



UNIVERSITAT DE BARCELONA

Oleguer Junyent i Sans, pintor-escenógrafo.

Entre la tradición y la modernidad (1899-1936)

Clara Beltrán Catalán

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

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

WARNING. On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX (www.tdx.cat) service and by the UB Digital Repository (diposit.ub.edu) has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized nor its spreading and availability from a site foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository is not authorized (framing). Those rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.

6. ETAPA DE PLENITUD (1909-1936)

6.1 Los trabajos en el Teatro Novedades (1909-1913)

Tras su regreso del viaje alrededor del mundo y su exitosa exposición en la galería *Fayanç Català* –celebrada en marzo de 1909–, Junyent reemprendió sus actividades como escenógrafo trabajando para compañías teatrales en diferentes espacios de la ciudad. Uno de ellos fue el Teatro Novedades, en el que trabajó de manera intermitente a lo largo de la década de 1910. Aquí vamos a abordar las escenografías que creó para dicho coliseo en el periodo comprendido entre 1909 y 1912, antes de que, en el verano de 1913, se acometiera la reforma del edificio, en la que también participó.¹ Cabe señalar también que en ese mismo año 1913 llevaría a cabo, junto con Mauricio Vilomara, la decoración del baile de máscaras de la Sociedad Mutua de Maestros de Sastres «La Confianza» celebrado en el Novedades el 1 de febrero.²

La primera escenografía que Oleguer concibió para una obra representada en el Teatro Novedades se presentó en mayo de 1909. Se trataba de la reposición de *Gala Placidia*, de Àngel Guimerà, llevada a escena por la Nova Empresa de Teatre Català en el marco de los actos de homenaje al dramaturgo. La siguiente ocasión se produjo un año después, en julio de 1910, cuando la Compañía del Teatro de la Comedia de Madrid –que le había encargado los decorados para su estreno en la capital en marzo– repuso en el coliseo barcelonés la obra *Juventud de Príncipe*, de Wilhelm Meyer Förster, traducida al castellano por Carles Costa y Josep Maria Jordà. Finalmente, Junyent fue contratado por la Gran Compañía lírico-dramática de Ricardo Calvo, que había alquilado el Novedades, para llevar a cabo la escenografía completa del clásico *Romeo y Julieta*, de William Shakespeare, adaptado por Ambrosi Carrión. Esta se estrenó en diciembre de 1912.

Dichos trabajos fueron intercalados, a su vez, con creaciones para otras compañías, como la del Sindicat d'Autors Dramàtics en el teatro Eldorado, para el que trabajó en la primavera de 1912 como veremos más adelante; también lo hizo para Albert Bernís, en el Gran Teatro del Liceo, llevando a cabo escenografías de óperas wagnerianas en el marco de los «Festivales Wagner» de 1910 y 1911, a los que dedicamos el siguiente capítulo.

6.1.1 Los actos de homenaje a Àngel Guimerà: *Gala Placidia* (1909)

Como acabamos de señalar, la primera escenografía de Junyent tras el paréntesis de su viaje fue para *Gala Placidia* [cat. 24]. La ocasión no podía ser más especial: los actos para rendir homenaje a Àngel Guimerà, en los que Junyent se implicó activamente. Así, además de llevar a cabo una escenografía para dicha obra, también formó parte de la comisión ejecutiva que impulsó el homenaje, dentro de la sección especial de pintores

¹ Entre 1915 y 1917 también llevará a cabo escenografías para la Compañía de Gregorio Martínez Sierra y Enric Borràs representadas en el Teatro Novedades a las que haremos referencia más adelante.

² Cfr. «Espectáculos», *El Diluvio: diario político de avisos, noticias y decretos*, núm. 18, 18/01/1913 (Ed. tarde), p. 5.

escenógrafos –presidida por Adrià Gual y que también estaba integrada por Mauricio Vilomara, Salvador Alarma, Miguel Moragas, Félix Urgellès y Miquel Utrillo—. ³

El homenaje, de tres días de duración, se inició el 23 de mayo de 1909 con un acto celebrado en la plaza Cataluña, en el que el Ayuntamiento entregó al dramaturgo un pergamino que le proclamaba hijo adoptivo de la ciudad. En el centro de la plaza se había erigido una espectacular tribuna, construida por Salvador Alarma y Miquel Moragas, en la que Guimerà recibió «acompañado de la comisión organizadora del homenaje y de los invitados al acto, el tributo de afecto y de consideración que se aprestaba á ofrecerle el pueblo catalán». ⁴ A continuación, los orfeones y sociedades corales entonaron el «Himne al Poeta» con letra de Emili Guanyabens y música de Enric Morera, bajo la dirección de este último, quien también dirigió la marcha que se interpretó a continuación por la banda municipal. Por la tarde se inauguró en el parque de Montjuic la estatua del protagonista de *Terra Baixa*, Manelic, obra del escultor Josep Montserrat, y por la noche tuvo lugar una sesión literaria a cargo de poetas jóvenes, que le hicieron entrega de un álbum recordatorio como testimonio de su afecto y admiración.

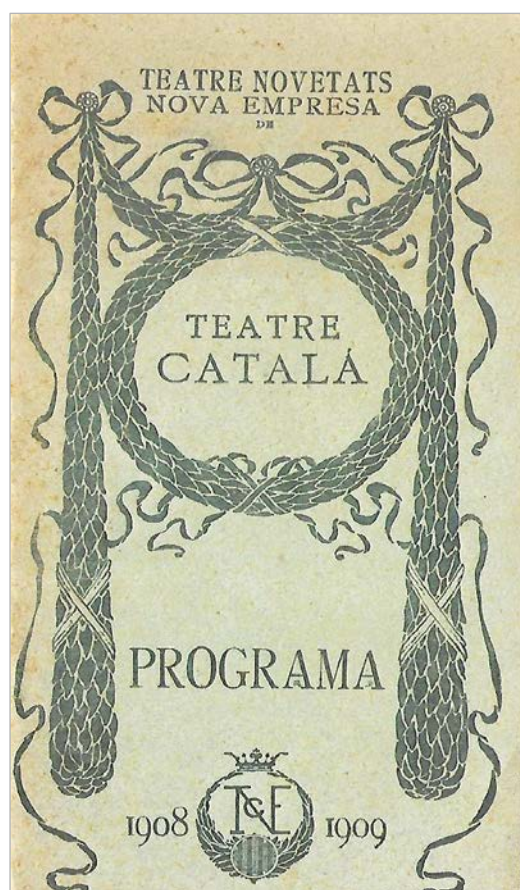


Fig. 222 Portada del programa de temporada de la «Nova Empresa del Teatre Català». Colección particular.

³ Cfr. *La Vanguardia*, 17/03/1909, p. 5.

⁴ «El homenaje a Guimerà», *La Vanguardia*, 24/05/1909, p. 2.



Fig. 223 Fotografia de August Barbosa dedicada a Oleguer Junyent (01/05/1909). Autor: Pau Audouard. Archivo Armengol-Junyent.

Al día siguiente por la tarde se llevaron a cabo funciones gratuitas en diferentes teatros de Barcelona en las que se representaron obras de Guimerà, precedidas por la lectura de estudios de las mismas por distinguidos escritores catalanes. La apoteosis del homenaje fue la representación de la mencionada *Gala Placidia*, obra escogida por ser la primera tragedia que estrenó el escritor treinta años antes en ese mismo coliseo, engalanado con flores y guirnaldas para esta ocasión.⁵

La compañía encargada de representarla fue la «Nova Empresa de Teatre Català», que estaba actuando en dicho teatro durante la temporada 1908-1909 –en la siguiente se trasladaría al Teatro Romea– (fig. 222). La agrupación, de reciente formación, estaba dirigida por Adrià Gual y seguía la misma filosofía del *Teatre Íntim*, presentando un completo programa de teatro catalán, pero también de traducciones de autores clásicos y contemporáneos.⁶

⁵ Una información detallada de todos los actos que acontecieron en el homenaje puede consultarse en: LLORET, I. «Homenaje a Guimerà» *Anuario estadístico de la ciudad de Barcelona: año 1909*. Barcelona: Heinrich y Cía., 1909, pp. 579- 596; «El homenaje a Guimerà», *La Vanguardia*, 24/05/1909, pp. 2-3.

⁶ Tal y como manifestaron en la rueda de prensa que convocaron para su presentación, se proponían: «[...] la formació d'un teatre català verament artístic, sense limitacions de tendències ni escoles, però sempre encarat vers totes les corrents mundials que somouen l'art, part d'allà de les fronteres; la constitució de una escola d'actors que desenrotlli y fassi conscients les meravelloses facilitats intuïtives dels nostres comedians, pera conseguir que totes les menes d'art teatral puguin treure brillant florida, per tenir totes elles possibilitat de comptar ab una interpretació justa y adequada; y, per últim, educar el gust del públic, pera que totes les obres dramàtiques, de la mes ingènua a la més refinada, tinguin un auditori devot que les escolti y les capeixi». «Del teatre català», *El Poble català*, 22/08/1908, p. 1. Para educar el gusto del público proponían una serie de conferencias sobre el teatro y sus diversos aspectos encargadas a destacadas figuras

Además, estaba integrada por muchos de sus colaboradores habituales, entre los que destacaban Miquel Rojas, Ferran Villalonga o August Barbosa. De este último se conserva una fotografía que el actor regaló a Junyent con ocasión de la representación, con la siguiente dedicatoria: «El mon es una ganyota; no vindrà de una mes y aquí teniu aquesta amich Junyent» (fig. 223).⁷ La fotografía fue realizada por el fotógrafo oficial de la compañía, que no era otro que Pau Audouard, cuya actividad como retratista para la Nova Empresa de Teatre Català fue la más destacada que llevó a cabo para la escena teatral.⁸ Jaume Pahissa era el encargado de la dirección musical y la compañía contaba, a su vez, con un comité de lectura integrado por Joan Maragall, Narcís Oller y Josep Pous i Pagès, entre otros.⁹ El representante de la empresa era Lluís Reig y Jaume Bofill actuaba como administrador.¹⁰

Los escenógrafos encargados de llevar a cabo los decorados para *Gala Placidia* fueron Maurici Vilomara (acto I), Oleguer Junyent (acto II) y la sociedad de Miquel Moragas y Salvador Alarma (acto III).¹¹ No obstante, no las podemos considerar escenografías genuinas de estos artistas, ya que venían muy pautadas por el director de escena, Adrià Gual, responsable también de los figurines. Ello se hace patente en un croquis de este último conservado en el MAE relativo a los actos I y II, de Vilomara y Junyent, respectivamente.¹²

De esta forma, si comparamos el croquis de Gual (fig. 224) con el resultado final en el caso de la escenografía que ocupa nuestro análisis —es decir, la que llevó a cabo Oleguer Junyent para el acto II (fig. 225)— vemos que, efectivamente, el escenógrafo se limitó a traducir magníficamente el mencionado boceto de Adrià Gual.

intelectuales, y también exposiciones artísticas en los vestíbulos de descanso del teatro. *Cfr.* O. «Nova Empresa de teatre català», *Empori. Revista Catalana Mensual*, núm. 16, 10/1908, p. 54.

⁷ Fue la primera vez que Junyent coincidió con August Barbosa. Probablemente, trabaron amistad, porque se conservan más fotografías dedicadas del actor en el archivo personal del artista. La siguiente ocasión en la que se encontrarían profesionalmente fue en 1912 trabajando para el Sindicat d'Autors Dramàtics Catalans, y más tarde, en 1917, Barbosa encarnaría al inolvidable «Senyor Esteve» de *L'Anca del Senyor Esteve* de Santiago Rusiñol.

⁸ Para más información *vid.* F. RIUS, N. *Pau Audouard, fotògraf «retratista» de Barcelona: de la reputació a l'oblit (1856-1918)*. Tesis doctoral. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2011, pp. 420-431; BRAVO, I. «El món de l'escena catalana a l'època dels fotògrafs Audouard i Amadeu». En: *Audouard i Amadeu: fotografies d'escena*. Barcelona: Renard: Institut de Cultura de Barcelona, Arxiu Fotogràfic de l'AHCB, 1998, pp. 15-20.

⁹ *Cfr.* CIURANS, E. *Adrià Gual*. Barcelona: Infiesta, 2001, p. 65.

¹⁰ *Cfr.* «Del teatre català», *El Poble català*, 22/08/1908, p. 1. Para más información sobre esta compañía, *vid.* CIURANS, E., *Adrià Gual, op. cit.*, pp. 65-74; FAMADAS, J. *Molière a Catalunya: la recepció del dramaturg al primer terç del segle XX*. L'Abadía de Montserrat, 2005, pp. 52-56; GUAL, A. *Mitja vida de teatre, op. cit.*, pp. 215-247.

¹¹ La revista *Il·lustració Catalana* publicó fotografías de las tres escenografías. *Vid.* «L'homenatge a Guimerà», *Il·lustració catalana*, núm. 314, 06/96/1909, p. 327.

¹² *Vid.* «Galla Placidia. Dos interiors». MAE- Institut del Teatre. Fondo Adrià Gual [Registro: 237916; Topográfico: esce 10].



Fig. 224 Croquis escenográfico de Adrià Gual para el acto II de la reposición de la tragedia *Gala Placidia*, representada en el teatro Novedades el 25/05/1909. MAE-Institut del Teatre. Fondo Adrià Gual [Registro: 237916; Topográfico: escE 10]



Fig. 225 Fotografía de escena con el decorado de Oleguer Junyent para el acto II de *Gala Placidia* representada en el teatro Novedades el 25/05/1909. Biblioteca de Catalunya. Fondo Àngel Guimerà.

Para trazar el croquis, Gual había respetado las indicaciones dadas por Guimerà en el texto original acerca de cómo debía ser el espacio:

Habitación de Gala Placidia en el palacio cerca del Llobregat. Puerta grande al foro; dos puertas a la derecha, una que conduce a la habitación de Lledia y la otra al oratorio de la reina; en primer plano, a la izquierda, una ventana, en segundo plano, avanzando en la escena, una cortina que cubre la cama real. Comienza a oscurecer.¹³

El resultado fue una escenografía que seguía los parámetros convencionales del realismo, es decir: la búsqueda del ilusionismo pictórico basado en la perspectiva, el perfeccionismo técnico y la propiedad histórica de la acción representada –que en este caso transcurre en el año 416– y el gusto por lo anecdótico presente en los múltiples detalles de la decoración. Ejemplos de estos detalles serían la pintura mural del paramento sobre la ventana, que representa una escena de batalla, los diversos objetos situados sobre la mesa, el mobiliario perfectamente acorde con la época o las joyas que penden del dosel de la cama. Lamentablemente, no contamos con ningún boceto o teatrín completo –en el MAE únicamente se conserva un fragmento del lecho de Gala Placidia [cat. 24, núm. 1]– que nos permita apreciar el resultado a nivel cromático, donde probablemente se haría patente el aporte más personal de Junyent.

Parece que Gual quedó satisfecho con el trabajo de los escenógrafos, pues en sus memorias señaló: «En fet de plàstica, puc dir que la cosa fou molt reeixida i que l'obra del mestre es veié posada com no s'havia vist encara. Fou una veritable evocació visigòtica»;¹⁴ aunque más que «veritable evocació visigòtica», el resultado más bien tendría que considerarse de «romanismo pulido», tal y como apuntó Jordi Ribera en relación a la escenografía de Vilomara, pero que podemos extrapolar a la de Junyent.¹⁵ En cambio, para Gual, la interpretación fue más justa, no por falta de talento de los actores, sino por el escaso tiempo de preparación.¹⁶

El teatro estaba a rebosar la noche del estreno, y en un palco se hallaban presentes Àngel Guimerà, la comisión ejecutiva del homenaje, el alcalde y otras personalidades. La representación, como era habitual en las obras montadas por Adrià Gual, fue precedida por una conferencia de Joan Maragall leída por Joan Pujol i Brull, que venía a sintetizar toda la obra de Guimerà. A continuación, el poeta Ramón Vinyes pronunció otra conferencia en la que, a modo de prólogo, analizaba la tragedia *Gala Placidia*, que se representó a continuación.

¹³ GUIMERÀ, À. *Gala Placidia: tragedia en tres actos y en vers*. Barcelona: La Renaixensa, 1909, p. 47. Traducción al castellano del original en catalán por la autora de la presente Tesis.

¹⁴ GUAL, A. *Mi vida de teatro*, op. cit., pp. 239-240.

¹⁵ RIBERA, J. *L'escenògraf Maurici Vilomara*, op. cit., vol. 2, p. 729.

¹⁶ Cfr. GUAL, A. *Mi vida de teatro*, op. cit., p. 240.

Las críticas a la obra en la prensa fueron, por lo general, entusiastas, sin duda influidas por el contexto solemne y emotivo en el que aconteció la representación. No prestaron prácticamente atención a la presentación escénica ni a la ejecución, pues se centraron en relatar el orden de los acontecimientos en el teatro y las reacciones del público y del homenajeado.

El anónimo redactor de *La Ven de Catalunya*, que calificó la gala del Novedades como «apoteósica», acerca de la presentación escénica únicamente señaló que cada decoración era una obra maestra de la escenografía.¹⁷ En la misma línea se pronunció el cronista de *La Vanguardia* que alababa, a su vez, el atrezo y el vestuario;¹⁸ la revista *Il·lustració Catalana* las calificó de «soberbias»¹⁹ y ¡*Cu Cut!* de espléndidas.²⁰ Rafael Marquina, que firmaba como «Farfarello» en *La Publicidad*, y que estuvo implicado en el homenaje, se entretuvo algo más en comentar la presentación escénica:

Digna de la obra y del poeta fue la presentación. Los prodigiosos escenógrafos Sres. Vilumara, Junyent, Moragas y Alarma dieron en el decorado una nueva prueba de su sabiduría artística. Llena de propiedad y de maestría, la decoración del primer acto era debida á la mano experta de Vilumara; la del segundo, rica de fantasía y armoniosa de colorido y con una cierta elegancia exótica en el procedimiento, acusaba el pincel maravilloso de Junyen [sic.] y en la del tercero Alarma supo derramar ordenándola sabiamente la habilidad escenográfica que le hacen maestro en el hallazgo de efectos portentosos. Las tres decoraciones fueron extraordinariamente aplaudidas con justicia. Adrián Gual merece también grandes elogios por lo que a él atañe en la disposición de escenas y en el proyecto y dibujo de los figurines, todos apropiados y ricos en color y en fantasía. Una vez más, ha firmado Gual la justicia de su reputación.²¹

De acuerdo con *La Publicidad*, Junyent, Vilomara, Moragas y Alarma regalaron a Àngel Guimerà bocetos de las decoraciones estrenadas;²² no obstante, no hemos podido localizarlos, pues no tienen constancia de ellos ni en la Casa-Museo del artista, en El Vendrell, ni tampoco en el fondo documental del dramaturgo, conservado en la Biblioteca de Catalunya. Tras el acto de homenaje, la obra se representó del 25 al 29 de mayo, cuando finalizó la temporada de la compañía catalana en el teatro.

6.1.2 *Juventud de Príncipe*

El 7 de julio de 1910 se estrenó en el teatro Novedades la comedia en cinco actos *Juventud de príncipe* [cat. 25], de Wilhelm Meyer Förster, por parte de la Compañía del Teatro de la

¹⁷ «L'homenatge a n'en Guimerà», *La Ven de Catalunya*, 27/05/1909 (Ed. Mañana), pp. 1-2.

¹⁸ «Teatro de Novedades», *La Vanguardia*, 28/05/1909, p.10.

¹⁹ Cfr. *Vid.* «L'homenatge a Guimerà», *Il·lustració catalana*, *op. cit.*, pp. 333-334.

²⁰ VIROLET. «La setmana d'en Guimerà», ¡*Cu-cut!*, núm. 368, 03/06/1909, p. 344.

²¹ FARFARELLO. «Homenaje a Guimerà. Gala Placidia en el Novedades», *La Publicidad*, 26/05/1909 (Ed. Noche), p.1.

²² Cfr. «Novedades. En honor de Guimerà», *La Publicidad*, 26/05/1909 (Ed. Mañana), p.3.

Comedia de Madrid.²³ La compañía se hallaba de *tournée* y tras pasar por Castellón llegó a Barcelona, inaugurando la temporada el 31 de mayo.²⁴

En realidad se trataba de una reposición de la citada compañía, pues había sido estrenada el 12 de marzo de ese año en el Teatro de la Comedia de Madrid, en una representación en beneficio de la joven actriz Mercedes Pérez Vargas, que interpretaba a Catalina, la camarera de la que se enamora al príncipe Carlos Enrique. El empresario del célebre coliseo de la calle del Príncipe, Tirso Escudero, encargó entonces las escenografías a Junyent y a Vilomara. El primero asumió las de los actos II, III y V (esta última igual que la del II) y el segundo las de los actos I y IV. De acuerdo con Ribera Bergós, Vilomara acudió personalmente a Madrid a supervisar el montaje.²⁵ En la capital la obra permaneció ocho días en cartel, aunque no obtuvo un éxito notable.²⁶ Las críticas de los diarios apenas mencionaron las escenografías, focalizándose en comentar el argumento, el trabajo de los actores –principalmente el de Pérez de Vargas– y la calidad de la traducción de Costa y Jordà.²⁷ Únicamente la revista *Comedias y comediantes* señaló escuetamente: «muy bien el decorado y la mise en scène», sin tan siquiera mencionar a Junyent y Vilomara como autores del mismo.²⁸



Fig. 226 Fotografía de escena con el decorado de Brunet y Pous para el estreno de *Juventud de Príncipe*, en el Teatre Principal (1908). Fuente: *De tots colors*, núm. 43, 23/10/1908, p. 685.

²³ Se representó nuevamente el día 10 de julio.

²⁴ Además de *Juventud de príncipe*, se estrenaron las comedias *La escuela de las princesas*, de Jacinto Benavente; *El centenario* y *Amores y amoríos*, de los hermanos Álvarez Quintero; y el «juguete cómico» *Mi papá*, de Arniches y García Álvarez, entre otras obras. Cfr. «Teatros y music-halls», *La Publicidad*, 20/05/1910 (Ed. Mañana), p. 3.

²⁵ Cfr. RIBERA BERGÓS, J. *L'escenògraf Maurici Vilomara*, op. cit., vol. 1, p. 227.

²⁶ Estuvo en cartel hasta el 19 de marzo, dándose un total de 20 representaciones.

²⁷ Cfr. LASERNA, J. «Los teatros», *El Imparcial*, 11/03/1910, p. 1; «Estreno de “Juventud de príncipe” en el Teatro de la Comedia», *El Teatro*, núm. 23, 20/03/1910, p. 13; ZEDA. «Veladas teatrales», *La Época*, 11/03/1910, p. 1.

²⁸ «Teatro de la comedia. Juventud de príncipe», *Comedias y comediantes*, núm. 11, 15/03/1910, p. 12.

El estreno en la ciudad condal de *Juventud de Príncipe* también se produjo en beneficio de Pérez Vargas. La obra era de sobra conocida, pues en octubre de 1908 se había estrenado en el Teatro Principal, en una representación memorable, con decorado de los escenógrafos Brunet y Pous (fig. 226), y traducida al catalán por Costa y Jordà —que también fueron responsables de su traducción castellana—. Para la reposición de la obra por parte de la compañía castellana en Barcelona, los decorados de Vilomara y Junyent, con ligeros matices, lucieron nuevamente.

De acuerdo con el texto del autor, el acto II (y el V) se desarrolla en el jardín del restaurante del hostel de Ruder en Heidelberg. Las indicaciones proporcionadas acerca de cómo debía ser la presentación escénica señalaban:

A la derecha, la casa, detrás de la cual, en último término, se prolonga el jardín. Un muro bajo cierra el jardín por el lado del río Neckar. En el centro de la pared, una obertura que da acceso al embarcadero. Al otro lado del río, se levanta el histórico castillo de Heidelberg. A la derecha, una puerta que se comunica con la calle. Es hacia la tarde.²⁹

De la escenografía de Junyent para estos actos se conservan como testimonio excepcional dos teatrines, uno de ellos sin policromar pero con el dibujo más acabado (fig. 227), mientras que el otro es más abocetado (fig. 228). El hecho de que se conserven dos teatrines pertenecientes a un mismo decorado se debe, probablemente, a que fueron elaborados con motivo de los dos estrenos en Madrid y Barcelona, pues las dimensiones del escenario de los dos coliseos —el Teatro de la Comedia, de Madrid, y el Teatro Novedades, de Barcelona— no eran las mismas y la escenografía hubo de adaptarse. Se diferencian por su tamaño —uno es más grande que el otro—³⁰ pero, a nivel compositivo, son prácticamente iguales, a excepción de la escala de algunos elementos, como la arquitectura del paisaje del telón de fondo, concretamente el castillo de Heildeberg, que en el caso del teatrín coloreado se aprecia más alejado que en el otro.

Las fotografías de la representación que hemos localizado en relación a estos actos pertenecen a la puesta en escena de Madrid y están centradas en los actores, por lo que apenas se ve la escenografía [cat. 25, núms. 3 y 4]. En ellas únicamente se aprecia el telón de fondo, protagonizado por el palacio medieval de Heidelberg sobre la colina boscosa, y la parte inferior de la fachada del hostel, que cuenta con numerosas flores no apreciables en el teatrín.

Junyent partió de las acotaciones del autor para la elaboración de la escenografía, pero llevó a cabo su propia concepción, siempre dentro de la corriente realista.

²⁹ MEYER-FÖRSTER, W. *Juventud de príncipe* (trad. de C. Costa y J.M. Jordà). Barcelona: Fèlix Costa, 1912, p. 19.

³⁰ Uno de ellos, el que se corresponde con el topográfico T281, mide 50 cm (largo) x 35 cm (ancho) x 32 cm (alto), y el otro, con el topográfico T138, mide 44 cm (largo) x 31,5 cm (ancho) x 26 cm. (alto).



Fig. 227 Teatrín de Oleguer Junyent para el acto II y V de *Juventud de Príncipe*. MAE-Institut del Teatre. Institut del Teatre [Registro: 238616; Topográfico: T138].



Fig. 228 Teatrín de Oleguer Junyent para el acto II y V de *Juventud de Príncipe*. MAE-Institut del Teatre. Institut del Teatre [Registro: 238614; Topográfico: T281]



Fig. 229 Teatrín de Oleguer Junyent para el acto III y V de *Fausto*. MAE-Institut del Teatre. Institut del Teatre [Registro: 238602; Topográfico: T114].



Fig. 230 Teatrín de Oleguer Junyent para el acto II de *Los Maestros Cantores de Nüremberg*. MAE-Institut del Teatre. Registro: 239432; Topográfico: T358.

La composición, más que al decorado de Brunet y Pous para la puesta en escena de los mismos actos en la producción del Teatro Principal de 1908, nos recuerda a trabajos anteriores del propio Junyent ambientados, a su vez, en localidades alemanas. Es el caso de la escenografía del acto III de *Fausto*, que sucede en el jardín de Margarita en el que, al igual que en el jardín del hostel de Ruder, también hay una casa a la derecha y un panorama de una ciudad alemana al fondo, con unos árboles enmarcando la escena (fig. 229). También nos evoca la del acto II de *Los Maestros Cantores de Nuremberg* en la resolución de algunos elementos arquitectónicos, como el torreón que sobresale (fig. 230). No obstante, la paleta cromática de *Juventud de Príncipe* es de tonalidades más suaves y homogéneas, no tan vivas como en los casos anteriores. En este sentido, lo más interesante o llamativo de esta escenografía es quizás el hecho de que el escenógrafo «se copia a sí mismo».

La otra escenografía elaborada por Junyent para esta obra es la correspondiente al acto III, que sucede en la habitación de Carlos Enrique. De acuerdo con las acotaciones, la habitación contaba con:

Gabinete de estudio de Carlos Enrique en la casa de Ruder. Muebles antiguos que recuerdan al tipo característico de las casas de la clase media. En las paredes grabados con escenas de «Pablo y Virginia» u otros por el estilo. En otras cuadros, retratos y fotografías de estudiantes puestas en modestos marcos. Panoplias con armas. Adosado a una de las paredes un piano. En otro lugar un armario con vajilla. Junto a una de las ventanas diván. Son las cinco de la mañana. El sol penetra por una ventana, desde la cual se ve, en el fondo, el castillo de Heidelberg. La otra ventana está cerrada. Fuera pían los pájaros.³¹

De esta decoración tan sólo se conserva un fragmento de teatrín abocetado (fig. 231) que sí que recuerda más a la escenografía de Brunet y Pous para el Principal (fig. 232), aunque al no haber localizado fotografías de escena tan sólo podemos suponer que quizás pudo tomar como modelo el trabajo de sus antecesores.

Juventud de Príncipe pasó bastante desapercibida para la crítica, probablemente por tener todavía muy presente el estreno de la obra en catalán en 1908, pues no hemos localizado apenas comentarios, más allá del anuncio testimonial de su estreno.

Destaca únicamente una crónica publicada en *La Publicidad* en la que su autor –bajo el seudónimo de «Sketch»– alabó todos los aspectos de la representación, tanto la ejecución por parte de los artistas, como la traducción de Costa y Jordà y el trabajo de los escenógrafos. Acerca de ellos tan solo apuntó que proporcionaron a la obra «el marco que se merece» –comentario que directamente nos remite a las convenciones de la escenografía ilustrativa y el decorado cuadro–.³² Por otra parte, si bien se entretiene algo

³¹ MEYER-FÖRSTER, W. *Juventud de príncipe*, op. cit., p. 42.

³² Vid. SOLANILLA, A. *L'escenografia simbolista d'Adrià Gual*, op. cit., pp. 28-59.

en valorar las escenografías de Vilomara, en el caso de las de Junyent no proporciona ninguna apreciación más allá de resaltar especialmente la del acto II y localizar los espacios de los actos que realizó:

El rumboso empresario, don Tirso Escudero, encargó a los señores Vilomara y Junyent, el decorado para «Juventud de Príncipe» cuando se estrenó en Madrid dicha obra y lo que la prensa dijo en aquel entonces, lo repetimos nosotros ahora. Las decoraciones del primero y cuarto acto, son de Mauricio Vilomara. Representa la antesala del palacio de Karlsburg la del primer acto, el gabinete de trabajo del príncipe la del segundo. Como todas las del distinguido escenógrafo, son de una riqueza de conjunto y de colorido espléndido y en su composición se echa de ver que el señor Vilomara estudia cuidadosamente todos los detalles y sabe dar a sus obras el carácter y sabor de época y de lugar que se requieren. Del señor Junyent sobresale la del segundo acto, que vuelve a aparecer en el último y que representa una cervecería a orillas del Nécker con la ciudad de Heilderberg, en el fondo dominado por un legendario castillo. La del tercero representa el cuarto del príncipe en casa de los Ruder.³³

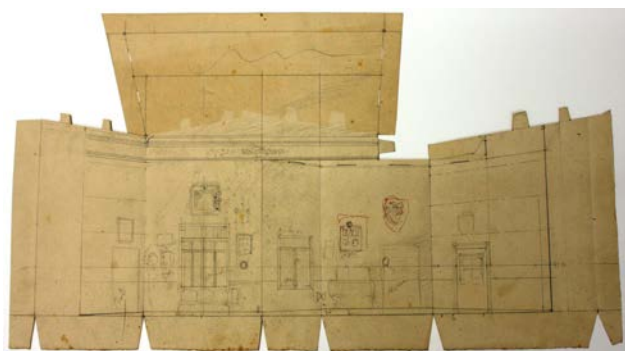


Fig. 231 Fragmento de teatrín de Oleguer Junyent para el acto III de *Juventud de Príncipe* representada en el Teatro Novedades (1910). MAE-Institut del Teatre [Registro: 239062; Topográfico: P6]



Fig. 232 Fotografía de escena con el decorado de Brunet y Pous para el estreno de *Joventut de Príncep*, en el Teatre Principal (1908). Fuente: *De tots colors*, núm. 43, 23/10/1908, p. 685.

³³ SKETCH, «Teatros y music halls. Teatro Novedades. “Juventud de príncipe”», *La Publicidad: eco de la industria y del comercio, diario de anuncios, avisos y noticias*, 08/07/1910 (Ed. Noche), p. 2.

Algunos sectores de la crítica no recibieron bien que *Juventud de Príncipe* se representara en castellano, como el cronista de *De tots colors*. Esta revista, si bien había consagrado prácticamente un número entero a la obra cuando se estrenó en el Teatre Principal en 1908, en esta ocasión tan sólo publicó un breve artículo en la que tildó la representación del Novedades de «fracàs complet»:

Qui, donchs, es el responsable?... Ho direm ben clar: l'ànima castellana y la llengua castellana; rebeques y ineptes per sentir y expresar tot lo que no sigui *seu, ben seu*. Els actors castellans, molt apreciables, per cert, que actuen a Novetats, están bé interpretant obres dels Quinteros y d'en Benavente, y fent la *Juventut del príncep*, semblen aficionats dolents. Com es, donchs, que els nostres actors, els catalans, ne van fer un èxit inoblidable d'aquella *Juventut de príncep*, representada, quasi tot un hivern, al Principal?... Molt senzill, perquè la llengua catalana per misteris psicològichs, que no es hora d'esbrinar, es vehicul admirable per traduir l'ànima europea, en tots els seus aspectes. [...] Sembla imposible que [...] no s'apleguin tots els elements teatrals pera constituir, d'una vegada, el teatre català únich, quines interpretacions d'obres *de casa* y d'obres mundials, derrotarían sembré les interpretacions castellanes, per bones que fossin!... Desenganyintse, ells son bons pera cavalcar en l'eternament magre llom de *Rocinante*, y nosaltres, a hores d'ara, ja's pot dir que anem en aeroplà dels més perfeccionats. Que s'apliquin el seu refrà: *Zapatero a tus zapatos*.³⁴

Parece que el sentimiento era más bien generalizado. No en vano, el teatro Tívoli contraprogramó la misma obra en catalán, estrenada el 10 de julio por la misma compañía que la había estrenado en el Teatro Principal en 1908, probablemente para tratar de evidenciar que la puesta en escena catalana no tenía parangón. Por lo tanto, en el mismo día el público barcelonés pudo ver representada *Juventud de Príncipe* en catalán y castellano en los dos teatros barceloneses.³⁵

6.1.3 *Romeo y Julieta*

A finales de 1912, Oleguer Junyent trabajó para la compañía formada por el actor Ricardo Calvo, que también contó con escenógrafos como Salvador Alarma y Miquel Moragas.³⁶ El popular actor conocía muy bien el panorama teatral catalán, pues había trabajado con su compañía en Barcelona en ocasiones anteriores. Había actuado, por ejemplo, con gran éxito en el Gran Teatro Español del Paralelo durante el mes de junio

³⁴ «Teatres. Novetats», *De tots colors*, núm. 132, 15/10/1910, pp. 441- 442.

³⁵ Cfr. «Teatros y music-halls», *La Publicidad: eco de la industria y del comercio, diario de anuncios, avisos y noticias*, 11/07/1910 (Ed. Noche), p. 2.

³⁶ Curiosamente, tan sólo Moragas y Alarma figuran en el programa de la temporada. Cfr. «Programa de la temporada 1912-1913 en el Teatro Novedades. Compañía Cómico-Dramática de Ricardo Calvo. Primera Actriz Lola Vélazquez. Teatro Novedades, 5 octubre 1912». MAE-Institut del Teatre [Registre: 492119; Topogràfic: B 125-06]. No hemos localizado el programa de mano en concreto de *Romeo y Julieta* en ninguna de las principales instituciones consultadas que conservan fondos teatrales (MAE-Institut del Teatre; Fundación Juan March; Museo Nacional del Teatro; Biblioteca de Catalunya), ni tampoco conoce de su existencia Eduardo Vasco, autor del libro: VASCO, E. *Ricardo Calvo Agustí: el actor y los clásicos*. Madrid: Editorial Fundamentos, 2017.

de 1911 y en el Romea en octubre de ese mismo año cuando –por primera vez en veinte años– el coliseo por excelencia del Teatro Catalán acogió a una compañía de habla castellana. En el Romea permaneció varios meses, hasta marzo de 1912, lo que no estuvo exento de polémica, pues algunos sectores de la crítica consideraban una intromisión que una compañía castellana actuase en un teatro reservado a la lengua catalana.³⁷

No obstante –y contra todo pronóstico– la recepción de la compañía de Ricardo Calvo fue muy positiva. Así pues, tras finalizar su temporada en el Romea, regresó temporalmente a Madrid hasta el mes de octubre de ese mismo año, en el que volvió de nuevo a Barcelona. Esta vez alquilaron el Teatro Novedades, regentado por el empresario Santiago Medina, y debutaron el 5 de octubre con gran éxito. La compañía traía un amplio repertorio de obras de autores contemporáneos castellanos y catalanes, pero también de clásicos extranjeros, entre ellos Shakespeare y su célebre tragedia *Romeo y Julieta* [cat. 30], que se estrenó el 21 de diciembre y fue una de las más aclamadas de la temporada.³⁸ Era la primera vez que la obra se representaba íntegramente en castellano en España, y el texto había sido traducido y adaptado a la escena con gran fidelidad por parte de Ambrosi Carrión, aunque parece que el trabajo del escritor no llegó a publicarse.³⁹

Oleguer Junyent fue quien se encargó de crear la escenografía completa de esta obra, que constaba de cinco actos. Es la segunda ocasión en poco tiempo en la que le encontraremos abordando en solitario la escenografía completa de una obra de envergadura, tras haber llevado a cabo hacía poco más de un año la de *El barco fantasma*, de Wagner, como veremos.

La escenografía que concibió Junyent para *Romeo y Julieta* es uno de los trabajos más destacados de su trayectoria en cuanto a montaje se refiere. Para llevarla a cabo emuló el dispositivo escenográfico ideado por André Antoine –uno de los referentes de la modernidad en la puesta en escena– para el estreno parisino de su *Romeo y Julieta* en el Théâtre Odeon. Este se había producido justo dos años antes, el 22 de diciembre de

³⁷ Cfr. VASCO, E. *Ricardo Calvo Agustí: el actor y los clásicos*, op. cit., p. 50. Tal y como señala Vasco, se trataba de un momento de crisis en el teatro catalán, ya que sus primeras figuras marchaban a Madrid y giraban por toda España en castellano y, a su vez, los autores catalanes estrenaban sin problemas en Madrid, abandonando sus escenarios habituales. Pero la causa más evidente era la ruina económica por la falta de asistencia de público, lo que obligó al Romea permitir la entrada a los clásicos castellanos.

³⁸ A comienzos de ese mes también se había representado la versión operística de *Romeo y Julieta*, de Charles Gounod, en el Gran Teatro del Liceo, donde se estrenó el 7 de diciembre por la compañía de ópera italiana contratada para esa temporada, bajo la dirección del maestro concertista Giulio Falcone.

³⁹ No hemos localizado ningún ejemplar de *Romeo y Julieta* traducido por Carrión, y en la Biblioteca de Montserrat –que conserva el fondo del escritor– tampoco tienen constancia de su existencia, por lo que para poder estudiar las escenografías hemos partido de la traducción y arreglo de J. Roviralta Borrell, publicada en 1913. Cfr. SHAKESPEARE, W. *Romeo y Julieta: tragedia* (trad. J. Roviralta Borrell). Barcelona: Establecimiento tipográfico de Félix Costa, 1913.

1910, y las decoraciones fueron ejecutadas por los escenógrafos Dauphin Amable y Henri Cioccarì.⁴⁰

Antoine había tomado las riendas del Théâtre Odeon en 1906, cuando se encontraba en la tercera etapa de su carrera, tras su paso por el Théâtre Libre (1887-1895) y el Théâtre Antoine (1896-1906), y allí llevó sus principios artísticos a su máxima expresión.⁴¹ De los autores que Antoine se propuso llevar a escena, además de los contemporáneos, otorgó mucha importancia a la recuperación de los grandes clásicos europeos, con un protagonismo especial de Shakespeare.⁴² En aquel momento todas las piezas del escritor se tradujeron nuevamente, con una gran fidelidad a la obra original. La traducción de *Romeo y Julieta*, que se debió al periodista, dramaturgo y libretista Louis de Gramont, fue muy alabada por las crónicas, al igual que ocurriría con la de Carrión, en el caso de la adaptación castellana.

En relación a las puestas en escena de las obras shakespearianas, Antoine introdujo una innovación interesante con el fin de evitar las molestas interrupciones de los cambios de escena durante la representación: la del decorado fijo combinado con cortinajes móviles, esquema básico que variaba en función de la obra, tal y como señaló Patti Peete en su interesante estudio «Antoine at The Odéon»:

[...] Antoine conceived the life of the drama to be its rhythm, a rhythm depending upon an uninterrupted flow within and among the numerous scenes. For all of his Shakespearean productions, therefore, Antoine adopted a setting which combined a fixed decor with moveable draperies. The arrangement allowed one scene to be played in front of the curtains while sets were being changed behind. As soon as the inset scene had established a mood or suggested a location, the curtains could be closed if needed so that the next scene could be set. This technique enabled Antoine to present the plays with only one intermission, a practice he adopted for all of his Shakespearean productions. The basic design was adapted to meet specific requirements of individual plays.⁴³

⁴⁰ Cfr. SHAKESPEARE, W. *Roméo et Juliette*, traduction en prose et en vers, deux parties et vingt quatre scènes par Louis de Gramont, musique de Berlioz. Odéon 22 décembre 1910. Paris: Librairie Théâtrale, 1912.

⁴¹ Para más información *vid.* PEETE, P. «Antoine at the Odéon», *Educational Theatre Journal*, vol. 23, núm 3 (Oct., 1971), pp. 277-288; ANTOINE, A. *Mes souvenirs sur le théâtre Antoine et sur l'Odéon* (première direction). Paris: Bernard Grasset, 1928.

⁴² Como señaló Patti Peete, citando las memorias del propio Antoine: «Antoine wanted “to apply [himself] to the great works, to both classical and foreign masterpieces [and] to bring to them the same evolutionary spirit” that he had brought to the modern repertory. To this end he initiated an impressive program of plays by great French and foreign authors from the past. As the major genius of the English theatre, Shakespeare was the foreign author whom Antoine most often produced [...]». PEETE, P. «Antoine at the Odéon», *op. cit.*, p. 281. Así, estrenó *El Rey Lear* (septiembre, 1907), *Julio Cesar* (diciembre, 1906), *Coriolano* (abril, 1910), *Romeo y Julieta* (diciembre, 1910), *Troilo y Crésida* (marzo, 1912).

⁴³ PEETE, P. «Antoine at the Odéon», *op. cit.*, p. 282.

Más adelante, Peete señalaba:

Antoine's Shakespearean productions were innovative in several respects. Earlier directors had depended heavily upon adaptations of Shakespeare, revised to accord closely with French theatrical conventions. The translations Antoine commissioned were faithful to the original text and preserved the English scenic rhythm [...]. The commitment to the flow of verse and the rhythm of scenes forced Antoine to reconcile the strict illusionism of the nineteenth and twentieth-century realists with older, simpler methods: the combination of painted backdrops and three dimensional pieces. Thus Antoine modestly prefigured the modern, simplified mise-en-scene.⁴⁴

Peete proporcionó, a su vez, una descripción precisa del funcionamiento del dispositivo escenográfico que Antoine empleó en *Romeo y Julieta* y que nos permite comprender exactamente cómo lo resolvió Junyent, pues se ciñó fielmente el modelo de Antoine:

In *Romeo and Juliet*, the single fixed decor was composed of three parts: the Capulet house in the centre, a street at the left, and Juliet's balcony overlooking a garden at the right. Of these three areas, only the central one changed. On the face of the Capulet house was a huge door,⁴⁵ which could be raised or lowered as needed. When raised, the «door» became a discovery space within which Antoine staged the ballroom of the Capulets, the bedroom of Juliet, and the cell of Lawrence. The only complete set change came in the last act when the house disappeared to reveal a street of Mantua and then the cemetery and tomb.⁴⁶

Las crónicas que se publicaron con motivo del estreno francés alabaron el ingenio del dispositivo escenográfico de Antoine, así como el trabajo de los pintores escenógrafos que lo materializaron «Le procédé est évidemment ingénieux et les toiles peintes et plantées a demeure fixe par MM. Amable et Cioccarri sont d'effet heureux».⁴⁷

⁴⁴ *Ibid.* p. 284.

⁴⁵ Más que una puerta, lo que se podía levantar era toda la parte baja de la fachada, bajo el antepecho del balcón, tal y como se apuntaba en la revista *L'Illustration*, que publicó una reproducción de la escenografía del primer acto con el siguiente comentario al pie: «Ce décor, exécuté d'après la maquette de M.M Amable et Cioccarri et selon le plan adopté par M. Antoine pour la mise en scène des pièces de Shakespeare, représente tout un quartier de Verone, et nous y voyons, au cinquième tableau: à gauche, une rue sombre où circulent, précédés de torches, les nobles invités de Capulet venant à la fête ou regagnant leur demeure; au centre, le palais des Capulet, dont la façade est ouverte sur la grande salle illuminée à giorno; à droite, l'angle du palais avec le balcon et le jardin, baignés de lune. Tour à tour, avant comme après cette scène, la partie centrale de la façade du palais se ferme ou se rouvre sur des intérieurs différents (la cellule de Laurence, la chambre de Juliette, etc.) et les scènes se déroulent donc successivement, soit au centre, sur la place, devant la façade close, ou –la façade ouverte– dans un intérieur; soit à droite, sur le balcon et dans le jardin. Au vingt-deuxième tableau, un rideau peint descend en avant pour nous montrer “une rue de Mantua”; pour le dernier tableau, tout le bâtiment central disparaît complètement et fait place à l'étendue du cimetière. Ainsi, les vingt-quatre scènes du drame peuvent être respectivement situées dans les lieux mêmes indiqués par Shakespeare, et jouées sans interruption». «Les théâtres», *L'Illustration*, núm. 3538, 17/12/1910, pp. 468-469.

⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁷ CHEVALIER, P. E. «Semaine théâtrale», *Le Ménestrel: musique et théâtres*, núm. 51 bis, 31/12/1910, p.1.

Para conocer el aspecto de la escenografía concebida por Oleguer Junyent para *Romeo y Julieta* contamos con diversos materiales. Por una parte, en su fondo personal se conservan dos bocetos originales: un fragmento del acto I, que muestra una de las calles de Verona situada junto al palacio Capuleto [cat. 30, núm. 1], y un boceto del telón del cuadro primero del acto V, con una calle de Mantua [cat. 30, núm. 20]. Por otra, también se conservan en su archivo cinco fotografías de escena realizadas por Merletti con diversas escenas de la tragedia: una del acto II, el célebre momento del balcón [cat. 30, núm. 15]; otra del acto III, el momento del enfrentamiento entre los partidarios de los Capuleto y los Montesco en una calle de Verona [cat. 30, núm. 18]; otra del acto IV, cuando Romeo y Julieta se despiden tras haber pasado la noche juntos [cat. 30, núm. 19]; otra del acto V, cuando Romeo se encuentra con un boticario en Mantua y le adquiere el veneno que acabará con su vida (cat. 30, fig. 21); y, finalmente, otra del final del acto V, del momento en el que Romeo besa los labios de Julieta en el panteón creyéndola muerta [cat. 30, fig. 29]. A su vez, en el MAE se conservan numerosos fragmentos de teatrín que no llegó a ser montado por Bravo –por la complejidad evidente de ser un decorado fijo con partes móviles–, pero que nos permiten conocer la concepción cromática de Junyent, poética y emotiva cuya paleta trasciende, una vez más, el naturalismo, con una finalidad expresiva [cat. 30, núms. 2-14; 16-17; 23-28]. Finalmente, en la misma institución, también se conserva el plano de implantación en el que se adivina el complejo montaje [cat. 30, núm. 30] en el que Junyent indicó con colores la ubicación de cada uno de los decorados: «vert fosch: alcoba Julieta; vert clar: celda; vermell: saló; groc: panteón».

En el fondo personal de Junyent hemos localizado, a su vez, unas páginas sueltas de la célebre revista *L' Illustration*, con dos dibujos realizados por Georges Scott, que ilustran la crónica aparecida con motivo del estreno parisino. En una de las imágenes –publicada a doble página– se aprecia la decoración correspondiente al primer acto, con el salón del palacio de los Capuleto profusamente decorado para el baile (fig. 233); y la otra representa la famosa escena del balcón (fig. 234). El hecho de que las conservara en su archivo es sintomático de que se documentó con la prensa francesa de la época que circulaba por Barcelona.⁴⁸ El dibujo de Scott del salón del palacio de los Capuleto se basa, a su vez, en una fotografía tomada durante la representación en el Odeon publicada –junto con otras imágenes del estreno– en la revista *Le Théâtre* (fig. 235).⁴⁹

⁴⁸ Cfr. «Les théâtres», *L' Illustration*, *op. cit.*, pp. 468-469, 478.

⁴⁹ Cfr. RENOUARD, J. «Théâtre National de l'Odeon. Roméo et Juliette, de Shakespeare», *Le Théâtre*, núm. 291, 02/1911, pp. 12-17 (y portada).



Fig. 233 Georges Scott. *Romeo y Julieta*. Théâtre Ódeon (1910). Ilustración del acto I. Fiesta en casa de los Capuleto. Reproducida en: *L'Illustration*, núm. 3538, 17/12/1910, pp. 468-469.



Fig. 234 Georges Scott. *Romeo y Julieta*. Théâtre Ódeon (1910). Ilustración del acto II, cuadro 2. Escena del balcón. Reproducida en: *L'Illustration*, núm. 3538, 17/12/1910, p. 478.



Fig. 235 Fotografía de escena de *Romeo y Julieta*. Théâtre Odéon (1910). Acto I. Fiesta en casa de los Capuleto. Reproducida en: *Le Théâtre*, núm. 291, 02/1911 (portada).

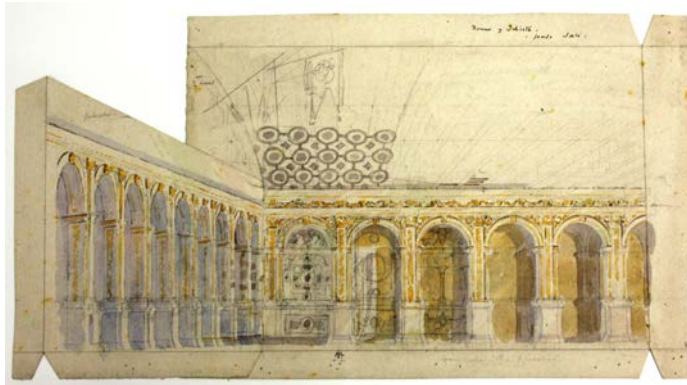
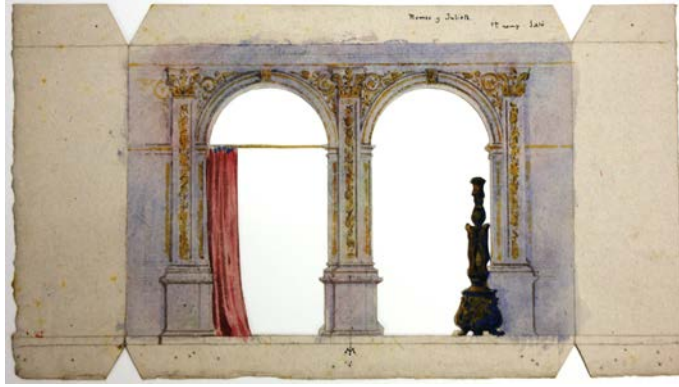


Fig. 236 Oleguer Junyent. *Romeo y Julieta*. Teatro Novedades (1912). Fragmentos de teatrín del acto I, cuadro 3. MAE-Institut del Teatre [Registro: 239046. Topográfico: P 6].

Al comparar las fotografías del citado reportaje con las tomadas durante el estreno del Novedades en Barcelona se evidencia la influencia directa de Antoine que venimos remarcando, pues no sólo copió el innovador concepto del montaje –aspecto más relevante–, sino también la composición. Incluso reprodujo algunos de los elementos de la decoración francesa de forma casi mimética en algunos casos, como el friso decorativo del antepecho de la fachada del palacio de los Capuleto con los arcos ciegos apuntados. Otros elementos los reelaboró, como el grupo escultórico que sitúa a los pies del balcón de Julieta o la portada plateresca.

A su vez, las fotografías del montaje francés nos han permitido hacernos una idea de cómo podrían haber sido algunos de los actos de la representación de Barcelona de los que carecemos de imágenes y tan sólo contamos con fragmentos de teatrín. Es el caso del citado salón del baile –acto I, cuadro 3 (fig. 236)–. También, en los fragmentos correspondientes al exterior del palacio se aprecia muy bien cuál sería la parte fija de la escenografía –el rompimiento con el balcón de la casa y el de Julieta– (fig. 237) y cuál el móvil –el muro de la fachada con la puerta que, al levantarse, da paso a los diferentes interiores: el salón del baile, la celda de fray Lorenzo o la habitación de Julieta– (fig. 238). Precisamente en el rompimiento de la fachada del palacio se evidencia ese uso poético y evocador del color al que nos hemos referido anteriormente, y en el que los árboles que recubren el muro y el balcón de Julieta constituyen una sinfonía de azules y lilas que conecta estéticamente con la sensibilidad de la noche romántica.



Fig. 237 Oleguer Junyent. *Romeo y Julieta*. Teatro Novedades (1912). Fragmento de teatrín. Representa la fachada del palacio de los Capuleto (parte fija). MAE-Institut del Teatre [Registro: 239046. Topográfico: P 6].



Fig. 238 Oleguer Junyent. *Romeo y Julieta*. Teatro Novedades (1912). Fragmento de teatrín con la puerta de entrada, que constituye la parte móvil. MAE-Institut del Teatre [Registro: 239046. Topográfico: P 6].

Por otro lado, si nos fijamos en la fotografía de escena del cuadro segundo, acto II, correspondiente a la escena del balcón, vemos que, en la puesta en escena del Novedades, la parte móvil –el muro con la puerta del palacio– la dejó levantada (fig. 239), mostrando la habitación de Julieta, que veremos nuevamente en el acto IV cuando pasan la noche juntos. En cambio, en el montaje del Odeon la célebre escena del balcón tuvo lugar mostrando la fachada exterior del palacio, lo que en cierto modo tiene más sentido al dotar de protagonismo al diálogo entre los dos enamorados:

Cette photographie montre la partie droite du décor, que l'on voit en entier sur notre gravure de double page: mais le centre de la façade du palais, qui –afin de montrer l'intérieur de la grande salle pendant la fête chez Capulet– avait été enlevé pour le 5^e tableau, a été rétabli pour le tableau suivant; et nous voici en présence du palais fermé des Capulet, à l'angle duquel s'érige le balcon où Roméo vient rejoindre Juliette sous la pâle clarté de la lune.⁵⁰

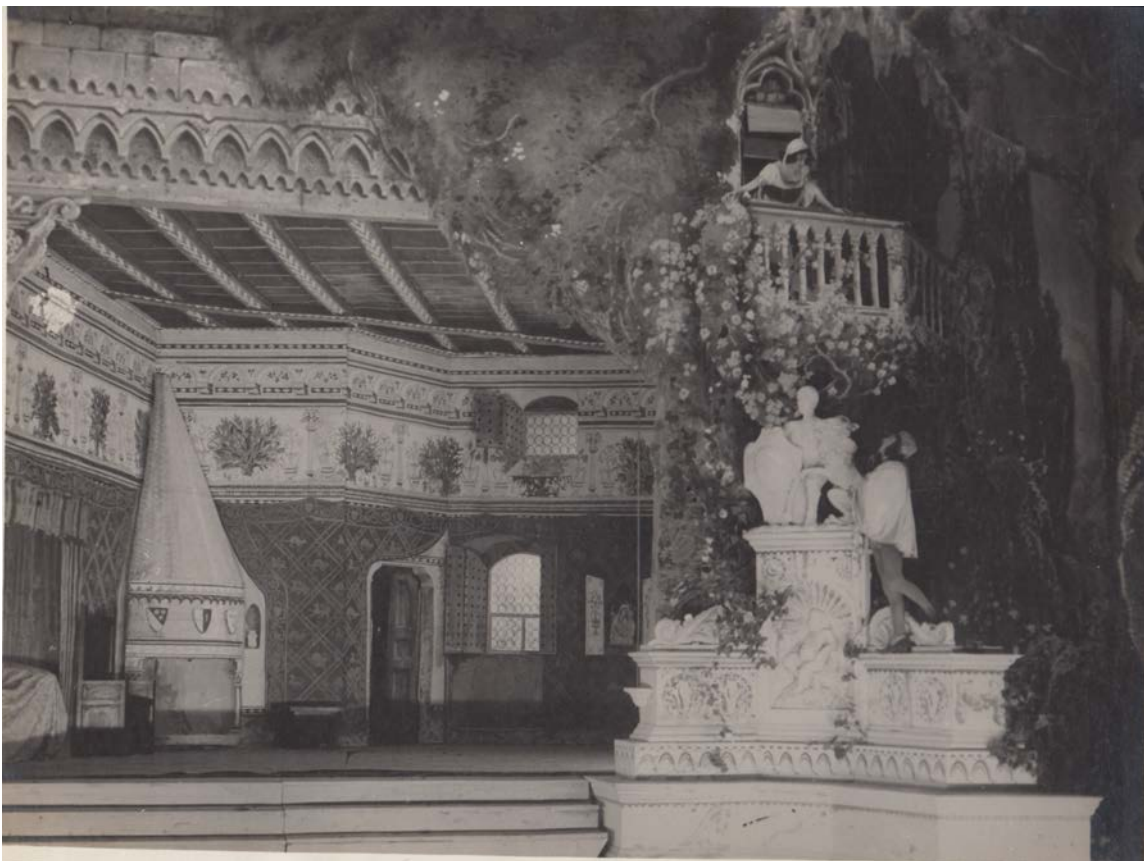


Fig. 239 Fotografía de escena de *Romeo y Julieta*. Teatro Novedades (1912). Acto II, cuadro 2. Escena del balcón. Archivo Armengol-Junyent.

⁵⁰ *L'Illustration*, núm. 3538, 17/12/1910, p. 478.

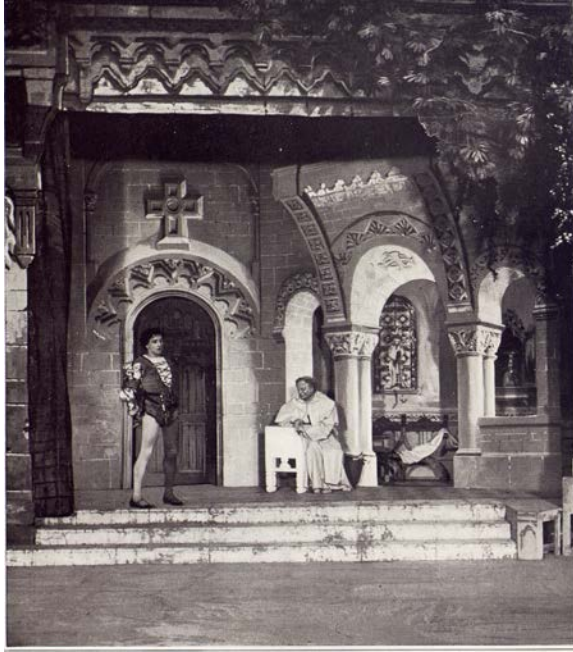


Fig. 240 Fotografía de escena de *Romeo y Julieta*. Théâtre Odéon (1910). Acto I. La celda de fray Lorenzo. Reproducida en: *Le Théâtre*, núm. 291, 02/1911, p. 14.

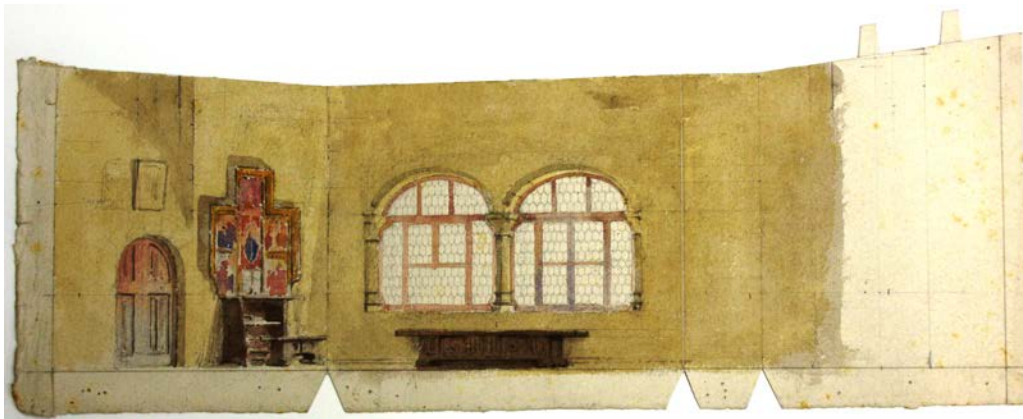


Fig. 241 Oleguer Junyent. *Romeo y Julieta*. Teatro Novedades (1912). Representa la celda de Fray Lorenzo. MAE-Institut del Teatre.

En el caso de la capilla de fray Lorenzo, de la que tan sólo se conservan dos fragmentos de teatrín –y en la que se desarrollan el tercer cuadro del acto II, el cuadro segundo del acto III y el cuadro segundo del acto IV– podemos intuir cuál sería su disposición a partir de la fotografía de escena del Odeon (fig. 240), aunque Junyent varía la resolución de algunos elementos. Así, por ejemplo, en lugar de una vidriera, coloca un retablo medieval (fig. 241). En ese sentido, los escenógrafos no contaban con indicaciones precisas en el texto shakespeariano acerca de cuál era el aspecto del interior de la capilla, por lo que podían actuar con total libertad a la hora de concebirla.



Fig. 242 Fotografía de escena de *Romeo y Julieta*. Acto V, cuadro 1. Una calle de Mantua. Archivo Armengol-Junyent.



Fig. 243 Fotografía de escena de *Romeo y Julieta*. Théâtre Odéon (1910). Acto V, cuadro 1. Una calle de Mantua. Reproducida en: *Le Théâtre*, núm. 291, 02/1911, p. 15.

Destaca, a su vez, la escenografía del acto V, cuadro primero, que acontece en una calle de Mantua y que constituía un telón que ocupaba toda la escena. Si comparamos la escenografía de Junyent (fig. 242) con la de Amable y Cioccarri (fig. 243), vemos que la concebida por el catalán es más sintética –buscando un espacio más sugestivo– y, en este sentido, más moderna.

Además está representada desde una perspectiva *soto in su* que le otorga un cierto aspecto amenazante, en línea con los hechos que estaban transcurriendo: Romeo adquiere el veneno al boticario con el que pondrá fin a su vida. Es decir, Junyent dota de expresividad a la escenografía a través del color, pero también manipulando el punto de vista.

Finalmente, para la escenografía del acto final, el edificio central del palacio –parte fija de la escenografía en el caso de los actos ambientados en la habitación de Julieta y en la celda de fray Lorenzo– desaparece para dar paso al cementerio con el panteón de los Capuleto.



Fig. 244 Fotografía de escena de *Romeo y Julieta*. Théâtre Odéon (1910). Acto V, cuadro 2. El cementerio. Reproducida en: *Le Théâtre*, núm. 291, 02/1911, p. 17.



Fig. 245 Fotografía de escena de *Romeo y Julieta*. Acto V, cuadro 2. El cementerio. Archivo Armengol-Junyent.

Tanto la escenografía de los franceses (fig. 244) como la de Junyent (fig. 245) recurren a prototipos medievales en la estructura del panteón. No obstante, la de Junyent –de líneas más sencillas que la de Amable y Cioccarì– constituye una reelaboración propia a partir de una combinación de elementos que parecen inspirados en diversas fuentes, como la arquitectura románica italiana –por ejemplo, hay fustes ornamentados de manera parecida en el claustro del monasterio de Monreale– y también la arquitectura cisterciense, en el caso de del doble arco de medio punto con óculo, mientras que los capiteles tienen un formato puramente románico. Por su parte, en la estructura que plantean Amable y Cioccarì predominan las líneas goticistas dentro de un planteamiento ecléctico y mucho más recargado.⁵¹ Destaca, a su vez, el forillo que emplea Junyent mostrando un claustro medieval, y que parece que también es una innovación del escenógrafo con respecto a la escenografía francesa [cat. 30, núm. 23].

⁵¹ Encontramos reminiscencias en España del panteón planteado por los franceses en los sepulcros de la catedral de León.

Gracias a las fotografías y al citado plano hemos podido llevar a cabo con ayuda de la informática, una reconstrucción aproximada de cómo habría resultado el teatrín de este cuadro, a modo de ejemplo (fig. 246).

El maquinista encargado de la tramoya fue José Begué, a quien no se le menciona en las crónicas del estreno –algo muy habitual en el caso de estos profesionales, normalmente ignorados– pese a la importancia del papel que jugaría, teniendo en cuenta las características del complejo montaje, que requería de una brigada de maquinaria que estuviera al nivel. Únicamente figuraba su nombre en el programa de la compañía, junto al resto de profesionales que trabajaron en la temporada. En ese sentido, es importante reivindicar su papel, pues sin duda su buen hacer contribuyó al éxito de la obra y al del propio Junyent. También hay que destacar que la compañía de Calvo encargó el vestuario a la mejor sastrería de Barcelona, la casa Malatesta, aunque nada se señala acerca del figurinista. Otros profesionales que figuran en el programa son: el zapatero Francisco Grau, que era el más célebre de la ciudad en su especialidad; el armero Artigau; la empresa proveedora del atrezzo, sucesores de Tarascó; y el peluquero Bertrán.⁵²

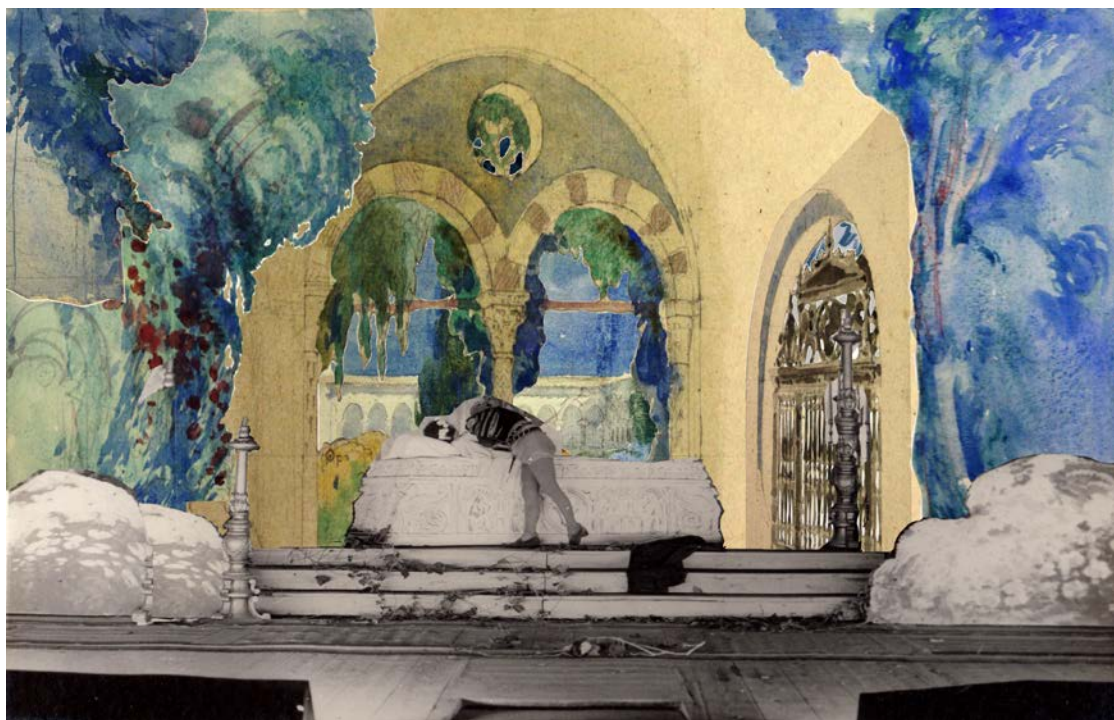


Fig. 246 Reconstrucción del teatrín del acto V cuadro 2, realizada con el programa *photoshop*.

⁵² Cfr. «Programa de la temporada 1912-1913 en el Teatro Novedades. Compañía Cómico-Dramática de Ricardo Calvo...», *op. cit.*

Las críticas de la época fueron unánimes a la hora de prodigar alabanzas acerca del estreno. *La Escena catalana* elogió fervorosamente todos los aspectos de la puesta en escena de la compañía de Calvo:

La cultura y talent de l'Ambrós Carrión, el jove autor dramàtic, s'empenyen en una pura y completa traducció de Romeo y Julieta. L'acull l'empresa resolta a durla al triomf y no's planyen esforços ni dispendis. En Junyent, l'escenògraf, aplica tots els avenços del seu art a combinar un decorat que, adaptantse a les conveniencies del dia, sia marc a propòsit per les diverses complicacions de l'obra clàssica. Y en Calvo y la seva companyia, actius y generosos, posen en l'estudi de la tragedia y acurada interpretació, aquella constancia, foc y disciplina que solen, fer miracles. Qué té d'estrany, doncs, que l'espectacle resulti excepcional y digne de ser presenciat, no sols per les persones enteses, si no per les multituds més variades? Elogiem, com es degut, la bona voluntat de tots els elements col·laborants en aquesta festa artística. Festa dels ulls, -decorat y vestuari-; fruició intel·lectual, -Shakespeare sense mutilació-. Y realsancho tot, aquella fè de la companyia moventse sots la mirada del director artístic y culminant també, certs actors, en la interpretació dels papers que'ls confiaren. [...] Ab l'esplèndit decorat den Junyent, contribueixen a la brillantor de l'espectacle els moviments de les masses, resoltos ab perfecte coneixensa dels efectes teatrals. Actors, escenògraf y traductor foren cridats a escena, entre sorolloses demostracions d'entusiasme. L'espectacle de Novetats (qu'es a la vegada exquisida mostra de bon gust y llissó literaria de gran preu) se mereix les simpaties de Barcelona.⁵³

Burgada, desde las páginas del *Diario de Barcelona*, si bien cuestionó la calidad de la traducción de Carrión, destacó el éxito del estreno y alabó profusamente el trabajo de Ricardo Calvo como director y como protagonista, que sobresalió muy por encima de la interpretación del resto del elenco. A propósito de la escenografía de Junyent, señaló:

El decorado de Junyent hace de la tragedia una obra de espectáculo, como ya no suelen darse en Barcelona; espectáculo culto, en el que el arte sirve a la exactitud histórica. El escenógrafo ha tenido que resolver problemas de técnica en extremo dificultosos, lo que hace más apreciable su trabajo, a pesar de que, en nuestro sentir, no ha logrado totalmente su propósito. Fueron muy aplaudidos un telón de paso [el relativo a la ciudad de Mantua], que se distingue por su solidez, carácter y perspectiva, y el panteón de Julieta.⁵⁴

Por su parte, Carlos Jordana, en su crónica publicada en *El Diluvio*, coincidió con Burgada en cuanto a su opinión acerca del trabajo de Carrión –del que, pese a reconocer el esfuerzo realizado por el joven escritor, lamentó el pésimo resultado de la traducción del prólogo– así como sobre interpretación de los actores –brillante, en el caso de Calvo y discreta en el resto–. En cuanto a la presentación escénica, se mostró entusiasta con el trabajo de Junyent:

⁵³ «Teatres» *La Escena catalana*, núm 325, 28/12/1912, p. 7.

⁵⁴ BURGADA. «Teatro de Novedades», *Diario de Barcelona*, 23/12/1912, pp. 18874-18875.

[...] sólo alabanzas merece el escenógrafo señor Junyent. No hay decoración alguna que no sea soberbia, fiel trasunto de la realidad histórica. El exterior de la casa de Capuleto, con el famoso balcón lleno de flores y poesía, en que Romeo y Julieta se dan el último beso, tiene todo el encanto de lo real. No hay detalle descuidado. La celda de fray Lorenzo y la cámara de Julieta son verdaderas preciosidades artísticas: dibujo, color, tonalidad, todo es propio, correcto, bien observado y mejor ejecutado. Finalmente, el magnífico telón representando una calle de Mantua hizo estallar una verdadera y merecida tempestad de aplausos. La Empresa de Novedades ha demostrado con *La cena de los cardenales* y con *Romeo y Julieta* que antepone, en cuanto es humanamente posible, el arte al dinero. Decorado y vestuario son como los que pocas veces pueden verse. El público, que llenaba completamente el teatro, coronó la labor de Calvo, la de Junyent, la de Carrión y la de la Empresa con nutridos y entusiastas aplausos. Y a los del público unimos sinceramente, modestamente los nuestros. Romeo y Julieta fue, como se había anunciado, un verdadero acontecimiento artístico.⁵⁵

La revista *La Ilustración Artística* publicó una crítica muy escueta, si bien en ella valoró la decoración de Junyent como «digna de tan justamente reputado escenógrafo por su propiedad y por sus condiciones de colorido y perspectiva», publicando además una fotografía tomada durante la representación con la célebre escena del balcón.⁵⁶

Manuel Rodríguez Codolà, en las páginas de *La Vanguardia*, hizo referencia a las características peculiares del montaje:

A fin de que pudiera ser puesta en escena íntegramente la obra, respetando así la concepción teatral de esa producción de Shakespeare, pintó don Olegario Junyent una decoración que permite representar sucesivamente los distintos cuadros de cada acto, sin necesidad de cambio de decorado, y teniendo esos el fondo requerido. Pero más que esa decoración, que indudablemente aborda problemas nada fáciles, nos gustó la del primer cuadro y la siguiente del último acto; pero sobre todo esa otra, pintada con una desenvoltura y dibujada con un aplomo loables. En cambio, la del cementerio se caracteriza por su efecto pintoresco y por cierta grandiosidad de conjunto.⁵⁷

La Veu de Catalunya fue el único periódico que hizo referencia a la evidente influencia del dispositivo escenográfico de Antoine, señalando que al grueso del público el cambio seguido de decorado le producía cierta molestia al distraerle de la atención. Aun así – señalaba – «cal dir [...] que'l montatge escenogràfich de “Julieta y Romeo”, inspirat en lo fet per l'Antoine a París [...] refresenta un sacrifici que no deixa de ser apreciat per tota mena d'espectadors».⁵⁸

⁵⁵ JORDANA, C. «Espectáculos. Romeo y Julieta», *El Diluvio: diario político de avisos, noticias y decretos*, núm. 357, 23/12/1912 (Ed. Mañana), p. 22-23.

⁵⁶ Barcelona. “Romeo y Julieta” de Shakespeare en el Teatro de Novedades», *La Ilustración Artística*, núm. 1619, 06/1/1913, p. 10.

⁵⁷ RODRÍGUEZ, M. «Música y teatros. Novedades. Romeo y Julieta», *La Vanguardia*, 23/12/1912, p. 13.

⁵⁸ «Teatros», *La Veu de Catalunya*, núm. 4894, 23/12/1912, p. 1

6.1.4 La reforma del Teatro Novedades

Como hemos señalado al comienzo de este apartado, Oleguer Junyent participó en la reforma del teatro Novedades emprendida en 1913 por encargo de Antonio Bargaés y Juan Marsans, gerentes del coliseo (fig. 247). La reforma o, mejor dicho, transformación, fue ejecutada por el arquitecto de confianza de Marsans, Julio Marial, y bajo la dirección artística de Junyent, que contó con la colaboración del pintor y decorador Francesc García Escarré. Esta se produjo, al parecer, en poco más de un mes. Concretamente se inició el 4 de agosto⁵⁹ y estaba lista, a falta de algunos elementos, para la inauguración de la temporada —el 13 de septiembre—, por lo que debió trabajarse a un ritmo frenético:

El señor Marial, que ya hace años realizó el milagro de levantar en 87 días el Hotel Internacional, cuando la Exposición, ha repetido el golpe. Encargándose de las obras de reforma del teatro de Novedades, principiadas el 4 del pasado mes, estarán listas el sábado 13, quedando el teatro en disposición de funcionar, debutando el mismo día la compañía italiana de Amadeo Granieri con la opereta vienesa «La viuda alegre». Claro está que la fachada y algunas dependencias, como el salón de descanso que rodeará todo el teatro no estarán definitivamente terminados y serán inaugurados paulatinamente.⁶⁰

Una noticia publicada en *El Diluvio* describe minuciosamente en qué consistió dicha reforma. Consideramos de gran interés reproducir el contenido de la noticia —pese a su extensión—, pues nos proporciona una idea de la faceta de Junyent como reformador de teatros para adecuarlos al *confort* moderno:

[...] deseosos dichos señores, al emprender su negocio, de dar digno marco a los espectáculos que se proponen realizar, han reformado completamente el teatro, mejor diríamos hecho de nueva planta, siendo el ejecutor de las obras don Julio Marial, bajo la dirección artística del escenógrafo don Olegario Junyent, con la colaboración de don José García Escarré. La idoneidad de los señores Junyent y Marial en sus respectivas esferas ha quedado evidenciada en las obras, que están a punto de terminarse. Daremos una ligera idea de lo hecho en el antiguo coliseo, transformado en elegante sala de espectáculos a la moderna, tomando modelo de las mejores del extranjero. La fachada es la misma de ahora, de siete metros de ancho; pero, como es de suponer, nueva, artística, con espléndida iluminación. La entrada conducirá al café de Novedades, instalado hoy en el fondo, y a la platea del teatro, por un pasillo del ancho de la fachada, dividido por artístico biombo. Al pasillo que conduce al café tendrá acceso el público que asista al

⁵⁹ Las últimas representaciones tuvieron lugar el 3 de agosto, por parte de la compañía cómico-dramática de Enric Borràs, es decir, un día antes de emprenderse las reformas.

⁶⁰ «Teatros. Novedades reformado», *La Publicidad: eco de la industria y del comercio, diario de anuncios, avisos y noticias*, 10/09/1913, p. 4. Curiosamente, en este diario no se menciona a Junyent como director artístico de las obras; únicamente se hace alusión a García Escarré, y se atribuye a Junyent la realización del nuevo telón. La revista *Il·lustració Catalana* también se refiere a Junyent como el director artístico de las obras: «De lo que's farà a Novetats no'n tenim ample conxement. Creyem que s'ampliarà la fatxada y el vestibol —ja era hora!— y tenim entès que les obres seràn inspirades y dirigides per l'Olaguer Junyent, lo qual es una garantia sempre que'ls propietaris o concessionaris sedexin guiar». «A Romea y a Novetats fan obres», *La Il·lustració catalana*, núm. 533, 24/08/1913, p. 783.

teatro de modo que será salón de descanso. El café que existía adjunto al teatro se ha convertido en otro salón de descanso, decorado con sumo gusto y esplendidez, con elegantes otomanas. Y por si no fuera bastante, el patio, con sus árboles, que hay entre el teatro y el café, queda tal como está para esparcimiento de los concurrentes. Como se ve, en el proyecto se han preocupado sus autores de que el público durante los entreactos pueda pasearse desahogadamente, no viéndose obligado a permanecer en su localidad por falta de local donde desentumecer el cuerpo. Entrando ya en la platea, el efecto que produce es sorprendente. Para el decorado se ha adoptado el blanco y oro, de estilo moderno. Los palcos [de la] platea se han cortado para que el pasillo circular sea más ancho. En este pasillo al estilo de los mejores teatros del extranjero, no habrá sillas fijas, sino que será entrada de paseo, existiendo soberbias otomanas rematadas por espejos que dan hermoso aspecto a todo el vuelo de la platea. El piso es de mosaico. El zócalo de los palcos de platea es todo de mármol jaspeado. La platea presentará, pues, un magnífico aspecto, con sus butacas de rejilla restauradas y barnizadas de nuevo. La orquesta queda aislada del público de platea por una elegante verja de metal. También se rebaja el nivel de la plataforma destinada a los músicos, como es ya corriente en los teatros modernos. La batería de electricidad de la rampa escénica queda disimulada por larga concha de metal de corte y dibujo elegante. Cortinones y paños de tonos claros encuadrarán las arcadas de los palcos proscenios. El marco del escenario resulta del mejor gusto, con sus molduras doradas, que cortan la monotonía de la línea recta. En el primer piso se han construido seis palcos por banda con antepalco a todo lujo. Estos palcos han sufrido una cómoda modificación, pues han sido adelantados a fin de que el espectador pueda hacerse cargo de lo que ocurre en la escena por completo y no sólo por un lado como resultaba de la disposición que antes tenían. El antepecho de todos los palcos está recubierto de terciopelo oro viejo. El piso también es de mosaico, como en la platea. Los palcos proscenio, bellamente restaurados, de aspecto señorial, también han sido rectificadas en su línea exterior para comodidad de sus ocupantes. Pasemos ahora al segundo piso, el clásico gallinero, donde las obras de ensanchamiento y comodidad han sido verdaderamente admirables. El techo ha sido levantado, el perímetro engrandecido para dar cabida a quinientos asientos más, con la particularidad de que a derecha e izquierda hay amplios salones de descanso, con grandes ventanales recayentes a la calle de Caspe y al patio del café respectivamente. El sitio digamos democrático del teatro de Novedades ha ganado en comodidades y esbeltez, perfectamente compatibles. La entrada al segundo piso se efectuará independientemente por la calle de Caspe. El remate de las obras efectuadas en Novedades, el techo del teatro, es una hermosa obra de arte moderno de sorprendente efecto. Una serie de artísticos plafones con motivos de flores, emparrados y transparente celaje, orlados de bombillas eléctricas, sirven de marco al grandioso florón central, del que pende la antigua araña de metal, completamente restaurada y modernizada. Los candelabros del primer piso, sustituidos por una línea circular de bombillas eléctricas, es otra de las innovaciones que se imponían en bien de la visualidad del espectador.⁶¹

⁶¹ «El teatro de Novedades», *El Diluvio: diario político de avisos, noticias y decretos*, núm. 250, 07/09/1913 (Ed.

Oleguer Junyent dissenyó, a su vez, un nou telón de boca que vino a substituir el que havia llevat a cabo su mestre Francesc Soler i Rovirosa, en 1869.⁶² Se tractava de un telón de gran modernitat, que se alejava de los clàssics telones rojos oscuros, y presentava una concepció novedosa y original, ademés de personal, pues se inspiró en un teixit persa de su col·lecció para llevarlo a cabo:

El telón de boca, obra del insigne escenógrafo don Olegario Junyent, que se estrenará, es la revelación de un arte nuevo en el colorido de esta clase de cortinas, inmenso lienzo cuyos pliegues aparecen delineados por mano infantil, cae perpendicular, difumándose en una gradación amaranto oscuro desde la parte alta para desvanecerse en tonos claros de igual color en la parte baja, más directamente iluminados por la batería de luz. En esta tela con rarísima pulcritud ha imitado Junyent el dibujo y color de un valioso paño persa de su preciada colección de antigüedades. Del sencillo retazo, cuyo origen se remonta a lejanos siglos, ha copiado la estructura del dibujo, en tonos patinados por el tiempo. Decora el centro del telón una alegoría figurando Colombina y Arlequín en explanada de florido parque. La delicada pintura queda orlada por guirnalda de flores. Para ella inspiró el escenógrafo en un paso de baile que dieron a conocer en el Châtelet de París los rusos Nijinsky y Pavlova. Unos motivos de dibujo severo y fácil a ambos lados del telón, con Polichinela rodeado de atributos teatrales, constituyen la cenefa de esta tela, que dará sonada fama al insigne pintor, que ocupa hoy uno de los primeros puestos de la escenografía española. En el escenario también se han realizado las reformas que imponen las necesidades actuales de la mecánica y escenografía teatrales.⁶³

Conocemos el aspecto del telón gracias a la revista *Teatre Català*, que publicó una imagen (fig. 248), a propósito del cual señaló:

Acaba de donar bellesa a la sala el teló de boca, veritable obra d'art de l'eminent escenògraf Oleguer Junyent. El dia de l'inauguració el públic esclatà en un aplaudiment entusiasta quan, després del primer acte, el teatre s'il·luminà i baixà la nova cortina. I és que aquesta té el segell característic de les obres de Junyent, tant riques de color i fermes de dibuix. Darrerament s'han estrenat les *draperies* i el *mantón*. Conserven el mateix estil que el teló, i sense ésser tant riques com aquest, produeixen bon efecte. Únicament és de doldre la transparència de la tela. Els llums col·locats darrera s'hi reflexen, produint molt mal efecte. Durant l'acte es veu aquella fastigosa transparència de la roba pintada i molesta extraordinàriament. Esperem que aquest defecte, de facilíssima correcció, serà esmenat pel senyor Junyent, qui certament no'n deu tenir pas ell la culpa.⁶⁴

mañana), pp. 15-16. También se hicieron eco de la reforma otras publicaciones. *Vid.*: «Teatros. Novedades reformado», *La Publicidad*, *op. cit.*; *Il·lustració catalana*, núm. 537, 21/09/1913, p. 842; «La Reforma del teatre de Novetats», *La Ven de Catalunya: diari català d'avisos, notícies y anuncis*, núm. 5153, 14/09/1913 (Ed. Mañana), p. 4; «Notícies», *El Teatre català*, núm. 77, 16/08/1913, p. 592.

⁶² Una imagen del proyecto diseñado por Soler i Rovirosa para el Teatro Novedades puede verse en: BRAVO, I. *La Escenografía catalana*, *op. cit.*, p. 170.

⁶³ *Ibid.*, p. 16; *La Publicidad*, 11/09/1913, p. 7.

⁶⁴ «Teatre estranger. Barcelona», *El Teatre català*, núm. 77, 16/08/1913, p. 592.



Fig. 247 Interior del Teatro Novedades tras la reforma. Reproducida en: CURET, F. *Història del Teatre Català*. Barcelona: Aedos, 1967, p. 555.

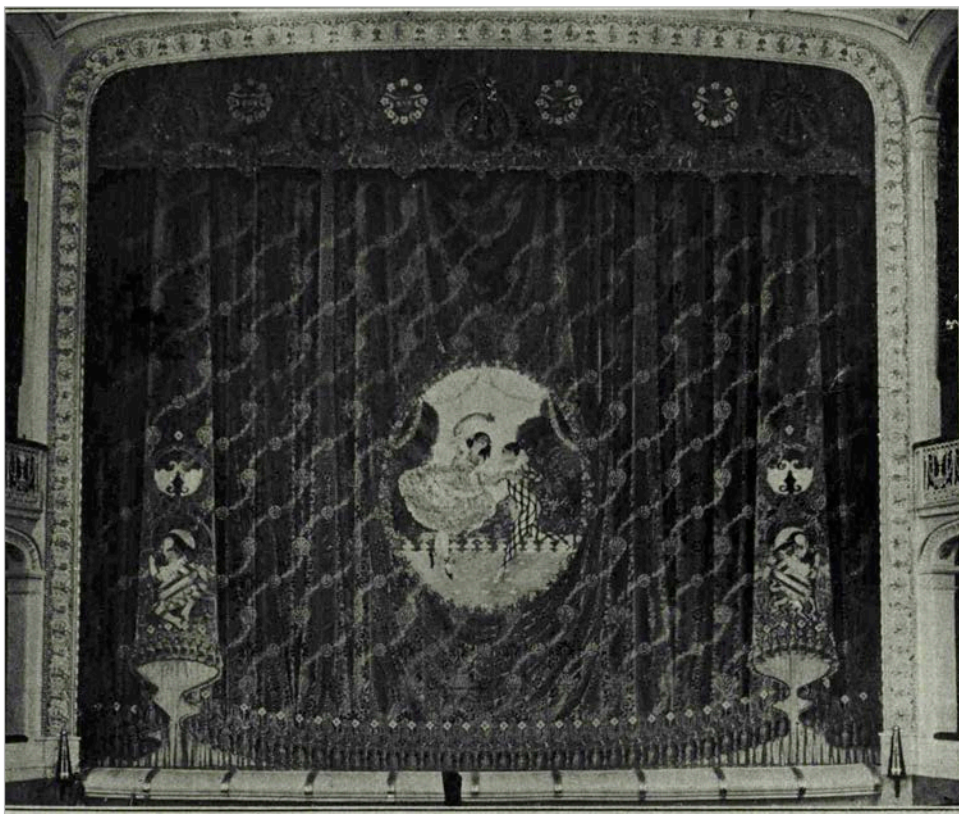


Fig. 248 Telón de boca del Teatro Novedades diseñado por Oleguer Junyent. Fuente: *El Teatre català*, núm. 77, 16/08/1913, p. 592.

6.2. Los festivales wagnerianos en el Gran Teatro del Liceo (1910-1911)

Desde mayo de 1909 hasta marzo de 1910 parece que Junyent no llevó a cabo ninguna escenografía teatral, pues estuvo ocupado en otras actividades. Entre ellas, cabe destacar en particular la decoración del *Círculo Ecuestre*, que en aquellos momentos se hallaba ubicado en «Can Girona», en la Plaza Cataluña. La entidad, hermana del Círculo del Liceo, acababa de reformar su salón de fiestas, según un proyecto de Enric Sagnier, y la decoración pictórica la realizó Junyent en colaboración con Josep Pey. Esta consistió en cuatro plafones con jardines –los del Laberinto de Horta, los del Palacio de Luxemburgo, los del Gran Casino de Vichy y los de una quinta italiana– situados en la parte alta de la sala, en los entrepaños.⁶⁵ Por otra parte, Junyent estuvo implicado en la remodelación del Teatro Condal, tras unas reformas encomendadas al arquitecto Carlos Pascual. Aquí decoró la gran sala con unos plafones pintados y llevó a cabo un nuevo telón de boca.⁶⁶ También participó activamente en todo lo relativo a la organización de la Exposición de retratos y dibujos antiguos y modernos, que se inauguró en mayo de 1910 en el Palacio de Bellas Artes. Oleguer era miembro de la comisión organizadora, en concreto vocal de la subcomisión destinada a la habilitación de locales e instalaciones, y dirigió la decoración de las salas, junto con Maurici Vilomara, destacando especialmente la del gran salón.⁶⁷

6.2.1 El festival de 1910: *El barco fantasma*

Junyent volvió a ser requerido por el Gran Teatro del Liceo en la primavera de 1910. En concreto se le encargó llevar a cabo la escenografía completa de la ópera *El barco fantasma*, también conocida como *El holandés errante* (título original en alemán, *Der fliegende Holländer*), de Richard Wagner [cat. 26], ópera en tres actos de la época de juventud del compositor. Esta ópera había sido de las primeras wagnerianas en estrenarse en el Liceo, el 12 de diciembre de 1885, con decorados de repertorio combinados con otros italianos que se alquilaron para la ocasión.⁶⁸ En aquel momento no gozó de buenas críticas y tan solo se repuso en la temporada 1892-1893. Desde entonces no había vuelto a representarse en el coliseo. No obstante, en la temporada 1909-1910, el empresario Albert Bernis, dentro de sus objetivos autoimpuestos de presentar las obras wagnerianas con toda esplendidez y propiedad artística, decidió reponerla invirtiendo en una nueva presentación escénica.

⁶⁵ Información extraída de un recorte de prensa de un diario sin identificar localizado en el archivo Armengol-Junyent.

⁶⁶ Cfr. «Teatrales», *El Diluvio: diario político de avisos, noticias y decretos*, 31/05/1910 (Ed. tarde), p. 3; *L'Esquella de la Torratxa*, núm. 1639, 27/05/1910, p. 330.

⁶⁷ Cfr. «Exposición de retratos y dibujos antiguos y modernos», *La Vanguardia*, 17/04/1910, p. 12.

⁶⁸ BRAVO, I. «L'escenografia wagneriana a Catalunya», *op. cit.*, p. 16.



Fig. 249 Cartel del festival wagneriano de 1910, con ilustración de Oleguer Junyent. MAE-Institut del Teatre [Registro: 205536; Topográfico: C 2778]

La ópera se estrenó el 27 de marzo de 1910 en un contexto muy especial: el primer festival wagneriano celebrado en el coliseo durante los meses de marzo y abril, y se representó intercalada con cuatro ciclos de la *Tetralogía*:

Este año, con ocasión de las fiestas de la Primavera y con motivo de haberse restaurado espléndidamente la Sala de Espectáculos,⁶⁹ la Empresa del Liceo, de acuerdo con las Autoridades y la Junta de Atracción de Forasteros, ha organizado un festival en honor de Ricardo Wagner, en que se pondrán en escena la tetralogía *L'Anello del Nibelungo*, y el drama lírico *Il Vascello fantasma*, con gran lujo de decorado y con idéntica propiedad y solemnidad características de Bayreuth y Munich [...]. Las representaciones del ciclo completo de *L'Anello del Nibelungo* (cuyas inmensas dificultades de ejecución y de *mise en scène* son bien conocidas por todos los amantes de la música) facilitarán el goce de las múltiples bellezas que atesora, reservadas hasta ahora a los favorecidos de la fortuna, no sin grandes dispendios y no pocas molestias causadas por largos viajes.⁷⁰

⁶⁹ Al terminar la temporada 1908-1909 se llevaron a cabo importantes mejoras en el coliseo. Se renovaron las butacas, se completó la instalación de la red eléctrica del teatro (algunos palcos conservaron la luz de gas hasta 1915) y se amplió el foso orquestal. A su vez, el techo del proscenio se ornamentó con tres plafones alusivos a óperas pintados por Ramiro Lorenzale, hijo de Claudio Lorenzale: uno alusivo a la ópera francesa, con una escena de *Manon*, de Massenet; otro a la ópera alemana, que era el mayor de los tres, con un tema de *La Walkyria*, de Wagner; y otro a la ópera italiana, con una escena de *Otello*, de Verdi. Cfr. ALIER, R.; MATA, F.X. *El Gran Teatro del Liceo. Historia Artística, op. cit.*, p. 90. Para conocer en profundidad los detalles relativos a la reforma y restauración que se llevó a cabo vid. *Memoria de la Junta de Gobierno para la General Ordinaria de 1911*. Barcelona: Hijos de J. Jepús, impresores, 1911, pp. 6-9.

⁷⁰ Cfr. Festival Wagner (Temporada de primavera de 1910). Archivo de la Sociedad del Gran Teatro del Liceo. Disponible en línea: <<https://ddd.uab.cat/record/133826>> [Fecha de consulta: 21/10/2019]. *El barco fantasma* se representó los días 27 y 28 de marzo y el 4, 6, 13, 14, 23 y 24 de abril.

El festival Wagner constituyó todo un acontecimiento: era la primera vez que se ponía en escena en Barcelona el ciclo completo de la *Tetralogía*, al estrenarse la única parte que quedaba pendiente, *El Oro del Rin*. Con este logro, la labor de los wagnerianos casi estaba completada, a falta únicamente de estrenarse *Parsifal*, lo que acontecería en 1913. Además, pese a que no era nueva en el Liceo, la ópera *El barco fantasma* fue considerada también como un estreno, pues no se había vuelto a representar desde hacía casi veinte años y se había renovado todo el dispositivo escenográfico. En el caso de *El Oro del Rin* se recurrió a decorado italiano, de Vittorio Rota, Ugo Gheduzzi y Camillo Parravicini.

Aparte de acometer la escenografía completa de *El Barco fantasma*, Junyent también se encargó de diseñar el cartel anunciador, en el que representó a Wotan ante el palacio del Walhalla (fig. 249); diseño que también se empleó para ilustrar la portada del programa de mano.

La iniciativa del festival fue muy bien recibida por la prensa, que lo cubrió ampliamente. La revista *L'Esquella de la Torratxa* incluso le dedicó un número completo, en el que además incluyó varios dibujos de Junyent: un retrato de Joaquim Pena⁷¹ y una divertida viñeta en la que comparaba el «Wotan wagnerià» de Junyent empleado para ilustrar el cartel y el programa de mano del festival, con un «Wotan barceloní» realizado por Picarol, que mostraba una caricatura del arquitecto Gaudí, representado ante su particular «Walhalla», el edificio de la Pedrera (fig. 250).⁷²

El barco fantasma fue la primera ópera del Gran Teatro del Liceo cuyas decoraciones asumió Junyent en exclusiva, lo que terminó de consagrarlo como uno de los escenógrafos wagnerianos por excelencia.

Por otra parte, el vestuario también era completamente nuevo, confeccionado por la sastrería habitual del Liceo, la prestigiosa casa Malatesta, probablemente siguiendo las indicaciones del propio escenógrafo. Además, la ópera se representó bajo la dirección del reputado maestro Franz Beidler, una eminencia de la música wagneriana, yerno del gran compositor alemán.

Como venía siendo habitual en la puesta en escena de las óperas wagnerianas, Oleguer Junyent debía partir en su concepción del «canon sagrado» fijado por los hermanos Brückner en Bayreuth, lo que le dejaba poco margen para la innovación. En cualquier caso, como hemos ido viendo, Junyent se ceñía fielmente a la ortodoxia principalmente a nivel compositivo, pero aportaba su toque personal en la paleta cromática, generando atmósferas evocadoras y expresivas que trascendían lo meramente decorativo y anecdótico de las escenografías de los alemanes.

⁷¹ Este retrato fue nuevamente reproducido años después en la revista *Mirador. Setmanari de literatura, art i política*, núm. 211, 16/02/1933, p. 2.

⁷² «Diàlegs al Liceu», *L'Esquella de la Torratxa*, núm. 1631, 01/04/1910, p. 202.

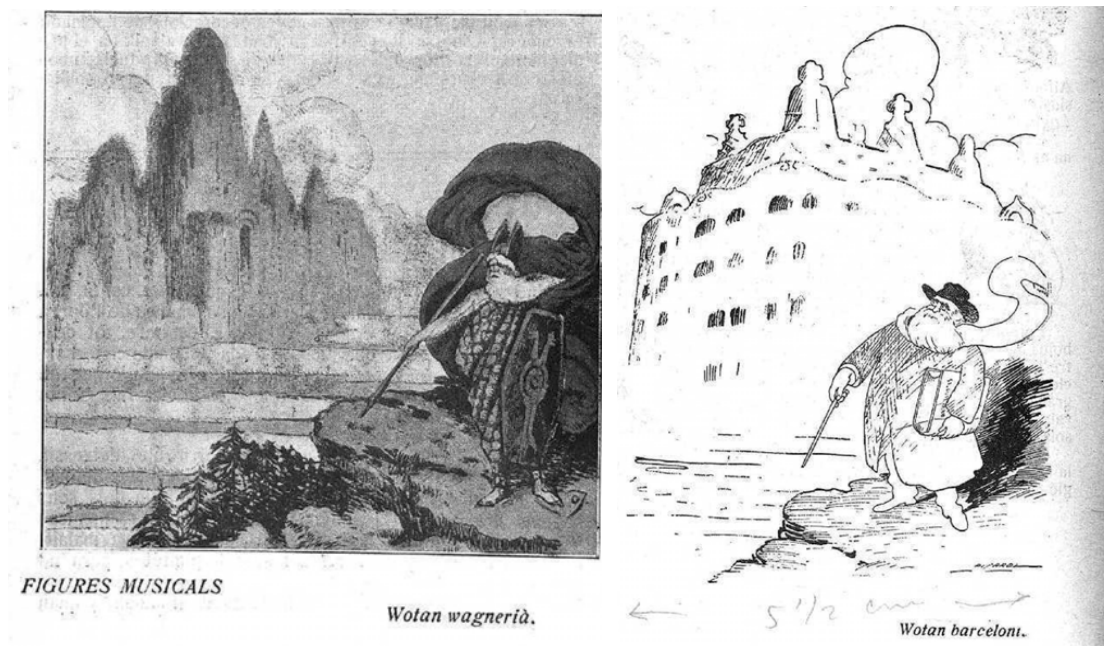


Fig. 250 «Figures musicals. Wotan wagnerià, Wotan Barceloní», *L'Esquella de la Torratxa*, núm. 1631, 01/04/1910, p. 204.

A la hora de preparar su trabajo, Junyent pudo leer el libreto en catalán, pues había sido traducido por Antoni Ribera y Xavier Viura para la Associació Wagneriana, en 1904. Contaba asimismo con un repertorio de láminas ilustradas por los hermanos Brückner, que a día de hoy todavía se conserva en la que fue su biblioteca particular, en el archivo Armengol-Junyent.⁷³ En su interior, Junyent escribió la anotación «L'art de teatre de 1905 de janer i febrer», que hacía referencia a la célebre publicación mensual francesa *L'Art du Théâtre*. Precisamente, en el número de enero que señaló Junyent aparecía un artículo dedicado a esta ópera, que se estaba representando en aquel momento en París con decorado de Lucien Jusseaume, discípulo de Carpezat. El número incluía un grabado que mostraba al actor Maurice Renaud caracterizado como el personaje del holandés que, como veremos, inspiró a Oleguer en su decoración. Este hecho pone de manifiesto, una vez más, que a Junyent le gustaba documentarse extensamente para llevar a cabo sus trabajos e investigar otras puestas en escena.⁷⁴

⁷³ *Bayreuther Bühnenbilder (Richard Wagner's Werke im Bild): Serie Der fliegende Holländer (3 bilder)*. Greiz: Druck u. Verlag von Dr. G. Henning's Graph. Kunstanstalt (Otto Henning), c. 1901.

⁷⁴ *Cfr.* CHANTAVOINE, J. «Tristan et Isolde» et «Le vaisseau fantome», *L'Art du Théâtre*, núm. 49, 01/1905, pp. 56-57. En el número correspondiente a febrero no hay ningún artículo o ilustración referente a esta ópera.

Para conocer el aspecto de las decoraciones de Junyent contamos con fotografías de escena de cada uno de los actos, conservadas en el archivo de la Sociedad del Gran Teatro del Liceo [cat. 26, núms. 3, 9 y 12] y en el Centre Excursionista de Catalunya [cat. 26, núm. 10], así como con un teatrín correspondiente al acto II [cat. 26, núm. 4] Lamentablemente no hemos localizado bocetos o teatrines relativos a los otros actos, lo que nos habría permitido apreciar cómo la maestría cromática de Junyent evocó la atmósfera tenebrosa y sublime requerida en los acontecimientos de los actos I y III.

Las acotaciones que marcaba libreto para el acto I eran las siguientes:

Una costa de Noruega rocosa y escarpada. El mar ocupa la mayor parte del escenario; la vista se pierde a lo lejos sobre las olas. En primer término, a ambos lados las rocas forman acantilados en los que el eco repercute. Hace mal tiempo, el cielo está oscuro; hay una tormenta violenta. El viento que levanta grandes olas en el mar pierde fuerza entre los escollos, sólo de tanto en tanto se perciben sus silbidos. El barco de Daland acaba de anclar junto a la costa; los marineros están ocupados arriando las velas, las cuerdas, etc. Daland ha bajado a tierra; sube un acantilado y mira hacia tierra para orientarse. En lontananza aparece el buque del Holandés con sus velas de color sangre y negros mástiles. Se acerca veloz a la costa ocupando el lateral opuesto al que ocupa el navío noruego y echa el ancla con gran estruendo.⁷⁵

Si comparamos la escenografía de Junyent para esta acto con la del estreno de la ópera en Bayreuth vemos que la composición es similar, aunque la escenografía de Junyent (fig. 251) es más naturalista y sus elementos están mejor resueltos que la de Brückner, cuyas rocas y naves –de las que no se distingue la proa de la popa– resultan muy artificiales, al menos en lo que podemos apreciar en la fotografía (fig. 252).

Para el acto II, la acotación era la siguiente:

Una amplia habitación en casa de Dalando. En las paredes cuelgan cuadros de temas marítimos, mapas, etc. En la pared del fondo, un retrato de un hombre pálido con barba oscura, vestido con un traje español negro. Mary y las muchachas están sentadas alrededor del hogar, tejiendo. Senta está reclinada en su sillón, con los brazos cruzados, sumida en una soñolienta contemplación del cuadro de la pared del fondo.⁷⁶

De este acto se conserva el mencionado teatrín, que nos permite apreciar las tonalidades empleadas por Junyent (fig. 253). Lejos de la explosión cromática antinaturalista a la que nos tenía acostumbrados en sus producciones wagnerianas, en esta ocasión utilizó una paleta más contenida, de tonalidades cálidas. De esta manera se acentuaba la atmósfera intimista en la que se desarrollaba la escena.

⁷⁵ Cfr. WAGNER, R. *L'Holandès errant: balada dramática* (trad. Xavier Viura y Antoni Ribera). Barcelona: Associació Wagneriana, 1904, s.p.; ASSOCIACIÓ WAGNERIANA (Barcelona, Catalunya) (eds). *Els decorats que Wagner volia: textos oficials del mateix Richard Wagner sobre el seu desig en relació a les escenografies de les seves obres*. Barcelona: Associació Wagneriana de Barcelona, 2008, p. 6.

⁷⁶ Cfr. WAGNER, R. *L'Holandès errant: balada dramática*, *op. cit.*; ASSOCIACIÓ WAGNERIANA (Barcelona, Catalunya) (eds). *Els decorats que Wagner volia...*, *op. cit.*, p. 8.



Fig. 251 Fotografía de escena de la escenografía de Oleguer Junyent para el acto I de *El barco fantasma* (1910). Archivo de la Sociedad del Gran Teatro del Liceo.

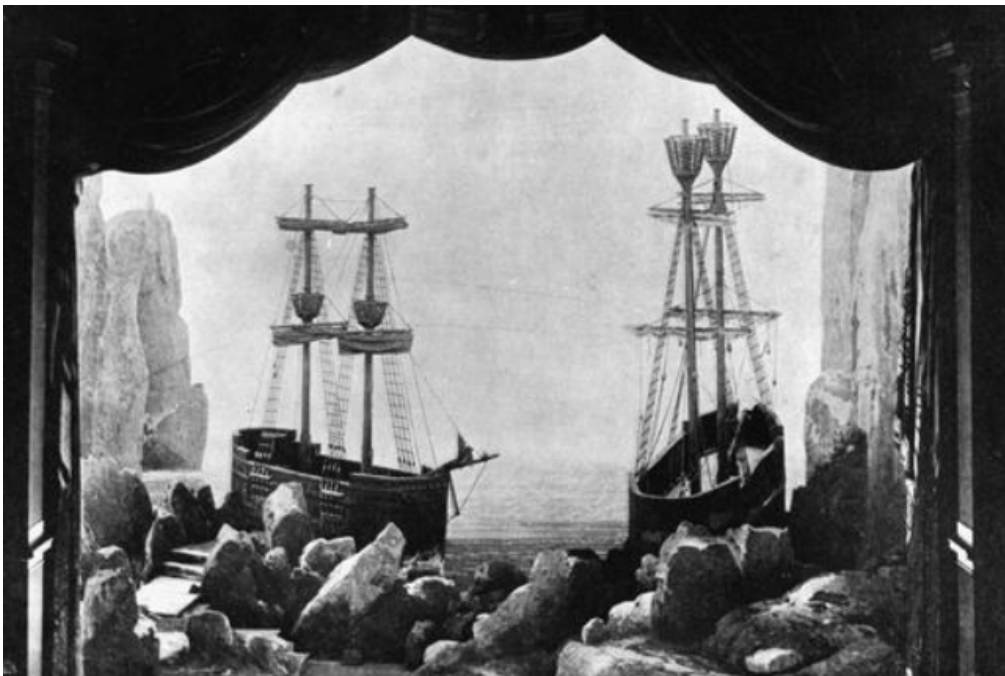


Fig. 252 Fotografía de escena de la escenografía de Max Brückner para el acto I de *El barco fantasma*. Festival de Bayreuth 1901. Colección particular.



Fig. 253 Teatrín de Oleguer Junyent para el acto II de *El barco fantasma*. MAE-Institut del Teatre [Registro: 239442; Topográfico: T261].



Fig. 254 Fotografía de escena de la escenografía de Max Brückner para el acto II de *El barco fantasma*. Festival de Bayreuth 1901. Colección particular.

También apreciamos un dibujo muy marcado a partir de líneas rectas, algo poco habitual en él. Por lo demás, reprodujo miméticamente la composición de Max Brückner (fig. 254), incluidos cada uno de los elementos del decorado, como la maqueta del barco que pende de una de las vigas de madera del techo, el retrato del holandés, que Oleguer sitúa sobre la puerta, a diferencia de Brückner –lo que le permite colocar dos pinturas más a la izquierda de la composición y ceñirse a las acotaciones del compositor, que aluden a la presencia de varios cuadros–,⁷⁷ la estantería con los objetos cerámicos, o la red que pende del techo.

Para el retrato del holandés, apreciable en la fotografía de escena, Junyent se inspiró directamente en el grabado con el retrato de Renaud publicado en la revista *L'Art du Theatre* (fig. 255). En la fotografía también se aprecia que el banco situado en el teatrín a la derecha ha sido desplazado a la izquierda y en su lugar ha colocado rucos de las hilanderas que acompañan a Senta.



Fig. 255 Izda.: Detalle de la fotografía de escena del acto II en el Gran Teatro del Liceo con el cuadro de *El Holandés Errante*. Archivo de la Sociedad del Gran Teatro del Liceo. Dcha.: Grabado con el retrato de Maurice Renaud caracterizado como el personaje publicado en la revista *L'Art du Théâtre* núm. 49, 01/1905.

⁷⁷ Finalmente no colocó dichos cuadros en esa pared, sino que los desplazó a la pared lateral, situándolos sobre la ventana, tal y como se aprecia en las fotografías de escena (cat. 26, núms. 9-10).

