

**PROPOSTA  
ESCENOGRÀFICA**

*Maria Rosa*  
*d'Àngel Guimerà*

**TREBALL DE RECERCA**

Roger Benítez Fors

11·01·16

Josep Maria Codina

# ÍNDIX

## MARC TEÒRIC

---

<b>1. Introducció</b>	<b>5</b>
<b>2. Motivacions i hipòtesis</b>	<b>7</b>
2.1. Motivacions	7
2.2. Hipòtesis	7
<b>3. Història del Teatre Català</b>	<b>8</b>
3.1. Teatre Medieval	8
3.2. Teatre al Renaixement	9
3.3. Teatre Barroc	9
3.4. Segona meitat del segle XIX: Teatre de la Renaixença	10
3.4.1. Frederic Soler "Pitarra"	11
3.4.2. Àngel Guimerà	12
3.5. Primer terç del segle XX	13
3.5.1. Teatre modernista	13
3.5.1.1. Santiago Rusiñol	14
3.5.1.2. Ignasi Iglésias	14
3.5.1.3. Juli Vallmitjana	15
3.5.2. Teatre noucentista	15
3.5.2.1. Carles Soldevila	16
3.5.3.3. Josep Maria de Sagarra	16
3.5.3. Teatre d'avantguarda	16
3.6. Dictadura espanyola	17
3.6.1. Primeres anys	17
3.6.2. De la fi de la segona guerra mundial als anys 60	18
3.6.3. Represa del teatre en català	21
3.6.3.1. Ecllosió de companyies independents	23
3.6.3.1.1. Els Joglars	24
3.6.3.1.2. Comediants	24

3.6.3.1.3. Dagoll Dagom	25
3.6.3.1.4. La Fura dels Baus	25
3.6.3.1.5. La Cubana	26
<b>4. Història de l'escenografia</b>	<b>27</b>
4.1. Neoclassicisme	27
4.2. Romanticisme	28
4.3. Naturalisme 1880 – 1890	28
4.3.1. Teatre d'Antoine	28
4.3.1.1. Característiques del teatre naturalista	29
4.3.1.2. Comedie Française	29
4.3.1.3. Théâtre de l'Odeon	30
4.3.2. A Rússia: Teatre de l'art (1898). Stanislavski.	30
4.4. Simbolisme	31
4.4.1. Adolphe Appia 1862 – 1928	31
4.4.2. Adrià Gual 1872 – 1943	31
4.4.2.1. Teories i opcions per a una escenografia simbolista segons Adrià Gual.	32
4.4.3. A – Simbolisme naturalista (simbolisme latent)	32
4.4.3.1. Com evoluciona?	32
4.4.4. B – Simbolisme manifest	32
4.4.4.1. Com evoluciona?	33
4.4.5. C – Simbolisme manifest i simbolisme naturalisme: selecció del lloc.	33
4.5. Cubisme	34
4.5.1. Pablo Picasso	34
4.5.1.1. Objectius i finalitats	35
4.5.1.2. Conceptes i idees	35
4.6. Suprematisme	35
4.6.1. Kasimir Malévich	35
4.6.1.1. Estratègies	36
4.6.1.2. Objectius i finalitats	36
4.6.1.3. Conceptes i idees	36
4.7 Futurisme	37
4.7.1. Marinetti	37
4.7.1.1. Conceptes i idees	37
4.7.1.2. Objectius i finalitats	37
4.7.1.3. Estratègies	38

4.8. Expressionisme 1911 – 1925	38
4.8.1. Conflictes	38
4.8.2. Coexistents	39
4.8.2.1. A – Deformació	39
4.8.2.2. B – L'organització rítmica de l'espai	39
4.8.3. La il·luminació en l'escenografia expressionista	40
4.9. Anti – expressionisme	40
4.9.1. Erwin Piscator	41
4.9.2. Grosx	41
4.9.3. Teo Otto	41
4.10. Surrealisme	42
4.10.1. Conceptes surrealistes	42
4.10.1.1. L'art com a revolució	42
4.10.2. Escenografia surrealista	43
4.10.3. Fonaments del surrealisme, la resignificació de l'art	43
4.10.4. Escenografia surrealista més enllà de 1950	44
4.10.4.1. Jacques Noël	45
4.10.4.2. Svoboda	46
<b>5. Àngel Guimerà</b>	<b>47</b>
5.1. Vida d'Àngel Guimerà	48
5.2. Obra dramàtica	52
5.3. Cronologia	55
<b>6. Maria Rosa, d'Àngel Guimerà</b>	<b>73</b>
6.1. Resum	73
6.1.1. Acte I	73
6.1.2. Acte II	74
6.1.3. Acte III	74
6.2. Ubicació dels fets	75
6.3. El llenguatge	76
6.3.1. Elements literaris	77
6.3.2. Elements del llenguatge oral – familiar	78
6.3.3. Castellanismes	79
6.3.3.1. Acte I	79
6.3.3.2. Acte II	79

6.3.3.3. Acte III	79
6.4 La temàtica i la visió d'Àngel Guimerà a través d'aquesta obra	80
6.4.1. Temes principals	80
6.4.2. Temes secundaris	81
6.4.3. Conceptes	82

## MARC PRÀCTIC

---

<b>7. Proposta escenogràfica</b>	<b>84</b>
7.1. Maqueta	84
7.2. Escenografia	87
7.3. Figurinisme	87
7.4. Il·luminació	87

## CONCLUSIONS

---

<b>8. Conclusions</b>	<b>89</b>
<b>9. Agraïments</b>	<b>90</b>
<b>10. Bibliografia</b>	<b>91</b>

## 1. INTRODUCCIÓ

En aquest treball de recerca pretenc fer un disseny escenogràfic al qual englobarà tres parts: el disseny de l'espai efímer, el disseny d'il·luminació i el figurinisme. Amb l'obra la qual treballaré serà *Maria Rosa* d'Àngel Guimerà, tot un clàssic dins del teatre català.

He triat de fer aquest treball, primerament, per la simple raó de que està enfocat a l'escenografia, ja que és del que vull treballar de cara al futur. També perquè a l'hora d'escollir va ser el títol que encara que en aquell moment sàpigues què era, però no tenia pràcticament ni idea del que es tracta en tot el sentit de la paraula i dels procediments que fa un escenògraf. En aquell moment em va despertar curiositat i interès per saber quins són els passos que s'han de seguir per tal de poder arribar a un espai efímer o a una indumentària. El perquè de fer un disseny d'escenografia amb les branques que s'estudien a l'Institut del Teatre (el disseny de l'espai i el dispositiu escènic, el disseny de personatge a través de màscara o artefacte, el vestuari teatral i el maquillatge i el disseny d'il·luminació escènica) és degut a que porto des dels set anys fent teatre, fins fa dos anys no he descobert què és una escenografia. He ajudat a fer un disseny d'il·luminació, a la construcció d'elements escenogràfics, he ajudat a cosir alguna peça de vestuari però mai he sabut els passos que s'han de seguir. I ara és el moment amb el treball de recerca per aprendre-ho i poder fer alguns dissenys.

