

EL CARTEL TEATRAL
DE HACE MEDIO SIGLO

Por A. CIRICI-PELLICER

Los primeros carteles teatrales impresos aparecieron en el Japón, por obra de la escuela de los Tori-i, cuyo fundador fué Tori-i Chobei Kiyonobu (1663-1729). Este artista era hijo de un famoso actor de teatro de quien heredó el interés por la escena y sus personajes. Sus xilografías teatrales, verdaderos carteles, representando actores gesticulando en expresivas actitudes, especialmente dedicadas al gran actor Ishikawa Danjuro, son el punto de partida histórico de este arte que Europa no debía conocer hasta muy entrado el siglo XIX.

En Europa, aun después que, en 1836, Lalance creara, con el de *Comment meurent les femmes* el primer cartel impreso, la aplicación de la pintura a la publicidad teatral estuvo por bastante tiempo todavía confiada a pintores que realizaban a ejemplar único sus *mamarrachos* para las fachadas de los teatros, como las pintorescas composiciones que en 1825 ya colgaba José Sobreño en el balcón del teatro del Liceo

barcelonés o las que realizaba Ramón Barrera desde que, en 1851, regresó de América, como la dedicada a *Garín o las montañas de Montserrat*, de Víctor Balaguer.

Las antiguas xilografías europeas, de pequeño tamaño, pudieron decorar, como viñetas, algún cartel de teatro, pero la concepción moderna del cartel como un tema pictórico, en color y gran tamaño, no se desarrolló hasta contar con las posibilidades de la litografía en colores, en la segunda mitad del siglo XIX.

En su primera etapa el cartelismo europeo impreso tuvo un carácter mundano y alegre, relacionado con el estilo de los decoradores murales de los salones de la época. Las grandes litografías en color que esta época dedicó al teatro estaban en la atmósfera pictórica de Meissonnier y de Fortuny, caracterizada por el virtuosismo de la pincelada certera y brillante; el estilo croquizado, dinámico por la factura rápida y garbosa y por un contenido siempre inestable, de una concepción relacionada con la de la acuarela con su orientación destinada a captar lo efímero, especialmente los efectos de luz.

El creador de este cartelismo fué Jules Chéret, que trabajó como obrero litógrafo hasta 1866, en que empezó a realizar trabajos originales. Sus carteles tomaron, de los entrepaños

decorativos de los salones, el formato fuertemente verticalizado.

Sus temas, tratados con brío y salpicados de toques de luz, se agrupaban de un modo caprichoso en cascadas dentro del encuadre vertical; a menudo en forma de personajes volantes, unos casi encima de los otros. Eran características sus entradas de bailarinas, de payasos, de niños, temas dinámicos tratados de un modo dinámico.

Es natural que esta concepción, adecuada a la expresión del movimiento, fuera utilizada para los carteles de danza, para Loïe Fuller, el *Folies*, el *Alcázar d'Été* o el *Moulin Rouge*.

El estilo superficial y brillante de Jules Chéret tuvo pronto una complementación sentimental y graciosa en el arte de Adolphe Willette, que representaba una postura psicológica muy distinta. En contraste con el arte extravertido retórico, de Chéret, el del autor del poético cartel de *L'enfant prodigue*, de Michel Carré, era una plástica introvertida, lírica, que se valía de nebulosidades a la manera de Carrière. Su lirismo, al exigir un margen para la imaginación, tendía a borrar los contornos exactos de los objetos y a destruir toda rigidez geométrica. Por ello las letras dejaron, en sus manos, su simple esquema lineal para volverse cimbreadas, movidas, como llamas o como troncos de árbol.

Inglaterra conoció también su primera etapa de cartel teatral mundano, pero el carácter de las clases dominantes británicas era radicalmente distinto del de las francesas. Ello explica que, en vez de la picante libertad de los carteles de París, los británicos asumieran un digno clasicismo, que por dandysmo se priva a sí mismo de ser majestuoso y prefiere una rebuscada sencillez, a la manera de los muebles Sheraton, de Hyde Park, del Crescent de Bath o de la columnata de la National Gallery. Este estilo participa de la moda clasicista que mantuvieron, más allá del mismo romanticismo, artistas de aprecio mundano, como el famoso Alma Tadema.