El último acto es en el que se aprecian más variaciones con respecto a la escenografía de Brückner. Las acotaciones del libreto señalaban:

Una bahía con una costa rocosa. La casa de Daland en un lado del proscenio. En la parte del fondo hay dos barcos, el del Noruego y el del Holandés, uno junto al otro. Hace una noche clara. El barco del Noruego tiene las luces encendidas; los marineros están a bordo, armando juerga. La visión del barco del Holandés contrasta con la del Noruego: está envuelto con una oscuridad de otro mundo y una quietud mortal. Marineros, timonel, muchachas.⁷⁸

Junyent concibió la casa de Daland como la torre de un castillo por la que desciende una escalinata (fig. 256), quizás queriendo proporcionar a la escenografía un aspecto más siniestro, en línea con los acontecimientos que se dan en el acto III, que nada tiene que ver con la pintoresca casa nórdica concebida por Max Brückner (fig. 257). También dotó de mayor protagonismo a las rocas marcadas en las acotaciones y planteó un muelle de piedra en lugar del de madera de la escenografía alemana.

Las críticas, como era habitual en el caso del Liceo, se centraron especialmente en comentar la ejecución de los cantantes y del maestro orquestal que, por lo general, fueron valoradas positivamente. La iniciativa de Bernis de representar la *Tetralogía* completa fue, igualmente, muy celebrada. La presentación escénica, aunque menos comentada, también recibió críticas positivas que generalmente aludían a su «buen efecto» y, sobre todo, alababan el movimiento de los barcos del I y III acto.⁷⁹ Es el caso de Manuel de Urgellés, cronista musical en *La Veu de Catalunya*, quien valoró especialmente en este sentido las escenografías de dichos actos; en cambio parece que, en su opinión, la iluminación no estuvo del todo acertada:

Les noves decoracions den Junyent han ajudat a transformarnos «El Vaixell fantasma». Les tres son boniques, especialment la primera y última ab sos moviments d'aigua y traçosament meditada l'entrada en escena del barco holandés. La decoració del segon peca un xich de gran y de nova, es massa lluenta. Y pera acabar aconsellem que'l mateix Junyent fassi indicacions al encarregat de la llum, ben poch estudiada per cert.⁸⁰

⁷⁸ Cfr. WAGNER, R. *L'Holandès errant: balada dramàtica*, op. cit.; ASSOCIACIÓ WAGNERIANA (Barcelona, Catalunya) (eds). *Els decorats que Wagner volia...*, op. cit., p. 10.

⁷⁹ Cfr. «Teló enlaire», *L'Esquella de la Torratxa*, núm. 1631, 01/04/1910, p. 203. VIURA, X. «L'actual temporada del Liceu», *De tots colors*, núm. 118, 08/04/1910, p. 215.

⁸⁰ U. [Manuel Urgellès] «Gazeta musical. El vaixell fantasma», *La Veu de Catalunya*, núm. 3914, 28/03/1910 (Ed. Mañana), p. 2. El mismo Urgellès, que también colaboraba con el semanario satírico *¡Cu-Cut!*, comentó en un tono acorde con la publicación: «Vaja, el *Vaixell fantasma* es cosa d'anarse a veure sisquera per cerciorarse de la forma en que'ls barcos corrien abans per terra; diguem que aquell era mogut per art de bruixeria, però això ni li treu l'extranyesa d'una navegació en sech, que'l curios espectador pot endevinar desde dalt el colomar, si hi para bona atenció». XIM-XIM [Manuel Urgellès]. «Nygo-nygo», *¡Cu-Cut!*, núm. 410, 31/03/1910, p. 205.



Fig. 256 Fotografía de escena de la escenografía de Oleguer Junyent para el acto III de *El barco fantasma* (1910). Archivo de la Sociedad del Gran Teatro del Liceo.

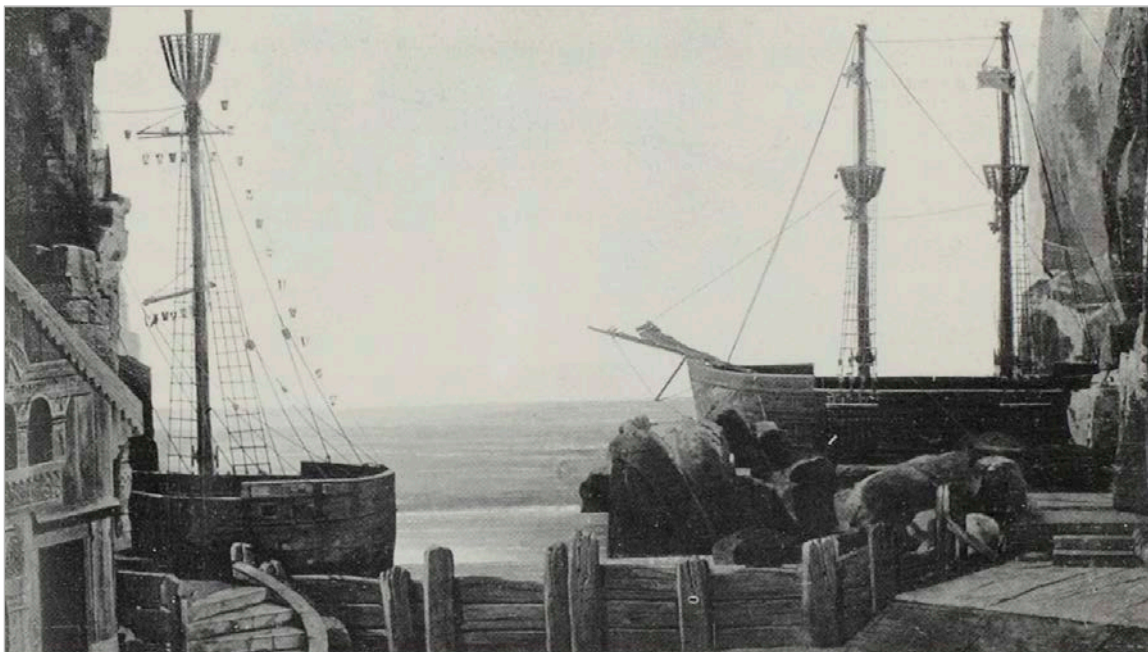


Fig. 257 Fotografía de escena de la escenografía de Max Brückner para el acto III de *El barco fantasma*. Festival de Bayreuth 1901. Colección particular.

Manuel Rodríguez Codolà, en su crónica de *La Vanguardia*, también se mostró elogioso con la escenografía, señalando que todas las decoraciones eran notables y, como Urgellès, puso el acento en la entrada del barco del holandés errante: «Y en cuanto a la aparición del buque fantasma, resulta de modo que impresiona».⁸¹

En relación a este aspecto hay que destacar la labor del maquinista, Francisco Manció, normalmente ausente en las críticas, pero que en esta ocasión sí fue reconocida, bien de manera directa, mencionando su nombre, o bien de manera indirecta, al alabar el movimiento escénico.⁸² En este sentido destaca la crónica del *Diario de Barcelona* que apuntó: «La parte de movimiento escénico, de decoración y maquinaria, muy importante en esta obra, alcanzó también anoche aplausos unánimes. Fue un momento de gran efecto el de la aparición del buque fantasma en el primer acto».⁸³

El poeta y autor teatral Xavier Viura, wagneriano acérrimo que había llevado a cabo la traducción del libreto de *El holandés errante* al catalán en colaboración con Antoni Ribera, fue el encargado de comentar el estreno en la revista *De tots colors*. En su crítica se refirió a la presentación escénica como «remarcable», especialmente la del primer y tercer acto, dando la enhorabuena a Junyent, lo que viniendo de un purista miembro de la Asociación Wagneriana, era todo un cumplido, teniendo en cuenta la dureza en las consideraciones de su compañero, Joaquim Pena, con las puestas en escena liceístas. Este último, no obstante, también se había sumado en esta ocasión a las fervorosas felicitaciones a Albert Bernis por el esfuerzo en representar la tetralogía completa. De hecho, en una entrevista que le realizó la revista *Teatralia* con motivo de la inminente celebración del festival Wagner, cuando le preguntaron acerca del empresario del Liceo, Pena respondió:

[...] el camino que está emprendiendo para regenerar aquella casa no puede ser más loable; ahora sólo hay que esperar que los frutos respondan, como es de esperar. De todas maneras hemos de reconocer que esto de un Festival Wagner en el Liceo, es decir, una temporada entera sin macarrones, es verdaderamente inaudito.⁸⁴

⁸¹ M.R.C. [Manuel Rodríguez Codolà], «Gran Teatro del Liceo. Inauguración de la temporada. Il vascello fantasma», *La Vanguardia*, 28/03/1910, p. 8. La crítica de Rodríguez Codolà se reprodujo de manera íntegra en la revista *La Cataluña*. Vid. «Música. Il vascello fantasma», *La Cataluña*, núm. 130, 02/04/1910, p. 207.

⁸² *La Vanguardia* y *La Publicidad* anunciaban el estreno mencionando al maquinista, partiendo probablemente de la información facilitada por el propio teatro: «El 27 de març s'inaugura al Liceu El Vaixell fantasma de Wagner. La obra será presentada con las tres decoraciones que ha pintado exprofeso el escenógrafo señor Junyent, coadyuvado en la parte de maquinaria por el maquinista del teatro señor Manció, y será exornada con los movimientos de luces y de proyecciones que requiere su importancia escénica». *La Vanguardia*, 26/03/1910, p. 4; *La Publicidad*, 26/03/1910 (Ed. Mañana), p. 3.

⁸³ «Espectáculos», *Diario de Barcelona*, 28/03/1910, p. 4273.

⁸⁴ «Entrevista con Joaquim Pena en "Teatralia", 26 de marzo de 1910». En: *Wagneriana castellana*, núm. 40, 2001. Disponible en línea:

<<http://www.associaciowagneriana.com/pdfarticles/entrevistaconjoaquimpena.pdf>>. Fecha de consulta: 22/10/2019.

Su satisfacción era tal que Alard, cronista de *El Diluvio*, señaló en referencia a la noche del estreno: «Pena no cabía en sí de gozo, el frac le venía estrecho».⁸⁵ Acerca de la escenografía apuntó:

El escenógrafo Junyent también merece un aplauso. La costa de Noruega con sus escarpadas rocas y con los buques del *holandés errante* y de Dalando está bien hecha y llena cumplidamente al efecto que se necesita. Bien interpretada está también la casa de Dalando en el segundo acto, y en cuanto al tercero es donde Junyent estuvo más inspirado. Aquella bahía con la casa de Dalando y en el fondo *Il vascello fantasma* y el buque de Dalando, sólo merecen elogios.⁸⁶

6.2.2 El festival de 1911: *El Oro del Rin*

La primavera de 1911 comenzó muy ajetreada para Junyent. El 29 de abril se inauguró la VI Exposición Internacional de Arte en el Palacio de Bellas Artes, en la que el escenógrafo trabajó como director artístico, junto con Mauricio Vilomara. Destacó especialmente el salón central, en el que, bajo la dirección de este último, se dispuso un templete clásico para acoger diversos espectáculos que tendrían lugar durante la última quincena de mayo y la primera semana de junio, organizados, a su vez, por ambos escenógrafos por encargo de la Junta Ejecutiva de la muestra (fig. 258).⁸⁷

El evento más relevante fue el festival de las flores, celebrado los días 27 y 28 de mayo cuya ornamentación —a cargo del gremio de floricultores— dirigió Junyent.⁸⁸

Dentro del programa del festival se representaron las canciones populares *L'Hereu Riera* y *Les flors de maig*, cuyas decoraciones también fueron pintadas por Junyent:

Diumenge passat, ab ajuda del Orfeó y una pila d'altres elements se va representar el chor d'en Clavé «Les flors de Maig» y's va cantar y ballar «L'hereu Riera». Armonisant ab les tres donzelles del cant d'en Clavé, aparexia una bellíssima decoració d'en Junyent tirant a tapis. Y tant l'escenògraf com l'Orfeó y'ls demás elements varen ser llargament ovacionats, com varen serho en Codina quan va recitar la poesia de l'Iglésias «La Musa popular» y l'Esbart dansayre al executar la cansó del *Hereu Riera*.⁸⁹

⁸⁵ ALARD. «Crónicas musicales», *El Diluvio: diario político de avisos, noticias y decretos*, núm. 87, 28/03/1910 (Ed. Mañana), p. 15.

⁸⁶ *Ibid.*, pp. 15-16.

⁸⁷ Para más información *vid.* «La VI Exposición Internacional de Arte», *El Diluvio: diario político de avisos, noticias y decretos*, núm. 58, 27/02/1911 (Ed. tarde), pp. 8-9; núm. 106, 16/04/1911 (Ed. Mañana), pp. 12-14; núm. 125, 05/05/1911 (Ed. Mañana), p. 18.

⁸⁸ *Vid.* «Los festivales del Palacio de Bellas Artes. La fiesta de las flores», *El Diluvio: diario político de avisos, noticias y decretos*, núm. 141, 21/05/1911 (Ed. Mañana), pp. 14-15.

⁸⁹ «Festivals a Belles Arts», *Il·lustració Catalana*, núm. 417, 04/06/1911, p. 313.

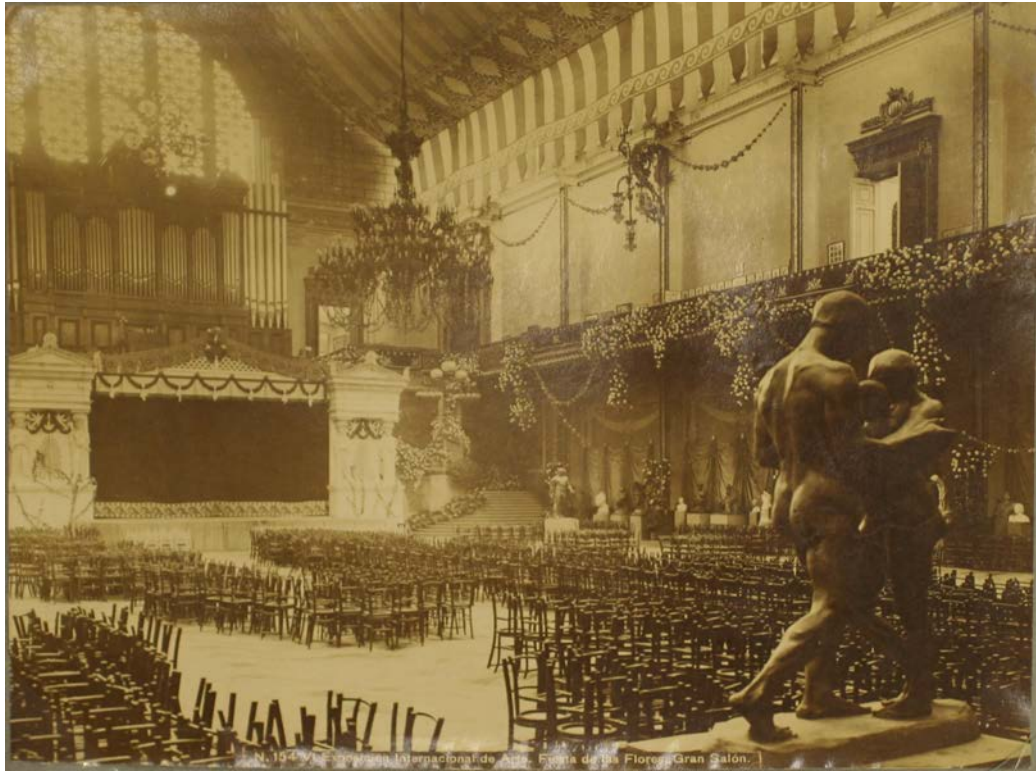


Fig. 258 Aspecto del salón central del Palacio de Bellas Artes para la celebración del *Festival de les flors* (27 y 28 de mayo). Archivo Armengol-Junyent.



Fig. 259 Decorado de Oleguer Junyent para la representación de «Les flors de maig». En primer plano, el actor Pedro Codina recitando los versos del poema de Ignasi Iglésias «La musa popular». Archivo Armengol-Junyent.

Se conserva una imagen en la que se aprecia el decorado de Junyent para *Les flors de maig*, de Anselm Clavé. Este, como señalaba la noticia, adoptaba la forma de un tapiz protagonizado por un exuberante paisaje en el que se desarrollaba la escena como un *tableau vivant* (fig. 259). Precediendo a la representación, el actor Pedro Codina recitó la poesía *La musa popular*, de Ignasi Iglésias. Sin duda el evento debió ser un espectáculo para los sentidos, fusionándose la visión figurada de la naturaleza del decorado de Junyent –que, conociendo al escenógrafo, sería una explosión de color– con la fragancia que desprenderían la multitud de flores naturales dispuestas por la sala bajo su dirección y con el texto del poema de Iglésias, un cántico a la primavera. Junyent, a su vez, exhibió once obras en la sala dedicada a la escenografía, algunas de las cuales estaban a la venta.⁹⁰

Prácticamente dos semanas antes de la inauguración de la VI Exposición Internacional de Arte –y tras el éxito de los pasados festivales– se inauguraba una nueva edición del «festival Wagner». Esta contaría nuevamente con representaciones de la *Tetralogía*, alternadas en esta ocasión con las óperas *Tristán e Isolda* y *Tannhäuser*, bajo la dirección del maestro Willibald Kaehler.

Una vez más, Junyent fue convocado por el Gran Teatro del Liceo para plantear una nueva escenografía, en esta ocasión para *El Oro del Rin* [cat. 27] –ópera estructurada en un acto y cuatro cuadros– que se deseaba reponer con un flamante decorado. Concretamente le fue encomendada la realización de la escenografía del cuadro 2 (que se emplearía también en el cuadro 4), mientras que el resto de decoraciones fueron nuevamente alquiladas, pues el presupuesto con el que contaba el teatro no daba para más. El periódico *La Vanguardia* daba noticia del encargo:

El escenógrafo D. Olegario Junyent está pintando por encargo de la Empresa de este teatro una nueva decoración del segundo y cuarto cuadros de «L'Oro del Reno», en substitución de la equivalente que se exhibió en la temporada wagneriana anterior. Los méritos personales del artista y sus frecuentes viajes a Alemania son segura garantía de la bella ejecución y justa propiedad de su trabajo, con lo que el prólogo de la Tetralogía de Wagner quedará, bajo el aspecto de la presentación artística, perfectamente redondeado.⁹¹

Esta decoración sería la última que realizaría Junyent bajo los auspicios de Albert Bernis, pues el empresario fallecería en agosto –tras estar al frente del teatro prácticamente sin interrupción durante sus últimos treinta años–, aunque al menos pudo ser testigo de la celebración del festival. No en vano, Bernis pasaría a la historia del Gran Teatro del Liceo como el gran impulsor de las óperas wagnerianas.⁹²

⁹⁰ Cfr. *VI Exposición Internacional de Arte: catálogo ilustrado 1911*. Barcelona: Establecimiento Gráfico Thomas, pp. 190-191.

⁹¹ «Noticias de espectáculos», *La Vanguardia*, 05/04/1911, p. 3.

⁹² Parece que tras su fallecimiento la Junta de Gobierno del Gran Teatro del Liceo tuvo ciertos problemas para recuperar algunos de los decorados que se habían realizado durante su gestión, entre ellos el de *El Oro*

Las acotaciones del libreto de la ópera, que además estaba disponible en catalán desde que lo tradujeran Salvador Vilaregut y Antoni Ribera en 1901, marcaban cómo debía disponerse la escena en los cuadros que nos interesan:

Despejado paraje en las cumbres de las montañas. El despuntar del día alumbra con creciente resplandor una fortaleza con luminosas almenas, situada al fondo, sobre una cumbre rocosa; entre ésta y el primer término se extiende un profundo valle por el que corre el Rhin. A un lado de la escena Wotan y Fricka yacen durmiendo, uno al lado del otro, sobre un prado florido. La fortaleza se ha hecho visible por completo.⁹³

Si bien el cuarto cuadro transcurre en el mismo lugar, el Walhalla está cubierto de niebla durante gran parte del tiempo. Wagner fijó, además, la necesidad de disponer de algunos elementos practicables imprescindibles para el desarrollo de la acción, tal y como puso en evidencia Jordi Ribera Bergós.⁹⁴ En primer lugar, la situación de una sima lateral de la que emanaba un resplandor azulado y en la que de repente se hacía visible la figura de Erda, de medio cuerpo a ras de suelo; una vez esta aconsejaba a Wotan renunciar al Anillo y profetizaba el fin de los dioses, desaparecía por completo, hundiéndose bajo tierra. En segundo lugar, era necesario situar una roca bien visible que debía ser golpeada con una maza por Donner –dios del trueno– para provocar una tempestad que disipase la niebla que tapaba el castillo y la pesada atmósfera que pesaba sobre los ánimos de los dioses. Y aquí es donde Wagner pedía el elemento practicable más difícil, casi imposible de realizar: un arco iris que al desvanecerse las nubes se extendiera esplendoroso sobre el valle, formando un puente que condujera al castillo. De hecho Wagner, consciente de la dificultad técnica que suponía la construcción de este elemento, indicó que la cortina se tenía que cerrar mientras los dioses atravesaban el arcoíris para ir al Walhalla. Por tanto, era una escenografía que presentaba una gran complejidad a nivel técnico. Al no contar con el plano de implantación –donde se solían indicar estos aspectos–, desconocemos como logró Junyent resolver estas dificultades, pues el teatrín tampoco proporciona pistas al respecto.

del Rin. Así, en la memoria de 1914 se señalaba «Ha sido también obligado empeño de la Junta de Gobierno el rescatar las decoraciones de que fue desposeída la Sociedad, en méritos del *ab-in-testato* del difunto empresario don Alberto Bernis: cuatro de “El oro del Rhin”, tres de la “Tosca”, cuatro de “Los maestros cantores”, dos de “Madame Butterfly”, cuatro de “Faust”, diez de “La Damnatione”, una de “Salomé”, tres de “La Vestale”, una de “La Vally”, dos de “Thais”, una de “Paolo e Francesca” y una de “II Profeta” [...] logró la Junta de Gobierno recuperar para la Sociedad todas dichas decoraciones, adquiriéndolas por título definitivo e indisputable, mediante otra subasta pública judicial, junto con otras nueve decoraciones de “La Redoma encantada”, incluidas también en el total lote». *Cfr. Sociedad del Gran Teatro del Liceo. Memoria de la Junta de Gobierno para la General Ordinaria de 1914*. Barcelona: Hijos de J. Jepús, impresores, 1914, p. 8.

⁹³ *Cfr.* WAGNER, R. *L'Or del Rhin: prolech de la tetralogía L'Anell del Nibelung* (trad. Salvador Vilaregut y Antoni Ribera). Barcelona: Associació Wagneriana, 1902, s.p.; ASSOCIACIÓ WAGNERIANA (Barcelona, Catalunya) (eds). *Els decorats que Wagner volia: textos oficials del mateix Richard Wagner sobre el seu desig en relació a les escenografies de les seves obres*. Barcelona: Associació Wagneriana de Barcelona, 2008, p. 30.

⁹⁴ *Cfr.* RIBERA, J. *L'escenògraf Maurici Vilomara*, vol. 2, pp. 627-630.



Fig. 260 Boceto escenográfico de Max Brückner para el cuadro II de *Das Rheingold* adaptado del diseño original de Josef Hoffman de la premier de 1876. Fuente: *Bayreuther Bühnenbilder (Richard Wagner's Werke im Bild): Serie Der Ring des Nibelungen*. Greiz: Druck u. Verlag von Dr. G. Henning's Graph. Kunstanstalt (Otto Henning), c. 1896, p. 30.



Fig. 261 Teatrín de Oleguer Junyent que muestra la escenografía que concibió para el cuadro II de *El oro del Rhin*. MAE-Institut del Teatre [Registro: 239440; Topográfico: T 109].

Además de disponer del libreto, Junyent tuvo acceso a otros materiales para poder inspirarse y crear su decorado, que debía partir, como siempre, del dispositivo escenográfico de Bayreuth. Es el caso de las láminas con las escenografías de los Brückner para la *Tetralogía* que Oleguer poseía en su archivo personal.⁹⁵ En la lámina correspondiente al segundo cuadro, Max Brückner, autor del boceto escenográfico de 1896 –adaptado del de Joseff Hoffman para la premier de 1876– (fig. 260), planteó una escenografía con un Walhalla cuyo juego geométrico de volúmenes que sobresalen y cúpula central nos recuerda *avant la lettre* la estética que pondrá de moda el movimiento de la Sezession, ejemplificado en el célebre pabellón que construiría Joseph Maria Olbrich en 1897.

De la escenografía de Junyent para esta ópera hemos localizado un magnífico teatrín (fig. 261), en el que vuelve a dar rienda suelta a la paleta cromática y que nos muestra la concepción decorativista del escenógrafo, con un Walhalla de cuento de hadas inmerso en una naturaleza esplendorosa. Junyent también lo sitúa en lo alto de un peñasco escarpado, pero su concepción del palacio difiere completamente de la del alemán. El suyo parece inspirarse en las construcciones de los templos de la India que había visto dos años antes durante su viaje alrededor del mundo, retratados en infinitas ocasiones. Acerca de este teatrín Isidre Bravo señalaría:

El teatrí de L'Oro del Reno exalça un mític castell medieval: el Walhalla, palau dels deus a la saga dels Nibelungs. Junyent hi revela el seu profund sentit de la densitat compositiva a partir de pocs elements i la seva recerca d'una taca pictòrica i d'un cromatisme més eficaços poèticament que com a reproducció imitativa: la diafanitat blanca i daurada del bellíssim palau així com les seves misterioses irisacions malves connoten immediatament una magnificència que se situa més enllà de les coordenades físiques: una aurèola resplendent que el significa a la vegada com a construcció perfecta, meravellosa e inaccessible.⁹⁶

En cuanto a la recepción de la presentación escénica por parte de la crítica, hemos hallado muy pocos testimonios, pues la práctica totalidad de las crónicas localizadas en la prensa focalizaron su atención en los intérpretes y en los aspectos musicales, que fueron mejor valorados que en la temporada anterior. Únicamente *L'Esquella de la Torratxa* hizo un brevísimo comentario alabando el decorado de Junyent: «En L'Or del Rhin s'ha estrenat una nova decoració d'en Junyent d'un efecte extraordinari; llàstima que la primera, que representa el fons del mar, no hi hagi manera de ferla també nova y no's procuri que les ondines no produeixin aquell efecte de barralons, que treu tota l'ilusió».⁹⁷

⁹⁵ *Bayreuther Bühnenbilder (Richard Wagner's Werke im Bild): Serie Der Ring des Nibelungen*. Greiz: Druck u. Verlag von Dr. G. Henning's Graph. Kunstanstalt (Otto Henning), c. 1896.

⁹⁶ BRAVO, I. *L'Escenografia Catalana, op. cit.*, p. 90.

⁹⁷ L.L.L. «Teló enlaire», *L'Esquella de la Torratxa*, núm. 1687, 28/04/1911, p. 268.

Igualmente el *Diario de Barcelona* elogió el decorado de Junyent, aunque sin mencionar su nombre: «La decoración nueva que anoche se estrenó representa el palacio del Walhalla que los gigantes han edificado para los dioses; está bien concebida, y los efectos de luz variados la hacen aparecer bajo diversos aspectos, y siempre en armonía con los distintos momentos del desarrollo del poema».⁹⁸ El único testimonio gráfico de la decoración de Junyent lo publicó la revista *La Actualidad*, aunque sin aportar comentarios.⁹⁹

⁹⁸ «Noticias de espectáculos», *Diario de Barcelona*, 20/04/1911, pp. 5274-5275.

⁹⁹ «El ciclo wagneriano en el Gran Teatro del Liceo. Temporada primavera de 1911», *La Actualidad*, núm. 246, 18/04/1911, s.p.

6.3 El Sindicat d'Autors Dramàtics Catalans (1912)

En la primavera de 1912 Junyent treballó com escenógrafo de la nueva compañía formada por el «Sindicat d'Autors Dramàtics Catalans».¹⁰⁰ Se trataba de una entidad integrada por los principales dramaturgos catalanes que nació, precisamente, del desencuentro de uno de estos autores, Ignasi Iglésias, con el empresario por excelencia del teatro catalán: Ramón Franqueza. Dicho desencuentro se debió a una ofensa de Franqueza a Iglésias cuando este le solicitó, a mediados de 1911, el espacio del Teatro Principal –del cual Franqueza era el empresario– para poder ensayar el poema dramático *Flors de Cingle* una vez hubiera finalizado la temporada teatral y hubiese quedado libre el edificio. Esta obra de Iglésias debía representarse ese verano en el Teatro de la Naturaleza de La Garriga, ubicado en el bosque de Can Tarrés. Inicialmente comenzaron los ensayos en el edificio, pero un día, presuntamente sin previo aviso, un empleado del teatro irrumpió durante el ensayo y desalojó a toda la compañía. Esto le supuso un grave perjuicio a Iglésias, dada la proximidad del estreno.¹⁰¹ El desaire de Franqueza fue la «gota que colmó el vaso» de una serie de agravios del empresario hacia los autores catalanes, que se sentían víctimas del mercadeo por su parte y también deseaban urgentemente la regeneración del teatro catalán.¹⁰² Es así como un importante sector de los autores dramáticos catalanes¹⁰³ decidieron asociarse y organizar el SADC, una sociedad mercantil para el fomento y la explotación de las producciones de sus socios.

¹⁰⁰ En adelante SADC.

¹⁰¹ Para más información *cf.* COMAS, J. «La solidaritat artística del Sindicat d'Autors Dramàtics Catalans», *L'Avenç: història dels Països Catalans*, núm. 339, 2008, p. 44; CURET, F. *Història del Teatre Català...*, *op. cit.*, p. 528. La prensa habló mucho de «el caso Iglésias» y arremetió duramente contra Ramon Franqueza por su actuación. Para más información *vid.* «Noves. La qüestió del Principal», *L'Escena Catalana*, núm. 257, 09/09/1911, p. 7; «El Teatro Catalán. La cuestión Franqueza-Iglesias. El señor Franqueza se defiende y ataca», *La Publicidad*, 06/09/1911 (Ed. Mañana), p. 2; IGLÉSIA, I. «Del Teatre Català. Al comitè del Teatre Principal», *El Poble Català*, 10/11/1911; CURET, F. «L'afer Franqueza», *El Teatre Català*, núm. 81, 13/09/1913, p. 653.

¹⁰² La necesidad de esta regeneración se arrastraba desde hacía tiempo y el desencuentro con Franqueza tan solo fue el detonante: «aquestes circumstancies foren purament accidentals, sense tenir que veure amb l'essència i amb el fi de l'entitat que va eixir-ne constituïda. La necessitat d'acoblar-se els autors pera intentar la regeneració del nostre teatre era ja de temps sentida per la majoria dels que li han dedicat el seu talent i els seus esforços, i aquest acoblament s'hauria fet de la mateixa manera sense les genialitats de cert empresari. Allò fou no més el motiu que donà peu a que la cosa cristal·litzés una mica abans que no ho hauria fet potser d'altra manera. Però consti que, més tard o més d'hora, el Sindicat d'Autors s'hauria constituït igualment, i que, per tant, el seu fi no era anar contra una determinada empresa, sinó treballar pera treure el Teatre Català del decandiment en que avui està i portar-lo al floreixement que li pertoca». CURET, F. «El Sindicat d'Autors Dramàtics Catalans», *El Teatre Català*, núm. 1, 29/02/1912, p. 4.

¹⁰³ En el programa de la primera temporada del SADC, figuran como miembros: Àngel Guimerà, Ignasi Iglésias, Santiago Rusiñol, Apel·les Mestres, Conrad Roure, Pompeu Creuher, Joan Puig i Ferrer, Josep Roca i Roca, Avel·lí Artís, Albert Llanas, Josep Morató, Manel Folch i Torres, Ramon Ramon i Vidales, Martí Giol, Josep Pous i Pagés, Josep Burgas, Manel Marinello, D. y V. Corominas, Antoni Muntañola, P. Colomer i Fors, Salvador Bonavia, J. Julià Pous, Francisco Figueras i Ribot, Joan Mallol, Josep Ponsa. *Cfr.* Biblioteca de Catalunya. Fons Teatre Eldorado [Ms. 1341, doc. 786].

La institución se gestionaría por cuenta propia, sin ponerse en manos de empresas comerciales. No obstante, el SADC era consciente del peligro que suponía la inexperiencia a nivel empresarial, por lo que, para otorgar al proyecto una mayor garantía y solidez, decidió constituir una empresa mixta, asociándose con un empresario considerado serio y respetable y que supiera cómo funcionaba el negocio. El escogido fue Joan Gumà, empresario del teatro Eldorado. Francesc Curet, testigo de los acontecimientos, glosaba la idoneidad de esta solución:

[...] d'una banda tenia l'avantatge de posar el timó en mans de persona d'experiència en aquesta mena de negocis, i de l'altra donava dret al Sindicat pera intervenir-hi, vigilant i fent que les obres se possessin amb la deguda dignitat artística. Fetes les gestions necessàries, el Sindicat trobà en don Joan Gumà, arrendatari del teatre Eldorado, l'home que li feia falta. Empresari d'anys, coneixedor del teatre, d'una serietat comercial absoluta, el Sindicat li confià el règim de la temporada, reservant-se la deguda fiscalització en la part artística i en l'econòmica; i una vegada establert el contracte, se tiraren endavant els treballs de l'empresa, que es a partir de pèrdues i ganancies entre'l Sindicat i el coempresari.¹⁰⁴

Gumà arrendó al SADC el coliseo Eldorado, que recuperó el nombre de «Teatre de Catalunya». La gran mayoría de autores catalanes —salvo algunos que aguardaron con prudencia las acciones de Ramón Franqueza— se adhirieron a esta iniciativa, en una actuación conjunta de solidaridad. El 10 de octubre de 1911, en una sesión celebrada en el Ateneo Barcelonés, se aprobó el reglamento de constitución formal de la entidad y se redactó el «Projecte de Bases per a l'organització i funcionament del Teatre Català amb la intervenció d'accionistes i el Sindicat d'Autors Dramàtics», por Apel·les Mestres, Ignasi Iglésias, Josep Roca i Roca, Martí Giol y Josep Pous i Pagès.

La intención inicial de la sociedad era llevar a cabo las temporadas de otoño e invierno en Barcelona y dedicar el resto de meses a actuar fuera de la ciudad. Así materializarían una descentralización teatral que favoreciera a todo el territorio.¹⁰⁵

Según el reglamento inicial, un comité director formado por un representante de la sociedad mercantil, uno del Sindicato y un administrador-gerente nombrado de común acuerdo por ambos representantes, organizaría las temporadas. El administrador-gerente sería el responsable de contratar a todo el personal artístico, técnico y administrativo, así

¹⁰⁴ CURET, F. «El Sindicat d'Autors Dramàtics Catalans», *op. cit.*, p. 5. El propio Gumà confirmó sus funciones en una carta dirigida al actor Fernando Bozzo cuando se estaba formando el proyecto: «Si definitivamente llegamos a un acuerdo con el Sindicato y me nombran administrador-gerente, mi misión en este asunto de artistas, quedará reducida únicamente a la parte administrativa, ó sea al acto material de contratar a los artistas, que me proponga el Sindicato, único autorizado, según consta bien claramente en las bases [...] sin que yo tenga la más pequeña facultad para proponer ni rechazar a nadie en absoluto, pues repito que esto es de la única incumbencia del Sindicato de Autores Catalanes». Carta de Joan Gumà a Fernando Bozzo (22/12/1911). Copiador de cartes relatives al Teatre de Catalunya-Eldorado de l'empresari Joan Gumà. Biblioteca de Catalunya. Fondo Eldorado, Ms.1342, doc. 456. El subrayado es del documento original.

¹⁰⁵ Cfr. BACARDIT, R; GIBERT, M.M. (eds.). *El debat teatral a Catalunya...*, *op. cit.*, p. 50.

como de la programación y de la actividad administrativa y económica de la empresa. De la selección de obras se encargaría un comité de lectura. La junta directiva del Sindicato la formaron Apel les Mestres (presidente), Manuel Folch i Torres (secretario), Martí Giol (tesorero), Avel·lí Artís (contador) y Josep Pous i Pagès y Josep Morató (vocales). Àngel Guimerà, Santiago Rusiñol y Ignasi Iglésias eran los presidentes honorarios. El comité de lectura lo integraron Emili Tintorer, Josep Roca i Roca, Josep Pous i Pagès y Joan Gumà.

El SADC obtuvo financiación del Ayuntamiento de Barcelona, del que recibió una subvención de 30.000 pesetas para iniciar sus actuaciones y llevar a cabo la temporada de 1912. También contó con la ayuda económica de un sector de la burguesía barcelonesa¹⁰⁶ y de la Diputación, ascendiendo el capital que lograron reunir a 160.000 pesetas.¹⁰⁷ Para las representaciones, el SADC contó con los mejores escenógrafos del momento: Oleguer Junyent, la sociedad de Miquel Moragas y Salvador Alarma, y Maurici Vilomara. Esto, en palabras de Curet, «prova que els homes que dirigien el Sindicat procuraven fer les coses bé».¹⁰⁸ No obstante, también fichó a otros profesionales no tan reputados en aquel entonces, como Josep Rocarol, que después recordaría en sus memorias cómo alternó «de tú a tú» con los grandes escenógrafos,¹⁰⁹ Joaquín Jiménez Solà o Josep Vidal i Vidal. Así lo explicó Curet:

En quant a la propietat i mirament en posar les obres, d'això no cal ni parlarne. Ningú hi ha tant interessat en que les obres se presentin dignament, i l'intervenció del Sindicat en l'empresa es garantia de que no's regatejarà en aquest capítol. El decorat de les obres s'encarregarà an aquests mestres de l'escenografia catalana que's diuen Vilomara, Moragas i Alarma, Junyent, etc., sense que això vulgui dir que no's fassi treballar també als escenògrafs que comencen, ja que'l propòsit del Sindicat es aplegar entorn del teatre totes aquelles energies que han de contribuir al seu esplendor, siguin de personalitats ja consagrades, siguin de joves que prometin.¹¹⁰

El SADC, no obstante, tuvo una vida muy corta de tan sólo dos temporadas, que se desarrollaron únicamente en la capital. La primera de ellas comenzó el 24 febrero de 1912 y finalizó el 27 de mayo de ese año, estrenándose un total de quince obras.¹¹¹

¹⁰⁶ Contribuyeron Eusebi Güell, Idelfons Suñol, Josep Collaso, Raimond d'Abadal, Jaume Carner, el conde de Lavern, el marqués de Alella, J. Ventosa i Calvell, Josep Llimona, Pere Milà i Camps, Oriol Martorell, Romà Fabra, Lluís Plandiura, Joaquim Cabot, Eduard Calvell, Josep Matheu, Miquel Fargas, Joan Garriga i Massó, Trinitat Monegal, Ignasi Girona, los señores Conde, Puerto i Companyia, Josep Serra, Àngel Amat, Francesc Planas, Joaquim Morelló, Nicolau Juncosa, etc. *Cfr.* CURET, F. «El Sindicat d'Autors Dramàtics Catalans», *op. cit.*, pp. 4-5.

¹⁰⁷ *Cfr.* Dicha cantidad es mencionada en una carta de Joan Gumà a Francisco Morano (20/12/1911). Copiador de cartas relativas al Teatre de Catalunya-Eldorado de l'empresari Joan Gumà. Biblioteca de Catalunya. Fondo Eldorado, Ms.1342, doc. 451.

¹⁰⁸ CURET, F. *Història del Teatre Català...*, *op. cit.*, p. 528.

¹⁰⁹ *Cfr.* ROCAROL, J. *Memòries de Josep Rocarol i Faura*. Barcelona: Hacer, 1999, p. 74.

¹¹⁰ CURET, F. «El Sindicat d'Autors Dramàtics Catalans», *op. cit.*, p. 6.

¹¹¹ Se inauguró con *Flors de Cingle*, de Ignasi Iglésias. Los otros estrenos fueron: *Torre, torretes*, de Josep Burgas (24 de febrero); *El pintor de miracles*, de Santiago Rusiñol (2 de marzo); *L'estinet de Sant Martí*, de Apel les Mestres (9 de marzo); *El tresor*, de Josep Morató (16 de marzo); *La germaneta*, de Manuel Folch i

Estas fueron representadas por una compañía creada especialmente por el SADC, con el objetivo de «[...] apujar el llistó de la interpretació, sensible als nous corrents estètics i literaris, atent a la norma fabriana, disposada a superar la tensió entre el arcaisme i el vulgarisme lingüístics».¹¹² Estaba dirigida por Jaume Borràs,¹¹³ de la cual era también el primer actor, y la primera actriz era Emilia Baró. Uno de los actores era August Barbosa, con quien Junyent ya había coincidido en 1909 cuando se representó *Gala Placidia* en el Teatro Novedades. Ya entonces el actor le obsequió con una fotografía dedicada y en esta ocasión le volvió a regalar otra con las cariñosas palabras: «Al bon amich y company O. Junyent. Afectuos recort de en August Barbosa», conservada en su fondo personal.

La segunda temporada se inició el 5 de octubre de 1912 y finalizó el 7 de enero de 1913, actuando como director Antoni Piera y manteniéndose Emilia Baró como primera actriz. En esta segunda temporada, no obstante, las tablas de Eldorado se cambiaron por las del Teatro Español del Paralelo, pues Gumà ya tenía comprometido el teatro con otra compañía. Pese a la intención de estrenar numerosas obras nuevas, así como representar otras obras selectas de la historia del teatro catalán –programa muy ambicioso teniendo en cuenta que la temporada tenía que durar tres meses–, finalmente se representaron únicamente diez obras.¹¹⁴

Uno de los fallos del Sindicato –que lo hizo inviable a nivel empresarial– fue la falta de experiencia a nivel de gestión, lo que llevó a sus miembros a adoptar acciones con muy poca visión comercial como, por ejemplo, que las obras seleccionadas de cada autor sólo podían representarse durante una semana. Esto no tenía ningún sentido práctico, pues obras sin éxito acapararon el tiempo de otras más celebradas que, por esta limitación, no podían continuar representándose. El resultado –que finalmente llevaría la iniciativa al fracaso– fue la falta de asistencia de público durante la primera temporada.¹¹⁵

Torres (23 de marzo); *La Verge del Mar*, de Santiago Rusiñol (30 de marzo); *Nausica*, de Joan Maragall (6 de abril); *La forastera*, de Pau Perellada (13 de abril); *L'esborrajada*, de Antoni Muntanyola; *El despatriat*, de Santiago Rusiñol (27 de abril); *El gran Aleix*, de Joan Puig i Ferrer (4 de mayo); *Desamor*, del mismo autor (18 de mayo); *Joan Bonhome*, de Josep Pous i Pagès (11 de mayo); y *Dissabte de glòria*, de Manuel Folch i Torres (25 de mayo). Cfr. CURET, F. *Història del Teatre Català...*, *op. cit.*, pp. 529-530; COMAS, J. «La solidaritat artística del Sindicat d'Autors Dramàtics Catalans», *op. cit.*, p. 46.

¹¹² COMAS, J. «La solidaritat artística del Sindicat d'Autors Dramàtics Catalans», *op. cit.*, p. 46. Estaba integrada por: Antonia Baró (hermana de Emília), Carme Buxadós, Pilar Castejón, Josefina Huguet, Elvira Fremont, Antonia Verdier, Josep Bergés, Rafael Bardem, August Barbosa, Carles Capdevila, Lluís Puiggarí y Ramon Tor (estos dos últimos, colaboradores acérrimos del *Teatre Íntim* de Adrià Gual).

¹¹³ Antes de otorgar la dirección de la compañía a Jaume Borràs, parece que se tanteó a los actores Francisco Morano y Ricardo Simó-Raso. Vid. Carta de Joan Gumà a Francisco Morano (20/12/1911), *op. cit.*; Carta de Joan Gumà a Ricardo Simó-Raso (19/12/1911). Biblioteca de Catalunya. Fondo Eldorado, Ms.1342, doc. 448.

¹¹⁴ Se inauguró con *El campanar de Palma*, de Frederic Soler; seguirían *Senyora Àvia vol marit*, de Josep Pous i Pagès; *Epitalami*, de Ambrosi Carrión; *La Sagrada familia*, de Avel·lí Artís; *La casa de tothom*, de Josep Morató; *El cego Simó*, de Francesc Recasens, entre otras. Cfr. CURET, F. *Història del Teatre Català...*, *op. cit.*, p. 530.

¹¹⁵ Según Curet: «[...] el públic va girar-se de esquena a les activitats del Sindicat d'Autors Dramàtics amb l'excepció d'algunes nits, poques, d'estrena. Es donà el cas insòlit que faltessin a les representacions molts abonats i àdhuc els qui tenien entrades de favor. Hi havia dies que es comptaven més persones a l'escenari

Si bien es cierto que en la segunda temporada la escasez de público ya no fue el problema, pues llenaba el teatro, la programación ya no pudo contar con el planteamiento ni los recursos de la primera.

Pese a los malos resultados económicos que condujeron al temprano fracaso del SADC, la perspectiva que otorga el paso del tiempo ha permitido a la historiografía realizar un balance positivo de la iniciativa:

Del Sindicat d'Autors Dramàtics se'n poden extreure lliçons diverses. Vista gairebé un segle després, l'experiència solidària dels autors dramàtics l'hem de considerar una iniciativa entusiasta, modernitzadora, generosa. Va haver-hi dificultats d'entesa al si del Sindicat, campanyes de premsa i denúncies per atemptar contra la moralitat endegades pels sectors més reaccionaris, com també actituds indiferents d'alguns intel·lectuals. La resposta del públic fou desigual. Va haver-hi alts i baixos i algun fracàs del tot imprevisible. Amb tot, el balanç fou positiu: organitzà la gent de teatre; va fer possible l'estrena de moltes obres que altrament no haurien pujat a l'escenari; constituí una companyia capitanejada per Jaume Borràs que es proposava adaptar el català alhora a l'instint popular i a l'acadèmia, i que es plantejava la reeducació actoral per superar les reminiscències romàntiques i l'arrelament naturalista; creà un comitè de lectura que si no garantia objectivitat, al menys engrescava que augmentés la producció dramàtica, perquè no es deixava de llegir ni una de les obres que es presentaven; i arribà a un públic ampli – fruit de la voluntat interclassista del Sindicat – que si no es consolidà fou per causes alienes a l'escena.¹¹⁶

De los escenógrafos ya citados que participaron en el proyecto, Junyent fue quien menos dedicación le consagró, pues solo trabajó durante la primera temporada, en dos de las obras que se estrenaron: *L'estiu de Sant Martí*, de Apelles Mestres, y *Nausica*, de Joan Maragall.

6.3.1 *L'estiu de Sant Martí*

L'estiu de Sant Martí [cat. 28] fue el cuarto estreno de la temporada y tuvo lugar el 9 de marzo (fig. 262). Se trataba de una comedia en tres actos, escrita por Apelles Mestres, presidente del SADC. La acción de la obra se desarrolla en los últimos años del siglo XIX y se ubica –en el caso de los actos I y III– en una masía del Cervelló, y el acto II en Molins de Rei. Para cada acto se diseñó una escenografía nueva.

Oleguer Junyent se encargó de la correspondiente al acto III, localizado concretamente en «El porxo de la masia». Para la elaboración de las otras dos se contó con dos escenógrafos actualmente poco conocidos. Uno de ellos era el sitgetano Josep Vidal, que asumió el decorado del acto I, ubicado en el «Interior de l'entrada d'una masia rica».

[...] que no pas a la sala d'espectacles. [...] No eren pocs els qui atribuïen aquell desmenjament inconcebible [...] a una crisi d'espiritualitat, a una manca de cohesió i de continuïtat en els afectes i una alarmanant despreocupació pels nostres valors més dignes d'estima». *Ibid.*

¹¹⁶ COMAS, J. «La solidaritat artística del Sindicat d'Autors Dramàtics Catalans», *op. cit.*, p. 47.

El del II, emplazado en el «Interior de la casa del senyor Josep Maria», lo llevó a cabo Joaquín Jiménez Solà.¹¹⁷ Curiosamente, en esta ocasión Junyent se escondió tras el nombre ficticio de «Aymat»,¹¹⁸ aunque algunas publicaciones enseguida desvelaron el nombre verdadero del autor. Llama la atención, por un lado, el hecho de que escogiera un seudónimo para firmar la escenografía, pues nunca lo había hecho; por otro, sorprende que el citado seudónimo fuera precisamente el apellido del que después sería un célebre pintor y maestro tapicero, Tomás Aymat (1892-1944). Al parecer este artista, nacido en 1891, inició su formación como escenógrafo bajo la maestría de Junyent – según su biografía–, aspecto que no hemos podido contrastar a nivel documental:

Sota la direcció del mestre Oleguer Junyent, l'artista estableix la seva primera vocació vers la decoració escenogràfica. D'aquesta època han arribat fins als nostres dies diversos exemples de les maquetes que va realitzar per diverses obres, de les què no sabem si es portaren a la realitat. Amb aquestes petites obres mestres veiem l'absolut domini del dibuix, el color, la composició i, sobretot, un precís domini de la tècnica de l'aiguada, que crea efectes lumínics i volumètrics de gran precisió.¹¹⁹



Fig. 262 Publicidad del Teatre de Catalunya-Eldorado anunciando el estreno de *L'estiuet de Sant Martí*. Biblioteca de Catalunya. Fondo del Teatro Eldorado. Ms.1341, doc. 782.

¹¹⁷ Jiménez Solà es una figura muy desconocida, de la que apenas hemos localizado datos. Se anunciaba en la documentación de su empresa como «pintor escenógrafo» con domicilio social en la Rambla de Catalunya. Igualmente figura que alquilaba decorados completos a empresas y compañías, que elaboraba proyectos de mobiliario y de decoración, así como panoramas, dioramas, carteles y que construía escenarios. Cfr. Recibo de Joaquín Jiménez Solà (15/04/1912). Biblioteca de Catalunya. Fondo Eldorado [Ms.1342, doc. 79].

¹¹⁸ Cfr. *La Vanguardia*, 08/03/1912, p. 6; TINTORER, E. «Semana Teatral. Teatro Eldorado: L'estiuet de Sant Martí, idilio dramático en tres Actos de Apeles Mestres», *Las Noticias*, 17/03/1912, p. 3; B. «Eldorado. Teatro de Cataluña. Estreno de L'estiuet de Sant Martí, idilio en tres actos original de D. Apeles Mestres», *Diario de Barcelona*, 11/03/1912 (Ed. Tarde), p. 4372; «Carnet teatral», *La Tribuna*, 09/03/1912, p. 11.

¹¹⁹ Cfr. *Tomàs Aymat: l'artista, la manufactura: exposició temporal del 15 de febrer al 15 d'abril de 2007*. Sant Cugat: Museu de Sant Cugat, 2007, p. 10.

Aymat se formó en la Escuela de Llotja y en 1911 ganó una bolsa de viaje que le permitió viajar por España para ampliar su formación.¹²⁰ Por tanto, no sería extraño que, como era habitual entonces, completase su formación reglada con las prácticas en un taller de escenografía, en este caso en el de Oleguer Junyent.

Teniendo en cuenta estos indicios, el hecho de que la prensa cite el apellido Aymat nos lleva a plantear la hipótesis de que quizás Junyent podría haber llevado a cabo la escenografía con la ayuda del joven aspirante a escenógrafo. En ese caso quizás «Aymat» no se trataría de un seudónimo sino del apellido de este supuesto ayudante de Junyent que, contrario a silenciar las voces de los aprendices –que solían quedar en el anonimato, bajo el nombre del gran maestro de taller–, quiso que su discípulo figurara como autor de la escenografía, en un acto de generosidad y a modo de reconocimiento por su trabajo. Pero esta, como señalamos, es tan sólo una hipótesis que sería necesario contrastar y que dejamos para futuras investigaciones.

Apel·les Mestres proporcionó instrucciones precisas en el texto acerca de cómo debían ser los decorados. En el caso del acto III, la acotación señalaba:

El porxo de la masia. Al fons, paret de tanca; al bell mitj gran portalada ab teuladeta, per on se veuen montanyes cubertes de pineda. A dreta, l'entrada a la casa; portal ab grans doveles, finestres gòtiques i rellotge de sol. Al costat de la porta pedriç y taula de pedra en primer terme. A esquerra el corral, l'estable, la cort etc. Arrambats a les parets soques d'arbres, arades, eines de pagès y demás andròmines que's van agombolant y eternisant en els porxos de les masies. Roden per l'escena galls y gallines, oques y gossos. Aletejen per l'aire vols de coloms. Són les deu del matí d'un dia de tardor, lluminós, esplèndit.¹²¹

¹²⁰ En el Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de Sant Jordi se conserva documentación del año 1910 en la que Tomás Aymat consta como opositor a Bolsa de Viaje y Estudio en la especialidad de «Perspectiva Escenográfica», junto a Joaquín Jiménez Solà, curiosamente el autor de la escenografía para el acto II de *L'estiuet de Sant Martí*. Tomás Aymat se examinó de «Paisaje, Dibujo artístico, Dibujo del Antiguo, Dibujo del Natural, Paisaje, Anatomía pictórica, Perspectiva, Dibujo del Natural, Perspectiva, Concepto del Arte e Historia de las Artes Decorativas» y Joaquín Jiménez Solà de «Perspectiva, Dibujo del Natural, Concepto del Arte e Historia de las Artes Decorativas, Perspectiva, Paisaje». Aymat fue proclamado el ganador, el 29 de Marzo de 1911. Durante el periodo de disfrute de su Bolsa de Estudio y Viaje visitó el Museo Arqueológico de León y la parte artística de la ciudad, la Alcaldía de Zaragoza y el Museo Arqueológico Provincial de Burgos. El 20 de Enero de 1912 la Comisión Calificadora de la Bolsa de Estudio y Viaje correspondiente a Bellas Artes dirigió una petición a la Diputación Provincial relativa a la solicitud de prórroga de pensión por Escenografía solicitada por Tomás Aymat para poder ampliar sus estudios. En esta petición la Comisión explica que se ve incapacitada para proveer dicha prórroga debido a que ya se ha concedido Bolsa de Viaje y Estudio por esta especialidad pero destaca lo muy merecedor que es Aymat de dicha prórroga. No consta si finalmente le fue concedida. Además, figura como alumno premiado con diploma en diferentes memorias que la escuela enviaba al Ministerio de Instrucción Pública: premio en el curso 1903-1904 por «Dibujo Artístico»; en el curso 1906-1907 por «Dibujo del Antiguo y del natural», «Dibujo Artístico», «Paisaje» y «Perspectiva»; en el curso 1906-1907, por «Paisaje»; en el curso 1908-1909 por «Perspectiva», «Aritmética y Geometría» y «Dibujo del Antiguo y del Natural». Agradezco a Begoña Forteza (responsable del Arxiu de la Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi) y Albert Rovira (responsable del Arxiu de l'Escola de Llotja) su ayuda e información facilitada.

¹²¹ Cfr. MESTRES, A. *L'estiuet de Sant Martí*. Barcelona: Salvador Bonavia, 1912, p. 63.

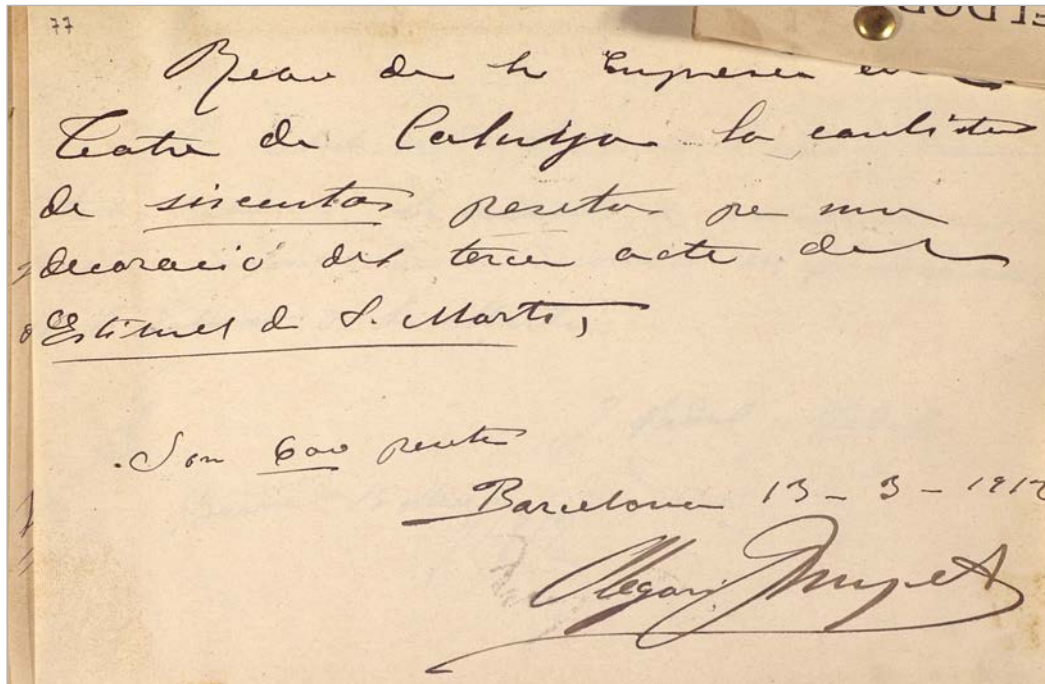


Fig. 263 Recibo del cobro de Oleguer Junyent por realizar la decoración del acto III de *L'estiuet de Sant Martí*. Biblioteca de Catalunya. Fondo del Teatro Eldorado. Ms. 1341, doc. 77.

Para conocer la concepción de Junyent para esta escenografía disponemos de diversos materiales. Por un lado, en su fondo personal existe un esbozo coloreado [cat. 28, núm. 1]; por otro, el MAE también conserva un bello boceto acuarelado [cat. 28, núm. 2], algunos fragmentos del teatrín –el primer rompimiento y un aplique [cat. 28, núms. 3 y 4] y un plano de implantación [cat. 28, núm. 5]. Igualmente, en la prensa de la época se publicaron diversas fotografías de escena en las que podemos apreciar el resultado final [cat. 28, núms. 6-8].¹²² Estos materiales nos revelan que Junyent se ciñó con exactitud a las acotaciones de Mestres para concebir el decorado, pintado con su habitual trazo suelto y basado en los parámetros tradicionales del realismo. Vemos también ciertos toques de pintoresquismo y poesía, inherentes por otro lado al ámbito rural en el que se desarrolla la acción y a la literatura del dramaturgo.¹²³

¹²² Vid. «L'estrena de L'estiuet de Sant Martí», *El Teatre català*, núm. 3, 14/03 1912, pp. 7-10; «Crónicas de actualidad de Barcelona. Un nuevo triunfo de Apeles Mestres», *La Actualidad*, núm. 294, 19/03/1912, p.1.

¹²³ Josep Maria Jordà se refirió a Apeles Mestres como «[...] uno de los pulcros y más delicados poetas. Es el artista de más sensibilidad. Canta con arrobamiento la belleza de los campos en flor, la poesía dulce de las tardes otoñales, la melancolía de las viejas leyendas populares, el amor de todas las cosas de la naturaleza y de todas las almas humanas [...] Y es que Apeles Mestres [...] ha vivido siempre de los plácidos espectáculos de la naturaleza y han sido sus constantes preferencias y ha formado su cultura por la contemplación y el estudio de los más delicados contrastes que le ofrece la vida y el pueblo mismo». JORDÀ, J. M. «Los estrenos. L'estiuet de Sant Martí», *El Noticiero Universal*, 11/03/1912, s. p.

La escena que plantea queda enmarcada por un porche de madera que comunica con el patio abierto. En el lado derecho sitúa la característica masía catalana en perspectiva oblicua, en cuya portada de grandes dovelas se aprecian la ventana gótica y el reloj de sol citado por Mestres. La fachada enlaza con el muro en el que se halla la puerta de acceso al patio, consistente en una gran arcada cubierta con tejadillo y abierta de par en par. Igualmente dispone una mesa de piedra redonda, en primer plano. Apoyadas en la fachada, en la esquina, se aprecian diversas herramientas, así como cestos y demás aperos necesarios para trabajar el campo. A la izquierda sitúa un pozo, elemento que Mestres no señaló en sus acotaciones y que quizás —y aunque no deje de ser anecdótico— es el único elemento que Junyent introduce por propia iniciativa en este trabajo. No se observa el telón de fondo en las imágenes, que debía mostrar un paisaje montañoso con bosques de pinos. Queda todo bañado por la luminosidad de ese día de *estiuet de Sant Martí* —aspecto más destacado por la crítica—, que se hace patente en los citados bocetos en los que se aprecian los diferentes matices y contrastes con los espacios que quedan en la penumbra.

En la Biblioteca de Catalunya, en el fondo documental del Teatro Eldorado, se conservan los recibos emitidos por los tres escenógrafos con el importe que cobraron por cada uno de los decorados. Junyent percibió 600 ptas. (fig. 263), mientras que sus compañeros recibieron cantidades muy inferiores —Vidal i Vidal, 175 ptas. y Jiménez Solà, 150 ptas.—, lo que demuestra el «caché» de Junyent, que entonces ya era uno de los principales escenógrafos de la ciudad.¹²⁴ El total que se invirtió en las decoraciones de la obra, de acuerdo con la hoja de gastos de la empresa, fue de 1.043, 35 pesetas.¹²⁵

El estreno recibió muy buenas críticas en todos los sentidos: actuación, dirección y presentación escénica. En relación a esta última, las crónicas elogiaron especialmente la decoración Junyent, de la que se destacó de manera generalizada el colorido, la luz ambiental y la perspectiva.¹²⁶ Por ejemplo, Emili Tintorer señalaba: «La atrevida paleta del senyor Aymat [Junyent] logra reproducir un día de sol espléndido inundando de luz el caserío, el patio y los campos. Un día de sol ardiente en decoraciones de papel, es cosa difícil».¹²⁷ Por su parte, Josep Morató, vocal del SADC, apuntó: «Aquella decoració de

¹²⁴ Cfr. Recibos de Oleguer Junyent, Josep Vidal i Vidal y Joaquín Jiménez Solà. Biblioteca de Catalunya. Fondo Eldorado [Ms.1341, docs. 77-79]. En la factura de Jiménez Solà se detallan las piezas de las que se compone el decorado: «1 techo, 2 laterales, 1 foto, 2 puertas, 2 laterales lisos, 3 piezas foro, 5 puertas». En el fondo documental de Eldorado figura, a su vez, un inventario en el que se registraron los elementos que integraban el decorado de esta obra, en el que se señala «tres decoracions complertes, 1 alfombra de rajolas vermellas, 6 brancas de passionera artificials». Cfr. «Teatro Eldorado. Inventario de decorado». Biblioteca de Catalunya. Fondo de Eldorado [Ms. 1341, p. 7]. Parece que incluso se alquiló un caballo en el que iría montado Jaume Borràs (el médico, Josep Maria), a la empresa de coches de alquiler M. de la Torre, por 27 ptas. en total, de acuerdo con la factura. Cfr. Biblioteca de Catalunya. Fondo de Eldorado [Ms. 1341].

¹²⁵ «Fulla de Caixa del dia 15 de mars de 1912». Biblioteca de Catalunya. Fondo de Eldorado [Ms. 1341, doc. 83]

¹²⁶ Cfr. F. de B. «Teatro Eldorado. Cuarto estreno», *El Correo catalán*, núm. 12219, 11/03/1912, s. p.; BERNAD y DURAN, J. «Crónica de arte», *La Prensa*, núm. 335, 12/03/1912, p. 1; «L'estrena de L'estiuet de Sant Martí», *El Teatre català*, *op. cit.*, pp. 7-10; M.R.C. «Teatro Eldorado. Sindicato de Autores Dramáticos Catalanes», *La Vanguardia*, 10/03/1912, p. 16; B. «Eldorado. Teatro de Cataluña...», *op. cit.*

¹²⁷ TINTORER, E. «Semana Teatral. Teatro Eldorado: L'estiuet de Sant Martí...», *op. cit.*

masia, firmada ab nom suposat per un dels nostres eminents escenògrafs es de lo millor que hem vist en el seu genre. No sé per què havia d'amagar el nom en Junyent».¹²⁸

6.3.2 *Nausica*

Nausica [cat. 29], de Joan Maragall, fue la gran apuesta de la primera temporada del SDAC. Se trata de una tragedia en tres actos escrita entre 1908 y 1910 en Caldes d'Estrac y está considerada una de las obras maestras del poeta, además de ser su única pieza de teatro original. Se estrenó con toda solemnidad el 6 de abril, precedida de un discurso de Eugeni d'Ors leído por el actor Ramón Tor.¹²⁹ El estreno fue concebido como una especie de homenaje a Maragall, que había fallecido poco tiempo antes, a finales de diciembre de 1911:

[...] fue una de aquellas solemnidades que no se olvidan en todo lo que dura la generación que las presencié y la memoria del insigne escritor vióse dignamente evocada en la hermosa introducción que Eugenio d'Ors escribió para dicho estreno, ponderando el triunfo de la Palabra sobre la Muerte.¹³⁰

Para la presentación escénica se contó con Oleguer Junyent, que concibió el acto I, Maurici Vilomara, encargado del II, y la sociedad Moragas-Alarma, que asumió el decorado del III acto. Los figurines –un total de diecinueve– fueron diseñados por Apelles Mestres, que se encargó también de la dirección artística (fig. 264).¹³¹

En las acotaciones del texto, Maragall se mostró muy lacónico, ubicando únicamente la acción, sin proporcionar más instrucciones, por lo que los escenógrafos probablemente gozaron libertad total para concebir sus decorados. Así, en el caso del acto I, la acción se desarrollaba «Vora d'un rio, prop del mar»; el acto II tenía lugar en el palacio real de Nausica –se indica «Convit al palau reial»–; y el último acto, en el puerto.¹³²

En el fondo documental del teatro Eldorado se conservan varios inventarios en los que se relacionan diversos elementos relativos a la presentación escénica de esta obra y los costes. En el primero de ellos, correspondiente al decorado, se señalan tres decoraciones completas, en papel, por 1.500 ptas.; una alfombra para el 1er acto, cuya tela para la confección fue comprada a la empresa «M. Bertrand e hijo» por 73,95 ptas.; y una

¹²⁸ MORATÓ, J. «Teatre Català. Sindicat d'autors. L'estiuet de Sant Martí. Comedia en tres actes, original de Apeles Mestres», *La Veu de Catalunya*, 11/03/1912 (Ed. Mañana), p. 2

¹²⁹ El discurso fue publicado en el número extraordinario de la revista *Teatre Català* dedicado a Joan Maragall, publicado el 14/05/1912, pp. 8-9.

¹³⁰ OLIVER, M. «De Barcelona. Crónicas fugaces», *La Ilustración Artística*, núm. 1582, 22/04/1912, p. 270. Citado en: BERGÓS, J. *L'Escenògraf Maurici Vilomara*, op. cit., vol. I. p. 235.

¹³¹ Algunos de estos figurines fueron publicados en la prensa. Vid. «Nausica. Decoraciones y figurines», *La Tribuna*, 06/04/1912, p. 1; «Sobre la estrena de Nausica», *La Veu de Catalunya*, núm. 4627, 6/04/1912 (Ed. Mañana), p. 1.

¹³² MARAGALL, J. *Nausica*. Barcelona: Escola Catalana d'Art Dramàtic: Editorial Catalana, 1923, pp. 7, 41, 69.

tarima.¹³³ Parece que las 1.500 ptas. que costaron las tres decoraciones se las repartieron a partes iguales Junyent, Vilomara y Moragas y Alarma, pues se conserva un documento a modo de recibo por esa cantidad firmado por los tres (fig. 265). Este documento es de un gran interés, pues en él figuran, además, unos esquemas con el «detall dels aplichs y trastos de qui es compón la decoració» para cada uno de los actos.

Para el acto I, asignado a Junyent, se indica que la decoración se componía de un telón de fondo, unos visuales que enlazaban con el mismo (y que cubrían las visiones laterales del escenario a modo de bambalinas laterales), dos fermas (una de ellas oblicua), dos rompimientos y una alfombra que ocupaba tres cajas.

De todos estos elementos conocemos el aspecto del telón de fondo gracias a un boceto original acuarelado localizado en el MAE [cat. 29, núm.1], probablemente perteneciente a un teatrín cuyos otros fragmentos no se conservan.¹³⁴ Este nos muestra un paisaje costero protagonizado por una playa, pues recordemos que en el acto I, Nausica, hija de Alcinoos, ha ido al río a lavar las ropas de sus padres acompañada de Dimantia y las restantes doncellas de palacio, y mientras descansan en la playa aparece Ulises. Al fondo de dicha playa se vislumbra un templo clásico sobre una colina.



Fig. 264 Portada de *La Tribuna* (06/04/1912) en la que se muestran las decoraciones de Junyent y Moragas y Alarma y los figurines de Apel·les Mestres para *Nausica*.

¹³³ Cfr. «Teatro Eldorado. Inventario de decorado». Biblioteca de Catalunya. Fondo de Eldorado [Ms. 1341].

¹³⁴ En la base de datos del MAE el boceto aparece erróneamente identificado como perteneciente a la ópera *Thaïs*, en base a la atribución que en su momento realizó Isidre Bravo; error que se perpetuó en publicaciones posteriores, como en: BERGÓS, J. «L'escenografía durant el modernisme», *op. cit.*, p. 227.

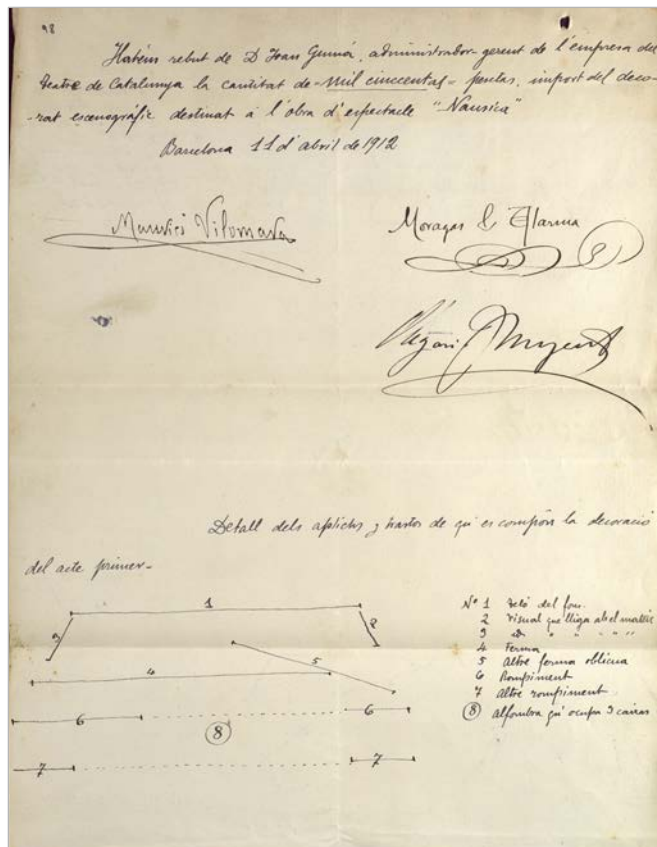


Fig. 265 Recibo de Junyent, Moragas y Alarma y Vilomara por las escenografías de *Nausica* y plano de implantación del Acto I, realizado por Oleguer Junyent. Biblioteca de Catalunya. Fondo Eldorado [Ms. 1341, doc. 98].

El paisaje que ofrece Junyent destaca por su colorido brillante, principalmente por la potente gama de azules empleada en el mar, casi fauvista. La ejecución muestra una pincelada totalmente suelta, abocetada, etérea, que contrastará con la técnica perfilada, perfectamente delimitada, de Vilomara en el siguiente acto o con los escorzados volúmenes arquitectónicos de la decoración de Moragas y Alarma para el tercero. La composición recuerda *avant la lettre* a otras muchas que realizaría posteriormente en sus viajes con Cambó por el Adriático a bordo del *Catalonia* en los años treinta. Las imágenes que muestran la decoración publicadas en la prensa de la época nos revelan, a su vez, los otros componentes del decorado señalados en el esquema, que consistían en elementos vegetales —árboles y arbustos— dispuestos en los primeros planos (fig. 266).

En otro de los inventarios, referente al «guardarropía», se proporciona información sobre el atrezo, del que se encargó el taller de A. Coll, sucesora de Tarascó y que estaba destinado al acto II, realizado por Vilomara.¹³⁵ En el tercer y último inventario localizado, en cuya carátula se indica «Varios», figuran relacionados los 19 figurines diseñados por Apel les Mestres, que costaron 380 ptas., y cuyo vestuario se encargó de materializar la

¹³⁵ Consistía en: «2 platos, 2 jarros, 1 urna, 1 arca, 8 copas, 6 guirnaldas flores artificiales, 1 frontal, mesa, mantel, 1 sillón, 1 mesa especial, 8 taburetes y objetos construidos de madera» y costó 297,60 pesetas. Cfr. «Teatro Eldorado. Inventario guardarropía». Biblioteca de Catalunya. Fondo de Eldorado [Ms. 1341].

«casa Paquita»;¹³⁶ 15 pares de calzado provistos por la empresa de Francisco Grau, por 166 ptas.; y otros elementos de vestuario y atrezzo: «1 coraza, 1 par de gambales,¹³⁷ 1 cetro, 1 trompeta, 1 lira, 1 diadema y cetro para el rey, 1 corona con piedras, 2 pares de pulseras, 1 casco de metal», de los que también se encargaría A. Coll, por 285 ptas.¹³⁸ Se conservan, igualmente, las nóminas de los actores.¹³⁹



Fig. 266 Decoración de Oleguer Junyent para el acto I de *Nausica*. Reproducida en: *El Teatre Català*, núm. 7, 14/04/1912, p. 12

¹³⁶ En el número extraordinario de la revista *El Teatre Català*, dedicado a Joan Maragall y publicado el 14/05/1912, pueden verse fotografías de los actores caracterizados como los personajes de *Nausica*. El trabajo de la sastrería mereció los elogios de la prensa: «No's pot finir d'alabar la presentació de Nausica, sense dedicar un gran elogi a la casa Paquita, que ha fet els vestits de l'obra amb tota la riquesa que permetia l'època y cenyintse fidelment als figurins dibuixats per l'Apeles Mestres, a qui no cal alabar perquè de tothom es reconeguda la seva competència y el seu bon gust en aquestes coses». «Nausica. La presentació i l'interpretació», *El Poble Català*, 09/04/1912, p. 1.

¹³⁷ Probablemente se refiere a gámbalos, que de acuerdo con la RAE se trata de un tejido de lienzo que se usaba antiguamente.

¹³⁸ *Cfr.* «Teatro Eldorado. Inventario varios». Biblioteca de Catalunya. Fondo de Eldorado [Ms. 1341]. Se conservan igualmente las facturas emitidas por todas estas empresas en la misma carpeta, relativa a la temporada del Sindicat d'Autors Dramàtics Catalans.

¹³⁹ En el periodo de la primera quincena de abril, en el que se estrenó la obra, Emilia Baró y Elvira Fremont cobraron 10 ptas./día; Antonia Verdier y Dolores Pla, 5 ptas./día; Pilar Castejón 4 ptas./día, Ramona Mestres y Carmen Roldán 3,50 ptas./día; Jaime Borràs y José Bergés 20 ptas./día; Carles Capdevila y August Barbosa 7,50 ptas./día; Luis Blanca y Avelino Galcerán, 6,25 ptas./día; Ramón Tor, 5 ptas./día; Eduardo Torres, Rafael Bardem y Andrés Guixer 4 ptas./día. *Cfr.* Biblioteca de Catalunya. Fondo de Eldorado [Ms. 1341, doc. 348].

El estreno recibió grandes y emocionados elogios por parte de la prensa, y los críticos coincidieron de manera generalizada en que todos los elementos de la representación estuvieron a la altura de la obra del insigne poeta.¹⁴⁰ En relación a la presentación escénica, el anónimo cronista de la revista *El Teatre Català* señaló:

L'Oleguer Junyent ha pintat pera'l primer acte una decoració plena de frescor, alegre, més que notable de perspectiva. Per'l segon acte en Maurici Vilumara ens ha donat un d'aquells interiors que només ell sap compondre. Ambient, perspectiva, art... I per'l tercer, en Moragas i l'Alarma han arribat al més alt grau de perfecció en una decoració plena de llum matinal, amb les muralles de la ciutat vistes d'escors en el primer terme, i amb el port al fons dreta i el palau reial al fons esquerra. Feia temps que a Barcelona no s'havia vist en decorat una tant esplèndida manifestació i el públic, comprenent-ho així, aplaudeix llargament aquestes tres meravelles d'art.¹⁴¹

Por su parte, el redactor de *El Diluvio*, que firmó como «B.», señaló:

El Sindicato, rindiendo un verdadero tributo de admiración al inmortal Maragall, ha vestido y decorado la obra con artística esplendidez, y a ello ha contribuido el admirable dibujante y poeta Apeles Mestres con sus figurines y dirección, hechos con amoroso entusiasmo. También contribuyeron al homenaje los pintores escenógrafos señores Junyent, Vilumara y Moragas y Alarma. Del primero es la decoración del primer acto, brillante de color y de efecto seguro que fue aplaudida al levantarse el telón y aun llamado a escena el autor. A nosotros, imparcialmente nos resultó poco resuelta de perspectiva y de calidad en aquellos árboles de primero y segundo término; pero como Junyent es antes que todo colorista y decorador, el efecto inmediato es seguro por el conjunto decorativo. La del segundo acto es del maestro Vilumara. Es un interior y está lleno de detalles de época griega preciosos. Artísticamente no causó el efecto de la anterior, y, sin embargo, indudablemente es la mejor de las tres que se presentaron. Finalmente, la del tercer acto es de Moragas y Alarma. Bien resuelta y justa en conjunto llamó la atención y fue aplaudida. Algún detalle, como el carro del primer término derecha, no nos llegó a convencer, aunque responde al conjunto.¹⁴²

Josep Morató, en *La Veu de Catalunya*, también se mostró entusiasta con la escenografía:

Parlem també de la presentació, que –mal ens està'l dirho als que som dintre'l Sindicat– es està immillorable. Anem a dir que, fóra la venturosa intervenció de l'Apeles Mestres en els figurins, no té'l Sindicat altra gloria que haver cercat el conjunt d'escenògrafs tan eximis com en Junyent, en Vilumara y els Moragas y Alarma. Del primer es l'esclat de llum que serveix de fons al primer acte y l'immensitat de mar que corre pel fons y el paisatge superb que l'acompanya; den Vilumara hi hà un típich interior de palau, molt

¹⁴⁰ Las circunstancias del estreno influyeron en el tono hagiográfico de las críticas de la obra. Cfr. GIBERT, M. «El teatre de Joan Maragall: historia d'una recepció». En: CASALS, G.; TALAVERA, M. *Maragall: textos i contextos: I Congrés Internacional Joan Maragall*. Bellaterra : Universitat Autònoma de Barcelona, Servei de Publicacions, 2012, p. 56; MURGADES, J. «Recepció de Nausica en la literatura catalana». En: *Mites clàssics en la literatura catalana moderna i contemporània*. Barcelona: Universitat de Barcelona Edicions, 2007, p. 86.

¹⁴¹ «Dissabte de gloria. L'estrena de Nausica», *El Teatre Català*, núm. 7, 14/04/1912, pp. 8-17.

¹⁴² B. «Espectáculos. Eldorado. Nausica», *El Diluvio*, 09/04/1912, pp. 19-20.

entonat y just; den Moragas y l'Alarma l'última decoració, bellament policroma y en la qual l'aire sembla bronzir. Totes elles van ser llargament aplaudides [...].¹⁴³

Por su parte, el diario *El Poble Català* dedicó un extenso artículo a comentar la interpretación y la presentación escénica. En relación al decorado de Junyent, su anónimo autor destacó su capacidad evocadora, sugerente e integradora, que armonizaba a la perfección con los versos de Maragall y los personajes:

[...] l'espectacle, fins descomptat les bel·leses literàries que fan d'aquesta obra una veritable joia, orgull de la literatura que l'ha produïda, resulta un encant pels ulls, que no's cansen d'admirar la vistosa plasticitat de cada un dels moments de la tragèdia. Així que s'aixeca'l teló, al començament del primer acte, sembla que entri a la sala una gran alenada d'oreig de primavera. La decoració de l'Olaguer Junyent, grandiosa de perspectiva, fresca de color, brillant y lluminosa, porta a l'esperit una onada d'alegria. Y per l'escena papallonegen, jugant, Nausica y les seves donzelles, vestides de colors clars y harmoniosos, moventese rítmicament, amb un no sé què de gràcia antiga. Els versos den Maragall, que ragen suaument com l'aigua d'una deü inestroncable, harmonisen magníficament amb la totalitat del paissatge y de les figures. Tot plegat dona la sensació d'una vida sana y forta, ont se exteriorisen amb noble simplicitat els sentiments elementals y eterns de l'humana naturalesa. [...] tot l'acte es una divina evocació, ara dolça y suau, ara extremada, d'aquells alts fets que cantà'l més alt dels poetes de Grecia.¹⁴⁴

No obstante, también hubo alguna opinión negativa, como la de Romà Jori en *La Publicidad*, cuya crítica supuso la nota discordante con respecto a las demás. Así, en opinión de Jori, la interpretación y la presentación escénica estropearon la belleza del poema de Maragall. La presentación carecía, según él, de unidad estética visual del conjunto además de ser anacrónica, lo que constituyó uno de los principales errores de la representación:

[...] hemos de agradecer todos que se nos haya dado esta obra que unas tan grandes bellezas literarias tiene y una tan grande emoción pudiera despertar de haberse presentado de una manera humilde para que pudiera resaltar más la grandeza del poema. El talco y la purpurina, los flecos chillones, los gestos descompasados no sirvieren para otra cosa que para restar interés a la acción y para romper la cándida sencillez de los versos. Se quiso presentar el genio de la poesía con afeites. Y ese fue el grave daño. Toda obra perfecta queda rebajada en un teatro. Pierde parte de su frescura y de su vigor. Porque la realidad de la visión, por perfecta que sea, dista mucho de lo que la imaginación evoca. Pero si la realidad se presenta mal y se quiere presentar una obra de epopeya en la forma que presenta una revista, el mal entonces aumenta. [...]. Se ha querido presentar muy loablemente la obra con toda riqueza, pompa y esplendor para mejor honrar la memoria de Maragall. Pero creemos que todo el mundo se ha excedido en sus entusiasmos. Y se nos ha presentado una Grecia convencional, de los últimos

¹⁴³ MORATÓ, J. «El triomf de Nausica al Teatre de Catalunya», *La Veu de Catalunya*, 08/04/1912, p.1

¹⁴⁴ «Nausica. La presentació i l'interpretació», *El Poble Català*, 09/04/1912, p. 1.

tiempos de su grandeza. Y hay aquí un error lamentable de fechas y otro de lugar. En primer lugar la acción de *Nausica* no pasa en Grecia, sino en una de las islas del Asia menor. Y en segundo lugar se ha dado un salto de diez siglos en la indumentaria y en la arquitectura. Se nos presenta una Grecia posterior al siglo de Pericles (460 antes de J. C.). Y la acción de «*La Odisea*», se ha de trasladar por lo menos a 1100 o a 1500 años antes de J. C., es decir, a los tiempos de Micenas y de Cnosos. En el arte miceniano se tenían que inspirar para presentar la obra. Los templos eran de construcción ligera, dominando la madera con preferencia a la piedra. Las columnas de madera se adelgazaban en su parte inferior. Y cuando estas columnas se transforman en piedra, guardan la misma forma, como sucede en la puerta de los Leones de Micenas. De todo esto se ha prescindido. Y aun cuando el señor Apeles Mestres, con su maestría y buen gusto que todos le reconocemos y los escenógrafos Olegario Junyent, Mauricio Vilumara y Moragas y Alarma, han trabajado con gran entusiasmo, dibujando el primero los figurines con una exquisita y refinada distinción y pintando los otros tres decoraciones hermosísimas con una gran perfección, por una falta de dirección imperdonable, resulta una estridencia chillona de colores que perturba los nervios. Se ha buscado lo efectista, lo que hace bonito, es decir, todo lo contrario de lo que es «*La Odisea*», y lo que es el poema de Maragall. No hay ninguna clase de armonía entre los trajes y el decorado. Todo resalta bruscamente, en una forma estridente. Mejor hubiera sido un fondo suave para el decorado. Y para los trajes unas sencillas túnicas de blanco lino. Y en la sencillez de la presentación se destacarían las figuras como en un relieve arcaico. Y la belleza de los versos no quedaría cubierta por el talco y la purpurina, ni el genio de la poesía se presentaría lleno de afeites.¹⁴⁵

Un año después del estreno de *Nausica* se organizó una fiesta helénica en el Palau de la Música Catalana a beneficio de la protección de la infancia abandonada, concebida por la Casa de Familia. El programa de la fiesta, que tuvo lugar el 20 de abril, incluía, además de danzas, rapsodias y cantos –compuestos por Aureli Campmany y dirigidos por A. Pérez Moyà–, el estreno de dos tragedias griegas: *Hécuba* de Eurípides y *Áyax* de Sófocles, adaptadas y traducidas al catalán por Domènec y Vicenç Corominas, la primera, y por José de Lasarte, la segunda.¹⁴⁶

Ambas obras fueron interpretadas por los actores aficionados de la Casa de Familia, que contaron con la colaboración de las actrices María Fabregat y Carmen Roldán. Vicenç y Domènec Corominas –directores del cuadro dramático de la Casa de Familia– se encargaron de conducir la fiesta. A Oleguer Junyent se le encomendó la dirección artística del evento, y para la puesta en escena de ambas obras se reaprovechó el decorado de *Nausica* del SADC, concretamente el telón de fondo (fig. 267):

¹⁴⁵ JORI, R. «Teatros. *Nausica*», *La Publicidad*, 08/04/1912, p. 2.

¹⁴⁶ El programa puede consultarse en la revista *Catalunya. Revista semanal*, núm. 289, 26/04/1913, p. 239.

El Palau de la Música Catalana ofería un brillant aspecte. Una bellíssima decoració d'En Junyent –la que s'estrenà per al primer acte de «Nausica»– enquadra l'escena amb el blau del seu mar i el seu cel, i amb l'auria rojor de la terra assolada, emmarletada de xiprers i clapejada d'oliveres.¹⁴⁷

Por las características del evento y el interesante programa fue una fiesta muy concurrida, a la que acudieron familias aristocráticas y diversas personalidades del panorama cultural catalán.¹⁴⁸



Fig. 267 Una escena de *Ajax* con decorado de Oleguer Junyent. Fuente: *Il·lustració Catalana*, núm. 517, 04/05/1913, p. 281.

¹⁴⁷ A. «La festa hel·lènica», *Renaixement. Periòdic adherit a la Unió Catalanista*, 24/04/1913, p. 202.

¹⁴⁸ Para más información *vid.* «La festa hel·lènica de la “Casa de família”», *La Ven de Catalunya*, 22/04/1913 (Ed. Mañana), pp. 1-2; *La Vanguardia*, 22/04/1913, p. 5; «Festa hel·lènica», *Revista musical catalana: butlletí mensual del Orfeó Català*, núm. 113, 05/1913, pp. 19-20; «Festival hel·lènic de la Casa de família», *El Teatre català*, núm. 61, 26/04/1913, p. 275; BATLLE, E. «Una fiesta Helénica», *El Diluvio: diario político de avisos, noticias y decretos*, núm. 112, 22/04/1913 (Ed. Tarde), p. 5.

6.4 La consagración definitiva como escenógrafo wagneriano (1913)

Cuando 1913 tocaba a su fin, tuvo lugar el estreno de la que se consideraba la última ópera de Richard Wagner que quedaba por representarse en el Gran Teatro del Liceo: *Parsifal*.¹⁴⁹ Hasta ese momento no se había podido llevar a escena debido, en buena medida, a que los descendientes de Wagner habían disfrutado de los derechos para su representación, reservada en exclusiva para el Festival de Bayreuth hasta pasados treinta años del fallecimiento del compositor.¹⁵⁰ Los derechos caducaban con el final de 1913, concretamente el 31 de diciembre a las doce de la noche, y los teatros europeos aguardaban ansiosos el momento de poder estrenarla el día 1 de enero de 1914. En el caso del Liceo, el empresario Alfredo Volpini, que había sustituido a Bernis:

[...] consciente de que era muy importante no perder la ocasión, hizo las gestiones oportunas, pero mientras las estaba realizando cayó en la cuenta del desfase existente entre Alemania y España. Si los derechos caducaban a la media noche del 31 de diciembre allí, bien podía empezarse la representación en Barcelona una hora antes, o sea, a las once de la noche y, por lo tanto, dentro del año 1913. De este modo el Liceo se anticipaba a los demás teatros, entre los cuales estaban el Teatro Real de Madrid y los de Berlín, Bolonia, Roma, Breslau, Budapest, Bremen, Kiev y Praga.¹⁵¹

Con el estreno de *Parsifal* la ciudad de Barcelona podía presumir no sólo de haber sido la primera urbe mediterránea en llevar la ópera magna de Wagner a escena, sino también de haber visto representadas todas las óperas del venerado compositor. *Parsifal* suponía, a su vez, el broche de oro al año 1913, consagrado a la gloria de Wagner, tras la fastuosa celebración unos meses antes del centenario de su nacimiento. De esta forma, la labor de los wagnerianos, pudo verse culminada.

¹⁴⁹ Aunque generalmente *Parsifal* es tratada como una ópera, Richard Wagner concibió esta obra como un festival escénico sacro (*Bühnenweihfestspiel*). Como veremos, el tratamiento de *Parsifal* como una ópera fue uno de los principales motivos de irritación de la Asociación Wagneriana con el estreno del Gran Teatro del Liceo, por considerar que no respetaba la concepción del compositor. Aunque a lo largo del capítulo nos referimos a esta obra como ópera por economía de procedimiento, somos conscientes de la controversia.

¹⁵⁰ El propio Wagner lo había dispuesto así, tal y como se desprende de una de sus cartas enviada a Luis II de Baviera el 28 de septiembre de 1880. La revista *El Teatre Català* publicó el fragmento de dicha carta que alude a esta cuestión: «Com una acció en la qual els misteris més sublims de la fe cristiana són posats en escena, podria ésser representada en teatres com els nostres? Es amb un sentiment ben determinat que jo he qualificat Parcival de festival escènic sagrat. Dec, doncs, consagrar-li un temple que no pot ésser altre que'l meu Bühnenfestspielhaus, de Bayreuth, l'únic que existeix. Es allà ont Parcival deu exclusiva i únicament ésser representat ara i sempre: jamai Parcival deurà ésser ofert al públic com una diversió, sobre qualsevol escena, i és en previsió d'això que m'ocupo únicament de pendre les meves disposicions i d'escollir els medis per a assegurar aquest destí de la meva obra». «El festival safrat "Parcival"», *El Teatre català*, núm. 98, 10/01/1914, p. 23.

¹⁵¹ ALIER, R.; MATA, F.X. *El Gran Teatro del Liceo. Historia Artística*, op. cit., p. 98. Otras ciudades como Nueva York, Ámsterdam y Zúrich no habían respetado esta exclusividad y estrenaron sus versiones años antes. Cfr. JANÉS, A. *L'obra de Richard Wagner a Barcelona*, op. cit., p. 128.

No obstante, antes de que se produjera el estreno de *Parsifal* en el Liceo, la Asociación Wagneriana de Barcelona había concebido un proyecto para representarlo en el entorno inigualable del Monasterio de Piedra, sito en el término de Nuévalos, próximo a Alhama de Aragón.

Este proyecto, como veremos a continuación, no llegó a ver la luz. De haberse podido celebrar, el estreno de *Parsifal* se habría producido sin tener en cuenta las prescripciones de Wagner –como había ocurrido en Nueva York, Ámsterdam o Zúrich– de no estrenarla fuera de Bayreuth hasta pasados treinta años de su muerte, pues la idea de la Asociación era representarla en el verano de 1913.¹⁵²

Oleguer Junyent estuvo relacionado con todos estos eventos, que le acabaron de consagrar como uno de los principales escenógrafos wagnerianos del territorio.

6.4.1 El proyecto fallido del Monasterio de Piedra y los festivales del centenario del nacimiento de Wagner

A comienzos de 1912, la Asociación Wagneriana de Barcelona quiso celebrar el Centenario de Richard Wagner, que tendría lugar en mayo de 1913, con un evento grandioso: el estreno de *Parsifal* en el Monasterio de Piedra, propiedad de Juan Federico Muntadas Jornet. Este lugar se consideró el ideal para acoger el homenaje por sus hermosos paisajes, lejos del bullicio mundano, que recogían el espíritu de la obra wagneriana:

Toda la esencia del espíritu de Parsifal, se siente aquí. El *Parsifal* es la huida lejos del mundo, después de adquirir su plena posesión. Y esto es Piedra. Y esto es el espíritu de la obra wagneriana. Evocad el despertar de la Naturaleza en el prólogo de la grandiosa Tetralogía. Seguid después la lucha, para conquistar la posesión y los medios materiales para asegurar su omnipotencia. Ved a Sigfrido, grande, heroico, en la plenitud de su vigor, sintiendo la sensualidad alegre de su vida, vibrando en sus músculos hasta la exaltación de su naturaleza, dejándose arrastrar inocente por el torbellino de sus pasiones que puede aniquilarlo. Y de este espíritu eternal y creador, cuando nos encontramos en la

¹⁵² Es interesante, en este sentido, señalar la opinión que tenía Joaquim Pena, fundador de la Asociación Wagneriana y uno de los más fervientes apóstoles del compositor, al respecto de la prohibición de Wagner de estrenar la ópera fuera de Bayreuth. El musicólogo se mostraba contrario a la exclusividad de Bayreuth por considerar que «la obra de arte debe pertenecer, en definitiva, a la humanidad. [...] con ello no creía ir contra la voluntad de Wagner, a pesar de que éste manifestara repetidamente su deseo de que su última obra se representara sólo allí, y sostuvo que para la interpretación del pensamiento del autor hay que atender más al espíritu que a la letra; así lo que Wagner quería era un teatro y unos artistas y un público especiales “lejos de los teatros de ópera y sin contaminaciones con las banalidades del repertorio corriente”, según escribía a un amigo; criterio que confirmó más tarde en otra carta a un empresario en que admitía la *posibilidad* de consentir con el tiempo la representación de *Parsifal*, no a los teatros estables de cada localidad, sino a un “*teatro Wagner ambulante* que recorriera el mundo dando representaciones modelo de su obra”. Si así se hubiera hecho habríase evitado la actual codicia de los empresarios, atentos solo a explotar el reclamo de la prohibición con fines puramente industriales, mientras los públicos, por desconocer en absoluto la obra, se tragarán fácilmente gato por liebre, haciendo así juego a las empresas explotadoras». Tomado de «La Wagneriana y Parsifal. Conferencia de Joaquín Pena», *La Publicidad*, 11/01/1914, p. 2.

plena posesión de la Naturaleza indomable y brava, pasamos á Parsifal, que es el renunciamiento, la huida lejos del mundo. El símbolo del tesoro del Nibelungo sufre una transformación espiritual. La Humanidad que no ha encontrado en la lucha la paz ansiada, vuelve a la tierra, pura y casta, madre de los pueblos, su mirada. Y en la consagración del Graal eleva su alma, renunciando á la posesión. El festival sagrado del Santo Graal tendría en el Monasterio de Piedra, bajo la espléndida pompa de su belleza y en la grandeza de una naturaleza embravecida, que se acerca á Dios, el escenario más digno y grande que se conociera. De ahí partió la idea de glorificar a Wagner en los parques naturales del viejo cenobio.¹⁵³

La asociación planteó dicho proyecto a su homóloga en Madrid, que se sumó de buen grado.¹⁵⁴ Oleguer Junyent formaba parte de la comisión organizadora del mismo, junto con Joaquim Pena, Francesc Viñas, Lamote de Grignon, Uriach y Vilaseca –estos últimos, tesorero y secretario de la asociación, respectivamente–, entre otros. Una vez planteada la idea, y tras varias propuestas de reunión fallidas, la comisión catalana se reunió en el citado monasterio a principios de junio 1912 para dar forma a la propuesta. No pudieron acudir ni Francesc Viñas ni los representantes de la asociación madrileña; estos últimos a causa de diversos imprevistos de última hora, aunque remitieron un telegrama mostrando su total adhesión a las decisiones que se tomaran en dicha reunión. Pena enviaría después una cariñosa carta a Manuel de Cendra, secretario de la asociación madrileña, excusándose por haber celebrado la reunión sin ellos, pero aludiendo a que no podían aplazarla más, entre otras razones, para no causar problemas a Oleguer Junyent, persona imprescindible en el proyecto:

Por una parte, a la hora en que recibí el aviso, faltando ya pocas para la marcha, era del todo imposible llegar a reunir a mis compañeros para resolver lo procedente. Además, la suspensión nos representaba la pérdida de los billetes, que había ya adquirido el tesorero. Y, por si eso no bastara, uno de nuestros compañeros, el pintor escenógrafo Sr. Junyent, no podía demorar por más tiempo su salida para el extranjero, que venía ya aplazando desde el principio de mes, por acompañarnos. Hay que tener en cuenta que al propio compañero le habíamos causado ya otra extorsión con el aplazamiento del mes de Mayo, pues antes de tener noticia del mismo, regresó ex-profeso de Mallorca donde, de lo contrario, hubiese permanecido hasta fin del mes pasado y por sus conocimientos técnicos en la materia era el amigo Junyent insustituible, pues ha recorrido por dentro los principales teatros de Alemania y conmigo visitó el propio escenario de Bayreuth, donde recogimos datos para aprovecharlos en su día.¹⁵⁵ Con estos antecedentes espero que se

¹⁵³ JORI, R. «La glorificación de Wagner en el Monasterio de Piedra», *La Publicidad*, 13/06/1912, p. 1.

¹⁵⁴ El desarrollo de los acontecimientos en relación al proyecto ha sido estudiado por ORTIZ-DE-URBINA, P. «Un “Bayreuth español” para 1913: wagnerianos de Madrid y Barcelona en un proyecto común», *Matèria. Revista internacional d'art*, núm. 8, 2014, pp. 47-84. También hace alusión al proyecto de Piedra: JANÉS, A. *L'obra de Richard Wagner a Barcelona, op. cit.*, pp. 121-122.

¹⁵⁵ La visita a la que se refiere Pena es la que Junyent realizó en julio de 1901 tras ganar el concurso convocado por el Gran Teatro del Liceo para llevar a cabo las escenografías de *El ocaso de los dioses*, a la que hemos hecho extensa referencia en un capítulo anterior. Esta carta, no obstante, es la primera noticia con la que contamos acerca de que Pena coincidiera con Junyent en Bayreuth. Si bien es cierto que el

harán cargo de la precisión en que nos vimos de emprender el viaje y no lo consideraran una descortesía de nuestra parte. Por lo contrario, abrigábamos todavía la esperanza de que alguno de Vds. se animaría a venir al conocer nuestro telegrama de salida.¹⁵⁶

En el encuentro en el Monasterio de Piedra se amplió la citada propuesta. De esta forma, en lugar de una sola representación de *Parsifal* se planteó levantar en aquel enclave un teatro wagneriano hermano del de Bayreuth en el que se combinara «la belleza de la naturaleza con la escenografía y el arte dando representaciones anuales de las obras wagnerianas o de tragedias griegas, utilizándose los dos idiomas nacionales [...] dando a los espectáculos toda grandiosidad y opulencia».¹⁵⁷ Román Jori, redactor de *La Publicidad* que acudió a la reunión, explicó cómo idearon el teatro que acogería la representación:

El final de este lago [el lago del Espejo], en un recodo que se forma junto a la Peña del Diablo, frente a un anfiteatro natural formado por el espadado de las inmensas rocas en la plazoleta de la Salud, fue el punto escogido por la comisión catalana para el emplazamiento del Teatro, reuniendo todas las condiciones necesarias para este objeto. El paraje está lleno de majestad, de belleza y de quietud. No llega hasta allí el rumor de las cascadas. El lago servirá de fondo a la escena. El teatro, teniendo la misma configuración del de Bayreuth, formando la sala como un trapezoide, tendría una anchura de 25 metros, teniendo 56 de largo, con un suplemento de 12 metros más. La orquesta, al pie de la escena, podría tener un espacio de 25 metros por 6. La boca del escenario puede tener 12 metros, quedando 8 metros á cada uno de los lados de la escena para los servicios interiores. El fondo de la escena tendría 20 metros. El teatro sería capaz para 2.000 personas, poseyendo cada una de ellas la respectiva localidad. El teatro construido en local cerrado. Y la escena estaría combinada con la decoración natural ó la escenografía, según la acción de la obra. Así, por ejemplo, el primer cuadro de «Parsifal», el lago sería la decoración de foro más espléndida que se pudiera sonar. El lago fácilmente podría ser convertido en la pradera florida del Viernes Santo ó en jardín encantado, utilizando también decoración natural. Para el interior del templo del Grial ó del Castillo de Klingsor se utilizaría el decorado escenográfico. Buscad el efecto que en los árboles y en las aguas del lago pueden hacer las luces artificiales, sabiamente combinadas por la mano del artista y encontraréis una visión mágica y encantadora. He aquí lo que podría ser este teatro.¹⁵⁸

musicólogo fue quien en su momento dio la idea a la Sociedad del Gran Teatro del Liceo de enviar a los escenógrafos ganadores del concurso a la meca wagneriana para ver *in situ* una representación de la última parte de la *Tetralogía*, el hecho de que él asistiera no se mencionó en las noticias de prensa de aquel año. Tampoco se hizo alusión a ello en las actas de la Junta ni en los artículos que el propio Pena publicó en *Joventut* relatando la colaboración prestada a la citada entidad para el estreno de aquella ópera. Cfr. PENA, J. «Cosas del Liceu o concurs pera un decorat (I)», *op. cit.*, pp. 502-504; PENA, J. «Cosas del Liceu o concurs pera un decorat (II)», *op. cit.*, pp. 513-516.

¹⁵⁶ Borrador original manuscrito enviado por Joaquim Pena a Manuel de Cendra (18/06/1912). Fondo Joaquín Pena. Biblioteca de Catalunya. Carta reproducida por: ORTIZ-DE-URBINA, P. «Un “Bayreuth español” para 1913...», *op. cit.*, pp. 79-80.

¹⁵⁷ JORI, R. «La glorificación de Wagner en el Monasterio de Piedra», *op. cit.*, p. 1.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 2.



Fig. 268 Detalle de la pàgina del àlbum de visites del Monasterio de Piedra en la que firmaron los miembros de la comisión, con el dibujo de Oleguer Junyent. Àlbum de firmas (1890-1937). Archivo del Monasterio de Piedra.

La comisi3n qued3 entusiasmada tras la reuni3n y en el àlbum de visites del Monasterio dej3 escrita una «pàgina wagneriana» dibujada por Oleguer Junyent. Esta pàgina habìa permanecido in3dita y tan s3lo sabiamos de su existencia por los testimonios en la prensa de la 3poca, pero durante el proceso de investigaci3n la hemos podido localizar y celebramos poder incluirla (fig. 268). En ella Junyent dibuj3 el sello de la Asociaci3n Wagneriana y puso debajo, como tributo, la «Cola de caballo», en alusi3n a una de las famosas cascadas del parque. Joaqu3n Pena escribi3 en catalàn unos versos del Parsifal, Lamote de Grignon escribi3 en un pentagrama el tema de «Parsifal» y Roman Jori, Francisco Uriach y Vilaseca firmaron las l3neas que siguen:

Dintre l' esplendit parc del Monastir s'oviren les pedres milenaries daurades pel temps y per la llum. La fe d'altres epoques, forta y roenta, les animava en mitj de la pompa ingent de la Natura. ¡Que la nostra fe aixequi are les padres del temple del art a la majar gloria del geni de la m3sica!. La consagraci3n del Graal sols se pot comprendre en lloc, ahont, per la remor de les cascadas, se sent la veu de Deu.

Sacar adelante el proyecto iba a suponer un ingente esfuerzo económico y era imprescindible que se implicaran los prohombres de la asociación madrileña. Estos, por su parte, ya habían iniciado algunas actuaciones y habían pedido audiencia al rey Alfonso XIII para solicitarle ayuda. La reunión, a la que asistieron representantes de ambas asociaciones se había celebrado el 19 de marzo con una gran acogida por parte del monarca.¹⁵⁹

En la citada carta que Pena envió a Cendra tras la reunión de la comisión en el Monasterio de Piedra, además de manifestarle los pormenores del encuentro y las decisiones adoptadas, también le planteó los aspectos presupuestarios que se consideraron inicialmente para poder materializar el proyecto, con el fin de que Cendra pudiera darlos a conocer a la asociación madrileña:

Lo único que nosotros podemos ahora comunicar a Vds. es una opinión hija más bien de la impresión personal que basada en un cálculo real y efectivo, en el entendido de que sólo han de tomarla Vds. a beneficio de inventario. Resumiéndola, para abreviar, dividimos el coste total, prescindiendo de momento del gasto material de cada representación en dos conceptos: 1.^a construcción del teatro, en condiciones de ser explotado en años sucesivos, única manera de asegurar a los accionistas un negocio que de otra suerte es forzosamente ruinoso. 2.^a habilitación del Monasterio de Piedra para hospedar el número conveniente de personas. En cuanto al primer extremo, hemos deducido que la sala completamente cerrada costaría menos de lo que temimos, debido a las condiciones naturales del sitio designado y a la facilidad de proporcionarnos la misma finca toda la piedra necesaria, si bien el principal elemento de construcción debiera ser la madera y parte de hierro. El coste del escenario sería fácil de [calcular] por lo que se refiere a estos elementos, pero más difícil respecto a la complicada maquinaria, para lo que me atengo a lo que he expuesto más arriba. Por lo que hace al segundo extremo, el hospedaje en Piedra, recorrimos el Monasterio y sacamos la conclusión de que aunque hoy no está habilitado más que para un par de centenares de personas, hay allí cabida suficiente para muchísimos centenares más, verificando las obras necesarias. Hay local en grande por habilitar, y todo es cuestión de tabiques, no de paredes ni techos, calculando en 2.000 el número de espectadores. Así creemos que cogerían en el Monasterio, si no todos, que es un imposible, por lo menos unas dos terceras partes, y para el resto se puede contar con los grandes establecimientos de Alhama, distante hoy sólo tres cuartos

¹⁵⁹ «Han sido recibidos por el rey los representantes de las Asociaciones Wagnerianas de Barcelona y Madrid. En representación de la de Madrid iban el duque de Alba y los señores Cendra y Ramos y en representación de la Wagneriana de Barcelona el tenor Viñas. Los visitantes han expuesto al monarca el proyecto que de común acuerdo desean realizar ambas Asociaciones. Se trata de la inauguración de un teatro dedicado á Wagner y cuyo edificio se hará en el Monasterio de Piedra, en el sitio denominado San Juan de la Peña. El sitio es de indiscutible utilidad para el objeto deseado, pues se trata de construir un teatro mitad al aire libre y mitad cubierto, donde puedan darse representaciones de Parsifal tal como se hace en Bayreuth. Las Asociaciones wagnerianas de Barcelona y Madrid cuentan con el apoyo de personalidades pudientes y desean que a la idea vengan a sumarse cuantos sientan amor por el arte. Para la realización de este proyecto se emitirán acciones de 25 pesetas, que, como es natural, darán derecho el reparto de los beneficios que se obtengan». «Asociaciones wagnerianas», *El Diluvio: diario político de avisos, noticias y decretos*, 20/04/1912 (Ed. mañana), p. 38.

de hora del Monasterio, merced a un buen servicio de automóviles ya establecido. Por lo tanto, con un buen maestro de obras y un contratista de muebles necesario, podría fijarse con bastante exactitud la cifra total respecto de este punto.¹⁶⁰

Tras lo expuesto, fijó el presupuesto necesario aproximado en un millón de pesetas, cantidad que se tendría probablemente que ampliar. No obstante, esta cifra no asustaba a Pena, que estaba entusiasmado con el proyecto y se mostraba dispuesto a mover cielo y tierra para conseguir materializarlo. En el escrito, instó a los madrileños a reunirse para discutir lo expuesto y tomar una decisión:

Como que no nos queda más tiempo que perder, yo ruego a Vds. que tomen una resolución definitiva sobre el particular a la mayor brevedad posible antes de que se inicie la desbandada del verano. Reúnanse ustedes en seguida, cambien impresiones sobre lo que llevamos expuesto, lléguense personalmente a Piedra, que no está tan lejos de ésta, rectifiquen nuestros equivocados puntos de vista, expóngannos sus impresiones y razonamientos y borronen las bases definitivas de la nueva sociedad artística o, en último término, desengañennos Vds. de una vez, para abandonar en la región de los sueños irrealizables una idea que hoy ya empieza a trascender demasiado al público.¹⁶¹

La respuesta de Manuel Cendra, secretario de la asociación madrileña, llegó el 1 de julio y no pudo ser más descorazonadora para los implicados, entre ellos Junyent, pues le manifestó que la Asociación wagneriana de Madrid no veía factible lograr el presupuesto que había señalado. Al parecer, distintos miembros de la entidad habían tenido reuniones con políticos de su confianza que les habían declarado la imposibilidad de conseguir subvenciones culturales para tal fin y, en este sentido, le exponía la falta de sensibilidad artística de la clase política de la capital. Tampoco habían conseguido el apoyo de otros contactos, por lo que concluyeron que el proyecto era financieramente irrealizable.