Per poder avançar i assegurar-me de que el meu projecte anés en bon camí, vaig haver de parlar amb una escenògrafa graduada a l'Institut del Teatre perquè m'expliqués com s'ha de fer una bona escenografia i m'aconselles sobre quins eren els millors passos a seguir. No només em vaig documentar d'ella, sinó que també vaig anar al MAE (Museu de les Arts Escèniques) de Barcelona. Aquest museu està vinculat a l'Institut del teatre. Vaig estar tot un matí allà, i un cop vaig acabar del ME, vaig pujar la biblioteca del mateix Institut, i va ser allà a on vaig decidir clarament quina obra volia fer, ja que allà vaig trobar moltes obres d'arreu del món, i amb les que tenia, les que coneixia i les que em vaig basar per l'autor, vaig poder llegir-me la sinopsis i finalment em vaig decantar per un dels principals autors

Treball de Recerca  
Proposta escenogràfica de Maria Rosa, d'Àngel Guimerà

dins de la Història del teatre català, Àngel Guimerà. Vaig descobrir un munt d'obres seves les quals no coneixia, però finalment em vaig decantar per *Maria Rosa*. Aquesta escenògrafa, la qual parlava anteriorment, es diu Laura Clos<sup>[1]</sup>.

Gràcies a ella vaig accedir a la biblioteca de l'Institut del Teatre per poder documentar-me per tots els llibres d'escenografia que hi hagi i així facilitar-me més la recerca i ajudant-se també a fer un bon treball. També em va ensenyar diferents projectes que ella havia fet a l'Institut del Teatre, alguns que tenia de recents i un que l'estava duent a terme, en la seva explicació em va afegir moltes curiositats i dificultats que va tenir a l'hora de dur-los a terme, per així fent-se veure que l'escenografia tot i ser laboriós, hi ha camins que ho poden fer una mica més fàcil.

Com tot altre projecte sempre hi ha alguns inconvenients que s'han de superar. Un inconvenient va ser a l'hora de començar el treball perquè em veia estancat en un projecte molt gran en el qual no sabia per on començar i amb l'ajut de la Laura Clos i del meu tutor orientador vaig poder estructurar aquest treball.

També cal afegir, que tot i tenir moltes ganes per fer escenografia, la Laura em va fer agafar més ànsies per entrar a les portes del Institut del Teatre cada dia. Crec que amb aquest treball aprendré moltes coses i sobretot fonamentaré els meus coneixements.

---

<sup>[1]</sup> (27 de nov.1985, Maresme). El seu nom artístic és Closca. Llicenciada en Ciències de l'Activitat Física i l'Esport per l'INEFC de Barcelona l'any 2007. Canvia de rumb per dedicar-se al món de l'espectacle i, al setembre del 2008, entra a estudiar a l'Institut del Teatre de Barcelona l'especialitat d'Escenografia i se'n llicencia el juny del 2013.

Actualment està cursant un Màster de Lighting Design "Disseny d'Il·luminació Arquitectònica" a la UPC. Del Goethe Institut ha rebut la beca beca Agata Baum de Bernis per a fer un intercanvi cultural a Alemanya a partir del 2016.

Ha treballat en el món de l'espectacle com a il·luminadora i escenògrafa destacant-se en diversos muntatges.

## 2. MOTIVACIONS I HIPÒTESIS

A continuació explicaré les principals motivacions i hipòtesis que he tingut abans de fer aquest treball.

### 2.1. MOTIVACIONS

La meva principal motivació és poder aprofundir en el món dels espais efímers, del figurinisme i del disseny de la il·luminació teatral, ja que en un futur em vull dedicar en això. M'agradaria poder entrar a formar part dels alumnes de l'IT (Institut del Teatre) en la modalitat de l'escenografia. Sempre he fet teatre però poques vegades m'he parat a pensar i a treballar en aquest àmbit, per tant ara ha arribat l'hora d'acostar-s'hi.

### 2.2. HIPÒTESIS

Les meves principals hipòtesis són:

- Crec que es pot crear una proposta escenogràfica, sense cap tipus de coneixements.
- Poder il·luminar una maqueta, mitjançant l'electrònica a base de díodes, interruptors, resistències, transformadors i motors; i poder crear memòries d'il·luminació, és a dir, poder crear la il·luminació corresponent per algunes escenes.
- Poder crear alguns figurins sense tindre cap tipus de coneixement.



### 3. HISTÒRIA DEL TEATRE CATALÀ

El teatre és un gènere literari que el podem trobar en prosa o en vers, acostuma a ser dialogat per tal de ser representat. Les arts escèniques cobreixen tota cosa relacionada amb el text de l'obra, la interpretació, la producció, els vestuaris i els escenaris.

El terme drama prové de la paraula grega que significa “fer”, i per aquesta raó s'associa normalment amb la idea d'acció. En termes generals s'entén drama una història que explica els coneixements vitals d'una sèrie de personatges. Com l'adjectiu dramàtic ens indica, les idees de conflicte, tensió, contrast i emoció s'associen en drama.

La història del teatre català és la història del conjunt de produccions teatrals en llengua catalana. Alguns dels referents més antics encara es mantenen vius avui dia, com per exemple encara perduren les tragèdies del menorquí Joan Ramis, les paròdies de Seraffí Pitarra i els drames realistes d'Àngel Guimerà.

#### 3.1. TEATRE MEDIEVAL

Els orígens del teatre en català es remunten a l'època medieval. En aquell període hi havia des de manifestacions teatrals profanes, com els joglars i les festes populars d'inversió de rols i jerarquies, l'expressió més viva de les quals és encara avui el Carnestoltes, fins a la teatralitat religiosa, copada pels anomenats drames litúrgics. Estesos arreu d'Europa amb l'expansió de l'imperi carolingi, representaven passatges de les Sagrades Escripures. La majoria d'aquestes manifestacions es concentraven per Setmana Santa, Pasqua o Nadal.



*Joglar medieval*

Al segle XII, amb la revifalla de la vida urbana i del comerç, l'art dramàtic va ocupar els espais públics i el temple i la plaça es van erigir com els principals escenaris. A la corona catalanoaragonesa, la *Passió de Crist* i l'Assumpció de Maria van ser, a partir del segle XIV, els dos espectacles per excel·lència. Aquest és el cas del Misteri d'Elx, que se celebra de manera ininterrompuda des del segle XV. Altres cerimònies, celebrades en seus i esglésies,

completaven l'espectre del teatre religiós, com els *Misteris de Nadal*, amb la Sibilla i l'escenificació de la Nativitat. Aquestes representacions eren generalment cantades, amb escenes simultànies i una escenotècnica fastuosa, i integraven el públic en l'espectacle.

### 3.2. TEATRE AL RENAIXEMENT

A partir de l'època medieval, sense un estat propi ni una cort reial autòctona, l'art dramàtic català culte va entrar en una etapa d'estancament, ja que es feia generalment en llengua castellana. En canvi es mantenien els espectacles populars i, fins al concili de Trento, les antigues formes litúrgiques medievals.

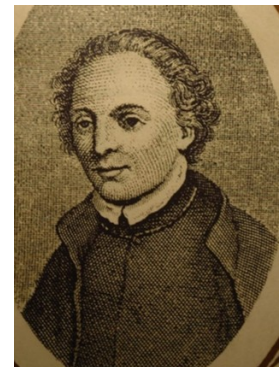
Mentrestant, a Anglaterra brilla el teatre isabelí i William Shakespeare.

### 3.3. TEATRE BARROC

Un tipus de teatre molt estès al barroc va ser el teatre religiós, espectacles que es feien en ocasions festives per al gran públic i sense ànim de lucre econòmic.

Destaquen les teatralitzacions de vides de sants en forma de comèdia i sobretot les passions, pel fet que a Catalunya és l'únic lloc d'Europa on es seguien representant.

