

ADVERTIMENT. La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX (www.tesisenxarxa.net) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

ADVERTENCIA. La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR (www.tesisenred.net) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

WARNING. On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX (www.tesisenxarxa.net) service has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized neither its spreading and availability from a site foreign to the TDX service. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service is not authorized (framing). This rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author

TESIS DOCTORAL

ESPACIO TEATRAL Y ESCENARIO URBANO

Barcelona, entre 1840 y 1923

Raffaella Perrone

Director: Antoni Ramon Graells
Programa de doctorado en Teoría e Historia de la Arquitectura
Departamento de Composición Arquitectónica
Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona
Universidad Politécnica de Cataluña, Barcelona

Barcelona, mayo de 2011

ABSTRACT

La presente tesis investiga las modalidades de localización y organización de los teatros en Barcelona entre 1840 y 1923. El teatro, con sus signos y sus estructuras, influyó en la transformación y en la vida de la ciudad durante el cambio de siglo, marcado por la transición entre *modernisme* y *noucentisme*. Para ello se indaga la correspondencia entre el teatro y la época, la ciudad y la sociedad, asignando especial protagonismo a dos proyectos muy vinculados a la cultura del momento: el *teatre de natura* y el Teatre de la Ciutat.

El interés en el caso de Barcelona reside en su singularidad respecto a otras capitales europeas por los condicionantes políticos y culturales que definieron esa época. El sistema teatral de Barcelona, caracterizado por ejes de expansión y zonas de conexión –La Rambla, el Passeig de Gràcia, el Paral·lel y la Plaça de Catalunya–, se estructura gracias a la iniciativa privada y a la apropiación de espacios de uso colectivo por parte de los ciudadanos, a falta de una voluntad política de institucionalización. La hipótesis de trabajo es poder entender y explicar este sistema a partir de su valor espacial, social y cultural respecto a la evolución de la ciudad.

Palabras clave

Barcelona – Passeig de Gràcia – Plaça de Catalunya – Paral·lel – espacio teatral – cartografía teatral – sistema teatral – *modernisme teatral* – *teatre de natura* – Teatre de la Ciutat.

*

This thesis investigates the patterns of theater location and organization in Barcelona between 1840 and 1923. The theater, with its signs and structures, influenced the city's transformation and existence during the change of the century, marked by the transition between modernisme and noucentisme. To this end, the investigation focuses on the relation between the theater of the period, the city and society, with a special emphasis on two projects very much linked with that period's culture: the *teatre de natura* (Natural Theater) and the Teatre de la Ciutat (City Theater).

The interest in the Barcelona case is due to its singularity with respect to other European capitols, because of the political and cultural conditioning elements that defined this era. Barcelona's theater system, characterized by expansion lines and connection zones –La Rambla, Passeig de Gràcia, Paral·lel and Plaça de Catalunya–, is structured as a result of private capital investments and the appropriation of spaces for collective use by city residents, as well as the lack of political effort to institutionalize it. The working hypothesis is an attempt to understand and explain this system based on its spatial, social and cultural values with respect to the city's evolution.

Key words

Barcelona – Passeig de Gràcia – Plaça de Catalunya – Paral·lel- theater space – theater cartography – theater system – theatrical modernism – natural theater – Teatre de la Ciutat.

ÍNDICE

PRÓLOGO	09
INTRODUCCIÓN	15
PRIMERA PARTE	
EL TEATRO ENTRE CIUDAD Y NATURALEZA	25
1 Barcelona 1840-1890: se configura un mapa teatral	33
1.1 La Rambla: un espacio-escenario que se consolida.	35
1.2 El Passeig de Gràcia: de jardines a teatros de verano.	51
1.3 La Plaça de Catalunya: un lugar con vocación de «centro».	70
1.4 Cartografía teatral en la Barcelona de 1890.	80
2 El no-lugar del <i>teatre modernista</i>	83
2.1 Primeros síntomas de modernización: el Paral·lel.	85
2.2 La Blanca Subur: plataforma de renovación de la escena catalana.	92
2.3 Barcelona: el <i>modernisme teatral</i> y su errar vagabundo.	101
2.4 <i>Ifigènia a Tàurida</i> inaugura la modernidad.	114
Nuevos escenarios: la moda finisecular del <i>théâtre en plein air</i> .	115
El Parc del Laberint, un <i>hortus conclusus</i> .	119
La puesta en escena de <i>Ifigènia</i> , un nuevo espacio escénico.	123
3 «Ciutat-teatre-natura»: a la búsqueda de nuevos espacios	133
3.1 Mirando hacia la ciudad: el teatro del Park Güell.	135
3.2 El <i>teatre de natura</i> en Catalunya.	139
3.3 Barcelona: ¿ <i>teatre de natura</i> o <i>teatre a la fresca</i> ?	147

SEGUNDA PARTE	
EL TEATRO EN LA METRÓPOLI	151
4 ¿Un teatro nacional? La gestión de la idea	159
4.1 El teatro nacional: un problema de definición.	161
4.2 Primeros pasos hacia el teatro nacional.	169
4.3 Del «Teatre Català» al «Teatre Municipal».	173
4.4 <i>Ciutat</i> y «Teatre de la Ciutat».	179
Una nueva idea de ciudad: la ciudad-monumento.	182
La Reforma Interior: del «Teatre Municipal» al «Teatre de la Ciutat».	188
La nueva arquitectura: el edificio-monumento.	196
5 El «Teatre de la Ciutat»: de la idea a la arquitectura	201
5.1 El concurso de anteproyectos.	202
Las bases.	203
Los protagonistas: jurado y concursantes.	207
Los proyectos: un encuadre general.	212
5.2 Primeros resultados	221
5.3 ¿Cómo hubiera podido ser el «Teatre de la Ciutat»?	224
Algunos modelos de referencia.	
5.4 Apogeo y veredicto final.	234
6 1923. Nuevos espacios del espectáculo	241
6.1 El Gran Cinema Metropolità: un monumento para la ciudad.	247
6.2 El Teatre-Circ Olympia: escenario popular.	259
BIBLIOGRAFÍA	271
ANEXO	293

LISTADO DE ABREVIATURAS

AFB – Arxiu fotogràfic de Barcelona

AHAB – Arxiu Històric d'Arquitectura de Barcelona

AHCB – Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona

AMAB – Arxiu Municipal Administratiu de Barcelona

AMD – Arxiu Municipal de Districte

BSR – Biblioteca Santiago Rusiñol , Sitges

COAC – Col·legi Oficial d'Arquitectes de Catalunya

ETSAB – Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona

FAAR – Fondazione Architetto Augusto Rancilio

IMH – Institut Municipal d'Història de Barcelona

MAE – Centre de Documentació i Museu de les Arts Escèniques, Barcelona

SPAL – Servei de Patrimoni Arquitectònic Local, Diputació de Barcelona

UPC – Universitat Politècnica de Catalunya

PRÓLOGO

La historia que lleva a esta tesis de doctorado encuentra sus razones en tres sentimientos: la pasión por la arquitectura, la fascinación por el mundo del teatro y el encanto por la ciudad de Barcelona.

El presente estudio es el resultado de un largo proceso de investigación que empezó en ocasión de mi proyecto final de carrera durante el curso académico 1993-1994, cuando llegué a la ETSAB como estudiante Erasmus del Politécnico de Milán. Sabía que quería proyectar un teatro en Barcelona, pero no sabía ni dónde ni de qué tipo.

El profesor Antoni Ramon, coordinador del *Pla especial de protecció i millora de Teatres i Cinemes* desde 1992, me propuso investigar sobre la avenida del Paral·lel, uno de los ejes principales del sistema teatral de la Barcelona del siglo XX, donde luego situaría mi proyecto de licenciatura. El estudio sobre el Paral·lel se resumió en una catalogación por fichas de todos los teatros situados en la avenida a partir de 1894 y en unos planos de emplazamiento de esos locales, según tres periodos históricos. La documentación elaborada a partir de los expedientes de edificación consultados en el AMAB fue presentada como parte integrante del proyecto final de carrera.

En diciembre de 1995 me otorgaron el «Premio di Laurea e di Ricerca Fondazione Architetto Augusto Rancilio» de Milán, premio que incluía una beca a favor del proyecto de investigación *El teatro en la ciudad, la ciudad en el teatro*, que debía ser desarrollado en Barcelona bajo la tutoría del profesor Antoni Ramon. Durante mi nueva estancia en la ciudad, entre abril y julio de 1996, el trabajo se centró en el análisis de la historia teatral del Passeig de Gràcia y la Plaça de Catalunya, según el método aplicado en la avenida del Paral·lel. A partir del material producido durante el proyecto de licenciatura y la beca, se elaboraron unos nuevos planos publicados en ocasión de la exposición *Barcelona: teatre i ciutat 1605-1996*, organizada en Barcelona por el Institut del Teatre, durante el «XIXème Congrès de l'Union Internationale des Architectes», en junio de 1996.

Posteriormente, la FAAR decidió activar un «Independent study program» que permitió promover una beca destinada a un estudiante de la ETSAB para investigar sobre el sistema teatral de Milán, en colaboración con el Departamento de Composición Arquitectónica. La metodología de trabajo y los procedimientos fueron los mismos utilizados para el caso de Barcelona. La información elaborada gracias a las becas confluyó en la exposición *Milano-Barcelona: teatro e città*, promovida y organizada en Milán por la FAAR, la UPC y la Provincia di Milano, en noviembre de 1999.

Así, cuando empecé el programa de doctorado en Teoría e Historia de la Arquitectura tenía muy claro cuál sería el tema de la tesis. La intención de sintetizar y estructurar el material recopilado

durante las investigaciones parciales desarrolladas hasta entonces llevaba inevitablemente a pensar en un estudio que tomaba como eje temático central el sistema teatral de Barcelona. Sin embargo, no quería que se limitara a un mero recorrido cronológico de los hechos. Al redactar el proyecto de tesis se empezó a definir el marco teórico y temporal en el que se podían evidenciar las singularidades de Barcelona con respecto a otras ciudades europeas.

*

En la historiografía del teatro catalán la mayoría de los estudios son de carácter histórico, social, artístico, literario y, en muchos casos, más de tipo descriptivo, iconográfico o incluso anecdótico. En la historiografía de la cultura arquitectónica, los teatros de Barcelona han sido objeto de trabajos parciales presentados en artículos de revistas, catálogos de exposiciones, ensayos o monografías. Es a partir de este panorama que surgió la necesidad de analizar la evolución del espacio teatral en Barcelona entre finales del siglo XIX y el siglo XX, intentando una operación de síntesis de episodios sueltos. Se trataba de centrar la atención en el papel que el teatro, con sus signos y sus estructuras, ejerció en la transformación y en la vida de la ciudad en un momento tan importante como fue el cambio de siglo, marcado por la transición entre *modernisme* y *noucentisme*; se demuestra, así, la correspondencia entre una época, una ciudad, una sociedad, una cultura y el teatro.

No se trata de narrar una «historia» de los teatros, sino de investigar sus modalidades de localización y organización en el espacio urbano durante la época de consolidación de la metrópoli, detectando los cambios y permanencias. El sistema teatral de Barcelona, a falta de una voluntad política de institucionalización, se estructura a partir del siglo XIX gracias a la iniciativa privada y a la apropiación de espacios de uso colectivo por parte de los ciudadanos. Espacios lúdicos y teatrales de carácter efímero ocupan a menudo territorios periféricos en una ciudad que en cincuenta años duplica su tamaño y transforma muchos de estos lugares en partes integrantes del tejido urbano, definiendo un sistema complejo de ejes de expansión y zonas de conexión, de uso lúdico y recreativo. Estos espacios participan activamente en la construcción de la ciudad y son el reflejo de la multiplicidad de formas de ocio que la sociedad moderna reclamaba.

*

Los espacios teatrales, lugares de la colectividad en un contexto físico y temporal concreto; el espacio de la ciudad como escenario de sociabilidad y representación, y la sociedad en cuanto generadora de ideales, valores y cultura son los tres ámbitos de estudio de la tesis.

Utilizar el término «espacio teatral» puede significar hablar del edificio, de la sala o de la escena, como lugar de la acción dramática o del ámbito más restringido de la escenografía. Partiendo de esta premisa se realiza la primera delimitación temática de la investigación. En la presente tesis se utilizará el término «espacio teatral» refiriéndose a los edificios que forman parte de la ciudad y a los recintos al aire libre que se destinaron a espectáculos de distintos géneros.

También es necesario definir el término «escenario urbano». Existe un tipo de teatro donde el espacio urbano sustituye al edificio tradicional: se trata de todas aquellas formas de espectáculo ciudadano –mascaradas, bailes, ferias, verbenas, desfiles, procesiones religiosas y reales– que utilizan la calle, la plaza, los porches, los jardines y parques como escena del evento teatral. En este sentido, en la ciudad medieval el escenario urbano por antonomasia es la plaza, fondo de fiestas y ceremonias; espacio lúdico colectivo, pero al mismo tiempo paráfrasis de los poderes políticos. Este espacio urbano no es simplemente el fondo de la representación, sino parte integrante de ella.

Considerar el espacio urbano como escena puede significar también, y en sentido más estricto, hacer referencia a los espectáculos que buscan en los espacios abiertos de la ciudad el lugar de la acción dramática. Teatro de calle, mimo y, en época moderna, *happening*, *performance* y conciertos son formas de representación que pertenecen a la tradición callejera: desde los saltimbanquis, músicos y cantores ambulantes, al Theater in the Street de Nueva York.

En época más moderna, el término «escenario urbano» se ha utilizado refiriéndose al espacio de ocio metropolitano. El *flâneur* descrito por Walter Benjamin que pasea por las calles de París y descubre los pasajes, los bulevares, los panoramas, las exposiciones universales, toma conciencia de la ciudad burguesa como metrópoli en la que el ocio, asociado al comercio, transforma estos espacios en lugares de representación. Es esta actitud del *flâneur* que teatraliza el espacio urbano la que interesa en la tesis. El flujo y reflujo del público entre el escenario, la sala, el vestíbulo y la calle son el elemento indispensable, porque sin su presencia el teatro no existe.

*

Considero necesario señalar que el presente trabajo es muy distinto respecto a las ideas planteadas en el proyecto de tesis. La fase de investigación duró cinco años y transcurrió de manera rápida, porque la labor de análisis sobre las fuentes documentales primarias implicaba un sistema de búsqueda en el que se repetían patrones de *modus operandi* para ordenar y archivar la información. Durante este periodo se recopilaron todos los documentos de archivo –planos, expedientes y actas– relativos al concurso para el Teatre de la Ciutat, se realizó un importante vaciado de prensa centrado en el tema del *teatre de natura* y se estudió el fenómeno del *teatre modernista* a partir de diferentes aproximaciones. Es importante destacar que la consideración de los documentos de archivos, a menudo mal catalogados y olvidados en los rincones de los depósitos municipales, no ha sido una simple operación de erudición, sino una valiosa aportación al patrimonio bibliográfico y documental relativo a la historia de Barcelona.

La decisión de estructurar la tesis en dos partes ha surgido en el momento de plantear cuál podía ser el evento más significativo en la evolución del espacio teatral respecto al espacio urbano. Así, se han situado los acontecimientos en una Barcelona *modernista* que es ciudad en expansión y crecimiento, rodeada de naturaleza, y una Barcelona *noucentista* que ya es metrópoli. Cada uno de los capítulos hubiera podido ser una tesis. Era cuestión de límites. Finalmente, redactar el texto ha sido como recorrer un laberinto en el que conocía el punto de llegada sin saber cuál era

la calle correcta. Lo he ido construyendo poco a poco, a menudo equivocándome, otras veces recorriendo caminos no planteados en las primeras hipótesis de trabajo y alguna vez trazando nuevas vías no ensayadas hasta ahora.

Los años que me han llevado hasta aquí han ido siguiendo el ritmo de muchos acontecimientos, a veces directamente relacionados con los temas tratados y otras veces más de tipo profesional o personal. Por ello, quiero dar las gracias especialmente a todas las personas que me han acompañado en este largo camino.

Ante todo, al Dr. Antoni Ramon Graells, tutor del programa de doctorado, director de la tesis y amigo, por haberme guiado, ayudado, aconsejado y sobretodo animado con su entusiasmo, rigor, atención y paciencia.

A los profesores Manuel Guardia, Juanjo Lahuerta y Enric Gallén, por su colaboración y atención a las consultas específicas en algunos momentos de duda en la investigación y estructuración del texto, aportando sus conocimientos y valiosas ideas a la hora de proseguir en una dirección específica. Un agradecimiento especial a Oriol Bohigas, por facilitarme el acceso a algunos de los documentos del archivo de su padre, Pere Bohigas Tarragó, y por haberme concedido parte de su tiempo aclarando algunas ideas relativas al concurso para el Teatre de la Ciutat y su valor en el contexto de la arquitectura catalana contemporánea.

Al Politécnico de Milán y la FAAR que, en colaboración con el Departamento de Composición Arquitectónica de la ETSAB, me concedieron las becas que a lo largo de mis estudios académicos me permitieron realizar las fases previas de investigación y recopilación del material de archivo, constituyendo un valioso punto de partida para la tesis.

Al personal del AHCB, de la Biblioteca del COAC de Barcelona, del MAE, del AMAB y del AFB, por haberme asesorado en la búsqueda de fuentes documentales.

A Elisava Escola Superior de Disseny, por facilitarme el tiempo en la fase final de redacción y compaginación del texto, y a todos mis compañeros de trabajo, por haber compartido opiniones y buenos ánimos, especialmente a Daniel, Juan y Javier.

A Eugènia Ustrell, por haber tenido la paciencia de revisar los textos; a Juan Arrausi y a Meri Iannuzzi, por haberme dado valiosos consejos de diseño gráfico, y a Rosa Rodríguez, por ayudarme a conferir una forma elegante e inteligible a los contenidos de la tesis.

A mis padres y a mi hermano Massimo, por confiar en mí y por haberme respaldado en toda decisión relativa al desarrollo de mis estudios, mi carrera profesional y mi vida.

A los «hermanitos» Laure, Antonio, Ignacio y especialmente Emanuela, por haber empezado conmigo esta historia durante nuestros estudios universitarios.

A Magda y Oriol «avi», a Inés, Oriol y los niños, por haber cuidado de mí, de Luca y de Gaia durante los innumerables fines de semana en Can Jove. A Jordi y Cristina, por prestarme la casa, el ordenador o la impresora en los momentos más necesitados.

A Xavi, por formar parte de mí y por haber compartido en estos últimos años los momentos más críticos, por las horas dedicadas a Luca y Gaia en solitario, y por los interminables sábados y fines de semana en los que nos hemos separado.

A Luca y Gaia, por existir.

INTRODUCCIÓN

Para muchas capitales europeas, la última década del siglo XIX fue un momento de acelerado impulso urbanizador que culminó a principios del siglo XX con la emergencia de la metrópoli, caracterizada por una nueva cultura urbana. La tesis, que toma la ciudad de Barcelona como caso de estudio, se sitúa en este momento de transición, intentando buscar las similitudes y diferencias que la relacionan con el contexto nacional e internacional. El interés en el caso de Barcelona reside en su singularidad respecto a otras capitales europeas por los condicionantes políticos y culturales que definieron esa época.

A finales del siglo XIX, Barcelona se moderniza como resultado de una voluntad cosmopolita y de los cambios tecnológicos de la época. Barcelona construye su Eixample, busca un nuevo estilo arquitectónico, crea un nuevo modelo de intelectual y artista e importa nuevas formas de espectáculos –cabaret, music hall, fútbol, frontón. Nace el *modernisme*. Pensar que durante esas décadas los espacios teatrales ya constituyen un «sistema urbano» significa pensar en ellos no sólo como lugares de ocio o tipologías arquitectónicas, sino como elementos determinantes en este proceso de renovación y urbanización de la ciudad, siendo el teatro una de las formas de diversión de mayor consumo y a la vez uno de los ámbitos de renovación artística. Sin embargo, el *modernisme teatral* buscará nuevas formulas escénicas y nuevos espacios que se situarán fuera de este sistema.

A principios del siglo XX, Barcelona se transforma en el instrumento de los proyectos de regeneración económica y modernización social de la Lliga Regionalista. Una ciudad donde se contraponen la tradición conservadora a la vocación cosmopolita; una ciudad en la que importantes proyectos institucionales y la idea de un teatro nacional buscan su concreción en el espacio urbano. La metrópolis ya es industria, comercio, civilización y espíritu moderno y, como tal, garantía de una sociedad civil, jerarquizada y organizada.

La evolución de la ciudad y del sistema teatral de Barcelona se toma como eje temático que estructura la tesis en constante relación y paralelismo, con la hipótesis de poder entender y explicar un mapa que no tiene el objetivo de llevar a cabo un análisis estadístico ni formal de los espacios destinados al teatro, sino de su valor espacial y cultural dentro y fuera de la ciudad. Por este motivo, en la tesis se asigna especial protagonismo a dos proyectos que vinculan directamente el teatro a la cultura del momento: el *teatre de natura* y el Teatre de la Ciutat.

Además, al modificar la estructura de la sociedad cambian las modalidades de uso y el valor de los espacios teatrales, pero también de las calles, paseos, jardines y plazas, así como de otros lugares de ocio metropolitano como pueden ser los cafés, salones de fiestas, restaurantes, salas de juego, etc. En la tesis no se han tomado en consideración estos últimos tipos de espacios, aunque muchos de ellos llegaron a ser escenarios de actuaciones teatrales. Seguramente podrían componer «otro»

posible sistema urbano, que encontraría densidades y distribuciones similares al mapa teatral en función de las épocas, pero a la vez con diferencias, ya que su gratuidad facilitaba el acceso.

*

La tesis intenta resolver dos grandes vacíos: el primero es de orden teórico y se refiere a la falta de una aproximación al espacio teatral como fenómeno urbano, social y cultural en la Barcelona de fin de siglo XIX e inicio del XX. El segundo es de orden práctico y está relacionado con las fuentes documentales hasta ahora desconocidas o mal catalogadas, pero útiles instrumentos en el proceso de interpretación espacial de la ciudad.

Es evidente que el método de trabajo se ha desarrollado a partir de un análisis de datos y documentos relativos a los teatros de Barcelona y a la historia de la ciudad, para llegar a una síntesis y comprensión de los fenómenos descritos. El problema de fondo ha sido como relacionar espacio y sociedad, lugar y cultura, tanto a escala local como global, porque el caso de Barcelona no estaba aislado de la realidad nacional e internacional.

La metodología de análisis no ha procedido únicamente de parámetros cuantitativos, tipológicos o morfológicos, sino que se ha ampliado a consideraciones de orden cultural y político. De esta lectura interdisciplinar derivan la exigencia de considerar qué rol se atribuía, o no, al edificio teatral en los proyectos urbanísticos que han definido el crecimiento de Barcelona; qué importancia le atribuía el mundo intelectual en cuanto espacio de la cultura, o simplemente qué tipo de espectáculo y de local tenía más éxito.

En el análisis de los edificios teatrales, se han tomado en consideración diversos aspectos, en función de lo que se pretendía explicar: el emplazamiento del mismo –en el centro o en el límite de lo construido–, su situación respecto al trazado viario, el volumen global del edificio, la distribución de los accesos, el tamaño de los vestíbulos, la distribución planimétrica de la sala, la composición de fachada o la presencia de otros espacios anexos como cafés y salas de tertulia, tiendas, salas de juego, de billar o de baile.

*

La estructura de la tesis responde a una evolución cronológica que abarca aproximadamente ochenta años: desde 1840, cuando se regulariza la actividad teatral y se empiezan a construir locales estables en el interior de la ciudad amurallada, hasta 1923, cuando el general Primo de Rivera implanta la dictadura. Es un marco temporal y espacial preciso, en el que se intentan destacar los fenómenos dominantes respecto a cada época. De ahí la decisión de dividirla en dos partes: «el teatro entre ciudad y natura» y el «teatro en la metrópoli», indicando así la transformación de escala urbana que Barcelona vive en el cambio de siglo.

La primera parte de la tesis ofrece una panorámica sobre el mapa teatral de la Barcelona finisecular, remarcando esencialmente dos fenómenos. En primer lugar, el vagabundear del

teatre català entre los escenarios barceloneses y su búsqueda de legitimación y experimentación, durante el *modernisme*, en espacios periféricos a la ciudad consolidada, proclamando así el valor del arte por el arte. En segundo lugar, la aparición del *teatre de natura*, un fenómeno de múltiples formatos, también vinculado al *teatre català*, que necesitaba una lectura global. La segunda parte de la tesis, en cambio, se centra en el proyecto del Teatre de la Ciutat, analizado como indicio de la política, la cultura, el urbanismo y la arquitectura local en la formación de la Barcelona *noucentista* de principios del siglo XX. El valor de este episodio, hasta ahora poco estudiado y únicamente valorado en el contexto de la arquitectura *noucentista*, reside en el hecho de que el teatro, históricamente representativo de la tradición de corte y aristócrata y en el siglo XIX de la sociedad burguesa, pierde el carácter elitista para buscar una simbiosis entre cultura y ciudad. En la tesis se analiza el proyecto del Teatre de la Ciutat, destacando especialmente su base ideológica, más allá de los escasos resultados formales. La tesis concluye en 1923, cuando se resuelve el concurso y se cierra el expediente sobre el Teatre de la Ciutat, ya que la dictadura ejerce fuertes presiones políticas. La nueva situación política creada por Primo de Rivera significó la desaparición del proyecto institucional de un teatro nacional, mientras que el cine y el deporte tomaban nuevos espacios y ofrecían nuevos formatos de ocio.

Se ha considerado importante redactar una introducción específica para cada una de las dos partes en las que se señalan los límites del discurso. A su vez, cada parte está estructurada en tres capítulos de los cuales el primero, en ambos casos, sirve para generar un marco de referencia.

Al final de la tesis se recogen las fuentes consultadas durante la investigación, distinguiendo entre una bibliografía general relativa a los ámbitos temáticos que fundamentan la tesis y una bibliografía específica sobre Barcelona. En la primera se encuentran los libros y artículos referentes a la ciudad, en cuanto espacio físico relacionado con una serie de variables socioeconómicas y culturales, y un importante grupo de obras necesarias para profundizar cuestiones disciplinares propias del espacio teatral, teniendo en cuenta la escala arquitectónica y urbana. La bibliografía específica de Barcelona se estructura diferenciando una bibliografía crítica sobre historia de la ciudad e historia del teatro –libros, ensayos, enciclopedias, catálogos de exposiciones y artículos– respecto a las fuentes documentales contemporáneas a la época estudiada.

Las fuentes documentales a las cuales se ha tenido acceso directo se dividen en libros y ensayos, fuentes de archivo –expedientes de obras, libros de registro, leyes, normativas, actas, planos de la ciudad, fotografías, grabados, fondos personales, guías de la ciudad– y fuentes hemerográficas –prensa oficial, revistas especializadas, anuarios, boletines oficiales–, aunque en muchos casos las referencias a estas últimas estén incompletas por falta de información de autor, fecha o página.

Las primeras fuentes de archivo han sido los muchos expedientes de Fomento y los Libros de Registro de obras particulares del AMAB referentes a las parcelas donde se situaron los teatros del Passeig de Gràcia, Plaça de Catalunya y Paral·lel. Expedientes que contienen planos –plantas, fachadas y secciones– y memorias, permisos de edificación, pero también proyectos o avisos de suspensión de obras, documentos ya en parte consultados durante el proyecto

final de carrera y la beca concedida por la fundación FAAR, pero no de forma exhaustiva. La búsqueda de este material se ha ampliado en el IMH, donde también se conserva la cartografía específica sobre Barcelona.

Otros documentos consultados, conservados en el AMAB, han sido las normativas de edificación sobre arquitectura teatral respecto a la planificación de la ciudad y las actas del concurso para el Teatre de la Ciutat. Dicho estudio conllevó cierta dificultad, ya que el proyecto fue cambiando de denominación –Teatro Nacional, Teatro Municipal, Teatre de la Ciutat– y, por lo tanto, los expedientes se encuentran agrupados en diversos depósitos municipales y bajo distintos criterios de clasificación.

Las principales fuentes hemerográficas se han consultado en la Hemeroteca del AHCB y en la Biblioteca del COAC, enfocando la búsqueda en los momentos más significativos de la historia de los teatros –inauguraciones, bailes, reuniones políticas, *Jocs Florals*– y de la ciudad –exposiciones, eventos políticos, fiestas. Se han considerado especialmente relevantes las diversas guías de principios del siglo XX como útil instrumento de lectura de la ciudad y sus espacios de ocio. Son buenos ejemplos la *Guide Illustrée de l'Exposition Universelle de Barcelone en 1888*, de Juan Valero de Tornos, en la que se describen los principales escenarios de la ciudad; la *Guía Barcelona en la mano*, de Francesc Roca i Roca (1895), en la que aparecen detalladas descripciones de los teatros, y la guía turística *Douze jours à Barcelone: guide illustré*, de Ossorio Gallardo (1908), donde aparecen las plantas de butacas de nueve teatros.

La decisión de integrar la información iconográfica al texto de la tesis es intencional y se considera una importante herramienta para la comprensión de lo que se pretende explicar. Las imágenes tienen diversas procedencias. Algunas son simples copias de las fuentes bibliográficas consultadas, por lo que se ha decidido no documentar su origen; muchas otras son reproducciones originales de fuentes documentales primarias referenciadas en el pie de foto y conservadas en los diversos archivos o fondos particulares consultados, y finalmente otras son documentos gráficos elaborados por varios grupos de investigación, a partir de las fuentes primarias. En el tercer caso, me refiero a los planos del «Pla especial de protecció i millora de Teatres i Cinemes», encargado por el Ayuntamiento de Barcelona al Departamento de Composición Arquitectónica de la ETSAB en 1992, y a los planos generales de emplazamiento de los locales en los tres principales ejes del sistema teatral de Barcelona. La autoría de estos últimos es de Claudia Bigi y Silvia Malcovati para la Rambla (1991), de Emanuela Birigozzi y yo misma para el Paral·lel (1994) y mía en el caso del Passeig de Gràcia (1996). Dado que el tamaño y la definición gráfica de estos últimos documentos eran incompatibles con el formato del documento de tesis, se ha decidido incluirlos en un volumen anexo.

Interesa explicar los criterios de redacción del texto por la dificultad lingüística de las fuentes consultadas. Aunque la tesis se ha redactado en castellano, se ha decidido mantener una serie de términos y nombres propios en idioma catalán porque reflejan mejor la especificidad de la época estudiada y su complejidad política, cultural y lingüística. Las citas se han transcrito manteniendo intacta la transcripción caligráfica del texto original.

*

Se ha evidenciado que la relación entre el teatro desde el punto de vista arquitectónico y la ciudad se inscribe en la materia más general del cambio social y cultural que caracterizan una época. Antes de entrar en el terreno específico de Barcelona, puede ser útil presentar parte de la historiografía que ha tratado el tema en un contexto internacional y que permite aproximarse a métodos de lectura que acreditan las hipótesis de trabajo.

Sin duda, la aportación de Ludovico Zorzi (1977) en el estudio de la relación entre teatro y ciudad constituye un sólido punto de referencia. Los tres ensayos dedicados a Ferrara, Florencia y Venecia, entre los siglos XV y XVIII, contienen acertadas observaciones que ayudan a entender la relación entre el teatro y el entorno urbano, incluyendo el contexto socioeconómico de las ciudades. Sin embargo, el libro de Zorzi se refiere a un periodo histórico anterior al observado en esta tesis.

Más afines e interesantes para el presente estudio son los artículos de Daniel Rabreau (1984) y Catherine Naugrette-Christophe (1987), relativos al contexto francés. Ambos argumentan la función del teatro durante el siglo XIX en el París de Hausmann. El primero analiza el proyecto de la Ópera de París como la imagen más completa de identidad entre política, arquitectura e historia; Catherine Naugrette destaca el caso del *boulevard du Temple* como ejemplo de transformación de un «paseo teatral» de la ciudad a un lugar de tránsito de la nueva París de Hausmann.

En el caso concreto de Barcelona, la relación del teatro con la ciudad no ha sido tratada de forma directa hasta que se ha empezado a considerar la ciudad desde parámetros distintos a la organización espacial. Los estudios sobre la estructura urbana de Barcelona presentan un cambio substancial en la década de los setenta. En julio de 1971 se publica el monográfico de *Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo* donde se recogen varios artículos, redactados por iniciativa del AHAB, con la voluntad de superar la historia urbana tradicional centrada únicamente en temáticas formales o de estricta ordenación física. Entre estos artículos, el de Mercè Sans, por un lado, y el de Jaime Bach, José Antonio Dols y Lluís Millet, por otro, proponen una aproximación metodológica nueva al estudio de los espacios de ocio en el territorio de la ciudad.

En el primero, la autora expone que el espacio libre, concebido como un lugar específico de esparcimiento propuesto por la ciudad, no aparecerá como tal hasta mediados del siglo XIX, y reconstruye, a través de unos mapas, la evolución de los espacios públicos –paseos y plazas– desde la Edad Media hasta la demolición de las murallas, para concluir con el planeamiento de los parques en Barcelona según los diversos proyectos de ensanche de la ciudad. En el segundo artículo, en cambio, los autores presentan unas tablas comparativas y un mapa de localización de las salas destinadas a espectáculos cinematográficos, teatrales, fiestas o de baile, a partir de un censo del 31 de diciembre de 1968, hecho en Barcelona y su comarca.

Sin embargo, este tipo de estudios tiene sus antecedentes. El número monográfico de *Architecture d'aujourd'hui* (1970), presentado por Christian Dupavillon, reúne el mismo tipo de mapas donde se muestran los principales lugares teatrales de la ciudad de París –desde los antiguos teatros al aire libre a las modernas salas de concierto– en el siglo XVII, en 1837 y en 1970.

En Italia, Guido Canella (1966), responsable del trabajo desarrollado en el Politécnico de Milán sobre el sistema teatral de la ciudad lombarda, había adelantado esa línea de investigación. Su análisis se estructura alrededor de capítulos que, según varios periodos históricos –entre 1573 y 1965–, explican la evolución del sistema teatral de Milán con mapas, imágenes y textos centrados en el aspecto tipológico y arquitectónico de los edificios teatrales. El libro de Canella, sin embargo, tiene un límite cronológico y teórico porque refleja el contexto italiano de los años sesenta, centrado en la morfología urbana analizada a partir del parcelario y del estudio de la tipología, sin superar una estricta lógica disciplinaria.

Volviendo a los estudios en Barcelona, posteriormente al número monográfico citado, *Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo* publica otra serie de artículos que analizan la estructura física de la ciudad, relacionada con variables sociales y económicas, cuestiones que, en los mismos años, se amplían en muchos artículos de la revista *Serra d'Or*. Xavier Fàbregas (1978) introduce el tema de la «topografía del ocio», reconstruyendo una historia de Barcelona y de sus lugares de ocio a partir de fuentes documentales periodísticas que dan valor al artículo más por la lectura social del contexto que de lo construido.

Finalmente, hacia los años ochenta empiezan a aparecer trabajos específicos sobre arquitectura y espacio teatral en España y en Catalunya. La exposición *Arquitectura teatral en España*, comisariada por Ignasi de Solà-Morales en diciembre de 1984 y organizada por la Dirección General de Arquitectura y Vivienda del MOPU, marca un hito importante aunque se limite a valorar el patrimonio arquitectónico de los teatros municipales, en previsión de un programa de proyectos de rehabilitación. El catálogo de la exposición, a parte de las treinta fichas relativas a los teatros seleccionados, reúne artículos de especial interés que analizan el espacio teatral en todos sus matices: como edificio, como escenario, como escenografía y como espacio de vida social. La mayor parte de los teatros objeto de estudio se habían construido en los años que iban de 1850 a 1910, y para esta tesis constituyen un importante conjunto de referencia que permite situar el caso de Barcelona en el ámbito nacional.

Un trabajo a destacar de la década de los ochenta en el terreno del teatro en Catalunya es el inventario de teatros inédito *Arquitectura teatral a Catalunya*, dirigido por la Cátedra de Composición de la ETSAB. Pone de manifiesto la existencia de casi un millar de teatros según el censo tipológico de los edificios, analizando unos cincuenta con más detalle. Sin duda, el «Pla especial de protecció i millora de Teatres i Cinemes», desarrollado en 1992 por el Departamento de Composición Arquitectónica de la ETSAB, constituye una aportación indiscutible al conocimiento de las dinámicas de ubicación de los locales de espectáculo en Barcelona.

Una vez citados los estudios metodológicamente más afines al presente trabajo, es necesario exponer el estado de la cuestión relativo a los temas que se han tratado en la tesis y respecto a los cuales se considera haber aportado una valiosa contribución para una correcta interpretación de los mismos. *Modernisme teatral*, *teatre de natura* y *Teatre de la Ciutat* son tres acontecimientos de la historia de Barcelona estudiados hasta ahora de manera separada.

La interpretación que ofrece Joan Lluís Marfany sobre *modernisme*, *catalanisme* y las formas de diversión de la cultura catalana constituye la base del segundo capítulo de la tesis, junto a los artículos de Guillem-Jordi Graells (1994), relacionados más directamente con la tradición teatral. El exhaustivo estudio de Carles Battle i Jordà (2001) sobre la obra de juventud de Adrià Gual ha sido un importante punto de partida para contextualizar el fenómeno y el personaje de Gual, además de una ayuda para localizar fuentes documentales interesantes. Sin embargo, la presente tesis profundiza en la interpretación de Battle de *Ifigènia a Tàurida* como evento del *teatre de natura* e intenta explicar las diferencias entre el experimento de Gual y el *teatre de natura* a Catalunya, un género muy poco estudiado, quizás por su atribución a una moda pasajera del momento. El *teatre de natura* fue un género que se afirmó a finales del XIX y siguió sobreviviendo bajo distintas fórmulas, prácticamente hasta la construcción del Teatre Grec en 1923.

Finalmente, en cuanto al Teatre de la Ciutat, Oriol Bohigas habla de este concurso en varios de sus escritos, aunque siempre en términos de resultados arquitectónicos, valorando el global de los proyectos como una suerte de catálogo significativo de la arquitectura de la época, sin analizar su interior ni el espacio escénico que proponían. Por otra parte, Enric Gallén (2006) ofrece una perspectiva histórica sobre la institucionalización del *teatre català*, que recorre las mismas etapas estudiadas en la presente tesis y sin las cuales es difícil entender la envergadura del acontecimiento. Sin embargo, la ponencia de Enric Gallén relaciona la tradición dramática con los eventos políticos, sin profundizar sobre la posible localización de las propuestas respecto al espacio urbano. Ambas aproximaciones han servido para dar coherencia al cuarto y quinto capítulos en el intento de reconstruir el episodio del Teatre de la Ciutat de una manera global, para explicar su incidencia como catalizador de un debate teatral, político, arquitectónico y urbanístico.

*

El episodio del Teatre de la Ciutat concluye y limita temporalmente la presente tesis, aunque la polémica sobre la necesidad de un teatro nacional o un teatro municipal fue retomada poco después. El proyecto de Jeroni Martorell para un Teatro municipal en los «Estudios de Mejora urbana del Casco Antiguo de Barcelona», redactado en 1926-1927, reactualiza el debate y afirma de nuevo una idea de ciudad que considera el teatro como edificio público capaz de ordenar el espacio urbano. Sin embargo, era una propuesta con una función muy representativa y centrada en obtener una «bella perspectiva monumental» más que un «lugar» para el teatro. El proyecto pertenece a una época en la que Barcelona se preparaba para la Exposición Internacional de 1929 e inevitablemente la monumentalización de la ciudad era una prioridad.

Con la urbanización de Montjuïc, la ciudad completa un largo proceso de crecimiento, adquiere nuevos espacios abiertos ajardinados, nuevos edificios destinados al espectáculo y un «escenario urbano» realmente fastuoso, la Avenida Maria Cristina. Encabezada por los propileos de ladrillo y rematada por la Fuente Mágica y la silueta del imponente Palau Nacional al fondo, la Avenida Maria Cristina asume una importante función escenográfica de día, en cuanto eje de entrada al recinto, y de noche, en cuanto escenario de un espectáculo de luces, agua y reflejos. Un lugar

en el que el visitante se transforma en un observador fascinado por la ficción inmaterial de la misma realidad. Por otro lado, las laderas de la montaña, convertidas en el Parque de Montjuïc, también se transforman en un espacio público digno de grandeza y esplendor en el cual el Teatre Grec se propone como marco espacial que da continuidad a la experiencia del *teatre de natura*, aunque no llegase a funcionar como tal durante el certamen internacional.

Durante el desarrollo de la tesis se planteó concluir el estudio con el análisis de la cartografía teatral de Barcelona correspondiente a la Exposición de 1929, pero finalmente se decidió descartar tal hipótesis porque el contexto político, histórico, social y urbano era tan distinto del ámbito de estudio inicial de la tesis que necesitaba replantear completamente las variables de interpretación y hubiera significado desarrollar «otra» tesis. El Pueblo Español, el Parque de Atracciones, el Estadio de Deporte, el Palacio de Proyecciones y el mismo Palacio Nacional, que se ofreció especialmente para festivales musicales ya que disponía de un gran Salón de Fiestas en forma de anfiteatro, fueron los principales nuevos escenarios del recinto expositivo, aunque en la ciudad seguían existiendo aproximadamente el mismo número de teatros que durante la Exposición de 1888. La población había aumentado, pero las salas teatrales tenían mayor capacidad, a la vez que habían aparecido nuevas formas de entretenimiento como el cinematógrafo, el *music hall*, el deporte y los bailes que en sus espacios daban cabida a multitud de público. Además, el teatro català estaba en plena crisis. Habían desaparecido las figuras más destacadas de principio de siglo –Guimerà (1924), Iglesias (1928) y poco más tarde Rusiñol (1931)– y el ansia general de renovación del teatro europeo no se correspondía a la realidad española ni catalana. La influencia de la literatura dramática extranjera en la cultura de los años 20 fue mínima si se compara con el éxito que tuvieron en el cambio de siglo Ibsen, Maeterlick o D'Annunzio, y es evidente que este estancamiento cultural se debió a la situación política que vivieron Catalunya y España hasta los años 30.

PRIMERA PARTE

**EL TEATRO
ENTRE CIUDAD Y NATURA**

A lo largo de la segunda mitad del siglo XIX, la producción teatral en las grandes ciudades europeas colaboró en la definición de una nueva idea de arte, vinculada a la noción de «consumo» propia de la sociedad post-industrial. Entre 1890 y 1900, el teatro europeo se fue asentando entre públicos mayoritarios que buscaban ocio y entretenimiento en un tipo de espectáculo comercial, y minorías intelectuales que reclamaban novedades estéticas, acompañadas de una modernización y reforma de los recintos teatrales. Los escenarios para estas minorías eran escasos y generalmente improvisados, ocupando temporalmente pequeños teatros periféricos respecto al centro urbano, estructuras efímeras u otra clase de espacios como jardines, locales abandonados o *vaudeville*. El tamaño limitado de esas salas –entre 100 y 300 espectadores– favorecía la proximidad entre actor y espectador, permitiendo a las pequeñas compañías allí instaladas poder sobrevivir, ya que en la mayoría de los casos se trataba de compañías independientes.

Entrado el siglo XX, la innovación de la poética teatral¹ implicó un nuevo tratamiento del espacio escénico, que intentaba transmitir una «atmósfera» evocativa para superar la reproducción realista del naturalismo. Las primeras propuestas de renovación teatral en el ámbito europeo eran similares, aunque con las especificidades y diferencias de cada autor y país. A fin de romper con el espacio codificado y jerárquico de la sala a la italiana y favorecer la interacción entre sala y escena, aparecieron lugares como el Théâtre de l'Oeuvre (1892) de Aurélien Lugné-Poe y el Vieux-Colombier (1913) de Jacques Copeau, en París; el Schall und Rauch (1901) de Max Reinhardt, en Berlín, o el Intima Teatern (1907) de August Strindbergen, en Estocolmo. Ejemplos en los que se intentó romper la barrera entre escena y sala a favor de un espacio global donde se pudiera construir el ambiente adecuado a cada representación, a partir de elementos como la pintura, en el caso de Lugné-Poe, el propio texto, en el caso de Jacques Copeau, la luz, el sonido y los colores, en el caso de Reinhardt.

De París, capital cultural del siglo, llegaban las propuestas más innovadoras en cualquier ámbito artístico-literario; el teatro fue una de las artes afectadas por este proceso de cambio. En los últimos decenios del siglo XIX, al naturalismo de André Antoine se contrapuso el movimiento simbolista inaugurado por Paul Fort y continuado por Aurélien Lugné-Poe. La cartografía teatral de París a principios del siglo XX empezaba a cambiar. De un sistema cerrado localizado en la orilla derecha del Sena, donde se situaban los edificios teatrales nacidos entre el siglo XVII y XVIII –consagrados a la aristocracia y a la corte del rey– y la Ópera, edificio-monumento de la ciudad moderna reformada por el Plan Haussmann, se pasó a un sistema que se articulaba en nuevos

¹ En especial, el nacer del teatro simbolista inspirado en las obras de Edgard Allan Poe, la poética de Baudelaire, los romances de Dostoevskij y la música de Wagner.

ejes periféricos. El Vieux-Colombier de Copeau, por ejemplo, se situaba en la orilla izquierda del Sena, fuera del circuito de los teatros de bulevar, en un barrio de estudiantes e intelectuales que constituían su pequeño público².

Al mismo tiempo, el mundo cultural de lengua germánica –alemán y nórdico–, dominado por el filón de pensamiento wagneriano-nietzschiano e impregnado de un renovado interés por los orígenes del teatro, aportó a Europa nuevos modelos en la literatura, las teorías escénicas y la arquitectura teatral. Sobre todo en el primer decenio de 1900, mientras Francia parecía haber agotado buena parte de sus impulsos innovadores, la cultura de lengua germánica fue protagonista de las más importantes experiencias que asentaron la vanguardia teatral, constituyendo otro importante referente para la cultura europea.

A fin del siglo XIX, Barcelona también vivió su momento de modernización intelectual, cultural y política que confluyó en el *modernisme*. Durante esta época, el teatro abarcaba un público más amplio porque la población urbana había aumentado y se estaba diversificando socialmente en clases que tenían necesidades distintas. Intelectuales, artistas y estudiantes empezaron a buscar una finalidad ética al teatro. Fue entonces cuando se intentó renovar el *teatre català*³, en cuanto expresión de un ideal de independencia política y cultural.

El objetivo de esta primera parte de la tesis es explicar como el *modernisme teatral*⁴ y el *teatre català* son fenómenos paralelos que, a partir de 1890, llegaron a contaminarse recíprocamente bajo la influencia de modelos europeos. Siendo tendencias de carácter minoritario se fueron adaptando al mapa teatral de la Barcelona de finales del siglo XIX, ocupando escenarios dentro de la ciudad antigua, en el nuevo Eixample –en zonas limítrofes al casco antiguo– y, en un momento determinado, entre la naturaleza, lejos del caos y las formas de ocio de la moderna metrópoli.

Entre el siglo XIX y XX, el *modernisme teatral*, influenciado por la proximidad de Francia, encontró varias fórmulas: el Teatre Íntim (1898) de Adrià Gual, el Teatre Líric Català (1901), las Vetllades Avenir (1902-1905) y las Audicions Graner (1905). Experiencias de gran importancia estética, pero de carácter precario e incapaces de crear unas plataformas profesionales estables en la ciudad. La producción dramática de Gual fue para el *teatre català* una puerta abierta a la modernidad, y el Teatre Íntim fue el primero en «fer teatre sense teatre»⁵, escenificando *Ifigènia a Tàurida* (1898) en los jardines del Laberint.

No debe extrañar esta localización en las afueras de la ciudad, porque durante el *modernisme* la naturaleza constituyó un mundo ideal aislado donde refugiarse y que, a la vez, era fuente de

² Marie François Christout. *Théâtre du Vieux-Colombier: 1913-1993*. París: Institut français d'architecture: Norma, 1993.

³ El término, en su acepción más estricta, se refiere a textos de autor catalán, escritos y llevados al escenario en catalán; sin embargo, en un sentido más amplio, muchos autores hablan de *teatre català* incluyendo obras castellanas o extranjeras traducidas al catalán, así como la traducción al castellano de obras catalanas.

⁴ Se utiliza esta denominación tal como la explica Guillem-Jordi Graells. «Cent trenta anys de teatre català». En: *Teatre a Catalunya: commemoració del centenari de la naixença de Josep Maria de Sagarra*. Barcelona: Fundació Jaume I, 1994, p. 12-35.

⁵ «Ifigènia ...al Laberint». *La Esquella de la Torratxa*, any 20, 1.031. Barcelona, 14 de octubre de 1898, p. 666-669.

inspiración para la propia estética modernista. La representación al aire libre encarna lo real, lo verdadero, lo tangible contra lo falso, convencional y artificioso de una sala de espectáculo. Sin embargo, a principios del siglo XX, con la progresiva consolidación de la metrópoli, este ideal romántico se esfumó poco a poco para dejar espacio a una idea de naturaleza mucho más racional, que se consolidó durante el *noucentisme* y se definió en el concepto más concreto de «paisaje» como realidad política, territorial, escenario de trabajo y producción⁶, pero también como realidad geográfica identificativa de valores culturales.

La iniciativa de Gual en el Parc del Laberint se justificaba a partir de una necesidad de renovación escénica, mientras que el fenómeno del *teatre de natura* que se propagó en varias provincias de Catalunya, entre 1910 y 1917, intentaba acercar e integrar el teatro a la sociedad civil en su entorno físico, urbano y rural. Un fenómeno aislado y circunstancial, pero que merece ser analizado en el caso de Barcelona por su especificidad y connotación política e ideológica más que estética y cultural.

En otras ciudades europeas se estaban desarrollando experiencias muy parecidas en aquel final de siglo, aunque a menudo la representación teatral al aire libre se justificaba con razones estéticas y literarias. Es el caso del *théâtre en plein air* que invadió la Provençe, o del Teatro di Apollo soñado por Gabriele D'Annunzio. El teatro neoclásico francés, nacido en Orange en 1869, era una especie de respuesta contraria al drama wagneriano, y nacía de la idea de afirmar cierta reconciliación con el paisaje mediterráneo, en búsqueda de la atmósfera helénico-arcaica de tradición clásica.

En algún otro caso, el teatro buscaba refugio lejos del perímetro urbano para substraerse al monopolio empresarial de los teatros de la ciudad, sometidos al gusto del público, las ambiciones de los directores y las intrigas de los actores. Por ejemplo, el Théâtre du Peuple (1895) que Maurice Pottocher había creado en Bussang, en la frondosa ladera de una colina, intentaba ser un teatro desinteresado, susceptible de ejercer una influencia moral y dedicado al pueblo por completo⁷. Una experiencia regional que, sin embargo, sirvió para que luego escritores, intelectuales y hombres de teatro pensaran en un modelo de teatro popular urbano que se concretó en el Théâtre du Peuple (1903), de Romain Rolland, en París, según el ejemplo del Volkstheater (1850) de Berlín o la Maison du Peuple (1895) de Bruselas, y en el Schillertheater de Viena (1905).

Ahora bien, en cuanto a estos precedentes, se puede afirmar que el *teatre de natura* en la *Catalunya-ciutat*⁸ de principio de siglo fue una moda, al tiempo que un fenómeno influenciado

⁶ Hay una supuesta discrepancia entre el progreso técnico industrial representado por la ciudad y el progreso del arte y la imaginación –espiritual y artístico. La naturaleza representa este último, como explica Joan Lluís Marfany. *La cultura del catalanisme*. Barcelona: Empúries, 1995, p. 221-223.

⁷ Este teatro debía reunir en el mismo escalón «el primero de los filósofos de la nación y el más pobre», como explica Jaqueline de

Jomaron, (ed.) *Le théâtre en France. Vol. 2 De la Révolution a nous jours*. París: Armand Colin, 1989, p. 305-317.

⁸ Narcís Comadira, Joan Tarrús. «Athenea en la consolidació del noucentisme». En: Martí Peran, Alicia Suárez, Mercè Vidal (ed.). *El Noucentisme: un projecte de modernitat*. Barcelona: Enciclopèdia Catalana: Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, 1994, p. 236-241.

por la regeneración cultural emprendida en la época de transición entre *modernisme* y *noucentisme*. Durante el *noucentisme*, la naturaleza se ofrece como modelo ético de cohesión social, en relación con el desorden de los teatros de la ciudad, y a la vez como decorado para un teatro que está dispuesto a experimentar aunque de manera muy limitada. De hecho, cuando el *teatre de natura* llega a Vallvidrera traiciona cualquier ideal ético y estético, reduciéndose a un simple escenario burgués al aire libre rodeado de pinos.

A fin de explicar estos acontecimientos, la primera parte de la tesis se organiza en tres capítulos. El primer capítulo se estructura a modo de preámbulo y narra brevemente la evolución del lugar del espectáculo desde la Barcelona entre murallas del siglo XIX, a la Barcelona de 1890, año en que el mapa teatral de la ciudad se configura ya como un sistema estructurado por ejes –Ramblas, Passeig de Gràcia y Paral·lel– conectados por espacios de uso lúdico-recreativo –Plaça de Catalunya y calle Nou de la Rambla. En este capítulo se pone especial énfasis en destacar cómo se consolida el proceso de urbanización y construcción de la ciudad, ante todo en aquellas zonas con una tradición lúdica, aunque efímera, simplemente porque ya pertenecían a la vida cotidiana y al imaginario⁹ social de los barceloneses. Se pasa de la fragmentación de múltiples espacios teatrales localizados en puntos concretos, a la configuración de estas zonas como escenarios urbanos de la futura metrópoli, reafirmando el uso público del espacio, pero cambiando radicalmente su configuración física. Es el caso del Passeig de Gràcia, que pasa de ser un camino rural a una avenida residencial burgués, o de la Plaça de Catalunya, que muy lentamente deja de ser una área indefinida, ocupada por barracas y locales populares, para convertirse en el centro de atracción de turistas y hombres de negocios de la nueva Barcelona.