Al desmarcarse Madrid, se dio fin al sueño de Pena y de todos los implicados de estrenar *Parsifal* en el Monasterio de Piedra. Del loable proyecto quedarían como testimonio el citado artículo de Romà Jori, las dedicatorias de sus impulsores en el libro de visitas del Monasterio y las cartas intercambiadas con la asociación madrileña, hoy conservadas en el fondo Joaquim Pena de la Biblioteca de Cataluña.

A pesar del desengaño de la asociación barcelonesa con el fallido proyecto del Monasterio de Piedra, Wagner no se quedó sin la celebración de un homenaje conmemorativo del centenario de su nacimiento. La entidad organizó unos festivales que tuvieron lugar los días 18, 22, 27 y 30 de mayo y el 3 de junio de 1913 en el Palau de la Música Catalana. Además de poderse escuchar diversos fragmentos de óperas wagnerianas, el programa incluía una audición prácticamente íntegra de *Parsifal* en forma de concierto, en el que se dieron a conocer diversos fragmentos cantados en catalán.

¹⁶⁰ Borrador original manuscrito enviado por Joaquim Pena a Manuel de Cendra (18/06/1912), *op. cit.*

¹⁶¹ *Ibid.*

Bajo la dirección del eminente maestro Franz Beidler, destacaron como solistas la soprano Lina Pasini-Vitale, que cantó la parte de Kundry, y el tenor Francisco Viñas, que interpretó la de Parsifal, y se contó, a su vez, con el concurso del Orfeo Català. De esta forma, tras estos festivales, el público quedó preparado o al menos encaminado para adentrarse en una representación completa de *Parsifal*.

Oleguer Junyent se encargó de la decoración de la sala, en la que dispuso medallones con los nombres de los protagonistas de las óperas wagnerianas. En el escenario se colocó un busto del compositor bajo un dosel de cintas rojas y amarillas que se entrelazaban en una triple corona de laurel.¹⁶² Desde las páginas de *La Tribuna*, Marc Jesús Bertran describió minuciosamente en qué consistió la decoración de la sala:

Contribuyó con la adecuada decoración de la sala el refinado artista Olegario Junyent, que dio una prueba más de sus inagotables recursos y de su selecta documentación. La sala estaba embellecida con aires de festival solemne, a la manera que los habitantes de Nuremberg decoran los prados ribereños del Pegnitz cuando expansionan sus alardes de gaya poesía...Un gran busto de Wagner, sobriamente realizado, aparecía bajo un verdadero dosel de cintas rojas y gualdas que coincidían y se anudaban en una triple corona de laurel, como el triple emblema de la Fe, el Amor y la Esperanza, que guía su obra. Por la sala culebreaba la fresca guirnalda de follaje que ora abrazaba la dórica columna del parnaso beethoveniano y pasaba rozando la altiva frente del coloso de Bonn y se anudaba bajo los cascos de los corceles walkyrianos, o descendían hasta besar las sienes del cantor popular, o se abatía besando el busto de Clavé y se difumaba a la sombra del pétreo sauce legendario...Los barandales de los dos pisos de la sala también estaban discretamente ocultos tras una faja de follaje que enmarcaba unos tarjetones de gusto germánico medieval, en los que aparecían escritos primero los nombres de las heroínas wagnerianas, la casta Elsa, la apasionada Isolda, la ingenua Eva, la humana Brunhilda, la redentora Elisabeth, la redimida Kundry, y luego Santa, y Venus y Sieglinda, Ortrunda, Fricka, Branguera...Y allá en lo alto, como altos los puso el genio de Wagner, aparecían los nombres de sus héroes, de sus dioses, de sus hombres. El aspecto del salón, con sus grandes grupos de palmas, sus ramos de olivo y sus guirnaldas de laurel, dándoles, como hemos dicho, un sabor germano muy adecuado, hacía honor a la reputación de artista exquisito de que goza Olegario Junyent.¹⁶³

¹⁶² Cfr. ORPHEUS, «Música», *El Teatre català*, núm. 66, 31/05/1913, p. 362. Para más información, vid. JANÉS, A. *L'obra de Richard Wagner a Barcelona*, op. cit., p. 125; Cfr. JIMÉNEZ, L. *El reflejo de Wagner en las artes plásticas españolas...*, op. cit., vol. 2., pp. 404-405. El artista Joaquim Renart llevó a cabo diversos dibujos en su cuaderno acerca del festival. Uno que muestra el busto ornamentado de Wagner es el único testimonio gráfico localizado de la ornamentación llevada a cabo por Junyent. Vid. «Centenari del naixement de Wagner. A n'en Palau de la Música Catalana. 22 Maig 1913», *Quadern de dibuix: Joaquim Renart*, vol. 4, 1913, p. 180. Biblioteca de Catalunya.

¹⁶³ M. J. B «Primer Festival de la Associació Wagneriana», *La Tribuna*, 19/05/1913, p. 4.

El 7 de junio se celebró en la *Maison Dorée* un banquete para celebrar el éxito grandioso que habían tenido los festivales. El banquete había sido organizado en honor a Joaquim Pena, alma mater de los festivales, pero este quiso hacer extensivo el honor a los cantantes que habían participado. Acudieron más de un centenar de comensales, entre ellos músicos, literatos, críticos musicales y otros personajes de cultura, como Marc Jesús Bertran, Manuel Urgellès, Emili Tintorer, Adrià Gual, Enric Morera y, por supuesto, Oleguer Junyent, vinculado a todo lo relacionado con Wagner y lo wagneriano.¹⁶⁴

6.4.2 El estreno de *Parsifal* en el Liceo

El estreno de *Parsifal* tuvo lugar la noche de Fin de Año, como hemos adelantado, y el empresario del coliseo, Alfredo Volpini, no escatimó gastos ni esfuerzos para que el drama lírico wagneriano luciera con la máxima grandiosidad y dignidad posibles.

Para la interpretación se contó con un reparto de lujo, destacando el tenor Francesc Viñas —que ya había cantado algunos fragmentos en catalán en los festivales wagnerianos—, en el papel de Parsifal; la soprano Margot Kaftal, en el de Kundry; Cesare Formichi, en el de Amfortas; y Vincenzo Bettoni, en el de Gurnemanz.

Para la puesta en escena fueron contratados algunos de los mejores escenógrafos que habían trabajado para las producciones wagnerianas del Gran Teatro del Liceo a lo largo de todos esos años. Como no podía ser de otra manera, Oleguer Junyent fue uno de los escogidos. Así pues, llevó a cabo la escenografía del cuadro segundo del acto I, correspondiente al interior del Templo del Grial, y también acometió el decorado completo del acto III, cuyo primer cuadro se ubicaba en un plácido prado primaveral. A continuación se producía una mutación realizada mediante un panorama móvil y se daba paso al cuadro segundo, situado nuevamente en el templo del Grial del primer acto.

Maurici Vilomara, por su parte, se encargó del primer cuadro del acto I, acontecido en un claro del bosque en los dominios de Monsalvat, territorio de los Caballeros del Grial. También era de Vilomara el panorama móvil del mismo acto que, al igual que el de Junyent, supuso una gran novedad en la época «ya que se trataba del “paisaje rodante”, cuyo movimiento daba la sensación de que de que [...] Parsifal y Gurnemanz se dirigían, entre bosques y rocas, al templo del Santo Grial».¹⁶⁵ Finalmente, Miquel Moragas y Salvador Alarma asumieron los decorados del II acto. El primer cuadro del acto sucedía en el castillo de Klingsor y el segundo en el jardín encantado de las mujeres flor que, tras una mutación, se transformaba en el jardín desolado.

¹⁶⁴ Vid. *La Vanguardia*, 07/06/1913, p. 4.

¹⁶⁵ COLOMER, J. M «Cincuenta años de Parsifal en el Gran Teatro del Liceo». En: *Parsifal 1914-1964*. Archivo de la Sociedad del Gran Teatro del Liceo. Disponible en línea: <<https://ddd.uab.cat/record/146374>> [Fecha de consulta: 28/10/2019].



Fig. 269 Taller de escenografía del Gran Teatro del Liceo. En la imagen aparecen Oleguer Junyent, Maurici Vilomara, «El Cisco» y Comeleran pintando los panoramas del *Parsifal*. Archivo Armengol-Junyent.

Se conserva un testimonio de gran interés acerca de la ejecución de esta escenografía. Se trata de una fotografía en la que se aparece Junyent en el taller del Liceo, junto con Vilomara y dos operarios identificados por el propio Oleguer como «El Cisco» y «Comeleran», mientras están pintando uno de los panoramas de *Parsifal*, tal y como se indica en el margen (fig. 269). La imagen en sí constituye una prueba más de la colaboración que se existía entre Vilomara y Junyent.

El vestuario fue diseñado magistralmente por Alexandre Soler Mariye, cuyos figurines eran de una gran modernidad y evocaban el brillante colorido de los trajes de los ballets rusos de Diaghilev, que llegarían a España ese mismo año tras haber provocado un enorme entusiasmo en París (figs. 270 y 271).¹⁶⁶

¹⁶⁶ Cfr. JIMÉNEZ, L. *El reflejo de Wagner en las artes plásticas españolas...*, *op. cit.*, vol. 1., p. 527; BRAVO, I. «L'escenografía wagneriana a Catalunya», *op. cit.*, p. 21. Los figurines de las mujeres flor se conservan en el MAE-Institut del Teatre. [Registro: 220111; Topográfico: escF 11].



Fig. 270 Figurines de *Parsifal* elaborados por Alexandre Soler y Mariye. Fuente: *La Hormiga de oro. Ilustración católica*, num. 2, 10/01/1914, p. 22.

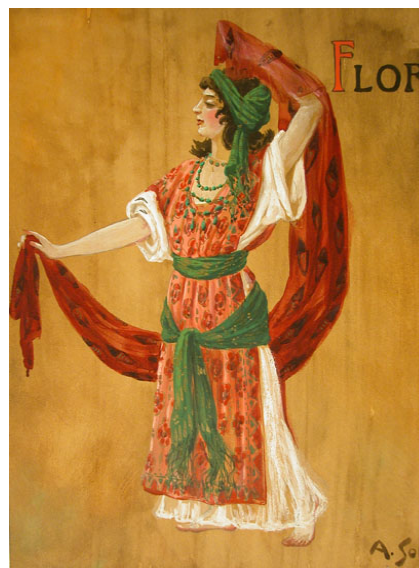


Fig. 271 Alexandre Soler. Figurín de una de las mujeres-flor para *Parsifal*. MAE-Institut del Teatre [Registro: 220111; Topográfico: escF 11].

A diferencia de los escenógrafos, no obstante, su nombre no figuraba en el programa de la temporada, en el que únicamente se indicó «Vestuario nuevo construido según los figurines del Gran Teatro de Bayreuth, por la sastrería de la Sra. Vda. de Malatesta y bajo la dirección de reputados artistas».¹⁶⁷ El crítico musical José María Colomer recordaría años después las creaciones de Soler en un texto redactado con motivo del cincuenta aniversario del estreno de *Parsifal*:

Alejandro Soler [...] hizo honor al apellido de aristocracia artística. Con refinado gusto combinó los elementos indumentarios. Los trajes de las muchachas-flores, no hubiera desdeñado firmarlos el propio León Bakst. Escuderos, pajes e infantes, eran aciertos documentados. El ropaje de los «caballeros del Graal», es decir, «caballeros de la tabla redonda», estaba realizado con un tacto especial, siendo la entonación de sus capas, albas y sobregoneles flanqueados con las cotas de malla y canijeras y tahalíes, de una gran armonía de color. Alejandro Soler, deseando hacer bien las cosas, tuvo en cuenta una disposición del Arzobispado de Tarragona del año 1129 –y que alcanza hasta Provenza–, en la cual se prohibían las túnicas de color y listadas, no sólo para los Templarios, sino para todas las órdenes militares y para la clerecía.¹⁶⁸

¹⁶⁷ Societat del Gran Teatre del Liceu. Temporada de ópera italiana de 1913 a 1914. Archivo de la Sociedad del Gran Teatro del Liceo. Disponible en línea: <<https://ddd.uab.cat/record/133700>> [Fecha de consulta: 03/10/2019].

¹⁶⁸ COLOMER, J. M «Cincuenta años de Parsifal en el Gran Teatro del Liceo», *op. cit.*

Sin embargo, la modernidad de los figurines –al igual que la de las escenografías, como veremos– no fue bien recibida por algunos segmentos de la crítica más conservadora, tal y como señalaría Isidre Bravo:

[...] els figurins de Soler Marije [...] saludats com una «nota de riquesa i de bon gust dins els costums antiestètics tan arrelats al nostre Gran Teatre» van ésser rebutjats pel decorativisme cromàtic [...] y acusats de «joc capriciós» i de vestits «d’opereta... per enlluernar el públic». Aquestes reaccions confirmen el fort arrelament de la convenció naturalista entre nosaltres.¹⁶⁹

Colomer también nos proporciona datos en el citado texto acerca de la luminotecnia, la comparsaría, el coro y la orquesta. Por él sabemos que la iluminación eléctrica estaba compuesta por diez mil bombillas, divididas en cuatro colores: azul, rojo, amarillo y blanco; que los coristas ascendían a doscientos treinta, con la colaboración del «Orféo Montserrat», y la comparsaría a setenta personas; a su vez, la orquesta constaba de noventa profesores, que era la máxima capacidad que admitía el foso orquestal del Liceo. En total, y sin contar el personal de escenario, maquinaria y electricidad, intervenían en la representación más de cuatrocientas personas, lo que proporciona una idea de la importancia del acontecimiento.¹⁷⁰ No figura en el programa de temporada –lugar en el que aparecía citada habitualmente– la identidad de la empresa encargada del atrezzo, ni tampoco la indicó Colomer.

Por último, la dirección escénica fue confiada a un desconocido Carlos Rangui, y para la dirección artística se nombró a Salvador Vilaregut, cargo que parece que fue más bien nominal y honorífico.¹⁷¹ Los maestros auxiliares fueron José Sabater, Jaime Pahissa, Antonio Capdevila, Manuel Badia, José Casañé y M. Bernardini, quienes tuvieron a su cargo la parte de la banda, coros, comparsas, etc.¹⁷²

Es interesante señalar que, según parece, en la elección de los escenógrafos tuvo más que ver la Junta de Gobierno que la empresa, pues esta última inicialmente consideró que era mejor negocio aprovechar los decorados de otro teatro, aunque la prensa también había indicado que se encargarían nuevas escenografías a pintores extranjeros.¹⁷³ Afortunadamente, el presidente de la Junta no lo toleró e impuso a Volpini que las decoraciones fueran realizadas por escenógrafos catalanes. Sin duda, un acierto y un factor más por el que la crítica posterior al estreno ensalzó profusamente al empresario.

¹⁶⁹ BRAVO, I. «L’escenografia wagneriana a Catalunya», *op. cit.*, p. 21.

¹⁷⁰ COLOMER, J. M «Cincuenta años de Parsifal en el Gran Teatro del Liceo», *op. cit.*

¹⁷¹ «El festival safrat “Parcival”», *El Teatre català*, núm. 98, 10/01/1914, p. 27.

¹⁷² *Cfr.* COLOMER, J. M «Cincuenta años de Parsifal en el Gran Teatro del Liceo», *op. cit.*

¹⁷³ «Al contrari de lo que primerament s’havia dit, no’s pintarà el decorat fòra de Catalunya, de lo que’ns alegrem». ORPHEUS. «Gran Teatre del Liceu. La propera temporada», *El Teatre Català*, núm. 85, 11/10/1913, p. 714.

Estas decisiones, unidas a diversos desencuentros con la Asociación Wagneriana —que inicialmente tenía que organizar todo lo relativo a la representación, pero que se acabó desvinculando del proyecto—, conllevaron a un retraso en la confección del decorado, que a comienzos de noviembre todavía no había comenzado a realizarse.¹⁷⁴

No obstante, sí que se habían iniciado los trabajos de reforma que requería el escenario para poder estrenar el *Parsifal* en las condiciones necesarias, y sus avances se fueron relatando en las actas de la Junta de Gobierno. Así, en sesión del 13 de octubre, Vilomara, Junyent y Alarma dieron a conocer la propuesta con las acciones que consideraban de imprescindible realización, incluyendo el presupuesto necesario para acometerlas. Ante ello, la Junta acordó fijar una reunión con los escenógrafos y el electricista, Sr. Pujadas, «para acabar de determinar lo que se consideraba más conveniente para una mejora definitiva del escenario».¹⁷⁵

El 4 de noviembre se aprobó:

[...] alargar los nueve erces que penden del telar, metros 1,60, aumentando 16 lámparas por erce según indicaciones de los escenógrafos Sres. Vilomara, Junyent y Alarma, quienes lo exigen como de absoluta necesidad, respondiendo de que no impedirá el bajarlos hasta donde lo precise el decorado de otras óperas, cuya mejora importará 700 pesetas la parte de carpintería y cerrajería según el presupuesto del maquinista del teatro Sr. Melá y ptas. 305 la parte del electricista según el presupuesto Sr. Pujadas.¹⁷⁶

Por otro lado, era necesario proveer al escenario de la maquinaria necesaria para poder desplegar las dos decoraciones panorámicas que requería la ópera, encargadas a Junyent y Vilomara. Para tal fin fueron presentados dos proyectos con su correspondiente presupuesto. El primero, del maquinista y escenógrafo Vicente Casaña, se dio a conocer en sesión del 14 de noviembre. Este proponía la construcción y colocación en el escenario de unas grúas y tornos para el movimiento de las decoraciones panorámicas, según indicaciones recibidas por parte de los escenógrafos, cuyo importe ascendería a 5.134 ptas. Dado lo elevado del presupuesto, se acordó discutirlo de nuevo en una entrevista privada con Vilomara y Junyent.¹⁷⁷

El segundo proyecto, de J. Mañá, se presentó en la siguiente reunión de la Junta, el 21 de noviembre. Según este, el movimiento escénico de los panoramas se llevaría a cabo por medio de un electromotor de tres caballos cuyo importe se elevaba, junto con los cables

¹⁷⁴ Cfr. JANÉS, A. *L'obra de Richard Wagner a Barcelona, op. cit.*, p. 129.

¹⁷⁵ Libro de Actas de la Junta de Gobierno (1913). Acta del 13/10/1913, pp. 4-5. Archivo de la Sociedad del Gran Teatro del Liceo. Disponible en línea: <<https://ddd.uab.cat/record/108360>>. Fecha de consulta: 28/10/2019.

¹⁷⁶ Libro de Actas de la Junta de Gobierno (1913). Acta del 04/11/1913, p. 8. Archivo de la Sociedad del Gran Teatro del Liceo. Disponible en línea: <<https://ddd.uab.cat/record/108360>>. Fecha de consulta: 28/10/2019.

¹⁷⁷ Cfr. Libro de Actas de la Junta de Gobierno (1913). Acta del 14/11/1913, p. 12. Archivo de la Sociedad del Gran Teatro del Liceo. Disponible en línea: <<https://ddd.uab.cat/record/108360>>. Fecha de consulta: 28/10/2019.

de sostenimiento, montantes, etc. a la cantidad de 2.100 ptas., cifra muy inferior a la de Casaña, además de constituir una propuesta más moderna. El postulante se comprometía también a dejarlo ultimado antes del 12 de diciembre. Los miembros de la Junta asignados discutieron con los escenógrafos esta nueva propuesta, que fue considerada más ventajosa y se aprobó para su inmediata ejecución.¹⁷⁸ Sería la primera vez que se utilizaba la fuerza eléctrica para el movimiento de un panorama en el Gran Teatro del Liceo.

Mientras tanto, los escenógrafos trabajaban sin descanso en las decoraciones, que concluyeron a finales de diciembre –casi a punto de estrenarse la ópera–, tal y como notificó la empresa a la Junta, que se dio por enterada en la reunión del 27 de diciembre.¹⁷⁹

Junyent colaboró, a su vez, y a título individual, en la realización de otras mejoras en el escenario. Este fue el caso del diseño del cortinaje que el escenógrafo llevó a cabo para sustituir los dos bastidores y el bambalín, pintados imitando una cortina, que se hallaban instalados en la primera caja del escenario, inmediatamente después de las bañeras. Fue el presidente de la Junta de Gobierno quien manifestó que convendría «dada la categoría del teatro, que se sustituyeran por un cortinaje de ropa compuesto por dos cortinas que se abrieran recogidas por los lados, formando así el marco del escenario, a semejanza de las que se usan aun como telón de boca de escenario, en los principales teatros de Europa».¹⁸⁰ A ese efecto, encargó a Oleguer Junyent el proyecto y el presupuesto del cortinaje, que el escenógrafo fijó en la cantidad de 3.330 ptas.:

[...] comprendiendo la ropa de pelouche de hilo de superior calidad necesaria para las dos cortinas y dosel, el forro de raso de algodón, un fleco de 45 cm de ancho, un galón de 10 cm de ancho, la cenefa de 65 cm de ancho con aplicación de raso de seda perfilado a cordón que correrá a los lados de las dos cortinas, su confección e instalación y también la retribución a dicho Sr. Junyent.¹⁸¹

Según se desprende de la documentación, surgió algún problema por el camino, pues el 9 de diciembre la Junta notificó que Junyent no había presentado unos croquis acuarelados que le habían sido solicitados «para que la Junta pudiera formarse cabal concepto de la

¹⁷⁸ *Cfr.* Libro de Actas de la Junta de Gobierno (1913). Acta del 21/11/1913, p. 16. Archivo de la Sociedad del Gran Teatro del Liceo. Disponible en línea: <<https://ddd.uab.cat/record/108360>>. Fecha de consulta: 28/10/2019. Los honorarios de Mañá ascendieron finalmente a 2.559 pesetas en concepto del motor eléctrico, los efectos y jornales para el movimiento de los panoramas. *Cfr.* Libro de Actas de la Junta de Gobierno (1914). Acta del 12/01/1914, p. 23. Fondo de la Sociedad del Gran Teatro del Liceo. Disponible en línea: <<https://ddd.uab.cat/record/108360>>. Fecha de consulta: 28/10/2019.

¹⁷⁹ Libro de Actas de la Junta de Gobierno (1913). Acta del 27/12/1913, p. 21. Archivo de la Sociedad del Gran Teatro del Liceo. Disponible en línea: <<https://ddd.uab.cat/record/108360>>. Fecha de consulta: 28/10/2019.

¹⁸⁰ Libro de Actas de la Junta de Gobierno (1913). Acta del 10/09/1913, pp. 295-296. Archivo de la Sociedad del Gran Teatro del Liceo. Disponible en línea: <<https://ddd.uab.cat/record/108361>>. Fecha de consulta: 28/10/2019.

¹⁸¹ *Ibid.*

obra de mejora que trata de llevar a cabo». Junyent, en su defensa, argumentó que en su momento entregó el diseño del proyecto con el presupuesto, que fue aprobado, y no tenía tiempo para presentar la ampliación que se le pedía antes de la representación de *Parsifal*.¹⁸² Finalmente, parece que se solucionó el malentendido y que implicó, a su vez, a Moragas y Alarma, pues en sesión de la Junta de Gobierno del 27 de diciembre se leyó una carta de los Sres. Blanco y Bosch:

[...] referente a completar, a propuesta de los escenógrafos Sres. Junyent y Moragas y Alarma, el adorno de la boca del escenario, instalando dos cortinas laterales y dos mantones de peluche, en sustitución de los bastidores y mantones que hasta la actualidad se utilizaban como drapería, en cuya carta, se detalla aquella reforma y mejora, para la cual regirán los precios unitarios de las dos cortinas ya confeccionadas, y la Junta acuerda que así se haga.¹⁸³

PARSIFAL SE FONDRA EN ESCENA BAJO LA DIRECCIÓN DEL MAESTRO, FRANZ BEIDLER, TOMANDO PARTE EN SU DESEMPEÑO LA SRA. KAFTAL Y LOS SRES. VIÑAS, FORMICHI, BETTONI, PACINI Y GIRALT. = COROS Y ORQUESTA AUMENTADOS = DECORADO NUEVO PINTADO POR LOS SRES. VILOMARA, MORAGAS Y ALARMA Y JUNYENT. = SASTRERÍA, ZAPATERÍA, ARMERÍA Y ATREZZO, CONSTRUÍDOS EXPRESO BAJO LOS FIGURINES Y DIRECCIÓN DE D. ALEJANDRO SOLER. = DIRECCIÓN ARTÍSTICA DEL ESPECTÁCULO A CARGO DE D. SALVADOR VILAREGUT.

ESTRENO: EL DIA 31 DE DICIEMBRE DE 1913

2.ª REPRESENTACIÓN: SABADO 3 DE ENERO DE 1914
A LAS 7 DE LA TARDE

3.ª REPRESENTACIÓN: JUEVES 5 DE ENERO DE 1914
A LAS 7 DE LA TARDE

4.ª Y ÚLTIMA REPRESENTACIÓN: DOMINGO 11 DE ENERO DE 1914
A LAS 2 DE LA TARDE

Desde el día 1.º de Diciembre se admiten entradas en la Casaca del Teatro del Liceo, para las cinco únicas representaciones de PARISIFAL.

PRECIOS DE LAS LOCALIDADES	Ptas.
PLAZA DE PALCO, SIN ENTRADA	150
1.ª DE PALCO SIN ENTRADA	200
2.ª DE PALCO SIN ENTRADA	150
3.ª DE PALCO SIN ENTRADA	100
4.ª DE PALCO SIN ENTRADA	50
5.ª DE PALCO SIN ENTRADA	25
6.ª DE PALCO SIN ENTRADA	10
7.ª DE PALCO SIN ENTRADA	5
8.ª DE PALCO SIN ENTRADA	2
9.ª DE PALCO SIN ENTRADA	1
10.ª DE PALCO SIN ENTRADA	0,50
11.ª DE PALCO SIN ENTRADA	0,25
12.ª DE PALCO SIN ENTRADA	0,10
13.ª DE PALCO SIN ENTRADA	0,05
14.ª DE PALCO SIN ENTRADA	0,02
15.ª DE PALCO SIN ENTRADA	0,01
16.ª DE PALCO SIN ENTRADA	0,005
17.ª DE PALCO SIN ENTRADA	0,002
18.ª DE PALCO SIN ENTRADA	0,001
19.ª DE PALCO SIN ENTRADA	0,0005
20.ª DE PALCO SIN ENTRADA	0,0002
21.ª DE PALCO SIN ENTRADA	0,0001
22.ª DE PALCO SIN ENTRADA	0,00005
23.ª DE PALCO SIN ENTRADA	0,00002
24.ª DE PALCO SIN ENTRADA	0,00001
25.ª DE PALCO SIN ENTRADA	0,000005
26.ª DE PALCO SIN ENTRADA	0,000002
27.ª DE PALCO SIN ENTRADA	0,000001
28.ª DE PALCO SIN ENTRADA	0,0000005
29.ª DE PALCO SIN ENTRADA	0,0000002
30.ª DE PALCO SIN ENTRADA	0,0000001

El Impresor del Estado a cargo del público.

Fig. 272 Cartel anunciador de *Parsifal* diseñado por Oleguer Junyent. MAE-Institut del Teatre [Registro: 203545. Topográfico: C 1237].

¹⁸² Libro de Actas de la Junta de Gobierno (1913). Acta del 09/12/1913, pp. 19-20. Archivo de la Sociedad del Gran Teatre del Liceo. Disponible en línea: <<https://ddd.uab.cat/record/108361>>. Fecha de consulta: 28/10/2019.

¹⁸³ Libro de Actas de la Junta de Gobierno (1913). Acta del 27/12/1913, p. 22. Archivo de la Sociedad del Gran Teatre del Liceo. Disponible en línea: <<https://ddd.uab.cat/record/108361>>. Fecha de consulta: 28/10/2019.

Además de las escenografías y el nuevo cortinaje, Junyent se encargó de diseñar el cartel anunciador del estreno de *Parsifal* –que al parecer desagradó a la Asociación Wagneriana, como veremos–. La ilustración, de estética simbolista, evocaba la escena del Viernes Santo, que acontecía en un momento del acto III, concretamente el célebre episodio en el que «Parsifal, tras un nuevo silencio, se levanta, hinca su lanza en tierra ante él, abandona espada y escudo, abre el yelmo, se lo quita de la cabeza y lo deja con las armas. Luego se arrodilla en muda plegaria ante la lanza [...]» (fig. 272).¹⁸⁴

Las escenografías de Junyent

Las escenografías tenían que respetar, como era habitual, lo dispuesto por Wagner en su libreto y, además, debían partir del modelo canónico fijado en Bayreuth tras su estreno en 1882, con decorados de los hermanos Max y Gotthold Brückner. Estos, a su vez, partieron de los diseños del pintor ruso Paul von Joukowsky –a excepción del decorado correspondiente al castillo de Klingsor, concebido por los Brückner–. Joukowsky también se encargó de diseñar el vestuario y los elementos de atrezzo.

Para el templo del Grial –cuya escenografía en el estreno catalán acometería Junyent– Joukowsky partió del modelo de la catedral de Siena, que había visitado con Wagner en 1880 y que, de acuerdo con las fuentes, causó tal impresión al compositor que lloró de emoción, señalando que nunca había visto una construcción tan impresionante y que había encontrado «su templo del Grial» (fig. 273).¹⁸⁵ De Siena, Joukowsky adoptó el modelo de la cúpula octogonal pero, en lugar de colocarla sobre un tambor ornamentado con pinturas como presentaba el modelo italiano, la situó sobre una galería transitable con arcuaciones que se reproducen de nuevo en la girola. El alzado del templo que planteó el pintor ruso es más bajo que el de la catedral italiana y, en general, el resultado final se adecúa más al estilo bizantino que al gótico italiano.

Persona clave para el estreno alemán fue, a su vez, el maquinista y experto en iluminación Fritz Brandt, pues corrió a su cargo la compleja ejecución de todas las mutaciones que se producían en el transcurso de la obra, incluyendo el movimiento de los dos panoramas. Este vino a sustituir a su padre Carl Brandt, maquinista de confianza de Wagner, que falleció poco antes del estreno. La responsabilidad de Brandt era enorme y, pese a sus esfuerzos, no pudo evitar que se produjeran fallos. De hecho, tal y como se ha referido en diferentes estudios, en los ensayos para la puesta en escena de la ópera en Bayreuth se comprobó que el movimiento de los citados panoramas requería de más tiempo que el que duraba el fragmento orquestal.

¹⁸⁴ Dio noticia de ello la revista *L'Esquella de la Torratxa*, núm. 1815, 10/10/1913, p. 683. El cartel ocupó la portada de *La Hormiga de oro. Ilustración católica*, núm. 2, 10/01/1914.

¹⁸⁵ Cfr. SPOTS, F. *Bayreuth: a history of the Wagner festival*. New Haven: Yale University Press, 1994, p. 79. Para los jardines de Klingsor, a cargo de Moragas y Alarma en el estreno catalán, Joukowsky se inspiró en los jardines de la Villa Rufolo en Ravello. Cfr. *Ibid.*

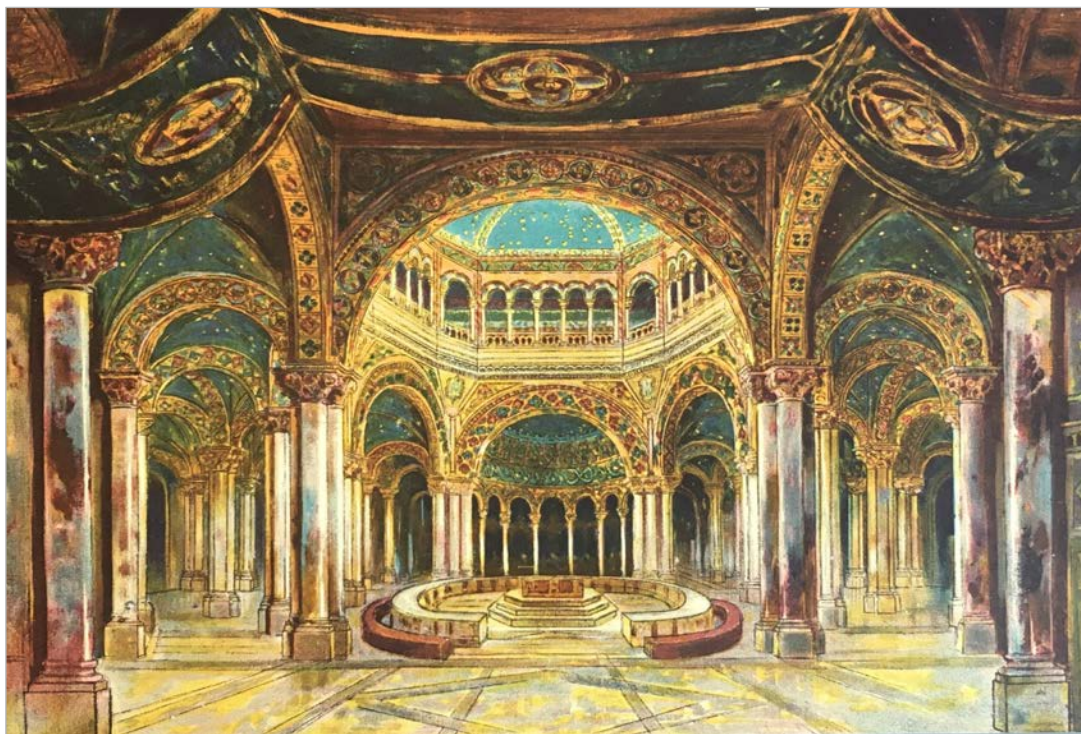


Fig. 273 Paul von Joukowski. Boceto escenográfico del decorado para el cuadro 2 del acto I de *Parsifal* para su estreno en el Festival de Bayreuth en 1882. Fuente: *Bayreuther Bühnenbilder (Richard Wagner's Werke im Bild): Serie Parsifal (8 bilder)*. Greiz: Druck u. Verlag von Dr. G. Henning's Graph. Kunstanstalt (Otto Henning), s. f.

Para solucionarlo, Wagner hubo de ampliar el estribillo y ralentizar el tempo de manera que el movimiento del panorama fuera acorde con la música.¹⁸⁶ Presión semejante debió tener su homólogo en el Liceo, Antonio Melá, encargado de la tramoya durante el estreno barcelonés que, como veremos, inevitablemente también presentó defectos que se trataron de solucionar en las siguientes representaciones.

La fidelidad de los decorados catalanes a las disposiciones de Wagner y a la escenografía canónica fue destacada por el cronista de *La Vanguardia* –sobre todo en relación al decorado del templo del Grial–, quien también aludió de la originalidad de los escenógrafos, cuya huella personal era detectable en cada una de las decoraciones.¹⁸⁷

Otros críticos, por el contrario, consideraron que estos no se habían ceñido lo suficiente a las acotaciones del compositor, como el anónimo cronista de la revista *El Teatre Català*:

¹⁸⁶ Cfr. PAZ, J. *La Caja de las magias: las escenografías históricas en el Teatro Real*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid. Área de las Artes: Universidad de Castilla-La Mancha, 2006, p. 279; Cfr. JIMÉNEZ, L. *El reflejo de Wagner en las artes plásticas españolas...*, op. cit., vol. 1, pp. 48-54; INFUESTA, M.; SAFONT, R.M. «Parsifal 1882: la forja de un estreno», *Regards sur Wagner*, núm. 5, 2003. Disponible en línea: <<http://www.associaciowagneriana.com/pdfarticles/899035385998.pdf>>. Fecha de consulta: 28/10/2019.

¹⁸⁷ «Acontecimiento artístico. El estreno de Parsifal», *La Vanguardia*, 01/01/1914, p. 12.

[...] potser els pintors escenògrafs, per manca de qui els assessorés, no s'atenguessin gaire a les acotacions tant clarament indicades per en Wagner mateix, i [...] posaren massa coloraines efectistes en els decorats, que desdeien quelcom de la religiositat i ambient místic en que's desenrotlla quasi tota l'obra. [...]. Que l'Associació Wagneriana faci la bona acció que ha anunciat de representar *Parcival*, amb tots els elements, en la muntanya sacra de Montserrat, ont per cert hi tenien els escenògrafs llocs apropiats per a inspirar-se i vestir a la catalana l'obra wagneriana, sense apartarse del pensament de l'autor, i fem vots per a que aqueix acontejament aplegui tots els elements artístics de Barcelona, que ara s'han allunyat massa del Liceu.¹⁸⁸

Junyent sabía a la perfección cómo debía ser la presentación escénica de *Parsifal* pues, además de disponer del libreto de la ópera con las acotaciones –había sido traducido al catalán por Geroni Zanné y Joaquim Pena en 1907–,¹⁸⁹ contaba con diferente documentación gráfica de la puesta en escena de Bayreuth en su archivo personal. Por un lado, poseía un conjunto de láminas del repertorio iconográfico «Escenarios del Teatro de Bayreuth publicada por el Dr. Heming, en Leipzig», que también tenía acerca de otras óperas wagnerianas, como ya hemos visto.¹⁹⁰ Conservaba también un conjunto de fotografías originales del estreno de 1882, que había adquirido en 1901 durante su viaje a Bayreuth.¹⁹¹

Independientemente de que Junyent se hubiese preocupado por documentarse y adquirir materiales por su cuenta, el modelo canónico de Bayreuth había sido ampliamente difundido por la prensa y, como señaló Lourdes Jiménez, formaba parte del imaginario colectivo del «verdadero» *Parsifal*,¹⁹² incluso las escenografías de los Brückner se reprodujeron traducidas por artistas catalanes como Jaume Pahissa o J. Morell en la revista *Arte y letras*, tras el estreno en el festival.¹⁹³

Junyent, como hemos señalado, elaboró la escenografía del segundo cuadro del acto I. Este transcurría en el interior del Templo Sagrado del Grial, que aparecía en escena como una visión. A este se llegaba a través de un panorama de transición elaborado por Maurici Vilomara de 50 metros de longitud que se movía de izquierda a derecha, provocando la ilusión de que los personajes que se dirigían al burgo del Grial caminaban. De acuerdo

¹⁸⁸ «El festival safrat “Parcival”», *op. cit.*, p. 28.

¹⁸⁹ WAGNER, R. «Parcival: festival sagrat en tres actes» (trad. de Geroni Zanné y Joaquim Pena). Barcelona: Associació Wagneriana, 1907.

¹⁹⁰ *Bayreuther Bühnenbilder (Richard Wagner's Werke im Bild): Serie Parsifal (8 bilder)*. Greiz: Druck u. Verlag von Dr. G. Henning's Graph. Kunstanstalt (Otto Henning), s.f.

¹⁹¹ Para nuestro análisis ha resultado de utilidad un número monográfico de la revista *La Petite Illustration* del 3 de enero de 1914 dedicado a la ópera que Junyent también conservaba en su archivo personal, pues cuenta con ilustraciones que nos han permitido conocer las puestas en escena de la ópera en diferentes teatros, pero que, en su caso, no pudo consultar, pues en el momento del estreno en Barcelona aún no se había publicado.

¹⁹² Cfr. JIMÉNEZ, L. *El reflejo de Wagner en las artes plásticas españolas...*, *op. cit.*, vol. 1, p. 524.

¹⁹³ Cfr. *Arte y letras*, núm. 2, 01/08/1882, s. p. Citado por: JIMÉNEZ, L. *El reflejo de Wagner en las artes plásticas españolas...*, *op. cit.*, vol. 1, p. 524.

con las acotaciones del libreto, la mutación que daba lugar al cuadro de Junyent acontecía de la siguiente manera:

Poco a poco, mientras Gurnemanz y Parsifal parece que caminen, la transmutación de la escena se ha convertido en más y más perceptible: el bosque desaparece y en los muros de rocas que lo sustituyen se abre una puerta por la que los dos personajes desaparecen. Van apareciendo hileras de galerías que ascienden, abiertas en las rocas, por las cuales de vez en cuando se ve pasar a los personajes. La escena ha transmutado completamente apareciendo la grandiosa nave del templo del Grial. Un peristilo sostiene la bóveda de la cúpula central que deja pasar libremente la luz y debajo de ella está el refectorio, donde se celebra la sagrada ceremonia. Al fondo de la escena hay una gran puerta a cada lado.¹⁹⁴

Según Fontana —que redactó un extenso artículo en la revista *Teatre Català* dedicado a comentar los pormenores de la presentación escénica del estreno barcelonés—, la transición del panorama al templo se llevó a cabo de manera abrupta, dejando la escena a oscuras. Esto fue un error, a juicio del crítico, pues deslucía el efecto de la escenografía de Vilomara al eliminarse todo el carácter de continuidad generado por el panorama móvil, que describía como una sucesión de «roques informes, feréstecs cingles, amples valls, vistes panoràmiques; tot això soperbament realitzat, com poques vegades se veu en el teatre; fragments que donen una impressió de grandesa, d'una mestria en el dibuix i en el color extraordinari».¹⁹⁵ En este sentido, ponía como ejemplo de mejor resolución en la mutación la producción de París, en la que no se daba ninguna interrupción, de manera que «al trobar-se el teló movable en l'acabament, se detura el temps precís per a que Gurnemanz i Parcival entrin en la porteta que condueix al temple; aleshores el susdit teló s'obre pel centre i apareix ja montada la decoració de la grandiosa nau del Temple del Grial».¹⁹⁶

Conocemos la concepción de Junyent para esta «grandiosa nave del Templo del Grial» gracias a diversos testimonios. Por un lado, se conserva un teatrín en el MAE (fig. 274) que nos revela la idea primigenia del escenógrafo, así como el rico cromatismo que empleó en su ornamentación pictórica. Esta se inspira directamente en las pinturas murales de las construcciones románicas catalanas que se habían descubierto hacía pocos años, como Santa María de Taüll y Sant Pere de Burgal. Por el contrario, los elementos arquitectónicos parecen partir de estructuras bizantinas, como por ejemplo los capiteles. No obstante, las fotografías conservadas de la puesta en escena del Liceo evidencian que Junyent varió sensiblemente la concepción arquitectónica original de la maqueta en su creación final (fig. 275).

¹⁹⁴ Els decorats que Wagner volia: textos oficials del mateix Richard Wagner sobre el seu diseg en relació a les escenografies de les seves obres, *op. cit.*, p. 70.

¹⁹⁵ FONTANA. «Els elements plàstics de festival sagrat Parcival (II)», *El Teatre català*, núm. 100, 24/01/1914, p. 59.

¹⁹⁶ *Ibid.*



Fig. 274 Oleguer Junyent. Teatrín de para el cuadro 2 del acto I de *Parsifal*. MAE-Institut del Teatre [Registro: 234408 Topogràfic: T352].



Fig. 275 Fotografía de escena con el decorado de Oleguer Junyent para el cuadro 2 del acto I de *Parsifal*. Archivo de la Sociedad del Gran Teatro del Liceo.

Así, en el teatrín no había colocado la galería de ventanas en la cúpula que sí se aprecian en la escenografía que finalmente concibió y que la conectan más a nivel compositivo con el decorado de Bayreuth; aunque Joukowsky, como hemos señalado, había planteado una galería practicable y en el caso de Junyent los orificios parecen ventanas por las que penetra la luz.

También se evidencian diferencias en el programa iconográfico, pues en el decorado final del ábside ya no pintó a la Virgen con el niño –no acertamos a identificar el nuevo asunto en la fotografía– y sustituyó los santos de las pechinas por ángeles. A su vez, en la semicúpula del absidiolo, en lugar de un serafín turiferario, pintó el clásico Cristo en majestad rodeado por la mandorla mística y, a su alrededor, el tetramorfos, aunque no hemos localizado ningún referente pictórico directo, a diferencia del teatrín. El cronista de la revista *La Ilustración Artística* proporcionó una descripción de la escenografía que nos permite hacernos una idea del aspecto final de la cúpula y del cromatismo, que no apreciamos en la citada fotografía, y que aproximaría más la ornamentación a la de las iglesias bizantinas:

El templo del Grial, espléndida construcción de estilo bizantino; una gran cúpula de mosaicos se apoya sobre columnas de jaspe rojo y verde; en el fondo, un triforio con una columnata cubierta con rica vidriera de colores; en lo alto, una galería circular con artísticas arañas; en el centro, el altar; y a los lados dos mesas semicirculares con sillones para los caballeros del Grial.¹⁹⁷

Todo el acto III corrió también a cargo de Junyent, que de acuerdo con las acotaciones del libreto debía plantear la escenografía de la siguiente manera:

El dominio del Grial. Paraje primaveral y seductor: amplio y florido prado que asciende suavemente hacia el fondo. En primer término, la entrada de un bosque que se extiende por la derecha en subida pedregosa. En el proscenio del lado del bosque, una fuente. Al otro lado, un poco más abajo, una humilde cabaña de ermitaño adosada a una roca. Está amaneciendo.¹⁹⁸

De este primer cuadro se conserva un teatrín en el MAE –cuyo primer rompimiento está extrañamente inacabado, además de resuelto con una técnica diferente–, que nos muestra la concepción de Junyent para el citado paraje (fig. 276). A nivel compositivo reproduce la escenografía de Joukowsky para Bayreuth (fig. 277), pero la de Junyent es más sintética en los detalles. Para la concepción de los elementos naturales, nuestro escenógrafo se inspiró en su estimada Mallorca, concretamente en el entorno del Cabo de Formentor, en la comarca de Pollença, evocando pinares y arrecifes muy conocidos.¹⁹⁹ Así, tal y como

¹⁹⁷ «Barcelona. El estreno de Parsifal», *La Ilustración artística*, núm. 1671, 05/01/1914, p. 35.

¹⁹⁸ ASSOCIACIÓ WAGNERIANA (Barcelona, Catalunya) (eds). *Els decorats que Wagner volia...*, *òp.cit.*, p. 78.

¹⁹⁹ Junyent iba con frecuencia a Mallorca y en 1919 adquirió una finca en Lluçalcari, en la que haría largas estancias a lo largo de toda su vida y a la que acudirían invitadas numerosas personalidades insignes, como

señaló el cronista de *La Vanguardia* «la pradera del primer cuadro, donde predomina un verde primaveral, es un lugar de Pollensa denominado *Las Caletas*». ²⁰⁰ Destaca el cromatismo de los planos posteriores del teatrín, que conecta la escenografía con las coordenadas estéticas de las vanguardias europeas por sus brillantes tonalidades antinaturalistas «entre modernistas y fauves», en palabras de Isidre Bravo. ²⁰¹ Como en el caso de los figurines de Soler i Mariye, estas licencias con el color fueron motivo de censura por parte de algunos cronistas conservadores, que las describían como «coloraines efectistes... vermells y morats posats en excés en les roques... amb la intenció de falsejar els valors y els colors del natural». ²⁰²

En este acto también tenía lugar un gran movimiento escénico, pues se producía una mutación entre el mencionado cuadro primero y el cuadro segundo, en el que la escena volvía a situarse en el interior del Templo Sagrado del Grial. De acuerdo con las acotaciones del libreto:

La escena va transmutándose muy pausadamente, de manera parecida a la del primer acto, pero ahora se verifica de derecha a izquierda. Después de seguir a los tres personajes visibles durante un buen rato, desaparecen por completo, en tanto el bosque se desvanece y en su lugar van pasando galerías por entre las rocas. Los arcos de las rocas se medio parten y aparece la grandiosa nave del Templo del Grial, como en el acto primero, pero sin las mesas para el ágape sagrado. Claridad mortecina. ²⁰³

La mutación se producía, como en el acto I, a través de un panorama que rotaba, esta vez, de derecha a izquierda, en el que «se iban sucediendo bosques, torrentes, grupos de rocas y galerías subterráneas hasta que de nuevo surge de entre las sombras el templo del Grial». ²⁰⁴

Se conservan varias fotografías con las que se llevó a cabo un montaje a posteriori que nos permite hacernos una idea bastante precisa del aspecto del panorama (fig. 278). De acuerdo con el plano de implantación [cat. 31, núm. 13], este se situaba en la parte delantera de la escena, entre la «cameta colgada» de las rocas y la cabaña de Gurnemanz, justo antes del segundo rompimiento. En el montaje fotográfico no se distingue ninguna apertura practicable en ninguno de los tramos, por lo que el trayecto de Gurnemanz, Parsifal y Kundry hacia el templo debía realizarse siempre a la vista del espectador.

el político Francesc Cambó. En 1950 su estima por la isla se consagró con la publicación del libro *Mallorca. fotografias de la «Isla Dorada»*.

²⁰⁰ FAUSTO. «Acontecimiento artístico. El estreno de Parsifal», *La Vanguardia*, 01/01/1914, p. 13.

²⁰¹ BRAVO, I. «L'escenografia wagneriana a Catalunya», *op. cit.*, p. 21.

²⁰² *Ibid.*

²⁰³ Els *decorats que Wagner volia...*, *op. cit.*, p. 80.

²⁰⁴ «Barcelona. El estreno de Parsifal», *op. cit.*, p. 35.



Fig. 276 Teatrín de Oleguer Junyent para el cuadro 1 del acto III de *Parsifal*. MAE- Institut del teatre [Registro: 239444; Topográfico: T110].



Fig. 277 Paul von Joukowsky. Boceto escenográfico del cuadro 1 del acto III de *Parsifal* para su estreno en el Festival de Bayreuth en 1882. Fuente: *Bayreuther Bühnenbilder (Richard Wagner's Werke im Bild); Serie Parsifal (8 bilder)*. Greiz: Druck u. Verlag von Dr. G. Henning's Graph. Kunstanstalt (Otto Henning), s. f.



Fig. 278 Montaje fotográfico del panorama de Oleguer Junyent para la transición (de izquierda a derecha) entre los dos cuadros del acto III de *Parsifal*. Reproducido en: *Espais wagnerians*. Barcelona: Institut del Teatre, 1983, p. 19.

Los parajes del panorama también constituían evocaciones mallorquinas, como las célebres rocas de «Canten i dormen»²⁰⁵ y el pino milenario de Poadá, de acuerdo con el citado cronista de *La Vanguardia*, que probablemente debió de contar con información de primera mano de Junyent, pues proporcionó datos muy precisos acerca de los lugares en los que estaba inspirada que no hemos hallado en otras crónicas. A continuación se vislumbraban las murallas del exterior del templo del Grial y, finalmente, una vez más, se daba paso a su interior.²⁰⁶

Al inspirarse en el paisaje mallorquín, Junyent rompió de manera incomprensible con la tradición iconográfica que existía en el wagnerianismo catalán de identificar Montsalvat con las montañas sagradas de Montserrat;²⁰⁷ esta tradición incluso se había extendido por Europa, pues el escenógrafo Jean Delescluze, encargado de la puesta en escena del estreno de *Parsifal* en el Teatro de la Monnaie de Bruselas en 1914, se había desplazado a la montaña sagrada catalana para inspirarse en la concepción de las escenografías.

El hecho de que ni Junyent ni Vilomara²⁰⁸ respetaran esta tradición en los paisajes representados no gustó a los wagnerianos puristas como Joaquim Pena, algo que –según el anónimo cronista de *La Publicidad*– el musicólogo indicó en la conferencia que pronunció a raíz del estreno del *Parsifal* en el Liceo:

Y así Joaquín Pena, el wagneriano puro, el iniciado, indica para rescatar, purificar la obra, presentarla magníficamente entre los picachos de la montaña catalana. Y no señalamos una coincidencia, sino la interpretación de su pensamiento. [...] porque Montserrat, dato que ignorarán sin duda los escenógrafos catalanes, puesto que no lo supieron aprovechar, es el lugar ideal más adecuado, donde se desarrolla la acción del gran misterio del Graal.²⁰⁹

²⁰⁵ Se trata del peñasco conocido como «Can Canten-i-dormen», cuyo nombre se debe a una leyenda popular que recogió Joan Amades en 1938 y a la que el poeta Miquel Costa i Llobera también le había dedicado el poema *La ribera de Canten-i-dormen*, publicado en su libro *Tradicions i fantasies* (1903). La historia de la leyenda recuerda vagamente a la del holandés errante wagneriano: un grupo de sarracenos se embarca en una galeota abandonada para huir de la persecución cristiana. Mientras unos rezan y otros duermen, la nave se pierde en la inmensidad del mar, y desde entonces los días de tempestad parece que se escuchan canciones inciertas y hay un roquedal que la gente llama Canten-i-dormen. En la versión de Amades la nave se transforma en una nube maldita capaz de hacer perder el rumbo a quien la ve. La nave es condenada a vagar por toda la eternidad, sin rumbo. En la versión de Costa i Llobera parece que la nave fantasmal ha sido encantada y transformada en piedra y forma unas grandes rocas desiertas. Para más información *vid.* VALRIU, C. «De la tradició popular al mite romàntic: el motiu de les ànimes a *Tradicions i fantasies*». En: *Joan Alcover, Miquel Costa i Llobera i els llenguatges estètics del seu temps*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2007, p. 459.

²⁰⁶ FAUSTO. «Acontecimiento artístico...», *op. cit.*

²⁰⁷ *Cfr.* JIMÉNEZ, L. *El reflejo de Wagner en las artes plásticas españolas...*, *op. cit.*, vol. 1, p. 527.

²⁰⁸ Tal y como señaló Jordi Ribera Bergós: «La trajectòria artística de Maurici Vilomara el fa deutor, per molts conceptes, d'influències franceses. Però en aquest panorama, estèticament parlant, no podem deixar de pensar en el paisatgisme romàntic alemany d'un Friedrich, sobretot en el tractament atorgat als accidents geològics i en aquesta concessió al gust pels espadats i els abismes [...]. D'altra banda, queda oberta la qüestió d'una possible influència de diversos artistes suïssos del XIX, romàntics (Biedermann, De Meuron i Calame, aquest tan admirat per Lluís Rigalt, professor de Vilomara a Llotja) y postromàntics (Zünd)». RIBERA, J. *L'escenògraf Maurici Vilomara*, *op. cit.*, vol. 2, pp. 609-610.

²⁰⁹ «Jornadas», *La Publicidad*, 07/01/1914, p. 1.

También lo lamentó Fontana en las páginas de la revista *El Teatre Català*:

Es ben bé de doldre –i per això sí que'ls nostres artistes no tenen perdó–, que pintors estrangers com Joussosky [sic.] a Bayreuth,²¹⁰ Simas a París, Delescluze a Brussel·les, s'hagin documentat minuciosament per a reproduir les afraus fantàstiques, originals, dramàtiques de Montserrat, mentres que aquí, tenint-lo com qui diu a mà, no se n'hagi tret més partit, o millor diríem, que no s'hi hagi atinat, presentant uns colps de vista que no donen idea precisa de lloc i tenint ademés el defecte capdal de no preparar per a la gran escena de la consagració en el temple.²¹¹

La recepción de público y crítica tras el estreno

Antes del estreno, y para preparar a los asistentes, se publicaron estudios detallados sobre la leyenda de Parsifal y todos los aspectos relacionados con el drama wagneriano: su argumento, misticismo, música, etc.²¹² La noche del acontecimiento el público acudió en tropel al teatro vestido con sus mejores galas, pues no quería perderse la tan esperada cita con *Parsifal*, rodeada del «aura» generada tras tantos años de prohibición.

Josep Maria Pascual, en su crónica de *La Publicidad*, señalaba al respecto que, en todos sus años asistiendo a representaciones operísticas, nunca había visto tanto interés ante un estreno:

Hace más de medio siglo que asisto a los grandes acontecimientos teatrales que han tenido efecto en esta ciudad, como el debut de los grandes tenores Mano, Gayarre y Massiru; el de Adelina Patti, inauguración del Liceo, después del incendio, los estrenos de «El Profeta» (1863), «L'Africana» (1867), «Aida» (1877), «Lohengrin» (1882), «La Walkyria» (1898), la tetralogía «El anillo del Nibelungo». Ninguna obra, ningún artista, han despertado el vivísimo interés de «Parsifal». Quizás Wagner con su superior talento prohibió su obra fuera de Bayreuth, para que en los treinta años legales que ha debido durar la prohibición, su música se difundiera, su fama personal acrecentara y se deseara oír el Sacro Festival. ¡Gran previsión en este caso! [...]. No será la fuerza del poema el que cautive al público. [...] Digo firmemente convencido, que el interés de «Parsifal» y de otras obras de Wagner, están en la fuerza sugestiva, de su música adaptada al asunto. ¡Que otro secreto tendrá la música de «Parsifal» que llena un gran teatro a las diez de la noche y permanece allí en su casi totalidad el público hasta las cinco de la madrugada, con una temperatura en la calle de 3 grados bajo cero! Claro que acompaña la «mise en scène», pera con esta sola, siendo superior no tendría la cosa aguante para tantas horas, siendo además necesario que acompañe la ejecución. Esta en el Liceo fue lo mejor posible, teniendo en cuenta la precipitación como se puso en escena la obra.²¹³

²¹⁰ La *Revista Musical Catalana* también apunta que Joukowsky visitó Montserrat para inspirarse. *Cfr.* «Montserrat i “Parcival”», *Revista Musical Catalana*, núm. 122, 02/1914, p. 65.

²¹¹ FONTANA. «Els elements plàstics de festival sagrat Parcival», *op. cit.*, p. 59.

²¹² Véase los citados por COLOMER, J. M «Cincuenta años de Parsifal en el Gran Teatro del Liceo», *op. cit.*

²¹³ PASCUAL, J. M. «Gran Teatro del Liceo “Parsifal”», *La Publicidad*, 03/01/1914, p. 1.

Manuel Urgellés también comentaba la inmensa expectación que el estreno había generado:

Ni una llotja aon no s'hi vegessin cares boniques, pocs llocs vacants, ni una persona que no hagués cuidat de sa indumentaria hi havia en l'hermosa sala. Tothom, per consciència pròpia, sabia que a l'assistir-hi es devia a una festa d'homenatge més que a presenciar una estrena; la concurrencia tota tenia esma de que, rendint tribut a l'obra, ho feia a un dels genis més grans que vegé el segle passat. Per aquest costat, doncs, Barcelona s'ha comportat dignament, car no podia ella obligar-se a altra cosa, d'intel·ligència enllà, que a fer de son pecuni ajuda a l'empresa que portava a terme les arrogàncies en que un dia es manifestà al comprometre's a posar aquesta trascendental obra. Sí, el públic de tota mena ha fet el degut acatament an en Wagner; li ha dit amb eloqüència que coneix sa poixança i les qualitats de sa música que, revoltant-se contra gustos arcaics, ha esdevingut modernament la mestressa.²¹⁴

Josep Roca i Roca, por su parte, proporcionó un interesante perfil del tipo de público que asistió a la representación:

El éxito que obtuvo superó todas las esperanzas. Un éxito general de respeto, pues incluso aquella parte del público que no está todavía en condiciones de apreciar toda la importancia de la obra supo guardar ante la misma una actitud reverente. Constituye una verdadera prueba someter a esta parte del público a permanecer en el teatro tan largo tiempo, a horas intempestivas y con la sala completamente a oscuras durante la representación. La frivolidad y el afán de exhibición tan propios de ciertos espectadores de la *crème* hubieron de rendirse ante los imponentes prestigios de Wagner. ¿Quién se hubiera atrevido a decir que la obra le cansaba o le producía tedio, aun cuando tal cosa le pasase?... Blasfemia hubiera sido expresarse de esta guisa: Wagner es un dios y su Parsifal, una obra divina, no comporta semejantes profanaciones. Aquellos que después del primer acto se marcharon, volverán al teatro otro día, y gradualmente, una representación tras otra representación, irán penetrando en la obra hasta encontrar en la misma un manantial inagotable de deleite artístico. De las alturas de la sala bajará para ellos la luz y el estimulante ejemplo. ¡Oh, los últimos pisos de nuestro Gran Teatro del Liceo! Allí está el cerebro, allí residen el corazón y el gusto. Aquellas, largas colas que con algunas horas de anticipación y arrostrando los rigores de la intemperie se forman en la calle de San Pablo esperando que se abran las puertas de la escalera que conduce a las galerías altas constituye la flor y nata de nuestros buenos *dilettanti*. Personas en su mayor parte de posición social modesta, pero ricas, más que ricas, opulentas en artísticas efusiones. Su inteligencia corre pareja con sus entusiasmos. No reparan en imponerse toda ley de sacrificios, ni en arrostrar toda suerte de incomodidades a trueque de saborear las creaciones de los grandes genios y las interpretaciones de los grandes artistas. Por ellos y sobre todo por la índole espiritual de sus goces, las altas galerías que ocupan merecen llevar el nombre de *paraíso*. Su influencia siempre sana, a fuer de leal y

²¹⁴ URGELLÉS, M. «Parcival. Estrena al Liceu», *La Ven de Catalunya*, núm. 5263, 01/01/1914 (Ed. tarde), p. 2.

sincera, es la que engendra los grandes éxitos decisivos. Ellos son en Barcelona los que han levantado a Wagner hasta la cúspide de la gloria. Ellos los que acaban de proclamar a *Parsifal* la mejor y más inspirada creación del coloso.²¹⁵

En el libro del conserje del Gran Teatro del Liceo se dejó constancia, a su vez, de cómo transcurrió la noche del estreno:

Estreno en España de esta grandiosa obra de Ricardo Wagner presentada espléndidamente por la Empresa con 6 decoraciones nuevas, 1ª de Vilumara, 2º, 6º, 7º de Junyent y 3º, 4º y 5º de Moragas y Alarma. Trages, atrezzo, calzado, armas y guardarropía todo nuevo. Orquesta y coros notablemente aumentados, el interno compuesto por más de doscientas personas, especialmente las alumnas del conservatorio. La Junta contribuyó a la presentación del espectáculo costeando las reformas de los arcos y aparatos eléctricos, la instalación de un motor eléctrico con [¿?] y transmisiones para el movimiento de las decoraciones panorámicas y el establecimiento de un gran cortinón de peluche en sustitución del telón de boca y una alfombra desde la línea de este hasta candilejas. Estas dos últimas innovaciones quedarán permanentes en el teatro. El espectáculo empezó a las 10 y 25 minutos de la noche haciéndose después del primer acto un descanso de cinco cuartos de hora y terminó a las 5 en punto de la madrugada. El éxito más lisonjero (sin entusiasmos) coronó los esfuerzos de la Empresa. La interpretación y ejecución y ejecución digna de aplausto, Mtro Beidler, tenor Sr. Viñas, barítono Sr. Formichi, bajo Bettoni, tiple Sra. Kaftal, otros barítonos y bajo Paccini y Giralt, comprimarios Gallofre, Fugasot.²¹⁶

Teniendo en cuenta la duración del espectáculo, el *Almanaque del Diario de Barcelona* recordaba que solo una parte del público abandonó la sala antes del acto tercero; la mayoría permaneció en él durante toda la obra, oyéndola con religiosa atención, subyugada por la grandiosidad del espectáculo.²¹⁷ «Fausto», en *La Vanguardia*, fue más específico en cuanto al número de asistentes que se marcharon la sala: «se acentuó el desfile de público a las tres de la madrugada. Quedó ocupado apenas medio teatro. En las localidades altas, sí: el público se sostuvo con el mismo interés y el mismo entusiasmo».²¹⁸

El periodista Prudenci Bertrana fue menos condescendiente y publicó una satírica crónica dedicada a los «placeres del sueño» que había provocado *Parsifal*, eso sí, ricamente ilustrada con las escenografías de la ópera:

Hi hà unes veritats incontestables que transcendeixen a través dels murs i de les portes.
Una de elles és que a Barcelona no's conceixia lo que era dormir bé fins que s'ha

²¹⁵ ROCA, J. «De Barcelona. En torno de “Parsifal”», *La Actualidad*, núm. 388, 10/01/1914, s. p.

²¹⁶ Sociedad del Gran Teatro del Liceo. Libro del Conserje. Año 1913. Archivo de la Sociedad del Gran Teatro del Liceo. Disponible en línea: <<https://ddd.uab.cat/record/108359>> [Fecha de consulta: 29/10/2019].

²¹⁷ «Gran Teatro del Liceo», *Almanaque del Diario de Barcelona para el año 1905*. Barcelona: Impr. del Diario de Barcelona, 1906, p. 95.

²¹⁸ FAUSTO. «Liceo. El éxito de Parsifal», *La Vanguardia*, 02/01/1914, p. 4.

representat el poema religiós del mestre de Bayreuth. [...]. Els companys cronistes dels diaris seriosos que constaten la gran atenció amb que'l nostre públic ha rebut i suportat l'obra, si no manquen a la veritat per esperit d'adulació, fan un flac servei al patriotisme local. Sort que a nosaltres ens consta que hi ha hagut en el «Liceo» nombrosos dorments entusiastes. Tant és així que un amic nostre, de gustos exquisits, ens deia que'l *primer sòn* havia durat prop de dues hores (ja es comprèn que's referia al primer acte). Lo censurable és que molts aristòcrates, sobre tot el dia de l'estrena, desfileessin a mitja representació, preferint dormir a casa, a la quieta, que al teatre entre onades d'harmonia. [...] Un espectador ocupant d'un silló, a les cinc i pico de la matinada, després d'un llarg estirament i d'un filosòfic badall, convenia que si el preu de la dormida era una mica pujat, en canvi mai de la vida havia dormit tant a gust.²¹⁹

En cualquier caso, las crónicas del estreno fueron, en general, entusiastas. Coincidieron de forma unánime en alabar los ingentes esfuerzos y sacrificios del empresario Volpini para poner en escena la ópera con todo su esplendor, así como la interpretación de los artistas, calificada de sobresaliente, sobre todo la de Francesc Viñas en el papel de Parsifal, y la de Margot Kaftal, en el de Kundry. Sin embargo, la representación no estuvo exenta de defectos, algo que era de esperar teniendo en cuenta la premura con que se llevaron a cabo los preparativos y la consecuente falta de un mayor número de ensayos, imprescindibles ante una obra de tal envergadura.²²⁰ Sin duda, esta precipitación afectó negativamente a la consecución de la excelencia deseada. No en vano, Josep Roca i Roca, que pudo acudir al ensayo general la víspera del estreno, señaló que:

[...] nada estaba en su sitio. El decorado, con todas sus complicaciones, todavía no funcionaba debidamente. Algún artista [...] que en obsequio a la prensa gráfica se prestaba a ensayar vistiendo el personaje, vióse imposibilitado de hacerlo por no tener todavía listos los trajes. Todo esto algunas horas antes de la representación. Agréguese a ello la abrumadora fatiga de todos después de algunos días de ensayos, más largos y pesados que las sesiones de nuestro Ayuntamiento, puesto que empezaban a las diez de la mañana y no concluían hasta la madrugada del día siguiente. Quien estos detalles conozca, se asombrará de que la primera representación de la obra saliera tan bien relativamente. Pero sin duda hubiera sido mejor que no hubiese adolecido de la más mínima deficiencia, siendo como eran las que notó el público, facilísimamente subsanables, de no haberse fiado todo al esfuerzo de última hora.²²¹

²¹⁹ BERTRANA, P. «Parsifal i la son», *L'Esquella de la Torratxa*, núm. 1828, 09/01/1913, pp. 34-35. El cronista teatral de la misma revista, en un número aparecido días más tarde, señalaba lo contrario a lo apuntado por Bertrana –precisamente lo que este último había criticado por falta de verdad– en relación a la recepción por parte del público en las representaciones de *Parsifal*: «El nostre public ha entrat en l'obra, i és d'admirar la puntualitat amb que acudeix al "Liceo", tant si el *Parsifal* comença a les deu de la nit, com a les dues de la tarde, com a les set del vesper; escolta l'obra amb atenció, i encara no hem trobat una sola persona que protesti de la fosquetat en que's deixa el teatre durant els actes». «Teló enlaire», *L'Esquella de la Torratxa*, núm. 1829, 16/01/1914, p. 60.

²²⁰ De acuerdo con el libro del conserje, hubo 5 ensayos los días 24, 27, 28, 29 y 30 de diciembre. *Cfr.* Sociedad del Gran Teatro del Liceo. Libro del Conserje. Año 1913, *op. cit.*

²²¹ ROCA y ROCA, J. «En torno de Parsifal», *op. cit.*

Los fallos más comentados por la crítica hacían referencia, en primer lugar, al nivel de los coros: los cantantes desafinaron, no estaban correctamente situados y tampoco fueron al unísono.²²² Este aspecto fue justificado por cronistas como Juan Alard, que en *El Diluvio* lo excusaba en cierto modo por la falta de ensayos debida al tremendo desembolso que suponía la puesta en escena en cada ocasión, algo que la empresa no se podía permitir, dado que la Sociedad no quería aumentar la subvención.²²³ Por otra parte, los críticos coincidían en señalar los defectos de la maquinaria, que provocaron que el movimiento del decorado no funcionase correctamente restando, en consecuencia, esplendor a las escenografías. En este sentido, Alard señaló que los encargados de la maquinaria «merecen toda clase de censuras, pues lo hicieron lo más pésimamente posible».²²⁴

Antes de conocer detalladamente las opiniones que emitió la crítica con respecto a la presentación escénica, es interesante exponer cuál fue la posición de la Asociación Wagneriana con respecto al estreno. Como hemos señalado anteriormente, la entidad debía encargarse, en un inicio, de organizar la puesta en escena a instancias de la empresa pero, por desavenencias con algún miembro de la Junta de Gobierno, abandonó el cometido y se desmarcó totalmente del estreno.²²⁵

Joaquín Pena, en representación de la Asociación y como una de las máximas autoridades en el tema, pronunció una conferencia en la que expuso las diversas razones que justificaban dicho posicionamiento. Así pues, señaló que no había asistido a la representación ni tenía ninguna intención de hacerlo porque esta constituía una adulteración de la obra y lo que Wagner había compuesto como drama lírico se estaba representando como una ópera. En su opinión, el público no podía seguir la acción del drama, palabra por palabra, por estar cantado en un idioma extranjero y tan sólo podía seguirla por la música y los elementos plásticos, pero faltándole el elemento dramático, que era el principal. Para él, la música, el gesto y el decorado, por mucho valor que tuvieran, dejaban a la obra como una pantomima musical. Señaló que los conciertos del centenario, en los que se había dado el *Parsifal* casi completo, estuvieron más cerca del auténtico drama lírico puesto que pese a la falta de mímica y de decorado, constituyeron:

[...] si no la representación, la lectura de un nuevo drama, hecha por los propios artistas con la exacta expresión, declamada y seguida atentamente por el público en masa, libro en mano, para reconcentrar así toda su atención en el verbo lírico y evocar en su imaginación el efecto plástico que le faltaba.²²⁶

²²² Cfr. «Última hora. En el Liceo. Estreno de “Parsifal”», *La Publicidad*, 01/01/1914, p. 4; FAUSTO. «Liceo. El éxito de Parsifal», *op. cit.*

²²³ ALARD. «Parsifal», *El Diluvio: diario político de avisos, noticias y decretos*, 02/01/1914 (Ed. Mañana), p. 21.

²²⁴ *Ibid.*

²²⁵ Cfr. JANÉS, A. *L'obra de Richard Wagner a Barcelona*, *op. cit.*, p. 129.

²²⁶ Cfr. «La Wagneriana y Parsifal. Conferencia de Joaquín Pena», *op. cit.*

En la citada conferencia, Pena pronunció, a su vez, un decálogo en el que desgranaba cómo habría realizado las cosas de haberse, efectivamente, encargado de organizar la puesta en escena. Estos «diez mandamientos» se fundamentaban, según sus palabras, en «el amor a Wagner sobre todas las cosas y en la dignidad para no consentir que nadie, por alto o bajo que esté, ose profanarlo».²²⁷

En primer lugar, señaló que la Asociación habría dado las representaciones en temporada especial, independiente de la ópera, y con abono también especial «para no contaminarse con el tufo de las funciones de ópera que infesta habitualmente aquel teatro».²²⁸ A su vez, habría cerrado las puertas de entrada a la sala durante la representación. También habría anunciado la obra «de un modo más serio y digno de ella, evitando sobre todo los ridículos carteles ilustrados que se colocaron en la fachada y en particular el que representaba la escena del Viernes Santo, que constituía la más burda de las profanaciones».²²⁹ En cuarto lugar, habría impuesto el mismo número de profesores de orquesta que presentó en los festivales, pues los del Liceo eran totalmente insuficientes. En quinto, habría recurrido al Orfeó Català o, en caso de no poder contar con la entidad, a algunos de sus maestros, sin tener que acudir «a las infelices criaturas que se hallan al comienzo de sus estudios y jamás habían ejecutado obras semejantes»,²³⁰ además de ensayar meses antes. A su vez, habría contactado con los pintores, sastre, atrecista, etc. a principios del verano último para concederles el tiempo necesario «para ejecutar con la debida calma y a toda conciencia su trabajo, en vez de llegar al mes de Noviembre sin haber hecho nada todavía», además de requerirles presentar los bocetos y figurines previamente para analizarlos y corregir posibles defectos. Señaló, en séptimo lugar, que los miembros de la asociación:

[...] no hubieran hecho gala de la dirección artística del espectáculo, pero en cambio la hubieran ejercido realmente y con plena autoridad; habrían rechazado cuanto wagnerianamente estuviera equivocado y no hubieran consentido el estreno sin previo ensayo de trajes y sin que el decorado funcionara con toda regularidad obligando a corregir por completo cuantos defectos de maquinaria se notaran en el ensayo general.²³¹

En octavo lugar, apuntó que la Asociación, de haberse encargado, habría exigido a la Junta de Propietarios realizar de modo definitivo:

[...] las famosas obras del escenario que todavía están por efectuar, dotando a aquella escena del material moderno que tanta falta le hace haciendo la renovación conveniente del vetusto maderaje escénico, poniendo en condiciones de regularidad los practicables y escotillones y [¿?] todavía más el servicio de luces instalando el aparato que gradúa suavemente los cambios de iluminación. También hubiera instalado una perfecta

²²⁷ *Cfr.* «La Wagneriana y Parsifal. Conferencia de Joaquín Pena», *op.cit.*

²²⁸ *Ibid.*

²²⁹ *Ibid.*

²³⁰ *Ibid.*

²³¹ *Ibid.*

maquinaria eléctrica para el movimiento de los mal llamados panoramas, evitando el servicio de brazos con exhibición de pies y acompañamiento de gritos y blasfemias, que no son de lo más indicado para preparar a las escenas de la Consagración.²³²

Pena señaló, a su vez, que la Asociación:

[...] no habría cometido la iniquidad de estrenar la obra comenzando a altas horas de la noche para terminar con el alba, dando lugar a la ignominia de que las místicas y ultra-sublimes escenas de la Purificación se ejecutasen en plena madrugada con el natural cansancio de los ejecutantes y el público. Esto no duda en calificarlo de verdadera «Profanación» por parte de quienes lo autorizaron y así podría decirse de quienes lo presenciaron.²³³

Por último, pero no menos importante, opinaba que la obra no debía en ningún caso haberse cantado en lengua extranjera, sino en la propia, única admisible en el drama musical.

Dicho todo esto, instó a la Empresa del Gran Teatro del Liceo a que, una vez se hubiera recuperado de los gastos, renunciara a volverla a representar.

La mayoría de la crítica, no obstante, no estaba de acuerdo con la sugerencia de Pena (y, en definitiva, de la Asociación Wagneriana) de no volver a llevar a la escena el *Parsifal* y se volcó con la gran iniciativa del empresario del Liceo reconociendo los ingentes esfuerzos realizados pese a los fallos producidos en el estreno. Por ejemplo, Joan Alard, en alusión directa a la propuesta de Pena, señaló en su crónica de *El Diluvio*:

Generalmente, los partidarios de este tema son los que disponen de las suficientes pesetas para darse un paseíto por la ciudad alemana y admirar las bellezas del maestro, pero si ellos se encontraran en nuestro lugar seguramente que cambiarían de parecer y serían los primeros en pedir representaciones wagnerianas aunque éstas no alcanzaran el calificativo de perfectas. Porque anteanoche fuimos una reunión de amantes de Wagner que gozamos de las delicias de su arte; y de llevarse a cabo las teorías expuestas, aun ignoraríamos *La Walkyria* y demás obras del genial maestro.²³⁴

En relación a la escenografía, Alard consideraba que las decoraciones de Vilomara para el acto I eran «las mejores de la obra y quizá de las que este maestro haya pintado». La del templo del Grial, de Junyent, era en su opinión «casi calcada de la de Bayreuth, pero de tonos excesivamente vivos». De las de Moragas y Alarma para el segundo acto destacó especialmente el cuadro primero, que consideraba más notable frente a las dos del jardín, no tan acertadas, además de no poder disfrutarse del efecto de las mutaciones porque, en su opinión, fueron «pésimamente ejecutadas». En el caso del tercer acto, consideró el

²³² *Ibid.*

²³³ *Ibid.*

²³⁴ ALARD. «Parsifal», *El Diluvio*, *op. cit.*, p. 21.

panorama «poco afortunado», frente a la decoración más conseguida del primer cuadro. Los figurines de Soler los valoró como «muy justos y elegantes».²³⁵

Por su parte, Manuel Urgellès, en *La Ven de Catalunya*, alabó profusamente la escenografía, considerándola superior a la de Bayreuth:

L'empresari ha satisfet el seu deute. Ha donat als escenògrafs Vilumara, Moragas i Alarma i Junyent carta blanca per a que el seu nom fos una garantia de la «mise», que les seves teles fossin l'esplendorosa coronació de la obra que s'estrenava. Els mestres han complert. Totes elles, en vistes a l'originària font, tenen potser un segell més artístic que a Bayreuth mateix, el decorat és millor, i ens plau ferho constar com just tribut d'admiració a nostres pintors. La sastreria, atemperada als figurins den Soler, si tenen qualques innovacions són tal vegada més d'acord amb la llegenda, i si hi entra la fantasia, aquesta entenem que no deu restringir-se a una habitut; d'altra manera millor seria no preocuparse'n i deixar a la còpia tota la responsabilitat.²³⁶

El entusiasmado cronista evitó realizar demasiadas críticas con respecto a los inevitables fallos de la *mise en scène*. Únicamente –y en la línea con las demás crónicas– aludió a los fallos del coro, fácilmente corregibles, en su opinión, así como a los de la maquinaria:

També [...] esperem [que se solucionen los defectos] de la maquinaria, poc cuidada com sempre, és llàstima que per aquesta falta, se malmeti el decorat i perdi la presentació que [...] mereix tota nostra efusiva felicitació, ja que tots els pintors han rivalitzat en les seves obres mestres.²³⁷

También evitaba realizar comparaciones con Bayreuth, algo que a su juicio no tenía ninguna utilidad, pues por todos era sabido que el Liceo «jugaba una liga menor». Así, se congratulaba de que el estreno barcelonés se hubiera producido con todo el efecto del que pudo dotarle el coliseo resaltando, además del decorado, las interpretaciones de los cantantes –especialmente de Francesc Viñas y Margot Kaftal–, y la dirección de orquesta, que con más ensayos aún habría sobresalido más. La crónica de Urgellés concluía elogiando el nuevo cortinaje que había diseñado Oleguer, al que hemos hecho alusión anteriormente:

¿Contestaria afirmativament el mestre Beidler al preguntar-li si la masa obeïa justa i fidelment a la partitura que oberta tenia davant els ulls, en molts dels passatges dificultosos? ¿Els chors mateixos, especialment en la part dialogada, tenen l'unificació espontània i afinació que fa sublim l'acte que representen? ¿I les Noies flors? ¿Era natural, sense encarcaments aquella difícil escena de la seducció? Preguntaríem encara al director de escena si el funcionament en la maquinaria s'havia ben après per a que tot respongués alhora, i si les combinacions de llum, sobretot aquestes, d'esma es tenien per prou ensajades? La part plàstica, tan important per a la bona harmonia amb la música,

²³⁵ *Ibid.*, p. 22.

²³⁶ URGELLÈS, M. «Parcival. Estrena al Liceu», *La Ven de Catalunya*, núm. 5263, 01/01/1914 (Ed. Tarde), p. 2.

²³⁷ *Ibid.*

havia sigut ben intervinguda per a fer de les masses aquells quadres emocionants del primer i últim actes? L'afirmació an aquestes preguntes equivaldria a tant com dir que'l teatre de Bayreuth s'havia traslladat a la Rambla; i d'Alemanya an aquí hi hà força distancia, és la mateixa que dificilment podrà escursar-se entre'l Parcival autèntic i el que ha sortit a córrer món. Però feta aquesta aclaració que posa en son lloc públic, empresa i executants, devem congratular-nos d'haver assistit a una audició aon tothom posà els seus medis, i a la qual no superaràn, segurament, quants teatres se preparen per a idéntica representació aquests dies. [...]. En resum, una festa gran senyalada, i un «Parcival» que, amb un xic més de cura o ensaigs, s'hauria pogut ben distingir dels col·legues que aquests dies correràn per tots els gran teatres. [...] Per aquest [espectacle], s'ha estrenat una magnífica cortina de vellut carmesí que clou l'escena i queda a l'obrir-se en forma elegant de bambalina. Es una bona millora.²³⁸

El cronista de *La Ilustración Artística*, por su parte, describió someramente cada una de las decoraciones, sin valorarlas a nivel individual, aunque sí que proporcionó un balance global muy positivo: «Todo el decorado es notabilísimo y produce gran efecto, al que contribuyen las acertadas combinaciones de luces. Los escenógrafos Vilomara, Junyent y Moragas y Alarma pueden estar satisfechos de su obra».²³⁹

A su vez, Joan Borràs de Palau alabó las decoraciones en *La Hormiga de Oro*:

La decoración del primer cuadro y la transitoria del mismo al segundo débense al señor Vilumara. Su mérito es indiscutible. La justeza del colorido, la valentía de la composición hacen de estas obras una vigorosa manifestación de nuestra escenografía. Elogios no inferiores a estos merece el magnífico cuadro de la Consagración, debido a Olegario Junyent, y el castillo de Klingsor y el jardín encantado, preciosa decoración de Moragas y Alarma. Los tres reputados pintores, Salvador Vilaregut en la dirección escénica, y Alejandro Soler en los artísticos diseños de los figurines, representaron airosamente la realización plástica de Parsifal.²⁴⁰

Josep Maria Pascual, en *La Publicidad*, tampoco fue muy pródigo en sus comentarios sobre la presentación escénica, aunque también le dedicó elogiosas palabras:

Del decorado llamó poderosamente la atención el lago y el telón panorámico del primer acto, de Mauricio Vilumara. Moragas y Alarma han probado maestría en la pintura y en la construcción de las complicadas decoraciones acto segundo. Junyent se ha lucido asimismo con la lujosa decoración bizantina y en el panorama del acto tercero. Alejandro Soler con sus figurines ha sabido imponer una sinfonía de color y elegancia.²⁴¹

Sí que se entretuvo más en su comentario «Fausto», en *La Vanguardia*, que consideraba la escenografía de Vilomara la mejor de toda la ópera, aunque no escatimó alabanzas a

²³⁸ *Ibíd.*

²³⁹ «Barcelona. El estreno de Parsifal», *op. cit.*, p. 35.

²⁴⁰ BORRÁS DE PALAU, J. «El decorado de Parsifal», *La Hormiga de oro. Ilustración católica*, num. 2, 10/01/1914, p. 26.

²⁴¹ PASCUAL, J.M. «Gran Teatro del Liceo “Parsifal”», *op. cit.*

Junyent, de quien destacaba el cromatismo efectista empleado en sus decoraciones. Al igual que sus compañeros, lamentó el mal funcionamiento de la tramoya:

[...] las decoraciones del señor Vilomara –bosque y lago del primer acto y mutación siguiente, con el panorama que desfila ante los ojos del público– son notabilísimas. Están admirablemente concebidas; el primer cuadro tiene un colorido sobrio y justo y el panorama reúne la grandiosidad requerida y un efecto sorprendente. Hay algo de poema épico en el panorama pintado por Vilomara, un conjunto de paisajes bravíos y enlazados con arte admirable. Artísticamente, este decorado del primer acto nos parece el mejor de Parsifal. Notables son también los cuadros que han pintado Moragas y Alarma –el castillo de Klingsor, jardín encantado y en ruinas. Pero es otro género, según lo requiere la obra. Aquí los escenógrafos pudieron dar vuelo á la fantasía y también lograron efectos extraordinarios. Dicho se está que en jardines de ensueño, el color podía ser repartido caprichosamente. Se exigía, sin embargo, el buen gusto, y los señores Moragas y Alarma lo tienen muy refinado. Junyent pintó el templo del Gral y todo el tercer acto. El templo es ostentoso, como de estilo bizantino, con mosaicos de fondo de oro y tapicerías bien colocadas. Hay gran suntuosidad, y no obstante sus tonos subidos, tiene ambiente y su efecto es seguro. En la pradera de Viernes Santo, del tercer acto, se descubre á un lírico del color. El panorama siguiente está mejor entonado que construido pero es hermoso y gustó extraordinariamente. ¡Lástima que tan espléndido decorado como es todo el de Parsifal perdiera parte de su efecto por funcionar de un modo deficiente y con esos gritos lamentables de los tramoyistas, que nunca sabrán poner sordina a sus voces ni mesura a sus palabras!. El vestuario, rico y de mucha propiedad. Al señor Alejandro Soler, autor de los figurines, hay que dedicarle elogios calurosos.²⁴²

La crítica más completa que hemos localizado acerca de la presentación escénica es la de Fontana en el ya mencionado artículo publicado a lo largo de tres números de la revista *El Teatre Català*. De manera general –aunque con algunas salvedades con respecto a ciertas licencias de Junyent que no se ceñían a las acotaciones– consideró acertada la decoración correspondiente al Templo del Grial:

[...] la decoració que ha pintat el senyor Junyent, la trobem ben composta, ben dibuixada i ben plantejada, amb cúpula, capitells i exornació d'un pur estil bizantí. En general no té la exuberància de color propi del mateix, lo qual fa que armonitzi més amb el caràcter sever i sobri de les construccions del nostre país. Lo que'ns produí extranyesa foren les columnes de jaspir i marbres de colors. Fóra de la nota viva que aquestes pedres donen, el conjunt proporciona l'ambient que necessita la capdal escena de la consagració, tota ella simplicitat, recolliment i misteri indefinible. Les dugues portes al fons, segons requereix l'acotació, haurien produït més solemnitat en la sortida del seguici dels cavallers i en la de Amfortes amb el séu sèquit. Podia, també, en compte del desgraciat absis acristallat del fons, –aont n'ha vist?– haver-hi col·locat, com demana la acotació, el vas de Titurel deixant-hi lloc per a la llitera de repòs amb baldaquí d'Amfortes, accessoris

²⁴² FAUSTO. «Liceo. El éxito de Parsifal», *op.cit.*

que no sapiguérem veure enlloc. L'escena està massa il·luminada, sobre tot en els primers termes: la llum ha de baixar no del centre de la cúpula, sinó de les finestres laterals –sense vidres i per les que's veu un cel verdós (!) –. En canvi, el raig de llum s'enfocà molt bé, sostenint-se segura i fixa. L'escena capdal del refrigeri, podia haver-se apropiat a l'espectador, amb lo qual aquesta hauria obtingut més relleu i hauria pogut desenrotllar-se amb més amplitut. La susdita escena resultà força solemne, d'una grandesa i plasticitat extraordinàries.²⁴³

En cambio, la decoración para el acto III no pareció satisfacer en absoluto al crítico, a juzgar por sus comentarios, que censuraban el cromatismo antinaturalista empleado, lo que demuestra que todavía primaban las convenciones puramente realistas en algunos sectores de la crítica:

El paisatge va produir-me l'impressió d'un apunt fet a Vallvidrera, a hora indeterminada, més aviat al migdia, no havent-hi cap detall que caracteritzi l'estació primaverenca. Em produí l'efecte d'ésser una decoració aprofitada, puix, si bé's mira, el colorit del bastidor dreta no lliga amb el de l'esquerra, ni els dos amb el teló de fons, que'ns va semblar molt fals de colorit, d'un verd que volia ésser tendre, amb l'aparença de fons de pessebre, a lo que contribueixen aquells arbrets rodons. Els pins eren tractats d'una manera tant simple, que semblaven per a acabar. Essent ben visible l'abundor de trucs escenogràfics per a aconseguir el relleu i l'escalonament de plans, això's veu en els vermells i morats, posats amb excés en les roques esquerra; en contraposició a l'anterior, el fragment dreta és pobríssim i fret de colorit, no té gens de qualitat ni de caràcter. Va estranyar-nos que no combinessin la font brollant aigua natural, puix era compromès pintar-ne una a la primera caixa; per altra part, té gran importància aquest accessori en les escenes d'aquest quadre, que hauria resultat aleshores més natural, més viu. [...] Després segueix altre panorama movediç den Junyent. La veritat, després dels que hem vist, aquest no'ns plagué gens: trobarem que era poc just i, sobre tot, descobrirem sovint l'intenció de falsejar els valors i els colors del natural, amb el sol fi de fer veure lo que no hi havia: relleu i tendresa. Per altra part, aquí podem repetir els elogis que'ns va merèixer la decoració del temple del Gral, que's presenta altra volta en la darrera escena.²⁴⁴

Algunos de los fallos detectados en el estreno trataron de corregirse con vistas a la siguiente función, por lo que el día 2 de enero se canceló la que había prevista, pasándola al siguiente día.²⁴⁵ En el archivo de Oleguer Junyent se conserva una carta que el escenógrafo recibió de Francesc Viñas, protagonista de la obra, en la que le señalaba una serie de cuestiones a ser mejoradas en la decoración del III acto, de cara a la siguiente representación:

²⁴³ FONTANA. «Els elements plàstics de festival sagrat Parcival (II)», *op. cit.*, p. 60.

²⁴⁴ FONTANA. «Els elements plàstics de festival sagrat Parcival (II)», *El Teatre Català*, núm. 101, 31/01/1914, p. 80.

²⁴⁵ *Cfr. El Diluvio: diario político de avisos, noticias y decretos*, 02/01/1914 (Ed. Tarde), p. 6.

Estimat amich Junyent. Auria de mirá si as pudria arreglá diferenment la escena aquella de la Font del últim acte. Parsifal ha de ser molt mes alt y no ha de arriba a terra ab els peus. La escena de ser ungit, el bautisme de Kundry etc. essent tan mal disposat am diuen que va perduda, no as veu. Ab aixó li encomano que en resolgui segons la necessitat del drama. Gracies y li desitja felis any nou son af. amic Francisco Viñas [firma].²⁴⁶

Parece que se consiguieron enmendar parcialmente los errores, al menos en lo que respecta a la maquinaria en la mutación del acto II:

Les petites deficiències del decorat, degudes a la poca intel·ligència de l'encarregat de la maquinaria, han desaparegut per complet, havent-se pogut admirar en tota sa esplendidesa la decoració de les flors del segon acte, deguda als cèlebres Moragas i Alarma. En fi, que en les representacions successives, s'ha arrodonit l'èxit del primer dia.²⁴⁷

En definitiva, el estreno de *Parsifal* constituyó la apoteosis de los esfuerzos escenográficos en relación a los montajes wagnerianos iniciados en los últimos años del siglo XIX. La aceptación de Richard Wagner por el público barcelonés fue unánime e indiscutible, tras muchos años de preparación a través de conciertos, traducciones, conferencias y representaciones, con el protagonismo indiscutible de la Asociación Wagneriana y de Joaquim Pena, su principal y más entregado embajador. Albert Bernis representaría ese papel desde el Liceo, y gracias a él –y pese a las constantes confrontaciones con los wagnerianos más puristas como el citado Pena, que cuestionaba y criticaba constantemente las producciones– pudieron disfrutarse en el teatro las creaciones del compositor, que se impuso victorioso a la ópera italiana. Fue el mismo Bernis quien apostó por Oleguer Junyent para ejecutar los decorados de los estrenos de las óperas wagnerianas que se sucedieron durante la primera década del siglo y que se coronaron siempre con éxito. Sus contribuciones, a pesar de tener que ceñirse a la ortodoxia alemana, trascendieron el simple anecdotismo historicista e ilustrativo utilizando su principal baza: el color, con el que se distanció de la convención naturalista creando ambientes poéticos y sugerentes no exentos de fantasía, que han quedado en el imaginario colectivo al evocar los títulos del compositor.

²⁴⁶ Carta de Francesc Viñas a Oleguer Junyent (02/01/1914). Archivo Armengol-Junyent.

²⁴⁷ «Teló enlaire», *L'Esquella de la Torratxa*, núm. 1829, 16/01/1914, p. 60.

6.5 Hacia la vigorización de la escena catalana (1914-1917)

A comienzos de la segunda década del siglo XX el teatro catalán se hallaba en un momento de decadencia en el que había perdido su vigor, tal y como apuntó Francesc Curet:

L'espai de temps que va de l'any 1913 a 1917 assenyala un moment inquietant per a la sort futura del Teatre Català, amenaçat de col·lapse. Dissolt el Sindicat d'Autors Dramàtics Catalans, en el qual hom havia posat tantes esperances, com a redempció d'antics abusos i perniciosos tuteles, tancat per a la nostra escena el Teatre Romea [desde 1911], liquidada l'empresa del Principal, que regentava Ramón Franqueza i la falla incomprendible del flamant Auditorium²⁴⁸ al cap de pocs mesos de funcionament, l'art dramàtic català va trobar-se sense empresaris ni organismes que el fessin moure amb normalitat i privat d'una casa on poder acollir-se. El panorama era desolador i les perspectives de recobriment no es presentaven pas gaire esperançadores.²⁴⁹

El problema no era tanto que el teatro catalán en sí estuviera paralizado, sino más bien el desconcierto general debido, entre otros factores, a la carencia de una organización estable, a la falta de espíritu emprendedor y al haber estado a merced de las conveniencias de empresarios a quienes se había confiado ingenuamente su marcha normal y que no habían respondido.²⁵⁰ No obstante, en esos años el teatro catalán no dejó de funcionar –los autores seguían en la brecha–, si bien lo hizo de manera intermitente, con iniciativas esporádicas en teatros de Barcelona y de las poblaciones catalanas más importantes, así como en las sociedades particulares.²⁵¹

²⁴⁸ Iniciativa de Adrià Gual en el Antiguo Círculo de Propietarios de Gracia.

²⁴⁹ CURET, F. *Història del Teatre Català*, op. cit., p. 543. Ramón Batllé concreta el periodo de decadencia entre septiembre de 1914 y octubre de 1917. BATLLE, R. *Quinze anys de teatre català: els teatres Romea i Novetats de 1917 a 1932*. Barcelona: Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, 1984, p. 25.

²⁵⁰ En este sentido, Alexandre Plana negaba que el fiasco del Teatro Romea en 1911 significara el fracaso del teatro catalán en su conjunto. Lo que cuestionaba era el modelo empresarial, la mercantilización profunda del teatro, el hecho de «dur al teatre els mètodes administratius de la botiga» y, al mismo tiempo, las técnicas y métodos de dirección e interpretación –según su criterio, eran torpes y obsoletos– que eran los que apartaban al público. No obstante, para Plana el teatro catalán había avanzado en aspectos como la aparición de una nueva generación de autores. Adrià Gual, en cambio, en su texto *Les orientacions. Estudi de l'actualitat teatral catalana*, no achacaba la crisis a la figura del empresario sino a la falta de una tradición dramática sólida como la francesa o la española y la poca ambición literaria de la mayoría de los autores; opinión con la que coincidía Rafael de Urquijo en su trabajo *Un teatro que muere. Historia crítica del teatro catalán y de su actual decadencia*. Otros –como Ambrosi Carrión desde las páginas de *El Teatre Català*– apuntaban como causa de la decadencia al público y a la calidad de los actores; más adelante redactores de la misma revista como Ramon Vilaró culpaban a la «falta de patriotismo» de algunos de ellos –Enric Borràs o Margarida Xirgú–, a los que trataba de desertores. Como vemos, las opiniones generadas acerca de la crisis fueron muy variadas y achacaban las responsabilidades a factores variados. Cfr. MARTINEZ, J. T. *El teatre a les societats particulars de Barcelona durant els anys de la Primera Guerra Mundial (1914-1918)*. Tesis doctoral. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, 2010, pp. 22-39. Véase también: GALLEN, E. «Sobre la institucionalització, la tradició dramàtica i la base social del teatre català: una perspectiva històrica». En: AULET, J.; FOGUET, F.; SANTAMARIA, N. (eds.). *Una tradició dolenta, maleïda o ignorada? I Jornades de debat sobre el repertori teatral català*. Lleida: PUNCTUM & GELLC, 2006, pp. 77-107.

²⁵¹ *Id.* MARTINEZ, J. T. *El teatre a les societats particulars de Barcelona...*, op. cit.

Asimismo surgieron nuevas corporaciones con el objetivo de regularizar y estabilizar la marcha normal de la escena catalana: la *Associació Catalana d'Art Dramàtic*, que pretendía construir un nuevo edificio destinado al teatro catalán; y el *Foment del Teatre Català*.

Entre los teatros de la capital que acogieron a la escena catalana desde el año 1914 hasta finales de 1916 destacan el Gran Teatro del Bosque, el Principal, el Trilla, la sala *Excèlsior*, el el Español, y el Coliseu Pompeia, entre otros.²⁵² Fueron importantes las veladas celebradas en este último entre abril y mayo de 1916, organizadas por el *Foment del Teatre Català* y dirigidas por Jaume Borràs. En ellas se representaron obras de autores catalanes, como *Nausica* de Maragall, que había sido estrenada por el SADC con escenografías de Junyent, Vilomara, Moragas y Alarma y que se repuso con los mismos decorados. También lo fueron los ciclos de la compañía de Carme Parrenyo en el Gran Teatro del Bosque de Gracia en 1914 y 1915; las campañas de Pous i Pagès y de Jaume Borràs en el Español en 1914 y en 1915 o el *Cicle Històric de la Comèdia Catalana*, organizado por *El Teatre Català* en 1915 en el *Auditori*, distribuido a lo largo de diez sesiones. A su vez, en ese periodo, la prestigiosa asociación «Centre Autonomista de Dependents del Comerç de la Indústria» celebró en noviembre y diciembre de 1916 unas veladas teatrales dirigidas por Ignasi Iglésias que fueron memorables, con un acertado repertorio que recuperaba a los autores más relevantes y también incluía algunos estrenos notables de autores como el propio Iglésias, Josep Burgas, Apel·les Mestres o Pere Cavallé.

Por otra parte –y pese a producirse únicamente durante la temporada estival–, el fenómeno del teatro al aire libre también se vivió como un estímulo para reactivar la escena catalana. Y es que aunque se venía produciendo desde finales del siglo XIX, se extendió de manera exponencial en aquellos años, como modelo de cohesión social y alternativa al desconcierto de los teatros de la ciudad.²⁵³

La situación delicada del teatro catalán se desencalló en 1917-1918, cuando la empresa de Evarist Fàbregas y Josep Canals «desembarcó» en Barcelona para controlar durante más de una década –primero desde el Romea y después desde el Novedades– el teatro profesional en catalán. Entre sus objetivos estaba el llevar a cabo una programación que fidelizase al público, lograr que la burguesía creyese en su proyecto y elaborar un canon estético a partir de nuevas recetas, el paradigma de las cuales debía ser la comedia burguesa.²⁵⁴

²⁵² *Ibid.*

²⁵³ *Vid.* PERRONE, R. *Espacio teatral y escenario urbano. Barcelona entre 1840 y 1923*. Tesis doctoral. Barcelona: Universitat Politècnica de Catalunya, 2011. Disponible en línea:

<<http://www.tdx.cat/handle/10803/132096>>, p. 30. [Fecha de consulta: 01/09/2019].

²⁵⁴ *Vid.* MARTINEZ, J.T. *El teatre a les societats particulars de Barcelona...*, *op. cit.*, pp. 38-39.

Caso aparte muy destacado fue el estreno de *L'Anca del senyor Esteve* en el Teatre Victòria, en un momento en el que el teatro catalán todavía no había recobrado todo su brío:

El nom d'En Guimerà, el venerable, la llegítima gloria, va remoure les aigües somortes; la comèdia d'En Rusiñol, glòria també llegítima i candidat a venerable, marca en elles amb una estela lluminosa l'ampla via a seguir si no's vol que'l genuí teatre de la nostra terra torni a passar una llarga malaltia, que pot-ser aquest cop sí que seria la parenta de la mort. La comèdia, la comèdia de costums, casolana, nostra, de pagesos o de senyors, d'ara o d'altres temps, però nostra; el quadre popular, viscut, aixerit, rural o barceloní, però català; això és lo que ha de fer reviure la nostra decaiguda escena més que els transcendentalismes exòtics, que poden venir després, que's poden permetre quan l'art dramàtic català hagi assolit la deguda robustesa.²⁵⁵

De esta forma, tal y como señaló Isidre Bravo: «1917 fou l'any de la normalització i *L'Anca del Senyor Esteve* una mena de pròleg».²⁵⁶

Durante aquellos años, Oleguer Junyent trabajó como escenógrafo para varios de los proyectos que surgieron en ese intento de vigorización y recuperación de la escena catalana, que son los que abordamos en el presente apartado.

6.5.1 El estreno de *Pàtria* en el Teatro Español

Cuando todavía saboreaba las mieles del éxito de *Parsifal*, en marzo de 1914 Junyent «se puso a las órdenes» de Josep Pous i Pagès. El eminente autor dramático se había convertido en empresario gracias una subvención de 15.000 ptas. del Ayuntamiento de Barcelona,²⁵⁷ y formó una compañía de teatro catalán que se instaló en el Teatro Español –coliseo que ya había acogido la segunda temporada del SADC dos años antes, al que el autor estuvo estrechamente vinculado– desde finales de febrero hasta primeros de abril.²⁵⁸

²⁵⁵ Cfr. L.L.L. «Teló enlaire», *L'Esquella de la Torratxa*, núm. 2004, 25/05/1917, p. 414.

²⁵⁶ Cfr. BRAVO, I. *Teatrí de l'escenografia d'Oleguer Junyent (any 1917) per a l'acte tercer, quadre primer de L'Anca del senyor Esteve*, op. cit., p. 4.

²⁵⁷ El asunto de la subvención generó mucha polémica en algunos medios como la revista *El Teatre Català*, que criticó que la ayuda estaba amañada de antemano, recordó la mala gestión de Pous i Pagès durante las dos temporadas del Sindicat d'Autors Dramàtics Catalans y le acusó de favorecer la representación exclusiva de sus obras. Cfr. BOSCH, M. J. *Pous i Pagès: vida i obra*. Figueres: Institut d'Estudis Empordanesos, 1997, pp. 184-185. Para conocer la polémica vid. X. «Crònica. La subvenció de l'Ajuntament» (I y II), *El Teatre Català*, núms. 69 (21/06/1913, pp. 402-406) y 71 (05/07/1913, pp. 433-434). Pous i Pagès escribió una carta a Francesc Curet, director de la revista, para defenderse de las acusaciones. Vid. X. «La subvenció de l'Ajuntament (IV). Un solt oficiós de l'Enric Morera i una carta den J. Pous i Pagès», *El Teatre Català*, núm. 73, 19/07/1913, pp. 466-469.

²⁵⁸ La compañía actuó en el Teatro Español hasta el 5 de abril. No era la primera vez que Pous ejercía de empresario teatral, ya que tras la disolución del SADC formó una compañía en 1913 con la que llevó a cabo diversas representaciones en las principales ciudades catalanas, debutando en Sabadell. Habían ingresado en ella los principales actores y actrices del Sindicato, como Emília Baró y Carles Capdevila, entre otros. Actuaron, por ejemplo, en Figueres, durante las fiestas de la Santa Creu, y entre las obras que presentaron estaban *Edíp rei*, de Sófocles, *L'Arlesiana*, de Daudet y *Nausica*, de Joan Maragall, esta última con los decorados del estreno. Cfr. BOSCH, M. J. *Pous i Pagès: vida i obra*, op. cit., p. 184. Las obras cuyo estreno anunciaba la nueva compañía del Español eran: las tragicomedias *Pàtria*, *Sang Blava* y *Apretats pero no escanyats o una llengua de mal camí*, de Josep Pous i Pagès; *La dolça Agnès*, de Josep Puig i Ferrater; *Eléctra*, de

Pous se rodeó de actores de primer nivel y también contó con el concurso de los mejores escenógrafos: Maurici Vilomara, Salvador Alarma y Miquel Moragas, Oleguer Junyent, Josep Rocarol y Joaquín Jiménez Solà.

La tragicomedia en tres actos *Pàtria* [cat. 32] –escrita por el propio Pous i Pagès– fue la escogida para el debut la compañía, el 28 de febrero. Se trataba de una obra de marcados tintes políticos en la que, a partir de una fábula ocurrida en un país imaginario llamado «Interlandia», se aludía a un episodio dramático de la historia reciente: la crisis colonial de 1898 que había culminado con la pérdida de Cuba y Filipinas.²⁵⁹

Para la puesta en escena se estrenaron dos escenografías nuevas. El tándem de Moragas-Alarma fue el responsable de realizar la del acto I y Junyent fue el encargado de la del acto II, que se utilizaba nuevamente en el III.²⁶⁰ De acuerdo con las acotaciones del autor, los actos asignados a Junyent se desarrollaban en:

Una sala en el Palacio Real. A la derecha, en segundo término una puerta; otras dos a la izquierda. Al fondo un gran arco que da paso a una pequeña estancia; al fondo de esta, una puerta vidriera, con una balconada parte de fuera, mirando a una gran plaza. A la derecha en primer plano una mesa rodeada de sillas, con un sillón de respaldo más alto que los otros, del lado de la pared. Una gran araña de cristal cuelga del artesanado. Tapices y esculturas. Es la caída de la tarde.²⁶¹

Conocemos el aspecto de la escenografía gracias a algunas fotografías de escena publicadas en la prensa de la época, pues carecemos de materiales originales (fig. 279). Las imágenes nos revelan que Junyent, si bien partió de las acotaciones en la disposición espacial, llevó a cabo su propia interpretación de la aristocrática estancia; algo para lo que, sin duda, contaría con el beneplácito de Pous i Pagès, autor del texto, empresario de la compañía, y director escénico de la obra. Al fondo de la sala, en lugar de un gran arco, situó una triple arcada de medio punto y en las enjutas, sobre un fondo decorado con líneas ondulantes, colocó dos grandes platos de cerámica que sin duda llamarían la atención del espectador por su tamaño. Sí que situó en el centro –como señalaba la acotación– la puerta vidriada bajo el arco central, enmarcada por una moldura jaspeada.

Sófocles, traducida en verso por Franquesa i Gomis; las tragedias *El mal traginer* y *La Núvia verge*, d'Ambròs Carrión; *La bona fama*, de Hermann Sudermann, traducida por Josep Maria Jordà; *La filla del segador*, de Ramón Picó i Campanar; *La carroça de Sant-Sagrament*, de Prospero Merimée. Cfr. «Teatres. Català», *La Veu de Catalunya*, 28/02/1914 (Ed. Mañana), p. 1.

²⁵⁹ Tal y como señalaba J.M [Josep Morató] en *La Veu de Catalunya*: «[...] és una tragicomèdia de costums polítiques en la qual sobre una faula que's suposa ocorreguda en un país imaginari s'al ludeix a pàgines d'història que hem viscut, i s'aprofita la ocasió per a exposar teories més o menys ardides, com aquella – sostinguda pel personatge que representa al Rei– segons la qual la vitalitat d'un poble sembla demostrar-se per l'esperit bullanguer i per la revolta contra els ministres que l'han dut al desastre i en els quals un hom no hi sap veure més que culpables relatius. Car de l'obra se'n desprèn que bona part de la culpa la té el mateix poble pels entusiasmes amb que acullí la guerra contra una poderosa república. Els que's recordin de la pèrdua de Cuba i Filipines ja saben, poc més o menys, els grans episodis que serveixen de fons a l'obra den Pous i Pagès». «Teatres. Català», *La Veu de Catalunya*, 02/03/1914 (Ed. Mañana), p. 6.

²⁶⁰ Una fotografía de la decoración de Moragas y Alarma para el acto I puede verse en la revista *El Teatre català*, núm. 106, 07/03/1914, p. 169.

²⁶¹ POU, J. *Pàtria: tragicomèdia en tres actes*. Barcelona: Impr. Artís & Co, 1914, s. p.

También se aprecian los tapices colgados en las paredes, aunque la mala calidad de las imágenes con las que contamos no nos permiten adivinar los motivos. A su vez, dotó a la estancia de un artesonado, pero no aparece la gran araña de cristal mencionada. El mobiliario que incluyó es el típico castellano de patas torneadas y las sillas son jamugas.