Pel que fa als textos dramàtics, l'adveniment del barroc va fer triomfar els models teatrals castellans de l'anomenat Segle d'Or i al País Valencià es va estendre el conreu de la dramaturgia escrita en aquesta llengua. Tanmateix, hi va haver un intent per part d'uns pocs escriptors, com Francesc Vicenç Garcia, conegut també com a "el Rector de Vallfogona", o Francesc Fontanella, per integrar aquests avenços dins una lògica teatral catalana.



*El Rector de Vallfogona*

L'única peça parcialment conservada de Garcia és *La Comèdia famosa de la gloriosa Verge i Màrtir Santa Bàrbara* (1617), que recull part de la tradició medieval però incorpora nous elements escènics propis de la *comedia nueva*. Pel que fa a Fontanella, és autor de les obres *Tragicomèdia pastoral d'amor, firmesa i porfia* (aproximadament de 1640) i *Lo desengany* (aproximadament de 1650). El seu teatre parteix de dues tradicions, la joglaresca i la del teatre humanista. Hereu de Plaute i Terenci, Fontanella pretenia renovar

l'escena catalana recollint la tradició barroca castellana, sense obviar les influències europees. Sintetitzava diferents tendències representades pel bucolisme, la fauna mitològica i el grotesc.

Pel que fa al teatre profà del barroc, destaca la incorporació del teatre burlesc, representat per *La famosa comèdia de gala està en son punt* (1630), d'autor anònim. Aquesta obra parodiava la *comedia nueva*, model barroc culte castellà per excel·lència.

El teatre popular de carrer és ben present, es fa en espais públics, al carrer, en places, esglésies, etc., i en llengua catalana. Són espectacles vius i frescos, que solen incloure diverses arts escèniques barrejades i tenir un to general còmic. Els arguments són coneguts pel públic. Es basen en els espectacles joglarescos de Pere Çahat i en la commedia dell'arte.

### **3.4. SEGONA MEITAT DEL SEGLE XIX: TEATRE DE LA RENAIXENÇA**

En aquesta època destaca la Renaixença de la literatura catalana, incloent dramatúrgies en català. El moment de plenitud de la Renaixença es dona entre la dècada de 1870 i els anys noranta, un llarg període durant el qual conviurà amb altres tendències, com el romanticisme, el realisme teatral o el naturalisme teatral.<sup>[3]</sup>

Una de les peces que més es representa en aquesta època al Teatre de Barcelona és el sainet, substituint definitivament l'antic entremès. El sainet és la forma dramàtica que reflecteix la vida quotidiana de menestrals, artesans o petits terratinents i de les capes més marginals de la societat. Es tracta d'obres breus, de contingut costumista i polític, que presenten una visió satírica de la realitat i generalment inclouen un triangle sentimental.

Pel que fa a la literatura, dos dramaturgs que van tenir molt èxit van ser Pitarra i Àngel Guimerà.

### 3.4.1. FREDERIC SOLER "PITARRA"



Una fita cabdal per a la renovació del teatre català va ser l'aparició de Frederic Soler, *Serafi Pitarra* (1839-1895). Pitarra va començar la seva producció als *tallers*, en voga als anys cinquanta i seixanta del segle XIX, espais llogats per joves per organitzar el lleure i les activitats sota la influència dels corrents liberals i del primer republicanisme. Pitarra es va fer famós pels dots humorístics, amb peces paròdiques com *La botifarra de la llibertat* i, fins i tot, peces brutes com *Jaume el Conquistador*. En totes caricaturitzava la societat burgesa del moment i en desmitificava els referents culturals.

El salt al gran públic es va produir el 1864, quan va estrenar al Teatre Odeón *L'esquella de la torratxa*, paròdia del drama romàntic de *La campana de l'Almudaina*, de Joan Palau i Coll. L'èxit d'aquesta obra va propiciar la fundació de la companyia La Gata, que entre el 1864 i el 1866 va representar les obres de Pitarra al mateix teatre. Aquestes peces, conegudes amb el nom de *gatades*, alternaven la paròdia de les obres i dels tòpics romàntics amb els quadres costumistes i reivindicaven l'ús *del català que es parla*. Finalment, el 1867 Pitarra va entrar al Teatre Romea, on es va consagrar com el gran autor teatral català del segle XIX. En paral·lel a Soler, hi ha altres autors com Conrad Roure o Eduard Vidal i Valenciano que van seguir una trajectòria semblant. Precisament, va ser Vidal i Valenciano el primer a fer el salt cap a un nou gènere, el drama romàntic, amb l'obra *Tal faràs, tal trobaràs* (1865).

Soler, coincidint amb l'entrada al Romea, del qual també va ser empresari, va fer un gir semblant. Va dissoldre *La Gata* i va crear la companyia Teatre Català. A partir de *Les joies de la Roser* (1866), Soler va iniciar la producció de drames romàntics, als antípodes de la producció anterior. Al mateix temps, Soler començava una ràpida transició del liberalisme al conservadorisme, amb els patrons estètics i ideològics de la burgesia que anteriorment havia ridiculitzat. Els seus drames, entre els quals destaca *La dida* (1872), *El ferrer de tall* (1874) o *Batalla de reines* (1887), penetren en la història catalana i idealitzen la vida camperola, tòpics romàntics, mentre fan una defensa de valors com la família, l'autoritat i els costums. Una altra característica va ser el gust per l'efectisme. A final dels vuitanta, Soler va entrar en una crisi creativa que no va acabar fins a la seva mort, el 1895.

### 3.4.2. ÀNGEL GUIMERÀ



Coincidint amb el declivi de Soler, va aparèixer una nova figura emergent, Àngel Guimerà (1845-1924). Després de guanyar els Jocs Florals del 1877, es va estrenar en el món del teatre amb *Gal·la Placídia* (1879).

Guimerà, ben aviat, va destacar amb noves creacions, d'un romanticisme tardà, com *Mar i cel* (1888) o *Rei i monjo* (1890). Aquesta darrera obra va propiciar una greu topada entre Guimerà i Soler, amb acusacions mútues de plagi. Fins aleshores, l'estètica dramàtica de Guimerà girava entorn del romanticisme i l'historicisme. A partir de llavors, va diversificar la producció introduint temes propers a la realitat política i social, assumint bona part

de l'herència sainetesca i prescindint del vers quan ho creia necessari. L'ascens va ser meteòric. El poble es va identificar amb ell i el va mitificar, com havia passat amb Pitarra. En aquest moment, Guimerà va escriure les millors obres: *En Pólvora* (1893), *Maria Rosa* (1894), *La festa del blat* (1896) i *Terra baixa* (1896). En el cim del prestigi, també va tenir un paper destacat dins del moviment polític catalanista.

Després d'aquest fructífer període de síntesi entre romanticisme i realisme, va buscar nous recursos per renovar el discurs i es va aproximar a una estètica realista més cosmopolita, com a *La pecadora* (1902), però només es va mostrar capaç de reinventar-se amb el realisme de temàtica rural, com a *Sol, solet* (1905). Dubitatiu davant l'ascens del modernisme i del Noucentisme, va fer alguns intents d'acostar-se al primer, sense gaire èxit. Guimerà va morir sense produir noves grans obres, si bé va gaudir sempre d'una àmplia acceptació popular i va ser un dels referents clàssics dels repertoris amateurs i professionals.