El segundo capítulo, en cambio, describe las experiencias de *teatre modernista* y su vagabundear entre Sitges, como caso aislado, y los diferentes escenarios barceloneses. El objetivo es evidenciar la relación entre las propuestas vinculadas al *modernisme teatral* y la idea de un *teatre català* de carácter nacional, que se va configurando cada vez con más fuerza, pero que no tiene una sede estable ni una producción dramática que constituya un frente compacto. En este capítulo toma especial relevancia el personaje de Adrià Gual, en cuanto autor, director y artista empeñado en renovar la escena catalana, y la obra de *Ifigènia a Tàurida*, como primera experiencia teatral moderna que utiliza la naturaleza a modo de escenografía. Gual acude a los jardines del Parc del Laberint para evocar la representación de la obra de Goethe, en los jardines de Weimar. *Ifigènia*, en este sentido, representa el triunfo de Goethe y de la literatura nórdica, pero a la vez intenta emprender una nueva estética simbolista en la que la luz, los colores y los actores son los reales protagonistas del espacio.

Aunque la historiografía y la crítica teatral a menudo han clasificado la puesta en escena de *Ifigènia a Tàurida* como *teatre de natura*, en el tercer capítulo se intenta aclarar y redefinir los límites teóricos de tal concepto, para diferenciar el caso de *Ifigènia* de los espectáculos que se estrenaron

⁹ Se utiliza la palabra «imaginario», tal como la define Kevin Lynch. *The image of the city*. Cambridge: The M.I.T. Press, 1960.

entre 1910 y 1917 en Figueres, Sabadell, La Garriga, Badalona, el Montseny y finalmente Barcelona. En este capítulo se incluye también una breve reflexión sobre el Teatre Grec del Park Güell, no en cuanto espacio teatral, porque en muy pocas ocasiones fue utilizado como tal, pero sí por el valor simbólico que adquirió respecto a la ciudad. La terraza del Teatre Grec fue concebida como una plataforma que mira hacia la ciudad moderna y su pululante multitud de edificaciones enmarcadas por el horizonte del Mediterráneo, que se disuelve en el azul del cielo. Esta vista de pájaro es una imagen que se repite a menudo en la prensa de la época y en la literatura de principios del siglo XX, reafirmando la posición privilegiada de Barcelona respecto al supuesto renacimiento de la cultura mediterránea que los de la Lliga Regionalista perseguían. Aunque la naturaleza artificiosa del Park Güell se encontrara lejos de la ciudad, su terraza representaba el núcleo ceremonial de eventos y fiestas que reunieron a multitudes.

Muy distintos, en cambio, son los espacios donde se estrenaron las obras de *teatre de natura* a partir de 1910. La naturaleza no es un mundo ideal aislado y opuesto a la ciudad, como durante el *modernisme*, sino un aspecto del paisaje y del territorio catalán donde mar, montaña y ciudad están al mismo nivel. El ideal de un *teatre de natura* en Catalunya se tiñe de significados poéticos y hasta patrióticos¹⁰, con la intención de poder evocar el origen rural, popular y simbólico del nuevo *teatre català*. «El teatre de natura ha d'esser català. Del contrari neix mort»¹¹, y aunque *Flors de cingles*, de Ignasi Iglésias, en La Garriga encarne este ideal, cuando el fenómeno llega a Barcelona esta relación se desvirtúa. El Teatre de Natura de Vallvidrera responde a unas exigencias sociales más que culturales y las obras que se representan ya no son obras de *teatre català*. La escena al aire libre se entiende entonces como enclave de puro entretenimiento para una sociedad burguesa que no se quiere aburrir en verano.

¹⁰ «Mes que en aqueixes reconstruccions de la tragèdia clàssica en els teatres antics, com se fa a Orange, o com entre nosaltres ha volgut ferse en les imitacions del Laberint o del Park Güell, un teatre natural seria la més encertada unió del sentiment artístic ab l'escena patriòtica mateixa. Jo crec que'ls poetes trobarien, sols en

la poetisació d'una tal escena i del seu símbol, una font perennal de temes». Gabriel Alomar. «El teatre de naturalesa». *L'Esquella de la Torratxa*, 1.706. Barcelona, 8 de setembre de 1911, p. 562.

¹¹ «La natura catalana y'l teatre de natura». *La Il·lustració Catalana*, 637. Barcelona, 22 de agosto de 1915, p. 498.



Onofre Alsamora. Barcelona a vista de pájaro.
Litografía en color, 1860.

1 BARCELONA 1840-1890: SE CONFIGURA UN MAPA TEATRAL

El objetivo de este primer capítulo es explicar cómo se llega a configurar el mapa teatral de la Barcelona de 1890. En esta década la expansión del Eixample consolida las tendencias de localización de la burguesía de clase media, que finalmente se apropia de la ciudad moderna. Sin embargo, la creación de la nueva ciudad no puede analizarse sólo en relación con el aumento demográfico y el relativo crecimiento del volumen edificado. Existen otros fenómenos más complejos, entre los cuales la aparición de nuevos centros de vida ciudadana y espacios colectivos que se integran a la ciudad antigua generando un sistema urbano distinto.

Se trata, pues, de practicar una síntesis y relacionar los acontecimientos arquitectónicos, urbanísticos y teatrales, a partir de la amplia bibliografía crítica y de las fuentes documentales de archivo consultadas, para destacar la singularidad del estudio de caso de Barcelona respecto al contexto europeo. Se demuestra que el nuevo orden espacial que la ciudad conoce con el proyecto de ensanche, donde la calle determina las jerarquías funcionales, formales y económicas, en algún caso se sobrepone y se adapta a unas preexistencias y a unos lugares con función lúdica que se transforman en puntos neurálgicos de la nueva urbe de un modo espontáneo –es el caso del Passeig de Gràcia y de la Plaça de Catalunya. Se evidencia, también, que en Barcelona no existe una división social del espacio urbano tan marcada como en París y, precisamente, es el «uso» de los lugares de la ciudad lo que determina su configuración física. En Barcelona no hay rey, ni príncipe, ni emperador que ordene el espacio con una voluntad hegemónica, más bien son la iniciativa privada y la sociedad civil las que promueven importantes proyectos urbanos, como por ejemplo la Exposición Universal de 1888. Asimismo, estudiando la cartografía de sus recintos teatrales se puede hablar de un sistema espontáneo, de propiedad privada, que favorece su uso heterogéneo y la variedad en los géneros de espectáculo, pero que a la vez constituye un límite a la hora de poder realizar proyectos de gran envergadura política, como se explicará en la segunda parte de la tesis.

En Barcelona, la tradición del teatro como actividad regular y pública, abierta a todos los ciudadanos en locales estable, empieza a partir de 1840. Antes de esa fecha, la única alternativa al Teatre de la Santa Creu, el más antiguo de la ciudad, habían sido los teatros de «sala y alcoba»: un mundo clandestino, aislado en el ámbito privado de las viviendas¹.

La disponibilidad de un número importante de terrenos en la ciudad amurallada, a raíz de la desamortización y del incendio de los conventos de 1835, favorece la configuración de un paisaje urbano en el que se proyectan nuevas áreas comerciales y recreativas, proliferan los locales

¹ Francesc Curet explica este fenómeno en *Història del Teatre Català*. Barcelona: Editorial Aedos, 1967, p.117-121.

públicos y se construyen nuevos teatros. Con el proyecto de ensanche, Barcelona empieza a estructurarse en un sistema de edificios y espacios abiertos que se articulan en paseos, jardines y plazas: elementos urbanos esenciales a la hora de diseñar la ciudad industrial destinada a crecer a un ritmo vertiginoso y en la que la nueva sociedad burguesa necesita espacios lúdicos y zonas de entretenimiento.

Además, durante la segunda mitad del siglo XIX se define claramente la política de verde urbano en el ámbito europeo. La creación sistemática de nuevas áreas públicas ajardinadas, aunque sea un elemento higienista del urbanismo moderno, también significa la ocasión para transformar la ciudad en una gran ópera urbana², un lugar en donde todos están invitados a participar como actores y espectadores al mismo tiempo. El espacio urbano se convierte definitivamente en escenario y la ciudad se convierte literalmente en «mercancía»³. Los intelectuales, artistas y profesionales liberales que se estaban desplazando hacia el Eixample necesitaban la proximidad de teatros y locales de ocio que ofrecieran una programación adecuada a sus gustos.

Durante este proceso de transformación urbana, se consolida en Barcelona el eje de la Rambla, que se ofrece como indudable modelo de referencia. La Rambla es el lugar símbolo de la ciudad preindustrial, pero ya no es suficiente como escenario urbano, ni espacial ni socialmente, así que en paralelo nacen otros sitios que intentan ser una alternativa a la histórica vía y que se convertirán en centros de una animada vida teatral, aunque efímera, cuya función lúdica definirá el alto valor de uso de los mismos, llegando a ser pronto puntos centrales para la Barcelona del siglo XX. El Passeig de Gràcia será el principal paseo del Eixample y la Plaça de Catalunya será, en un primer momento, un vacío urbano entre la ciudad antigua y la moderna, para luego asumir el rol de centro de negocios. En cambio, el Paral·lel, eje periférico en relación con el casco antiguo, podría haber funcionado como un bulevar, pero no quedó implicado en este proceso hasta la primera década del siglo XX.

Mientras se va configurando esta nueva cartografía del ocio en la ciudad moderna, la literatura catalana comienza a despertar, dando origen a un importante fenómeno cultural. Frederic Soler, también conocido como Serafi Pitarra, es el primer autor y empresario teatral que cree en el futuro de un nuevo producto: el teatro en catalán. El Teatre Català⁴ estalla en el Teatre Romea en 1866 como un fenómeno imparable, aunque no exclusivo, ya que se sigue alternando con la programación en castellano; constituye, sin duda, el primer intento empresarial de aglutinar las anteriores iniciativas dispersas de sátira en catalán que se habían estrenado en algunas salas privadas. Autores, actores profesionales y un público más estable se apuntan en seguida a la novedad y, paulatinamente, las obras catalanas –de carácter costumbrista o parodias de obras de éxito– van apareciendo en los teatros de aficionados de la ciudad entre murallas y en los nuevos locales extramuros.

² Françoise Choay. «La natura urbanitzada al cor de la metròpoli». En: *Visions urbanes. Europa 1870-1993: la ciutat de l'artista, la ciutat de l'arquitecte*. Barcelona: Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, 1994, p. 61-62.

³ Juanjo Lahuerta. *Antoni Gaudí*. Milán: Electa, 1992, p. 16.

⁴ Denominación en mayúscula, ya que se refiere a la empresa Teatre Català.

La Exposición Universal de 1888 constituye el momento culminante de este proceso de transformación y se convierte en un privilegiado escaparate de la ciudad y sus nuevos espacios. El espectáculo no se sitúa solamente dentro de los diversos teatros, ya conocidos, sino también en las mismas calles de una Barcelona que estrena un parque urbano, la Ciutadella, y un frente marítimo.

La Barcelona de 1890 presenta un mapa teatral que se ha consolidado a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX y que conserva, en cierto modo, la noción de *promenade théâtrale* que París había perdido en 1862, cuando el Plan Haussmann modificó radicalmente la «carte des théâtres» del siglo XVIII⁵. La gente puede desplazarse desde la zona norte del Passeig de Gràcia hasta la Rambla de Santa Mònica, advirtiendo el cambio de morfología urbana entre ciudad moderna y ciudad antigua, aunque con el paso un poco distraído y curioso del *flâneur*⁶ que camina entre comercios, locales de ocio, cafés y teatros, y que se entretiene en aquellos lugares, más o menos lujosos o populares, que le parecen más interesantes.

En el caso de Barcelona, además, se constata que la localización de los teatros respecto a la geografía urbana no influye en su repertorio. Siendo la mayoría de teatros de carácter privado, la programación estaba sujeta al mercado y al gusto del público. Los jardines del Passeig de Gràcia, cuando aún era un camino extramuros, funcionaban especialmente en la temporada de verano, como alternativa a los teatros de la ciudad, y acogían todo tipo de público, incluso las clases más populares. Cuando el Plan Cerdà empezó a transformar el Passeig de Gràcia en una vía elegante, sus teatros empezaron a funcionar de manera estable durante todo el año y el público que solía visitarlos eran la burguesía industrial y los intelectuales que asistían también a los teatros de la Rambla. Asimismo, el público del Romea solía frecuentar los teatros de la Plaça de Catalunya.

1.1 La Rambla: un espacio-escenario que se consolida

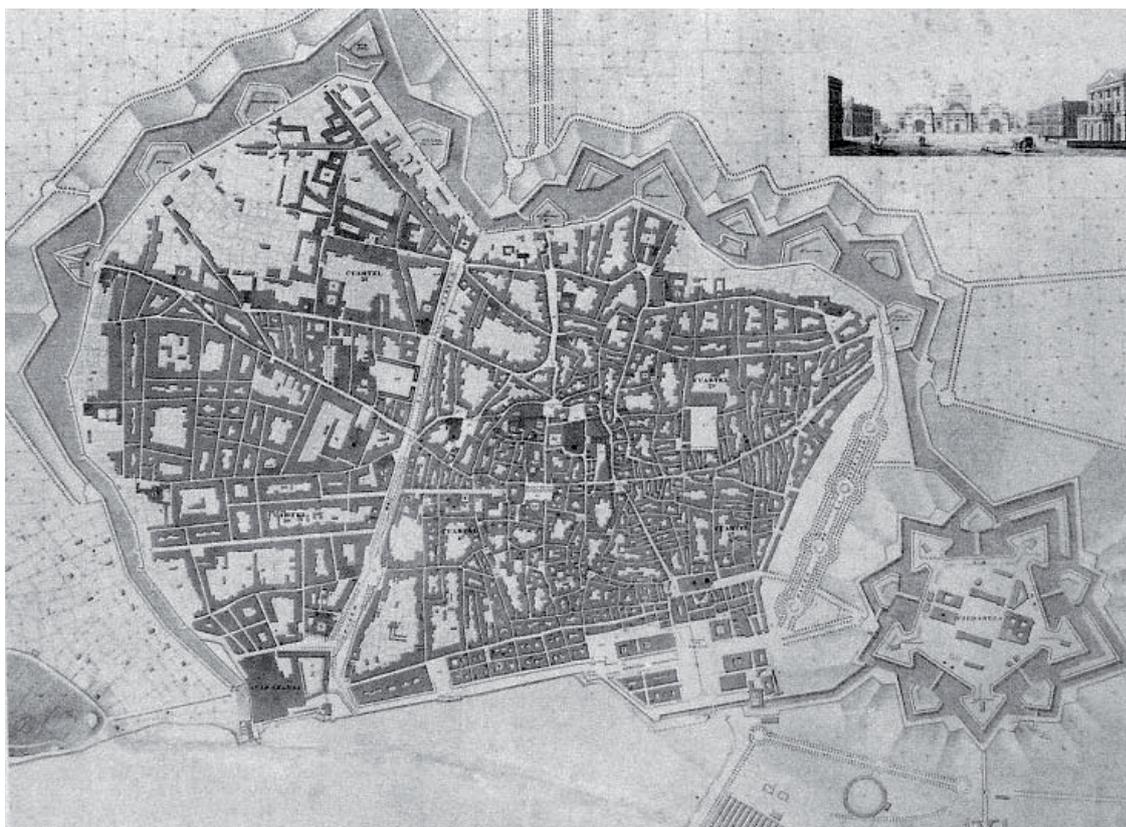
«No nos cansaremos de decir que la Rambla es el teatro obligado de los actos públicos, ya sean recepciones regias ya sean asonadas.»⁷

Los orígenes de la Rambla se remontan a la mitad del siglo XIV, cuando hacia 1360 se empezó la construcción de un anexo a las murallas del segundo recinto, el denominado Raval, y la Rambla adquirió la condición de espacio fronterizo entre barrios y único amplio camino que atravesaba el territorio hasta el mar. Sin embargo, hasta la mitad del siglo XV se configuraba

⁵ Catherine Naugrette-Christophe. «La fin des promenades: le bouleversement de la carte des théâtres dans le Paris du Second Empire». En: Elie, Konigson. *Les voies de la création théâtrale/ Le théâtre dans la ville*, vol.15. París: Editions du CNRS, 1987, p. 107-139.

⁶ «El flâneur es el sacerdote del *genius loci*. Discreto paseante con la dignidad de un sacerdote y el sentido detective». Walter Benjamin. *Parigi capitale del XIX secolo: i "passage" di Parigi*. Turin: Einaudi, 1986, p. 459.

⁷ Lluís Almerich. *La Rambla de Barcelona. Su historia urbana y sentimental*. Barcelona: Millà, 1945, p. 74.



Josep Mas i Vila. «Plano geométrico de Barcelona», 1842. En él figuran claramente la Rambla, el Passeig de l'Esplanada y el comienzo del trazado del Passeig de Gràcia.

simplemente como un área natural alrededor del canal de la riera del Codolell. Durante el siglo XVI empezó a tomar carácter urbano: se realizaron las primeras obras de terraplén y en ambos lados se empezaron a construir edificios religiosos, centros de enseñanza y algún palacio civil. El núcleo urbano de la ciudad estaba saturado y cualquier nueva construcción debía encontrar su emplazamiento en la periferia de la misma. La transformación de la Rambla en vía urbana fue finalmente obra del siglo XVIII. En 1700 el Consell de Cent decidió arbolarla y estructurarla en cuatro carriles. En 1774 empezó el derribo de la muralla y la construcción paralela de numerosas casas y palacios –Virreina (1772), de Moja (1774) y de Marc de Reus (1775)–, para los que se estableció un modelo de fachada normalizado. En 1781 se completó la iluminación con farolas de aceite y en 1798 se planteó una reforma encaminada a favorecer el uso del espacio como paseo, con la asignación de la zona central a los peatones y la introducción de fuentes monumentales, aunque este último proyecto quedó estancado. A finales del siglo XVIII, la Rambla ya era un eje vital de la ciudad donde tenían lugar las rúas de Carnaval, las procesiones de Semana Santa y el Corpus. La siguiente fase de configuración coincidió con el acceso de los liberales al poder y la desamortización y derribo de los conventos que permitió realizar, a partir de 1835, una serie de mejoras urbanísticas (anexo A).

En la primera mitad del siglo XIX, la Rambla y la Muralla de Mar eran los paseos que tenían la primacía en cuanto a concurrencia de público y elegancia, sede de manifestaciones recreativas, religiosas y militares. La Rambla, especialmente, era la más animada ya que allí estaban



La Rambla de Santa Mònica. A la derecha, la Casa de Comèdies antes de la reforma de 1846.

emplazados los cafés de moda y los tres teatros más importantes de la ciudad: el Teatre Nou, inaugurado en 1841; el Teatre Principal, que empezó en 1846, tras la reforma del antiguo Teatre de la Santa Creu, y el Gran Teatre del Liceu, que abrió sus puertas en abril de 1847.

*Ramblear*⁸ es una moda en la Barcelona amurallada del siglo XIX y la Rambla era mucho más que un paseo: es un lugar simbólico, arteria principal de la vida ciudadana, donde se mezcla todo: rúas, desfiles militares, motines, luchas patrióticas, manifestaciones populares, recolectas de dinero, procesiones, atentados, entierros públicos, fiestas y carnavales. La Rambla de 1850 ya se configura como un paseo urbano articulado en cuatro segmentos, espacial y socialmente distintos: la Rambla dels Capellans (posteriormente fragmentada en Rambla dels Estudis y Rambla de Canaletes), de les Flors, del Mig y de Santa Mònica. Las cuatro Ramblas⁹ se prolongan una dentro de la otra, aunque estén articuladas por espacios estratégicos como el Pla de Comèdies, la Plaça Reial, el Pla de la Boqueria y la puerta de Isabel II, próxima a la muralla.

Son varias las guías que ofrecen una descripción de estas diversas Ramblas. La de Santa Mònica, cercana al puerto, estaba frecuentada por niñeras y soldados; tiene un carácter popular, aunque en los días festivos es donde se ven la gracia y el lujo barcelonés confundirse sin distinción de clases en el ancho Pla de Comèdies¹⁰. La Rambla del Mig, también denominada de Caputxins, que iba desde el Teatre Principal al Convento de los Trinitarios, era la más elegante, despojando de este honor al Passeig de l'Esplanada; allí se concentraban los locales públicos, cafés, fondas¹¹ y comercios más lujosos: perfumerías, librerías, casas de grabados y retratos, vendedores de

⁸ Lluís Almerich utiliza el verbo «se ramblea». Op. cit., p. 80.

⁹ Robert Robert. *La Barcelona del Vuit-cents* a cura de Joan Lluís Marfany. Barcelona: Edicions 62, 1965, p. 15-23.

¹⁰ Manuel Saurí; Josep Matas. *Manual histórico-topográfico, estadístico y administrativo: o Guía General de Barcelona*. Barcelona: Imprenta y librería de Manuel Saurí, 1849.

¹¹ La Gran Fonda de Oriente inaugurada en 1842 y la histórica Fonda de les Quatre Nacions, reformada en 1850, estaban emplazadas al final de la Rambla.



Rambla del Mig, en la que destaca la fachada del Gran Teatre del Liceu antes del incendio de 1861. Lámina litográfica anónima.



Josep Lluís Pellicer. Rambla de les Flors en un dibujo de 1875.

periódicos, guanterías, modistas y farmacias. Cuando en 1842 la iluminación de gas sustituyó el aceite, por allí se paseaba hasta las diez de la noche.

«(...) mostren més estudi, més coneixement de l'art de vestir-se, més riquesa, més aficions mundanes, més refinament de gust. Allí està compendiat el bo i millor de la capital. (...) A la Rambla del Mig acuden totes les vanitats, tots els notables, totes les persones que estimen la civilització, admetent-la amb tots els avantatges i defectes: les belles arts, el luxe, l'ostentació, la frivolitat i, en un paraula, tots els fills de l'ociositat i de la riquesa.»¹²

La Rambla de les Flors, que ocupa el tramo del Pla de la Boqueria a la iglesia de Belén, fue denominada como tal en 1857, porque entonces se instalaron las paradas de venta de flores para animar la zona cuando el mercado de San José estaba cerrado. Josep Lluís Pellicer, en su grabado de 1875, representa un ambiente de sencilla elegancia, joven y menestral. Por último, la Rambla dels Capellans, que se desdoblaba en dos, la Rambla dels Estudis (denominada popularmente dels Ocells) y Canaletes, en la parte más alta y cercana a la muralla, que era la menos animada y sin visitantes jóvenes. Posiblemente, la pared de la iglesia de Belén que ocupa un buen tramo de la acera derecha le daba un aspecto clerical y de austeridad solemne, y además la cercanía a la muralla, en la primera mitad del siglo XIX, la transformaba en un lugar de salida pero no de paseo. La proximidad de los cuarteles militares también favorecía este carácter «d'apariència magra»¹³. No obstante, La Rambla de Canaletes tuvo su período de esplendor, hacia finales del siglo XIX, cuando se convirtió en una importante zona comercial por su proximidad a la Plaça de Catalunya y al nuevo Eixample.

Analizando los principales teatros de la Barcelona entre murallas en función de su ubicación y de la época en la que se inauguraron, se observa que en la primera mitad del siglo XIX los edificios

¹² Robert Robert. Op. cit., p. 20.

¹³ *Ibid.*, p. 15.



La Iglesia de Belén y el primer tramo de la Rambla dels Capellans en 1845. Obsérvese la incipiente urbanización del paseo, sin calzada para el tránsito rodado, y las mesas de mercadillo.



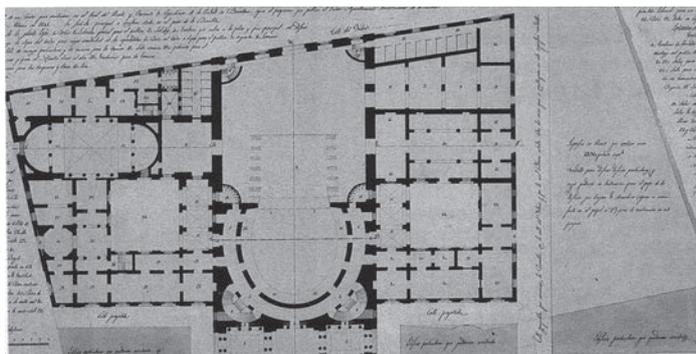
El salón del Pla de Comèdies en el que destaca la nueva fachada del Teatre Principal de 1846.

teatrales se asoman directamente a la Rambla y son lugares exclusivos de un público selecto y acomodado, mientras que en la segunda mitad del siglo, conforme van apareciendo nuevos espacios teatrales dirigidos a un público de aficionados, obreros y menestrales, se evidencia una clara tendencia a alejarse del paseo histórico.

El Teatre Principal, anteriormente denominado Teatre de la Santa Creu, tomó ese nombre durante la reforma de 1846 para rivalizar con el Gran Teatre del Liceu. Su emplazamiento no había variado desde 1787, año en que el Hospital General de la Santa Creu había reconstruido, después de un incendio, la Casa de Comèdies¹⁴, la primera sala teatral con carácter público que existía en Barcelona. El Teatre Principal tenía capacidad para más de mil personas y la nueva fachada de 1846 era más elegante que la antigua. El edificio se había ampliado con salones de descanso, café y salas de reunión y se había decorado con más esplendor para adaptarse a lo que los tiempos reclamaban. Tras la desamortización de los conventos de 1835, la configuración del paseo de la Rambla había mejorado gracias a obras de ornato –pavimentación, monumentos, iluminación, aceras, etc.– y a proyectos de reforma urbanística marcados por un gusto neoclásico. Las operaciones más destacadas entre 1840 y 1850 fueron el desplazamiento del mercado de la Boqueria desde el paseo de la Rambla al solar del convento de San José; la creación de la Plaça Reial sobre las ruinas del convento de Caputxins; la construcción del Gran Teatre del Liceu en el solar del antiguo convento de los Trinitarios, y la abertura de los dos extremos de la Rambla: arriba, hacia el campo, con la puerta de Isabel II, y abajo, hacia el mar, con la de la Pau y el embarcador anexo. Estos últimos tres proyectos coincidieron entre 1847 y 1848.

El segundo teatro más grande de la primera mitad del siglo XIX fue el Teatre Nou, inaugurado en abril de 1841, como resultado de la rehabilitación de la iglesia de Caputxins emplazada en el

¹⁴ Sobre la historia del Teatre de la Santa Creu ver Francesc Curet. Op. cit., p. 80-82.



Josep Oriol Mestres. Proyecto de un teatro para situarlo en el solar del antiguo convento de Caputxins, 1842. Fachada y planta.

actual pasaje de Madoz. A pesar de las inadecuadas condiciones del local, las buenas perspectivas del negocio hicieron que en 1843 una empresa particular emprendiera las reformas para convertirlo en un teatro de prestigio, con la garantía de poderlo administrar tres años, a condición de cederlo luego al Gobierno. La nave central de la iglesia era la platea, sus capillas laterales se transformaron en galerías a ese nivel y el ábside y presbiterio se adaptaron al escenario, ofreciendo una capacidad total para 1.600 espectadores. La descripción de Pascual Madoz es muy breve y en ella se resalta:

«Hay tres pisos de palcos, con anfiteatro en el primero, un hermoso café adornado con todo el lujo de que es susceptible y suficiente para la concurrencia del indicado teatro. El foro es bastante capaz para funciones de gran espectáculo y tiene almacenes para la maquinaria, guarda ropas, cuarto de comparsas, actores y demás accesorios necesarios.»¹⁵

El Teatre Nou fue digno rival del Teatre de la Santa Creu porque se emplazaba en un solar estratégico para la Barcelona amurallada del siglo XIX y porque, aunque sólo duró tres años, en él se representaron muchas obras de Meyerbeer, Fioravanti, Rossi, Rossini, Donizetti y Verdi¹⁶. El convento de Caputxins había nacido en 1723, en el límite de la segunda muralla con fachada principal hacia la Rambla. En 1823 había sido derribado porque las autoridades estatales tenían interés en realizar el proyecto municipal de una plaza pública, dedicada a los «héroes españoles» y destinada a albergar el edificio del Ayuntamiento¹⁷. Finalizado el gobierno constitucional, el convento fue reconstruido en 1824, aunque su fachada principal ya no daba a la Rambla sino a la recién trazada calle Ferran, y el solar quedó en propiedad de los capuchinos hasta 1836 cuando, durante la desamortización, los monjes lo abandonaron completamente. En marzo de 1841, el Ayuntamiento organizó un concurso para la construcción de un edificio teatral de 4.000 localidades; eran años de auténtico entusiasmo por el teatro y por los espectáculos de ópera, circo y pantomima, así que pareció mucho más interesante destinar el solar a la nueva industria del ocio.

¹⁵ Pascual Madoz. *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones Ultramar*. Madrid: Est. Literario Tipográfico de P. Madoz, 1846-1850, p. 139.

¹⁶ Según lo que documentan Pere Jordi Figuerola Rotger y Josep M. Martí Bonet. *La Rambla. Els seus convents. La seva història*.

Catàleg Monumental de l'Arquebisbat de Barcelona. Vol. VI/2. Barcelona: Arxiu Diocesà de Barcelona, 1995, nota 220, p. 256.

¹⁷ Ignasi de Solà Morales; Arantza López de Guereña Calderón. *La Plaça Reial de Barcelona*. Barcelona: ETSAB, 1982, p. 3-15.

Mientras la Rambla se iba configurando como espacio representativo de trazado regular y con fachadas de calidad, el Ayuntamiento se ocupaba de ordenar la ciudad organizando zonas y servicios públicos que respondían a nuevas necesidades. La ciudad burguesa del siglo XIX busca una diferenciación de funciones en sus espacios urbanos y el edificio teatral se transforma en un instrumento más de la política estatal y municipal. Son las propias funciones del «lugar teatral» las que cambian su estatus social, su público, y la manera como ese público frecuente, percibe y vive el edificio teatral en la ciudad.

El proyecto del Ring, en Viena, era un claro ejemplo de estos cambios. Se estructuraba a partir de un sistema que combinaba función residencial con áreas abiertas, verdes o pavimentadas, idóneas para emplazar los monumentos. En el criterio de composición urbana del Ring era más importante el carácter de infraestructura pública o monumento que la función específica del propio edificio. La localización encontraba sus reglas dentro de la estructura morfológica de la ciudad, mientras que la función se adecuaba a las necesidades de la historia urbana. Esta distinción entre lugar y función es quizás el aspecto más novedoso y progresista en la concepción de la ciudad capitalista burguesa, que rompe definitivamente con la jerarquía funcional de la ciudad medieval. Se fragmenta el concepto de centro cívico-religioso para proponer un modelo urbano más difuso¹⁸.

Que en Barcelona finalmente se pensara en el edificio teatral como elemento a integrar entre los espacios públicos de la ciudad era un síntoma de modernización y de adecuación de la política urbana local al contexto europeo¹⁹. Lamentablemente, existe muy poca documentación relativa al concurso de 1841²⁰; apenas se conoce el proyecto de Josep Oriol Mestres, que plantea un edificio de estilo neoclásico con acceso y fachada principal orientados hacia la Rambla, y destina a la venta pública parte de los solares sobrantes hacia la calle Escudellers para pagar la expropiación de los edificios que se debían demoler.

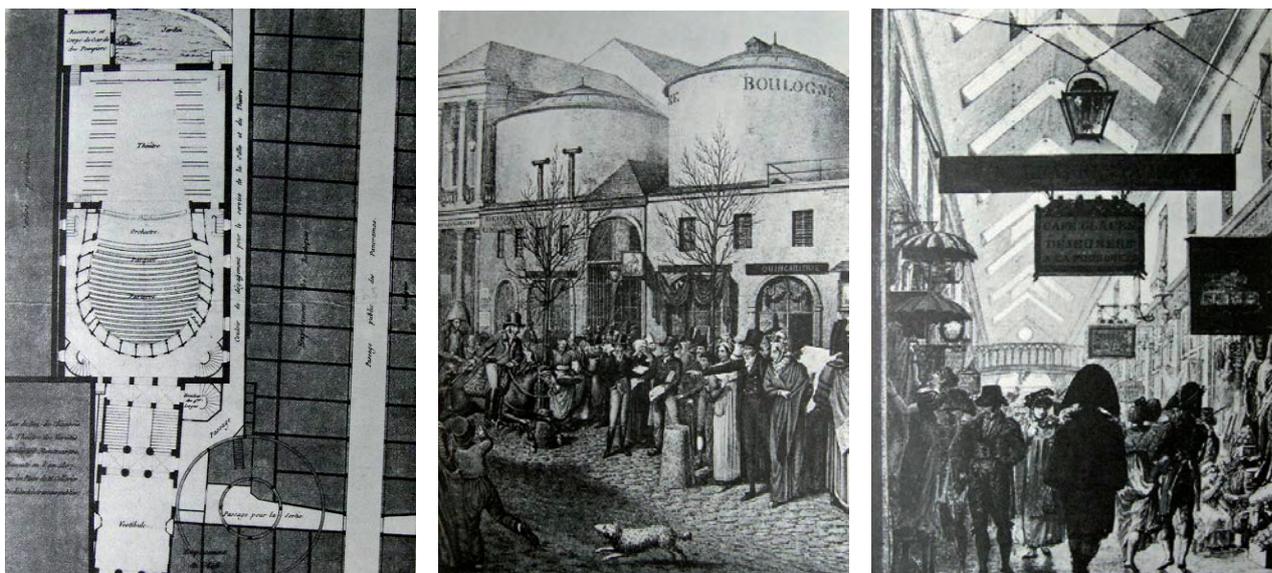
Tres años más tarde, en 1844, Francesc Daniel Molina plantea en el mismo solar la construcción de una galería comercial cubierta, que incluía un pequeño teatro emplazado hacia la calle Ferran. La función comercial de la nueva infraestructura espacial, constituida por dos ejes perpendiculares que generan en su cruce una gran plaza circular, «bazar o galería cubierta a semejanza de la Galerie d'Orleans de París», se mezclaba con la función lúdica que podía absorber el teatro «al que hace referencia el proyecto»²¹. Una propuesta que encontraba sus claros precedentes tipológicos en proyectos como el Passage des Panoramas de París (1800) o la Galleria de Cristoforis de Milán (1831-1832), y que contaba con un directo referente estilístico: la Galerie d'Orleans del Palais Royal (1828-1829). La galería o *arcade* se había inventado en París entre 1736 y 1830 y fue la contribución del sector privado a la expansión del espacio público, mientras que el bazar o plaza cubierta en cristal se había ideado a principios del siglo XIX, aunque ambos estaban destinados a la

¹⁸ Para profundizar sobre el caso de Viena se remite a Gianni Fabbrì. *Vienna: capitale del XIX secolo*. Roma: Officina Edizioni, 1986.

¹⁹ Especialmente en el plan Haussmann, los teatros debían integrarse a la trama de la ciudad para ser «des monuments dignes de la capitale de France». Georges-Eugène Haussmann. *Mémoires: éditions intégrales*, Vol. III. París: Seuil, cop., 2000, p. 237.

²⁰ Los planos conservados en el AHCB aparecen reproducidos en Manuel Torres i Capell. *Inicis de la urbanística municipal de Barcelona —mostra dels fons principals de plans i projectes d'urbanisme 1750-1930*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona: Corporació Metropolitana de Barcelona, 1985, p. 134.

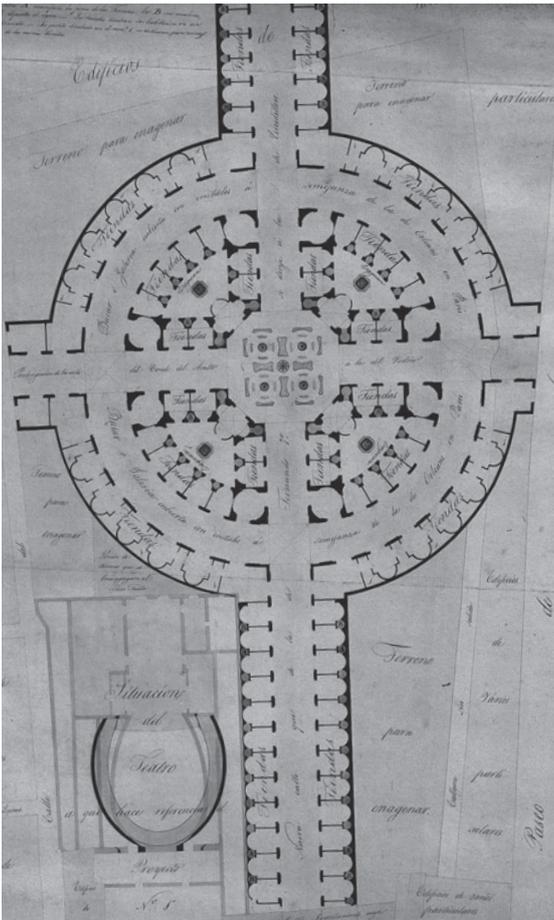
²¹ Según la memoria de proyecto de Francesc Molina. *Ibid.*, p. 134.



Passage des Panoramas, París, 1800. Planta, fachada y vista interior.

exhibición de novedades de la industria. El *flâneur* necesitaba gastar su dinero y satisfacer sus deseos, por lo que la maquinaria del lujo empezó a dispararse y los comercios, tiendas, cafés y restaurantes encontraron un lugar adecuado en sitios que permitían pasear al abrigo de las intemperies del invierno. En ciudades como París o Londres, las galerías tuvieron larga vida gracias a su oferta de entretenimiento y al uso que la misma sociedad hacía de sus espacios. El Passage des Panoramas era una galería de 400 metros poco destacable arquitectónicamente, ya que la cubierta era de madera con unas claraboyas de vidrio y la fachada interior de las tiendas muy simple, pero su entrada estaba flanqueada por dos panoramas y desde la misma se podía tener acceso al Théâtre des Variétés (1807). Todo ello determinaba un tipo de público y una vida interior del recinto en el cual se mezclaban varias funciones: comercial, residencial y de entretenimiento. El proyecto de Francesc Molina proponía, en este sentido, un esquema planimétrico muy similar, donde el teatro quedaba adyacente a la galería. La propuesta no debe sorprender, sea por el interés del Ayuntamiento de Barcelona en pensar en un edificio teatral, sea porque muchas otras galerías europeas estaban emplazadas cerca de los teatros. Sin embargo, lo que no queda claro es la función de los solares adyacentes que Francesc Molina define en el plano como «terrenos para imaginar». Tampoco se especifica si los otros pisos de la galería se destinarán a viviendas, como era el caso de la Galleria de Cristoforis. En cuanto al estilo y a la arquitectura del proyecto, el referente directo era la Galerie d'Orleans, así que se puede imaginar perfectamente la bóveda acristalada y la estructura en acero de la fachada interior de las tiendas. La propuesta de Francesc Molina se situaba, pues, en pleno debate contemporáneo sobre los tipos y los estilos arquitectónicos y cuando, cuatro años más tarde, el mismo arquitecto ganará el concurso para la Plaça Reial, el proyecto recuperará algunos elementos de este primer esquema.

Las obras para el Gran Teatre del Liceu empezadas en 1845 y la reforma del Teatre Principal habían hecho desistir al Ayuntamiento de conseguir un teatro municipal, a cambio de centrarse de nuevo en la necesidad de un espacio público de tipo simbólico-representativo. En 1848



Francesc Daniel i Molina. Proyecto en el que se combina la construcción de una galería comercial cubierta con un pequeño teatro, 1844.



Vista interior de la Galerie d'Orleans, París, 1828-29.

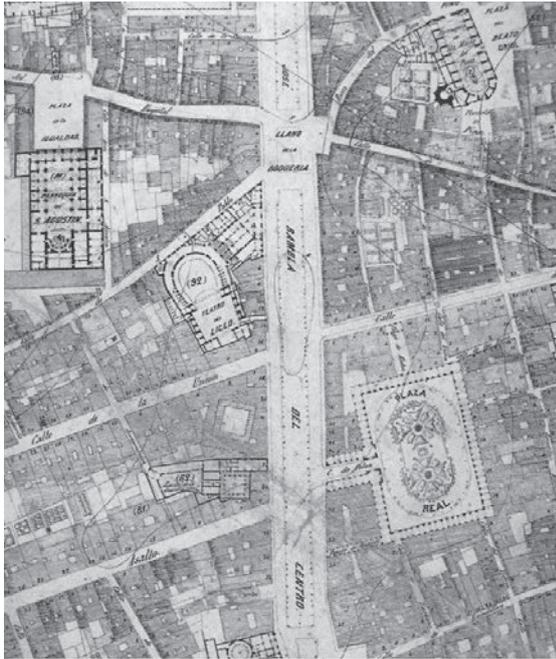


Galleria de Cristoforis, Milán, 1831-1832.

se convocó un concurso de ideas para la Plaça Reial entre arquitectos de la Academia de San Fernando y, aunque no se estableciera en las cláusulas ninguna configuración espacial concreta, se daba una indicación muy clara sobre el uso de «esparcimiento y desahogo» que debía tener la plaza para los habitantes de la capital, su función de zona comercial y su rol en la reconfiguración del trazado urbano. La Plaça Reial se transforma en un espacio público que se inserta en el sistema de ejes comerciales, constituido por la Rambla, calle Ferran, calle Argenteria y por último Plaça Palau, centro de actividades terciarias y de negocios. El proyecto ganador, firmado por Francesc Molina, se basaba en un rígido diseño geométrico, en el porche-fachada como elemento arquitectónico que unifica el espacio y en el uso del verde urbano como elemento embellecedor de la ciudad, elementos compositivos que reflejaban las tendencias arquitectónicas de la época²².

La Plaça Reial (1847-48) y el Gran Teatre del Liceu (1845-48) fueron construidos en los mismos años y se convirtieron en el centro de la nueva sociedad burguesa. Si el Teatre Principal acogía a los

²² Para conocer más en detalle las otras propuestas y el proyecto ganador ver Ignasi de Solà Morales. Op. cit. p. 15-26.



Miquel Garriga i Roca. Fragmento del plano topográfico de 1862. Sector central de la Rambla en el que se aprecia el Teatre del Liceu y la Plaza Real . .



Pla de la Boqueria y fachada del Liceu hacia 1870.

tradicionalistas, los conservadores y la pequeña aristocracia terrateniente y mercantil, el Liceu, en cambio, reunía el fervor de los jóvenes innovadores y de la burguesía liberal industrial barcelonesa. Construir su majestuosa fachada sobre la Rambla era una necesidad ante todo política y social.

«Esta obra debe considerarse bajo dos puntos de vista: primero, considerada como obra arquitectónica formará época, por ser el primer edificio que se haya construido modernamente en Barcelona, siguiendo el estilo del Renacimiento; y como teatro por ser el único en España que a tanta grandiosidad y comodidades reúna tanto lujo y aparato. (...) este monumento digno de todo país ilustrado, y que abarca a la vez lo útil y lo agradable, hace la apología del genio emprendedor de los catalanes y particularmente la de aquellos que luchando con mil inconvenientes dieron cima a esta grandiosa fábrica.»²³

Un teatro capaz de acoger a miles de espectadores, que nació por iniciativa de una sociedad privada²⁴ y que fue, ante todo, un símbolo de modernidad y un monumento para la ciudad, más que un centro irradiador de cultura, como demuestran los primeros años de programación teatral. La primera década del Liceu fue difícil y se alternaron compañías de ópera y teatro, extranjeras y españolas. Pero un elemento importante dentro de las actividades del coliseo fueron los bailes de carnaval, célebres certámenes para la sociedad burguesa barcelonesa. En 1861 el teatro se quemó y fue reconstruido en el tiempo récord de un año. Entre 1862 y 1869, el Liceu fue más un centro de juegos políticos y un club cerrado que un auténtico teatro de ópera. La inestabilidad política

²³ Pascual Madoz. Op. cit., p. 137.

²⁴ La sociedad estaba formada por los miembros del Liceo Filarmónico Dramático Barcelonés del Conservatorio de Música e integrada por los antiguos socios del Liceo de Montesión

(constituido a su vez por representantes del cuerpo militar y por los tres patricios barceloneses Joaquim de Gisbert, Manuel Gibert y Manuel Girona). En: Antoni Sàbat. *Gran Teatre del Liceu*. Barcelona: Editorial Escudo, 1992, p. 8-10.



Fachada del Teatre Romea, 1905.



Fachada del Teatre Odeon.

vino a sumarse a la falta de recursos económicos, la ineficacia de los empresarios, el escaso rigor artístico y la indiferencia del público. Durante la década de los años 70 el mundo de la ópera sobrevivió con constantes incidencias, pero finalmente, cuando en marzo de 1883 se representó el *Lohengrin*, de Wagner, y empezó el ascenso del wagnerismo en Barcelona, se inició una nueva era musical. Entre 1885 y 1887, el Liceu retomó rápidamente el protagonismo, convirtiéndose en el escenario oficial del wagnerismo a pesar de las numerosas críticas, a veces debidas a una mala interpretación de los actores y otras a una pésima puesta en escena. El evento culminante de este período fue la Gran Exposición Universal de 1888, durante la cual el Liceu se convirtió en el local concurrido por las más destacadas personalidades de la realeza europea, siendo el teatro más grande y lujoso que ofrecía la ciudad.

Mientras, en la segunda mitad del siglo XIX, Barcelona conoce un fuerte crecimiento demográfico. Otros teatros –el Teatre Odeon (1850), el Teatre Olimp (1851), el Teatre Circ Barcelonès (1853) y el Teatre Romea (1863)– se sitúan en nuevas áreas estratégicas de la ciudad industrial, ligeramente alejados respecto al eje de la Rambla, para ofrecer un tipo de espectáculos distinto al de los escenarios del Principal y el Liceu.

Los teatros Odeon y Romea²⁵ se ubicaron en el solar del convento de Sant Agustí Nou, justo en el límite entre el Raval inferior, definido por las calles Hospital y Sant Pau, donde se concentraban las mayores fábricas textiles mecanizadas, y el Raval superior, en el que se instalaron a la vez muchas instituciones asistenciales –Casa de Caridad, Casa de Misericordia, Casa de Infantes

²⁵ Francesc Curet. Op. cit., p. 137-148.



Gráfico en el que se evidencia el valor del solar por calle, alrededor de 1859. Los ejes en violeta/fúcsia son los que valían más de 1200 reales el m². En él se indican los principales teatros y su localización respecto a la Rambla.

Huérfanos (anexo B)–. Se trataba de un barrio de tradición industrial cercano al Poble-sec, otro nuevo barrio en construcción, también de carácter industrial. El Odeon, de 400 localidades, y el Romea, de 600, eran clasificados como «teatros de segunda categoría» y tenían un aire popular y familiar porque eran los teatros de obreros, menestrales, soldados y mujeres de servicio, que buscaban espectáculos baratos los domingos por la tarde y por la noche. Sin embargo, el valor de estos lugares, y especialmente del Teatre Romea durante la década de 1860, reside en haber dado cabida al Teatre Català.

Desde el punto de vista urbanístico, el Romea se encontraba bien situado en cuanto al tipo de público que pretendía captar. El Teatre Romea había nacido en 1863 como escenario de teatro castellano, pero desde su inauguración ofrecía además su local a sociedades y compañías particulares que lo alquilaban para organizar sesiones privadas dirigidas a los socios. Un público que concebía el teatro como un entretenimiento, un lugar donde ir a divertirse y pasar el rato. El Romea era la sede de un teatro popular creado para la pequeña menestralía. La situación del local no era de lo más conveniente desde el punto de vista arquitectónico porque carecía de fachada propia, al encontrarse entre medianeras, y su sala no era especialmente recomendable por la mala visibilidad que ofrecía²⁶; en 1867, sin embargo, el Romea se transformó en la sede exclusiva de la sociedad Teatre Català Romea. La entidad garantizó una compañía catalana en constante actividad, aunque siempre se mantuvo producción en castellano.

²⁶ Según la descripción en Francesc Roca i Roca. *Guía Barcelona en la mano*. Barcelona: Tipografía A. López, 1895, p. 208.

En una sociedad en transformación hacia el modelo industrial, la clase menestral urbana reivindicaba los orígenes rurales que identificaba con la tradición para salvaguardarse de la rápida movilidad social que la ciudad postindustrial imponía. Estas circunstancias favorecieron los intentos de crear dramas en lengua catalana que recuperaran los temas de la tradición o que desenmascararan el «cartón piedra» de los valores donde la burguesía del país escondía sus aspiraciones e intereses de clase. En este contexto, Frederic Soler llena toda una época de teatro catalán (1860-1875), produciendo una copiosa nómina de funciones inicialmente muy dirigidas a la menestralía, estrictamente costumbristas, o parodias de obras de éxito con una actitud de crítica punzante, y más adelante, a partir de 1866, más próximas a la demanda de un público medio burgués, entre el drama romántico y el realismo moderado. En cualquier caso, la producción de Pitarra como autor y su trabajo como director de escena y empresario en el Romea apuntaban a una creciente normalización del teatro en catalán, que lentamente hacía acto de presencia de forma esporádica en el Teatre Principal (a partir de 1865) y en el Teatre Circ Barcelonès. Sin embargo, la mayor parte del público barcelonés seguía considerando las obras en catalán como obras cómicas de tono menor.

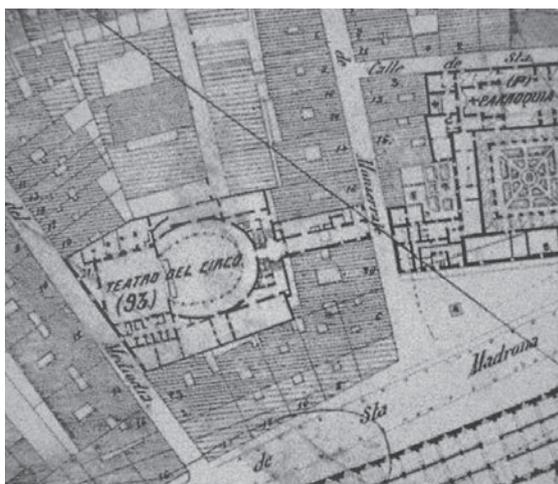
Al otro lado de la Rambla, entre el barrio de Sant Pere, donde se localizaban las actividades textiles de más pequeña envergadura, y la calle Princesa, que en 1853 se había convertido en una de las vías residenciales privilegiadas, se encontraba el Teatre Olimp de la calle Mercaders, un teatro de clase media propiedad de una sociedad privada. Desde que fue creado, adquirió singular relieve entre las infinitas sociedades recreativas, ya que albergaba al mejor público por su emplazamiento. Situado en el piso principal de una casa particular, contaba con tres pisos de palcos y capacidad para 800 personas; funcionaba sólo los días festivos porque trabajaban en él compañías dramáticas de aficionados. La sala había nacido hacia finales de 1840 como Teatro del Instituto Dramático del Olimpo.

«Consta de 80 socios propietarios y 20 alumnos de declamación entre señoras y caballeros: se dan funciones dramáticas y algunos bailes de sociedad, hay los periódicos de la capital y los de literatura y teatro del Reino; se permiten los juegos tolerados por ley; el edificio, además de un espacioso jardín con diversos surtidores, tiene salón para baile, otro para platea y palco escénico, camarines para los alumnos y café. Se permite la entrada acompañada de un socio.»²⁷

En 1851 fue completamente reformado, consiguiendo un teatro de forma elíptica donde se representaban obras de teatro en verso castellano y catalán, ópera y zarzuela.

Como este tipo de sala, de acceso limitado, aparecieron muchas otras más pequeñas, que se caracterizaron por ser lugares concurridos por aficionados al teatro que se deleitaban en leer, declamar y ensayar pequeños textos teatrales o en representar espectáculos de otro género: sombras, danza y música. En la segunda mitad del siglo XIX, la cultura empezaba a ser dominio también de la pequeña burguesía, que recogía inquietudes y aficiones culturales: visitaban exposiciones, acudían a los conciertos, organizaban sociedades culturales y recreativas, algunas

²⁷ Manuel Saurí; Josep Matas. Op. cit., p. 217.



Miquel Garriga i Roca. Plano topográfico de 1862, sector final de la Rambla en el que se aprecia el Teatre Circ Barcelonès.



La plaza frente al Teatre Circ Barcelonès entre 1890-1900.

de índole científica y otras artístico-literarias. Algunas de estas asociaciones recreativas estaban formadas por socios de clase media alta; otras, abiertas a la pequeña burguesía, a la menestralía y también a la clase obrera. Pero el lugar consagrado de los grupos obreros eran las tabernas, punto de reunión de círculos con afinidad ideológica, vecinal y sindical, al tiempo que de desocupados y jugadores.

Muchas de estas sociedades fijaron sus sedes en locales próximos a la Rambla. Es el caso del Casino Barcelonés (1844), situado en la Rambla dels Caputxins, al lado del Principal; el Casino del Círculo, que se instaló en 1847 en los salones del Liceo Filarmónico de Isabel II, y la Sociedad Filarmónica (1844), establecida en la calle Conde del Asalto y luego trasladada a la bajada de Sant Miquel, cuando cambió el nombre en Casino Filarmónico (1847).

«En 1844 es cuando la sociedad encontró el favor y éxito, tiene como objeto fomentar la música vocal e instrumental, en la parte de composición como de ejecución; difundir el buen gusto y dar a conocer las mejores obras del arte, nacionales como extranjeras.»²⁸

Todos estos casinos disponían de salas de juego, salones destinados a la lectura de periódicos nacionales y extranjeros, obras de literatura y teatro, y un salón de baile, especialmente fastuoso y muy concurrido en ocasión de los bailes de máscara. El acceso estaba restringido a los socios y a sus acompañantes.

Un poco más tarde, bajo la influencia del romanticismo liberal y de la Renaixença literaria, aparecieron los ateneos, instituciones ciudadanas interclasistas creadas con el objetivo de mejorar el nivel cultural de sus asociados, mediante la realización de conferencias, cursos y seminarios. Así, en 1860 apareció el Ateneu Català, que en 1872 se fusiona con el Casino Barcelonés y da origen al Ateneu Barcelonès. Su primera sede se ubicó en el mismo edificio del Casino,

²⁸ Pascual Madoz. Op. cit., p. 139.

próximo al Teatre Principal y al Cafè de les Delícies. Algunos de estos ateneos estaban dirigidos específicamente al mundo obrero e interesados en la cultura popular, como es el caso del Ateneu Català de la Clase Obrera, fundado por simpatizantes del Partido Progresista en 1861 y con sede en la calle Mercaders, cerca del Teatre Olimp.