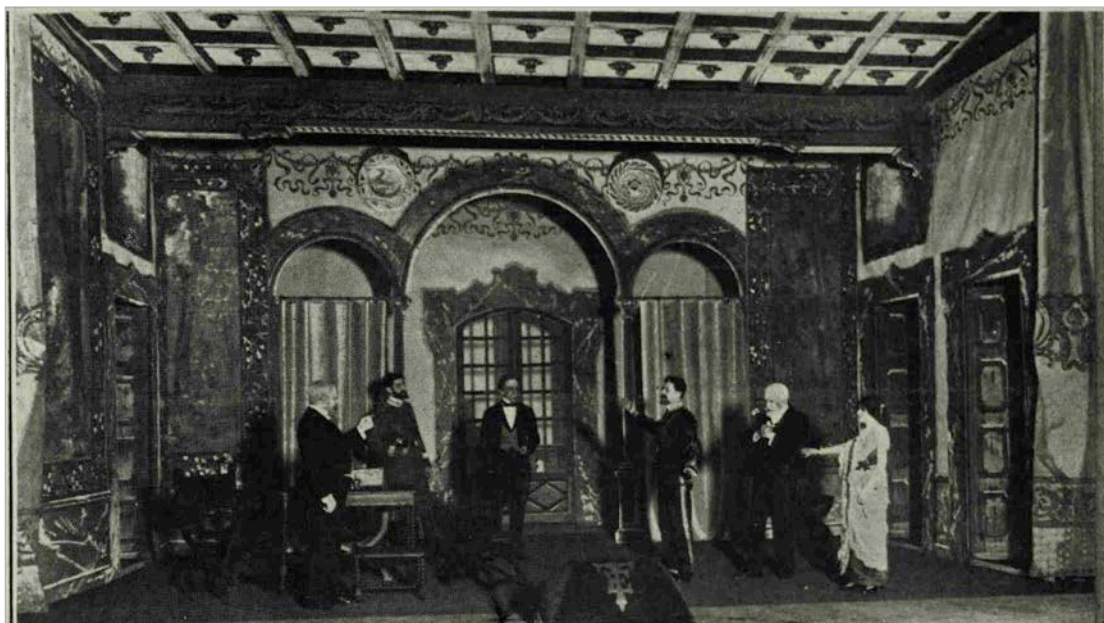


Fig. 279 Fotografía de escena del acto II de la obra *Pàtria* estrenada en el Teatro Español de Barcelona.
Fuente: *El Teatre Català*, núm. 106, 07/03/1914, p. 169.

El diario *El Diluvio* dio noticia de los avances en la creación de las escenografías unos días antes del estreno:

En los talleres de los celebrados escenógrafos señores Moragas y Alarma y Olegario Junyent se está ultimando el decorado de la tragicomedia en tres actos *Pàtria*, con la cual se inaugurará la temporada catalana el próximo sábado en este teatro. Tanto la una como la otra de las dos decoraciones que se estrenaran, un interior de ministerio y un salón del Palacio Real, se cree que llamarán la atención por la suntuosidad y buen gusto, pudiéndose asegurar que son dos piezas capitales de la escenografía catalana. El vestuario, mobiliario y accesorios se están ultimando en los talleres de los reputados almacenes del teatro Español. Tanto por la obra en sí, como por el cuidado en ponerla debidamente exornada, todo hace prever que el estreno de *Pàtria* constituirá una verdadera solemnidad artística.²⁶²

²⁶² «Espectáculos», *El Diluvio: diario político de avisos, noticias y decretos*, 25/02/1914 (Ed. Mañana), p. 30. *La Veu de Catalunya* reprodujo el mismo texto, por lo que probablemente fue un reclamo publicitario de la propia compañía para atraer al público a ver la obra. *Vid. La Veu de Catalunya*, núm. 5316, 24/02/1914 (Ed. Mañana), p. 3.

De acuerdo con los testimonios conservados, la obra fue bien acogida por el público, que llenó el teatro –con presencia de muchos artistas y literatos– y estuvo varios días en cartel.²⁶³ La crítica alabó de manera entusiasta la sátira política de Pous i Pagès y celebró la iniciativa de su compañía, que veía como una luz de esperanza para resucitar el teatro catalán:

Resorgirà nostre Teatre Català? Podria ésser. En la vetlla del dia 28 del passat es vegé clarament que a Barcelona encara hi queden admiradors de nostre gloriós Teatre Nacional. La sala del gran teatre Espanyol es vegé atestada d'escollit públic; els bons fills de Catalunya anaren a rendir tribut al nostre gloriós Teatre i admirar la nova producció de l'incansable lluitador pel séu resorgiment, en Pous i Pagès. Aquesta nova bellesa teatral que's diu *Pàtria* ens deixà a tots admirats. La forma del llenguatge, la modernitat en la situació escènica i el séu interessant argument, fan que l'espectador quedi embadalit i esclati en sorollosos i interminables aplaudiments. L'acció passa en un país imaginari, Interlandia, i en son desenllaç veiem clarament la pèrdua de nostres colònies del Nou Món. L'obra fou unànimement aplaudida, igual que les dues decoracions que s'estrenaren, dels senyors Moragas i Alarma i Junyent, els quals, junt amb en Pous i Pagès, tingueren que presentar-se davant el públic repetides voltes per acallar les ovacions. La companyia, composta de valiosos elements, triomfà en son treball. I ara, avant, senyor Pous i Pagès i literats de nostra bella terra, que amb obres com *Pàtria* nostre gloriós Teatre resorgirà.²⁶⁴

A diferencia de lo que prometía el avance de *El Diluvio*, las escenografías no llamaron prácticamente la atención de la prensa y en las escasas ocasiones en las que se hizo referencia a ellas las apreciaciones fueron muy pobres. La mayoría de las crónicas se centraron principalmente en comentar la trama, alabando la calidad literaria de la pieza, si bien apuntaron que echaban de menos una mayor concisión en algunas escenas que resultaban demasiado largas.²⁶⁵ Tal era la opinión de Alexandre Plana, que llevó a cabo un extenso comentario del estreno en *El Poble Català* en la que fue muy elogioso con el autor, si bien le recomendó acortar algunas escenas, pues en su opinión estas perdían intensidad al rebasar la duración justa. A pesar de que el cronista no incluyó ni una sola mención acerca del decorado, sí que lo hizo con respecto al vestuario, que no le pareció adecuado: «El vestuari no massa discret. Alguns uniformes donaven a l'escena un aire d'Opereta que no li esqueia gens. I és aquest un defecte que sovinteja en els nostres escenaris i que podria fàcilment evitar-se. No és pas cosa tan dificultosa la senzillesa».²⁶⁶

El crítico de *L'Esquella de la Torratxa* –que, como Plana, se olvidó de mencionar a los escenógrafos–, también era de la misma opinión con respecto a la extensión:

²⁶³ La última representación tuvo lugar el 15 de marzo.

²⁶⁴ COQUELINE, «Teatrs. De Barcelona», *Avant!*, 07/03/1914, p. 4.

²⁶⁵ Cfr. M.R.C. «Música y teatros. Español. Patria», *La Vanguardia*, 01/03/1914, p. 11.

²⁶⁶ PLANA, A. «Les estrenes. Espanyol. Pàtria», *El Poble català*, núm. 3274, 03/03/1914, p. 2.

Tècnicament i literàriament ha triomfat també, en Pous, aquesta vegada. Totes les escenes ens semblen naturals i justificades, demostrant amb això les seves traces d'excel·lent comediògraf. El llenguatge, el diàleg, correctíssim, i si d'alguna cosa peca, és de massa diluït i massa literari. Suprimint quelcom d'aqueix excés de literatura i escursant bastant el segon acte, creiem que la comedia guanyaria, també, molt.²⁶⁷

La revista *Il·lustració Catalana*, por su parte, señaló:

No tenim teatre català com institució normal organitzada, però tenim, ab tot, teatre català en funcions. Per una banda hi ha l'esforç d'en Gual ab l'Auditorium, per l'altra els intents d'en Montero al Nou, y finalment la temporada qu'acaba d'empendres, a l'Espanyol, en Pous y Pagès, ab una companyia ben acceptable al cap de la qual figura com empresari, director y principal provehidor d'obres. Com a funció inaugural ens oferí la seva tragi-comèdia *Pàtria*. [...] l'obra d'en Pous y Pagès es correctament escrita y, dintre una excessiva llargada, se presenta armònica de proporcions. La companyia [...] interpreta la tragicomèdia ab entusiasme, sabentse cadascú el seu paper y contribuint tots al bon efecte del conjunt. El decorat nou dels Moragas y Alarma y d'en Junyent, es adequat al caràcter de l'obra.²⁶⁸

Josep Morató, además de comentar detalladamente el texto de Pous i Pagès, fue de los pocos que hizo alusión a la escenografía:

La obra fou presentada amb dues decoracions noves: una dels senyors Moragas i Alarma, molt ben entesa de línies, plena de sabor i muntada de manera que sembla engrandeixi l'escenari; altra den Junyent de composició sòbria i entonació ben harmonitzada.²⁶⁹

Fontana, a diferencia de sus colegas, fue bastante crítico con la obra desde las páginas de *El Teatre Català*, pues señaló que encontraba en ella cierta monotonía, falta de relieve y vulgaridad en los conceptos. En su opinión, la ejecución pecaba de poca unidad debida a que los actores no se sabían bien el papel. En relación a las decoraciones, consideró muy discreta la de Moragas y Alarma y «malísima la de Junyent».²⁷⁰

El 4 de junio la compañía de Pous i Pagès volvió a representarla en el Teatro del Retiro de Terrassa, propiedad de Josep Domingo i Casanellas, donde también recibió una buena acogida.²⁷¹

²⁶⁷ «Teló enlaire», *L'Esquella de la Torratxa*, núm. 1836, 06/03/1914, p. 170.

²⁶⁸ «Revista», *Il·lustració Catalana*, núm. 561, 08/03/1914, p. 10.

²⁶⁹ J.M. [Josep Morató]. «Teatres. Català. A l'Espanyol. Pàtria [...]», *La Veu de Catalunya*, núm. 5322, 02/03/1914 (Ed. Mañana), p. 4. El cronista de *La Il·lustración Artística* se refirió a ella en idénticos terminos: «*Pàtria* ha sido muy bien puesta en escena, habiéndose estrenado dos decoraciones, una de los señores Moragas y Alarma de muy hermosa perspectiva, y otra del Sr. Junyent de composición sobria y armónica entonación», por lo que no sería extraño que el autor de los mismos también fuera Morató. *Vid.* «Novedades teatrales en Madrid y Barcelona», *La Il·lustración Artística*, núm. 1680, 09/3/1914, p. 187.

²⁷⁰ FONTANA. «Barcelona. Teatres. Espanyol», *El Teatre català*, núm. 106, 07/03/1914, p. 174.

²⁷¹ «Teatre Català», *El Teatre català*, núm. 120, 13/06/1914, p. 400.

6.5.2 La experiencia del *Teatre de Natura*

A mediados de la segunda década del siglo XX, Junyent participó en un proyecto renovador muy interesante: el *Teatre de Natura*, iniciativa con origen en Francia (concretamente de la ciudad occitana de Béziers)²⁷² y que comenzó a extenderse por varias ciudades de Cataluña durante la época estival.²⁷³

No obstante, antes de entrar en el análisis de las aportaciones de Junyent a esta iniciativa, hemos de puntualizar un aspecto importante que fue puesto de manifiesto por la Dra. Rafaella Perrone: no es lo mismo *Teatre de Natura* –concepto amplio que se usaba en la época para referirse a espacios a la intemperie no necesariamente rodeados de naturaleza–, que *Teatre de la Naturalesa*, que sería una de las distintas modalidades englobadas en este *Teatre de Natura*, en el que naturaleza era concretamente el contexto físico en el que se representaban las obras.²⁷⁴ El *Teatre de la Natura* vendría a utilizarse, de esta forma, como un sinónimo de «teatro al aire libre», que fue definido por X. en la revista *El Teatre Català*:

[...] un acertat mot que significa tot espectacle declamat o cantat que's celebri tenint per cobricel la volta natural i lluminosa. El lloc pot tenir diferent caràcter: poden constituir-lo les grandioses runes d'unes Arenes o d'un teatre romà, les misterioses cambres d'una abadia o castell, el corprenedor claustre d'un monestir, el pintoresc i joliu recó d'un jardí, la frondositat imponent d'un bosc, l'amplitud lluminosa i engegadora d'una platja o la blavor del mar; fins pot escollir-se la pintoresca plaça d'una vila tancada per cases humils de graciosa i bonica silueta.²⁷⁵

²⁷² Se trata del *théâtre a plein-air*, impulsado por el mecenas Fernand Castelbon de Beauhostes, que comenzó a representar diferentes óperas en el teatro de las Arenas de Béziers a partir de 1898 y hasta 1911 sin interrupción, que fue bautizado por la prensa como el «Bayreuth francés». Cfr. SALA, T-M. «Les arts a escena: l'experiència del Teatre de Natura», *Matèria. Revista internacional d'art*, núm. 12. Barcelona: Departament d'Història de l'Art. Universitat de Barcelona, 2017, p. 114. Para más información vid. BERTOUY, E; NOUGARET, J. *L'âge d'or du spectacle lyrique aux arènes de Béziers*. Béziers: Éditions du Mont, 2007.

²⁷³ Una primera aproximación al Teatre de la Natura de La Garriga ha sido realizada por: VIÑAS, F. «El Teatre de la Natura: els modernistes a la Garriga». *Lauro: revista del Museu de Granollers*, núm. 13, 1997, pp. 27-36. Más recientemente, la Dra. Teresa-M. Sala ha publicado una nueva aportación, centrada en la puesta en escena de *Canigó* y en la que también comenta el *Teatre de la Natura* de La Garriga. Vid. SALA, T-M. «Les arts a escena: l'experiència del Teatre de Natura, op. cit. pp. 114-133. El análisis más completo del fenómeno del *Teatre de la Natura* publicado hasta el momento es el que ha llevado a cabo la Dra. Rafaella Perrone en su Tesis Doctoral. Vid. PERRONE, R. *Espacio teatral y escenario urbano, op. cit.*, pp. 139-150.

²⁷⁴ «Los espacios que merecieron la calificación de *teatre de natura* se pueden dividir en dos grandes grupos. Uno, el de recintos arquitectónicos preexistentes, como en el caso de las Arenas de Figueres y Barcelona o el antiguo convento de Martorell, que ofrecieron un lugar para reunir multitudes pero que, a diferencia de los escenarios de Orange, Béziers, Arlés y Nimes, no compartían ningún valor histórico evocativo con la obra representada. El otro grupo, el de lugares de naturaleza salvaje –bosques y playas– que envolvían al espectador acercándolo a la acción dramática y se ofrecían a modo de bastidores. Los primeros, requerían ser adaptados al género teatral, ya que estaban concebidos para otras funciones y solían necesitar tarimas y decorados pintados. Los otros escenarios, en cambio, se situaban en medio de una naturaleza espontánea que rodeaba el público y la escena, aunque a veces también se incluían elementos escenográficos». PERRONE, R. *Espacio teatral y escenario urbano...*, op. cit.

²⁷⁵ X. «El teatre a l'aire lliure», *El Teatre Català*, núm. 131, 29/08/1914, p. 570.

Las representaciones de obras en distintos parajes naturales de Cataluña fueron iniciativas puntuales impulsadas en época estival por parte de burgueses adinerados o de entidades recreativas provinciales. Buscaban entretenimiento cultural y proximidad al paisaje, en ese anhelo de conexión con los orígenes rurales de la cultura catalana, tal y como señaló Gabriel Alomar:

Un teatre de la naturalesa, a Catalunya, tindria una representació que no sé si tothom comprèn: seria la devolució del teatre dignificat, aristocratisat, ciutadanisat, a la naturalesa; del teatre que la natura va enviarnos: pagesívol, ruralista, plebeu [...] Un teatre de natura no es una reacció de ruralisme: es una conquesta del camp per la ciutat; es una consagració del bosc primitiu a la nova Barcelona; es un brot d'olivera o de roure consagrat sobre un monument.²⁷⁶

En este sentido era un teatro con claros fines patrióticos y podemos considerarlo como una actuación más en esa búsqueda de regresar a las propias raíces —esfuerzo que ya venía haciendo Adrià Gual con su *Teatre Íntim* desde finales del siglo XIX— y de regenerar y consolidar el teatro catalán:

[...] L'ingeni dels nostres dramaturgs, la inspiració dels nostres poetes i músics, els mèrits dels nostres artistes, podrien fer motiu de les seves obres, lo que diuen a la seva ànima els llocs triats per a aixecar-hi el Teatre de Naturalesa, que ha d'ésser fonamentalment català, i així ressorgirien esplèndidament els records, les tradicions i les llegendes, els fets de l'història o els ensomnis de la fantasia, a l'entorn dels paisatges propis [...].²⁷⁷

La primera de estas iniciativas en la que participó Junyent fue la impulsada por la «Asociación del Teatro de la Naturaleza» en el bosque de Can Tarrés, en La Garriga, un lugar que —a diferencia de otros recintos al aire libre— se hallaba situado en plena naturaleza; una naturaleza no domesticada que envolvía al espectador y lo introducía en la acción dramática y que, por tanto, podemos considerar propiamente como *teatre de naturalesa* en la línea que señalaba Perrone: «Se ofrecía, así, una nueva experiencia espacial, un acercamiento al territorio a través del arte y la cultura, donde la naturaleza era el entorno ideal para la futura dramaturgia nacional y el *teatre poètic*».²⁷⁸

El poema dramático *Flors de Cingle* de Ignasi Iglésias —que había propiciado la fundación del SADC, como hemos visto— fue la primera de las obras representadas, con la que, además, se inauguró la experiencia del *Teatre de la Naturalesa* el 3 de septiembre de 1911. Poco después se extendería por otros lugares, como el bosque de Can Feu en Sabadell, con la representación de *Terra baixa*, de Guimerà. En aquella primera ocasión no participó Junyent, pues todos los aspectos relacionados con la adecuación del espacio y la

²⁷⁶ ALOMAR, G. «Crónica. El Teatre de Naturalesa, *L'Esquella de la Torratxa*, núm. 1706, 08/09/1911, p. 562.

²⁷⁷ X. «El teatre a l'aire lliure», *El Teatre Català*, núm. 131, 29/08/1914, p. 562.

²⁷⁸ PERRONE, R. *Espacio teatral y escenario urbano*, op. cit. p. 134.

escenografía fueron asumidos por Salvador Alarma y Miquel Moragas. Junyent se incorporaría tres años después, en 1914, cuando se repitió nuevamente la experiencia en La Garriga, esta vez con el estreno de *La Viola d'or* de Apel·les Mestres.

La siguiente colaboración de Junyent con el *Teatre de Natura* fue en 1915, en el bosque Miralles de Vallvidrera. No obstante, a pesar de llevarse a cabo en un paraje natural, ya no podemos considerarla propiamente como «teatro de la naturaleza» a diferencia de la experiencia del bosque de Can Tarrés. Ello es debido a que, de acuerdo con Perrone, la experiencia de Vallvidrera traicionó el ideal ético y estético original y acabó por reducirse «a un simple escenario burgués al aire libre rodeado de pinos»,²⁷⁹ una experiencia que «se alejó de las inquietudes de aquellos que, preocupados por consolidar las bases del teatro català, se esforzaban en buscarle razones artísticas o patrióticas».²⁸⁰ Es lo que Adrià Gual definió como *teatre a la fresca*.²⁸¹

A continuación nos dedicaremos a analizar ambas experiencias, poniendo el foco en la implicación de Junyent.

6.5.2.1 *El bosque de Can Tarrés en La Garriga: La Viola d'or*

La primera obra que se representó en el Teatro de la Naturaleza de La Garriga fue, como hemos señalado, *Flors de Cingle*, de Ignasi Iglésias, en el verano de 1911, que gozó de un gran éxito.²⁸² En el banquete que ofrecieron a Iglésias sus amigos y admiradores la noche del estreno, Ildelfons Suñol –uno de los promotores y mecenas del proyecto del Teatro de la Naturaleza– dijo que tenía la visión de una fiesta anual en el bosque de Can Tarrés.²⁸³ Ese augurio se convirtió en realidad tres años después con el estreno de *La Viola d'or* [cat. 33], de Apel·les Mestres, el 30 de agosto de 1914 (fig. 280). Lástima que Suñol no pudo verlo, pues falleció en 1913.

El dueño del recinto del bosque de Can Tarrés donde se llevó a cabo la representación era Carles de Rosselló i Bordoï,²⁸⁴ quien se implicó activamente en su organización junto

²⁷⁹ *Ibid.*, p. 30, 148.

²⁸⁰ *Ibid.*, p.148.

²⁸¹ Un ejemplo de ello fue la representación de la versión teatral de Josep Carner del *Canigó* de Jacint Verdaguer. Se estrenó en la plaza de toros de Figueres el 12 junio de 1910 y contaba con escenografía de Moragas y Alarma y la dirección de Adrià Gual. Una semana después se representó en Las Arenas de Barcelona. Con el paso de los años, Gual negó el valor de la reposición barcelonesa al encontrar que no había en ella ninguna intención de renovación del lenguaje teatral. La consideró como un mero simulacro frente a la puesta en escena de Figueres, donde sí que se dio una cierta fusión del *Canigó* pintado por Moragas y Alarma con el paisaje de Sant Pere de Roda y los lejanos Pirineos. *Cfr.* PERRONE, R. *Espacio teatral y escenario urbano*, *op. cit.* pp. 139-140. Véase también: SALA, T-M. «Les arts a escena: l'experiència del teatre de Natura», *op. cit.*, pp. 116-122.

²⁸² Para más información *vid.* VIÑAS, F. «El Teatre de la Natura: els modernistes a la Garriga», *op. cit.*, p. 27; SALA, T-M. «Les arts a escena: l'experiència del teatre de Natura», *op. cit.*, pp. 123-127.

²⁸³ «El Teatre de la Naturaleza en Cataluña», *Nuevo mundo*, núm. 1078, 05/09/1914, p. 27.

²⁸⁴ La finca rústica de Can Tarrés es la más importante de La Garriga y una de las más extensas de la comarca, con más de doscientas hectáreas de terreno. Carles de Rosselló poseía el título de tercer conde de Vilanova. Su abuelo, Francisco de Rosselló i Draper, y su padre, José de Rosselló i Puig, fueron alcaldes de La Garriga y él también lo fue entre febrero de 1930 y abril de 1931. Para más información, *vid.* *Diccionari biogràfic Alcaldes i Alcaldesses del Vallès Oriental*. Disponible en línea:

con otras personalidades del mundo cultural y político barcelonés vinculadas a La Garriga. Esta localidad del Vallès era, desde principios del siglo XX, uno de los lugares de veraneo predilectos de la burguesía catalana, que, atraída por sus bellos paisajes y por las aguas termales del entorno, había comenzado a construir allí sus torres de recreo. Estas casas constituyen en la actualidad uno de los conjuntos patrimoniales más importantes fuera de la capital catalana.²⁸⁵

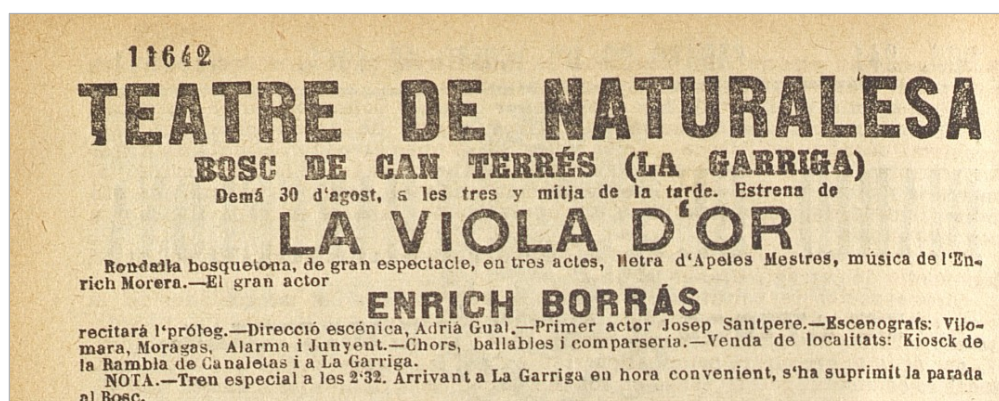


Fig. 280 Anuncio del estreno de *La Viola d'Or*. Fuente: Diario de Barcelona, 30/08/1914, p. 11642.

La comisión organizadora del Teatro de la Naturaleza estaba integrada por diversas personalidades del panorama político y cultural barcelonés que veraneaban allí, pero también por residentes en la localidad y por profesionales vinculados al mundo teatral. Componían la Junta de la Asociación: el diputado provincial Fèlix Fages i Vilà (presidente de la asociación), el regidor del Ayuntamiento de Barcelona Joan Nualart (secretario de la entidad), y el próspero industrial textil y político Juli Barbey (tesorero). A su vez, los vocales eran: Carles de Rosselló, Juan Bautista Blancafort, Luis María Angelón, Joan Buxeres, Salvador Alarma, Casto Oliver, Antonio Vidal, Manuel Raspall, Jorge Vital, Joaquim Farguel y José Iglesias Martí.²⁸⁶ El Arxiu Històric Municipal de La Garriga conserva una fotografía de los impulsores de la iniciativa en la que se puede reconocer fácilmente a Apel·les Mestres, Salvador Alarma, Miquel Moragas y Enric Morera (fig. 281).²⁸⁷

<http://www.alcaldesialcaldessesdelvallesoriental.net/ficha.php?id_alcalde=453>. Fecha de consulta: 10/11/2019.

²⁸⁵ Destacaba el balneario *Blancafllort*. Pere Blancafort, el hijo del dueño del establecimiento, escribió un libro de memorias en el que dedicó algunas páginas a hablar de sus recuerdos a propósito de los espectáculos del Teatro de la Naturaleza de La Garriga. BLANCAFORT, P. *La Garriga, el balneari i jo: cròniques, personatges, anècdotes*. Barcelona: Ariel, 1976, pp. 175-180. Para más información del Modernismo en La Garriga vid. CUSPINERA, LL. *Manifestacions de l'arquitectura modernista a La Garriga*. Sant Cugat del Vallès: Rourich, 1988.

²⁸⁶ Cfr. *La Vanguardia*, 09/07/1914, p. 4.

²⁸⁷ Otra imagen puede consultarse en la revista *Nuevo Mundo*, núm. 1077, 29/08/1914, p. 20. Figuran en la imagen Alarma, Mestres y Moragas junto a un último personaje identificado como Sr. Tarrés, que probablemente se trate de Carles de Rosselló.



Fig. 281 Comissió organitzadora del Teatre de la Naturalesa de La Garriga. Arxiu Històric Municipal de La Garriga.

La Viola d'or fue publicada en 1914, el mismo año de su estreno. De acuerdo con la prensa de la época, Apelles Mestres la había concebido expresamente para ser representada en el Teatro de la Naturalesa en todos sus aspectos: obra, música, indumentaria y presentación escénica.²⁸⁸ El propio Apelles en una entrevista que le realizaron Ramon Vilaró y Francesc Torras, redactores de *El Teatre Català*, explicó:

Les meves aficions bosquetanes –per dir-ho així– vénen de lluny, són de tota la vida i van lligades estretament amb mi d'una manera que no poden vostès formar-se'n una idea. De petit, trescant per les muntanyes, vaig aprendre d'estimar-la la Naturalesa, m'hi sentia tot jo identificat i més d'un cop, davant d'uns arbres o d'un ombriu reco aont el recolliment sembla més propi d'un temple que d'una boscuria, els meus llavis havien murmurat... quin escenari! Es per xò que'ls meus poemes tenen tots un punt de contacte amb el teatre, perquè varen ésser creats pensant en aquells grans escenaris que tants cops he vist anant pel món! Per lo que toca a *La Viola d'or*, com que jo crec que la rondalla alegre és la més factible per a aquesta mena de teatre, amb aquest to està escrita, i encara que l'ironia surti punxanta de tant en tant, triomfa finalment la nota alegre, l'única que el públic pot anar a cercar al bosc quan, extasiat davant la Naturalesa, respira a ple pulmó

²⁸⁸ Cfr. «Teatro de la Naturalesa», *La Vanguardia*, 13/08/1914, p. 12; «Teatro de la Naturalesa. La fiesta de La Garriga», *Las Noticias*, 30/08/1914, s. p.

l'aire sanitos de les grans arbredes! [...] al bosc s'hi ha d'anar a buscar un esplai complet per a l'ànima i no una emoció punyenta pel cor».²⁸⁹

La Viola d'or era, tal y como la definió Mestres, una «rondalla bosquetana», un cuento ilustrado con la música de Enric Morera, en la misma línea de *Nit de Reis* y de *En Joan de l'Os*, inspiradas en fragmentos populares infantiles, pero cuya estructura y personajes son concepción propia del autor. Él mismo lo señaló en el prólogo que recita el personaje principal, Serafin, que en la representación de Can Tarrès pronunció magistralmente Enric Borràs: «El poble –aqueix gran infant, gran poeta y gran farsant– hi ha posat la llevadura; l'autor –un infant ja vell, poeta y farsant com ell– n'ha teixit la vestidura».²⁹⁰

Los impulsores de la iniciativa pusieron toda su energía en facilitar un buen acceso al recinto del bosque, tanto con transporte público como con privado: contrataron trenes especiales que partían de Barcelona a la estación de La Garriga, desde donde salían coches y tartanas que conducían a los espectadores directamente hasta el bosque donde iba a tener lugar la representación;²⁹¹ también fue habilitado un espacio adecuado y cómodo a modo de aparcamiento para quienes acudían con sus vehículos particulares.²⁹²

La decoración del bosque, parterres, avenidas y entrada monumental presentaba cinco arcos de boj recortado, ornamentados con tondos con las siglas T y N (Teatro de la Naturaleza) entrelazadas (fig. 282). Corrió a cargo de Salvador Alarma, ayudado por su tío y socio Miquel Moragas, por cuyo trabajo recibieron numerosas alabanzas:

Hay que felicitar a don Salvador Alarma por el ornato del bosque. No necesitaba éste de otros adornos que de los suyos propios, siendo tantos sus encantos naturales; pero justo es reconocer que las obras secundarias, de adaptación, el engalanamiento indispensable en esta clase de fiestas, se realizaron con verdadero sentido práctico e indiscutible buen gusto.²⁹³

Antes de la que se celebrara la representación visitó el lugar Fontana, crítico de la revista *Teatre Català*, cuyo testimonio nos revela en detalle cómo se organizó y adecuó el espacio efímero del bosque para el evento:

²⁸⁹ VILARÒ, R. «L'Apeles Mestres i el Teatre de Natura», *El Teatre català*, núm. 131, 29/08/1914, pp. 564-565.

²⁹⁰ MESTRES, A. *La Viola d'or: rondalla bosquetana en tres actes*. Barcelona: Imp. J. Santpere, 1914, p. 8.

²⁹¹ Inicialmente se pretendía construir un andén especial que condujera hasta el mismo bosque, pero posteriormente se desistió de la idea por seguridad. Cfr. *El Vallès Nou*, 23/08/1914, p. 3; Véase también: «Teatro de Naturaleza de La Garriga», *La Vanguardia*, 08/08/1914, p. 12; «Teatro de Naturaleza», *El Diluvio: diario político de avisos, noticias y decretos*, núm. 239, 28/08/1914 (Ed. mañana), p. 17.

²⁹² «La comisión organizadora, atendiendo diversas indicaciones que se le han hecho y aleccionada por la experiencia adquirida la primera vez que se celebró una función de Teatro de Naturaleza ha dispuesto lo conveniente para que los automovilistas tengan no sólo garaje en el propio bosque de «Can Tarrès», sino también agua para el aseo personal y toda suerte de elementos precisos en estas excursiones. Igualmente se ha previsto con respecto a las motocicletas, sidecars y bicicletas, para las cuales habrá los correspondientes guardianes». «El Teatro de la Naturaleza», *La Vanguardia*, 18/08/1914, p. 3.

²⁹³ FAUSTO, «Música y Teatro. Teatro de Naturaleza. La Viola d'or», *La Vanguardia*, 31/08/1914, p. 3.

De la carretera a les taquilles d'entrada, en nombre suficient per a evitar aglomeracions, s'ha obert un camí de dotze metres d'ample per cinquanta de llarg. Després se troba un espai, que podríem nomenar vestíbul, que està limitat amb unes baranes revestides de mata i uns roures corpulents, que extenen el seu brancatge, projectant una ombra deleitosa. Se trobaràn en aquest vestíbul vistosos kioscs en els quals se vendràn, tenint els preus a la vista del públic, sandwichs, pastes, dolços, licors, xampany, diaris i postals.²⁹⁴

La grandiosa platea «s'ha conseguit utilitzant una ampla clariana del bosc, al voltant de la qual poden els espectadors esplaïar-se amb la bella decoració d'uns sorprenents punts de vista i ombrívols llunyanies».²⁹⁵ Acerca del escenario –del que se conserva una postal fotogràfica (fig. 283)– señaló:

[...] està col·locat en una elevació del terreny que permet pugui veure's des de tots els indrets, sense cap dificultat. Al davant hi ha una rampa adornada per l'herbei d'un Prat, i entre aquest i lo que'n diríem taules, s'ha obert un fons destinat als músics, restant, d'aquella manera, invisibles per a l'espectador. Devem insistir sobre aquesta novetat en els teatres de natura, que posa en evidència el bon sentit artístic de la direcció, al resoldre una de les coses més inadequades en aquesta mena de teatres: la presència dels músics. Formen el marc de l'escena un gegantesc pi i uns roures, el brancatge dels quals fan una curva escaient. L'espai destinat als serveis d'escena està aïllat dels espectadors per un munt de verdor molt ben disposat, tema decoratiu encertat i recurs per a concentrar envers l'escenari l'atenció del públic.²⁹⁶



Fig. 282 Entrada al Teatro de la Naturaleza en el bosque de Can Tarrés (La Garriga). MAE-Institut del Teatre [Registro: 317625; Topográfico: F 305-34].

²⁹⁴ FONTANA. «Abans del festival del Teatre de la Naturalesa. Visita al bosc de Ca'n Tarrés a La Garriga», *El Teatre Català*, núm. 131, 29/08/1914, p. 575.

²⁹⁵ *Ibid.*

²⁹⁶ *Ibid.*



Fig. 283 Escenario del Teatro de la Naturaleza en el bosque Can Tarrés (La Garriga). Librería Anticuaria Farré.

Alarma también se ocupó de la escenografía, junto con Miquel Moragas, Maurici Vilomara y Oleguer Junyent. No obstante, las crónicas de la prensa no especifican qué parte del decorado asumió cada uno aunque, a juzgar por los comentarios, parece que más bien se trató de un trabajo en equipo.²⁹⁷ Josep Morató manifestaba este aspecto precisamente en *La Veu de Catalunya*:

Jo no sé, després de l'Alarma, quina part han tingut els altres escenògrafs. Sé que ha col·laborat amb ell el seu simpàtic oncle Moragas –oncle seu i oncle honorari de tot el nostre món teatral, dels temps del seu nebot cap endarrera –; [...] se que també han tingut intervenció en alguna cosa en Vilomara i en Junyent. Poso, doncs, el nom de tots ells i que cada u's prengui la part d'elogi que li correspongui. Que'ls el distribueixi el mateix Alarma, tot rebent una felicitació ben sincera per l'acert en disposar el local i les dependències annexes, donant a cada servei el lloc degut i les comoditats desitjables, disposant l'escena amb una gran mestria i arrançant-la amb alguns «trastos» dels quals crec fer el millor elogi dient que entonaven amb l'ambient del bosc. I mirèu que és exposat això de fer escenografia a l'aire lliure.²⁹⁸

²⁹⁷ Cfr. «Teatro de la Naturaleza», *La Vanguardia*, 22/08/1914, p. 4.

²⁹⁸ GRAU, J.M. [Josep Morató] «Teatre de Naturalesa. Al bosc den Tarrés de la Garriga. La Viola d'or. Rondalla bosquetana [...]», *La Veu de Catalunya*, 31/08/1914, p. 1.

En este sentido, hay que destacar que el trabajo de los escenógrafos no consistió tanto en «crear» un decorado, sino más bien «recoger con acierto las galas de la naturaleza y combinarlas para darles más realce». ²⁹⁹ La naturaleza-escenografía, por tanto, no constituía el cuadro que ilustraba la representación, sino un medio de expresión fundamental, una protagonista más de la acción.

El vestuario fue confeccionado por la prestigiosa sastrería Malatesta a partir de los espléndidos figurines que diseñó Apel les Mestres para la ocasión. ³⁰⁰ Estos se mostraron a modo de reclamo en el quiosco de la Rambla de Canaletas, que había sido cedido por el Ayuntamiento de Barcelona para el anuncio y la venta de entradas del Teatro de la Naturaleza. También se instalaron en dicho quiosco los retratos del autor, actores y escenógrafos. La caracterización de los actores la completaba la peluquería «Diamante», y la casa de Francisco Grau, que suministró el calzado. También figuraba la casa Artigau como encargada de la armería, la casa Palouzié, del atrezzo, y Esteve Blasi, de los apliques de ornato. Finalmente, de la jardinería se ocupó el señor Pérez. ³⁰¹



Fig. 284 Oleguer Junyent. Cartel anunciador de *La Viola d'or*. Colección Carulla.

²⁹⁹ *El Noticiero Universal*, 31/08/1914, s. p.

³⁰⁰ Los figurines se conservan en el MAE-Institut del Teatre. Fueron exhibidos en la exposición *Vestigis del modernisme. Obrim el teló*, comisariada por Teresa-M. Sala y celebrada en el Museo Abelló de Mollet del Vallès, en 2011. *Vid. Vestigis del Modernisme: obrim el teló*. Mollet del Vallès: Museu Abelló, Fundació Municipal d'Art, 2011, pp. 118-122.

³⁰¹ *Cfr.* «El Teatre de la Naturalesa», *La Vanguardia*, 18/08/1914, p. 3; «Teatre de Natura», *El Teatre Català*, núm. 129, 15/08/1914, pp. 540-541; «El Teatre de Naturalesa», *La Veu de Catalunya*, 18/08/1914 (Ed. Mañana), p. 3.

Adrià Gual fue contratado para orquestar la puesta en escena. No era la primera vez que este se enfrentaba al reto de conducir una obra del Teatro de la Naturaleza. De hecho, había sido él quien había importado la fórmula desde Francia –pues era amigo de Fernand Castelbon de Beauxhostes– y fue el primero en montar un espectáculo de estas características en octubre de 1898 en el Laberint d’Horta.³⁰² En aquel caso se trató de la representación de la obra de Goethe *Ifigènia a Taurida* y para su montaje contó con la colaboración de Miquel Utrillo, quien concibió el espacio escenográfico. El entorno era una naturaleza domesticada, la de un jardín particular que Gual supo aprovechar, poniéndola al servicio de una intención plástica.³⁰³

La Vanguardia dio cuenta del avance de los trabajos para la puesta en escena de *La Viola d’or* a principios del mes de agosto:

Ha sido entregada la obra que el día 30 del actual ha de estrenarse en el bosque de Tarrés, de La Garriga, al director de escena don Adrián Gual, quien la está estudiando para ponerla, con toda la propiedad y dignidad artística que se desean. [...] La partitura del maestro Morera, terminada del todo, ha sido entregada al director de coros y a la orquesta «La Principal» de Perelada, que han de interpretarla. Dentro de poco se publicará el cartel del Teatro de Naturaleza, que ha dibujado el celebrado artista don Olegario Junyent. Además, este pintor escenógrafo, junto con, los señores Vilumara, Moragas y Alarma, está activando las aplicaciones corpóreas escenográficas que han de enmarcar la producción del poeta Apeles Mestres.³⁰⁴

Tal y como señala la citada noticia, Junyent fue el encargado de diseñar el espléndido cartel publicitario de la obra. Lo protagonizaba una payesa catalana vestida con el traje popular catalán, con la gandalla típica, las arracadas y la saya espolinada, portando flores en su delantal. Al fondo se apreciaba una silueta de una masía del Vallès y, sobre la colina donde situó a la joven, mástiles engalanados y banderolas que denotan un ambiente festivo (fig. 284). La misma imagen también se empleó en las postales publicitarias.

Al igual que ocurrió con *Flors de Cingle*, la representación de *La Viola d’or* fue grabada y fotografiada, pues en las postales de la época que captan los diversos momentos de la representación se distingue perfectamente al operador cinematográfico, así como al fotógrafo (fig. 285).

³⁰² Cfr. SALA, T.-M. «Les arts a escena: l’experiència del teatre de Natura», *op. cit.*, p. 114.

³⁰³ Un análisis de la escenografía para esta obra lo llevó a cabo SOLANILLA, A. *L’escenografia simbolista d’Adrià Gual*, *op. cit.*, vol. 1, pp. 218-226. *Vid.* también: PERRONE, R. *Espacio teatral y escenario urbano. Barcelona entre 1840 y 1923*, *op. cit.*, pp. 114-132.

³⁰⁴ «Teatro de Naturaleza de La Garriga», *La Vanguardia*, 08/08/1914, p. 12. En una crónica de unos días después en el mismo periódico se aludía a que los tres escenógrafos habían acabado sus proyectos y que los apliques corpóreos de una de las decoraciones –no especifica cual– habían sido realizados por Lambert Escaler, información que también proporcionaba el diario *El Diluvio*. Cfr. «Teatro de la Naturaleza», *La Vanguardia*, 13/08/1914, p. 12; «Teatro de la Naturaleza», *El Diluvio: diario político de avisos, noticias y decretos*, núm. 224, 13/08/1914 (Ed. mañana), p. 21.

No obstante, por el momento no nos ha sido posible localizar la grabación.³⁰⁵ De conservarse, constituiría un documento excepcional que nos ayudaría a profundizar más en el conocimiento de estos espectáculos efímeros representativos de aquella época.



Fig. 285 Detalle de una de las postales, en el que se aprecia al operador de video y al fotógrafo. También se ve de espaldas a Enric Morera, director musical de la obra. MAE-Institut del Teatre [Registro: 317625. Topográfico: F305-34].

Afortunadamente, sí que se conservan diversas postales —probablemente realizadas a partir de las fotografías tomadas por el citado fotógrafo— que retratan algunas de las principales escenas de la representación. Es interesante señalar que, al igual que ocurrió con la grabación de *Flors de cingle*, muchas de estas postales se centraron en retratar el ambiente de la platea, a rebosar de público (fig. 286). Algunas de ellas las hemos localizado en el MAE-Institut del Teatre y otras en el mercado y, con ayuda del texto original del autor, hemos podido identificar cada una de las escenas y catalogarlas siguiendo su secuencia correspondiente. Constituyen un material de gran valor documental, pues, junto con las ilustraciones en prensa, son el único testimonio que nos permite conocer el aspecto del dispositivo que concibieron los escenógrafos; ello adquiere especial relevancia al tratarse de un tipo de espectáculo todavía más efímero que el que sucedía sobre las tablas de un teatro al uso. No se han conservado otros materiales (bocetos o teatrines), cuestión lógica teniendo en cuenta que la escenografía la constituía la propia naturaleza y sólo se incorporaron algunos elementos «artificiales», como veremos.

³⁰⁵ En el caso de *Flors de cingle*, el filme ha sido recuperado y restaurado por la Filmoteca de Catalunya [Centre de Conservació i Restauració-Documentació de la Filmoteca de Catalunya. Núm. de registro: 01637], aunque aparece datado erróneamente en 1909. De acuerdo con el trabajo de Teresa-M. Sala, la película estaba producida por la compañía Gaumont, bajo la realización de Josep Gaspar i Serra. Llama la atención el hecho de que la representación no sea el tema central de las secuencias conservadas, sino que se puso el acento en captar el ambiente de la fiesta. Entre otras personalidades que aparecen, destaca el actor Enric Borràs, protagonista de la obra, así como el autor, Ignasi Iglésias, que rechaza con aspavientos el aparecer en la filmación. Para más información *vid.* SALA, T-M. «Les arts a escena: l'experiència del teatre de Natura», *op. cit.*, p. 126.



Fig. 286 Aspecto de la platea durante la representación de *La Viola d'or*. Librería anticuaria Farré.

La acción de *La Viola d'or* se sitúa a mediados del s. XVIII en un pequeño pueblo. El alcalde del lugar ejerce un poder autoritario y abusivo y está empeñado en casar a su hija Clareta con un comandante. No obstante, ella no desea casarse con él, pues quiere a Serafín, un joven trovador que la ha enamorado con sus canciones y que también la ama. Serafín se encuentra con un hada del bosque que le concede el deseo que él quiera. Este le pide que su viola haga bailar a todo el mundo y el hada la transforma en una viola de oro con ese poder. Serafín hace bailar al alcalde y a los soldados. El alcalde le detiene y le condena a morir ahorcado, pero como acto de última voluntad volverá a tocar el instrumento hasta ser liberado y bien recibido por el pueblo, donde Clareta le espera también bailando.

La primera postal relativa a la representación nos muestra a Enric Borràs [cat. 33, núm. 2] recitando el prólogo. La imagen está captada desde la platea y se hace patente el buen trabajo de los escenógrafos, principalmente de Alarma, quien localizó el emplazamiento idóneo para ubicar el escenario, perfectamente integrado en la naturaleza. El foso de los músicos no es apreciable, tarea nada sencilla de lograr –tal y como había señalado Fontana– y la alfombra de hierba actúa de separación natural perfecta entre el público y el escenario. El telón de fondo lo constituye el espléndido robledal, proporcionando el marco bucólico ideal para la obra de Mestres, quien señala como única acotación para el primer acto: «L'interior d'un bosch frondós que se suposa no gaire lluny de la vila».³⁰⁶ De este acto hemos localizado tres postales fotográficas. La primera [cat. 33, núm. 3] nos muestra un episodio del final de la escena cuarta (o de comienzos de la escena quinta),

³⁰⁶ MESTRES, A. *La Viola d'or...*, *op. cit.*, p. 10.

cuando Serafín ha terminado de cantar una canción triste, desengañado por la inminente boda de Claretta, y aparece un grupo circense que recrimina a Serafín sus tristes canciones riéndose de él. Se correspondería aproximadamente con este fragmento del texto de Mestres:

Els sanglots li apagan la veu. De sobte se sent un cop de trompa estrident y destrempat seguit de cops de bombo y platerets y apareix la colla de saltimbanquis. Al davant va l'Arlequí tocant la trompa, segueix el Pierrot tocant els platerets y un Hèrcules tocant el bombo. Darrera van altres payassos y amazones portant un ós, un ase, un tocino y una corrúa de gossos. Remolinada y animació en el públic.³⁰⁷

La siguiente postal [cat. 33, núm. 4] refleja un instante de la sexta escena del mismo acto, en la que Claretta y Serafín se han quedado solos cuando se ha marchado el grupo circense. Serafín le acaba de cantar la canción que no había concluido por la interrupción de los saltimbanquis y ambos se declaran su amor. El diálogo se integra perfectamente en el marco natural escenográfico: «L'amor –quan es amor–, com aquets roures, malgrat les tempestats y turbonades viu y mor allà ont neix; és amor sempre».³⁰⁸ La imagen refleja justo el momento final en el que Serafín se arrodilla y besa la mano de la joven.

La última imagen con que contamos de este primer acto muestra el momento final de la escena novena, en el que tiene lugar la danza de las mujeres flor y los sátiros [cat. 33, núm. 5]. Mestres explica así en una acotación como transcurría la escena:

Després d'un llarg silenci, comencen a sonar notes argentines. Son las Campanetas que van surtint de l'herba, miran sigil·losament a una banda y altra, es fan senyes de que estan soles y emprenen una dansa graciosa. Al cap d'una estona, se senten sons de flautes y caramells y de darrera els arbres van surtint Sàtirs que van acostantse discretament a les Flors y les rondan com fentse els desentesos. Les flors en un principi semblan esporugurise. Els sàtirs les galantejant maliciosament; elles es deixan atraure y acaban per dansar junts entregantse per graus. En fi, els sàtirs se les hi abrahonan, las empaitan y acaban per apoderarsen, fugint en totes les direccions.³⁰⁹

A comienzos del acto II Apel·les Mestres no proporciona ninguna indicación sobre el aspecto de la escena, que continúa emplazada en el bosque. De este acto hemos localizado dos postales. La primera representa un episodio que sucede justo al inicio del mismo, cuando Serafín ha salido del seto tras el que se había escondido y se encuentra con el hada del bosque que –de acuerdo con Mestres– aparece transfigurada en una pobre anciana miserablemente vestida y apoyada en una muleta [cat. 33, núm. 6].

³⁰⁷ *Ibid.*, p. 17.

³⁰⁸ *Ibid.*, p. 19

³⁰⁹ *Ibid.*, p. 26.

La segunda refleja un instante posterior, en el que se aprecia a la patrulla de soldados y a Serafín sentado en uno de los lados de la escena. Probablemente representa el momento final del acto en el que algunos de los soldados se han llevado al alcalde, agotado de tanto bailar involuntariamente bajo los efectos de la viola de oro, y otro grupo custodia a Serafín, que ha sido detenido [cat. 33, núm. 7].

Las postales nos revelan que, para este segundo acto, el decorado no lo constituía únicamente el telón natural de árboles y setos, pues se adivinan diversos apliques de rocas cerrando la escena, que fueron pintados por los escenógrafos y colocados sobre bastidores que los mantenían erguidos. El objetivo era lograr que a simple vista parecieran rocas auténticas y así se integraran perfectamente en la naturaleza y se fusionaran con ella. Se pretendía, en definitiva, alterar lo menos posible el entorno natural. Para algunos críticos, como Josep Morató, este objetivo se consiguió a la perfección, tal y como hemos señalado anteriormente. Para otros, como Fontana, ocurrió lo contrario, principalmente en relación a algunos elementos en concreto del atrezzo, pues los apliques escenográficos sí que los consideró acertados:

El contrast entre lo natural que formava l'ambient de l'obra poètica i de l'espectador i lo que era artifici de l'art, era massa xocant; no hi havia manera de lligar i d'armonitzar lo un amb lo altre; lo que allí, en el Teatre de la Naturalesa, produïa un desencant, hauria constituït en una escena closa el seu major alicient. El respectable intent del senyor Mestres ens ha provat fins a quin extrem estan en pugna accessoris artificials i arranjats per a l'art, amb un medi que tot ell traspua naturalitat. Hem de fixar-nos amb els accessoris pintats, representant roques i pedres [...] no desentonaven de lo demás, perquè eren justos de color i además s'avenien amb els tons locals circumdants; essent tractats els esmentats accessoris amb l'intenció de produir l'efecte de realitat corpòria. En canvi, no podem dir lo mateix respecte als penjolls de coloraina i conat d'apoteosi de la darrera escena.³¹⁰

Estos «penjolls de coloraina i conat d'apoteosi» probablemente se refieren al tapiz y dosel que protagonizaban la escenografía del acto III, acerca de la cual Apel les Mestres sí que proporcionó unas indicaciones en su texto: «Al mitj de l'escena, cap al fons, una gran soca estesa a terra que servirà de banch. Derrer d'ella, y a la manera de dosser, uns quants operaris penjan de les branques un gran tapís».³¹¹

Hemos localizado tres postales que nos muestran el aspecto de la escena para este último acto. Cabe señalar que la presentación escénica era transformada al comienzo del mismo, a la vista del espectador. De hecho, el montaje de la escenografía, con la colocación del tapiz, el banco, etc., formaba parte de la propia acción, pues en el texto diversos

³¹⁰ FONTANA, «La festa del teatre de la naturalesa al bosc de ca'n Tarrés, de la Garriga», *El Teatre Català*, núm. 123, 05/09/1914, p. 581.

³¹¹ MESTRES, A. *La Viola d'or...*, *op. cit.*, p. 26.

personajes se preguntan el porqué de aquellos preparativos y sobornan al alguacil, que les explica que se deben a que el tribunal se reunirá aquella tarde para juzgar a Serafín.³¹²

La primera de las postales muestra, probablemente, un momento de la tercera escena en la que vemos que ya ha comenzado el juicio, pues aparecen sentados sobre el improvisado banco el juez, el alcalde y el comandante; tras ellos, el tapiz citado por Mestres, que aporta solemnidad a la escena. Apoyada en otro banco se distingue la viola de oro. Serafín ha sido condenado a la horca y se aprecia también la escalera apoyada en el árbol que ha escogido el verdugo para ejecutar la sentencia [cat. 33, núm. 8]. En la siguiente postal probablemente vemos el momento inminente en el que Serafín se dispone a cumplir su última voluntad, esto es, tocar la viola de oro que hará a todo el mundo bailar y que logrará salvarle la vida, pues el alcalde le perdonará la pena a condición de que deje de tocar. A su vez, le concederá la mano de su hija y la alcaldía por lo que todo acaba felizmente [cat. 33, núm. 9]. La escena termina rasgándose el tapiz del fondo y apareciéndose en su lugar el hada del bosque en todo su esplendor.

Se conserva una última postal, tomada durante un ensayo de este acto [cat. 33, núm. 10], que muestra a los actores en el escenario vestidos con «ropa de calle» y las sillas de la platea vacías. Tan sólo hay algunas ocupadas, probablemente por algunos miembros de la comisión del Teatro de la Naturaleza.

El estreno se vivió como una fiesta. La concurrencia fue numerosísima teniendo en cuenta, además, que la obra comenzaba a las cuatro de la tarde de un caluroso día de agosto. Se calcula que acudieron a ver el espectáculo varios miles personas:³¹³

Llegaban los trenes a La Garriga atestados de pasajeros, y los coches y tartanas que debían conducir al público desde la estación al bosque de Terrés [*sic.*], eran tomados por asalto. Además, constantemente iban llegando automóviles y motocicletas, produciéndose en La Garriga una simpática y regocijada invasión. A las cuatro de la tarde, en la gran explanada del bosque, la multitud ofrecía ya un abigarrado é imponente golpe de vista. Abundaban las mujeres bellas, tocadas vaporosamente con sus atavíos estivales, y eran extraordinarios el bullicio y el entusiasmo. [...] El público quedó complacido, y salvo el disgusto de tener que tomar los trenes por asalto para el regreso á Barcelona –las deficiencias del servicio por la aglomeración de gente eran de preverse–, guardará de la fiesta de ayer en La Garriga un grato recuerdo.³¹⁴

La crítica alabó la iniciativa de repetir la experiencia del Teatro de la Naturaleza en La Garriga, tras el éxito obtenido en la primera ocasión. No obstante, para algunos la

³¹² Cfr. *Ibid.*, pp. 35-36.

³¹³ Entre los convidados asistieron Enric Prat de la Riba, presidente de la Mancomunitat de Catalunya, y Rafael Andrade Navarrete, gobernador civil de Barcelona.

³¹⁴ FAUSTO, «Música y Teatro. Teatro de Naturaleza. La Viola d'or», *La Vanguardia*, 31/08/1914, p. 3. Por su parte, el cronista de *El Noticiero Universal* concreta que se colocaron 4.500 butacas, todas ocupadas, 40 palcos muy espaciosos reservados para la aristocracia y la parte destinada a la entrada general, que se llenó por completo. Cfr. «En La Garriga. Teatro de Naturaleza», *El Noticiero Universal*, 31/08/1914, s. p.

comedia de Mestres resultó «pequeña» al lado de la grandiosidad del escenario, que se prestaba para representar piezas de mayor envergadura.

Tal era la consideración de «Fausto», quien desde las páginas de *La Vanguardia* apuntó que la obra no le parecía la adecuada para el concepto del Teatro de la Naturaleza:

Lo que hay es que, resulta acaso demasiado infantil *La Viola d'or*, para ser representada ante un público de personas mayores, y sobre todo no muy propia para el llamado teatro de naturaleza, debido á su misma falta de consistencia, de encarnadura, digamos también de tamaño. Para ponerse al aire libre pediríamos siempre obras grandes, tragedias de Esquilo o de Sófocles; un cuento de niños es tan ligero, tan delicado, que lo deshace un soplo de brisa, lo borra, se lo lleva.³¹⁵

Fontana también era de esa opinión, tal y como manifestó en su ya citada crónica de *El Teatre Català*, en la que además criticó que los elementos artificiales del decorado se impusieron a la ilusión del cuento infantil arrebatándole cualquier interés:

Es una gosadia del senyor Apelles Mestres escarnir, en mig d'aquesta imponent vegetació, els éssers i les plantes que en ella's refugien i la converteixen en la seva permanent estada, com són: l'escarabat de llum, la granota, l'espia-dimonis, la papallona, que's presentaren en tamany gigantesc saltant i dançant; la marguerida i la campaneta que joguinejaven brincant-se sobre un desnú femení; les fades, els faunes i els gnoms, que són la personificació de les remors, de les forces i de les beatituts dels boscos, se revestiren de corporitat i se representaren amb els seus característics tributs; l'ànima popular infantívola, simple i sentimental, flotà per entre'ls alzinars i les rouredes; el conte que'ns encisa perquè'ns evoca la vida de quan erem infants, que tant lligada està a un moment de la nostra existència ple de curiositat i de fè, per un moment bategà davant els nostres ulls. Mes el vagorós record va esbair-se davant la materialitat de les coses i dels accessoris que s'imposaren amb estridència a lo que havíem imaginat. Per sobre l'il·lusió que teníem forjada, va col·locarse el cartró emmotllat, la roba, la gassa, la purpurina i la figura humana estafeta i violentada, tot lo qual cuidà de caricaturitzar els símbols volguts, als que, des d'aleshores, descobriren tota la llur infantilitat i esdevingueren mancats d'interès i de valor decoratiu.³¹⁶

Diferente opinión en cuanto a la pertinencia de la obra para el Teatro de la Naturaleza tuvo el anónimo cronista de *El Día Gráfico*, que la consideró totalmente acertada para tal enclave:

[...] la fábula fue un acierto para teatro de Naturaleza, de carácter popular. Apelles Mestres tuvo la adivinación del público que había de escucharle. Gente veraniega que prepara una fiesta para su solaz, gente amable que no desea pensar hondamente, ver interrumpido su descanso, rotos sus soliloquios de verano. [...] Apelles Mestres escribió una obra para este público amable. Y la escribió con acierto. En la poesía del bosque

³¹⁵ FAUSTO, «Música y Teatro. Teatro de Naturaleza. La Viola d'or», *La Vanguardia*, 31/08/1914, p. 3.

³¹⁶ FONTANA, «La festa del teatre de la naturalesa al bosc de ca'n Tarrés, de la Garriga», *op. cit.*, pp. 581-582.

encontró los personajes: hadas, gusanos, renacuajos, flores, faunos, mariposas, ninfas... Y les dio forma humana y les hizo danzar entre las centenarias encinas y el público aplaudió regocijado. No era la aventura del vagabundo lo interesante. Era el cielo, la arboleda, la danza hermana de la arboleda, algo que latía en toda la enramada como si obedeciendo a la batuta tosca de Morera y las palabras ingenuas de Apeles la selva se agitase.³¹⁷

Francisco Iribarne, desde *La Publicidad*, alabó la capacidad de Apel·les Mestres de llegar al corazón de la multitud con la acción fácil y el lenguaje sencillo y pintoresco. Criticó, no obstante, la ejecución del coro y de los músicos, que según él deslucieron la partitura de Morera.³¹⁸ Pese a que su crónica del estreno era muy extensa, no hizo comentarios acerca de la concepción escenográfica, señalando únicamente que Moragas y Alarma recibieron merecidos aplausos y sin mencionar ni a Junyent ni a Vilomara. Sí que se entretuvo, sin embargo, en valorar la labor de Gual como director de escena, que consideró desacertada por no haber conseguido romper con la concepción escenográfica de la escena en recinto cerrado:

Muy doloroso es lo que vamos a decir; pero ello es preciso si se ha de hablar sinceramente. La dirección de escena encomendada, según parece, al ilustre Adrián Gual, no demostró gran acierto; las figuras se movían de un modo deplorable y la salida en tropel de los gnomos y sobre todo la de los insectos se hizo sin tener en cuenta las inmejorables condiciones de la escena, en la cual podían presentarse esas figuras rompiendo la hojarasca y no como una tropa uniformada; como un pelotón que espera la señal para salir en cuadrilla al escenario. Esto es irremediable cuando los artistas se mueven entre telones y bastidores; el señor Gual se olvidó de que estaba en un bosque, limitándose a indicar las mismas evoluciones que se practican generalmente en el teatro. El interés y el entusiasmo que sentimos por esta clase de espectáculos nos mueve a indicar los pequeños defectos que observamos en él para que se corrijan. Los primeros pasos dados en un camino tan difícil son siempre inseguros y es preciso que todos nos coloquemos en favor de esta obra interesantísima para la cual hay ya un ambiente propicio.³¹⁹

En esta misma línea se pronunció también Fontana, quien consideró que no se habían aprovechado lo suficiente las posibilidades que ofrecía el territorio:

³¹⁷ «Teatro de Naturaleza. La Viola d'or», *El Día Gráfico*, 31/08/1914, s. p.

³¹⁸ «[...] si la labor del músico no tuvo más relieve, de ello él no tiene la culpa. Morera no contaba en el teatro del bosque con elementos útiles para interpretar su creación. Allí no había nadie que supiera cantar; el coro era escaso y detestable y la orquesta, mejor dicho, la media docena de músicos colocados bajo la batuta del distinguido maestro no podía hacer llegar ningún efecto armónico a oídos de los espectadores». IRIBARNE, F. «La fiesta de La Garriga. Representación de “La Viola d'or”», *La Publicidad*, 01/09/1914, p. 4.

³¹⁹ *Ibid.* El pintor Ramon Campmany, que escribió una crítica de la representación en *La Tribuna*, atribuyó estos fallos de movimiento escénica a una falta de ensayos: «Sin duda por falta de ensayos, ciertas evoluciones de los figurantes y del cuerpo de baile no resultaron tan perfectos como fuera de desear». CAMPMANY, R. «Los estrenos. Teatro de la Naturaleza en la Garriga [...]», *La Tribuna*, 31/08/1914, p. 2.

S'observava un tímid assaig de deslliurança de les costums establertes en els teatres tancats i una por d'abandonar-se a les disposicions que exigeix la nova manera. És evident lo que dic, en el criteri que ha regit la col·locació i disposició de l'escena, en la tria de lloc per a situar-la, en la col·locació i moviment de les figures, i fins en el mateix desenrotll de la faula poètica. Lo que primer s'ha cercat és el marc de l'escena, l'alçaria del prosceni i el lloc per a col·locar-hi l'orquestra, i, en canvi, s'ha descuidat bastant lo que havia d'ésser decoració. En aquesta manera de procedir, crec que s'ha sofert una preocupació que pot venir una part de la costum i altra mica de la rutina; perquè, al meu veure, una cosa tant sols és essencial en el Teatre de Naturalesa: el punt de vista de l'espectador. En quant a lo demés, condició precisa en els teatres tancats, que prové de la disposició dels locals, no té tanta importància en les escenes a plena natura. Vàrem observar en el bosc de ca'n Tarrés, que precisament a darrera i a la dreta de l'espectador, hi havia hermosos conjunts d'arbres i de terrenys apropiadíssims a l'objecte de poder-hi desenrotllar una acció perquè no hi havia boca d'escena, ni prosceni, ni bastidors, i a més, afegint-hi la qualitat de tenir el punt de vista baix i no alt, lo qual és de major efecte en el camp i en el bosc. El fragment que feia de decoració o fons, ens recordava massa les decoracions escenogràfiques dels teatres tancats, i a més no posseïa lo que havia d'ésser el seu major atractiu, çò és, l'accidentació del lloc, l'amplitud i varietat de termes, les llunyanies i la riquesa de colorit. Recordem, que'l primer dia d'estar hi, en un clar que a l'esquerra deixaven els arbres, s'ovirava la verdor esmaragdina d'uns vinyars il·luminats pel sol ponent i la blavor del cel serè i d'unes llunyanes montanyes, tot lo qual donava una extraordinària animació al lloc. Però lo que era el seu major encant va desaparèixer darrera uns murs de verd sobreposats, que tapaven els punts descoberts com si s'hagués tractat d'un teatre dels altres, en els quals se procura amagar la maniobra interior; a l'aire lliure no més varen servir que per a ofegar el lloc de l'acció i obligar als actors a sortir pels costats, com en les caixes d'un escenari. Conseqüència d'aquest esforç per a voler adaptar la disposició de les escenes closes a les escenes a l'aire lliure, és la manera com se col·locaven i se mogueren les figures, que ho varen fer com en qualsevol altre teatre. No res s'aprofità de lo que proporcionava amb abundància la natura: els chors, els ballets, els comparses i les figures principals se col·locaven, se movien, entraven, sortien com tenim costum de veure-ho sempre: la fusió d'elles amb el fons no va trobar-se mai; se presentaven i desapareixien amb la mateixa promptitut tant xocant, tant convencional en les escenes; no va deturar-se la direcció en l'estudi dels accidents que'l paisatge oferia.³²⁰

6.5.2.2 *El bosque Miralles de Vallvidriera: L'Arlesiana y Maruxa*

Al igual que La Garriga, Vallvidriera se había convertido a principios del siglo XX en un foco de atracción para la burguesía, que también construyó allí sus residencias estivales. A medida que las conexiones con Barcelona fueron mejorando, comenzó a ser, además, un lugar ideal para pasear los domingos por sus bosques.³²¹

³²⁰ FONTANA, «La festa del teatre de la naturalesa al bosc de ca'n Tarrés, de la Garriga», *op. cit.*, pp. 583.

³²¹ Vallvidrera, que actualmente pertenece a Barcelona, constituía en su origen un término municipal independiente. En 1890 se unió al que por entonces era el municipio de Sant Vicenç de Sarrià. Este se integró en Barcelona en 1921 y con él también lo hizo Vallvidrera. Su núcleo principal está situado al

Los veraneantes de Vallvidrera eran muy dinámicos y organizaban numerosas actividades, entre ellas desfiles, fiestas populares y conciertos; incluso se proyectó la construcción de un parque de atracciones que no prosperó debido a la competencia con el Turó Park y el Tibidabo.³²² Se trataba, a fin de cuentas, de una zona perfecta para llevar a cabo el proyecto del *teatre de natura* en las inmediaciones de Barcelona. La iniciativa de realizarlo partió de la entidad privada «Casino de Vallvidrera» y el lugar escogido fue el bosque Miralles, cerca del pantano de Sarrià, uno de los lugares más pintorescos de la zona, propiedad de la familia que le daba nombre. Tal y como señaló un redactor anónimo de *La Veu de Catalunya*:

El lloc de l'emplaçament és bellíssim. Està situat a pocs minuts de Vallvidrera, a l'esquerra del camí alt de l'aiguamoll, formant un replà que estén la seva vista, per la part posterior del Tibidabo, tot el bosc que cobreix Vallvidrera als peus, i les muntanyoles que són les darreres estribacions de la serra veïna, i al lluny Montserrat destacant-se en el blau del cel. L'espectacle és, realment, ideal.³²³

La comisión organizadora estaba integrada por José Casanovas Ferrer (presidente), el señor Tarragó (vicepresidente) y el señor Salat (tesorero), entre otros. Fue Casanovas quien, el 28 de junio de 1915, solicitó permiso al Ayuntamiento de Sarrià para poder emprender el proyecto.³²⁴ La respuesta del alcalde fue favorable, aunque previamente se envió al arquitecto municipal, Arnau Calvet, a inspeccionar el terreno.

Si en el bosque de Can Tarrés fue Salvador Alarma quien se encargó de todo lo relativo a la adecuación y ornamentación del lugar, en esta ocasión fue Junyent quien asumió ese rol «con singular acierto, combinando con arte extraordinario los elementos de decoración suministrados por la misma naturaleza y los lienzos y objetos corpóreos pintados para la mayor verosimilitud de la representación teatral».³²⁵

sureste de la sierra de Collserola, sobre las cimas de Vallvidrera y de la Vinyassa, en el medio de la colina que une las cimas del Turó de la Vilana y el Tibidabo con el Turó d'en Cors y Sant Pere Màrtir. Hacia el oeste baja hasta los barrios de Les Planes, Mas Guimbau, Rectoret y Mas Sauró.

³²² Cfr. PERRONE, R. *Espacio teatral y escenario urbano. Barcelona entre 1840 y 1923*, op. cit., p. 146.

³²³ «Teatre de la Naturalesa», *La Veu de Catalunya*, 04/07/1915 (Ed. Mañana), p. 1.

³²⁴ «El que suscribe [...] en calidad de Presidente de la entidad «Casino de Vallvidrera» [...] expone: Que por iniciativa de la referida entidad [...] ha sido habilitada una sección de terreno en la parte alta del camino denominado del Pantano, para efectuar representaciones teatrales al aire libre, bajo la denominación de «Teatre de Natura» [...] suplica a V.S., se sirva, previa la correspondiente inspección facultativa, autorizar a la entidad en cuyo nombre comparece el recurrente, para dar representaciones teatrales, conciertos y demás festejos durante el presente verano en el indicado «Teatre de Natura», de cada una de cuyas representaciones o fiestas se dará previamente conocimiento a V.S. de conformidad con lo prevenido en el [...] Reglamento». Arxiu Municipal del Districte de Sarrià-Sant Gervasi. Fondo: Ajuntament de Sarrià (AMDSG1-013). Sección: *Cultura* (12). Subsección: *Relacions amb les entitats culturals* (12.4). Expedient 038: *Autorització per al funcionament del Teatre de Natura a Vallvidrera* (1915).

³²⁵ «Vallvidrera. El Teatro de la Naturalesa», *La Ilustración Artística*, núm. 1751, 19/07/1915, p. 492. A mediados de junio Junyent ya estaba trabajando en la instalación y ornamentación del teatro. Cfr. «Espectacles. Teatre de la Naturalesa», *El Poble Català*, 13/06/1915, p. 4.



Fig. 287 Entrada del público al Teatre de Natura para la representación de *L'Arlesiana*, 11/07/1915. Fuente: *Il·lustració Catalana*, 18/07/1915, p. 437.



Fig. 288 Público durante la representación de *L'Arlesiana*, 11/07/1915. Fuente: *Il·lustració Catalana*, 18/07/1915, p. 436.

El camino de entrada –que se habilitó expresamente– se adornó con plantas (fig. 287) y junto a la platea se instaló un bar en el que el público podía comprar tentempiés y refrigerios.

Tal y como informaba la prensa, una de las novedades del teatro era que los espectadores se iban a encontrar dominando la escena, situados en una especie de anfiteatro formado por la pendiente natural de la montaña, lo que facilitaba la visión del espectáculo.³²⁶ Así, el diario *La Publicidad* apuntaba que el público quedaría colocado «igual que en el Teatro del Príncipe Regente de Múnich, siendo también idéntica la colocación de la orquesta, lo que permitirá dar representaciones wagnerianas el día que se crea oportuno».³²⁷ Fontana, por su parte, señaló acerca del emplazamiento: «Jo ignoro a qui se li va ocórrer l'escolliment del lloc per a escenari i platea. Dubto que, no tant sols a Vallvidrera, sinó en ben pocs teatres de naturalesa, pugui trobar-se un emplaçament tan hermós, tan còmode, tant ampli de termes, i tan apropiat».³²⁸

El escenario estaba rodeado por unos pinos que cerraban el espacio y hacían la función de bastidores. La boca de escena medía unos 12 m. y estaba delimitada por unas columnas dóricas artificiales adornadas por guirnaldas de follaje y rematadas por unos cestos de flores. Estos sostenían una cortina corrediza para esconder a la vista del público las maniobras de las mutaciones. Parece que la opción de las columnas, ideada por Junyent, no satisfizo a la crítica, a juzgar por los comentarios. Josep Morató, por ejemplo, señaló:

Sols demanariem si aquest Teatre de Natura ha de tenir un caràcter permanent –i fem vots perquè això sigui– que es montessin de pedra veritable les dugues columnes que enquadren l'escena. O això, o fer l'enquadrament a base de verdor. I no entenem dir res contra l'escenògraf, sino en favor del paisatge, massa extraordinari de la bellesa natural per soportar l'artifici d'una imitació, encara que sigui la més perfecta».³²⁹

Josep Fontana también las censuró, mostrándose en desacuerdo incluso con el orden dórico escogido, que le pareció inadecuado, así como el resto de elementos que decoraban el escenario:

[...] tot aquest magnífic punt de vista que a Vallvidrera constituïren l'escenari, ha estat enquadrat entre dugues groixudes columnes dòriques i tancat l'espai en els intermedis, per una cortina que arriba a mitja alçaria. L'ordre dòric –això ho sab tothom– dona l'impressió de robustesa, de fort apoi. L'impressió de lleugeresa que's volia donar amb les paneres de flors com a fusel, podia obtenir-se valent-se, per exemple, del ordre jònic, més esbelt i lleuger; però, això sí, pintat de color de pedra, no amb aquell color terrós tant ingrat. L'arpillera és d'un tò que serà propi d'un interior, però mai per a l'aire lliure

³²⁶ Cfr. «Teatre de la Naturalesa», *El Teatre Català*, núm. 173, 19/06/1915, p. 409.

³²⁷ «Notas teatrales», *La Publicidad*, 15/06/1915, p. 5

³²⁸ FONTANA. «Teatre de Natura a Vallvidrera», *El Teatre Català*, núm. 177, 17/07/1915, p. 472.

³²⁹ MORATÓ, J. «Teatre de Natura a Vallvidrera», *La Veu de Catalunya*, 13/07/1915 (Ed. Tarde), p. 1.

serà convenient la seva tonalitat apagada i, a més, els motius que hi havia pintats, massa mesquins, no sé lo que tenien que veure amb l'ordre de les columnes que formaven el marc escènic. També hem de fer càrrecs a la direcció artística per aquell mur pintat sobre cartró que figurava sostenir la cuveta dels músics.³³⁰

El redactor de *El Diluvio* señaló, igualmente: «Lástima que el remate de las columnas que sirven de sostén al telón [...] apropiadas a la tónica general— sean dos canastillas de mimbre del todo inadecuadas y fuera de lugar».³³¹

La platea ocupaba un amplio espacio con capacidad para unos 2.500 asientos numerados, y estaba limitada al fondo por 35 palcos. Todo el espacio restante, en plena pineda, estaba destinado a los visitantes en general que venían a pasear.³³² Uno de los lados de la platea quedó abierto para que el público pudiera disfrutar de las vistas del entorno, mientras que en el otro costado se colocó una valla de follaje para proteger a los asistentes del intenso sol de la tarde —algo que, como veremos, no fue suficiente—. La platea miraba hacia la «Vil.la Joana», perteneciente a la familia Miralles.³³³ Por su parte, la orquesta estaba a la vista del público de las primeras filas, tal y como se observa en una fotografía de Frederic Ballell publicada en la revista *Il·lustració Catalana* (fig. 288).³³⁴ De aplanar y adecuar el terreno se encargó el maestro de obras Pere Grau.

Las medidas que tomó la comisión organizadora del proyecto en Vallvidrera fueron semejantes a las adoptadas en La Garriga: se facilitó el transporte de acceso a la montaña³³⁵ y se pusieron a la venta las entradas en el mismo quiosco de la Rambla dels Estudis.³³⁶ También se convocó una rueda de prensa para dar a conocer el proyecto. Además de los propios miembros de la comisión, asistieron a la cita Jaume Pahissa, Josep Pous i Pagès, Oleguer Junyent, Enric Giménez y Pere Grau, entre otros.³³⁷ Todos ellos estaban implicados en el montaje de *L'Arlesiana* [cat. 34], con la que se inauguró el *Teatre de Natura* de Vallvidrera, el 11 de julio de 1915.

³³⁰ FONTANA. «Teatre de Natura a Vallvidrera», *Teatre Català*, núm. 177, 17/07/1915, pp. 472-473.

³³¹ «Crónica diaria. Teatro de la Naturaleza. L'Arlesiana», *El Diluvio: diario político de avisos, noticias y decretos*, 12/07/1915 (Ed. Tarde), p. 1.

³³² Cfr. «Teatre de la Naturalesa», *Teatre Català*, núm. 173, 19/06/1915, p. 409.

³³³ «Vil.la Joana» era un enclave simbólico para la ciudad por tratarse del lugar en el que el poeta Jacint Verdaguer había pasado sus últimos días acogido por Ramon Miralles, una vez que los médicos le recomendaron respirar los aires de la montaña para paliar los efectos de su avanzada tuberculosis.

³³⁴ Cfr. *Il·lustració Catalana*, 18/07/1915, p. 436; Reproducida a su vez en: PERRONE, R. *Espacio teatral y escenario urbano*, op. cit. p. 147.

³³⁵ La compañía del ferrocarril de Sarrià organizó trenes frecuentes combinados con el funicular. A su vez, la comisión también se entrevistó con el jefe de movimiento de la «Anónima», que prometió aumentar considerablemente el servicio de la línea que pasaba por la calle de Muntaner hasta la plaza Borràs de Sarrià, añadiendo a cada motor un coche remolque. Para completar este servicio también se estudió contratar automóviles que, por un precio módico, llevaran a los pasajeros desde dicha plaza hasta Vallvidrera. Cfr. *La Vanguardia*, 08/07/1915, p. 5.

³³⁶ Cfr. *La Vanguardia*, 06/07/1915, p. 7.

³³⁷ Cfr. «Teatre de la natura a Vallvidrera», *El Poble català*, 04/07/1915, p. 2.; «Teatre de Natura a Vallvidrera», *El Teatre Català*, núm. 176, 10/07/1915, pp. 454-455; «Teatre de la Naturalesa», *La Veu de Catalunya*, 04/07/1915 (Ed. Mañana), p. 1.

La obra, de Alfonso Daudet y música de Georges Bizet, había sido traducida al catalán por Josep Pous i Pagès, quien la había estrenado con su compañía a finales de febrero de ese año con gran éxito en el teatro del Círcol de Sans, y que también asumió la dirección escénica de la reposición en el entorno natural de Vallvidrera.³³⁸ Pese a que *L'Arlesiana* no era de autoría catalana, sí que se representó en esta lengua, respetándose así la filosofía del *teatre de la natura* anteriormente expuesta.³³⁹ De hecho, la iniciativa de montarla en Vallvidrera fue muy aplaudida pues, a diferencia de lo que ocurrió con *La Viola d'or* en La Garriga –cuyas características y argumento infantil la habían llevado a ser fagocitada por la fuerza del entorno natural del bosque de can Tarrés, según algunos críticos–, *L'Arlesiana* se consideraba ideal para este tipo de representaciones al aire libre.

La escenografía completa de la obra también corrió a cargo de Junyent. Este tuvo que adaptarla a las características del lugar, pues algunos de los emplazamientos en los que se desarrolla la acción eran espacios cerrados, algo que no era posible materializar en un teatro al aire libre, en el que la escenografía ha de quedar plenamente integrada en el entorno y fusionada con él.

Constaba de tres actos y cinco cuadros. De acuerdo con el texto de Daudet, el acto I tenía lugar en el patio de la masía de Castellet (mismo emplazamiento del acto III, cuadro 1). Del acto II, el cuadro 1 se producía en las orillas de la ría de Vacares, en Camarga, y el cuadro 2 en la cocina de la masía de Castellet. Finalmente, el cuadro 2 del acto III se daba en una de las estancias de la casa que en las acotaciones aparece denominada como «habitación de los gusanos de seda».

³³⁸ *Vid.* MASSO, J. «L'Arlesiana», *El Poble Català*, 24/02/1915, s. p. Cabe señalar que en 1909 esta obra ya se había representado en el teatro al aire libre de Prades, traducida en aquella ocasión por Gustau Violet, quien presidía el comité de teatro al aire libre dentro del comité municipal de fiestas de la localidad. La representación corrió a cargo de la compañía de Jaume Borràs y la decoración fue pintada por el propio Violet y otros amigos suyos. Esta, no obstante, nada tiene que ver con la que concibió posteriormente Junyent. En el fondo personal de Junyent se conserva una postal ilustrada con una escena de la representación que le envió Gustau Violet. Para más información de la representación de Prades *vid.* «Desde'l Vernet. Una representació de "L'Arlesiana" a l'aire lliure, a Prades», *Il·lustració Catalana*, núm. 326, 05/09/1909, p. 507.

³³⁹ La traducción al catalán de *L'Arlesiana* por Josep Pous i Pagès ha permanecido inédita. En aquellos momentos Pous i Pagès estaba atravesando una situación económica muy delicada y trataba de salir adelante como podía, en gran parte pidiendo ayuda económica a prohombres de la ciudad. No hallándose en situación de poder emprender una gran temporada de teatro catalán, había optado por pequeños proyectos en las barriadas de Barcelona. *Cfr.* BOSCH, M. J. *Pous i Pagès: vida i obra, op. cit.*, p. 187. Él mismo lo había explicado en una entrevista concedida en noviembre a la revista *El Teatre Català* en la que se mostraba optimista: «un tanteig que he fet els diumenges a la tarde al Círcol de Sans, m'ha donat halè per a ampliar la temptativa. Avui compto amb el susdit teatre, amb l'Auditorium, que l'amic Gual ha posat a la meva disposició donant-me totes les majors facilitats possibles; amb el Foment Andreuenc i amb el teatre de la Marina, de la Barceloneta. Potser aviat ne tindrè algun altre a la meva disposició. Mes no m'agrada parlar sinó d'aquelles coses que ja són segures [...] L'idea és donar en cada un d'aquests teatres una representació de cada obra que posem en escena. Això té la ventatja de poder cuidar-ne l'execució, sense exigir dels actors un treball extraordinari, ja que'n posarem només una cada semana [...] També penso donar traduccions. Si és possible, dintre de cicles que ofereixin una idea d'un determinat teatre o d'una època o d'un genre, ho faré amb preferència a una obra isolada [...] Tot consell, tota idea, tota col·laboració moral o material, serà ben rebuda i agraiada. Me sembla que han de ser molts els interessats en treure'ns del damunt la vergonya de passar tot un any sense Teatre Català a Barcelona». F. «Els projectes den Pous i Pagès», *El Teatre Català*, núm. 142, 14/11/1914, pp. 748-750.

Conocemos como resolvió Junyent el dispositivo escenográfico gracias a algunas fotografías localizadas en distintos archivos y en la prensa. Estas, no obstante, solo nos muestran escenas del acto I [cat. 34, núms. 1-5]. De acuerdo con las acotaciones de Daudet, el espacio debía distribuirse de la siguiente manera:

[...] en el fondo del [patio] hay una puerta cochera que da salida á un camino con altos y polvorientos árboles, detrás de los que se ve el Ródano. A la izquierda, la granja, con una casa que forma rincón en el fondo. Es una hermosa granja, muy antigua, de aspecto señorial. Da acceso a ella una escalera de piedra con balaustrada de viejo hierro forjado. Sobre el edificio del fondo hay una torrecilla que sirve de granero, y en cuya parte alta, junto al friso, se ve un postigo, con una polea y varios haces de heno. En la parte inferior del edificio, la bodega; puerta ojival y baja. A la derecha del patio, dependencias, porche y cochera. Algo adelante, el pozo, de brocal bajo, cubierto de masonería blanca, adornada con guirnaldas de vid silvestre. Esparcidos por el patio, un rastrillo, una reja de arado y una gran rueda de carreta.³⁴⁰

Junyent se guió tan solo parcialmente por las acotaciones y llevó a cabo su propia concepción del espacio, a juzgar por el resultado final. Para alterar lo menos posible el entorno, optó por simplificar el aspecto de la granja, reconvirtiéndola en la típica masía catalana –con reminiscencias de la de *L'estituet de Sant Martí*–, que pintó y colocó sobre un bastidor, al igual que el porche que situó a la izquierda del espectador. En el patio emplazó algunos de los elementos referenciados por Daudet, como el brocal de pozo, que constituía un aplique pintado. También distribuyó por la escena herramientas de labranza, algunas de las cuales se apoyaban en los árboles del propio territorio, integrados en el decorado. Finalmente dispuso una mesa y unas sillas –no señaladas en las acotaciones– como parte del atrezo.

Las dos escenas de interior –la cocina de la masía y la «habitación de los gusanos de seda»– las situó en el mismo patio, de acuerdo con las crónicas, y las variaciones en ellas se darían probablemente a base de cambios en algunos elementos concretos. Así, tal y como señaló el cronista de *El Diario de Barcelona* «casi todos los elementos de la decoración los suministraba la misma naturaleza, completados con algunos lienzos pintados para dar mayor similitud a la acción dramática».³⁴¹

La asistencia al espectáculo fue multitudinaria, generándose un ambiente festivo y variopinto:

La muchedumbre que se congregó allí fue enorme. El aleteo de centenares de abanicos, el arco-iris ondulante formado por multicolores sombrillas, la profusión de bellísimas mujeres, el alegre bullicio infantil, y el hormigueo de aquella abigarrada multitud escalonada, cuyas últimas filas se perdían entre el follaje del bosque, producían un

³⁴⁰ DAUDET, A. *La Arlesiana: drama en tres actos y cinco cuadros* (trad. de R.A. Silva y Martínez). Madrid: Imp. Bernardo Rodríguez, 1907, s.p.

³⁴¹ «Teatre de la Natura», *Diario de Barcelona*, 12/07/1915 (Ed. Mañana), p. 8835.

conjunto de lo más pintoresco que cabe imaginar, bailado por una orgía de luz radiante de intensos colores que recordaban la mágica paleta de nuestro insigne pintor Anglada.³⁴²

Las numerosas crónicas aparecidas tras el estreno valoraron muy positivamente la representación y apenas se pronunciaron sobre la escenografía, ya que sus valoraciones iban destinadas a comentar la ejecución de los intérpretes y la orquesta,³⁴³ así como a alabar el emplazamiento del teatro y sus buenas condiciones acústicas y de visualización. Gracias a ello se logró que la representación envolviera y capturara al público: «per axò arribà a aconseguir-se que, en els moments culminants del drama, tot el públich ne sentís la emoció, cosa sempre difícil en representacions donades a plè ayre, sense altra limitació que'ls horisons llunyans, ni altre cobert que la volta del cel».³⁴⁴

En la misma línea se pronunció Morató en *La Veu de Catalunya*:

Els concurrents disfrutaren per un igual de l'obra artística i de l'art incomparable de la natura i el treball dels actors i de la orquestra prengué tot el color necessari per captivar sempre l'atenció, imposant el silenci de una manera imperiosa [...] així que la musica preludiava formalment l'acció i es badaven els dos panys de la cortina, es feia l'ordre i silenci més absolut i tots els ànims restaven pendents al drama i desapareixien les molesties del sol o els inconvenients de l'ombra. Per provar com pogué ésser copsada integralment la producció que es representava n'hi haurà prou amb dir que, no sols es desencadenaren rialles generals davant les escenes d'aire còmic, sinó que en certs moments d'emoció, se sentiren sospirs ofegats i en molts d'ulls brillaren les llàgrimes. I això si que, en teatre de natura, és un resultat molt difícil de aconseguir, per quant l'emoció suposi, un concentrament de tota l'ànima de qui l'experimenta. Concentrament per al qual és sempre una desventatja la desmesura de l'espai.³⁴⁵

También se alabó el trabajo de dirección de Pous i Pagès que, al parecer, fue apoyado por Rafael Moragas «Moraguetes», director escénico del Liceo en aquellos años y amigo de Oleguer Junyent.³⁴⁶

Acerca de la presentación escénica, únicamente hemos localizado comentarios en la crítica de Fontana, quien no se mostró conforme con el resultado. De hecho, consciente de que tras su crónica se le podría tildar de descontento, se justificó copiando íntegramente la acotación de Daudet del primer acto para, a continuación, justificar su carga contra el resultado:

³⁴² GEM. «Revista musical. Teatre de Natura. L'Arlesiana», *La Publicidad*, 13/07/1915, p. 7.

³⁴³ En relación a la ejecución de los actores, los cronistas valoraron muy positivamente la interpretación de Giménez, que destacó por encima de la del resto, más discreta pero igualmente remarcable; también señalaron que el maestro Pahissa dirigió la orquesta de manera impecable.

³⁴⁴ Cfr. «Teatre de Natura Vallvidrera», *Il·lustració Catalana*, 18/07/1915, p. 437.

³⁴⁵ MORATÓ, J. «Teatre de Natura a Vallvidrera», *La Veu de Catalunya*, núm. 5816, 13/07/1915 (Ed. Tarde), p. 1.

³⁴⁶ Cfr. «Teatre de la Natura», *Diario de Barcelona*, 12/07/1915 (Ed. mañana), p. 8835.

Aquest hermós quadro ha sigut interpretat de la següent manera. Una peça representant una humil casa de pagés catalana, molt apagada de color i no produint cap mena d'impressió de realitat, de cosa corporia, a lo que hi contribuïa el bat de sol *natural* que tota la tarde va donar-hi de plè, que hauria ajudat al efecte que's cercava, resolguent en corpori algunes parts d'aquesta peça escenogràfica. El reste de la decoració, que's desenrotllava casi tota en l'ombra, semblava pintada d'altra mà. Estrident de color, amb uns vermells enters i uns negres duríssims, era resolt així, segurament que per a vencer la *justesa* i el relleu de la natura. No insistiré sobre aquell torreó, parodia del graner que's demana en l'acotació, ni sobre aquell pou (?), ni sobre el canvi que sofrí la disposició de l'escena.³⁴⁷

Fontana comentó brevemente el resto del decorado, sobre el que también manifestó sus reservas. Su crítica aporta los únicos datos con los que contamos acerca de la escenografía del cuadro primero del acto II, pues no hemos localizado testimonios gráficos:

Al quadre según s'hi podia veure una peça que representa una barraca i –perquè no's construiria corpòria? –. Els «espessos i alts canyars», que l'obra demana varen quedar reduïts a un mur d'herba retallada que ens recordava les cerques de la entrada al teatre i a unes quantes canyes col·locades en mig. Era molt difícil proporcionar-se un parell de carretades de canyes? À pesar de tot, com que la natura representava en aquest quadre el principal paper, haig de dir que fou el que'm va plaurer més. L'acció que té lloc en la cuina i en una habitació de la masia fou trasplantada al pati del quadre primer.³⁴⁸

De estos comentarios –independientemente de que el resultado a nivel estético pudiera satisfacerle o no– se desprende la sujeción al texto que todavía existía en aquel momento, así como a la exigencia de realidad y veracidad: para ser bueno un decorado a ojos de la crítica, este tenía que traducir la realidad con exactitud.

Pese a que las críticas fueron por lo general positivas con la representación, sí que apuntaron algunas deficiencias relativas a la organización, como, por ejemplo, el mal funcionamiento del transporte.³⁴⁹ También comentaron la mala previsión a la hora de proteger al público del sol: «merece las más severas censuras [...] la desconsideración de ahorrar unos decámetros de lona que protegieran a la platea de los rayos abrasadores del sol».³⁵⁰ La revista *El Teatre Català* recriminó directamente al director artístic –es decir, a Junyent– este y otros aspectos:

Vàren estar-ne força mancats d'ombra els seients de preferència, fins a darrera hora que'l sol s'acotxà. En part va evitar-se aquesta molèstia amb uns troços de tela d'embalat penjats d'un es antenes que produïeu un efecte disgraciós, no haventne sapigut treurer un

³⁴⁷ FONTANA. «Teatre de Natura a Vallvidrera», *El Teatre Català*, núm. 177, 17/07/1915, p. 473.

³⁴⁸ *Ibid.* p. 473-474.

³⁴⁹ «Foren multitud els espectadors que, malgrat els funiculars i els trens i tramvies de tracció elèctrica, hagueren d'esmersar dues o tres hores en el camí de tornada, sofrint les mil incomoditats d'empentes, canvis de línia i inacabables esperes». *Ibid.*

³⁵⁰ GEM. «Revista musical...», *op. cit.*, p. 7.

efecte decoratiu la direcció artística. També hem de fer-li aquest retret per lo que's refereix als cartells anunciadors, a les targes per avisos, a les tanques i vorades de camins, al prosceni i a la porta d'entrada a l'espectacle. Aquests accessoris, si són ben tractats, donen una alegre impressió de festa i predisposen favorablement.³⁵¹

Los otros comentarios negativos apuntaron a la duración de la representación, pues anocheció antes de que concluyera y los entreactos se hicieron demasiado largos.³⁵² No obstante, todos coincidían en que estas molestas cuestiones serían fácilmente solucionables y que, por lo demás, la representación resultó espléndida.

Así se pronunciaba, por ejemplo, el anónimo cronista de la revista *Il·lustració Catalana*, que señaló: «Malgrat alguns detalls d'organització deficientes, producte natural de la inexperiència, hem de consignar que l'espectacle fou quelcom d'extraordinari, en el sentit de complaure l'ànima y els sentits».³⁵³ Por su parte, «Gem», redactor de *La Publicidad*, apeló entusiasmado que se había alcanzado el ideal de obra de arte total anhelado por Richard Wagner:

[...] tan importante festival [...] emocionó hondamente al numeroso público, no precisamente por ser poesía, ni música, ni plástica mímica y escenográfica, sino por ser una suprema síntesis dramática de estos tres elementos referidos, íntimamente compenetrados y agrandados por el marco arquitectónico de la insuperable y eternamente bella naturaleza. Además, el anunciar el comienzo de los actos mediante los toques de una fanfarria, nos acercó todavía más a los ideales del inmortal innovador de Bayreuth.³⁵⁴

Prácticamente un mes después del estreno de *L'Arlesiana*, el 15 de agosto se representó la égloga lírica *Maruxa* [cat. 35], con libreto de Luis Pascual Frutos y música de Amadeo Vives. La representación constituyó un acto de homenaje al compositor y se enmarcó en el programa de la fiesta mayor de Vallvidrera, que tuvo lugar del 15 al 17 de agosto. A su vez, se obsequió al compositor con un álbum en el que todo aquel que quiso pudo firmar y dedicarle algún mensaje de admiración y cariño.³⁵⁵

³⁵¹ FONTANA. «Teatre de Natura a Vallvidrera», *op. cit.*, p. 472.

³⁵² Cfr. MORATÓ, J. «Teatre de Natura a Vallvidrera», *op. cit.*; FARFA «Teló enlaire», *L'Esquella de la Torratxa*, núm. 1907, 16/07/1915, p. 458; C. «Catalunya», *Revista musical catalana: butlletí mensual del Orfeó Català*, núm.140, 08/1915, p. 245; Cfr. «Teatre de la Natura», *Diario de Barcelona*, 12/07/1915 (Ed. Mañana), p. 8835; «Crónica diaria. Teatro de la Naturaleza. L'Arlesiana», *El Diluvio: diario político de avisos, noticias y decretos*, 12/07/1915 (Ed. Tarde), p. 1.

³⁵³ Cfr. «Teatre de Natura Vallvidrera», *Il·lustració Catalana*, 18/07/1915, p. 437.

³⁵⁴ GEM. «Revista musical...», *op. cit.* p. 7.

³⁵⁵ «En els magatzems de música Casa Dotesio (Portal de l'Àngel), i Fills de R. Maristany (Plaça de Catalunya), així com a l'Orfeó Català i a la Societat d'Autors Espanyols, hi ha exposades unes llistes on el públic pot firmar. Aqueixes llistes seràn després enquadrades i ofertes en un artístic àlbum, del qual se'n farà present al mestre Vives com a record de l'homenatge. «Homenatge al mestre Vives», *La Veu de Catalunya*, 10/08/1915 (Ed. Tarde), p. 2.

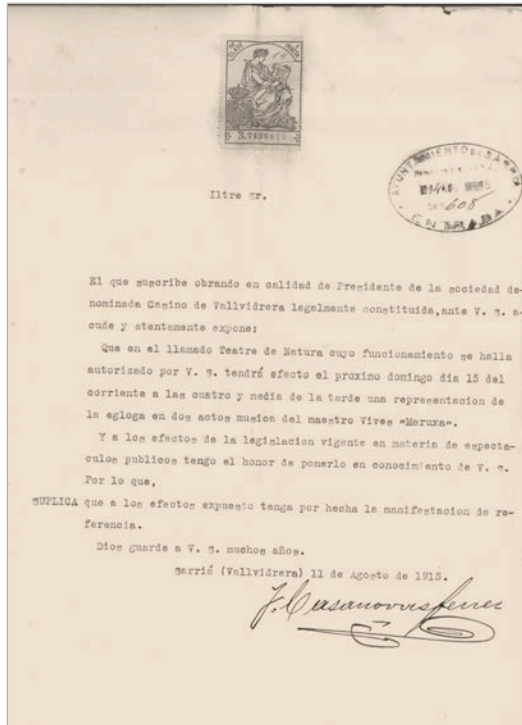


Fig. 289 Solicitud de permiso para representar *Maruxa* en el *Teatre de Natura* de Vallvidrera. Arxiu Municipal del Districte de Sarrià-Sant Gervasi.

En esta ocasión el evento no fue organizado directamente por el Casino de Vallvidrera, sino por el empresario teatral Carlos Mestres,³⁵⁶ quien estableció una compañía para la ocasión. La dirección escénica corrió a cargo de Rafael Moragas y de la escenografía se encargó nuevamente Oleguer Junyent. En este caso tampoco hemos encontrado mención alguna a la sastrería encargada del vestuario. Se conserva un documento fechado el 11 de agosto de 1915 en el que José Casanovas Ferrer, presidente del Casino de Vallvidrera, informaba al Ayuntamiento de Sarrià de la representación, tal y como requería la legislación vigente en materia de espectáculos (fig. 289).³⁵⁷

La comisión volvió a movilizarse para organizar el transporte que debía conducir al público al teatro contratando un servicio extraordinario de tranvía y funicular.³⁵⁸ Igualmente, tras la mala experiencia experimentada con *La Arlesiana*, se instaló un nuevo

³⁵⁶ No confundir con Joan Mestres, empresario del Liceo.

³⁵⁷ «El que suscribe en calidad de Presidente de la sociedad denominada Casino de Vallvidrera legalmente constituida ante V.S. acude y atentamente expone: Que en el llamado Teatre de Natura cuyo funcionamiento se halla autorizado por V.S. tendrá efecto el próximo domingo día 15 del corriente a las cuatro y media de la tarde una representación de la égloga en dos actos música del maestro Vives "Maruxa". Y a los efectos de la legislación vigente en materia de espectáculos públicos tengo el honor de ponerlo en conocimiento de V.S. Por lo que, suplica que a los efectos expuestos tengo por hecha la manifestación de referencia. Dios guarde a V. S. muchos años. Sarrià (Vallvidrera) 11 de Agosto de 1915. J. Casanovas Ferrer [firma]». *Vid.* Arxiu Municipal del Districte de Sarrià-Sant Gervasi. Fons Ajuntament de Sarrià (AMDSG1-013). Sección: *Cultura* (12). Subsecció *Relacions amb les entitats culturals* (12.4). Expediente 038: *Autorització per al funcionament del Teatre de Natura a Vallvidrera* (1915).

³⁵⁸ «Homenatge al mestre Vives», *La Veu de Catalunya* (Ed. Tarde), 10/08/1915, p. 2.

sistema de toldos para que los espectadores pudieran disfrutar cómodamente del espectáculo protegidos del molesto sol estival.³⁵⁹

La égloga *Maruxa* está ambientada en la época de su estreno. Se trata de una sencilla historia de amor entre dos pastores que se desarrolla en los montes de Galicia, y de los intentos de Rosa, la señora de la casa, por separarlos. Los dos actos de los que consta se emplazan en exteriores. Al igual que en los casos anteriores, también contamos con fotografías e ilustraciones de prensa, las cuales hemos podido contextualizar a partir del libreto de Luis Pascual Frutos.

La acotación para el acto I describía la escena como sigue:

Prado alegre de Galicia. El paisaje del fondo continúa por todas partes, debiendo desaparecer toda sensación de términos. En el centro, y en el segundo término una amplia meseta con un castaño grande que pueda ocultar la figura de un hombre. Al pie de la meseta, un banco natural de piedra. Del tercer término, por la derecha e izquierda, una montaña practicable, que llega en plano inclinado hasta la meseta. La decoración debe tener el color húmedo de los prados de Galicia, que delata la proximidad de alguna ría. Amanece muy lentamente, hasta la escena segunda, que lucirá el sol.³⁶⁰

En este caso el paisaje de Galicia se cambió por el paisaje catalán y el único decorado que se empleó fue el que ofrecía el paraje del bosque Miralles, tal y como revelan las dos imágenes que hemos localizado. La primera [cat. 35, núm. 1] refleja un momento de la segunda escena en la que se desarrolla un diálogo de amor entre Pablo y Maruxa. La segunda pertenece probablemente a la escena sexta, pues se aprecia a una joven de espaldas –probablemente Rosa, por cómo va vestida–, y un rebaño de ovejas auténtico cedido por la «casa Ernest y Joan Jordana» [cat. 35, núm. 2].³⁶¹ Se trataría del episodio en el que Rosa ha pedido a Rufo, el mayordomo, que avise a Pablo, el pastor, para encontrarse con ella, y Pablo está a punto de entrar en escena: «Cruza la escena de izquierda a derecha un rebaño de ovejas y corderos, guiados por un zagal. Este va dando los gritos característicos de los pastores y tirando alguna piedra para encauzar el rebaño».³⁶²

Junyent sustituyó el «banco natural de piedra» que señalaba la acotación por un tronco que cumplía la misma función. A su vez, el castaño se cambió por varios pinos del entorno.

³⁵⁹ «L'Homenatge al mestre Vives», *La Veu de Catalunya* (ed. Tarde), 11/08/1915, p. 2.

³⁶⁰ PASCUAL, L. *Maruxa: égloga lírica en dos actes*, música del maestro Amadeo Vives. Barcelona: Alas, s. a., p. 6.

³⁶¹ «A la Comissió organitzadora li cal fer constar el séu agraïment a la casa Ernest i Joan Jordana, que, desitjosa de adherir-se a l'homenatge al gran mestre català, cedeix gratuïtament el nombrós remat de béns i els pastors que han de pendre part en l'idil·lic primer acte de Maruxa». «L'Homenatge al mestre Vives», *La Veu de Catalunya*, 11/08/1915 (Ed. Tarde), p. 2.

³⁶² PASCUAL, L. *Maruxa: égloga lírica en dos actes*, *op. cit.*, p. 24.

De acuerdo con el libreto, el acto II tenía lugar en:

[el] exterior de la casa de Rosa enclavada en la falda de una montaña. En segundo término, izquierda, fachada saliente de la casa con puertas practicables: una al frente, y otra al costado. En todo el tercer término, una divisoria tosca de piedra, de un metro de alta, con puerta practicable en el centro. Plantas y flores por toda la escena, y palomas y gallinas. Mesa y sillas de campo. Al foro, montañas abruptas con veredas practicables, que arrancan de derecha a izquierda a perderse en lo alto de la montaña. Comienza la acción al promediar la tarde.³⁶³

Para la decoración de este acto Junyent se ciñó con bastante exactitud a las indicaciones del libreto, tal y como nos revela la única imagen localizada [cat. 35, núm. 3].³⁶⁴ A la derecha del espectador Junyent situó la fachada de la casa, en perspectiva oblicua. Parece que se reaprovechó el decorado de *La Arlesiana*, pues la casa reproducía la estructura exacta de la masía de payés de la obra de Daudet, aunque con un aspecto menos humilde al haber introducido algunos cambios. Así pues, la fachada de la casa de Rosa de *Maruxa* aparece remozada de blanco y presenta marcos en las oberturas, además de colocar multitud de flores naturales en el paramento y por toda la escena, tal y como demanda el texto. Sitúa, igualmente, mesas y sillas de mimbre y un banco, y se aprecia ropa tendida. El ángulo de la imagen no nos permite apreciar si Junyent introdujo la «divisoria tosca de piedra».

Una semana antes del estreno, Junyent, conjuntamente con Amadeo Vives, Carlos Mestres y Rafael Moragas decidió introducir algunos cambios en la representación, como suprimir la tormenta que sucede en el acto II «car tot recurs escènic a que's recorregués resultaria ridícol i indigne de la serietat de l'homenatge. Així, doncs, la orquestra tan sols interpretarà a manera de interludi la magnífica pàgina orquestral d'En Vives, en la que's descriu l'oratge i tronada istiuença».³⁶⁵

La presentación escénica fue bien valorada, aunque poco comentada en sus detalles. *La Veu de Catalunya* tan solo destacó el nombre de Junyent como garantía de una buena realización: «sols direm que en la disposició dels dos quadres escènics s'hi remarcava l'art i el bon gust del nostre amic, l'intel·ligent escenògraf Olaguer Junyent».³⁶⁶

El anónimo cronista de *La Ilustración artística* fue más pródigo en sus apreciaciones, aunque sus alabanzas más bien apuntaban a la idoneidad del propio entorno para la escenificación de *Maruxa* —a pesar de no tratarse de parajes gallegos— que al decorado planteado por Junyent:

³⁶³ PASCUAL, L. *Maruxa: égloga lírica en dos actos*, op. cit., p. 41.

³⁶⁴ Cfr. MORATÓ, J. «La natura catalana y'l teatre de natura», *Il·lustració Catalana*, núm. 637, 22/8/1915, p. 498.

³⁶⁵ «Homenatge al mestre Vives», *La Veu de Catalunya*, 10/08/1915 (Ed. Tarde), p. 2.

³⁶⁶ «La diada d'ahir», *La Veu de Catalunya*, 16/08/1915 (Ed. Mañana), p. 1.

Maruxa encontró en aquel Teatro de Naturaleza un escenario perfectamente adecuado, y aunque las montañas y la vegetación de nuestra comarca difieren mucho de las de la región gallega, que es en donde se desenvuelve la interesante acción de aquélla, la placidez y el encanto del lugar y el ambiente de poesía que en él se respiraba, eran bastantes para hacer olvidar tal diferencia y para dar la ilusión de la realidad a las situaciones tan hondamente sentidas por el poeta y tan admirablemente comprendidas y traducidas por el compositor. Así puede decirse que en la mayoría de sus episodios y en su conjunto, Maruxa produjo en aquel sitio, incomparablemente pintoresco, un efecto que los más hábiles escenógrafos difícilmente pueden conseguir con elementos artificiales en un escenario cerrado.³⁶⁷

No obstante, la crítica rechazó de manera bastante generalizada la representación, pues el *teatre de la natura* estaba pensado para llevar a la escena obras de autores catalanes y en catalán. En este sentido, la entidad impulsora del *Teatre de Natura* de Vallvidrera, con la representación de esta obra en lengua castellana, se estaba alejando de los ideales originales de este teatro. Lo mismo había ocurrido con el estreno en su teatro de *La Arlesiana*, que era de un autor extranjero, pero al menos en aquel caso se escenificó en catalán.

El caso de Vallvidrera no era el único que se alejaba de esta filosofía primigenia y la prensa de la época comenzó a especular sobre el «abuso» de este tipo de espectáculos. Es muy significativo en este sentido el comentario de Josep Morató en la *Il·lustració Catalana*:

El teatre de natura va devenint ja un número obligat deis programes de festa major. Cal, donchs, anarhi ab compte, procurant que no se'l desnaturalisi fentne una cosa insubstantial, sense cap esperit patriòtich. Al nostre entendre'l teatre de natura hauria d'esser quelcom d'espíritualment elevat, que pogués alternar d'una manera digna ab els Jòchs Florals, que tant de be han fet en el sentit de la catalanisació de tots els públichs de Catalunya. [...] Però caldría, abans que tot y per sobre de tot, que'l teatre de natura fos quelcom de ben nostre, de ben català, tant pels autors com per la llengua que s'hi parlés. Aquest últim detall es d'una importància capitalíssima si no's vol caure en el major dels ridícols. La natura catalana es prou característica per que hi hagi de desentonar per força tota altra llengua que no sigui la catalana. Pàssi, per excepció, que s'hagi fet la *Maruxa* a Vallvidrera; pàssi també, y ab la mateixa reserva, qu'a Martorell s'hagi cantat la *Marina* y l'*Aida*. Se tractava, en el primer cas, d'honorar un gran compositor, y en el segon, de l'obsequi d'un tenor als seus paysans. Però tant en l'un cas com en l'altre, podía haverse trobat millor solució. El Mestre Vives també té alguna obra catalana que ab bona voluntat hauría escaygut a la manera d'esser dels boscos de Vallvidrera. Y en quant al tenor Palet, be podría haver acudit, si altra cosa nó, al repertori wagnerià traduhit a la nostra llengua. El teatre de natura ha d'esser català. Del contrari, naix mort.³⁶⁸

³⁶⁷ «Vallvidrera. El Teatro de Naturaleza. Representación de “Maruxa” en homenaje al maestro Vives», *La Ilustración artística*, núm. 1756, 23/08/1915, p. 572.

³⁶⁸ MORATÓ, J. «La natura catalana y'l teatre de natura», *Il·lustració catalana*, núm. 637, 22/8/1915, p. 498.

El cronista del diario *La Publicidad*, que firmó como «R. M.», también se mostró tajantemente negativo en su valoración:

La suerte no fue propicia a los organizadores del festival de Vallvidrera. Asistió al espectáculo poca gente, y aun esta salió disgustada de la función, que en [nada] respondió a ningún fin artístico ni elevado. La representación de «Maruxa» puede reputarse de fracaso. Fracaso sobre todo de la dirección escénica, que no supo valerse de los elementos puestos a su alcance para dar al conjunto la brillantez y el realce indispensables. Deficientes los coros, deficiente la dirección artística... Algunos espectadores se indignaron con los organizadores, al punto de exteriorizar su protesta de manera gráfica y en alta voz. Otros, los más, tomaron el camino de sus casas, pensando que no vale la pena de molestar por esos «homenajes» que tienen de sinceros y sentidos menos que de fin comercial. Veremos en lo que paran el mejor día esos «teatros de Natura» en los que por tan poco entra el arte.³⁶⁹

El anónimo redactor del diario *El Diluvio*, por su parte, daba un toque de atención a los organizadores:

Estamos de acuerdo muchos ciudadanos, y entre éstos los que tenemos la misión augusta de describir lo que pasa en los teatros de la Naturaleza, de que ya se está abusando de este nuevo espectáculo, convirtiéndolo en cosa de feria, desacreditando lo que podría ser por mucho tiempo algo solemne artísticamente. No vamos por buen camino, señores organizadores. [...] La excusa del homenaje al maestro Vives llevó al lugar del suceso un regular número de ciudadanos, no muchos, pero los suficientes para testimoniar al maestro la simpatía y el cariño que le tiene el público de Barcelona. Todos aquellos honorables oyentes de *Maruxa* allí, al aire libre, peor representada que en un teatro del Paralelo, pagando exceso de localidades y sufriendo todo lo demás, se sacrificaban en honor del gran maestro. La representación, como decimos, no tuvo nada relevante [...]. Lo único notable es la instalación del teatro, debida a Junyent.³⁷⁰

En definitiva, la iniciativa no prosperó porque simplemente se habían trasladado al aire libre las obras que normalmente se representaban en un teatro cerrado, sin ninguna pretensión intelectual más allá de entretener al público veraneante de la zona. La última representación se produjo el 9 de julio de 1916, con la ópera lírico dramática *I Pagliacci*, de Leoncavallo, ambientada en un pueblo rural del sur de Italia y cantada en italiano, por lo que nuevamente nada tenía que ver con la propuesta del *Teatre de la Natura*.