Los carteles de Frank E. Butler para el Walnut's Theatre, de la última década del siglo XIX, parecidos a marqueterías de muebles Sheraton, ilustran perfectamente esta etapa.

En nuestro país la etapa del estilo mundano del cartel estuvo en manos de Francisco Pla, Pedro Valls y del más importante de los artistas catalanes de la litografía en colores, Eusebio Planas, pero el cartel teatral no debía desarrollarse hasta el período siguiente.

En esta nueva etapa el cartelismo teatral salió de su fase mundana para entrar en la zona de interés del ambiente artístico e intelectual.

Este fenómeno, que se operó entre nosotros en los últimos años del siglo XIX, cuando el *Anís del Mono* convocaba, en 1897, el primer concurso de carteles y lo ganaba un artista de primera clase, como Ramón Casas, y cuando, en 1900, se celebraba en Barcelona la primera exposición de carteles, tenía su raíz en una renovación del pensamiento sobre arte, que había tenido lugar cincuenta años antes en Inglaterra.

Las doctrinas de Ruskin predicaban un arte social, para todos, en el que la cultura y el oficio tendrían gran parte y que aplicaría su perfección a los artículos que, en su tiempo, estaban en manos del mal gusto industrial. Este arte sería social por su desarrollo y por la economía de los nuevos métodos de trabajo proporcionados por las máquinas, guardando al mismo tiempo el carácter depurado que sólo tenían las obras de los grandes pintores o escultores.

Estas ideas, a la vez técnicas, sociales y económicas, fueron llevadas a un intento de realización por parte de William Morris.

En lucha contra la fealdad y la injusticia de la civilización industrial y en la propia Inglaterra que había sido la primera gran potencia de la Industria, Morris intentó dar vida a los talleres que fundara, el más importante de los cuales, o por lo menos el que más larga vida

tuvo, fué el dedicado a las artes gráficas, la Kelmscott Press.

La renovación de las artes gráficas realizada por Morris tuvo un carácter marcadamente arcaizante, que se explica por el deseo de combatir la fealdad industrial intentando reanudar la tradición que la corriente moderna había destruído. Por ello su tipografía, con los tipos Golden, Troy y Chaucer, fué concebida dentro de una atmósfera cuatrocentista.

El estilo de la paleotipografía puesto en circulación por los ingleses fué uno de los rasgos típicos de gran número de carteles teatrales de la época intelectual y artística. Sirva de ejemplo, entre nosotros, el del drama *Silenci*, de Adrián Gual, que recuerda un incunable en letra itálica. En Inglaterra es abundante la constelación de los cartelistas teatrales que adoptaron el estilo de la xilografía arcaica, una de cuyas figuras representativas es Dudley Hardy.

En la plástica europea de fines de siglo, la rama salida del idealismo británico se encontró con la que partía de la posición directamente sensible de los franceses. Y el dualismo encarnó en dos concepciones muy concretas. De una parte estaban los que sentían la plástica como algo surgido de la visión. De otra parte, los que la sentían como algo nacido del oficio.

El primer grupo, que trabajaba para una esfera humana, no acostumbraba a tocar muchas cosas con las manos, desembocó en el impresionismo. El segundo grupo, nacido de la fidelidad a la materia y dirigido a todos, según la idea social ruskiniana, desembocó en el estilo. Éstas fueron las dos alas con que voló el 1900; la del arte que podemos llamar vertebrado, porque tiene su esqueleto en el interior, y la del artrópodo, que tiene su esqueleto en el exterior. Aquél es un arte preocupado por la substancia impalpable de la luz, naturalista, y que concentra su interés en la impresión causada al sujeto. Éste es un arte con aspiraciones de pureza, que trata con cuidado minucioso el material con que opera — hasta el preciosismo —, que es idealista, y pone su interés máximo en el mismo objeto producido. El primero es un arte de mancha, que con el tiempo llevará al fauvismo y al expresionismo; el segundo es un arte de línea, que conducirá al cubismo y al neoplasticismo.