Para completar el mapa de los teatros que se situaban próximos a la Rambla, cabe mencionar el Teatre Circ Barcelonès de la calle Montserrat, en la zona sur del Raval, detrás de la iglesia de Santa Mònica. Había sido un local de baile denominado Salón Artístico y cuando en 1853 fue reformado²⁹ se añadieron a la sala principal, ancha y espaciosa, un escenario y dos pisos de galerías. Inaugurado la noche del 12 de enero de 1853 con un baile de máscaras, por él desfilaron artistas líricos y compañías italianas de ópera, aunque mantuvo siempre un cierto carácter popular. Años más tarde tomó el nombre de Teatre Ristori, por haber sido el escenario predilecto de la eminente soprano italiana señora Ristori. El teatro fue visitado también por compañías de danza y zarzuela en castellano y catalán, equilibristas, funámbulos, atletas, acróbatas, transformistas, de entre las cuales destacó el ilustre Circo de Madrid en 1857.

«Cuando habían de colocar en su inmenso escenario el alambre de unos funámbulos o los trapecios de unos gimnastas aéreos y se descorrían las cortinas ante las cuales actuaban las cupletistas, aparecía un decorado de principio de siglo, pintado con una minuciosidad de miniaturista y ejecutado con unas dosis grande de sinceridad y candor.»³⁰

Un incendio lo redujo a cenizas en 1863, pero seis años más tarde fue reconstruido y sobrevivió hasta la década de los cuarenta. A partir de 1900 empezó la época de menor relieve artístico y acabó siendo un modesto refugio de espectáculos de variedades y de vez en cuando ópera flamenca.

Queda así configurado el sistema de espacios teatrales que caracterizaba la Barcelona entre murallas (anexo C). Se trata de una estructura que toma como eje principal la Rambla, concentrando los teatros de mayor envergadura en el tramo de Rambla del Mig, entre la Plaça del Teatre y el Pla de la Boqueria, y situando los otros escenarios menores próximos a las calles transversales a la Rambla, con una renta del suelo alta y una fuerte actividad comercial –calles Ferran, Princesa y Hospital. La relación entre espacio y ocio corresponde literalmente a la relación entre evolución socioeconómica de la población y ocio. Sobre estos mismos ejes se sobreponía una trama de muchos otros locales: cafés, fondas o pequeñas salas en las que un público muy variado iba a buscar entretenimientos como bailes, espectáculos de magia, sombras chinescas, etc.

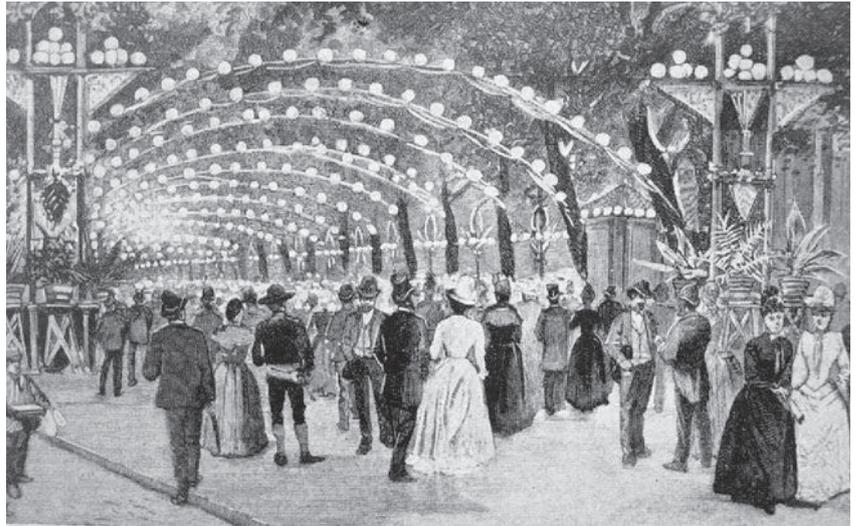
Este sistema organizado alrededor de la Rambla mantuvo un cierto equilibrio hasta 1860, cuando se derrumba la muralla y se empieza a construir el Eixample; en ese momento, la estructura interna de la ciudad entra en crisis y la Rambla aprende a convivir con otros espacios. El proceso de construcción del Eixample siguió un ritmo lento y sincopado, entre otras causas porque el proyecto de Ildefons Cerdà tuvo que modificarse de acuerdo a las preexistencias. El Passeig de

²⁹ El arquitecto autor de la obra fue Antonio Rovira i Trias.

³⁰ «El Circo Barcelonés recordado». *Diario de Barcelona*, 13 de julio de 1972, p. 7



Farmacia Dr. Andreu, Rambla de Sant Josep, 1882.



La Rambla iluminada con globos de gas durante la Exposición de 1888.

Gràcia, que había sido hasta aquel momento un lugar fuera murallas de aspecto campestre, se convierte poco a poco en una zona urbana y empieza a ofrecerse como alternativa a la Rambla, mientras que la Plaça de Catalunya permanece durante mucho tiempo como área indefinida.

Aunque la ciudad fuera creciendo hacia el Eixample, las actividades comerciales y de negocios se mantuvieron básicamente en la ciudad antigua hasta finales del siglo XIX, localizadas entre la Rambla y las calles Escudellers y Ferran. Allí se situaban establecimientos de renombre, como la farmacia del Doctor Andreu (1882) en la Rambla de Sant Josep o los grandes almacenes El Siglo (1881) en la Rambla dels Estudis. Lo demuestra el hecho de que durante la Exposición de 1888 la Rambla fue uno de los principales escenarios de vida ciudadana. La iluminación eléctrica la convirtió en el lugar más atractivo de la fiesta de la modernidad, urbanidad y cosmopolitismo que fue el certamen, y los arcos de triunfo efímeros colocados en Rambla de Canaletes y la dels Estudis reforzaron la importancia de esta zona. También se debe considerar que el valor de la Rambla, entre las calles Ferran y Canuda, aumentaba conforme iba adquiriendo importancia la Plaça de Catalunya como nuevo centro de la ciudad.

Entre las décadas de los años 60 y 80, dentro del conjunto de géneros de diversión³¹ de la sociedad barcelonesa, el teatro y la ópera seguían manteniendo un papel importante. Las veladas operísticas se consolidan como actos de reunión de sociedad, pero refuerzan una imagen elitista y clasista que viene trágicamente confirmada con la bomba que estalla en la platea del Liceu en 1893. Sin embargo, al margen de la ópera, la música se difunde asociada también a las funciones religiosas, el ballet, la zarzuela, los bailes populares y las corales, especialmente en los jardines del Passeig de Gràcia y en los locales de la Plaça de Catalunya.

³¹ «Paseos, jardines, bailes, globos, funciones religiosas, desfiles militares, serenatas, toros, espectáculos ecuestres y gimnásticos, veraneos y baños». Robert Robert. Op. cit., p. 25.

1.2 El Passeig de Gràcia: de jardines a teatros de verano

«El paseo de Gracia, un día tan desierto y desanimado, (...) hoy es el punto de más concurrencia. La moda le ha escogido, la elegancia lo ha aceptado, y allí ha ido a sentar sus reales la sociedad barcelonesa. La Rambla y la muralla de mar están de luto. El paseo de Gracia triunfa y no parece que su triunfo haya de ser efímero, sino muy duradero por el contrario.»³²

La historia del Passeig de Gràcia y sus jardines ha sido objeto de múltiples estudios³³. Sin embargo, pocos han analizado el paseo como ejemplo de espacio urbano que va adquiriendo distintas funciones en la ciudad del siglo XIX, hasta convertirse en la espina dorsal del sistema de teatros que caracteriza la Barcelona de 1890³⁴. Mientras la ciudad estuvo encerrada entre murallas, en el Passeig de Gràcia únicamente se emplazaron lugares de recreo al aire libre. El carácter efímero de estas instalaciones, que hasta 1860 constituyeron el principal atractivo del paseo, y la función social de sus jardines, en cuanto zonas verdes abiertas a las multitudes (aristócratas, burgueses y clases medias) para disfrutar de fiestas, entretenimientos, bailes, música y espe ctáculos, son los aspectos más relevantes en el presente análisis. Desde esta perspectiva, el Passeig de Gràcia se sitúa como un antecedente respecto al fenómeno del *teatre de natura* que se estudiará en el capítulo tres.

Es importante analizar los jardines del Passeig de Gràcia desde una doble perspectiva: en relación con la historia de las zonas verdes en la ciudad postindustrial, y en relación con la historia de los espacios al aire libre destinados al espectáculo. En cuanto al primer parámetro, aunque los jardines del Passeig de Gràcia no dependan de la Administración, muestran la voluntad de introducir el verde en la ciudad para que un amplio público disfrute de una armoniosa naturaleza y pase allí su tiempo libre³⁵. Se puede reconocer una tipología formal próxima al modelo francés en el que todos los elementos naturales están sujetos a un diseño geométrico. Las matas verdes se alternan con zonas de plantas aromáticas y parterres floridos. Se incluye un mobiliario diversificado, de metal o madera, e infraestructuras de carácter lúdico como quioscos, terrazas, cafés, alguna atracción mecánica, estanques artificiales o laberintos; en pocas palabras, se construye un jardín ecléctico, como corresponde a la época³⁶.

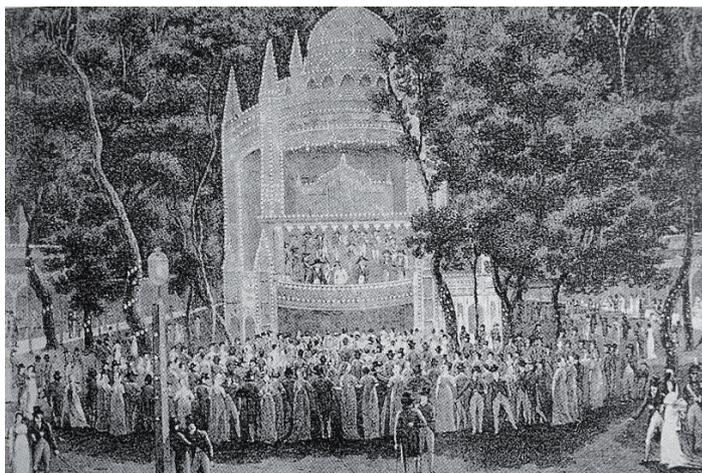
³² Revista «Salones», *Diario de Barcelona*, 25 de agosto 1852, p. 10

³³ Lina Casanovas i Esclusa. «Un espai de lleure a la Barcelona del segle XIX: els “Campos Eliseos”». En: *Història urbana del Pla de Barcelona*. Vol. 2. Actes del II Congrés d’Història del Pla de Barcelona celebrat a l’Institut Municipal d’Història els dies 6 i 7 de desembre de 1985. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, Institut Municipal d’Història, 1989-1990, p. 229-247. Alberto del Castillo. *De la puerta del Àngel a la plaça de Lesseps*. Barcelona: Libreria Dalmau, 1945. Montserrat Guardiet i Bergé. *El Teatre Líric-Sala Beethoven: (1881-1900)*. Barcelona: Tesi doctoral, Universitat de Barcelona. Departament d’Història de l’Art, 2003.

³⁴ Raffaella Perrone. *Progetto di ricerca: il teatro nella città, la città nel teatro*. Milán: Premio di laurea e di ricerca, Fondazione Architetto Augusto Rancilio, 1996.

³⁵ El jardí del segle XIX «introduiria una nova filosofia lúdica dins de l’urbanisme de paisatge: el jardí haurà d’oferir un lloc d’esbarjo més actiu on la distracció sigui plenament visual, és a dir, la diversió estarà centrada en l’observació de coses curioses i exòtiques, i en la visió de perspectives diferents i canviants a cada instant». Rosa Maria Garcia i Domènech. «L’urbanisme de paisatge públic a Barcelona en la primera meitat del segle XIX». En: *El Pla de Barcelona i la seva història*. Actes del I Congrés d’Història del Pla de Barcelona celebrat a l’Institut Municipal d’Història els dies 12 i 13 de novembre de 1982. Barcelona: Edicions de la Magrana. IMH, 1984, p. 330.

³⁶ François Choay. Op. cit., p. 61.



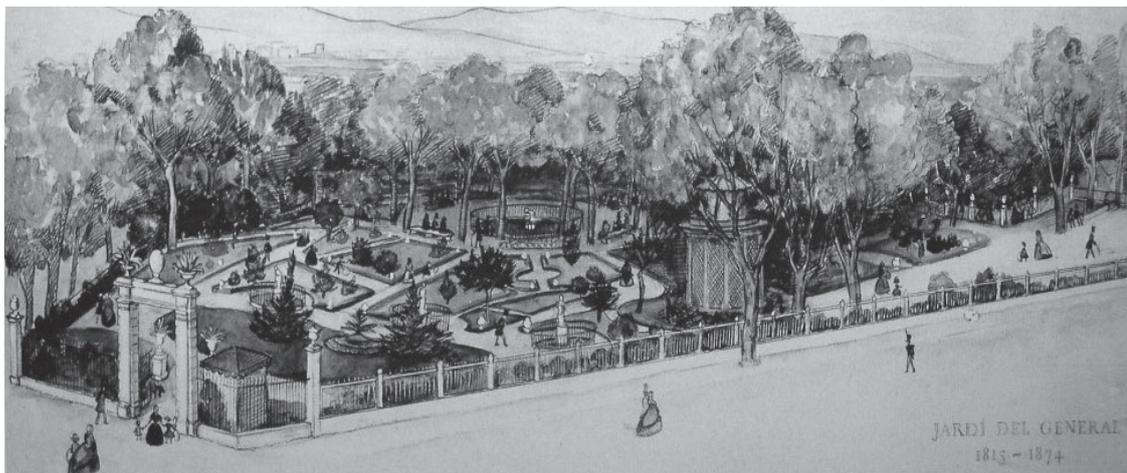
Vauxhall de Londres en una noche de gala, 1804.

En cuanto a la historia de los espacios lúdico-recreativos al aire libre, pueden interpretarse como un tipo de *pleasure gardens*³⁷, jardines especializados que se desarrollan entre el siglo XVIII y XIX, paralelamente a la idea de parque público. Son jardines de iniciativa privada en los que hay que pagar una entrada, aunque modesta. Tienen una identidad precisa, ya que su horario es nocturno y festivo y apuestan por una especialización lúdica y comercial: música, baile, conciertos, fuegos artificiales, comida y espectáculos ecuestres. Normalmente surgen en zonas periféricas del núcleo urbano, de modo que cuando la ciudad se expande y estas áreas son parcialmente edificadas muchos de esos jardines se transforman en circos o teatros. París y Londres fueron de las primeras ciudades europeas en introducir este tipo de jardín. El más famoso fue el Vauxhall, de Londres (1751-1859): un jardín muy pequeño con glorietas, locales públicos y largos viales, pero muy elegante, ya que allí se reunía la gente inglesa a la moda, los *lords* con medias de seda y las *miladies* con vestidos de baile, para tumbarse en el césped y escuchar la música de los más virtuosos.

En la primera mitad del siglo XIX, Barcelona empieza a desarrollar una política urbanística de espacios abiertos, como es propio de otras ciudades europeas contemporáneas. En terrenos próximos a la muralla, pero dentro de la ciudad, nacen las nuevas áreas recreativas del Passeig de l'Esplanada³⁸ (1802) y del Jardí del General (1815), mientras que en el glacis exterior aparece el Passeig de Gràcia (1821), trazado sobre el antiguo camino romano que conectaba Barcelona con Sant Cugat, pasando por la Vila de Gràcia.

El Passeig de l'Esplanada fue un proyecto ambicioso de la Junta d'Auxilis. Era un paseo nuevo que configuraba una zona concreta de espíritu romántico. Su estructura formal de calles paralelas, que de vez en cuando se abren para formar plazas redondas, se inspiraba en los paseos neoclásicos de Turín o Milán. Sin embargo, el Passeig de l'Esplanada era un espacio «pasivo», que no conectaba puntos importantes de la ciudad y que se encontraba demasiado cerca de la fortificación militar

³⁷ Según la definición dada en Franco Panzini. *Per i piaceri del popolo*. ³⁸ También denominado Passeig de Sant Joan. Bolonia: Zanichelli, 1993, p. 97.



Vista del Jardí del General, según un dibujo de Lola Anglada.

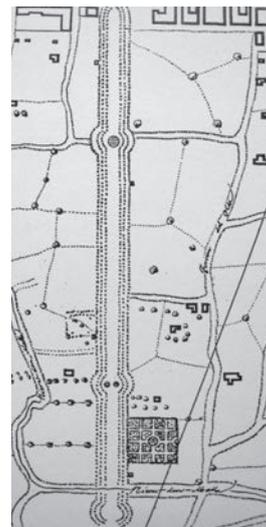
de la Ciutadella para provocar una gran afluencia de público. Así que nunca llegó a competir con la Rambla o el Passeig de la Muralla de Mar, aunque sí era el lugar predilecto para celebrar la verbena de San Juan. En 1815, para completar el Passeig de l'Esplanada y con la idea de dotar a la ciudad de un sistema de zonas abiertas que pudiesen embellecer el paisaje urbano, se inauguró el Jardí del General, inspirado en los modelos de jardines de nueva planta franceses, italianos y especialmente ingleses, e incluyendo motivos románticos y eclécticos. El jardín, de trazado geométrico, tenía abundantes árboles de sombra y frutales, y en los márgenes de los caminos las flores cambiaban con frecuencia durante las estaciones. Por el conjunto del parque se distribuían plazas de distintos tamaños, adornadas con surtidores, glorietas o grupos escultóricos. Otro punto atractivo del recinto era el estanque, cerca del cual se encontraba la colección zoológica de pájaros de todas las especies, gran atracción popular de los barceloneses. Sin embargo, a pesar de ser un lugar concurrido, el Jardí del General funcionaba más como zona de paseo para niñeras y nodrizas que como espacio lúdico. Por este motivo, a partir de 1860, con la reconversión de la Ciutadella en parque público (1868) y la aparición de los jardines del Passeig de Gràcia, el Jardí del General perdió concurrentes y se fue abandonando hasta desaparecer en 1874.

Simultáneamente, en los terrenos externos a la muralla se definieron claramente dos áreas de expansión: una hacia el Camí del Jesús, que conectaba con la Vila de Gràcia, y otra hacia los terrenos que separaban el casco antiguo del barrio mariner de la Barceloneta, más popularmente conocido como barrio de la Ostia. En esta zona, fuera de la puerta de mar y próxima al ferrocarril, se construyó en 1833 la primera plaza de toros. Cabían en ella unas 10.000 personas y, aunque apenas se usó para torear, actuaron allí grandes compañías de pantomima procedentes de París y se organizaron espectáculos de ejercicios ecuestres y fuegos artificiales. La estructura efímera de la plaza, que era de madera, se sustituyó en 1857 por una nueva de obra y la plaza siguió funcionando los fines de semana y los días de fiesta.

Más articulada y compleja, en cambio, fue la expansión de la ciudad hacia el norte. La estructura urbana de Barcelona siempre había estado fuertemente limitada por su condición de plaza



La Plaza de Toros del barrio de la Ostia, después de 1857.



El primer Criadero, 1840.

fuerte militar, al tiempo que el proceso de crecimiento había impulsado la formación de núcleos habitados más allá de las áreas controladas por el ejército. La Vila de Gràcia, por ejemplo, era uno de estos asentamientos de carácter rural y prioritariamente residencial que dependían de Barcelona. Sin embargo, gracias a su progresiva industrialización, en 1850 se constituyó en municipio independiente y se convirtió en el pueblo más importante del Pla de Barcelona.

El Passeig de Gràcia se inauguró en 1827 con una función muy clara: conectar con la Vila de Gràcia. Era un paseo arbolado de cinco carriles que atravesaba el Pla y que no tenía ningún atractivo, hasta que en 1840 el Ayuntamiento decidió situar en el lado derecho de su trazado, cerca de la muralla, el vivero municipal. El Criadero abrió sus puertas al público y se convirtió rápidamente en un «lugar de esparcimiento y recreo que proporciona a sus moradores la facultad de pasar diariamente algunos ratos de distracción y de respirar el saludable ambiente de la campiña, sin necesidad de alejarse del hogar doméstico.»³⁹

Otras ciudades europeas estaban desarrollando proyectos parecidos. Viena y Berlín eran ejemplos muy claros de ciudades que, alrededor de la ciudad antigua, estructuraban un sistema complejo de espacios verdes concebidos como lugares de entretenimiento. En la primera mitad del siglo XIX, en el glacis de Viena los viales estaban llenos de cafés y locales de encuentro en los que era posible tomar refrescos y alguna comida. En el centro de los jardines siempre había un lugar reservado para los bailes y las orquestas que Strauss o Lanner no desdeñaban dirigir⁴⁰. Cuando en 1857 el emperador decide derrumbar la muralla, esta franja verde se transforma en un nuevo sistema urbano: el Ring, un cinturón constituido por un conjunto de edificios públicos monumentales —ópera, municipio, museos y galerías, dos grandes cuarteles y el archivo de estado— conectados por viales y zonas verdes. Aunque modificado sustancialmente, en la segunda mitad del siglo XIX

³⁹ Fragmento de un escrito que el Ayuntamiento dirige al gobernador de la provincia en 1850 para solicitar algunas mejoras del Criadero,

transcrito en Rosa Maria Garcia i Domènech. Op. cit., p. 333.

⁴⁰ Franco Panzini. Op. cit., p. 80.



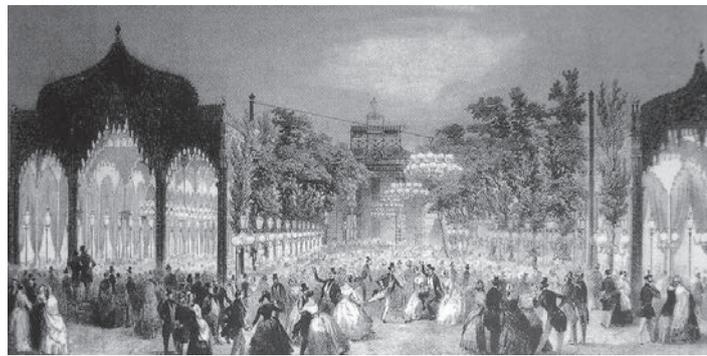
El Glacis de Viena convertido en una zona de recreo y paseo, antes del proyecto ejecutivo del Ring.



Edwin Pendl. Vista de pájaro del Ring de Viena, 1905.



Les Champs Elysées en un grabado del siglo XIX en el que se aprecia la gran concurrencia de público.



Baile en el jardín de Château-Rouge de París. Grabado de Provost, mitad del siglo XIX.

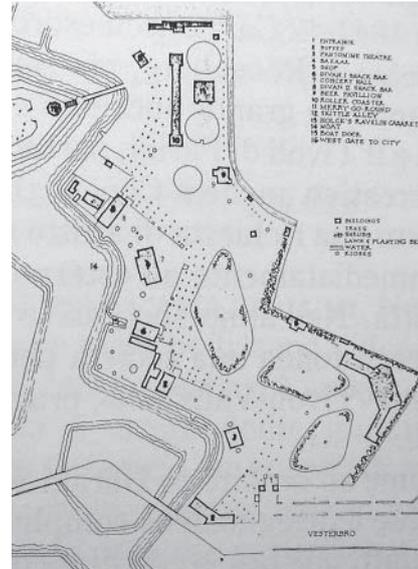
el Ring continuó teniendo el carácter de punto de encuentro gracias a la presencia de jardines y plazas que tenían en su centro parterres verdes y viales arbolados, a lo largo de los cuales se localizaban cafés y salas recreativas.

Los Champs Elysées de París también eran el resultado de un largo proceso de reconversión. De un paseo exterior de la ciudad, en pésimas condiciones durante el siglo XVIII, había pasado a ser un celebrado lugar de entretenimiento interclasista a mediados del siglo XIX. Una iniciativa marcada por un fuerte vínculo empresarial y especulativo a la vez, en el cual la relación entre jardín y entretenimiento tuvo un peso importante para la transformación de una zona urbana, que estaba incluida en el Plan Haussmann⁴¹. Al lado de grandes proyectos como el de Champs Elysées, los *pleasure gardens* en París adquirieron la denominación de *jardin folie*, jardines privados marcados por una fuerte excentricidad y creados para sorprender a sus visitantes, o *jardins spectacles*, efímeros y comerciales, ya que estaban dirigidos por empresarios del entretenimiento. El Château des Fleurs (1847) y el Château Rouge (1850) eran dos ejemplos que siguieron la moda de Londres y donde la música y el baile fueron los protagonistas.

⁴¹ Leborgne Dominique (ed). *Les Champs-Elysées et leur quartier*. París: Délégation à l'Action Artistique de la ville de Paris, 1988.



El jardín del Chateau de Fleurs, París, siglo XIX.

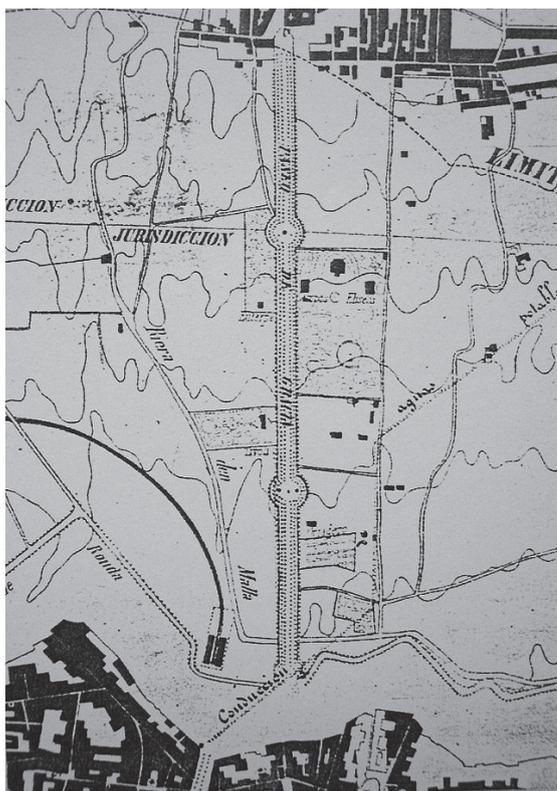


Los jardines del Tivoli de Copenhague, 1843.

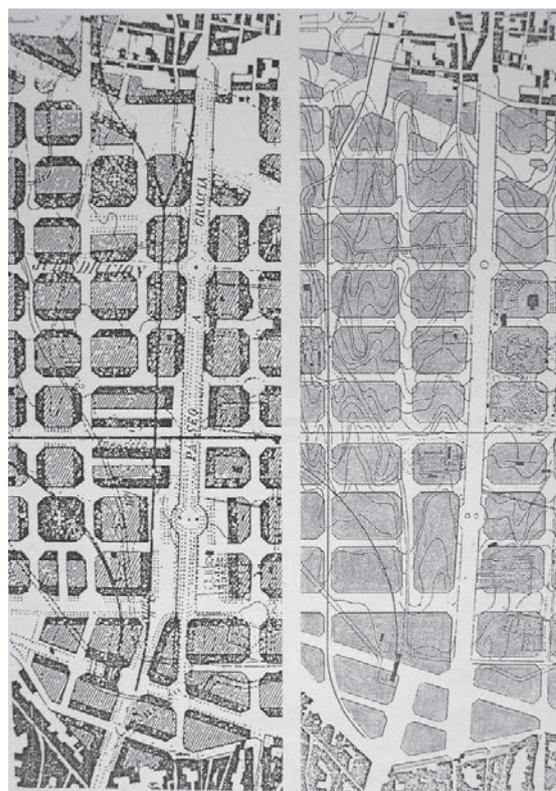
Finalmente, el Tívoli de Copenhague (1843) fue otro jardín que se emplazaba en un terraplén exterior a la muralla de la ciudad, ocupando la franja de tres baluartes. Se estructuraba en una vía arbórea central a lo largo de la cual se encontraban una serie de establecimientos: un teatro, un circo, un bazar con tiendas y lugares de comida, un tiro de pichón, montañas rusas y una zona de conciertos y luminarias que aprovechaba las pendientes del terraplén como cávea. El carácter de los pabellones era efímero, impuesto por las autoridades militares, y su estilo decorativo muy variado, aunque en su conjunto el escritor inglés John Boynton Priestley lo definía como el más agradable del mundo⁴². Cuando en 1868 se demolió la muralla, el área fue adquirida por la municipalidad y la zona de la franja defensiva fue transformada en un cinturón verde dentro de la ciudad moderna: el jardín del Tívoli se convirtió en un parque público, respetando la fama que había adquirido entre la población, y con el tiempo se integró a la vez a otros dos parques y a un jardín botánico.

El caso de Barcelona, sin embargo, fue distinto al de Viena, París o Copenhague, porque los jardines que empezaron a aparecer fuera de la muralla, a partir de 1848, nacían por iniciativa de sociedades recreativas que pretendían ofrecer a sus socios una buena combinación entre naturaleza, diversión y cultura, pero nunca llegaron a ser zonas verdes absorbidas por la municipalidad en un diseño global de ciudad. Los jardines del Passeig de Gràcia son superficies verdes de carácter privado, valladas e independientes entre ellas –Tívoli (1849), Campos Elíseos (1853), Ninfa (1857), Euterpe (1857). Son el resultado de un fenómeno espontáneo y circunscrito a un determinado período de tiempo (1840-1861), aunque constituyen un sistema compacto gracias al cual el paseo se transformó en una *promenade* y un *rendez-vous* de moda para los barceloneses y los gracienses. A mediados del siglo XIX, el Passeig de Gràcia se convirtió rápidamente en un espacio significativo para el paseo y el entretenimiento de la ciudad, como alternativa a la Rambla.

⁴² *Ibid.*, p. 118.



Fragmento central del Plano topográfico de Ildefonso Cerdà, 1855 (AHCB).



El Eixample comprendido entre Balmes y Via Laietana, propuesto en el proyecto Cerdà de 1859, y su trazado aprobado en 1861.

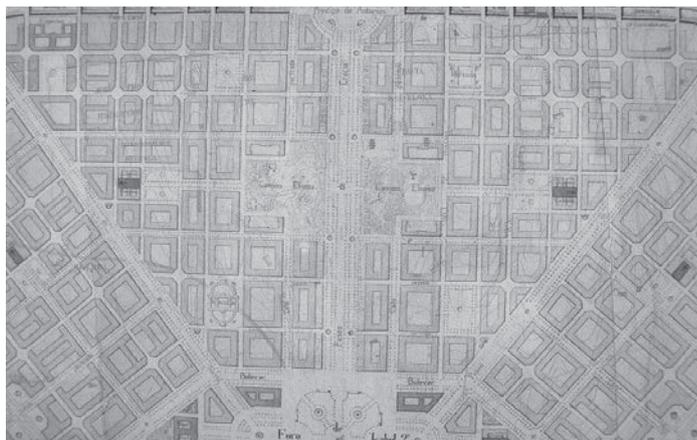
A partir de 1860, con la aprobación del proyecto Cerdà, el perímetro de los jardines empieza a reducirse y el Passeig de Gràcia se convierte definitivamente en vía urbana, protagonista de una importante actividad edificadora que se concentra entre 1870 y 1885⁴³. En la segunda mitad del siglo XIX, la política de verde urbano se estaba definiendo en el ámbito europeo según la especificidad de cada ciudad. En Londres, grandes superficies dentro del tejido urbano; en París, una red de espacios jerárquicamente diferenciados según función, dimensión y localización, y, en Viena, un sistema complejo de zonas verdes alrededor del núcleo histórico.

En Barcelona, el proyecto Cerdà contemplaba una política de espacios verdes higienista y funcional que se desarrollaba en tres fases de planificación. La primera, la de los grandes parques: un sistema de siete parques se integraba en la trama urbana con alineaciones paralelas al mar; el Gran Parc del Besòs, situado en la parte derecha, funcionaba como límite natural al crecimiento de la ciudad antes de llegar a la barrera del río. La segunda fase era el ajardinamiento y arbolado de plazas y calles, que se consideraba verde viario. Y la tercera, correspondía al interior de las manzanas en las que se aplicaban criterios de diseño similares a los de una ciudad jardín. El plano topográfico levantado por Ildefons Cerdà en 1855 constituye un precioso documento gráfico en el que podemos distinguir el perímetro y el diseño de cada uno de los jardines que existían en aquel momento en el Passeig de Gràcia. Cerdà, por tanto, conocía perfectamente el valor de

⁴³ Definidos como los años de la *febre d'or*.



José Fontseré. Detalle del «Proyecto de ensanche de la ciudad de Barcelona», 1859.



Antoni Rovira i Trias. «Proyecto de ensanche de la ciudad de Barcelona», 1859.

aquellos espacios; sin embargo, cuando redacta el primer proyecto de ensanche de 1859, aunque incorpora y respeta la directriz de trazado del paseo, convirtiéndolo en el eje principal del nuevo tejido urbano en el sentido mar-montaña, lo desvirtúa de sus puntos ajardinados dejando una única zona verde, entre la Gran Vía y Consell de Cent, a modo de plaza arbolada. Esta plaza, poco definida en sus límites, está en una situación forzada, ya que resulta de la diferencia de inclinación de cuatro grados entre el trazado del paseo y la orientación norte-sur de la cuadrícula Cerdà⁴⁴. Habrá que esperar el plano aprobado en 1861 para que el Passeig de Gràcia quede ensanchado y ubicado tal como se encuentra hoy día. La supresión de una hilera de manzanas y de una calle de veinte metros, entre la Via Laietana y la calle Balmes, se complementó incrementando las tres manzanas que quedaban y ensanchando el Passeig de Gràcia y la Rambla Catalunya en diez metros cada uno. De este modo, la superficie viaria del proyecto se mantenía, la plaza arbolada desaparecía y el Passeig de Gràcia se prolongaba por primera vez hasta Portal de l'Àngel con toda su amplitud. Los propietarios de los terrenos contiguos al Passeig de Gràcia intuían el valor inmobiliario que podían adquirir aquellos terrenos una vez empezada la construcción del Eixample y presionaron para desplazar la plaza y que el paseo se estructurara como un eje continuo. De las actuales veintiuna manzanas que dan frente al paseo, quince de ellas ya tenían en 1865, a pesar de los altos precios del suelo, construcciones y auténticos palacetes con torres, propiedad de las clases adineradas.

En otros trabajos presentados al concurso para el proyecto de ensanche de 1859, en cambio, el trazado y el carácter verde del Passeig de Gràcia se respetaban y se fortalecían. La propuesta de José Fontseré y el proyecto de Antoni Rovira i Trias lo transformaban en el elemento central de una nueva estructura territorial. José Fontseré organiza el trazado viario a partir de una trama ortogonal a la cual sobrepone distintas diagonales que focalizan puntos importantes del territorio, donde los espacios verdes ajardinados son el elemento compositivo base, aunque a

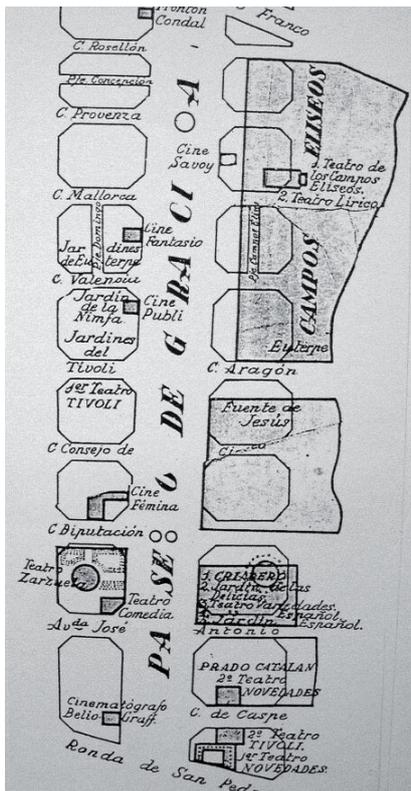
⁴⁴ La detallada explicación del encaje de Passeig de Gràcia respecto al Plan Cerdà aparece en Miquel Corominas i Ayala. *Los orígenes del Ensanche de Barcelona. Suelo, técnica e iniciativa*. Barcelona: Ediciones UPC, 2002, p. 89-95.

veces toman un valor iconográfico más que urbano. El arquitecto paisajista recoge el trazado y la ortogonalidad del Passeig de Gràcia como directriz de toda la geometría del proyecto, ensancha su sección y sitúa tres plazas en su diseño: una en el centro y otras dos en los extremos, hacia el casco antiguo y hacia Gràcia. En cambio, la propuesta del arquitecto Antoni Rovira i Trias, ganadora del concurso convocado por el Ayuntamiento de Barcelona, se estructuraba en un trazado radiocéntrico, basado en un gran bulevar que rodeaba la ciudad antigua y del que salían cinco grandes paseos radiales. El Passeig de Gràcia era el más importante de ellos, ya que su sección se veía más que doblada. En esta estructura, los Campos Elíseos se transformaban en un lugar central abierto, al estilo de los Champs Elysées de París, y doblaban su superficie tomando el Passeig de Gràcia como eje de simetría. La plaza del Príncipe de Asturias, junto a Gràcia, y el Foro de Isabel II, donde está la actual Plaça de Catalunya, completaban este gran sistema de espacios ajardinados que ocupaban el centro de la nueva Barcelona. El proyecto de Rovira i Trias no resolvía temas arquitectónicos ni las infraestructuras territoriales, no englobaba las vías de comunicación existentes ni la topografía del territorio, pero reflejaba de manera especial la intención de un orden gradual, concéntrico y jerárquico más próximo, quizás, a las aspiraciones culturales y simbólicas de una ciudad que deseaba asumir valores de capitalidad⁴⁵.

En el Proyecto de Ensanche de Ildefons Cerdà, el Passeig de Gràcia debía edificarse respetando una franja libre delante de los inmuebles, pero todas las construcciones proyectadas a partir de 1863 dieron su fachada directamente a la avenida y los jardines vieron reducir su perímetro poco a poco. Fue entonces cuando se empezaron a construir los *teatres d'estiu*, en los cuales, primero en verano y luego durante todo el año, los barceloneses podían aplaudir los mejores espectáculos de música, canto y declamación. La temporada de estos teatros iba desde la primera Pascua hasta finales de septiembre, aunque algunos alargaban el período hasta octubre. Estos primitivos teatros conservaban espacios ajardinados para sus clientes, para poder pasear y cambiar de atmósfera entre una función y la otra, y generalmente estaban equipados con salas de café o descanso como zonas complementarias.

Cuando entre 1875 y 1890 algunos de estos teatros se convirtieron en estables, la temporada duraba todo el año, porque habiendo crecido el Eixample ya quedaban dentro de la ciudad y estaban al alcance del público. Es el caso del Tívoli, Novedades y Teatro Jardín Español, próximos a la Plaça de Catalunya, y del Teatre Líric, vestigio de los antiguos Campos Elíseos. Un aspecto importante de estos nuevos teatros es que, aunque emplazados a los lados del Passeig de Gràcia, quedan situados en el interior de manzana. Así, en el Teatro Jardín Español y el Novedades la entrada desde el Passeig de Gràcia lleva a unos jardines previos que rodean el edificio teatral; el Tívoli tiene acceso directo al edificio desde la calle Caspe y su fachada posterior se abre a un patio; y por último el Teatre Líric queda completamente de espaldas al paseo, pero la entrada desde la calle Mallorca permite que los carruajes entren en el jardín y dejen a los espectadores directamente ante la puerta del vestíbulo.

⁴⁵ «La idea o model de ciutat com es reflecteix als projectes d'Eixample». Manuel Torres i Capell. Op. cit., p. 68.



Esquema en el que se sobrepone el trazado Cerdà a los jardines de Passeig de Gràcia.



Fragmento del plano de Barcelona de 1870 en el que aparece el Passeig de Gràcia con sus teatros de verano. Se pueden distinguir: 1. Teatro de los Campos Eliseos; 2. Teatro del jardín del Tivoli; 3. Teatro de la Zarzuela; 4. Teatro de Variedades; 5. Prado catalán; 6. Novedades.

«De manera que por esa módica suma (cuatro reales) asiste el espectador a un baile campestre, admira después en el circo los ejercicios gimnásticos, ve más tarde los fuegos artificiales y concurre por remate a un gran concierto donde se reúne la buena sociedad de Barcelona.»⁴⁶

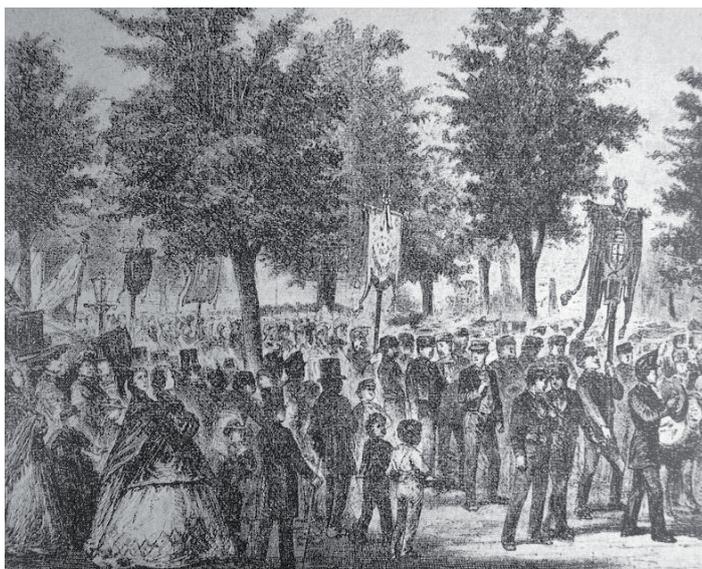
Los jardines del Passeig de Gràcia constituyen una etapa importante en la historia de los lugares de ocio, fiesta y diversión de Barcelona, no sólo como fenómeno espacial y experiencia visual, sino también porque allí, por primera vez, se pudieron ofrecer géneros de espectáculos multitudinarios que no se podían representar en los locales de la ciudad. En una primera época la programación musical fue el principal atractivo de estos espacios al aire libre.

«(...) todos improvisan fiestas nocturnas, todos brindan con florestas perfumadas, con nutridas orquestas, con seductoras danzas, con faroles de colores, con noches venecianas, con bulla y algazara.»⁴⁷

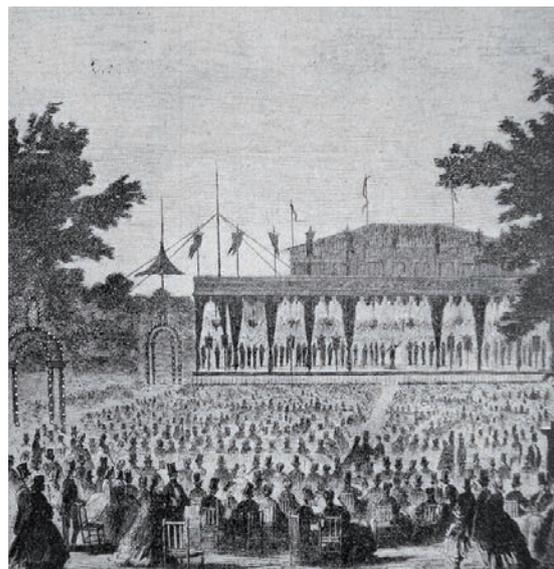
La música invadía los jardines en forma de bailes, acompañados de orquestas, desfile de bandas, conciertos instrumentales o recitales de coros. Es indudable el mérito de estos espacios para la cultura musical de la Barcelona del siglo XIX, fuera de los círculos consagrados a la ópera. La

⁴⁶ Alberto del Castillo. Op. cit., p. 112.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 101.



Desfile de las sociedades corales en el Passeig de Gràcia.



Concierto de las sociedades corales en los Campos Elíseos, 1864.

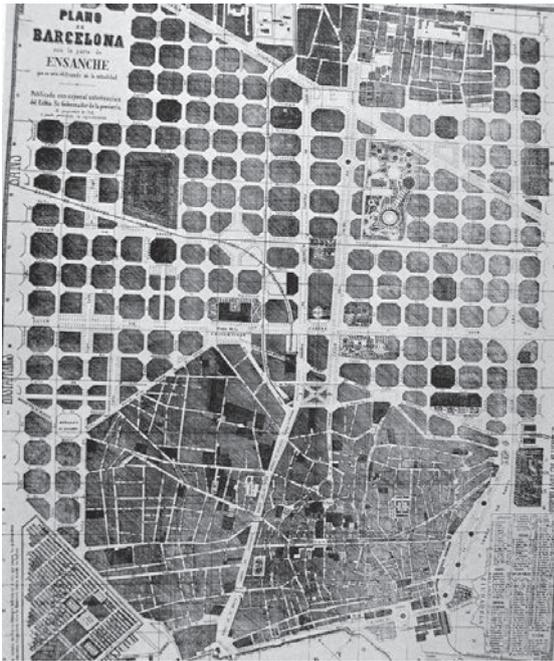
sociedad catalana de la restauración tenía uno de sus polos en los ateneos y su catalanización coincidió con la aparición de otros tipos de actividades de ocio y diversión como las excursiones⁴⁸ y el canto coral⁴⁹. En este contexto, los jardines se convirtieron en el escenario excepcional de sociedades corales como la del Orfeón o la de Euterpe, del maestro Anselm Clavé.

Josep Anselm Clavé había fundado en 1845 la sociedad filarmónica La Aurora, que contaba con una amplia orquesta muy celebrada durante las fiestas de la ciudad. En 1846 la había fusionado con la sociedad coral La Fraternidad, la primera sociedad coral nacida en España. Clavé era de ideas progresistas y demócratas y en aquella época la formación de agrupaciones corales se proponía como posible medio de regeneración de la clase obrera, alejando a los trabajadores del ambiente embrutecedor de la taberna y dándoles motivos para ocupar sus momentos de ocio en una diversión educativa⁵⁰. En 1850, por razones de orden político, Clavé cambió el nombre de La Fraternidad por el de Euterpe, y con este nuevo nombre la sociedad tuvo mucho éxito acompañando los bailes que se organizaban en el Teatre Odeon de la calle Hospital. En 1857, la sociedad coral Euterpe cantó por primera vez al aire libre, en un baile organizado en el jardín de la Ninfa, situado dentro del perímetro del primitivo jardín del Tívoli. El éxito y prestigio de estas primeras experiencias animaron a que en los pueblos vecinos a la capital surgieran sociedades corales en calidad de filiales: éste fue el origen de los célebres «coros de Clavé». Rápidamente, el «mestre Clavé» decidió abrir un jardín de uso propio para ofrecer un espacio a disposición de los coros, y en junio de 1858 se inauguraron, frente a los Campos Elíseos, los jardines de Euterpe, zonas verdes que rodeaban un amplio salón rústico cubierto con un toldo e iluminado con luz de gas. El público más modesto acudía a los bailes de la tarde-noche, mientras que en las mañanas

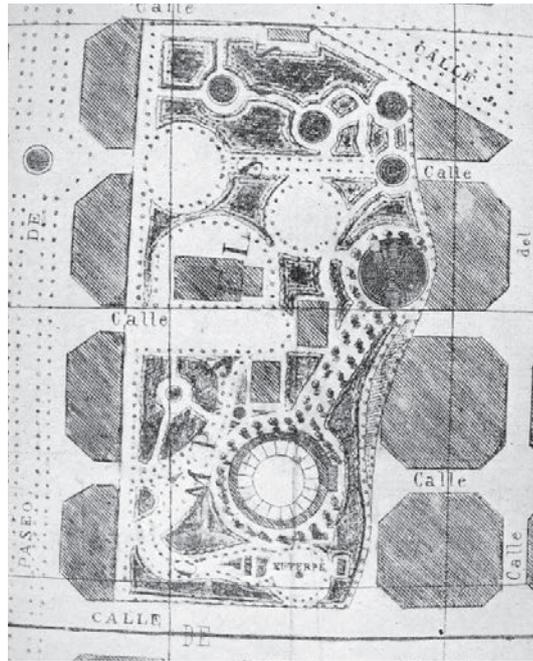
⁴⁸ La Asociación Catalanista de Excursiones Científicas es de 1876 y la Asociación de Excursiones Catalana, de 1878.

⁴⁹ Se remite a tal propósito al ensayo de Joan Luis Marfany. *La cultura del catalanisme*. Barcelona: Empúries, 1995.

⁵⁰ Alberto del Castillo. Op. cit., p. 131.



Ramon Tarragó. «Plano con la parte de Eixample que se está edificando en la actualidad», 1864 (AHCB).



Ramon Tarragó. Detalle de los Campos Elíseos (AHCB).

de los días festivos y la noche del jueves se celebraban los conciertos frecuentados especialmente por la alta sociedad. En 1859 Josep Anselm Clavé publicaba el primer número de la revista *Eco de Euterpe. Periódico dedicado al público de los jardines de esta musa*⁵¹:

«Empezamos la publicación de este periódico sin ninguna pretensión. Animados del deseo de corresponder al favor de ese galante público, sin distinción de clase, hemos concebido la idea de repartir el programa de cada función en estas páginas.»⁵²

La revista se publicaba de mayo a octubre, mes en el que se cerraba la temporada de los jardines. Con el tiempo, los conciertos vocales e instrumentales se consolidaron e interesaron a la mejor sociedad barcelonesa.

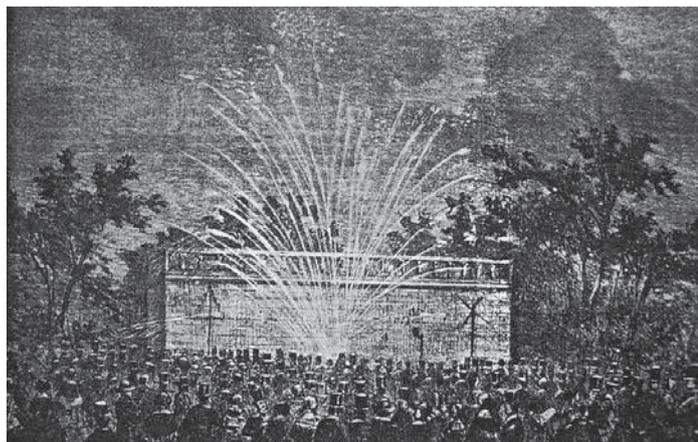
Cuando en 1862 los jardines de Euterpe tuvieron que cerrar, Josep Anselm Clavé tomó bajo su dirección la empresa de los Campos Elíseos. En el mapa de Barcelona de 1864 aparece la planimetría de los Campos Elíseos en la que destaca una plaza circular en el perímetro inferior, hacia la calle Aragón, denominada Euterpe. Allí, en julio de 1862, se organizó el Festival Internacional de Corals durante el cual se programó la *Gran marcha y coro de peregrinos* de la ópera *Taunhäuser*, de Richard Wagner, cantada por los coros de la Sociedad Euterpe y un soprano del Liceu, y acompañados por la orquesta y la banda militares. Era la primera vez que se escuchaba Wagner en Barcelona. En septiembre del mismo año se celebró la fiesta de

⁵¹ Título completo de la revista.

⁵² *Eco de Euterpe*, 1. Tomo I. Barcelona, 1859, p. 1.



Fiesta nocturna en los Campos Elíseos.



Fuegos artificiales en el jardín del Tivoli.

las Asociaciones euterpenses, certamen que consiguió sumar 1.200 cantores y 260 profesores, número que fue ampliamente superado dos años después, en junio de 1864, cuando fueron 57 las sociedades que participaron, con un total de 2.090 intérpretes y 300 maestros.

Bailes y veladas musicales también fueron el principal atractivo del jardín del Tivoli entre 1851 y 1858. El primer empresario, Bernat Agustí de las Casas, para captar la nueva clientela del Passeig de Gràcia, organizaba fiestas nocturnas de bailes acompañados por un piano y una pequeña orquesta, aunque lo más atractivo era la iluminación y los castillos de fuego que animaban la noche. A partir de 1858, sin embargo, De las Casas sustituyó esas «reuniones semanales» –así se denominaban– por los «bailes de caballeros o artesanos», acompañados por verdaderas orquestas. A partir de 1860 también se empezaron a organizar en el Tivoli conciertos vocales e instrumentales, además de espectáculos lírico-pirotécnicos próximos al género de la pantomima.

Evidentemente, los espectáculos de pirotecnia –bengalas, cohetes y castillos de fuego– constituían un atractivo especial en las veladas nocturnas de verano organizadas en los jardines del Passeig de Gràcia. En la ciudad del siglo XIX la luz es un elemento escenográfico. Cabe pensar que del mismo modo que el jardín romántico intentaba ofrecer experiencias visuales diferenciadas, exóticas y sorprendentes de día, la iluminación era un elemento básico para que la experiencia pudiese continuar de noche. La vida nocturna de los jardines se incrementa especialmente a partir de 1853, cuando finalmente el alumbrado de gas llega al Passeig de Gràcia, se derrumba la muralla y el público puede circular sin restricción de horarios y con más seguridad. En la prensa de la época se remarca lo espléndida y atractiva que era la iluminación «a la veneciana» del Tivoli o de los Campos Elíseos. Se denominaba así porque consistía en vasos de distintos colores que colgaban de los árboles con unos alambres, como si flotaran en el aire, produciendo la impresión de algo fantástico. Estaban alimentados con aceite y durante mucho tiempo fueron la principal fuente de alumbrado de estos espacios.

Ascensiones aerostáticas y atracciones mecánicas eran otro tipo de entretenimiento directamente relacionado con las nuevas experiencias visuales y espaciales que ofrecía la ciudad del siglo XIX.



Josep Oriol Mestres. Las montañas rusas de los Campos Elíseos entre 1860 y 1865.

Las montañas rusas eran un tipo de atracción presente en muchos recintos de los *pleasure gardens*⁵³. La sensación de vértigo, el hecho de ser máquinas que desafiaban la gravedad y la velocidad que se podía experimentar en ellas las convertían en lugares muy especiales, aunque su tecnología fuera muy primitiva, ya que normalmente la estructura era de madera y funcionaban a mano. Las montañas rusas de los Campos Elíseos convertían el jardín en el primer parque de atracciones de Barcelona. Sobresalían respecto al *skyline* del Pla de Barcelona por la altura de su torre, tenían un perímetro circular y en el recinto interior acogían la gradería de un circo que aprovechaba toda aquella superficie circular para funciones de caballos y otros géneros de espectáculos⁵⁴.