El *Teatre de Natura* de Vallvidrera, por tanto, marcó el fin de este género. Como bien señaló Rafaela Perrone:

³⁶⁹ R.M «En Vallvidrera. “Maruxa” al aire libre», *La Publicidad*, 17/08/1915 (Ed. Noche), p. 4.

³⁷⁰ «En Vallvidrera. Homenaje al maestro Vives», *El Diluvio: diario político de avisos, noticias y decretos*, 16/08/1915 (Ed. Mañana), pp. 8-9.

A partir de 1916, la ciudad y la sociedad catalana miran hacia nuevos proyectos dignos de una metrópoli y el mundo del teatro reivindica la necesidad de un teatro nacional que sea el símbolo de los cambios políticos, culturales y arquitectónicos de principios del siglo XX. Barcelona-capital necesita proyectos monumentales y urbanos, así que la moda del teatro de natura se esfuma rápidamente y se diluye entre las páginas de la prensa.³⁷¹

6.5.3 El triunfo de *L'Auca del Senyor Esteve*, de Santiago Rusiñol

L'Auca del Senyor Esteve [cat. 39], de Santiago Rusiñol, fue escrita originalmente como novela y publicada en 1907. Posteriormente, el propio Rusiñol llevó a cabo la adaptación teatral en 1910. No obstante, no vería la luz en las tablas catalanas hasta 1917 debido a las complicadas circunstancias que padecía el teatro catalán a las que venimos haciendo referencia –el propio Rusiñol llevaba un tiempo apartado del teatro debido, entre otras razones, a la dificultad de estrenar en catalán–.³⁷²

La obra, estructurada en cinco actos, de dos cuadros cada uno, se estrenó el 12 de mayo de 1917 en el Teatro Victoria, en el Paralelo, regentado en aquellos momentos por el empresario valenciano Eduard Blasco.

La acción se desarrolla en Barcelona, en el barrio de la Ribera, y constituye un retrato de los valores de la sociedad catalana decimonónica. Además tiene tintes autobiográficos, pues Rusiñol partió de su propia experiencia recreando en la ficción los enfrentamientos con su abuelo por no querer hacerse cargo del negocio textil familiar para dedicarse al arte. Así pues, Rusiñol se identificaría con Ramonet, el hijo del señor Esteve, protagonista de la obra. Este último lleva toda su vida a cargo de la tienda «La Puntual», fundada por su abuelo y que ha sido continuada por su padre y por él mismo de manera intachable. El problema se plantea cuando Ramonet no quiere continuar con el negocio familiar, pues desea ser escultor. En el lecho de muerte, el señor Esteve finalmente le da su bendición para que pueda dedicarse al arte, pero le pide que tenga en cuenta los grandes sacrificios que ha realizado a lo largo de su vida. El mensaje de Rusiñol a propósito de las relaciones artista-sociedad es muy claro: la necesidad del reconocimiento mutuo, y el homenaje, en cierto modo, a su abuelo y a todos los «Esteves»:

[...] Aquells senyors Esteves eren formigues que arreplegaven gra per a nosaltres. Aquells anaven a la pedrera pels monuments que s'havien de fer; picaven grava pels camins nous; treballaven a n'els fonaments per aixecar-hi aquestes grans vies que han

³⁷¹ PERRONE, R. *Espacio teatral y escenario urbano*, *op.cit.*, p.150.

³⁷² Cfr. SARMIENTO, M. «En el Teatro Victoria. *L'Auca del senyor Esteve*», *La Publicidad*, núm. 13706, 14/05/1917, p. 3. La obra había sido rechazada por el comité de lectura del Sindicat d'Autors Dramàtics Catalans por considerarla cara de montar –cuestión cierta– y poco rentable. Cfr. CURET, F. *Història del Teatre Català*, *op. cit.*, p. 530. La versión teatral varió con respecto a la novela en algunos aspectos, tal y como señaló Isidre Bravo: «reduex i canvia la cronologia del període històric retratat (amb algunes incoherències i anacronismes), endolceix la duresa del retrat dels personatges i singularment de la figura central que d'alguna manera, acaba justificant i potencia els aspectes humorístics i de descripció costumista (sobretot en el cèlebre quadre de la processó del Corpus)». BRAVO, I. *Teatrí de l'escenografia d'Oleguer Junyent (any 1917)...*, *op. cit.*, p. 4.

transformat aquesta Barcelona. Com que treballaven en escriptoriets, en botigues fosques, en níus comercials, darrera balaustres de despatxs, el seu treball no era vist, no era espaiós, no era de lluïment, però dintre de tot tenien consciència de l'obra que estaven començant, i amb modestia i amb sacrifici, que no'ls havia d'esser pagat en vida, savien sacrificar-se quedant-se a l'ombra dels magatzems, perquè els nets obrissin les portes a la claror d'una vida nova.³⁷³

Esta misma historia también tiene su paralelismo con la biografía de Oleguer: él también había nacido en el barrio de la Ribera y quería ser pintor, al igual que su hermano Sebastià. No obstante su familia, que poseía un negocio de alpargatas, no quería tener dos hijos artistas, por lo que para poder obtener el beneplácito de sus padres, Oleguer decidió escoger un camino más seguro a nivel económico: la escenografía. De esta forma, no tuvo que esperar –a diferencia de Ramonet– a los últimos días de vida de sus padres para poder dedicarse al arte.

L'Auca del senyor Esteve fue una producción muy costosa de realizar a todos los niveles y la empresa de Blasco, dispuesta a que la obra de Rusiñol fuera presentada de la manera más esplendorosa posible, no reparó en gastos.³⁷⁴ Para su estreno se formó una compañía ex profeso impulsada por el propio Santiago Rusiñol, su editor Antonio López y el actor Josep Santpere –líder de la formación–, que interpretaba el papel del señor Pau.

Uno de los secretos del éxito de la obra residió en que su autor ubicó la acción en lugares emblemáticos de la Barcelona de principios del siglo XIX.³⁷⁵ Rusiñol tuvo claro quienes serían los escenógrafos elegidos para materializar todos esos lugares, que se presentarían en seis decoraciones nuevas: la tríada formada por Vilomara, Junyent y Alarma –este último, ya sin su inseparable tío Miquel Moragas, que había fallecido justo un año antes–.

³⁷³ RUSIÑOL, S. «Apropòsit de la estrena de la meva “Auca”», *El Xerraire. Setmanari nacionalista i de teatres, amb folletó*, núm. 20 (dedicat a «L'Auca del Senyor Esteve»), 19/05/1917, p. 154.

³⁷⁴ Señalaba *L'Esquella de la Torratxa*: «En Robert [Josep Robert], que és qui dirigeix aquest tinglado assegura que l'empresa no està per estalvis i que es disposa a tirar la casa per la finestra, per a que l'obra assoleixi una digna presentació». «Teló Enlaira», *L'Esquella de la Torratxa*, núm. 1991, 09/03/1917, p. 171.

³⁷⁵ «[...] la sencillez extrema del argumento han inducido al autor a fiar mucha parte del éxito a la presentación plástica del “Auca”. Con su experiencia de dramaturgo y pintor [Rusiñol] ha escogido admirablemente los aspectos esenciales y distintos de la vida de los comerciantes del barrio de Ribera: la mercería, centro de operaciones del señor Esteve y sus herederos; el “Jardín del General”, refugio provinciano y romántico, propicio a las citas de amor y a los juegos de la chiquillería; la fonda, en cuyo ambiente cuadran tan bien la figura y presunción del miliciano que salpimenta con sus fanfarronadas el banquete de bodas; la alcoba, forja de los Esteve, en que se desarrollan las escenas del acompañamiento de los novios, los consejos del señor Esteve y del espíritu ahorrativo de Tomasa, la novia; la plaza del barrio con el diálogo de los pintores haraganes, y el desfile de la procesión del Corpus con los tamboreros a caballo, los estandartes, el vecindario en fiesta, los gigantes, el repique de campanas, el chubasco súbito y pasajero, Ramonet vestido de San Juan Bautista, y el pobre Pau, el antiguo dependiente de “La Puntual”, con el niño y el cordero a rastras; la Montaña Pelada, con el panorama luminoso de la ciudad y el puerto, los coros alegres, muy de la época, los obreros que beben y triscan y el enardecimiento de Estevet, que en presencia de la naturaleza, de la merienda y de Tomasa, siente en la sangre el ímpetu de los futuros continuadores de su empresa de ahorro y tráfico». SARMIENTO, M. «En el Teatro Victoria. L'Auca del senyor Esteve», *La Publicidad*, núm. 13706, 14/05/1917, p. 3.

Las decoraciones correspondientes a la tienda «La Puntual» (utilizada en el acto I, cuadro 1; acto IV, cuadro 1; y acto V, cuadro 1) y al «Jardín del general» (acto I, cuadro 2) las llevó a cabo Vilomara. Las correspondientes a «la fonda» (acto II, cuadro 1) y «La montanya pelada» (acto III, cuadro 2), las llevó a cabo Alarma. Finalmente, Junyent acometió las de la «sala y alcoba del Sr. Esteve» (acto II, cuadro 2 y acto V, cuadro 2) y la inolvidable de la «plaza del barrio de la Ribera» (acto III, cuadro 1 y acto IV, cuadro 2).

Junyent también fue el autor de los más de cien figurines que se realizaron de los distintos personajes, realizando un trabajo ímprobo por el que obtuvo un gran reconocimiento. Un periodista de *L'Esquella de la Torratxa* que los vio antes del estreno señaló:

Hem tingut ocassió d'admirar els figurins que el celebrat Junyent ha dibuixat per a la gran obra d'espectacle *L'Auca del senyor Esteve*, d'En Rusiñol, que s'estrenarà pròximament; i podem afirmar que es tracta d'una obra artística molt perfecta que cridarà poderosament l'atenció per lo pintoresc de l'època i per la riquesa de l'indumentària». ³⁷⁶

En una entrevista realizada por M. Sarmiento a Santiago Rusiñol antes del estreno, cuando el primero le preguntó al escritor acerca de los figurines, este respondió:

- De Junyent. Un trabajo terrible. ¡Figúrese que en la obra intervienen unas 150 personas!
- ¿Con voz y voto?
- No. Papeles, lo que se llaman papeles, habrán de unos 20 a 25.
- ¿Cómo se las ha compuesto Junyent para pintar los figurines de esa gente, lindante, casi toda con la clase artesana?
- Pues ahí está la dificultad mayor. No faltan figurines de la época. Pero entonces, como ahora y como siempre, los figurines sólo servían para las personas que acataban la moda. Olegario Junyent ha tenido que documentarse, por consiguiente, fragmentariamente, inquiriendo, acá y allá, en cuadros, en grabados, en vestuarios. ³⁷⁷

Como señaló Isidre Bravo:

[...] els personatges, en la seva evolució de l'obra, hi trobaven un perfecte ressò de la seva humanitat, sobris de color i d'elements i afinitats de moviment i caràcter com eren[...] es tractava de cercar no únicament la veritat històrica –com anaven vestits els homes i dones de la menestralia de la segona meitat del XIX–, sinó la veritat i la vibració interior. Tot això, amés de repte tècnic, ja era un afer de poesia. ³⁷⁸

³⁷⁶ «Teló Enlaire», *L'Esquella de la Torratxa*, núm. 1991, 09/03/1917, p. 171; Cfr. L.L.L., «Teló enlaire», *L'Esquella de la Torratxa*, núm. 1991, 23/02/1917, p. 140. En 1956, año del fallecimiento de Oleguer Junyent, la obra se repuso por parte de la Agrupació Dramàtica de Barcelona, que ofreció una única representación en el Gran Teatro del Liceo emulando la producción del estreno. En esta ocasión los figurines fueron realizados por María Junyent y los decorados por Evarist Mora. Nuevamente intervinieron en la procesión numerosas personalidades de la cultura y la vida pública barcelonesa del momento. Cfr. BRAVO, I. *Teatrí de l'escenografia d'Oleguer Junyent (any 1917)...*, op. cit., p. 7.

³⁷⁷ SARMIENTO, M. «L'Auca del senyor Esteve», *La Publicidad*, núm. 13702, 10/05/1917, p. 2.

³⁷⁸ BRAVO, I. *Teatrí de l'escenografia d'Oleguer Junyent (any 1917)...*, op. cit., p. 13.

Para llevar a cabo las decoraciones, Junyent, Alarma y Vilomara se enfrentaron a uno de los mayores retos de la escenografía realista: la reproducción fiel de un lugar previamente conocido. En este caso, uno de los barrios barceloneses más emblemáticos, a fin de que: «gràcies a la tasca de documentació i a la perfecta transmissió del seu particular “clima”, el públic pogués reconèixer-la, precisament pel fet d’haver estat tractada “amb tota la propietat i exactitud de detalls”, com es deia a l’època».³⁷⁹ Los tres escenógrafos tenían amistad, habían coincidido –y colaborado– en numerosas ocasiones y conocían bien la manera de trabajar de cada uno, por lo que lejos de obtener un resultado carente de unidad plástica –como a menudo ocurría cuando las escenografía se repartían entre diversos artistas– lograron una sintonía y coherencia excepcional en las arquitecturas y ambientaciones espaciales. Además, gozaban de presupuesto ilimitado, algo insólito y que sin duda contribuyó a la gran excelencia del resultado. Por ejemplo, en la procesión del Corpus (acto IV, cuadro 2) no faltó ni un solo detalle:

Gonfanons, penons, banderes gremials, xarangues soldadesques; les trampes a cavall, els gegants; tots els efectes litúrgics que ningú no hauria gosat qualificar d’atrezzo i la prodigalitat en el vestuari, de sedes, velluts i brocats en doina. I, encara, la abundància de comparses, que omplien de vida el resplendent escenari del Victoria. No, definitivament: mai no s’ha presentat cap altra obra amb tanta cura ni tanta munificència.³⁸⁰

A diferencia de otras obras para las que no contamos con apenas materiales, en el caso de *L’Auca* se han conservado diversos testimonios que nos permiten conocer con exactitud el aspecto de las escenografías concebidas por Oleguer. En cuanto a materiales originales, se conservan dos bocetos [cat. 39, núm. 1 y 3] y un teatrín [cat. 39, núm. 4] (fig. 290). El primero de los bocetos, que representa la alcoba de Esteve y Tomasa, se halla en una colección particular.³⁸¹ El segundo, conservado en el MAE, es un croquis acuarelado bicolor, de tonos grisáceos y amarillos, que evocan la atmósfera luminosa y alegre de la plaza del barrio de la Ribera. Por otro lado, en la misma institución también se conserva el citado teatrín que corresponde a dicha plaza.³⁸² El Arxiu Fotogràfic de Barcelona alberga, a su vez, fotografías del montaje original realizadas por Merletti con motivo del estreno, en las que se aprecia a los actores en momentos representativos de la acción [cat. 39, núms. 5, 8-9].

³⁷⁹ BRAVO, I. *La Escenografía catalana*, op. cit., p.140.

³⁸⁰ BATLLE, R. *Quinze anys de teatre català...*, op. cit., p. 27.

³⁸¹ Se trata de un dibujo inédito de gran interés que salió a subasta el 16 de mayo de 2019 en la casa de subastas *Setdart* de Barcelona.

³⁸² De este teatrín se editó un facsímil que incluía un análisis acerca de la obra y su puesta en escena realizado por Isidre Bravo. *Vid.* BRAVO, I. *Teatrí de l’escenografia d’Oleguer Junyent (any 1917) per a l’acte tercer, quadre primer de L’Auca del senyor Esteve*. Barcelona: Diputació de Barcelona, Institut del Teatre, 1986.



Fig. 290 Teatrín de Oleguer Junyent para el acto III y IV de *L'Auca del Senyor Esteve* (1917). MAE-Institut del Teatre [Registro: 234708; Topográfico: T379].



Fig. 291 Josep Santpere caracterizado como el «señor Pau» para *L'Auca del Senyor Esteve* (1917). MAE-Institut del Teatre [Registro: 325109; Topográfico: F 362-05].

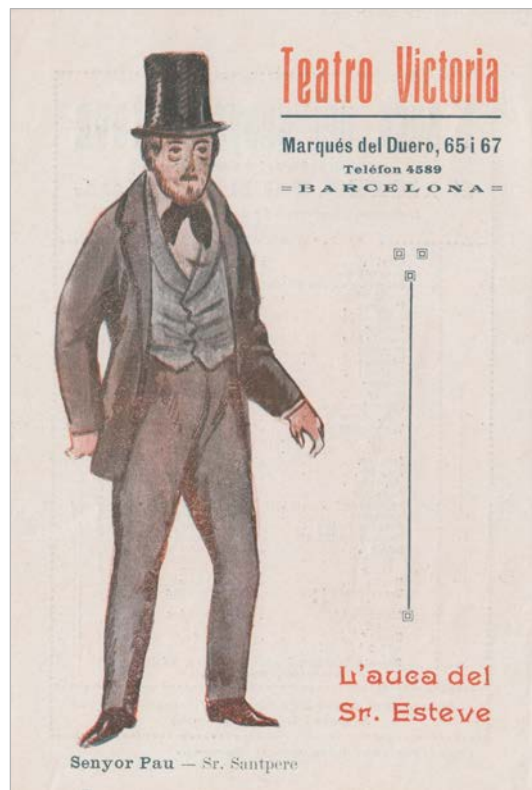


Fig. 292 Oleguer Junyent. Figurín del señor Pau. Programa de mano de l'Auca del señor Esteve. Archivo Armengol-Junyent.

En relación a los figurines también contamos con una pequeña muestra en el MAE: cinco dibujos originales, que representan todos al Sr. Esteve en diferentes etapas de su vida [cat. 39, núms. 10-14], así como una fotografía de Josep Santpere caracterizado como el señor Pau (fig. 291). De este último personaje también hemos localizado una reproducción del figurín procedente de un programa de mano del Teatro Victoria conservado en el fondo personal de Junyent (fig. 292). Por otra parte, hemos podido conocer el aspecto de algunos figurines más –y de algunas fotografías de escena– a través de reproducciones en la prensa y en el citado programa de mano [cat. 39, núms. 15-23].

Para concebir los diferentes espacios, Junyent contaba con las acotaciones de Santiago Rusiñol en su texto, además de tener cerca al propio autor, directamente implicado en la producción. La alcoba de Esteve y Tomasa estaba descrita de la siguiente manera:

Sala y alcoba del entresuelo de «La Puntual». La alcoba está en medio con unas cortinas blancas que esconden la cama del interior. En las paredes, cuatro santos. A un lado, la puerta. Al otro, una cajonera con floreros, pechinas y otros objetos, entre ellos una hucha. Muebles antiguos y modestos pero bien conservados.³⁸³

Junyent se ciñó fielmente a las indicaciones de Rusiñol. El magnífico boceto conservado nos muestra un interior típico de casa menestral de principios de siglo, de líneas sencillas pero elegantes, con las paredes molduradas y con el techo ornamentado con vigas de yeso policromado, entre las cuales colocó delicadas margaritas. Un friso de motivos geométricos rodea la estancia y en las juntas de las esquinas pintó unos plafones decorativos con motivos florales. Sobre la cajonera especificada por Rusiñol, se aprecia un florero flanqueado por las típicas urnas de flores secas presentes en muchas casas decimonónicas. El mobiliario es fernandino. En el boceto se aprecia una silla tapizada en verde, a juego con el color de las paredes, aunque las fotografías de escena revelan, sin embargo, un mayor número de sillas, todas cubiertas por una tela blanca. Por otro lado, no vemos la hucha, algo que nos llama la atención pues era muy importante por el simbolismo que representaba: la filosofía del ahorro. A nivel técnico se halla muy alejado de la técnica impresionista de escenografías anteriores, con un dibujo mucho más delimitado, buscando otorgar la máxima sensación de realidad posible.

En el caso de la plaza del barrio de la Ribera, Rusiñol señalaba:

A la derecha, en primer plano, «La Puntual» con una puertecita al lado. A la izquierda, en primer plano, una calle que rompe hacia el fondo pasando por detrás de «La Puntual». En las fachadas de las casas, tiendas típicas del barrio: un peletero con pieles colgadas, un tintorero con madejas colgadas, un herbolario con hierbas en el escaparate, un indio lleno de sanguijuelas, etc., etc. Se ven los balcones de los primeros pisos, y los de los

³⁸³ RUSIÑOL, S. *Teatre Selecte. L'Auca del Senyor Esteve*. Barcelona: Selecta, 1952, p. 45.

primeros planos son practicables. El rótulo de «La Puntual» dice: «La Puntual, casa fundada en 1830».³⁸⁴

En esta plaza, Junyent reflejó con gran maestría diversos retazos de su barrio natal, con los porches típicos de la calle del Rec y las tiendas sencillas en los bajos. A la derecha destaca la flamante fachada de la casa del señor Esteve con la entrada de «La Puntual» recién pintada –la pintan en la escena primera del acto III, cuando aparece por primera vez esta decoración– y, a la izquierda, la casa con balcón practicable que en el cuadro IV se engalana para la procesión del Corpus, al igual que el resto de balcones que se aprecian en los dos edificios traseros. Una vez más, Junyent nos demuestra en esta escenografía sus dotes como colorista y creador de ambientes, plasmando a la perfección la atmósfera de la Barcelona de aquellos años.

La paleta en este caso no es del todo realista, pues las tonalidades pastel que emplea en su decoración no están presentes en las fachadas del barrio de la Ribera. Con ello, Junyent pretende evocar no tanto la veracidad visual del lugar, sino la moral –como apuntó Bravo–, concretamente pretende reflejar la felicidad, viveza y cordialidad del ambiente.³⁸⁵ El experto proporcionó una descripción muy detallada de su resolución a nivel técnico que nos resulta muy interesante y que reproducimos completa pese a su extensión, pues nos explica como –gracias al *savoir faire* de Junyent– se hace patente que, en la sencillez aparente de la plaza, se esconde un espacio perfectamente pensado y estudiado:

La plaça de Junyent sorprèn per la seva perfecció. Hi ha en ella una harmonia cromàtica, un equilibri de masses i una combinació de varietat i simplicitat en els elements temàtics tals que, una vegada més, es produeix la síntesi perfecta entre densitat i lleugeresa habitual en les seves escenografies. L'escenografia atreu fortament i, a la vegada, deixa respirar. L'espai real, sense deixar de ser-ho, es converteix en màgic. [...] Per a modelar aquest espai, Junyent va usar només dos primers termes de bastidors i un teló de fons, tots de tela pintada. Plantats a terra i repenjats a l'engraella del teler, els primers i penjat d'aquest el teló, en una manera de fer tradicional, com era habitual en ell i que en aquell cas s'esqueia encara més als personatges i situacions creats per Rusiñol. Més en detall, el primer terme de l'escenari comportava dos bastidors laterals senzills (és a dir, no oberts en angle), plantats de biaix. El de la dreta representava el xamfrà amb l'entrada de «La Puntual» [...]. Damunt de la porta, el balcó que Junyent emmarca amb ornamentacions típicament barroques, com ho es la fornícula del xamfrà, amb una estàtua de la Verge, que confereix a la façana un aire de «casa bona», bastida sobre arrels sòlides i pròsperes. Les Cortines de darrera els vidres, d'altra banda, aporten amb els seus tons suaus i la seva perfecta simetria la nota d'ordre i cura que acaba de definir l'espai vital del senyor Esteve i els seus com el d'una «família com cal». El bastidor esquerre del primer terme, pintat amb fuga perspectiva més pronunciada, conté la façana d'una altra botiga, molt senzilla [...]. Tot l'edifici sembla més popular, amb balcó sortit damunt la porta, que descansa en

³⁸⁴ RUSIÑOL, S. *Teatre Selecte. L'Auca del Senyor Esteve...*, op.cit., p. 82.

³⁸⁵ BRAVO, I. *Teatrí de l'escenografia d'Oleguer Junyent...*, op.cit., p. 13

vigues de fusta i està adornat per sota amb rajoles de ceràmica tradicional, de dos colors separats en diagonal. El balcó està cobert amb una senzilla persiana i de la part inferior en penja quelcom, possiblement troques de llana esteses. Els porticons de la porta i l'aparador són de fusta molt sòbria, així com el plafó inclinat que fa de rètol. Indirectament, i per contrast, queda reforçada la façana de la casa de Esteve amb el seu caràcter de casa important. El segon terme de l'escenari està ocupat només en el cantó esquerre, fet que permet respirar millor l'espai darrera de «La Puntual» i, per tant, diferenciar-la de la resta. Es tracta d'un gran bastidor en angle, amb la façana d'una segona casa, a la part baixa de la qual Junyent hi acobla un aplic articulat i calat que forma un grup de porxos sota Terrassa, amb els mostradors de les botigues que s'endevinen darrera, ocupant els baixos de la casa, per exemple el pellaire. Els calats de pilastres, barres, mostradors i penjolls i l'estructura poligonal d'aquesta zona baixa contribueixen plenament a la sensació de varietat, relleu i dinamisme plàstic del conjunt, que sembla airejar-se enmig dels porxos. Dalt del terrat, la construcció volumètrica del primer pis, rematada també per un terrat amb barana i testos, no és més que una peça pintada, en perfecte i subtil *trompe l'oeil*, al mateix bastidor de la façana plana posterior. El teló de fons, amb les façanes de dues illes de cases plenes de finestres, balcons, toldos, cortines i persianes, separades per un estret carrer que s'endinsa en la penombra, tanca el conjunt de la plaça. Gràcies a la perfecta utilització de la perspectiva, Junyent ha creat la ficció d'un espai ampli en els reduïts termes del escenari. Veiem, en efecte, les cinc plantes i els terrats d'aquestes darreres cases, mentre només en veiem tres de la segona casa del segon bastidor i dues de les façanes del primer terme. L'espai pintat creix, doncs, cap enrere però també cap amunt, pintant en el primer terme només les parts inferiors de les cases. La imaginació ens fa completar l'espai absent que envolta la totalitat de les primeres façanes.³⁸⁶

La recepción del público y la prensa fue de entusiasmo absoluto y cada noche el Teatro Victoria colgaba el cartel de aforo completo. Ello se debió, en parte, a que la obra era un retrato de la Barcelona de todos, un espejo en el que mirarse, que enseñaba a la generación de entonces lo que eran sus antepasados y la ciudad en la que vivieron:

L'auca del senyor Esteve resulta ésser l'auca de tots els barcelonins, l'auca de la ciutat de Barcelona, l'història del seu creixement urbà, del seu desenrotlló moral i material. I per això, per aquest transcendental aspecte, que és el millor mèrit de la comèdia, és per lo que interessarà a tothom, i tothom la voldrà anar a veure i aplaudir, els vells i els no tan vells, els rics i els pobres; totes les senyores Tomases i les senyores del primer pis de l'actual Barcelona voldran passar pel teatre «Victoria» a homenatjar als avant-passats i al mateix temps a festejar an En Santiago Rusiñol per la pensada de ressucitar uns temps tan pintorescs i unes vides i unes afeccions que, amb tot i ésser llunyanes, els han d'interessar tant de la vora.³⁸⁷

³⁸⁶ BRAVO, I. *Teatrí de l'escenografia d'Oleguer Junyent...*, op. cit., p. 13

³⁸⁷ L.L.L. «Teló enlaire», *L'Esquella de la Torratxa*, núm. 2003, 18/05/1917, p. 398.



Fig. 293 Portada de *El Día Gráfico*, núm. 1300, 18/05/1917.

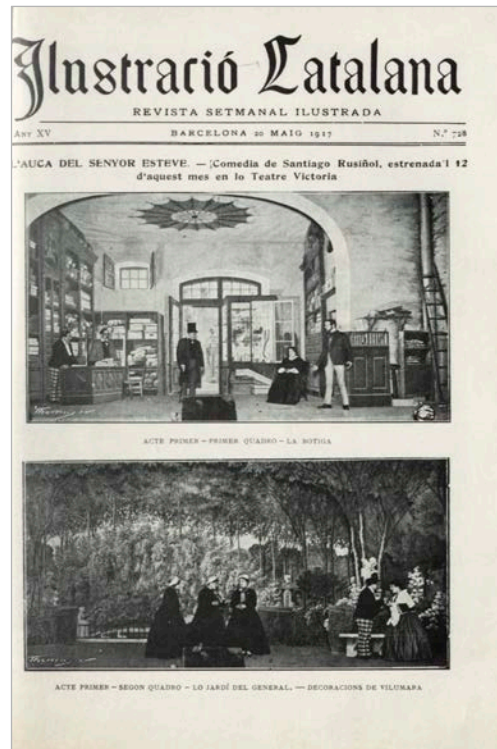


Fig. 294 Portada de la *Il·lustració Catalana*, núm. 728, 20/05/1917.



Fig. 295 Portada de *El Xerraire*, núm. 20, 19/05/1917.



Fig. 296 Portada de *L'Esquella de la Torratxa*, núm. 2003, 18/05/1917.

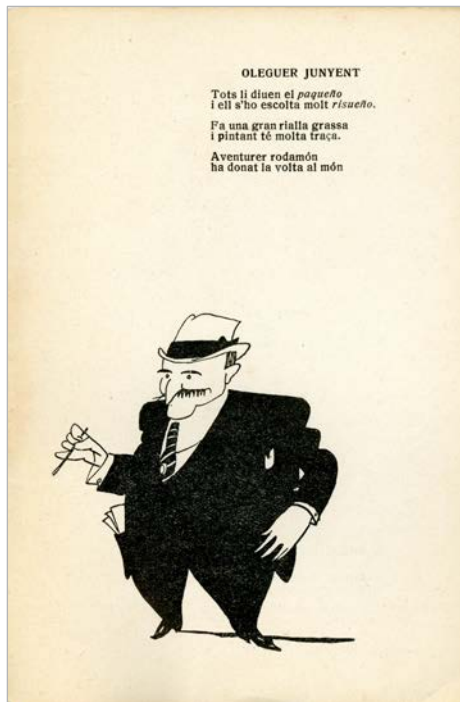


Fig. 297 Caricatura de Oleguer Junyent por Jaume Passarell realizada con motivo del estreno de *L'Auca del Senyor Esteve* (1917).

Varios periódicos y revistas le dedicaron portadas, en las que se mostraban las escenografías, como *El Día Gráfico* o la *Ilustracio Catalana* (figs. 293 y 294), números enteros, como *El Xerraire* (fig. 295); u otros elementos relacionados con la obra, como la fachada de «La Puntual», reconvertida en «La Neutral», en alusión a la posición de España frente a la Primera Guerra Mundial en la satírica revista *L'Esquella de la Torratxa* (fig. 296).³⁸⁸

Con motivo del estreno, también se editó un librito con las caricaturas de los personajes principales de la obra, así como de Rusiñol y los escenógrafos, realizadas por Jaume Pasarell –sus célebres «nanos»–, acompañados de pareados de Rafael Marquina. El «nano» de Junyent reflejaba claramente la idiosincrasia del artista, sin olvidar su faceta viajera: «Tots li diuen el *paqueño* i ell s'ho escolta molt *risueño*. Fa una gran rialla grassa i pintant té molta traça. Aventurer rodamón ha donat la volta al món» (fig. 297).³⁸⁹

Josep Morató, en *La Veu de Catalunya*, calificó el estreno de acontecimiento extraordinario y señaló que, de todas las obras teatrales de Rusiñol, esa era su preferida. Alababa el argumento, así como la interpretación de los autores, y sobre todo al personaje del señor Esteve.³⁹⁰ En relación a la escenografía, señalaba:

³⁸⁸ *El Xerraire. Setmanari nacionalista i de teatres, amb folletó, op. cit.; El Dia Gráfico*, núm. 1300, 18/05/1917, p. 8; *La Esquella de la Torratxa*, núm. 2003, 18/05/1917.

³⁸⁹ *L'Auca del senyor Esteve/nanos d'en Passarell; redolins d'en Rafel Marquina*. Barcelona: Antoni López, 1917, s. p.

³⁹⁰ «Ens costaria poc d'anomenar-lo el gran senyor Esteve. I unhom l'estima, com l'ha estimat En Rusiñol; com l'han estimat els seus col·laboradors en el montatge de l'obra, del més humil dels figurants a la més eminent actriu; com l'han estimat els escenògrafs Vilumara, Alarma i Junyent, tots els quals han rivalitzat en zel i saber per contribuir al bon exit de la obra». MORATÓ, J. «Al Teatre Victoria. L'Auca del Senyor

Mai no hem vist una obra en la qual fonguessin tan bellament en l'armonia del conjunt tots els elements. Perquè s'ha de dir que els escenògrafs han participat justament en el triomf sense que de cap d'ells s'hagi de fer cap reserva. La decoració del Jardí del General és una de les millors que ha pintat En Vilumara; la de la muntanya Pelada una de les millors que ha produït l'Alarma. L'una i l'altra mereixerien elogi del públic més ben acostumat. I el mateix pot ésser dit del paisatge ciutadà de la Bòria, degut a l'Oleguer Junyent; I dintre l'aspecte característic, l'interior de la botiga del primer, l'hostal del segon i la sala i alcoba del tercer, son també obres escenogràfiques concienzoses i plenes de encís.³⁹¹

Javier de Alcántara también escribió una emotiva crónica en *El Día Gráfico* en la que señaló que *L'Auca del senyor Esteve* era una obra definitiva, de las que se hacían una vez cada cincuenta años, hermosa y digna de figurar entre las grandes creaciones del teatro contemporáneo. Definía el trabajo de los tres escenógrafos como «soberbio, justísimo», al igual que la indumentaria, aunque no se entretiene en comentar las decoraciones.³⁹²

Por su parte, Carlos Jordana, en *El Diluvio*, escribió una crónica muy literaria explicando en sentido figurado el sueño que había tenido, en el que se le anunciaba el resurgimiento del teatro catalán gracias a la obra de Rusiñol y al trabajo en equipo de todos los implicados:

[...] en esa hora crepuscular me he encerrado en mi gabinete de trabajo. Un dulce, un suavísimo sopor me ha ido adormeciendo. Y he soñado... He soñado que otras golondrinas habían venido de las lejanías de nuestro pasado histórico a anunciarnos el resurgimiento del teatro catalán; un nuevo teatro sin «Tonis», «Paulas», «Layas», ni «senyors Borralleras»; un teatro con vida real, un teatro con verdadero arte, con pureza de intención, con alegría interna; un teatro hijo del común esfuerzo; un teatro que, teniendo su raigambre en nuestro pasado, abrirá sus brazos al porvenir, concentrando todos los anhelos, todas las fuerzas, todos los recuerdos del alma catalana. Y oí como las golondrinas decían: —Despertad, despertad amigos! Allá en lo alto de un monte yermo, se han reunido cuatro hombres. Son Rusiñol, Vilumara, Junyent y Alarma. Los cuatro aman a Barcelona como un buen hijo a su madre; los cuatro son catalanes de buena cepa; los cuatro quieren dar nueva vida al teatro catalán, evocando el espíritu del pasado; los cuatro tienen para tamaña empresa la fuerza, las condiciones y el amor necesarios—. [...]. —¡Despertad! El teatro catalán revive. Y revive con la lozanía de todo árbol que ha echado raíces en la tierra fértil del recuerdo, del amor y de la enseñanza—. He despertado de aquella dulce somnolencia [...] cojo las cuartillas, escribo en ellas lo soñado, y añado que «L'auca del senyor Esteve», tal y como se nos ofreció en el teatro Victoria, es aun superior a cuanto pudiera imaginarse [...]. Mauricio Vilumara pinto una tienda de

Esteve. Cinc actes i deu episodis d'En Santiago Rusiñol», *La Veu de Catalunya*, núm. 6481, 14/05/1917, p. 1.

³⁹¹ *Ibid.*

³⁹² ALCÁNTARA, J. (de). «Los teatros. Victoria. "L'Auca del senyor Esteve"», *El Dia Gráfico*, núm. 1300, 18/05/1917, p. 8.

mercería y un «Jardín del general» que son verdaderos primores. Junyent nos ofreció en la sala y alcoba toda la vida interna de una época feliz que ya pasó y en la decoración de la plaza, donde vemos los porches y los terraditos de la calle del Rech, evocó lo externo del vivir de nuestros abuelos. ¿Y Alarma? En la decoración de la fonda, y sobre todo en la de la «Montanya Pelada», donde a los efectos de una hermosa perspectiva se une la belleza del detalle, nos sorprendió a todos. Los tres escenógrafos rivalizaron en arte y en amor a la obra. Trajes, decorado, todo fue rico y artístico en grado sumo. Sólo cuando Graner tomó a su cargo el Teatro Principal vimos tan hermoso conjunto, tan excelente dirección escénica, tanta y tan feliz compenetración entre la obra, los escenógrafos, los cómicos y la Empresa.³⁹³

L.L.L., en *L'Esquella de la Torratxa*, además de sumarse al entusiasmo generalizado por la obra y el estreno, señaló acerca de las escenografías:

El públic s'entusiasmà de valent amb el decorat, que és tot ell una meravella. Anem a dir que els tres maestros s'han portat com uns héroes. Les decoracions noves són sis i totes valen un imperi; vés si no valdrán la molestia d'arribar-se al Paral·lel i gastar-se els pocs rals que fan pagar d'una butaca. Totes són boniques, però el públic, que no està per filigranes de sobrietat, troba admirables i encantadores, sobre tot el Jardí del general, d'En Vilumara, la Plaça de Ribera, d'En Junyent i la Muntanya Pelada, de l'Alarma. Veritat és que són d'un efecte sorprenent i dignes d'aplaudir-se, com també ho és el magnífic vestuari, esplèndid de veritat històrica, mercès als interessants figurins de l'artista Oleguer Junyent.³⁹⁴

Manuel Rodríguez Codolà también celebró la presentación escénica en las páginas de *La Vanguardia*:

L'Auca del senyor Esteve se hace difícil suponer que pudo desfilarse ante el auditorio con otro decorado; tan en carácter está. Los señores Vilumara, Alarma y Junyent rivalizaron en superarse á sí mismos. El interior de la mercería «La Puntual» y el Jardín del General, decoraciones ambas del señor Vilumara, impresionan cada una a su manera: de la primera se desprende el aburrimiento que allí ha de encontrar una inteligencia despierta, soñadora de horizontes; en la otra el carácter lo encontramos aún en la manera como está pintada y en aquella disposición que en seguida obliga á recordar esos grabados que reproducen perspectivas de los paseos barceloneses que desaparecieron al desaparecer del mundo de los vivos los señores Esteve que por allí discurrieron invitando á su cortejo á un cucurucho de anises y á beber una horchata. Del señor Alarma son el Hostal de Ribera y la Montaña Pelada. En aquella, concebida con sujeción al estilo Imperio –tal cual era aquí interpretado– la ilusión es completa; en la otra el efecto de luz y color y la novedad de la concepción ayudan á redondear aquel cuadro de costumbres típicamente barcelonesas, que fue recibido con entusiastas aplausos. Al señor Junyent se le confió

³⁹³ JORDANA, C. «Revista de teatros. Victoria. L'auca del senyor Esteve», *El Diluvio: diario político de avisos, noticias y decretos*, 14/05/1917, p. 10.

³⁹⁴ L.L.L. «Teló enlaire», *L'Esquella de la Torratxa*, núm. 2003, 18/05/1917, p. 398. La crónica incluía diversos retratos a doble página de Rusiñol, de los escenógrafos y una foto de grupo de Rusiñol con todos los actores de la compañía caracterizados como los personajes de la obra, cuyos figurines diseñó Junyent.

pintar la sala y alcoba de «La Puntual», decoración en que nos da cabal trasunto de esas habitaciones que todavía se conservan en las viejas casas de la Barcelona antigua. El propio artista dibujó los figurines. Imaginaos que de unos daguerrotipos de nuestros abuelos se hubiesen escapado estos, y tomando cuerpo carnal se os aparecieran para que les vierais.³⁹⁵

Finalmente, destacamos el comentario de M. Sarmiento en las páginas de *La Publicidad*:

Rusiñol ha hallado en los escenógrafos Vilumara, Junyent y Alarma, tres colaboradores insustituibles. Estos tres pintores, a quienes se debe el mayor progreso de la escenografía en España, han hecho, en sus decoraciones del «Auca», un alarde de técnica y buen gusto. Han vencido mil obstáculos, han conseguido efectos sorprendentes por su belleza y su fidelidad. Cada uno de ellos [...] ha encontrado temas de interior y aire libre para imprimir mayor variedad y riqueza al espectáculo. La fantasía se ha tenido que someter al estilo de la época y a la reproducción de los lugares donde el autor coloca la obra. Y así y todo han triunfado con creces. Con tales decoraciones y la cooperación del dibujante señor Robert, director escénico de la compañía, «El auca del senyor Esteve» es un modelo de presentación.³⁹⁶

El 18 de junio, para celebrar que se habían llevado a cabo medio centenar de representaciones, el empresario Blasco quiso homenajear a Rusiñol y la manera de hacerlo no pudo ser más original: se amplió la escena de la procesión del Corpus del cuadro segundo del acto IV haciendo salir caracterizados a Rusiñol y a un grupo de amigos, entre los que se hallaban los propios escenógrafos.³⁹⁷

³⁹⁵ RODRÍGUEZ, M. «Música y teatros. L'Auca del senyor Esteve», *La Vanguardia*, 13/05/1917, p. 16.

³⁹⁶ SARMIENTO, M. «En el Teatro Victoria. L'Auca del senyor Esteve», *La Publicidad*, 14/05/1917, p. 3.

³⁹⁷ «Abría la marcha José Antonio Peipoch, de mozo de Escuadra y a su lado el caricaturista Luís Bagaría, de municipal; Enrique Borrás, el actor, vestía de sacerdote; el maestro Enrique Morera, de abanderado de gremio, llevando los cordones de la bandera, el compositor Jaime Pahissa y el literato comediógrafo Salvador Vilaregut; Gregorio Martínez Sierra, acompañado del publicista Julio Camba, lucían uniformes de maestrantes de Granada, desfilando cirio en mano. Sostenían el pendón de la cofradía el doctor Turró, y los cordones, el escenógrafo Mauricio Vilumara y Mariano Ventosa y Calvell, hermano del futuro Ministro. Como comerciantes agremiados pasaron con sus cirios los escenógrafos Salvador Alarma y Olegario Junyent, y de frac y con monumentales chisteras, los pintores Joaquín Mir y Elíseo Maifrán [sic]. De «angelito» iba el humorista Ramón Raventós; de marineros a los que no faltaban patillas, los pintores Ricardo Canals y Javier Nogués; de contra maestre Alejandro Soler y Roviroso [sic], y majestuoso, con su perilla y su uniforme de almirante, don Juan Parés, propietario de la sala de exposiciones que lleva su nombre. [...] Arturo Pedrals se colgó un traje de «vell peixater»; el poeta Ramón Vives pastor, abandonando por aquella noche sus soledades de Pedralbes, acudió trajeado de oficial de la Marina Mercante, y el periodista Román Jori, de «pescater». El pintor Ramón Casas, junto con Rafael Moragas, actuaron de «arregladores» de la procesión; el ingeniero José María Roviralta llevaba traje blanco, una gran cadena dorada y jipijapa de «tío de la Habana». Y seguían otros y otros... Desde la tienda de «La Puntual» presenciaba el desfile, con otras señoras, la gran actriz Catalina Bárcena con un traje isabelino. Cerraba la procesión Santiago Rusiñol, alzando una suntuosa bandera gremial. Para estar más en carácter, se había recortado la barba. A su lado, en calidad de cordonista, y también como él, de frac 1860, corbata de tres vueltas y chaleco charro, Julio Marial, contratista de obras y ex concejal, y Antonio López, editor de «La Esquella de la Torratxa». VERDAGUER, M. *Medio siglo de vida íntima barcelonesa*. Barcelona: Editorial Barna, 1957, pp. 360-361. Véase también: Cfr. L.L.L. «Teló enlaire», *L'Esquella de la Torratxa*, núm. 2004, 22/06/1917, p. 476; M.R.C. «Música y teatros. Victoria. Homenaje a Santiago Rusiñol. L'Auca del senyor Esteve», *La Vanguardia*, 19/06/1917, p. 5.

Ese día se dobló el precio de las entradas y se destinó la recaudación a la «Casa de Familia» de mosén Pedragosa.³⁹⁸

L'Auca del Senyor Esteve fue, sin lugar a dudas, una de las obras de teatro catalán que más éxito reportó a Junyent en toda su trayectoria como escenógrafo y una de las más importantes de todos los tiempos. No en vano, se ha mantenido en el repertorio hasta la actualidad –aunque no se representa muy a menudo debido a los elevados costes que implica su puesta en escena– y su personaje principal, el señor Esteve, es uno de los mitos fundamentales de la literatura catalana.

Su decoración para la plaza de la Ribera con «La Puntual» se convirtió en mítica, en paradigma de perfección compositiva y ambiental y fue respetada por las generaciones sucesivas de escenógrafos. De este modo, cuando más tarde y para diferentes producciones, Josep Castells, Evarist Mora o el trío formado por Ramon Batllé, Isidor Bea y Rafael Mora, se plantearon nuevamente el espacio para reposiciones de la obra, tan sólo cambiaron algunos detalles, principalmente ornamentales, manteniendo intacta la composición y aspectos formales de la escenografía de Junyent.³⁹⁹

Incluso tenemos reminiscencias de *L'Auca del Senyor Esteve* en otros trabajos de Junyent fuera de las tablas de los teatros. Es el caso del entoldado «estilo 1860» que montó el Real Círculo Artístico para un baile celebrado en octubre de 1923 en la terraza de su sede social. Junyent lo inmortalizó en una hermosa acuarela en la que parece verse bailando en la sala al señor Esteve y a la Tomasetta que retrató en los figurines (figs. 298 y 299).

Así pues, la obra *L'Auca del senyor Esteve* marcó un hito en la escena catalana:

Va ser una autèntica commoció que no tenia cap mena de precedent a les nostres latituds. Ni, fins a la data, mai no s'ha repetit en la història del nostre teatre un fet comparable, ni s'ha aconseguit una identificació tan definitiva dins el triangle obra-públic-crítica, ni un lliurament tan enfebrorit. [...] Aquesta estrena luxosa va constituir el primer pas cap a una definitiva estabilització, un equilibri inicial que, de tant absent del teatre català, semblava impossible d'assolir. Va semblar que, a desgrat que el panorama del nostre teatre mai no havia estat tant falaguer, que hi havia un caliu permanent que solament necessitava l'atiada. Hom tenia la sensació que únicament mancava la aparició d'un cabdill conscient, capaç de la revifalla, que capitalitzés les experiències i tragués del seu estat latent la nostra estimada institució: el Teatre Català.⁴⁰⁰

³⁹⁸ De acuerdo con *L'Esquella de la Torratxa* se lograron recaudar 2.196,20 pesetas. Cfr. «Teló enlaire», *L'Esquella de la Torratxa*, núm. 2004, 22/06/1917, p. 476.

³⁹⁹ Cfr. BRAVO, I. *L'Escenografia Catalana*, op. cit., p. 175.

⁴⁰⁰ BATLLE, R. *Quinze anys de teatre català...*, op. cit., p. 27.



Fig. 298 Oleguer Junyent. Baile del Real Círculo Artístico «Envelat 1860» (1923). Colección Armengol-Junyent.



Fig. 299 Oleguer Junyent. Figurín del Señor Esteve. MAE-Institut del Teatre [Registro: 219546. Topogràfic: escF 3].

6.5.4 Trabajos para la empresa Fàbregas en el Romea

En febrero de 1917, tres meses antes de que tuviera lugar el estreno de *L'Anca*, el acaudalado hombre de negocios y filántropo Evarist Fàbregas y su socio, Eduard Recasens, alquilaron el Teatre Romea tras arduas negociaciones con los empresarios del coliseo, que ponían barreras para la representación en el mismo de obras de teatro catalán. Como señaló Curet:

[...] les negociacions no van ser fàcils, perquè els empresaris del Romea persistien en la seva estranya i incomprensible conducta d'entrebancar el rescat per al Teatre Català de la seva llar natural; però com que Evarist Fàbregas estava decidit amb la seva noble dèria «costés el que costés», s'avingué amb totes les condicions proposades i l'arrendament del Romea fou per un terme de cinc anys, derogable en qualsevol moment per voluntat de l'arrendatari, mitjançant el pagament de la indemnització determinada en el contracte.⁴⁰¹

La idea de que Fàbregas y Recasens tomaran las riendas del Romea surgió de sus amigos Pere Cavallé —escritor y presidente del Centro de Lectura de Reus— e Ignasi Iglésias, que fueron a visitar al primero para alentar su intervención a favor del teatro catalán, algo que Fàbregas aceptó sin pensárselo, pues era un gran amante de la escena catalana.⁴⁰² La dirección artística fue confiada a Ignasi Iglésias, y Josep Canals fue nombrado administrador del teatro. La gestión de este último se extendería hasta 1927, dotando a la escena catalana de una etapa de gran estabilidad.⁴⁰³ Igualmente se formó un comité de lectura para la admisión de obras integrado por la empresa y por algunos miembros de la Societat d'Autors, de la Societat d'Actors y de l'Escola d'Art Dramàtic.

⁴⁰¹ CURET, F. *Història del teatre català*, op. cit., p. 554.

⁴⁰² «La pròxima temporada del Romea. Parlant amb l'Iglésias», *La Veu de Catalunya*, 25/08/1917 (Ed. Tarde), p. 6.

⁴⁰³ De acuerdo con Curet, a partir de 1923 Canals pasó a ser formalmente el empresario, sustituyendo a Fàbregas. No obstante, a efectos prácticos, parece que fue mucho antes cuando comenzó a ocuparse en exclusiva del teatro. Josep Maria de Sagarra, uno de los autores que estrenó en el Romea en aquellos años, señaló en sus memorias que cuando llegó al coliseo hacia diciembre de 1917: «em vaig trovar que l'únic empresari era don Josep Canals. El banquer don Evarist Fàbregas ja feia bastants dies que havia plegat. Es barallà amb el senyor Canals per una qüestió de diners, i sortí de Romea amb les mans al cap. Ignasi Iglésias havia deixat també la direcció espiritual de la casa [...]. Allí l'únic que assistia d'una manera vaga l'empresari Canals era Pous i Pagès. Des que sortí el banquer Fàbregas i el dramaturg Iglésias, l'empresari Canals començà a jugar-se els seus diners i a sanejar l'economia del teatre. El senyor Canals era l'únic que entenia el negoci, i ho demostrà perquè ell fou qui mantingué, sense desmaiar i durant prop de vint anys, el prestigi de la nostra escena». SEGARRA, J.M. *Memòries, II*. Barcelona: Edicions 62, 2000, p. 404. Citado en: TOUS, J. *Evarist Fàbregas i Pàmies (1868-1938)*. *Filàntrop, financer i republicà catalanista reusenc*. Reus: Edicions del Centre de Lectura, 1990, p. 69. Por su parte, Ramon Batlle señaló que fue el 2 de octubre de 1920 cuando Canals se convirtió en rector-propietario de la empresa del Romea. Cfr. BATLLE, R. *Quinze anys de teatre català...*, op. cit., p. 81. Posteriormente, Canals tomó las riendas del Teatro Novedades hasta 1932, cuando abandonó la empresa debido a una enfermedad unida a las dificultades económicas para poder gestionar con regularidad una temporada estable de teatro catalán.

El gesto de Fàbregas generó numerosas alabanzas a la par que expectativas⁴⁰⁴ y la prensa se hizo eco de su patriotismo.⁴⁰⁵ Él mismo en una entrevista explicó las razones que le habían conducido a semejante acción:

Quan tenia 15 anys, ja formava part d' un comitè federal, i sempre he estat catalanista, i actualment més que mai. Es degut a això que veient que no hi havia teatre català, m'he decidit a fer-ne. Ja pot pensar que no començo aquesta empresa per a fer negoci, sinó amb la creença de què amb sacrificis i bona voluntat puc arrelar de nou aquest factor de la vida cultural, i una vegada arrelat, ja hi haurà qui mirarà de seguir-lo. Es lamentable que quan totes les branques de les arts nacionals són cultivades, el nostre Teatre no tingui hostatge. Això no podia ésser de cap manera. Si tenim el Palau de la Música Catalana, amb un Orfeó que és l'admiració de propis i estranys, també havem de tenir Teatre.⁴⁰⁶

La formación de la compañía la delegó en Iglésias y Canals:

Poc, ben poc li puc dir referent a la temporada. Aquest és un afer que corre del tot a càrrec de l'Ignasi Iglésias, que com ja sab tothom, és el director artístic i el que té la meua plena confiança. En Canals, home expert en aquestes matèries, és el que, d'acord amb l'Iglésias, ha format companyia.⁴⁰⁷

Es de suponer, por tanto, que la elección de los escenógrafos que trabajaron a lo largo de la temporada corriera a cargo de Iglésias y Canals. Estos contactaron enseguida con Oleguer Junyent, Maurici Vilomara, Salvador Alarma y Josep Rocarol para incorporarlos al proyecto; nombres que por sí solos constituían un reclamo. No en vano, figuraban en el programa con letras capitales y debajo, en un tamaño de letra mucho menor, se anunciaba la colaboración de «altres pintors joves peritíssims» que venían pisando fuerte, como Cesar Bulbena y Josep Girbal, entre otros (fig. 300) Además de los escenógrafos, otros profesionales que aparecían eran J. Almirall (mueblista); E. Artigau (Armero); F. Carreras (zapatero) y J. Fatjó (pirotécnico). Del vestuario y el atrezzo se encargaron los almacenes «El Español».⁴⁰⁸

⁴⁰⁴ *Vid.* MARQUINA, R. «Lletra oberta a Evarist Fàbregas», *L'Esquella de la Torratxa*, núm. 1991, 23/02/1917, p. 138.

⁴⁰⁵ «[...] bon segur que hauríem passat anys parlant de la crisi del Teatre Català [...] si la casualitat no hagués posat en contacte a l'Ignasi Iglésias [...] amb el reusenc exemplar, amb l'entusiasta propulsor de tota idea que pugui esdevenir profitosa per a la col·lectivitat, amb el nostre Evarist Fàbregas. De l'aassociació de les dues voluntats n'ha sorgit la realització del magne projecte: la renaixença del nostre Teatre nacional. El Teatre català és una realitat consoladora. Ara, com sempre, la iniciativa de Fàbregas ha tingut tal força d'irradiació, d'exemple, que lo que no s'havia aconseguit en deu anys, s'ha aconseguit en pocs mesos». CAVALLÉ, P. «El nostre teatre Nacional», *Catalunya Nació*, 16/06/1917, s. p. *Vid.* també: «Un patriota», *El Poble català*, núm. 4327, 03/02/1917, p. 1; A.M. «Teatre Català», *Diari de Reus*, 10/09/1917, s. p.

⁴⁰⁶ «Del Teatre Català. La pròxima temporada. La campanya del Romea. Parlant amb don Evarist Fàbregas», *La Veu de Catalunya*, núm. 6571, 24/08/1917 (Ed. tarde), p. 4.

⁴⁰⁷ *Ibid.*

⁴⁰⁸ *Cfr.* «Programa de temporada del Teatre Romea 1917-1918». MAE-Institut del Teatre [Registre: 510926; Topogràfic: B 137-02].



Fig. 300 Portada y dos páginas del programa del Teatre Romea para la temporada 1917-1918. MAE-Institut del Teatre [Registre: 510926; Topográfico: B 137-02].

Junyent diseñó escenografías para, al menos, dos de los estrenos producidos al poco de que la compañía hubiese iniciado su andadura. Se trata de las obras *Damià Rocabruna, el bandoler*, de Josep Pous i Pagès, y *Les flors de maig*, de Ignasi Iglésias, ambos autores directamente implicados en la empresa gestionada por Canals. Las dos obras se estrenaron en octubre con una semana de diferencia. La temporada se había inaugurado recientemente, el 29 de septiembre, con el estreno de *La Baronesa*, de Josep Pin i Soler, que fue precedido por un discurso del director artístico Ignasi Iglésias.⁴⁰⁹ Hay que señalar, no obstante, que Iglésias ocupó poco tiempo dicha posición, ya que el 7 de enero de 1918 fue sustituido por Enric Giménez Llovera, primer actor de la compañía. Entre las razones que ocasionaron el cese apuntaban a que su condición de autor resultaba incompatible con el cargo, pues al estrenar obras suyas fue acusado por algunos medios de auto-favorecerse o de favorecer a sus amistades –y en ese sentido surgieron opiniones corrosivas que afectaron negativamente al prestigio del autor–.⁴¹⁰ A ello hay que añadir el

⁴⁰⁹ En este caso se refiere a la dirección de escena.

⁴¹⁰ Por ejemplo, el autor de la crónica que se publicó en *La Tribuna* tras el estreno de *Damià Rocabruna, el bandoler*, hizo referencia en ella a un estreno anterior con el siguiente comentario: «Lo que viene sucediendo en la casa pairal de la escena catalana merece comentarse. Un día se escoge, para concederle primicias de estreno sobre otras producciones de firmas mucho más prestigiosas, una comedia en dos actos chabacana, insulsa, sin mérito literario alguno, y que no tiene otro valor que firma la don Pedro Cavallé, amigo íntimo del señor Iglésias». MONTANER, D. «Por los teatros. Romea. “Damià Rocabruna, el bandoler”», *La Tribuna*, núm. 5975, 16/10/1917, p. 3. Montaner se refiere a la comedia *Amor y juventud*, obra que otros cronistas valoraron muy positivamente. *Vid.* «Revista. Teatre Català», *Il·lustració Catalana*, núm. 748, 14/10/1917, p. 725.

hecho de que el propio temperamento de Iglésias no favorecía la buena gestión, pues carecía de preparación para la explotación teatral.⁴¹¹ No obstante, Junyent llegó a tiempo de trabajar con él, pues las dos obras en las que trabajó se estrenaron bajo su dirección. Quedan como testimonio dos retratos que le hizo Junyent probablemente en las fechas en que preparaban los estrenos, en los que, con su habitual trazo enérgico, logra capturar la personalidad del retratado (figs. 301 y 302).



Figs. 301 y 302 Ignasi Iglésias retratado por Junyent (c. 1917). Colección Armengol-Junyent.

6.5.4.1 *Damià Rocabruna, el bandoler*

Damià Rocabruna, el bandoler [cat. 41] se estrenó el 16 de octubre de 1917. Se trataba de una tragicomedia en cuatro actos y ocho episodios ambientada en el siglo XVII, poco antes de la Guerra dels Segadors, y protagonizada por un bandolero honrado que abandona su «profesión» por amor. Es importante señalar que el texto de Pous i Pagès permaneció inédito hasta su publicación en 1985, para cuya edición se partió de una copia que se había utilizado para los ensayos del estreno.

⁴¹¹ Cfr. BATLLÉ, R. *Quinze anys de teatre català, op. cit.*, pp. 71-72. Josep Rocarol, que tenía gran amistad con Iglésias, culpabilizó en sus memorias a Josep Canals, a quien tildó de mala persona, de la destitución de Iglésias: «En Canals enverinà en Fàbregas no callant mai, volent-li demostrar que l'Iglésias no hi entenia gens en la direcció que li havia confiat i que li faria perdre molts quartos, i tant i tant li parlà en contra de l'Iglésias que es es determinà a prescindir d'ell. Fou a mi a qui va encarregar de donar-li aquest mal trago, anunciant-li que per Reis, que és quan s'acostumen a renovar les companyies teatrals, ell acabava la direcció». ROCAROL J. *Memòries de Josep Rocarol i Faura, op. cit.*, p. 80.



Fig. 303 Figurín de Enric Giménez para el personaje de Damià Rocabruna en *Damià Rocabruna, el bandoler* (1917). MAE-Institut del Teatre [Registro: 437931; Topográfico: escF 24-29].



Fig. 304 Fotografía de Enric Giménez caracterizado como Damià Rocabruna. MAE-Institut del Teatre [Registro: 315552; Topográfico: F 251-37].

Si bien en la portada el autor calificó su obra de «Tragicomèdia en quatre actes i vuit episodis», esta distribución no se dio en el texto original; en base a ello para la citada publicación se optó por dividir la obra únicamente en ocho episodios,⁴¹² y esta división es a la que nos hemos ajustado.

Se trataba de una obra con intenciones de envergadura, pues su puesta en escena requería treinta y tres actores y la acción transcurría en numerosos lugares —las acotaciones señalan, al menos, siete emplazamientos diferentes—.⁴¹³

⁴¹² Cfr. POUS I PAGÈS, J. *Damià Rocabruna, el bandoler: tragicomèdia en quatre actes i vuit episodis*. Biblioteca teatral 36. Barcelona: Sant Boi de Llobregat: Institut del Teatre; Edicions del Mall, 1985, p.15. El ejemplar manuscrito original se conserva en el Arxiu Nacional de Catalunya, que alberga el fondo completo de Josep Pous i Pagès. Vid. Arxiu Nacional de Catalunya. Fondo de Josep Pous i Pagès [Topográfico: ANC1-416-T-120]. En la prensa de la época tampoco se señalaba la división indicada por Pous i Pagès en la portada, pues aparecía anunciada como obra de 5 actos y 7 episodios.

⁴¹³ Cada uno de los episodios sucede en un lugar diferente a excepción del primero y el penúltimo, que se desarrollan en una hondonada de montaña. Aunque en el texto no se indica, no sería extraño que se empleara una misma escenografía en ambos episodios presentando alguna variación (la acotación del episodio 7 es más detallada). Así, para el episodio 1 la acotación señala «Una hondonada en el bosque al pie de la montaña», y la del acto 7: «Una hondonada de montaña, lugar salvaje y sombrío. A la izquierda un haz de cañas secas y debajo un caserón, estancia de Xibeca. En el primer término de este lado, un camino tallado en la piedra. Caminos al fondo y a la derecha. Bosque centenario y enzarzado. La montaña sube repentina de todos lados». Cfr. POUS, J. *Damià Rocabruna, el bandoler, op. cit.*, pp. 19, 134.

De acuerdo con la prensa, se estrenaron seis decoraciones nuevas que fueron encargadas a Oleguer Junyent, Maurici Vilomara y Josep Rocarol.⁴¹⁴ No obstante, tan sólo hemos podido averiguar la autoría de dos de las seis. Concretamente, las de los episodios tercero –que llevó a cabo Rocarol– y sexto –que realizó Vilomara–, y ello gracias a un breve comentario en la revista *Il·lustració Catalana* que señalaba: «El decorat es nou en part. Hi ha un característich exterior de masía pintat per En Rocarol y una maravel·la de claustre degut al mestre Maurici Vilomara».⁴¹⁵ Lamentablemente desconocemos tanto la identidad como el número de episodios cuya escenografía asumió Junyent, pues las noticias no proporcionan ningún tipo de información al respecto, más allá de dejar constancia de su participación.⁴¹⁶ Tampoco hemos localizado materiales originales.

Los dibujos de los figurines, realizados por Enric Giménez –que además interpretaba al protagonista–, así como diversas fotografías suyas caracterizado como Damià Rocabrúna, se conservan en el MAE. La sastrería de los almacenes «El Español» fue la encargada de confeccionar los trajes (figs. 303 y 304).⁴¹⁷

La obra no tuvo éxito y las críticas, negativas, apenas hicieron mención a la escenografía. *L'Esquella de la Torratxa* apuntó «és massa llarga, no te novetat, no interessa», además de encontrar el argumento de bandolerismo poco apropiado para el tipo de público del Romea y que «en el llenguatge també rellisca alguna vegada [...] i això no està bé en qui té palesament demostrar dominar el català».⁴¹⁸ La revista *Il·lustració Catalana* era de la misma opinión y señalaba que sería necesario recortarla para poder apreciarla mejor.⁴¹⁹ Por su parte, el cronista de *La Tribuna* fue todavía más duro, considerando su estreno una «equivocación lamentabilísima de la empresa»⁴²⁰ y que su autor había dado «un traspies de los que no deben perdonarse nunca a autores de su categoría».⁴²¹ En su opinión, la obra estaba «saturada de trucos inverosímiles, de diálogo pobrísimo, sin interés ni emoción

⁴¹⁴ Cfr. «Espectáculos», *El Diluvio: diario político de avisos, noticias y decretos*, 16/10/1916 (Ed. Tarde), p. 2.

⁴¹⁵ «Revista», *Il·lustració Catalana*, núm. 749, 21/10/1917, p. 742. El episodio 3, de acuerdo con las acotaciones del texto, tenía lugar en las masías de San Juan, y el episodio 6 en el claustro románico del convento de Vallclara. El hecho de que en la revista se señale que el decorado era nuevo «en parte», nos permite deducir que al menos una de las escenografías probablemente se alquiló. La escenografía de Vilomara fue la única que destacó la prensa e incluso se publicó una fotografía en *La Tribuna* (núm. 5975, 16/10/1917, p. 9). La misma fotografía también la incluyó Francesc Curet en su *Història del Teatre Català*, *op. cit.*, p. 461. El esbozo original se conserva en el MAE-Institut del Teatre, procedente de la colección de Joaquín Bartolí [Registro: 238456; Topográfico: escE 6].

⁴¹⁶ Lluís Bohigas, gerente del Teatre Romea, nos ha confirmado que en el archivo del teatro no se conserva documentación relacionada con el estreno ni tampoco fotografías. También hemos hablado con Enric Virgili –nieto de Enric Giménez–, que donó el fondo personal del actor al MAE, y que tampoco tiene noticias de que se conserven materiales acerca de esta obra.

⁴¹⁷ Para más información de Enric Giménez *vid.* SALVATIERRA, C. «Redescobrint Enric Giménez, figura central del teatre català». En: CIURANS, E.; PEIST, N. (eds.). *La dimensió escènica de la ciutat moderna...*, *op. cit.*, pp. 181-198.

⁴¹⁸ ERRA, «Damià Rocabrúna, el bandoler», *L'Esquella de la Torratxa*, núm. 2025, 19/10/1917, p. 745.

⁴¹⁹ «Revista», *Il·lustració catalana*, núm. 749, 21/10/1917, p. 742.

⁴²⁰ MONTANER, D. «Por los teatros. Romea...», *op. cit.*

⁴²¹ *Ibid.*

por la escasa habilidad que tuvo el autor al hilvanar los episodios»;⁴²² asimismo, consideraba que el argumento tampoco se adecuaba a los tiempos: «hoy es preciso llevar al teatro problemas de la vida moderna que interesen y apasionen pero no la historia del saltador de caminos, todo corazón e hidalguía que, aparte de carecer de originalidad, no conmueve».⁴²³ El único comentario positivo –aunque lacónico– de Montaner estaba dirigido a la escenografía: «El decorado tiene de todo, el maestro Vilumara ha pintado una magnífica decoración para el acto cuarto y Alarma y Junyent han demostrado en las suyas la pericia que les distingue».⁴²⁴

Por su parte, el anónimo cronista de *La Veu de Catalunya*, además de considerarla también demasiado episódica y larga, lamentó la falta de patriotismo que mostraba el autor, teniendo en cuenta que la trama se ambientaba en una época convulsa de la historia de Cataluña:

Intervenien, doncs, en l'obra, dos aspectes principals: l'aventurer i l'amorós. En canvi, l'aspecte patriòtic no surt a reluir per res. En Rocabruna en tota l'obra no té una paraula per la causa de Catalunya. La manca de l'esperit patriòtic en l'obra de Pous i Pagès, tal volta sigui la causa de què no adquireixi la intensitat que hauria de tenir. Per nosaltres, els catalans d'avui, quin dubte hi ha que ens interessa més la lluita nacional d'aquell temps que no una gesta amorosa d'un bandoler.⁴²⁵

Este también hizo una breve mención a las decoraciones, considerándolas todas de buena factura, especialmente la de Vilomara, pero no aportó ningún otro dato que nos permita arrojar más luz sobre la presentación escénica.

El cronista del *Diario de Barcelona*, además de señalar su excesiva extensión como el resto de críticos, no la encontró «encajada en el género del bandolerismo ni saturada de ambiente», pues echó de menos en ella «los incidentes impensados y conflictos de difícil solución».⁴²⁶ En su opinión, Pous se limitó a tratar de agradar al público con el espectáculo y la simpatía del protagonista. Acerca de la decoración, únicamente comentó que mereció unánimes elogios, sobre todo la del convento de Vilomara.

6.5.4.2 *Las flors de maig*

La siguiente obra para la que Junyent trabajó fue *Les flors de maig* [cat. 43], que se estrenó el 24 de octubre. Se trataba de una escenificación de la pastorela del mismo título del músico y poeta Josep Anselm Clavé, adaptada por Ignasi Iglésias. La prensa informaba

⁴²² *Ibíd.*

⁴²³ *Ibíd.*

⁴²⁴ *Ibíd.*

⁴²⁵ «Teatre Català. Romea. Estrena de Damià Rocabruna [...], *La Veu de Catalunya*, 18/10/1917 (Ed. Mañana), p. 3.

⁴²⁶ «Barcelona», *Diario de Barcelona*, 18/10/1917, p. 11481.

de que se estrenaría con una «magnífica decoración del maestro escenógrafo Oleguer Junyent».⁴²⁷

No obstante, al igual que en el caso anterior, no contamos con ningún testimonio gráfico de la representación que nos permita conocer su aspecto. A su vez, la prensa tampoco prestó atención al estreno más allá de publicitarlo, por lo que parece que apenas trascendió.⁴²⁸ Deducimos que la escenografía sería parecida a la que realizó para la versión original de Clavé, representada en 1911 en el marco del Festival de las Flores de la VI Exposición Internacional de Arte de la que, como hemos visto, sí que se conserva un testimonio gráfico. Por tanto, a falta de noticias y documentación en ambos casos, únicamente podemos dejar constancia de la participación de Junyent en esta temporada del Romea. No tenemos constancia de que posteriormente colaborara en ninguna otra producción para este teatro.

Si bien no conocemos el aspecto de las escenografías, sí que sabemos el destino que corrieron, el cual, lamentablemente, se puede hacer extensivo a la mayoría de decoraciones teatrales de aquella época, tal y como explicó el escenógrafo Ramon Batllé, testigo de los acontecimientos:

Un dia de punyent record, a principis de febrer de 1939, un seguit de doloroses circumstàncies van fer pujar a la bàscula d'un molí de paper vell totes les decoracions propietat de Josep Canals i Gordó. Era decorat inservible, incomplet, malmès i malbaratat. El tràgic període de la guerra fratricida havia passat pel damunt d'aquells cinc mil quilos de paper i, triturats per una guerra, ara serien triturats per les moles del molí. Van desaparèixer per sempre decoracions de Salvador Alarma, Maurici Vilumara, Oleguer Junyent, Brunet i Pous, Àngel Fernández, Higiní Colmenero i Batllé i Amigó.⁴²⁹

6.5.5 La «Compañía Catalana» de Enric Borràs en el Novedades

Al mismo tiempo que trabajaba para la empresa de Evarist Fàbregas en el Teatro Romea, Junyent también llevó a cabo escenografías para otro de los principales coliseos dedicado al teatro catalán, el Teatro Novedades, para el que ya había diseñado decorados algunos años antes. Este se hallaba ocupado por la compañía del eminente actor Enric Borràs, quien había alquilado el edificio durante la temporada 1917-1918. Su objetivo era llevar a escena un interesante programa que incluía estrenos de autores catalanes de primera línea, entre los que destacaban Santiago Rusiñol, Àngel Guimerà, Juli Vallmitjana, Ambrosi Carrión y Adrià Gual.⁴³⁰

⁴²⁷ *La Vanguardia*, 22/05/1917, p. 13.

⁴²⁸ Únicamente hemos localizado una brevísima alusión publicada en la revista satírica *Papitu* que no la dejó muy bien, pues la calificó de «més carrinclona que un monocle». *Vid.* «Teatres», *Papitu*, núm. 465, 31/10/1917, p. 1515.

⁴²⁹ *Cfr.* BATLLÉ, R. *Quinze anys de teatre català...*, *op. cit.*, p. 96.

⁴³⁰ Para conocer el listado completo de los estrenos previstos, *vid.* «Companyia catalana Enric Borràs. Temporada 1917-1918. Teatre Novetats». MAE-Institut del Teatre [Registro: 406943; Topográfico: F- 8-14].

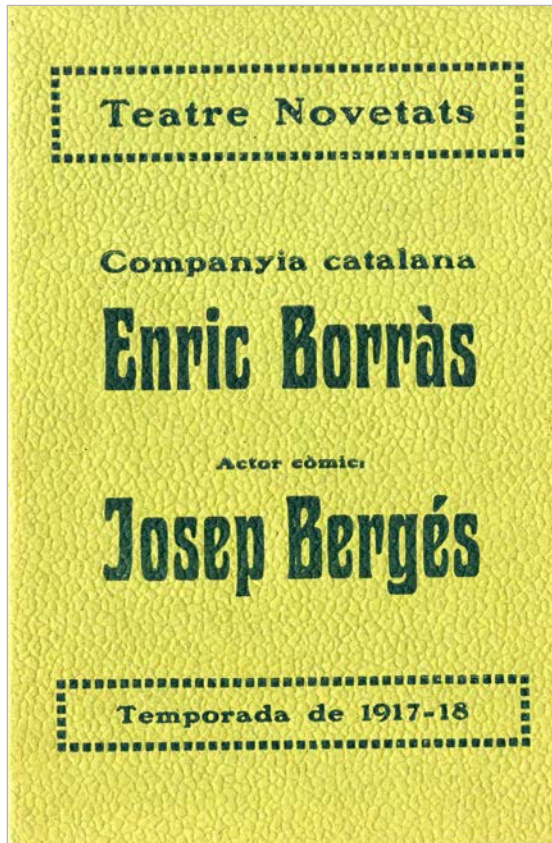


Fig. 305 Portada del programa de temporada de la companyia catalana de Enric Borràs. MAE-Institut del Teatre [Registro: 406943; Topográfico: F- 8-14].

Borràs había regresado a Barcelona tras residir varios años en Madrid, donde se había instalado tras ser contratado por Tirso Escudero, el audaz empresario del Teatro de la Comedia. Este, tras haber visto actuar a Borràs en 1904, y consciente del gran talento y valía del actor catalán, le había hecho una tentadora oferta para ingresar como primer actor de la compañía de Rosario Pino, propuesta que Borràs no pudo rechazar y que le alejó de las tablas catalanas a partir de entonces. En la capital llevó a cabo numerosas temporadas en las representó obras tanto del repertorio catalán como del castellano; a ello hay que añadir sus giras por toda América Latina, donde actuó durante varias temporadas a partir de 1907. También destaca la sociedad que formó en 1915 durante corto tiempo con Gregorio Martínez Sierra –a la que dedicamos el siguiente apartado–, para la que Junyent trabajó llevando a cabo diversas escenografías.

En 1917, como señalábamos, Enric Borràs comenzó a frecuentar nuevamente la ciudad condal y se instaló en el Novedades formando una compañía catalana (fig. 305). La temporada se inauguró el 20 de septiembre con la escenificación de *Mireia* –poema de Frederic Mistral, adaptado a la escena por Ambrosi Carrión– y duró hasta el 17 de febrero. Oleguer Junyent figuraba en el programa como uno de los escenógrafos del elenco, junto con Maurici Vilomara, Salvador Alarma, Josep Rocarol y Josep Castells.

Junyent trabajó en dos de los estrenos más destacados que tuvieron lugar: el sainete *Gente bien*, de Santiago Rusiñol, y la tragedia *Indibil i Mandoni*, de Àngel Guimerà.

6.5.5.1 *Gente bien*

Gente bien [cat. 42] se estrenó el 18 de octubre, pocos días después de haberse estrenado *Els naufrechs*, del mismo autor, sin mucho éxito.

La nueva obra de Rusiñol era un sainete en un acto, ambientado en la Barcelona de aquella época, que satirizaba las costumbres de la nueva burguesía emergente integrada por grandes comerciantes, financieros y ricos fabricantes, así como una fracción de la antigua nobleza y de los grandes propietarios. Los protagonistas eran los condes de Rierola, unos fabricantes de embutido enriquecidos que se compran un título para asimilarse a los nobles. Para integrarse en su nuevo estatus se apuntan a la moda de hablar castellano, cayendo en el ridículo. El personaje más hilarante era el de doña Anita, la madre del conde –interpretado brillantemente Montserrat Faura–, que era «la que peor lo pasaba» al tener que hablar obligatoriamente castellano.



Fig. 306 Fotografía de escena de *Gente bien*, de Santiago Rusiñol, con la escenografía concebida por Oleguer Junyent. Fuente: *La Tribuna*, 19/10/1917, p. 8.

La presentación escénica incluía un único decorado, que fue realizado en exclusiva por Oleguer Junyent. De acuerdo con las acotaciones de Rusiñol:

La escena acontece en un palacio del Eixample de Barcelona. Un salón vestíbulo que da entrada a otro, que se ve al fondo, entre columnas. El primer salón, amueblado con muebles muy caros pero de mal gusto. Grupos de sofás y sillas de todas las medidas, con muchos cojines encima. Quincalla de la que se ve en las Exposiciones Universales. Vitrinas y cuadros, con más marco que cuadro. Algún mueble que puede pasar por

antiguo. En la sala del fondo están preparadas unas mesitas para tomar el té. También en las paredes, objetos de tanto lujo como de mal gusto. Es por la tarde.⁴³¹

Conocemos el aspecto de la decoración concebida por Junyent gracias a una fotografía tomada la tarde del estreno y publicada en *La Tribuna* (fig. 306). Es el único material con el que contamos, pues no se han conservado bocetos originales ni tampoco teatrín alguno. La imagen capta un momento de la fiesta o reunión convocada por los condes en su casa para tomar el té, en la que vemos distribuidos por la estancia diversos invitados encopetados que forman parte de ese selecto club de *gente bien* a los que los nuevos condes quieren impresionar.

A pesar de la calidad deficiente de la imagen, esta nos revela un interior oriental ecléctico y recargado, como señaló Rusiñol en su acotación. Vemos multitud de muebles de distintos estilos, así como con otros objetos y *bibelots*, por lo que el atrezo –del que se encargó la empresa «Hereus de Tarascó»– cumplía un papel destacado en el dispositivo escenográfico. Junyent concibió la decoración de la estancia principal a base de *chinoiseries*⁴³² y en la sala del fondo, a la que se accedía a través un cortinaje, destaca una puerta vidriada de complicadas líneas *comp de fouet* que nos recuerda a algunas soluciones ornamentales de casas barcelonesas, como la barandilla de la escalera que conduce al piso principal de la Casa Felip. En el año 1917, en pleno *noucentisme*, la estética modernista se consideraba superada y de mal gusto, por lo que Junyent la escogió para reflejar la falta de refinamiento que da a entender Rusiñol en su obra. No obstante, el decorado pasó bastante desapercibido, pues la mayoría de críticas que hemos localizado del estreno ni tan siquiera lo mencionaron, y las que lo hicieron fueron muy lacónicas, como veremos.

La prensa celebró unánimemente el estreno, que fue un éxito con el que el público se lo pasó en grande y no paró de reír, incluida la mayoría de la «gente bien» que había acudido al teatro y que aplaudió a rabiar su propia caricatura, como señaló el cronista de *El Diluvio*, Carlos Jordana. Este alabó la enorme capacidad de Rusiñol de retratar a esta clase social enriquecida, con aires de grandeza, que olvida sus orígenes:

Todas las vanidades ridículas de nuestra seudo aristocracia Rusiñol las iba poniendo de relieve, mostrándolas a los espectadores con la serenidad de los grandes cirujanos, que muestran sonrientes, benévolos, resignados, a sus discípulos el tumor extirpado, la víscera derrengada, sanguinolenta. [...] Así el protagonista de esta obra. Si no le hubiese cegado la vanidad, sería un hombre digno de estimación por su trabajo, por su energía y por su honradez, por pocas letras que tuviese. Hay en la vida cosas esenciales, y éstas las

⁴³¹ RUSIÑOL, S. «Gente bien. Sainet en un acte». En: *Teatre selecte*. Barcelona: Selecta, 1949-1952, pp. 17-18. Traducción del catalán al castellano por la autora de la presente Tesis.

⁴³² Oliver Impey define *chinoiserie* como «the european idea of what oriental things were like. Apart from the genuine eastern objects (the japanese lacquer, the Chinese porcelain, and possibly the Indian fabrics) these were European things –they were “oriental” style–». IMPEY, O. *Chinoiserie: the impact of oriental styles on Western art and decoration*. Londres: Oxford University Press, 1977, p. 9. Citado por: GINÉS, M. *El col·leccionisme entre Catalunya i la Xina (1876-1895)*. Tesis doctoral. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2013, p. 21.

encontraríamos en el buen fabricante de «serrapolleras». Pero cuando dice: «Fem de conde» y llega hasta a aceptar, para pasar por distinguido, que su mujer «flirtee» y algo más con un amigo; cuando, siendo catalán y no sabiendo el castellano, obligase él y obliga a los suyos a que, bien o mal, lo hablen, poniendo de manifiesto su ignorancia, aquel hombre se convierte en un ser despreciable en el fondo y risible, por apayasado, en la forma. [...] ¡Cuantos aristócratas de cuarto piso conocemos en Barcelona!.⁴³³

L.L.L., cronista de teatros de *L'Esquella de la Torratxa*, también fue muy elogioso con el estreno, y en su crítica, a diferencia de Jordana, sí que hizo una pequeña referencia a la decoración de Junyent:

Mireu-se-la com volgueu, la darrera producció de l'autor de *L'Auca del senyor Esteve*, és un acert indiscutible. Per a un sàinet deu exigir-se escassa acció, i l'acció hi és, senzilla, però ben consistent; els tipus estan dibuixants de mà mestra, sobre tot els que constitueixen la família de nobles *parvenus*. D'enginyosa plasticitat, l'obreta s'aguanta fins a l'escena final sense decaure un sol moment. I ara afegiu a tots aquests aventatges l'excel·lència d'un diàleg esplèndid de humorisme, plè de gracia i d'ironia, i endavinareu tot seguit el perquè del seu èxit sorollós. [...] la sàtira més aguda véssa en totes les escenes de aquell quadre animat, fill d'una observació finíssima i de un esperit crític insuperable. [...] S'estrenà una decoració de l'Oleguer Junyent molt vistosa i molt *bien*.⁴³⁴

Por su parte, el cronista de *La Tribuna*, Diego Montaner, consideró que Rusiñol se pasó de mordaz en algunas escenas y que: «[...] pecó de exagerado y cruel con el noble de nuevo cuño, recargándole la mando y acudiendo para ridiculizarle a situaciones atrevidas totalmente desprovistas de razón».⁴³⁵ Valoró el diálogo «chispeante y ameno», la dirección escénica –que corrió a cargo del primer actor, Josep Bergés– y la interpretación de los artistas, pero no mencionó a Junyent ni tampoco realizó apreciación alguna acerca de la escenografía.

Tampoco lo hicieron Rodríguez Codolà en *La Vanguardia*, Sarmiento en *La Publicidad* o el anónimo cronista de *La Veu de Catalunya*, quienes únicamente se centraron –como la mayoría de los críticos– en comentar el ingenioso e irónico argumento de Rusiñol, con una breve alusión a la acertada interpretación de los actores.⁴³⁶

Cuando *Gente bien* alcanzó el medio centenar de representaciones se celebró una función homenaje a Santiago Rusiñol el 26 de noviembre, a la que el autor no pudo acudir por estar enfermo. En ella, además de *Gente bien*, se representó su comedia sentimental *El pati blau*, con un nuevo decorado de Vilomara, y el sainete *L'envelat de baix*; además se llevó a

⁴³³ JORDANA, C. «Revista de Teatros», *El Diluvio: diario político de avisos, noticias y decretos*, 20/10/1917 (Ed. Mañana), p. 15.

⁴³⁴ L.L.L. «Teló enlaire», *L'Esquella de la Torratxa*, núm. 2026, 26/10/1917, p. 761.

⁴³⁵ MONTANER, D. «Por los teatros. Novedades. Gente bien», *La Tribuna*, 19/10/1917, p. 12.

⁴³⁶ *Vid.* «Teatre Català», *La Veu de Catalunya*, 19/10/1917, p. 3; M.R.C. «Música y Teatros», *La Vanguardia*, 19/10/1917, p. 14; SARMIENTO, M. «De Barcelona. Teatro Novedades. “Gente bien”. Sainete en un acto, escrito por Santiago Rusiñol», *La Publicidad*, 19/11/1917, p. 11.

cabo una «lectura per en Santiago Rusiñol».⁴³⁷ También se había repuesto a principios de ese mes, el día 9, *L'Auca del senyor Esteve*, con los mismos decorados que en el Teatro Victoria. Noviembre fue, sin duda, el mes de Rusiñol en el Novedades.

6.5.5.2 *Indíbil i Mandoni*

La siguiente obra representada por la compañía de Borràs en la que Junyent trabajó fue la tragedia en tres actos *Indíbil i Mandoni* [cat. 44], del gran «patriarca» de la dramaturgia catalana, Àngel Guimerà. La obra se estrenó prácticamente dos meses después de *Gente bien*, el 13 de diciembre, tiempo en el que Junyent también estuvo ocupado realizando la ya citada escenografía para *Les flors de maig* de Iglésias, en el Romea.

La empresa no escatimó en gastos para presentar la producción de manera espléndida. Además de confeccionar todo el vestuario nuevo, de lo que se ocupó «Casa Paquita», contó con tres de los mejores escenógrafos del momento: Oleguer Junyent, que se encargó de la escenografía del acto I (exterior del palacio de Indíbil en Ilerda); Salvador Alarma, responsable de la del acto II (la tienda de Indíbil i Mandoni rodeada de bosques en los que se declarará un incendio); y Josep Castells, quien asumió la del acto III (la barraca de Mandoni que se hunde con la invasión de los romanos) (fig. 307).

De acuerdo con la prensa, las tres causaron un magnífico efecto de conjunto,⁴³⁸ de lo que podemos inferir una buena sintonía entre los escenógrafos. Con Alarma, Junyent había coincidido en infinidad de ocasiones y ambos conocían perfectamente la manera de trabajar del otro; con Castells era la primera vez que se encontraba trabajando en el teatro, aunque sí que alternaban con frecuencia en el Círculo Artístico –entidad de la que ambos eran miembros activos– y, en su juventud, habían viajado juntos por España.⁴³⁹

⁴³⁷ Cfr. *La Vanguardia*, 26/11/1917, p. 10.

⁴³⁸ Cfr. «L'estrena de "Indíbil i Mandoni"», *La Veu de Catalunya*, 14/12/1917 (Ed. Mañana), p. 10.

⁴³⁹ Isidre Bravo señala que Castells era discípulo de Junyent, pero no hemos encontrado ninguna documentación que lo atestigüe. Cfr. BRAVO, I. *L'escenografia catalana en la historia del Liceu*, op. cit., p. 118. El único discípulo conocido, además del señalado Amat, fue el pintor Ramon Aguilar Moré, aunque no como escenógrafo, sino como pintor de caballete cuando Oleguer ya no se dedicaba a la escenografía: «Por espacio de tres años, de 1945 a 1948 [...] Aguilar Moré acude casi cada mañana al estudio de Junyent. También va a su casa alguna que otra vez y allí tiene ocasión de ver cosas de Picasso, entre ellas algún óleo sobre papel, procedimiento al que habrá de aficionarse. De Junyent aprenderá, sobre todo, a evadirse de lo convencional y a preocuparse por "la pintura neta"». SANTOS TORROELLA, R. *Quince años de pintura de Aguilar Moré*. Barcelona: Lerin Xifre, 1965, p. 3. Por su parte Sebastià Gasch señaló: «Su padre mostró [...] apuntes al pintor Olegario Junyent e insinuó que acaso fuera necesario llevar al chico a la Escuela Superior de Bellas Artes de San Jorge. Junyent, que vio al punto las dotes innatas de pintor que poseía en abundancia el muchacho, no se mostró muy partidario de ello. Arguyó que algunas veces la Escuela frena las facultades naturales y que el artista en ciernes ha de formarse a sí mismo, dibujando, eso sí, dibujando mucho. Pidió a su padre que dejara ir al chico al estudio que tenía en la calle de Buenavista. [...]. No resulta aventurado presumir que fueron las acuarelas del maestro, en las que todo vibra y bulle, lo que consolidó su inabitable afición al movimiento. Vale decir que ese inapreciable don de captar el movimiento, que muy pocos pintores poseen, es en Aguilar Moré connatural [...] y fue Junyent quien, con su fino olfato, lo descubrió [...] y cuidó de estimularlo, recomendándole con tesón que hiciera apuntes dondequiera que se hallase. Así pues, de Junyent aprendió a evadirse de lo convencional y a crearse su propia técnica sin la ayuda de maestros [...]. Junyent fue su norte, su brújula [...]». GASCH, S.; DRAPER, F. *Aguilar Moré*. Barcelona: Nauta, 1971, pp. 6-7. Finalmente, Rodríguez Aguilera también hizo referencia a esta influencia

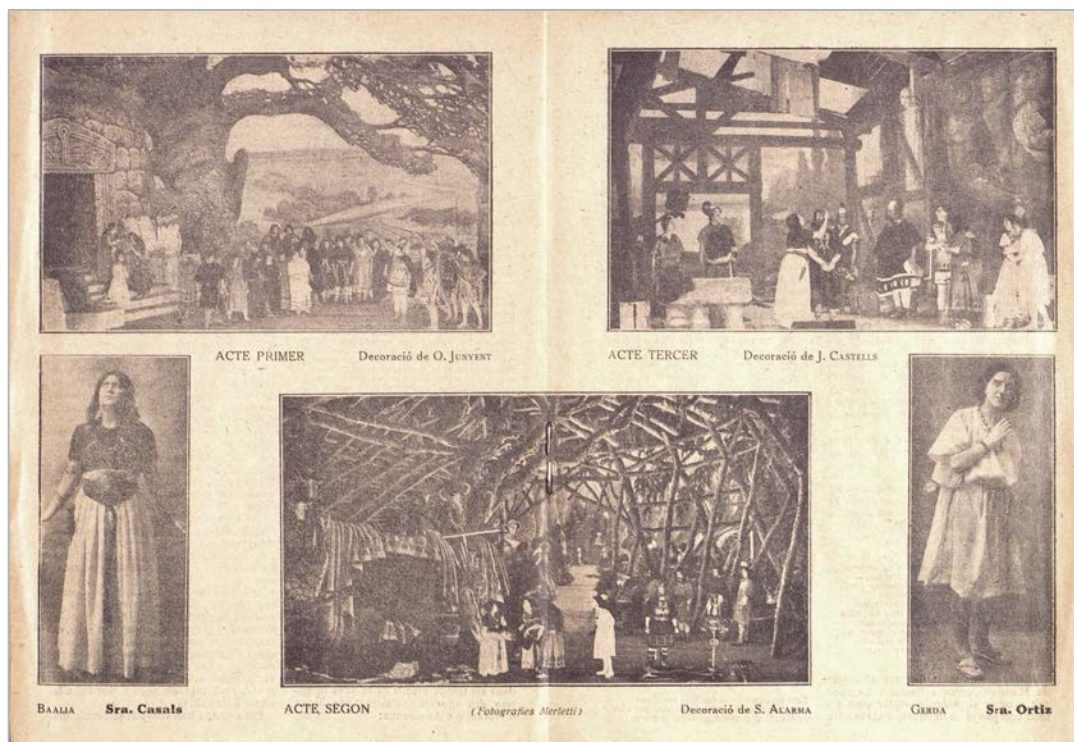


Fig. 307 Il·lustracions de les tres escenografies i les actrius principals caracteritzades. Reproduïdes en: *Teatre Novetats. Indibil i Mandoni: tragèdia en tres actes de Àngel Guimerà* (suplement a l'Escena Catalana). Barcelona: L'Escena catalana, 1917, s. p.

La obra se enmarca en la que se considera la quarta etapa del autor, que abarca desde 1917 hasta su fallecimiento en 1924, y en ella se detecta una nueva aproximación al Romanticismo de sus primeras creaciones, pues más de la mitad de las piezas que escribió se basaron en evocaciones históricas de carácter patriótico.⁴⁴⁰ En concreto, en *Indibil i Mandoni* «retorna a un dels procediments més reculats emprats per ell per a bastir el joc dramàtic: el de prendre com a punt de partida una de les seves poesies i glosar-la».⁴⁴¹ Así, la tragedia tenía su origen en el conocido poema homónimo del propio Guimerà por el que fue premiado con un accésit en el certamen de los Juegos Florales de 1875. El argumento, escrito en verso, gira en torno a uno de los temas que en aquellos momentos interesaban al dramaturgo: el de la liberación de los países oprimidos. De este modo, lleva a la escena la lucha de los pueblos íberos contra la colonización romana.

Aunque propone un hecho histórico, este, de acuerdo con Fàbregas:

[...] queda desvirtuat a favor d'una òptica moderna: els cabdills ibers encarnen als ulls del dramaturg la consciència de la catalanitat més intuïda que raonada, i llurs reaccions en

en su monografía sobre el pintor: «La formación profesional la fue adquiriendo poco a poco al lado de Junyent, quien le dejaba trabajar libremente en su estudio, intercambiando tan solo ciertas observaciones de interés en relación con los colores y la técnica en general». RODRÍGUEZ-AGUILERA, C. *Aguilar Moré*. Barcelona: Danae, 1976, s. p.

⁴⁴⁰ Cfr. CIURANS, E. *La naturalesa en el teatre de Guimerà...*, op. cit., p. 251.

⁴⁴¹ FÀBREGAS, X. *Àngel Guimerà, les dimensions d'un mite*. Llibres a l'abast 91. Barcelona: Edicions 62, 1971, p. 121.

el terreny familiar presenten alguns trets petit-burgesos, ben fosos, però, en el conjunt de la trama. Per sobre les diferències de raça i l'afany de domini, Guimerà situa els valors morals, noblesa i altruisme sublimats en l'amor mutu de Broida, la filla de l'Indíbil, i Ròmul, el jove romà. Els dos pobles que lluiten a mort, l'un per dominar, l'altre per no permetre aquest domini, superen llurs odis en els membres de la generació més jove disposats a junyir llurs vides i a fer que llurs fills esdevinguin un mateix poble.⁴⁴²

A diferencia de *Gente bien* o de las producciones del Romea que hemos comentado, en el caso de esta obra sí que se han conservado materiales originales que nos permiten conocer con más exactitud la concepción de Junyent para la escenografía. Se trata concretamente de un teatrín montado por Bravo [cat. 44, núm. 1] y de un fragmento –la puerta de entrada del palacio– que también pertenecería al mismo pero que no se colocó en la maqueta por alguna razón que desconocemos [cat. 44, núm. 2]. La concepción original del teatrín fue traducida con gran fidelidad a la escenografía final, como evidencian las fotografías de escena publicadas en la prensa [cat. 44, núms. 5 y 6]. Se conserva, a su vez, el plano de implantación [cat. 44, núm. 3] en el que se indica que la estructura del palacio era practicable.

Tal y como señaló Ciurans, el papel de la naturaleza era muy significativo en las obras de Guimerà de esta última etapa y ello se refleja en la escenografía que pintó Junyent para el acto I de esta obra, que viene a reflejar el amor a la tierra como símbolo de patria, sin duda uno de sus temas centrales.⁴⁴³

De acuerdo con la acotación, el acto mostraba la «parte delantera exterior del palacio de Indíbil en Ilerda. Alta y amplia escalinata practicable que conduce a él. Grandes árboles ancianos. Campos dorados de trigo maduro a lo lejos. Es pleno día».⁴⁴⁴ La escenografía, fiel a los parámetros del realismo, está protagonizada por un paisaje mediterráneo del interior catalán. Destaca la presencia de un gran olivo cuya copa ocupa casi toda la escena, y a su izquierda se halla la entrada del palacio de Indíbil. Es una construcción ciclópea en la que llama la atención el portal, presidido por un sencillo pero majestuoso frontón que descansa sobre dos potentes pilares decorados con relieves escultóricos de cenefas geométricas. Además del olivo y la entrada del palacio, el tercer elemento a resaltar es el telón de fondo. Este muestra un bello paisaje en perspectiva cuyas tonalidades doradas evocan los campos de trigo que señala la acotación, que contrastan con el turquesa del cielo.

⁴⁴² *Ibid.*, p. 125.

⁴⁴³ Un análisis en profundidad acerca de la presencia de la naturaleza en esta obra ha sido realizado por: CIURANS, E. *La naturaleza en el teatro de Guimerà...*, *op. cit.*, pp. 259-268.

⁴⁴⁴ GUIMERÀ, A. *Indíbil i Mandoni*, *op. cit.*, pp. 261-262. Fragmento traducido al castellano del original catalán.



Fig. 308 Portada del folleto publicitario de *Indibil i Mandoni* publicado por la empresa Fàbregas. Biblioteca de Catalunya. Fondo Guimerà.

Frente a las decoraciones de *Alarma y Castells* —principalmente del primero, de un efecto espectacular y con gran nivel de detallismo y perfeccionismo técnico—, la de Junyent está resuelta de una manera más sintética. A través del color y de la luz logra trascender una vez más la «escenografía cuadro» y dotar a la atmósfera de una gran fuerza poética que al fusionarse con los versos de Guimerà —imaginemos, por ejemplo, «el cant al sol» de Broida— causaría, sin duda, un gran efecto cargado de emotividad en el espectador.

Esta obra —de mayor envergadura que el sainete de Rusiñol— fue objeto de amplia atención por parte de la crítica, que celebró unánimemente que Guimerà se hallase «en plena forma» tras varios años de inactividad.⁴⁴⁵ De hecho, no hubo diario ni revista que no dedicara un artículo al estreno, la mayoría con tintes hagiográficos hacia el venerado autor. De esto se sirvió la empresa del Romea para seguir publicitando la obra, pues editó un folleto que la anunciaba como triunfo extraordinario y en el que, además de incluir la información habitual de los programas de mano, recogía reproducidas muchas de estas críticas (fig. 308).

Algunos diarios también se ocuparon de contextualizar la obra y de narrar la historia auténtica de *Indibil i Mandoni* en artículos publicados días antes de la representación. De esta forma se preparaba al numeroso público que asistiría a ver la nueva y esperada creación de Guimerà.⁴⁴⁶

⁴⁴⁵ Vid. MAGÍ. *Teatre Novetats. Indibil i Mandoni: tragèdia en tres actes de Àngel Guimerà* (suplement a l'Escena Catalana). Barcelona: L'Escena catalana, 1917, s.p.

⁴⁴⁶ «Abans d'alçar el teló. "Indibil i Mandoni" a Novetats», *La Veu de Catalunya*, 13/12/1917 (Ed. Mañana), pp. 7-8.

Es especialmente interesante el evocador artículo que escribió un cronista anónimo en *El Noticiero Universal*. Este visitó el teatro la víspera del estreno para presenciar un ensayo y describió el ambiente de trabajo que se respiraba en la sala del Novedades, en la que se hallaban presentes todos los agentes implicados en la puesta en escena, los actores e incluso el propio dramaturgo:

La fiebre del estreno invade el teatro de Novedades. Pululan por las tablas artistas, maquinistas, sastres, atrecistas. [...] El claveteo sobre el maderamen alterna con una sinfonía de luces rojas, verdes, azulinas, amarillas... En un rincón, dos electricistas ejecutan pruebas con una batería de ventiladores. Junto a ellos, unos servidores de escena recortan finas tiras de seda roja y gualda. De pronto, un proyector arroja un cono de luz en las tablas. Dos dependientes de una sastrería teatral reparten el flamante vestuario. Los preparativos parecen complicarse. En el pasillo central de la platea, Olegario Junyent y Salvador Alarma platican acerca de la colocación de sus cuadros. Junyent felicita a Alarma, éste a su colega en arte. –No dudo del efecto del incendio del bosque– apunta Junyent. –En él he puesto cuanto sabía–, afirma Alarma. [...] Mientras el joven maestro escenógrafo José Castells, afina su decoración de la última hornada del drama [...] descubrimos en una butaca cercana al tablado donde tantas veces tuvo que presentarse aclamado por todo un pueblo, al glorioso anciano que saborea ya la inmortalidad a la que le condujo su genio creador, a nuestro eximio Guimerà.⁴⁴⁷

Como era de prever, el estreno constituyó un éxito absoluto de público que llenó el teatro atraído por el nombre del dramaturgo, quedándose incluso gente de pie en los pasillos.⁴⁴⁸ Las crónicas fueron auténticas loas al autor y, en general, a todos los aspectos de la representación, sin mostrar apenas objeciones.

La puesta en escena no era sencilla, pues había un elevado número de actores, entre protagonistas y comparsas. De hecho, se tuvo que tirar un tabique del escenario para ampliarlo y dar cabida al gran número de personajes. También eran de gran complejidad los «efectos especiales», principalmente los de los actos II y III, que requerían de la pericia de la maquinaria y la electricidad, de las que se encargaron las empresas de M. Radigales y A. Plana, respectivamente. En relación al movimiento de las masas, la crítica alabó el trabajo de Borràs:

Indibil i Mandoni ha estat dirigit per En Borràs tal com ell sab fer aquestes coses: movent les masses amb desembaràs i acert insuperables; col·locant les figures amb naturalitat i art i conseguint armonies de conjunt en la declamació i els moviments a força de modificar diccions i actituds dels seus actors; sols qui té la ductilitat del seu temperament pot arribar a tan exquisides perfeccions.⁴⁴⁹

⁴⁴⁷ «Antes del estreno. Hablando con Guimerà», *El Noticiero Universal* [noticia recogida en el programa de mano de *Indibil i Mandoni* conservado en el fondo de Àngel Guimera, en la Biblioteca de Catalunya].

⁴⁴⁸ Cfr. «L'estrena de "Indibil i Mandoni"», *La Veu de Catalunya*, 14/12/1917 (Ed. Mañana), p. 10.

⁴⁴⁹ MAGÍ. *Teatre Novetats. Indibil i Mandoni*, op. cit., s.p. [apartado dedicado a «l'interpretació»]. Vid. también RODRÍGUEZ, M. «Novedades. Indibil y Mandoni», *La Vanguardia*, 14/12/1917, p. 13.

Las tres decoraciones recibieron numerosas alabanzas por parte la prensa, que en general ensalzó su «justeza del ambiente» y «propiedad histórica», principales atributos demandados y valorados en la escenografía realista, así como la capacidad de impactar y sorprender al público, especialmente las del acto II y III. En este sentido, gustó especialmente el dispositivo de Alarma por la espectacularidad del incendio y la destrucción: «el públic creu tenir davant dels ulls la realitat mateixa, puix sent arribar al rostre xardors de flamerades suggestionat per la traça d'aquest immens escenògraf qu'es perfecciona continuament [...]». ⁴⁵⁰ De hecho, para algunos, como Casimir Giralt, cronista del *El Poble Català*, fue una de las mejores de su trayectoria: «La del segon acte, del mestre Salvador Alarma, [es] una obra imponderable, un acert prodigiós de composició, de colorit i de dibuix. El senyor Alarma pot apuntar-se un altre gran èxit, potser el més formidable de la seva carrera artística». ⁴⁵¹ La de Junyent la definió como hermosísima y como una «opulencia de llum i de color» ⁴⁵² y la de Castells «molt justa també, un altre acert extraordinari». ⁴⁵³

Esa luminosidad y colorismo remarcada por Giralt fue, en general, el aspecto más destacado de la escenografía de Junyent por la prensa. Por ejemplo, el crítico «Vitel», desde *El Liberal*, señalaba que era «de buen aspecto, de gran luminosidad y horizonte amplísimo. Acaso tostada con exceso». ⁴⁵⁴ Jordà, en *El Noticiero Universal*, remarcaba en la misma línea: «la del primer acto de Junyent es de una gran justeza de color. La perspectiva de los campos dorados por el trigo maduro entre los opulentos olivos constituye un soberbio cuadro de un maestro colorista». ⁴⁵⁵

Por su parte, Rodríguez Codolà comentó en *La Vanguardia*:

La decoración del primer acto, original de don Olegario Junyent, nos brinda la ilusión de un paisaje luminoso y de horizonte dilatado; la del otro acto, pintada por don Salvador Alarma y representativa de la rústica vivienda de los caudillos en el campamento, rebosa de carácter [...]. Tocante a la decoración encargada al señor Castells, fue concebida para que en un momento dado quede aquella construcción de tablas destruida por las máquinas de guerra, produciéndose en ese instante uno de esos espectáculos que tanto gustan al publico, para quien un derrumbamiento es cosa que lo maravilla. ⁴⁵⁶

⁴⁵⁰ Cfr. MAGÍ. *Teatre Novetats. Indíbil i Mandoni, op. cit.* [apartado dedicado a «el decorat»]. Vid. también: JORDÀ. «Los estrenos. Indíbil y Mandoni», *El Noticiero Universal*, 15/12/1917, s. p.

⁴⁵¹ GIRALT, C. «Teatre. Novetats. “Indíbil i Mandoni”, tragedia en tres actes, en vers d'en Àngel Guimerà”», *El Poble català*, 15/12/1917, p. 2. De la misma opinión era Magí, que en el suplemento que *L'Escena Catalana* dedicó al estreno la definió como «una de les obres més acabades d'escenografia que coneixem i, sens dubte, el *capo laboro* del seu inenarrable autor», aunque puntualizaba que con esta opinión se refería «a les decoracions de construcció i de contrast i efectes de llum», no como a obra de pintor. Cfr. MAGÍ. *Teatre Novetats. Indíbil i Mandoni, op. cit.* [apartado dedicado a «el decorat»].

⁴⁵² *Ibid.*

⁴⁵³ *Ibid.*

⁴⁵⁴ VITEL. «Una obra de Guimerà. Indíbil y Mandoni», *El Liberal*, 14/12/1917, s. p.

⁴⁵⁵ JORDÀ. «Los estrenos. Indíbil y Mandoni», *El Noticiero Universal*, 15/12/1917, s. p.

⁴⁵⁶ RODRÍGUEZ, M. «Novedades. Indíbil y Mandoni», *La Vanguardia*, 14/12/1917, p. 13.

Duran i Vila calificó las tres decoraciones de «obra maestra y de arte»⁴⁵⁷ y el crítico «S.», de *La Publicidad*, señaló igualmente que las tres eran hermosas. No obstante apuntó que en las mutaciones que ocurren en segundo y tercer acto «habría que hacer algunos reparos», aunque no señala cuales.⁴⁵⁸ El ya citado Magí dijo acerca de la decoración de Junyent que estaba «ben entesa i té ambient d'època. No desdiu de les altres obres del seu autor»;⁴⁵⁹ aunque los comentarios más extensos y elogiosos fueron dirigidos a la escenografía de Alarma, como hemos visto. En relación a la de Castells, señaló que «fou molt aplaudida, i amb justícia. Ni que sigui també una decoració de construcció i efectes sorprenents, està pintada amb honradesa artística».⁴⁶⁰

Casi siempre suele haber una nota discordante en las críticas, y esta la puso en esta ocasión Caballero desde *La Tribuna*, que fue el único que se atrevió a mostrar algún reparo en relación al texto de Guimerà, concretamente sobre el II y III acto, que en su opinión decaían en comparación con la grandiosidad del primero.⁴⁶¹ A su vez, la interpretación de los actores –elogiada unánimemente en todas las crónicas, especialmente la de Borràs– tampoco la consideró buena, acusando equivocaciones achacadas a la falta de ensayos. La presentación escénica, por el contrario, la valoró como «muy bonita y cuidada, sin faltar detalle», aunque ni tan siquiera mencionó a los autores ni se entretuvo en comentar con algo más de profundidad su trabajo.⁴⁶²

En lo que todas las crónicas coincidieron unánimemente fue en las entusiastas ovaciones del público hacia Guimerà durante la representación, que le obligaron a salir varias veces a escena. En definitiva, el estreno fue un triunfo y la puesta en escena también, principalmente por contar con todo aquello que satisfacía al público y al gusto reinante: fidelidad histórica, verosimilitud, efectismo y espectacularidad. Junyent, no obstante, fue más allá y trató de dotar de expresividad emotiva a su decoración, empleando sus dones con la paleta cromática, algo que, a juzgar por las críticas, consiguió.

⁴⁵⁷ DURAN, J. «Novedades. Indíbil y Mandoni, tragedia en tres actos y en verso de Angel Guimerà», *El Tiempo* [noticia recogida en el programa de mano de *Indíbil i Mandoni* conservado en el fondo de Àngel Guimerà, en la Biblioteca de Catalunya].

⁴⁵⁸ S. «De Barcelona. Teatro Novedades», *La Publicidad*, 14/12/1917, p. 10.

⁴⁵⁹ MAGÍ. *Teatre Novetats. Indíbil i Mandoni*, *op. cit.* [apartado dedicado a «el decorat»].