En la pintura de caballete, el ala idealista llevó las de perder. La técnica de la pintura al óleo favoreció la otra corriente. Estuvieron sin duda Puvis de Chavannes, Gustave Moreau, Von Marées, Max Klinger, Hodler, aparte los pre-rrafaelitas británicos, pero la importancia artís-

tica e histórica estuvo, sin duda alguna, por los impresionistas.

En el terreno del cartelismo, en cambio, el carácter artesano, la misma historia de la especialidad, favorecieron la orientación complementaria, salida del idealismo y la reivindicación ruskiniana del oficio. Además, a esta herencia europea se sumó la fascinante novedad de las estampas japonesas que a la sazón empezaron a ser conocidas y que permitieron concebir un arte del grabado capaz de separarse de las limitaciones que suponía hasta entonces la sujeción a los modelos arcaicos de la xilografía cuatrocenista europea.

Los japoneses, que poseían carteles teatrales grabados desde el siglo xvii, y que, desde que Kiyonobu, en 1745, inventó la cromoxilografía, utilizaban para ellos el grabado en varias tintas, aportaban su concepción propia, cuyos rasgos dominantes eran: la utilización de los colores planos, la precisión y la fuerza otorgadas al trazo que rodea las manchas de color, la importancia concedida al tema floral, y la composición en superficie, que anula toda apariencia de profundidad espacial para concentrarse en los valores que pueden dar acentos al mismo plano sin destruirlo, en función de arabesco expresivo.

Estos caracteres convenían a la perfección

para el cartelismo. Los colores planos eran adecuados para la fácil reproducción impresa; los trazos fuertes favorecían la legibilidad a distancia, el tema floral espontáneo y libre de los japoneses venía a renovar el amanerado repertorio decorativo occidental y la composición plana era la más adecuada para un arte muralista.

Además, este programa poseía las suficientes afinidades con formas propias de la tradición europea, como el vitral gótico, para que pudiese producirse un mestizaje entre ambas concepciones.

La síntesis del arcaísmo prerrafaelita del estilo de los incunables y las novedades japonesas fué realizada de un modo sobresaliente por el exquisito dibujante británico Aubrey Beardsley, preocupado básicamente por el estilo del grafismo y el arabesco.

Es curioso notar que las estampas japonesas fueron puestas a la moda por los impresionistas, que buscaron en ellas un apoyo para su reivindicación del color, pero sirvieron directamente de apoyo a la tendencia artística que les era opuesta, encarnada en Beardsley y en toda una corriente del gusto originada por él y que en Barcelona tuvo un entusiasta inflamado y activísimo en la personalidad de Alejandro de Riquer.

Beardsley adoptó el mismo formato verticalizado que empleara Chéret, y que resultó coincidir al mismo tiempo con la proporción cara al neogoticismo prerrafaelita y al *kakemono* de los japoneses. Para los japoneses, el *kakemono* o composición vertical, y por ende limitada, se reserva a las imágenes representativas, o simplemente «presentativas», que se dirigen a los ojos y tienen que ser captadas de una sola vez — como ocurre en el caso de los carteles —, mientras que el *makimono* o composición apaisada, susceptible de un gran desarrollo, se dirige a la imaginación y se refiere a contenidos líricos o narrativos. Beardsley sintió este mismo sentido de la importancia de la configuración.

Pero basta mirar los carteles que realizó para el *Avenue Theatre* para darse cuenta de que no llegó a esta especialidad partiendo de la artesanía ni de la pintura, sino de un criterio intelectual y dibujístico. La falta de base técnica en la concepción de sus trabajos se hace patente en el hecho de que sus dibujos quedan a modo de viñetas o cenefas, por importantes que sean, desligadas del texto, de manera que la abundante tipografía aparece como un elemento forastero, en el que se mezclan las más vulgares formas de la composición metálica o de los típicos y adocenados caracteres grandes, de

madera, tan característicos de los anuncios teatrales baratos.

