

ANTONI ROS I GÜELL, UN ESCENÒGRAF ENTRE ELS PIONERS DEL CINEMA CATALÀ

MARIA OJUEL SOLSONA

El pintor Antoni Ros i Güell (1877-1954) va néixer a Sant Martí de Provençals —municipi que seria agregat a Barcelona l'any 1897— i va morir a Badalona, ciutat a la qual estaria molt vinculat des que va heretar una masia familiar, Can Miravitges, on va viure i on tenia el taller de pintura.

Ros i Güell va estudiar pintura a l'Escola Oficial de Belles Arts, coneguda com la Llotja, entre els anys 1891 i 1896, i va completar la seva formació amb estades a París —on va treballar al taller d'un decorador— i a Roma, al tombant de segle.

Durant la primera dècada del segle XX, en ple auge del modernisme, Ros i Güell va destacar ja com a pintor paisatgista. L'any 1903 va encetar una sèrie d'exposicions a la prestigiosa galeria barcelonina Sala Parés. Fins als anys trenta, en paral·lel a les exposicions en sales de Barcelona, participarà en diverses exposicions nacionals amb assiduitat, així com en algunes exposicions universals, en una època en què triomfava fonamentalment el gènere paisatgista, al qual es dedicarà quasi exclusivament aquest pintor. Cal esmentar també la seva faceta com a projectista arquitectònic, ja que va dis-

senyar l'establiment modernista, encara en peu a les Rambles de Barcelona, conegut com la *Antigua Casa Figueras*. Recentment, Ros i Güell ha estat objecte d'un estudi i d'una exposició antològica.¹

Paral·lelament a la seva activitat pictòrica, Ros i Güell treballarà com a escenògraf als tallers de coneguts professionals del món del teatre, com és el cas de Fèlix Urgellès, i també amb Lluís Graner, pintor i empresari teatral. Probablement, en el decurs de la seva relació professional amb Graner, Ros i Güell prendrà contacte amb professionals d'un incipient cinema català, ja que el mateix Graner incloïa en els seus espectacles algunes filmacions en part realitzades per l'operador i director aragonès Segundo de Chomón. Posteriorment, veurem el nom de Ros i Güell associat a dues figures importants del primer cinema català, Fructuós Gelabert i Magí Murià, ja que el pintor realitzarà els decorats d'almenys quatre films dels esmentats directors: *La lucha por la herencia* (1913), *Ana Cadova* (1914), *El cuervo del campamento* (1915), del primer, i *El nocturno de Chopin* (1915), del segon.² Es tracta de peces dramàtiques realitzades en una fase, coincident amb la I Guerra Mundial, de gran desenvol-

pament del cinema català primerenc, aprofitant la neutralitat espanyola. No podem oblidar que Ros i Güell va realitzar també diorames i altres muntatges visuals que poden considerar-se precedents del cinema.



Margarida Xirgu a l'estudi del fotògraf barceloní Amadeo. Museu de Badalona. Arxiu d'Imatges.

Ens proposem, en aquest article, aprofundir en la figura de Ros i Güell com a encarregat de decorats per al cinema, a la vegada que reflexionem sobre les relacions entre l'escenografia teatral i la cinematogràfica en l'època que Palmira González ha qualificat com «els anys daurats del cinema clàssic a Barcelona»,³ ja que el cas de Ros i Güell, escenògraf procedent del teatre, però amb experiències en el món de la decoració i en espectacles visuals precinematogràfics, no fou únic en el món del primer cinema català. Ben al contrari, molts dels que van treballar com a decoradors de pel·lícules eren professionals procedents de l'escenografia teatral, com Salvador Alarma, Adrià Gual, Joan Morales, Miquel Moragas, Fèlix Urgellès o Maurici Vilomara, i amb experiències en el disseny d'interiors. Quelcom semblant va succeir amb els actors i actrius, com és el cas de Margarida Xirgu, amb qui el pintor coincidirà, com veurem, en diverses ocasions i amb qui compartiria el reconeixement per part de Badalona, ja que Xirgu va rebre el 1933 la Medalla d'Or de la ciutat, mentre que Ros i Güell en seria nomenat fill adoptiu el 1951.

