyia no va tornar a actuar fins a la temporada 1926-1927 en què, amb la intervenció de la companyia Claramunt-Adrià (Josep Claramunt fou un dels primers alumnes de l'escola), s'organitzà una nova tongada d'espectacles al Coliseu Pompeia. Aquesta nova sèrie va ser considerada, més que no pas una continuació de l'anterior, com una fundació real i definitiva. Així, per exemple, la revista *Comoedia* de París ho anunciava d'aquesta manera: «S'ha fundat un nou teatre a Barcelona. Després de considerables esforços, el senyor Adrià Gual ha reeixit finalment a donar al seu Teatre Íntim una organització completa, sota la forma d'associació, assegurant-se la cooperació de tots els seus amics i de tots els admiradors del seu art. [...] el senyor Gual ens oferirà Molière per presentar els seus nous actors, triats d'entre els més remarcables de la companyia Claramunt-Adrià» (*Comoedia*, 15-X-1926).



Foto d'escena de *La família d'Arlequí*, representada pel Teatre Íntim, al Coliseum Pompeia, el 12-III-1927. El disseny de l'escenografia és de Salvador Dalí; la realització, de Joan Morales.

A més de Molière (*El burgès gentilhome*, amb direcció musical de Pau Casals), el periòdic francès feia especial èmfasi en la *Nausica* de Joan Maragall. En la mateixa tongada també es representaren obres de Hauptmann, Musset, Txèkhov o Goethe (el *Faust*, en l'adaptació de Joan Maragall completada per Josep Lleonart). Així mateix, l'autor de moda, Luigi Pirandello, ocupà un lloc destacat en la programació. L'estrena de *Diana i la Tuda*, tanmateix, mereix un comentari a part. L'obra, en versió de Salvador Vilaregut, volia representar una aposta evident en favor de la modernitat. Si més no, en favor d'una imatge de modernitat. Una demostració d'eclecticisme i d'innovació. Aquella tècnica dramàtica tan especial, que posava en qüestió el coneixement del real, començava a tenir una clara influència en l'escriptura teatral contemporània a Catalunya. Altrament, Pirandello començava a envair les cartelleres de la ciutat: en castellà, en català i en italià. De més a més, l'any 1924, visità, en persona Barcelona. *Diana i la Tuda*, tanmateix, no tingué una bona acollida. Segons Josep M. de Sagarra, era una «tragèdia filosòfica» menor en el conjunt de l'obra del dramaturg sicilià i, per acabar-ho d'adobar —deia el crític—, Gual no tenia bons «elements escènics ni altres figures a la seva companyia per a donar una representació més pirandelliana, més ajustada al llibre». Segons el mateix Gual, l'obra potser «era massa arribada al conceptuós i al profund».

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. Una escenografia que, malauradament, no va realitzar ell mateix, sinó el col·laborador habitual de Gual en les realitzacions escèniques, Joan Morales.

Entre el desembre del 1927 i el maig del 1928, l'Íntim va dur a terme la seva darrera resurrecció, ara al teatre Romea. Llavors, Puig i Ferrer, si bé afirmava que «entre nosaltres, ningú no ignora la tasca benemèrita de l'Adrià Gual amb el seu Teatre Íntim. Aquest fou un dels



Logotip del Teatre Íntim. A banda els motius simbòlics (la tija-arrel, el lliri, la rosa que s'enlaira vers l'ideal, la nit, l'aigua...), val la pena de destacar el lema *Humanae Vitae Imago*: el teatre com a imatge de la vida humana, un lloc on la comunitat s'autorepresenta i aprèn.

primers teatres d'art d'Europa», qüestionava, altrament, aspectes del seu caràcter declaradament educatiu: «La seva actuació, sovint, ha tingut un caràcter pedagògic. Això, que en si és un bé, artísticament pot convertir-se en un mal. El públic no vol veure el teatre com una escola. Cap públic no vol això. Ni com a escola de moral, ni com a escola d'art, ni àdhuc com a escola de bon gust, estima la gent el teatre. Almenys no se li ha de dir; la lliçó, en tot cas, ha de filtrar-se dintre el públic, que era qüestió d'educar-lo. Això de banda, ningú no pot negar la importància que ha tingut entre nosaltres el Teatre Íntim» (*La Publicitat*, 4-II-1928).

Els mots de Puig i Ferrer posaven de manifest la caducitat del discurs gualià. Expressions com «educació estètica» o «missió sagrada» —en boca de Gual just abans de les representacions— al públic inquiet dels anys vint li deuriem sonar com un residu grotesc d'un altre temps. El repertori, d'altra banda, perdia actualitat. És força simptomàtic d'observar que, entre les obres estrenades per l'Íntim en aquesta darrera temporada, hi ha un Ibsen: *Solness, el constructor*. L'estrena de la peça, coincidint amb el centenari del naixement del dramaturg noruec, va posar de manifest el canvi d'actitud amb què el públic català s'encarava a les peces de l'autor dels *Espectres*. Els comentaris de la crítica foren explícits: el costum i el pas del temps havien llevat virulència i agosament a una producció dramàtica que, anys enrere, havia estat la responsable de gran part del trasbals ideològic i estètic del tombant de segle.

No tot era caduc, però. L'estrena de *RUR*, de l'autor txec Karel Čapek, traduït per Carles Capdevila, representà sorprenentment la inclusió d'un text expressionista en el repertori de la companyia.



CRONOLOGIA

- 1872 Neix a Barcelona el dia 8 de desembre.
- 1888 Estudis de dibuix i de pintura a l'acadèmia de Pere Borrell. Coneix Ricard Canals i Josep M. Sert.
- 1891 *Oh, Estrella!*, monòleg (estrenat el 1892).
La mosca vironera, comèdia en un acte (publicada el 1894).
Els excèntrics Tik-Tok, monòleg.
- 1892 Estrena d'*Oh, Estrella!* al teatre Olimpo (9 de gener)
- 1893 *Enganyosa!*, monòleg.
Assisteix a l'estrena de *La intrusa*, de Maurice Maeterlinck, a la Festa Modernista de Sitges (setembre).
La visita, quadre de costums en un acte.
L'últim hivern, un acte.
És membre de la Colla del Safrà, que agrupa pintors com Isidre Nonell, Joaquim Mir, Ricard Canals i Ramon Pichot.
- 1894 *La mar brama*, un acte.
Morts en vida, drama de món en tres actes.
Blanc i negre. Primer assaig de color escènic, un acte.
Lluna de neu, un acte.
- 1895 *El perill*, un acte.
Nocturn. Andante. Morat.
- 1896 Publicació de *Nocturn. Andante. Morat*, Barcelona, Llibreria Àlvar Verdaguer (inclou la «Teoria escènica»; en dissenya la coberta, les il·lustracions i el cartell; innovacions escenogràfiques importants).
- Presenta un oli al·legòric a la música a la III Exposició General de Belles Arts.
- Cartell de la Societat Catalana de Concerts al teatre Líric.
- Cartell de la III Exposició de Belles Arts.
- Portada de la revista *Catalunya Nova* (22-III-1896).
- 1897 *Blancaflor*, cant popular harmonitzat per a l'escena (estrenat el 1899 i publicat el 1904).
El vicari nou, narració (signada el 31 de març i publicada a *L'Atlàntida*, l'abril de 1898).
Silenci, drama en dos actes (estrenat i publicat el 1898).
Pinta *La rosada*.
Fundador, amb Miquel Utrillo, Santiago Rusiñol, Ricard Opisso, J.M. Roviralta i Alexandre de Riquer, del setmanari *Luz*, dirigit per Riquer.
- 1898 Publicació de *Silenci*, Barcelona, Llibreria Àlvar Verdaguer (en dissenya la coberta i dos cartells).
Llibre d'hores. Devocions íntimes, prosa poètica (començat al març i acabat el 16 de maig; publicat l'any següent).
Fundació del Teatre Íntim. Primeres representacions: *Silenci* (15 de gener), teatre Líric; *Ifigènia a Tàurida*, de Goethe, versió de Joan Maragall, jardins del Laberint d'Horta (octubre).
Portada de la revista *Catalonia* (25-II-1898).
Cartell «Fiesta Benéfica. Velódromo de Barcelona».
Cartell anunciador de la IV Exposició General de Bellas Artes.
L'última primavera, interpretació en un acte d'una melodia de Grieg (estrenada el 1904).
- La voglia*, llibret d'òpera en castellà segons una idea d'Isaac Albéniz.
Cartell per a l'empresa Cosmopolis Cyclos.
- 1899 Publicació del *Llibre d'hores. Devocions íntimes*, Barcelona, Llibreria Àlvar Verdaguer, 1899 (disseny de la coberta i caplletres; en fa el cartell).
Teatre Íntim. Tres funcions d'abonament: *Silenci*, de Gual, i *L'alegria que passa*, de Santiago Rusiñol; *Ifigènia a Tàurida*, de Goethe; *Interior*, de Maeterlinck, i *Blancaflor* (30 de gener; innovacions escenogràfiques importants), de Gual. Teatre Líric, gener; en dissenya el cartell.
La culpable, drama en tres actes (estrenat el 18 de desembre). Primera representació «pública» del Teatre Íntim. Teatre Líric; en dissenya el cartell.
A *L'alegria que passa*, *Blancaflor* i *La culpable* col·labora per primera vegada amb escenògrafs de la tradició realista. Respectivament: Fèlix Urgellès, Oleguer Junyent i Salvador Alarma.
Nocturn núm. II. A la memòria de Chopin.
- 1900 *L'emigrant*, drama en tres actes (publicat el 1901).
L'estudiant de Vic, cançó popular harmonitzada per a l'escena (musicada posteriorment per Déodat de Séverac).
Lairum el rabadà.
La presó de Lleida, cant popular harmonitzat per a l'escena (estrenat i publicat el 1906).
Teatre Íntim. *Espectres*, d'Henrik Ibsen, teatre Líric (desembre).
Cartell: una figura tocant la lira.
Pinta diversos retrats de la seva dona.
Cartell d'homenatge de l'Ajuntament de Vilafranca a l'Orfeo Català.