Las sesiones de gimnastas, los números ecuestres, las funciones de prestidigitación, marionetas y sombras chinescas, fueron otros tipos de diversión que tuvieron éxito y que en un principio se organizaban de manera independiente, aunque luego tomaron un formato más compacto en las exhibiciones de circo. Hacia 1870, algunos teatros del Passeig de Gràcia como el Prado Catalán (1863-1882) y el teatro de los Campos Elíseos (1861-1876) ya dedicaban sus escenarios al circo ecuestre, mientras el Teatro de la Zarzuela, especialmente popular, alternaba representaciones de circo ecuestre y canción.

Entre 1861 y 1875, cuando los *teatres d'estiu* sustituyeron a los primitivos «salones» de los jardines, el repertorio se centró en géneros teatrales que tenían carácter musical, pero muy ligeros y de entretenimiento⁵⁵. Aparte de las temporadas de ópera italiana y francesa, el repertorio base de los teatros del Passeig de Gràcia eran las operetas cómicas, las comedias *bufes*⁵⁶, las zarzuelas⁵⁷ catalanas

⁵³ En París existía el Jardin des Montagnes Russes (1817).

⁵⁴ Es en este espacio donde el 2 de junio de 1859 se bailan por primera vez las sardanas.

⁵⁵ «els programes dels teatres del Passeig de Gràcia no contenien res que pogués encaparrar o sobresaltar els esperits». Francesc Curet. Op. cit, p. 180.

⁵⁶ «Eren només una paròdia, en alt estil, de les deïtats olímpiques, dels herois de l'epopeia i de personatges històrics de l'antiguitat,

caricaturitzats amb més o menys enginy, art en el qual els francesos eren mestres, i l'obra era presentada amb un devessall de decoracions i vestuari i amenitzada amb danses i música brillant alegre i encomanadissa». *Ibid.*, p. 180.

⁵⁷ «La sarsuela, mena d'òpera casolana que podia exercir-se amb menys bufera, o escoltar-se sense necessitat d'aixecar la cella i prendre un aire transcendent». Xavier Fàbregas. *Història del Teatre Català*. Barcelona: Llibreria Millà, 1978, p. 108.



Josep Lluís Pellicer. Primitivo escenario del Tivoli.

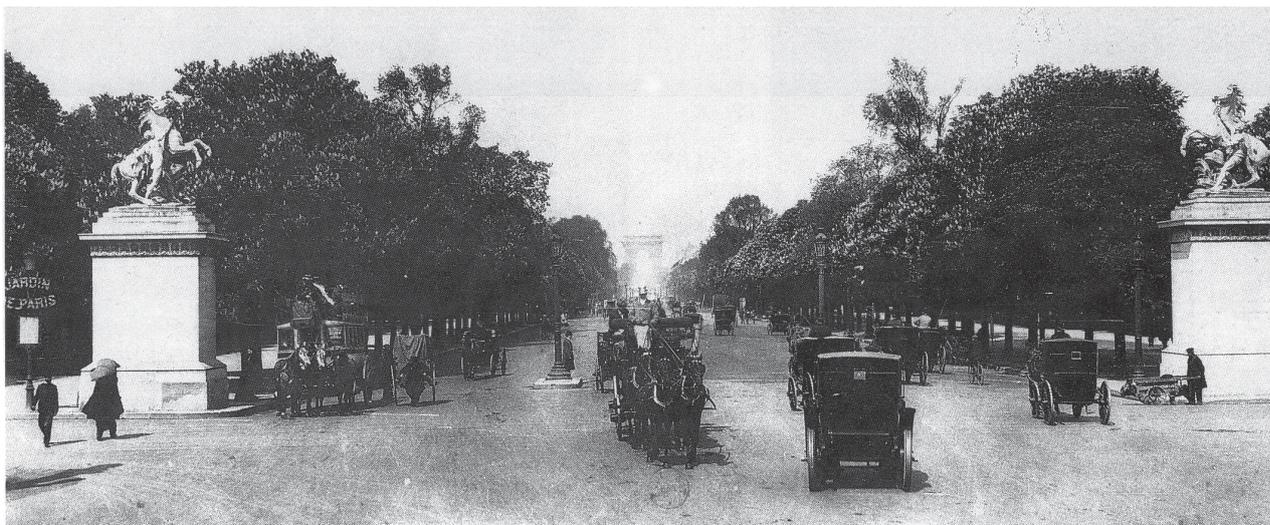
y castellanas, el *sainet*, los vodeviles y otros géneros que combinaban varios de los anteriormente mencionados. Cuando una pieza obtenía una buena acogida en el Passeig de Gràcia, tenía muchas probabilidades de saltar al Odeon, al Olimp, al Circ Barcelonès o al Romea en temporada de invierno. Aunque los contenidos de tales obras no eran intelectualmente destacables, tuvieron el mérito de introducir el catalán en escenarios públicos y de preparar, en cierto modo, el terreno para que más tarde se intentara llevar el *teatre català* al Passeig de Gràcia. En 1862 el jardín del Tivoli fue de los primeros en instalar un pequeño escenario consistente en una rudimentaria estructura cubierta de madera donde ofrecía representaciones teatrales, en un principio en castellano y más tarde en catalán⁵⁸, gratuitas para los que tomaban algún refresco. En este primitivo Tivoli se llegaron a presentar obras de autores que se habían estrenado anteriormente en el Odeon, así como algunos cuadros de costumbres de Frederic Soler, valorados entonces como piezas nuevas en la escena catalana.

Al Teatre Líric (1881) de los Campos Elíseos entre 1881 y 1890 se invitaron a las mejores compañías de teatro francesas, italianas y españolas. En el género lírico era el escenario alternativo al Liceu durante el verano y en él se reunieron las principales orquestas y se potenciaron las presencias internacionales. Cabe destacar que en el Teatre Líric una función de teatro podía incluir varias piezas y durar unas cinco horas, con distintos pasatiempos en los entreactos.

Tras cada jardín había una sociedad recreativa y un empresario. Es obvio, por lo tanto, que el éxito o fracaso del lugar dependieran de los recursos disponibles y de lo que se ofreciera al público en cuanto a la localización del propio jardín, a la calidad de la zona ajardinada, ornamentada con más o menos profusión de artísticos surtidores, grupos escultóricos, cascadas etc., y a la cantidad y tipos de entretenimientos.

⁵⁸ «La dirección de este establecimiento de recreo, agradecida a sus constantes favorecedores, ha resuelto darles función diaria de canto en un teatrito que acaba de construir en la gran plaza arbolada de refrescos, a cuyo objeto acaba de ajustar una compañía. Entrada

gratis para las personas que tomen algún refresco». Fragmento transcrito en Ricard Salvat. *La il·luminació de gas i l'espectacle del XIX a Catalunya*. Barcelona: Catalana de Gas y Electricidad, SA, 1980, p. 45.



Avenue de Champs Elysées, 1900.

En general quien concurría a los jardines del Passeig de Gràcia era la burguesía de clase media y alta, que solía acudir a los más elegantes; ninguno de esos lugares llegó a tener el carácter público y familiar que tuvieron los Champs Elysées⁵⁹ de París a mitad del siglo XIX. Los Champs Elysées eran un espacio integrado a la ciudad, sin vallas; no solamente un lugar de paseo, sino también un lugar de paso que conectaba puntos de la ciudad, y todavía más después de ser integrados en el Plan Haussmann. En cambio, los jardines del Passeig de Gràcia funcionaban como áreas de recreo extraurbanas, tal como lo serían, con el pasar de las décadas, Montjuïc, el Tibidabo o Vallvidrera. El hecho de situarse lejos del núcleo urbano implicaba un acto intencional y programado de desplazamiento, por lo que podrían definirse como «grandes salones al aire libre» generadores de una nueva sociabilidad, algo distinto y alternativo a lo que ofrecía la ciudad.

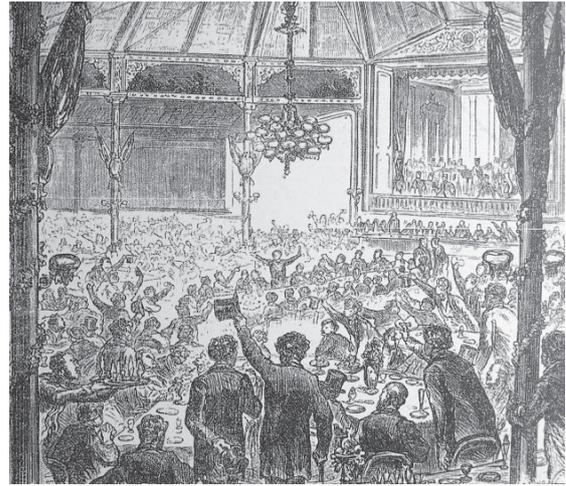
Observando los documentos iconográficos consultados, aparecen retratadas damas y caballeros con sombreros de copa, militares, jóvenes, parejas y familias, y se percibe realmente una variedad de público. El Tívoli abrió en 1849, después del Criadero, y siempre se distinguió por mantener un carácter popular. Más cercano a la ciudad, fue el primero en organizar bailes nocturnos y fiestas en las que jóvenes pertenecientes a familias acomodadas, gente alegre, artistas, escritores e industriales muy conocidos aprovechaban para disfrazarse y pasar el rato. También ofrecía fantásticos espectáculos de pirotecnia.

Los Campos Elíseos, mucho más elegantes que el Tívoli, fueron en cambio los primeros en establecer derecho de entrada, que correspondía a dos reales en los días laborables y cuatro en los días festivos, aunque también se podía hacer un abono anual que abarataba el precio de las entradas a veinticinco pesetas para todo el año. Ello determinó una gran diferencia de público respecto a los otros jardines. La aristocracia y la burguesía de Barcelona y Gràcia podían

⁵⁹ «En 1870 les Champs Elysées era el lugar de encuentro más popular de París en los días festivos». Olsen Donald J. *The city as a Work of Art. London, Paris, Vienna*. New Haven y Londres: Yale University Press, 1986, p. 252.



Entrada de los Campos Elíseos. Grabado que ilustra el romance *Lo Llorito barcelonés*, 1854.



Té literario en el Prado Catalán, en honor de los poetas invitados a los Juegos Florales de Barcelona de 1868.

participar en la vida social de los Campos Elíseos, la clase artesana entraba en determinadas ocasiones y la clase baja no tenía acceso al recinto por motivos económicos y por lo lejos que quedaba de la ciudad. Estos últimos podían pasearse por una extensa posesión, propiedad del Ayuntamiento, destinada a la cría de árboles y situada muy cerca de los Campos Elíseos. Este segundo criadero encerraba en su perímetro fuentes de agua fresca, y los que acudían a este espacio se complacían con escuchar la bulliciosa fiesta de los jardines vecinos y contemplar los cohetes y petardos, lanzados desde el Tívoli o los Campos Elíseos.

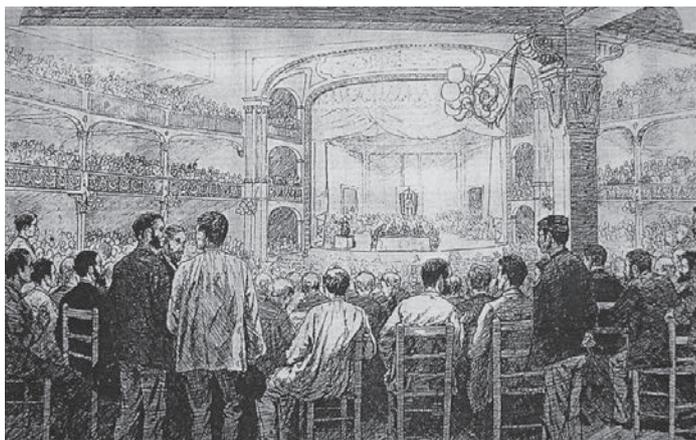
Cuando a partir de 1875 el Passeig de Gràcia se convierte en el centro estratégico del Eixample burgués, los teatros que aparecieron como herencia de los jardines mantuvieron un público de clase medio-alta que se desplazaba de uno a otro de los locales, en función de la programación ofrecida. Las clases más cultas y progresistas solían ser fieles al Teatre Líric, mientras que el Tívoli seguía siendo el local más accesible a toda clase social por sus precios reducidos y sus espectáculos de baja categoría.

En ocasiones, algunos de estos teatros fueron escenario de eventos políticos, como el mitin catalanista que se celebró en el Novedades el 25 de julio de 1893, o de acontecimientos sociales, como el té literario del Prado Catalán en honor de los poetas invitados a los Juegos Florales de Barcelona de 1868, o el baile diplomático organizado por Evaristo Arnús en el Teatre Líric durante la Exposición de 1888.

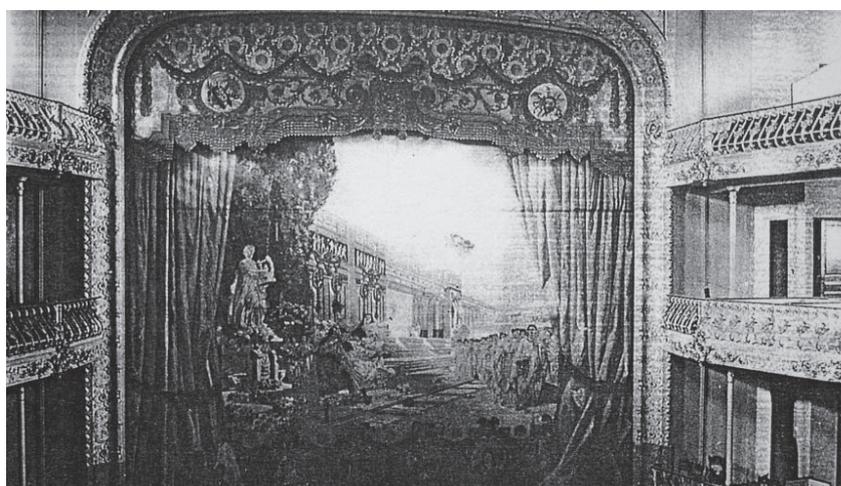
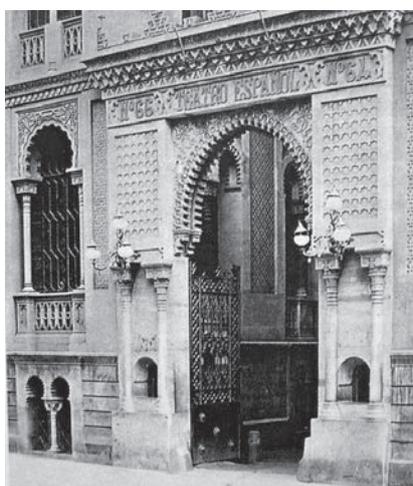
Para entender los jardines de Passeig de Gràcia, su morfología y el carácter efímero de sus construcciones es importante recordar que hasta 1858 su territorio estaba incluido en el glacis, bajo la tutela del Ram de Guerra y las normas de Fortificación y Defensa: los edificios y establecimientos que allí se construían no podían tener estructura fija por razones de estrategia militar, y debían poderse desmontar con cierta rapidez. Así que las construcciones, a pesar de su magnificencia, se realizaban con materiales poco duraderos como madera y tela, a excepción de alguna columna en hierro colado. Eran estructuras efímeras, pero fijas durante toda la temporada de verano.



Baile diplomático organizado en el Teatre Líric en 1888.



Mitín catalanista en el teatro Novedades celebrado el 25 de julio de 1893.



Exterior e interior del teatro Español.

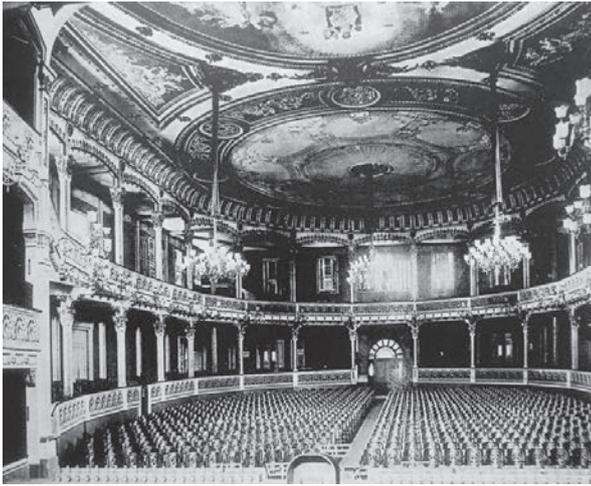
En algunas ocasiones se montaba un escenario frontal y otras veces se instalaban un salón, una plaza de concierto o círculo de baile, cubiertos por *envelats*⁶⁰ y abiertos en el perímetro lateral, donde cabían unas 2.000 personas. Algunos de estos salones eran muy simples y elementales⁶¹, adornados en algún caso con luces y cestos de flores; otros, sin embargo, eran muy lujosos, como el de Euterpe⁶² o el de los Campos Elíseos. Este último, por ejemplo, incluía un porche de entrada y una tarima para la orquesta que servía de escenario.

Los *teatres d'estiu*, en cambio, empiezan a ser estructuras de madera. En los planos consultados en el AMAB, estas construcciones con fecha posterior a 1865 se denominan «cobertizos», porque se trata de perímetros rectangulares cerrados con cubierta de madera a dos aguas. El escenario a veces se realiza en obra pero aún sin medidas estándar; en algunos planos es muy

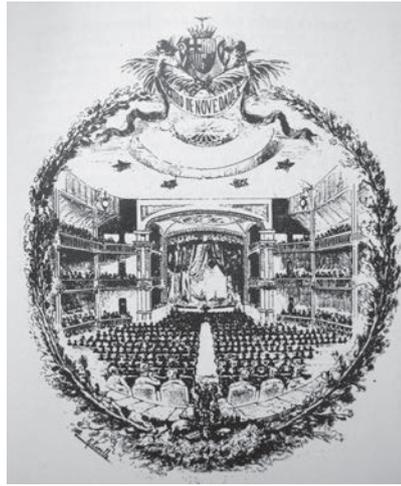
⁶⁰ Toldos sostenidos por columnas y arcos.

⁶¹ En 1864, el empresario del Tivoli pedía excusas a su público «por no estar el escenario provisto de las decoraciones necesarias, se espera la indulgencia de los señores concurrentes». Francesc Curet. Op. cit., p. 178.

⁶² «Mentre van subsistir els Jardins d'Euterpe els balls es feien en un envelat que servia de saló i era de forma circular, voltat d'una folgada galeria composta per un seguit de glorietes de molt de gust, decorades amb lleugers cortinatges i enllumenades amb becs de gas i fanals de colors». *Ibid.*, p. 133.



Interior de la sala del Teatre Líric, 1881.



Interior del teatro Novedades, 1884.



poco profundo, mientras que en otros ya se proyecta pensando en el uso de los bastidores de una caja escénica de un teatro a la italiana.

Hasta la década de los 80 las edificaciones de madera no se van transformando poco a poco en auténticos edificios decorados exterior e interiormente. Junto a la sala teatral, los teatros de más categoría se complementan con salones de descanso, cafés y salas de billar, dependencias adyacentes que convierten el hecho de ir al teatro no sólo en una forma de entretenimiento, sino en un lugar de cita y chismorreó. La función social de estos espacios, pues, se traslada del exterior de los jardines al interior de los edificios. Las entradas se hacen señoriales y las salas de espera muy grandes. El espacio interior se enriquece con decoración y empieza a estar iluminado con lámparas de arco voltaico, dejando atrás la iluminación de gas. La sala se halla rigurosamente compartimentada para que el público se distribuya de acuerdo con su condición económica. La misma disposición de las viviendas del Eixample, donde los propietarios ocupaban los pisos principales y los pobres las buhardillas, se reproduce en cierto modo en los teatros, donde la aristocracia y la alta burguesía industrial ocupaban las butacas de la platea y los palcos principales, y, el resto, las galerías en los pisos superiores hasta llegar al último piso, sarcásticamente llamado «paraíso». Español (1870), Tívoli (1875), Teatre Líric (1881) y Novedades (1884) son los teatros que sobreviven al crecimiento del Eixample y que pertenecen a la cartografía teatral de la Barcelona de 1890 (anexo D). Parece interesante observar cómo el Teatre Líric, aislado entre las nuevas edificaciones del Eixample norte, poseía alrededor de la platea una galería de palcos bajos y una galería superior de asientos fijos, mientras que las salas del Español, Tívoli y Novedades, más cercanas a la Plaça de Catalunya, tenían un nivel de anfiteatro, destinado al público más pobre.

1.3 La Plaça de Catalunya: un lugar con vocación de «centro»

«no contentos con sus teatros en el interior de la ciudad y con los nuevos del Paseo de Gracia, eufóricos los barceloneses en aquellos años de paz y prosperidad de la Restauración, invadió el arte escénico la informe Plaza de Cataluña.»⁶³

A partir de 1860, con el derribo de la muralla y la consolidación del Passeig de Gràcia como nuevo eje de vida ciudadana, el espacio de la Plaça de Catalunya se había convertido en una explanada resultante de la confluencia entre la ciudad antigua y el nuevo Eixample: una zona de tránsito, libre de edificación, en la cual coinciden la estación de Tarragona y la nueva estación de ferrocarril de Barcelona a Sarrià, construida en 1862. Según el proyecto de Eixample de Ildefons Cerdà de 1859, aquella área debía de ser edificada siguiendo un trazado de manzanas ortogonal a la Rambla, de manera que ésta se prolongara por encima de la Gran Via para desembocar en una gran plaza arbolada que llegaba hasta Consell de Cent. El ajuste del primer proyecto y su posterior versión de 1861 eliminaron la plaza, pero en el plano de Modificación del proyecto de ensanche y reforma de 1863, entre el límite del casco antiguo y la Gran Via aún aparecía un gran espacio abierto. Así que durante muchos años aquella zona se convirtió en un «lugar de nadie», un lugar no-urbanizado adecuado para instalar estructuras efímeras, siguiendo la moda de los espacios lúdicos que se estaban situando en el Passeig de Gràcia.

En la década de 1870 la Plaça de Catalunya continuaba siendo un sitio periférico respecto a la antigua Barcelona; los desfiles, procesiones o paradas militares de la Rambla morían en ella. Sólo tomaba el estatus de lugar cuando se montaban allí los entoldados que servían para celebrar los bailes en las fiestas de Sant Joan, Sant Pere o la Mercè, aunque generalmente la iniciativa corría a cargo de sociedades semiprivadas⁶⁴. El resto del año el centro de la plaza estaba ocupado por barracas y casetas de madera que funcionaban como buñolerías, quioscos de bebida o puestos de atracciones. La zona era propiedad de unos cuantos terratenientes que procuraron sacar el mayor provecho posible de los terrenos, arrendando pequeñas parcelas a establecimientos provisionales. De este modo, la plaza empezó a configurarse como un sitio de carácter popular, parecido al que antiguamente había sido la parte baja izquierda de la Rambla.

Cuando en el Passeig de Gràcia se ponen de moda los *teatres d'estiu*, también se establecen en el perímetro de la Plaça de Catalunya diversos locales que funcionan en la temporada estival: el teatro Talia (1868-1872) era el más popular; el Buen Retiro (1876-1887), sumamente concurrido y con fama de ser el más fresco, hacía la competencia al Tívoli, y el Quevedo (1876-1879), de reducidas dimensiones, era el más incomodo, pero se llenaba igualmente de público porque

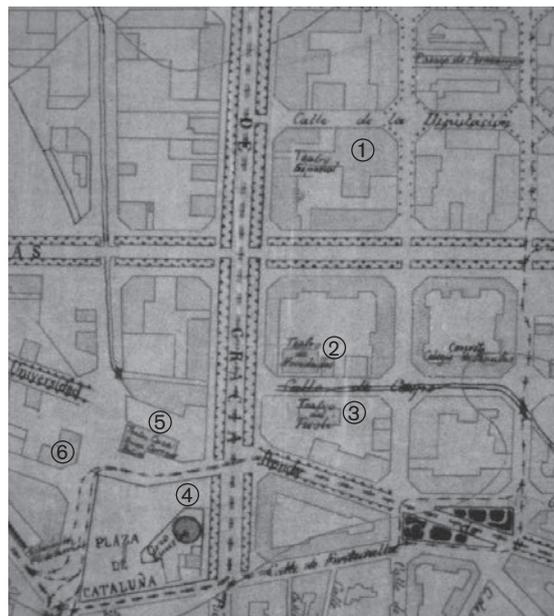
⁶³ Alberto del Castillo. Op. cit., p. 428.

⁶⁴ «Los entoldados a veces se completaban con otros tipos de espacios lúdicos. En 1879 la sociedad recreativa Nueva Merced, organizadora de bailes con mucha popularidad, instala un “envelat” en ocasión de las fiestas de la Mercè. El “envelat” estaba rodeado de un jardín que ofrecía un espacio de descanso

cubierto con una marquesina, un café-restaurante puesto en un desnivel, una cascada de más de siete metros y un lago muy pequeño que cruzaba un puente rústico. Un espacio abierto cada día hasta las seis de la mañana». Lluís Permanyer. *Biografía de la Plaça Catalunya*. Barcelona: Edicions La Campana, 1995, p. 50.



Fragmento del plano de Barcelona en el que se aprecian los límites no edificados de la Plaça de Catalunya, 1870.



Fragmento del plano de Barcelona, 1885. En ello se localizan 1. Teatro Español; 2. Novedades; 3. Tivoli; 4. Circo Ecuestre Alegría; 5. Buen Retiro; 6. Ribas.

ofrecía representaciones a precios económicos. Eran pabellones de madera de un solo piso, emplazados al lado de las primeras construcciones que se alineaban en el perímetro de la plaza. En comparación con los teatros del Passeig de Gràcia, los de la Plaça de Catalunya no disponían de grandes zonas ajardinadas, eran estructuras muy simples y ofrecían espectáculos que fluctuaban entre la zarzuela, la opereta y el café cantante de tipo francés, llegando a estrenar también números de cancan, considerado impúdico en aquella época. Si el Passeig de Gràcia era el punto de encuentro consagrado a la burguesía y aristocracia, la Plaça de Catalunya tenía un carácter más «populachero»⁶⁵.

De estos primeros establecimientos, el que tuvo un éxito brillante y una situación privilegiada fue el Circo Ecuestre Alegría, instalado en el centro de la plaza en 1879. El Ayuntamiento concedió el permiso de edificación del local a condición de que desapareciera cuando fuera necesario; sin embargo, el circo se quedó allí hasta 1895. Se trataba de una construcción en madera y de forma circular, con capacidad para 2.400 espectadores. Se efectuaban a diario espectáculos ecuestres, gimnásticos, de equilibrio, patinaje y otros juegos; actuaron en él artistas circenses nacionales e internacionales. La clave del éxito eran los precios módicos, números atractivos y unas instalaciones confortables.

Hacia finales de 1880, los lados de la plaza estaban prácticamente edificados y entre las casas fueron alternando teatros, cafés y cervecerías que se convirtieron en uno de los elementos más característicos de la misma. El teatro Ribas (1884), rebautizado con el nombre de Teatro de Catalunya en 1887, fue el edificio de mayor importancia y el más duradero, ya que pasó de ser una

⁶⁵ Alberto del Castillo. Op. cit., p. 434.



Pere Falqués. Proyecto ganador para la distribución interior de los terrenos de la Plaça de Catalunya, 1887.



La Plaça de Catalunya en 1888. El Circo Ecuestre Alegria a la derecha y el arco cascada a su izquierda.

barraca a un conjunto modernista y sobrevivió hasta 1915, cuando se convirtió en cine. En su escenario, la zarzuela y el género chico gozaron de una fuerza importante, aunque las compañías extranjeras, especialmente francesas, ofrecían espectáculos de variedades. El Teatro de Cataluña, por su céntrica situación, llegó a estar muy concurrido por los barceloneses y utilizado para eventos ciudadanos⁶⁶. Sin embargo, el centro de la plaza seguía siendo un espacio de tránsito abandonado y en un estado lastimoso.

Con vistas a la Exposición Universal de 1888, el Ayuntamiento abrió en 1886 un concurso para la distribución interior de los terrenos de la plaza. El proyecto ganador del arquitecto Pere Falqués pareció ofrecer una nueva visión monumentalista del espacio urbano, pero la propuesta se quedó en los planos y el Ayuntamiento limitó las acciones de reforma a unas intervenciones parciales: eliminaron las barracas del centro, mejoraron el alumbrado público, arreglaron las obras de jardinería, trazaron una línea de árboles que enlazaban la Rambla con el Passeig de Gràcia, construyeron una fuente decorativa con surtidor en el centro e instalaron un arco triunfal al comienzo de la Rambla de Canaletas.

«Barcelona durante el verano se convierte en un teatro inmenso; hoy con motivo de la Exposición, el hecho toma proporciones inusitadas. En realidad, aquí no quedan ya más que dos clases: empresarios y espectadores; actores y vecinos; fenómenos y admiradores de los fenómenos.»⁶⁷

Así como para otros espacios de la ciudad la Exposición de 1888 significó un cambio importante en cuanto al paisaje urbano global, la Plaça de Catalunya siguió siendo una gran explanada sin urbanizar donde se instalaron infraestructuras efímeras que consolidaban su vocación lúdica. Durante los ocho meses de duración de la Exposición, la plaza se vio más animada que nunca de día y de noche; sus teatros, cafés y barracones estaban llenos a rebosar, junto con las nuevas instalaciones que se habían montado: el Panorama Waterloo, el arco-cascada, la Pajarera Catalana y algunas otras casetas de atracciones.

⁶⁶ Allí se celebraron importantes reuniones de carácter político-social, como por ejemplo las conferencias de Duran i Ventosa y Pere Corominas para hablar del Teatre de la Ciutat en 1915.

⁶⁷ «Abigarrada aglomeración de barracones de feria pintoresca»,

así se configuraba la Plaça de Catalunya durante la Exposición Universal de 1888, tal como nos la describe Josep Yxart. *El año pasado. Letras y artes en Barcelona*. Barcelona: Establ. Tip.-Ed. de Daniel Cortezo y Ca., 1889, p. 88.



Plaça de Catalunya, 1888. A la izquierda el Panorama Waterloo; a la derecha el Circo Ecuestre Alegria; al fondo la Pajarera Catalana.



Panorama Plewna, en el cruce entre Gran Vía y Rambla de Catalunya, 1888.

El Panorama Waterloo⁶⁸ era una modesta construcción de madera de gran tamaño, situada entre el Circo Ecuestre Alegria y el Teatro Cataluña, los dos locales «estrella» de la plaza. La tradición de los panoramas⁶⁹ –artefactos espaciales que permitían una experiencia visual única e irrepetible–, como un viaje imaginario alrededor del mundo, se había consolidado en Londres y París desde principios del siglo XIX: eran los precursores del cinematógrafo. En las distintas exposiciones universales organizadas a lo largo del siglo, se habían convertido en algo imprescindible para completar la diversión que ofrecían los recintos feriales⁷⁰. Los panoramas se habían diseñado para facilitar una mirada centralizada del mundo. Desde la posición elevada de la plataforma central, el espectador, que observaba las paredes pintadas, sentía poseer infinitud de paisajes lejanos. Las enormes perspectivas de los panoramas señalaban la necesidad del hombre moderno de despegarse de la turbia realidad⁷¹, así como lo hacía desde los globos aerostáticos, las torres panorámicas, las montañas rusas o las norias. El Panorama Waterloo se había estrenado dos años antes en la Exposición de Amberes y había estado recorriendo varias ciudades europeas antes de llegar a Barcelona. Sin embargo, durante la Exposición de 1888 se montaron otros dos panoramas proyectados a propósito para el evento internacional. El Panorama de Montserrat estaba situado en el recinto de la exposición y reproducía el paisaje de las montañas de Montserrat, pintado por el escenógrafo Miquel Moragas y el pintor Fèlix Urgellés. El Panorama Plewna⁷², instalado en la Gran Vía entre el Passeig de Gràcia y Rambla de Catalunya, era un edificio proyectado por Antoni Rovira i Rabassa, aunque la tela que reproducía la batalla de Plewna había sido pintada anteriormente por Philip Philippoteaux. Aquellos inmensos edificios de perímetro circular, que se levantaban como monumentos en espacios urbanos aún por definir, eran lugares especiales y dirigidos a los espectadores más cultos⁷³, que allí dentro podían disfrutar de la experiencia de un viaje ficticio.

⁶⁸ Panorama de la batalla de Waterloo librada el 18 de junio de 1815. Pintado por Charles Verlat y con accesorios del escultor Franz Joris.

⁶⁹ Para profundizar sobre los panoramas en cuanto estructuras arquitectónicas, consultar Stephan Oettermann. *The Panorama: history of a mass medium*. Nueva York: Zone Books, 1997.

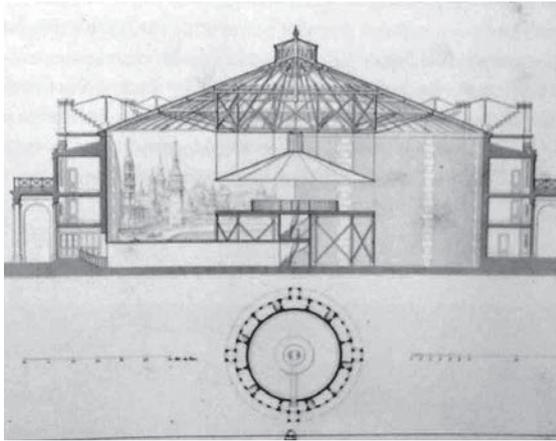
⁷⁰ Para una interpretación del recinto ferial como evento político-económico, a la vez que socioeducativo ver Daniel Canogar.

Ciudades efímeras: exposiciones universales: espectáculo y tecnología. Madrid: Julio Ollero, 1992.

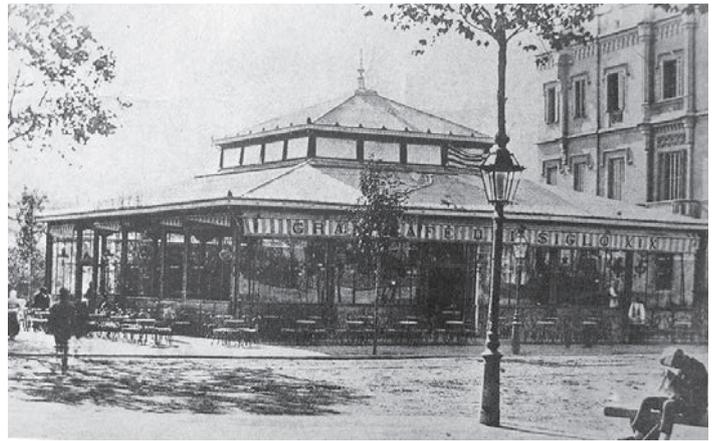
⁷¹ *Ibid.*, p. 37

⁷² El Panorama Plewna mostraba la conquista de la ciudad búlgara de Plewna por parte de los rusos.

⁷³ La entrada al Panorama Waterloo valía una peseta, precio caro teniendo en cuenta que la entrada general de muchos teatros no pasaba de un real.



Sección-tipo de los panoramas. Panorama des Champs Elysées, 1840.



Gran Café del Siglo XIX, denominado popularmente la Pajarera Catalana, instalado en 1888; sobrevivió hasta 1895.

Otra estructura efímera que ofrecía un panorama espectacular, pero esta vez sobre la propia ciudad, era el arco-cascada que se situó en la Plaça de Catalunya entre el Circo Ecuestre y la Casa Gibert. Por una escalera rústica se accedía a una especie de galería en la que se exhibían vistas panorámicas y espejos de distintas formas, que achataban o alargaban la imagen. Sobre esa galería había otra con jaulas de pájaros de especies diversas, más o menos exóticas. Las vistas privilegiadas desde aquella altura se extendían hacia el Eixample, de modo que, aunque la estructura afectaba a la visibilidad de la Plaça de Catalunya⁷⁴, tenía valor por ser un punto de vista sobre aquella Barcelona que «el burgués de la Bolsa y el libro de caja»⁷⁵ ansiaba por construir y embellecer.

La Pajarera Catalana, en cambio, situada en la parte alta de la plaza al lado de la Casa Gibert, era un salón café a pie de calle que funcionaba como un escaparate. Se trataba de un gran quiosco cuadrado, con una estructura de madera y cristal, una cubierta de poca inclinación con remate central y una terraza exterior. El nombre se debía al hecho de que los clientes sentados detrás de las paredes de cristal parecían pájaros enjaulados. Aunque se tratara de una estructura muy simple y efímera, este local con sillas Thonet y mesas de hierro colado se adelantaba a los múltiples cafés y cervecerías que se situarían en el perímetro de la Plaça de Catalunya a partir de 1895, cuando la zona empezará a tomar el valor de centro comercial de la ciudad y muchos hoteles abrirán allí sus puertas.

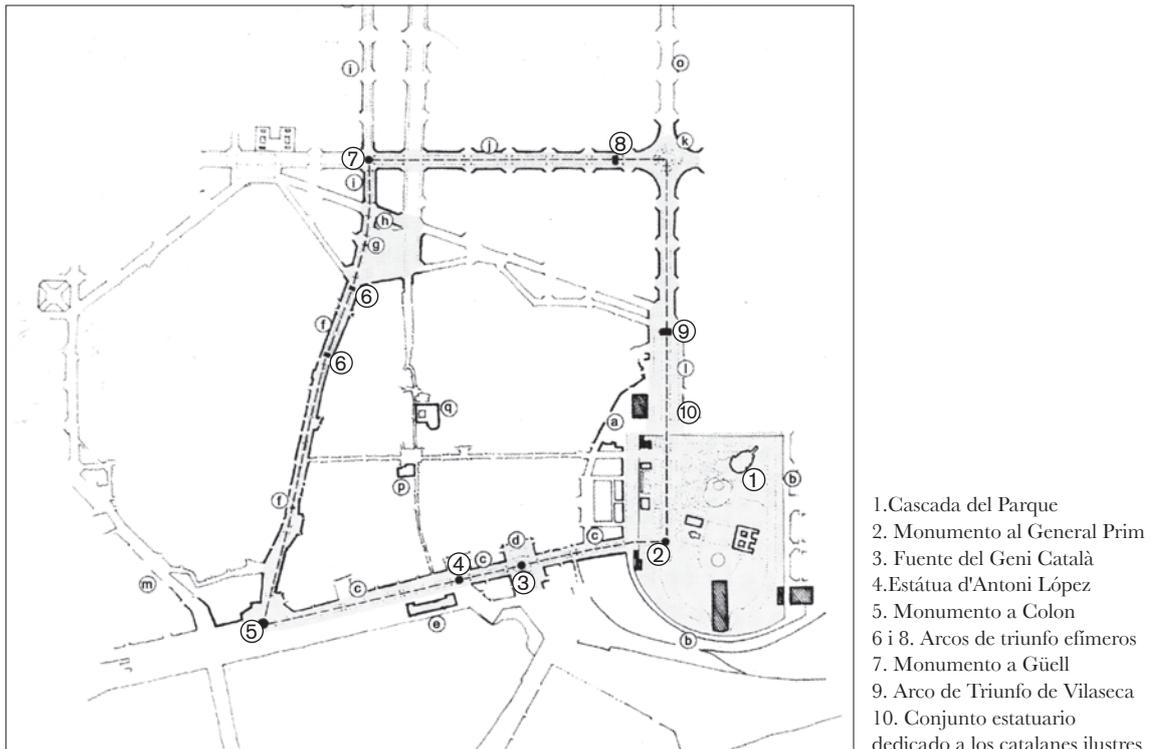
Durante la Exposición de 1888 había atracciones para todos los gustos y niveles de cultura; no obstante, cabe mencionar que el papel de la Plaça de Catalunya en cuanto lugar lúdico tiene sentido si se lee en el conjunto de la ciudad y con relación al sistema de otros espacios-escenarios que adquirieron importancia durante el certamen internacional.

«Barcelona... fue teatro y espectador a la vez de un acontecimiento grandioso»⁷⁶. La Exposición había sido el proyecto de aquella burguesía comercial e industrial que aspiraba a situar Barcelona

⁷⁴ Alberto del Castillo. Op.cit., p. 441.

⁷⁵ Josep Yxart. Op. cit., p. 167

⁷⁶ *Ibíd.*, p. 172.



Plano de Barcelona en el que se indican los ejes de la ciudad en los que se localizan los principales espacios-escenarios de la Exposición de 1888 (Manuel Guardia, 1990).

con firmeza en el escenario europeo, demostrando que aunque no se tratara de una capital poseía voluntad de modernización y mecanismos para completar áreas importantes de su desarrollo urbano. La idea de impulsar la transformación de la ciudad como «obra de arte» era propia de las exposiciones del siglo XIX, si bien las posibilidades y los medios municipales en Barcelona eran limitados, en relación con París, Londres o Viena.

Con el derribo del recinto de la Ciutadella en 1868 y su conversión en parque urbano destinado a cumplir una función de carácter monumental, representativo, higiénico, recreativo y cultural, se había realizado uno de los proyectos más importantes de reforma del Plan Cerdà para hacer compatible y real el encuentro entre ciudad antigua y Eixample. La construcción de las rondas y la urbanización de la Plaça de Catalunya completaban el cambio. Sin embargo, con ocasión de la Exposición se pudieron embellecer y transformar muchos otros espacios de la ciudad que rápidamente se convirtieron en los escenarios principales del certamen: el Passeig de Sant Joan conectaba la zona marítima con la ciudad nueva; el Passeig de Colom se completó hasta Montjuïc y se agració con la construcción del Gran Hotel Internacional, y la Gran Via se consolidó en el tramo entre la calle Bailèn y Rambla de Catalunya, porque se había recubierto la Riera de Malla. El Passeig de Sant Joan, presidido por el arco de triunfo de Josep Vilaseca, señalaba la entrada al certamen desde la ciudad nueva; la plaza de la Fuente Mágica en el parque de la Ciutadella era el centro privilegiado del recinto de la Exposición; el puente de hierro cruzaba las vías de tren y conectaba con el litoral, proporcionando una enorme panorámica sobre la ciudad moderna, el silbido y trepidación de los trenes, y el mar; y, por último, las instalaciones navales ofrecían un lugar desde el cual gozar de las fiestas marítimas, regatas y fuegos de artificio (anexo E).



La Fuente Mágica en el parque de la Ciutadella.



El puente de hierro que conectaba el recinto de la Ciutadella con la Sección Marítima, por encima de las vías del tren.

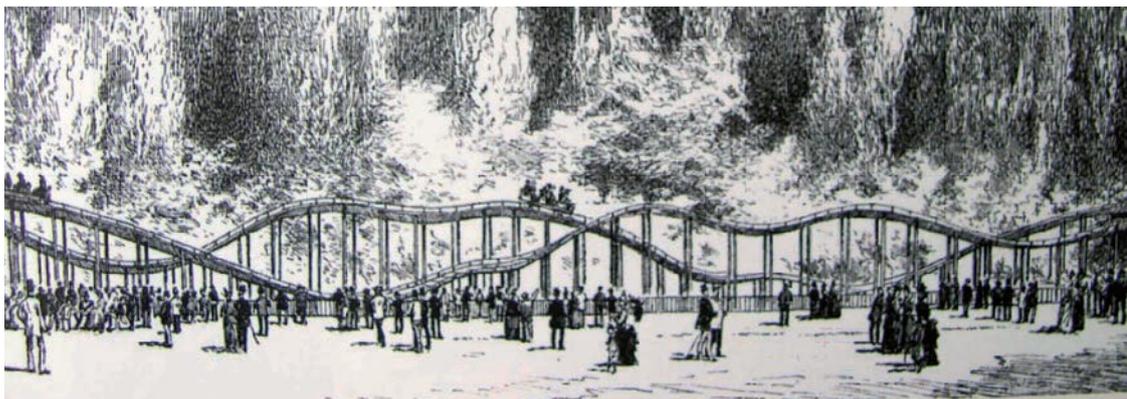
«Un público numeroso llenaba los jardines. Dos noches de cada semana funcionaba la fuente mágica y los aficionados a los fuegos de artificio encontraban allí verdaderas novedades. A medianoche ibanse muchos a respirar la brisa del mar en la Sección Marítima, otros paseaban por el Parque... No fue sin embargo en el recinto del Certamen donde más se variaron los espectáculos ni mejor se escogieron para atraer la general atención.»⁷⁷

La ciudad entera se convirtió en un gran escenario. El Passeig de Gràcia y la Rambla, junto con la Plaça de Catalunya, reforzaron su papel de lugares con vocación lúdica pero sin cambiar su configuración urbana. Para satisfacer a todo tipo de público nacional e internacional, los nueve teatros oficiales de la ciudad proporcionaron una programación variada y continua⁷⁸, que abarcaba ópera, revista cómica, drama de compañías madrileñas o extranjeras, vaudeville, y zarzuela y teatro catalán y castellano. El Liceu se convirtió en «una de las notas culminantes de la vida social y artística de la ciudad»⁷⁹, ofreciendo una seleccionada cartelera de ópera. Otro género que resultó especialmente favorecido durante la Exposición Universal fue el teatro catalán, que presentó sus obras más clásicas en el escenario del Teatre Romea, muy concurrido también por un público de forasteros, de habla castellana, que encontraban en su cartelera una curiosa e interesante oferta. Asimismo, la Rambla recuperó el esplendor y protagonismo de paseo urbano gracias a los dos arcos de triunfo, instalados entre Rambla de Canaletas y Rambla dels Estudis, y al monumento a Colón que, en cuanto torre panorámica, ordenaba el espacio frente al mar y ofrecía espectaculares vistas de la ciudad. Los ejes paralelos de Passeig de Gràcia, Rambla y Passeig de Sant Joan conectaban a través de la Gran Via y del Passeig de Colón, definiendo un perímetro cerrado donde se emplazaban muchos acontecimientos efímeros relacionados con la Exposición. En la Gran Via, por ejemplo, cabe destacar que el arco de triunfo, situado entre la calle Bailèn y Girona, y el Panorama Plewna reforzaban la importancia de un tramo en el cual abrirá sus puertas el teatro Calvo Vico, un teatro de carácter popular en homenaje al

⁷⁷ Don Saturnino Lacal. *El libro de honor: Apuntes para la historia de la Exposición Universal de Barcelona*. Barcelona: Tip. De Fidel Giró, 1889, p. 120.

⁷⁸ Juan Valero de Tornos. *Guide Illustrée de l'Exposition Universelle de Barcelone en 1888: de la ville, de ses curiosités et de ses environs*. Barcelona: G. de Grau et Cia., 1888, p. 113-123.

⁷⁹ Como escribe Marcos Jesús Bertrán en su obra «El Gran Teatro de Liceo de Barcelona – 1837-1930», citado en Tomàs Caballé i Clos. Op. cit., p. 11.



Montañas Rusas en el Paseo Pujadas dentro del recinto de la Ciutadella, 1888.

teatro castellano, ya que el nombre ensalzaba dos glorias de la escena española: Rafael Calvo y Antonio Vico. En aquella época, el sector del Eixample entre Rambla de Catalunya, Pau Claris, Consell de Cent y Ausiàs Marc era el más consolidado. El teatro se inauguró el 7 de junio de 1888 y «no pasaba de la categoría de barracón decentemente presentado»⁸⁰, pero tenía un patio de butacas de gran capacidad y un amplio vestíbulo que daba a la Gran Via, mientras que otra puerta desde la calle Llúria llevaba directamente al escenario. El teatro Calvo Vico alternó épocas de extraordinario fervor del público con momentos de absoluto desdén.

La formación de una metrópoli implicaba abastecerse de un público diferenciado que buscaba nuevos géneros de entretenimiento. Otro éxito que durante la Exposición demostró este cambio de preferencias en Barcelona fue el «sorprendente baile *Excelsior*»⁸¹, que llenó la sala del Novedades a diario, de mayo a octubre de 1888. Se trataba de una importante producción coreográfica en la que se desplegaba un ejército de bailarinas, nacionales y extranjeras, una nutrida orquesta y un magnífico decorado. Los cronistas de la época definían *Excelsior* como «un espectáculo pensado para una ciudad repleta de gente con ganas de divertirse»⁸². Es fácil imaginar el deambular de las multitudes en ocasión del certamen y el flujo de gente que entraba y salía de teatros, locales de baile, salas de espectáculos y cafés⁸³ que ofrecían funciones de mayor o menor importancia, únicamente por el precio de la consumición.

Sin embargo, durante la Exposición la ciudad no sólo funciona como escenario colectivo de entretenimiento, sino que ella misma viene puesta en escena. El Teatre Principal, local oficial del teatro castellano, presentó dos obras muy singulares: *De Madrid a Barcelona*⁸⁴, revista lírica en un acto y ocho cuadros, estrenada el 11 de febrero de 1888, tres meses antes de la apertura oficial de

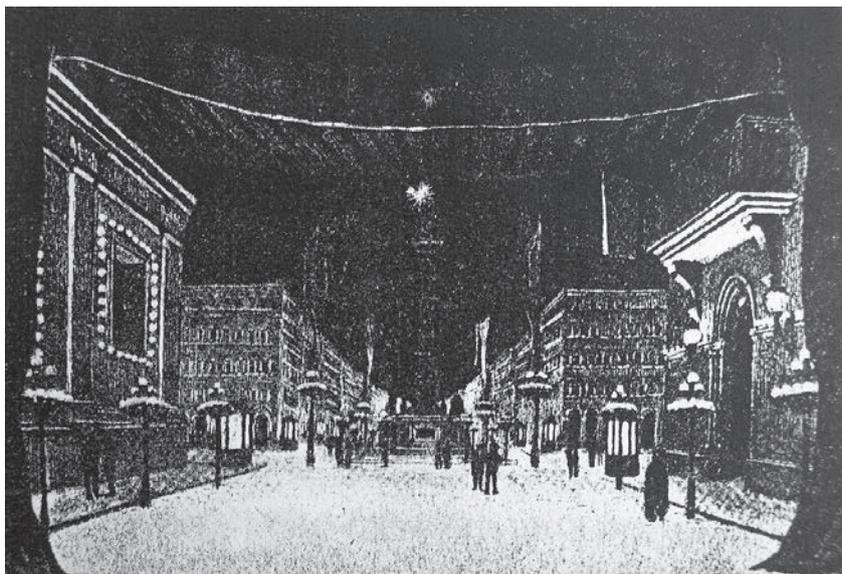
⁸⁰ Una descripción detallada del teatro Calvo Vico aparece en Tomàs Caballé y Clos. *Evocaciones Históricas Barcelonesas. Los Teatros de Barcelona durante la Exposición Universal de 1888*. Barcelona: Fomento de la producción española, 1942, p. 9.

⁸¹ *Ibid.*, p. 14.

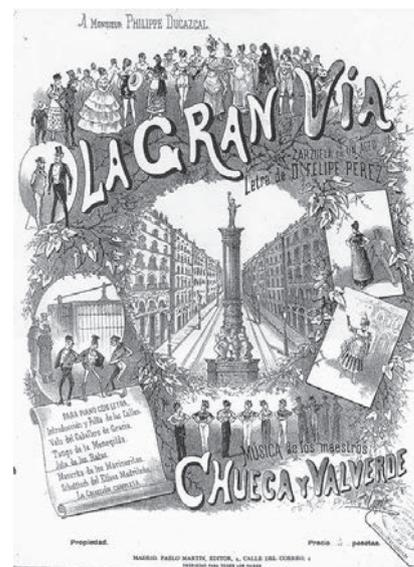
⁸² Joan Castell. «Guía urbana de la diversión». En: Alejandro Sánchez (ed.). *Barcelona 1888-1929: modernidad, ambición y conflictos de una ciudad soñada*. Barcelona: Alianza Editorial, 1994, p. 228.

⁸³ Entre ellos destacaba el Edén Concert, sito en la calle Conde del Asalto 12, que acogía espectáculos de variedades y cupletistas de fama europea.

⁸⁴ Libreto de Eloi Perillán i Buxó, con música de los populares maestros Federico Chueca y Joaquín Valverde, 1888.



Decorado de *La Gran Vía*, realizado por los escenógrafos Miquel Moragas y Fèlix Urgellès.



Cartel original de la obra *La Gran Vía*, 1886.

Certamen, y *Exposición Universal*⁸⁵, presentada en la segunda temporada del teatro. Ambas eran obras clásicas del género chico, especialmente centradas en el tema de la ciudad como contexto de cambios físicos, económicos y sociales, aunque tratado de manera cómica y en un tono frívolo. En la misma línea, el Teatro Español del Passeig de Gràcia presentó *La Gran Vía*, revista madrileña cómico-lírica, fantástico-callejera, en un acto y cinco cuadros, con música de Federico Chueca y Joaquín Valverde, estrenada en el Teatro Felipe de Madrid el 2 de julio de 1886. El libreto de Felipe Pérez y González era una mezcla de cómica fantasía, crítica social y sátira política centrada en la creación de la Gran Vía de Madrid, mostrada como si se tratara de Piccadilly en Londres o Broadway en Nueva York. La demolición de calles y barrios antiguos para construir una sofisticada ciudad moderna implicaba controvertidas soluciones para la población afectada, que a menudo se veía apartada de sus territorios. Cuando *La Gran Vía* se estrenó en Barcelona, el decorado, pintado por Miquel Moragas y Fèlix Urgellès, representaba una visión nocturna y a la vez monumental de la ciudad. Un obelisco central dominaba la perspectiva de la nueva avenida, iluminada por farolas de tulipa que remarcaban las cornisas de puertas y ventanas renacentistas. Los quioscos iluminados y unos pocos transeúntes completaban la tela que, en definitiva, ofrecía una mirada muy poco cosmopolita de la capital española, a pesar de que la propia obra intentaba recoger la experiencia francesa de la revista musical.

Concluida la Exposición Universal, el 9 de diciembre de 1888, empezó para Barcelona una etapa de crecimiento y desarrollo hacia el Eixample central, y al fin la Plaça de Catalunya se convirtió en una zona céntrica que poco a poco superó el carácter marginal de las décadas anteriores. Si bien la Exposición en sí no fue un evento detonante para la urbanización de la Plaça de Catalunya, colaboró

⁸⁵ Libreto de Mariano Pina Domínguez y música del maestro Ruperto Chapí, 1888.



La parte baja de la Plaça de Catalunya, hacia Rambla de Canaletes, poco después de 1888.

en reforzar su rol de espacio público. Situadas de un modo caótico, pero llenas de intensa actividad, las instalaciones efímeras de la plaza habían acostumbrado la población a frecuentar aquel lugar. Las tiendas, almacenes, hoteles, cafés y restaurantes que aparecieron a partir de 1890 no tardaron en tener público y empezaron a definir los límites de la plaza.