LA COL·LABORACIÓ AMB LLUÍS GRANER⁴

Lluís Graner (1863-1929) era un pintor reconegut en el període de final del segle XIX, amb inquietuds lligades al món de l'espectacle que el van portar a fer-se empresari d'espectacles. El 1904 va crear la Sala Mercè, un petit local a les Rambles, on s'oferien uns espectacles que va anomenar «visions musicals», amb el lema de regust modernista «síntesi de totes les arts: cinematògraf, més música, més declamació». En aquesta sala s'aplegaven, com en una versió popular d'art total, diverses activitats de lleure dels barcelonins de l'època: espectacles dramàtics, pessebres monumentals, diorames, cinema i números musicals.

Amb Adrià Gual a la direcció artística, Graner va envoltar-se d'artistes de renom, com Ricard Urgell, Antoni Gaudí, Enric Clarasó o Lambert Escaler, que, a banda de la seva qualitat, eren un bon reclam publicitari. Entre els decoradors, es contractaren els serveis dels escenògrafs Miquel Moragas, Salvador Alarma i Antoni Ros i Güell, el qual va treballar fonamentalment a la segona etapa de l'establiment (de l'octubre del 1905 al novembre del 1907), ja que els col·laboradors inicials estaven plenament dedicats als Espectacles i Audicions Graner que l'empresari va portar al Teatre Principal perquè la Sala Mercè s'havia quedat petita. La sala va seguir tenint, però, una vida força activa, i es van continuar les «visions musicals». El soterrani de la sala, on hi havia unes «grutes fantàstiques» dissenyades per Gaudí, estatjaria també pessebres monumentals, diorames i quadres plàstics de tema religiós, molts dels quals foren creats per Ros i Güell.

Les «visions musicals» consistien en números que combinaven les actuacions musicals ambientades en un decorat —els anomenats «quadres plàstics»— amb la projecció de curts —generalment del gènere còmic—, alguns dels quals filmats per un altre dels pioners del cinema català —tot i ser aragonès—, Segundo de Chomón (1871-1929), i altres procedents de catàleg. Els mateixos intèrprets, situats davant de la pantalla però amagats dels espectadors, doblaven les imatges projectades durant la representació. Adrià Gual, a qui, com s'ha dit, Graner va confiar la direcció escènica, va escriure uns mots interessants en relació a l'espectacle, que tenen a veure amb la introducció d'un incipient cinema a Catalunya: «De fet, la pensada de Graner, en el que es referia a les visions musicals, que alternava amb les pel·lícules, no era

altra cosa més que un inconscient intent de defensa contra la possible definitiva invasió del cinema. Els fets, però, de mica en mica, varen posar de manifest que els esforços en aquest sentit serien completament inútils».⁵

Tornant a Antoni Ros i Güell, dèiem que fou un dels principals encarregats de la part escenogràfica dels «quadres plàstics» —els altres eren els ja esmentats Moragas i Alarma—, amb títols de marcat caràcter costumista, que aleshores gaudien d'èxit arreu de Catalunya i Espanya, tot i que també hi havia temes religiosos. Coneixem indirectament l'obra de Ros i Güell per mitjà d'algunes fotografies, conservades a l'Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, que ens permeten fer-nos una idea del seu estil com a escenògraf, caracteritzat per la importància de les grans panoràmiques, gairebé cinematogràfiques —coincidint amb aquest moment inicial del cinema—, amb un sentit acurat de la profunditat, aconseguida amb la superposició de les figures, els claroscurs i la perspectiva.

Aquestes «visions musicals», és a dir, els «quadres plàstics», combinats amb els esquetxs còmics, van tenir un gran èxit de públic; els dobladors d'aquestes particulars pel·lícules «parlades» es permetien d'improvisar i canviar lleugerament el guió dels diàlegs en cada sessió. No tots els curts van ser còmics, sinó que també s'hi van projectar, probablement filmats per Chomón, algunes pel·lícules en què apareixien artistes i literats catalans i alguns curts de temàtica religiosa.⁶ Encara que Ros i Güell només fou un dels responsables de la part no cinematogràfica de les «visions musicals», sens dubte va començar a prendre contacte amb el món del cinema als espectacles ideats per Graner i Gual.