- Ànima en pena*, narració, *Juventut* (20-IX-1900).
- Petons*, narració (signada al desembre del 1900), *Juventut* (30-I-1901).
- 1901** «El teatre popular», conferència pronunciada a l'Associació Popular Regionalista de Barcelona (publicada a *Juventut*, núm. 63, 64, 65, abril i maig del 1901).
- Segells per a la Unió Catalanista. Reproduïts a *Juventut* (30-V-1901 i 6-VI-1901).
- Treballs d'il·lustració per a la revista *Pèl & Ploma*.
- Il·lustracions per a l'edició de *Las vendimias*, d'Eduard Marquina, Barcelona, Seix, 1901 (Ramon Casas en fa la coberta).
- Coberta per a la rondalla lírica alemanya *Ton i Guida (Hänsel und Gretel)* d'Adelaida Wettei música d'Engelberg Humperdinck, traduïda per Joan Maragall i adaptada musicalment per Antoni Ribera. Barcelona, Joventut, 1901.
- Marxa a París.
- Plafons pictòrics per a una capella funerària a París.
- Nocturn núm. III. Els sants emigrants o la nit del desert*, dos actes.
- És proposat per a la direcció d'obres espanyoles al Théâtre des Latins de París fundat per Van Weber.
- Camí d'Orient*, tragèdia moderna en cinc actes.
- Misteri de dolor*, drama de món en tres actes (estrenat i publicat el 1904).
- 1902** «Treball memòria pel concurs de director d'escena del Liceu», inèdit.
- Torna de París.
- Coberta de l'àlbum anual de la revista *Juventut*.
- Il·lustracions per a *L'Atlàntida* al «Suplement Artístic Literari» de *Juventut* dedicat al XXV aniversari del poema de Verdaguer (29-V-1902).
- Cartell al·legòric de la indústria i l'agricultura.
- Cartell per a les Festes de la Mercè de l'Ajuntament de Barcelona, inèdit.
- Almanac de la Casa Provincial de Caridad per al 1903.
- Cant de Brangània*, narració, *Juventut*, número de cap d'any del 1903.
- Teatre Íntim. *Èdip Rei*, de Sòfocles (innovacions escenogràfiques importants) i *El casament per força*, de Molière, teatre Nove-tats, març. Dissenya la coberta del programa.
- Dirigeix la «Trilogia històrica catalana» al festival en benefici del monestir de Sant Cugat, Palau de Belles Arts (maig).
- Las bodas de Camacho, cuadro escénico sacado del Quijote por J. Grau y A. Gual*. Música de P.E. Ferrán (estrenada el 12 de juny, teatre Tívoli; publicada el mateix any, Barcelona, Imp. Pedro Toll, s.d.).
- La vuelta de Pierrot, episodio dramático-musical en un acto y tres cuadros*. Música d'Enric Morera.
- «Dels conjunts escènics», conferència llegida a l'Associació Popular Regionalista (octubre).
- Teatre Íntim. Sèrie de «Les Arts» (fins al 3 de febrer de 1904, Teatre de les Arts): *El barber de Sevilla*, de Beaumarchais; *La Margarideta (escenes del Faust)*, de Goethe; *L'avar*, de Molière; *Joan Gabriel Borkman*, de Henrik Ibsen; *El casament per força*, de Molière; *La casa de la ditxa*, de Jacinto Benavente; *Eridon i Amina*, de Goethe; *L'ordinari Henschel*, de Gerhart Hauptmann; *Càssius i Elena*, d'Eusebi Güell; *Prometeu encadenat*, d'Èsquil; *Mestre Oleguer*, d'Àngel Guimerà; *Torquemada en el foc*, de Benito Pérez Galdós; *La festa dels reis*, de Shakespeare; *Misteri de dolor* (18 de gener), de Gual; *La Baldirona*, d'Àngel Guimerà, i *Els teixidors de Silèsia*, de Gerhart Hauptmann.
- Les alegres comediantes*, comèdia en dos actes (estrenada el 1906 i publicada el 1913).
- Exposició de cartells de la col·lecció Plandiura, Cercle Artístic de Sant Lluc. Al costat dels cartells de Gual n'hi ha de Ramon Casas, de Santiago Rusiñol, d'Alexandre de Riquer, d'Alphonse Mucha i de Jules Cheret.
- 1904** «El teatre en la família», conferència pronunciada al Cercle de Propietaris de Gràcia.
- Estrena de *L'última primavera*, Acadèmia Granados (6 de juny).
- «L'art escènic i el drama wagnerià», conferència pronunciada a l'Associació Wagneriana (publicada a *Associació Wagneriana, conferències 1902-1906*, XXV, març 1904, pàg.115-144). Per al saló de l'Associació, en data indeterminada, fa un conjunt de plafons decoratius amb temes de *Tristany i Isolda* i de *Parsifal*.
- Publicació de *Blancaflor*, Barcelona, Impremta i litografia de Josep Cunill Sala.
- Teatre Íntim. Sèrie del Cercle de Propietaris de Gràcia, abril-juliol.
- Il·lustracions per a *Hojas de margarita*, de Juan de Dios Peza, Mèxic, J. Ballecá.
- La fi de Tomàs Reynald*, drama de món en tres actes (estrenat i publicat el 1905.)
- Il·lustracions i disseny del programa de la «Sesión Artístico-literaria dedicada a Santo Tomás de Aquino» a les Escoles Pies de Sarrià.
- Professor de dibuix a les Escoles Pies de Sarrià.
- Publicació de *Misteri de dolor*, Barcelona, J. Santpere, 1904 (en dissenya la coberta i el cartell).
- Teatre Íntim. Representacions a Terrassa (teatre Pujol i teatre Retiro) i a Granollers (Casino).
- Treballs d'il·lustració per a la revista *Hojas Selectas*.
- Primer contacte teatral amb Lluís Graner. Visions musicals i projeccions parlades a la Sala Mercè (temporada 1904-1905). Entre les primeres, *Montserrat*, *L'Atlàntida*, *El Dant*, *Sant Jordi*, *La Mare de Déu*, *La pastoreta*. Hi col·laboren, entre altres músics, Enric Morera i Joan-Baptista Lambert.
- Contrau matrimoni amb Dolores de Sojo.
- Cartell per a l'Orfeó Català.
- 1905** Escenificació d'*Els contes de Hoffmann*, de Barbier-Offenbach, teatre Eldorado, abril.
- Vinyetes decoratives per a la revista *Garba* de la qual és director artístic.
- Espectacles-Audicions Graner. Teatre líric modern sota la direcció escènica de Gual. Entre d'altres: *El comte Arnau*, visió musical de Josep Carner i música d'Enric Morera; *La Fustots*, rondalla popular en un acte de Josep Carner i il·lustracions musicals de Schumann; *La matinada*, visió de naturalesa de Lluís Graner i Adrià Gual amb música de Felip Pedrell (27 d'octubre); *La nit de Nadal*, visió musical de Casas Amigó i música de Lamote de Grignon. Teatre Principal.
- Espectacles-Audicions Graner. Sessions teatrals (divendres selectes: fins al febrer del 1906, teatre Principal). Es reposen obres estrenades amb l'Íntim i, entre altres, s'estrenen les següents peces: *El malalt imaginari*, *Les precioses ridícules* i *La marquesa de Scarbaguyres*, de Molière; *La disfressa* i *La malalta fingida*, de Carlo Gol-

doni; *Noes pot jurarresi Carmosina*, d'Alfred de Musset; *Jocs d'amor i d'atzar*, de Mari-vaux; *L'assumpció d'Hanelle Matern*, de Gerhart Hauptmann; *Les alegres comediantes* (20 de febrer), de Gual; *Amor i geografia i La felicitat en un racó*, de Sudermann; *Com les fulles*, de G. Giacosa. A més de Gual, altres autors catalans hi tenen cabuda: Josep Pous i Pagès (*Scherzo*), J. Pin i Soler (*Poruga*) i Josep Morató (*La jove*). En dissenya els programes de mà.

Publicació de *La fi de Tomàs Reynald*, Barcelona, Llibreria d'Àlvar Verdaguier.

Estrena de *La fi de Tomàs Reynald*, teatre Romea, 17 de maig.

Comença la redacció d'*Arlequí vividor*, farsa de fira (estrenada el 1912).

Decora amb Domènech i Montaner el nou estudi del fotògraf Audouard.

Pintures murals al·legòriques per a la Maison Dorée amb Alexandre de Riquer, Modest Urgell, Joaquim Vancells i d'altres.

- 1906 Espectacles-Audicions Graner. Visions musicals i teatre líric modern. Entre d'altres, *Els tres tambors* (27 de gener), de Gual, cançó popular catalana harmonitzada per a l'escena en tres quadres, amb música d'Enric Morera; *La presó de Lleida* (14 de març), de Gual, cant popular harmonitzat per a l'escena, amb música de Jaume Pahissa; *Fra Garí*, llegenda montserratina de Xavier Viura i música d'Enric Morera; *Donzella qui va a la guerra*, visió dramàtico-musical de Manuel de Montoliu i música de Sánchez Marraco i Joan Baptista Lambert. Teatre Principal.

Els pobres menestrals, comèdia en tres actes (estrenada el 10 de desembre, teatre Romea; publicada el 1908).

Les petites viles, tres actes.

Publicitat de la «Biblioteca Universal Ilustrada» de l'editorial Montaner i Simon.

- 1907 Agrupació Conreu. Tres sessions de teatre català i estranger contemporani. Cercle de Propietaris de Gràcia, juny: *Silenci*, de Gual; *Cor endins*, d'Ignasi Iglésias; *Barateria*, d'André de Lorde i Masson Forestier; *Sepulcres*, de Joan Puig i Ferrer; *La mà de mico*, de W. Jacob; *El drac*, de Josep Pous i Pagès; i *Els sepulcres blancs*, de Jaume Brossa.