⁴⁶⁰ *Ibid.*

⁴⁶¹ «El primer acto de la última producción del anciano maestro, el formidable vate, es realmente de tragedia, llena de sublimidad por la acción, por el lenguaje elevadísimo de los personajes, y tan bien tramado y expuesto que interés, amenidad, claridad, todas las buenas cualidades en él se concentran. El acto segundo es más flojo, sobre todo al final, en las escenas últimas en que el afán de llevar guerras a la escena resta de grandiosidad al conjunto y marca de grotesco algún detalle. Pero ¿y el acto tercero?... parece mentira que de la misma pluma salieran los tres en que esta tragedia se divide; monótono, cansado, sin la soberana inspiración precisa al poeta, sin habilidad el dramaturgo va descendiendo desde lo sublime, terreno al que nos habíamos dejado conducir subyugados, y fine en truculencias afeables de hundimientos, incendios, etcétera, etcétera». CABALLERO, C. «Por los teatros», *La Tribuna*, 14/12/1917, p. 7.

⁴⁶² *Ibid.*

6.6 Junyent y la compañía de Gregorio Martínez Sierra (1915-1918)

Teatro y Pintura, formas de arte mucho más hermanas de lo que parece, artes las dos de representación, de visión; triunfo ambas del intrincado y sutil artificio que hace de la inmovilidad, movimiento; de la línea, palabra; del gesto, elocuencia; de la proporción, emoción.

Gregorio Martínez Sierra⁴⁶³

Una de las compañías españolas más innovadoras para la que trabajó Oleguer Junyent durante la segunda década del siglo XX fue la liderada por el dramaturgo, empresario y director teatral Gregorio Martínez Sierra. Concretamente, realizó decorados para varias de sus obras más conocidas estrenadas entre diciembre de 1915 y octubre de 1917: *El Reino de Dios* (1915), *Navidad o Milagro de Navidad* (1916) y *La Adúltera Penitente (Santa Teodora)* (1917); así como para otra de las piezas más célebres del repertorio tradicional español, *Don Juan Tenorio*, de José Zorrilla (1915). Finalmente, y pese a que no la representó la agrupación de Martínez Sierra sino la compañía de ópera italiana de Arturo Baratta, hemos de incluir también entre sus trabajos para Martínez Sierra las decoraciones para la ópera *La llama*, pues el empresario estuvo muy implicado en su montaje y además fue quien hizo el encargo a Junyent, como veremos.

Antes de introducirnos en el análisis de estas colaboraciones es necesario llevar a cabo una aclaración en relación con la autoría de las obras de Martínez Sierra. Con el paso del tiempo, diversos estudios sobre su figura han señalado que, en realidad, fue su esposa, la dramaturga, ensayista y activista militante, la progresista María Lejárraga, la verdadera autora de la mayoría de las obras firmadas por Martínez Sierra; no obstante, la cuestión de la autoría no está exenta de polémica.⁴⁶⁴

⁴⁶³ HERRERA, A. «Figuras del teatro», *Intermedios. La cultura escénica en el primer tercio del siglo XX español*. Madrid: Acción cultural Española, 2016, p. 75.

⁴⁶⁴ Durante mucho tiempo se habló de «colaboración», pero ya en 1987 este aspecto fue cuestionado por Patricia O'Connor en su obra *Gregorio y María Martínez Sierra: Crónica de una colaboración* (Madrid: La Avispa). Posteriormente la autora desarrolló esta idea en profundidad en *Mito y Realidad de una dramaturga española: María Martínez Sierra* (Logroño: Instituto de Estudios Riojanos), en la que atribuyó la autoría exclusiva a Lejárraga a partir de la correspondencia del matrimonio y entrevistas con sus contemporáneos. También Antonina Rodrigo reivindicó la figura de María Lejárraga en *María Lejárraga: una mujer en la sombra*. Madrid: Algaba, 2005. Rodríguez-Moranta ha desarrollado recientemente un estudio que incluye un estado de la cuestión en relación a esta polémica, trabajo al que remitimos para más información sobre este aspecto. Rodríguez-Moranta cita al profesor Juan Aguilera Sastre como el estudioso de referencia que ha tratado de conciliar ambas hipótesis: «Ha habido, sobre todo en los últimos años, varias teorías, que van desde la autoría casi exclusiva de María hasta la defensa a ultranza de una decisiva colaboración de Gregorio en todas las obras. Creo que ninguno de los extremos se acerca a la verdad. Y menos en las obras dramáticas, porque en otros textos, como las traducciones, los libros de viajes, las conferencias y los ensayos feministas, parece evidente que fueron redactados únicamente por María. En cuanto al teatro, yo creo que, en su mayor parte, es fruto de una colaboración, en la que cada uno tenía su papel, podríamos decir: una vez trazado el plan de la obra, tarea que hacían casi siempre de forma conjunta y en algunas ocasiones podría hacer Gregorio solo, como se deduce de su epistolario, María se encargaba del proceso de escritura, que más tarde se revisaba conjuntamente o tras el contraste con la práctica escénica de los ensayos, en

Ni Gregorio Martínez Sierra ni María Lejárraga (que toda su vida firmó como María Martínez Sierra) llegaron nunca a aclarar cómo se desarrolló exactamente la colaboración entre ambos y aun después de haberse separado el matrimonio, María nunca reivindicó su autoría, llegando incluso a señalar para defender a los que acusaban a Gregorio de plagio: «las obras son de Gregorio y mías, todas, hasta las que he escrito yo sola, porque así es mi voluntad».⁴⁶⁵

Más allá de la cuestionada autoría de los textos de Martínez Sierra, no cabe duda de que el personaje fue, como ha reclamado Fuster, un «destacado empresario cultural, pulcro editor, y uno de los más brillantes intermediarios y agitadores culturales españoles en los albores del siglo XX».⁴⁶⁶ Además, fue uno de los grandes renovadores de la escena española, contribuyendo a consolidar la figura de director escénico y conduciendo la escenografía hacia la modernidad de las vanguardias europeas. No en vano, Martínez Sierra se había interesado desde principios de siglo por el *Théâtre d'Art* de Paul Fort; el *Théâtre de l'Oeuvre*, de Lugné Poë –Tomàs Borràs llama a Martínez Sierra el Lugné Poë español–;⁴⁶⁷ el *Théâtre des Arts*, de Jacques Rouché; el *Deutsches Theater*, de Max Reinhart; el Teatro de Arte de Moscú, de Meyerhold y Stravinsky, etc. y quiso asumir el reto «creativo e innovador frente a la mustia escena de cartón piedra» de la renovación artística de la escenografía española.⁴⁶⁸

Martínez Sierra no entendía la escenografía como algo accesorio que servía para adornar las obras y la convirtió en un elemento indispensable de la puesta en escena. Uno de sus mayores logros fue el alejamiento de la estética realista tanto en las escenografías como en la concepción del vestuario de su compañía.⁴⁶⁹ En este sentido, Oleguer Junyent, Maurici Vilomara, Salvador Alarma, Julio Blancas o Manuel Amorós constituyeron el primer eslabón de una transformación que culminó con «la santísima trinidad», como a algunos les gustaba llamar al trío formado por Rafael Barradas, Manuel Fontanals y Sigfrido Bürmann, colaboradores principales de la compañía a partir de 1917.⁴⁷⁰

donde el papel de Gregorio, gran director de escena, era esencial; finalmente, María alumbraba la redacción definitiva, que era la que se publicaba. Si por autoría entendemos exclusivamente la redacción de las obras, entonces sí que hay que convenir que María fue la autora de la mayoría». *Vid.* RODRÍGUEZ-MORANTA, I. «Nuevas luces sobre María Lejárraga (1874-1974). Unas traducciones en la sombra de 1907», *Triangle: Language, Literature, Computation*, núm. 4, 2011, p. 46.

⁴⁶⁵ Carta de María a su hermano Alejandro fechada en Niza el 11/09/1948. Reproducida por Alda Blanco en el prólogo de las memorias de María Lejárraga. *Vid.* MARTÍNEZ, M. *Gregorio y yo: medio siglo de colaboración*. Valencia: Pre-Textos, 2000, p. 21.

⁴⁶⁶ Citado en: RODRÍGUEZ-MORANTA, I. «Nuevas luces sobre María Lejárraga...», *op. cit.*, p. 47.

⁴⁶⁷ BORRÁS, T. «Un teatro de arte en España». En: *Un teatro de arte en España: 1917-1925*. Madrid: Ediciones Esfinge, p. 10.

⁴⁶⁸ RODRIGO, A. *María Lejárraga: una mujer en la sombra*, *op. cit.*, pp. 178-179.

⁴⁶⁹ Para más información acerca de la importancia del figurinismo en el Teatro de Arte de Gregorio Martínez Sierra *vid.* NIEVA, I. *Cuerpo y figurín. Poéticas de la modernidad en la escena española (1866-1926)*. Tesis Doctoral. Málaga: Universidad de Málaga, 2015, pp. 154-306.

⁴⁷⁰ Durante una estancia de Martínez Sierra en Méjico en 1927 apareció una crítica que valoraba su aportación a la escenografía teatral española: «Raro es que en alguna obra suya aparezca una decoración al estilo clásico más bien dicho «standard», que estamos cansados de ver. [...] Los escenógrafos no pudieron

Como ha puesto de manifiesto la Dra. Isabel Nieva, si bien generalmente las propuestas escenográficas de Martínez Sierra se alejaron de los parámetros vigentes (basados en la ilusión que debía crear en el espectador la realidad pintada en los telones) mediante la concepción de escenas mucho más modernas a través de lo que se definió como «pintura sintética» inspirada en los conceptos del simbolismo francés, estas también ofrecieron fórmulas más veraces.⁴⁷¹ En este sentido, muchos planteamientos seguían, por ejemplo, el movimiento escénico naturalista de André Antoine, en el que primaba la autenticidad del objeto, lo que en ocasiones dividía a público y crítica:

Los gustos del público y la crítica parece que no se ponían de acuerdo entre cuáles eran las mejores fórmulas para las representaciones escénicas y estaban sumidos en un constante debate entre lo nuevo y lo viejo. En la producción de Martínez Sierra, la selección de estilos para la escenificación podría parecer una dicotomía de criterios pero, fuera de cualquier controversia, lo que trataba de hacer como director era adaptarse al género y composición del texto: «La idea de Gregorio ha sido siempre seleccionar por su belleza la obra y después “servirla” en la postura escénica; es decir, dotarla de cuanto exija la índole y la forma de ella, para lograr su expresión más perfecta». Y como empresario, su objetivo era tener un amplio y diverso repertorio para el disfrute de todos los gustos, aunque tras este planteamiento también se encontrase la difícil intención de educar al público.⁴⁷²

En el inicio de sus andaduras, a la hora de seleccionar a los escenógrafos con quien trabajar, Martínez Sierra no solo tendría en cuenta sus dotes artísticas, sino también su trayectoria y reputación. Así pues, con la gran visión comercial que le caracterizaba, el empresario no dudó en contar con Junyent, Vilomara y Alarma, entre otros escenógrafos vinculados a la tradicional escuela realista. Sin duda consideraría que ver el nombre de estos artistas en el cartel ya de por sí atraería al público en un momento en el que, pese a ser muy conocido como escritor, en sus facetas de director y empresario estaba comenzando a hacerse un nombre.

La primera vez que Oleguer trabajó para Martínez Sierra, en 1915, este último acababa de formar su primera compañía dramática asociado con el actor catalán Enric Borràs. Los entonces socios se habían conocido en 1914, cuando coincidieron en la compañía del

responder a lo que Martínez Sierra pedía de ellos. Estaban demasiado acostumbrados a hacer “la sala con puerta al fondo, otra a la derecha y otra a la izquierda del espectador”, para entender su idea y poder interpretarla. Y formó a tres artistas: Manuel Fontanals, Rafael Barradas y Siegfredo Bürmann, que nada sabían de achaques teatrales y que son los que ahora pintan sus decoraciones». *Cfr.* FUENTES, R. «Gregorio Martínez Sierra y Catalina Bárcena van a la conquista de México», *El Universal Ilustrado*, México, 10/03/1927, pp. 26-66. Citado en: CHECA, J. *Los teatros de Gregorio Martínez Sierra*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1998, pp. 59-60. Ese mismo año, el propio Martínez Sierra declaraba en una entrevista: «[...] volviendo a la escenografía, yo creo que cuanto menos talento tiene un escenógrafo, más necesita la ayuda de cosas episódicas. La prueba es que los pintores nuevos tardan unas horas en hacer un decorado; pero necesitan ocho o quince días en pensarlo. Los buenos escenógrafos tienen ya que pintar con la cabeza, y no con las manos. [...] Yo desdeño cada día más la propiedad histórica». CALVO, L. «Una conversación con Martínez Sierra», *ABC* (Madrid), 25/08/1927, pp. 13-14.

⁴⁷¹ *Cfr.* NIEVA, I. *Cuerpo y figurín, op. cit.*, 2015, pp. 160-161.

⁴⁷² *Ibid.*, p. 162.

Teatro Español –a la que el actor pertenecía– que estaba representando algunas obras del dramaturgo.⁴⁷³ En abril de 1915 Borràs fue contratado como primer actor de la compañía del Teatro Lara, que estrenó la obra *Amanecer* de los Martínez Sierra, en la que también trabajó Catalina Bárcena. Fue en el escaso periodo de tiempo de abril y mayo de 1915 cuando surgió la idea en ambos personajes de formar una compañía de la que Borràs, además de coempresario, sería el primer actor y Catalina Bárcena la primera actriz, encargándose Gregorio de la dirección.⁴⁷⁴

Estaban convencidos de que esta unión sería una garantía de éxito, pues la compañía contaba con un repertorio excelente –el creado por Martínez Sierra y su esposa– y gozaba con la presencia de dos de las primeras figuras de la escena española –Borràs y Bárcenas–, lo que sin duda constituiría un reclamo. El fallecimiento del director del Teatro Lara facilitó, a su vez, que muchos actores de éxito de dicho coliseo se incorporaran a la nueva compañía y, gracias a los contactos de Borràs, también entraron a formar parte de ella algunos actores del *Teatre Íntim* de Adrià Gual.⁴⁷⁵

Es probable que la decisión de Borràs de asociarse con un entonces inexperto Martínez Sierra y delegar en él la dirección escénica, además de confiar en su indudable valía y reputación en otros campos, estuviera influida por la experiencia que el actor había tenido junto a Gual. No en vano, la visión del teatro de este último tenía muchas afinidades con la de Martínez Sierra, además de entender muy bien el papel de la dirección de escena.

Uno de los principales pasos que quiso dar el nuevo director fue el de crear una compañía cohesionada y multidisciplinar, en la línea de lo que venía haciéndose en Europa y que el propio empresario había podido observar en sus sucesivas estancias en París.⁴⁷⁶ Esta estaba integrada por actores muy disciplinados, con capacidad para afrontar el amplio y variado repertorio que Martínez Sierra tenía previsto ofrecer, y también por otro nutrido grupo de artistas que compartían con él la idea de llevar el arte a todos los lenguajes escénicos (música, escenografía, vestuario e iluminación). Todo ello sin dejar de

⁴⁷³ CHECA, J. «La actividad empresarial de Gregorio Martínez Sierra: una apuesta renovadora en la órbita del teatro comercial de preguerra», *Anales de la literatura española contemporánea* 23, núm. 3, 1998, pp. 821-48.

⁴⁷⁴ Borràs lo recordaría en sus memorias: «Una temporada formé compañía con Catalina Bárcena, bajo la dirección literaria del escritor Gregorio Martínez-Sierra. Conjunté un buen cuadro: Manolo Collado, Anita Martos, Tordesillas, París, y de primera figura, la maravillosa Catalina Bárcena, a la que siempre he considerado como una de las mejores actrices españolas que he conocido [...]». VILA SAN-JUAN, P. *Memorias de Enrique Borràs*. Barcelona: AHR, 1956, p. 182.

⁴⁷⁵ La primera lista de la compañía estaba integrada por Catalina Bárcena, Matilde Berrenchea, Matilde Galiana, Josefina Morer, Ana Quijada, Luz Romea, Rafaela Satorres, Matilde Xatart, Enric Borràs Juan Català, Manuel Collado, Vicente Huarte, Joaquín Montero, Fernando Mínguez, Alejandro Nolla, Manuel París, Enrique Guitart, Jesús Tordesillas y Eduardo Zaragozano. Los apuntadores fueron Salvador Ortiz y José Navarro y el maquinista, Diego Martínez. Cfr. «En provincias», *El Imparcial*, 20/08/1915.

⁴⁷⁶ Cfr. ARIAS, A. M. *Dos siglos de escenografía en Madrid*. Madrid, Mondadori, 1991, p. 255.

lado los diversos aspectos de la difusión teatral, como las ediciones de los textos dramáticos, programas de mano y cartelera, propiciando así una estética global.⁴⁷⁷

De hecho, tal y como explicó muy bien Julio Checa, uno de los principales defectos que tenían las compañías de aquel entonces era que estaban encabezadas por un primer actor o primera actriz a cuya medida se organizaba el resto del espectáculo –la compañía, el repertorio y la dirección–, orientándose todo a su lucimiento personal y negándose este/a a trabajar a la sombra de otros actores o a ser dirigidos para no perder protagonismo. Esto generaba un ambiente endogámico que inevitablemente contribuía al empobrecimiento artístico del panorama teatral.⁴⁷⁸ Parece que Martínez Sierra estaba dispuesto a romper con ello, lo que supuso una declaración de intenciones en pro de la renovación de la escena de aquellos años. Borràs estaba, igualmente, muy ilusionado por sacar el proyecto en común adelante e incluso se mostró dispuesto a no cobrar su sueldo en caso de necesidad, con tal de que la compañía lograra arrancar. No obstante, parece que a tenor de lo que sucedió después, esta cohesión que Martínez Sierra buscaba no pudo materializarse inicialmente, pues fueron cuestiones relacionadas con el papel de Borràs como actor de referencia en la compañía las que constituirían uno de los motivos de su temprano abandono de la sociedad poco tiempo después de haber emprendido el proyecto conjunto, como veremos.

La lista de la compañía de Martínez Sierra y Borràs se hizo pública el 20 de agosto de 1915 y, tras una gira por diversas poblaciones catalanas a modo de «ensayo», el 18 de septiembre de ese año debutó en el Teatro Novedades de Barcelona con *Amanecer*, obra que ya se había estrenado en el Teatro Lara de Madrid con gran éxito.⁴⁷⁹ Previamente, para ir preparando la temporada, el matrimonio Martínez Sierra se había instalado ese verano en un piso de la calle Rosselló núm. 166 de la ciudad condal.

Desconocemos cómo se conocieron Junyent y Martínez Sierra, pero no sería extraño que el contacto se produjera a través de Santiago Rusiñol –amigo común de ambos– o del propio Enric Borràs, quien había propiciado la primera gira de la compañía por los teatros catalanes. De todas maneras, Junyent ya era por aquel entonces uno de los escenógrafos más valorados de la escena catalana, por lo que tampoco sería de extrañar que el propio Martínez Sierra se pusiera en contacto con él y con el resto de escenógrafos catalanes que colaboraron en esa primera etapa.

⁴⁷⁷ Cfr. NIEVA, I. *Cuerpo y figurín...*, op. cit., p. 157.

⁴⁷⁸ Cfr. CHECA, J. *Los teatros de Gregorio Martínez Sierra*, op. cit., pp. 38-39.

⁴⁷⁹ Cfr. *Almanaque del Diario de Barcelona para el año 1916*. Barcelona: Impr. del Diario de Barcelona, p. 109.



Fig. 309 Catalina Bárcena posando con un vestido regional catalán de la colección Junyent. Archivo Armengol Junyent.

Ese verano de 1915 también estuvo en Barcelona Manuel de Falla, invitado por el matrimonio Martínez Sierra-Lejárraga, con el que se alojó. Al parecer, la estancia de Falla se alargó casi seis meses.⁴⁸⁰ Quizás fue en ese momento cuando Junyent y Falla trabaron una amistad que devendría en colaboración muchos años después, cuando Junyent concibió el decorado de *La vida breve*, en 1933, último trabajo que llevó a cabo como escenógrafo. Es probable también que sean de aquel verano unas fotografías de la actriz Catalina Bárcena retratada en el taller de Oleguer Junyent con algunos vestidos de la colección del escenógrafo (fig. 309).⁴⁸¹

Oleguer, por tanto, trabajó con Martínez Sierra en los comienzos de su andadura como director de la nueva compañía teatral.⁴⁸² Si bien, como hemos señalado, esta había debutado en el Teatro Novedades a mediados de septiembre, no fue hasta finales de octubre cuando Junyent llevó a cabo su primer trabajo. La obra en cuestión para la que concibió una escenografía fue el clásico de Zorrilla *Don Juan Tenorio*, como veremos. Posteriormente, el último día del año, se estrenó *El Reino de Dios*, de los Martínez Sierra, para la que también llevó a cabo una decoración. Poco después, el 6 de enero de 1916, la compañía de Martínez Sierra se despidió cariñosamente del público barcelonés, tras cuatro meses actuando en el Teatro Novedades, y marchó de gira por Levante y Andalucía:

⁴⁸⁰ MARTÍNEZ, M. *Gregorio y yo: medio siglo de colaboración*, op. cit., p. 188.

⁴⁸¹ Los clichés de las fotografías se conservan en el Arxiu Mas [Clichés 493-497].

⁴⁸² La prensa barcelonesa se refería a ella como «Gran compañía cómico-dramática de Enrique Borràs». Vid. *La Publicidad*, 01/01/1916, p. 7.

Quiero aprovechar esta ocasión, casi de despedida, para decir mi agradecimiento sin límites a este [público] de Barcelona, que con tanto cariño ha acogido mi empresa humilde y mi obra modesta. Vine a vosotros con un poco de temor; me voy de entre vosotros lleno de gratitud y de mimo. Vuestra aprobación me ha dado aliento, vuestra asiduidad cariñosa y cortés no pocas horas de felicidad. Gracias a Barcelona y gracias a todos con todo corazón. No os prometo volver, me lo prometo a mí mismo, puesto que toda la ilusión de la vuelta ha de ser para mí.⁴⁸³

El balance de la temporada fue positivo pese a todas las dificultades que tuvo que afrontar como compañía de nueva creación, pues tanto el público como la crítica respondieron con creces. El único reproche que se le hizo fue que el repertorio resultó algo monótono y se echaron en falta nuevas obras, además de algunas que habían prometido representar y que después no se estrenaron.⁴⁸⁴ Burgada, en el *Diario de Barcelona*, aprovechó para reconvenir a Borràs por no haber organizado desde su posición una compañía más sólida:

Borràs, que ha logrado escalar las cumbres del arte de la interpretación en España, no ha hecho en pro del teatro español cuanto estaba en su mano. Él, el más prestigioso de los actores españoles, hallábase en las mejores condiciones para formar una compañía homogénea, de sólido conjunto adiestrada, año tras año, en la interpretación de un repertorio selecto y capaz de inspirar confianza a los autores de mayor renombre para que le dieran sus obras, y al público para que le constara que en cualquier función había de admirar una obra de arte. Lejos de esto, Borràs no ha tenido nunca una compañía fija; la ha formado siempre improvisadamente, con elementos heterogéneos para una serie de funciones; y la ha disuelto para no volver a reunirse con ella, al acabar una temporada o una *tournée*. Y así, ni se alcanza la perfección, ni se logra consolidar una clientela. ¿Y qué sucede? Que el público va a ver a Borràs, y cuando no le interesa Borràs no asiste al teatro. Y como Borràs [...] unas noches estaba admirable y otras flojo, el espectador que lo coge en día de flojedad, no reincide porque sabe que si *no le ve* a él, no ve a nadie.⁴⁸⁵

La crítica de Burgada fue premonitoria, pues al poco tiempo de haberse marchado de Barcelona, Martínez Sierra y Borràs se separaron.⁴⁸⁶ Los motivos, de acuerdo con Checa, se debían al peso que fue adquiriendo en la empresa la actriz Catalina Bárcena –con quien Martínez Sierra tenía una relación extramatrimonial–. Parece que la actriz fue desplazando sutilmente a Borràs, lo que desembocó en el desencuentro entre ambos socios:

⁴⁸³ MARTÍNEZ SIERRA, G. «Espectáculos. Novedades. El reino de Dios», *El Diluvio: diario político de avisos, noticias y decretos*, 27/12/1915 (ed. mañana), p. 9.

⁴⁸⁴ Vid. BURGADA. «Teatro de Novedades», *Diario de Barcelona*, 06/01/1916, pp. 243-245; «Teatros», *Il·lustració Catalana*, núm. 657, 09/01/1916, p. 30.

⁴⁸⁵ BURGADA. «Teatro de Novedades», *Diario de Barcelona*, 06/01/1916, p. 244.

⁴⁸⁶ Debió de ser enseguida, pues el empresario del teatro Principal de Zaragoza, Miguel Romero, escribió una carta a Martínez Sierra el 25 de febrero de 1916 en la que lamentaba que el actor dejase la compañía, pues dificultaría su éxito. A pesar de ello, la compañía mantuvo por los teatros levantinos el buen nivel mostrado en Barcelona. Cfr. CHECA, J. *Los teatros de Gregorio Martínez Sierra*, *op. cit.*, p. 178.

El ascendente de Catalina sobre Gregorio vendría originado, no sólo por su condición de amante, sino también por un innegable talento que el público reconocía abiertamente y que molestaba al actor porque afectaba a su autoestima y aumentaba el protagonismo de Gregorio y su fuerza dentro de la compañía. Desde el momento en que la rivalidad se hizo patente en el escenario, el trío estaba irremisiblemente condenado a convertirse en dúo y quien llevaba la peor parte era Borrás. [...] De todas formas, la salida de Borrás de la Compañía cómico-dramática Martínez Sierra no fue traumática o al menos no lo pareció. El mayor protagonismo que Catalina adquiría día a día dentro de la compañía debía de ser muy molesto para un actor de su talla y las obligaciones como empresario exigían un sobreesfuerzo que muchos no estaban dispuestos a realizar, y él menos. Sea como fuere, lo cierto es que Borrás no llegó a debutar con la compañía en Madrid en la temporada 1916-1917, después de haber pasado unos meses durísimos por las innumerables dificultades que surgían a cada momento. [...] Un detalle que nos hace pensar en un acuerdo «civilizado» entre Borrás y Martínez Sierra es que siguió manteniendo relaciones cordiales con Gregorio durante bastantes años [...].⁴⁸⁷



Fig. 310 Portada del programa de temporada de la Compañía cómico-dramática de Gregorio Martínez Sierra. MAE-Institut del Teatre [Registro: 422874; Topográfico: B 630-38].

⁴⁸⁷ *Ibid.*, pp. 166-167. Una de las pruebas de la relación cordial que se mantuvo entre ambos es que Borrás asumió el papel de Don Juan en una representación extraordinaria del *Don Juan Tenorio* en el Eslava a beneficio de la Asociación de Prensa en 1916. *Cfr.* CADENAS, J. J. «La vida del teatro», *Blanco y Negro*, 12/11/1916, p. 31. Igualmente, en sus memorias, Borrás rememora su proyecto conjunto sin mostrar ningún resquemor, e incluso alabando a Catalina Bárcena, como hemos apuntado anteriormente citando sus memorias. *Cfr.* VILA SAN-JUAN, P. *Memorias de Enrique Borrás, op. cit.*, p. 182.

Tras su separación, Martínez Sierra formó su célebre compañía del «Teatro del Arte» integrada por un elenco de intérpretes de primera línea con la que pudo consagrarse definitivamente a su auténtica vocación de director de escena.⁴⁸⁸ Se asentaron en el Teatro Eslava de Madrid, inaugurado en 1911 tras una amplia reforma llevada a cabo por el empresario Vicente Lleó, y en el que hasta ese momento se venían representando fundamentalmente obras del género chico y operetas. Desde que se instaló la compañía de Martínez Sierra en el Eslava, de acuerdo con Tomás Borràs, el pequeño teatro se convirtió en:

[...] un oasis de refinamiento y de modernidad, es el teatro ecléctico y acogedor de todas las corrientes modernas, en el que se siente un afán de perfección, una noble ambición de superarse y rivalizar en belleza con lo mejor europeo, que va a la cabeza de los demás, el que tiene una orientación constituida por muchas orientaciones.⁴⁸⁹

En el programa de presentación de la compañía (fig. 310), ilustrado por José Zamora y el caricaturista Bagaria, Martínez Sierra desarrolló toda una declaración de intenciones entre las que afirmaba que su objetivo principal era divertir al público ofreciéndole un repertorio amplio y variado que incluyese todos los géneros y regido por el buen gusto.⁴⁹⁰ La presentación escénica se consideró igualmente fundamental y se puso mucho cuidado en ella:

Escaparate y espejo de la moda queremos también que sea, para las elegantes que han de venir a honrarnos con su atención, el marco de nuestro escenario. Dibujantes, pintores, modistos, pasan días y noches soñando colores, brillos, sedas, oros, formas y maneras para halagar los lindos ojos que han de mirar. Ni aun la luz que entre por una ventana, ni aun la borla que remate un cojín han de ser cosa baladí ni efecto del azar; todo estará pensado, todo estará compuesto por quien sabe y puede.⁴⁹¹

Los escenógrafos figuraban curiosamente presentados en tándem: «Amorós y Blancas, Brunet y Pons [síc.], Mignoni, Moragas y Alarma, y Jungent [síc.] y Vilomara». El diseño del vestuario corría a cargo del figurinista José Zamora. Otros profesionales implicados en la presentación escénica que se incluían eran las empresas madrileñas «Vázquez Hermanos», encargada del mobiliario, y «Rodríguez hermanos», de la tapicería.⁴⁹²

⁴⁸⁸ Los integrantes de la compañía ese año eran: las actrices Irene Alba, Catalina Bárcena, Irene Caba, Josefina Infiesta, Francisca Juandes, Josefina Morer, Elvira Pacheco, Cecilia Pérez, Pilar Pérez, Ana María Quijada, Natividad Ríos, Rafaela Satorres, Amalia Simó y Rosario Toscano; los actores Fernando Aguirre, Manuel Caba, Menandro Carmona, Pedro Codina, Manuel Collado, Pablo Hidalgo, Vicente Huarte, Ricardo Marchante, Ignacio Meseguer, Francisco Molinero, Manuel París, Nicolás Perchicot, José Rausell, Castor Sapela, Ricardo Simó-Raso y Jesús Tordesillas. *Cfr.* Programa de temporada de la «Compañía Cómico Dramática. Dirigida por Gregorio Martínez Sierra (1916). MAE-Institut del Teatre [Registro: 422874; Topográfico: B 630-38].

⁴⁸⁹ Citado en: FUSTER, E. *El mercader de ilusiones. La historia de Gregorio Martínez Sierra y Catalina Bárcena*. Madrid: Iberautor promociones culturales, 2003, p. 133.

⁴⁹⁰ *Cfr.* Programa de temporada de la «Compañía Cómico Dramática. Dirigida por Gregorio Martínez Sierra (1916), *op. cit.*

⁴⁹¹ *Ibid.*

⁴⁹² *Ibid.*

6.6.1 *El Reino de Dios*

El Reino de Dios [cat. 36] se escribió en Barcelona,⁴⁹³ donde también se estrenó el 31 de diciembre de 1915, en el Teatro Novedades, y fue «la nota culminante de la temporada».⁴⁹⁴

La obra consistía en tres episodios vitales de una monja de las Hermanas de la Caridad llamada Sor Gracia. Estos se desarrollaban sucesivamente en un asilo de minusválidos durante la juventud de la monja, en una casa de maternidad en su madurez y en un hospicio en la vejez, y venían a poner en evidencia los horrores de la misericordia oficial, que coartaban la buena voluntad de la religiosa. En palabras de un crítico, la obra delataba:

El triste espectáculo de las lacras sociales encubiertas con tacañerías y egoísmos por la seca caridad del estado; la noble exaltación del amor de un alma entregada toda ella a las prácticas del bien, el consuelo de las criaturas desvalidas y tristes, es lo que en esta obra constituye el único asunto del cual dimanaban los tres actos. Entre ellos, además del motivo espiritual que los enlaza, sólo existe como atadura de la acción el santo peregrinaje de la heroína de la obra a través de las miserias y podredumbres que el vicio, el crimen y el abandono han amontonado en las residencias oficiales de la caridad.⁴⁹⁵

Probablemente fue Martínez Sierra quien en su papel como director escogió a los cuatro escenógrafos más importantes del panorama catalán para encargarse de la presentación escénica de estos «cuadros vitales»: Maurici Vilomara, que se encargó del acto I (jardín de un asilo de ancianos);⁴⁹⁶ Oleguer Junyent, que llevó a cabo el acto II (patio de la casa de maternidad); y Miquel Moragas y Salvador Alarma, que acometieron el acto III (cocina de un hospicio).⁴⁹⁷

⁴⁹³ «Este *Reino de Dios*, escrito aquí, estrenado aquí, acogido aquí con tanta comprendedora simpatía, lo guardo dentro de mi corazón como memorial y presea de mi primera estancia entre vosotros». Vid. «Barcelona. Homenaje a Martínez Sierra», *La Ilustración Artística*, núm. 1776, 16/01/1916, p. 34.

⁴⁹⁴ «Teatro de Novedades», *Diario de Barcelona*, 06/01/1916, p. 244.

⁴⁹⁵ UN CRÍTICO PROVINCIANO. «Teatro Principal. “El reino de Dios”», *Diario de Alicante*, 29/01/1916, p. 1.

⁴⁹⁶ A Maurici Vilomara, a comienzos de noviembre —a escasos dos meses del estreno—, le aconteció una desgracia. La madrugada del día 3 se incendió el Teatro Principal, donde tenía su taller, que, al igual que todo el edificio, fue arrasado por las llamas y con él los materiales que albergaba en su interior: herramientas de trabajo, biblioteca, carpetas con documentación artística y una decoración completa para una obra de Martínez Sierra que debía de estrenarse en el Teatro Novedades y que, probablemente, se trataba de *El Reino de Dios*. Cfr. «Barcelona. Incendio del Teatro Principal», *La Ilustración Artística*, núm. 1767, 08/11/1915, p. 742.

⁴⁹⁷ Alarma y Moragas se inspiraron para llevar a cabo su decoración en la cocina de la Casa de la Caritat. Concretamente partieron de una postal editada por la institución. Algunos críticos, teniendo en cuenta este aspecto, señalaron a Martínez Sierra la conveniencia de que al editar el texto aclarase que la acción no tenía lugar en Barcelona, pues el decorado podía dar lugar a confusión y era necesario dejar claro que las instituciones de caridad barcelonesas no funcionaban como retrataba la obra. En *La Veu de Catalunya* incluso se publicó una carta en la que el autor criticaba directamente la decoración de Alarma y Moragas, pues en su opinión había sido realizada para el lucimiento personal de los escenógrafos —al reproducir las seis calderas de la cocina de vapor de la Casa de la Caritat— sin tener en cuenta que la cocina del texto de Martínez Sierra pertenecía a un asilo tan pobre que sería imposible que contara con semejantes elementos. Cfr. «Petita Gazeta. Una carta», *La Veu de Catalunya*, 04/01/1916 (Ed. Tarde), p. 2.

La *didascalia* para el acto II, acometido por Junyent, indicaba:

Casa de maternidad. Patio grande, que sirve como lugar de esparcimiento a las mujeres acogidas en una casa de maternidad. El edificio en que la casa de maternidad e incluso están instaladas, es un antiguo caserón solariego, en una provincia del Norte de Castilla; por eso el patio tiene algo de claustro, corredor cubierto, galería alta, grandes puertas en el corredor que conducen a los dormitorios, refectorios, etc. El centro del patio, que sin duda un tiempo fue jardín, forma ahora una especie de maleza de arbustos: lilas, celindas, espinos, etc. y algunos árboles; un castaño, por ejemplo, o un nogal. A un lado hay un pozo con polea y cubas, y junto al pozo una pila de piedra antigua que sirve para lavar. Es primavera, y algunos de los arbustos están en flor; sobre las ramas hay tendidas algunas prendas de ropita de niño recién nacido y algunos delantales y pañuelos.⁴⁹⁸

En el MAE se conserva el teatrín que Oleguer realizó para este acto [cat. 36, núm.1] (fig. 311), único –pero espléndido– testimonio original de la escenografía que se ha conservado. Gracias a él tenemos una visión completa de su concepción del dispositivo escenográfico, pues las fotografías de escena que hemos localizado están focalizadas en los actores y sólo permiten apreciar la escenografía parcialmente. El teatrín nos muestra un bello patio ajardinado. Como hiciera en *El barber de Sevilla* –una de sus primeras escenografías con Adrià Gual–, enmarca la escena con una gran arcada que contribuye a acentuar el intimismo del espacio al que da paso. Al fondo, en perspectiva ligeramente oblicua, sitúa varios cuerpos del antiguo caserón solariego castellano en el que se aloja la casa de maternidad indicada en la acotación.



Fig. 311 Teatrín del acto II de *El Reino de Dios*. MAE- Institut del Teatre [Registro: 238608; Topográfico: T257].

⁴⁹⁸ MARTINEZ SIERRRA, G. *El Reino de Dios: elegía en tres actos*. Renacimiento. Madrid, 1916, s. p.

En el cuerpo principal, bajo un hermoso porche de líneas clásicas que proporciona un halo de prestancia al lugar y evoca su antigua función, sitúa el corredor cubierto que conduce a las estancias principales. En uno de los lados del jardín se aprecia, a su vez, la señalada pila para lavar. Junyent recurre nuevamente a la pincelada suelta y desdibujada para retratar los diferentes elementos, como los árboles y arbustos florales de lilas. Están resueltos prácticamente a base de manchas abocetadas en una sinfonía de luz y color que dota al ambiente de un halo de poesía y refleja perfectamente la estación primaveral en la que se desarrolla la acción.

Antes del estreno, Gregorio Martínez Sierra publicó un artículo en el que proporcionó algunas pautas y advertencias previas para interpretar la obra, en la misma línea que hacía Adrià Gual antes de las representaciones del *Teatre Íntim*. Martínez Sierra alertó de que con su obra pretendía poner de manifiesto la lacra de la miseria social y el mal funcionamiento de la beneficencia oficial, y de que lo haría con decoro pero con fidelidad a la realidad y con un mensaje final de esperanza. También hizo una advertencia en relación a uno de los aspectos por los que sabía que recibiría críticas: el hecho de que la obra no siguiera un hilo argumental.⁴⁹⁹

El reino de Dios carece en absoluto de lo que pudiéramos llamar argumento, asunto, conflicto único, seguido o enlazado merced a una forma artificial de ficción. Es más bien una serie de cuadros inspirados en la contemplación piadosa de algunas de las despiadadas miserias que son consecuencia del sistema de vida social que hemos dado en llamar civilización. Es una elegía dividida en tres partes, que llamaremos actos, porque de algún modo hay que llamarlos, pero que no tienen entre sí la estrecha relación que acostumbra a existir entre los actos de una misma comedia. [...] Los cuadros de mi elegía están basados en la realidad y copiados con absoluta sinceridad. Naturalmente, he puesto la mayor limpieza de intención y el más puro decoro artístico de forma que me ha sido posible en la realización de la obra; en toda ella hay el mayor respeto al público que la ha de oír; pero no hay la menor concesión al convencionalismo que cree de buen tono cerrar los ojos cuando pasa la verdad por delante. [...] ¡Juro que no he inventado un solo detalle! [...] Llevo por esta vez al teatro lo que he visto y como lo he visto, después de haberlo sentido honda y dolorosamente durante muchos días. Esta comedia tan real ha

⁴⁹⁹ Estaba en lo cierto, pues muchos vieron la obra como un ensayo de sociología teatral sin argumento aparente: «Martínez Sierra se ha propuesto despertar la “conciencia social” huyendo dogmáticamente del individualismo. La idea es buena, excelente, digna de ser admirada. Pero el teatro es arte sobre todo y aun en las más hondas luchas del pensamiento, el autor debe dirigir sus pasos en la escena sin apartarse de las reglas más estrictas de la intuición artística». MORI, A. «Teatros. Inauguración de la temporada en Eslava», *El País*, 23/09/1916, p.1. Fontana, crítico de *El Teatre Català*, señalaba que: «no pot ésser mai obra dramàtica la successiva exposició de quadres o escenes per vives, traçudes i reals que puguin ésser». FONTANA, «Teatre Castellà. Novetats: el Reino de Dios, elegía en tres actes den G. Martínez Sierra», *El Teatre Català*, núm. 203, 15/01/1916, p. 43; Burgada, por su parte, en su crónica del *Diario de Barcelona* criticó que el autor solo mostrase lo negativo de estos establecimientos oficiales por lo que parece que no percibió el mensaje de esperanza que señalaba Martínez Sierra. BURGADA. «Teatro de Novedades», *Diario de Barcelona*, 06/01/1916, pp. 244-245. Finalmente, Morató, en su crónica en *La Veu de Catalunya* puso de manifiesto que a algunos sectores de la crítica no les gustó el discurso previo de advertencia de Martínez Sierra porque vieron en él una especie de coacción a su derecho de criticar. Cfr. M. i G. [Josep Morató i Grau], «D'espectacles», *La Veu de Catalunya*, 04/01/1916 (Ed. Tarde), p. 2.

sido proyecto y obsesión para mi durante años enteros. Condiciones especiales de mi vida me han permitido estar largas horas, repetida y constantemente, dentro de esos mares de oprobio, amargura y llanto... sobre los cuales justo es también decirlo, pasa, además de la mano piadosa de la caridad, la inevitable alegría de vivir, en muchas ocasiones. Hasta en la casa de la infamia hay ilusión algunas veces; hasta en la caverna del hambre hay juventud y risa muchas otras. [...] La esperanza salió de la caja de Pandora junto con el enjambre de males que los dioses hablan encerrado en ella. Como es absolutamente real, por lo tanto, no es *el reino de Dios* una obra sombría; la sonrisa y la risa tienen su parte en ella con la frecuencia que es menester; si no creyera que hay posibilidad de remedio, no hubiera tenido la crueldad (que en ese caso bien pudiera parecer sadismo) de pintar la tristeza del mal. Esperanza... esperanza... en la última palabra de la obra.⁵⁰⁰

La crítica valoró la obra positivamente, salvo las mencionadas reservas de algunos cronistas con respecto a la falta de conexión argumental y la recomendación de puntualizar que no se estaba mostrando la realidad de las instituciones de caridad barcelonesas. El trabajo de los actores fue muy ensalzado, principalmente el de Catalina Bárcena, que encarnaba a la protagonista. No obstante, en los artículos que se publicaron tras el estreno apenas hay apreciaciones con respecto a las escenografías —más allá de las opiniones a favor o en contra del planteamiento de Alarma y Moragas—, ya que se centraron fundamentalmente en comentar el polémico texto de Martínez Sierra. Únicamente hemos localizado dos referencias. Por un lado, la de Rodríguez Codolà en *La Vanguardia*, que formuló una serie de apreciaciones de manera casi telegráfica acerca de cada una de las escenografías:

El decorado era nuevo. El del primer acto, del señor Vilumara —pintura sólida, razonada, con ambiente, con verdad—; el otro cuadro, del señor Junyent —vibración de color, fuerza luminosa, carácter—; el último, del señor Alarma —justa en la tonalidad, solución de distancias bien resuelta, construcción exigente—. Plácemes á los tres.⁵⁰¹

Por otro lado, Fontana señaló que los tres escenógrafos contribuyeron con sus decorados al éxito de la obra y valoró el toque personal que supieron imprimir en sus respectivos trabajos: «el millor el logi que podem dedicar-los és dir que interpretaren els moments de l'obra de il·lustració dels quals varen estar-ne encarregats».⁵⁰² También agradeció a Martínez Sierra «haver-se recordat dels nostres eminents pintors que tan oblidats els tenen les famoses empreses de per aquí, alentades per un mansoi esperit de botigueret».⁵⁰³

⁵⁰⁰ MARTINEZ SIERRA, G. «Espectáculos. Novedades. El reino de Dios», *El Diluvio: diario político de avisos, noticias y decretos*, 27/12/1915 (Ed. Mañana), p. 9.

⁵⁰¹ RODRÍGUEZ, M. «Música y teatros. Novedades. “El reino de Dios”», *La Vanguardia*, 01/01/1916, p. 17.

⁵⁰² FONTANA, «Teatre Castellà. Novitats: el Reino de Dios, elegía en tres actes den G. Martinez Sierra», *El Teatre Català*, núm. 203, 15/01/1916, p. 43.

⁵⁰³ *Ibid.*

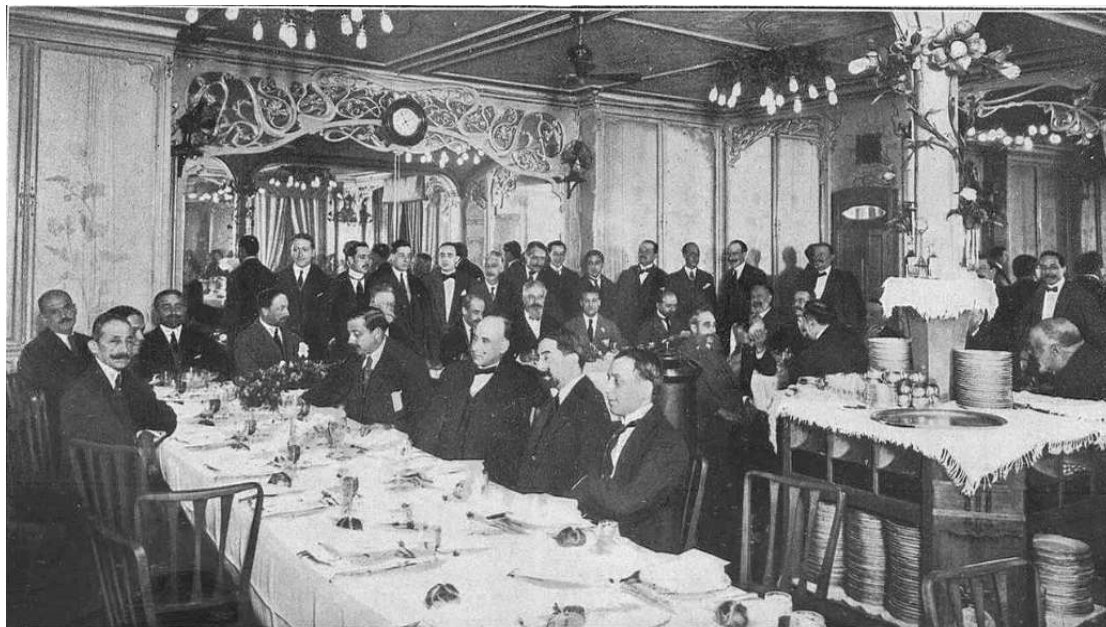


Fig. 312 Banquete en la Casa Pínce en homenaje a Gregorio Martínez Sierra tras el estreno de *El Reino de Dios*. Fuente: *La ilustración artística: periódico semanal de literatura, artes y ciencias*, núm. 1776, 10/01/1916, p. 34.

Tras el estreno se celebró un banquete en la «Casa Pínce» en homenaje a Martínez Sierra por el éxito de *El Reino de Dios* y al que no faltaron los escenógrafos. Curiosamente no se menciona a Enric Borràs, que no figuró entre los asistentes, ni tampoco hubo ninguna mujer, a pesar de que el triunfo de la compañía se debía en gran parte a ellas —a las actrices y la autora y esposa de Martínez Sierra, María Lejárraga—. Asistieron a la celebración Àngel Guimerà, Santiago Rusiñol, Pere Corominas, Carles Vázquez, Marià Fuster, Antoni López, José Font de Boter, Manuel Rodríguez Codolà, Josep Maria Jordà, Joaquín Salvatella, Mariano Viada, Manuel París, Casas Abarca, Ambrosi Carrión, Ignaci Socias, Raventós, Manuel Collado, Joaquim Raspall, Alejandro Merletti, Juan Pallarols, Salvador Vilaregut i Josep Rocarol, entre otros.⁵⁰⁴

En la revista *La Ilustración Artística* se publicó una fotografía de la reunión en la que podemos identificar entre los ilustres asistentes a Martínez Sierra sentado entre Rusiñol y Guimerà y a Vilomara con sus inconfundibles patillas (fig. 312). Dijeron unas palabras Rodríguez Codolà y Santiago Rusiñol, y Martínez Sierra pronunció un cariñoso discurso en el que agradecía el apoyo y la adhesión.

⁵⁰⁴ Cfr. «Noticias», *El Teatre Català*, núm. 202, 08/01/1916, p. 32; «Barcelona. Homenaje a Martínez Sierra», *La Ilustración Artística*, núm. 1776, 10/01/1916, p. 34; «Balance teatral», *Mercurio*, 06/01/1916, p. 11.

El Reino de Dios se estrenó posteriormente en Madrid, el 22 de septiembre de 1916, ya sin Borràs. De hecho fue la obra con la que debutó allí la nueva compañía y, al igual que en Barcelona, también tuvo una buena acogida por parte del público.⁵⁰⁵ La crítica se focalizó en comentar extensamente la trama de los tres cuadros de Martínez Sierra, aunque no hemos hallado referencia alguna a la escenografía.

María Lejárraga evocaría años después en sus memorias la noche del estreno de *El Reino de Dios* en Barcelona, comparándola con el reestreno en Madrid:

La elegía se estrenó en el teatro Novedades, de Barcelona, el último día del año, y obtuvo un gran éxito. Era una noche tibia, como de primavera: en los entreactos paseaba yo con algunos amigos por los andenes de paseo de Gracia. Sorprendíame que la obra, con todo su dolor, produjese a ratos regocijo en el público: algunas de las más desdichadas figuras tenían, en escena, irresistible fuerza cómica. Así es la realidad: del que cae, todos nos reímos, no sé por qué feroz instinto. Madrid [...] confirmó el éxito barcelonés, aunque, hay que reconocerlo, con menos calor cordial: el público de la Ciudad Condal toma el teatro más en serio que el de la capital de España, y aunque como el madrileño, gusta de reír, no le molesta pensar de cuando en cuando.⁵⁰⁶

6.6.2 *Don Juan Tenorio*

La siguiente obra estrenada en el Eslava para la que Junyent elaboró escenografías en esa primera temporada 1916-1917 fue el clásico de José Zorrilla *Don Juan Tenorio* [cat. 37], un drama religioso dividido en dos partes, la primera de cuatro actos y la segunda de tres, estrenado el 28 de octubre de 1916.⁵⁰⁷

Gregorio Martínez Sierra quiso llevarla a la escena otorgándole un toque novedoso, pues combinó el texto con ilustraciones musicales extraídas de fragmentos de la ópera de Mozart *Don Giovanni* adaptadas por Joaquín Turina.⁵⁰⁸

⁵⁰⁵ Al día siguiente se puso en venta en las librerías una edición muy cuidada de la obra, ilustrada con grabados de Durero. *Vid.* MARTÍNEZ, G. *Navidad: Milagro en tres cuadros*. Madrid: Renacimiento, 1916.

⁵⁰⁶ MARTÍNEZ, M. *Gregorio y yo: medio siglo de colaboración*, *op. cit.*, p. 136.

⁵⁰⁷ Se estrenó tres días antes de la fecha en la que generalmente se solía representar en los teatros, el 31 de octubre, ya que era tradición estrenarla el día de Todos los Santos debido a que el acto final de la obra tiene lugar durante esa noche y eran muchos los teatros que en esas fechas la incluían en el repertorio. Por ejemplo, en ese año, además del *Tenorio* del Eslava se estrenó otra versión en el teatro Price –en la que actuó precisamente Enric Borràs, en el papel de Don Juan– y en el Español. *Cfr.* A.P.C «Gacetillas teatrales. De Don Juan al Desterrado o una noche toledana», *El Heraldo de Madrid*, 29/10/1916, p. 2. Para algunos la representación del Eslava fue la más interesante. *Cfr.* MIQUIS, A. «La semana teatral. Reposiciones», *Nuevo Mundo*, 03/11/1916, p. 17.

⁵⁰⁸ Este aspecto fue acogido con gran expectación por la prensa en los días previos al estreno, algo a lo que Martínez Sierra restó relevancia en una entrevista: «Quizás se haya dado demasiada importancia a esto que he ofrecido. Hay quien me ha preguntado si se iba a cantar alguna escena. Se trata únicamente de realizar el lirismo de algunos trozos con la vaga intervención de un quinteto que ejecutará fragmentos escogidos del “Don Juan” de Mozart. Por ejemplo, al levantarse el telón en el segundo acto se oír en la calle desierta y bañada en luz de luna la serenata. Cuando Doña Inés se queda sola en su celda, tras unos compases de música religiosa, se dejará oír un minué, que irá subrayando las promesas galantes que Brígida hace a la novicia por cuenta de Don Juan, y un aria exquisita acompañará la lectura de la carta. Este motivo se repetirá siempre que Doña Inés aparezca. Otra aria servirá de fondo a las décimas del cementerio, y en el

Para llevar a cabo las escenografías, a parte de Junyent, Martínez Sierra volvió a contar con Vilomara y Alarma (esta vez ya sin Moragas, pues había fallecido en abril). Si bien los nombres de las reputadas actrices Catalina Bárcena –estrella de la compañía, metida en esta ocasión en la piel de doña Inés– e Irene Alba –en el papel de Brígida– protagonizaban los anuncios en la prensa, también se destacaban en ellos los de los tres escenógrafos como garantía de éxito, lo que convirtió su estreno en un acontecimiento que llenaba la sala en cada representación.

Hay que destacar, no obstante, que Junyent ya había elaborado una escenografía para esta obra el año anterior, cuando Martínez Sierra todavía estaba asociado con Borràs y actuaban en el Novedades de Barcelona. En aquella ocasión el estreno tuvo lugar la noche del 30 de octubre y el papel protagonista lo desempeñó Borràs –en la reposición posterior del Eslava el papel de Don Juan sería interpretado por Pedro Codina–. Para la presentación escénica se reaprovecharon escenografías de Soler i Rovirosa y Fèlix Urgellés y, de acuerdo con la prensa, la única nueva fue la de Junyent que llevó a cabo la correspondiente a la Apoteosis.⁵⁰⁹

Probablemente esta misma decoración se reaprovecharía en la reposición del Eslava, en la que Junyent también figuraba como autor del decorado del acto I de la segunda parte (que se utilizaba nuevamente en el III). Sin embargo, para la reposición madrileña ya no se volvieron a emplear las antiguas escenografías de Soler i Rovirosa y Urgellés sino que, como hemos señalado, se encargaron decoraciones nuevas a Vilomara y Alarma. Vilomara realizó las de los tres primeros actos de la primera parte de la obra, correspondientes a la hostería de Laurel (acto I), la calle de la casa de doña Ana (acto II) y la celda de doña Inés (acto III); y Alarma asumió la localizada en la quinta de don Juan (acto IV de la primera parte) y en la casa de Don Juan (acto II de la segunda parte).⁵¹⁰ Martínez Sierra, en una entrevista previa al estreno, señalaba en relación a la distribución de las decoraciones:

De la escenografía se han encargado los tres maestros catalanes Vilomara, Alarma y Junyent [sic.], que han pintado siete decoraciones nuevas. Ellos se han repartido el trabajo de acuerdo con la especialidad de cada cual, Vilomara ha pintado la hostería, la calle y el claustro; Alarma, la quinta y el comedor de Don Juan; Junyent, el cementerio y la apoteosis, pues estos notabilísimos artistas son íntimos y leales amigos, cosa extraña

sexto y séptimo acto, durante las apariciones del comendador, se tocará trozos de la magnífica escena de la ópera de Mozart». «El Tenorio en el Eslava», *El Imparcial*, 25/10/1916, p. 5.

⁵⁰⁹ La escena de la Apoteosis ocurre al final del acto III de la segunda parte del drama, aunque la decoración para este acto es la misma que la del acto I, de acuerdo con el texto original de Zorrilla. Cfr. *La Vanguardia*, 30/10/1915, p. 7; FARFARELLO. «Teló enlaire», *L'Esquella de la Torratxa*, núm. 1923, 05/11/1915, p. 745.

⁵¹⁰ Cfr. RIBERA BERGÓS, J. «L'escenògraf Maurici Vilomara», *op. cit.*, vol. I., p. 247; ANÒN. «Don Juan Tenorio en el Teatro Eslava», *La Ilustración Artística*, núm. 1819, 06/11/1916, p. 722.

tratándose de gente del mismo oficio, y vienen colaborando durante muchos años sin menoscabo de su respectiva individualidad.⁵¹¹

En la reposición en el Eslava, el empresario y director quiso que los elementos de la puesta en escena fueran fieles a la verdad histórica. Así, cuando el redactor de *El Imparcial* le preguntó en una entrevista previa al estreno dónde acontecería la célebre «Escena del sofá», si en un banco o sobre unos cojines, Martínez Sierra respondió: «Sobre este punto hemos dudado bastante y aún no sabemos si “situar” la famosa escena en un banco con almohadones que, según afirman autoridades, era el asiento correspondiente a la época, o en un diván cubierto por un magnífico tapiz persa».⁵¹²

El anticuario Juan Lafora,⁵¹³ quien colaboraría más de una vez con la compañía, fue el encargado de proporcionar todos los elementos del atrezzo: «todos los muebles son de época, no reproducidos, sino auténticos; de esto se ha encargado el Sr. Lafora, que además de poseer una magnífica colección de antigüedades está escribiendo una importante y documentadísima Historia del mueble».⁵¹⁴ En este sentido, Martínez Sierra:

Vivió siempre pendiente del cuidado exquisito de las decoraciones y el impacto del detalle, y por eso engalanaba la escena con muebles de anticuario, presentaba las mesas con espléndidos servicios de plata si la obra lo pedía y colgaba de los testeros cuadros firmados por Joaquín Mir, Eliseo Meifrén, Julio Romero de Torres o Ignacio Zuloaga.⁵¹⁵

El que el atrezzo fuera de época fue de los aspectos más alabados por la prensa:

[...] según averiguamos, hasta el último momento, o sea hasta diez minutos antes de comenzar la función, la Empresa estuvo buscando muebles y objetos para que ni en el menor detalle se advirtiese el más pequeño descuido. La sillería Renacimiento de la quinta de Don Juan, la vajilla con que se sirvió la cena, el mantel que cubría la mesa, la lámpara del cuarto acto, los velones, todo, en fin, cuanto se puso anoche en el escenario de Eslava, es auténtico y de la época.⁵¹⁶

La acotación del texto original de Zorrilla para el acto I de la segunda parte –que debía llevar a cabo Junyent– describía el lugar de los acontecimientos de la siguiente manera:

⁵¹¹ «El Tenorio en el Eslava», *El Imparcial*, 25/10/1916, p. 5.

⁵¹² *Ibid.*

⁵¹³ Frederic Marès se refirió a él en sus memorias como uno de los mejores anticuarios madrileños de la época. Su tienda se hallaba en la Carrera de San Jerónimo, 51. Era un hombre «serio, muy serio, inteligente, conciso en sus apreciaciones, justo en la palabra. Se le escuchaba con interés. Pero lo que más admiré de él, fue el trato que daba a los objetos que nos iba mostrando. Más que tocar las piezas las acariciaba. Más que un anticuario dispuesto a vender, me pareció un coleccionista dispuesto a adquirir. Tanto era el amor que ponía en las cosas. [...] supe después, que la gran ilusión de Lafora era la de seleccionar en sus adquisiciones, una que otra pieza para su colección particular. [...] Su competencia, sus conocimientos de arte y restauración, su seriedad, le granjearon un gran respeto. En su tienda, al atardecer, se reunían académicos, historiadores, arqueólogos, investigadores y coleccionistas». MARÈS, F. *El mundo fascinante del coleccionismo y las antigüedades. Memorias de la vida de un coleccionista*. Barcelona: Museu Frederic Marès de Barcelona, 2000, p. 248.

⁵¹⁴ «El Tenorio en el Eslava», *El Imparcial*, 25/10/1916, p. 5.

⁵¹⁵ FUSTER, E. *El mercader de ilusiones, op. cit.*, p. 132.

⁵¹⁶ «El Tenorio en Eslava», *El Imparcial*, 29/10/1916, p. 3.

Panteón de la familia Tenorio. El teatro representa un magnífico cementerio, hermo­seado a manera de jardín. En primer término, aislados y de bulto, los sepulcros de don Gonzalo Ulloa, de doña Inés y de don Luis Mejía, sobre los cuales se ven sus estatuas de piedra. El sepulcro de don Gonzalo a la derecha, y su estatua de rodillas; el de don Luis a la izquierda, y su estatua también de rodillas; el de doña Inés en el centro, y su estatua de pie. En segundo término, otros dos sepulcros en la forma que convenga; y en el tercer término y en puesto elevado, el sepulcro y estatua del fundador don Diego Tenorio, en cuya figura remata la perspectiva de los sepulcros. Una pared llena de nichos y lápidas circuye el cuadro hasta el horizonte. Dos llorones a cada lado de la tumba de doña Inés, dispuestos a servir de la manera que a su tiempo exige el juego escénico. Cipreses y flores de todas clases embellecen la decoración, que no debe tener nada de horrible. La acción se supone en una tranquila noche de verano, y alumbrada por una clarísima luna.⁵¹⁷

Si bien no hemos localizado fotografías en la prensa que nos muestre el aspecto final de la escenografía elaborada por Junyent –a diferencia de las de Vilomara y Alarma–,⁵¹⁸ contamos con otros testimonios de gran valor. El primero consiste en un boceto acuar­elado conservado en el archivo Armengol-Junyent que nos muestra una primera concepción para la escenografía [cat. 37, núm.1]. En él Junyent plasma de manera esquemática un panteón de líneas orientalistas, con las características cúpulas bulbosas. Parece estar inspirado en el Taj Mahal que pudo ver durante su viaje por la India en 1908. El boceto se caracteriza por su gran plasticidad y luminosidad, dándole aspecto de escena diurna, más que de la nocturnidad en la que se desarrolla la trama del acto III del *Don Juan Tenorio*. Es una composición de gran originalidad y modernidad y llaman la atención las arcadas de vegetación así como los árboles de copa redonda de concepción sintética agrupados al fondo y encajados en el interior del último de los arcos.

⁵¹⁷ ZORRILLA, J. *Don Juan Tenorio* (ed. de Aniano Peña). Madrid: Cátedra, 1979, p. 181.

⁵¹⁸ Las únicas fotografías que se conocen del estreno del *Tenorio* en el Eslava muestran escenografías elaboradas por Maurici Vilomara y Salvador Alarma. Por un lado, en *La Ilustración Artística* (núm. 1819, 06/11/1916, p. 722) se publicaron dos fotografías que capturan un momento del acto I en la hostería de Laurel, y un retrato de las actrices Catalina Bárcena e Irene Alba en el interior de la celda, correspondiente al acto III, todas ellas de la primera parte de la obra. Estas imágenes fueron recogidas y analizadas por Jordi Ribera Bergós en su Tesis Doctoral. *Vid.* RIBERA BERGÓS, J. *L'Escenògraf Maurici Vilomara, op. cit.*, vol. I, pp. 247-248; 368; vol. II, pp. 793-796. Otra fotografía que muestra nuevamente un primer plano de Bárcena y Alba fue publicada en la revista *Nuevo Mundo*, núm. 1191, 03/11/1916, p. 16. Finalmente hemos localizado una imagen de la célebre «Escena del sofá» del acto IV, que elaboró Alarma, y aunque en ella se muestra un primer plano de los actores, al fondo se adivina el decorado con la balconada. *Vid.* *Blanco y Negro*, núm. 1329, 05/11/1916, p. 30. Por otra parte, en el Museo Nacional del Teatro, en Almagro (Ciudad Real), en el fondo de Gregorio Martínez Sierra se conservan dos bocetos al pastel de escenografías de *Don Juan Tenorio*. Ilustran, por un lado, la calle de la casa de doña Ana (acto II de la primera parte); y el cementerio, (actos I y III de la segunda parte). Ambos bocetos figuran catalogados bajo la autoría de Maurici Vilomara, pese a no presentar ninguna firma ni inscripción. No obstante creemos que no fueron realizados por este autor, pues el estilo de los mismos está muy alejado del característico del maestro, además de estar datados en 1923, año en el que tuvo lugar una reposición de la obra en el Eslava. En esa época Vilomara ya no colaboraba con Martínez Sierra. *Vid.* Museo Nacional del Teatro. Fondo de Gregorio Martínez Sierra [Topográfico: ES02227].

El segundo testimonio con el que contamos es un teatrín conservado el MAE [cat. 37, núm. 2] en el que se hace patente que la concepción inicial del boceto mencionado ha sido transformada, mostrando de este modo una escena nocturna. Al fondo, la arquitectura orientalista ha dado paso a un panteón de líneas renacentistas, acorde con la época en la que sucede la acción. Junyent ha simplificado en su escenografía la idea de Zorrilla y sitúa en su maqueta únicamente las tres tumbas de Gonzalo Ulloa, doña Inés y don Luis Mejía. La pared de nichos señalada por el autor no se halla presente en la decoración. Destaca especialmente el fastuoso sepulcro de doña Inés, que parece estar directamente inspirado en el del Cardenal Francisco Ximénez de Cisneros, del escultor Bartolomé Ordoñez, conservado en la capilla de San Idelfonso de la Universidad de Alcalá. El teatrín constituye un ejemplo más que demuestra que Junyent va más allá de la mera ilustración. Tal y como señaló Bravo, quien se refirió a él en su estudio sobre la escenografía catalana:

El color, después de la lliçó simbolista, es vincula més a la creació tonal d'una atmosfera que no pas a una preocupació representativa. Les línies s'alliberen de finalitats detallistes per desaparèixer darrera de taques que evoquen textures i volums en realitat no dibuixats. La distribució de masses, enfront d'una fragmentació aleshores sovint excessiva i innecessària, es conté en un retorn a la sobrietat i l'escassetesa romàntica. El resultat, tanmateix, és dens, viu i profundament líric.⁵¹⁹

Finalmente, contamos con un tercer boceto conservado en el fondo personal de Junyent que, si bien no cuenta con ninguna inscripción que identifique la escena ni la obra a la que pertenece, creemos que se trataría del momento del Apoteosis, que sucede al final del acto III de *Don Juan Tenorio* [cat. 37, núm. 3]. En el boceto vemos a Doña Inés tomando la mano de Don Juan, que aparece hincado de rodillas. Les rodean los ángeles que, de acuerdo con la acotación, derraman sobre ellos flores y perfumes «y al son de una música dulce y lejana, se ilumina el teatro con luz de aurora. Doña Inés cae sobre un lecho de flores, que quedará a la vista en lugar de su tumba, que desaparece».⁵²⁰ Dicho boceto nos ha permitido identificar, a su vez, cuatro fragmentos de teatrín que creemos que se corresponderían con este Apoteosis, conservados en el MAE [cat. 37, núms. 4-7]. No obstante, se trata de una hipótesis, ya que, al igual que el boceto, carecen de inscripciones que nos permitan atribuirlo con total seguridad a esta obra.⁵²¹

La crítica alabó la presentación escénica, señalando que tanto por su riqueza como por su buen gusto «reconstituyen en toda su fidelidad el ambiente y el carácter de la época».⁵²²

⁵¹⁹ BRAVO, I. *L'Escenografia catalana, op. cit.*, pp. 130-131.

⁵²⁰ ZORRILLA, J. *Don Juan Tenorio, op. cit.*, p. 226.

⁵²¹ En la base de datos del MAE, estos bocetos figuran atribuidos al *Faust* o al *Don Juan*, con un interrogante. *vid.* MAE-Institut del Teatre [Registro: 239076; Topográfico: P6]. Nos inclinamos hacia la segunda opción, como acabamos de indicar. Pese a no poder afirmar con total seguridad que los fragmentos pertenezcan a esta obra, los hemos incluido igualmente en nuestra ficha del repertorio, a la espera de poder contar con nuevos datos que nos permitan corroborar o desmentir nuestra hipótesis.

⁵²² «Gacetillas teatrales», *El Globo*, 31/10/1916, p. 3.

Arturo Mori, en *El País*, apuntaba: «Martínez Sierra ha hecho [...] un verdadero derroche de buen gusto de originalidad, de aproximación al ambiente histórico. Vilumara y Junyent han pintado las decoraciones del drama y en ellas hemos advertido notables orientaciones innovadoras». ⁵²³ El cronista de *El Imparcial* señaló que las decoraciones destacaban por su «carácter y gran valor artístico». ⁵²⁴

Por su parte, Alejandro Miquis también alababa la indumentaria y las decoraciones en la revista *Nuevo Mundo*:

Aparte las ilustraciones musicales, el Sr. Martínez Sierra ha buscado la intensidad artística de su interpretación del *Don Juan* en la cuidadosa reconstitución rigurosamente histórica de la indumentaria de la época. En este punto el acierto ha sido completo y la labor, por tanto, doblemente plausible. En las decoraciones, todas nuevas, a veces los escenógrafos se han atendido más a la tradición que a una rigurosa satisfacción de las indicaciones del libreto; pero el hecho tiene excusa y es realmente pecado venial. Con todos esos detalles y alguno más de acertada escenografía, como la presentación plástica del entierro, bastaría para que el Don Juan Tenorio de Eslava, aun con algunos defectos, fuese este año el mejor que hemos presenciado en Madrid. ⁵²⁵

6.6.3 *Navidad*

La siguiente obra de la compañía de Martínez Sierra en la que colaboró Junyent fue *Navidad* [cat. 38], escrita por María Lejárraga –aunque el texto aparece firmado por Gregorio Martínez Sierra–, con partitura de Joaquín Turina, quien también dirigió la orquesta. ⁵²⁶ Se estrenó en el Teatro Eslava de Madrid el 21 de diciembre de 1916 y posteriormente en el Teatro Novedades de Barcelona el 19 de junio de 1917, fecha un tanto llamativa teniendo en cuenta que se trataba de una obra de temática navideña. ⁵²⁷

Navidad se definía en el texto como «milagro en un acto y tres cuadros». Los dos primeros eran puramente mímicos y el último declamado. Estaban todos protagonizados por la Virgen. Esta descendía del retablo con su hijo en brazos tras la misa la noche de Navidad y, acompañada por San Francisco y otros personajes celestiales, paseaba por

⁵²³ MORI, A. «Don Juan en los tablados», *El País*, 02/11/1916, p. 1.

⁵²⁴ «El Tenorio en Eslava», *El Imparcial*, 29/10/1916, p. 3.

⁵²⁵ MIQUIS, A. «La semana teatral...», *op. cit.*, p. 17.

⁵²⁶ «Para los dos primeros [cuadros] ha escrito el maestro Turina una inspirada partitura en la que felizmente se conciertan los motivos populares en aires de copla y villancicos, con delicadísimas melodías que van diseñando el paso de la Virgen y otros momentos del poema». «Notas teatrales. Eslava. Navidad», *ABC* (Madrid), 22/12/1916, p. 16. La orquesta contaba con tan solo catorce músicos, pues el espacio destinado a ella en el teatro no permitía una plantilla mayor. En Barcelona esta plantilla se amplió a treinta profesores de orquesta. Un análisis musical pormenorizado de la partitura de Turina ha sido realizado por GUERRA, M. *La pantomima musical a principios del siglo XX en España: a la vanguardia Europea*. Trabajo de fin de Máster. Madrid: Universidad Complutense, 2015-2016, pp. 30-42.

⁵²⁷ A este respecto, el cronista de la revista satírica *Cuca fera* se mofó abiertamente de la obra y de su director: «Home, senyor Martínez Sierra, vol fer el favor de no fer més ximpleries?... A qui se li acut en plena nit de Sant Joan, quan els focs cremen al carrer i els cors baten cercant amor, i tota la ciutat és una llama rada d'entusiasme, enjiponar nos en el seu teatre, res més que un pessebre animat una mica cínic, i una mica poca solta... [...] Oi que el senyor Martínez Sierra està malalt? Malalt del cap, naturalment». PANGLOSS. «Teatres», *Cuca fera*, núm. 11, 28/06/1917, p. 173.

frías calles de una ciudad visitando a los más desfavorecidos y mostrando a su hijo Jesús. La incredulidad inicial del grupo de miserables se torna en emocionado fervor al presenciar el milagro y la Virgen les entrega a su hijo.

Para explicar en qué consistía esta nueva creación impulsada por Martínez Sierra, algunos cronistas se refirieron a ella como la representación de un misterio –lo comparaban con los clásicos *miracles* que todavía representan niños en las calles de Valencia en altares artesanales durante las fiestas patronales de San Vicente Ferrer–.⁵²⁸ A raíz del posterior estreno en Barcelona fue asociada con las visiones musicales que años atrás había llevado a cabo Lluís Graner en el Teatre Principal:

«Navidad», per la seva estructura i per alguns dels procediments seguits en el desenrotlló, representa indubtablement una novetat en el teatre castellà. No aixís, siga dit en justícia, en el nostre teatre, ja que'ls espectacles Graner presentaren deu anys enrera en aquest sentit un bon nombre de obres, veritables acerts de fàbula i de presentació. Això no vol dir que el propòsit d'En Martínez Sierra al portar aquest gènere teatral a l'escena castellana, no siga el d'un innovador ben intencionat mereixedor per aital motiu de tota mena d'encoratjaments en la seva tasca.⁵²⁹

Por la singularidad del género, el público madrileño la recibió inicialmente con cierta perplejidad al no comprender qué era exactamente aquello que estaba observando:

A la acostumbrada, inevitable, pregunta de los amigos de la casa, antes de alzarse el telón: —¿Qué es esto? Contestaban ellos con un expresivo gesto de duda: —No lo sabemos. —Una cosa muy rara—decía vagamente alguno. —Una cosa sin término medio. O un gran éxito o un gran fracaso—concluyó el más confiado.⁵³⁰

Teniendo en cuenta las características de *Navidad*, cuya fuerza dramática se apoyaría en gran medida en la plasticidad de los cuadros –pues las dos primeras partes de la obra eran una pantomima, como hemos señalado–, era fundamental una buena presentación escénica. Por ello, Martínez Sierra no dudó en encargar las escenografías a Salvador Alarma y Oleguer Junyent, convencido de que ambos, con sus grandes aptitudes, elaborarían unas decoraciones que contribuirían a la grandeza de la obra. Alarma asumió las correspondientes a los dos primeros cuadros,⁵³¹ que se desarrollaban en el interior de una catedral gótica la noche de Navidad⁵³² y en una calle estrecha a la cual daba una de las puertas de la catedral, respectivamente; Junyent llevó a cabo la decoración del tercero –el

⁵²⁸ R.B. «Los teatros. Eslava. Navidad», *La Correspondencia de España*, 21/12/1916, p. 6.

⁵²⁹ GIRALT, C. «Teatre», *El Poble català*, 21/06/1917, p. 2. *Vid.* también «Revista», *Feminal*, núm. 122, 24/06/1917, s.p.; «Revista», *Il·lustració catalana*, 1/7/1917, núm. 734, p. 466.

⁵³⁰ A.P.L. «Gacetillas teatrales», *El Heraldo de Madrid*, 23/12/1916, p. 2.

⁵³¹ Una fotografía de escena de una de las decoraciones de Alarma puede verse en la revista *Blanco y negro*, 07/01/1917, p. 32.

⁵³² De acuerdo con la prensa, el interior de la iglesia concebido por Alarma no era gótico, sino románico. La mutación entre ambos cuadros se debía realizar de manera rápida por lo que se empleó un telón corto en el segundo cuadro. *Cfr.* OBERÓN. «Crítica. Navidad: Milagro en tres cuadros, compuesto por Gregorio Martínez Sierra. Música de Joaquín Turina. Comentarios ingenuos y apasionados, por Oberon», *Atenea*, núm. 1, Madrid: Imp. Clásica Española, 1916, pp. 342 y 344.

único en el que los personajes hablaban—, que tenía lugar en un campo en las afueras de una ciudad moderna.

En el fondo personal de Junyent se conserva una carta de Martínez Sierra en la que este le confirmaba la recepción de dos bocetos, probablemente unas primeras propuestas. Aunque la carta está sin fechar, presumimos que se refiere a *Navidad*, tanto por la fecha en la que comenta que ha de recibir el decorado —el 15 de diciembre— como por la mención de Alarma. El trato en ella es muy cordial e indicativo de que debían mantener una relación de confianza, pues Martínez Sierra le pide incluso que haga de intermediario con el empresario de Eldorado (Joan Gumà), donde pretendía actuar, en caso de estar disponible, durante todo el mes de junio de 1917. Además le pide que asista a los ensayos, algo muy habitual para Martínez Sierra, quien reclamaba la constante presencia de los artistas con los que contaba, como colaboradores imprescindibles en la concepción plástica de los montajes:

Muy querido amigo: Recibí su amable carta y los bocetos: ambos son verdaderamente preciosos, muy artísticos, muy apropiados y además de gran efecto. Es usted todo un señor artista. Le envío detalladamente la decoración del último para que tenga en cuenta algunas cosas: y le enviaré también la obra entera dentro de muy pocos días, en cuanto la termine. Tenga usted en cuenta —también se lo digo a Alarma— que el decorado ha de estar todo aquí el 15 de diciembre y si me lo enviaran antes me harían ustedes un gran favor. Vaya usted preparándose para asistir a los últimos ensayos: me hace usted mucha falta porque hay muchos cambios de luz. Quisiera trabajar en Eldorado desde el 1 al 30 de junio: me interesa mucho que hable usted cuanto antes con esos señores porque no quiero quedarme sin ir a Barcelona este año. También le ruego que haga lo posible para que me envíen los reflectores enseguida. Perdona usted que le moleste para tantas cosas, inconvenientes de ser tan amable. Catalina le saluda cariñosamente. Siempre muy suyo.
G. Martínez Sierra [firma].⁵³³

La amplia acotación de Martínez Sierra —a la que hacía referencia en su carta— describía con exactitud el espacio en el que se localizaba la acción, así como la atmósfera gélida del ambiente:

Campo en las afueras de una gran ciudad moderna y ultracivilizada. En primer término, carretera (se supone que el proscenio la corta por el centro); así es que, formando cortina el resto de la escena, hay una de las filas de árboles que la limitan, desnudos y esqueléticos, puesto que es invierno, con las ramas cubiertas de nieve helada; sin embargo, a la izquierda se alza un pino que se conserva verde, y la nieve que queda entre el ramaje, escarchada y brillante, le da aspecto de “árbol de Navidad”. Detrás de la mísera cortina de árboles están tendidas las vías del camino de hierro, que como ya está cerca la ciudad, se entrecruzan en complicado laberinto. Al fondo la silueta de la ciudad,

⁵³³ Carta de Gregorio Martínez Sierra a Oleguer Junyent (sin fechar). Archivo Armengol-Junyent. El teatro Eldorado parece que no estaba disponible, pues la compañía ese verano actuó nuevamente en el Teatro Novedades.

un poco lejana, con el centelleo intermitente de sus luces, y sobre ella el resplandor rojizo con que tiñe el aire empañado de invierno la intensa iluminación urbana. Ha dejado de nevar y ha salido la luna; sobre el suelo blanco de nieve, las sombras de los árboles de primer término se acusan fuertemente. Ha caído el viento y el aire está inmóvil, como de cristal. De vez en cuando unos cuantos copos de nieve se desprenden de las ramas de los árboles y caen lentamente. Reina el silencio aterciopelado y frío de la nieve.⁵³⁴

A diferencia de *El Reino de Dios* y *Don Juan Tenorio*, en este caso no contamos, lamentablemente, con ningún boceto original o teatrín, material que sería necesario para poder determinar si Junyent logró traducir en su escenografía esa atmósfera tan precisa definida por Martínez Sierra. Sí que hemos localizado, no obstante, algunas reproducciones en prensa de fotografías tomadas durante la representación [cat. 38, núms. 1-3]. A pesar de no mostrar una visión general de la escena, pues, como era habitual, centran su atención en los intérpretes, las imágenes nos permiten comprobar que Junyent se ajustó con bastante precisión a las acotaciones, algo importante para Martínez Sierra de acuerdo a la citada carta.⁵³⁵

Junyent sitúa la acción en lo que parece una colina elevada, completamente nevada con árboles a ambos lados de la escena. Al fondo vislumbramos el panorama de la citada «ciudad moderna» repleta de edificios con los tejados teñidos de blanco, en el que se hace patente sus dotes en el manejo de la perspectiva. Se trataba de una escena nocturna y la iluminación tenía una importancia capital, ya que en todas las casas se veían las luces encendidas de acuerdo con las crónicas; esto es algo que no podemos observar en las fotografías conservadas pero que sin duda debió sorprender al público, como señaló la crítica: «La tercera [decoración] produce gran efecto. Su escenografía es de la que se aplaude siempre: una ciudad, con miles de ventanas iluminadas, que se extiende como fondo de un paisaje nevado de las afueras, marco adecuado de Nacimiento ó de Milagro».⁵³⁶ En este sentido, Junyent con su escenografía buscó generar impacto y emoción en el espectador, tal y como requería el desarrollo de los acontecimientos.

⁵³⁴ MARTÍNEZ SIERRA, G. *Obras completas. El Reino de Dios; La Adúltera Penitente. Navidad*. Madrid: Saturnino Calleja, 1922, p. 232.

⁵³⁵ Es interesante el comentario en relación a la necesidad de las acotaciones que el crítico de la revista *Atenea*, aportó –bajo el seudónimo de Oberón–, en su crónica de la obra *Navidad*: «¿Para qué o para quién describe el señor Martínez Sierra tan prolijamente el lugar de la acción? Lo decimos, porque en el teatro pudimos observar que sus indicaciones se han atendido sólo en parte... y aun fuera mejor desatenderlas. Shakespeare, Calderón, Maeterlinck, entre otros, describen la escena de una sola pincelada: “Explanada de un Castillo”, “Una plaza en Verona”, “Bosque”, “Salón”, “Jardín”, “Torreón”, etc., etc. Y aunque el señor Martínez Sierra, y con él algunos dramaturgos y comediógrafos modernos, crean otra cosa, es preferible enunciar tan concisamente la escenografía, porque hay alguien que debe velar por darnos la interpretación del pensamiento total del poeta, y es el escenógrafo. En esto es más fácil que acierte este último que el primero...». OBERÓN. «Crítica. Navidad...», *op. cit.*, pp. 345-346.

⁵³⁶ ANDRENIO. «Veladas teatrales», *La Época*, 22/12/1916, p. 2.

El vestuario –que de acuerdo con el programa de la compañía estaba a cargo de José Zamora– fue especialmente cuidado. Las críticas alabaron su riqueza y coincidieron al comparar a los protagonistas con esculturas o figuras de la pintura italiana renacentista, efecto acentuado por el buen hacer de los actores, principalmente en sus actitudes y movimientos de los dos primeros cuadros, puramente mímicos. El cronista del *ABC*, por ejemplo, señalaba: «Se han tenido en cuenta para el atavío escénico de *Navidad* los mejores modelos. Las vestiduras de los arcángeles son fiel reproducción de Boticelli»,⁵³⁷ o en la misma línea, Andrenio, en *La Época*, también alababa la riqueza plástica de los personajes:

La Bárcena, con su manto azul sobre las vestiduras blancas, parece una virgen de talla de algún escultor famoso. [...] San Francisco es también una escultura. Dos arcángeles parecen sacados de algún cuadro de Antigua pintura italiana de Botticelli o Piero della Francesca.⁵³⁸

Igualmente, se alabó el retablo auténtico que se utilizó en el primer acto, cedido para la representación por el anticuario Juan Lafora, que ya hemos visto que colaboró en el *Don Juan Tenorio*. No gustó tanto la figura del niño: «vimos un Niño Jesús en madera esculpida, que con su realismo impertinente destruía toda emoción. Cosas estas que no se armonizan con los buenos propósitos del director de la compañía de Eslava».⁵³⁹

Como hemos apuntado, *Navidad* fue estrenada el día 21 de diciembre de 1916 y fue acogida con entusiasmo por parte de prensa y público.⁵⁴⁰ Algunos cronistas incluso la consideraron la mejor de las representadas hasta el momento: «De todas cuantas obras se han puesto en Eslava, y cuya “mise en scene” hemos celebrado largamente, ninguna llega a “Navidad”, aun siendo aquéllas de mucha menor dificultad que ésta».⁵⁴¹ Las críticas coincidían unánimemente en que la gran virtud de la obra era su capacidad emotiva: «Se levanta el telón, y a los pocos instantes el misterio gravitaba sobre mi alma, dándome a gustar una emoción penetrativa, aplaciente, de linaje purísimo, como la he sentido contadas veces en el teatro».⁵⁴² También es ilustrativa la crónica de «A. P. L.» en *El Heraldo de Madrid*, en la que plasmó algunos de los comentarios y reacciones que había escuchado a la salida del teatro:

Cuando, concluido el estreno de «Navidad», la gente, después de aplaudir a autores e intérpretes se agolpó en los pasillos disponiéndose a salir, hubo, al revés de lo que ocurre en todos los estrenos, un momento de silencio, de duda y vacilaciones, como si cada cual, desorientado por el atrevimiento del comediógrafo y lo desusado de la obra, inseguro de su juicio y temeroso de haberse dejado arrebatar por un artificio sentimental,

⁵³⁷ «Notas teatrales. Eslava. Navidad», *ABC* (Madrid), 22/12/1916, p. 16.

⁵³⁸ ANDRENIO, «Veladas teatrales», *op. cit.*, p. 2.

⁵³⁹ OBERÓN. «Crítica. Navidad...», *op. cit.*, p. 350.

⁵⁴⁰ Desde el día del estreno hasta el 25 de enero de 1917, se ofrecieron 57 representaciones.

⁵⁴¹ A. P. L. «Gacetillas teatrales», *El Heraldo de Madrid*, 23/12/1916, p. 2.

⁵⁴² PÉREZ, R. «Los teatros», *El Imparcial*, 22/12/1916, p. 2.

no se atreviese a manifestar su opinión y esperase la del vecino o amigo para contrastar el acierto de la suya. Al cabo, alguien más despreocupado, sincero o expansivo, exclamó: —Señores, yo me he entregado. —Y yo— saltó entonces un crítico, y añadió apuntando con el índice a los ojos todavía húmedos—: y aún conservo las señales. —Me parece— terció aquí una linda dama— que a todos nos ha ocurrido lo mismo, y quién más pronto, cuál más remiso, todos la hemos entregado. No hay, pues, discusión posible acerca de la buena calidad teatral de la obra de Martínez Sierra. [...] El público entró sin reservas en la obra desde el primer momento. Y permaneció en ella hasta el final, ganado por el sentimiento. En el fondo, el teatro es eso: la seducción, que conquista antes que el raciocinio.⁵⁴³

La presentación escénica de los tres cuadros también fue, de manera general, alabada por la crítica madrileña y muy del gusto del público por el citado efectismo,⁵⁴⁴ señalándose que era «digna de la reputación sus autores».⁵⁴⁵ Algunos, no obstante, quizás con una mentalidad más moderna, mostraron ciertos reparos, como el periodista Ramón Pérez de Ayala, que consideró que pecaba por abuso de realismo.⁵⁴⁶ En este sentido, llama la atención la diversidad de opiniones o juicios subjetivos de cada cronista, pues mientras que uno —Pérez de Ayala— consideraba el telón corto del segundo cuadro como la única decoración artística,⁵⁴⁷ otro —Oberón— se refirió a él como: «detestable telón corto [...], tan viejo de técnica escenográfica como todos los de este género». A este último tampoco le gustó la de Junyent, pues la calificó de «lastimosa»⁵⁴⁸ contrastando nuevamente con otra de las opiniones publicadas, como la de R. B., que calificaba las decoraciones de soberbias, especialmente la del tercer cuadro.⁵⁴⁹

Muchos coincidieron, a su vez, en la opinión de que el diálogo del tercer cuadro desentonaba demasiado con el resto de la representación, por la crítica social que implicaba. De esta opinión era, por ejemplo, Andrenio, cronista de *La Época*, que también criticó que el citado cuadro se hizo demasiado largo:

Los defectos vienen da la insistencia en la tesis ó en la tendencia franciscanista. Se habla demasiado de pobres y ricos, de lo que cuestan las funciones de iglesia y de otras cosas temporales, y todo esto nos aleja, de la exaltación mística, que es el ambiente del milagro, y nos hace descender al nivel terreno de las luchas sociales. Quizás los personajes populares del Sr. Martínez Sierra tienen razón en algún momento; pero este elemento de

⁵⁴³ A.P.L. «Gacetillas teatrales», *op. cit.*, p. 2.

⁵⁴⁴ «Ante todo, es de aplaudir la artística presentación en escena del milagro Navidad, de Martínez Sierra y Turina. Como el teatro, aparte de ser otras cosas, es espectáculo, en todos los géneros de la dramática es importante la presentación visual, pero más todavía en el teatro de lo maravilloso, donde fracasaría la impresión que pretende producirnos con lances y personajes peregrinos, si la manera sensible de presentarlos no fuese bastante artística para despertar, o al menos para conservar en nosotros la ilusión de semejante asunto». ANDRENIO. «Veladas teatrales», *La Época*, 22/12/1916, p. 2.

⁵⁴⁵ Cfr. MUGICA, E. «Los Teatros. Eslava. Navidad», *El Globo*, 22/12/1916, p. 1; «Notas teatrales. Eslava. Navidad», *ABC* (Madrid), 22/12/1916, p. 16.

⁵⁴⁶ PÉREZ, R. «Los teatros», *op. cit.*, p. 2.

⁵⁴⁷ *Ibid.*

⁵⁴⁸ OBERÓN. «Crítica. Navidad...», *op. cit.*, p. 350.

⁵⁴⁹ R.B. «Los teatros. Eslava. Navidad», *La Correspondencia de España*, 21/12/1916, p. 6.

teatro social es demasiado denso, demasiado insistente, y abruma a la poesía religiosa del Milagro. Ganaría el cuadro tercero de Navidad si el autor lo aligerara discretamente. Yo creo que al Sr. Martínez Sierra le ha ocurrido lo que á las personas tímidas que, estando de visita, no se deciden á marcharse, y se eternizan, contra su voluntad y la de los dueños de la casa. Hay varios momentos en que parece que va á terminar el cuadro, y en que terminaría estéticamente; mas el autor los desaprovecha, y continua. Esta prolongación, y la insistencia en la posición franciscanista, antes apuntada, hacen que el cuadro último pese, y hasta que en algunos momentos caiga en un sentimentalismo un poco relamido.⁵⁵⁰

Después del éxito madrileño, *Navidad* se estrenó en Barcelona formando parte del amplio repertorio que trajo la compañía ese verano para dar a conocer al público de la ciudad condal –a quien había prometido volver– sus nuevas creaciones. La compañía se instaló en el Teatro Novedades, donde estuvo actuando desde el 1 de junio hasta el 15 de julio de 1917, y el estreno de la obra que nos ocupa tuvo lugar el 19 de junio.⁵⁵¹ Poco tiempo después, el 20 de septiembre, Enric Borràs inauguró temporada en ese mismo teatro con su nueva compañía de teatro catalán tras haber abandonado su residencia en Madrid y regresar a Barcelona, como hemos visto previamente.

Al igual que había sucedido en la capital, *Navidad* tuvo una cálida acogida y la escenografía fue considerada espléndida por L.L.L., redactor de *L'Esquella de la Torratxa*,⁵⁵² y por Casimir Giralt, de *El Poble Català*, entre otros.⁵⁵³ Más allá de calificaciones superficiales, las crónicas no se entretuvieron en comentarlas, a excepción de la valoración de «M.S.» en *La Publicidad*, que si bien coincidió con sus colegas en las alabanzas, se extendió algo más en su apreciación de la escenografía de Junyent:

«Navidad» ha sido vestida y decorada con mucho gusto. Hermosas son las decoraciones con que el señor Alarma ha realizado los dos primeros cuadros; hermosa y de muy buen efecto de luz la decoración panorámica de la ciudad de noche de Olegario Junyent. En ella ha conseguido Junyent con la luz y el color efectos admirables de iluminación desde el interior de los edificios y del fondo de las grandes vías de la ciudad.⁵⁵⁴

Por otro lado, objeciones similares a las que había manifestado Andrenio en su crónica tras el estreno en Madrid fueron expuestas por M.S. en su crítica:

Los dos primeros cuadros de esta obra son puramente de mímica y música. El último está escrito en diálogos y encierra lo que podríamos denominar el espíritu y la tendencia de la producción del señor Martínez Sierra. Quizá esta substitución de la música por la palabra, perjudica el efecto final del milagro. La música, sutiliza y predispone de tal manera al espíritu, que las palabras a no ser muy sublimes no pueden sostener y menos

⁵⁵⁰ ANDRENIO, «Veladas teatrales», *op. cit.*, p. 2.

⁵⁵¹ *Cfr. Almanaque del Diario de Barcelona para el año 1918*. Barcelona: Impr. del Diario de Barcelona, p. 94.

⁵⁵² L.L.L. «Teló enlaire», *L'Esquella de la Torratxa*, núm. 2008, 22/06/1917, p. 476.

⁵⁵³ GIRALT, C. «Teatre», *op. cit.*, p. 2.

⁵⁵⁴ M.S. «De Barcelona. Teatro de Novedades. Estreno de “Navidad”», *La Publicidad*, 20/06/1917, p. 9.

intensificar la emoción del público. En sus diálogos hay frases impetuosas, frases vivas que tocan en los rincones íntimos donde tiemblan las lágrimas que, a veces, no se lloran jamás. Pero aun así el último cuadro, peca, tal vez, de largo para ser sostenido en una misma tesitura y alrededor de un mismo tema.⁵⁵⁵

6.6.4 *La Adúltera penitente*

Además de la reposición de *Navidad* y de otras obras de su repertorio, durante su gira por Barcelona en el verano de 1917 la compañía de Martínez Sierra también estrenó algunas piezas que después fueron presentadas en la capital, a la inversa de lo que había ocurrido con la obra que acabamos de comentar. Es el caso de *La Adúltera penitente (Santa Teodora)* [cat. 40], adaptación por Martínez Sierra (María Lejárraga) de la obra homónima escrita por Agustín Moreto en colaboración con Juan de Matos y Jerónimo Cáncer.⁵⁵⁶

La Adúltera penitente se estructura en tres actos, de los cuales el acto II se divide en tres cuadros y el acto III en cuatro cuadros. De acuerdo con los lugares en los que acontece la acción, esta requería de seis decoraciones nuevas, que fueron repartidas entre Junyent, Vilomara y Alarma. De las obras de Martínez Sierra para las que Junyent elaboró escenografías, esta es la que nos presenta más incógnitas. Así, además de la carencia de materiales originales –no contamos con ningún boceto o teatrín–, en ninguna de las múltiples crónicas que se publicaron tras el estreno tanto en Barcelona como en Madrid se especifica qué decoraciones asumió cada uno.

En el archivo de Junyent se conservan, no obstante, tres cartas inéditas de Martínez Sierra muy interesantes en relación a esta obra y que arrojan algo de luz acerca de las autorías. Carecen de fecha, pero por su contenido podemos datarlas entre diciembre de 1916 y febrero de 1917. En ellas, Martínez Sierra explica a Junyent que está preparando una nueva obra que se llamará *Santa Teodora* y le encarga las decoraciones, que deberá repartirse con Alarma y Vilomara. En la primera de ellas, además de comunicarle el gran éxito que había tenido *Navidad*, le comenta los emplazamientos principales de las seis decoraciones y le apremia a ponerse de acuerdo con Alarma y Vilomara para tenerlas listas a mediados de febrero:

Muy querido amigo: Como dije a usted en mi telegrama, las dos obras de Pascuas han tenido un gran éxito. Sobre todo Navidad, que nos ha proporcionado muchos llenos y

⁵⁵⁵ *Ibid.* Véase también RODRÍGUEZ, M. «Música y teatros. Novedades», *La Vanguardia*, 20/06/1917, p. 13.

⁵⁵⁶ Las obras de su autoría (o de María Lejárraga) que estrenó en el Teatro Novedades, además de *Navidad* y *La Adúltera penitente*, fueron: *¡Adiós juventud!*, de Sabino López; *El sapo enamorado*, de Tomás Borràs; *La dama de las camelias*, de Alejandro Dumas; *Goyesca*, de F. Periquet; *La Reconquista*, de Gutiérrez Roig; *El corregidor y la molinera* –adaptación de Martínez Sierra de la novela de Pedro Antonio de Alarcón *El sombrero de tres picos*–; *Domando la tarasca*, de Shakespeare; *La peque resulta grande o lo que puede el ingenio*, de Torres del Álamo y Asenjo; *Casa de Muñecas*, de Ibsen; *La gentil Mariana*, de Pasó y Abatí; *Lucero o nuestra salvación*, de Inocencio de Salceda (arreglada por Martínez Sierra); *El amigo Manso*, arreglo de la novela de Galdós por Acebal; *Alma gaucha*, de Chiraldo; y, finalmente, *El hombre doble*, de Jacopi y Lippschitz. Cfr. «Espectacles», *El Poble català*, 26/05/1917, p. 2.

que ha sido elogiada por todo el mundo, cada día con más calor; como que todavía sigue en el cartel y seguirá varios días. Voy a montar muy pronto otra obra de espectáculo: tendrá seis decoraciones que es preciso me hagan ustedes: dígame, después de ponerse de acuerdo con Alarma y Vilomara, si podré tenerlas en Madrid el 15 de febrero con toda seguridad. Son relativamente sencillas: un jardín, un bosque, una cueva, un claustro, un panorama de Betania y el exterior de un convento, todo siglo XVII. Dentro de dos o tres días le enviaré todo detallado: hoy le mando la descripción de la del primer acto, que es decoración fija: en los otros hay mutaciones. No me he puesto de acuerdo con los empresarios del Real porque tienen pintor de [¿] y yo me he negado a estrenar la obra si no les encargan a ustedes el decorado. Ya se convencerán o la haremos en otro teatro. Dígame si hay algo nuevo del teatro Eldorado. Me dolería mucho no poder ir a Barcelona esta primavera. Con recuerdos muy cariñosos me repito siempre su verdadero amigo y admirador sincero. G. Martínez Sierra [firma]. La obra nueva se titula Santa Teodora. Pueden ustedes ir adelantando trabajo con la decoración del acto 1º.⁵⁵⁷

De esta primera carta se desprende que Oleguer era el principal contacto de Martínez Sierra y que este le confió los asuntos relativos a la organización del trabajo. Desconocemos cual fue la respuesta de Junyent, pero, a juzgar por la siguiente carta de Gregorio, la fecha propuesta de entrega no debió cuadrar a los escenógrafos, pues el empresario les concedió diez días más para entregar las decoraciones, además de proporcionar indicaciones de cómo debían ser, en las que se aprecia su interés en respetar la fidelidad histórica de las arquitecturas:

Mi querido amigo: Recibí su amable carta. Puesto que no hay otro remedio esperaré las decoraciones de Santa Teodora hasta el 25 de febrero, pero ni un día más.⁵⁵⁸ Anteayer envié a Alarma la explicación del acto segundo, y mañana enviaré el acto tercero. La obra pasa en el siglo XVII, en España, pero no hay que ajustarse a provincia ni a lugar determinado: pueden ustedes elegir la arquitectura que más les convenga, siempre que corresponda al gusto español de ese siglo o de siglos anteriores. El caso es que todo el decorado de una sensación de misterio, de poesía, de romanticismo y de milagro, con todo rompimientos y telones como en ese teatro que venden para los niños con el fin de facilitar las mutaciones. Mucho agradeceré que me diga algo del teatro Eldorado por telégrafo. Y un millón de gracias. Siempre muy suyo. G. Martínez Sierra [firma]. La gruta de la fuente del primer acto puede ser como en algunas grutas que hay en algunas villas italianas, florentinas o romanas.⁵⁵⁹

De este modo, vemos que Martínez Sierra había enviado a Alarma la explicación del segundo acto. Este, como hemos señalado, se dividía en tres cuadros, correspondientes a un claustro del convento de monjas (cuadro 1), una selva (cuadro 2) y el atrio de un convento (cuadro 3). También mencionaba que al día siguiente enviaría la del acto III, sin

⁵⁵⁷ Carta de Gregorio Martínez Sierra a Oleguer Junyent, sin fecha. Archivo Armengol-Junyent.

⁵⁵⁸ Llama la atención que les exigiera las decoraciones para el 25 de febrero a más tardar, teniendo en cuenta que la obra se estrenó a finales de junio. Probablemente su intención habría sido estrenarla antes, pero por alguna razón no pudo ser.

⁵⁵⁹ Carta de Gregorio Martínez Sierra a Oleguer Junyent, sin fecha. Archivo Armengol-Junyent.

especificar a quién. La localización del primer cuadro de este tercer acto coincide con la del tercer cuadro del acto II, correspondiente al atrio del convento; el segundo cuadro tiene lugar, nuevamente, en la selva del acto II, cuadro segundo; el cuadro tercero se desarrolla en «otra parte de la selva» en la que se aprecia, al fondo, la cueva donde vive Teodora; y el último cuadro se desarrolla en el exterior de un convento. En total, como decíamos, seis decoraciones nuevas.⁵⁶⁰

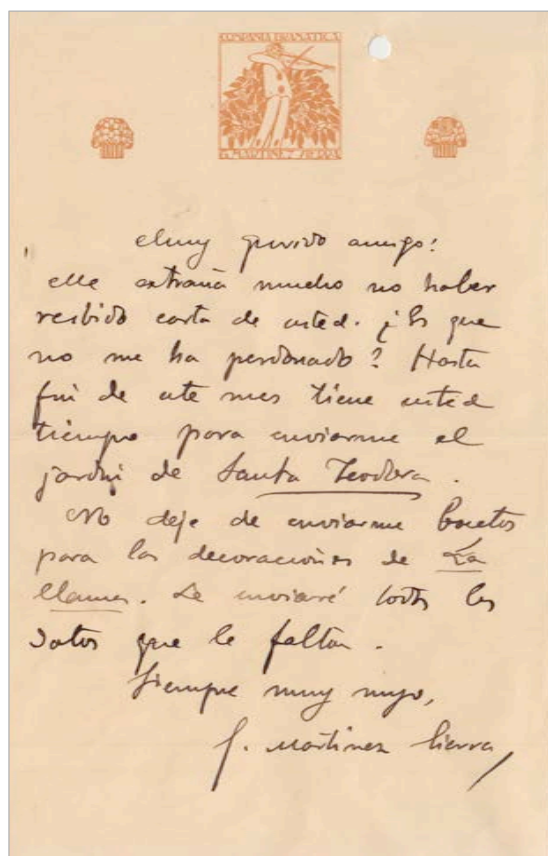


Fig. 313 Carta de Gregorio Martínez Sierra a Oleguer Junyent (s.f). Archivo Armeongol-Junyent

Son interesantes, a su vez, las indicaciones que daba Martínez Sierra en la carta acerca de la atmósfera que debía respirarse en las decoraciones, pues denota que el empresario no se conformaba con simples escenografías-cuadro ilustrativas, sino que esperaba que estas tuvieran la capacidad de transmitir o evocar una «sensación» –palabra textual empleada por Martínez Sierra–, y en este sentido podemos considerarlas modernas, a pesar de contar con una estética realista.

⁵⁶⁰ Martínez Sierra apuntó en una entrevista que los escenógrafos le hicieron siete decoraciones nuevas para *La Adúltera penitente*, pero probablemente se trataría de un lapsus, ya que si bien es cierto que la obra consta de siete cuadros, en varios de ellos se repite el emplazamiento de la acción, como hemos señalado y, por tanto, se emplearían las mismas escenografías. Cfr. ARTIS, J. «Lo que dice el señor Martínez Sierra», *La Publicidad*, 30/05/1917, p. 3. Una fotografía de escena del acto II –la misma– se publicó en la revista *Toros y toreros*, núm. 90, 20/11/1917, p. 10 y en *Mundo gráfico*, núm. 312, 17/10/1917, p. 17. A su vez, otra imagen mostrando un momento de la escena final del acto III se reprodujo en la revista *Mundo gráfico*, núm. 313, 24/10/1917, p. 9.

La última carta de Gregorio a Oleguer que se conserva en relación a esta obra es la que nos proporciona más luz acerca de la autoría (fig. 313):

Muy querido amigo: Me extraña mucho no haber recibido carta de usted. ¿Es que no me ha perdonado? Hasta fin de mes tiene usted para enviarme el jardín de Santa Teodora. No deje de enviarme bocetos para la decoración de La Llama. Le enviaré todos los datos que le faltan. Siempre muy suyo: G Martínez Sierra [firma].⁵⁶¹

Del contenido de estas cartas podemos deducir, por tanto, que Junyent se hizo cargo como mínimo del decorado del acto I. Del resto de decoraciones se ocuparon Alarma y Vilomara (quizás Junyent pudo hacer alguna más) y Alarma elaboraría, al menos, algunas para el acto II. Al requerir la obra seis decoraciones nuevas no sería extraño que cada uno de los escenógrafos se hubiera ocupado de dos para que el encargo fuera equitativo. Es interesante señalar que en esta última carta también le está pidiendo bocetos para su nueva obra *La llama*, que se estrenó más adelante, en enero de 1918 en San Sebastián y cuya escenografía completa fue elaborada por Junyent, como veremos.

Por otra parte sabemos que al menos uno de los trajes lucidos en *La Adúltera penitente* —el que viste Santa Teodora durante el primer acto—, pertenecía a Junyent, pues así figura indicado en el pie de una fotografía publicada en el libro *Un teatro de arte en España: 1917-1925*, en el que aparece Catalina Bárcena caracterizada como la santa.⁵⁶²

En el texto original de Gregorio Martínez Sierra, las acotaciones que el autor brinda acerca del primer acto que consideramos elaborado por Junyent, son las siguientes:

Jardín en el estilo español del siglo XVII. A la derecha, palacio del mismo estilo, con portada y balconaje. En el fondo del jardín, gruta con fuente, en la cual, entre conchas, corales, etc. ha de haber un grupo de Venus en brazos de Marte, y el Amor tirándoles flechas. Esta gruta y fuente, con sus complicados juegos de agua, al gusto de la época, ha de poder iluminarse fantásticamente, para que pueda salir de ella la figura del Demonio que se aparece a Teodora, y luego interviene en toda la acción. Cuando empieza el acto comienza a oscurecer; luego se hace de noche por completo, y a intervalos hay efectos de luna.⁵⁶³

De este primer acto, como hemos señalado al comienzo, tan sólo hemos localizado dos fotografías publicadas en prensa. La primera de ellas, que además se coloreó en la publicación, se centra básicamente en las figuras de Catalina Bárcena y Ricardo de la Vega caracterizados como Santa Teodora y el demonio [cat. 40, núm. 1].⁵⁶⁴ La imagen captura el momento en que, de acuerdo con el texto, el demonio ha salido de la fuente y

⁵⁶¹ Carta de Gregorio Martínez Sierra a Oleguer Junyent, sin fecha. Archivo Armengol-Junyent.

⁵⁶² BORRÁS, T. *Un teatro de arte en España (1917-1925)*, op. cit., s.p.

⁵⁶³ MARTÍNEZ SIERRA, G. *Obras completas. El Reino de Dios; La Adúltera Penitente. Navidad*. Madrid: Saturnino Calleja, 1922, p. 127.

⁵⁶⁴ *Vid. La Esfera*, 10/11/1917, p. 22.

tienta a Teodora, que se haya recostada en el banco de piedra adormecida. Las acotaciones describen el instante de la siguiente manera:

[...] la gruta se ilumina con extraña luz y aparece saliendo del agua el DEMONIO. Es una figura arrogante, de hermosura a un tiempo atrayente y repulsiva. Viene vestido con elegante traje de seda y terciopelo negro, salpicado de estrellas de playa y diamantes; pues se supone que viene envuelto en el misterio mismo de la noche. Sale despacio de la gruta y acercándose al banco, se queda mirando a Teodora con expresión entre sarcástica y pensativa. Se inclina, acercándose a la bella durmiente y le dice con acento insidioso y voz insinuante: ¡Premia el ardor de Filipo! ¡Goza tu amor, que es tu vida!.⁵⁶⁵

Tras las dos figuras se adivina un telón que muestra una parte del jardín con una columnata corintia, recurso que ya había empleado en su escenografía para el *Fausto* años atrás, con el que *La Adúltera penitente* compartía, además, la misma idea que movió a Goethe a escribirla: la lucha del diablo por disputar a Dios la salvación de un alma. Cabe señalar que la columnata no aparece citada en la acotación del acto, en el que se especificaba que la ubicación era un jardín en el estilo español del siglo XVII. No obstante, si tenemos en cuenta lo señalado por el propio Martínez Sierra en la segunda de las cartas, Junyent y sus compañeros tenían libertad para resolver las arquitecturas como quisieran, siempre que estas fueran las propias del siglo XVII —en el que se ambientaba la obra de Moreto—, o de época anterior, para no caer en anacronismos.

La otra imagen conservada nos muestra a Natalio (Francisco Hernández), Teodora (Catalina Bárcena) y Julia (María Boixader), en un momento del diálogo entre los dos primeros (cat. 40, núm. 2).⁵⁶⁶ Tras ellos se revela un elemento importante de la decoración, la «fuente de la tentación», con el grupo amoroso formado por Venus y Marte, y el cupido tirándoles flechas. En este caso Junyent sí que se adapta a los modelos arquitectónicos propios de finales del XVI y principios del XVII de algunas villas italianas, tal y como se aprecia en la estructura de la fuente, con las características columnas fajadas.

Para su resolución parece que Junyent se inspiró ligeramente en la escenografía elaborada por su maestro Soler i Rovirosa para el acto II de la ópera *Don Carlo*, estrenada en 1870;⁵⁶⁷ no en vano, en su fondo personal se conserva un dibujo sin firmar de Soler i Rovirosa de esta ópera (fig. 314).