### 3.5. PRIMER TERÇ DEL SEGLE XX



Als anys 30 del segle XX van conviure el teatre modernista, noucentista i el començament de les primeres avantguardes: expressionista, etc. Van ser anys de consum massiu de teatre i d'intents renovadors profunds en l'escena. L'adveniment de la República i la constitució de la Generalitat de Catalunya oferien un marc polític propici per a la diversificació de les formes teatrals. El nou marc autonòmic va permetre iniciar un nou procés institucionalitzador al Principat. El govern es va plantejar la necessitat de crear diversos teatres oficials i de renovar les entitats ja existents.

El 1931 es va crear la Federació d'Associacions de Teatre Amateur, que va donar cabuda a un teatre d'aficionats que no havia deixat de créixer des de principis de segle. El mateix any es va crear el premi Ignasi Iglésias de textos dramàtics per fomentar la producció catalana de qualitat. Així mateix, es va reestructurar l'Escola Catalana d'Art Dramàtic, que va prendre el nom d'Institució del Teatre i en la qual Adrià Gual va ser rellevat per Joan Alavedra.

Els anys anteriors a la guerra civil, els teatres de l'avinguda del Paral·lel de Barcelona bullen d'activitat. Allà treballa fins al 1939, any de la seva mort, el popular actor Josep Santpere.

#### 3.5.1. TEATRE MODERNISTA

El modernisme català afegeix noves influències d'origen europeu, realistes i simbolistes, i s'inspirava en autors com Maeterlinck i especialment Ibsen. En un context polític vertiginós, els textos solen optar per prendre partit. El propòsit fonamental del moviment era modernitzar la cultura catalana, homologant-la al context europeu i construint una nova estètica allunyada dels principis del racionalisme crític i del positivisme. El modernisme qüestionava els valors establerts (teatre d'idees), situava l'individu com a centre de la majoria de reflexions i portava els conflictes morals i socials a primer terme.

A les dècades dels vint i dels trenta, el teatre català va viure un esclat d'autors, d'espais i de companyies, però sobretot de públic. Aquesta dinàmica ascendent es va veure truncada per l'adveniment de la Guerra Civil espanyola, el final de la qual va tenir unes conseqüències traumàtiques.

Va ser un període d'eclosió dels teatres, destacant a Barcelona l'eix de les Rambles i els dos nous eixos del Paral·lel i el passeig de Gràcia, fora de la muralla. S'obren a Barcelona i altres ciutats catalanes molts espais teatrals nous. Exemples d'arts escèniques modernistes

van ser els espectacles informals del cafè *Els Quatre Gats* i les *Festes Modernistes* al Cau Ferrat de Sitges, entre altres. Dins del modernisme es poden encabir autors tan diversos com Apel·les Mestres, un dels principals precursors, Santiago Rusiñol, Ignasi Iglésias, Juli Vallmitjana, Joan Torrandell, Adrià Gual o Felip Cortiella.

#### 3.5.1.1. SANTIAGO RUSIÑOL

Rusiñol, a banda de pintor i prosista, va ser un dels principals dramaturgs del moviment. Va actuar com a dinamitzador modernista amb les Festes Modernistes al Cau Ferrat de Sitges. En les seves primeres obres, com *Cigales i formigues* (1901) o *L'heroi* (1903), va jutjar la societat del moment, considerada banal, materialista i supèrflua, a la qual oposava la figura de l'artista, el geni redemptor. Les relacions entre aquest i la societat, però, van canviar substancialment a *La mare* (1907), on Rusiñol es va mostrar molt més indulgent i conformista.

Aquesta obra va ser el preludi de la seva posterior reconversió, de la bohèmia a la vida burgesa i assenyada. Cal destacar també *L'auca del senyor Esteve*, una de les seves obres més conegudes, retrat agredolç de la burgesia barcelonina del començament de segle. Escrita el 1907 com a novel·la i feta la versió dramàtica el 1910, va ser estrenada amb gran èxit el 1917.<sup>[4]</sup>

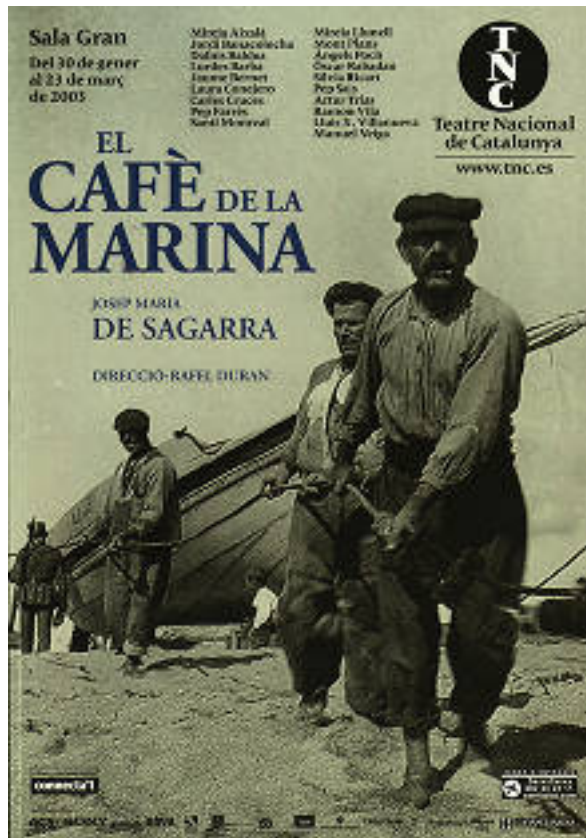
#### 3.5.1.2. IGNASI IGLÉSIAS

Ignasi Iglésias va cultivar un teatre més social. Nascut en els ambients obrers de Sant Andreu del Palomar i format com a dramaturg en el teatre societari, Iglésias, tot i el regust simbolista de les primeres obres, com *L'escurçó* (1894), amb el canvi de segle va fer un gir naturalista, amb peces com *El cor del poble* (1902), *Els vells* (1904) i *Les garses* (1905), que van esdevenir els seus èxits principals. El món representat per Iglésias és un món obrer vuitcentista amb unes problemàtiques pròpies de la menestralia barcelonina. Iglésias, militant del republicanisme federal, prenia en consideració les injustícies socials però no acceptava l'antagonisme de classes. En les seves obres existia una supremacia moral de l'obrer que el feia triomfar per sobre de l'ambició i la corrupció de la burgesia, sempre dins d'un ordre social presidit pel pactisme.

### 3.5.1.3. JULI VALLMITJANA

Juli Vallmitjana va retratar les realitats més marginals i exòtiques de la Barcelona del moment. Va mostrar la realitat dels gitanos i dels baixos fons de la ciutat, en obres com *Els zin-calós* (1911) o *Rují* (1918), en què incorporava un argot i uns personatges propis d'aquests ambients. En el marc del modernisme també van aparèixer propostes col·lectives, com la del Teatre Íntim d'Adrià Gual o la de l'Agrupació Avenir de Felip Cortiella, la primera arrelada en l'estètica simbolista i la segona, en el moviment polític anarquista.

### 3.5.2. TEATRE NOUCENTISTA



Al primer terç del segle XX, el noucentisme va aparèixer com a reacció al modernisme. Ideològicament manté el catalanisme però en ser impulsat per la burgesia, que aspira a tenir un paper predominant en el govern del país, substitueix les idees socials, més aviat d'esquerres i sovint llibertàries, per altres de moralitzants, conservadores i costumistes. Es va alimentar per la constitució de la Mancomunitat de Catalunya (1914) i l'intent de la Lliga Regionalista de crear un entramat d'institucions culturals de les quals l'Institut d'Estudis Catalans (IEC) era la punta de llança.