Este mismo hibridismo que señala a la vez un desprecio y un desconocimiento de lo tipográfico, tan esencial en el verdadero cartel, se presenta en los carteles de J. Hearn, como el de *Pigmalión y Galatea* para el *New Theatre* de Oxford.

Una síntesis muy significativa de las distintas corrientes plásticas que ejercieron su influjo sobre el cartel teatral de los alrededores del 1900 aparece en las realizaciones de Heywood Sumner para las representaciones de la *Menson's Shakespearian Comedy* en *The Globe Theatre*. Allí vemos como elemento dominante el neomedievalismo, en forma de un cariño por los perfiles, por las manchas planas, por lo simbólico, fuertemente arraigado en la tradición romántica y prerrafaelita de la nostalgia de un pasado legendario, que en Inglaterra confunde el carácter de *revival* con un auténtico carácter de *survival*. Pero a este decorativismo casi heráldico, medievalizante, se superpone la temática naturalista japonesa: las flores, las mariposas, y uniendo ambas corrientes al evidente culto a la delicadeza enfermiza de los grafismos melancólicos a lo Botticelli. Y todavía, si continuamos la disección, un contacto entre este preciosismo y la evocación,

muy a lo Goncourt, de un siglo XVIII convencional, en el uso de la silueta, todo ello llegando a formar algo muy análogo al arte de nuestro Apeles Mestres.

Las concepciones idealistas, simbolistas y enfermizas como éstas llegaron a pesar tanto en el ambiente británico, que su seducción, basada en el prestigio del falso espiritualismo, llegó a ejercerse en el mismo corazón de los hombres vitales y directos, que a lo sumo habrían llegado al estilo brillante extravertido, a lo Chéret, pero que no podían más que violentarse a sí mismos en tan enrarecida atmósfera. A esta clase de artistas pertenecía, por ejemplo, el cartelista H. G. Ibels, cuyo arabesco aparece deformado en sentido expresivo, como si obedeciera a las resultantes del modelado en barro, a la manera del arabesco de Nonell cuando se cansó de hacer estilo japonizante con sus cretinos del valle de Boí.

Si Ibels significa la vertiente expresionista extravertida del estilismo, el arte del checo Mucha significa una vertiente de expresionismo intravertido. Su estilo, indudablemente embebido del gusto por la poesía misteriosa propia del *Jugend*, y de su vitalismo soñador, toma las formas precisas, exactas, delineadas, de los versos cincelados por los Parnasianos. Habría sido un

decorativista preciosista como Grasset si no hubiese sido redimido de la superficialidad por un sensualismo sentimental asaz profundo.

El puro formalismo, en este mismo terreno estilístico, estuvo encarnado en el arte de Eugène Grasset.

A diferencia de Beardsley y sus seguidores, Grasset era un profundo conocedor del arte tipográfico, creador de los tipos que dieron carácter a los impresos de su tiempo, y no sólo a las realizaciones de arte, sino al libro y al periódico.

Grasset pudo fundir por primera vez, en una perfecta unidad, el dibujo y el texto del cartel teatral, en cuya plástica recibió el múltiple mensaje de los grafismos más refinados que podía aportarle su gran cultura visual y manual: las pinturas de los vasos griegos, el diseño de los vitrales góticos, el arabesco de Botticelli, los trazos de las estampas japonesas.

Pero Grasset supo ser no sólo el estilista casi formulista de los carteles de Sarah Bernhardt, sino asimismo el participante en el arte que hemos llamado vertebrado, con su atmósfera, sus masas y sus sombras, en las espléndidas litografías de anuncio para el teatro del Odeón, a la manera de Whistler.

Desde Grasset, se asistió a una progresiva descarga de elementos simbolistas. Francia era

todavía la tierra del impresionismo, y no pudo menos que ir vaciando paulatinamente el cartelismo teatral de los elementos formales demasiado rígidos y pretensiosamente idealistas, para ir dando simplicidad y calor a las formas.