La representación iba precedida de una conferencia explicativa en la que Martínez Sierra relataba los motivos que le habían llevado a realizar la adaptación de la obra de Moreto, así como para preparar al público que iba a asistir a la representación y cubrirse las

⁵⁶⁵ MARTÍNEZ SIERRA, G. *Obras completas., op. cit.*, p. 139.

⁵⁶⁶ La fotografía fue reproducida en la edición madrileña del diario *ABC* (16/10/1917), p. 6.

⁵⁶⁷ En el MAE se conserva un teatrín con la escenografía. *Vid.* MAE-Institut del Teatre [Registro: 239760; Topográfico: T397].

espaldas con respecto a las críticas que surgirían por sus licencias con respecto a la adaptación. Dicha conferencia también se publicó precediendo al texto.⁵⁶⁸

Al final de la misma incluía una advertencia con respecto a la presentación escénica:

[...] he seguido el criterio de absoluta libertad con que está compuesta la obra. Santa Teodora es cierto que vivió en Alejandría, y en el siglo V. Pero Moreto, Cáncer y Matos han hecho de ella una dama española del siglo XVII, sin dar a la fábula otro carácter africano que el de hacer intervenir en ella un león que yo he suprimido, porque vivo era peligroso, y de cartón un poco inocente. Caballeros, villanos, frailes, bandoleros, todos los personajes son españoles netos. Puesto que los autores no respetaron la verdad histórica ni el tiempo ni el lugar, yo he prescindido de ella en indumentaria, y los trajes que visten sus intérpretes son, sencillamente, los que me han parecido más artísticos. Espero que tomarán ustedes a bien esta licencia [...].⁵⁶⁹



Fig. 314 Francesc Soler i Rovirosa. Boceto para el acto II de la ópera *Don Carlo* (s.d.). Colección Armengol-Junyent.

⁵⁶⁸ A pesar de ello no se libró de algunas críticas. Es el caso, por ejemplo, de «X» en el *Diario de Barcelona*, a quien no gustó la obra: «No puede movernos a pensar de otro modo la conferencia del propio adaptador (cuando a una obra teatral ha de preceder una conferencia explicativa, mal va la cosa), ni bastan a compensarnos de la molestia que producen en el ánimo cristiano (mucho más exquisito en nuestros días que en los de Moreto) la teatralización de elevados misticismos, las ilustraciones musicales del prestigioso maestro Gurina [sic.], ni el excelente decorado de los señores Vilomara, Alarma y Junyent». X. «Teatro de Novedades», *Diario de Barcelona*, 03/07/1917 (Ed. Tarde), p. 8314. A su vez, en el diario de Madrid *El Día*, Martínez Sierra fue objeto de una descarnada y ofensiva crítica que atacaba gratuitamente a su persona y a la conferencia. Cfr. CARRETERO, J.M «Los estrenos. Observaciones de un espectador», *El Día*, 16/10/1917, p.1. Augusto Mori también criticó la conferencia en *El País*: «mejor hubiera sido omitirla. Porque en ella quiso el adaptador de la comedia de Moreto disculparse de su atrevimiento, sincerarse de su valentía, que a veces la valentía es caso de conciencia, y dar a entender al público, cosa no conseguida por el señor Martínez Sierra, que la obra no podía arreglarse de otro modo, ni había medio racional de hacerlo». MORI, A. «Teatro Eslava. La Adúltera penitente. Ingenioso atrevimiento de Martínez Sierra», *El País*, núm. 10977, 16/10/1917, p. 1.

⁵⁶⁹ MARTÍNEZ SIERRA, G. *Obras completas., op. cit.*, p. 124.

La obra se estrenó en el Teatro Novedades el 30 de junio. El estreno escandalizó y disgustó a cierto sector del público beato, pero por lo general la obra fue muy celebrada por la crítica. Es el caso de Casimir Giralt, que en su crónica de *El Poble Català* realizaba un interesante retrato sociológico no exento de sorna de la clase burguesa que asistía al teatro, y valoraba, a su vez, la iniciativa de Martínez Sierra al recuperar el clásico de Moreto y presentarlo con tanta esplendidez:

Després de l'estrena de «La adúltera penitente» a la sortida del teatre, oírem d'un espectador el següent comentari: –Aquesta comèdia «tampoc» agradarà al públic dels dies d'abono—. En la nit del dilluns, dia de moda, tornàrem a Novetats. El comentari de l'espectador al ludit resultava profètic. Efectivament. El nostre públic elegant rebia la producció d'En Moreto amb sorolloses demostracions de desagrado. I nosaltres, que teniem els nostres dubtes referent a la qualitat de l'obra, quedàrem convençuts. La protesta del públic d'abono era l'única cosa que'ns mancava per alabar sense reserves la darrera estrena. I es que'l públic del nostra gran món va al teatre com va a missa de dotze a Santa Ana, com va al passeig de Gracia: al cine «Cataluña» i a les seves reunions «merengues». Hi va d'esma, a exhibir la seva clorossi les senyorettes i a fer temps per anar a l'Eden els seus galants. Porten al teatre, tots plegats, lo millor de l'armari, sedes, gasses, joies i hors. Però tots, –posem-hi un «casi» discret– es descuiden de portar al teatre una cosa essencial: el cap, millor dit, lo de dins, perquè es precisament lo de dins del cap lo que impensadament es deixen a casa com un bagatge inútil. Això fa que produccions com «Casa de muñecas», «Domando la Tarasca», «Navidad», «El sapo enamorado» i «La adúltera penitente» no despertin el seu interès ni els inspirin sisquera una respetuosa atenció i curiositat. «La adúltera penitente» sense revestir un excepcional interès, es mereixedora de fervorosa admiració. El fet de portar-la a la escena per si sol, es ben digne d'un fervorós elogi. I si el portar-la a l'escena vol dir rejuvenir la producció clàssica amb evident bon gust i discreció artística; si portar-la a l'escena vol dir presentar la obra amb insòlita esplendidesa de decorat i vestuari; si portar-la a l'escena vol dir embellir-la amb unes pàgines musicals inspiradíssimes, aleshores tots els elogis a l'obra de l'empresari-artista resulten migrats per a ponderar la gallardia i el despreniment de la seva labor.⁵⁷⁰

En el mismo tono de Giralt escribió su crítica el anónimo cronista de la satírica revista *La Campana de Gràcia*, que además la tituló «Santa Teodora y la “gente bien”», haciendo referencia directa a ese «públic d'abono, el públic de moda, las niñas bien»⁵⁷¹ que no supo comprender las maravillas artísticas y literarias de la obra y protestó durante la representación al parecerles pecaminosa, dejando en evidencia su ignorancia acerca de la vida de los Santos: «Amb dir que LA CAMPANA sap més de religió que elles està dit

⁵⁷⁰ GIRALT, C. «Teatre», *El Poble català*, 04/07/1917, p. 1.

⁵⁷¹ «Santa Teodora y la “gente bien”», *La Campana de Gracia*, núm. 2518, 07/07/1917, p. 3.

tot». ⁵⁷² «L.L.L.», crítico teatral de *L'Esquella de la Torratxa*, se sumó, a su vez, a las críticas hacia ese «públic tartufesc i impertinent d'aquella casa». ⁵⁷³

La presentación escénica no fue objeto de comentario alguno en las críticas, más allá de mencionar el nombre de los tres escenógrafos y ensalzar someramente sus creaciones. De los intérpretes se alabó especialmente a la protagonista, que superó con creces al resto del elenco. ⁵⁷⁴

La Adúltera penitente fue estrenada en Madrid el 15 de octubre de 1917 al inicio de la temporada teatral en el Eslava. A diferencia de Barcelona, donde la crítica la valoró positivamente, en Madrid los cronistas se mostraron menos conformes con esta nueva obra de Martínez Sierra. El público también la recibió más fríamente que en la ciudad condal, pues, pese a las simpatías hacia el empresario y su compañía, el argumento de la obra –repleto de religiosidad y misticismo– no se amoldaba del todo a las ideas en materia de religión de la actualidad de aquella época, tal y como pusieron de manifiesto el cronista de *El Globo*, Federico González Rigabert ⁵⁷⁵, Arturo Mori en *El País*; ⁵⁷⁶ o Alberto Marín en *La Acción*. ⁵⁷⁷ Ello, no obstante, otorgaba mérito a la iniciativa de Martínez Sierra al atreverse a recuperar aquel clásico olvidado que, por otra parte, no era de las mejores obras de Moreto. A otros no les satisfizo la libre adaptación que Martínez Sierra había llevado a cabo de la obra, pues hubieran preferido que el escritor se ciñera a la original. ⁵⁷⁸

Las escenografías, en cambio, fueron muy valoradas por las voces de la crítica de la capital que las calificó como «sencillamente irreprochables», ⁵⁷⁹ «halago visual», ⁵⁸⁰ «bellísimas», ⁵⁸¹ «muy artísticas», ⁵⁸² «admirables de composición y visualidad» ⁵⁸³ y

⁵⁷² *Ibid.*

⁵⁷³ L.L.L. «Telo enlaire», *L'Esquella de la Torratxa*, núm 2010, 06/07/1917, p. 7.

⁵⁷⁴ Durante la segunda representación de la obra Catalina Bárcena sufrió un accidente. Al final del acto II se desprendió y cayó sobre ella un disco de uno de los reflectores, causándole heridas en la cabeza. Afortunadamente todo quedó en un susto, pero el suceso fue ampliamente recogido por la prensa. *Vid.* «Catalina Bárcena, herida», *El Diluvio: diario político de avisos, noticias y decretos*, 03/07/1917 (Ed. Tarde), p. 2.

⁵⁷⁵ *Cfr.* GONZÁLEZ, F. «Actualidad Teatral. Eslava. La Adúltera penitente», *El Globo*, 16/10/1917, p. 1.

⁵⁷⁶ *Cfr.* MORI, A. «Teatro Eslava. La Adúltera penitente...», *op. cit.*

⁵⁷⁷ *Cfr.* MARÍN, A. «El Teatro. Eslava. La Adúltera Penitente», *La Acción*, 16/10/1917, p. 3.

⁵⁷⁸ *Vid. Ibid.*; LASERNA, J. «Los Teatros. Eslava, La Adúltera penitente adaptación libre por Gregorio Martínez Sierra», *El Imparcial*, 16/10/1917, p. 1. Una excepción en este sentido fue la opinión de José Serrán en *La Correspondencia de España*, según el cual, Martínez Sierra «ha demostrado exquisito tacto respetando el fondo y la forma; buen gusto suprimiendo extensas narraciones e intercalando muy oportunamente los más preciosos versos de Jorge Manrique, y que posee la necesaria cultura para traer nuestro teatro clásico con el debido decoro, salvándolo de las refundiciones lamentables que venían profesándolo». SERRÁN, J. «Informaciones teatrales. Estrenos. “La Adúltera penitente”», *La Correspondencia de España*, 16/10/1917, p. 4. También la consideró acertada Andrenio en *La Época*: «utilísima como preámbulo de una comedia antigua; pues no se va a exigir a cada espectador que acuda á las fuentes, [...] escrita con soltura y donaire, sembrada de finas observaciones críticas, y que podría servir de texto á los refundidores de obras antiguas, en aquella parte donde el Sr. Martínez Sierra explica el procedimiento que ha seguido en la suya». ANDRENIO. «Veladas Teatrales», *La Época*, 16/10/1917, p.1.

⁵⁷⁹ GONZÁLEZ, F. «Actualidad Teatral...», *op. cit.*

⁵⁸⁰ LASERNA, J. «Los Teatros. Eslava...», *op. cit.*

⁵⁸¹ *Cfr.* MARÍN, A. «El Teatro. Eslava...», *op. cit.* Marín consideró especialmente notable la de Junyent del primer acto.

⁵⁸² ANDRENIO. «Veladas Teatrales», *op. cit.*

«espléndidas», aunque para Arturo Mori –responsable de este último adjetivo– «exceptuándose dos o tres decoraciones, las demás son francamente chillonas y más propias de las alegres noches del Reina Victoria que de las altas severidades del Eslava».⁵⁸⁴

6.6.5 *La Llama*

La última colaboración de Oleguer Junyent con Gregorio Martínez Sierra de la que tenemos constancia es para la ópera *La llama* [cat. 45], obra póstuma de José María Usandizaga,⁵⁸⁵ con libreto de María Lejárraga (oculta bajo la firma de su marido) (fig. 315).

Se trata del encargo de mayor envergadura de los asumidos por Junyent hasta aquel momento, ya que todo el proyecto escenográfico corrió a su cargo. En esta ocasión no se vio limitado por prolijas acotaciones en el libreto o por las exigencias de Martínez Sierra, que parece que le dio carta blanca. Logró así crear una de sus obras más personales y originales. Tal y como hemos visto en la última de las cartas transcrita anteriormente, Martínez Sierra le pidió las escenografías a Junyent en febrero de 1917: «No deje de enviarme bocetos para la decoración de *La Llama*. Le enviaré todos los datos que le faltan».⁵⁸⁶ No obstante, el estreno no tuvo lugar hasta un año después y no en el Eslava, sino en el Teatro Victoria Eugenia de San Sebastián, la tierra del malogrado compositor. El motivo del retraso probablemente se debió a un bloqueo por parte de los padres de José María Usandizaga, que se resistían a que la última creación de su hijo antes de morir se estrenase:

Los padres de Usandizaga habían opuesto resistencia a que *La Llama* se estrenase. Su dolor por la muerte del amado hijo llenó de veneración, de cariñoso respeto aquellas páginas de *La Llama*, últimas que compuso, y en las que vibraba su alma de artista. Eran el alma misma del compositor. ¿Qué Tesoro mayor podían conservar intacto para sí los inconsolables padres? Por ello, cuando se les hablaba de representar *La Llama*, se resistían a autorizarlo, como si quisieran evitar lo que ellos, en su culto de admiración y de amor de padres, estimaban seguramente como una profanación. Pero transcurrió tiempo, durante el cual amigos y admiradores del músico muerto, que habían escuchado esta producción, convencieron a los padres de que la memoria de Usandizaga, la gloria de su hijo, llegaría a mayor enaltecimiento si su obra se conociese públicamente. Entonces se pensó en estrenar *La llama*.⁵⁸⁷

⁵⁸³ «Notas teatrales», *ABC* (Madrid), 16/10/1917, p. 15.

⁵⁸⁴ MORI, A. «Teatro Eslava. La Adúltera penitente...», *op. cit*

⁵⁸⁵ José María Usandizaga falleció a causa de la tuberculosis –enfermedad que le aquejaba desde su infancia– el 5 de octubre de 1915, con tan solo 28 años. Su partitura de *La llama* quedó prácticamente concluida a excepción de unos pasajes que completó posteriormente su hermano, el también músico Ramón Usandizaga. El aprecio de los donostiarras por la figura de José María Usandizaga se materializó en una escultura que llevó a cabo Josep Llimona y que se colocó en su honor en la Plaza de Guipúzcoa de San Sebastián a los pocos años de su fallecimiento.

⁵⁸⁶ Carta de Gregorio Martínez Sierra a Oleguer Junyent, sin fecha. Archivo Armengol-Junyent.

⁵⁸⁷ «La obra póstuma de Usandizaga. “La llama”», *La Correspondencia de España*, 09/01/1918, p. 3.

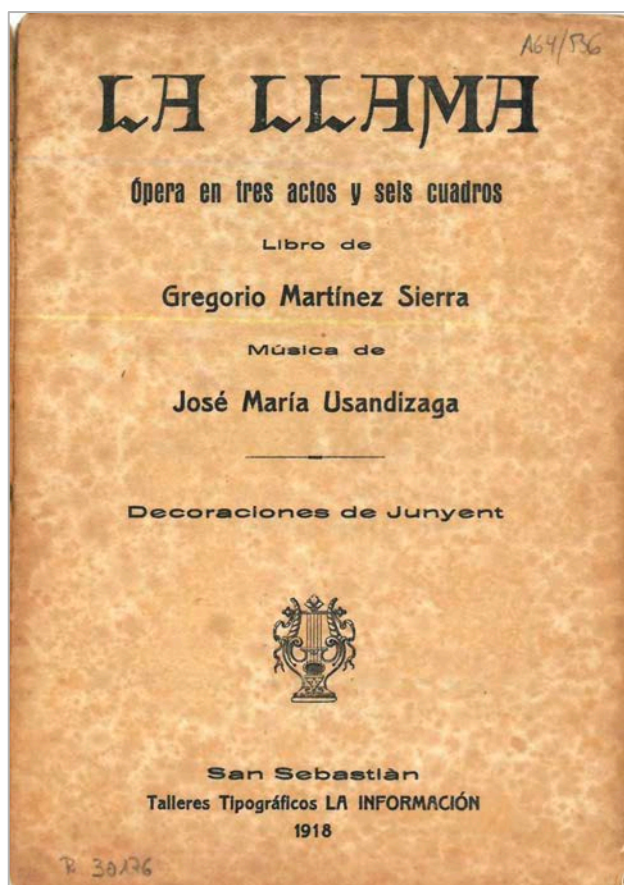


Fig. 315 Portadilla del libreto del estreno de *La Llama* en San Sebastián (1918). ERESBIL-Archivo Vasco de la Música.

La iniciativa del estreno fue un proyecto coorganizado por la empresa propietaria del Teatro Victoria Eugenia –la «Sociedad Fomento de San Sebastián», encabezada por Juan Brunet–; el maestro Arturo Baratta –cuya compañía de ópera italiana actuó en el teatro vasco durante la temporada en que se produjo el estreno–; y Gregorio Martínez Sierra –que fue quien escogió a Junyent para llevar a cabo el decorado–.⁵⁸⁸ Todos pusieron de su parte para que la última obra de Usandizaga se estrenara con el máximo esplendor. En el programa de la compañía de Maratta, *La llama* constituía el estreno principal, ya que el resto de óperas que se representaron eran de repertorio. Se anunciaba de la siguiente manera:

Estreno sensacional de la grandiosa ópera póstuma, en tres actos y siete cuadros, del malogrado maestro José María Usandizaga LA LLAMA. Con el propósito de que esta obra sea presentada con verdadero lujo y propiedad, la Empresa ha encargado al laureado pintor escenógrafo Olegario Junyent un espléndido decorado, y a la acreditada sastrería de Teatro, única en España, Peris Hermanos, el vestuario, construido ex profeso, con verdadero lujo; así como el atrezzo, encargado a la Casa Artigau, de Barcelona.⁵⁸⁹

⁵⁸⁸ «El decorado, que ya se ha probado y es de un gran efecto, ha sido pintado por el escenógrafo catalán Olegario Jungen [sic.], por expreso deseo de Martínez Sierra». GORROCHATEGUI, A. «Estreno de La Llama de Usandizaga», *El Heraldo de Madrid*, 18/01/1918, p. 3.

⁵⁸⁹ *Cfr.* Programa de temporada 1917-1918 del Teatro Victoria Eugenia (San Sebastián). ERESBIL-Archivo vasco de la música. Fondo de José María Usandizaga.



Fig. 316 Cartel de Oleguer Junyent para el estreno de *La Llama* (1918). MAE-Institut del Teatre [Registro: 212207; Topográfico: 212207].

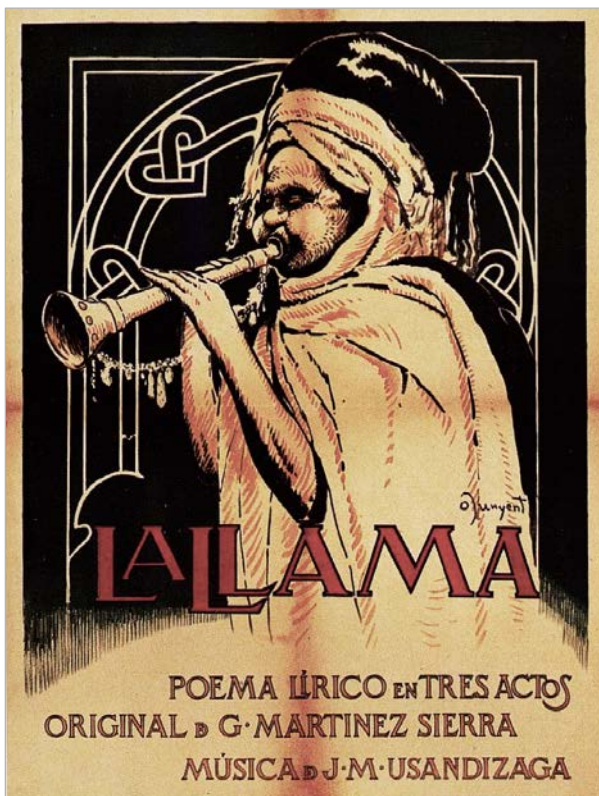


Fig. 317 Cartel de Oleguer Junyent para el estreno de *La Llama*. Fundació Carulla [núm. 1678].

Junyent, además, fue el responsable de diseñar dos carteles publicitarios de gran belleza (figs. 316 y 317). Uno de ellos, resuelto mediante una combinación de tonalidades mayoritariamente rojas y verdes, está protagonizado por una odalisca enojada que parece recostada sobre vistosos cojines de tela estampados y un fondo de pared con arabescos. Aparece retratada de medio cuerpo y porta un colorido turbante en la cabeza del que asoman dos mechones que dibujan artísticas ondas sobre sus mejillas. En el otro, aparece un personaje oriental de perfil, vestido con una túnica blanca en la acción de tocar un instrumento parecido a una dulzaina. No están fechados, pero podemos atribuir ambos al estreno de 1918, pues cuentan con la misma tipografía y texto; además el cartel de la odalisca fue reproducido en *El Día Gráfico*.⁵⁹⁰

El estreno estaba previsto inicialmente para una fecha situada entre el 15 y el 18 de enero, de acuerdo con el folleto publicitario de la compañía (fig. 318). No obstante, debido a la complejidad en sí de la ópera, además de otros motivos, se dieron cuenta enseguida de la imposibilidad de poder estrenarla dentro de esas fechas y se pospuso hasta final de mes:

La familia de Usandizaga exigió un número de ensayos que se consideró excesivo, a causa de las grandes sumas que representaba el pagar compañía, coros y orquesta; intervino Martínez Sierra; vino de Madrid el empresario del Gran Teatro—donde se va a hacer «La llama»—, y cediendo unos y otros, se ha convenido en que la ópera se estrenará el día 31 [sic.] del actual, a las diez de la noche.⁵⁹¹



Fig. 318 Publicidad del estreno de la ópera *La Llama* en el Teatro Victoria Eugenia de San Sebastián (1918). ERESBIL-Archivo Vasco de la Música.

⁵⁹⁰ Cfr. *El Día Gráfico*, 16/02/1918, p. 5.

⁵⁹¹ Cfr. GORROCHATEGUI, A. «Estreno de *La Llama* de Usandizaga», *op. cit.*

Finalmente se estrenó la noche del 30 de enero de 1918. La ópera constaba de tres actos y seis cuadros y Junyent llevó a cabo seis decoraciones completas, una por cada cuadro de la ópera. La originalidad y fantasía del decorado se vio favorecida por la trama argumental ideada por Lejárraga, «un fabuloso metarrelato al estilo de *Las mil y una noches*, primando la espectacularidad épica, coreográfica y visual sobre la anécdota narrativa».⁵⁹²

Si bien en un principio la autora (bajo la firma de Gregorio) determinó que la acción de la obra se desarrollase en el Cáucaso, por ciertas «conveniencias de teatralidad» la representación acabó por ambientarse en la India.⁵⁹³ Ello se refleja claramente en algunas de las escenografías de Junyent que nos conducen inevitablemente a los paisajes retratados una década atrás durante su viaje alrededor del mundo.

El argumento de *La Llama*, a grandes rasgos, gira en torno a los amores del príncipe Adrián y la princesa Tamar. En un momento en el que ambos amantes se hallan juntos, Adrián, caudillo de un ejército contra los turcos, es capturado por los enemigos del Rey, que también se llevan cautiva a Tamar como esclava. En un día de mercado, Tamar seduce al sultán enemigo para que la compre y se la lleve a palacio y así poder maquinarse para salvar a Adrián, que se encuentra allí preso. A su vez, Aisa, una odalisca de palacio, se enamora de Adrián y lo salva. Adrián que ve a Tamar con el Sultán cree que su amada le ha traicionado. No obstante, luego se encontrarán en los jardines y se aclarará la situación. La odalisca los sorprenderá y loca de celos matará a Adrián. Aparecen los cortesanos y luego el sultán a quien Tamar tratará de asesinar para vengar a Adrián, pero será detenida y condenada a muerte. Ella se adelanta y se arroja al mar.

El argumento no era especialmente original. Las historias de cautiverio islámico y de enfrentamientos entre Oriente y Occidente tenían una larga tradición en la literatura europea, con manifestaciones en el teatro lírico bufo tan conocidas como *El rapto del serrallo* o *La italiana en Argel*. A su vez, un siglo antes que Usandizaga, Juan Crisóstomo Arriaga había tratado un argumento de ese tipo en su ópera cómica *Los esclavos felices*.⁵⁹⁴

A diferencia de otras obras de Martínez Sierra, repletas de acotaciones, el libreto de *La Llama* se limitaba básicamente a identificar los lugares de la acción, por lo que Junyent tuvo libertad a la hora de concebir los diferentes espacios, como ya hemos apuntado. Estos eran, para el acto I: una plaza en un poblado árabe (prólogo) y una apacible decoración de montaña (cuadro único); para el acto II: una estrecha gruta que forma el antro del oráculo (prólogo) y una plaza pública con un mercado de esclavas (cuadro único); finalmente, para el acto III: una cueva con reja a modo de prisión que da a los jardines del sultán (cuadro 1) y un jardín árabe en terraza sobre el mar (cuadro final).

⁵⁹² LERENA, M. *Crítica de La llama* (reposición en el Auditorio Kursaal. Donostia 21 de marzo de 2015). Disponible en línea: <https://www.zarzuela.net/ref/reviews/llama15_spa.htm>. Fecha de consulta: 01/10/2019.

⁵⁹³ Cfr. «Estreno de la llama», *El Noticiero* (San Sebastián), 14/09/1918, s. p.

⁵⁹⁴ Cfr. LERENA, M. *Crítica de La llama*, op. cit.

Frente a otras colaboraciones de Junyent con el Teatro de Arte de Martínez Sierra de las que, como hemos visto, apenas se ha conservado documentación, en el caso de *La Llama* contamos con abundantes materiales, tanto originales –bocetos, fragmentos de teatrín, planos de implantación y fotografías– como diversas reproducciones en prensa, lo que nos ha permitido poder llevar a cabo una reconstrucción bastante completa del dispositivo escenográfico de cada uno de los actos.

En este sentido nos llama la atención que, dada la envergadura del proyecto y la riqueza de materiales conservados, la escenografía para *La Llama* sea uno de los trabajos de Junyent más desconocidos –el gran historiador de la escenografía catalana Isidre Bravo únicamente cita la colaboración en la biografía que hace del escenógrafo en su libro *L'Escenografia catalana*–.

De la escenografía del prólogo del primer acto, localizado en la plaza de un poblado árabe, contamos con varios fragmentos de teatrín inacabados –únicamente esbozados– [cat. 45, núms. 1-3], así como con tres fotografías de escena [cat. 45, núms. 4-6]. A partir de estos elementos podemos inferir que la escenografía para este cuadro se componía de dos rompimientos y un telón de fondo. El primer rompimiento consistía en una arcuación flanqueada por dos cuerpos de edificios pintados en marcada perspectiva oblicua: el de la izquierda era una galería con una balconada, y el de la derecha una estructura más baja en la que destacaba una ventana característica de arco conopial [cat. 45, núm. 1]. El segundo rompimiento mostraba un árbol a la izquierda resuelto de una manera muy sintética en comparación con el resto de elementos del decorado, dibujado con un trazo más definido que permite apreciar los detalles, y a la derecha uno de los tenderetes de la plaza [cat. 45, núm. 2].



Fig. 319 Izda.: Teatrín para el cuadro primero del Acto III y el cuadro segundo del Acto IV de *L'Anca del Senyor Esteve*. MAE-Institut del Teatre [Registro: 234708; Topográfico: T379]. Dcha.: Fotografía de escena del prólogo del acto I de *La Llama*. Fuente: *Mundo Gráfico*, 06/02/1918, p. 11.

Tras estos dos rompimientos se dispuso el telón de fondo, en el que plasmó magníficamente dos cuerpos de edificio con ventanucos y tribunas arabizantes separados por una calle estrecha que contribuye a aligerar sensiblemente la abigarrada composición, en la que se aprecia al fondo un tercer edificio [cat. 45, núm. 3]. La composición de esta «plaza árabe» nos remite directamente a la que había concebido el mayo anterior para *L'Auca del senyor Esteve* de Santiago Rusiñol (fig. 319) y que había gozado de un gran éxito, por lo que recurrió a la misma fórmula y volvió a «copiarse a sí mismo», como habíamos visto en *Juventud de Príncipe*.

Desconocemos la paleta de colores que empleó para esta primera escenografía, pero tratándose de Junyent, el resultado sería probablemente de una gran riqueza cromática – así lo señalaron las crónicas– lo que unido a la luminosidad que bañaba la escena, causaría un gran efecto visual al conjugarse con el vestuario de los actores, concebido brillantemente por la sastrería Peris Hermanos.⁵⁹⁵

Para conocer el siguiente cuadro, cuya acotación señala una «apacible decoración de montaña en la quietud de la noche silenciosa», contamos con unos planos de implantación [cat. 45, núms. 7-8] y con una fotografía del decorado [cat. 45, núm. 9].

De acuerdo con los planos, el dispositivo escenográfico estaba formado por dos rompimientos y un telón de fondo, así como varios apliques. Junyent concibió un espacio ajardinado enmarcado por un rompimiento de árboles que contribuyen a dotar de intimidad el reducido jardín en el que Tamar aguarda la llegada de Adrián. Sitúa un banco a la derecha y junto a este una puerta estrecha dispuesta oblicuamente a la escena que da entrada al recinto. El siguiente rompimiento también consta de elementos vegetales, concretamente árboles estilizados que forman grupos. Destaca el que queda en el centro de la escena, que contribuye a dotar de profundidad al espacio. El telón de fondo muestra la ladera de una montaña en la que se aprecian algunas construcciones hindúes características, resueltas de manera simplificada, y al fondo una gran montaña. El secretismo e intimidad que se desprende de la atmósfera se vería acentuado por el carácter nocturno de la escena. Pese a que la imagen es en blanco y negro y su calidad no nos permite apreciar bien los detalles, Junyent parece que resuelve los árboles a base de manchas y rompe con el detallismo habitual de las decoraciones realistas para ofrecernos una visión que tiende hacia el sintetismo pictórico.

El acto II se inicia nuevamente con un prólogo que nos transporta a un lugar completamente diferente: una estrecha gruta entre cuyas rocas brota el agua cristalina en la que medita el oráculo, un anciano cuyo aspecto recuerda a los antiguos druidas.

⁵⁹⁵ La sastrería Peris continúa en funcionamiento en la actualidad. Lamentablemente no se ha conservado documentación relacionada con la obra, tal y como nos confirmó la empresa, a la que consultamos en el proceso de investigación.



Fig. 320 Oleguer Junyent. Boceto para la ópera *La Llama*, Acto II (prólogo). MAE-Institut del Teatre [Topográfico: 243684; Registro: P 6].



Fig. 321 Oleguer Junyent. Fotografía de una cueva, probablemente del Torrent de Parés (Mallorca), s.f. Fondo Oleguer Junyent. Arxiu Fotogràfic de Barcelona (AFB-C3_188_016)



Fig. 322 Oleguer Junyent. *Interior de una cueva. Mallorca*. Óleo sobre cartón, 33 x 27,5 cm. Colección Armengol-Junyent.

Esta parte constituye uno de los momentos más fantasiosos de la ópera, pues en él se desarrolla una conversación entre el anciano y el invisible espíritu del agua, a quien el oráculo ha invocado. El espíritu aparece en el hilillo de agua con forma de mujer y da a conocer los acontecimientos que tendrán lugar a continuación en la historia de Tamar y Adrián. Junyent concibió para este cuadro una de las decoraciones más originales y modernas de toda su trayectoria. De ella se ha conservado un boceto al pastel (fig. 320) y una fotografía de escena que nos muestra el momento en el que el hilillo de agua de la cueva se ilumina tras la conjura y se aparece el espíritu del agua [cat. 45, núm. 11].

No contamos con ningún plano de implantación, pero en la fotografía se adivina una sucesión de rompimientos que adoptan las formas sinuosas de las rocas de la cueva con sus diversas hendiduras. Para llevarla a cabo, Junyent se inspiró una vez más –como ya había ocurrido en *Parsifal*– en su estimada Mallorca. En este caso, reproduce directamente una de las cuevas mallorquinas del Torrent de Pareis.⁵⁹⁶ De hecho, en el Arxiu Fotogràfic de Barcelona –en el que se conserva depositado el legado fotográfico del escenógrafo– hemos descubierto un testimonio excepcional. Se trata de una placa fotográfica en la que vemos concretamente la cueva que sin duda le inspiró para llevar a cabo la escenografía (fig. 321). Además, en su estudio de la calle Bonavista también se halla colgada una pintura al óleo con el mismo motivo (fig. 322).⁵⁹⁷

La escenografía es una sinfonía de colores en la que se fusionan los lilas, azules, verdes y anaranjados, destacando el vibrante azul intenso del interior de la cueva. Aquí el color se convierte en elemento estructural de la composición, dotándola de fuerza poética y expresiva, y evocándonos, a su vez, las pinturas mallorquinas de Joaquim Mir o de Anglada Camarasa, con quienes Junyent tenía una gran amistad.

El siguiente cuadro acontece en una plaza pública en la que se celebra un mercado de telas, tapices, perfumes, etc. De este acto se conserva un precioso boceto, además de varios fragmentos de teatrín, un plano de implantación y una fotografía de escena que nos revela el resultado final [cat. 45, núms. 12-20]. La escenografía está protagonizada por un majestuoso edificio que, de acuerdo con las anotaciones que figuran en el plano, se trataría del palacio del sultán, e iría pintado sobre una gran tela o papel situado en un bastidor y plantada en perspectiva oblicua a la escena. Una bambalina con elementos vegetales que simulan ramas y hojas de árboles enmarca el espacio por la parte superior.

⁵⁹⁶ Las cuevas mallorquinas le interesaban a Junyent por su gran efecto escenográfico. De hecho, en su fondo personal también se conserva una serie de postales de la colección «Última hora» con diferentes vistas de las cuevas de Artà.

⁵⁹⁷ Se exhibió en la exposición monográfica celebrada en el Palacio de la Virreina poco después de su fallecimiento, en 1961. En el catálogo que se editó para la ocasión figura catalogada con el número 46, y descrita como «Interior de una cueva». Mallorca (cartón) 33 x 27'5 cm. *Cfr Exposición Oleguer Junyent. Catálogo...*, *op. cit.*, p. 46.

Los demás elementos que se aprecian están resueltos a base de apliques, entre los que destaca la estructura cupulada del primer plano a la derecha, en cuyo interior se aprecian objetos cerámicos, por lo que debía representar una alfarería. Tras el palacio del sultán, un telón de fondo nos muestra una mezquita con dos minaretes. En la parte inferior, prácticamente a los pies del palacio, se adivinan los diferentes puestos de venta de telas y tapices que se indican en las acotaciones. La fotografía de escena tomada durante la representación nos muestra el momento concreto en el que el sultán está dirigiéndose a Tamar, que está sentada junto a las esclavas [cat. 45, núm. 20].

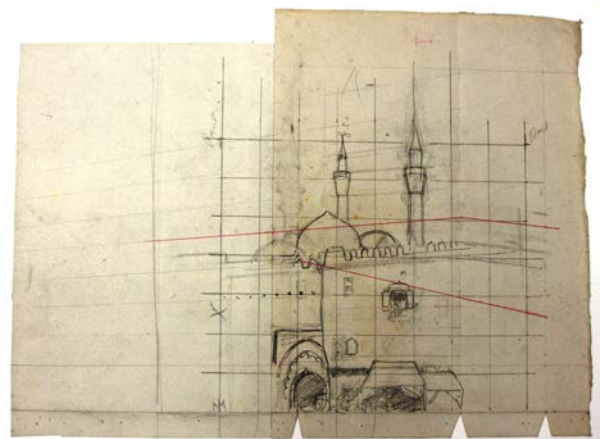
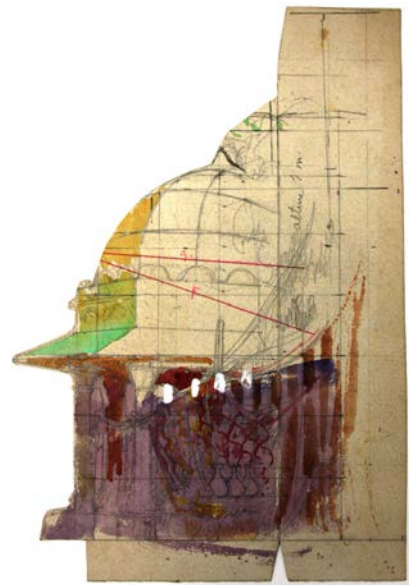
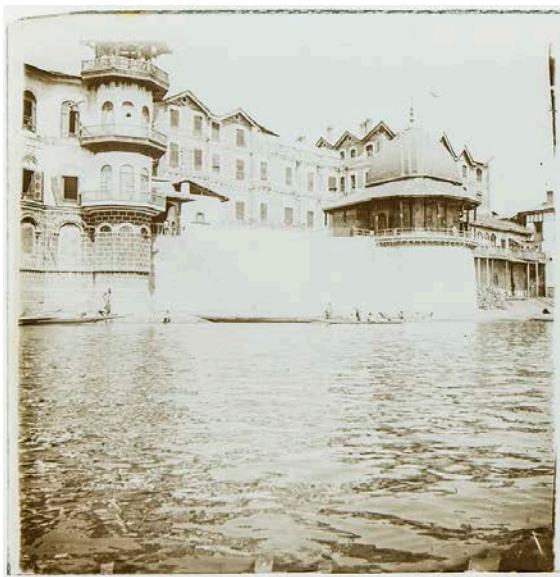


Fig. 323 Parte superior e inferior izda.: fotografías tomadas por Oleguer Junyent durante su viaje por la India en 1908. Arxiu Fotogràfic de Barcelona. Fondo Oleguer Junyent. Parte superior e inferior dcha.: fragmentos de teatrín del acto II, cuadro único de *La Llama*. MAE-Institut del Teatre [Registro: 239028; Topográfico: P6].

Si en la escenografía anterior se inspiraba en una cueva de Mallorca, en esta ocasión está evocando las arquitecturas que pudo ver durante su viaje alrededor del mundo en 1908, concretamente en la India, que además fue uno de los lugares que más le interesó a nivel pictórico y que plasmó en infinitos bocetos, *tabletins* y fotografías. En algunas de estas últimas se aprecian elementos que recuerdan a los que tradujo en esta escenografía de *La Llama*. Así, por señalar algunos ejemplos, en la fotografía identificada como «palacio del Marajá de Srinagar» aparece una pequeña construcción cupulada que recuerda formalmente a la citada alfarería, de la que se conserva un fragmento de teatrín. Dicha construcción también evoca la antigua *dargah* de Ajmer Sharif. A su vez, la mezquita que pintó en el telón de fondo se parece a la de otra de las fotografías que tomó durante su viaje, concretamente en Lucknow (fig. 323). La escenografía de este cuadro fue una de las más aclamadas por la crítica.

Finalmente, en el caso del acto III, la escenografía del primer cuadro debía de representar una prisión a modo de cueva en la que se hallaba prisionero Adrián, con una gran reja al fondo que dejase entrever los jardines del harem. De esta decoración se ha conservado un boceto escenográfico y una fotografía de escena [cat. 45. núms. 21-22]. De todas las escenografías elaboradas por Junyent para este proyecto, esta es la más austera y de composición más sencilla. No obstante, si algo destaca en ella es, una vez más, la paleta cromática empleada, protagonizada por diferentes gamas de azules con toques liliáceos que contribuyen a generar una atmósfera sublime, más en línea con la estética romántica que con la realista.

Pese a la amplitud de la cueva, Junyent logra traducir la sensación agobiante del encierro con el recurso de la gran reja que separa a Adrián del mundo exterior. Por ella penetra, no obstante, una potente luz cuyos rayos vendrían a simbolizar, en cierto modo, la esperanza en el amor de Tamar, que lucha fuera por su liberación. A nivel visual, en el teatro, el efecto de la luz penetrando por las rejas debió de ser muy impactante.

La última escenografía de este acto III, correspondiente al cuadro segundo, está localizada en un jardín árabe en terraza sobre el mar. En este caso se han conservado pequeños fragmentos de teatrín correspondientes a fermas y apliques, así como un rompimiento, un plano de implantación, una fotografía original y varias ilustraciones en prensa [cat. 45, núms. 23-30]. El jardín en este caso está protagonizado por palmeras, elementos que no habíamos visto hasta ahora y que proporcionan el toque de exotismo oriental al jardín del sultán, así como por tiestos con diferentes plantas y flores.

A pesar de que la calidad de las imágenes no nos permite apreciarlo de manera óptima, al fondo se haya el mar, por el que discurren las embarcaciones cargadas de prisioneros y donde Tamar se arrojará para poner fin a su vida. Entre el plano del jardín y el mar hay una zona practicable con escaleras que conducen a unos pabellones orientales. Nuevamente se trata de una escena nocturna y a la luz de la luna, por lo que podemos

imaginar, a falta de bocetos, una escena teñida de diferentes gamas de azul fusionada con el verde del jardín y contrastando con el plateado de las cúpulas y el mar; contrastes de luz que se adivinan en las ilustraciones de la prensa.⁵⁹⁸

Parece que a comienzos de enero Junyent ya había concluido la realización de las decoraciones de los dos primeros actos y procedió a enviarlos, pues en un dietario que se conserva en su fondo personal, aparece registrado en la fecha 3 de enero «facturo las caixas acte primer y segon de la opera La llama».⁵⁹⁹

Como hemos señalado, la obra fue estrenada la noche del 30 de enero de 1918, repitiéndose la representación los días 1 y 3 de febrero en sesión de tarde. Pese a que en el cartel se anunciaban tres únicas representaciones, parece que se dio una última el 7 de febrero, probablemente por el éxito que había alcanzado. Si bien en el programa de la compañía de Baratta figuraba como director Lorenzo Malvet,⁶⁰⁰ Martínez Sierra se encargó de dirigir los últimos ensayos.⁶⁰¹ Colaboró en el estreno el Orfeón Donostiarra.

El estreno fue un triunfo absoluto. Había acudido una gran cantidad de público, atraído en parte por la curiosidad de conocer la última obra que compuso Usandizaga, compositor muy estimado por el pueblo vasco, y anunciarse, además, como un homenaje a su figura. Entre otras personalidades, asistió el alcalde, quien en uno de los entre actos bajó al escenario y depositó ante el busto del compositor una corona de laurel y roble con cintas moradas.⁶⁰² Martínez Sierra, a su vez, leyó unas sentidas cuartillas en homenaje a Usandizaga.⁶⁰³

El anónimo cronista del diario *El Pueblo Vasco* describió de una manera muy evocadora el ambiente que se respiraba durante los instantes previos a la representación:

La amplia sala del Victoria Eugenia está esplendorosa. En palcos, plateas y butacas y en las localidades altas hay una muchedumbre. En el ambiente hay verdadera ansiedad. Se aguarda el momento solemne con expectación, con evidente nerviosidad... Ha sido un momento de intensa emoción. El maestro Baratta ha ocupado su sitio. Por todo el teatro se ha extendido rápido y conminatorio un rumor reclamando silencio. Nos hemos arrellenado en nuestras sillas. En los palcos, en las plateas se ha interrumpido el discurso

⁵⁹⁸ En el MAE-Instituto del Teatro se conserva un teatrín de Oleguer Junyent que hasta el presente estaba atribuido a este cuadro de *La Llama* [Registro: 238618; Topográfico: T267]. En él se representa un jardín nocturno y pese a que carece de inscripciones que lo relacionen con esta obra, la atribución probablemente se llevó a cabo basándose en libretto original de la obra, al carecer de otros documentos o materiales. No obstante, el jardín del citado teatrín está lejos de tener el aspecto oriental que requería el de la obra de Usandizaga. La nueva documentación localizada durante la presente investigación ha arrojado luz al respecto y contribuye a descartar esa atribución original. Por el momento, no obstante, no hemos podido identificar a qué otra obra pertenece dicha maqueta, aunque nos resulta útil para imaginar las tonalidades en las que estaría resuelto el teatrín para el cuadro que nos ocupa de *La Llama*.

⁵⁹⁹ Dietario de Oleguer Junyent (1918). Archivo Armengol Junyent.

⁶⁰⁰ Cfr. Programa de temporada de la compañía de Arturo Baratta en el Teatro Victoria Eugenia. Debut el 27 de diciembre. ERESBIL-Archivo Vasco de la Música.

⁶⁰¹ «Informaciones de provincias», *La Correspondencia de España*, 21/01/1918, p. 2.

⁶⁰² «Informaciones de provincias», *La Correspondencia de España*, 27/01/1918, p. 2.

⁶⁰³ GUINEA. «Un estreno en San Sebastián. La llama de Usandizaga», *La Época*, 31/1/1918, p.1

frívolo de las damas. Y en la galería, el organista del pueblo cercano, el orfeonista, el músico, han adelantado su rostro, como si quisieran anticipar el conocimiento de las bellezas musicales que tienen el encanto prometedor de lo desconocido. En el teatro se ha hecho un silencio, un silencio fuertemente expresivo, en el que hay mucho de ansiedad, impaciencia y religiosidad. Por fin, el maestro Baratta ha trazado con su batuta en el aire la señal del comienzo. Y del foso, donde se encuentra la orquesta, ha brotado sonora y magnificente la música de «La llama».⁶⁰⁴

Y el mismo crítico señaló, una vez finalizada la representación, que el éxito fue:

[...] clamoroso, definitivo, rotundo. Hubo momentos que en la sala del Victoria Eugenia el público llegó a rugir de entusiasmo, en que las ovaciones fueron frenéticas, imponentes, atronadoras. Percatado el público de que desde un palco asistía la familia de José María Usandizaga a la representación, le tributó una prolongada y conmovedora ovación. La escena fue de gran emoción. La familia, puesta en pie, correspondía saludando a las ovaciones del público. Y de los ojos de la madre brotaron unas lágrimas que si significaban de alegría y emoción, envolvían también mucho de dolor y pena.⁶⁰⁵

El cronista de *La Voz de Guipúzcoa* también dedicó un comentario especial al público asistente:

Patio, plateas y palcos, ocupados por toda la buena sociedad donostiarra, en traje de «soirée», presentaban un aspecto inenarrable; como en las grandes solemnidades del mismo teatro. El bello sexo lució «toilettes» y alhajas espléndidas. En anfiteatro y paraíso debieron ocurrir hasta casos de asfixia: no quedó una sola localidad por vender y hasta hubo localidades falsificadas. Una de ellas ¡hecha a mano! era un verdadero alarde de imitación. Corrió de mano en mano en los pasillos y costaba trabajo fijarse en su «falsía».⁶⁰⁶

La mayoría de las crónicas del estreno fueron prácticamente hagiografías de José María Usandizaga y celebraban el emotivo estreno de la ópera, dedicándose básicamente a comentar el argumento y la inédita partitura del maestro, ensalzando también a los cantantes. No obstante, algunos cronistas reservaron unas líneas para alabar la esplendorosa escenografía de Junyent, quien fue llamado varias veces a escena a recibir los aplausos, junto con el maestro Baratta y los cantantes.

⁶⁰⁴ «Acontecimiento artístico. El estreno de “La llama” ha sido un éxito clamoroso», *El Pueblo Vasco. Diario independiente*, 31/01/1918, p. 1.

⁶⁰⁵ *Ibid.* Parece que lidiar con la familia de Usandizaga para el estreno de la ópera no fue nada sencillo, tal y como explicaría la propia María Lejárraga en sus memorias: «Hubiésemos querido cortar, suprimir todo lo que sobraba; había allí música y letra para cinco óperas, y bien sabíamos que, en escena, daña cuanto sobra; pero la familia y los apasionados amigos no consintieron corte ninguno; en su veneración incondicional les parecía crimen, casi una profanación, suprimir una nota de las que había puesto sobre el pentagrama el que ya no existía. El resultado fue el que, a sangre fría, podría preverse: en muchos momentos el entusiasmo del público fue delirante, pero llegó al final fatigado, bien pudiera decirse exhausto... La tensión emocional no pudo sostenerse más allá de ciertos límites... y, por lo tanto, el éxito no fue la apoteosis que los entusiastas habían descontado». SAGARDA, A. «El compositor Usandizaga visto por la escritora María Martínez Sierra», *Vida vasca*, núm. 53, 1976, p. 77.

⁶⁰⁶ «Acontecimiento teatral. El estreno de “La llama”», *La voz de Guipúzcoa*, 31/01/1918, s. p.

Así, por ejemplo, el cronista de *El Noticiero* de San Sebastián señaló que las decoraciones eran «un prodigio de arte y bien orientado sentido estético. El colorido es jugoso, señero; con deslumbramientos cromáticos a lo Anglada».⁶⁰⁷

El también anónimo cronista de *La voz de Guipúzcoa* felicitó fervientemente a la empresa del teatro por no reparar en gastos para la producción de la obra:

La empresa merece el más caluroso de los elogios por el lujo, la fastuosidad y la propiedad con que se ha presentado la obra. El decorado de Junyent es primoroso, gustando extraordinariamente el zoco del prólogo y la plaza del segundo cuadro del acto segundo. En aquellas decoraciones «da el sob». También son muy bonitas las otras cuatro, y entre ellas la de la cárcel. El vestuario, completamente nuevo, es lujoso y de irreprochable propiedad, así como el atrezo. Hasta el más insignificante comparsa iba admirablemente vestido y caracterizado.⁶⁰⁸



Fig. 324 Portada del periódico *El Día Gráfico*, 08/02/1918.

⁶⁰⁷ «El rotundo triunfo de la llama», *El Noticiero* (San Sebastián), 31/01/1918, s. p.

⁶⁰⁸ «Acontecimiento teatral. El estreno de “La llama”», *La voz de Guipúzcoa*, 31/01/1918, s. p.

Los diarios madrileños y barceloneses también se hicieron eco del estreno y algunos incluso le dedicaron la portada, como *El Día Gráfico* (fig. 324). Precisamente en este diario barcelonés es donde hemos localizado una valoración más extensa de la escenografía de Junyent, pues el cronista Tomás Borrás fue desgranando el argumento de cada acto intercalándolo con los comentarios acerca de la escenografía que lo envolvía. Acerca del prólogo del primer acto, señaló: «Olegario Junyent ha dado un extraordinario carácter al decorado y a los trajes. Sus apuntes personales de Oriente hacen exacto el dibujo, la arquitectura y el adorno de este decorado. Es de una plasticidad bellísima y de una evocación realista absoluta».⁶⁰⁹ En relación al siguiente cuadro del acto I apuntó:

Aquí el escenógrafo ha pintado como dos cuadros diferentes y complementarios. Al fondo se ve un poblado, azulado a la luz de la luna y de la noche. El primer término es el jardín graciosamente decorativo con su ajedrezado en el banco y en el zócalo. Junyent ha conseguido dar a todo un ambiente poemático y una irrealidad deliciosa.⁶¹⁰

En cuanto al prólogo del acto II comentó: «Vista por Junyent con un criterio muy moderno, moviendo todas las masas y con un efecto de cascada conseguido de un modo muy original».⁶¹¹ El siguiente decorado para este acto era el del cuadro de la plaza árabe, del cual alabó la capacidad de Junyent para generar efectos atmosféricos:

El gran artista Junyent ha hecho su mejor decoración con esta plaza. No sólo es magnífica de verismo, de proporciones y de variedad de motivos, todos ellos de esplendor oriental, sino que además con su dominio de la luz le ha dado más realce, más color si cabe. Es una plaza que tiene sol y que tiene calor.⁶¹²

En relación al último acto señaló:

El decorado de este último acto corresponde a un sentimiento exuberante del oriental. Parece una estampa persa. Hay árboles de copas magníficas y flores de colores violentos. Todo agrupado con las cúpulas del palacio en líneas redondas, formando masas esféricas de verdura que deben cargar de olores fuertes ya afrodisíacos el ambiente. Sólo con esta decoración, obra de mágica fantasía, se justifica el meridionalismo de Olegario Junyent, que a veces parece por su técnica un escenógrafo inglés contemporáneo.⁶¹³

Incluso Junyent dejó testimonio del éxito en su mencionado dietario el día del estreno, en el que señaló: «Estrena la obra de Usandizaga a S. Sebastia un exit dels mes grosos que may pugui veure» (fig. 325).

⁶⁰⁹ BORRÀS, T. «En San Sebastián. “La llama” de Usandizaga», *El Día Gráfico*, 12/02/1918, p. 3.

⁶¹⁰ *Ibíd.*

⁶¹¹ *Ibíd.*

⁶¹² *Ibíd.*

⁶¹³ *Ibíd.*

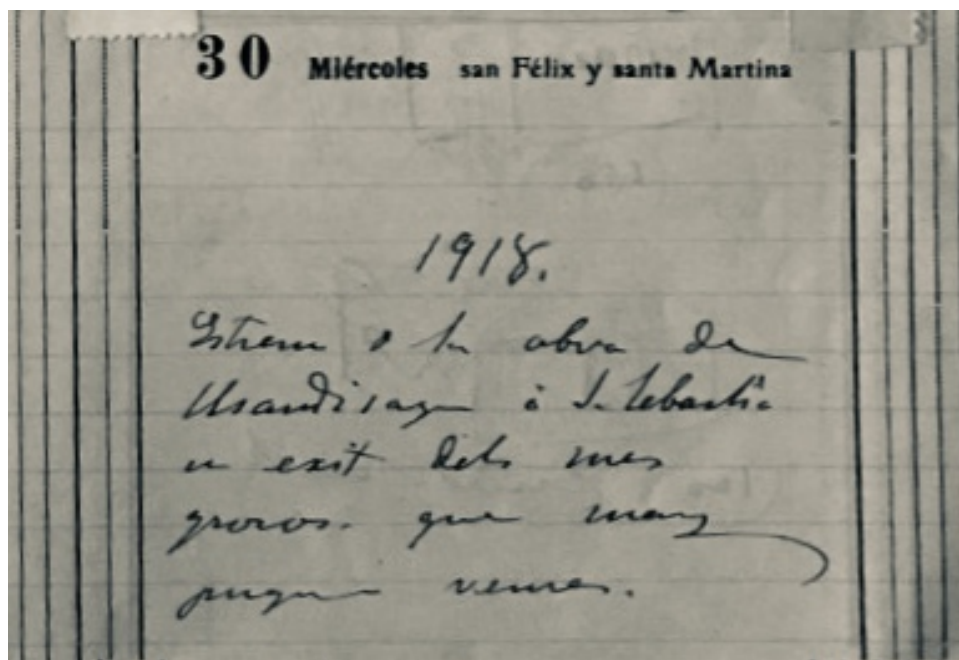


Fig. 325 Detalle de una página del mes de enero del dietario de Oleguer Junyent (1918). Archivo Armengol Junyent.



Fig. 326 «Foto de familia» con motivo del estreno de *La llama*. Fuente: *Mundo Gráfico*, 06/02/1918, p. 11.

A su vez, un bonito recuerdo del día del estreno lo constituye una fotografía en la que figura Oleguer Junyent (identificado con una flecha) junto con algunas las personalidades que colaboraron en la puesta en escena: Fidela Campiña (Tamar) y Luis Canalda (Adrián), Ramón Usandizaga (hermano de José María Usandizaga, compositor de la partitura), Gregorio Martínez Sierra (autor reconocido del libreto), Arturo Baratta (director de orquesta) y Lorenzo Malvet (director de escena) (fig. 326).

A comienzos de febrero, Junyent incluso recibió una felicitación del torero Ricardo Torres Reina «Bombita» (fig. 327), entonces prometido con su gran amiga María Regordosa, en la que le decía:

Querido amigo. Léí el grandioso éxito de la Llama y lo celebradas que fueron sus hermosísimas decoraciones y tuve una gran satisfacción, y le felicito. Esperando que se repitan muchas veces para que gane mucho dinero y poderse dar gusto comprando piezas antiguas. Es su amigo afmo. Ricardo Torres [firma].⁶¹⁴

Parece que Ricardo Torres tendría amistad o al menos conocería a Martínez Sierra, pues en una carta anterior del diestro a Junyent, le decía, entre otras cuestiones relacionadas con otros temas «Vi a Martínez Sierra y tanto a este como a su señora les gustaron los bocetos igual que los anteriores, me entregó 400 pesetas diciéndome que así era la cuenta».⁶¹⁵

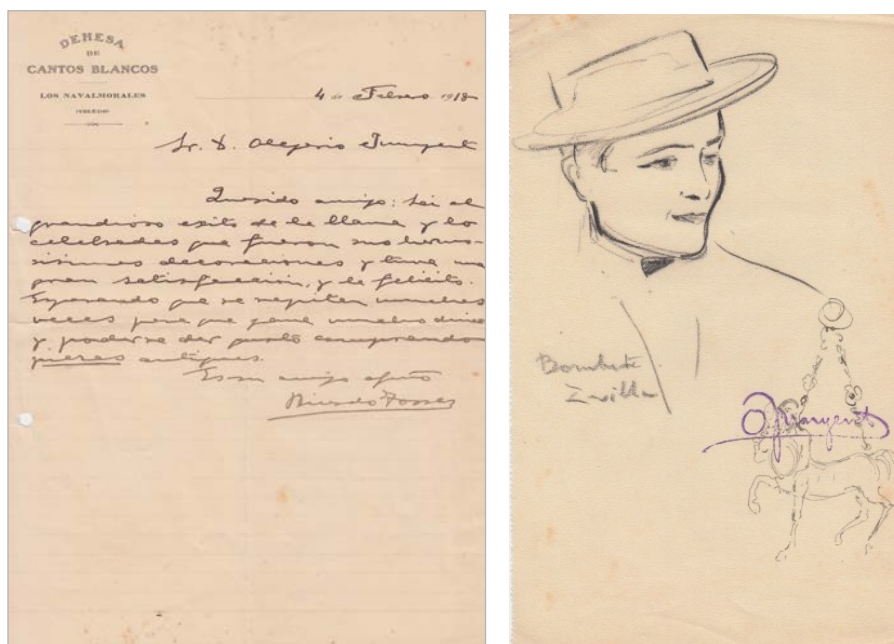


Fig. 327 Izda: Carta de Ricardo Torres a Oleguer Junyent (04/02/1918). Archivo Armengol-Junyent. Dcha: Ricardo Torres retratado por Oleguer Junyent con uno de los colgantes de la colección Regordosa (s.d.). Colección Armengol-Junyent.

⁶¹⁴ Carta de Ricardo Torres a Oleguer Junyent (04/02/1918). Archivo Armengol-Junyent.

⁶¹⁵ Carta de Ricardo Torres a Oleguer Junyent (30/11/1917). Archivo Armengol-Junyent.

Poco después del estreno en San Sebastián se llevó a cabo una reposición en Madrid, en el Gran Teatro, el 30 de marzo. En esta ocasión ya no trabajó la compañía de Arturo Baratta, sino que Martínez Sierra formó otra compañía para tal fin en la que únicamente contó con dos de los cantantes que habían participado en la producción donostiarra: Luis Canalda, en el papel de Adrián, y Dolores Álvarez, en el papel de Lisa y del Espíritu del Agua. El resto del reparto era distinto, como también lo fue la dirección orquestal, que corrió a cargo de Ricardo Villa.

Llama especialmente la atención que para la reposición madrileña no se emplearan las escenografías de Junyent, pues se encomendaron nuevas decoraciones al italiano Fernando Mignoni, ni tampoco el mismo vestuario, ya que se encargaron nuevos figurines a Manuel Fontanals.⁶¹⁶ Desconocemos el porqué no se reaprovecharon los elementos de la presentación escénica del Teatro Victoria Eugenia, aunque el motivo podría deberse a que podían pertenecer a la compañía de Arturo Baratta –de acuerdo con el programa de temporada, las decoraciones eran de la compañía– y quizás no llegó a un acuerdo con Martínez Sierra para que este último pudiera utilizarlas y el empresario se vio obligado a encargarse de unas nuevas de prisa y corriendo. Al parecer, las decoraciones de Mignoni también gozaron de un gran éxito, aunque se hallaban ya totalmente alejadas del realismo, aproximándose a la vanguardia:

Mignoni resuelve con fantasía y esquematismo frente a realismo, una escenografía que permite adivinar el exótico colorido que se pretendía para una historia ambientada en espacios de aire oriental. La casa, el palacio, el jardín, los árboles, el mar, todo está insinuado, esbozado en esquemáticos dibujos y perfiles. Algunos críticos incluso, como vemos, evocan en sus columnas a los Ballets Rusos y a León Bakst. En cualquier caso, decorados muy diferentes a los que se montaron para el estreno en San Sebastián y ejecutados por Junyent. Los trajes diseñados por Fontanals, llenos de inspiración, también obtuvieron el beneplácito de la crítica.⁶¹⁷

Por fortuna, el estreno de *La llama* en San Sebastián en 1918 no fue la última vez que las espléndidas decoraciones de Junyent pudieron verse, ya que el 3 de marzo de 1932 se estrenó en el Gran Teatro del Liceo, dentro de la difícil temporada de invierno 1931-1932. El empresario por aquel entonces era José Rodés, quien decidió darla a conocer al público barcelonés, y este a su vez acudió con interés al estreno, de acuerdo con la

⁶¹⁶ La asociación entre Mignoni y Fontanals será muy frecuente en la primera etapa de escenógrafo de este último, materializándose en obras como *La princesa que se chupaba el dedo* o *El hijo pródigo* o *La vida sigue*, entre otras. Para más información acerca de la colaboración de Manuel Fontanals con el Teatro de Arte de Martínez Sierra *vid.* PERALTA, R. *Manuel Fontanals, escenógrafo: teatro, cine y exilio*. Madrid: Fundamentos, 2007, pp. 39-87. Fernando Mignoni, por su parte, colaboró por primera vez con Martínez Sierra a finales de 1916 realizando la decoración de *La dama de las camelias*. A partir de ese momento trabajó durante más de tres temporadas con la Compañía del Eslava y diseñó decorados de veintiuna obras teatrales. Para más información *vid.* CATALÁN, P. «Mignoni: escenografías para Martínez Sierra», *Acotaciones: revista de investigación y creación teatral*, núm. 36, 2016, pp. 41-73.

⁶¹⁷ *Ibid.*, p. 58. Unas imágenes de las escenografías de Mignoni pueden verse en: *Mundo gráfico*, núm. 336, 03/04/1918, p. 13.

prensa.⁶¹⁸ Para la presentación escénica alquiló los decorados que había realizado Junyent para el estreno donostiarra y también contó nuevamente con Lorenzo Malvet, que dirigió la escena entonces. Desconocemos si Junyent estuvo presente a la hora de llevar a cabo el montaje del decorado, pues no hemos localizado testimonios que así lo acrediten.

Desde el estreno de *Iván el terrible* en el coliseo en 1919 –cuyas decoraciones analizaremos posteriormente–, Junyent no había vuelto a llevar a cabo ninguna escenografía y se había enfocado principalmente en los trabajos de la Exposición Internacional, que ocupaban todo su tiempo. De hecho, sólo llevaría a cabo un último trabajo como escenógrafo antes de retirarse de la profesión, y fue precisamente la realización completa del decorado del drama lírico de Manuel de Falla *La Vida breve*, en noviembre de 1933, que no había podido estrenarse la temporada 1931-1932 como estaba originalmente previsto.

De acuerdo con el libro del conserje, el 24 de enero se efectuó un primer ensayo de *La llama* y no se volvió a ensayar nuevamente hasta mediados de febrero, momento a partir del cual hubo ensayo casi a diario.⁶¹⁹ El citado libro recogió, a su vez, que el estreno fue un éxito «si bien el público ha continuado retraído igual que la propiedad como viene observándose durante toda la temporada».⁶²⁰ Al parecer el Gran Teatro del Liceo no estaba atravesando una etapa sencilla, a raíz de la proclamación de la República el año anterior, tal y como señalaron Alier y Mata:

Aunque el cambio de régimen se produjo sin efusión de sangre y la vida continuó su curso normal, muchos de los sectores que en esos años daban vida al Liceo temieron lo peor y se retrajeron de los espectáculos del teatro. Ahora se pagaba el precio de tanta frivolidad y de tanta pretensión de «alta sociedad», y aunque nadie levantó ni siquiera una mano contra ningún noble, ni real ni fingido, esa parte del público que gozaba con los fastos de las marquesas y las «notas de sociedad» tuvo un repentino temor de exhibirse en el Liceo. Sin duda esta fue la causa de las dificultades del empresario Rodés [...]. El abono para la temporada 1931-1932 anunciado en septiembre, debió caer tan por debajo de lo previsto que el empresario no pudo hacer frente a los grandes compromisos artísticos que había adquirido y anunciado y tuvo que modificar la temporada de un

⁶¹⁸ Cfr. «Música y teatros», *La Vanguardia*, 02/03/1932, p. 17; ALARD. «Espectáculos. Teatros», *El Diluvio: diario político de avisos, noticias y decretos*, núm. 56, 05/03/1932, p. 3.; FONTBERNAT, J. «El Gran Teatre del Liceu», *La Humanitat*, núm. 104, 09/03/1932, p. 1.

⁶¹⁹ Fue interpretada por un reparto formado exclusivamente por artistas españoles: Conchita Oliver (Tamar), Concepción Callao (Aisa y La Narradora), Alexina Zanardi (Lisa), María Espinalt (El Espíritu del agua); Antonio Marqués (Adrián); José Jordà (el Sultán), Aníbal Vela (El Oráculo); Conrado Giral (La Muerte); Augusto Gonzalo (El carcelero). Cfr. Libro del Conserje del Gran Teatro del Liceo (1932). Disponible en línea: <<https://ddd.uab.cat/record/108359>> [Fecha de consulta: 13/10/2019].

⁶²⁰ La memoria de la Junta de Gobierno también dejó constancia de ese retraimiento por parte del público: «El público de Barcelona [...] preso de la intranquilidad y sintiendo hondamente la perturbación económica producida por causas generales de todos reconocidas, demostró un retraimiento de todo punto inusitada que acusaba la falta casi absoluta del abono, el mas fuerte apoyo con que siempre se había contado para el funcionamiento del Teatro». Ello casi provocó el cierre del teatro durante esa temporada, aunque finalmente pudo salvarse. Cfr. Sociedad del Gran Teatro del Liceo. Memoria de la Junta de Gobierno para la general ordinaria (1932). Archivo de la Sociedad del Gran Teatro del Liceo. Disponible en línea: <<https://ddd.uab.cat/record/112618>> [Fecha de consulta: 13/10/2019].

modo más acorde con sus precarias posibilidades. [...] se suprimió por completo la contratación de artistas extranjeros [...]. En la programación hubo también cambios sustanciales: se había previsto el estreno del *Trittico* pucciniano, que no se pudo dar (y que no llegaría al Liceo hasta 1948); tampoco se pudo ofrecer otra novedad que se tenía preparada: *El gallo de oro* de Rimski-Korsakov, con lo que de nuevo se frustró al público que esperaba ópera rusa. Ni siquiera *La vida breve*, de Falla, cuyo estreno figuraba en el cartel, se pudo llegar a materializar, y el único estreno que llegó a cumplirse fue el de *La llama*, de J. M Usandizaga.⁶²¹

A modo de curiosidad, por lo visto durante el estreno ocurrió un pequeño accidente: uno de los radiadores de la calefacción del escenario por exceso de temperatura despidió vapor por el tubo de seguridad y al condensarse mojó una de las decoraciones, pero se reaccionó con rapidez y, afortunadamente, el decorado no sufrió ningún daño. Tras el estreno volvió a representarse el día 6 en una función a beneficio de los empleados permanentes, porteros y acomodadores del teatro, y también los días 8, 16 y 20. En total cinco representaciones. Con esta última finalizó la temporada de invierno en el teatro.

La prensa no fue muy pródiga en las críticas en esta ocasión y apenas hemos localizado comentarios. El cronista de *La Vanguardia* escribió un artículo sobre el estreno en el que se dedicó a comentar el argumento y la partitura, así como el trabajo lírico y orquestal. Confirmaba, a su vez, que la ópera fue muy del agrado del público «que aplaudió efusivamente al final de todos los cuadros e hizo repetir el intermedio del acto segundo y el coro de odaliscas». No obstante, de la presentación escénica, apenas señaló: «sin aquellas fastuosidades y opulencias a que se presta la acción», sin mencionar ni siquiera el nombre de Junyent.⁶²² Por su parte, Alard, en *El Día Gráfico*, la juzgó duramente calificándola de «mediocre: por lo que se refiere a vestuario y decorado, cabía esperar más de un pintor como Junyent»;⁶²³ y Enric Villalonga apuntó que el decorado era muy brillante y entonado «a pesar que a nosaltres ens hauria plagut més una escena més moderna».⁶²⁴ En este sentido, la recepción del decorado en 1932 no fue la misma que en 1918. Habían pasado catorce años, en los cuales la escenografía se había ido modernizando, principalmente a raíz de la influencia traída por los *ballets* rusos y la entrada de las vanguardias, y los decorados de *La llama* en aquel momento se encontraron pasados de moda.

El 20 de marzo el empresario, José Rodés fue homenajeado con un banquete celebrado en el Hotel Oriente, organizado por amigos del empresario y artistas del Liceo, así como por la Junta de propietarios, para celebrar el éxito de la temporada pese a las dificultades.

⁶²¹ ALIER, R; MATA, F.X. *El Gran Teatro del Liceo: historia Artística*, op. cit., pp. 146-147.

⁶²² ZANNI, U.F. «Estreno en el Liceo. La Llama de Usandizaga», *La Vanguardia*, 04/03/1932, p. 25.

⁶²³ ALARD. «Espectáculos. Teatros», op. cit.

⁶²⁴ VILLALONGA, E. «Teatre i cinema», *La Humanitat*, núm. 101, 05/03/1932, p. 2.

En su discurso de agradecimiento, Rodés expresó su satisfacción por haber estrenado *La llama* y pidió que se guardara un minuto de silencio por el malogrado Usandizaga.⁶²⁵ Tras la reposición del Liceo, *La llama* ya no volvería a representarse hasta 1953, nuevamente en el Teatro Victoria Eugenia de San Sebastián y, finalmente, en una última ocasión hace escasos años, concretamente el 21 de marzo de 2015 se repuso en el auditorio del Kursaal de San Sebastián coincidiendo con el centenario de la muerte del compositor.

⁶²⁵ «Obsequio al señor Rodés», *La Vanguardia*, 20/03/1932, p. 25.

6.7. Colaboraciones en el Teatro Tívoli (1918-1919)

Tras la experiencia de *La Llama*, Junyent se implicó de lleno en un nuevo proyecto: la reforma del Teatro Tívoli, de la que fue director artístico. Esta debió de ocupar buena parte de su tiempo desde que comenzaron las obras, en febrero de 1918, hasta que concluyeron, en mayo de 1919, pues –sin perjuicio de otras actividades– no nos consta que llevara a cabo ninguna escenografía durante ese periodo de tiempo. El inicio de los trabajos coincidió prácticamente con la celebración en el Gran Teatro del Liceo del baile de carnaval de 1918 organizado por el Real Círculo Artístico, para el que –como veremos– Junyent concibió una decoración espectacular ambientada en un «teatro de guignol».⁶²⁶ Poco después de la reinauguración del Tívoli llevó a cabo dos decoraciones para la ópera *Mârouf, savatier du Caire*, que se estrenó en dicho coliseo en la temporada de otoño de 1919. Por otra parte, hay que destacar que ese año adquirió su finca de Llulcari en Mallorca, en la que realizaría largas estancias durante el resto de su vida y donde acogería a selectos invitados, entre ellos Francesc Cambó.

6.7.1 La reforma del teatro

El origen del Teatro Tívoli se remonta a mediados del siglo XIX a los jardines de recreo homónimos situados en unos terrenos del actual Paseo de Gracia, parte de los cuales ocupa actualmente la Casa Amatller. En aquel tiempo, el célebre paseo era todavía una carretera arbolada de poco más de dos kilómetros que unía el Portal del Ángel –una de las entradas de la muralla de Barcelona– con la Vila de Gracia. El propietario de los jardines, Bernat Agustí de las Casas, impulsó la celebración en su interior de bailes y espectáculos durante la época estival.⁶²⁷ Ignasi Elias continuó con la empresa a partir de 1862. Amplió las iniciativas de su antecesor y dispuso un tablado en el que se ofrecían a los asistentes comedias o actuaciones líricas sencillas. Fue entonces cuando el Tívoli comenzó a considerarse propiamente un «teatro»⁶²⁸ y las representaciones fueron

⁶²⁶ Las obras se iniciaron el 7 de febrero y concluyeron el 18 de mayo de 1919. Cfr. «El nuevo Tívoli», *La Vanguardia*, 19/05/1919, p.10.

⁶²⁷ «Don Bernat Agustí de les Casas, posseïdor de la pessa de terra ocupada pel Tívoli, fou també el que donà pel seu compte els espectacles que en els jardins anaven celebrant-se des de 1851, consistents en balls designats amb el sobrenom de reunions setmanals, a càrreg, bo i sempre, d'alguna societat particular. Saraus amenitats generalment, per un piano, o petita orquesta, tot lo més. [...] No hi ha que dir que funcionava el Tívoli solament a l'estiu. Els espectacles nocturns tenien lloc en determinats dies; vigílies i festes, per un regular». ARTÍS, J. «El Tívoli a través dels anys», *L'Esquella de la Torratxa*, núm. 2106, 23/05/1919, p. 299. Para más información acerca del primitivo Tívoli *vid.* LABARTA, L. «El Tívoli. Recuerdos de antaño», *La Publicidad*, 20/05/1919, p. 6. Véase también: CASTILLO, A. *De la Puerta del Ángel a la Plaza de Lesseps: ensayo de biología urbana (1821-1945)*. Barcelona: Dalmáu, 1945, pp. 155-189.

⁶²⁸ «El teatrito es construí en un dels extrems de la plaça ocupada per les acàcies. El lloc que la fantasia del senyor de les Casas calificà de parque anglés. Es disposaren uns rengles de seients dits de preferència, deixant el demés del parque a completa disposició dels concurrents, que s'acomodaven on i com volien; formant, generalment, familiars i animades tertúlies». ARTÍS, J. «El Tívoli a través dels anys», *op. cit.*, p. 305.

adquiriendo cada vez mayor envergadura. No obstante, a comienzos de los años setenta, el terreno en el que se hallaban los jardines se vendió para la edificación. Ignasi Elias trasladó entonces el Tívoli a su ubicación definitiva, situada en el chaflán de Paseo de Gracia con la calle Caspe, que se inauguró en mayo de 1875. En 1880 se realizaron importantes modificaciones para el acondicionamiento de la sala.⁶²⁹ Las obras decorativas fueron dirigidas por Soler i Rovirosa y a partir de aquel momento dejó de ser un «teatro de verano» para convertirse en uno de los principales locales escénicos de la ciudad, donde se llevaban a cabo representaciones de todos los géneros interpretadas por reputadas compañías, pero también conciertos, bailes y actos políticos.⁶³⁰ El último empresario del «viejo» Tívoli fue Joan Marsans.

En 1918 se tomó la decisión de derribar el teatro y construir uno nuevo en el mismo emplazamiento, aunque adaptado a los tiempos modernos, ya que, tal y como se señaló en *La Vanguardia*, «si nunca tuvo aspecto lujoso, los años habíanle ya puesto imposible para todo espectáculo digno».⁶³¹ El arquitecto encargado del proyecto fue Miquel Madorell i Rius, y el constructor, Vicente Casanas. Junyent se ocupó de todo lo referente a la dirección artística del nuevo coliseo, a excepción del escenario y de la decoración del café, que asumió Salvador Alarma. *L'Esquella de la Torratxa* describió de manera detallada el aspecto del nuevo teatro, poniendo el acento únicamente en las cuestiones arquitectónicas: su distribución, gran capacidad –tras la reforma se convirtió en el teatro con más aforo de la ciudad, después del Gran Teatro del Liceo–, así como en la amplitud del escenario.⁶³²

⁶²⁹ «Es baixà el nivell de la platea, s'afegiren algunes llotges a les que ja tenia, es disposà la galeria, o pis superior, edificant-se, además, el teixinat del sostre o cielo raso. Es pintà igualment el teló de boca, fent-se el reste del local objecte d'alguna modificació i reformes. Dirigí la restauració, en la part que podríem dirne decorativa, En Soler i Rovirosa». ARTÍS, J. «El Tívoli a través dels anys», *L'Esquella de la Torratxa*, *op. cit.*, p. 313.

⁶³⁰ Algunas de las escenografías más célebres de Soler i Rovirosa fueron pintadas para obras estrenadas en este espacio, como *El relloge del Montseny* (1878), *De la terra al Sol* (1879) o *Lobokeli* (1882). Para más información acerca de las compañías que pasaron por el teatro y de las obras que se estrenaron a lo largo de su historia véase el artículo que venimos citando «El Tívoli a través dels anys», publicado en un número especial que *L'Esquella de la Torratxa* dedicó al edificio con motivo de la reforma dirigida por Junyent.

⁶³¹ «El nuevo Tívoli», *La Vanguardia*, 19/05/1919, p.10.

⁶³² «De l'antic "Teatro Tívoli" pot ben dir-se que en resta solament el nom, tota vegada que s'ha construït de nova planta, variant-se completament la disposició que abans tenia. Des del carrer de Caspe i per un espaiós vestíbul que comunica amb el primer pis, i per un dels seus costats, formant varies columnes, se passa al [...] pati de butaques [...] de grandioses dimensions: trentaquatre metres de llargària per dinou d'ample, fins a tocar els *palkos*, que hi són en número de sis a cada costat, además de dos proscenis també a cada banda, i de les seves banyeres corresponents. Totes aquestes llotges disfruten dels respectius requartets o avant-llotges amb portes de sortida a amples corredors que rodegen el teatre, aïllats al mateix temps de tota construcció. En el primer pis s'hi compten també el mateix número de llotges que en el pati; además en el fons n'hi han dotze de més petites, de cabuda per a quatre o cinc espectadors solament, les quals constitueixen pròpiament la davantera de l'amfiteatre, mitjançant una curva elegantíssima que uneix perfectament amb la davantera de les demés llotges. Darrera de les llotges petites que acabem d'esmentar, s'hi extenen les butaques de amfiteatre dites de preferència, col·locades amb molt bona disposició i molt còmodes, per comunicació a les quals hi ha quatre escales además de la principal [...]. En aquest pis s'hi troba l'espaiosa galeria del Hall, de la qual ne formen part algunes dependències per a serveis públics, com lavabo, W. C. i «tocador» per a senyores. El segon pis, exceptuant les llotges de prosceni, està tot ell

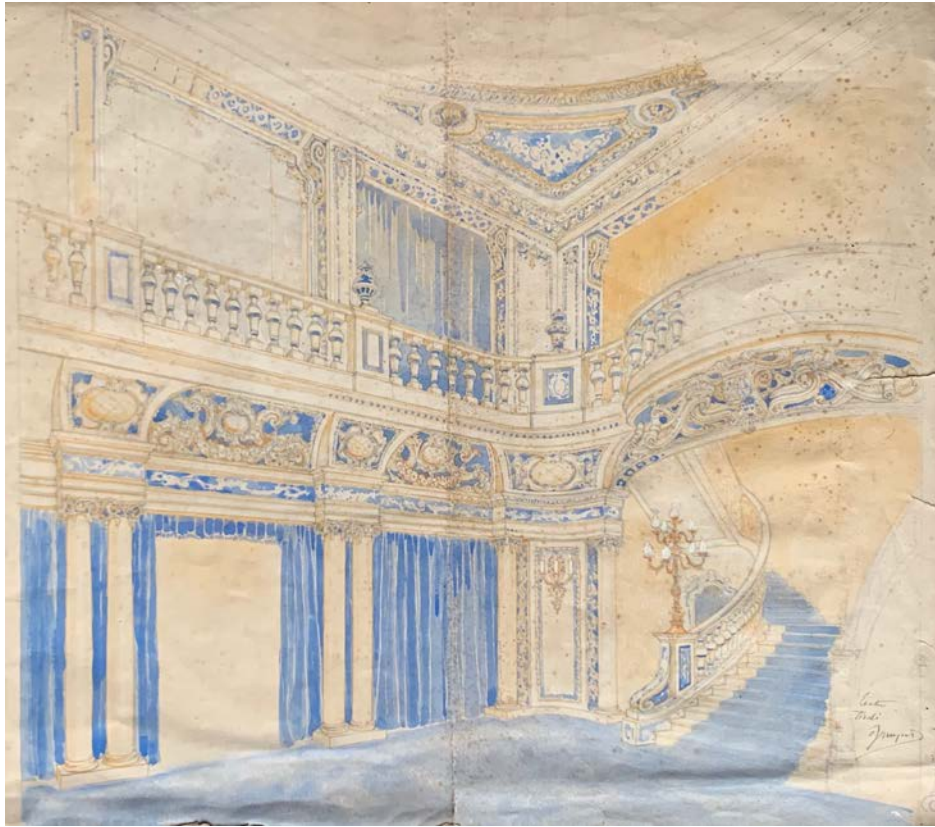


Fig. 328 Proyecto de Oleguer Junyent para el vestíbulo del Teatro Tívoli (1919). Colección Armengol-Junyent.

En el fondo personal de Junyent se conserva un boceto que nos muestra la concepción del lujoso vestíbulo, para el que escogió un estilo neorrococó. En él rompió con el habitual granate, seleccionando tonalidades azulonas para los cortinajes y la moqueta, que combinó con las blancas, doradas y también azules de las yeserías (fig. 328). Por su parte, la decoración de la sala de espectáculos –cuyo aspecto se ha mantenido hasta la actualidad, a diferencia del vestíbulo– se caracteriza por una sobria elegancia. Destaca la lámpara de líneas *art déco*, que contrasta con los elementos decorativos de los palcos a base de guirnaldas y con las molduras neorrococó (fig. 329). En este caso sí que empleó el clásico granate para butacas y telón.

destinat a seients fixes i a entrada general, lo que en diem *caçola*, que és d'extraordinàries proporcions i sense una sola columna que destorbi la vista. Aquest pis està sostingut per jàssenes de gran resistència, resultant una construcció a la vegada lleugera i atrevida. En el pati s'hi compten a prop de setcentes butaques, además d'un espai destinat a passeig, capaç per a més de duescentes persones. En el primer pis, además de les llotges, hi consten unes duescentes butaques de preferència; i en el segon hi ha cabuda per a cent cinquanta butaques circulars o seients fixes i uns mil espectadors de entrada general. De manera que pot assegurar-se que la cabuda total de la sala és de 2.500 a 2.700 persones. L'escenari mideix 22 metres i pico d'ample, per uns 15 de fons. Vol dir això que és perfectament a propòsit per a obres de gran espectacle. Els quartos destinats als artistes molt ben disposats. Per dugues grans portes pot comunicar-se des del prosceni als carrers de Caspe i de Claris, en cas de alarma. Els serveis sanitaris són degudament allunyats de la sala d'espectacles, havent-hi igualment en el segon pis un espaiós saló, molt ben ventilat, per a fumadors. Finalment, una escalinata que arrenca del Hall principal condueix a un ben assortit Bar econòmic, des del qual se comunica amb les dependències destinades a Cafè. Això és el nou "Teatro del Tívoli". «El nou teatre. Descripció del projecte», *L'Esquella de la Torratxa, op. cit.*, p. 327.

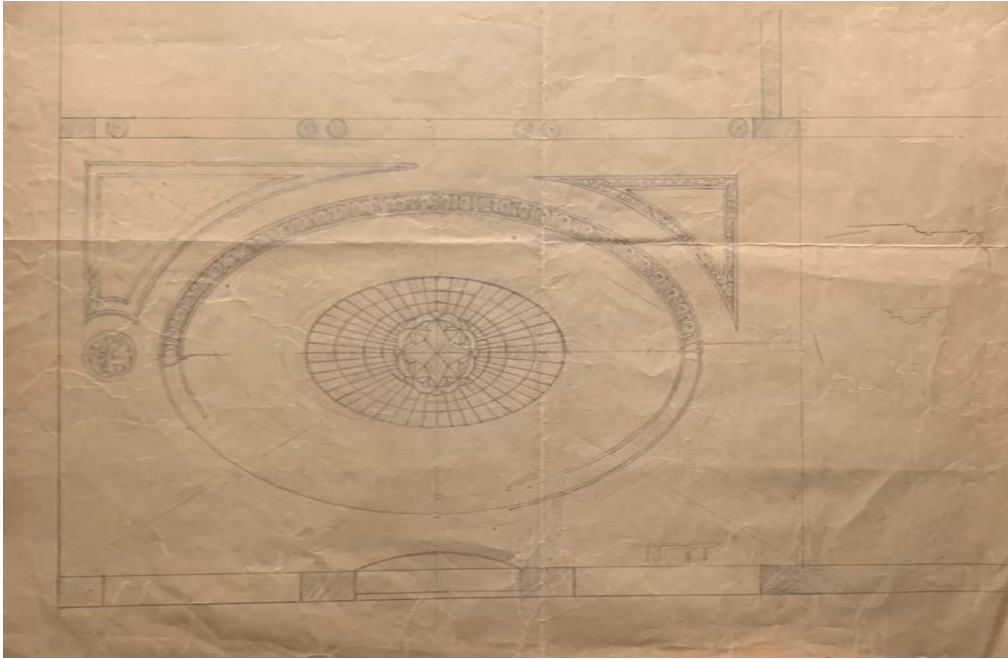


Fig. 329 Proyecto de Oleguer Junyent para el techo de la sala de espectáculos del Teatro Tívoli (1918-1919). Archivo Armengol-Junyent.



Fig. 330 Vista de la sala de espectáculos del Teatro Tívoli decorada por Oleguer Junyent tras la reforma llevada a cabo en 1919. Reproducida en: *Annuario del Foment de les Arts Decoratives*. Barcelona: El Foment, 1919, p. 51.

Fueron múltiples las empresas colaboradoras que, bajo la dirección de Junyent, llevaron a cabo la ejecución de los trabajos, todas ellas de las más destacadas de Barcelona en su especialidad.⁶³³

El anónimo periodista de *La Vanguardia* acudió al teatro invitado por Juan Socías – secretario de la sociedad anónima del Tívoli– junto con otros medios y personalidades, el día antes de su inauguración, y dio noticia de la sensación que generaba el nuevo espacio:

Ya desde el amplio salón de descanso, se recibe la impresión del aspecto elegante que de la platea emana, y una vez en ésta, esa impresión crece, al abarcar el conjunto de la sala de espectáculos, iluminada con una luz cernida por cristales opacos, que desciende de lo alto, y se propaga, además, de los aparatos colocados junto a los palcos de proscenio y en el antepecho de los restantes, así como por la oculta entre el molduraje. El color avinutado del damasco de los muros, el análogo del telón, y el del terciopelo de las butacas prestan severa distinción al decorado, en el cual contrastan con ese los mármoles y los motivos en relieve que se extienden por el antepecho de los palcos. [...]. Si desde la platea se pasa al escenario, se da con uno muy capaz, dispuesto con medios para poder efectuar en él toda suerte de espectáculos, y para sacar partido de las luces para el logro de los efectos que importe producir [...].⁶³⁴

El periodista de *La Publicidad* también publicó su impresión del nuevo coliseo:

Nuestra admiración fue creciendo a medida que penetramos en el magnífico hall y contemplamos la sala de espectáculos; una gran armonía blanca y azul cegaba nuestros ojos en el vestíbulo y el bar y en la soberbia escalera, y luego, en la gran sala de representaciones, el blanco entonando con el rojo salmonado, y en el fondo el espléndido telón del mismo tono, con dos carátulas bordadas en oro y colores. Nos complacía ver realizada una tan bella obra, que puede competir con los mejores coliseos, y que tan noblemente honra a nuestra ciudad. Y nuestra admiración y aplauso eran especialmente para el arquitecto señor Madorell y para don Olegario Junyent, encargado de la decoración de la obra.⁶³⁵

El nuevo teatro (fig. 330) se inauguró el 20 de mayo con una audición de «Las Estaciones», de Haydn, ejecutada por el Orfeo Català. Obtuvo un gran éxito y permitió apreciar que las condiciones acústicas de la sala eran «inmejorables». A partir del 22 de mayo se instaló la compañía Guerra-Mendoza, primera en actuar en el reformado teatro.

⁶³³ La prensa recogió la identidad de todas ellas: Torras, S.A. (hierros); Sucesores de Maurell (yesos); Batlle y Sardà (pintura); Campmany (cerrajería); J. Juvé (instalaciones eléctricas); Butsems y Cía. (piedra artificial); Escofet y Cía. y Olivella (enladrillados); Franzi Hermanos (mármoles); Rigalt, Granell y Cía. y Lligé (cristales); Corominas (lampistería); Verdaguer y Cía (aparatos de sanidad e incendios); Corberó, Chavarría, Damians y Domènech (metalistería artística y de construcción); Esteva y Cía., Thonet Hermanos, Ibañez y Capdevila (mobiliario); Ibañez (tapicero); Rodríguez Hermanos (tapicerías); Moncanut, Niube, Moliné y Sagrañes (carpintería); Crédito Balear (alfombras); Preckler (calefacción y ventilación); Rivière (tejidos metálicos); Roviralta (cubiertas de uralita); Gallisà (alumbrado supletorio); aparatos Minimax. *Cfr.* «Teatro Tívoli», *El Diluvio: diario político de avisos, noticias y decretos*, 19/05/1919, p. 11.

⁶³⁴ «El nuevo Tívoli», *La Vanguardia*, 19/05/1919, p. 10.

⁶³⁵ «La visita oficial al Teatro Tívoli», *La Publicidad*, 20/05/1919, p. 6.

6.7.2 *Mârouf, savetier du Caire*

Tras el paso de la compañía madrileña, el empresario del teatro rehabilitado, José Rodés, organizó para ese otoño una temporada de ópera francesa con una compañía de primer nivel procedente de la Grand Opéra y de la Opéra Còmique de París.⁶³⁶ Entre los estrenos que se preparaban, figuraban las óperas *Maroûf, savatier du Caire*, de Henri Rabaud y *Pelléas et Mélisande*, de Claude Debussy. Estaban programadas, a su vez, representaciones de las óperas de repertorio *Thaïs*, de Jules Massenet –con la que se inauguró la temporada, el 9 de octubre– y *Hamlet*, de Ambroise Thomas. Parece que inicialmente también se tenían previstas tres representaciones del festival sagrado *Parsifal*, pero lamentablemente no se llevaron a cabo por causas ajenas a la empresa.⁶³⁷ Sí que se dieron, en cambio, algunas representaciones de *Fausto*, de Gounod, ópera no contemplada originalmente.

En el programa de temporada se anunciaba todo el cuerpo artístico, formado por artistas franceses, incluyendo el cuerpo de baile, los directores concertadores así como el director de escena. Por el contrario, para la presentación escénica, se contó con un amplio elenco de escenógrafos locales que llevaron a cabo decoraciones nuevas para todas las óperas. Además de Junyent, figuraban Maurici Vilomara, Salvador Alarma, Higinio Colmenero y Carlos Baró, así como las sociedades de Castells y Santacruz, Brunet y Pous, Rafael García e hijo, Batllé y Amigó, Fernández y Botines, Bulbena y Girbal. Del vestuario se encargó la célebre sastrería Malatesta (trajes) y Carreras (zapatos). Figuraba como maquinista Ramon Pla, como electricista José Juvé, como atrecista Artigau y Gallart, y como armero Juan Artigau.⁶³⁸

Oleguer Junyent, como hemos avanzado, se encargó de dos de las decoraciones para *Maroûf, savatier du Caire* [cat. 46], de cinco actos, estrenada el 18 de octubre de 1919, pocos días después de *Pelléas et Mélisande*. Se trata nuevamente de una ópera de temática oriental, adaptación de uno de los cuentos de *Las mil y una noches*, con libreto de Lucien Nepoty.⁶³⁹ El estreno mundial había tenido lugar en la Opéra Còmique de París el 15 de mayo de 1914 con un éxito extraordinario que fue incrementando a medida que avanzaban las representaciones. Estas, no obstante, se vieron interrumpidas por el estallido de la Primera Guerra Mundial dos meses después, siendo calificada por el crítico Bellaigue como «la última sonrisa de la música francesa anterior a la guerra

⁶³⁶ Para prepararla, José Rodés viajó a París: «En el expreso de Francia ha salido para París el empresario de ópera don José Rodés al objeto de ultimar los contratos para la próxima temporada lírico-francesa del teatro Tívoli, que, de acuerdo con la empresa explotadora de dicho coliseo, trabajan activamente para que aquella, tenga un realce que deje grato recuerdo en Barcelona». *La Vanguardia*, 02/07/1919, p. 4.

⁶³⁷ «No pudiéndose dar las tres representaciones de Parsifal, por causas ajenas a la voluntad de la Empresa, los señores abonados, pueden pasar a recoger el importe de las mismas, desde mañana lunes Contaduría del teatro». «Espectáculos», *La Publicidad*, 02/11/1919 (Ed. Mañana), p. 9.

⁶³⁸ Cfr. «Gran Compañía de Ópera Francesa, procedente de los teatros Grand Opéra y Opéra Comique de Paris. Teatro Tívoli, 9 octubre 1919». MAE- Institut del Teatre [Topográfico: 494241 Registro: B 147-22].

⁶³⁹ Se trata concretamente de la «Historia del pastel hilado con miel de abejas y de la esposa calamitosa del zapatero remendón» (noche número 967-971), según la traducción del árabe de Joseph Charles Mardrus.

europaea».⁶⁴⁰ Los decorados corrieron a cargo del célebre escenógrafo francés Lucien Jusseaume –conocemos el aspecto del que realizó para el acto III (fig. 331)– y el vestuario fue diseñado por Marcel Mültzer, considerado «el Bakst francés».⁶⁴¹ A España llegó poco tiempo después de haber terminado el conflicto bélico, por lo que se trataba de una obra de gran actualidad cuya partitura, como señaló Jordi Ribera, estaba «avalada per un llibret excel·lent i en la qual el compositor, dotat d'un accentuat sentit del teatre, va saber amarar-la d'un refinat orientalisme, i d'un humor típicament francès».⁶⁴² El éxito del que había disfrutado en Francia y en otros teatros extranjeros, así como la figura del propio compositor, que era prácticamente desconocido para el público barcelonés –tan sólo se había escuchado una obra suya en los Festivales de Música Francesa celebrados en mayo de 1917–, generó una gran expectación en torno al estreno.⁶⁴³

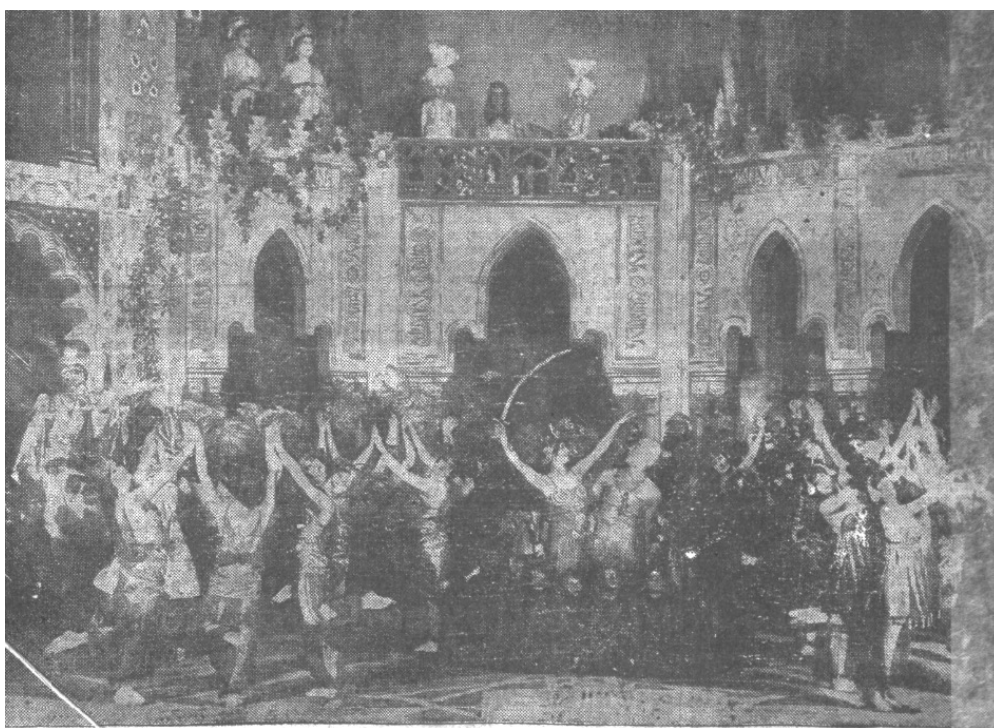


Fig. 331 Decorado de Lucien Jusseaume para el acto III del estreno francés de *Márrouf, savatier du Caire*. Reproducido en: *Comoedia*, 14/05/1914, p.1.

⁶⁴⁰ «El estreno de hoy. “Márrouf, savatier du Caire”, ópera cómica en 5 actos, libro de Lucien Nepoty, música de Henri Rabaud», *Hojas Musicales de La Publicidad*, núm. 88, 18/10/1919, p. 1.

⁶⁴¹ Los figurines de Mültzer pueden consultarse en línea en el portal «Gallica». Disponible en línea: <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b53138660x.r=marouf?rk=21459;2>>. Fecha de consulta: 01/11/2019. Algunas imágenes de la presentación escénica francesa fueron publicadas en la revista *Comoedia illustré* (núm.17, 05/06/1914, pp. 802-803) y en el periódico *Comoedia* (14/05/1914, p.1).

⁶⁴² RIBERA, J. *L'escenògraf Maurici Vilomara, op. cit.*, vol. I, p. 257.

⁶⁴³ ALARD. «Espectáculos», *El Diluvio: diario político de avisos, noticias y decretos*, 20/10/1919, p. 11.



Fig. 332 Izda: Marcel Mültzer. Figurín de Mârouf para el acto III de la ópera *Mârouf savetier du Caire* de la representación en la Opéra Comique. BNF-Gallica. Dcha: Victor Dupond caracterizado como Mârouf para el estreno de la ópera en el Teatro Tívoli. MAE-Institut del Teatre [Registro: 314955; Topográfico: F318-33].

La empresa del Tívoli no escatimó en gastos para la presentación escénica. Para corresponder a las elevadas expectativas del público, del mencionado plantel de escenógrafos incluidos en el programa, escogió al «trío de ases» formado por Vilomara, Alarma y Junyent –una apuesta infalible que aseguraría una presentación escénica esplendorosa, acorde con el excelente libreto y partitura de la ópera–. También se contó con Carlos Baró, un escenógrafo de la nueva generación del que no hemos localizado noticias. Vilomara se encargó de la decoración del acto I (la zapatería miserable de Mârouf en El Cairo); Alarma asumió la del acto II (el zoco de Khaïtan); Junyent llevó a cabo las del acto III (jardines del alcázar del sultán, en el que se produce el bailable oriental) y del IV (interior del harén); finalmente, Baró pintó el telón del acto V (una llanura en los alrededores de Khaïtan).⁶⁴⁴ Por su parte, la sastrería Malatesta confeccionó más de doscientos trajes a partir de los figurines de Marcel Mültzer para el *atelier* Muelle de París.⁶⁴⁵ Un ejemplo del resultado lo podemos observar al comparar a Víctor Dupond, caracterizado como Mârouf, con el figurín de Mültzer (fig. 332).

⁶⁴⁴ «El estreno de hoy. “Mârouf, savetier du Caire”, ópera cómica en 5 actos, libro de Lucien Nepoty, música de Henri Rabaud», *Hojas Musicales de La Publicidad*, núm. 88, 18/10/1919, p. 2.

⁶⁴⁵ «Espectáculos», *El Diluvio: diario político de avisos, noticias y decretos*, 19/09/1919, p. 21. La casa Muelle mantuvo un contacto regular con la Opéra Comique y con numerosos teatros parisinos y europeos.

Antes del estreno ya se alimentaban las expectativas con respecto al decorado, anunciándose que sería:

Nota vivísima de color, de luz y de alegría [...]. El regocijado cuento de «Las mil y una noches» [...] será presentado con toda propiedad, lujo y riqueza. La fantasía, el sensualismo y la rutilante suntuosidad oriental brillarán con vivísimo esplendor en los cinco actos de que consta. El tenducho del zapatero remendón en una callejuela del Cairo; la plaza del mercado de la ciudad de Khatán y los jardines y harem del Sultán serán vivas ilustraciones del famoso cuento.⁶⁴⁶

A su vez, la prensa dio noticia de la llegada del director escénico, cuya función en estas fechas parecía que por fin se había consolidado en Cataluña, así como de los directores de orquesta:

Ha llegado de Francia M. Jules Speck, «regisseur» general del teatro de la Opera, de París, quien desempeñará el mismo cargo durante la temporada de ópera francesa, que empezará el 9 del próximo octubre en el teatro Tívoli. Es M. Speck artista de reconocidos méritos y larga experiencia teatral, habiendo comenzado ya bajo su dirección los trabajos preparatorios para la debida presentación escénica de «Thais», «Péleas et Melisande», «Hamlet», «Marouf» y «Parsifal». M. Speck ha revisado las 32 decoraciones pintadas ex profeso para dichas obras, habiéndose mostrado satisfecho del trabajo realizado por nuestros escenógrafos. Igualmente han empezado los ensayos. Han llegado también los maestros directores MM. Ernest Georis y Néstor Leblanc, contratados por la empresa de este teatro para concertar y dirigir las óperas [...]. Han empezado con toda actividad, bajo su respectiva dirección, los ensayos de orquesta de las nuevas partituras «Marouf» y «Pelleas et Melisande», cuyo trabajo orquestal es importantísimo, tanto en el regocijado «Marouf» como en el sombrío drama de Maeterlinck [...].⁶⁴⁷

En 1922 la ópera se representó nuevamente, esta vez en el Gran Teatro del Liceo, siendo empresario Joan Mestres Calvet. Fue la escogida para inaugurar la temporada de primavera, y se alquiló el decorado del Tívoli que «se notaba un poco cohibido en un escenario de mayores proporciones que aquel para el que fue creado».⁶⁴⁸ Hay que señalar, no obstante, que para la representación del Liceo el telón panorámico de Baró del acto V

Primero estuvo administrada por Marie-Muelle, y luego por Jules Muelle. Durante el tiempo que funcionó, el taller confeccionó una gran cantidad de trajes a partir de figurines de artistas destacados que se conservaron en la empresa. En 1932, una parte de los archivos de la casa Muelle fue adquirida por la Biblioteca de la Ópera de París. Algunos de los artistas más destacados que han trabajado para la casa destacan Charles Bianchini, René Piot o Léon Bakst, entre otros. No obstante, el diseñador más presente en el archivo Muelle es Marcel Mültzer.

⁶⁴⁶ «Espectáculos», *El Diluvio: diario político de avisos, noticias y decretos*, 07/10/1919, p. 12.

⁶⁴⁷ «Los teatros», *La Publicidad*, 01/10/1919, p. 8. De las treinta y dos decoraciones nuevas que señala la noticia, seis fueron para *Thais*, cinco para *Hamlet*, ocho para *Pelleas et Melisandre*, cinco para *Mârouf* y ocho para *Parsifal*. Cfr: *La Vanguardia*, 08/10/1910, p. 12.

⁶⁴⁸ WALTER [Climent Lozano]. «Liceo. Inauguración de la temporada. Marouf», *La Vanguardia*, 16/04/1922, p. 19.

fue sustituido por una nueva decoración a cargo de Josep Castells y Àngel Fernández.⁶⁴⁹ Es gracias a esta reposición liceísta por la que conocemos el aspecto de los decorados de *Márouf* debido a las fotografías de escena conservadas, pues no tenemos constancia de la existencia de otros materiales originales, ni tampoco hemos localizado fotografías de las representaciones de su estreno en el Tívoli.

Oleguer Junyent, como hemos señalado, llevó a cabo las decoraciones para los actos III y IV. En su propuesta se aprecia una voluntad de distanciamiento del realismo, aspecto que se evidencia especialmente al comparar su trabajo con el de Vilomara para el acto I o con el de Alarma para el acto II, mucho más vinculados a una concepción tradicional de la escenografía.

En el jardín del Sultán (acto III) se hace evidente que el objetivo de Junyent era evocar la realidad, no recrearla [cat. 46, núm. 1] (fig. 333).⁶⁵⁰ Un ejemplo en este sentido lo constituyen las arcuaciones vegetales que resuelve de manera sintética, con una simplicidad de líneas que les otorga un aspecto casi escultórico y que las conecta con soluciones aplicadas por corrientes más modernas. Aquí lo que importa es el juego escénico de los actores, y el decorado participa de la acción dramática más allá de meramente «ilustrarla». La resolución de las arcadas recuerda –aunque *avant la lettre*– al arco vegetal que Gual incluyó poco después en una de sus escenografías para *Romeo y Julieta*, en la que llevó la simplicidad al extremo y las formas se redujeron a unas mínimas referencias identificadoras (fig. 334).⁶⁵¹ También conectan con el simbolismo «gualiano» los estilizados cipreses, que evocan los de los bocetos escenográficos para *El somni d'una nit d'estiu* de Shakespeare, estrenada en 1908 por la Nova Empresa del Teatre Català (fig. 335),⁶⁵² o los de otro de los bocetos de la citada *Romeo y Julieta*, de 1920.⁶⁵³ El telón de fondo con las formas arquitectónicas orientalistas siluetadas, conecta, a su vez, con la modernidad de las creaciones de artistas colaboradores de los ballets rusos de Sergei Diaghilev –como Léon Bakst, Nicolas Roerich o Natalia Goncharova– que habían llegado a Barcelona en 1917.⁶⁵⁴

⁶⁴⁹ Cfr. *La Vanguardia* 13/04/1922, p. 12. La noticia de la cartelera, no obstante, señalaba erróneamente que se trataba de decorado «ex profeso». Llama la atención que se señale la presencia de «Dromedarios, de la Colección, Zoológica del Parque, cedidos por el Excmo. Ayuntamiento».

⁶⁵⁰ Su concepción nada tiene que ver con la de Jusseume para el estreno francés, que concibió una galería practicable de arcadas orientalistas, además de situar a la derecha el trono del sultán, tal y como marcaban las acotaciones. Junyent se desvió de ellas y situó una sencilla banqueta en la parte frontal, bajo el arco vegetal central.

⁶⁵¹ BRAVO, I. *L'Escenografia Catalana*, *op. cit.*, pp. 196-197.

⁶⁵² Las escenografías para esta obra fueron ejecutadas por Salvador Alarma. Como señaló Bravo: «Salvador Alarma intenta acostar-se a Pestilització formal dels esbossos de Gual, mantenint-se, però, en uns paràmetres plàstics ben distants respecte d'aquells». BRAVO, I. «L'espai de les imatges», *op. cit.*, p. 141.

⁶⁵³ El boceto de *Romeo y Julieta* se conserva en el MAE-Institut del Teatre [Registro: 235546; Topográfico: escE 10].

⁶⁵⁴ Junyent estaba familiarizado con el trabajo de Léon Bakst, pues en su fondo personal hemos localizado al menos dos láminas con escenografías: una del ballet *Narcisse* (1911), protagonizada por elementos vegetales estilizados; y otra del ballet *Le Dieu Bleu* (1912). También es posible que conociera publicaciones ilustradas como *The decorative art of Léon Bakst* (London: Fine Art Society, 1913). Además, su nombre salía



Fig. 333 Escenografía para el acto III de *Mârrouf, savatier du Caire* representada en el Teatro Tívoli (1919). Fuente: Archivo Histórico de la Sociedad del Gran Teatro del Liceo.

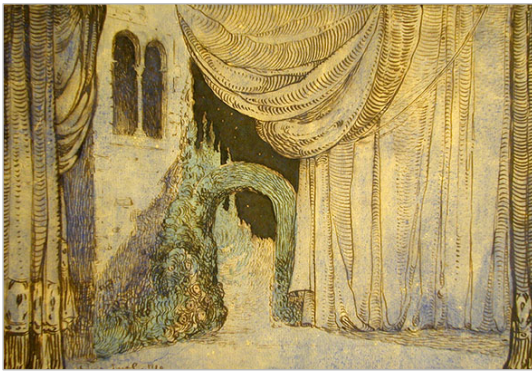


Fig. 334 Adrià Gual. Telón para *Romeo y Julieta* representada en el Teatro de la Paloma (Lleida) en abril de 1920, dentro del ciclo «Trilogía del amor». MAE-Institut del Teatre [Registro: 235542; Topográfico: escE 10].