Marcof, un acte i tres quadres (estrenat en castellà a Cadis el 1914).

La pobra Berta, tragèdia en tres actes (acabada el 1908, estrenada durant la temporada 1908-1909 i publicada el 1909).

«Teatro Libre», article publicat a *España Nueva*, Madrid (5-XI-1907).

Teatre Íntim. Quatre sessions de teatre modern estranger. Teatre Romea, del desembre del 1907 al febrer del 1908: a més de les reposicions de *Barateria* i *La mà de mico*, s'estrena *Pèl de panotxa*, de Jules Rénard; *La llàntia de l'odi*, de D'Annunzio; *La victòria dels filisteus*, de Henry Arthur Jones; i *La campana submergida*, de Gerhart Hauptmann. Presentació pública de Margarida Xirgu. En dissenya els programes de mà.

Portada de la revista *Brand* (15 de desembre).

Cartell per a la V Exposició Internacional d'Art, de l'Ajuntament de Barcelona.

- 1908 *Don Joan*, folia amorosa dividida en tres episodis i dotze visions.

Publicació d'*Els pobres menestrals*, Barcelona, Bartomeu Baxaries editor («De tots Colors»), 1908.

Constitució de la Nova Empresa de Teatre Català. Direcció escènica de Gual. Teatre Novetats, fins al març del 1909: a més d'algunes reposicions, s'estrenen *La vida pública*, d'Émile Fabre; *El somni d'una nit d'estiu*, de Shakespeare, en versió de Josep Carner (innovacions escenogràfiques importants); *Sogra i nora*, de J. Pin i Soler; *La Baldirona*, de Guimerà; *El poble*, d'Octave Feuillet; *Ocells de pas*, de Santiago Rusiñol i Gregorio Martínez Sierra; *Follies d'amor*, de Regnard; *Gent d'ara*, d'Eduard Coca; *La dama enamorada*, de Joan Puig i Ferrer; *Un cop de vent*, de Josep Morató; *Càndida*, de G.B. Shaw; *La pobra Berta*, de Gual; *Conte de Nadal*, d'Apel·les Mestres; *Ferro fred*, de Vidal Vidales; *Les dides*, de Brioux; *Foc nou*, d'Ignasi Iglésias, i *Rosa Berndt*, de Gerhart Hauptmann.

Coberta, portada i il·lustracions a l'edició que l'Associació Wagneriana fa de *Salomé*, d'Oscar Wilde, traduïda per Joaquim Pena, Barcelona, Impremta Fidel Giró.

Nombrosos treballs d'il·lustració per a la *Revista Comercial Progresso*.

- 1909 Nova Empresa de Teatre Català. Direcció escènica de Gual. Teatre Novetats, de l'abril al maig: *El començar de les coses*, de Josep Morató; *La comedianta*, d'Ignasi Iglésias; *El darrer miracle*, de Rafael Mar-

quina; *Divorci d'ànimes*, de J.M. Barrie; *Gal·la Placídia*, d'Àngel Guimerà.

Publicació de *La pobra Berta*, Barcelona, Publicacions Teatràlia, Imp. vda. de J. Cunill («Biblioteca Teatràlia»). En dissenya la coberta.

Nova Empresa de Teatre Català. Direcció escènica de Gual. Teatre Romea, del setembre del 1909 al febrer del 1910: *Misteri de dolor*, de Gual (arran del V Congrés Internacional d'Esperanto); *Els sense cor*, d'Apel·les Mestres; *L'enigma*, de Paul Ernest Hervieu; *Les arrels*, de Josep Morató; *La cort de Lluís XIV*, de Victorien Sardou; *Cor de dona*, de Santiago Rusiñol i Gregorio Martínez Sierra; *Fontalegria*, de Pompeu Crehuet, i *Sainet trist*, d'Àngel Guimerà.

Pinta l'oli *Santa Cecília*.

- 1910 Escenificació del poema *Canigó*, de Jacint Verdaguier, adaptat per Josep Carner, plaça de toros de les Arenes de Figueres, maig. Música de Jaume Pahissa. Repètit a les Arenes de Barcelona al juny (en dissenya el cartell).

Donzell qui cerca muller, folia amorosa en un prelude i tres actes. Estrenada el 6 de desembre, teatre Romea. Publicada el mateix any (Barcelona, Bartomeu Baxarias («De tots Colors», 1910). Coberta, portada i il·lustracions d'escenes i vinyetes.

- 1911 En *Jordi Flama*, teatre d'infants en un acte. Estrenat el 29 de gener, teatre Romea; publicat el mateix any (Barcelona, Imp. Salvador Bonavia).

Pintures murals a la casa Durall a la Bonanova.

Les orientacions. Estudi d'actualitat teatral catalana, conferència llegida el 8 de desembre a la Sala Imperi (publicada a Barcelona, A. Artís impressor, 1911).

- 1912 «El geni de la comèdia», cicle de conferències amb exemples escènics. Fetes a partir de l'11 d'abril, en castellà, al Teatre de la Princesa de Madrid. Música d'Amadeu Cristià. Inclou l'*Arlequí vividor*, farsa de fira, de Gual. El cicle es repeteix al teatre Principal de Barcelona, a partir del 13 de maig.

Publicació d'*Arlequí vividor*, Barcelona, A. Artís impressor. En dissenya la coberta.

- 1913** Inauguració de l'Escola Catalana d'Art Dramàtic, de la Diputació de Barcelona (actual Institut del Teatre).
La comèdia extraordinària de l'home que va perdre el temps, tres actes (estrenada i publicada el 1914).
 Viatge, a càrrec de la Diputació, a França, a Bèlgica, a Anglaterra i a Alemanya. A París coneix Gaumont.
 Il·lustració de la portada de la revista *El Teatre Català* (15 de març).
 Fundació de l'empresa cinematogràfica Barcinógrafa (desembre).
- 1914** Teatre Íntim. Estrena de *La comèdia extraordinària de l'home que va perdre el temps*, al teatre Auditorium, l'1 de febrer (publicada a Barcelona, Edicions Artís i Co. 1914).
 Teatre Íntim. Sessions a l'Auditori, febrer i març: *Kaatje (Caterina)*, de Paul Spaak; *Ifigènia a Tàurida*, de Goethe i de Maragall, amb improvisacions al piano d'Enric Granados; *El més fort*, dels germans Corominas Prats, i *Papa ministre*, de Biacco, entre altres peces.
 ECAD. Sessions d'estudi (presentacions públiques de peces interpretades pels alumnes), Auditorium, entre l'abril i l'agost: *El fill de Crist*, d'Ambrosi Carrion; *Eridon i Amina*, de Goethe; *Silenci, Misteri de dolor, L'última primavera* i *Arlequí vividor*, de Gual.
- 1915** ECAD. Representacions a la Casa de Caritat de Barcelona. Maig: *Arlequí vividor* i *L'última primavera*, de Gual.
 ECAD. Representacions per a la Segona Escola d'Estiu de la Diputació, Casa de Caritat de Barcelona, agost.
La gran família, tragèdia en tres actes.
- 1916** ECAD. Representacions a Olot, a Girona i a Tàrraga, entre el març i el maig.
 ECAD. Representació de cinc obres escrites per Gual per als seus alumnes, Coliseum Pompeia, juliol: *Els avars, Schumann al vell casal, Els pastors en revolta, Les filoses* i *La serenata*.
Joan Ezequiel, drama de món en tres actes.
Hores d'amor i de tristesa, drama de món en tres actes (estrenat a Moià el 1917 i publicat el 1918).
 Cartell d'una dona i dos nens, probablement destinat a una funció de teatre per a infants.
- Pren Joan Morales, amb qui ja ha treballat en experiències cinematogràfiques, com a col·laborador per a la realització escenogràfica dels seus dissenys.
- 1917** ECAD. Representacions al Palau de Belles Arts, a l'Orfeó Gracienc, al Festival de les Entitats del Districte VII i al Casino de l'Arbre Fruiter de Moià (*Hores d'amor i de tristesa*, 27 de maig).
 ECAD. Trilogia dedicada a «Molière i la farsa dels metges»: *L'amor metge, El metge per força* i *El malalt imaginari*, teatre Eldorado, abril. En dissenya el cartell.
 ECAD. Representació de *L'amor metge*, III Exposició Escolar, agost.
Fígaro o la dama que s'avorria.
 Disseny els vestits dels gegants de la ciutat per a les festes de Barcelona.
 Sèrie d'articles sobre el pas dels Ballets Russos per Barcelona a *La Veu de Catalunya* (27-VI-1917, 2-VII-1917 i 8-VII-1917) i a *La Gasetta Catalana d'Art Dramàtic*, núm. 4, juliol.
- 1918** Estrena barcelonina de *Hores d'amor i de tristesa*, teatre Novetats, 9 de gener (publicada a Barcelona, Antoni López llibreter, 1918).
 Il·lustració de *Fígaro o la dama que s'avorria* a *La Veu de Catalunya* del 2-II-1918, amb motiu de la seva estrena.
 ECAD. Cicle «La comèdia durant la divuitena centúria»: *L'indiscret*, de Voltaire; *Crispi rival de son amo*, de Lesage; *La vetlla de Sant Patrici*, de Sheridan; *La mare confident*, de Marivaux; *El sorrut benefactor*, de Goldoni, i *El germà i la germana*, de Goethe; teatre Goya, juny. En dissenya el cartell.
 ECAD. Representació d'*El sorrut benefactor*, IV Exposició Escolar, juliol.
 Col·labora a *El Heraldo de Madrid*.
 Treballs d'il·lustració per a la *Revista Comercial y de la Exportación Española*.
- 1920** ECAD. Cicle «Trilogia de l'amor»: *Francesca de Rimini*, de Silvio Pellico, teatre Fortuny de Reus, abril; *Romeu i Julieta*, de Shakespeare, la Paloma de Lleida, abril; i *Tristany i Isolda*, de Wagner, teatre Principal de Figueres, maig (innovacions escenogràfiques importants). A Barcelona, totes tres al teatre Goya, maig. En dissenya el cartell.
 Col·labora amb l'empresari Ferran Bayés en el muntatge de la revista musical *Chauffer... al Palace!*, teatre Principal, maig.
- Il·lustració del monument a un faune.
 Des de l'ECAD, Gual impulsa un concurs, convocat per l'Ajuntament, per a un projecte arquitectònic de Teatre de la Ciutat. Va guanyar-lo el projecte dels arquitectes Climent Manyés i Lluís Girona.
- 1921** ECAD. Sessions adreçades als alumnes de les escoles municipals de Barcelona: *El malalt imaginari*, de Molière (Palau de Belles Arts); *El sorrut benefactor*, de Goldoni (Escoles del Bosc, a Montjuïc); *Ifigènia a Tàurida*, de Goethe (Boscos de Vil·la Joana); i *Filoctetes*, de Sòfocles (platja de la Barceloneta, per a les Escoles del Mar); entre l'abril i l'agost.
 ECAD, teatre Eldorado: *Lo ferrer de tall*, de Serafi Pitarrà; *La dama alegre*, de Joan Puig i Ferrer; *La fi de Tomàs Reynald*, de Gual; *Nausica*, de Joan Maragall (innovacions escenogràfiques importants); i *Judit de Welp*, d'Angel Guimerà.
 Dirigeix el full «Teatre» a *La Veu de Catalunya* fins al 1927.
- 1922** ECAD. Commemoració del tricentenari de Molière: *L'avar* i *El misantrop*, sessions gratuïtes, teatre Romea. En dissenya el cartell.
Paràbola de les vídues a la font, Bressolada, Scherzo tràgic dels amants de Veronai Simfonia d'un dia serè, tres obres de «teatre concert» (estrenades pels alumnes de l'ECAD a l'Orfeó Gracienc el 30 d'abril). Són traduïdes al francès i presentades a Georges Pitoëff.
 Inicia a *La Veu de Catalunya* una sèrie («El teatre català») de setze articles, que finalitzen al març del 1923.
 ECAD. Estrena de *Matilde d'Anglaterra*, de Ferran Soldevila, teatre Eldorado, abril.
- 1923** Intent de reproduir el Teatre Íntim a Madrid. Conferència a l'Ateneo de Madrid, «Hacia un teatro nuevo».
- 1924** Teatre Íntim. Represa d'activitats a la Sala Myria: *Aululària*, de Plaute; *La força del pensament*, de L. Andrèiev; *L'amor metge*, de Molière; *La nit d'octubre*, d'Alfred de Musset; *Silenci*, de Gual, i *La careta*, de Josep M. de Sagarra.
 Catàleg il·lustrat de la sastreria Mondéjar.
 ECAD. Festes d'Art teatral: *Nausica*, de Joan Maragall (traduïda al castellà per Joaquin