Des d'un punt de vista teatral, el canvi es va constatar amb la substitució del drama naturalista i del drama simbòlic a favor

d'altres formes dramàtiques com *l'alta comèdia*. Aquesta va ser la preferida per una burgesia, que va prendre com a bandera els valors tradicionals, amb l'objectiu de consagrar uns codis morals i polítics d'ordre que havien de regir la societat.



### 3.5.2.1. CARLES SOLDEVILA

L'autor que es va ajustar més i millor a aquest model va ser Carles Soldevila. Ell va cultivar un gènere en el qual la preservació del decòrum i de les relacions socials es va convertir en una autèntica obsessió. Alguns títols, com *Civilitzats, tanmateix* (1921), revelen les seves intencions. De totes maneres, no s'ha de dibuixar una ruptura total entre el modernisme i el Noucentisme. Hi va haver autors que van fer de pont i que van participar d'ambdós moviments, com Josep Pous i Pagès o Joan Puig i Ferrer que, integrats tardanament en el modernisme, van intentar mantenir-ne la producció després que aquest es tanqués.

### 3.5.2.2. JOSEP MARIA DE SAGARRA

El gran autor d'aquest període va ser Josep Maria de Sagarra. Procedent d'una vella família de l'aristocràcia catalana, es va donar a conèixer primerament com a poeta. Com a dramaturg, va recollir dues influències: la de la cultura popular, que evocava la Catalunya mítica i que li va servir de teló de fons a la majoria de les seves obres, ja sigui en ambients rurals, mariners o ciutadans, i la de l'ordre i la mesura noucentistes. Si bé la seva fórmula teatral, l'anomenat *poema dramàtic*, no es corresponia a la de l'*alta comèdia* burgesa, va ser acceptada per la classe rectora com a pròpia, ja que, en el fons, encarnava uns valors molt semblants als de la primera.

Sagarra es va convertir en un autor d'èxit comercial durant els anys vint i trenta amb obres com *Cançó de taverna* (1922), *L'hostal de la Glòria* (1931) o *El Cafè de la Marina* (1933), possiblement la seva obra més cèlebre. Sagarra, però, no només va ser capaç de connectar amb la burgesia sinó també amb àmplies capes socials, fruit del regust popular de les seves creacions i del caràcter interclassista dels seus personatges

### 3.5.3. TEATRE D'AVANTGUARDA

El teatre i les arts escèniques en general es revolucionen amb el teatre d'avantguarda i expressionista. Ja no es busca copiar la realitat com un mirall, com fèien els naturalistes, ni seguir les normes típiques d'estructura d'inici, desenvolupament i final, ni moralitzar sinó plantejar preguntes. El nou context polític, social i cultural busca la individualitat, la subjectivitat, la plasticitat, l'estilització i la innovació. Canvia totalment la forma dels escenaris i l'escenografia, s'incorporen noves tecnologies, s'utilitzen nous llenguatges

actorals (Brecht, Grotowski, etc.), es busca la implicació psíquica -i de vegades també física- del públic, ofereix espectacles amb números d'arts escèniques diferents, incorpora arts no escèniques.

En aquest ambient, nous autors prenen protagonisme. Un primer exemple va ser Josep Maria Millàs-Raurell. Si bé la seva és una obra mesurada i elegant, va iniciar amb *La llotja* (1928) una penetrant crítica a la família burgesa i a les seves contradiccions, que va continuar a *La sorpresa d'Eva* (1930) i a *La mare d'Hamlet* (1931).

Una temàtica similar la mostra Carme Montoriol en les seves peces *L'abisme* i *L'huracà*.

Joan Oliver (amb pseudònim Pere Quart), format en ambients avantguardistes, va començar a fer els primers passos com a dramaturg professional a partir del model de la *pièce bien faite*. La seva empremta abans de la Guerra Civil espanyola va ser escassa. Les seves primeres obres, que satiritzen els valors i el mode de vida burgès, datades a final dels anys vint i principi dels trenta, no es van editar fins a l'esclat del conflicte. A partir del juliol del 1936, Oliver va assumir un nou discurs. Amb *La fam* (1937), escrita just després dels Fets de Maig, va reflexionar sobre el procés revolucionari engegat a Catalunya i les seves contradiccions i va situar com a protagonista inequívoc de l'obra el proletariat.

## 3.6. DICTADURA ESPANYOLA

### 3.6.1. PRIMERS ANYS

La derrota definitiva de la legalitat republicana el 1939 va suposar una ruptura profunda en l'evolució teatral catalana. Les institucions i el teixit associatiu que nodrien la república van ser destruïts. En acabar la guerra i començar la dictadura es va prohibir el teatre professional en català, de textos originals o traduccions, mandat que serà vigent fins al final de la Segona Guerra Mundial, el 1946. Així mateix, es dificulta enormement el contacte de Catalunya amb la creació artística de la resta d'Europa.

Això estronca una escena molt dinàmica des del modernisme i obliga a molts dramaturgs i intèrprets a exiliar-se; també moltes companyies s'han de disgregar. Alguns d'aquests grups són el Teatro de Arte, el Teatro de Estudio, Thule, Teatro de Ensayo, el Teatro Yorick, el Teatro de Cámara de Barcelona, el recuperat Teatre Grec, el Teatro Club, la Agrupación de Teatro Experimental i el Teatro Español Universitario de Barcelona.

Els teatres estaven monopolitzats pel teatre comercial el qual ofegava qualsevol voluntat de trencament, imposant a tots els àmbits culturals els costums més tradicionals i conservadors. En el terreny de l'escenografia, per exemple, amb l'ús exclusiu de telons pintats. Les prohibicions no van poder impedir que es continués fent teatre a cases particulars, s'hi feien lectures o petites representacions, com les obres de Shakespeare que traduïa Josep Maria de Sagarra. També van aparèixer alguns grups de teatre de cambra i experimental que intenten obrir noves vies i exploren formes alternatives d'escriptura i de direcció teatral, així com nous recursos escenogràfics.

Autors catalans com Avel·lí Artís i Balaguer, Ambrosi Carrion o Ramon Vinyes es van exiliar. Joan Oliver, van canviar el registre per adaptar-lo a les exigències contextuals. A partir d'aquest moment, la seva producció teatral, tenyida d'escepticisme i de sarcasme, insisteix en la crítica a la classe acomodada. Empra un llenguatge planer i narra situacions amb les que el públic es pot identificar fàcilment, amb un resultat de gran eficàcia escènica. Carles Soldevila i Josep Maria de Sagarra van mantenir una certa continuïtat, convertint-se en vertaders testimonis d'un passat perdut per sempre més.

### **3.6.2. DE LA FI DE LA SEGONA GUERRA MUNDIAL ALS ANYS 60**

El desenllaç de la Segona Guerra Mundial, en 1946, amb la derrota dels que havien donat suport al règim franquista, va obligar a una certa obertura política i cultural que va incloure el cessament de la prohibició d'estrenar obres en català. La primera representació que es va permetre després de la guerra va ser *El ferrer de tall* (1874) de Frederic Soler, que va portar a escena la companyia de Jaume Borràs i Josep Bruguera el 1946. Aquesta obra va ser la primera d'una nova etapa en la qual es podia representar en català, però sempre passant pel filtre estricte de la censura i en un paisatge més aviat desolador. Aviat va entrar en escena la companyia de Maria Vila i Pius Daví, molt popular abans del 1939. Fins al final de la dècada de 1950 no es va permetre l'estrena de traduccions al català d'obres estrangeres amb la voluntat d'aïllar el teatre català de les influències internacionals i dificultar-ne la renovació.