LA COL·LABORACIÓ AMB FRUCTUÓS GELABERT I MAGÍ MURIÀ

Primers treballs per a Gelabert

Després de l'etapa anterior, i alternant encàrrecs del món del teatre —a banda de la seva activitat com a pintor de cavallet—, trobem Ros i Güell associat al nom de Fructuós Gelabert (1874-1955). Considerat el primer cineasta català,

Gelabert va adonar-se en una data molt primerenca de les possibilitats que oferia el cinema, i el 1897 ja filmava la seva primera pel·lícula, *Riña en un café*. Entre finals del segle XIX i inicis del XX va realitzar diversos reportatges i documentals d'actualitat, en els quals sobresurt la qualitat de la fotografia, i va començar a produir ja algunes pel·lícules argumentals. Gelabert va destacar també pel seu esperit emprenedor i experimentador, que el va dur a fer interessants descobertes



Antoni Ros i Güell al seu taller. Museu de Badalona. Arxiu d'Imartges. Fons: Àgueda Ros

tècniques. A partir de l'any 1905, va fer-se càrrec de la direcció tècnica de l'empresa Diorama, creada per l'escenògraf Alarma per a la producció de diorames «animats», molt populars a l'època, però que a partir de l'any següent va començar a produir pel·lícules —i, per primer cop en tot l'estat espanyol, a llogar-les— sota el nom de Films Barcelona. Per a la filmació de les pel·lícules, el mateix Gelabert va dirigir la construcció del que es pot considerar el primer estudi cinematogràfic barceloní pròpiament dit, del qual tornarem a parlar més endavant. Fins al 1910, Gelabert va fer-se càrrec de la direcció de diversos documentals i films argumentals còmics i dramàtics, per instal·lar-se després com a productor independent i filmar el llargmetratge *Mala raza* (1912), però també va accedir a treballar com a operador i, fins i tot, com a director d'algunes pel·lícules per a altres productores. En aquest sentit, Gelabert va acceptar la proposta d'una casa productora acabada de crear, Alhambra Films, per codirigir —al costat d'Otto Mulhauser— i fer-se càrrec de la fotografia dels films *La lucha por la herencia* (1913) i *Ana Cadova* (1914),⁷ coproduccions amb la casa novaïorquesa Cox & C. Segons Palmira González: «Aquestes dues pel·lícules representen el punt més alt assolit per Gelabert com a director de films dramàtics: la seva fotografia, la seva ambientació i la seva realització en general feien que poguessin representar dignament el cinema del nostre país davant de les altres cinematografies de l'època».⁸

Fins a llavors, el col·laborador habitual del cineasta havia estat l'escenògraf —procedent també de l'àmbit teatral— Joan Morales, el qual passarà a treballar amb Adrià Gual per a l'empresa Barcinógrafo, creada a finals del 1913. Potser per aquesta raó, Gelabert hagué de buscar un altre escenògraf i es

posà en contacte amb Antoni Ros i Güell, llavors al cim de la seva carrera artística, que s'encarregaria dels decorats de totes dues pel·lícules.

En tots dos films abunden els exteriors, de manera que els decorats d'interiors queden reduïts en comparació amb altres pel·lícules de Gelabert. Es tracta, respectivament, d'una cinta dramàtica i d'una d'aventures, gèneres, tots dos, en auge en el període, d'acord amb les demandes d'un públic àvid d'històries d'intriga i acció, malgrat els arguments impossibles i els personatges tòpics. En la primera, que també barreja elements del cinema d'aventures, gran part dels exteriors foren filmats al Tibidabo i entorns.