- Montaner), i *L'avi*, d'Apel·les Mestres; Escola del Mar, agost.
- ECAD. Festes d'Art teatral (per als alumnes de les escoles de Madrid): *Padre Juanico* (*Mossèn Janot*), de Guimerà (traduïda al castellà per Echegaray), i escenes de *Jesús de Nazaret* (en català), de Guimerà. Escoles del Bosc, agost.
- 1925** La revista *Comoedia* organitza a París un homenatge a Gual. Fa coneixença amb Firmin Gémier, Louis Jouvet i el matrimoni Pitoëff.
- La filla del marxant*, drama popular en tres actes. Música d'Eduard Toldrà.
- Anunci publicitari «Excursión al Egipto monumental».
- Nou disseny per als gegants de Barcelona.
- 1926** Teatre Íntim. Coliseum Pompeia, de l'octubre del 1926 al juny del 1927: *El burgès gentilhome*, de Molière; *Nausica*, de Joan Maragall; *L'assumpció d'Hannelle Mattern*, de Gerhart Hauptmann; *El que somien les noies*, d'Alfred de Musset; *Dianai la Tuda*, de Luigi Pirandello; *La família d'Arlequí*, de Gual, i *Les forces de l'amor i de la màgia*, de Maurice Vanderbroock i Charles Alard (projecte escenogràfic de Salvador Dalí); *Prometatge*, de Txèkhov; *El senyor tal o com s'explota una línia de conducta*, de Paul Avort; *El sarau de la patxada*, de Josep Robrenyo; *Lo ferrer de tall*, de Serafi Pitarra; *Jocs d'amor i d'atzar*, de Marivaux; *Fra Garí*, de Josep M. Casas de Muller; *La fi de Tomàs Reynald*, de Gual; *Tribut a Lluís Van Beethoven*, en col·laboració amb l'Institut Català de Rítmica i Plàstica de Joan Llongueres; i *Faust*, de Goethe, en versió de Maragall i de Josep Lleonart (innovacions escenogràfiques importants).
- Il·lustra la coberta d'una nova edició de *Lohengrin*, de Wagner, que fa l'Associació Wagneriana.
- Comença a col·laborar en les emissions de Ràdio Barcelona.
- «El preciosisme en les presentacions escèniques», «Encara les inquietuds entorn de les presentacions escèniques», *La Veu de Catalunya* (22-I-1926 i 23-X-1926).
- 1927** Darrera temporada del Teatre Íntim, teatre Romea, començada al desembre i acabada al maig de 1928: *Solness el constructor*, de Henrik Ibsen; *RUR*, de Karel Capek; *Judit de Welp*, d'Àngel Guimerà; *La teta gallinaire*, de Francesc Camprodon; *El dimoni, la vella i la bruixa* i *Un pagès al purgatori*, de Hans Sachs; i *Una visita de noces*, d'Alexandre Dumas fill. Hi col·laboren Maria Vila i Pius Daví, antics alumnes de l'escola, que ja tenien companyia pròpia.
- II Congrés Internacional de Teatre, organitzat per la Société Universelle du Théâtre a París. Gual hi assisteix com a director de l'ECAD. S'hi decideix de celebrar a Barcelona el següent congrés.
- L'ECAD organitza una gran exposició d'homenatge a l'escenògraf Francesc Soler i Rovirosa, Saló dels Miralls del Gran Teatre del Liceu de Barcelona.
- La mentidera*, comèdia en tres actes (estrenada el 1929).
- 1928** Estrena de *La princesa Margarida* al Liceu al mes de febrer.
- 1929** L'ECAD organitza el III Congrés Internacional de Teatre, patrocinat per la Société Universelle du Théâtre. Per primera vegada Brecht o Piscator són esmentats a Barcelona. Gual hi presenta una ponència, «Hacia un teatro nuevo», publicada a les actes del congrés.
- Estrena de *La mentidera*, teatre Romea, 27 de novembre.
- Arran del Congrés, s'organitza l'Exposició Internacional de Teatre, al Palau de Belles Arts.
- 1930** Escenifica com a visió musical l'oratori *Javier*, de J.X. Vallejos, musicat per Antoni Massana, teatre del Liceu, març (innovacions escenogràfiques importants).
- 1931** Publica a *Las Noticias* la columna periòdica «Teatràlia».
- 1932** Croquis d'escena per a *Montsant*, inèdits. Assisteix al IV Congrés Internacional de Teatre, a Roma.
- 1933** ECAD. Direcció d'*El carter del rei*, de Rabindranath Tagore (escenografia de Lluís Masriera), teatre Studium, juliol.
- 1934** Gual dimiteix com a director de l'ECAD. Publica a *La Veu de Catalunya* una secció periòdica titulada «Anècdota barcelonina».
- Dirigeix l'òpera *El cavaller de la rosa*, de Hugo von Hofmannsthal i música de Richard Strauss, teatre del Liceu, novembre.
- 1935** «Il·lustració del llibre», conferència llegida el 12 de desembre a l'Institut Català de les Arts del Llibre.
- 1936** Projectes escenogràfics inèdits per a *Egmont*, de Goethe, i *Guillem Tell*, de Schiller.
- 1939** *El camí*, obra estrenada en sessió privada per Enric Borràs i Mercè Nicolau.
- Quadern de direcció per a la posada en escena de l'òpera *Chopin*, d'Orefice, en el Gran Teatre del Liceu.
- 1940** Croquis escenogràfic inèdit per a *Hamlet*, de Shakespeare.
- Exposició de pintures i esbossos escenogràfics a les Galeries Pictòria.
- 1943** El 8 de desembre mor a Barcelona a causa d'una malaltia pulmonar.
- 
- 1944** Acte d'homenatge a Adrià Gual a l'Institut del Teatre amb motiu de la seva mort.
- 1949** «Commemoració de Adrià Gual» organitzada per l'Institut del Teatre arran del cinquantè aniversari de la fundació del Teatre Íntim.
- 1960** M. Aurèlia Capmany i Ricard Salvat funden l'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual (EADAG).
- 1966** Creació de la Companyia Adrià Gual en el marc de l'EADAG: muntatge de l'espectacle *Adrià Gual i la seva època* (1967), de Ricard Salvat.
- 1974** Exposició «Adrià Gual. Pintor i dibuixant» a la Sala Parés.
- 1988** La Sala Gran de l'Institut del Teatre, inaugurada el 1985, passa a denominar-se teatre Adrià Gual.