Así Feure señaló una primera etapa en la simplificación del arte de Grasset, camino ya del cubismo.

Entre nosotros, el cartelismo teatral de Adrián Gual representó una síntesis entre el estilismo de Aubrey Beardsley, aclimatado por Alejandro de Riquer, y el formalismo de Grasset. En los carteles del *Teatre Íntim*, el lirismo británico y el estilo brillante francés se superponen, anegados ambos en la melancólica sensibilidad de Gual, que teñía sus carteles con sentimentales tonos violáceos y verdes desvanecidos.

Hasta aquí el arte artrópodo de los idealistas, con su estilo cincelado. A su lado, los vertebrados parecen pintar modelando barro con los dedos, en un estilo coroplástico, fundamentalmente expresivo. Integran la corriente que, partiendo de Fantin-Latour, debía llevar, por Manet, a Van Gogh, y de éste a Matisse, evolucionando así desde el arte negro y la tragedia hasta la alegre e irisada sonrisa.

En esta sucesión se halla Arquetin con su clarooscuro vago y su pincelada genial, a lo Dela-

croix, en un innegable ideal de pureza pictorista.

Cerca de Arquetin pueden situarse, por su carácter los carteles del caricaturista político del Fígaro, Forain, artista del ambiente estilístico vertebrado que luchó vanamente, en los carteles, para adoptar el estilo artrópodo, sin lograr crear un arabesco plano y sin vencer la blandura.

La síntesis de la vida intensa de lo pictórico, vertebrado, con el rigor cerebral y la armonía del estilo artrópodo, fué lograda por un artista genial, Steinlen, en sus carteles formales y expresivos a la vez, compuestos con un orden perfecto, a lo Whistler, y animados de un color a lo Daumier o la manera del buen Forain. En esta síntesis descuellan los estupendos carteles para Yvette Guilbert, asimétricos, llenos de atmósfera, con evidentes reminiscencias japonesas y góticas convertidos ya en pintura occidental, carteles que fueron el modelo manifiesto de las primeras *disseuses* que pintara Picasso y que el Museo de Barcelona conserva.

En esta misma línea, pero con más fuerza, están las obras del mayor de los cartelistas teatrales del 1900, Toulouse-Lautrec.

Lautrec reaccionó contra la dispersión de la forma en un vago centelleo de pequeños toques de color, que habían practicado los Impresionis-

tas, y en esta reacción se respaldó mucho en la fuerza constructiva del arabesco lineal plano de los contornos robustos y las manchas lisas de color de las estampas japonesas. Como si se anticipara a lo que más tarde tenían que realizar los surrealistas, tomó cada uno de estos elementos gráficos — red lineal y mancha — y los aisló y cargó de significación, al subrayar su carácter plástico por medio de deformaciones, hasta llegar a conseguir la sugestión de un lenguaje gráfico esotérico, como si cada trazo o cada mancha fuesen los signos de un mensaje misterioso.

Esta es la magia que comunica el profundo segundo sentido a las imágenes, cargadas de simbolismos subconscientes, que forman los célebres carteles dedicados a Jane Avril, La Goulue, Aristide Bruant o Yvette Guilbert.

El italiano afrancesado Capiello dió, a un estilo semejante, la chispa de una garbosa capacidad de captar el movimiento y la gracia de una facultad sorprendente de resumir manchas y trazos en un arabesco elemental cargado de violencia agresiva.

Del mismo modo que el estilismo artrópodo de los británicos había influido sobre el Continente, el pictoricismo francés influyó sobre el arte insular.

De esta síntesis hecha en sentido contrario

de la de Steinlen es muestra el arte de los hermanos Begarstaff, que continuaron dando gran importancia a la composición gráfica estilizada, pero ya no lo hicieron sobre la base cerebral y dibujística de Beardsley, sino con pleno carácter pictórico. Así, en el admirable cartel de *Hamlet*, rítmico, contenido, resuelto sin contornos, sólo con simples manchas de color, como una acuarela china, el fondo neutro, tema de la sublimidad y del humanismo trascendental, toma gran importancia al insertarse en él la mancha oscura del hombre y la claridad lívida del cráneo.