La lucha por la herencia va ser la primera coproducció amb capital nord-americà en una època que marca l'inici de l'hegemonia del cinema americà enfront de l'uropeu. L'argument era atractiu, una barreja de drama i aventures, en la qual, segons Porter: «Pel que sembla, no s'escatimaren els mitjans per a la realització de *Lucha por la herencia*, i Otto Mulhauser [...] confià en Gelabert com també en el decorador, el notable pintor Antoni Ros i Güell, i obtingué una cinta que fou àmpliament elogiada, de manera especial per la fotografia, que marca el punt més alt de l'obra de Gelabert en aquest aspecte».⁹

Pel que fa a *Ana Cadova*, era considerada pel mateix Gelabert com un dels seus grans èxits, i fins i tot va arribar a tenir una difusió internacional, ja que la productora Cox va vendre'n còpies a Amèrica i a Alemanya. L'esforç en l'ambientació i els escenaris escollits s'evidencia en les paraules del propi director: «...Muchas de sus escenas se impresionaron en la cubierta del transatlántico «Princesa Mafalda», y otras en sus

espléndidos salones y departamentos. Otros interiores fueron filmados en la galería instalada en Horta, en la Torre de Martín Codolà, la cual por aquellos días pasó a ser de mi propiedad. Parte de ella se rodó en el monumental e histórico pueblo de Peñíscola, cercano a Vinaroz. El castillo que habitó el Papa Luna con sus fosos y mazmorras, recibió algunos toques para ser adaptado al gusto oriental [...] Otros cuadros se rodaron en Barcelona, en el hotel Ambos Mundos y en los grandes almacenes Old England...y en varios lugares de los alrededores de la ciudad».¹⁰

Alguns d'aquests escenaris, com és el cas del castell de Vinaròs, van haver de ser retocats —imaginem que aquesta tasca devia ser també obra del decorador— per adaptar-los ambientalment al gust oriental. A part de les altres escenes rodades als llocs concrets —anteriorment esmentats—, bona part dels interiors van ser rodats al petit estudi o galeria, el primer d'Espanya, que Gelabert havia muntat el 1907 als jardins de la finca d'Horta. L'any 1914 Gelabert va continuar col·laborant amb cases productores alienes, com Barcinógrafo i Segre Films, creades aleshores, de les quals parlarem tot seguit.

Gelabert, Murià i la Xirgu

Adrià Gual, vinculat amb el món del teatre però defensor del cinema en una època en què ni molt menys tots els intel·lectuals hi estaven a favor, era el director artístic de la productora Barcinógrafo, mentre que Josep de Togores n'era el de la casa Segre Films. Totes dues empreses van esdevenir les més importants del moment i amb elles Gelabert va filmar dues pel·lícules, en les quals també Ros i Güell treballà com a decorador. Es tracta dels films *El nocturno de Chopin* (1915) i *El cuervo del campamento* (1915).

Recordem que Gual havia introduït ja el cinema, com a responsable de la direcció artística de les «visions musicals» de Graner, dins una idea modernista d'espectacle total. Conscient, però, que molts films estaven mancats de qualitat estètica, Gual va concebre la idea, que guiaria el seu pas per Barcinógrafo, d'importar el *film d'art* francès, és a dir, de passar a la pantalla cinematogràfica obres literàries de renom per atreure un públic més culte i alhora per instruir un públic més popular. Amb aquesta concepció, Gual va dirigir diversos films entre el 1914 i el 1915, en els quals va comptar amb l'escenògraf Joan Morales, però no van tenir l'èxit esperat i van precipitar que abandonés finalment la productora, de la qual es va fer càrrec el periodista i escriptor Magí Murià (1881-1958). Els productors de la casa pretenien donar un enfocament més comercial a la línia cinematogràfica i van contractar Gelabert com a operador i Margarida Xirgu com a actriu, aprofitant que era un rostre conegut del gran públic. Margarida Xirgu (1888-1969) havia debutat professionalment en el món del teatre l'any 1906, en què va començar una brillant carrera interpretativa en llengua catalana i castellana, que incloïa obres de dramaturgs estrangers. El seu pas per les pantalles cinematogràfiques, iniciat l'any 1909 sota la direcció de Gelabert, té el mateix caràcter episòdic que el del propi cinema català pioner. Fins al 1916, participarà en un total de vuit pel·lícules, algunes dirigides per Murià, que van tenir una bona acollida de públic i crítica. En una d'elles, *El nocturno de Chopin* (1915), Ros i Güell torna a fer-se càrrec de l'escenografia.