BIBLIOGRAFIA ESPECÍFICA

- ARTÍS, Avel·lí: *Adrià Gual i la seva obra*, Mèxic D.F. («Col·lecció Catalònia», 2), 1944.
- BATLLE, Carles: «El Teatre Íntim», *Pausa*, núm.4, juliol 1990, pàg.13-19.
- BONNÍN, Hermann: *Adrià Gual i l'Escola Catalana d'Art Dramàtic. 1913-1923*, Barcelona, Rafel Dalmau Editor («Episodis de la història», 186-187), 1974.
- Íd.: *Adrià Gual i l'Escola Catalana d'Art Dramàtic. 1923-1934*, Barcelona, Rafel Dalmau Editor («Episodis de la història», 206-207), 1976.
- Íd.: «La primera concepció de la posada en escena moderna a Catalunya», *Serra d'Or*, núm. 262, maig 1981, pàg. 356-358.
- BRAVO, Isidre: *L'escenografia catalana*, Diputació de Barcelona, 1986, pàg. 184 i 190-197.
- CARBONELL, Antoni: «Adrià Gual, teòric teatral», *Faig*, núm. 11, març 1980, pàg. 68-76.
- CASSOU, Jean, i altres: *Encyclopédie du Symbolisme*, París, Aymery Somogy, 1979, pàg. 83-84 i 254-255.
- CASTELLANOS, Jordi: «La poesia modernista. Adrià Gual», dins RÍQUER/COMAS/MOLAS: *Història de la literatura catalana*, vol. VIII, Barcelona, Ariel, 1986, pàg. 259-262.
- CERDÀ, Mari Àngela: «Adrià Gual i Queralt. L'ideal escenificat» dins *Els pre-rafaelites a Catalunya*, Barcelona, Curial («Biblioteca de Cultura Catalana», 50), 1981, pàg. 340-352.
- CIRICI Alexandre: *El arte modernista catalán*, Barcelona, Aymà, 1951, pàg. 210-211 i 397-399.
- CURET, Francesc: *Història del teatre català*, Barcelona, Aedos, 1967, pàg. 357-369.
- FÀBREGAS, Xavier: «Felip Cortiella i Adrià Gual, dos dramaturgs pròxims i oposats», dins *Aproximació a la història del teatre català modern*, Barcelona, Curial («Biblioteca de Cultura Catalana», 2), 1972, pàg. 184-197.
- Íd.: «Adrià Gual o la fe en la elite», *Yorick*, núm. 57-58, 1973, pàg. 48-49.
- Íd.: *Història de la literatura catalana*, vol. II, Barcelona, Edicions 62 / Editorial Orbis, 1985, pàg. 132-133 i 141-143.
- GALLÉN, Enric: «Adrià Gual», dins RÍQUER/COMAS/MOLAS: *Història de la literatura catalana*, vol. VIII, Barcelona, Ariel, 1986, pàg. 433-440.
- GONZÀLEZ, Palmira: *Els anys daurats del cinema clàssic a Barcelona (1906-1923)*, Barcelona, Institut del Teatre, 1987.
- GRAELLS, Guillem-Jordi: *L'Institut del Teatre 1913-1988. Història gràfica*, Diputació de Barcelona, 1990.
- JARDÍ, Enric: *El cartellisme a Catalunya*, Edicions Destino, 1983, pàg. 44-46.
- PORTER, Miquel: *Adrià Gual i el cinema primitiu a Catalunya (1897-1916)*, Barcelona, PPU, 1985.
- SALVAT, Ricard: «Entorn a Adrià Gual», *Serra d'Or*, desembre 1962, pàg. 51-53.
- SIGUÁN, Marisa: «L'ideari d'Adrià Gual en el marc de la renovació del teatre català i la introducció de Gerhart Hauptmann a Catalunya», dins *Antoni Comas. In Memoriam*, Barcelona, 1985, pàg. 435-446.
- Íd.: «El pensamiento dramático de A. Gual. (El Teatre Íntim y G.Hauptmann)», dins *La recepción de Ibsen y Hauptmann en el Modernismocatalán*, Barcelona, Estudios de Literatura Española y Comparada, PPU, 1990, pàg. 147-159.
- TRENC BALLESTER, Eliseu: *Les arts gràfiques de l'època modernista a Barcelona*, Gremi d'Indústries Gràfiques de Barcelona, 1977, pàg. 56-57, 153-154 i 218.
- Íd.: «Adrià Gual grafista modernista», *Serra d'Or*, núm. 223, abril 1978, pàg. 51-59.
- TUSSETSCHLÄGER, Eva M.: «Adrià Gual. Theater in Barcelona von 1898-1928», dins *Maske und Kothurn*, Viena, 1975, pàg. 33-45.
- DIVERSOS: «Homenatge a Adrià Gual», *Full de la parròquia de la Garriga*, núm. 435, 1973.

TAULA D'ABREVIATURES

La majoria de citacions han estat extretes directament dels manuscrits i els documents del Fons Gual conservat a l'Institut del Teatre de Barcelona. En alguns casos, desconeixem la data i/o el lloc de lectura de les conferències.

- AA** *L'art de l'actor*, s.d.
- AEDW** «L'Art escènic i el drama wagnerià» (1904), *Associació wagneriana*, conferències (1902-1906), XXV, març 1904, pàgs. 115-144.
- AFD** *De l'art de fer drames*, s.d.
- AR** «Aspiraciones y realizaciones», IV conferència del cicle al Foment de les Arts Decoratives (23-IV-1944).
- AT** «A l'amic Tintorer», *Joventut* (25-X-1906).
- AVAC** *D'Art i de vida artística catalana* (1908).
- BR.I** «A propòsit dels Ballets Russos. Impressions», *La Veu de Catalunya* (27-VI-1917).
- BR.PE** «A propòsit dels Ballets Russos. Les presentacions escèniques», *La Veu de Catalunya* (2-VII-1917).
- CA** «Cartesaunamic», *Joventut* (5-XII-1901).
- CE** *Dels conjunts escènics* (Associació Popular Regionalista, 17-X-1903).
- CM** «Les ciutats mortes i la ciutat morta» (1904), *La Renaixença* (27-IX-1904).
- CPZ** «Carta pública a Antonio Zozaya», *El liberal* (26-VII-1917).
- CTI** *Constitució del Teatre Íntim* (1897).
- DGC** «Divagaciones sobre el Genio de la Comedia», *Mercurio* (30-V-1912).
- DI** «De la interpretació», inèdit per a *Blancaflor* (1897).
- DME** *El drama moderno en España* (18-XI-1904).
- DT** *De teatre* (Blanes, 1908).
- DTA** *Divagacions entorn del teatre d'aficionats* (octubre de 1930).
- E** «Escenografia», *Las Noticias* (6-IX-1932).
- EBC** *Epístola a la Bellesa: als catalans* (inacabada, 1903).
- EC** «Escenografies. Escenografia catalana». *La Veu de Catalunya* (12-VII-1922).
- EM** «De escenografia moderna», per a *La Prensa*, Buenos Aires.
- ET** «D'escenografia teatral» (llició, 1922 o 1927).
- HTN** «Hacia un teatro nuevo», (Ateneo de Madrid, 1923)
- IAM** *Ideal del actor moderno*, s.d.
- JT** *La joventut i el teatre* (Aplec Catalanista, 29-X-1903).
- LL** «Lluís Labarta», *La Veu de Catalunya* (7-II-1925).
- LP** «Lugné-Poe», *La Veu de Catalunya* (22-II-1922).
- MM** «Maurice Maeterlinck, en homenatge», *Revista de Ràdio Barcelona*, 1937.
- MT** «La moral en el teatre», *La Sembra*, Terrassa (4-VIII-1904)
- MV** *Per Maurici Vilomara* (1928).
- MVT** *Mitja vida de teatre. Memòries*, Barcelona, Aedos, 1960.
- OE** *Les orientacions. Estudi d'actualitat teatral catalana*, Barcelona, A. Artís impressor, 1911.
- PBRB** «El pas dels Ballets Russos per Barcelona», *Gasetta Catalana d'Art Dramàtic*, núm.4, juliol 1917.
- PC** *La nostra premsa crítica* (1903 aprox.).
- PW** «De plàstica wagneriana», *La Veu de Catalunya* (20-II-1934).
- RALL** «Una presentació a l'aire lliure. Estrena d'*Ifigènia a Tàurida* als vells Jardins del Laberint (notes extretes d'un llibre de pròxima publicació)», *La Veu de Catalunya* (13-VII-1934).
- RN** «Laraça dels negats» (1900-1902 aprox.).
- SL** «Simon Lissim», *La Veu de Catalunya* (16-VIII-1928).
- TCT** «Base. Teoria del color a les taules», pròleg inèdit a *Blanc i negre. Primer assaig de color escènic* (4-XII-1894).
- TI** *Teatre Íntim*, s.d.
- TLC** *El teatre líric català* (17-X-1904).
- TM** *El teatre modern. Innovador?* (1898-1899).
- TN** «El teatro nacional», *Revista Comercial Progreso*, juny-juliol 1909.
- TP** «El teatre popular. Plan-estudi llegit en l'Associació Popular Regionalista la nit del 2 d'abril de 1901», *Joventut* (25-IV-1901, 2-V-1901, 7-V-1901).
- VC** «El Vieux Colombier», *La Veu de Catalunya* (25-X-1924).
- VIC** *Vetlles de l'Íntim. Del conjunt* (23-VII-1902).