Els anys de repressió cap a qualsevol expressió teatral en català van provocar una gran dificultat per connectar amb la modernitat i la prohibició de les traduccions entorpia la connexió amb Europa i el món. Mancaven, a més a més, espais de teatre popular en català, com el que havia significat el Paral·lel abans de la Guerra Civil. L'èxit del cinema va fer que es reconvertissin alguns teatres en sales, com el Teatre Borràs, el teatre Comèdia, el Poliorama, el Principal Palace i el Tívoli. Quedava el Teatre Romea.

L'any de la represa del teatre català, el 1946, calia superar la ruptura que hi havia hagut a partir del 1939 entre el teatre català i el públic, ruptura que va precipitar una situació de diglòssia. Totes les estrenes eren en castellà i el català havia quedat com una reminiscència del passat. A més, al principi de la recuperació es van reposar els antics clàssics d'abans de la guerra, és a dir, Frederic Soler, Àngel Guimerà, Ignasi Iglésias, Santiago Rusiñol o Josep Maria de Sagarra, i per tant hi havia la sensació de viure mirant només el passat.

Autors que ja havien aconseguit una certa posició dins el panorama teatral català es restituïen i escrivien obres en un context nou. Va ser el cas de Josep Maria de Sagarra i Carles Soldevila. El primer va fer un gir amb *La fortuna de Sílvia* (1947) i *Galatea* (1948), dues obres molt europees que remetien a la pèrdua dels valors de la societat però que el públic va rebre amb fredor. Probablement, el pessimisme d'aquestes obres estava més influït per la Segona Guerra Mundial que per la Guerra Civil. Vista la rebuda d'aquest teatre existencialista, Sagarra va tornar a l'estil que l'havia fet tan popular amb una obra en vers, *L'hereu i la forastera* (1949), amb la qual va obtenir un gran èxit. Soldevila va escriure noves obres sobre civilitat, com *Fuga i variacions* (1947), o la comèdia *El cocktail dels acusats* (1954). Ambdues s'adaptaven a les imposicions morals de l'època i a les exigències d'una censura i uns empresaris de caràcter conservador. Això feia que els autors, per estrenar, passessin forçosament pel sàinet, el melodrama i el costumisme.

En aquest espai va tenir molt èxit Lluís Elias, sabadellenc que ja havia escrit i estrenat teatre de bulevard abans de la guerra. L'èxit, però, li va arribar després de la contesa amb comèdies de costums i melodrames. Va reprendre el teatre amb *Hermínia, l'auca d'una soltera* (1946) i *Baltasar* (1947). El seu principal èxit es va produir amb *Bala perduda*, una farsa còmica estrenada al Romea l'any 1951. Salvant els condicionants rígids del context, el teatre de Lluís Elias era elaborat, dels de més qualitat de l'escena comercial.

Josep C. Tàpias i Santiago Vendrell es van esforçar a modernitzar l'escena des del punt de vista estètic i apropar-la al cinema, però sempre des del melodrama efectista i amb una moral catòlica destacable. Van introduir la veu en off a l'obra *Una història qualsevol* (1954) i temes del moment com sacerdots obrers, estraperlo i nous rics. Eren melodrames d'inspiració cristiana, com *El port de les boires* (1952). L'èxit del teatre de Tàpias i Vendrell va empènyer Sagarra a escriure també un melodrama religiós, *La ferida lluminosa* (1954), una de les seves peces més celebrades. Aquests autors van ser els més prolífics de la companyia Maragall.

Xavier Regàs es va dedicar a escriure comèdies com *El marit ve de visita* (1951) o *Camarada Cupido* (1955), una versió lliure d'una obra de Kataiev que va donar a conèixer l'actor Joan Capri. Malgrat algunes excepcions, no hi havia un teatre de reflexió intel·lectual

ni aquest responia a una estètica contemporània, però semblava que no hi havia cap altra alternativa. L'única via per poder expressar-se en català públicament era aquest tipus de comèdies i melodrames.

La densa xarxa de teatre amateur de l'època es dedicava principalment a repetir els grans èxits de l'escena comercial. L'any 1949 es va autoritzar l'associació Foment de l'Espectacle Selecte i Teatre Associació (FESTA), que vertebrava i aglutinava molts d'aquests grups de teatre no professional.

L'empresa artística dels germans Joan i Claudi Fernández Castanyer va impulsar una temporada (1949-1950) de teatre català al Romea mitjançant abonaments, teatre infantil els dijous, la primera sessió dels diumenges i festius, algunes matinals per a nous autors amb companyies amateurs, que no van representar cap renovació, i una proposta artística conservadora. A escena es representava Sagarra amb les seves obres a l'antic estil, com *L'hereu i la forastera* (1949) o *L'hostal de l'amor* (1949); Ferran Soldevila; *Tobruck* (1949) de Xavier Regàs, i es reposaven obres antigues d'Ignasi Camprodon, Apel·les Mestres, Serafí Pitarra o Àngel Guimerà.

La companyia estable del Romea es va formar amb figures històriques com Emília Baró o Pepeta Fornés i intèrprets joves com Ramon Duran, Paquita Ferràndiz, Pau Garsaball, Pere Gil o Julieta Martínez. La temporada següent (1950-1951), el Romea va passar a les mans de Joan Anton Parpal, qui va encarregar la direcció de la companyia a Lluís Orduna.

La companyia Maragall, dirigida per Esteve Polls entre el 1955 i el 1958, es va instal·lar al Romea i va esdevenir una marca de prestigi pels actors i la bona direcció. Van formar part de la companyia actors com Maria Vila, Ramon Duran, Carles Lloret o Lluís Nonell, entre altres, que representaven obres antigues i modernes. El Romea va esdevenir un espai important de la ciutat i l'única seu estable del teatre català professional, ja que només es podia oferir una temporada estable de teatre català en una sola sala.

Joan Capri, que havia debutat el 1955, va tenir una gran popularitat a partir de la temporada 1957-58 i tot al llarg dels anys 60. Va representar monòlegs fets a mida, entre els quals destaquen els de Carles Valls (pseudònim de Joan Vila Casas), amb histrionisme i una certa necessitat d'improvisació, que agradaven molt als que coneixien el codi, però que provocaven nombroses desaprovacions per part dels crítics. Malgrat els intents del Cicle de Teatre Llatí, que a partir del 1958 organitzava Xavier Regàs, de renovar el panorama amb companyies estrangeres i obres o grups catalans que fossin més innovadors, als anys seixanta l'escena comercial s'estancava cada vegada més. Els fracassos se succeïen amb obres cada cop menys pretensives i eternes reposicions dels clàssics de preguerra. No

obstant això, els darrers anys havien aparegut companyies i autors nous que intentaven renovar el panorama i aportar visions modernitzades de l'escena.