Aquest film es vincula als drames de «saló i divan», és a dir, amb personatges de l'alta societat, i va tenir una bona acollida a l'època. De fet, el temps en què Murià va ser director escènic de la Barcinógrafo, coincideix amb un moment de

bonança econòmica i èxit comercial que duraria fins al 1918, quan la productora va tancar i Murià es va passar a dedicar a la compra i venda de films estrangers.

L'argument truculent de *El nocturno de Chopin* va ser escrit per Julio López de Castilla —el mateix guionista d' *Ana Cadova*— pensant en el lluïment escènic de la Xirgu. Fou un



Taller d'escenografia de Fèlix Urgellès. Institut del Teatre

film rodat en només quatre dies —probablement pels compromisos teatrals de l'actriu— i, en aquest cas, bàsicament a l'estudi o, més aviat, als estudis, ja que se'n van utilitzar tres: el que pertanyia a Gelabert, el de la casa Cabot i el de la Hispano Films, propietat de Marro i Baños. Mentre es rodava una escena en un, es preparava el decorat en un altre, probablement pel fet que en aquell moment inicial del cinema, els



Ros i Güell treballant com escenògraf. Museu de Badalona. Arxiu d'Imartges.
Fons: Àgueda Ros

estudis eren de dimensions reduïdes. Això feia que calgués parar molta atenció als detalls del vestuari o de l'ambientació, perquè no variessin en canviar de decorat o en aturar el rodatge d'un dia a l'altre. L'empresa de teatre i cinema Eldorado va pagar l'exclusivitat per projectar la pel·lícula a Barcelona i va recuperar amb escreix la inversió, ja que va ser un èxit rodó i el film espanyol més difós arreu de l'estat i de l'estranger d'aquella època. Gràcies a les poques fotografies conservades de la pel·lícula,¹¹ observem l'ambient refinat on es mouen els personatges: una mansió aristocràtica amb mobles exquisits, tapissos, papers pintats, cortinatges, miralls i tota una sèrie d'ornaments que fan parella amb un vestuari ric i acurat.

No era el primer cop que Ros i Güell coincidís amb la gran actriu, ja que el pintor havia intervingut, juntament amb escenògrafs de la talla de Vilomara, Junyent, Moragas, Alarma, Urgellès, Brunet i Pous, en dos ambiciosos muntatges teatrals amb la Xirgu com a protagonista, *Theodora* i *Elektra*, que l'empresari Ramon Franqueza havia produït l'any 1912 per al Teatre Principal. Remarquem que es tracta d'escenògrafs que van treballar sovint junts en les mateixes obres teatrals i que apareixen, curiosament, també com a responsables dels decorats de bona part de les pel·lícules del primer cinema barceloní. A més, es dona la circumstància que el germà de l'actriu, Miquel Xirgu, també es va dedicar a l'escenografia, essent deixeble de Brunet.

Darrera col·laboració amb Gelabert

L'any 1915 Gelabert es feia càrrec, aquest cop per a la productora Segre Films, de la filmació del melodrama *El cuervo del campamento* (1915), en què Ros s'ocupa també dels decorats. Es tracta de la segona pel·lícula d'aquesta productora

—la direcció artística de la qual estava confiada a Josep de Togores—, nascuda un any abans. De fet, Togores no va intervenir-hi, sinó que Gelabert va fer-se càrrec enterament d'aquest drama historicoromàntic ambientat en la Guerra del francès, per a la producció del qual l'esforç econòmic fou considerable, sobretot en el vestuari i l'ambientació. Sembla que Weyler, llavors capità general de la IV Regió Militar, va posar a la disposició del cineasta més de dos-cents soldats, entre infanteria i cavalleria, per als quals es van elaborar uniformes *ad hoc*. Part de les seqüències foren rodades en exteriors: a Montjuïc i al poble vell de Ges, abandonat per la construcció d'un embassament, que simulava haver estat destruït per les tropes napoleòniques. Encara que el drama històric havia tingut el seu millor moment anys enrere, Gelabert va fer una pel·lícula digna, d'acció variada, molt del seu estil, que va tenir un gran èxit. Lamentablement, l'empresa productora, malgrat disposar inicialment de capital suficient, va acabar tancant l'any 1918.