INDEX ONOMÀSTIC

A

A la salida 171
Adéus, Els 93
affaire des poissons, L' (La cort de Lluís XIV) 127
 «Al·legoria de la indústria i l'agricultura» 187
Al·legoria de la Música 175
 ALARD, Charles 84
 ALARMA, Salvador 121, 138, 140, 158, 162, 228
 ALBÉNIZ, Isaac 20, 80
alcalde de Zalamea, El 37
 ALEGRE, Martí 127
alegres comediantes, Les 185, 207
alegria que passa, L' 80, 116, 119, 138, 158
 «Almanaque de la Casa Provincial de Caridad» 189, 197
 «Almanaque de las Conferencias de San Vicente de Paül» 190
 ALOMAR, Gabriel 126
 AMICO, Silvio d' 235
 AMIGÓ, Emili 159
amor metge, L' 116, 229, 237
amours jaunes, Les 22
 ANCEY, Georges 24
 ANDRÈIEV, Leonid N. 237
Ànima en pena 65
 ANTOINE, André 24, 27, 30, 32, 100, 103, 113, 142
Antoni i Cleopatra 16
Anunciació feta a Maria, L' 146
 APPIA, Adolphe 21, 24, 32, 142
Après-midi d'un faune 16
Aproximació a la història del teatre català modern 164
Arlequí vividor 84, 229
art del teatre, L' 104
 «art dramàtica i la vida, L'» 126
art escènic i el drama wagnerià, L' 108
Art Romantique 22
Asegurador, El 205
 ASSÍS, Francesc d' 84

Atlàntida, L' 164, 187
 AUDOUARD 209
Auhularia 237
avar, L' 116, 230
avars, Els 91, 229
Avenç, L' 18, 41, 104
Aveugles, Les 18
avi, L' 162
 AVORT, Paul 156
Axèl 16
 AZORÍN 237

B

BABLET, Denis 24
 BAILLY, Vincent de Paul 160
 BALAKIAN, Anna 22
Baldirona, La 119
 BALSACH, Maria Josep 16
 BALZAC, Honoré de 13, 22
banc de la mandra, El 121
 BAÑOS, Ricard de 37
Bàrbara 93
barber de Sevilla, El 140
 BARBIER, Joseph 127
 BARÓ, Emília 111
 BARRADAS, Rafael 158
 BATAILLE, Henri 27
 BATLLE GORDÓ, Ramon 159
 BATLLE, Carles 21, 197
 BATY, Gaston 235
 BAUDELAIRE, Charles 13, 14, 22, 23, 67
 BEARDSLEY, Aubrey 187
Beata Beatrix 156
 BEAUBOURG 27
 BEAUMARCHAIS, Caron de 32, 119
 BECKETT, Samuel 16
 BECQUE, Henry 27
 BÉCQUER, Gustavo Adolfo 64
 BEHRENS, Peter 24
 BENAVENTE, Jacinto 32, 119

BERGSON, Henri 34
 BERNARD, Claude 13
 BERNARD, Tristan 24
 BERNHARDT, Sarah 27, 28
 BERNSTEIN, Henry 24
 BERTIN, Pierre 142
 BJØRNSON, Bjørnstjerne 27
 BLAKE, William 22
Blanc i negre. Primer assaig de color escènic 68, 132
Blancaflor 20, 30, 44, 46, 57, 72, 73, 108, 119, 122, 135, 138, 146, 156, 181, 189, 199, 205, 225
 BLANCHART, Paul 235
 BLUM, René 235
bodas de Camacho, Las 80
 BONNARD 132
 BONNÍN, Hermann 221
 BOSCH I GIMPERE, Pere 236
 BOTTICELLI, Sandro 156
 BRACQUEMOND 13
 BRAGAGLIA 142
Brand 190, 199
 BRAVO, Isidre 20, 21
 BRECHT, Bertolt 235
Bressolada 149, 150, 230
 BROSSA, Jaume 104, 119
 BRUNET, Frederic 138, 140, 164
burgès gentilhome, El 150, 185, 238
 BYRON, George Gordon 13

C

cabellos blancos, Los 37
calvario de un héroe (Los dos sargentos franceses), El 37
Camí d'Orient 75, 76, 106, 138
camí, El 156
campana submergida, La 86, 89, 91, 125, 140, 164, 230
 «Campo Santo» 197
 CANALS, Ricard 20
Càndida 127

Canigó 89, 127, 140, 162, 181, 185, 205
cant de Brangània, El 65, 195
Càntic al sol 84
 CAPDEVILA, Carles 111, 127, 237, 239
 ČAPEK, Karel 158, 239
 CAPUS, Alfred 24
 CARBONELL, Artur 171
careta, La 150, 237
 CARLYLE, Thomas 23
 CARNER, Josep 34, 89, 111, 116, 122, 124, 125, 126, 127, 162, 108, 225
 CARRION, Ambrosi 150, 229
carter del rei, El 172
 CASADES, Pelegrí 57
 CASALS, Pau 20, 122, 238
casament per força, El 32, 116, 140, 181
 CASAS I AMIGÓ, Francesc 122
 CASAS, Ramon 31, 41
 CASAS-CARBÓ, Joaquim 18
 CASELLAS, Raimon 18, 31, 41, 42, 125, 131, 136, 175
 CASTELLANOS, Jordi 18
Catalonia 18, 20, 44, 50, 189, 190
Catalunya Nova 187
Cel i infern 22
Chantecler 16
 CHATEAUBRIAND, René 13
 CHIA, Joan Francesc 140
 CHOMON, Segon de 34
 «Cinc funcions de teatre català» 167
 CLAPÉS, Josep 190, 191
 CLARAMUNT, Josep 237
 CLAUDEL, Paul 13, 16, 27, 32, 146
 CLAUDON, Francis 16
 CLERC, Henri 235
 COCA, Eduard 125
 COCTEAU, Jean 171
 COLIN, Paul 236
 «comèdia durant la divuitena centúria, La» 164, 167, 205
comèdia extraordinària de l'home que va perdre el temps, La 84, 91, 140, 156, 185, 229
comediants, La 125
Comoedia 230, 237
Comte Arnau, El 122, 140, 225
 COMTE, Auguste 13
 «Conferència curta servint de pròleg» 146
Confessions of a young man 23
Conte de Nadal 125, 126, 195
contes de Hoffmann, Els 127
 COPEAU, Jacques 32, 142, 153
 COQUELIN, Constantin 28

corb, El 22
 CORBIÈRE, Tristan 22
Cor endins 119
 COROMINES, Pere 235
Cors de dona 127
cort de Lluís XIV, La 140
 CORTADA, Alexandre 18, 41, 104
Costa Brava 207
 COSTA I LLOBERA, Miquel 122
 CRAIG, Edward Gordon 24, 32, 104, 142, 236
Crispi rival de son amo 229
 CROMMELYNCK, Fernand 16
culpable, La 30, 75, 76, 86, 113, 119, 138, 187, 188
 CURET, Francesc 172
Cyrano de Bergerac 24

D

D'ANNUNZIO, Gabriele 16, 27, 89, 113, 116, 119, 127, 140, 164
 DALÍ, Salvador 158, 238
dama alegre, La 167, 230
dama de les camèlies, La 258
dama de Reus, La 234
dama enamorada, La 125
Dant, El 122, 164
 DANTE 20, 156
darrer miracle, El 125
 «De la tragèdia» 126
 DEBUSSY, Claude 13, 16
 DEGAS, Edgar 13
 DENIS, Maurice 132
 DETHOMAS 132
 DIAGHILEV, Sergei 153
Diana i la Tuda 153, 238
 DOMÈNECH I MONTANER, Lluís 209
Don Joan 86, 89, 138, 149, 185
 DONNAY, Maurice 24
Donzell qui cerca muller 89, 113, 140, 185, 200, 202
Donzella qui va a la guerra 140
 DOSTOIEVSKI, Fiodor 236
drama de amor, Un 37
 DRESSA 160
 DUJARDIN, Edouard 16
 DUMAS, Alexandre 13, 28
 DURAN I VENTOSA, Lluís 34, 37, 222, 235
 DÜRER, Albrecht 181
Duros que no passen 121
 DUSE, Eleonora 28, 144

E

Èdip rei 32, 116, 70, 155, 158, 181, 189, 195, 199
Egmont 153, 156
 EGOROV 146
 ELIAS, Feliu 34
Elogi de la paraula 49
 EMERSON, Thomas 22, 23
emigrant, L' 65, 76, 138, 185
 EMMANUEL, Giovanni 28
Empori 225
En què somniem les noies 153, 156
enemic del poble, Un 28
Enganyosa! 67
Eridon i Amina 119, 140, 156, 181, 229
 «Escena, L'» 144
Espectres 28, 30, 25, 76, 79, 116, 239
Esquella de la Torratxa, L' 44, 60
 ÈSQUIL 116
Estiuenca 65
estudiant de Vic, L' 73
 «eterna enamorada, L'» 57, 62
excèntrics Tik-Tok, Els 67

F

FABRA, Pompeu 18, 37
 FÀBREGAS, Xavier 164
família d'Arlequí, La 84, 158, 167, 185, 238
 FARRAN I MAYORAL, Josep 226
 FAURÉ, Gabriel 21
Faust 153, 181, 238
Fedora 28
Feminal 195
 FERRAN, Pere E. 80
ferrer de tall, Lo 167, 181, 230
fiesta dels reis, La 116, 140
 FEYDEAU, Georges 24, 27
fi de Tomàs Reynald, La 34, 84, 92, 140, 167, 197, 230
Fígaro o la dama que s'avorria 93, 150
Figaro, Le 18
fill de Crist, El 229
filla de Dante, La 65
filla del marxant, La 93
Filoctetes 162, 232
filoses, Les 91, 229
flames, Les 232
 FLAUBERT, Gustave 13
fleurs du mal, Les 14
 «Flors» 60, 61

foc de les ginesteres, El 234
Foc nou 125
 FOKIN, Mikhail 146
força del pensament, La 150, 237
forces de l'amor i de la màgia, Les 84
 FORD, John 32
 FORT, Paul 16, 18, 24, 27, 30, 103, 113, 132
Fra Garí 140
 FRAGONARD, Jean-Honoré 158
 FRANCÈS, Josep 171, 236
Francesca de Rimini 156, 230
 FRANKEL 22
 FRANQUEZA I BACH, J. 125
 FREMONT, Elvira 111
Fridolín 37
Frou-Frou 28
 FUCHS, Georg 153, 171
Fugim 64
 FULLER, Loie 24
Fustots, La 225