A València, la situació presentava paral·lelismes amb relació a la represa del teatre en llengua catalana. Una vegada es va poder representar teatre català, també es va tendir a mirar cap al passat, en aquest cas cap al sàinet de costums més anquilosat. Les estructures teatrals debilitades, la castellanització de les classes acomodades i la manca d'un gruix de població que assistís a les sales de teatre, no van permetre plantejar amb garanties una modernització de l'escena valenciana. Cal destacar, però, el drama *No n'eren deu?* (1960), de Martí Domínguez, per les característiques lingüístiques (usa el valencià normatiu) i literàries (amb una mica més de volada que els sàinets de les sales comercials). Va destacar en aquests anys el còmic Pepe Alfayate, que sovint va redundar en tòpics.

A Mallorca va esdevenir molt popular un actor còmic, Xesc Forteza, que, juntament amb l'actriu Cristina Valls, va liderar durant vint anys i amb gran èxit la companyia Artis, dedicada sobretot al teatre costumista. Aquest gènere va ser conreat, entre altres, per Pere Capellà, que va procurar aportar-hi certs aires de modernitat. No obstant això, no van arribar a renovar-ne la forma. Capellà va ser l'autor, entre altres, de *L'amo de Son Magraner* (1949) o *El rei Pepet* (1954). Joan Mas va obtenir molt èxit amb obres com *Sa padrina* (1953) o *Un senyor damunt d'un ruc* (1963), que la companyia Artis també va representar a Barcelona, on va tenir tan bona acollida com a Mallorca.

### **3.6.3. REPRESA DEL TEATRE EN CATALÀ**

El panorama de l'escena teatral barcelonina a la dècada dels cinquanta era força desolador. Les obres que es portaven a escena no destacaven ni des del punt de vista creatiu ni pel compromís amb el context polític i social. Els autors que maldaven per canviar aquesta situació i que veien en el teatre una eina de dinamització i conscienciació social havien de treballar fora del circuit comercial. La dictadura forçava aquests autors i tot el moviment que va sorgir al voltant, a partir de la segona meitat dels anys cinquanta i al llarg dels seixanta, a la marginació.

El primer pas es va fer el 1955, quan un grup de persones vinculades a la burgesia mitjana catalana i interessades a fer arribar els aires europeus al teatre català, va fundar l'Agrupació Dramàtica de Barcelona (ADB) a l'entorn de l'historiador i home de teatre Ferran Soldevila.

Treball de Recerca  
Proposta escenogràfica de Maria Rosa, d'Àngel Guimerà

Era una associació independent però que, per qüestions legals, figurava com a secció vinculada al Cercle Artístic de Sant Lluc, fins que l'any 1961 es va convertir en una fundació cultural. Era una època en la qual qualsevol moviment topava amb un munt d'entrebancs legals i aquesta situació influïa decisivament en el curs de la vida cultural. L'ADB va ser dirigida per Lluís Orduna, Pau Garsaball i Frederic Roda, successivament. A la manera d'un teatre nacional privat, aleshores tota una utopia, aquests homes volien produir espectacles de qualitat i, fins i tot, programar temporades teatrals que poguessin renovar el panorama existent. La dificultat per professionalitzar-se, però, influïa negativament en la qualitat de les creacions.



L'ADB es va inspirar en *Le Grenier* de Tolosa, la companyia de Maurice Sarrazin, que havia actuat a Barcelona. La programació era ambiciosa i compromesa, amb autors catalans que no tenien cabuda a l'escena comercial, com Joan Brossa, Salvador Espriu, Manuel de Pedrolo, Maria Aurèlia Capmany o Baltasar Porcel, i autors clàssics i contemporanis de renom internacional com Jean Anouilh, Bertolt Brecht, Carlo Goldoni, Eugene Ionesco, William Shakespeare, Bernard Shaw o Anton Txékhov. El repte era que el teatre català assolís el nivell europeu. La companyia va crear una col·lecció teatral, *Els Quaderns de teatre de l'ADB*, que comptava amb l'assessorament de l'escriptor i poeta Joan Oliver i que publicava tant autors catalans com estrangers. L'ADB es va caracteritzar per l'eclecticisme i per la divulgació que va fer de Salvador Espriu i de Joan Oliver. El 1963 va fer la darrera obra: *L'òpera dels tres rals*. No va ser una tasca fàcil. Primer es va prohibir l'estrena i, uns mesos més tard, quan la companyia va obtenir els permisos, va arribar una ordre de dissolució per via governativa.

La censura i els entrebancs van ser una constant en la història de l'ADB. Tan sols es permetia un nombre molt reduït de representacions de cada espectacle i alguns muntatges només eren autoritzats per una sola funció. La dissolució forçada, però, va posar fi a un projecte de vuit anys que, amb grans esforços, havia aconseguit dur a terme vuitanta-set estrenes, diverses exposicions, molts cursos i, fins i tot, mostres de teatre infantil, juvenil i experimental.

El 1956 hi va haver un altre intent d'innovació a l'escena barcelonina: Miquel Porter i Ricard Salvat van crear una associació de teatre experimental, el *Teatre Viu*, que es va convertir en un precedent del teatre independent a Barcelona. L'associació es va especialitzar sobretot en noves experiències dramàtiques a partir de la improvisació i el diàleg amb el públic i

tenia en compte les tendències i els conceptes del teatre europeu més innovador del moment. A partir del 1957 es va integrar a l'ADB com a secció experimental, que va enriquir la formació interpretativa dels actors.

La renovació teatral de la represa, doncs, no va venir de l'escena comercial, on es representaven melodrames i comèdies costumistes, sinó de grups no professionals com l'ADB i dramaturgs que escrivien sense poder publicar ni estrenar textos, com Joan Brossa, Josep Palau i Fabre o Llorenç Villalonga. El teatre independent, que va tenir vigència sobretot als anys seixanta, suposava una renovació estètica, però també ideològica i social, la qual cosa implicava, per exemple, la recuperació de la llengua. El teatre era vist com un espai de llibertat pels nous grups que s'oposaven tant al teatre comercial com al d'aficionats. Amb la renovació que proposaven volien engrescar un públic també nou. Era un teatre de lluita que volia renovar les estructures socials del país amb espectacles i muntatges ambiciosos, sovint d'ascendència brechtiana, que no tenien els mitjans ni les autoritzacions legals per a una bona difusió. La renovació teatral es produïa, doncs, des de sectors que gairebé no podien tenir contacte amb el que hauria d'haver estat el seu públic.

Des de l'escena comercial també hi va haver alguns intents per fer un teatre de qualitat. Xavier Regàs, per exemple, va dirigir entre el 1958 i el 1969 els Cicles de Teatre Llatí, que patrocinava l'Ajuntament de Barcelona en el marc de les festes de la Mercè. S'hi van poder veure espectacles d'autors catalans com Salvador Espriu, Manuel de Pedrolo, Jordi Pere Cerdà o Josep Maria Benet i Jornet, així com companyies estrangeres convidades.

### **3.6.3.1. ECLOSIÓ DE COMPANYIES INDEPENDENTS**

El teatre independent va sorgir a les acaballes del franquisme. Va ser una acció teatral carregada d'intenció política i impulsada pel director Francesc Nel·lo, el poeta i dramaturg Feliu Formosa i l'historiador Xavier Fàbregas. Un antecedent important d'aquesta acció va ser el Grup de Teatre Popular Gil Vicente, teatre de guerrilla. Va tenir un ressò important en diverses comarques catalanes, en les quals hi havia joves força actius que treballaven amb grups de teatre no professional. Al Vallès, hi havia el Globus de Terrassa; al Baix Llobregat, el Teatrí d'Esparreguera; a Osona, La Gàbia de Vic; i a l'Hospitalet, el Grup d'Acció Teatral (GAT), entre altres.