Gelabert, per la seva banda, s'aventurà a la creació, el 1916, de La Boreal, uns estudis cinematogràfics i laboratoris, on produí alguns films de menor èxit, però que acabà venent a l'empresa Studio Films l'any 1919. A partir de llavors, s'hagué de dedicar a filmar reportatges i documentals per encàrrec. El seu ocàs coincideix amb el del cinema de producció catalana als anys vint.

Conclusions

Hem pogut observar que el treball del pintor i escenògraf Ros i Güell en la decoració cinematogràfica se situa en una de les èpoques més fecundes i interessants de la història del cinema català, una etapa d'apogeu, coincident amb la I Guerra Mundial (1914-18), que, segons Palmira González, proporcionarà

«l'ocasió per a un cinema nacional»,¹² ocasió que serà desaprovechada per la manca d'una base industrial sòlida. Totes quatre pel·lícules responen als gèneres en auge de l'època: el drama i el cinema d'aventures. Tres d'elles seran dirigides per Gelabert, un dels pioners més importants del cinema barceloní, al costat de Segundo de Chomón, Ricard de Baños i Albert Marro. La quarta serà dirigida per Magí Murià, l'activitat del qual com a director de cine serà més curta, i comptarà amb Gelabert en la direcció tècnica. Totes elles denoten una ambició artística i fins i tot uns mitjans tècnics i econòmics d'una certa envergadura per a l'època. Dels quatre films en els quals treballà Ros i Güell, cal dir que el que li permeté lluir més els seus dots com a escenògraf fou *El nocturno de Chopin*, ja que en els altres casos, els decorats *ex professo* representen només una part dels films, on abunden les escenes rodades a l'exterior. En canvi, com s'ha dit, *El nocturno* va ser filmada enterament en tres estudis cinematogràfics.

No se sap que Ros i Güell treballés per a altres directors. Era comú que els directors comptessin amb el mateix escenògraf o taller d'escenografia per als seus films. Així, Ros i Güell es vincula de forma molt directa amb Gelabert. Altres escenògrafs es van vincular amb altres directors: tenim al tàndem Brunet i Pous treballant habitualment amb Baños i Marro; Joan Morales amb Gual però també amb Gelabert; o Salvador Alarma amb el francès Émile Bourgeois. Tampoc no era estrany que els mateixos directors s'ocupessin, no únicament de la part tècnica, sinó també de l'escènica, com són els casos del propi Gelabert, d'Adrià Gual, de Segundo de Chomón, de Josep de Togores o de Domènec Ceret, entre d'altres. Altres tallers d'escenografia, com els dirigits per Maurici Vilomara i per Fèlix Urgellès, a més dels ja citats —els tàndems Brunet-

Pous i Alarma-Moragas— van col·laborar en la part escènica d'altres films. No és improbable que Ros i Güell, que no sembla tenir taller propi, treballés també per encàrrec en els tallers dels anteriors en altres tantes escenografies per al cinema.