G

Gal-la Placidia 126, 140, 181
 GALLÉN, Enric 30, 32, 226
gallina dels ous d'or, La 121
Gammes des parfums 22
Garba 188, 189, 190, 191, 200
 GARCÍA LORCA, Federico 158
Gaseta Catalana d'Art Dramàtic 207, 125
 GASSOL, Ventura 234, 237
 GAUTIER, Théophile 30
 GÉMIER, Firmin 32, 106, 235
 «geni de la comèdia, El» 140, 150, 164, 167, 181, 185
Gent d'ara 125
Georges Dandin 91
germà i la germana, El 121
germans Karamàzov, Els 236
 GEYLING 142
 GHELDERODE, Michel de 16
 GHÉON, Henri 32
 GHIL, René 23
 GHIRLANDAIO, Domenico 156
 GIACOSA, Giuseppe 119, 122
 GIDE, André 32
 GIMÉNEZ, Enric 111, 237
gitanilla, La 37
 GLIESE, Rochus 159
 GOETHE, Johan Wolfgang 13, 30, 32, 113, 116, 153, 156, 160, 229, 229, 232, 238
 GOLDONI, Carlo 34, 162, 229, 232

GOLOVINE 146
 GONCOURT, Edmond i Jules 13
 GONZÁLEZ, Palmira 34, 37
 GRAELLS, Guillem-Jordi 221, 223, 226, 228, 232
gran família, La 92
 GRANADOS, Enric 20, 73, 80, 111, 122, 229
 GRANER, Lluís 32, 114, 121, 122, 124, 164
 GRAU I DELGADO, J. 80
 GRAU, Marta 171
 GUANSÉ, Domènec 153
 GÜELL, Eusebi 119
 GUIMERÀ, Àngel 30, 37, 119, 126, 84, 230

H

HALÉVY, Jacques-Fromental 28
Hamlet 16, 149, 171
 HARTMANN, Nicolai 23
 HAUPTMANN, Gerhart 16, 27, 28, 32, 34, 47, 86, 89, 113, 116, 119, 122, 127, 140, 164, 238
 HEGEL, G.W. Frederich 23
Hérodiate 16
Història del Teatre Català 172,
 HOFMANNSTAL, Hugo von 16
Hojas de margarita 199
Hojas Selectas 191
 HOOCH, Pieter de 181
Hores d'amor i de tristesa 93, 229
humils violetes, Les 232
 HUMPERDINCK, Engelbert 195
 HUYSMANS, Joris-Karl 14

I

IBSEN, Henrik 16, 27, 28, 30, 32, 47, 76, 79, 113, 116, 119, 127, 131, 153, 235, 239
Ifigènia a Tàurida 30, 116, 119, 140, 158, 160, 162, 181, 185, 229, 232
Igitur 16
 IGLÉSIAS, Ignasi 85, 119, 125, 126, 235
 «Il·lustració del llibre, La» 195
Il·lustración Artística, La 185
indiscret, L' 229
Interior 79, 116, 146
intrusa, La 18, 42, 67, 68, 76, 79

J

Ja ve la fosca 65
 JACOBS, W. W. 164
 JARRY, Alfred 16
Javier 146, 149, 153, 159, 164
Joan Ezequiel 92, 156
Jocs d'amor i d'atzar 150
John Gabriel Borkman 140
joies de la Roser, Les 28
 JONES, Henry Arthur 116, 164
 JORDÀ, Josep M. 125
Jordi Flama, En 91, 126, 230
 JOUVET, Louis 142, 125
Juventut 49, 114, 121, 187, 190, 195, 197, 199
Judit de Welp 150, 167, 181, 230
Julietta i Romeo 149, 150, 155
 JUNYENT, Oleguer 121, 135, 138, 140

K

Kaatje (Caterina) 156, 181, 229
 KAHN, Gustave 24, 30
 KARR, Alphonse 22
 KARR, Carme 195
 KERR, Alfred 235

L

LABARTA, Lluís 177
Lairum el rabadà 73, 76, 91
 LAMARTINE, Joseph de 13
 LENORMAND, Henri-René 16
 LERBERGHE, Charles van 16
 LÉRMONTOV, Mikhail J. 13
 LESAGE, Alain-René 229
Linito quiere ser torero 37
 LIOST, Guerau de 124
 LISSIM 142
 «llac encantat, Lo» 57, 63
llamp, Un 64
llàntia de l'odi, La 140, 164
llegenda dels tres morts i els tres vius, La 153
 «llegenda en el teatre, La» 126
 LLEONART, Josep 160, 238
Llibre d'hores. Devocions íntimes 20, 58, 188, 197, 200
Lluna de neu 68
 «Llunàtica» 57
 LÓPEZ-PICÓ, Josep M. 9, 124, 125
 LUGNÉ-POE, Aurélien-François-Marie 16, 24, 27, 30, 32, 103, 113, 132, 142, 153, 172
Luz 188

M

mà de mico, La 140, 164
 «Ma pensa és exaltada» 202
Macbeth 16, 159
maestro de la escenografia: Soler i Rovirosa, El 236
 MAETERLICK, Maurice 13, 16, 18, 20, 27, 31, 32, 42, 47, 57, 67, 68, 79, 108, 116, 119, 127, 131, 146, 225
 MAGRE, Paul 31
majorala, La 216
Mal de queixal 121
malalt imaginari, El 119, 150, 185, 229, 232
 MALATS, Joaquim 122
 MALLARMÉ, Stéphane 16, 21, 24, 30
 «malves tristes, Les» 60
Mandràgora, La 31
 «manifestació de les passions al teatre, La» 126
 MAQUIAVEL, Nicolò 31
mar brama, La 41, 68, 104, 106
 MARAGALL, Joan 28, 30, 41, 47, 49, 50, 70, 72, 84, 114, 125, 155, 230, 236, 238
 MARCHI 142
Marcolf 84, 185
 MARCOV, Alexis 237
mare confident, La 229
 «Mare de Déu, La» 57, 63, 164
 MAFANY, Joan Lluís 18, 225
Margarideta, La 140
Mariana Pineda 158
 MARINETTI, Filippo T. 235
 MARIVAUX, Pierre C. Ch. 34, 119, 122, 150, 229
 MARQUINA, Eduardo 126, 189
 MARQUINA, Rafael 89, 92, 125
 MARTÍ, Oriol 111
 MARTÍNEZ SIERRA, Gregorio 125, 127, 153
 MASERAS, Alfons 126, 230, 237
 MASRIERA, Lluís 171, 172,
 MASSANA, Antoni 146
Matilde d'Anglaterra 234, 236
matinada, La 74, 122, 140
 MAUCLAIR, Camille 22
 MAUPREY, André 235
 MEILHAC 28
Memòries d'un comediant 65
 MENDELSSOHN, Fèlix 125
mentidera, La 93
 MÉRIMÉE, Prosper 13
 MERRILL, Stuart 23
Mestre Oleguer 119, 140
mestres cantaires, Els 135

MESTRES, Apel·les 49, 122, 125, 126, 162
metge per força, El 116, 229
 METSU, Gabriel 181
meva dona, La 216
 MEYERHOLD, Vsevolod E. 142, 153
 MICKIEWICZ, Adam 13
 MILLÀS-RAURELL, Josep M. 232, 236
 MILLET, Jean-François 156
millor del món, El 91
 MIR, Joaquim 20
miracle del Tallat, El 140, 225
 MIRBEAU, Octave 18
misantrop, El 230
Misteri de dolor 31, 32, 37, 68, 76, 78, 84, 89, 91, 92, 119, 140, 181, 197, 199, 216, 229
Misteriosa 64
Mitja vida de teatre. Memòries d'Adrià Gual 9
 MOCKEL 22
 MOLIÈRE 32, 113, 116, 122, 140, 150, 229, 232, 237
 «Molière i la farsa dels metges» 116, 164, 167, 207
Mon germanastre Abdon 64
 MONET, Claude 13
 MONTOLIU, Cebrià 125
 MONTOLIU, Manuel de 167
Montserrat 149
 MOORE, George 23
 MORAGAS, Miquel 121, 140
 MORALES, Joan 158, 159, 167, 171, 238
 MORATÓ, Josep 125
 MORÉAS, Jean 18
 MOREAU, Gustave 20
 MORERA, Enric 20, 80, 111, 122
 «Morta» 59
Morts en vida 68, 132
mosca vironera, La 67
 MUHFELD 22
 MUNCH, Eduard 132, 187
Música, La 20, 212
 MUSSET, Alfred de 13, 34, 119, 122, 153, 237

N

«Nacionalisme en el teatre, El» 234
Nausica 155, 156, 159, 167, 181, 230, 238
 NERVAL, Gérard de 13, 22
nit blava, La 91
nit d'octubre, La 237
nit de Nadal, La 140
Nocturn. Andante. Morat 20, 23, 74, 44, 64, 67,

68, 70, 72, 74, 93, 191, 106, 108, 132, 144, 146, 181, 188, 190, 191, 197, 199, 228, 230
 NONELL, Isidre 20, 31
Nora o la casa de les nines 28
 «nostre home és qui s'apropa?, El» 167
 NOVALIS, Friedrich L. v. H. 22
 NOVELLI, Ermete, 28
núvia, La 80

O

ocell blau, L' 146
ocell de foc, L' 146
Ocells de pas 125
 OFFENBACH, Jacques 127
 «Oh!, quina dolça pau» 202
Oh, Estrella! 67, 197
 OLLER, Narcís 125, 225
 OPISSO, Alfred 18
 OPISSO, Ricard 20
Or 31
Oracions 58
ordinari Henschel, L' 28, 140, 185
Orfeo 171
orientacions, Les 222, 235
 ORS, Eugeni d', *Xènius* 34, 85, 125, 226
Otel·lo 16