Els artistes i els grups que s'inserien en aquest tipus de teatre ho feien com a protesta per la prohibició lingüística i per la cultura teatral enclavada en espais convencionals i basada en textos dramàtics. Així doncs, reclamaven la llibertat de creació i d'exhibició i duïen a terme una renovació del llenguatge escènic fent ús de la imaginació i incorporant les idees que



extreien dels models artístics d'altres països, com el teatre de carrer. Tenien, a més, la voluntat de fer representacions interactives i interdisciplinàries. Amb totes aquestes eines i amb un model de treball en equip i d'autogestió –sense el suport, almenys d'entrada, de subvencions–, les companyies del teatre independent perseguien també un altre objectiu: la recuperació d'un públic que havia abandonat el teatre. L'auge d'aquests grups en part va ser possible gràcies a una crítica que els va saber orientar i que va reconèixer la validesa dels seus treballs. Algunes companyies vinculades del teatre independent es van professionalitzar. Les més destacades són, per ordre d'aparició, Els Joglars, Comediants, Dagoll Dagom, La Fura dels Baus i La Cubana.

#### **3.6.3.1.1. ELS JOGLARS**

L'any 1962, Carlota Soldevila, Antoni Font i Albert Boadella van fundar Els Joglars a partir del grup Arlequí de l'Agrupació Dramàtica de Barcelona. Aquesta companyia ha dut a terme obres de creació col·lectiva, inicialment fonamentades en la mimica, que sempre s'han construït a partir d'una comicitat sarcàstica i provocativa. De la mateixa manera, segons Albert Boadella, en què ho feien els bufons a l'edat mitjana. L'objectiu és desmitificar, la denúncia social o la burla contra costums socials, personatges coetanis o institucions.

Des del seu espai d'assaig de Pruit, a Osona, han ideat muntatges com la trilogia formada pels tres espectacles de mim 'El joc' (1970), 'Cruel ubris' (1972) i 'Mary d'Ous' (1973); 'Àlies Serrallonga' (1975); 'La Torna' (1977), obra que va ser prohibida i que va comportar l'empresonament de Boadella; 'M-7 Catalunya' (1978); 'Teledeum' (1984), que era una sàtira sobre l'església catòlica; o 'El Nacional' (1993), que feia una crítica de les polítiques teatrals.

#### **3.6.3.1.2. COMEDIANTS**

El grup Comediants manté un caràcter col·lectiu molt més evident que Els Joglars. Fundat l'any 1971, té la seu a les instal·lacions de La Vinya de Canet de Mar –obertes a les escoles i a tota mena de públic– des del 1987. En els seus espectacles, que majoritàriament són de carrer, reivindiquen el teatre com a joc i fan un desplegament d'elements populars i tradicionals: màscares, titelles, pirotècnia, iconografia pagana i religiosa, cançons populars, etc. Han participat en festivals com el de la Fira de Tàrrrega, el d'Avinyó o el de Munic. 'Non Plus Plis' (1971) o 'Els dimonis' (1983) són alguns dels seus muntatges més representatius. Un altre moment emblemàtic de la seva carrera va ser quan van participar en la cerimònia de clausura dels Jocs Olímpics de Barcelona 1992 –La Fura dels Baus ho va fer en la d'obertura.

### **3.6.3.1.3. DAGOLL DAGOM**

Per altra banda, Dagoll Dagom va començar com a col·lectiu universitari l'any 1974. Joan Ollé els encapçalava i és precisament ell el responsable del nom que duu el grup, 'Dagoll Dagom', dues paraules amb què designava quan era petit tot allò que servia per escriure i dibuixar. La majoria dels espectacles d'aquesta companyia s'han configurat a partir de textos d'escriptors com Rafael Alberti ('Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos', que els va servir per debutar), Pere Calders ('Antaviana', 1979) o dramaturgs com Àngel Guimerà, de qui l'any 1988 van adaptar 'Mar i cel'. Amb aquest últim muntatge va obtenir un èxit memorable, motiu pel qual l'any 2004 van repetir l'experiència. Dagoll Dagom és a mig camí entre el teatre literari i el treball de creació total. Joan Lluís Bozzo, present a la companyia des dels inicis, fa que els muntatges es decantin cap al gènere musical.

### **3.6.3.1.4. LA FURA DELS BAUS**

Es pot dir que la introducció del musical de gran format en el teatre català ha estat cosa seva i gràcies a aquest gènere –que s'ha convertit en especialitat– la companyia ha aconseguit captar un gran sector de públic. El següent grup, seguint l'ordre cronològic, és La Fura dels Baus, fundada l'any 1979 per Marcel·lí Antúnez, Carles Padrís i Pere Tantinyà. No obstant això, no va ser fins al 1983 que aquest grup barceloní va acabar de definir què regiria els seus treballs. I es va decantar per un teatre encaminat a la 'performance' artística; dur, impactant, amenitzat amb música rock, imatges virtuals projectades en pantalles gegants i tota mena d'aparells mecànics. Tot ubicat dins d'un entorn urbà, en el qual la llum i el so desenvolupen un gran paper a l'hora d'ajudar a recrear l'atmosfera angoixant que els autors busquen. El treball d'aquesta companyia pretén reflectir una societat totalment subjugada a les màquines, en la qual els seus individus lluiten per alliberar-se del jou que els sotmet de forma cruel. I ho fan amb tota l'expressivitat del cos, traspuant primitivisme i bestialitat fins al límit de les forces. Fins i tot el públic és amenaçat pels elements dels muntatges, tant físicament com per les emocions elementals que li poden arribar a provocar por, agressivitat...

Aquesta companyia ha tingut un gran ressò internacional amb treballs com 'Accions' (1984), 'Suz/o/suz' (1985) i 'Tier Mon' (1985), que formen una trilogia; 'Noun' (1990), primer muntatge que va incorporar actrius; 'M.T.M.' (1994), on per primer cop van utilitzar la paraula, o 'ÒBIT' (2004), on l'espectador esdevé actor. Res no atura la voluntat d'experimentació. Fins i tot, s'han endinsat en el terreny de l'òpera i han realitzat teatre digital amb connexions d'obres representades de forma simultània.

### 3.6.3.1.5. LA CUBANA



La Cubana va ser fundada l'any 1980 per Jordi Milán i Vicky Plana. La primera actuació la van realitzar a la plaça de la seva ciutat natal, Sitges. Era l'any 1981 i es tractava de l'espectacle 'Dels vicis capitals', una recreació dels entremesos mallorquins del segle XVIII. Posteriorment han fet un gir cap als gèneres de la comèdia, el musical i la revista, que han acompanyat d'una estètica volgudament vulgar: vestits de tots colors, perruques... Són nòmades, no tenen un local permanent i les necessitats dels espectacles que munten són les que els ajuden a triar el lloc adequat per a cada representació. Alguns dels grans èxits de La Cubana han estat 'Cómeme el coco, negro' (1989) i 'Cegada de amor' (1994), on jugaven amb les fronteres del teatre i del cinema. Per a aquesta companyia, la comunicació verbal és fonamental; es basa en treballs textuais (de vegades bilingües) amb un marcat to humorístic, que en principi no facilita l'exportació de l'espectacle. No obstant això, al Festival d'Edimburg de l'any 2005 es va representar 'Nuts Coconuts', una recreació de 'Cómeme el coco, negro' (1989) interpretada per actors britànics i dirigida per Jordi Milán. La voluntat no era recuperar el text, sinó l'acció.