No és d'estranyar que fos en els films dramàtics on calgués recórrer als escenògrafs i decoradors, ja que, per ambientar certes escenes, era necessari construir un decorat *ex professo* ressaltant els aspectes que no era possible obtenir mitjançant la filmació d'exterior autèntics. Paral·lelament a l'increment de pel·lícules dramàtiques, assistim al naixement dels estudis—anomenats també galeries—, naus altes de ferro i vidre (la filmació és a l'inici amb llum natural), on cabia un o diversos decorats, que devien fer-se per encàrrec en els tallers d'escenografia tradicionals. De la mateixa manera que molts actors de teatre van ser presents en films de l'època—ja hem vist el cas de Margarida Xirgu—, també un cos de decoradors i escenògrafs amb experiències en el món teatral i altres espectacles audiovisuals de l'època va ser necessari en paral·lel a l'increment de les produccions pròpies. Sovint, a l'inici del cinema, es parla de «teatre filmat», ja que els films es reduïen a la reproducció de successius «quadres plàstics» enquadrats frontalment—com si es tractés d'un escenari teatral—, però progressivament s'incorporaran elements narratius per mitjà d'un llenguatge estrictament cinematogràfic i amb l'ús d'enquadraments diversos per donar protagonisme a determinats elements o personatges de l'escena, o bé la combinació del rodatge en interiors amb la filmació en exteriors. Són remarcables, doncs, les concomitàncies entre el gènere teatral i el cinematogràfic i el transvasament de professionals—dins i fora de la pantalla— d'un gènere a l'altre, a causa de la manca d'especialització. Tot i

estar poc estudiat, no creiem que la manera de treballar dels escenògrafs fos essencialment diferent en treballar per al teatre o bé per al cinema i no és improbable que els mateixos decorats servissin per a un o altre mitjà. En aquesta època es devia tractar de decorats pintats, però també n'hi devia haver de més corporis, fets de cartró, fusta, guix, ciment o metall, a l'estil dels que es destinaven a altres muntatges visuals, hereus de la tradició d'espectacles efímers. També el decorador es devia encarregar de situar en el decorat els objectes que havien de contribuir a donar la sensació d'un determinat ambient.

D'altra banda, cal recordar que els escenògrafs de què hem parlat són deutors de l'escola realista del darrer terç del segle XIX i, per tant, el mitjà cinematogràfic havia de ser una oportunitat per demostrar la seva habilitat per reproduir escenaris de gran versemblança fins i tot d'espais exteriors. Cal afegir, finalment, que els artistes de l'època, a causa de la seva àmplia formació professional, eren versàtils i polivalents i, en concret, molts dels noms esmentats van treballar en camps artístics diversos i tenien experiències en la decoració de locals comercials i establiments de lleure, com és el cas de Ros i Güell. A tot això, cal sumar la seva experiència en activitats precinematogràfiques com els quadres plàstics, els pessebres monumentals i els diorames.

El treball de Ros i Güell en la decoració cinematogràfica sembla, a manca de noves dades, circumscrit als films esmentats i, s'acaba al mateix temps que finalitza aquesta etapa inicial del cinema a Catalunya. Cal assenyalar que el treball d'aquest pintor es desenvolupa bàsicament durant el període que Porter ha anomenat «el trienni daurat»,¹³ referint-se als anys 1914-1916. La manca d'un finançament adequat, la

despreocupació de les institucions i la incomprensió de molts intel·lectuals van abocar aquest cinema català primerenc a la crisi, especialment notòria en acabar la I Guerra Mundial. És remarcable que un artista com Ros i Güell, que podem situar dins l'ambient modernista —entès d'una manera laxa—, prengué part directa en un incipient cinema barceloní, mentre que la major part d'homes d'arts i lletres de l'època, amb honroses excepcions —com les de Gual o Graner—, s'hi mostraven indiferents o expressaven rebuig. Cal tenir en compte la novetat de l'invent i el fet que durant els primers anys va estar en mans de tècnics i artesans, com és el cas de Gelabert, sense que les grans figures del modernisme hi veiessin encara les possibilitats d'expressió artística i l'impacte social que aviat assoliria.