El único nuevo local teatral que se levantó en 1889 –en la esquina de la actual Rambla de Catalunya, entonces Riera de Malla– fue el teatro Gayarre, con una corta vida ya que en 1892 dejó de existir. Se dedicó a la zarzuela y la ópera y era en realidad un gran pabellón con cubierta de lona primero y de madera después. Disfrutaban del espectáculo, no sólo los asistentes al mismo local, sino también el numeroso público que se instalaba alrededor del edificio para escuchar la música que se oía a través del techo.

Completado el espacio de la Plaça de Catalunya a finales del siglo XIX, era posible bajar desde los antiguos Campos Elíseos al Teatre Principal en una especie de *promenade théâtrale* que se estructuraba entre las dos ciudades: la vieja y la nueva. Esta *promenade* se caracterizaba por su diferenciación en dos zonas desde el punto de vista del paisaje urbano, Passeig de Gràcia y Rambla, pero a la vez por ser heterogénea con respecto a los actos que podían ofrecer sus salas. Se constata que la localización de los teatros influye hasta cierto punto en su repertorio y poco en su público, que se movía de manera ágil entre una sala y otra en función de sus intereses. El público del Liceu frecuenta el Líric, el público del Romea el Novedades, el del Principal el Teatro Español; los teatros de la Plaça de Catalunya se sitúan en un territorio intermedio, ofreciendo un tipo de entretenimiento popular, sin distinción de clase social.

1.4 Cartografía teatral en la Barcelona de 1890

Parece interesante tomar como punto de referencia la fecha de 1890, porque marca la década que muchos han definido como etapa de transición⁸⁶ en el desplazamiento del centro residencial y comercial de la ciudad hacia el Eixample central, y porque consultando los planos históricos de la ciudad de Barcelona se observa que en el «Plano de Barcelona y sus alrededores», de 1891, aparecen marcados con un punto rojo las principales salas teatrales de la ciudad (anexo F). Es un detalle relevante, puesto que significa que el teatro por aquellas fechas ya era considerado una infraestructura cultural, patrimonio de la ciudad.

El número de aficionados al teatro había aumentado de manera considerable desde la mitad del siglo XIX y su estructura se había hecho más heterogénea, correspondiéndose con la cuantiosa y variada población de la ciudad. Junto a la aristocracia y burguesía, las clases medias formaban el público dominante, y las clases populares también se habían añadido a las filas.

Mientras el Passeig de Gràcia se consolida como eje burgués, sus teatros van tomando cada vez más carácter de edificio urbano, ampliando sus dependencias adyacentes y convirtiendo sus zonas verdes al aire libre en amplios vestíbulos y salas de espera, lugar de cita y chismorreos. El complejo del Novedades, en este sentido, es un buen ejemplo, ya que llegó a ocupar la fachada de una manzana entera con su salón de té y su concurrida sala de billar.

En la Barcelona de 1890, convivían en los mismos espacios géneros teatrales distintos que fluctuaban entre el teatro de declamación, el teatro musical y la ópera. El teatro en lengua castellana era el más habitual en la programación anual de teatros como el Principal, el Tívoli y el Calvo Vico de la Gran Via, aunque la oferta iba desde obras clásicas –de declamación de teatro castellano– a comedias, zarzuelas⁸⁷ y obras de género chico, representadas por las compañías madrileñas que contaban entre sus escenarios más fieles con el Teatro Eldorado de la Plaça de Catalunya. El teatro extranjero ocupaba temporadas cortas y era representado especialmente por compañías francesas e italianas de ópera y opereta que actuaban en el Liceu y en alguno de los teatros de la moderna Barcelona, como el Teatro Español, el Novedades o el Líric. Las traducciones y arreglos de obras extranjeras al castellano eran también muy frecuentes y ocupaban el máximo interés de la nueva burguesía industrial. Y, finalmente, el teatro en catalán empezaba a hacer acto de presencia fuera del Teatro Romea y de las pequeñas salas de sociedades recreativas como el Olimp, porque empezaban a aparecer compañías de zarzuela catalana que actuaban en teatros populares como el Tívoli, y porque se empezaban a traducir al castellano obras de Frederic Soler y Àngel Guimerà, estrenándose en escenarios como el Líric del Passeig de Gràcia. Aunque traducida al castellano, la obra era patrimonio de la cultura catalana.

⁸⁶ Alberto García Espuche. Op. cit., p. 210.

⁸⁷ «La zarzuela buscó desde el comienzo un público amplio y para ello no se rehusaron ni los temas propios de la literatura popular ni los elementos escenográficos que hacían de las obras verdade-

ros melodramas en el sentido originario del término». José María Díez Borque (ed.). *Historia del teatro en España siglo XVIII-siglo XIX*, vol. II. Madrid: Taurus, 1988, p. 692.

Hasta 1890 la sala del Teatre Romea había sido suficiente para satisfacer al público aficionado al *teatre català*; con todo, en ese año se fundó la empresa Teatre Català, en el Novedades. A iniciativa del empresario Salvador Mir y del dramaturgo Àngel Guimerà, la nueva compañía sólo actuaba en catalán dos días a la semana y fomentaba ideas innovadoras respecto al teatro de Pitarra. Se podría hablar de una especie de diáspora que se estaba gestando desde 1885, cuando Guimerà se separó del Romea con buena parte de su compañía y fundó la Associació d'Autors Catalans. Aunque no tuvo éxito, la empresa Teatre Català fue una primera alternativa que tomaba cierta fuerza e independencia, intentando acercarse a un teatro más europeo. Àngel Guimerà substituía la Catalunya medieval por la Catalunya geográfica contemporánea, dando cabida a elementos realistas e introduciendo personajes cotidianos y temas populares, como el anarquismo o los derechos de los trabajadores. El teatro de Guimerà empezaba a distinguirse por la creación de personajes a caballo entre dos culturas, la romántica y la moderna, y con un especial cuerpo dramático.

La nueva empresa disponía del teatro Novedades, situado en un lugar céntrico, equidistante de la ciudad vieja y del Eixample, y decorado suntuosamente para convertirlo en una sala con todo el confort necesario. Sin embargo, la empresa sólo duró hasta 1895 y los autores, directores y actores que estuvieron implicados en ella tuvieron que volver al imperio del sistema tradicional. En ese momento, el *teatre català* empezó a deambular, sin una ubicación definida, aunque desde el punto de vista de la producción dramática es cuando vio aparecer nuevas tendencias que convulsionaron el panorama teatral de Barcelona. Hasta 1890 el teatro había sido concebido principalmente por los empresarios como una industria, pero a partir de entonces se empezó a pensar en él como patrimonio y medio cultural que podía educar el gusto del público y sus ideas.

Para entender estos cambios es necesario explicar la situación de la Barcelona teatral entre 1890 y 1898, año en el cual se puede empezar a hablar de modernización del teatro y en el que se consolida el cambio de escala del territorio de la ciudad, después de la anexión de pueblos y municipios del llano en 1897. Ya no se está hablando solamente de una Barcelona estructurada en casco antiguo y Eixample, sino de una ciudad capital que ha quintuplicado la superficie de su término municipal y que debe ser gestor de una nueva estructura de Estado. Ahora la ciudad moderna puede y debe competir con las otras capitales europeas, no sólo en términos de imagen sino también en cuanto representante de una cultura.

¿Cuál era el estado de la cuestión del *teatre català* a finales del siglo XIX? ¿Cómo se integraron las nuevas propuestas teatrales dentro de la *ciutat capital* en el ámbito espacial y conceptual?



Miquel Utrillo, Cartel de *Ifigenia en Taurida*, 1898.

2 EL NO-LUGAR DEL TEATRE MODERNISTA

La historia del teatro catalán de finales del siglo XIX no puede desligarse del *modernisme* en cuanto movimiento global de renovación de la cultura catalana¹ y, por tanto, es posible hablar de un *teatre modernista*, aunque se deben explicar los límites de esta expresión. La crítica teatral prefiere hablar de un *teatre simbolista*², de un *teatre d'idees* o *teatre poètic*, más que modernista; en todo caso, de manera más amplia habla de un *modernisme teatral*³. La abundante bibliografía disponible sobre el tema se centra, en general, en enfocar el fenómeno desde un punto de vista crítico-literario⁴; sin embargo, lo que se propone en el presente capítulo es un panorama más extenso para descubrir la relación entre teatro, cultura y espacios de la ciudad. La idea es investigar y estudiar el teatro en cuanto lugar de representación dramática y su correspondencia con la ciudad, en un momento en que la nueva sociedad cosmopolita consume los géneros de ocio y espectáculo como signo de modernidad⁵, pero a la vez entiende la potencialidad del teatro como contexto específico de afirmación de una cultura que reivindica nuevos valores nacionales.

La revolución que en el cambio de siglo vivió el teatro en Barcelona resultó de la confluencia de varios factores: la gestación de una nueva cultura, la búsqueda de relación con otras artes y de confrontación con otros géneros literarios, el conocimiento de distintos países y los albores del nacionalismo político. Efectivamente, es a partir del encuentro de *modernisme* y *nacionalisme*, en la última década del siglo XIX, cuando se puede empezar a hablar de una auténtica renovación teatral. Espectadores y dramaturgos surgen de los sectores que poco a poco, desde el inicio de 1890, se van incorporando al *catalanisme*: estudiantes, profesionales liberales, pequeña burguesía y obreros de camisa y corbata. Las minorías intelectuales y profesionales eran las más abiertas a las propuestas en favor de una nueva realidad escénica; de ellas nacen las iniciativas estéticas artísticamente más innovadoras, como las fiestas modernistas de Rusiñol, las obras teatrales de Ignasi Iglésias, el Teatre Íntim de Adrià Gual y la compañía de Felip Cortiella. Con todo, el fenómeno no estuvo circunscrito a Catalunya y en toda España se manifestaron síntomas de renovación teatral. En Madrid, por ejemplo, el Teatro Artístico de Benavente y Valle Inclán o el Teatro Libre de Villaespasa son ejemplos igualmente válidos.

¹ Según la definición e interpretación de Joan Lluís Marfany en «Sobre el significat del terme "Modernisme"». *Recerques*, 2. Barcelona: Ariel S.A., 1982, p. 73-91.

² Carles Battle i Jordà. *Adrià Gual (1891-1902): per un teatre simbolista*. Barcelona: Diputació de Barcelona; Institut del Teatre; Curial Edicions Catalanes; Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2001.

³ Guillem-Jordi Graells. «Cent trenta anys de teatre català». En: *Teatre a Catalunya: commemoració del centenari de la naixença de Josep Maria de Sagarra*. Barcelona: Fundació Jaume I, 1994, p. 12-35.

⁴ Existen interesantes estudios sobre el tema, como las aportaciones de Xavier Fabregat y Enric Gallén, y también las monografías sobre algunos de los principales autores como Santiago Rusiñol y Adrià Gual. En el presente análisis, sin embargo, se ha tomado

como base la tesis de Lily Litvak expuesta en el libro *España 1900. Modernismo, anarquismo y fin de siglo*. Barcelona: Anthropos, 1990, así como los diferentes ensayos contenidos en Joaquim Molas (ed.). *1898: entre la crisi d'identitat i la modernització. Actes del Congrés Internacional celebrat a Barcelona, 20-24 d'abril de 1998*. Vol. II. Biblioteca Abat Oliba, 226. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2000, o en Jesús Rubio Jiménez. *La renovación teatral española de 1900*. Madrid: Asociación de directores de escena de España, 1998.

⁵ «Ser modern vol dir, doncs, sobretot, adoptar davant la vida una actitud de consumidor». Joan Lluís Marfany. «Modernisme i modernitat: artistes i burgesia». En: *Actes del Col·loqui Internacional sobre el Modernisme*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1988, p. 21.

Durante la época modernista, el *teatre català* encontró aquellos nobles contenidos que faltaban en su tradición decimonónica y consolidó una nueva trayectoria dramática, aunque el camino fue lento y difícil. A diferencia de ciudades como Viena, capital de estado y corte, donde el grupo social sobre el cual se apoyaba la cultura moderna era la alta burguesía financiera e industrial en competencia con la vieja aristocracia, poseedora del poder político, en Barcelona los burgueses emulaban la clase aristocrática en todos los aspectos de la vida cotidiana. Hacía tiempo que el teatro estaba en manos de la aristocracia local y la alta burguesía, sumamente hostiles a cualquier novedad. El teatro era utilizado en tanto que escaparate social y se descuidaba todo lo que excediera de este fin, lo que provocó, en general, un estancamiento en la cultura de fin de siglo.

Existían otras circunstancias que hacían difícil la situación. Por un lado, el catalán como lengua empezaba a introducirse en la poesía, la novela y el teatro, mientras que el periodismo y la crítica literaria, géneros que implicaban mayor inversión económica e involucraban a un público más numeroso, continuaban produciéndose básicamente en castellano. Por otro lado, si bien el impulso inicial hacia la modernidad estuviera personificado por un grupo restringido de hijos de buena familia –Santiago Rusiñol, Ramon Casas, Joan Maragall, Jaume Massó i Torrents–, el *modernisme* no constituía un frente compacto sino que se iba configurando gracias a eventos puntuales: la revista y editorial *L'Avenç*, el soporte sectorial de *La Vanguardia*, los artículos de Maragall en el *Brusi*, el comienzo de la actividad «sitgetiana» de Rusiñol. Un conjunto de iniciativas dirigidas a la pequeña burguesía intelectual, que representaba una minoría respecto a las filas de la clase conservadora.

De modo que, si bien el repertorio dramático catalán se fue enriqueciendo paulatinamente con nuevas obras y traducciones al catalán de textos extranjeros, los problemas endémicos que el *teatre català* iba arrastrando desde la mitad del siglo XIX no encontraron solución hasta bien entrado el siglo XX. La falta de un reconocimiento institucional y, en consecuencia, estar a merced de la iniciativa privada continuaron siendo rasgos comunes del *teatre modernista*, que llevó una vida errante al no disponer de sedes fijas ni de estabilidad económica, aunque a la vez esta situación fue favorable para nuevas experiencias espaciales dentro y fuera de la ciudad. La falta de profesionalidad y formación en las categorías de actores, directores y escenógrafos ocasionó varias críticas; pero la falta de un público abierto a las nuevas propuestas fue la mayor barrera. Educar el gusto estético de la nueva sociedad catalana fue el reto asumido por Rusiñol y Gual, que veían en el artista el «sacerdot de l'art», capaz de redimir el alma del nuevo público. Por este motivo, ellos serán los que plantearán los mayores cambios en cuanto a la puesta en escena, recursos escenográficos y tratamiento del espacio en la sala teatral.

Son los años en que Narcís Oller ofrece en *La febre d'or* (1892-1893) una imagen de la ciudad en doble proceso de transformación: urbanístico y social. La ciudad crece de modo más ordenado, espacioso y monumental, pero la sociedad también crece y debe modernizarse culturalmente. Y, mientras se produce el éxodo progresivo de las clases enriquecidas de Ciutat Vella hacia el Eixample, se va configurando un nuevo mapa de lugares de ocio y espectáculo que se integra al anterior, consagrado por la tradición decimonónica. En este nuevo sistema de espacios aparece

la avenida del Paral·lel, que el Ayuntamiento empezó a urbanizar en 1895 y en la cual, entre finales del siglo XIX y principios del XX, se instalaron varios locales destinados a un tipo de entretenimiento frívolo y ligero, de carácter muy popular. El Paral·lel será una zona con una alta densidad de salas de espectáculo y a la vez otro espacio público neurálgico, porque las terrazas de sus cafés lo convertirán en un inmenso escenario colectivo.

Sin embargo, en este proceso de cambio y modernización del teatro catalán, las experiencias más innovadoras durante el *modernisme* se situarán fuera de los límites de la ciudad construida, lejos de los teatros históricamente dedicados a las clases moderadas.

2.1 Primeros síntomas de modernización: el Paral·lel

Durante la última década del siglo XIX, el Teatre Principal –el de mayor prestigio por su antigüedad– y el Gran Teatre del Liceu seguían siendo los escenarios de la tradición teatral decimonónica: la pequeña aristocracia conservadora frecuentaba el Principal, mientras que la alta aristocracia seguía siendo fiel a las butacas del Liceu, como lo eran la mediana y alta burguesía industrial.

Entre 1870 y 1890, el único acontecimiento que llevó aires de modernización a los escenarios del Liceu y el Principal fue el ascenso del wagnerismo: un fenómeno con raíces no sólo musicales, sino de tipo cultural y político, que más tarde sería un punto de partida para la renovación modernista. Hasta 1870 el ambiente operístico barcelonés había sido totalmente italianista, pero la «buena nueva» wagneriana suscitó cambios a la vez que duras críticas. Los wagnerianos convencidos atacaron sistemáticamente las creaciones de Italia, atribuyendo su éxito exclusivamente a los manejos y negocios de las empresas italianas de mayor renombre. Así que hacia 1880 los teatros operísticos de la ciudad abandonaron la rutina tradicional para abrir sus puertas a la nueva música. El Teatre Principal se anticipó al Liceu en la presentación de la primera obra de Wagner y *Lohengrin* ocupó el escenario del antiguo teatro en mayo de 1882, aunque la obra se cantó en italiano.

Rápidamente, entre 1885 y 1887, el Gran Teatre del Liceu empezó a presentar obras de Wagner y durante la década de 1890 alternó la producción wagneriana con la producción clásica de la operística italiana, hasta que en 1898, con el empresario Albert Bernis, se reforzó el wagnerismo. El 25 de enero 1899 se puso en escena *La valquiria* con una novedad excepcional: la escena de la cabalgata de las valquirias se desarrollaba con el fondo de una proyección cinematográfica, rodada en los bosques de Vallvidrera, verdadero alarde en la utilización de un lenguaje visual recién nacido. Al contrario de lo que se podría imaginar, la obra recibió una dura crítica por la pobreza de la puesta en escena y por la mala actuación de los cantantes. Ante este fracaso el modelo wagneriano empezó a ser estudiado más a fondo, hasta el punto que el escenógrafo Francesc Soler i Rovirosa viajó a Bayreuth para ilustrarse acerca de los procedimientos

escenográficos más actuales. A su vuelta, uno de los principales cambios que aportó fue el oscurecimiento de la sala durante la representación.

El wagnerismo, si bien limitado a los círculos musicales de la ciudad, fue uno de los grandes ingredientes de la cultura finisecular que finalmente confluyó en el *modernisme*. A los ojos de los modernistas, Wagner fue la encarnación del artista perfecto y su obra la realización del ideal absoluto de «obra de arte total». Más allá de lo innovador en la dirección artística de la obra y en la puesta en escena, lo que interesaba a la moderna sociedad catalana era la concepción wagneriana de la ópera concebida como un *continuum* histórico, mitificación de la historia y la geografía de un pueblo.

El 31 de octubre de 1901, tuvo lugar en el local modernista Els Quatre Gats el acto fundacional de la nueva Associació Wagneriana, bajo la dirección de Joaquim Pena, crítico musical destacado de las páginas de la revista *Juventut*. El objetivo de la asociación era estudiar la obra wagneriana a través del análisis poético, musical y filosófico de los textos escénicos y teóricos del maestro y de aquellos trabajos que directa o indirectamente habían recibido su influencia, para promover la divulgación de la ópera, fomentando la formación de artistas catalanes en una escuela donde se enseñaría el estilo de interpretación del drama lírico. El idioma oficial era el catalán. La Associació Wagneriana no estaba vinculada al Liceu y adoptó desde el principio una actitud crítica respecto al histórico escenario, pero de forma indirecta favoreció e influyó en la programación del gran teatro. La labor de la asociación se centró en la divulgación de la música wagneriana y de autores afines mediante conferencias y audiciones, a lo cual se añadió muy pronto la traducción al catalán de los libretos de ópera. A principios de 1900, estos hechos coincidieron con los intentos de organizar el drama musical y la ópera catalana en la entidad del Teatre Líric Català, bajo la iniciativa de Enric Morera, una experiencia breve pero significativa.

En este contexto finisecular, el *teatre català*, que se estrenaba en el Romea y el Novedades junto a las pequeñas salas alternativas, era valorado como «un teatre d'afecionats que dona llastima i vergonya a la vegada»⁶. Entre septiembre y noviembre de 1892 y el 31 de enero de 1893 aparecen en *L'Avenç* tres artículos de Alexandre Cortada, en los cuales se analiza el estado del teatro en Barcelona como punto de partida para estudiar la posibilidad de una reforma teatral⁷. Estos ensayos aparecieron casi paralelamente al estudio de Josep Yxart sobre «El arte escénico en España» publicado en *La Vanguardia* en forma de folleto. Cortada constataba que el *teatre català* vivía en una atmósfera de «barrio» en medio del entusiasmo de unos catalanes que anhelaban tener un teatro público, pero a los que recriminaba una actitud pasiva. Para el crítico, el teatro catalán moderno debía competir con las obras más representativas del movimiento de vanguardia teatral europeo, no sólo para generar una verdadera renovación artística, sino para emplear el teatro como palanca para la construcción de un ideal social. El único medio para llegar a ese fin parecía ser la creación de una «élite» entre el público que sería

⁶ Jaume Aulet. «El teatre català durant l'any 1898: un incipient intent de modernització». En: Joaquim Molas (ed.). Op. cit., p. 131. ⁷ Eduard Valentí. *El primer modernismo literario catalán y sus fundamentos ideológicos*. Barcelona: Ariel, 1973, p. 204-214.

la encargada de propagar el nuevo teatro, un modelo de teatro independiente o libre, como existía en París y otras capitales europeas. El punto de partida era el teatro realista moderno. Cortada procede a trazar, a grandes rasgos, la historia del teatro contemporáneo europeo y concluye reconociendo que el teatro de Ibsen es el modelo más próximo a los intereses de Catalunya, porque lo que predomina en la literatura noruega es el sentimiento de libertad, de independencia y de individualismo, de algún modo coherente con el nuevo programa político social de los modernistas radicales.

Fue entonces cuando otros críticos del momento reivindicaron un teatro público como vía para realzar la escena catalana⁸ y los nuevos autores se empezaron a interesar por unas fuentes alejadas del clasicismo. Empeñados en romper esquemas y en apartarse de caminos marcados, querían alejarse de la comedia costumbrista y del drama pasional, tan familiares en los escenarios del Romea y el Novedades. Aunque Francia e Italia eran los países geográficamente más próximos, los modernistas sienten atracción por la literatura nórdica: la música wagneriana, la filosofía de Nietzsche, las tempestades del teatro noruego y el misterio de Maeterlinck.

Los primeros síntomas de cambio en el mundo teatral se dieron en 1893, año en que se estrenan en Barcelona dos obras de Ibsen: *Un enemigo del pueblo*, en el teatro Novedades, y *Nora*, en traducción catalana de Frederic Gomis, en el teatro Gran Vía, inaugurado en 1894 sobre el emplazamiento del antiguo teatro Calvo y Vico. Dos teatros del nuevo ensanche, pero relativamente próximos a la ciudad antigua. Con Josep Yxart de «capdavanter», como máximo defensor del *teatre d'idees*, Ibsen fue el autor europeo más instrumentalizado por distintos grupos sociales –desde los obreros a la pequeña burguesía intelectual– y fue el punto de partida de cierta juventud modernista. El culto a Ibsen se mantuvo sobre todo en sociedades dramáticas privadas, de carácter obrerista o anarquizante, animadas y dirigidas por hombres como Ignasi Iglésias, Felip Cortiella o Adrià Gual, si bien éste último revelará sus preferencias por un teatro más simbolista, que será inaugurado con el estreno de *La intrusa*, de Maurice Maeterlinck, durante la segunda fiesta modernista organizada en Sitges por Rusiñol el 10 de septiembre de 1893.

En 1894 el teatro Gran Vía acoge nuevamente un estreno importante: *L'argolla*, de Ignasi Iglésias, primera obra catalana que recibe la influencia del teatro de Ibsen. Hasta entonces el *teatre català* –a excepción de Guimerà– había sido un teatro moderado, típico, sentimental, sin pretensiones de trascendencia, siendo Iglésias de los primeros en romper con esta inercia para insinuar algo distinto, para renovar la escena catalana llevando a ella problemas vivos y contemporáneos. Un «teatre autènticament de poble», en el cual fuera posible una profunda transformación social y humana.

Ibsen no era únicamente el modelo de los nuevos intelectuales modernistas, sino también del movimiento obrero anarquista y por ello, además de ocupar los escenarios de los teatros del

⁸ «En les principals capitals europeas els governs o'ls ajuntaments protegeixen el teatre nacional, comprenent la missió honesta y civilisadora d'aquesta branca de la literatura, mes honesta y mes civilisadora quan mes protegida's troba». Conrad Roure. «Pel nostre Teatre». *Lo Teatro Regional*, 360. Barcelona, 1 de enero de 1899, p. 3-4.



Exterior e interior de la Maison Doré, 1897.

Eixample, llegó hasta escenarios más populares como el del Teatre Olimp, en 1896, con el estreno de *Espectres*, puesta en escena por la compañía Teatre Independent de la cual formaban parte Ignasi Iglésias, Pompeu Fabra y Jaume Brossa.

«Representar una traducción catalana de la obra *Espectres* (*Gengangere*) de Ibsen, hecha con escrupulosa fidelidad y sin la menor mutilación; tomar por su cuenta la interpretación de la misma, un núcleo de actores aficionados y conseguir interesar a unos 500 espectadores, entre los cuales preponderaba la juventud intelectual, únicamente es hacedero hoy en nuestra ciudad, que es, como antes hemos indicado, el vehículo de todas las innovaciones artísticas y literarias nacidas en el extranjero».⁹

Sin embargo, estas primeras manifestaciones de teatro moderno no eran representativas de una nueva realidad escénica. Eran espectáculos de carácter minoritario y estaban dirigidos a un público muy restringido, casi más fascinado por una «moda» que movido por un real deseo de modernización teatral. Los sectores conservadores eran ajenos y contrarios a cualquier manifestación artística de la Barcelona cosmopolita. La alta y mediana burguesía tampoco estaban interesadas en el teatro moderno extranjero o catalán, y los sectores populares, fieles a la tradición catalana e identificados con la programación del Romea, constituían también un frente de oposición. Aunque la ciudad se modernizaba, el conjunto de la sociedad se encontraba estancada en un conservadurismo obtuso.

En 1892 se inauguró el Hotel Continental en la esquina de Plaça de Catalunya con Rambla Canaletes, y un año más tarde lo hacía el Hotel Inglaterra en la esquina con Portal de l'Àngel; cafés y restaurantes completaban la oferta para turistas y ciudadanos con locales tan ilustres como la cervecería Munich, que abrió sus puertas en 1895, y la Maison Doré, un *chic parisien*, que desde 1897 fue uno de los locales más concurridos de la plaza. Era el punto de encuentro de burguesía y aristocracia que se entretenían con grandes fiestas, así como de industriales

⁹ Francesc Roca i Roca. «La semana en Barcelona». *La Vanguardia*. Barcelona, 19 de abril de 1896. Fragmento contenido en Eduard Valentí. Op. cit, p. 216.



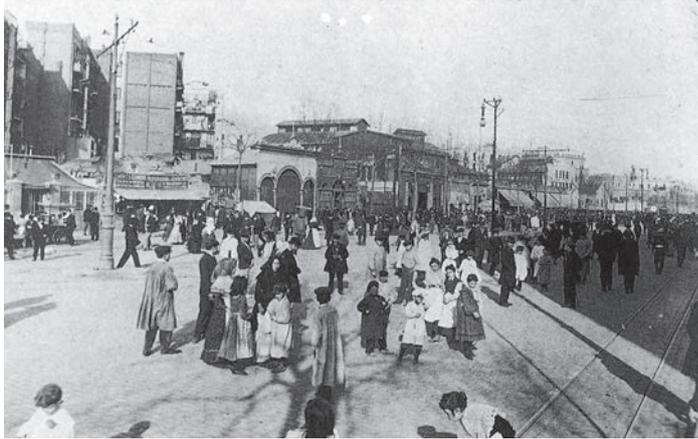
La Plaça de Catalunya poco después de 1902.

adinerados que encontraban allí un espacio de tertulia, al tiempo que un lugar de «ressopó» para noctámbulos. En 1897 se inaugura, hacia Ronda Universitat, el Gran Café-Restaurant Colón, de estilo modernista. Su café, restaurante y academia de billar eran establecimientos de gran renombre que en 1902 fueron transformados en el famoso Hotel Colón. De este modo, entre 1898 y 1902 la Plaça de Catalunya empezó a consolidar el perímetro de sus fachadas, a la vez que el Ayuntamiento eliminaba del centro todos los barracones efímeros, urbanizaba unas avenidas de 20 metros de ancho en aspa y colocaba en los parterres magnolias, plataneros, flores y plantas. El único local que continuaba funcionando a modo de teatro y siendo un escenario muy visitado era el Teatro Eldorado, antiguo Teatro Cataluña, que sobrevivirá hasta junio de 1912 cuando se reforma e inaugura con el nombre de Cine Cataluña.

Desplazado de la Plaça de Catalunya, el mundo de diversión frívola y popular volvió a estructurarse en la avenida del Paral·lel, que conectaba las Drassanes con Plaça d'Espanya, un erial extendido entre la muralla de Santa Matrona y la montaña de Montjuïc, en la que se encontraban numerosos parajes al aire libre –merenderos, fuentes y bailes–, frecuentados por las clases más populares¹⁰. Tocando en la parte baja con los sórdidos barrios y los muelles de carbón del puerto, hacia arriba con los barrios obreros de Sants nacidos a los pies de Montjuïc y, a la derecha, con el barrio popular del Raval, esta zona se configuraba como un territorio mísero y peligroso. No obstante, su emplazamiento tenía una ventaja que permitió que no se convirtiera en una zona indiferente a los eventos vitales de la ciudad. La ronda Sant Antoni ponía en contacto el Paral·lel con el Eixample, la Barcelona moderna, y la calle Conde del Asalto lo enlazaba con la ciudad antigua. Además, los bares, droguerías y pastelerías de la calle Conde del Asalto no cerraban nunca y venían a ser la antesala rumorosa y «esbojarrada» de la avenida.

Entre 1894 y 1903, para escapar de las leyes municipales que regulaban la urbanización de esta avenida, que el Plan Cerdà fijaba con una amplitud de 50 metros, sólo se edificaron cobertizos de madera; ningún propietario quería edificar en piedra dejando tanto espacio al paso público.

¹⁰ Xavier Fàbregas. *Història del teatre català*. Barcelona: Millà, 1978, p. 105.



El Paral·lel en 1904, en el tramo entre las calles San Pablo y Tapias.



El Paral·lel hacia 1904. En primer plano el Salón Venus, el Palacio Trianon y el Pabellón Soriano.

El carácter provisional de los barracones permitía ocupar los primeros solares sin demasiadas expectativas, y así la calle polvorienta se llenó de tabernas, cafés, quioscos, circos y barracas de feria. En 1892 se instaló el teatro Circo Español Modelo, el más antiguo de los locales del Paral·lel, que empezó siendo un circo y siguió como teatro, con su famosa terraza del Café Español que ocupaba toda la acera. A partir de entonces fueron apareciendo el Café Sevilla (1898), primer escenario para el flamenco; el Pabellón Soriano (1900), regido por una familia de circenses; el teatro Nuevo (1901), que se había construido reciclando partes del Teatre Líric del Passeig de Gràcia y denotaba un cierto lujo; el Salón Venus y Le Trianon (1902), cafés-conciertos en los cuales «suelen exhibir sus gracias las divas de la *chansonette* y los artistas excéntricos»¹¹, ofreciendo espectáculos al límite de lo permitido.

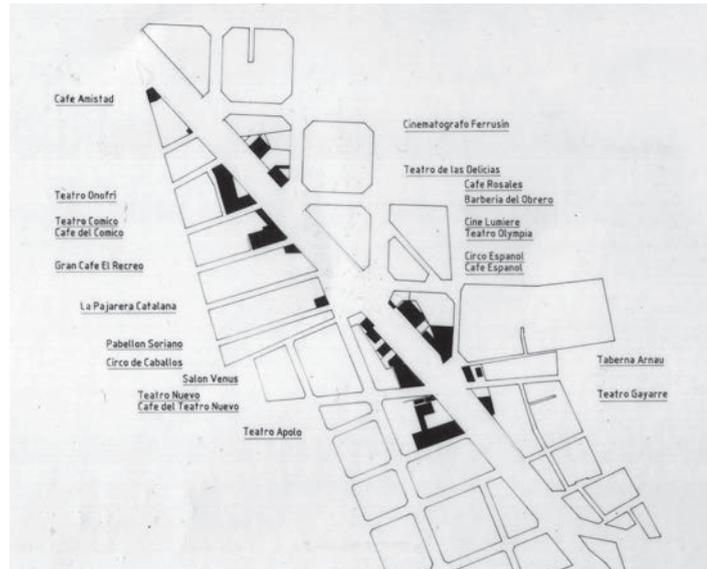
Entre finales del XIX y la primera década de 1900 el Paral·lel se transforma en la «meca» del espectáculo moderno y la vida frívola. Los géneros que se representaban con más popularidad eran la pantomima, el melodrama, la zarzuela y opereta, el *vaudeville* y las revistas, alternado con otros espectáculos sin ningún carácter específico.

En un principio, el Paral·lel acogía a una gran concentración de obreros y modestos menestrales que en sus teatros y salas buscaban reposo y distracción los sábados por la tarde y los días de fiesta. A este público se unían vendedores de mercados, marineros y trabajadores del muelle, pero allí confluían también artistas y escritores, pertenecientes a la bohemia intelectual, con el objetivo de buscar emociones, inspiración y sobre todo con la esperanza de dar a conocer sus producciones literarias. Muy pronto, el cruce entre la avenida del Paral·lel y la calle Conde del Asalto se convirtió en un lugar concurrido por multitud de personas que transitaban a todas horas y sin hacer distinción entre calzada y acera, donde se colocaban las interminables terrazas de los cafés. Este ambiente constante de fiesta y verbena era el gran encanto de la ancha vía.

¹¹ Francesc Roca i Roca. *Guía Barcelona en la mano*. Barcelona: Tipografía A. López, 1895, p. 213.



La avenida del Paral·lel a principios del siglo xx.



Plano de los teatros del Paral·lel en las décadas 1895-1905
(R. Perrone, E. Birigozzi, 1995).

De modo que el eje del Paral·lel estaba completamente integrado en la cartografía teatral de la Barcelona de 1900, siendo lugar también para alguna propuesta innovadora.

Configurado este nuevo mapa teatral, a partir de 1898 se constatará un auténtico cambio en la oferta de la producción teatral, reflejo no solamente de unas condiciones locales políticas y sociales, sino también del afán de renovación teatral en la España de esa época. La generación del 98 vivió un momento de cuestionamiento de la vida y la literatura dramática española. Artículos, ensayos y manifiestos acompañaron y fundamentaron los intentos de renovación teatral en España desde el cambio de siglo hasta 1914. En general, no faltaron ideas ni proyectos, pero sí la capacidad de convertirlos en acciones concretas, y eso, de alguna manera, fue lo que pasó también en Barcelona. En 1896, Miguel de Unamuno ya había adelantado un tema importante: la regeneración del teatro español se debía centrar en el drama –teatro popular– y en el público. Unamuno defendía un teatro desnudo, donde la escenografía debía ser reducida a lo mínimo, sin ornamentación ni objetos, y en el que el actor se olvidara de su encanto personal y de sus cualidades.

Los primeros síntomas evidentes de este aire de renovación se promovieron entre 1897 y 1898 fuera de Barcelona. El estreno de *La fada*, durante la cuarta fiesta modernista en Sitges en febrero de 1897, inaugura el drama nacional moderno catalán, pudiéndose considerar la obra manifiesto del Teatre Líric Català, aunque éste será un proyecto que se esfumará lentamente. Dirigida por Rusiñol, la puesta en escena de *La fada* planteará además una serie de cambios que merecen ser destacados porque adelantan, a pequeña escala, algunos de los aspectos innovadores del espacio escénico que Gual intentará incorporar a su Teatre Íntim. Un año después, en 1898, las traducciones simultáneas de Joan Maragall de *Ifigènia a Tàurida* (Goethe) y de Artur Masriera de *Els Perses* y *Prometeu encadenat* (Esquilo), demuestran públicamente la fuerza estética y musical del idioma catalán, consagrando oficialmente el *teatre en català* al repertorio clásico y extranjero.

2.2 La Blanca Subur: plataforma de renovación de la escena catalana

«Se escogió Sitges para huir de la atmósfera viciada de Barcelona y buscar un campo neutral bajo el cielo poético de la hermosa villa vecina».¹²

Sin duda, las fiestas modernistas organizadas entre 1892 y 1897 por Santiago Rusiñol en Sitges anticiparon la modernización teatral de Barcelona. Gracias a su carácter efímero y a su propuesta de entretenimiento cultural, en forma de concierto musical o de representación teatral, pudieron proponer fórmulas innovadoras por su lejanía de los circuitos oficiales y de las empresas teatrales de la Ciudad Condal. Centenares de personas de los círculos literarios y artísticos de la capital se desplazaron hacia la colonia artística de Sitges, y este público selecto, junto a los vecinos suburenses, fueron los primeros «iniciados» en experimentar nuevas emociones ante las propuestas escénicas de Rusiñol. Era el comienzo de una modernidad teatral.

Son numerosos los estudios sobre Santiago Rusiñol. Sin embargo, un aspecto que quizás no remarcan demasiado esas monografías, generalmente centradas en el personaje de Rusiñol¹³ o en la modernidad de su propuesta dramática, es la vinculación entre Barcelona y Sitges en la trayectoria de innovación teatral y escénica que en la presente tesis se está investigando.

Fuera de la *ciutat nova*, y probablemente gracias a ello, lo que acontecía en Sitges era especialmente significativo; no sólo para el *teatre modernista*, sino también para el *teatre català*. Sitges fue un terreno de ensayo, una propuesta joven, que encontró el favor de los «sitgetans», lejos del caciquismo de la burguesía barcelonesa y de la competencia de un mercado estancado en la tradición decimonónica. Una iniciativa que celebraba el «arte por el arte», ajeno a vínculos empresariales y comerciales. Unos actos que, precisamente por su carácter efímero, pudieron experimentar y ser valorados no tanto desde el punto de vista técnico, sino por su aspecto innovador, por la emoción que suscitaron en los participantes, conscientes de asistir a un espectáculo único. Sitges parece haber ofrecido a Rusiñol y a sus amigos un apacible enclave donde manifestar su arte.

«Al entrar por vez primera en su recinto le entusiasmó el azul de su cielo, le cautivó su contacto con las bulliciosas olas del mediterráneo, se le abrieron fácilmente muchos corazones y el alma del artista, fatigada tal vez por la agitación constante de las grandes capitales, halló aquí la quietud que ambicionaba desde largo tiempo»¹⁴.

A finales del siglo XIX, Sitges había pasado rápidamente de ser una colonia de «americanos» a una hermosa y pintoresca localidad, cada vez mejor comunicada con Barcelona, tanto por mar como por tierra. Su puerto estaba habilitado para el comercio de cabotaje y su fondeadero era de los mejores de las costas de Catalunya. El centro urbano se había desarrollado próximo al

¹² *La Saeta*, 328. Barcelona, 4 de marzo de 1897, p. 15.

¹³ Margarida Casacuberta. *Santiago Rusiñol: vida, literatura i mite*. Barcelona: Curial, 1997.

¹⁴ «Santiago Rusiñol». *El Eco de Sitges*, s.f. Fragmento conservado en el Àlbum recordatori vol. I – 1890/1897 del Fondo Santiago Rusiñol, BSR, Sitges.



Sitges. Playa de Sant Sebastià hacia 1910.

puerto, donde se instalaron los locales de ocio y entretenimiento. Allí se encontraban el Cafè de Baix a Mar (1858), situado en la playa de la Ribera, llamado popularmente Cafè dels Senyors porque en sus tertulias participaban los señores de la villa, conversando sobre los acontecimientos económicos y políticos de Cuba, y el Cafè Continental, más tarde nombrado cervecería del Cau Ferrat (1895), el local predilecto de los artistas reunidos en Sitges. Además, había dos importantes sociedades recreativas que jugaron un papel fundamental en el desarrollo sociocultural de la villa: el Casino Prado Suburense, abierto en 1869, y la Societat Recreativa el Retiro, inaugurada en 1870, ambos surgidos de la recuperación de antiguos casinos.

El matrimonio entre Rusiñol y Sitges fue puramente fortuito. Rusiñol llegó a Sitges por casualidad una tarde de octubre de 1891, de paso hacia Vilanova, y paulatinamente sus estancias en «aquell lloc on el cel era més blau, la mar més blava també, les cases eren blanques i sense neu, i tot era verd i florit»¹⁶, se convirtieron en una costumbre. Hasta que el 4 de noviembre de 1894 estableció su taller en el Cau Ferrat, inaugurado en ocasión de la tercera fiesta modernista. El Cau Ferrat se convirtió en el *sancta sanctorum* del vanguardismo literario y artístico, así como de las inquietudes estéticas y espirituales que conmovían la nueva generación. Fue el lugar de atracción de relevantes personalidades del país y el extranjero, coincidiendo allí Casas, Utrillo y un muy joven Adrià Gual.

«Un cau d'il·lusions i d'esperances; que sigui un refugi per abrigar els que sentin fred al cor: un pedrís on reposar l'esperit que arriba malalt del camí enfangat de la terra: una ermita prop del mar, hospital dels ferits d'indiferència i posada de peregrins de la Santa Poesia, que vinguin a veure espai espirar núvols i mar i tempestats i serenes, a curar-se del mal del soroll, a omplir-se els pulmons de pau per retornar a volar amb més alè vers els boscos i bardisses de la vida i continuar la Santa Lluita.»¹⁶

¹⁵ Discurso de despedida celebrado en ocasión de su viaje a París y transcrito en Margarida Casacuberta. Op. cit., p. 85.

¹⁶ Discurso de inauguración de Rusiñol, pronunciado durante la primera fiesta modernista, transcrito en Francesc Curet. *Història del Teatre Català*. Barcelona: Editorial Aedos, 1967, p. 371.



Vestíbulo del Cau Ferrat. Postal anterior a 1901.



Entrada del público en el patio del Prado Suburens, antes de la función de *La Fada*, 1887 (BSR).

En la sala más espaciosa del Cau se celebraron reuniones y animadas conversaciones entre artistas y poetas; sin embargo, cuando el acto era más importante y se dirigía a un público más amplio, Rusiñol ocupaba el Prado Suburens, el escenario con más capacidad de que disponía Sitges. Las fiestas organizadas por Rusiñol, con todo el revuelo que provocaban y las posteriores noticias en prensa, constituyeron un canal propagandístico eficaz para el pueblo suburens, que lentamente empezó a ver en el «estiueig» una interesante posibilidad de reforzar la situación económica local. La ciudad de Sitges se convirtió en un centro de peregrinación de las fuerzas intelectuales, no sólo de Catalunya, también del resto del estado español.

Las cinco fiestas modernistas organizadas entre 1892 y 1899 fueron eventos artísticos y sociales de gran envergadura para la época. Marcaron dos fechas importantes en el camino hacia la consolidación de un *modernisme teatral*, al tiempo que constituyeron la premisa para la renovación del *teatre català*. En 1893 se estrenó *La intrusa*, de Maurice Maeterlinck, traducida por Pompeu Fabra, y en 1897 *La fada*, de Jaume Massó i Torrents con música de Enric Morera. Ambas obras, aunque de diverso modo por situarse en distintos momentos cronológicos, son un modelo válido para explicar los inicios de un *teatre català* moderno y la transición del simbolismo de inspiración nórdica a un género de teatro poético que buscaba sus raíces en la propia Catalunya.

La primera fiesta modernista organizada por Rusiñol en agosto de 1892 había consistido únicamente en una exposición artística, abierta a la obra de pintores catalanes; la segunda, en cambio, celebrada el 10 de septiembre de 1893, fue un evento pluridisciplinar en el cual confluyeron la música y el teatro, así como otras artes implicadas en el proceso de modernización. Lo mejor de la intelectualidad barcelonesa había peregrinado hasta la Blanca Subur para participar en la fiesta que Rusiñol, Casellas y sus amigos, «la colla de *L'Aveng*», habían preparado. *La intrusa* se representó una sola vez ante un público selecto que, junto con algunos vecinos y veraneantes curiosos, estaba formado por un gran número de seguidores de la última moda de la estética contemporánea, «aficionados artistas capaces de entender

lo que llevaban entre manos»¹⁷. El evento consiguió aglutinar a representantes de distintos sectores de la modernidad catalana: los escritores Joan Maragall, Narcís Oller, Pin y Soler; los críticos más destacados del momento como Josep Yxart y los redactores de las principales publicaciones periódicas –*La Vanguardia*, *La Publicidad*, *La Reinaxensa*, *El Diario de Barcelona*, *El Correo Catalán*–, al tiempo que captó la atención de la juventud intelectual admiradora del nuevo pensamiento y de las tendencias más modernas. Entre estos jóvenes se encontraba el veinteañero Adrià Gual que, fascinado por las propuestas de Rusiñol, se estaba iniciando en un camino de sincera vocación artística y de reforma del arte. De hecho, para comprender el origen de la estética gualiana es suficiente fijarse en el contenido del discurso de Rusiñol durante el estreno de *La intrusa*¹⁸.

La representación de *La intrusa* de Maeterlinck estuvo precedida por un tema musical dividido en una primera parte, integrada por obras del joven compositor Enric Morera, y una segunda parte completada por piezas de Godard, Popper y Cesar Franck. Terminado el entreacto, se levantó el telón y Rusiñol pronunció un discurso en el cual presentaba la obra como un «acto de amor» hacia el arte moderno, en el ámbito de la moderna literatura dramática y en el de la escenificación. La elección de Maeterlinck como bandera del incipiente grupo modernista era obvia, ya que el autor belga era uno de los grandes reformadores del teatro europeo. *La intrusa* respondía a la demanda creciente de traducciones en catalán de modernas obras extranjeras, e introducía importantes novedades respecto a la puesta en escena: la sala a oscuras; el naturalismo de la *mise en scène*, que permitía establecer una correspondencia clara entre elementos físicos y elementos anímicos, y, sobre todo, la voluntad de una interpretación que superara los clichés de la declamación académica, por lo que se decidió recurrir a actores *amateurs* más que a profesionales demasiado viciados por las reglas. Según la opinión de Yxart¹⁹, Maeterlinck, el dramaturgo del ensueño, impalpable e incoloro, y el teatro, en cuanto realización plástica, eran antitéticos y posiblemente por esta razón la propuesta de Rusiñol tuvo tanta fuerza innovadora. El público era consciente de que presenciaba un experimento.

Además de demostrar que el catalán era un idioma igualmente válido para la estética moderna, lo que consiguió Rusiñol en Sitges fue eliminar «totes aquelles estranyes emocions que priven el recolliment a l'aficionat en un teatre barceloní»²⁰. Este acto de descentralización artística había conseguido, por primera vez, una forma de teatro independiente que centraba la atención del espectador sobre la musicalidad de la palabra, más allá de las convenciones formales y del mercantilismo de las empresas teatrales.

«Verdaderamente había cierto refinamiento en ir a buscar la deseada emoción atravesando la melancólica marina del Prat, de Castelldefells y de las rocosas costas del Garraf, en vez de encontrarla en cualquier esquina de la Rambla o del Paseo de Gracia.»²¹

¹⁷ Joan Maragall. «Sitges 11 de septiembre». *Diario de Barcelona*. Barcelona, 12 de septiembre de 1893 (edición de tarde), p. 74-75.

¹⁸ Carles Battle. Op. cit., p. 143.

¹⁹ Josep Yxart. *El arte escénico en España*. Vol. I. Barcelona: Imprenta de «La Vanguardia», 1894, p. 278-279.

²⁰ Jaume Brossa. «La festa modernista de Sitges». *L'Avenç*, 2ª época, Año V, 17. Barcelona: 15 de septiembre de 1893, p. 261.

²¹ Joan Maragall. Op. cit., p. 75.

La tradición decimonónica de ir al teatro para ver y ser visto se había, en parte, infringido. Las mujeres no sólo iban a lucir escotes; el espectáculo no estaba ajustado al servilismo que impone la sala tradicional, ya que el escenario estaba preparado por un artista y no por un decorador. Los objetos, las sombras y la musicalidad de las palabras eran los verdaderos protagonistas de la escena.

«En la decoració, en els objectes accessoris, en l'atmosfera que s'endevina per la finestra, en el decaïment esmortuït dels desmaï, en els tocs del rellotge, s'hi dedueïen els rastres de la mà d'uns veritables artistes. Els raigs de lluna qu'al final de l'obra entren per la finestra a l'esser l'escena fosca, van donar el verdader to. (...) de modo que semblaven inseparables els objectes animats i els inanimats.»²²

Muchos de los artículos que relatan el evento ponen atención en la atmósfera conseguida en la *mise en scène*, que se aproxima a las propuestas más modernas de renovación escénica maduradas en Francia a partir de 1890, cuando Lugné Poe, bajo el signo del simbolismo, supera el naturalismo de André Antoine, promotor de un realismo espacial puramente descriptivo e imitativo, para proponer una escena más de carácter evocativo.

Desde finales del siglo XIX, Francia, junto con Alemania e Inglaterra, estaba buscando la manera de superar la idea de un teatro ilusionista para poder afirmar la independencia del arte del teatro y superar el modelo del siglo XIX, símbolo de un rito esencialmente burgués. Las tentativas de reforma de las vanguardias teatrales del momento se apoyaban en una *élite* intelectual empeñada en crear un teatro con un carácter independiente y más próximo al público²³. A la luz de estos objetivos, los cambios en la arquitectura y el espacio teatral eran esenciales para establecer una nueva relación entre público y actores, y por este motivo muchos directores de escena empezaron a investigar nuevas fórmulas escenográficas²⁴, aunque en un circuito de pequeñas salas teatrales.

El 17 de mayo de 1893, durante la estancia en París de Rusiñol y Casellas, se había estrenado *Pelléas et Mélisande*, de Maeterlinck, escenificada por Lugné Poe en el Théâtre de l'Oeuvre. Un evento que representó un ejemplo en la nueva orientación del arte del teatro y que estableció nuevos parámetros entre la estética teatral y la pictórica. Para Lugné Poe, el teatro de vanguardia debía cuestionar ante todo sus medios –actores y escena–, para buscar nuevas fórmulas capaces de cambiar radicalmente la relación entre el texto y el valor visual del espectáculo. La simplificación de la puesta en escena favorecía el texto y, efectivamente, en *Pelléas et Mélisande* se dispuso por primera vez un cuadro ornamental de la obra, más que un fondo para los diferentes lugares de acción. La evocación imprecisa sustituyó a la figuración realista del lugar, y la supresión de accesorios y muebles impusieron la simplicidad a la sobrecarga decorativa. Eliminados los objetos descriptivos, los colores tomaron un rol primordial en la obra. Para Poe, la escena se transforma en un juego de analogías, en el cual ya

²² Jaume Brossa. Op.cit., p. 261.

²³ Tentativas antitéticas entre naturalismo y simbolismo.

²⁴ Denis Bablet. *Le Décór de théâtre-de 1870 a 1914*. París: Editions du CNRS, 1983. Denis Bablet explica los cambios en la escenografía

de finales del siglo XIX, especialmente en la evolución de la escena desde el naturalismo de Antoine a la simplificación de Paul Fort, hasta llegar al Théâtre d'Oeuvre de Poe.



Alexandre de Riquer. Portada del Libreto de Jaume Massó i Torrents, *La Fada*, 1897 (BSR).



Miquel Utrillo. Cartel y clisé de *La Fada*, 1897 (BSR).

no se trata de crear un determinado paisaje ilusionista, mediante los artificios de la perspectiva y las tonalidades del mundo real, sino de utilizar el color con una función simbólica. La armonía de tonos oscuros, naranjas y una gama de diferentes verdes evocan los admirables paisajes de Pierre Puvis de Chavannes. La luz, que incide sobre los personajes desde arriba, se adapta a la atmósfera de la pieza envuelta en una áurea misteriosa, y el vestuario se integra a la decoración nuevamente a través de los colores: negro, morado, violeta, gris, verde luna. La sala se dejó a oscuras para que el público perdiera la conciencia de existir como colectividad y se dejase sugestionar como individuo.

De manera inevitable, las intuiciones de Poe abrieron el camino a muchas de las ideas de Rusiñol sobre teatro, aunque en la puesta en escena de *La intrusa* Rusiñol utilizó muebles y objetos, descontextualizándolos de su función y dándoles una carga simbólica gracias al juego de luces y sombras. Indudablemente, donde mejor pudo madurar la lección de Lugné Poe y fundirla con su estética pictórica fue en el montaje de *La fada*, con escenografía de Miquel Utrillo y Antoni Mirabent, bajo bocetos y dirección del propio Rusiñol y figurines de Lluís Labarta.

La fada, estrenada durante la cuarta fiesta modernista el 14 de febrero de 1897, con música de Enric Morera, libreto de Jaume Massó i Torrents—fundador de *L'Avenç*— e interpretación a cargo de la orquesta del Liceu, representó una verdadera revolución en el proceso de renovación del *teatre català*, porque consagró el triunfo de la ópera catalana.

«Per tots els que estimem Catalunya, per tots els que adorem els hermosos fruits de l'Art, per tots els que voldriem que la nostra noble terra no fos tan sols laboriosa (...) sinó que fos també la fada somniadora (...) la festa que avui resem és la festa de venturosa esperança.»²⁵

Las ideas estéticas de Wagner nutridas desde la segunda mitad del siglo XIX confluyeron en esta obra, que fue capaz de aglutinar el interés de los grupos catalanistas como punto de unión entre un nuevo género literario y un catalanismo en vía de expansión.

«Hasta el presente Barcelona fue siempre la capital laboriosa, industrial, menestrala; digna de encomio y respeto, pero prosaica. Desde que los modernistas constituyeron su núcleo artístico hay aquí (en Sitges) actividad intelectual y se vive y se respira otra poesía en el ambiente.»²⁶

De nuevo, Sitges ofreció el campo neutral para huir de la atmósfera viciada de Barcelona. Alejandro Cortada comenta que «este acto de descentralización catalana» fue duramente criticado por muchos catalanistas, y alega que si se hubiera estrenado en Barcelona probablemente se le hubiera dado más importancia, hubiera podido asistir más público e incluso la puesta en escena hubiera podido ser más digna. Pero también reconoce que ningún empresario de la capital se habría atrevido a poner en escena la ópera del joven Morera, escrita y concluida desde hacía tiempo, a excepción del valiente Rusiñol y su grupo de jóvenes artistas entusiasmados por aquella música innovadora²⁷.