En la década comprendida entre 1904 y 1914, los carteles teatrales reflejaron un profundo cambio de la sensibilidad ambiental. El arte europeo abandonaba, en aquellos momentos, la carga posromántica que había teñido de negro o por lo menos de violeta y de verde mustio el análisis naturalista tanto como los sueños simbolistas. Como si se hubiera purificado en un descenso a los infiernos — en lo que Jung llama con este nombre refiriéndose a la «época azul» de Picasso —, la plástica redescubrió la sonrisa, el placer de vivir, la poesía de lo simple y modesto. Era una «época rosa» para todos, quizá con la sola excepción de la preocupada Alemania expresionista. Y todavía podría endontrarse un paralelo entre el paso del esteticismo «fin de

siglo» a la alegría vital de los fauves y el paso desde el sombrío y huraño simbolismo hasta la activa y violenta exteriorización expresionista.

Bonnard y Valloton representan un ensayo de dramatismo deshecho ya por la subida de la ironía que le quitaba carga de negro. Las manchas planas de Bonnard, los arabescos de Valloton, asumían una significación expresionista irónica muy fuerte. Es interesante recordar el cartel de Valloton para *Ah, la pé, la pé...*, con su multitud aplaudiendo en el gallinero de un teatro, que a pesar de intentar ser dramático, entra de pleno en la caricatura, bien que en una caricatura sarcástica como las de Groosz.

Al hablar de Chéret hemos recordado el paralelismo entre el contenido y el estilo. Allí, un estilo dinámico y superficial correspondía a un contenido igualmente dinámico y superficial. Del mismo modo, el contenido simple modesto e irónico llevó a una plástica adecuada, que se pone de manifiesto, por ejemplo, en el cartel de E. Beeton para el *Daly's Theatre*, en el que no hay más que una cola de espectadores oblicua en el ángulo superior izquierdo, dejando desierto el resto de la superficie, con un solo personaje perdido.

Dentro de este sintetismo deben situarse los carteles teatrales de Santiago Rusiñol, como el

tan poético de *L'alegria que passa*, con su carretera y sus árboles sumariamente tratados, su clown asimétricamente colocado para realzar el espacio vacío, y la lejana mancha del coche, todo ello reducido a sugerencias estampadas en tintas apagadas, en sordina. Quizá quería ser éste un cartel simbolista, pero le salvó el auténtico sentido familiar, íntimo, irónico, de Rusiñol, tan emparentado con el sentido doméstico holandés como lo está la plástica plana de este cartel con el arabesco plano de los decoradores neerlandeses de su tiempo.

La ruta de Rusiñol nos lleva ya a la etapa sonriente, plácida, infantil casi, de los carteles intimistas de Penfields y de Boutet de Monvel, con su tono dulce y recogido, su ternura tan vecina del estilo claro y ordenado de nuestro Torné Esquiús que, con los *Dolços indrets de Catalunya*, supo captarse el corazón del mismo Maragall que saludaba el retorno a la claridad mediterránea, tras las nieblas del Modernismo, cuando Sunyer regresaba de Ceret y el *Glossari* de Xenius predicaba el orden y la paz en el arbitrario clasicismo que encarnaría Apa.

El cartel teatral perdía, desde 1911, la gran importancia que había tenido por unos decenios, pero el período extinguido no había sido inútil. Será siempre preciso recordar que esta especia-

lidad, desde Chéret y Willette, por Mucha y Grasset, hasta Steinlen y Toulouse-Lautrec, representó la vanguardia del cartelismo y que el cartelismo fué el más audaz y concreto de los ensayos para sacar el arte de la pintura de su pobre papel de suministrador de cuadros para los salones de las familias pudientes y devolverle la gran función social, pública, que tuvo otrora. Posiblemente deba considerarse el cartelismo teatral de hace cincuenta años como el punto de partida del gran arte muralista que el siglo xx ha vuelto a encontrar en la arquitectura de Méjico, de Italia o del Brasil.