Notes

1. BEJARANO, J.C.; GRAS, I.; OJUEL, M., 2004. L'exposició del mateix nom es va poder visitar al Museu de Badalona entre el 26 de novembre i el 19 de desembre del 2004.
2. Lamentablement, les pel·lícules esmentades no es conserven i només disposem d'algunes fotografies de diversos films.
3. Aquest és el títol del seu llibre: GONZÁLEZ, P., 1987.
4. BEJARANO, J.C.; GRAS, I.; OJUEL, M., 2004 desenvolupa a bastament aquest apartat.
5. GUAL, A., 1960, p. 190.
6. Miquel Porter, a la seva tesi, va recollir els títols d'aquestes filmacions: PORTER, M., 1975, p. 199.
7. En diversa publicitat de l'època, per accentuar el caràcter exòtic, vagament eslau, de la cinta —que tenia lloc en un fictici regne europeu oriental anomenat Balcània— apareix com a *Ana Kadowa*.
8. GONZÁLEZ, P., 1987, p. 140.
9. PORTER, M., 1992, p. 97
10. GELABERT, F., 26-1-1941.
11. A la Biblioteca de la Filmoteca es conserven dues fotografies de *El nocturno*. Al llibre de LASA, 1989, se'n publiquen també d'*Ana Cadova* i de *El cuervo del campamento*, així com anuncis de l'època d'aquestes darreres pel·lícules.
12. GONZÁLEZ, P., 1987, p. 141.
13. PORTER, M., 1992, p. 97.

Bibliografia

- BATLLE I JORDÀ, C., *Adrià Gual, mitja vida de modernisme*. Barcelona: Institut d'Edicions de la Diputació, 1992.
- BEJARANO, J.C.; GRAS, I.; OJUEL, M., *Ros i Güell, el pintor que empaitava nívolos*. Badalona: Museu de Badalona, 2004.

- BRAVO, I., *L'escenografia catalana*. Barcelona: Diputació de Barcelona, 1986.
- FONTBONA, M., «El cinema a l'època modernista», dins FONTBONA, F. (dir.), *El Modernisme. I. Aspectes generals*. Barcelona: L'Isard, 2003, p. 295-306.
- GELABERT, F., «Aportación a la historia de la cinematografía española. Capítulo X», a *Primer plano*, núm. 15, any II, 26-1-1941.
- GELABERT, F., «Aportación a la historia de la cinematografía española. Capítulo XI», a *Primer plano*, núm. 16, any II, 2-2-1941.
- GONZÁLEZ, P., *Els anys daurats del cinema clàssic a Barcelona (1906-1923)*. Barcelona: Institut del Teatre i Edicions 62, 1987.
- GUAL, A., *Mitja vida de teatre. Memòries*. Barcelona: Aedos, 1960.
- LASA, J.F. de, *El món de Francesc Gelabert*. Barcelona: Generalitat de Catalunya, 1989.
- LUJÁN, A., «El decorado en el cinema», a *Primer plano*, núm. 10, any I, 22-12-1940.
- MINGUET I BATLLORI, J.M., «La «Sala Mercè» de Lluís Graner (1904-1908): Un epígon del Modernisme», a *D'art. Publicacions de la UB*, núm. 14, març 1988, p. 99-117.
- PORTER, M., *El primitiu cinema de Barcelona i les aportacions d'Adrià Gual*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 1975 (tesi doctoral).
- PORTER, M., *Adrià Gual i el cinema primitiu de Catalunya: 1897-1916*. Barcelona: Edicions de la Universitat de Barcelona, 1985.
- PORTER, M., *Història del cinema a Catalunya: 1895-1990*. Barcelona: Generalitat de Catalunya, 1992.
- PORTER, M., RODRIGO, A., *Margarida Xirgu, actriu del silenci*. II Jornadas de Cine Mudo de Uncastillo. Zaragoza: Asociación Cultural La Lonjeta, 2001.
- RIBERA BERGÓS, J., «L'escenografia durant el modernisme», dins FONTBONA, F. (dir.), *El Modernisme. IV. Les arts tridimensionals. La crítica del modernisme*. Barcelona: L'Isard, 2003, p. 211-232.
- RODRIGO, A., *Margarida Xirgu. Una biografia*. Barcelona: Ediciones Flor del Viento, 2005.
- SALA, L., «Lluís Graner i l'espectacle total», dins FONTBONA, F. (dir.), *El Modernisme. III. Pintura i dibuix*. Barcelona: L'Isard, 2003, p. 123-132.