Lo más selecto y escogido del público intelectual de Barcelona, junto a banqueros, comerciantes y eminentes hombres públicos, acudió otra vez al llamamiento en la Blanca Subur; ahora no simplemente para asistir a una efeméride teatral, sino para presenciar el triunfo de la música catalana hermanada con el arte literario y la poesía. El libreto de *La fada* se basa en la leyenda de una región lacustre de los Pirineos, y contiene magníficas situaciones de lirismo y de pasión en las que la música de Morera podía lucir su poder descriptivo²⁸. Exalta la naturaleza poderosa, virgen y silvestre de los inmensos Pirineos, las poéticas leyendas y el espíritu catalán, envolviendo de tal modo toda la obra que la correspondencia entre texto y música llega a resultados dignos del drama wagneriano.

«La música del maestro catalán perfila en nuestro ánimo las mismas sensaciones recogidas desde las ventanas del Cau Ferrat. (...) el sabor de naturaleza que empezaba a obsesionarnos, trasportándonos de las orillas de un mar en calma, a las regiones montañosas de los Pirineos (...) notamos que se hace dueña de nosotros, cambiando gradualmente las aguas del mar de la costa catalana en aguas de un lago encantado.»²⁹

De alguna manera, el paisaje marítimo de Sitges se transfigura en las aguas del lago encantado, escenario de la historia, y Rusiñol consigue reflejar en la escena esa armonía entre música y palabra, recurriendo a un lenguaje pictórico puro que suprime por completo elementos accesorios.

²⁵ «La Fada». En: *Santiago Rusiñol. Obres Completes*. Vol. II. Barcelona: Selecta, 1973, p. 615-618.

²⁶ *La Saeta*, 328. Op. cit.

²⁷ Alejandro Cortada. «La Fada». Fuente desconocida, febrero de 1897. *Retalls de Premsa*, vol. III. Fondo Santiago Rusiñol, BSR, Sitges.

²⁸ La historia de amor se desarrolla durante el reinado de Jaume I de Catalunya en la región de Noedes, entre las altas montañas del Pirineo Oriental.

²⁹ Elías Alfredo. «La Fada». Fuente desconocida, febrero de 1897. *Retalls de Premsa*, vol. II. Fondo Santiago Rusiñol, BSR, Sitges.

«Con las primeras notas levántese el telón y al aparecer ante el público la hermosa decoración pintada por Mirabent y Utrillo sobre boceto de Rusiñol interrumpieron los aplausos estrepitosos, la música, y es que la decoración era hermosa de verdad, de una armonía de color finísima y de una poesía no usada en ninguna casi de las producciones del arte escenográfico español.»³⁰

Una obra de arte creada exclusivamente por quienes persiguen un fin puramente artístico sin propósitos mercantiles de ninguna clase y sin imposiciones de contrato. Utrillo confiesa que ejecutó la escenografía con Mirabent, bajo boceto de Rusiñol, porque no se veía capaz de concebir el espacio en el cual debían caber montañas, lagos y bosque.

Del libreto de la ópera se puede extraer la primera escena.

«S'obria l'ampla extensió del estany Negre reposant entre cingles espadats. Les aigües vénen a morir a una vora oberta, pas xamós que deixen les pelades montanyes. En primer terme comença una pendent plena d'herba i tatxonada de floretes de colors vius, dominant-hi les blanques; un poc més lluny arrenca un bosc espès. Prop dels prats una cabana de pastors i, escampats jaient per la jaça, vaques i vedells.

Es de nit. A poca distancia, entre les roques esberlades hi ha encara clapes de neu. Gran quietud per les valls i calmes; sols se sent l'aire com remoreja a l'atravesar el bosc i en el gorg un soroll d'ones amb prou feines perceptible. Brillen els estells i reflecteixen en les aigües.»³¹

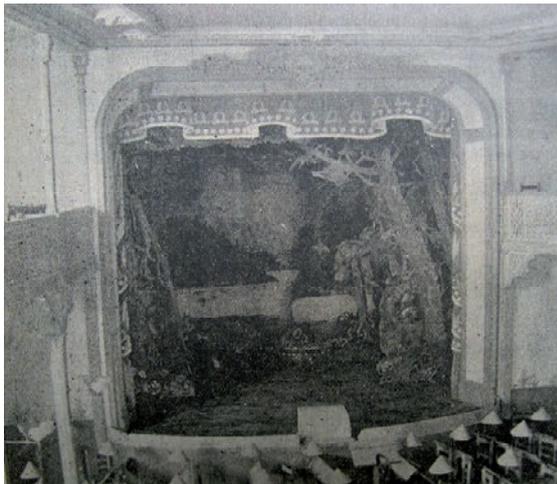
Un contexto plástico que actúa como espacio apasionado, adecuado al universo poético que deriva del texto y de la acción escénica, y no sólo del contexto real en el cual se desarrolla la acción. El escenario del Prado Suburenses era pequeño y observando las fotografías publicadas en *La Saeta* se puede intuir que la representación pictórica seguía siendo de carácter ilusorio, al estilo de Soler y Rovirosa, y los recursos lumínicos utilizados muy simples. Quizás se pueda imaginar que los colores eran los mismos empleados en los cuadros de Puvis de Chavannes, los oscuros y los verdes; aquel color bruno-ocre empleado por Utrillo en el cartel de la obra o por Rusiñol en sus obras pictóricas. De hecho, en aquellos años el Rusiñol pintor se había acercado al simbolismo y empezaba a interesarse por el género del paisaje, aunque se tratara de un paisaje fantástico e idealizado de directa procedencia prerrafaelita, como en el caso de las alegorías de *La Pintura*, *La Música* y *La Poesía*, realizadas en el Cau Ferrat en 1896. El acento puesto sobre el poder y la fuerza del paisaje tal que enclave donde emplazar el drama catalán moderno será el primer síntoma de lo que más tarde se transformará en un sentimiento maduro que buscará en la propia naturaleza sus posibles escenarios.

El éxito de *La Fada*, acogida con entusiasmo por la prensa, llevó a pensar en la constitución de una sociedad que pudiese avalar económicamente el proyecto de creación de un *teatre líric català* estable, orientado por Morera y capaz de contrarrestar el género chico madrileño³².

³⁰ «La fiesta artística de Sitges». *La Publicidad*. Barcelona, 17 de febrero de 1897 (edición de noche), s. p.

³¹ Jaume Massó Torrents. *La Fada*. Barcelona: Tipografía de L'Avenç, 1897, p. 3.

³² «Nada tan opuesto a nuestra manera de ser y sentir, nada tan contrario al espíritu catalán, como esas obrillas groseras que a granel vienen ofreciéndose al público barcelonés». Joan Lluís Marfany. «Al damunt dels nostres cants...; nacionalisme, modernisme i cant coral a la Barcelona del final de segle». En: *Recerques*, 19 – Homenatge a Pierre Vilar vol. 1. Barcelona: Curial, 1987, p. 85-113.



Escenario del Prado Suburens (BSR).

Trajes de los personajes de *La Fada* (BSR).

«Amb la Fada ha nascut l'òpera catalana (...) perquè es un fruyt natural d'aquella personalitat propia que es Catalunya, y perquè un poble que viu, un poble que s'aixeca, deu crear y donar caràcter a totes las manifestacions que han de guanyarli'l lloch.»³³

La fada funcionó en cuanto modelo de un género que nacía bajo el astro de la modernidad y con la aprobación de importantes sectores de la sociedad catalana finisecular. Sin embargo, cuando se propuso que aquel acontecimiento tuviese continuidad, la iniciativa no prosperó. Si el Ayuntamiento de Barcelona estaba dispuesto a invertir en el proyecto de un *Teatre Català* no podía obviar el proyecto de un teatro lírico.

La última fiesta modernista celebrada en agosto de 1899 consistió en una velada lírico-dramática coprotagonizada por la obra de Rusiñol, Ignasi Iglésias y Enric Morera. Se trató de una función teatral conjunta que culminaba el intento de la recién creada Agrupación Catalanista de Sitges de convertir la Blanca Subur en plataforma de la renovación de la escena catalana. El encuentro de Morera e Iglésias materializó nuevamente la idea de proponer la implantación definitiva en Barcelona de un género lírico estable a cargo de la sociedad Teatre Líric Català, pero el fenómeno constituía un evento aislado entre las múltiples iniciativas de innovación teatral de principio de siglo.

Pocos años después, la única experiencia que representa una digna herencia de los planteamientos de Rusiñol y que se inserta en una línea de modernización teatral a escala nacional e internacional, con una trayectoria de continuidad a lo largo de la primera década del siglo xx, es el Teatre Íntim de Adrià Gual. No obstante, para destacar el rol especial que tuvo Gual en este contexto es necesario un encuadre global de las distintas fórmulas de *modernisme teatral* con las que convivió.

³³ «Lo Teatre Català». *Lo Regionalista*. Barcelona, 28 de febrero de 1897. Retalls de Premsa, vol. II. Fondo Santiago Rusiñol, BSR, Sitges.

2.3 Barcelona: el *modernisme teatral* y su errar vagabundo

«la iniciativa haurà de facilitar l'adveniment del nostre veritable Teatre Nacional i d'una veritable tradició dramàtica»³⁴

Es muy posible que la experiencia de Sitges y el impulso regenerador nacido del grupo encabezado por Rusiñol fueran las premisas para que finalmente, a principios del siglo XX, empezaran a surgir en Barcelona una serie de iniciativas teatrales minoritarias que, bajo el *modernisme*, aspiraban a una modernización y a la consolidación de un teatro auténticamente catalán.

La crisis del teatro finisecular era debida a diversos motivos: la falta de una moderna literatura teatral catalana que pudiese competir a escala nacional e internacional; la escasez de actores profesionales, porque durante demasiado tiempo el teatro en catalán había sido un «teatre d'aficionats»; la ausencia de apoyo institucional, ya que el mercado teatral estaba en manos de empresarios privados; la dispersión de espacios y posibles lugares consagrados al nuevo teatro; y, por último, la absoluta inexperiencia en el arte escénico, comparado con otras escenas internacionales.

«Es arte escénico todo aquel arte que se mueve en el marco de una boca de teatro. Lo es el arte del actor, del pintor, de la indumentaria, de la iluminación y de muchas otras artes auxiliares que se refieren tanto a las figuras como al fondo y al ambiente en general del drama. Hoy vengo a hablaros del arte escénico en su más amplia manifestación.»³⁵

Los grupos nacidos de la búsqueda de soluciones a todos estos problemas no constituyeron un frente compacto y homogéneo, aunque, de algún modo, tuvieron un objetivo común: la educación estética del público, razón suficiente para agruparlos en el presente capítulo. Siendo el teatro un acto eminentemente social, trabajar en su reforma significaba poder incidir en la sociedad. Una vocación proselitista, dirigida a diferentes grupos de público –en algún caso partiendo de élites intelectuales y en otros casos involucrando directamente a un público menestral–, que se mantuvo constante durante todo el siglo XX.

La historiografía del teatro permite reconstruir los rasgos más destacados de cada una de estas fórmulas innovadoras de *modernisme teatral*, pero lo que se quiere enfatizar en el presente apartado es cómo y dónde se ubicaron respecto a la ciudad y con qué tipo de público entraron en contacto.

Uno de los problemas más debatidos a principios del siglo XX era la demanda de un teatro público como estrategia para realzar la escena catalana. En este sentido, es especialmente interesante la postura del comentarista Jaume Brossa que, estableciendo un paralelismo con el teatro nacional de Noruega, perfila la situación catalana y propone un auténtico plan de trabajo.

³⁴ Adrià Gual. *Miña vida de Teatre. Memòries*. Barcelona: Aedos, 1960, p. 61.

³⁵ Adrià Gual. «El arte escénico y el drama wagneriano (1902-1906)». En: Jesús Rubio Jiménez. *La renovación teatral española de 1900*. Madrid: Asociación de directores de escena de España, 1998, p. 355.

«primer s'haurà de fer un teatre propiament dit, fent obrir pas, si us plau per força, pels joves que demostrin posseir una dramaturgia personal; i després s'hauran de fer els actors, piux no'ls tenim i lo de la "casa" vindria més tard, quan hi hagués algú que mereixés hostatjar-s'hi»³⁶

Esta postura, compartida por muchos, era el resultado de una situación precaria y pobre que exigía poder contar con el soporte institucional para resolverse.

«En les principals capitals europeas els governs o'ls ajuntaments protegeixen el teatre nacional, comprenent la missió honesta y civilisadora d'aquesta branca de la literatura, mes honesta y mes civilisadora quan mes protegida's troba»³⁷

La idea empieza a plantearse no sólo en el contexto de Catalunya, sino también en los círculos oficiales del estado español, en los que se teme que el deseado teatro nacional sea una institución a la manera de la Comédie Française. Contra este peligro y ante el nulo interés institucional por el arte teatral, entre 1898 y 1905 nacen en Barcelona una serie de iniciativas independientes y heterogéneas, protagonizadas por artistas de distintos sectores: el Teatre Íntim de Adrià Gual, el Teatre Líric Català por iniciativa de Enric Morera e Ignasi Iglésias, las Vetllades Avenir de Felip Cortiella y las Audicions Graner. Unas estaban más comprometidas estrictamente con el teatro, otras buscan nuevas fórmulas en las que el arte teatral se mezclara con la música y el cine, el nuevo arte del siglo XX. Respecto a la topografía de la ciudad, se situaban próximas a los principales ejes teatrales que ya se habían consolidado a finales del siglo XIX: la Rambla, el Passeig de Gràcia y el Paral·lel.

El Teatre Íntim nace en 1897 por iniciativa de Adrià Gual, con la decidida voluntad de reorganizar la inercia dramática de la Barcelona de finales del siglo XIX y con el ideal de hacer viable un proceso de educación estética del pueblo catalán a través del teatro, recogiendo el distintivo de «sacerdot de l'art» promovido por Santiago Rusiñol.

«Els elements essencials que constitueixen l'obra de Teatre es divideixen en tres grups o organismes que en formen un de sol. Aquestos són: l'autor, l'actor i el públic. El primer com a força productora, el tercer com a massa receptora d'aquesta producció i el segon com element transmissor de la mateixa.»³⁸

El objetivo de Gual era redimir la humanidad mediante la actividad artística. El Teatre Íntim reafirma, ante todo, el esfuerzo de Gual para instituir y formar una categoría profesional de actores estable, aunque encuentre las dificultades de toda sociedad privada: el riesgo de ser una experiencia aislada. Los modelos independientes del Théâtre Libre (1887) de André Antoine, del Théâtre d'Art (1890) de Paul Fort y del Théâtre de L'Oeuvre (1892) de Lugné Poe eran los referentes de Gual, pero mientras que estos últimos denunciaban, con su carácter popular y autónomo, la rutina administrativa de la escena francesa, el joven Adrià Gual luchaba ante todo contra el abandono total del teatro a su suerte. Motivado por una inquietud innovadora,

³⁶ Jaume Brossa. *Catalonia*, 17. Barcelona, 31 de octubre de 1898, p. 261-268.

³⁷ Conrad Roure. «Pel nostre Teatre». *Lo Teatre Regional*, 360. Barcelona, 1 de enero de 1899, p. 3-4.

³⁸ Adrià Gual. «Constitució del Teatre Íntim». Manuscrito original. Fondo Adrià Gual, carpeta 47, MAE.

para Gual el teatro es un arte, no una simple forma de distracción, y como tal el Teatre Íntim no aspira a dirigirse a las grandes masas. Éste fue, a la vez, uno de los puntos que más criticaron los detractores de la iniciativa y una elección consciente de Gual para alcanzar los objetivos fijados. Para educar el público en una nueva estética había ante todo que actuar sobre «el llamado vulgo ilustrado» a la manera de Rusiñol y su círculo del Cau Ferrat.

Una vez reunido el capital³⁹ y seleccionados los intérpretes, las primeras reuniones del Íntim tuvieron lugar en el taller de Adrià Gual en la calle Sant Pere més Alt y en el del pintor Josep Maria Sert de la calle Trafalgar,⁴⁰ pero rápidamente se hizo necesario buscar un local donde poder estrenar el trabajo realizado.

Escoger en Barcelona el escenario más adecuado a las necesidades del Íntim, por dimensiones, emplazamiento y política empresarial, no fue cosa fácil. Adrià Gual había llegado incluso a pensar en un teatro *cottage* en las afueras de la ciudad –a la manera de Bayreuth–, pero, como era lógico, fue disuadido por las dificultades económicas que ello conllevaría, aunque la idea le fascinó durante largo tiempo. Finalmente, debiendo optar por un local disponible en la ciudad, la elección cayó en el Teatre Líric, situado en la calle Mallorca y propiedad de Evarist Arnús. El Líric parecía reunir muchas condiciones importantes para Gual y era uno de esos teatros que no solían funcionar permanentemente durante el año, cediéndose a diferentes compañías, sobre todo extranjeras.

El Teatre Líric estaba ubicado en la «ciutat nova» y era:

«el coliseo más aristocrático y suntuoso de la nueva Barcelona. Circuye el local un cómodo jardín-paseo embellecido con una gran pajarera, un elegante kiosco-café, un hermoso reloj y una cascada con lago y gruta. Los carruajes penetran por la calle Mallorca y tienen salida a la calle Provenza»⁴¹

Evidentemente, el carácter aislado del edificio y los jardines a la francesa que le rodeaban conferían la privacidad que correspondía al carácter «íntimo» y familiar que la propia compañía buscaba, en especial en sus primeras sesiones de «assaig»⁴². El público invitado a los primeros pases del Teatre Íntim era «escollit» entre las clases intelectuales de artistas y la «bona societat barcelonina», y como tal merecía cierto entorno. Los asistentes concurrían en sus coches privados y necesitaban de un espacio exterior digno y semiurbano, un detalle que muy pocos teatros del Eixample, a excepción del Tívoli y el Novedades, podían ofrecer.

En segundo lugar, el Líric era «el teatre d'un veritable senyor»⁴³, que había cedido parte del terreno al lado de su residencia para reformar en 1881 el antiguo salón de los memorables

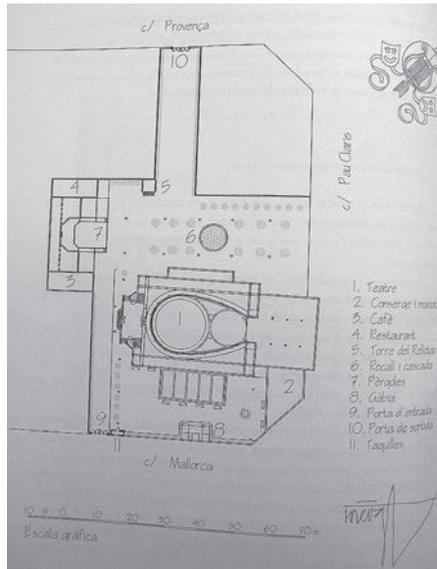
³⁹ El Íntim era una empresa fundada con el patrimonio privado de seis socios capitalistas: Oriol Martí, Salvador Vilaregut, Joaquim Pena –redactores de *Juventut*–, Claudi Sabadell, Francesc Soler y Josep Maria Sert, provenientes directamente de la Associació Wagneriana, y otros colaboradores que aportaban su ayuda puntualmente en los distintos montajes.

⁴⁰ Adrià Gual. *Mitja vida de Teatre. Memòries*. Op. cit., p. 66.

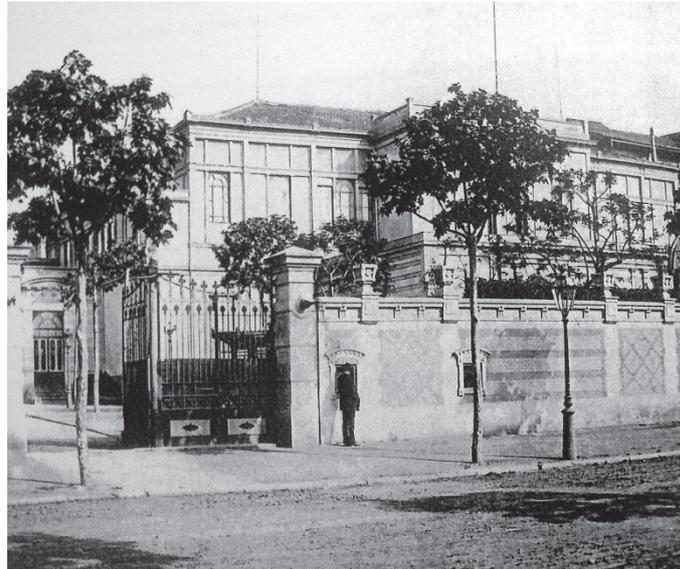
⁴¹ Francesc Roca i Roca. Op. cit., p. 210.

⁴² Carles Battle. Op. cit., p. 280-289 y p. 313-323. Battle explica las implicaciones del término «íntim» y el supuesto elitismo del que se acusó a Gual.

⁴³ Evarist Arnús había muerto el 2 de diciembre de 1890, pero el teatro y el terreno seguían en manos de su familia.



Distribución de espacios del Teatre Liric.



Entrada al recinto del Teatre Liric desde calle Mallorca.

Campos Elíseos y construir el nuevo teatro con una sólida y elegante fachada de gusto neogriego. Cuando Gual representará *Ifigènia a Tàurida* en el Parc del Laberint, propiedad del marqués de Alfarràs, buscará el mismo tipo de entorno aristocrático, privado y clasicista.

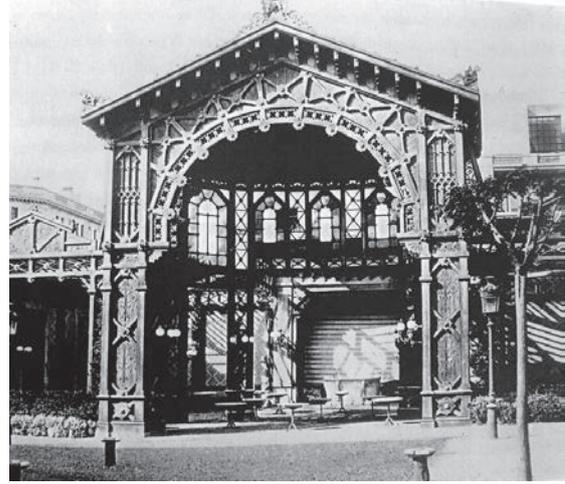
La sala del Liric, si bien no era la más adecuada por su tamaño –su capacidad era de 1.500 espectadores– para el limitado público del Íntim, lo era por su elegante decoración, por estar rodeada de dos anchas galerías elevadas con una buena visibilidad y por ofrecer un amplio escenario bien acondicionado que permitía toda clase de espectáculos⁴⁴. Allí se estrenó el 15 de enero de 1898 *Silenci*, la primera obra del Teatre Íntim, en una sesión privada que fue duramente criticada en la prensa de la época por ser una obra simbolista demasiado difícil para un público convencional. Pero cuando un año después, el 16 de enero de 1899, se estrenó *Alegría que pasa*, de Santiago Rusiñol, el éxito fue rotundo. Se puede pensar en una doble razón estratégica de esta segunda iniciativa: presentar dicha obra comportaba, por un lado, contar con el soporte incondicional de buena parte de la intelectualidad catalana y de un público burgués selecto; por otro lado, significaba ampliar los horizontes de un género teatral al que podía acceder un público más heterogéneo, reteniendo así los descréditos que numerosos sectores de la opinión pública habían lanzado contra la producción dramática de Gual y su proyecto artístico. El Liric se convirtió en el escenario oficial del Íntim hasta 1900, cuando el teatro cerró; a partir de entonces la compañía peregrinó por distintos puntos de la ciudad.

En la temporada 1903-1904, el Íntim organiza un ciclo histórico y ecléctico a la vez, con obras de Goethe, Molière, Shakespeare, Guimerà y Hauptmann, que encuentra un lugar en el teatro de Les Arts de la calle Floridablanca.

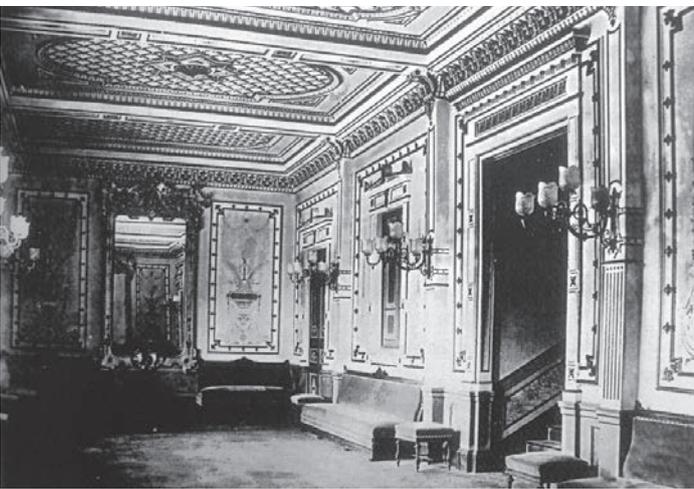
⁴⁴ Una detallada descripción de la sala y el escenario se encuentra en Montserrat Guardiet i Bergé. *El Teatre Liric-Sala Beethoven: (1881-1900)*. Barcelona: Tesis doctoral, Universitat de Barcelona. Departament d'Història de l'Art, 2003, p. 162-169.



Fachada principal del Teatre Líric, 1890.



Restaurante, cafè y pérgolas del Teatre Líric.



Sala de descanso del Teatre Líric.



Interior de la sala del Teatre Líric.

«El teatre de Les Arts es trobava emplaçat en el mateix lloc del carrer de Floridablanca on va fer fortuna la tan popular Bohèmia. Era un edifici construït expressament, amb façana historiada i d'un gust més aviat dubtos, però no podem triar massa. Demés, el fet del seu emplaçament constituïa, aleshores un seriós obstacle per a les actuacions a diari, i aquella circumstància afavoria de manera especial els menesters de la nostra organització.»⁴⁵

En la temporada mayo-junio de 1907, la companyia representa tres espectáculos en el teatro del Círcol de Propietaris de Gràcia, por iniciativa de la Agrupació Conreu, una organización no empresarial que quería destinar los beneficios de los actos organizados a las escuelas. Entre diciembre de 1907 y enero de 1908 se anuncian cuatro sesiones de «teatre modern estranger», organizadas por el Teatre Íntim en el Romea. Jules Renard, William Wymark Jacobs, Gabriele D'Annunzio, Henry Arthur Jones y Gerhart Hauptmann son los autores traducidos al catalán, con la intención de mostrar al público el arte escénico extranjero en alguno de sus aspectos más modernos.

⁴⁵ Adrià Gual. Op.cit., p. 153.

«El Teatre Íntim no somnia res més que la prosperitat evident del Teatre Català, i veu que aquestes manifestacions d'art escènic estranger vertit a la nostra llengua, vertit com un refrescament intel·lectual, que sense matar la personalitat dels nostres veritables temperaments creadors i del mateix temperament receptor de la maça contribueixin a sa formació somrient i solida i aixís perfectaments condhuits per el camí d'un llegitim produhir i jutjar, siguin base ferma, hont s'aixequi triomfant la cultura popular catalana.»⁴⁶

Entre 1908 y 1910, Gual es responsable de la Nova Empresa de Teatre Català, empezando su actividad en el teatro Novedades con el estreno de *El somni d'una nit d'estiu*, de Shakespeare, traducida por Josep Carner. La iniciativa propuesta por Gual a modo de embrión de un futuro teatro nacional se presenta claramente como una opción de teatro cívico, adelantando en cierto modo ideales *noucentistes*.

«Am l'esforç propi o segondat per l'entussiasme que d'alguns anys ens apressen a desvetllar en nostre públic, amparats per marcades i caraterisades forces, o resurgit de la voluntat popular, volem el TEATRE NACIONAL, batejar a la bona de deu, d'un nom ben clar, que a tots i a tothom s'acomodi.

Volem aquest casal magnànim oferintse sencer a la cultura pàtria; el volem am les portes ben obertes a tot esforç jove, a tota voluntat potent, a tot esperit admirador, a tota constitució educadora, presidint la festa d'una cultura positiva que abraçi sencera la voluntat de tot un poble.

Volem arribar a la completa possessió d'un teatre català, d'un teatre català de cara al món, que arriui per tot i per tot s'admiri; volem que'l teatre extranger que am tant d'entussiasme implantavem i seguirem conreuant en be de la cultura general arriui a no tenir entre nosaltres altre lloc que'l que té, lo que s'admira, quan el nostre hagi ja prè fesomia universal, sens regenerar ni avergonyirse del seu esperit eminentment català.»⁴⁷

Sin embargo, los tiempos todavía no eran los adecuados para este proyecto. Paralelamente a la iniciativa de Gual, otros pequeños eventos caracterizaron aquel inicio de siglo, y aunque tuvieron menor impacto interesaron a ámbitos artísticos relacionados con el teatro.

Se ha expuesto con anterioridad que los ambientes musicales fueron los primeros en mostrar síntomas de cambio. El wagnerismo fue un fenómeno que interesó al mundo de la música y la ópera, facilitando a la burguesía catalana el modo de aceptar la actividad artística como depositaria única de valores espirituales y de legitimar su nueva posición hegemónica respecto a la sociedad. Más tarde, el *modernisme* contribuyó de manera importante a ampliar horizontes hacia la música extranjera y la moderna escuela francobelga, liderada por Cesar Frank, hasta fundar, en la Barcelona del nuevo siglo, una tradición musical que se inauguró con el estreno de *La fada*.

En esta corriente de *modernisme musical* el Teatre Líric Català, nacido en 1901, el mismo año de fundación de la Asociación Wagneriana, fue una experiencia que merece ser recordada porque en ella confluyeron las ideas de tres importantes personajes: el maestro Enric Morera,

⁴⁶ Presentación que aparece en el folleto del programa de las «IV Sessions de Teatre Modern Estranger», (1907). Fondo Gual carpeta de Programas B135, MAE, Barcelona.

⁴⁷ *Nova Empresa de Teatre Català 1908-1909*. Folleto de presentación. Carpeta 8. Autores: Adrià Gual/ Programes doc. R. 88.643 top. 8-11, MAE, Barcelona.

director musical; Ignasi Iglésias, director literario, y Miquel Utrillo, director artístico. Morera se podía considerar el digno sucesor del maestro Clavé y el único compositor catalán que había otorgado un carácter nuevo, propio y original a la música catalana, más allá del orfeonismo, rescatando el origen de la canción popular y modernizándola, aunque conservando su carácter y sentimiento. Fundador y director de la coral Catalunya Nova (1895-1900), de carácter más genuinamente obrero que los desaparecidos coros de Clavé, Morera emprendió la vía del teatro lírico porque veía en ello la posibilidad de dignificar el inculto género chico y atraer a aquel público medio burgués, normalmente ausente de los teatros donde se hacía *teatre català*, con o sin música. Ignasi Iglésias, gracias a su amistad con el grupo de *L'Avenç*, había madurado una dramaturgia más comprometida que fluctuaba entre un *teatre d'idees* y otras composiciones de carácter social en las cuales la multitud y el pueblo eran los auténticos protagonistas. Cada vez era más activa su vinculación con el *teatre català*, bien como escritor y dramaturgo, bien como personaje público. Por último, Miquel Utrillo, ingeniero, promotor artístico, pintor y crítico de arte, representaba junto con Casas y Rusiñol la vanguardia artística del *modernisme*. Él había dirigido en la taberna de Els Quatre Gats las representaciones de títeres y sombras chinescas; había colaborado en la dirección artística de las fiestas modernistas; era el redactor de la revista *Pèl & Ploma*, la revista modernista que marcaba las directrices del mundo artístico catalán, y había colaborado con Gual en la puesta en escena de *Ifigènia*. Con razón el cargo de director artístico del Teatre Líric Català era una apuesta segura.

El Teatre Líric Català tuvo por escenario oficial el Tívoli⁴⁸, que desde 1890 era uno de los teatros más concurridos entre los escenarios consagrados a la zarzuela catalana y castellana. Su amplia sala, sencillamente decorada en madera, podía albergar a más de 3.000 espectadores, y era uno de los pocos teatros situados en el Eixample que aún podía contar con «una plazoleta exterior que sirve de desahogo al público durante los intermedios»⁴⁹, herencia de los antiguos teatros de verano del siglo XIX. En la temporada 1901-1902, la compañía del Teatre Líric Català presentó un total de trece obras, de las cuales doce eran estrenos y la mayoría con música de Enric Morera. Pero la empresa sólo sobrevivió durante dos temporadas.

Desde el principio, el Teatre Líric Català fue un proyecto polémico. Los problemas apuntados por la crítica eran esencialmente de orden técnico –falta de sintonía global entre músicos, escritores e intérpretes; mala formación de los actores; libretos escritos con prisa; escenografía mal trabajada; improvisación de la puesta en escena– y de orden literario, por la ausencia de obras de auténtica tradición lírica catalana. Lo inadecuado de las expectativas que había suscitado el Teatre Líric Català como regenerador de la escena catalana y los mediocres resultados obtenidos ocasionaron una violenta reacción crítica entre aquellos que tenían en la acción cultural el mejor método de hacer patria.

⁴⁸ El primer Tívoli, inaugurado en 1862, se encontraba en los homónimos jardines en el lado izquierdo del Passeig de Gràcia, esquina con calle Aragón. Cerrado en 1874 volvió a abrir sus puertas en 1875 situándose en el lado derecho del Passeig de Gràcia,

hacia Ronda de San Pedro, y finalmente en 1880 se construyó el Tívoli que ocupaba la fachada de calle Caspe.

⁴⁹ Francesc Roca i Roca. Op. cit., p. 210.



Teatro Tivoli, en la calle Caspe, donde se instaló el Teatre Líric Català en 1901-1902.



Salón Arnau hacia 1905.

A partir de 1900, en este afán de iniciativas de renovación, otros personajes intentaron proponer nuevas fórmulas de espectáculo moderno: Felip Cortiella y Lluís Graner respaldaron propuestas muy diferentes y de carácter más efímero respecto al Teatre Íntim o al Teatre Líric Català, situándose en el Poble-sec y en la Rambla, básicamente porque querían abarcar un público más amplio.

Desde principio de siglo, el mapa teatral se había ido diferenciando según una oferta cada vez más variada de espectáculos, hasta extenderse a la zona del Paral·lel. Aquí fue donde, entre 1902 y 1905, Felip Cortiella consiguió aglutinar a un selecto público obrero próximo al anarquismo, reunidos en memorables veladas escénicas dignas de ser mencionadas tan sólo por su valor social: las Vetllades Avenir. Creyendo que el teatro era el medio más directo y adecuado para hacer llegar las ideas al corazón y a la inteligencia de los espectadores, Cortiella se empeñó en dar a conocer los autores extranjeros a la clase menestral y obrera más humilde –distinta de la que llenaba el Romea–, para aumentar el nivel cultural del pueblo, en todos los órdenes y aspectos, hasta llegar a superar el nivel de la clase burguesa, que consideraba primario y superficial.

La sociedad Agrupació Avenir, fundada en 1902, tenía su sede en la calle Abaixadors, donde además de preparar representaciones teatrales se mantenían charlas y tertulias a cargo de personalidades con ideas muy opuestas. El género propuesto por Cortiella era el de un teatro social que, escaso de autores catalanes, se nutría de traducciones de textos extranjeros entre los cuales, por supuesto, destacaba Ibsen. De la producción del dramaturgo noruego, Cortiella apreciaba especialmente la crítica contra el orden social establecido, la renovación y edificación de un futuro venturoso, y el vitalismo poemático, ideológico y deslumbrador. Los teatros en los que se representaron las primeras funciones de la Agrupació Avenir fueron el Circ Barcelonès, en la calle Montserrat, y el teatro Lope de Vega instalado en el local del Asiàtic, en el Poble-sec.

En aquellos años, el eje del Paral·lel había consolidado su vocación cosmopolita, acogiendo representaciones de *teatre català* paulatinamente. Entre diciembre de 1906 y junio de 1908, en el Saló Arnau, situado entre las calles Conde del Asalto y Marqués del Duero –el Paral·lel–, se presentaron obras de Pitarrà, Guimerà, Rusiñol e Iglésias. El autor más celebrado fue Àngel



El Paral·lel. La acera del Gran Café del Circo Español.

Guimerà, que mereció la entusiasta respuesta del público no sólo dentro la sala sino también en la calle, donde era esperado a la salida, ya que no faltaba a ninguna función. En la primavera de 1907 tuvo lugar otro acontecimiento de alta significación cultural y artística: una compañía italiana se instaló durante algunos días en el teatro Apolo y poco después rendía honor al arte dramático catalán, representando en italiano producciones de Àngel Guimerà y Santiago Rusiñol.

Cuando el Romea abandonó su dedicación permanente a la escena catalana, al final de la temporada 1911-1912, el Paral·lel se convirtió en la sede oficial de un teatro popular de sainetes, comedias de costumbres, *vaudevilles*, melodramas, teatro lírico y revistas de carácter bilingüe que sobrevivieron hasta la Guerra Civil, aunque su presencia fue intermitente. En 1911 Ignasi Iglésias propuso ir a la conquista del Paral·lel para inculcar en los teatros de la popular barriada el arte dramático catalán en cuerpo, espíritu y expresión. Así que el teatre «en català» empezó a estar cada vez más presente y el estreno de *L'auca del Senyor Esteve*, el 12 de mayo de 1917 en el teatro Victoria, consagró esta época.

Si las *Vetllades Avenir* gozaron sólo de tres años de actividad, los *Espectacles-Audicions Graner* (1905-1907) fueron otra breve experiencia de experimentación teatral, que retomaba los espacios centrales de la ciudad histórica para dirigirse a la media burguesía barcelonesa.

El pintor Lluís Graner, de regreso de un viaje por los Estados Unidos, empezó a madurar la idea de instalar un cinematógrafo en la Rambla dels Estudis. Al fin, en 1904 decidió reformar una antigua casa muy cercana a la Plaça de Catalunya para convertirla en una sala de espectáculo de carácter singular, tanto por su arquitectura como por el tipo de entretenimiento que allí se ofrecía: la Sala Mercè, en homenaje a la Virgen de la Merced, patrona de Barcelona. Con la ayuda de Antoni Gaudí, buen amigo de Graner, y de los escenógrafos Salvador Alarma, Fèlix Urgellès y Maurici Vilomara, el local fue transformado en un lugar especial para la historia cinematográfica de Barcelona.

«En aquell moment el fet de no ser gaire profus l'espectacle cinematogràfic barceloní, ya constituïa una amenaça. La gent de bon paladar es nodrien, cinematogràficament, de les sessions donades a can Napoleon, fotograf famosos, que fou el primer cenacle on varen mostrar-se els films d'art, així com també els documentals de bona mena.»⁵⁰

Cine y *modernisme* coincidieron cronológicamente, pero a principios del siglo XX el cinematógrafo estaba en fase de experimentación y todavía no había definido su lenguaje; no conseguía tener protagonismo entre las artes del momento. El proyecto artístico de Lluís Graner perseguía un tipo de espectáculo nuevo que sumara armónicamente diversos lenguajes artísticos para superar la tradición *vuitcentista*. Cine, música y declamación eran los ingredientes, por primera vez juntos y fuera de categorías preestablecidas; un espectáculo que no tenía precedentes y se inventaba a sí mismo. Para alcanzar su ideal, Graner buscó la colaboración de artistas de la talla de Adrià Gual, Enrique Granados y Ramon Casas, implicados en el proceso de modernización teatral.

Esta síntesis de las artes se concretó en tres géneros de espectáculo: las «visiones musicales», donde se proyectaban cuadros en la pantalla combinados con diferentes tonos de luz y acompañados de textos escenificados con música; las «proyecciones cinematográficas habladas», en las cuales se proyectaban documentales o comedias rodadas expresamente, acompañadas de la declamación de actores del Teatre Íntim dirigidos por Gual, de manera que «la paraula s'ajustava meravellosament al gest, i els sorolls complementaris ho feien tant com la paraula»⁵¹; y finalmente las «películas animadas» o cine mudo. Después de un año de actividad, la Sala dejó las proyecciones habladas y se dedicó exclusivamente a las visiones musicales, más extensas y complejas. El repertorio era muy variado y atractivo para toda clase de público, pero especialmente para aquella burguesía barcelonesa que esquivaba el humor demasiado popular de la *Esquella de la Torratxa* y quería un tono más europeo y moderno pero no elitista.

En cuanto director artístico de la Sala Mercè, Adrià Gual participaba con interés en este experimento, porque le ofrecía la posibilidad de proponer y experimentar nuevos recursos escénicos con un numeroso público. La experiencia fue un paréntesis temporal en la trayectoria del Teatre Íntim, pero una ocasión para el artista de entrar en el mundo del cine de manera directa, hasta llegar a ser guionista y director de producción de las «proyecciones habladas». Gual cultivará también en años posteriores esta pasión por el nuevo lenguaje cinematográfico en su colaboración con la productora Barcinógrafo⁵².

Sin embargo, el éxito de la concurrida Sala Mercè se debe explicar especialmente por la estrecha correspondencia entre el carácter de los espectáculos que allí se presentaron y la propia arquitectura del local.

⁵⁰ Adrià Gual. Op.cit., p. 185.

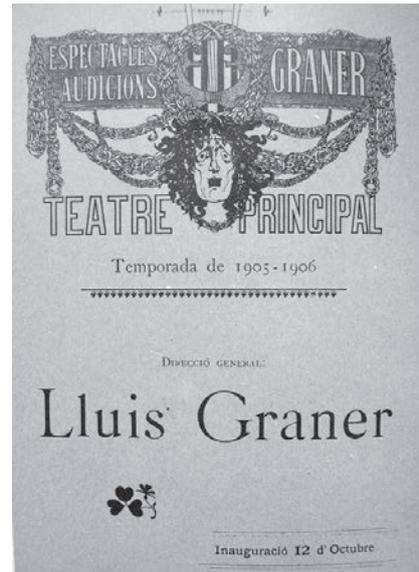
⁵¹ *Ibid.*, p. 187.

⁵² Para profundizar sobre la Barcinógrafo y la colaboración de Gual a partir de 1914, consultar Joaquim Romaguera i Ramió.

Diccionari del Cinema a Catalunya. Barcelona: Enciclopedia Catalana, 2005, y Miquel Porter i Moix. *Adrià Gual i el cinema primitiu de Catalunya (1907-1916)*. Barcelona: Publicacions de la Universitat de Barcelona, 1985.



Interior de la Sala Mercè entre 1904 y 1908 (fotografía de la colección privada Antoni González Moreno-Navarro).



Programa de Espectacles Audicions Graner, para la temporada 1905-1906 (MAE).

Inaugurada el 4 de noviembre de 1904, y conocida entre los periódicos de la época como «la gruta», «la cueva» o «la caverna», la Sala Mercè es uno de los proyectos en que Antoni Gaudí pudo formalizar de manera literal la metáfora de la gruta, interpretada a la vez a modo de gruta escenográfica, natural y religiosa⁵³. El proyecto para la Sala Mercè, aunque de muy pequeña envergadura respecto a la realización contemporánea del Park Güell, de la Cripta de la Colonia Güell y de la fachada de la Casa Batlló, encarnaba la fascinación de Gaudí por las formas de la naturaleza, justificadas en este caso por la directa correspondencia entre contenido y contenedor. La interpretación plástica de la sala realizada por Gaudí es única en su época, y debe razonarse más en cuanto espacio escenográfico que como ejemplo de arquitectura cinematográfica. El resultado fue una interesante experiencia integradora de todas las artes, con los aportes técnicos y arquitectónicos de Gaudí, el complemento pictórico y musical de Graner y las innovaciones escénicas de Gual.

La Sala Mercè se estructuraba en un vestíbulo principal que daba a la Rambla dels Estudis y del cual surgían dos rampas: una que llevaba al sótano y otra que lo hacía a la sala de espera. Esta pieza, dispuesta perpendicularmente a la calle, estaba decorada de manera muy sobria y en tonos claros para contrastar con las paredes rocosas color tierra y la oscuridad de la sala de espectáculo, corazón del proyecto. La sala de proyecciones era un recinto rectangular, tres veces más largo que ancho, con óptimas condiciones de visibilidad por la fuerte inclinación del pavimento, entablado en forma de gradería, y con el foso de orquesta situado debajo del proscenio. La acústica también era excelente gracias a las paredes con concavidades y al techo abovedado, ligeramente ondulado en el sentido longitudinal. El espacio quedaba iluminado por la luz muy tenue de bombillas

⁵³ Tokutoshi Torii. *El mundo enigmático de Gaudí*. Madrid: Instituto de España, 1983. El texto trata a fondo la obra de Gaudí y distingue claramente las diferentes tipologías de grutas en las que se inspiró.

eléctricas envueltas en papeles de color y ocultas entre los huecos de las paredes. Este sistema de iluminación indirecta no molestaba a los espectadores, permitiendo que se concentrasen en las proyecciones y no se distrajesen con la contemplación mutua ni con los adornos de la decoración, como solía pasar en las tradicionales salas teatrales. El escenario era una simple pantalla y Gaudí había transformado el teatro entero en una gruta escenográfica.

El espacio oscuro de la gruta como lugar sagrado, puro y primitivo se había convertido, desde finales del siglo XIX, en un refugio simbólico donde aislarse de la sociedad industrial dominada por el conocimiento científico y la lógica abstracta del racionalismo. La nueva tendencia naturalística del romanticismo propició la aparición de escenografías que reproducían la naturaleza, unas veces con tonos muy humanizados y otras muy salvajes, en las que la gruta se repetía a menudo a modo de fondo de la acción dramática. En el caso de la Sala Mercè, la propia pieza era una gruta cuya intención perseguía una mayor unión entre drama, espacio y espectadores.

En cierto modo, la naturaleza artificial de la Sala Mercè preparaba el ánimo del espectador para el género de espectáculo que se le ofrecía. La primera «visión musical» presentada en la Sala fue *Montserrat*, que empezó con la proyección de la silueta de la montaña sagrada y terminó con la imagen de la patrona de Catalunya, cuya morada antigua y legendaria era la Santa Cueva. En Catalunya, las cuevas de la montaña de Montserrat habían dado cobijo a los mártires católicos que lucharon por la defensa de la fe catalana, por lo que representaban la máxima expresión en la búsqueda de un lugar sagrado y primigenio, apartado de la corrupta sociedad industrial. Así que la elección de tal espectáculo para inaugurar la Sala Mercè fue de lo más apropiado.

Unos meses después de la abertura de la sala, el 22 de diciembre, se inauguraron las Grutas Fantásticas en el nivel subterráneo. Eran unas cuevas instaladas en el sótano del local por las cuales circulaba un camino diseñado de modo ingenioso, ofreciendo en cada esquina un diorama y cuadros plásticos dispuestos con perspectiva e inteligencia. Dicha ilusión venía reforzada por falsas estalactitas y estalagmitas, copiadas de las cuevas de Artà y del Drach en Mallorca, y por la reproducción plástica de un cráter de volcán y de una cascada de agua natural que, con su murmullo, contribuía a producir en el visitante la sensación de hallarse en plena naturaleza. Un imaginario artificial que poco tenía en común con el mundo teatral pero que se ofrecía al público como fórmula de diversión.

El éxito de asistencia –que no económico– de la Sala Mercè animó a Lluís Graner a alquilar el Teatre Principal en 1905. Aparte de las «visiones musicales», que se denominaron oficialmente *Espectacles-Audicions Graner*, el nuevo escenario se consagraba a la canción popular «realitzada digníssimament», consiguiendo iniciar un género que «no pot ni ha de passar despercebut en els annals del nostre teatre»⁵⁴. Graner incluyó en su repertorio *El Comte Arnau*, de Carner y Morera; *La Santa Espina*, de Àngel Guimerà; obras de Rusiñol, Casas, Amigó y Apeles Mestres, y conciertos de Casals, Malats y Granados, así como del Orfeó Català y la Orquestra Filarmónica

⁵⁴ Adrià Gual. Op. cit., p. 187.

de Barcelona. Pero el exceso de calidad que Graner quiso poner en sus espectáculos del Principal, y quizás la falta de una atmósfera y una arquitectura igual que la de la Sala Mercè, le llevaron al fracaso económico. Graner se vio obligado a abandonar ambos locales en 1908, aunque la Sala continuó como cine hasta 1913, dirigida por otro empresario.

En 1908 la escena barcelonesa se había reestructurado radicalmente, en relación con la última década de 1800, teniendo en cuenta tanto las exigencias de los grupos intelectuales emergentes con el nacimiento del teatro poético, como las necesidades empresariales y comerciales, solventadas gracias a la oferta de clásicos universales como Goldoni, Molière o Shakespeare. El *teatre poètic*, nacido en 1908 en las páginas de la revista *Teatralia*, tuvo por nuevo referente a Gabriele D'Annunzio y su idea de drama teatral, entendido como máxima materialización de un arte nacional. Paladines de este nuevo teatro poético fueron unos cuantos escritores de procedencia modernista, pero de nueva influencia *noucentista*.

A principios de la década de 1910 vuelve a tomar protagonismo la necesidad de un teatro público y de carácter nacional, reivindicando sobre todo un espacio físico dentro de la metrópoli y uno institucional respecto al caos que se había vivido hasta entonces. Pero, al mismo tiempo, otro fenómeno paralelo intenta conciliar el naciente teatro poético catalán con una nueva propuesta escénica y un nuevo contexto espacial: nace el *teatre de natura*. Un fenómeno que posee muchos matices y necesita de una lectura global y no sectorial.

Para llegar a entender este fenómeno en su complejidad mediante una visión de conjunto que analice en detalle, y desde la perspectiva de la historia del teatro y de la ciudad, las correspondientes interrelaciones del fenómeno con las propuestas vinculadas al *modernisme* y al naciente *catalanisme*, es necesario volver a 1898, año marcado por una serie de eventos teatrales, especialmente significativos para Barcelona⁵⁵. Además, a partir de esa fecha el *catalanisme* es ya un fenómeno que afecta a toda Catalunya⁵⁶, mientras el Estado Español entra en crisis con motivo de la guerra colonial. Es el año en que *Els Segadors* se convierte en himno nacional, concentrando en él todo el potencial político que la tradición coral iba captando desde finales del siglo XIX. Y es el año del estreno de *Ifigènia a Tàurida*, de Adrià Gual, el primer ejemplo maduro de *teatre modernista* en el aspecto más global del término.

⁵⁵ Jaume Aulet. Op. cit, p. 131-153.

⁵⁶ Joan Lluís Marfany. *La cultura del catalanisme*. Barcelona: Empúries, 1995.

2.4 *Ifigènia a Tàurida* inaugura la modernidad

«Un espectáculo sin precedentes en los anales del arte escénico moderno en España.»⁵⁷

Con casi veintidós años, Adrià Gual había asistido como espectador al estreno de *La intrusa*, de Maeterlinck, durante la segunda fiesta modernista celebrada en Sitges en 1893, convirtiéndose desde aquel momento en un devoto de la obra maeterlinckiana. Una devoción que le llevó a renovar la escena catalana a partir del arte simbolista. La reforma teatral perseguida por Gual, sin embargo, afectaba al campo del texto dramático y al de la escenificación. En esta línea de innovación, el estreno de *Ifigènia a Tàurida*, de Goethe, traducida por Joan Maragall y escenificada por el Teatre Íntim con la colaboración de Miquel Utrillo, significó una experiencia muy importante.

Ifigènia a Tàurida, presentada en los jardines del Laberint el 10 de octubre de 1898, es la primera acción escénica moderna que confirma la progresiva sintonía de intelectuales y artistas modernistas con los diferentes sectores dirigentes de la sociedad catalana. La primera representación de *Ifigènia* es el reflejo del ideal romántico que caracteriza a los modernistas, a la vez que adelanta algunos signos del *noucentisme*. El «clasicismo» y la «mediterraneidad» presentes en la obra serán conceptos principales en la ideología de los intelectuales de la Lliga.

Los protagonistas de la iniciativa, Maragall y Utrillo, eran personajes centrales de un *modernisme* maduro, cercanos al círculo de Rusiñol y activos defensores de una actitud a favor de los cambios. Siempre abierto a los jóvenes talentos, Joan Maragall había apadrinado Adrià Gual leyendo el prólogo al estreno de *Silenci*. Miquel Utrillo, pintor e ilustrador, había participado activamente en la puesta en escena de *La intrusa* y *La fada*, y probablemente conocía a Adrià Gual por haber frecuentado, todavía adolescente, las tertulias literarias del salón Llorach⁵⁸ durante la década de 1890.

Varios aspectos innovadores de *Ifigènia* eran continuadores de las obras estrenadas en Sitges durante las fiestas modernistas. Ante todo, la traducción del texto de Goethe, a cargo de Maragall, demostraba nuevamente que la lengua catalana podía ser un instrumento cultural útil en el proceso de regeneración nacional que se estaba iniciando. El catalán se prestaba a ser una lengua moderna⁵⁹, digna de poder traducir los sinceros sentimientos y las situaciones de más plena «noblesa» de la literatura alemana, en aquel momento un referente importante para la poesía y el teatro contemporáneo. Además, era la segunda convocatoria oficial en Barcelona del recién formado Teatre Íntim ante un público selecto y primerizo, después del estreno de *Silenci* en el Teatre Líric. Lo más destacable de la iniciativa fue la voluntad modernizadora y regeneradora de la puesta en escena al aire libre, sugerida por Miquel Utrillo y hábilmente realizada por Gual.

⁵⁷ «Teatro Íntimo. Representación al aire libre de *Ifigenia en Taurida*». *La Ilustración Artística*, 878. Barcelona, 24 de octubre de 1898, p. 684.

⁵⁸ Carles Battle. Op. cit., p. 61.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 335-337.

Una vez más, el hecho de ser un acto efímero favoreció sin duda el éxito obtenido en la prensa y en la opinión pública, que valoraron el evento por la dramaturgia, así como por la novedad de su escenificación.