P

PADEREWSKI, Ignacy Jan 122
 «Pàgina Artística, La» 209
 PAHISSA, Jaume 73, 89, 111, 122, 125, 127
paquebot Tenacity, El 236
Paràbola de les vídues a la font 153, 230
Parsifal 149
Passió 153
pastors en revolta, Els 73, 91, 229
 PEDRELL, Felip 122
Pèl & Ploma 189
 PÉLADAN, Joséphin
 PELLICO, Silvio 156, 230
 PENA, Joaquim 111
 PÉREZ DE AYALA, Ramon 237
 PÉREZ GALDÓS, Benito 32, 119
perill, El 68
petites viles, Les 85, 86
 PEZA, Juan de Dios 199
 PICASSO, Pablo 20
 PICHOT, Ramon 20
 PIN ISOLER, Josep 122
 «pinturas simbólico-decorativas, Las» 175

PIRANDELLO, Luigi 119, 153, 171, 238
 PIRCHAN 142
 PISCATOR, Erwin 235
 PITOËFF, Georges 230
 PLANA, Alexandre 235
 PLAUTE 237
Plume, La 31
Poble Català, El 235
pobra Berta, La 75, 86, 125, 126, 138, 197
pobres menestrals, Els 85, 86, 125, 140, 181, 205
 POE, Edgar Allan 22,23
 «poesia trobadoresca, La» 167
 PORTER MOIX, Miquel 34, 37
 PORTO-RICHE, Georges de 24
 POUS, Antoni 138, 140, 146
 POUS I PAGÈS, Josep 34, 119, 122, 125, 126
 PRAMPOLINI, Enrico 142
 PRAT DE LA RIBA, Enric 223
 PRAT I CABALLÍ, Pere 125, 126
presó de Lleida, La 73, 122, 140
Primavera 156
 PRIMO DE RIVERA, Miguel 37, 223
princesa Margarida, La 73, 140
Princesse Meleine 18
Progreso 190, 199, 205
Prometeu encadenat 116, 140
Publicitat, La 153, 172, 237, 239
 PUIG I FERRETER, Joan 119, 125, 126, 167, 172, 234, 237, 238
 PUIXKIN, Alexandr 13
 PUJOLI BRULL, Josep 111, 125
 PUVIS DE CHAVANNES, Pierre 20, 158

Q

«4 sessions de teatre estranger» 189
 QUILLARD, Pierre 23, 27
Quixot, El 80

R

RACHILDE 27
 RAFAEL 27
rayons jaunes, Les 22
 RÉGNIER, Henri de 27
 REGOYOS, Darío 31
Rei Lear, El 16
 REINHARDT, Max 24, 142, 153
 RÉJANE, la 28
 RENARD, Jules 116
renovació del teatre, La 226
representaciones teatrales en Grecia y Roma, Las 236

retaula de la flor, El 172
Revista Comercial y de la Exportación Española 207
Revue d'Art Dramatique 23
Revue wagnérienne 21
 RIBA, Carles 237
 RIMBAUD, Arthur 30, 24
 RIQUER, Alexandre de 20, 187, 188, 209
 RIVAS CHERIF, Cipriano 237
 ROLLAND, Romain 32
romeria, La 64
Romeu i Julieta 135, 230
Rosa Berndt 127, 185
rosada, La 20, 212
 ROSSETTI, Dante Gabriele 156
 ROSSI, Ernesto 28
 ROSTAND, Edmond 16, 24
 ROUCHÉ, Jacques 153, 160
 ROVIRALTA, Josep Maria 21, 100
 RUBENS, Peter Paulus 156, 156
RUR 158, 239
 RUSIÑOL, Santiago 20, 27, 31, 41, 29, 80, 84, 85, 86, 91, 111, 116, 119, 122, 125, 126, 138, 158

S

SABADELL, Claudi 111
Sabater, sabaterot 91
 SAGARRA, Josep Maria 150, 234, 237
Sainet trist 127
 SAINT-CÈRE, Jacques 30
 SAINT-GEORGES DE BOUHÉLIER 16
 SAINTE-BEUVE, Charles Augustin 22
 SALIS, Rodolphe 31
Salomé 190, 197, 199, 202
Sant Jordi 164
Santa Cecília 213
 SANTPERE, Josep 111
sants emigrants, o la nit al desert, Els 146
 SANTS OLIVER, Miquel dels 125
 SARDÀ, Joan 18, 28
 SARDOU, Victorien 24, 27, 28, 119, 127
 SARTO, Andrea del 156
 STANISLAVSKI, Constantin 108
savis de Vilatrista, Els 86
 SCHELLING, Friedrich W. J. 13
Scherzo tràgic dels amants de Verona 150, 153, 230
 SCHLEGEL, August 13
 SCHOPENHAUER, Arthur 23
Schumann al vell casal 91, 150, 185, 229, 230
 SCHURÉ 16
secret, El 93, 150
 «segadors d'ara, Els» 57

sense cor, El 127
senyor tal, El 156
Sepulcres 119
Sepulcres blancs 119
serenata, La 84, 91, 229
 SERRAHIMA, Maurici 9
 SERT, Josep Maria 111
 SÉRUSIER, Paul 132
 SHAKESPEARE, William 27, 28, 32, 89, 125, 127, 135, 144, 146, 225, 230
 SWHAW, George Bernard 127
 SHERIDAN, Richard Brinsley 229
Silenci 50, 65, 73, 74, 108, 114, 119, 135, 138, 181, 188, 190, 191, 199, 200, 229, 237
Simfonia d'un dia serè 149, 230
 «Sin noticias» 200
 SITJÀ, Francesc 125
 SÒFOCLES 32, 113, 116, 162, 232
 SOLDEVILA, Carles 232
 SOLDEVILA, Ferran 234, 236
 SOLER I MIQUEL, Josep 41, 84
 SOLER I ROVIROSA, Francesc 111, 135, 138, 171, 177
 SOLER, Frederic, *Serafi Pitarra* 30, 167, 230
Solness, el constructor 153, 239
somni d'una nit d'estiu, El 89, 116, 125, 126, 140, 149, 150, 158, 185
Sonata de les inquietuds endebades 153
Sonata núm. I. Llúria 70
sorrut benefactor, El 162, 229, 232
Sota l'ombrel·la 172
 SOURIAU 22
 SPAAK, Paul 156, 229
 STAËL, Madame de 30
 STEINHOF 142
 STENDHAL 13
 STRAVINSKI, Igor 146
 STRINDBERG, Johann August 16, 27
 SUDERMANN, Hermann 119, 122
 SUNYER, Joaquim 125
 SWEDENBORG, Emmanuel 22, 23

T

TAGORE, Rabindranath 172
Tannhäuser 144
Teatràlia 89, 124, 125, 126
Teatre Català, El 235
 «Teatre d'Art, El» 172
Teatro Español, El 108
teixidors de Silèsia, Els 140
Temas de historia del teatro 236

TENIERS, David 156
Terra baixa 126
Tetralogia 135
 TINTORER, Emili 114, 121, 122, 124, 125
titella pròdig, El 91
 TOLDRÀ, Eduard 93
Ton i Guida 195, 199
 TOR, Ramon 111
 «Torna, Arlequí!» 167
 TOULOUSE-LAUTREC, Henri M. de 132, 187
treball de l'actor sobre ell mateix, El 109
tres tambors, Els 74, 122, 140
 «Trilogia de l'amor» 149, 167, 185, 197, 229
 «Trilogia històrica catalana» 140, 164
Tristany i Isolda 146, 149, 159, 230
 TUTAU, Antoni 28
 TXÈKHOV, Anton P. 16, 238

U

Ubu roi 16, 32
últim hivern, L' 68
última primavera, L' 229
 URGELL, Modest 124, 209
 URGELLÉS, Fèlix 121, 138, 158
usura, L' 216
 UTRILLO, Miquel 20, 15, 160

V

VALLMITJANA, Juli 20
 VAN WEBER 31
 VANCELLS, Joaquim 209
 VANDERBREK, Maurice 84
Vanguardia, La 18, 175
 VARIOT 146
 VELÁZQUEZ, Diego A. 156
vendimias, Las 189, 190, 191
 VERDAGUER, Jacint 84, 89, 127, 162, 187, 205
 VERHAEREN, Émile 16
 VERLAINE, Paul 14, 34
vella de Sant Patrici, La 229
 «Vetllades Artístiques» 188, 191, 195
Veü de Catalunya, La 37, 57, 65, 150, 209
vicari nou, El 20, 65
victòria dels filisteus, La 140, 164
 VIÉLÉ-GRIFFIN, Francis 23
 VIGARINI, Carlo 150
 VILAREGUT, Salvador 57, 111, 238
 VILDRAC, Charles 16, 230, 236
 VILLEROY 27
 VILLIERSDEL'ISLE-ADAM, Philippe A. de 16, 22
 VILOMARA, Maurici 121, 138, 158, 228
 VINYES, Ramon 125, 126
visita, La 68, 132
vitalls de Santa Rita, Els 172
 VIVES, Victorià 232
 VOLTAIRE 229
 VOLTAIRE, Henri 60
vuelta de Pierrot, La 80, 84
 VUILLARD, Edouard 132

W

WAGNER, Richard 14, 16, 21, 22, 100, 131, 132, 135, 144, 146, 149, 230
 WETTE 195
 WILDE, Oscar 27, 190

X

XIX Siècle 18

Y

YEATS, William Butler 13, 16
 YXART, Josep 28, 41

Z

ZACCONI, Ermete 28, 140
 ZAMENHOF, Lejzwer Ludwik 127
 ZEAMI, Yusaki S. M. 13
 ZOLA, Émile 13, 14, 28, 42, 98, 100
 ZOZAYA, Antonio 162



Aquesta edició del llibre
Adrià Gual, mitja vida de Modernisme
ha estat acabada d'imprimir
el dia quatre de desembre
del mil nou-cents noranta-dos,
a la ciutat de Barcelona



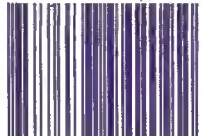






Diputació de Barcelona

ISBN 84-7794-209-9



9 788477 942092



ÀMBIT SERVEIS EDITORIALS