«la realitat y la poesia de la naturalesa admirablement combinadas, feyan que l'espectador ab poquissim esfors se pogués trasportar ab l'imaginació al temp de la Grecia clàssica.»⁶⁰

La representación en los jardines del Laberint no sólo tiene valor desde la perspectiva historiográfica, sino también por la relación que estableció entre el lugar del espectáculo y los espacios de la ciudad moderna. Diversos autores han considerado *Ifigènia* el antecedente de otras experiencias teatrales al aire libre, desde el Teatre Grec del Park Güell, a las posteriores representaciones del *teatre de naturalesa* que se realizaron en el territorio catalán. Con todo, existen unas claras diferencias entre *Ifigènia* y el fenómeno que se definió de manera general como *teatre de natura* a partir de 1908.

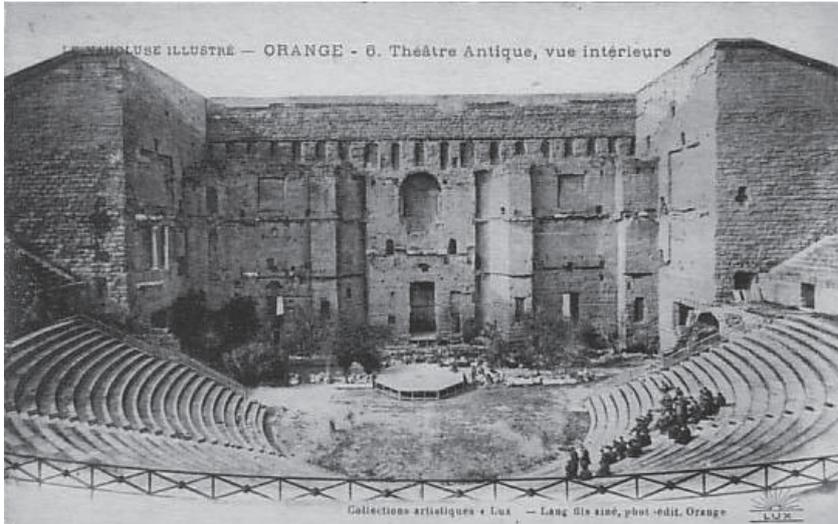
Hacer teatro al aire libre no era una novedad en aquel final de siglo, pero la propuesta de Gual era muy distinta de los otros espectáculos de moda en Barcelona, por el lugar escogido y por el tipo de público al cual se dirigía.

Nuevos escenarios: la moda finisecular del *théâtre en plein air*

Espectáculos al aire libre, en jardines o parques urbanos, no faltaban en la Europa del siglo XIX. En la misma Barcelona, la tradición decimonónica de los teatros de verano del Passeig de Gràcia había sido un fenómeno social y urbano que llegó a colonizar el territorio, con importantes consecuencias para la futura trama del Eixample. Los teatros de verano, sin embargo, constituyeron una experiencia a la que el espectador asistía únicamente para entretenerse y divertirse. El canto coral popular quizás era el que había tenido más tradición al aire libre y había sido el primer ejemplo de arte fundido con la naturaleza, tanto por los grupos excursionistas catalanes como en la tradición de los coros de Clavé, que tenían el escenario oficial en los Jardines de Euterpe en el Passeig de Gràcia. También los certámenes de «sport hípico» y manifestaciones análogas habían llenado otros espacios naturales, pero nunca bajo la musa del arte teatral.

Hacia finales del siglo XIX, Orange, Arlés, Nimes y otras ciudades del litoral francés mediterráneo vieron nacer la moda del *théâtre en plein air*, en cuanto género moderno. Se trataba de usar teatralmente las ruinas romanas, medievales o de otras épocas históricas. Allí, entre los antiguos escenarios, en medio de la belleza de la naturaleza y el paisaje, triunfaron los helenos y Shakespeare, las obras de Moréas, Peladan y Maeterlinck, celebrando el renacimiento de la tragedia clásica en clave moderna.

⁶⁰ «Ifigènia a Tàurida. Una efemèrides». *L'Atlàntida*, 57, any II. Barcelona, 14 de octubre de 1898, p. 2.



Teatro de Orange. Postal de principios del siglo xx.

En la antigüedad los teatros eran pocos y de dimensiones colosales. El teatro al aire libre de tradición griega se basaba en la idea de percibir la belleza a través de la visión colectiva, y no sólo por la obra dramática. Los teatros griegos y romanos habían permitido por tamaño acoger a miles de espectadores, y la moda del *théâtre en plein air* intentaba recuperar los escenarios físicos y arquitectónicos del pasado, pero sobre todo pretendía que el teatro fuera un arte para multitudes, carácter que había mantenido hasta el siglo XVI, cuando se empezaron a construir los edificios teatrales cerrados. De hecho, la escenificación de dramas religiosos delante de las iglesias en la Edad Media seguía compartiendo esta voluntad de que el espectáculo fuera público y de carácter colectivo, aunque en la calle⁶¹.

El fenómeno del *théâtre en plein air* del siglo XIX marcó el retorno al teatro antiguo en un doble sentido: recuperar una tipología espacial pensada para miles de personas y celebrar el espíritu clásico y mediterráneo de la tradición antigua, sin renunciar a ser moderno. Las obras de Goethe, Racine y Maeterlinck eran las que mejor podían adaptarse a estos nuevos escenarios.

El Théâtre antique d'Orange fue el primero y el más reconocido entre los teatros que inauguraron el nuevo género *en plein air*. El recinto arquitectónico, abandonado desde la caída del imperio romano (391 d.C.), fue restaurado entre 1856 y 1858 por el arquitecto Simon-Claude Constant-Dufeux, gracias al programa de restauración promocionado en 1825 por Prosper Mérimée, director de Monuments historiques. La reconstrucción de las gradas fue un proceso muy lento por los procedimientos de expropiación, así que se tuvo que esperar hasta 1869 para inaugurar sus vestigios con la obra *Joseph*, de Étienne Méhul, si bien para transformar este acto aislado en un certamen habitual tuvieron que transcurrir muchos años. En 1874 se representaron *Norma* de Vincenzo Bellini, *Galatées* de Victor Massé y *Le Chalet* de Adolphe Adam. Doce años más tarde, en

⁶¹ La calle de la ciudad medieval es el fondo-escenario de fiestas, danzas, pantomimas, desfile de gigantes, combates de dragones y cabalgatas.

1886, se estrenó la obra *L'Empereur de Arles*, del poeta aviñonense Alexis Mouzin. Finalmente, en 1888, volvió el drama clásico como género al que se consagraba el escenario de Orange con el estreno de *Edipo Rey*, de Sófocles, bajo la dirección del poeta Paul Marieton.

La Société des Amis du Théâtre d'Orange contribuyó al gran éxito del fenómeno, y la ciudad, un pequeño centro provincial, fue transformándose en un segundo Bayreuth, donde durante tres días cada verano miles de espectadores quedaban encantados del arte moderno y del genio antiguo. Entre 1894 y 1897 estas fiestas, denominadas *Chorégies*, adquirieron el rango de manifestaciones nacionales.

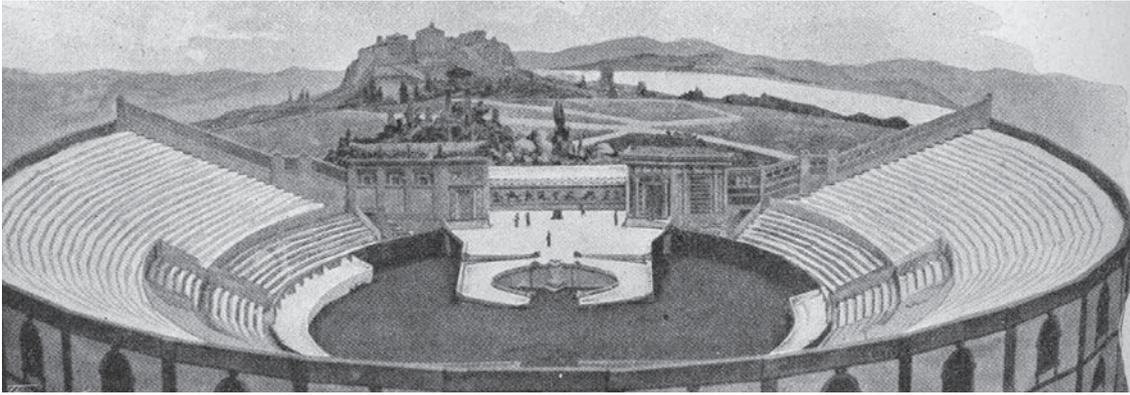
Pero el éxito del fenómeno no se debía únicamente a aquel muro erosionado por el tiempo que se elevaba en la oscuridad de la Provenza, sino también a una transformación estética, moral y social del teatro.

«Tous ceux qui, artistes, penseurs, ouvriers, adversaires du snobisme, aspirent à la beauté pure, tous les spectateurs capables, comme les Grecs, de comprendre et de fêter les hautes manifestations artistiques, tous ceux que conçoivent l'urgente nécessité des fêtes du peuple, tous sentiront quelle importance esthétique et sociale prenait à Orange cette foule palpitante et magnifique, tandis qu'elle communiait avec l'action: une âme immense s'élevant au-dessus des banales contingences de la vie, une âme ennoblée, purifiée, voilà ce qu'était alors cette multitude.»⁶²

Tras Orange, rápidamente otras ciudades de la Provenza empezaron a tomar la iniciativa de ofrecer nuevos escenarios al aire libre. En Cauterets se estrenó el primer Théâtre de la Nature en 1883, aunque en él no se llegaron a escenificar representaciones del repertorio clásico hasta 1904. Arlés, Nîmes, Tolosa y Carcasona rehabilitaron los restos de sus teatros y anfiteatros romanos, mientras que en Béziers se decidió utilizar el recinto de las Arenas, simplemente por su aforo y estructura a pesar de no tener memoria histórica.

La experiencia, cada vez más popular, pronto empezó a multiplicarse en otros países –Bélgica, Suiza, Alemania, Inglaterra– y los escenarios no siempre eran antiguas ruinas helénicas o restos arqueológicos. Para escenificar una tragedia o una obra clásica no se necesitaba recurrir a entornos historicistas, ni a una reconstrucción científica del mundo helénico: podían ser lugares al aire libre, naturales o artificiales –bosques, jardines o monumentos–, a menudo denominados *théâtre de verdure o de nature*, o escenarios contruidos *ex novo* que imitaban las formas clásicas. El valor de este tipo de espacios se fundamentaba en su carácter abierto, apto para acoger multitudes. Al mismo tiempo, Goethe, Ibsen, Maeterlinck y Wagner dejaron paso a la École Romane de París; a Gabriele D'Annunzio, auténtico representante del renacimiento del genio latino, y al drama popular porque evocaba al pueblo sus leyendas y pasados históricos. El proyecto de renovación del teatro neoclásico impulsado por D'Annunzio, en oposición a Bayreuth, marcó el sentido del retorno a las fuentes clásicas y el carácter del renacimiento mediterráneo en la Europa latina.

⁶² Georgii Kreskentevich Loukomski. *Les Théâtres anciens et modernes*. París: Firmin-Didot et Cie, 1934, p. 14.



Béziers, representación al aire libre de *Déjanire*, 1898 (*La Ilustración Artística*, 876).

Gabriele D'Annunzio proyectaba desde 1897 la construcción de un gran teatro al aire libre, el Teatro di Apollo, en las orillas del lago de Albano, cerca de Roma. Un teatro de mármol, situado en el cráter de un antiguo volcán apagado, un proyecto de los más ambiciosos para los arquitectos latinos de la época. Era una idea basada en la intención de satisfacer la necesidad de comunicar a las muchedumbres reunidas los mitos de la tragedia griega, los dramas clásicos y los modernos⁶³. La representación del drama, tal como la expuso el propio D'Annunzio en su novela *Il fuoco* (1900), debía ser un acto de comunión social. La misión del poeta era cambiar el mundo y para D'Annunzio esta acción necesitaba la máxima participación colectiva. La propia multitud silenciosa convertía entonces la experiencia dramática en un sagrado ritual.

Por esa razón, aunque el proyecto para el teatro de Albano se quedara en un simple sueño, D'Annunzio repetirá en su trabajo experiencias al aire libre y en lugares aristocráticos. En 1898 presentó el *César*, de Shakespeare, en el Coliseo de Roma y en 1904 su drama *La figlia di Jorio*, en las colinas verdes que circundaban la capital italiana. También intentó representar una tragedia en el anfiteatro de Siracusa y la *Nave* en las playas del Adriático. Por fin, el anfiteatro construido entre 1930 y 1934 en Gardone (Brescia), dentro de su residencia estival Vittoriale, será la realización de ese sueño: una perfecta reproducción del modelo de Pompeya.

Sin embargo, las nobles intenciones que subyacían en el *théâtre en plein air* pronto empezaron a desaparecer; en poco tiempo se convirtió en una moda y en una fuente de explotación capitalista de consumo. No sólo había amor al arte, sino también al dinero. En Béziers, la representación al aire libre de *Déjanire*⁶⁴ (1898), tragedia en cuatro actos inspirada en las obras de Sófocles y Séneca, fue un montaje que contó con la participación de los artistas del Odeón, tenores de la ópera, orquestas de arpas y violines, dos bandas musicales –entre las cuales la Municipal de Barcelona– y un escenario de 4.000 metros de superficie. Diez mil espectadores aclamaron la representación con entusiasmo y aquella localidad se convirtió en una gran atracción turística.

⁶³ Las primeras obras pensadas para su inauguración, programada para el 21 de marzo de 1899, eran de las más simbólicas dentro del repertorio de la época: *Persefone*, *La città morta* y *Sogno*, de Gabriele D'Annunzio; *Agamenón*, de Esquilo, y *Antígona*, de Sófocles.

⁶⁴ Documentada en «La decoración de *Déjanire* en las Arenas de Béziers». *La Ilustración Artística*, 876. Barcelona, 10 de octubre de 1898, p. 658.

En aquel fin de siglo, era inevitable que este fenómeno europeo se irradiase a Catalunya, geográficamente tan cercana a la Provenza e involucrada de modo especial en un proceso de renovación teatral que buscaba nuevas formas de espectáculo. En el caso de Catalunya, destacan varios eventos relacionados con este modelo de *théâtre en plein air* bajo distintos puntos de vista, unas veces análogos por el tipo de espacio al cual se recurre y, otras, por la intención poético-ideológica bajo la cual se argumenta la iniciativa.

En cualquier caso, *Ifigènia* nada tenía en común con aquellas modas y el mismo Gual se esforzará, durante años, en explicar las diferencias entre su montaje en los jardines del Laberint y el modelo de Francia, o el posterior fenómeno del *teatre de natura*. Adrià Gual simplemente buscó, para un público selecto, un fondo de escena que pudiera recrear la atmósfera de la tragedia. En cambio, más próximos a la experiencia francesa de *théâtre en plein air* fueron el teatro griego construido en el Park Güell y las representaciones de *teatre de natura*, celebradas en Catalunya entre 1910 y 1915, verdaderos acontecimientos multitudinarios en los cuales el teatro pudo llegar a todos con la intención de formar un espíritu nacional.

Uno de los primeros aspectos a destacar para entender globalmente el valor de *Ifigènia* es el lugar escogido: un jardín privado.

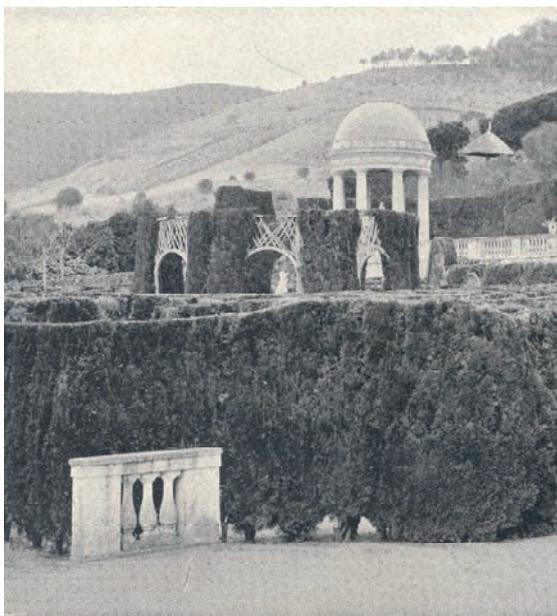
El Parc del Laberint, un *hortus conclusus*

«Per la Ifigènia de Goethe, filla legítima de la d'Esquilo, cap altre escenari no podia escaure-li millor que aquell del Laberint, lliure d'artificis, impregnat d'italianisme d'importació i amb sentors del mateix neoclàssic que havia promogut l'hel·lenisme literari de la Ifigènia de l'autor del Faust.»⁶⁵

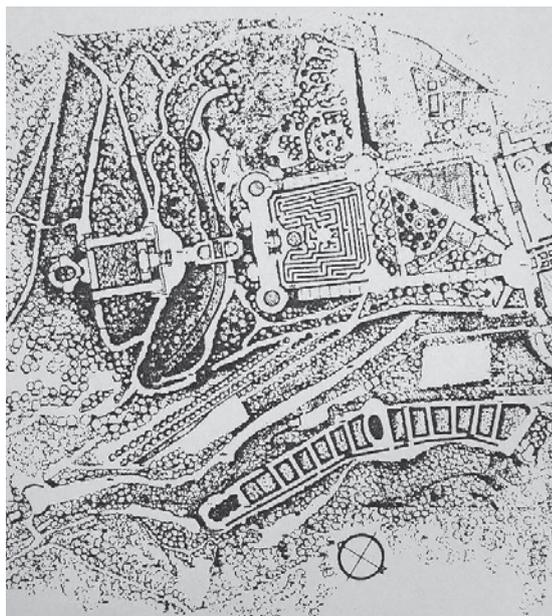
Fue Miquel Utrillo quien propuso a Gual representar *Ifigènia* en los jardines del Parc del Laberint, más que por ser un espacio al aire libre, para ofrecer un escenario adecuado a la obra. El Parc del Laberint era un recinto privado, entre los jardines y parques de la Barcelona de finales del XIX, y era el único que hubiera podido interesar a Gual por el carácter de la representación, pensada para una concurrencia reducida y seleccionada. No se trataba de un evento multitudinario para emular el recuerdo de los espectáculos griegos y romanos, a la manera de los *théâtre en plein air* del sur de Francia, ni de reunir al público aficionado a los conciertos del maestro Clavé y a los jardines del Passeig de Gràcia, sino de evocar la *Ifigènia* de Goethe, tal como se había representado para el príncipe regente y su corte en 1780 en los jardines del Parque de Weimar.

Hacer teatro en un jardín privado no era una invención del siglo XIX. En los tratados y diccionarios de arquitectura publicados entre finales del siglo XVII y la primera mitad del XIX,

⁶⁵ Adrià Gual. Op. cit., p. 83-93.



La terraza-mirador vista desde el Laberint, hacia 1900.



Planta del Parc del Laberint d'Horta, a principios de 1900.

se recurre al término *théâtre de verdure*⁶⁶ para designar un lugar reservado a las representaciones teatrales, las fiestas y ceremonias de sociedad, frecuentes en las residencias de los príncipes, aunque con formas y características distintas a lo largo de los tiempos. Entre 1684 y 1850, el diseño de estos jardines fue objeto de estudio de muchos arquitectos⁶⁷, interesados en la definición de los elementos espaciales en cuanto a vegetación, variedades florales y juegos de agua.

Barcelona, sin embargo, no tenía príncipe, ni podía presumir de lugares como el Real Parque del Retiro, que el gobierno de 1868 había cedido al Ayuntamiento de Madrid autorizándole a equiparlo con construcciones de recreo para los ciudadanos. Con todo, una favorable circunstancia aproximaba el Parc del Laberint a la obra de Goethe: era un parque neoclásico en sus orígenes, contemporáneo al texto del poeta alemán. El recuerdo de Weimar unido a la antigüedad griega eran símbolo de orden y justicia.

«No por su aspecto más o menos neogriego se escogieron los jardines del Laberint, cuanto porque mientras el genio alemán creaba en Weimar su obra predilecta, en este rincón de Barcelona, asomaban los primeros verdores de un jardín trazado según el mejor gusto de la época, según el gusto que hubiesen motejado como modernista...»⁶⁸

El conjunto del Parc del Laberint se había construido en dos etapas: la primera, iniciada por Joan Antoni Desvall en 1791 bajo el modelo de jardín neoclásico, a modo de reinterpretación de los cánones del Renacimiento italiano y del barroco francés; la segunda, realizada a iniciativa de Joaquim Desvall en 1853, de carácter romántico. En 1898, las dos áreas estaban perfectamente

⁶⁶ Vincenzo Cazzato. *Teatri di verzura: la scena del giardino dal barocco al Novecento*. Florencia: EDIFIR, 1993.

⁶⁷ Destaca especialmente André Le Nôtre, responsable del proyecto de reforma de los Jardines de Versalles (1662).

⁶⁸ «Arte nuevo. Ifigenia». *Luz*, 2. Barcelona, octubre de 1898, p. 14.



Joan Maragall y Miquel Utrillo en el Parc del Laberint, 1898.

integradas y complementadas en un conjunto de vistas con una zona más geométrica y artificial –presidida por templetos, esculturas, estelas y una vegetación muy variada– y otra más espontánea y silvestre, según la topografía accidentada del lugar.

El marqués de Alfarràs, descrito por Adrià Gual como un «noble demòcrata emancipador de moltes coses»⁶⁹, solía conceder permiso para visitar sus jardines a todos aquellos que lo solicitaban a través de la Sociedad de Atracción de Forasteros, y cuando recibió la propuesta de abrirlos a una representación teatral no le fue difícil aceptar; al contrario, parece que toda la familia Desvall participó activamente en los preparativos el día del estreno.

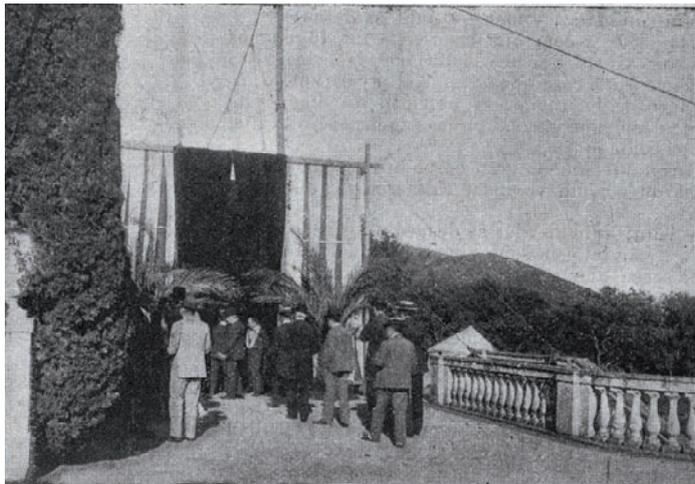
Tras repetidas visitas al lugar, se decidió llevar a cabo la representación en la terraza mirador del jardín neoclásico: una explanada horizontal elevada respecto al matorral del Laberint y dominada centralmente por una escalera que lleva a un nivel superior; en los extremos, dos *tholoi* dóricos resguardan las estatuas de Diana y Ariadna, los únicos elementos verticales que dinamizan este espacio en el que predomina la horizontalidad. En la mitad nordeste de la planicie se instaló un toldo, destinado al público, que dejaba descubierta la escena organizada alrededor del *tholo* de Ariadna. Quizás se escogiera la estatua de Ariadna como centro de la escena, no tanto por su significado alegórico –de amante abandonada por Teseo– cuanto por su orientación a nordeste que permitía iluminar a los actores desde arriba con el sol de la tarde.

El numeroso público intelectual, que llegaba al parque en sus carruajes especialmente preparados para la ocasión, no era tan distinto de la alta sociedad de damas y caballeros que hubieran podido acudir al teatro de Albano deseado por D'Annunzio.

⁶⁹ Adrià Gual. Op. cit., p. 85.



Llegada de los espectadores al Parc del Laberint el 10 de octubre de 1898. (*L'Esquella de la Torratxa*, 14 de octubre de 1898)



Entrada del público bajo el *envelat* de la representación (*L'Esquella de la Torratxa*, 14 de octubre de 1898).

«no queremos pretender que el citado arte tengan que admirarlo las multitudes porque no tienen obligación de ello; pero si que creemos que deben mirarlo con respecto los que forman el llamado vulgo ilustrado»⁷⁰

Artistas, literatos, acaudalados industriales y comerciantes, hombres de reputación en todas las profesiones científicas y literarias, y familias aristocráticas y distinguidas de Barcelona⁷¹ acudieron a llenar las filas de una improvisada platea de sillas de madera.

«Allà s'havia donat cita la escullida colla dels gourmets literaris de Barcelona, los duecento del Yxart, los somniadors del Art, los romeus de la Bellesa, los assedegats de impresions novas y nous espectacles.»⁷²

Gual admite haber sido el primero en organizar una representación al aire libre en Catalunya, pero reniega que aquella experiencia fuese llamada a formar escuela⁷³ y menos que tuviese algo a compartir con Béziers u otras localidades de la Provenza. Las diferencias son evidentes: el lugar –un *hortus conclusus* contra los grandes recintos monumentales–, la dimensión del evento y la colocación del público –en Francia realmente al aire libre y aquí bajo un *envelat*–, el montaje escenográfico –grandioso en los teatros romanos, modesto y sin cambios de escena en el Laberint. Lo único que había en común era la voluntad de demostrar una modernidad capaz de reinterpretar a los clásicos, y de ahí la elección del texto de Goethe, el mismo género de teatro representado en los *théâtre en plein air*.

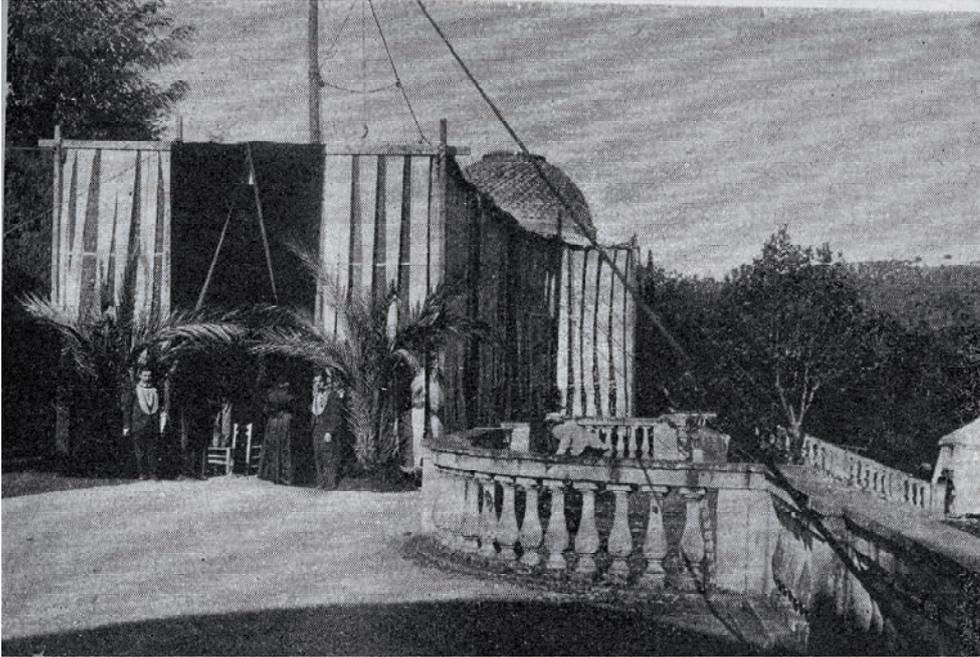
En posteriores ocasiones, el Parc del Laberint siguió siendo un lugar especial para la ciudad de Barcelona y acogió otras manifestaciones de carácter social y cultural. El propio Adrià Gual volvió

⁷⁰ «Representación al aire libre de Ifigenia en Taurida». *La Publicidad*. Barcelona, 11 de octubre de 1898, p. 2.

⁷¹ «Cosas de teatros. Ifigenia». *La Vanguardia*. Barcelona, 11 de octubre de 1898, p. 4.

⁷² «La Ifigènia de Goethe». *La Reinaxensa*. Barcelona, 13 de octubre de 1898, p. 5.975-5.978.

⁷³ «El Teatro de Naturaleza». *El Liberal*. Barcelona, 28 de julio de 1917. Carta que Gual dirige a Don Antonio Zoza ya en respuesta a su artículo «Desde Madrid. Espectáculo nuevo.». *El Liberal*. Barcelona, 23 de julio de 1917.



El *envelat* visto desde la terraza (*L'Esquella de la Torratxa*, 14 de octubre de 1898).

al Laberint el 23 de octubre de 1908 para dirigir algunas escenas de *El somni d'una nit d'estiu*, de Shakespeare, traducida por Josep Carner y representada en ocasión de la visita del Rey Alfonso XIII. La función se llevó a cabo en el pequeño bosque de encinas del parque, a la derecha del Laberint. Unos años más tarde, en 1914, Gual dirigió allí tres películas de tema histórico para la productora Barcinógrafo, y en 1930 organizó la coreográfica Fiesta Romántica, en colaboración con Joan Magrinyà y Santiago Marco, presidente éste último del Foment de les Arts Decoratives.

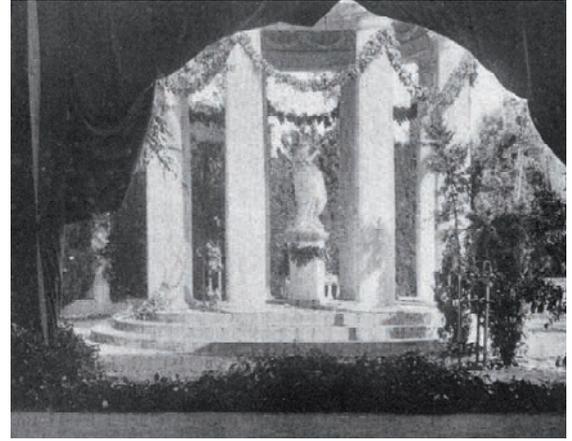
La puesta en escena de *Ifigènia*, un nuevo espacio escénico

Fue Adrià Gual quien mejor encarnó, en el contexto de la renovación teatral de finales del siglo XIX, las nuevas posibilidades de dirección escénica, acompañando sus trabajos con conferencias y ensayos que conformaron un atractivo corpus teórico casi único en España. La reforma de la escena perseguida por el joven autor y director no residía en la mejora del equipamiento técnico del teatro, ni en alcanzar el mayor realismo posible de la representación a través de elementos puramente decorativos, sino en conseguir una perfecta relación entre la obra creada por el poeta y el público a través de una «impresión d'ensemble», como la hubiera definido Lougné Poe⁷⁴. En este camino, *Ifigènia a Tàurida* fue el primer ensayo, y lo demuestra el hecho de que los asistentes a la representación permanecieron en unas condiciones muy parecidas a las de una ordinaria sala teatral. La atención de Gual se concentró en la escena.

⁷⁴ Denis Bablet. *Le Décór de théâtre-de 1870 a 1914*. París: Editions du CNRS, 1983, p. 157.



Adrià Gual. *Ifigènia a Tàurida*, dibujo en color (MAE).



Vista hacia el escenario. La cortina separa la zona de los espectadores bajo el *envelat* de la escena (*El Teatre Català*, 7).

El público quedó situado bajo una estructura con paredes y techo de tela: un *envelat* muy parecido a los que se montaban en las fiestas mayores de Catalunya.

«Quina desilusió! Jo'm figuraba poder veure l'espectacle colcantme ab tot regalo a la sombra dels arbres, o al batarell del sol a falta de sombra, y'm vaig trobar encofurnat dintre de un envelat ple de cadires blanques, que s'anavan ocupant mes que depressa. No hi faltavan mes que un quants miralls, unas quantas aranyas penjadas del sostre: al fon una apoteosis de sirenes i caballs marins...»⁷⁵

Para Gual, los espectadores no debían establecer durante la actuación ninguna relación visual con el entorno, ni con la naturaleza ordenada del parque, ni con las vistas panorámicas que se ofrecían desde los jardines –hacia la ciudad y el lejano mar al sur, o hacia las fincas rurales y los bosques situados en las colinas del norte. Unas cortinas «blavas» separaban el auditorium de la escena, de modo que se percibiera mejor el contraste entre la oscuridad de la sala y la luz natural del escenario, en el cual ningún recurso escenográfico ni mecanismo artificial falseaban la atmósfera.

Al abrirse el telón, en aquel 10 de octubre de 1898, los espectadores disfrutaron de un «cuadro» al natural, donde una aterciopelada masa de cipreses definía el perímetro del ancho hemiciclo disponible para la acción escénica. Sobre el verde bronce otoñal del fondo, destacaban las notas rosas, blancas y amarillas de las flores que decoraban en guirnalda la columnata del *tholo* neoclásico, situado en el centro del espacio; un fragmento de cielo azul hacía de techo y la luz de la tarde de aquel día de sol otoñal iluminaba la escena y los actores.

Con ello, Gual había superado el simbolismo de Maeterlinck y la *mise en scène* de Rusiñol en la representación de *La intrusa*, en la que se había conseguido una correspondencia entre objetos e historia anímica. Aquí no había objetos, no había cambios de escena y la acción se desarrollaba

⁷⁵ «Ifigènia ...al Laberint». *L'Esquella de la Torratxa*, 1.031, any 20. Barcelona, 14 de octubre de 1898, p. 666.



Un momento de la representación de *Ifigènia a Tàurida*. (*El Teatre Català*, 7).

en una atmòsfera en la qual la impressió global era més important que els detalls. La llum, els colors i els actors eren els reals protagonistes de l'espai.

La naturalesa, i especialment el jardí romàntic, havien aparegut com a tema pictòric-figuratiu en els decorats dels escenaris teatrals des dels finals del segle XVIII i principis del XIX, perquè el jardí i el parc eren llocs que inspiraven fantasia i evasió: la lleugeresa de l'aigua, la exuberància de la vegetació, la simetria dels seus espais i l'amplitud de les perspectives eren la materialització del somni impossible, el paradís a la terra, un tema propiament romàntic. La pròpia tradició dels *théâtres de verdure* havia favoregut que la imatge del jardí es traslladara a l'interior dels teatres.

La naturalesa com a fons de escena va cobrar importància sobretot a través de la pintura. Al llarg del segle XIX, diferents escoles de pintors escenògrafs interpretaven l'espai escènic. Al principi, amb rigor lineal i càlcul de perspectiva, aplicat a un fons de escena horitzontalment pla, segons la herència neoclàssica; més tard, introduint una tercera dimensió a l'espai i desenvolupant l'escena en profunditat, amb una amplitud panoràmica i una suntuositat cromàtica fins aleshores desconeguda. El virtuosisme dels pintors escenògrafs de l'escola francesa era reconegut a escala internacional i constituïa el model de referència per a altres països, com Espanya o Alemanya; però el resultat d'aquests decorats tan deslumbrants va ser la absoluta preponderància de la imatge en detriment del text, l'acció dramàtica i el propi actor. Així que, a partir de la segona meitat del segle XIX, es va començar a pensar en trencar amb la hegemònia visual del decorat; en aquesta línia de reforma es va inserir el treball de Wagner, el naturalisme d'Antoine, el simbolisme de Lugné-Poe i per últim les propostes d'Appia⁷⁶.

⁷⁶ Adolphe Appia en *La Mise en scène du drame wagnérien* (1895) i *La Musique et la mise en scène* (1892-1897) comença a estructurar les noves idees escèniques.

«Wagner ha sigut la nota única d'una innovació quasi completa pels lligams de l'obra seva, que reuneix quasi tots els elements destinats a produir l'alta emoció d'art.»⁷⁷

Si Wagner era el punto de partida, Lugné Poe y Adolphe Appia eran quizás las fuentes más próximas en la reflexión de Gual. En una conferencia dada en la sede de la Associació Wagneriana pocos años después del estreno de *Ifigènia*, Gual comentaba:

«Y hoy ha progresado el arte escénico en perfección pictórica y mecánica, hoy se resuelven cosas imposibles, la misma realidad se encuentra sobre el escenario pero... ¿se hace una obra total? Sobre esto todavía tenemos que hablar... Y es que buena parte de los artistas que trabajan por el arte escénico no tienen o no quieren tener conciencia de lo que es y lo que debe realizar el arte escénico.»⁷⁸

En Gual, las ideas de naturalidad proceden de una visión sintética de la realidad, y no de la reproducción realista de cualidades ópticas o fonéticas, ni del detallismo naturalista. En las obras de Ibsen posteriores a 1870 el texto, las escenografías y el vestuario, así como el trabajo de los actores, estaban rigurosamente dirigidos a revelar el carácter y el ambiente social en el cual se desarrollaba la acción, casi a ser un espejo de las relaciones personales. Sin embargo, parece que ello no interesó demasiado a Gual en *Ifigènia*. No se puede describir la escena; Gual necesita pintarla, pero esta pintura no debe ser virtuosa por sí misma, debe construir con la luz un medio activo signifiante, y Goethe se presta bien a este ejercicio de imaginación por parte del receptor. Que mejor solución, pues, que salir al aire libre y buscar un lugar que simplemente evoque la atmósfera, excluyendo por completo la posibilidad de reproducir el contexto histórico de la obra.

En un ensayo anterior al estreno de *Ifigènia*, Gual resume sus teorías sobre la escenificación. *Teoría escénica*, texto que introduce la obra *Nocturn. Andante morat* (1896), es una declaración de principios donde Gual explica que la escenografía no puede ser un simple decorat o fondo, receptáculo de situaciones, sino que debe ser una parte esencial del conjunto escénico, en el cual color, luz y musicalidad de la palabra –voz y dicción– son los elementos que tienen que confluír para crear un único espacio. El color constituye el componente visual de sugestión para el público, pero a ello le debe corresponder el ritmo del texto.

Si el color de *Nocturn* era morado ¿de qué color era *Ifigènia*? Resumiendo los fragmentos de la crítica podríamos decir mediterráneo, porque todos los colores mencionados son propios de la tradición mediterránea, y son también los mismos que aparecen en el cartel realizado por Miquel Utrillo, donde se representa una Ifigenia con la mirada perdida hacia una anónima marina: el azul inmaculado del cielo, el verde de los frondosos albores, el dorado del sol otoñal de la tarde que ofrece una luz delicadísima, y los azules y púrpuras de las vestimentas.

⁷⁶ *La Mise en scène du drame wagnérien* (1895) y *La Musique et la mise en scène* (1892-1897) son los textos de Adolphe Appia en los que se empiezan a estructurar las nuevas ideas escénicas.

⁷⁷ Adrià Gual. «¿El teatre modern: innovador?». 1898-1899 aprox. Manuscrito original conservado en el Fondo Gual, carpeta 42-10, MAE, Barcelona.

⁷⁸ Texto de la conferencia «El arte escénico y el drama wagneriano» (1902-1906), transcrito en el ensayo de Jesús Rubio Jiménez. Op. cit., p. 355.

«Un día hermosísimo... sobre un cielo azul immaculado, de ese azul de España, de Italia y Grecia (...). Árboles de variadas hojas y matices recordaban el bosque sagrado de Diana, junto a su templo arbustos y flores completaban aquella encantadora escena (...).»

«El color azul verdoso pálido del manto de Pilades, con orla de postas muy apropiadas, la tinta violácea de la túnica de Orestes, con orla de palmetas, constituían un verdadero embeleso para la vista y contribuían a embellecer aquella sinfonía de finísimas tintas con que se recrearon durante toda la tarde los ojos de los espectadores. La túnica de blanco purísimo de la sacerdotisa de Diana, plegada a la manera griega, formaba igualmente una nota ideal en medio de aquel concierto de colores, por los delicados cambiantes que iba tomando a medida que cambiaban de entonaciones los rayos solares.»⁷⁹

Sin duda, el efecto global de la puesta en escena fue lo que realmente aportó novedad al evento de aquel octubre de 1898. Los elogios por parte de la prensa al valor de Gual, le invitaban a continuar en esta línea, consiguiendo más éxitos. Gual parece ser la esperanza a través de la cual regenerar la inercia de un sector poco atento a los asuntos del arte escénico. Gual, el alma del Teatre Íntim, es definitivamente «el artista modernista que dirige y controla toda la obra»⁸⁰ –desde la puesta en escena al vestuario, la dirección dramática y la actuación, ya que el propio Gual hizo de actor–, ayudado en su labor por artistas y literatos que piensan y sienten como él. Esta síntesis de las artes había servido para captar la atención de los espectadores y para empezar a modificar su percepción física y espiritual del mundo. En todo caso, en aquel fin de siglo la propuesta escénica de Gual seguía siendo bidimensional, todavía lejana del espacio dinámico que proponía Appia con sus escenografías en tres dimensiones.

Obviamente, las nuevas teorías escénicas de Gual y las propuestas del Teatre Íntim, además de recibir una buena crítica, tuvieron también sus detractores.

«l'ideal del Teatre Íntim consisteix en fer teatre sense teatre: en presentar un espectacle sense que's puguin veure'ls actors per treballar à peu pla y a poca distancia de les cadires, y en que recitin versos, sense que puguin sentirse. Tal sembla ser l'última paraula en materia de art escènic.»⁸¹

Como es lógico, desde las páginas de la *Esquella* se habló con tono irónico del presunto modernismo de Gual, sobre todo por la selección de un texto «tan eterno», una obra que ya tenía ciento doce años, de valor indudable pero no contemporánea, aunque se reconocía que su *modernisme* no consistía en el texto en sí, sino en la manera de representarlo. Otros, en cambio, criticaban las malas condiciones visuales y acústicas del espacio, y el trabajo de los actores⁸².

De hecho, cuando el 23 de enero de 1899 se vuelve a representar *Ifigènia* en el Teatre Líric del Passeig de Gràcia, la mayor parte de críticas se centran en comparar la representación al aire libre con el ambiente del teatro convencional desde el punto de vista de la puesta en escena,

⁷⁹ Francesc Miquel i Badia. «La Ifigènia en Taurida de Goethe en el Laberint». *Diario de Barcelona*. Barcelona, 12 de octubre de 1898, p. 11.037.

⁸⁰ «Teatro Íntimo. Representación al aire libre de Ifigènia en Taurida». *La Ilustración Artística*, 878. Barcelona, 24 de octubre de 1898, p. 684.

⁸¹ «Ifigènia ...al Laberint». *L'Esquella de la Torratxa*. Op. cit.

⁸² «los mismos actores que ayer tarde representaron Ifigènia, en un teatro de veras obtendrían un triunfo aun superior al de ayer». «Cosas de teatros. Ifigènia». *La Vanguardia*. Barcelona, 11 de octubre de 1898, p. 4.



Puvis de Chavannes. *Le bois sacré*, 1894.

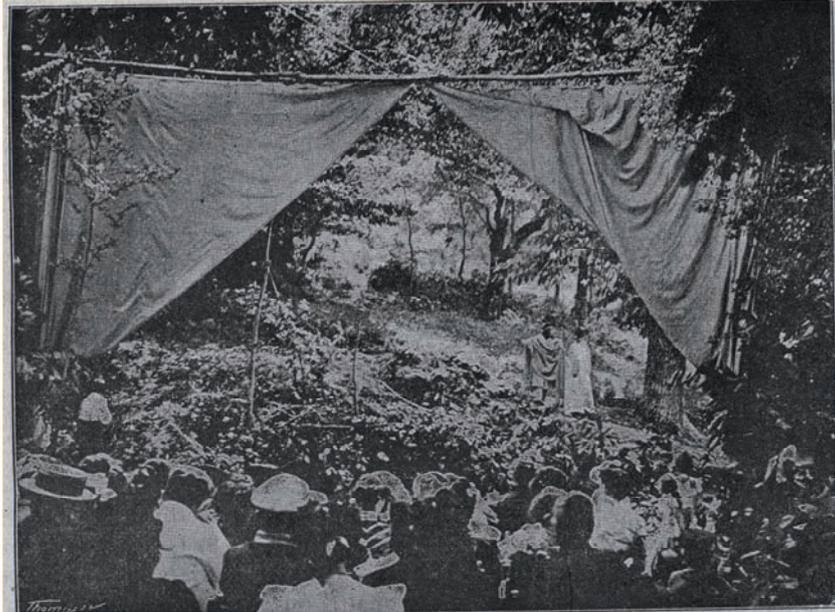
de la interpretación dramática y de la participación del público. Si el *Laberint* había servido de ensayo con el «llamado vulgo ilustrado», era de esperar que en el *Líric* la sesión íntima se transformara en pública, pero no fue así, y probablemente para Gual era demasiado temprano para que su *teatre de sentiment* fuera apreciado por todos. Desplazarse al *Líric*, en teoría, suponía alterar el carácter de certamen aristocrático excepcional para proponer una sesión de teatro convencional; pero Ramon Pomés criticó⁸³ igualmente cierto elitismo del acto, porque el público invitado al *Líric* fue el mismo que en los jardines del *Laberint*.

Otro elemento de comparación entre las dos representaciones fue la escena: la luz del sol fue sustituida por luces de gas y el jardín del *Laberint* por una escenografía, obra de Utrillo, que reproducía *Le bois sacré*, de Puvis de Chavannes, al que se añadieron plantas y flores naturales. Este nuevo escenario, maravillosa interpretación de la naturaleza, era mucho más fácil de reconocer y apreciar por su carácter artístico-pictórico, comparado con el fragmento de naturaleza al cual se recurrió en el *Laberint*. Con todo, escoger como modelo a Puvis de Chavannes significaba a la vez representar una naturaleza pura e immaterial, alejada del mundo real: una naturaleza paisaje, liberada y redimida de lo accesorio y salvaje. Los modernistas sentían especial devoción por el «decorador del Panteón, de la Sorbonne y de tantos otros muros»⁸⁴ y Miquel Utrillo lo había conocido personalmente, así que puede pensarse que recurrieron a este modelo para homenajear la reciente desaparición del pintor.

«el arte de Puvis de Chavannes es sereno y grandioso, es un oasis tranquilo donde descansa de las fatigas del arte comercial y grandioso; es una playa de Grecia cantada por Homero, con sus bosques de laureles, sus sombras de bosques sagrados, sus playas saturadas de brisa de poesía; es

⁸³ Ramon Pomés. «Cosas de teatro. La *Ifigenia en el Líric*». *La Vanguardia*, Barcelona, 25 de enero de 1899.

⁸⁴ *Luz*, 5. Número especial dedicado a Puvis de Chavannes. Barcelona, noviembre de 1898, p. 50..



Una escena de la representació de *Ifigènia a Tàurida*, en el Bosc de Don Ramon Bofill en Viladrau, 1903 (MAE).

el arte del pensamiento convertido sin artificio en algo que es espacio, que es luz, niebla y misterio a la vez; donde nadan las figuras como en el país de los sueños.»⁸⁵

Sin embargo, las mejores condiciones acústicas y visuales de la sala del Líric permitieron valorar el Teatre Íntim desde un punto de vista interpretativo, así como reconocer el buen trabajo de los actores aunque se tratara de aficionados.

Pero mientras que el camino del Teatre Íntim se iba definiendo con nuevos géneros de obras y propuestas escénicas, *Ifigènia* estaba destinada a conocer otros escenarios en los que poner a prueba sus valores. El 10 de septiembre de 1903 se volvió a representar en el Bosc de Don Ramon Bofill, en el Montseny, durante la fiesta mayor de Viladrau. Una vez más, el acto se debió a la benevolencia de la iniciativa privada: organizado por la colonia «estiuhenca» de Viladrau, con la colaboración del señor Bofill, la representación demostró que si los catalanes se preocupaban de los «bienes materiales» también lo hacían del espíritu y de los «placeres del alma»⁸⁶.

«No tot han d'esser festes de senyors cursis las que al estiu se celebren pels hermosos y típicchs pobles de Catalunya afavorits per colonia estiuhenca... o veraniega com vulguin. Enguany la festa major de Viladrau ha sigut ennoblida ab una bella nota artística y aquella colonia estiuhenca s'ha honorat a si mateixa al rendir culte al art en el temple que mellor li escau, ò sía en plena naturalesa.»⁸⁷

Se trataba de nuevo de una representación al aire libre, pero el entorno era muy distinto y los motivos del evento también.

⁸⁵ Santiago Rusiñol. «En honor de Puvis de Chavannes». *Luz*, 5. Barcelona, noviembre de 1898, p. 51-52.

⁸⁶ Adrià Gual. «El Teatre Íntim a Viladrau». *La Veu del vespre*. Barcelona, 11 de septiembre de 1903. Fondo Gual, album v – doc. 7, MAE

⁸⁷ «L'art Català a Viladrau». *La Rierada*. Arenys de Mar, 10 de octubre de 1903, s. p.

«Es precis confessar que l'efecte de la Ifigènia al Montseny siguié ben diferent del que produí al Laberint, per la diferencia que va de un jardí a un bosc poblat, ahont la robustesa dels tronchs de milers d'alsinas, roures y castanyers y la frondositat de llur ramatge transportan sense esforços el pensament a altrats edats, servint de march mes propi a n'aquells personatges, que s'encarnen millor en un terror selvatic que entre mitg de delicadas flors.»⁸⁸

El bosque ya no era un jardín, no era una naturaleza ordenada como la del Parc del Laberint, no era un recinto aristocrático, no evocaba la escenificación de Goethe en Weimar. El interés de Gual residía ahora en aproximarse a una naturaleza más espontánea y salvaje, buscando una correspondencia entre el espacio y la carga poética de la obra. No se trataba ya de un simple fondo para los personajes de la obra, sino de un espacio que pudiese envolver a actores, espectadores y texto en una comunión espiritual. Gual valora que la gran montaña catalana se haya transformado en un «casal de l'art», desde el cual hacer sentir la amorosa influencia de nobles sentimientos que el teatro genera para hermanar a los pueblos. La escenificación al aire libre se tiñe por primera vez de razones estéticas y morales, y a partir de esta línea la naturaleza empezará a tomar protagonismo no sólo por su valor plástico, su atmósfera, colores o luz, sino también porque es más cercana a los hombres y favorece una participación pública.

Para Gual se trata de evocar aquellas primeras manifestaciones estéticas y cívicas que «varen ser de cara al sol» y a las cuales los hombres acudían en su origen, porque la naturaleza les ofrecía un mejor ambiente para el desarrollo y el sentimiento de sus ideas poéticas⁸⁹. Recurrir a la naturaleza significaba acercar el pueblo a las intenciones del poeta. ¿Se puede, entonces, considerar a Gual iniciador de aquel fenómeno que luego tomará la denominación de *teatre de naturalesa*? Gual siempre ha negado su presunta paternidad del género, en relación con la primera representación de Ifigènia en el Parc del Laberint⁹⁰, pero en el caso de la función de 1903 en el bosque del Montseny se puede considerar que la experiencia fue un antecedente importante.

Al bosque centenario de Don Ramon Bofill acudió todo tipo de público interesado en disfrutar de este acontecimiento. Al fin, la obra tomaba un carácter colectivo y no elitista, y en este aspecto la intención es muy cercana a las posteriores experiencias de *teatre de naturalesa* que empezaron a propagarse en Catalunya a partir de 1910, por lo menos en términos de espacio. El *teatre de natura*, en muchos casos, buscará espacios al aire libre de carácter salvaje –bosques o playas– para permitir la afluencia multitudinaria del público, pero además intentará exigir un género de teatro específico, el *teatre poètic*, en el que se puedan fundir poesía, lírica e historia como base de la nueva cultura catalana y de una naciente ideología nacionalista.

No obstante, Gual continuará disociando su experiencia de aquellas otras manifestaciones e incluso llegará a negar su implicación en la puesta en escena de *Canigó* en Figueres (1910), por

⁸⁸ Adrià Gual. Op. cit., p. 90.

⁸⁹ Es una idea que Gual explicará muy claramente en el artículo «L'art escènich». *Canigó Teatre de Natura*, p. 8. Edición especial. Fondo Gual, carpeta 7, MAE.

⁹⁰ «Nunca creí que aquella representación fuese llamada a formar escuela, porque de haberlo previsto me hubiera notablemente abstenido de llevarla a término; (...) ignoraba los peligros que el género encierra, sobre todo puesto en manos de simples explotadores de espectáculos». Adrià Gual. «El Teatre de Naturalesa». *El Liberal*, Barcelona, 26 de julio de 1917, s. p.

percibir el peligro de una corrupción del género bajo criterios de moda, más que estéticos y artísticos o teatrales.

«Teatro de Naturaleza un título como otro cualquiera y del cual por fortuna, se halla completamente ajena mi humilde iniciativa». «Desde aquellas fecha este espectáculo viene aceptando toda clase de absurdos artificios... al punto de trasladar las llanuras de Menelich en los bosques ciudadanos, las tierras de Radames en el jardín de un Casino, y las montañas de Canigó en la Plaza de Toros de Figueres, espectáculo este último en que tomé parte como director, por puro encargo y por completo ajeno a la iniciativa.»⁹¹

¿Hasta qué punto los temores de Gual eran fundados? ¿Cómo se desarrolló la relación entre teatro y natura en la transición entre *modernisme* y *noucentisme*? El *teatre de natura* fue una experiencia artística en línea con la renovación del teatro porque se apropió del paisaje catalán como digno escenario para el arte teatral, fundamento de una cultura moderna y base de la futura unidad nacional.

⁹¹ *Ibíd.*



«Término municipal de Barcelona en 1910» (AHCB).

3 «CIUTAT-TEATRE-NATURA»: A LA BÚSQUEDA DE NUEVOS ESPACIOS

En la crónica de *Teatralia* de 1909, se anunciaba la posibilidad de organizar en Barcelona la primera representación al aire libre, a iniciativa del Dr. Charry, escritor de la Comédie Française y director del Théâtre de Nature de Tolosa. El lugar propuesto era el Park Güell y la obra a representar debía ser *Edipo Rey*, un texto clásico siempre presente en la programación de los *théâtres en plein air*. Finalmente, por razones económicas y organizativas, no se pudo llevar a cabo, pero a partir de aquel año otras propuestas de teatro al aire libre empezaron a concretarse para ofrecer un nuevo escenario al *teatre català*.

El *teatre de natura*¹ fue un fenómeno fragmentado en el tiempo y en el espacio, porque dependía del clima en la temporada de verano y porque ocupó varios emplazamientos del territorio catalán, entre mar y montaña, hasta llegar a la propia Barcelona. Tampoco pudo contar con el apoyo oficial del sector teatral, nadie teorizó sobre el género ni se hizo portador de sus contenidos dramáticos o de sus formatos escénicos. Pero el fenómeno merece ser tenido en consideración, ya que ofrece nuevos elementos de lectura de una época en la cual el *teatre català*, en cuanto fenómeno cultural, estaba buscando reconocimiento oficial dentro y fuera de la ciudad.

Durante algunos años coexistieron en Barcelona la idea de un Teatre de Natura y la de un Teatre de la Ciutat, como dos respuestas a inquietudes comunes, si bien promovidas por distintos sectores de la sociedad. Entre 1910 y 1915, las obras puestas en escena en medio de la naturaleza fueron el fruto de la iniciativa aislada de burgueses adinerados o de entidades recreativas provinciales, que buscaban entretenimiento cultural y proximidad al paisaje en cuanto garante «dels orígens rurals» de la cultura catalana, mientras, la burguesía industrial de la Lliga Regionalista iba consolidando la «ciutat ideal» soñada por Eugeni d'Ors; platonizante, dividida geométricamente, antítesis de la naturaleza y único lugar digno de acoger el templo oficial del *teatre català*. El *noucentisme* no se preocupaba demasiado de reestructurar la literatura dramática, pero sí de institucionalizar el teatro y de buscar una sede estable dentro de la ciudad.

En este contexto la naturaleza fue «lugar» del teatro, no por sus valores plásticos a la manera de Gual, sino por su fuerza paisajística en la que el nuevo *teatre poètic català*² podía fortalecer su mensaje. Se trata de una naturaleza espontánea, a menudo salvaje, que convive con aquella ciudad caótica y compleja, fundada en un pacto moral, más próxima al ideal maragalliano que al orsiano.

¹ Analizando la prensa de la época, se observa que se usa el término *teatre de natura* cuando se refiere a espacios al aire libre, no necesariamente rodeados de naturaleza, y en cambio utilizan *teatre de la naturalesa* cuando la naturaleza es el contexto físico que ejerce de fondo a las obras representadas.

² En 1909 la escena barcelonesa había empezado a reestructurarse con cierto orden y desde las páginas de *Teatralia* se reivindicaba y definía el *teatre poètic*.

El presente capítulo analiza el fenómeno del *teatre de natura* diferenciando las tipologías de lugares donde se manifestó, para detectar las posibles relaciones de orden estético, social y cultural respecto a los contenidos de las obras teatrales representadas, considerando que en un momento determinado se habla de *teatre de natura* como el único verdadero espacio digno del *teatre català*. Lugar, obra y puesta en escena son los tres elementos a partir de los cuales es posible buscar una nueva interpretación del fenómeno.

Hablando de teatro al aire libre en 1909, es lógico pensar en el recién terminado Teatre Grec del Park Güell. Sin embargo, el Park Güell constituye un caso aislado en el presente análisis, porque en realidad nunca llegó a ser escenario de representaciones teatrales, pero sí fue un gran lugar colectivo donde se celebraron importantes fiestas y ceremonias. Se trata de una experiencia espacial más cercana a la tradición de los *théâtre de verdure* del siglo XVII y XIX³ que a los *théâtres en plein air* de la Provenza. Así, el Park Güell adquiere valor por su emplazamiento y por su significado simbólico respecto a la ciudad⁴, y no desde una perspectiva de ocio y entretenimiento.

Los espacios que merecieron la calificación de *teatre de natura* se pueden dividir en dos grandes grupos. Uno, el de recintos arquitectónicos preexistentes, como en el caso de las Arenas de Figueres y Barcelona o el antiguo convento de Martorell, que ofrecieron un lugar para reunir multitudes pero que, a diferencia de los escenarios de Orange, Béziers, Arlés y Nimes, no compartían ningún valor histórico evocativo con la obra representada. El otro grupo, el de lugares de naturaleza salvaje –bosques y playas– que envolvían al espectador acercándolo a la acción dramática y se ofrecían a modo de bastidores. Los primeros, requerían ser adaptados al género teatral, ya que estaban concebidos para otras funciones y solían necesitar tarimas y decorados pintados. Serán precisamente éstos los que Adrià Gual criticará, definiéndolos como «teatros a la fresca». Los otros escenarios, en cambio, se situaban en medio de una naturaleza espontánea que rodeaba el público y la escena, aunque a veces también se incluían elementos escenográficos. Se ofrecía, así, una nueva experiencia espacial, un acercamiento al territorio a través del arte y la cultura, donde la naturaleza era el entorno ideal para la futura dramaturgia nacional y el *teatre poètic*.

Para estructurar el presente capítulo se ha dedicado especial atención a la prensa de la época, única fuente documental sistemática que ha proporcionado información de carácter iconográfico útil para entender las diferencias entre los dos tipos de espacios.

³ Para una visión general sobre los *théâtre de verdure*, consultar Vincenzo Cazzato. *Teatri di verzura: la scena del giardino dal barocco al Novecento*. Florencia: EDIFIR, 1993.

José Lahuerta ofrece en el artículo «La quercia e il dolmen: Park Güell: paesaggio, teatro e santuario di una Catalogna essenziale». En: *Antoni Gaudí 1852-1926. Architettura, ideologia, politica*. Milán: Electa, 1992.

⁴ Se toman aquí algunos puntos de la interpretación que Juan

3.1 Mirando hacia la ciudad: el teatro del Park Güell

«la hondonada que formaba parte del terreno sirvió para instalar un teatro al aire libre; sus laderas fueron utilizadas para la gradería, la concavidad sirvió de tornavoz, la superficie llana de escenario y de fondo el panorama de la ciudad en lejanía.»⁵

Para el montaje del Dr. Charry de 1909, Eusebi Güell había encargado los planos del escenario a Antoni Gaudí. No era la primera vez que este arquitecto proyectaba un espacio teatral y menos para el conde Güell. Desde joven, Gaudí había estado cercano al teatro, bien como escenógrafo, bien como responsable de montajes parateatrales en Mataró, Poblet y Vallfogona. En la Colonia Güell había proyectado dos pequeños teatros y en el Palau Güell un auditorium.

El Park Güell mantenía cierta distancia respecto a la tradición de los jardines urbanos de finales del siglo XIX, difundidos en las ciudades europeas tal que lugares de ocio y paseos veraniegos, con sus teatros, cafés, lagos, cascadas y glorietas. En su génesis, el Park Güell debía ser una «ciudad jardín» para la alta burguesía barcelonesa⁶; próxima a la metrópolis sin ser una alternativa a la misma. El teatro y la iglesia –que nunca llegó a construirse– incluidos en el proyecto debían ser dos importantes lugares de encuentro y representación ciudadana: los núcleos ceremoniales de la comunidad⁷.

«Recreos físicos, al par de la cultura, debían tener un lugar de acción en este parque. ¿Qué mejor que la cuenca que forma una parte del terreno para instalar un teatro griego? ¿No lo hacían así en sus tiempos los artistas helenos, aprovechando las faldas para graderías, la cuenca como tornavoz, el llano como escenario y el frente como inimitable y espléndida decoración natural?»⁸

Se trataba de una naturaleza sobre la cual se había intervenido escenográficamente, a través de una arquitectura estructurada a partir de elementos tectónicos y formas orgánicas. En el Park Güell la amplia terraza que Gaudí había situado en el centro de la urbanización, y que tomaba el nombre de Teatre Grec, podía funcionar de dos maneras. Una, como anillo central, a modo de circo romano, delimitado por la falda de la ladera montañosa y por el banco sinusoidal en *trencadís* de azulejos, y adecuado para todo tipo de recepciones, fiestas y eventos sociales en los cuales el público era el protagonista. La otra, como escenario de la representación dramática, al estilo de los antiguos teatros helénicos, donde la ciudad

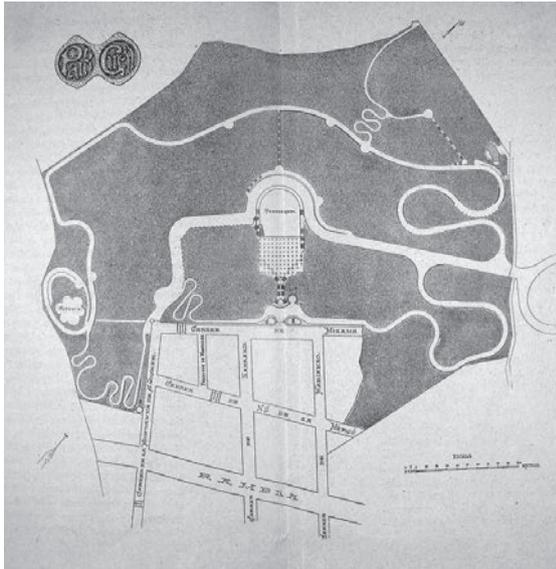
⁵ José F. Ráfols. *Antonio Gaudí*. Barcelona: Editorial Canosa, 1929, p. 20.

⁶ No fue parque urbano hasta 1926, año en que el Ayuntamiento lo abrió al público.

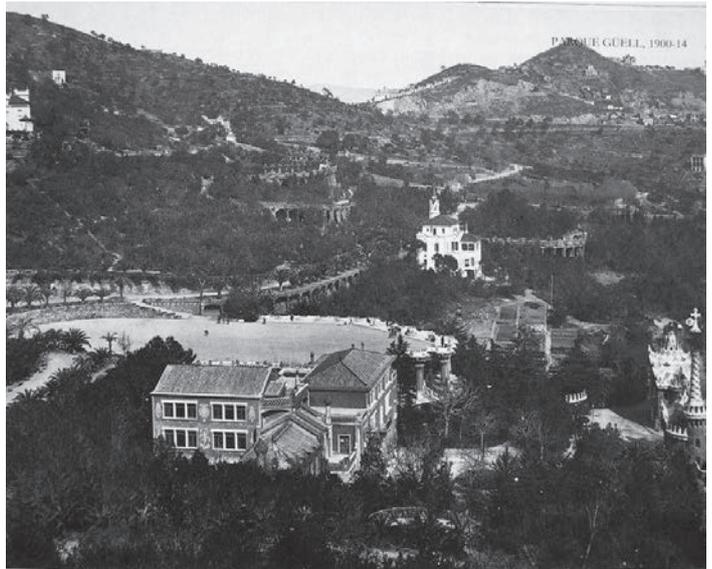
⁷ Conrad Kent extiende la metáfora del teatro al proyecto entero del parque, comparando la monumentalidad de la entrada y las columnas dóricas con la entrada a un Teatro de la Ópera, como

si el mostrar a mucha gente en movimiento constituyera ya una forma de teatro en sí misma. Conrad Kent, Dennis Prindle. *Hacia la Arquitectura de un Paraíso: Park Güell*. Madrid: Hermann Blume, 1992, p. 61.

⁸ Salvador Sallés i Baró. *El Parque Güell: memoria descriptiva*. Barcelona: Anuario de la Asociación de Arquitectos de Cataluña, 1903, p. 13.



Plano que aparece publicado en la memoria descriptiva de Salvador Sallés i Baró, 1903.



Park Güell entre 1900 y 1914. Se evidencia la terraza-teatro y su emplazamiento respecto al entorno.

encuadrada por la franja azulada del Mediterráneo, que se funde en el horizonte con el cielo, hacía de fondo de escena. En este caso, los espectadores se situaban en los distintos niveles de la ladera, aunque también estaba previsto un sistema desmontable de gradas de hierro y madera, proyectado por el propio Gaudí.

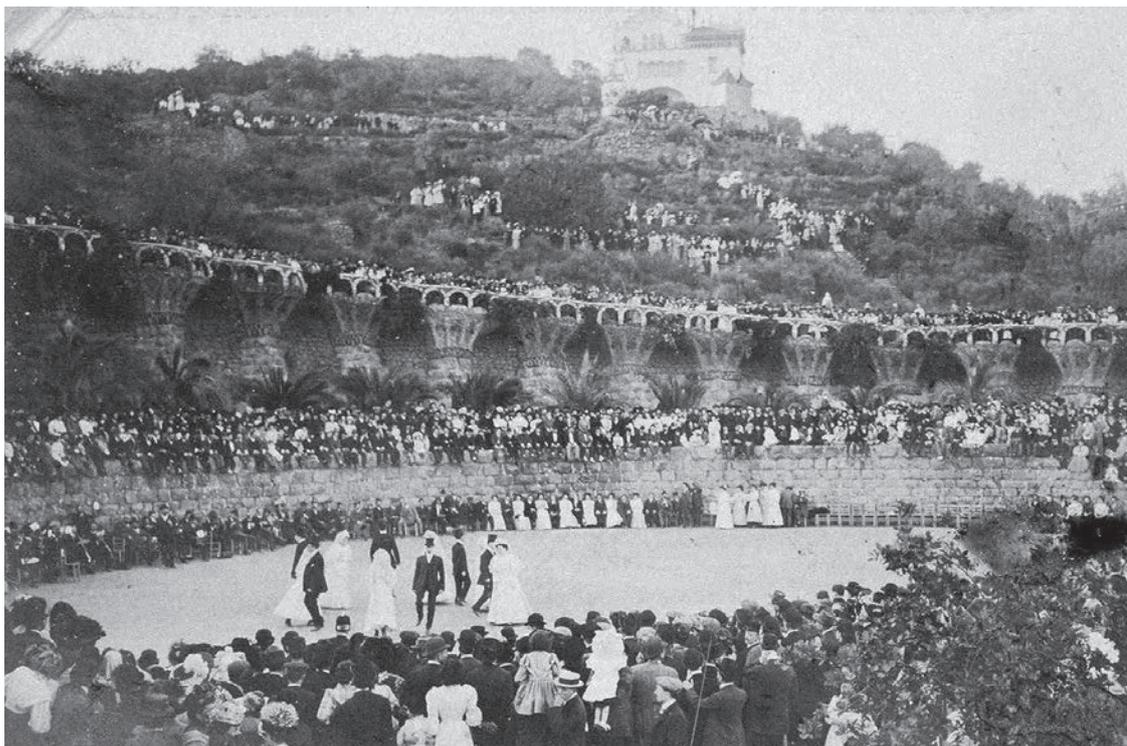
«(...) panorámicos horizontes que, junto con el sol, constituyen los elementos terapéuticos más agradablemente eficaces, puesto que actúan al mismo tiempo sobre el cuerpo y sobre el espíritu» (...) “apenas hemos podido contener una exclamación de sorpresa, al ver dibujarse, como inevitable diorama, el paisaje exterior, un pedazo de cielo o el lejano enjambre de construcciones de nuestra ciudad, que tendido allá a lo lejos en las arenas del Mediterráneo, escala, ya pletórico, las verdes oscuras faldas del Tibidabo.»⁹

Ni la fachada mar ni la vista de la ciudad desde Pedralbes eran entonces suficientes para abarcar la extensión de la nueva metrópoli barcelonesa. Para captar el crecimiento de la ciudad era necesario subir a los miradores del Tibidabo o a Montjuïc, que ofrecían la perspectiva más repetida en la literatura de finales del siglo XIX y principios del XX. La naturaleza mira la ciudad desde lejos y, así, las imágenes «simulacro» de los panoramas del siglo XIX se hacen realidad; ya no como tela pintada que se ofrece al espectador, sino como perspectiva real.

«¿Y qué mejor decoración natural que esta pululante multitud de edificaciones barcelonesas, guardadas por la mole de Montjuich, el Alcides que les ha prestado sus huesos para que crecieran, como expresaba nuestro sublime poeta, y encuadradas en una azulada faja que se extiende allá, a los lejos, para mezclarse difusamente con el cielo a través de la gris neblina, que esconde el horizonte?»¹⁰

⁹ *Ibíd.*, p. 20.

¹⁰ *Ibíd.*, p. 22.



Festa de les dances populars en el Park Güell, 1908. Se aprecia muy claramente que el público está situado en distintos niveles. (Ballell, AFB)

En la descripción de Salvador Sallés de 1903, cuando ni el parque estaba terminado ni la terraza del teatro construida, se anunciaba que aquel espacio no sólo sería escenario de representaciones teatrales¹¹, sino también de manifestaciones deportivas, en un tiempo en que el deporte empezaba a ser una forma de entretenimiento más moderna que el propio teatro. Era un enclave donde mantener y renovar las tradiciones de la cultura catalana como la sardana o el canto coral, al lado de formas más contemporáneas de concentración colectiva. Efectivamente, en 1906 se celebró la gran *Festa de la Sardana* en ocasión del Primer Congreso Internacional de la Lengua Catalana. Entre 1907 y 1911, otras conmemoraciones y festivales benéficos con bandas, bailes, úteres, elevación de globos, carreras de bicicletas y automóviles¹² animaron la terraza, consiguiendo siempre aglutinar gran cantidad de público¹³. Aun así, en 1916, en ocasión de las *Festes del ritme i de la dança* se comenta:

«La visió esplendorosa de la gran Barcelona que el artista-patriota pot contemplar, la grandiositat del cel blau i de la terra verda, la dolcesa de la temperatura estival que caracteriza aquel lloc, tot empetiteix l'espectacle sublim de la dança i les sonoritats del ritme.»¹⁴

¹¹ En 1903 el escritor francés George Desdevises du Dézert escribió sobre las representaciones de Autos Sacramentales que se pensaban realizar en el teatro en «L'Art Catalan Moderne». *Revue des Pyrénées*, 15. Pau, 1903, p. 1-9.

¹² En 1907, la Fiesta de las Asociaciones Autonomistas; en marzo de 1908, el certamen de la Federació de Pirineistes; en mayo, el Festival de Danses Populares y, en junio, la Festa de l'Asil de Santa Llúcia durante la cual se organizó una carrera de coches; en

1909, un Festival benéfico; en 1911, la Fiesta organizada por la Federación Femenina contra la tuberculosis. Datos recopilados a partir de la prensa de la época y del libro de Josep Maria Candarell. *Park Güell. Utopia de Gaudí*. Barcelona: Triangle Postals, 1998.

¹³ El 21 de mayo de 1916 se llegó a organizar una gran comida con cinco mil cubiertos para celebrar la unidad de Catalunya.

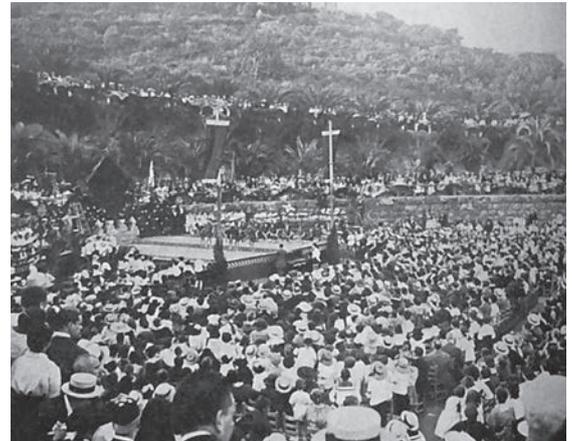
¹⁴ «Les festes del ritme y de la dança al Parch Güell». *La Il·lustració Catalana*, 688. Barcelona, 13 de agosto de 1916, p. 476.



Festes del ritme i de la dansa en el Park Güell, agosto de 1916 (Ballell, AFB).
Al fondo un escenario ficticio delimitado por dos estatuas griegas y unos decorados.



Festa d'infants i flors en el Park Güell, junio de 1916 (Ballell, AFB).



Park Güell durante la *Festa d'infants i flors* celebrada en junio de 1917 (*La Il·lustració Catalana*, 680).

Y, sin duda, por más que la ciudad dispusiera del Teatre Grec en tanto que escenario al aire libre, fue lejos de la capital donde se generaron las primeras manifestaciones de *teatre de natura*, en el formato de evento efímero. Se buscaron unas zonas más cerradas, a veces de naturaleza indómita y sin connotaciones clasistas.

3.2 El *teatre de natura* en Catalunya

«Podem donar, donchs, com a cosa implantada a Catalunya, el Teatre de Naturalesa tan bellament inaugurat al bosch d'en Tarrés.»¹⁵

Entrados de pleno en el siglo xx, las experiencias de teatro al aire libre empiezan a multiplicarse, ante todo en las colonias de verano alrededor de Barcelona. En un artículo titulado «Catalunya pintoresca», aparecido en *La Il·lustració Catalana* el 8 de agosto de 1915, se elogia la naturaleza por ser uno de los valores más atractivos del país, y se presagia que cuando todos entiendan el paisaje como «cosa propia», se habrá «guanyat molt per dir verament que som a casa nostra». La reconciliación con la vida rural, la naturaleza y el territorio a través del arte se transforma en un tema patriótico que eleva los espíritus. Mar y montaña son los dos paisajes que caracterizan Catalunya y en el texto se citan las localidades que merecen cierto reconocimiento por sus panoramas: en la costa, las playas de Badalona, Masnou, Arenys, Vilassar y Blanes, que pueden competir con los colores de Sitges, Tarragona, Roses y Empúries; en los Pirineos, Olot, Camprodon, Ripoll y Ribes, verdaderas joyas de la montaña.

Sin embargo, fue en Figueres, cerca de la frontera con Francia, donde se organizó la primera experiencia de *théâtre en plein air*, siguiendo el ejemplo de Béziers, Nimes, Cauterets y Biarritz. El 12 de junio de 1910, en las Arenas de la capital empordanesa¹⁶, a los pies de los Pirineos, se estrenó *Canigó* del poeta Cinto Verdaguer con adaptación de Josep Carner.

«(...) en aquesta empresa hi ha un noble esperit d'emulació: el desitg d'introduir a casa nostra el teatre au plein air, que va prenent cada dia major increment en la vehina França; semblants festes venen a esser com sembradors de CULTURA POPULAR, que mereixen l'encoratjament dels governs, en aquells païssos qu'els homes d'Estat es preocupen de les manifestacions de l'esperit, sense les quals els pobles no poden assolir aquells moments de plenitud civilisadora que tenen com a característica un floreixement armonic de totes les activitats socials.»¹⁷

El evento fue organizado por «una colla de bons patricis figuerenchs amants del seu país»¹⁸ en la plaza de toros de Figueres, «monument sepulcral del esperit català, ahont s'hi senten les dites agitanades ab accent empordanès els dies de corrida»¹⁹. Se trataba de una estructura arquitectónica moderna, con un valor simbólico más que histórico, ya que excepto el tamaño no tenía nada en común con los anfiteatros romanos de Orange o Nimes.

Para la puesta en escena de la obra se ocupó una zona de las gradas de la arena, sobre la cual se montó una tarima de madera; el sector destinado a la orquesta ocupaba parte de la pista central.

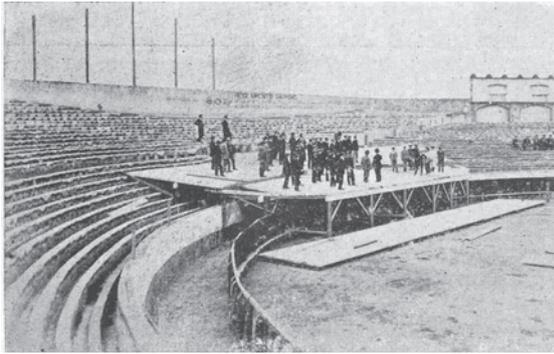
¹⁵ *La Il·lustració Catalana*, 431. Barcelona, 10 de septiembre de 1911, p. 526.

¹⁶ «El “Canigó” a les Arenes». *La Il·lustració Catalana*, 369. Barcelona, 3 de julio de 1910, p. 435.

¹⁷ «El “Canigó” en espectacle». *La Veü de l'Empordà*. Figueres, 4 de junio de 1910, p. 90.

¹⁸ «El “Canigó” en espectacle». *La Il·lustració Catalana*, 367. Barcelona, 19 de junio de 1910, p. 388-398.

¹⁹ Rossend Serra y Pagés. «La representació de CANIGÓ a les Arenes de Figueres». *La Veü de l'Empordà*. Figueres, 4 de junio de 1910, p. 70.



Canigó en las Arenas de Figueres, junio de 1910 (*La Veu de l'Empordà*, 4 de junio de 1910).



Detalle de la escenografía (*La Veu de l'Empordà*, 4 de junio de 1910).

En ausencia de cortinas escénicas, se instaló una escenografía convencional pintada por Miquel Moragas y Salvador Alarma, ofreciendo un fondo simultáneo ante el cual se desarrollaban todas las escenas, como solía ocurrir en los teatros al aire libre. El *Canigó* pintado llegaba a fundirse con Sant Pere de Roda y con los lejanos Pirineos que sobresalían del perímetro de las Arenas.

Canigó se insertaba, por primera vez, en la línea de *teatre poètic* promovido desde las páginas de *Teatralia* y transformó aquel lugar en un «templo» de la cultura patria. La obra se consideraba un homenaje al poeta más genuinamente catalán y a la belleza suprema de «les tradicions pirenenques, filles de la mateixa fé qu'ardidament va inspirar als progenitors nostres la fundació de la patria»²⁰. El público supo entender, apreciar y celebrar con entusiasmo la novedad del certamen, no solamente por sus contenidos, sino también por el formato del espacio, «com si sentís la transcendència del acte al que assistia y qu'era no rés menys que la implantació a Catalunya del gran teatre a plè aire»²¹.

«es d'esperar que aquest espectacle artistic y patriotic farà reunir a Figueres als que s'interessan per les coses artistiques y especialment als catalans de França y Espanya que recordin ab emoció com va poetisar la seva terra y la nostra el mossèn Cinto Verdager»²².

Adrià Gual participó en el evento en calidad de director escénico de la obra, pero unos años más tarde negó el valor de aquella propuesta²³. Tan sólo una semana después del estreno, el 19 de junio de 1910, *Canigó* se volvió a representar en la plaza de toros de las Arenas de Barcelona²⁴, perdiendo la carga simbólica y poética de su originaria puesta en escena. Si Gual consideraba un artificio el *Canigó* en las Arenas de Figueres, el disgusto aumentó cuando se estrenó en Barcelona. Según Adrià Gual, el espectáculo en Barcelona era un mero simulacro, porque ni el paisaje, ni la atmósfera, ni el aire podían ser los mismos. Sólo era un criterio empresarial lo que motivaba este tipo de espectáculos. Nada más que lamentables costumbres, en las que no había ninguna intención de renovación del lenguaje teatral. Por esta razón Gual los clasificaba como «teatre a la fresca».

²⁰ *Ibid.*

²¹ «El “Canigó” en espectáculo». *Op. cit.*

²² Carles Costa. «La representació del Canigó a Figueres». En: *Teatre de Natura. Canigó*, 1910. Publicación conservada en el Fondo Gual, Àlbum V, MAE.

²³ «Canigó en la Plaza de Toros de Figueres, espectáculo este último en que tomé parte como director, por puro encargo y por completo ajeno a la iniciativa». Adrià Gual. «El Teatre de Naturaleza». *El Liberal*. Barcelona, 26 de julio de 1917.

²⁴ «El “Canigó” a les Arenes». *La Il·lustració Catalana*, 369. Barcelona, 3 de julio de 1910, p. 435.



Canigó, en las Arenas de Barcelona, junio de 1910.



Público en las Arenas de Barcelona, junio de 1910. (AFB)

Con todo, unas semanas después, el domingo 7 de agosto de 1910, se representa *Marina*, obra de Arrieta y Camprodon, en la playa de Sant Feliu de Guíxols²⁵. No se han encontrado demasiadas noticias sobre el evento, ni documentación iconográfica; pero es la primera referencia que consta en cuanto al uso de un espacio totalmente natural. Mar y montaña son los paisajes que caracterizan Catalunya, así que, a partir de entonces, para las obras más celebradas de la literatura catalana se buscaron entornos rurales.

Flors de cingle, poema dramático de Ignasi Iglésias, estrenado el 3 de septiembre de 1911 en el bosque del Tarrés de la Garriga, se puede considerar la obra fundadora de este género. De nuevo, la iniciativa fue de algunos señores de la Garriga que residían y veraneaban en esta zona de la Catalunya central, y que persuadieron a Ignasi Iglésias para representar su texto en el estimado bosque del Tarrés, donde se podría vivir y apreciar el contenido poético de la obra. A principios de siglo, la Garriga era uno de los lugares de veraneo preferidos de la burguesía catalana, por su proximidad a Barcelona, su clima apacible y la presencia de aguas termales. El Bosc del Tarrés era un enclave muy especial porque se situaba al final del paseo donde las familias burguesas estaban construyendo sus residencias de estilo modernista, y porque rodeaba la villa de Can Tarrés, uno de los asentamientos rurales de época romana más relevantes del patrimonio cultural catalán.

Según la crónica, asistieron al acto entre cinco y seis mil espectadores que pudieron:

«fer el seu debut com a públich en el Teatre Catalá. Desde diumenge passat hi hà compatricis nostres que saben que tenim un teatre. Y més d'un que no ha posat may els peus al Romea se sent ja disposat a sacrificar-se per la major glòria del nostre art escènic.»²⁶

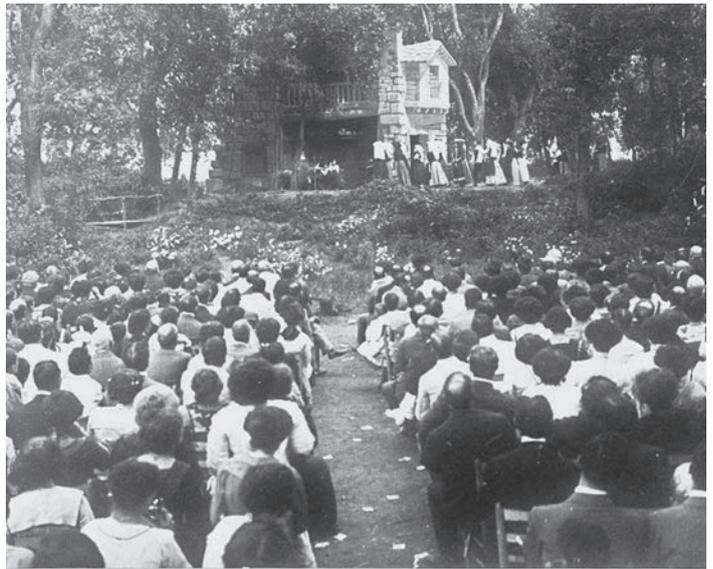
El valor del espectáculo no residía en el evento en sí, sino en haber conseguido que el teatro llegara a una gran multitud. La democratización del teatro parecía haber encontrado al fin la manera de educar al público, para futura gloria del *teatre català*.

²⁵ «Teatre de la naturalesa». *La Il·lustració Catalana*, 375. Barcelona, 14 de agosto de 1910, p. 513.

²⁶ «El Teatre Català a la Garriga». *La Il·lustració Catalana*, 431. Barcelona, 10 de septiembre de 1911, p. 523.



Flors de cingles en el Bosc del Tarrés, entrada del público (*La Il·lustració Catalana*, 431).



Flors de cingles en el Bosc del Tarrés. Un momento de la representación (*La Il·lustració Catalana*, 431).

De esta experiencia, cabe destacar un aspecto: el entorno natural se dejó intacto para no quitarle la esencia rural apta para la obra, de carácter pastoral. El bosque, aun siendo un lugar al aire libre, no se utilizó sólo como fondo de escena –el caso del *Laberint*–, sino como lugar que envuelve al espectador. El montaje escénico se encargó a Moragas y Alarma, con ilustraciones musicales de Cassià Casademont y figurines de Apeles Mestres, sin introducir demasiados elementos artificiales. La pendiente del terreno ofrecía las condiciones adecuadas para instalar el escenario, y los árboles constituían las paredes de la sala y los bastidores de escena, en la que se instaló un único elemento arquitectónico postizo. En el Bosc del Tarrés se conseguía una naturaleza espontánea que, con su luz, su aire y su color, se revelaba el enclave perfecto para un teatro en verso. Por primera vez el espacio teatral podía coincidir con los contenidos de la producción dramática: el *teatre poètic*.

Parece que finalmente el *teatre català* empezaba a encontrar su lugar, lejos de la ciudad. Ya no es la imagen de la ciudad lo que interesa, la Barcelona vista desde arriba, desde la terraza del Park Güell, sino el territorio y su paisaje natural, un tema central de la nueva estética *noucentista*. Basta con observar la múltiple producción pictórica de la época para percibir esta nueva visión: a veces, una naturaleza ordenada y casi urbanizada; muchas otras, una naturaleza salvaje.

«Un teatre de natura no es una reacció de ruralisme; es una conquesta del camp per la ciutat; es una consagració del bosc primitiu a la nova Barcelona; es un brot d'olivera o de roure consagrat sobre un monument.»²⁷

Es interesante comprobar cómo en las páginas de *L'Esquella de la Torratxa* se valora la iniciativa desde el punto de vista político-social. Un teatro de natura «ben entès» va más allá de las reconstrucciones de la tragedia clásica puestas en escena en Orange o imitadas en el *Laberint*.

²⁷ Gabriel Alomar. «El Teatre de Naturalesa». *L'Esquella de la Torratxa*, 1.706. Barcelona, 8 de septiembre de 1911, p. 562.



Terra Baixa, en el bosque de Can Feu de Sabadell, agosto de 1915 (*La Il·lustració Catalana*, 635).

Lo que debe perseguir es la unión del sentimiento artístico con la escena patriótica, o sea el territorio catalán, fuente perenne de inspiración simbólica.

«Un teatre de la naturalesa a Catalunya tindria una representació que no se si tothom comprèn: seria la devolució del teatre dignificat, aristocratisat, ciutadanisat, a la naturalesa; del teatre que la natura va enviarnos: pagesivol, ruralista, plebeu.»²⁸

Si bien los años de la Guerra constituyeron un momento de crisis para este tipo de actividad que requería una inversión económica de capital privado, al fin, el domingo 1 de agosto de 1915, otro bosque milenario volvió a ser escenario de una nueva puesta en escena. *Terra Baixa*, de Àngel Guimerà, se estrenó en el bosque de Can Feu de Sabadell, confirmándose de nuevo el triunfo del *teatre català* en un entorno natural. El teatro al aire libre se prestaba a que los espectadores modificaran su noción de espectáculo generada en una sala teatral, para vivir el texto y el poema con la misma intensidad que los actores.

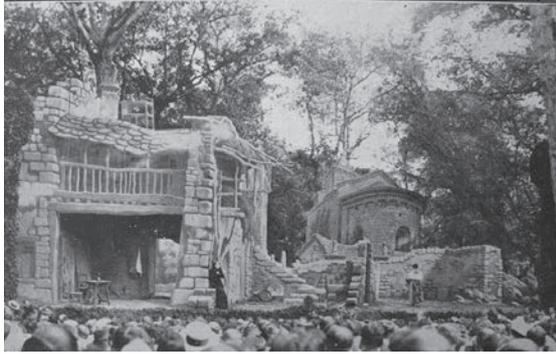
«(...) cap com ella, d'entre les obres catalanes, podia resistir la prova de l'ayre lliure en la grandiositat d'un bosch mil·lenari. Y ella no sols la resistí sino que'em trionfà de ple, mes encara que no pas en l'ayre clos dels escenaris.»²⁹

La escenografía de Salvador Alarma se insertaba entre los árboles en un terraplén elevado respecto al nivel de los asientos. La afluencia de público fue extraordinaria: las imágenes muestran a miles de espectadores a pesar de que las condiciones acústicas y visuales no fueran las mejores; lo más importante era estar presente y participar en el acontecimiento.

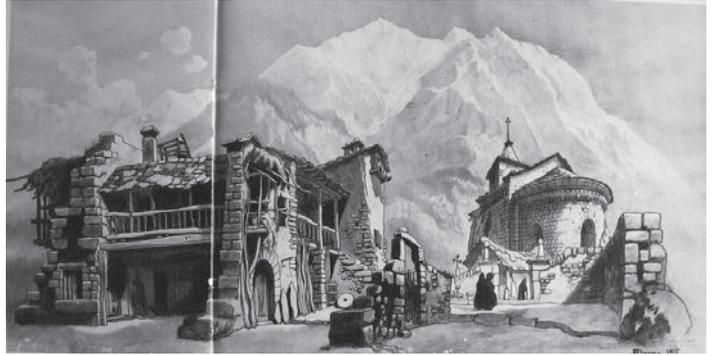
²⁸ *Ibíd.*

²⁹ «El teatre al bosch. Triomf de "Terra Baixa" a l'ayre lliure». *La Il·lustració Catalana*, 635. Barcelona, 8 de agosto de 1915, p. 483.

En el artículo se habla de una decadencia teatral porque, a pesar de la influencia de la cultura alemana, la gran mayoría del teatro catalán y español seguía siendo deudora de la tradición francesa.



La escenografía de *Terra Baixa* en el bosque de Can Feu de Sabadell, 1 de agosto de 1915 (*La Il·lustració Catalana*, 635).



Miquel Moragas y Salvador Alarma. Esbozo de la escenografía de *Terra Baixa*.

Unas semanas después, el 13 de agosto de 1915, la misma obra con idénticos decorados se representó en la playa de Badalona. Probablemente había un interés empresarial más que dramático en este segundo montaje, ya que el protagonista, Enric Borràs, era nativo de aquella ciudad. La puesta en escena en Badalona fue distinta de la presentada en Sabadell, porque para delimitar el espacio escénico se construyó un recinto de mástiles y lonas que limitaba la vista a los espectadores y empobrecía la poética que caracterizaba el *teatre de natura*. En todo caso, *Terra Baixa* se escenifica ya en un bosque, ya en una playa, no porque sea mejor uno u otro para el texto dramático. En ese momento, el concepto de tierra y paisaje catalán es más importante que su propia naturaleza física; interesa la cercanía de los espectadores a la naturaleza, sus olores, sus aires y sus panoramas, a modo de envolvente y contenedor, no en cuanto recurso escenográfico.

Paralelamente volvían a organizarse espectáculos al aire libre en recintos arquitectónicos cerrados. El mismo 13 de agosto de 1915 el Teatro Lírico Natura de Martorell representa las obras *Aida* y *Marina* en el huerto del antiguo convento de Martorell, donde Moragas y Alarma articulan un escenario de veinte metros de largo con un hermoso decorado pintado. Se trataba de un certamen-obsequio organizado por el tenor Josep Palet para sus conciudadanos, pero la selección de las obras desentonaba con las intenciones originarias del *teatre de natura*. La prensa empezó a denunciar un cierto abuso del género y los riesgos que ello comportaba. Se empezó a reivindicar que el *teatre de natura* fuera catalán, por los autores y por el idioma, y que había que limitarse a representar aquellas obras del repertorio clásico ambientadas en tierra catalana, como *Terra Baixa*.³⁰

También se criticaba el abuso de los lugares destinados a estas representaciones, porque poco a poco se empezaban a ocupar también las zonas verdes de las ciudades o jardines urbanos que poco tenían en común con la fuerza de un paisaje de horizonte abierto.

«Els teatres de natura van naxent com els bolets quan plou. La seva desnaturalisació ha estat més ràpida encara del que podia preveure'l nostre distingit col·laborador que dies enrera se

³⁰ «La natura catalana y'l teatre de natura». *La Il·lustració Catalana*, 637. Barcelona, 22 de agosto de 1915, p. 498.



La escenografía de *Terra Baixa* en la playa de Badalona, 13 de agosto de 1915 (*Diari de Barcelona*, 16 de agosto de 1915).



Teatro Lírico Natura de Martorell en el huerto del ex convento de Martorell, 1915.

n'ocupava. Hem vist teatre de natura en un petit parc del cor d'una ciutat. L'escenari venia damunt d'un precipici enllà del qual triomfa realment la bella natura; pero la gracia consistía precisament en taparne la visió ab decorat.»³¹

Hacia 1914, el nuevo Teatre Català, provisionalmente instalado en el Romea y carente aún de una sólida infraestructura, vivía una de las fases más críticas de la historia contemporánea. Sin sede estable ni rumbo fijo, asistía por un lado a la fuga de sus mejores intérpretes hacia la escena española, y por el otro a una crisis de identidad y reestructuración de la propia literatura dramática. Se estimulaba la necesidad de una institucionalización, en cuanto obra nacional que debía ser, pero nadie se preocupaba de encontrar los medios necesarios para conseguir tal objetivo. Se hablaba de «decadencia teatral»³² porque los teatros estaban vacíos: la guerra europea estaba limitando la oferta a compañías extranjeras, especialmente francesas, que nunca faltaban en los escenarios de *vaudeville*; el propio público, a excepción de las clases ricas, no tenía ánimos para ir al teatro. Así que la posibilidad de proponer un *teatre de natura* en la «gran ciutat» parecía una manera de generar nuevas dinámicas dentro de esta situación estancada.

Barcelona estaba encerrada entre mar y montaña, y en sus nuevos límites municipales todavía quedaban bosques y zonas verdes entre Sant Gervasi y Vallvidrera, áreas que se estaban poblando y que se iban incorporando poco a poco a la metrópoli. Fue entonces cuando en Vallvidrera, nuevamente por iniciativa privada, se intentó proponer un espacio teatral al aire libre, alternativo al sistema de teatros tradicionales localizados en la densa trama de la ciudad. Pero el proyecto tuvo una vida breve por dos motivos: por el lugar donde se instaló y por su carácter comercial, que poco tenía en común con aquel *teatre poètic* defendido en cuanto único género digno de emplazarse en un entorno natural. Si el *teatre de natura* respondía a un criterio empresarial, más que a un ideal artístico y patriótico, estaba destinado a desacreditarse.

³¹ «Espectacles». *La Il·lustració Catalana*, 639. Barcelona, 5 de setembre de 1915, p. 543.

³² «¿Decadencia teatral?». *La Il·lustració Catalana*, 635. Barcelona, 8 de agosto de 1915, p. 483.

3.3 Barcelona: ¿teatre de natura o teatre a la fresca?

Entre 1908 y 1916 Vallvidrera era un barrio de moda para pasear los domingos, sobre todo después de la inauguración de la línea del ferrocarril Sarrià-Las Planas (1916). La incorporación del núcleo de Vallvidrera a la ciudad había sido muy lenta debido a las dificultades de comunicación respecto al centro urbano. Barrio independiente en 1890, formado por unas pocas casas y unas cuantas masías dedicadas a la explotación de los bosques y al cultivo de cereales y viña, en 1906 la zona se había transformado en lugar «d'estiueig» de industriales, abogados y médicos barceloneses que empezaban a construir sus torres modernistas alrededor de la plaza del recién inaugurado funicular. El tranvía que llegaba al pie del funicular desde la Plaça de Catalunya facilitó el desarrollo de este nuevo barrio, que rápidamente fue incorporado a Sarrià (anexo F).

A 310 metros sobre el nivel del mar, Vallvidrera se transformó en breve en una zona animada, habitada por una colonia de familias que llegaban en junio, por San Juan, y regresaban a la ciudad en septiembre con el comienzo del curso escolar. Uno de los atractivos principales de la zona eran los agradables paseos entre sus bosques, bordeados de plátanos y acacias, con fuentes, gloriets, merenderos, cafés y restaurantes³³.

Para animar la colonia no faltaban fiestas populares, desfiles, carreras, concursos, bailes de sardanas y conciertos del Orfeo Català y de la Banda Municipal, que a menudo actuaban en sus pinedas. El 25 de mayo de 1907, el señor Heribert Alemany solicitó permiso al Ayuntamiento de Sarrià para crear un parque de atracciones en la finca denominada Can Sibina, en una zona próxima al dique del pantano. El pantano, obra de Elies Rogent, se había inaugurado en 1864 y debía abastecer agua al vecino municipio de Sarrià; en aquella época era también un agradable lugar de paseo. El proyecto del parque, denominado Like Valley, incluía modernas atracciones electrificadas y también un escenográfico teatro al aire libre³⁴. Sin embargo, no tuvo éxito porque la competencia del Turó Park (1912) y del parque de atracciones del Tibidabo (1917) impidió que prosperara.

Parecía evidente que aquella zona de ocio al aire libre, con una vegetación tan exuberante, podía ser el lugar adecuado para pensar en un *teatre de natura* en Barcelona. Y así fue gracias a la iniciativa privada del Casino de Vallvidrera. En una pendiente natural del bosque de Miralles próxima al pantano se instaló el Teatro de Natura³⁵ (anexo G), que se inauguró el 11 de julio de 1915 con el estreno del drama *L'Arlesiana*, de Alfonso Daudet³⁶, traducido al catalán y con música de Bizet.

³³ El Restaurante del Hotel Buenos Aires era de los más famosos de la época por su estilo modernista y sus vistas. «Es un mirador espléndido para desde allí contemplar Barcelona y sus pueblos agregados, con el sinfín de calles, plazas y paseos, las dilatadas llanuras del Llobregat y otros puntos de vista». *Barcelona Atracció*, 44. Barcelona: Sociedad de Atracción de Forasteros, 1924, p. ?

³⁴ Se ha encontrado poca documentación sobre el tema, pero en el AMD de Sarrià-Sant Gervasi se conserva un dibujo.

³⁵ «por iniciativa de la referida entidad Casino de Vallvidrera ha sido habilitada una sección de terreno en la parte alta del camino denominado del Pantano, para efectuar representaciones teatrales al aire libre, bajo la denominación de Teatre de Natura». Petición de permiso de obra, 28 de junio de 1915. Caja n.º. 188 – Carpeta 2, AMD de Sarrià-Sant Gervasi, Barcelona.

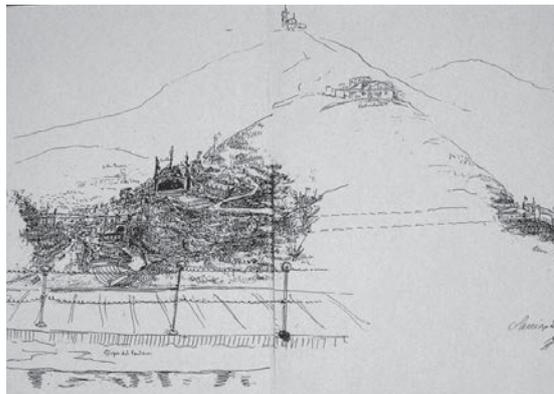
³⁶ Una de las primeras obras del naturalismo francés, con muy poca resonancia en su época (1872). La afirmación del naturalismo francés en la escena teatral fue inicialmente obstaculizada por la falta de textos que encarnasen sus principios de forma válida.



Entrada del público al Teatre de Natura para la representación de *L'Arlesiana*, 11 de julio de 1915 (Ballell, AFB).



Plaza del Funicular de Vallvidrera. *Festa de la Sardana*, 1915 (AFB).



Heribert Alemany. Dibujo del Lake Valley con fecha 29 de julio de 1907 (AMD-Sarrià).

El escenario del teatro de Vallvidrera era de piedra y elevado respecto al nivel de la platea, estaba delimitado por unas columnas neodóricas y quedaba cerrado por los pinos, que constituían los bastidores de la escena. La orquesta se situaba delante del escenario, como en un teatro tradicional, y las condiciones acústicas y visuales eran bastante buenas.

«Per aixó arribà a aconseguir-se que, en els moments culminants del drama, tot el públich sentís la emoció, cosa sempre difícil en representacions donades a plè ayre, sense altra limitació que'ls horisons llunyans, ni altre cobert que la volta del cel.»³⁷

La orientación del hemiciclo de la platea miraba hacia Vil·la Joana, en aquel momento un lugar significativo para la ciudad porque era la residencia donde el poeta Cinto Verdaguer había transcurrido sus últimos días.

³⁷ «Teatre de Natura a Vallvidrera». *La Ilustración Catalana*, 632. Barcelona, 18 de julio de 1915, p. 436-437.



L'Arlesiana en el Teatre de Natura de Vallvidrera, 11 de julio de 1915 (Ballell, AFB).

Pero la experiencia de Vallvidrera no duró más de dos temporadas estivales y marca el último episodio del presente capítulo, porque únicamente se puede valorar tal que un caso de «teatro al aire libre», o «teatre a la fresca», como lo definiría Gual. Una experiencia que poco tiene en común con las inquietudes de aquellos que, preocupados por consolidar las bases del teatre català, se esforzaban en buscarle razones artísticas o patrióticas.

«Estamos de acuerdo muchos ciudadanos, y entre estos los que tenemos la misión augusta de describir lo que pasa en los teatros de la Naturaleza, de que ya se está abusando de este nuevo espectáculo, convirtiéndolo en cosa de feria, desacreditando lo que podría ser por mucho tiempo algo solemne artísticamente. No vamos por buen camino, señores organizadores.»³⁸

La alta burguesía de Vallvidrera tomó la iniciativa a modo de entretenimiento durante su estancia estival. El fenómeno fue más el fruto de una moda que de un sentimiento artístico. No debe extrañar, pues, que las obras representadas no pertenezcan a aquel «teatre en vers» promovido por Ignasi Iglésias, ni tampoco que la puesta en escena fuera de lo más tradicional, con decorados pintados, accesorios y vestuarios a la manera del teatro romántico. Sencillamente se había trasladado al aire libre un escenario como podía ser el del teatro Novedades, para disfrutar de mejor «salut pels pulmons.»³⁹

Las obras escenificadas eran de carácter lírico-musical, dramas de amor que se desarrollan en entornos campestres; espectáculos sencillos y sin pretensiones intelectuales. *L'Arlesiana* está ambientada en el luminoso paisaje de la Provenza francesa. La égloga en dos actos *Maruxa*⁴⁰, puesta en escena el domingo 15 de agosto de 1915, es una obra pastoral que se desarrolla en medio del llano de Galicia a principios del siglo XX⁴¹. Y finalmente, *I Pagliacci*, de Ruggero Leoncavallo⁴², presentada el 9 de julio de 1916, es una ópera lírico-dramática ambientada

³⁸ *El Diluvi*. Barcelona, 16 de agosto de 1915, p. 243

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ *Maruxa*, obra del compositor catalán Amadeu Vives con libreto de Luis Pascual Frutos, se estrenó en el Teatro de la Zarzuela de Madrid el 28 de mayo de 1914.

⁴¹ En Vallvidrera, la representación fue un homenaje al maestro

catalán Amadeu Vives, importante compositor de zarzuelas, afincado en Madrid desde 1900, donde se transformó en un protagonista indiscutible de la vida musical de la capital.

⁴² Uno de los principales exponentes del *verismo-realismo* italiano en la ópera, como reacción frente al romanticismo dominante de su época.



Maruxa en el Teatre de Natura de Vallvidrera, 15 de agosto de 1915 (*La Il·lustració Catalana*, 637).

en Montalto (Calabria), un pueblo rural del sur de Italia⁴³. Esta última obra fue incluida en un festival artístico-musical y estuvo precedida por un concierto en el que se interpretaron obras de Wagner, Grieg y Joan Altisent, para dar un tono más intelectual a la iniciativa aunque no existiera relación alguna con el argumento teatral.

“Dit festival fou dirigit pels mestres Antoni Ribera, del Teatre de Bayreuth, y en Joan Altisent. El públic que assistí a aquesta interessant festa no fou lo numerós qu’era de desitjar, degut sense dubte a l’excés de calor. Per altra part, en el teatre de la natura deuriem executarshi obres escrites exclusivament per dit teatre, y no obres com “I Pagliacci” y altres que son escrites per locals tancats, ab efectes de llums y tot lo característich de l’escenari.”⁴⁴

Entre teatro de repertorio extranjero y castellano, el Orfeo Gracienc⁴⁵ fue la única sociedad que utilizó el Teatre de Natura de Vallvidrera como escenario para obsequiar a sus socios el 6 de agosto de 1916, si bien una semana después se representó el *Hansel und Gretel*, de Humperdink, otra obra extranjera con letra de Adelaida Wette y traducida al catalán por Joan Maragall y Anton Ribera. El evento no tuvo el éxito que se esperaba.

Es posible que el Teatre de Natura de Vallvidrera, aun representando un caso de estudio interesante porque se ubica dentro de la ciudad, marca a la vez el fin de este género, ya que traiciona los dos argumentos esenciales que caracterizaban el espíritu de la propuesta: que las obras representadas fueran de teatro catalán y que la fuerza del paisaje constituyera un elemento integrante de la relación entre texto y público.

«El teatre de natura va devenint ja un numero obligat dels programes de festa major. (...) El teatre de natura hauria de ser qualcom d’espiritualment elevat. (...) el teatre de natura ha d’esser català. Del contrari naix mort.»⁴⁶

⁴³ La obra habla de una compañía de comediantes ambulantes que pone en escena un espectáculo en la plaza del pueblo.

⁴⁴ «Musicals». *La Il·lustració Catalana*, 684. Barcelona, 16 de julio de 1916, p. 419.

⁴⁵ El Orfeo Gracienc realizaba una importante labor artística en Barcelona, organizando conciertos, conferencias y fiestas.

⁴⁶ «La natura catalana y’l teatre de natura». *La Il·lustració Catalana*, 637. Barcelona, 22 de agosto de 1915, p. 498.



I Pagliacci en el Teatre de Natura de Vallvidrera,
9 de julio de 1916 (*La Il·lustració Catalana*, 684).

El teatro de Vallvidrera estaba pensado para ser un escenario fijo, y aunque las condiciones acústicas y visuales eran buenas, desde el punto de vista climático el entorno no era tan favorable. La zona era muy húmeda y calurosa, y la explanada quedaba expuesta al sol. Si en otras ubicaciones, como en el bosque del Tarrés o de Can Feu, el carácter efímero del evento situaba en segundo término los posibles inconvenientes visuales, climáticos o acústicos del lugar, en Vallvidrera fue la causa de su progresivo fracaso.

A estos factores cabe añadir también que hubiera sido difícil mantener activo el escenario de Vallvidrera por la ausencia de una estructura empresarial que se ocupara de su mantenimiento y programación. El Casino de Vallvidrera era una entidad inestable que contaba, por temporadas, con la iniciativa de unos cuantos adinerados que iban a vivir parte del año lejos de la aglomeración ciudadana. El Ayuntamiento de Barcelona tampoco tenía ningún interés en mantener la infraestructura, e instituciones más oficiales como el Foment o la Associació del Teatre Català estaban demasiado ocupadas en gestionar la idea de una nueva sede para el *teatre català* dentro de la ciudad. A partir de 1916, la ciudad y la sociedad catalana miran hacia nuevos proyectos dignos de una metrópoli y el mundo del teatro reivindica la necesidad de un teatro nacional que sea el símbolo de los cambios políticos, culturales y arquitectónicos de principios del siglo XX. Barcelona-capital necesita proyectos monumentales y urbanos, así que la moda del *teatre de natura* se esfuma rápidamente y se diluye entre las páginas de la prensa.