Fig. 335 Adrià Gual. Boceto escenográfico para *El somni d'una nit d'estiu* estrenada por la Nova Empresa de Teatre Català en el Teatro Novedades el 17/10/1908. MAE-Institut del Teatre [Registro: 237064; Topográfico: escE 11]

con frecuencia en la prensa y con toda probabilidad presenciaría las representaciones de la compañía durante el verano de 1917 cuando que debutó, pues algunos de los decorados de los ballets que presentó eran de Bakst. Es el caso de *Carnaval*, de Schumann y de la exótica *Sberzade*, de Rimski-Korsakov, ambas con decoración y vestuario diseñado por el ruso. Estas y las otras obras que se presentaron acabaron de conquistar al público del Liceo, que se dio cuenta de que estaba presenciando algo no sólo novedoso, sino totalmente extraordinario. Además, tan sólo un mes después del estreno de *Mârrouf* se estrenó en el Liceo la ópera de *Iván el terrible* con decorados suyos y vestuario alquilado diseñado por Bakst, por lo que definitivamente, no solo lo conocería, sino que acabó compartiendo cartel con él.

Las construcciones son deudoras, a su vez, de la arquitectura que Junyent vio en la India en su viaje de 1908 y que también le habían inspirado en sus escenografías para *La Llama*. El elemento discordante de esta concepción más moderna lo constituía la fachada lateral en perspectiva que el escenógrafo parece introducir para dotar de mayor «lógica» al espacio, por lo que, en este sentido, no se despega completamente de la concepción realista. Feliu Elias, en su interesante crítica sobre la presentación escénica de *Márouf*, destacó esta modernidad incipiente de Junyent:

En este patio hay una buena tentativa de eso que podríamos llamar simbolismo escenográfico, pero que, aislada, no descuella, y si descollara chocaría bastante con el burguesismo y verismo que le rodea, nos referimos a los arbolillos del primer término, estilizados decorativamente a la manera pérsica. La escenografía de Junyent tiene ya en principio una orientación simbolística en el sentido pictórico que han dado a la palabra «simbolismo» Gauguin, Matisse, Picasso, los rusos, etc.; y es que, de un golpe, de un vistazo, este artista tiende a hacerse cargo de la esencia del drama que ha de escenografiar, más que de la acción, y así también de un golpe, de un solo zarpazo sintético, lo realiza, sin entretenerse en detallar ni en pulir. Con un poco más de abstencionismo, con insistir aún menos en ciertos detalles, y con eliminar el verismo de las decoraciones para obras líricas, para las grandes tragedias y demás dramas de almas, Junyent realizaría el ideal del escenógrafo moderno, el cual no debe querer imponerse a la acción dramática sino supeditarse a ella para realizarla. En esta labor, el trajeado es un elemento con el que hay que contar, pues de lo contrario puede destruir un buen decorado. En «Marouf» los trajes, chillones como son, están bien, sobre todo en el citado cuarto acto y al final de la obra, con los trajes de la caravana haciendo suave cortina blanca. En el acto cuarto los trajes de Marouf, del Sultán, del Visir y de la real desposada, producen efectos delicadísimos sobre el fondo neutro de la decoración.⁶⁵⁵

Frente al acto III, el IV se localizaba en un interior: el harem del sultán [cat. 46, núm. 2] (fig. 336). Fue una de las escenografías más celebradas junto a la de Vilomara del acto I y la de Alarma del acto II.⁶⁵⁶ Para su concepción se inspiró claramente en la composición de un dibujo propio llevado a cabo durante su viaje por India, concretamente de una escena teatral (fig. 337). Destaca el decorativismo patente en la «textura rugosa» de los arabescos y en los exuberantes elementos ornamentales geométricos de los arcos. Estos se multiplican y generan un gran impacto visual que se acentuaría, sin duda, con la sensualidad de la paleta cromática empleada, la cual tan sólo podemos imaginar.

⁶⁵⁵ SACS, J. [Feliu Elias]. «La ópera cómica “Marouf”. La presentación escénica», *Hojas Musicales de La Publicidad*, núm. 89, 24/10/1919 (Ed. mañana), pp. 1-2.

⁶⁵⁶ Acerca de la escenografía de Vilomara, Feliu Elias señaló: «El decorado del primer acto, tal vez excesivamente realista y ochocentista, de una meticulosidad y retórica insistentes por demás. No hay duda que el señor Vilomara es un artista. Una mayor identificación con la obra le habría hecho además un artista refinado. Hay que confesar que por poco que hubiera atenuado su verismo el señor Vilomara hubiera estado acertadísimo puesto que el primer acto de “Marouf” es todo anecdótico y naturalista y a estas condiciones no repugna en absoluto el verismo escenográfico». SACS, J. [Feliu Elias]. «La ópera cómica “Marouf”. La presentación escénica», *op. cit.*

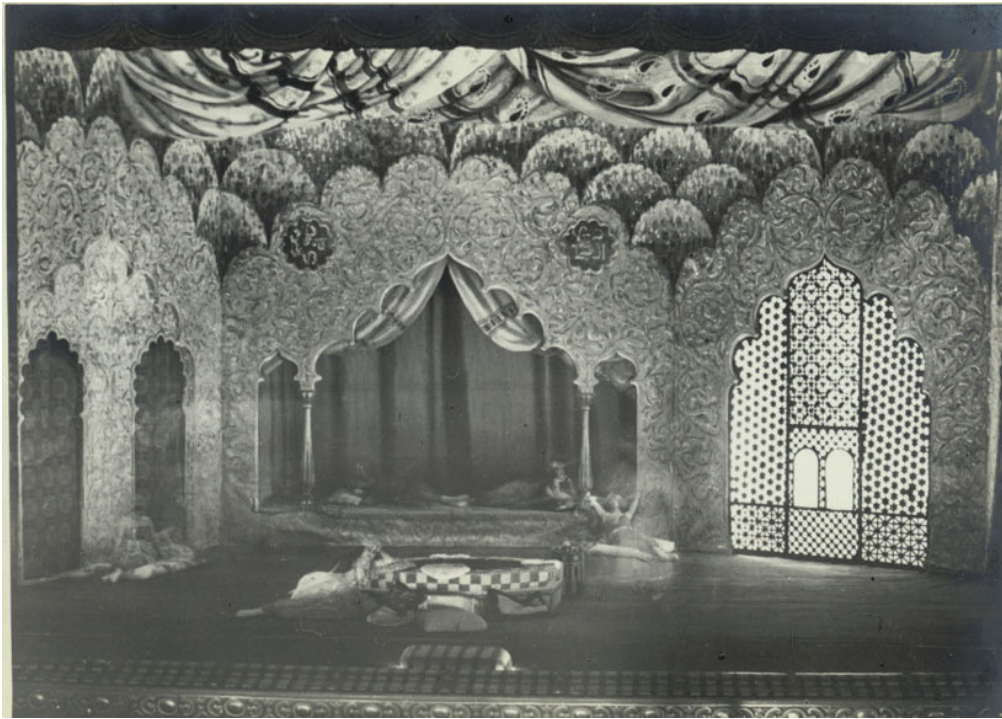


Fig. 336 Escenografía para el acto IV de *Mârrouf, savatier du Caire* representada en el Teatro Tívoli (1919). Fuente: Archivo Histórico de la Sociedad del Gran Teatro del Liceo.

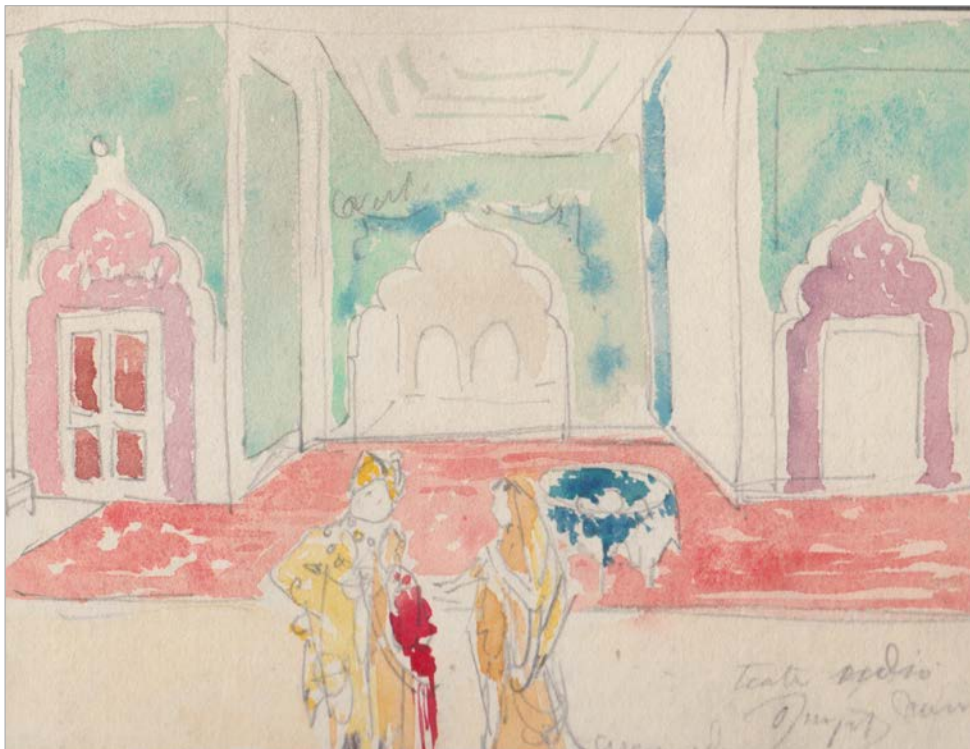


Fig. 337 Oleguer Junyent. *El Teatre a l'India* (1908). Colección Armengol-Junyent.

En el telón que cuelga del techo se evidencia la voluntad del escenógrafo de dotar de voluptuosidad a la escena y el claroscuro de los pliegues está pintado con un sentido puramente estético, alejado de la realidad.

Para Feliu Elías, esta escenografía fue la mejor de todas:

Olegario Junyent se lleva la palma con su harem, que es una maravilla de concisión, de discreción y de interpretación de la fábula oriental, y también un fondo exquisito a los trajes de este acto cuarto. Encanta la potencia evocadora de aquel simplicísimo decorado y el acorde tan justo de los accesorios reales (telas, cojines, etc.) con la pintura; tal vez a causa de la parquedad con que echó mano el artista de estos accesorios corpóreos [...].⁶⁵⁷

Es interesante, a su vez, la crítica que llevó a cabo Elías acerca de la mala iluminación provocada, en parte, por el «divismo» de los actores. Representa un ejemplo más de la importancia de la comunicación entre los diferentes profesionales de la puesta en escena, pues un fallo en alguno de los elementos podía arruinar gratuitamente el trabajo de los escenógrafos:

Las luces, detestables. Un buen electricista, atento, inteligente, artista también, con nociones de escenografía y en poder de una buena instalación de luces podría realizar prodigios. Casi siempre los efectos buscados por el escenógrafo fueron bárbaramente destruidos por la omisión de todo esto. La batería proscénica es un anacrónico absurdo que debiera suprimirse, pero ya se sabe que la coquetería de los actores no lo permite: estos coquetos y coquetas creen que las luces bajas del proscenio les hermocean y que acentúan sus gestos. Sus gestos grotescos sí los acentúan; su belleza, no. Esta coquetería es muy poderosa en las tablas; no hay en verdad manera de combatirla por ahora. Dejémosla, pues tal como está. Pero suprimamos por fin las baterías bajas del interior de la escena, que son cosa horrible e incongruente, siempre inoportuna, a menudo contraproducente y traidora. Estas baterías servirán todo lo más para producir efectos de lejanías y demás casos de perspectiva aérea, y precisamente solo allí donde no hayan de circular los actores.⁶⁵⁸

Como ocurriera en París, el estreno barcelonés de *Mârrouf* gozó de un éxito espectacular, siendo celebrada la musicalidad de la partitura de Rabaud de forma unánime:

Rabaud ha escrit pàgines infinidament vives, variades i sempre plenes de color. Es ben curiosa, afegirem, la manera com dit compositor es serveix de l'orientalisme musical. Mai l'erudició folklòrica ha estat presentada, realment, de manera més viva i més traçuda. [...] *Maruf*, creiem, és una de les produccions més perfectes, més saboroses, més plenes d'interès i més veritablement belles, per a dir-ho en un mot, de la música francesa dels darrers anys. Per la seva rica musicalitat, pel domini de la forma, per la abundor dels ritmes, pel seu humorisme (en cap moment groller!), per la seva constant tènue, per la seva vena, en fi, de veritable músic. Rabaud sembla, en efecte, de la mateixa

⁶⁵⁷ *Ibid.*

⁶⁵⁸ SACS, J. [Feliu Elías]. «La ópera cómica “Marouf”. La presentación escénica», *op. cit.*

raça, del mateix sentir, respecte l'art dels sons, que el sempre alabat i admirat autor de *L'Aprenent bruixot* [Paul Dukas].⁶⁵⁹

La presentació escènica també rebé múltiples alabanzas, tanto a nivel de escenografía como de vestuario. Además del de Elías, destaca entre los comentarios publicados el de J. P en *La Publicidad*, que consideró que la ópera *Mârrouf* era la mejor de las presentadas hasta el momento de la temporada:

El decorado está a mucha mayor altura, como valor artístico, que en las obras anteriormente representadas, de modo que sus autores [...] fueron felicitados y aplaudidos con justicia. El vestuario y atrezzo, que tienen en esta obra una importancia capital, tanto por su cantidad como por su calidad, presentan notable riqueza unida a un exquisito buen gusto, y, salvo algún pequeño detalle, resulta todo sumamente apropiado. También mereció, pues, sinceros plácemes la casa Malatesta y su director artístico señor Casanovas, por el acierto con que realizaron su cometido.⁶⁶⁰

Por su parte, el cronista de *L'Esquella de la Torratxa* tuvo elogios para los tres escenógrafos veteranos, destacando los dos rasgos esenciales de la escenografía de Junyent: la luz y el color. Empleando un célebre verso dantesco eludió comentar nada acerca de la escenografía de Baró:

El decorat, molt vistós i molt ric. Són cada nit molt celebrades les decoracions d'En Vilomara i de l'Alarma. El primer hi té un interior, sobri i sever, espaterrant de dibuix i de color; una obra mestra més del gran mestre escenògraf; el segon, un carrer de magnífica perspectiva, en el qual s'hi descobreixen infinitat de bellíssims detalls que demostren lo ben documentat que En Salvadoret està en matèries orientals; és de lo milloret que ha pintat en sa vida. L'Oleguer Junyent també hi ha fet de les seves amb una tela molt lluminosa i ben colorida. Els altres... *non ragionam di lor*.⁶⁶¹

A Manuel Urgellès també le complacieron las decoraciones, aunque parece que la del acto III de Junyent no le convenció del todo, precisamente por ese alejamiento del realismo, que habría exigido el empleo de la perspectiva:

Es quant al decorat, l'òpera anava ben acompanyada. Al seu servei s'hi havien posat els mestres de Barcelona Vilomara, Alarma i Junyent, que rivalitzaren en llurs respectives teles. La casa de Maruf, del primer, ben resolta, i plena de detalls; la plaça de l'Alarma, bella de color, ateses les distàncies i fantasiosament presentada són les que arribaren més al gust del públic. D'En Junyent n'hi havia dues, de las quals escollim l'interior de l'harem: la del Jardí, mancada de perspectiva, podria semblar igualment poc segura de proporcions, especialment en les palmeres del fons. En Baró hi té un teló panoràmic

⁶⁵⁹ LLIURAT, F. «Maruf, sabater del Caire», *Revista musical catalana*, núm. 188-192 (agosto a diciembre), pp. 213-214.

⁶⁶⁰ J. P. «De música. Estreno de Marouf», *La Publicidad*, 19/10/1919 (Ed. Noche), p. 3.

⁶⁶¹ «Teló enlaire», *L'Esquella de la Torratxa*, núm. 2128, 24/10/1919, p. 682.

feliç de color i apuntat amb facilitat. Cooperació que arrodoní l'èxit que esperàrem d'aquesta obra.⁶⁶²

Finalmente destacamos el comentario de Suárez Bravo que, en el *Diario de Barcelona*, también profirió alabanzas a los maestros escenógrafos. Sin embargo, puso de manifiesto que la del III acto de Junyent desentonaba con la de sus colegas, puramente realistas:

Lo que ha contribuido de un modo especial al éxito ha sido la esplendidez con que se ha puesto en escena la obra del maestro Rabaud; trajes lujosos, conjuntos pintorescos y decoraciones de artistas escenógrafos de fama. Sobresalen, en nuestra opinión, las del 1º y 2º acto, del señor Alarma [sic.], representando la primera tienda del zapatero con su discreta penumbra, viéndose en el fondo la calle a plena luz; la segunda, aun de mayor efecto, responde bien a ese carácter de cuento oriental que tiene la obra, hija de la fantasía, pero que no pierde de vista la realidad. De las dos del señor Junyent nos gustó más la del interior del Harem que la de los jardines del Alcázar, demasiado influida por determinada tendencia del arte escenográfico que necesitaría, para estar apropiada en este caso, el que los trajes y demás detalles del decorado estuvieran ejecutados con sujeción a ella.⁶⁶³

⁶⁶² URGELLES, M. «Teatre del Tívoli. Marouf», *La Ven de Catalunya*, 20/10/1919 (Ed. Mañana), p. 3.

⁶⁶³ SUAREZ, F. «Teatro del Tívoli. “Marouf”, ópera del maestro Rabaud», *Diario de Barcelona*, 20/10/1919, p. 9657.

6.8 Últimos trabajos para el Gran Teatro del Liceo (1919-1933)

Desde el estreno de *Parsifal* el último día de 1913, Oleguer Junyent no había vuelto a llevar a cabo ninguna escenografía nueva para el templo de la ópera barcelonesa por excelencia. A pesar de ello, continuaba figurando como uno de los escenógrafos del coliseo en los programas de las diferentes temporadas –junto con Joan Francesc Chía, Maurici Vilomara, Miquel Moragas y Salvador Alarma– y no sería extraño que supervisase el montaje de los decorados de su autoría en el caso de reposiciones de óperas en las que había colaborado. En la segunda década del nuevo siglo, como hemos visto, trabajó principalmente creando escenografías para compañías de teatro catalán y también para el Teatro de Arte de Gregorio Martínez Sierra, cuya contribución en él culminó con la ópera *La Llama*. A partir de aquel momento su obra comenzó a experimentar un giro sutil hacia la modernidad.



Fig. 338 Postales anunciadoras de la compañía de los ballets rusos de Diaguilev en el Gran Teatro del Liceo (1917). Archivo de la Sociedad del Gran Teatro del Liceo.

En esos años la empresa del Gran Teatro del Liceo fue gestionada alternativamente por Alfredo Volpini y Joan Mestres Calvet. Este último tomaría las riendas del teatro a partir de 1918 y ya no las dejaría hasta finales de los años cuarenta, salvo el periodo 1930-1932, en el que la empresa fue gestionada por José Rodés.⁶⁶⁴ Mestres estaba al corriente de lo que acontecía en el universo teatral europeo, y fue él quien abrió el coliseo a las nuevas concepciones escenográficas que irrumpieron en Barcelona. La llegada de los Ballets

⁶⁶⁴ Con el lógico paréntesis de la Guerra Civil, tras la cual recuperó el cargo, que ejerció hasta 1947.

Rusos de Diaguilev al Liceo partir de 1917 fue clave en este sentido (fig. 338), ofreciendo multitud de espectáculos innovadores que dieron color a la modernidad:

[...] els voluptuosos i refinats espais de Bakst, Benois, Golovin o Roerich, sovint estilitzacions de les fantasies perses o del folklore rus, o les creacions encara més radicals de Larionov i Picasso –amb *Parade* entre d'altres títols– van introduir una nova dimensió poètica a l'escenari del Liceu.⁶⁶⁵

A esto se añadirían las temporadas de ópera rusa dirigidas por Alexander Sanine desde 1922 a 1929 y, en general, el influjo de la música eslava que en aquellos años tuvo «su apoteosis» en el coliseo. Destacan especialmente en ese tiempo las visitas a Barcelona del compositor Igor Stravinsky. Acudió por primera vez en 1924, cuando dirigió a la orquesta de Pau Casals interpretando su célebre ballet *El pájaro de fuego* y otras obras en el Liceo; posteriormente, el compositor ruso regresó en 1925, 1928, 1933 y 1936 para los «conciertos de cuaresma» y realizó una última visita, de carácter privado y prácticamente de incógnito, en 1956, año del fallecimiento de Oleguer.⁶⁶⁶ Nos interesa aquí subrayar la visita de 1928, durante la que Barcelona pudo disfrutar por primera vez de la audición de *La Consagración de la primavera* y de otras de sus exitosas creaciones los días 22 y 25 de marzo. Uno de esos días, Oleguer Junyent celebró una fiesta en su taller para homenajear al célebre compositor ruso a la que acudieron distinguidas personalidades del panorama cultural y financiero barcelonés. Destaca especialmente Francesc Cambó que, de acuerdo con la prensa, «habló largo rato con el compositor ruso, interesándose por el desarrollo de su labor musical».⁶⁶⁷

Fueron años en los que artistas plásticos catalanes se incorporaron a la creación de escenografías, destacando las aportaciones de Josep Maria Sert en *Cimariosiana* –primer artista catalán en diseñar las decoraciones de un ballet para Diaguilev–; Pere Pruna, en *Les matelots*; o Antoni Miró, que conjuntamente con Max Ernst, diseñó los decorados de *Romeo y Julieta*. También comenzaron a colaborar con el Liceo –y las nuevas producciones rusas– escenógrafos de las generaciones más jóvenes como Josep Castells, la sociedad formada por Ramon Batlle y Emili Amigó, y Joan Morales, entre otros. Castells y Batllé estuvieron vinculados a las temporadas de ópera rusa «com a creadors d'alguns dels actes o com a realitzadors dels esbossos que enviaven a Sanine, des de París, escenògrafs rusos com Bilibin, Laptxine o Lissim, sempre amb propostes formals i cromàtiques molt lliures».⁶⁶⁸

En los inicios de esos momentos de cambio, cuando casi despuntaba 1920, Junyent llevó a cabo la escenografía completa de la ópera francesa –de temática rusa– *Iván el Terrible*, de

⁶⁶⁵ BRAVO, I. *L'escenografia catalana en la historia del Liceu*, op. cit., p. 117.

⁶⁶⁶ Para más información acerca de las visitas de Stravinski a Barcelona *vid.* MESTRES, O. «Stravinski a Barcelona: Sis visites i dotze concerts», *D'art*, núms. 8-9, 11/1983, pp. 99-129.

⁶⁶⁷ *Cfr. La Libertad*, 25/03/1928, p. 1.

⁶⁶⁸ *Ibid.*, p.118.

Raoul Gunsbourg, su penúltimo trabajo para el Gran Teatro del Liceo. Luego, durante la década de los veinte, su presencia como escenógrafo del Liceo fue prácticamente inexistente –salvo por la reposición de *Mârouf, savatier du Caire*, que se estrenó en 1922 con los decorados que había realizado tres años antes para el Teatro Tívoli–.

En esos años, Junyent estuvo centrado fundamentalmente en los trabajos para la Exposición Internacional de 1929 y en los eventos organizados en torno a la misma que se fueron celebrando a lo largo de la década y en los que, como responsable de la asesoría artística, estuvo directamente implicado. Sus trabajos escenográficos se limitaron, por tanto, a los numerosos dioramas que llevó a cabo para la muestra y a sus decoraciones para los diferentes bailes del Real Círculo Artístico que realizó anualmente a partir de 1924.⁶⁶⁹

Por otra parte, a comienzos de esa segunda década del siglo XX, Francesc Cambó adquirió el *yatch* Catalònia y Junyent comenzó a viajar prácticamente cada verano con él y con un grupo selecto de amistades. Durante esos viajes, en los que solían recorrer diferentes puntos de la costa europea, Oleguer llevaba a cabo pinturas y dibujos que posteriormente exponía en Barcelona. En este sentido, hay que destacar que en aquellos años comenzó a volcarse cada vez más en la pintura de caballete y a exponer anualmente en las Galerías Layetanas y, posteriormente, en la Sala Busquets.⁶⁷⁰

El regreso momentáneo de Oleguer a los escenarios tuvo lugar en 1933, cuando realizó las escenografías para el estreno de *La vida breve*, de Manuel de Falla, en el Gran Teatro del Liceo. Este fue su último trabajo como escenógrafo teatral. Como apunta Miralles, este encargo lo asumió como una concesión final –probablemente por la amistad que le unía a Falla–, ya que desde 1922 no había llevado a cabo ninguna escenografía.⁶⁷¹

⁶⁶⁹ Parece que también llevó a cabo, junto con Brunet y Pous, decoraciones para la comedia en cuatro actos *Montmartre*, de Pierre Frondaie, traducida al castellano por Salvador Vilaregut. Se estrenó en el Teatro Novedades el 22 de diciembre de 1920 por la compañía cómico-dramática de Irene Alba y Juan Bonafé. No obstante tan sólo hemos localizado algunos anuncios previos a su estreno en la prensa de la época y no contamos con ningún otro testimonio que nos arroje más luz acerca de este trabajo (ni crónicas ni ningún tipo de material), por lo que únicamente podemos dejar constancia de su participación. *Vid. El Diluvio: diario político de avisos, noticias y decretos*, 23/12/1920, p. 4; *La Vanguardia*, 24/12/1920, p. 16.

⁶⁷⁰ La Sala Busquets era propiedad del ebanista Joan Busquets i Jané. Este se había casado en 1915 en segundas nupcias con Rosa Quinquer, hermana de Paulina, la viuda de Sebastià Junyent. Les había presentado Oleguer Junyent en Mallorca, poco después de que Busquets quedase viudo, por lo que se habían convertido en familia. En 1917 los talleres y tienda de la Casa Busquets se trasladaron al Paseo de Gracia 36 y se habilitó una sección de antigüedades, probablemente inspirada por Junyent, así como unas salas destinadas a exposiciones de pintura en las que Oleguer expondría con frecuencia a partir de los años treinta. *Cfr. SALA, T-M. La Casa Busquets: una història del moble i la decoració del modernisme al déco a Barcelona*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, Servei de Publicacions, 2006, pp. 216, 234.

⁶⁷¹ Francesc Miralles señala erróneamente que las últimas escenografías que había realizado para el Liceo eran de 1924, para el *Zar Saltan*, de Rimksi-Korsakov, pero estas fueron llevadas a cabo por Ramon Batllé y Emili Amigó. *Cfr. MIRALLES, F. Oleguer Junyent, op. cit.*, p. 139. También señala equivocadamente que su última escenografía fue para *El Amor Brujo* (*Ibid.*, p. 140), error perpetuado en el catálogo de la citada muestra *Oleguer Junyent col·leccionista i fotògraf. Roda el món i torna al Born*, celebrada en 2017, p. 85). Esta obra de Manuel de Falla, con libreto de Gregorio Martínez Sierra, fue escenografiada por Ramon de Campmany,

De hecho, Lluís Maria Folch i Torres, en un artículo de 1933 publicado en *El Matí* con motivo de una exposición de Junyent en la Sala Busquets, señalaba: «avui gairebé són més coneguts els seus treballs d'aquest gènere que els d'escenografia; i el pintor està també bastant lluny de veure el paisatge com una decoració, cosa que en era li era característica».⁶⁷²

No mucho después se produjo el estallido de la Guerra Civil, que Oleguer pasó entre su casa de Barcelona y su torre de Esplugues de Llobregat, que había adquirido en 1928. Se refugió entonces totalmente en la pintura. Una vez finalizado el conflicto no volvió a dedicarse a la escenografía, consagrándose exclusivamente a la pintura de caballete y a algún proyecto puntual de interiorismo.

6.8.1 *Iván el terrible*

Iván el Terrible [cat. 47], de Raoul Gunsbourg –autor también del libreto–, fue la ópera escogida para inaugurar la temporada de invierno 1919-1920 del Gran Teatro del Liceo y se estrenó el 27 de noviembre de 1919.⁶⁷³ Pese a ser de autoría francesa, la ópera giraba en torno a un célebre personaje de la historia de Rusia: el zar Iván IV, conocido como «Iván el terrible». Tenía como claros referentes las óperas *La dama de Pskov*, de Rimsky-Korsakov, y *Boris Godunov*, de Mussorgsky. Esta última había sido dada a conocer con éxito al público barcelonés a finales de 1915.⁶⁷⁴

Iván el Terrible había sido estrenada diez años antes en el Théâtre Royal de la Monnaie de Bruselas, con escenografías y vestuario diseñados por Léon Bakst (fig. 339),⁶⁷⁵ artista que, como hemos indicado, estuvo estrechamente vinculado a los ballets rusos de Sergei Diaguilev durante sus primeras producciones. En aquellos años, en el Liceo comenzaba a cuajar la moda de «lo ruso», como apuntábamos antes, y el empresario Mestres decidió traer el *Iván* a Barcelona, convencido de su éxito.⁶⁷⁶

quien también había trabajado con Oleguer en las decoraciones de los bailes del Círculo Artístico. Se estrenó el mismo día que *La Vida breve*, probablemente de ahí la confusión.

⁶⁷² FOLCH, L.M. «Exposicions d'art. Oleguer Junyent», *El matí*, 21/04/1933, s.p.

⁶⁷³ Los otros estrenos fueron *Monna Vanna* de Henri Février, con libreto de Maurice Maeterlinck, decorada por García (casa Madalena); *Bobemios*, adaptada a la ópera por Conrado del Campo, con música de Amadeu Vives y decorada por Alarma y Castells; y dos títulos de autores catalanes: *Balada de carnaval*, de Amadeu Vives, decorada por Josep Castells, y *Lo monjo negre*, obra de Serafí Pitarra adaptada a la ópera por Ernesto Soler de las Casas, con música de Joaquim Cassadó y decorados de Josep Castells. *Cfr.* Programa de temporada de la Compañía de ópera de *primísimo cartello*: temporada de invierno 1919-1920. Archivo de la Sociedad del Gran Teatro del Liceo. Disponible en línea: <<https://ddd.uab.cat/record/187565>> [Fecha de consulta: 28/12/2019].

⁶⁷⁴ *Boris Godunov* se estrenó en el Gran Teatro del Liceo un 20 de noviembre y, pese a que la compañía que la representó no era rusa, sino que los cantantes eran principalmente italianos y españoles (a excepción de Boris, que lo interpretó el holandés Hendrik Albers), supuso ya un primer germen del arte musical ruso en nuestros escenarios y un preludio exitoso de lo que vendría poco después. *Cfr.* ALIER, R.; MATA, F.X. *El Gran Teatro del Liceo: historia artística, op. cit.*, pp. 103-104. Por su parte, la *Dama de Pskov* se estrenaría en el Gran Teatro del Liceo el 13 de diciembre de 1927.

⁶⁷⁵ Las escenografías las construyó el escenógrafo Jean Delescleuze.

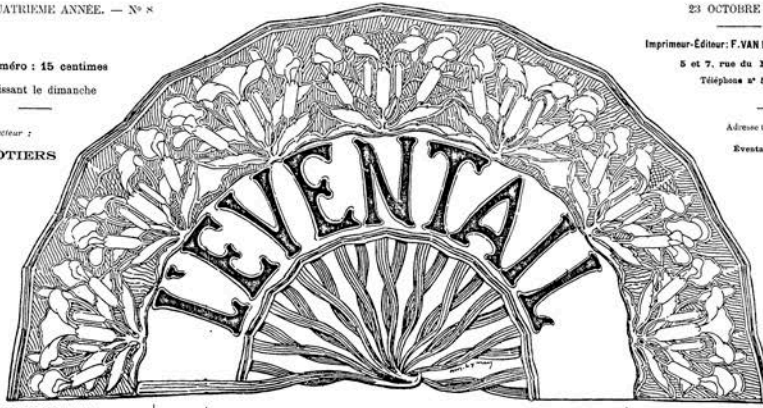
⁶⁷⁶ Cabe señalar que en esos años las óperas de Wagner casi desaparecieron del panorama teatral europeo, pues tras la Primera Guerra Mundial el prestigio de Alemania había caído en picado afectando también al

Le numéro : 15 centimes
Paraissent le dimanche

Directeur :
F. ROTIERS

Imprimeur-Éditeur: F. VAN BUGGENHOUDT
5 et 7, rue du Maréau
Téléphone n° 576

Adresse télégraphique :
Eventail-Bruxelles



PEUX D'ABONNEMENT

Cin ans : Belgique, 5 francs. — Étranger, 7 fr. 50

THÉÂTRAL, ARTISTIQUE ET MONDAIN

REDICTION
5 et 7, rue du Maréau, Bruxelles (Tél. 576)

Seul journal vendu à l'intérieur des théâtres : Monnaie, Parc, Molière; aux Concerts Populaires, aux Concerts de Bruxelles-Attractions

AVIS

Les abonnés de l'EVENTAIL ont le droit de faire GRATUITEMENT leur portrait, une fois par an, dans les ateliers de M. G. Dupont-Embéra, rue du Liège, 44 (tél. 102-25), sur simple présentation de la quittance de l'abonnement en cours. Ils sont priés de l'obtenir au préalable avec M. G. Dupont-Embéra pour l'heure de la pose.

Théâtre royal de la Monnaie

IVAN le Terrible.

La première du drame lyrique si émouvant et si corré de M. Gounsborg a largement répondu à notre attente. Cette œuvre complexe parmi les plus brillantes et les plus intéressantes qu'il nous a été donné de passer au théâtre de la Monnaie. Nous avons déjà analysé le poème et touché un mot de la partition. Aux répétitions, celui-ci nous avait plu et nous avait conquis par ses grandes lignes autant que par ses plus petits détails. On sait que M. Gounsborg, l'auteur du livret, est aussi l'auteur de la musique. Homme de théâtre des plus experts et des mieux avisés, il a eu le bon esprit de confier à M. Léon Jehin — un compositeur qui fit ses preuves et que son maître, Joseph Dupont, initia à tous les secrets de l'harmonie — le soin de parachever l'œuvre en l'instrumentant. M. Jehin a mis tous ses soins et tout son talent à ce travail.

Et c'est ainsi que nous nous trouvons devant une partition tendue et colorée, d'une saveur discrètement exotique, voire archaïque, et qui peut soutenir la comparaison avec les plus indéfectibles de l'école moderne. Le tout se recommande par une entrainante allure décorative et par une probité et conscience tenues. Au nombre des pages sont à fait réussies, je citerai, au premier acte, l'aria naïve du paysan, avec un accompagnement délicieusement pastoral; le refrain à tournaure de ballade de Vladimir, dont le refrain, sur le thème si caractéristique de la Marche nuptiale, est repris par le chœur; le rarisant duo des

... une perle encore, également réunie au point de vue scénique par le pittoresque groupement des personnages, et, enfin, le finale de l'acte avec la description par l'orchestre de la

tout son avantage dans les prières, les tendres effusions, les plaintives cantilènes de ce rôle sympathique. M. Billet, à la voix superbe et au chant plein

et du mouvement exaspéré de la pièce. Contrastant avec ces danses effrénées, nous avons eu l'adorable vision de M^{lle} Pavlova, jolie à miracle sous ses soupçonneuses vitamines brodées d'or et la coiffe endiamantée, qui à dansé un pas, trop court, malheureusement, avec une grâce et une distinction d'un charme pénétrant.

L'œuvre est admirablement notée. Les décors ont non seulement la valeur de documents historiques et ethnographiques, mais le prestige de véritables tableaux de maître. Le costume aussi est d'une exactitude rigoureuse et de toute beauté, depuis les vêtements de cour des boyards et de leurs femmes jusqu'aux pittoresques fourrures des paysans. Le village du premier acte avec son église, son habitation seigneuriale, ses fleurs, ses pelouses, son grand arbre, ses collines au fond de la perspective, faisait illusion, surtout quand une foule pittoresque, bigarrée, boueuse en comptait l'événement. On a admiré aussi le couvent de Sloboda, avec ses bizarres toitures, ses figures dans le style byzantin, inquiétantes comme des larves; son atrium de cloches maléfiques et sa baie ouverte sur un ciel bleu, mais décoloré tout de même. Mais la merveille de ces décors fut la salle polychromée du Kremlin, aux tonalités délicieuses, d'un goût à la fois barbare et raffiné, naïf et décadent.

La figuration inépuisable est stylée, vivante, gaillarde et nerveuse à souhait. Rappelons l'airain au début de la pièce, la patique, le incendie et le carnage à la fin du premier acte; la naturnale du deuxième acte, la réception des boyards et la marche des boyars au troisième acte. Nous avons déjà touché la façon exquise dont sont réglés la scène d'amour et le chœur des femmes au premier acte. Tous nos compliments au régisseur.

S'il n'y avait le drame personnel et ultra-pâtétique, une partition chatoyante et orfèvrée, à fois savante et agréable, le spectacle souffrirait déjà,



Troisième acte de IVAN LE TERRIBLE : La grande salle du Kremlin. (Dessin de M. D. Babst, d'après le tableau de M. Billet.)

panique et de la tuerie. Au deuxième acte, le récit du pope racontant les mystères de Sloboda, un grand air de Vladimir, la chanson de l'Innocent, l'entrée du tsar et de sa suite, l'air de Bielsky, l'émouvante prière d'Elena, la comédie religieuse du tsar et de ses compagnons, l'épisode des cloches avec le chœur fugué des bavures. Au dernier acte, la confusion du tsar, sa scène avec les boyards, l'entrée des boyars, les danses tartares, la scène d'Elena et du tsar, enfin le pathétique final.

Tout le rôle d'Ivan est admirablement écrit au point de vue de l'expression, du caractère et des situations. C'est d'excellente psychologie lyrique,

verveux nous tenté de dire.

Mais quel rôle étonnant que celui de ce forcené, dont les explosions de rage, le sardonisme, les lamentations, les protestations furieuses, les gestes spasmodiques touchent presque à l'épilepsie. Il faut non seulement la grande et forte voix de M. Bourbon, mais toute son intelligence et son autorité de comédien pour soutenir le poids de cette figure de cauchemar et la mettre en un si hallucinant relief. L'excellent artiste a fait vraiment une création inoubliable, qui lui aura valu un des plus beaux triomphes de sa carrière. Alhier, geste, démarche, costume, tout est parfait, et M. Bourbon, méconnaissable sous son grimage, s'était composé une tête et des mains impressionnantes.

M^{lle} Lamare incarne une bien touchante Elena, dont la voix pure et étouffée se déploie à

d'autorité, assure au rôle du boyard toute sa noblesse, sa dignité et son héroïsme. Le comédien fut aussi admirable que le chanteur.

M. Girard enlève de sa plus belle voix, avec ce charme de la diction, ce sonnet de la nuance qui lui ont conquis les sympathies de notre public, le rôle de l'intéressé et chevaleresque Vladimir. Il interprète entre autres à la perfection son air si large et si mélodieux du deuxième acte.

M. de Cély est un Bielsky farouche et cruel à souhait; il marque ce rôle, comme tous les autres, à un profond cachet d'art et il le chante d'une chaude voix expressive. M.

Das chante avec charme et intelligence le bout de rôle du paysan; M. Lhuzeux, en pope, met en avantagisme la mire son récit du deuxième acte, et M^{lle} Montfort dit avec l'expression nostalgique qui convient la chanson de l'Innocent, dans le caractère d'une complainte populaire.

Les chœurs, dont la tâche fut rarement aussi importante, s'en acquittent à merveille. L'orchestre, sous la maîtrise direction de M. Sylvain Dupuis, met toute sa coquetterie à détailler les délicatesses symphoniques de cette grande partition, et il en accuse aussi les côtés emportés, durs et véhéments.

Les artistes russes firent sensation, au troisième acte, dans leurs danses tartares d'une violence, d'une brusquerie, d'une débauche, d'un impétu qui en font autant de gages et qui représentent une manière de synthèse de la température fébrile

à lui seul, pour assurer un étonnant succès à la pièce de M. Gounsborg.

A la première, le public, aussi remué par les péripéties violentes du drame qu'émouvé par la



Premier acte de IVAN LE TERRIBLE : Le village. (Dessin de M. D. Babst, d'après le tableau de M. Billet.)

deux fiancés, une villanelle à deux voix, dont un accompagnement de flûte pastorale le caractère idyllique, scène d'ailleurs admirablement réglée; le chœur exécuté des femmes; Boris, se plaignant



Deuxième acte de IVAN LE TERRIBLE : Une salle du couvent de la Sloboda. (Dessin de M. D. Babst, d'après le tableau de M. Billet.)

HIRSCH & C^{IE} Robes-Manteaux
Fourrures-Dentelles
RUE NEUVE - BRUXELLES

Fig. 339 Portada del periódico teatral L'Eventail con ilustraciones de los diseños de Léon Bakst para el estreno de *Ivan el Terrible* en el Théâtre de La Monnaie de Bruselas (1910).

ámbito teatral. Tal y como señalaron Alier y Mata, refiriéndose a la pasión por la música y la ópera rusa: «esta corriente no tuvo, por supuesto, la fuerza que en su día había tenido la pasión wagneriana: para empezar el repertorio ruso, tanto en el campo del ballet como en el de la ópera, es de reducido alcance. Sin embargo, del atractivo exotismo de los ballets rusos nació la curiosidad que haría de Barcelona un centro de considerable atención también para el repertorio operístico ruso, que ha contado desde entonces constantemente con adeptos en todos los ámbitos de la ciudad. ALIER, R.; MATA, F.X. *El Gran Teatro del Liceo: historia artística, op. cit.*, p. 107.

La ópera constaba de tres actos y para su presentación escénica el empresario alquiló al teatro de La Monnaie el espléndido vestuario de Bakst, que se adecuaba con exactitud al de los tiempos de Iván el Terrible. En cambio, el decorado no lo trajo de Bruselas, sino que decidió encargar uno nuevo a Junyent, quien asumió las tres escenografías completas. De este modo, Oleguer fue uno de los primeros artistas catalanes –si no el primero– en «compartir protagonismo escénico» con uno de los principales creadores escenográficos de la vanguardia del momento. Ignoramos si llegaron a conocerse personalmente. Además, también se contó con la presencia de Jean Bourbon –en el papel protagonista de Iván– y de Fanny Heldy –en el papel de Elena–, quienes habían asumido esos roles en el estreno de La Monnaie.

De esta ópera se han conservado diversos materiales que nos permiten conocer de manera muy aproximada la idea de la que partió Junyent para crear sus escenografías. Por una parte, el MAE custodia diversos fragmentos de teatrones de cada uno de los actos [cat. 43, núms. 1-5; 9-15; 20-24], así como un boceto del acto II [cat. 43, núm. 8]. Estos materiales son muy interesantes, pues nos permiten apreciar la paleta cromática seleccionada por Junyent. Esta se caracterizó por colores intensos y brillantes, en la línea de los empleados por el propio Bakst y los pintores rusos que colaboraban con los ballets. El MAE también conserva dos planos de implantación [cat. 43, núms. 16 y 27] y una fotografía del estreno [cat. 43, núm. 29].⁶⁷⁷ Finalmente conserva un teatrín montado en el que no se muestra ninguna escenografía sino que ilustra una escena concreta correspondiente al comienzo del acto III: la del zar moribundo junto a una mesa de ajedrez acompañado por su hija Elena [cat. 43, núm. 25]. Por otra parte, el Archivo de la Sociedad del Gran Teatro del Liceo cuenta con fotografías de escena de cada uno de los actos que nos permiten apreciar el resultado final [cat. 43, núms. 7, 18 y 28]. En este mismo archivo también se conservan los respectivos planos de implantación que –junto con los del MAE– nos han permitido identificar la disposición escénica de cada uno de los fragmentos de teatrín mencionados y asociarlos a los actos a los que pertenecen [cat. 43, núms. 6, 17 y 26]. Por último, conviene destacar que el Gran Teatro del Liceo publicó un programa dedicado exclusivamente al elenco artístico de la temporada, en el que se reproducen dos de los bocetos de Junyent para los actos II y III.⁶⁷⁸

⁶⁷⁷ De entre los materiales de Oleguer Junyent conservados en el MAE relativos a *Iván el Terrible*, hay varios planos y alzados que, si bien en su momento ingresaron en el museo –junto con el resto de sus materiales– como creaciones suyas, consideramos que no fueron diseñados por él ni tampoco pertenecen a la producción Liceísta de 1919. Las razones que nos inclinan a descartarlos como obra de Junyent apuntan a que las anotaciones técnicas que presentan están en francés y la letra no es la del escenógrafo, además de que los diseños presentan muchas coincidencias con la producción de Bruselas. No sería extraño que la empresa del Liceo se los hubiera proporcionado a modo de documentación de la que partir para crear sus escenografías. Pueden consultarse en el MAE-Institut del Teatre [Registros: 240010 y 240008; Topográfico: P6].

⁶⁷⁸ Compañía de ópera de *primísimo cartello*: temporada de invierno 1919-1920. Archivo de la Sociedad del Gran Teatro del Liceo. Disponible en línea: <<https://ddd.uab.cat/record/187565>> [Fecha de consulta: 11/11/2019].



Figs. 340 Oleguer Junyent. Fragmentos de teatrín de la escenografía para el acto I de la ópera *Iván el Terrible* estrenada en el Gran Teatro del Liceo (1919). MAE-Institut del Teatre [Registro: 239050; Topográfico: P6].



Fig. 341 Fotografía de escena del acto I de la ópera *Iván el Terrible*. Escenografía de Oleguer Junyent para el estreno en el Gran Teatro del Liceo (1919). Archivo de la Sociedad del Gran Teatro del Liceo.

De acuerdo con las acotaciones del libreto, el primer acto sucede en el «Pueblo del boyardo Afanasie. A la izquierda de la escena aparece su casa delante de un gran árbol con un banco alrededor. Al fondo, el pueblo y una iglesia cuya entrada parece estar detrás de la casa del boyardo».⁶⁷⁹

Junyent se ciñó con bastante exactitud a las acotaciones de Gunsbourg. Situó la escena en un bucólico pueblecito protagonizado por la casa de Afanasie, noble terrateniente que dirige el pueblo. La riqueza de su aspecto contrasta con el de las otras casas, mucho más sencillas. Presenta una fachada cuadrangular, situada de manera oblicua al espectador, de la que parte un porche en el que destacan las columnas y demás elementos estructurales ricamente ornamentados propios de este tipo de construcciones. Los fragmentos de teatrín conservados nos revelan los vibrantes colores que empleó Junyent, que le confieren la apariencia de «casa de cuento» (fig. 340). Contribuye a ello el entorno idílico en el que se sitúa y en el que nada hace presagiar los actos terribles que sucederán a continuación, cuando el zar y su ejército irrumpen para arrasar con todo (fig. 341). Tras el porche se observa la torre de la sencilla iglesia señalada por Gunsbourg. Detrás de esta, el espacio se fragmenta por una ferma en la que aparece pintado parte del paisaje y una casa a la derecha [cat. 43, núm. 5], que se distingue claramente en el plano de implantación [cat. 43, núm. 6]. En primer plano, a la derecha, se halla el árbol requerido en el libreto, circundado por un banco. La potente iluminación de la única fotografía localizada de este acto no nos permite apreciar el aspecto del telón de fondo, que probablemente mostraba montañas. A nivel compositivo la escenografía sigue una concepción bastante tradicional. Está resuelta a base de una sucesión de rompimientos, el primero de los cuales enmarca la escena a partir de las habituales ramas de árboles entrelazadas que se hayan presentes en muchas escenografías realistas. El efecto debió de impactar al público al abrirse el telón, ya que, en combinación con los trajes de Bakst, debía constituir una sinfonía de color espectacular.

El acto II, por el contrario, sucedía en un interior. Así lo describen las acotaciones:

Sala de oficios del monasterio de Sloboda.⁶⁸⁰ En todas partes imágenes santas e iconos; a la derecha, un altar con cortinas, frente a un gran icono iluminado por velas de cera. Frente a la entrada y en varios lugares de la escena, campanas con cuerdas colgando para tirar de ellas. En la parte inferior, en el centro, se abre una ventana sobre un fondo azul oscuro. En la parte inferior de cada lado de la ventana, se erige una mesa. Es de noche,

⁶⁷⁹ GUNSBURG, R. *Ivan le Terrible; opéra en 3 actes. Poème et musique*. Paris: Choudens, 1910, p. 1. Fragmento traducido del francés al castellano por la autora de esta Tesis.

⁶⁸⁰ El monasterio de Sloboda se halla en el municipio de Aleksandrov, en la región de Vladimir. Aleksandrov fue la capital de Rusia durante diecisiete años, de 1564 a 1581, bajo el poder del Zar Iván IV, hasta que este aceptó devolver las reliquias y la corte a Moscú, únicamente tras obtener el permiso de la Iglesia Ortodoxa Rusa para fundar la «Opríchnina». Esta viene a significar la porción del territorio ruso que estaba controlada directamente por Iván IV. Por extensión, opríchnina designó el periodo de poder despótico de Iván el Terrible y a su propia guardia personal, los opríchniks, famosa por su despiadada crueldad contra la población, y a la que se hace referencia en el primer acto de la ópera.

una noche sombría, escuchamos de vez en cuando el canto de búhos y aves nocturnas, intercalados con un leve gemido procedente de las cámaras de tortura. Al levantarse la cortina, el Pope está sentado al fondo del escenario, mirando por la ventana abierta y escuchando el canto del inocente.⁶⁸¹

Junyent, en este acto, volvió a ceñirse fielmente a las acotaciones del libreto de GUNSBURG. La escena está protagonizada por un suntuoso interior eclesiástico totalmente decorado por iconos y por un completo programa de pintura mural bizantina apreciable en el telón de fondo (fig. 342). Destaca especialmente el primer rompimiento compuesto por una potente viga ricamente ornamentada que, descansando sobre dos columnas torneadas y policromadas, actúa de marco de escena. A juzgar por el fragmento del teatrín conservado [cat. 47, núm. 9], estos primeros elementos estructurales constituirían un espectáculo cromático en la escena, al combinarse con las pinturas murales y demás elementos. En un principio parece que Junyent seleccionó el azul añil para el techo y el vano de la ventana, pues en el boceto figuran estas tonalidades [cat. 47, núm. 8]; finalmente, este color se transformó en burdeos, de acuerdo con el correspondiente fragmento de teatrín [cat. 47, núm. 10].

Si bien la prensa alabó la gran labor documental y etnográfica que llevó a cabo Oleguer para concebir esta y las otras escenografías –Junyent siempre preparaba a conciencia sus trabajos–, en esta ocasión no se trató de un trabajo «creativo». Ya hemos señalado que varios de los planos del fondo de Junyent conservados en el MAE atribuidos a esta ópera no parecen de la producción liceísta. También destaca el hecho de que Mestres alquilase los trajes a la Monnaie, así como que el propio GUNSBURG fuera el director de escena el día del estreno barcelonés. Si a ello unimos el resultado final, todo apunta a que fue un trabajo marcadamente pautado por la empresa y que Junyent partiría de las escenografías de Bakst para crear las suyas, que son una réplica de las del ruso en muchos aspectos.

Esta influencia directa se observa en mayor medida en el caso del acto II, que venimos comentando, y en el del III. En cuanto a la del acto I, si bien a nivel compositivo son semejantes, la resolución es distinta (y en este sentido, es la más «original» de las tres de Junyent). La casa del Boyardo en la escenografía de Bakst no tiene un aspecto tan rico como en la de Oleguer, el árbol se retuerce y el terreno sobre el que está situada no es plano, generando una sensación de inestabilidad que anuncia los acontecimientos que van a ocurrir y que no se adivinan en la de Junyent, como hemos comentado.

⁶⁸¹ GUNSBURG, R. *Ivan le Terrible; opéra en 3 actes...*, op. cit., p. 140.



Fig. 342 Fotografía de escena del acto II de la ópera *Iván el Terrible*. Escenografía de Oleguer Junyent para el estreno en el Gran Teatro del Liceo (1919). Archivo de la Sociedad del Gran Teatro del Liceo.

Por su parte, si comparamos la escenografía del acto II con la de Bakst, vemos que son muy parecidas. La diferencia fundamental reside en que Junyent escogió un enfoque frontal frente al punto de vista lateral de marcada perspectiva de la escenografía de Bakst. Además, este último enmarcó las arcadas de medio punto por potentes molduras apuntadas mientras que Junyent optó por una solución más ligera, sin acentuarlas tanto. El resto de elementos –decoración mural, campanas y puertas, entre otros–, son prácticamente exactos. Incluso la portezuela que protege el icono principal, y el propio icono, reproducen miméticamente las de Bakst.

En el acto III el lugar de la acción se traslada a Moscú, concretamente al salón principal del Palacio de las Facetas, conocido como «Granovitaya palata», situado en el Kremlin (fig. 343). Este, en la época de Iván IV, servía como salón del trono y en él se celebraban banquetes. Las acotaciones lo describen como sigue:

Gran sala de fiestas del palacio del zar Ivan IV en el Kremlin de Moscú. A la derecha, en primer plano, una puerta. En segundo plano, el trono. En frente a la izquierda una mesa con un tablero de ajedrez y una silla. En segundo plano una puerta. Al fondo tres grandes puertas.⁶⁸²

⁶⁸² *Ibid.*, p. 242.



Fig. 343 Postal del interior de la sala «Granovitaya palata» del Kremlin de Moscú (s. XV). Colección particular.

Al tratarse de un emplazamiento conocido y que se conserva en la actualidad –se trata del edificio secular preservado más antiguo de la ciudad–, Gunsbourg no proporcionó muchos detalles, más allá de la localización espacial de los elementos presentes en la acción, como el tablero de ajedrez o el trono.

Junyent nuevamente reproduce con exactitud la escenografía de Bakst para este acto, punto de vista incluido. Vemos una gran sala de bóvedas bajas que, a pesar de no tratarse de un espacio sagrado, también está decorada con iconos y pintura mural que –de acuerdo con el salón original– reproducían episodios de la historia del estado ruso y de la Iglesia Ortodoxa. A la izquierda de la escena destaca el trono y a la derecha la fotografía de escena conservada nos muestra al zar sentado delante de una mesa de ajedrez (fig. 344). En el único teatrín montado al que hemos hecho referencia, que reproduce la escena en la que está moribundo junto a su hija, el zar se mostraba recostado sobre ricos almohadones jugando la citada partida de ajedrez. Quizás se trató de una propuesta inicial por parte de Junyent que no fue aceptada, ajustándose finalmente a la propuesta de Bakst de colocar al zar sentado.



Fig. 344 Fotografía de escena del acto III de *Iván el Terrible*. Escenografía de Junyent para el estreno en el Gran Teatro del Liceo (1919). Archivo de la Sociedad del Gran Teatro del Liceo.

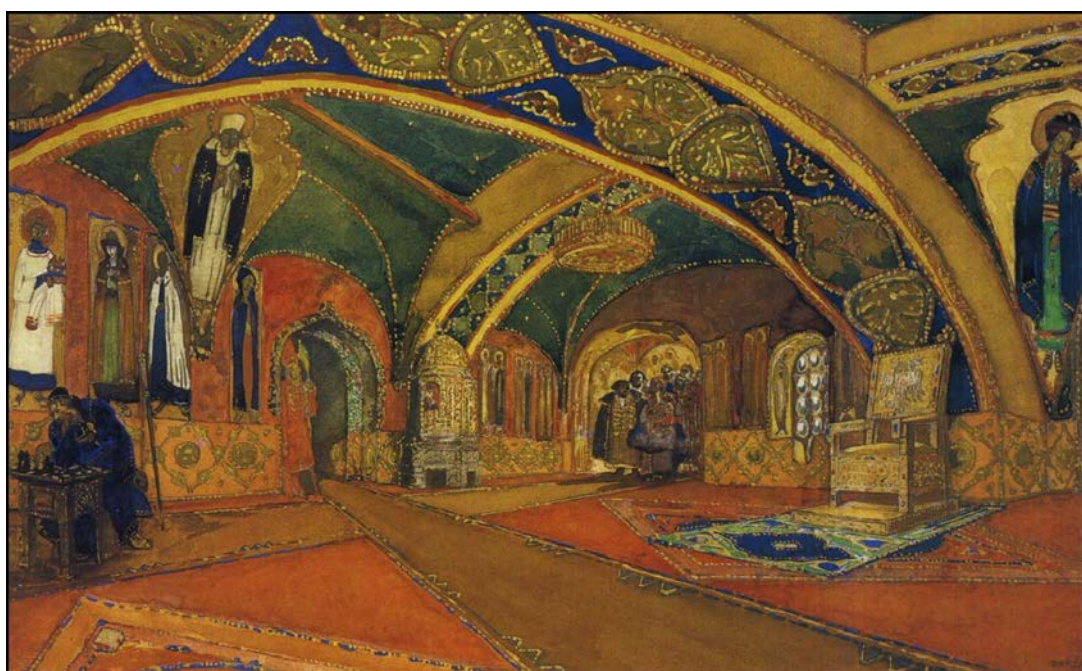


Fig. 345 Léon Bakst. Reproducción de la escenografía para el III acto de *Iván el terrible*. El original se conserva en una colección particular.

Hemos localizado la reproducción de una acuarela del escenógrafo ruso cuyo original se conserva en una colección particular y que es un documento de gran interés, pues nos permite apreciar la paleta empleada (fig. 345). Curiosamente, la ilustración que de ella se publicó en la prensa –como se observa en la imagen de *L'Eventail*– aparece invertida con respecto a la obra original, por lo que podría tratarse de un error de imprenta. No sabemos cuál fue la fuente de la que partió Junyent, pero lo cierto es que la distribución espacial de su escenografía coincide con la del periódico, por lo que de estar en lo cierto y que la imagen se publicara invertida, Oleguer estaría perpetuando el error. Pero dejando de lado este aspecto, que no deja de ser una suposición, no cabe duda de la esplendidez del resultado de Junyent, en el que sí dejó su sello personal a través del color. Y es que, a diferencia de Bakst, pintó las bóvedas de un intenso azul índigo, frente al azul verdoso más apagado empleado por el artista ruso, y elevó la altura de los pilares sobre los que descansan las arcadas, que también ornamentó ricamente. Al parecer, la apoteosis cromática se produjo en este acto, en el que tiene lugar el bailable y en el que multitud de personajes suntuosamente vestidos coinciden en la escena. Podemos extrapolar al estreno del Liceo el comentario aparecido en la prensa belga acerca del efecto que produjeron los trajes y el decorado del acto III en el estreno de la Monnaie:

C'est dans cette salle que le tsar repentant demande pardon à ses boyards, dont le cortège, avec ses costumes de brocard et ses grands manteaux chargés d'ors et de pelleteries, sera l'une des choses les plus somptueuses que l'on aura vues à la Monnaie. Tous ces costumes ont été confectionnés en Russie et sont d'une exactitude absolue en même temps que d'un très grand caractère. C'est également à cet acte que, pour distraire le tsar de ses veilles troublées par le remords et par de sinistres hallucinations, on lui donne le spectacle de danses exécutées par les Tartares vaincus.⁶⁸³

Según Alier y Mata, la ópera no interesó al público del Liceo, pues tan sólo se llevaron a cabo tres representaciones. No obstante, el libro del conserje, en el que se acostumbraba a reflejar el éxito o fracaso de los estrenos, apuntaba lo contrario, pues se señaló: «Música excelente y de efecto, muy bien ejecutada, inmejorable interpretación, abundantes aplausos a los intérpretes y especialmente al autor, que ha dirigido la presentación y asiste a la función».⁶⁸⁴ Al parecer, según algunos medios, el teatro no se vio tan concurrido como habitualmente en las noche de estreno, pues había circulado el alarmante rumor de que sería lanzada una bomba en el anfiteatro –el propio Joan Mestres había recibido un anónimo amenazando con ello–. Estos rumores serían la causa de que el público –con el terrible suceso de 1893 aún presente– no acudiera en el número que habría cabido

⁶⁸³ «Choses de Théâtre», *L'Eventail Theatral, artistique et mondain*, 09/10/1910, p.1. Otras fuentes apuntan a que los trajes se confeccionaron en los talleres de La Monnaie.

⁶⁸⁴ Sociedad del Gran Teatro del Liceo. Libro del Conserje. Año 1919. Archivo de la Sociedad del Gran Teatro del Liceo. Disponible en línea: <<https://ddd.uab.cat/record/108359>> [Fecha de consulta: 28/12/2019].

esperar tratándose de la inauguración de la temporada.⁶⁸⁵ No obstante, este aspecto fue desmentido en *La Vanguardia* por «Boy»:

A pesar de todos los temores y de todas las inquietudes, que como especies fatalistas corrían de boca en boca durante los pasados días, ello es –y en buena hora se diga– que el teatro del Liceo abrió sus puertas al público inaugurando su temporada de ópera no solo con gran brillantez, sino también con extraordinario entusiasmo. Ello es tanto más consolador cuanto que en el medio ambiente que nos rodea ninguna otra circunstancia sería para nosotros más deplorable ni más sensible que el decaimiento de nuestro ánimo, que debe inspirarse siempre en un sano optimismo. La apertura del Liceo constituye ya de antaño un importante acontecimiento, el más importante acaso de cuantos en la vida de sociedad se registran en Barcelona, y por esta razón sin duda reviste siempre y ha revestido también en esta ocasión una brillantez digna de su tradición y de sus precedentes. Se anunciaba para la representación de la primera noche una ópera apenas conocida por nuestro gran público: *Iván el Terrible*, cuya presentación mereció reiterados elogios. Los palcos y las butacas aparecían completamente llenos; y en la mayoría de los semblantes se reflejaba la alegría propia de toda fiesta grande; y en el Liceo puede decirse que es donde se reanuda la vida de relación, paralizada desde los primeros días del veraneo, lo que acrecienta, no ya solo el interés del aristocrático acontecimiento, sino también el aliciente de sus gratas perspectivas.⁶⁸⁶

Pero parece que este cronista no fue fiel a la realidad –quizás para relajar un poco el estado de alarma social– ya que el mismo periódico publicó días después una crónica completa del estreno en la que su anónimo autor volvía a coincidir con aquellos que apuntaban a que el coliseo se hallaba de capa caída, señalando que:

[...] no hubo en el Liceo [...] el público brillante de otros años; atraviesa nuestra ciudad por circunstancias anormales y en todas las manifestaciones de la vida barcelonesa se advierte algo lamentable que la cohibe, que le resta pujanza y esplendor. Todo es zozobra en el ánimo del público; nunca ha despertado tanta inquietud el interrogante del porvenir. Sin embargo, aunque el teatro no estuvo lleno, como es costumbre en las funciones inaugurales, no fue tampoco escasa la concurrencia.⁶⁸⁷

La representación obtuvo críticas variadas. Suárez Bravo, en el *Diario de Barcelona*, la valoró positivamente a nivel musical y también de interpretación. Alabó el trabajo de Jean Bourbon –más como actor que como cantante– que encarnó al protagonista, pues logró plasmar con gran efecto la personalidad perversa y siniestra del zar, y el de Fanny Heldy, en el papel de su hija Elena, que cantó brillantemente.⁶⁸⁸ La presentación escénica también fue de su agrado, aplaudiendo especialmente los ricos trajes, que lucieron más, si cabe, gracias al acierto de los decorados de Junyent:

⁶⁸⁵ Cfr. «La situación en Barcelona. Más atentados», *El Debate*, 28/11/1919, p. 2.

⁶⁸⁶ «De sociedad. De la vida y del ambiente», *La Vanguardia*, 30/11/1919, p. 8.

⁶⁸⁷ «Música y teatros. Liceo. Iván el Terrible», *La Vanguardia*, 30/11/1919, p. 14.

⁶⁸⁸ Cfr. SUÁREZ, F. «Gran Teatro del Liceo. Ivan el terrible», *Diario de Barcelona*, 29/11/1919, pp. 10391-10392.

De cómo ha sido puesta en escena la ópera, sólo elogios pueden hacerse. Los trajes, con toda la riqueza y suntuosidad de una corte semi asiática, son de una fastuosidad incomparable; y hay que añadir, que los del coro rivalizan con los de las primeras figuras, en lujo y propiedad, de modo, que el cuadro que ofrece la escena en el acto tercero, durante los bailables, no puede concebirse más espléndido. Además el señor Junyent ha sabido disponerles los fondos más apropiados: los muros de mosaicos bizantinos del monasterio de Slovoda, y el salón imperial, hacen honor a la cultura y a la habilidad del artista.⁶⁸⁹

En cambio, J. P., crítico de *La Publicidad*, manifestó que tras asistir al estreno y a las representaciones siguientes se convenció de que «el “Iván” de Gunsbourg es una ópera mala en toda la extensión de la palabra».⁶⁹⁰ Justificaba tal opinión por encontrarla carente de homogeneidad y de unidad de estilo, escuela o tendencia.⁶⁹¹ En su opinión, constituía:

[...] una verdadera regresión, un paso atrás en el moderno teatro francés, precisamente cuando tan bellas muestras de su evolución y progreso se nos habían ofrecido recientemente. Después de «Pelleas» y de «Marouf», este «Ivan» no va a ninguna parte, ni merece otra suerte que la del olvido más completo.⁶⁹²

Le pareció que el autor –que además era el director general del teatro de ópera de Montecarlo– se había guiado por cuestiones «puramente comerciales», montando un gran espectáculo para atraer al público de los principales teatros europeos. Así, lo que según él interesaba a Gunsbourg era:

[...] confeccionar un espectáculo que cuaje en las grandes salas de ópera, a semejanza de aquellas «grandes machines» del teatro lírico francés que un amigo nuestro bautizaba graciosamente con el calificativo de «operómetros». Por eso ha echado mano el autor, sin el menor escrúpulo artístico, de todos los recursos que le ha deparado su extraordinaria fantasía y su gran práctica en cosas de teatro para «epatar» al cándido espectador. Desde la elección del asunto, a la exhibición de un riquísimo y auténtico vestuario que el propio padre de la obra va paseando de teatro en teatro para dar así facilidades a las

⁶⁸⁹ *Ibid.*

⁶⁹⁰ J.P. «Ivan le terrible», *La Publicidad* (Hojas musicales), núm. 93, 05/12/1919, pp. 1-2.

⁶⁹¹ «Los procedimientos musicales de que Gunsbourg se ha valido acusan las más opuestas tendencias, mezcladas con gran despreocupación en la más censurable amalgama. De Wagner a Meyerbeer, de Berlioz a Massenet, de Boito a Puccini, de Verdi a Mussorgski y Borodin, recuerdos hay para todas los gustos en la viña del señor Gunsbourg [...]. Todo es ampuloso, huero, insubstancial, en la partitura de esta obra. Se persigue constantemente el efecto por procedimientos tan anticuados como ineficaces. La melodía es fácil, ciertamente; pero no es menos cierto que se distingue por la banalidad, por su poca originalidad y por su excesivo efectismo. Pocos pasajes hallamos que resulten sinceros, naturales, espontáneos, y aun estos nos parecemos del más pobre valor real». *Ibid.* Esta mezcla también fue acusada por el cronista de *La Vanguardia*. Vid. «Música y teatros. Liceo. Iván el Terrible», *La Vanguardia*, 30/11/1919, p.14. Urgellès, en *La Ven de Catalunya*, señaló al respecto que el compositor, en una conversación, le había dicho «es música sencillament meva. I així en part cal classificarla». U. [Manuel de Urgellès]. «Liceu. Inauguració de la temporada. “Ivan le terrible”», *La Ven de Catalunya*, 28/11/1918 (Ed. Mañana), p. 9.

⁶⁹² *Ibid.*

complacientes Empresas, todo lo ha premeditado con el mismo objeto el autor de «Ivan».⁶⁹³

Las únicas palabras positivas de J. P. fueron dirigidas a la presentación escénica —aunque con pequeñas reservas en algunos aspectos, pues los trajes tampoco parecieron satisfacerle del todo—. Apreció especialmente la unidad del conjunto, y en este sentido celebró que todo el decorado hubiese sido realizado por un solo escenógrafo. También elogió la labor documental de Junyent por lo bien que había logrado recrear la atmósfera del pueblo ruso. No obstante, criticó duramente la iluminación, que en su opinión fue pésima y arruinó en parte el efecto de los decorados, pues dejaban en evidencia entresijos que debían ocultarse a los ojos del público, como las arrugas del papel o el ajuste de los apliques:

Tanto los trajes como las decoraciones fueron adecuadas al carácter de la obra. Tal vez los trajes se presentaron ricos en exceso, de un valor dilapidado e inapreciable: el detalle copioso y rico de esta indumentaria no se percibía; estaba concebida toda ella con ignorancia completa de las leyes de la teatralidad. [...] Las tres decoraciones de la obra fueron con mucho acierto encargadas a un solo escenógrafo y al primero de los nuestros, don Olegario Junyent. No hay que decir, pues, que la escenografía del «Ivan» fue resuelta con bella unidad y adaptada cabalmente al carácter de la obra. En la decoración del primer acto, los segundo y último término no se alejan: tienen perspectiva óptica pero no la tienen aérea. Es el único defecto que le hallamos. Esta y las otras dos son impresionantes por su carácter étnico, muy bien dicho, muy bien documentado, y sobre todo, muy bien sentido. En las tres decoraciones ha sabido muy bien el pintor quitar o dejar verismo, según el valor lírico de cada momento. Las luces mal, sobre todo en los celajes, para los cuales se reclamaba, particularmente en el segundo acto, una luminosidad, una transparencia internas; lo cual se obtiene con la proyección directa y fuerte de luz ancha y degradada. La colocación facilísima de los focos y sus pantallas dará la degradación, lo demás, es más fácil y rutinario aún: bastaría con poner atención desde las butacas a estas disposiciones lumínicas. No se hizo así y resultó que los celajes, amén de otros espacios menos comprometidos, aparecían iluminados a borbotones, delatándose aisladas las brutales proyecciones de focos de luz estrecha, lo cual, por ejemplo, echaba a perder todo el valor dramático de aquel exterior [*sic.*] cerúleo atisbado por la ventana central. En el primer acto, el celaje era también sabotado por causas análogas; las arrugas del papel eran ostentadas con una brutal crudeza horripilante. Estas arrugas echaban por tierra las enormes columnas del primer rompimiento en la decoración del acto segundo, columnas de una tan grande significación estructural. Otro defecto de las luces [...] es el que ocasiona demasiado frecuentemente el ajuste defectuoso de los apliques con el suelo o con los elementos escenográficos colindantes, por cuyas rendijas se cuele la luz, que estaba muy disimulada en su parte posterior. Toda la expresión escenográfica se viene abajo por estos que parecen tan nimios motivos.⁶⁹⁴

⁶⁹³ *Ibid.*

⁶⁹⁴ *Ibid.*

Finalmente, es interesante el comentario de Urgellès en *La Veu de Catalunya*, quien señaló que la ópera «fou, en general, ben acceptada per la massa general del públic». ⁶⁹⁵ En relación a la presentación escénica, valoró los esfuerzos que había hecho el empresario para representarla de la manera más espléndida posible:

Hem de donar una felicitació aquest cop a en Mestres per la cura amb que s'ha posat una obra que seria bo d'imitar en altres successives. Decorat i vestits, aixó darrer sobretot, eren a posta per a rebre la il·lusió de realitat, segons correspondria invariablement a la importancia del nostre primer teatre. En Junyent ha estat encertat en la pintura de les tres teles que s'hi sumen: en la del primer acte, donat el seu estil, podríem trovar-hi exageracions en les quals no tothom hi estarà conforme, però en les del segon i tercer, el pintor s'ha fet ben bé càrrec de lloc i situació, donant una idea magna de perspectiva en l'última, malgrat l'escàs socor que dona l'abovedat de la construcció. ⁶⁹⁶

6.8.2 *La vida breve*

Como venimos señalando, la ópera *La vida breve* [cat. 49], con música de Manuel de Falla y libreto de Carlos Fernández Shaw, fue la última de las creaciones escenográficas de Oleguer Junyent. Pese a ser una de las obras de juventud del compositor –data de 1904, cuando Falla aún no había cumplido treinta años–, todavía no se había representado en el Liceo. Su estreno estaba previsto para el final de la temporada 1931-32, gestionada por José Rodés, llegando incluso a aparecer anunciada en carteles y programas (fig. 346). No obstante, al igual que ocurrió con el *Trittico* de Puccini o *El gallo de oro*, de Rimski-Korsakov, el estreno no llegó a producirse en aquellas fechas. La razón principal fue que el público habitual del Liceo dejó de asistir al teatro por el clima de tensión que se vivía en Barcelona tras la proclamación de la Segunda República. Como bien explicaron Alier y Mata:

La caída de la monarquía Alfonsina, el 14 de abril de 1931 y la proclamación de la República no debieron de encontrar una acogida nada favorable entre los antiguos adeptos de «el gran mundo» [...]. Aunque el cambio de régimen se produjo sin efusión de sangre y la vida continuó su curso normal, muchos de los sectores que en estos años daban vida al Liceo temieron lo peor y se retrajeron de los espectáculos del teatro. Ahora se pagaba el precio de tanta frivolidad y de tanta pretensión de «alta sociedad», y aunque nadie levantó ni siquiera una mano contra ningún noble, ni real ni fingido, esa parte del público que gozaba con los fastos de las marquesas y las «notas de sociedad» tuvo un repentino temor de exhibirse en el Liceo. Sin duda alguna esta fue la causa de las dificultades del empresario Rodés en la segunda temporada de su mandato. El abono para la temporada 1931-1932, anunciado en septiembre, debió de caer tan por debajo de lo previsto que el empresario no pudo hacer frente a los grandes compromisos artísticos

⁶⁹⁵ U. [Manuel de Urgellès]. «Liceu. Inauguració de la temporada...», *op. cit.*

⁶⁹⁶ *Ibid.*

que había adquirido y anunciado y tuvo que modificar la temporada de un modo más acorde con sus precarias posibilidades.⁶⁹⁷



Fig. 346 Portada del programa de temporada de invierno de 1931-32 y página del mismo donde figura anunciado el estreno de *La vida breve* que al final no tuvo lugar. Archivo de la Sociedad del Gran Teatro del Liceo.

El propio Junyent escribió a Manuel de Falla a finales de octubre –a un mes de inaugurarse la temporada– comentándole la difícil situación en la que se hallaba el coliseo:

Como se habrá Vd. enterado por la prensa, el empresario del Liceo se encuentra en dificultades para llevar a cabo la temporada, e incluso se teme que nuestro gran teatro quede cerrado este año por falta de abono y cooperación de los propietarios que se encuentran asustados debido a la situación social que tiene continuamente en sobresalto a nuestra región. Sin embargo, parece que el Ayuntamiento y Diputación de esta han ofrecido conceder una subvención extra para que el Liceo pueda llevar a cabo sus representaciones como en los pasados años. Veremos pues en que para todo.⁶⁹⁸

Entretanto, Falla le envió la partitura de la ópera. En el estudio de Junyent se conserva una tarjeta de visita con la cariñosa nota con la que acompañó el envío: «Para Olegario Junyent, que ha de realzar esta música con su preciosa colaboración. Con todo afecto y admiración. Manuel de Falla. Octubre 1931» (fig. 347).

El 12 de noviembre Junyent le contestó agradeciéndole el gesto:

Agradecidísimo por el envío de la partitura de «La Vida Breve», puede tener la seguridad que la guardaré con todo cariño. Por mi parte estoy corrigiendo los bocetos para las decoraciones con el interés que se merece su admirable obra. Lástima que la temporada del Liceo se desarrollará este año en un ambiente de crisis que puede perjudicar el esplendor de las representaciones, sin embargo es de esperar que dándose la obra a final

⁶⁹⁷ ALIER, R.; MATA, F.X. *El Gran Teatro del Liceo: historia artística*, op. cit., pp. 146-147. El único estreno anunciado que se cumplió fue –recordemos– el de *La Llama*, de Usandizaga, con decorados de Junyent.

⁶⁹⁸ Carta de Oleguer Junyent a Manuel de Falla (26/10/1931). Archivo Manuel de Falla (Granada).

de la temporada la situación política habrá mejorado y con ello reaccionará el ánimo de los Barceloneses. Con la mayor consideración y afecto le saluda [firma de Oleguer Junyent].⁶⁹⁹

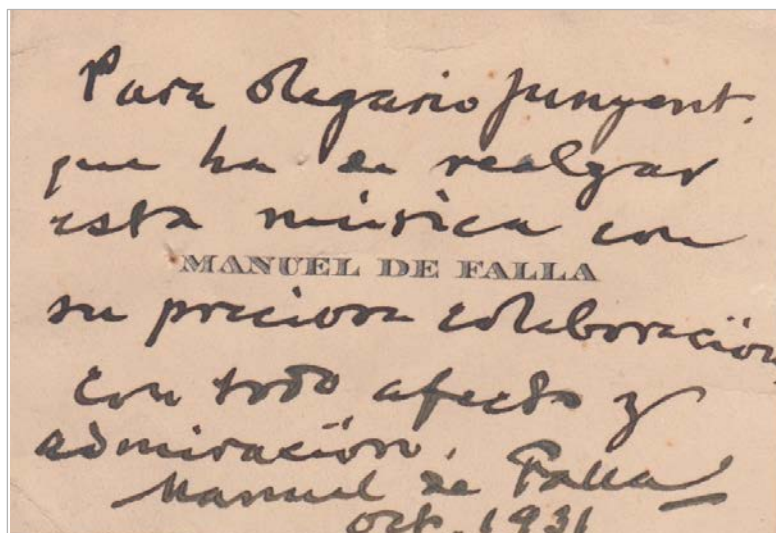


Fig. 347 Tarjeta de Manuel de Falla que acompañaba el envío de la partitura de *La Vida breve* (1931). Archivo Armengol-Junyent.

Falla le respondió dos semanas después: «Distinguido amigo: Sus noticias sobre el Liceo confirman otras ya recibidas, pero a pesar de las circunstancias poco favorables, tal es mi entusiasta confianza en la colaboración con usted que me siento optimista [...]».⁷⁰⁰ El optimismo del compositor parece que pronto se tornó en desánimo y, visto el desarrollo de los acontecimientos, él mismo acabó por desautorizar al empresario del Liceo su representación, tal y como Rodés manifestó en un escrito dirigido en febrero de 1932 al presidente de la Sociedad del Gran Teatro del Liceo, August Rull, en el que le exponía las causas de no haber podido cumplir en su integridad con el repertorio planteado:

[...] en cuanto a la Vida Breve del maestro Falla, dicho señor se opone so pretexto del retraimiento sistemático del público hecho patente con motivo de la representación de Lohengrin, condicionando su autorización para la próxima temporada si las circunstancias permiten su desarrollo con el esplendor acostumbrado.⁷⁰¹

Tan sólo un mes después de dicho escrito, Junyent dio a conocer el proyecto escenográfico del estreno fallido en una exposición monográfica que celebró en la Sala Busquets.⁷⁰²

⁶⁹⁹ Carta de Oleguer Junyent a Manuel de Falla (12/11/1931). Archivo Armengol-Junyent [copia]. La carta original se conserva en el Archivo Manuel de Falla (Granada).

⁷⁰⁰ Carta de Manuel de Falla a Oleguer Junyent (28/11/1931). Archivo Armengol-Junyent.

⁷⁰¹ «Rodés Huguet, Josep. Documentación diversa sobre la temporada 1932-1933. Carta dirigida al presidente de la Sociedad del Gran Teatro del Liceo (15/02/1932)». Archivo de la Sociedad del Gran Teatro del Liceo. Disponible en línea: <<https://ddd.uab.cat/record/191910>> [Fecha de consulta: 13/11/2019].

⁷⁰² La muestra estuvo abierta del 12 al 26 de marzo de 1932.

Por otra parte, cabe destacar que en la citada carta del 28 de noviembre, Falla agradecía a Junyent, a su vez, el envío de la foto de un cuadro de Montserrat «admirable e impresionante» –en palabras del compositor– que, al parecer, había visto en una visita al taller de Oleguer Junyent. Dicha visita podría referirse a la que Falla realizó algunos años antes, en marzo de 1927. Por aquel entonces el compositor había acudido a Barcelona para participar en los «conciertos de cuaresma» del Gran Teatro del Liceo –el tercer concierto fue dedicado íntegramente a su figura⁷⁰³ y fue invitado por Junyent a disfrutar, junto con otras amistades, de una velada íntima en su taller de la calle Bonavista. Al ser de carácter privado, la prensa apenas se hizo eco de la misma. Contamos, no obstante, con un testimonio excepcional de uno de los invitados a la fiesta, el escritor y director de escena Rafael Moragas –que precisamente sería el director de escena de *La vida breve* en el estreno de 1933–. Moragas escribió una crónica sobre la fiesta en la que dejó amplio testimonio de los asistentes, así como de las canciones que se interpretaron.⁷⁰⁴

⁷⁰³ *Vid.* «Los conciertos de Cuaresma en el Liceo», *ABC (Madrid)*, 18/03/1927, p. 34.

⁷⁰⁴ «Anoche, el celebrado escenógrafo catalán invitó a su admirable amigo, el insigne Manuel de Falla. Con el maestro y encantándole la noche estuvieron estas divinas y graciosas criaturas que se llaman: María, Montserrat y Adelina Junyent, María Par, Pilar Barbey, María y Anita Llobet de la Vall y Miguelina Llobet. También se hallaron en el taller de Junyent doña Teresa de Cabarrús de Marshall, doña Pía Espina de Par, doña María Rusiñol de Planás, doña María Vallín, doña Anita Aguilar de Llobet. La señora de Font de la Vall y la señora viuda de Junyent [Paulina Quinquer]. Concurrió a la brillante fiesta la admirable liederista Conchita Badía de Agustí y el gran concertista Franck Marshall. Entre los amigos de Junyent saludamos a Fernando Benet, Carlos Vallín, Llobet, Agustí, Blanch, par (don Antonio y don Alberto), Font de la Vall, José Planás, Carlos Pellicer, Gispert, Moragas y otros que no recordar sentimos. Pródigo como noble artista, Franck Marshall hizo oír, como aquella sensibilidad que en él es calidad óptima, «La maja y el ruiseñor», de Granados y diversas obras de Schumann. Ni qué decir tiene que el arte de Marshall, revelador de pura sentimentalidad y comprensión, fue por todos cuantos se reunieron en el taller de Junyent, celebradísimo. No quiso solamente mostrarse como solista Franck Marshall, sino que también se ofreció acompañar al piano a Conchita Badía las obras que Granados, su maestro inolvidable, puso en el espíritu de Marshall como el discípulo amado. Conchita Badía, con aquella gracia divina que surge de su sensibilidad finísima, deleitó a Falla y a sus amigos, cantando un sinfín de «Tonadillas» del malogrado autor de «Goyescas», así como las deliciosas «Serranas de Cuenca» y «Gracia mía». [...] Sentóse al piano Falla y acompañó a Conchita Badía las maravillosas «Canciones españolas». De la casticidad de «El paño moruno» a la rudeza y terquedad de la «Jota» y de la melancolía de la «Asturiana» a ese poemita de ternura conocido por la «Naná» fuimos pasando por las intensas emociones. Y cuando llegó «El Polo» –una de las páginas más valientes de Falla– no faltó quien dijera que después de oírsele cantar a Conchita Badía, la imaginación adivinaba un drama amoroso al que sólo podía poner fin el navajazo. Conchita Badía fue nuevamente felicitada por Falla y a ambos aplaudieron con entusiasmo cuantos les oyeron. Falla vióse obligado a hacer oír la magnífica sinfonía de «El retablo de Maese Pedro», la obra cumbre del gran maestro. Una agradable sorpresa tuvo Falla, antes de abandonar el taller donde la fiesta se celebraba. Junyent, que es un espíritu inquieto e improvisador, posee una colección magnífica de ricos trajes de ricas payesas y de petimetres del siglo dieciochesco. No tuvo que luchar mucho el artista para convencer a sus sobrinatas María, Adelina y Montserrat, así como a María Par y María Font de la Vall, para que por un momento abandonaran sus galas de sociedad y las cambiaran por los trajes y tocados de antaño. Alborozadas las muchachitas aparecieron ante Falla, luciendo los ricos trajes catalanes de antaño. Estaban las sobrinatas y amiguitas de Junyent preciosas y las felicitaciones llovieron sobre ellas. Junyent, ayudado por sus sobrinatas, obsequió delicadamente a los invitados quienes pasaron una noche encantadora y en la que les fue dado el alternar las intensas emociones del arte con lo ameno de la conversación que salpicó agradablemente la fiesta. Terminó la bella fiesta a las tres de la madrugada. El maestro Falla sale esta noche en el exprés de Madrid. Desde allí se trasladará a Toledo y después a Granada. El gran autor estará en Sevilla a fines de mes donde debe comenzar los ensayos de los grandes conciertos que en su honor han organizado los filarmónicos sevillanos». MORAGAS, R. «Anoche, en el taller del artista Olegario Junyent, se celebró una fiesta en



Fig. 348 Fiesta celebrada en el taller de Oleguer Junyent (marzo de 1927). Archivo Armengol-Junyent. De izda. a dcha.: Anita Aguilar de Llobet, Concepció Callo, Maria Font de la Vall, Maria Junyent, Maria Par Espina, Montserrat Junyent, Rafael Moragas, Conxita Badia, Manuel de Falla, Frank Marshall, Oleguer Junyent, Miguelina Llobet y Albert Par.

Es la única vez que nos consta que Falla visitase el taller de Junyent. Se conserva como recuerdo de aquella velada una fotografía en la que se distingue a varios de los asistentes mencionados por Moragas (fig. 348). No obstante, no descartamos que Falla hubiera acudido al taller de Junyent en más ocasiones. Así, aunque no tenemos constancia documental, es muy posible que el contacto entre ambos se iniciase mucho antes, en el verano de 1915, cuando Falla estuvo en Barcelona durante un tiempo alojado con el matrimonio Martínez-Sierra, como hemos apuntado en un capítulo anterior.

De la amistad entre Junyent y Falla se conserva, a su vez, otro interesante testimonio que probaría que Falla estuvo con Junyent en Mallorca. Se trata de una carta que el compositor envió a Picasso hacia 1933 en la que menciona a Junyent:

¡Cuánto he luchado, inútilmente, por verle en París durante mis dos últimas estancias! Si el teléfono tuviera palabra y memoria se lo atestiguaría!... ¿Nos veremos en Mallorca? Yo regreso allí para el otoño. Con Junyent —¡qué artista y qué persona!— le hemos vivamente recordado esta primavera en Mallorca.⁷⁰⁵

honor del compositor Manuel de Falla». Artículo de prensa sin identificar conservado en el Archivo Manuel de Falla.

⁷⁰⁵ Carta de Manuel de Falla a Pablo Picasso (sin fechar). Archivo Manuel de Falla.

Otro testimonio de la relación entre Falla y Junyent que, en este caso, pone de manifiesto la admiración del escenógrafo hacia el compositor, se recoge en el libro *Medio siglo de vida íntima barcelonesa* de Màrius Verdaguer. En él, el escritor menorquín rememora el episodio en el que Rafael Moragas acudió al Teatro Novedades a ver el estreno de *El Regidor y la Molinera* en 1917 y menciona que Junyent se encontraba entre los defensores de Falla ante un público ignorante que trató de boicotear la representación:

A comienzos de julio de 1917, en el Teatro Novedades, de Barcelona, un público elegante e incomprensivo pateó ruidosamente «El corregidor y la Molinera» de Gregorio Martínez Sierra, musicada por Falla. Eugenio d'Ors, Joaquín Montaner (poeta) y Junyent, Rusiñol y algunos más, se pusieron en pie haciendo toda clase de esfuerzos por contrarrestar la actitud de un público incapaz de comprender. Diaguilev estaba en uno de los palcos, y encargó poco después a Falla que convirtiera en ballet la obra, que pasó a llamarse *El sombrero de tres picos*.⁷⁰⁶

En la temporada 1932-33 la gravedad de la situación en el Liceo llegó a tal punto que el teatro estuvo a punto de no abrir sus puertas. A finales de noviembre, cuando tan solo quedaban días para la inauguración de la temporada operística, Rodés solicitó a la Junta de Gobierno una subvención de 50.000 ptas. Esta accedió a concedérsela en una reunión celebrada el día 25 de ese mes, previa condición de que el empresario aceptara una serie de estipulaciones que afectaban al contrato primitivo entre ambas partes. Se pidió al empresario que respondiera con urgencia, pero Rodés no se pronunció durante las siguientes semanas.

El 23 de diciembre todavía no se había inaugurado la temporada de ópera, por lo que August Rull, en compañía de un notario, se personó en la entrada del teatro. Ante ella se levantó un acta en la que se hizo constar que los carteles colocados en los lugares habituales anunciaban la inauguración de las funciones para el 26 de noviembre y que, en superposición a dichos carteles, había dos notas con el aviso: «Por causas de fuerza mayor, la Empresa se ve imposibilitada de inaugurar la temporada en la fecha anunciada. Los señores abonados podrán recoger el importe del abono todos los días de once a una de la mañana. La Empresa». El contrato con el empresario quedó automáticamente rescindido por incumplimiento.⁷⁰⁷

Finalmente, gracias a la intervención del Ayuntamiento y la Generalitat —que concedieron una subvención al teatro—, así como a la generosidad del destacado industrial Felip Bertran i Güell —que se hizo cargo de parte de los problemas económicos del Liceo—, se pudo salvar la temporada operística. Se formó un comité Pro-Liceo que enseguida confió nuevamente la empresa a Joan Mestres.

⁷⁰⁶ VERDAGUER, M. *Medio siglo de vida barcelonesa*, op. cit., p. 185.

⁷⁰⁷ *Vid.* «Dictamen sobre la concesión del Teatro al empresario José Rodés Huguet». Archivo de la Sociedad del Gran Teatro del Liceo. Disponible en línea: <<https://ddd.uab.cat/record/202767>> [Fecha de consulta: 10/11/2019].

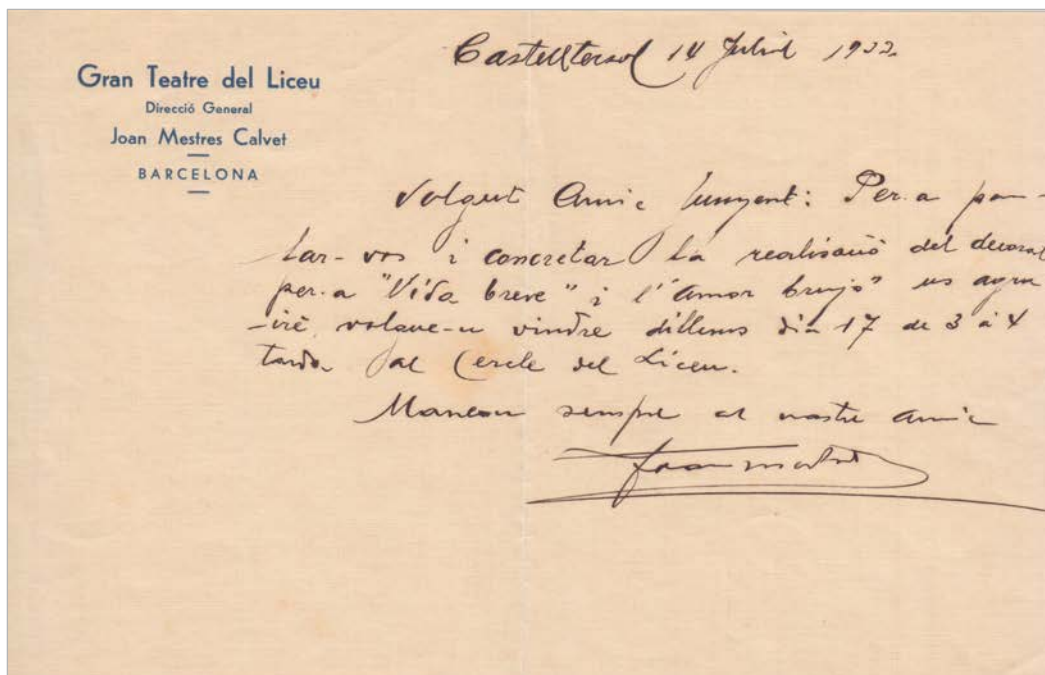


Fig. 349 Carta de Joan Mestres a Oleguer Junyent (14/07/1933). Archivo Armengol-Junyent



Fig. 350 Portada del programa de temporada de invierno de 1933-34 y página del mismo donde figuran anunciados los estrenos de *La vida breve* y *El amor brujo*. Archivo de la Sociedad del Gran Teatre del Liceo.

El audaz empresario organizó «una temporada de emergencia» y el coliseo pudo abrir sus puertas el 14 de enero.⁷⁰⁸ Tras celebrarse esta con un éxito considerable, teniendo en cuenta las circunstancias, y con la situación en el coliseo ya más normalizada, se programó finalmente el estreno de la ópera *La vida breve* y el de «su apéndice», el ballet *El amor brujo* –este último con partitura de Falla y libreto de Martínez Sierra–. Ambas obras se estrenarían el 23 de noviembre de 1933 inaugurando brillantemente la nueva temporada.

En el verano de 1933 Joan Mestres ya inició las gestiones para la presentación escénica de ambas obras. Así, Junyent recibió una carta del empresario, fechada el 14 de julio, en la que le citaba tres días después para concretar la realización de las escenografías de ambas obras (fig. 349). En el caso de *La vida breve* el encargo no suponía una novedad pues, como venimos comentando, hacía tiempo que lo había abordado. Él mismo incluso adelantó la noticia tiempo atrás una entrevista que le realizaron en mayo de 1930 en la que, además, habló de uno de los motivos por el que había dejado de lado su faceta de escenógrafo teatral –recordemos que otro sería la proliferación de los decorados de papel–:

–Per què no us dediqueu més a l'escenografia? –preguntàrem a Oleguer Junyent en el decurs de la nostra agradable conversa. –Sí, ja m'agrada l'escenografia... –ens diu el nostre interlocutor. –Jo, ha ho sabeu, havia pintat... Però després ha vingut el cinema... El cinema ha ofegat l'escenografia, cal confessar-ho. I per a pintar quatre cossetes... – Però, no us agradaria tornar al teatre? –Per què no? Ara mateix em demanen que pinti uns decorats per «La Vida breve», de Falla, que volen estrenar al Liceu. –I esteu decidit a fer-ho? –Sí, una cosa així em va bé. Ara, pintar per teatres de segon o tercer ordre no val la pena. –I us agrada més pintar quadres que decorats? –Molt més. D'aquesta manera, pinto el que vull. Jo sóc un home molt especial. Podríem dir que pinto de cop i volta. Per això sempre porto les eines al cotxe.⁷⁰⁹

Por el contrario, el encargo de la escenografía de *El amor brujo* sí que era novedoso. No obstante, Junyent no debió aceptarlo pues, finalmente, el decorado del ballet se confió a Ramon de Campmany (fig. 350). Es probable que fuera el propio Junyent quien propuso a Mestres que contara con el joven escenógrafo, pues conocía muy bien su trabajo, ya que habían colaborado en la realización de las decoraciones de diferentes ediciones de los bailes del Real Círculo Artístico –del que Campmany también era miembro–. De hecho, ambos volverían a trabajar codo con codo en el baile que se celebraría el 27 de febrero de 1933 en los locales de «La Bohemia», como veremos posteriormente. Además de diseñar las tres escenografías de *La vida breve*, Junyent también diseñó los figurines, a partir de los que la sastrería Malatesta confeccionó el vestuario.

⁷⁰⁸ Cfr. MESTRES, J. *El Gran Teatro del Liceo visto por su empresario*, op. cit., p.193; ALIER, R.; MATA, F.X. *El Gran Teatro del Liceo: historia artística*, op. cit., pp. 148-151.

⁷⁰⁹ NAVARRO, J. «Oleguer Junyent ens para de la seva exposició i d'altres coses», *La Veu de Catalunya*, núm. 10587, 13/05/1930 (Ed. Mañana), p. 6.

El argumento de la ópera o drama lírico fue resumido por Zanni en *La Vanguardia*:

Es el drama de una gitana, de una mocita del Albaicín, la pobre Salud, que puso sus amores en Paco, quien la traiciona y la abandona por la rica Carmela. La chavalilla no puede con una pena tan grande, y cuando quiere vengar sus odios halla que en su alma sólo hay amor para el hombre que la traicionó... Y la infeliz gitana muere.⁷¹⁰

La vida breve se estructuraba en dos actos de dos cuadros cada uno. Para conocer las escenografías que llevó a cabo Junyent contamos con diversos materiales originales. Por una parte, en el MAE se custodian diversos fragmentos de teatrín correspondientes al acto I, en cuyos dos cuadros se empleó la misma escenografía [cat. 49, núms. 3-7]; también se conserva allí el boceto de telón corto que se exhibió en el primer cuadro del acto II [cat. 49, núm. 12]; y, finalmente, el teatrín montado correspondiente al cuadro II que se exhibió con tanto éxito en la ya citada exposición de la Sala Busquets [cat. 49, núm. 17]. Estos materiales nos revelan, una vez más, que la luz y el color eran los protagonistas estrella de las escenografías de Junyent. A su vez, el MAE también conserva dos planos de implantación del acto I y del cuadro segundo del acto II [cat. 49, núms. 9, 10 y 20]. Estos materiales se completan con las fotografías de escena conservadas en el archivo de la Sociedad del Gran Teatro del Liceo que, acompañadas de sus planos de implantación –de una mayor claridad que los del MAE–, nos permiten conocer el resultado final y ubicar los fragmentos del teatrín del acto I [cat. 49, núms. 14 y 18]. Por último, en el fondo personal de Junyent, también se conserva una foto del acto I firmada por el escenógrafo [cat. 49, núm. 11]. Lamentablemente no contamos con testimonios gráficos de los figurines, por lo que desconocemos el aspecto que tenía el vestuario que, con toda seguridad, complementaría y acentuaría de manera brillante el ya de por sí colorista decorado.

De acuerdo con el libreto de Fernández Shaw, el primer cuadro del acto I tiene lugar en:

Corral de una casa de gitanos en el Albaicín. Puerta al fondo derecha, con alegre forillo de calle en el que se ve el principio de un callejón que se pierde, diagonalmente, hacia la derecha. En el centro del fondo, ocupando la mayor parte del frente, una larga cortina corrediza, que figura estar formada por trozos de lona vieja y telas de diferentes colores, y como colocada para evitar que la luz del sol penetre en el corral. A la derecha otra puerta, que comunica con las habitaciones de la casa. Otras al fondo izquierda y a la izquierda, por las que se ve el negro interior de una fragua, iluminado por rojos resplandores de fuego. Es de día y el día es hermoso.⁷¹¹

⁷¹⁰ ZANNI, U.F. «Teatros y conciertos. Gran teatro del Liceo. “La vida breve” y “El amor brujo”. Inauguración de la temporada», *La Vanguardia*, 24/11/1933, p. 9.

⁷¹¹ FERNANDEZ SHAW, C. *La Vida breve* (música de Manuel de Falla). Madrid: Renacimiento, 1914, p. 15.



Fig. 351 Escenografía de Oleguer Junyent para el acto I de ópera *La Vida Breve* representada en el Gran Teatre del Liceo (1933). Archivo Armengol-Junyent.



Fig. 352 Escenografía de Oleguer Junyent para el acto III de ópera *Louise* representada en el Gran Teatre del Liceo (1904). Archivo de la Sociedad del Gran Teatre del Liceo.

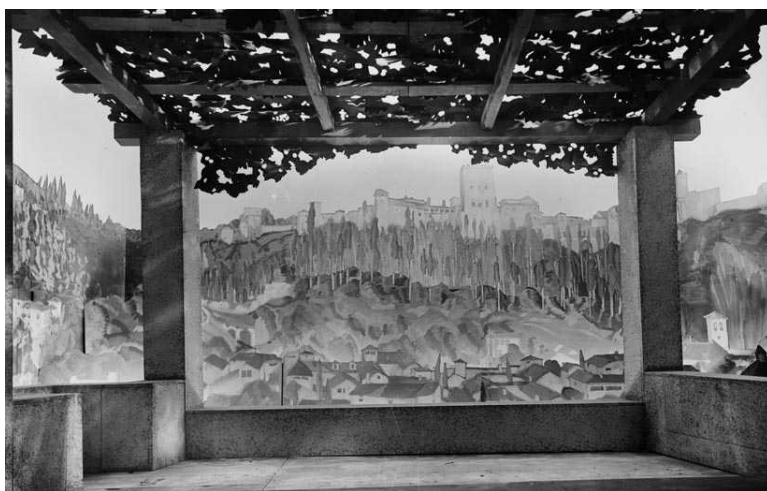


Fig. 353 Diorama de Manuel Fontanals para la ciudad de Granada, representando una vista de la Alhambra desde un mirador, expuesto en el Pueblo Español en la Exposición Internacional de Barcelona (1929). Fuente: *Diario Oficial de la Exposición de Barcelona*, núm. 46, 18/01/1930, s. p.

Por su parte, el segundo cuadro contaba con la misma decoración que el primero «pero se ha descornado la cortina del fondo, dejando ver en todo su esplendor la vista panorámica de Granada, desde el Sacromonte. A lo lejos se divisa la ciudad, con las torres de la Alhambra a la izquierda». ⁷¹²

Junyent simplificó en su escenografía el planteamiento del libreto de Fernández Shaw y la redujo a tres elementos: dos visuales –uno a cada lado de la escena– y un telón de fondo (fig. 351). El visual de la izquierda se corresponde con la fragua a la que se refiere la acotación del primer cuadro y, a la derecha, situó otro visual correspondiente a una sencilla vivienda de cuya fachada sobresale una estructura más baja de forma casi cúbica rematada por un balcón. A su vez, evitó situar la cortina corrediza y colocó directamente un telón de fondo en el que se vislumbra el citado panorama de Granada vista desde el Sacromonte. Como elementos de atrezzo únicamente figuran un par de sillas de mimbre, un barreño y una sencilla mesa de madera.

La composición nos evoca claramente a la que llevó a cabo en 1904 para el acto III de la ópera *Louise*, que mostraba un jardín en la colina de Montmartre desde donde se apreciaba un panorama de la ciudad de París (fig. 352). Al comparar ambos decorados se hace patente la evolución experimentada por Junyent a lo largo de esos años. Pese a continuar fiel a su paleta luminosa y brillante y a su pincelada suelta, la resolución de las casas que se vislumbran en el panorama granadino evidencian el alejamiento de la realidad y la tendencia hacia un esquematismo y geometrización que le conectan con los escenógrafos más vanguardistas como Manuel Fontanals. Un ejemplo de esta conexión lo encontramos, por ejemplo, al comparar la vista de Granada de Junyent con la que Fontanals planteó para su diorama de la misma ciudad en el Pueblo Español, que mostraba una vista de la Alhambra desde un mirador (fig. 353). En el caso del monumento granadino Junyent lleva la estilización al límite y la Alhambra queda reducida a un conjunto de figuras prismáticas. Este planteamiento esquemático queda evidenciado, a su vez, en un boceto conservado en el MAE, en el que se muestran algunas de las casas que se vislumbran en la panorámica (fig. 354).

En el cuadro primero del acto II, de acuerdo con el libreto, la escena se traslada a:

[Una] Calle corta en Granada. Ocupa casi todo el telón la fachada lateral de una casa, con anchas ventanas abiertas a través de las cuales se ve el patio, y en él todo el brillante cuadro de una fiesta muy alegre, con la cual se celebran las bodas de Paco y Carmela, en la casa de esta y de su hermano Manuel. Es de noche. ⁷¹³

⁷¹² *Ibid.*, p. 35.

⁷¹³ *Ibid.*, p. 37.



Fig. 354 Boceto escenográfico de Oleguer Junyent con algunas de las casas que se observan en el telón de fondo del acto I de la ópera *La vida breve* estrenada en el Gran Teatro del Liceo (1933). MAE-Institut del Teatre [Registro: 254171; Topográfico: PDL].

En la escenografía para este acto, Junyent regresa a un planteamiento más tradicional, acorde con los parámetros visuales de la escuela realista. Como señala la acotación, esta consiste en un telón corto protagonizado por la fachada de una casa y, junto a ella, otra fachada más baja y mucho más sencilla también de dos plantas, que contribuye a acentuar la majestuosidad de la primera. Esta presenta dos plantas, cada una de las cuales cuenta con tres ventanas idénticas con sus respectivos balcones repletos de flores, rematadas por frontones ornamentales de volutas sostenidos por ménsulas (piso superior); en la parte inferior tres grandes ventanales protegidos por rejas a través de las cuales, de acuerdo con la acotación, se adivinaría el interior en el que se celebra la fiesta –algo que no se aprecia en el citado boceto–. Pese a que en el libreto se indica que es de noche, el único indicio que muestra que nos hallamos al final del día se observa en el pequeño pedazo de cielo azul oscuro del margen superior derecho, pues el resto de la fachada está potentemente iluminada. Aunque toda la escenografía planteada por Junyent se reduce al citado telón, el resultado es exquisitamente evocador, logrando transmitir en la fachada la alegría del momento de la acción –el festejo de la boda– a través de la brillante paleta de tonos pastel empleada.

Al tercer y último decorado concebido por Junyent para *La vida breve*, correspondiente al segundo cuadro del acto II, se llegaba a través de una mutación en oscuro⁷¹⁴ que trasladaba al espectador del exterior de la casa de Carmela a su patio interior, en el que se

⁷¹⁴ La que se realiza sin correr el telón, con el escenario a oscuras.

celebraba la fiesta por los esponsales de esta con Paco. La acotación señala que el patio está:

[...] muy adornado con plantas y flores y del mayor carácter andaluz posible. Ha de dar idea de un patio perteneciente a gente del pueblo en buena posición pero no rica. En el centro fuente de mármol. Al fondo cancela practicable. Puertas a un lado y otro de la misma y a derecha e izquierda. Cuadro de gran animación. Hombres y mujeres, tipos de gentes bien acomodadas, aparecen formando pintorescos grupos. Visten con rumbo y majeza, luciendo ellas trajes claros, pañuelos vistosos y flores, en profusión. A un lado están, juntos, Carmela, Manuel y Paco. Al otro, el Cantaor y varios mozos con sendas guitarras.⁷¹⁵

Tal y como señaló Isidre Bravo, para esta escenografía Junyent proyectó un patio que, pese a su concepción estilizada, presentaba una coincidencia de planteamiento con otros patios célebres de la escenografía realista:

L'espectador hi entra a través d'una de les seves quatre parets o, millor encara, des d'una de les peces que s'obren dins d'aquesta paret. A partir d'aquí tot es dinamitza: la resta del pati és potenciada pel seu emmarcament i projecció darrera l'arcada que marca la separació de zones i, a la vegada, assoleix la nitidesa visual que li dóna la llum del sol en entrar pel celobert. Aquests celoberts, generalment pintats en el mateix teló de la paret del fons, constitueixen el cor de la presentació de l'escena. A través d'ells l'atmosfera banyava i definia les pedres o les parets emblanquinades, les baranes, els penjolls i les balconades. A més a més, actuaven com a amplificadors de l'espai interior, el qual catapultaven cap enfora. A través d'ells, en efecte, entrava en escena el gran espai exterior absent, creant en la imaginació dels espectadors la sensació d'un espai escènic més alt que real. La perspectiva obliqua feia quelcom de similar, provocant la imaginació a introduir les parts laterals ocultes que, sense ser vistes, s'endevinaven.⁷¹⁶

Resulta interesante recuperar en este punto el acertado comentario que hizo Rafael Moragas acerca del teatrín de este acto –el único que se conserva montado– en la crónica que publicó a raíz de la muestra en la Sala Busquets de 1932, en la que, además, resumió fantásticamente los rasgos característicos de la pintura de Junyent:

[...] Olegario Junyent tiene una geografía pictórica asaz curiosa. Gusta aprovecharse de los varios climas espirituales y pone de relieve todas sus coloraciones. [...] Junyent es de los que sabe contar y pintar lo que ha visto por sí mismo, que es el único sistema para que conozcamos la verdad. Siendo así no me extraña que Junyent ocupe en la pintura catalana un lugar singularísimo. [...] El inquieto espíritu de Junyent, complejo y vivo, atrae fuertemente en esta Exposición de la Sala Busquets. El ilustre pintor se vierte y desborda en notas suaves como en violentas y rechinantes. Por todas estas telas corre un mismo propósito de hacer minería o excavación de colorido, de entrar donde no llega la sensibilidad corriente. [...] Lo más grato para quien contemple con atención cuanto

⁷¹⁵ FERNANDEZ SHAW, C. *La Vida breve, op. cit.*, p. 37.

⁷¹⁶ BRAVO, I. *L'Escenografia Catalana, op. cit.*, p. 136.

ahora expuso Olegario Junyent, es el desdén por lo sin importancia. Y el encontrar al mismo tiempo un vigor en el dibujo y una robustez en el colorido y una ebriedad de la vida, ebriedad estimulada por el regusto de cuanto es luz en el alma y en la naturaleza. Refirámonos al famoso teatrín presentado y que Junyent, maestro en escenografías destina a la no menos famosa «Vida Breve» del insigne Manuel de Falla. Se trata de un pleno acierto en esta decoración final de la obra. Entre el deslumbramiento de la intensa blancura, bajo el verde cancel de las tupidas hojas que forman dosel, Junyent, ha colocado el penacho borbotante y parlero del agua de una fuente. Al ensueño del patio granadino Junyent ha colocado su personal ensueño. Las guirnaldas, las flores y farolillos, la riqueza de la verja, pertenece ya a lo bueno que se ha pintado para el teatro y está todo el ambiente reclamando con imperio la queja de una copla fallesca que los aires desgarran y toda la belleza que perdura en la partitura de «Vida Breve» de don Manuel, príncipe hoy de la música española.⁷¹⁷

Efectivamente, con esta escenografía Junyent logró materializar de modo sublime la colorida partitura de Falla. Si bien en el teatrín no se aprecia, en la fotografía de escena que se conserva del estreno se evidencia, aunque borroso, el ambiente festivo al que se hace referencia en las acotaciones: se detectan grandes guirnaldas que cuelgan de las vigas del patio, así como multitud de personas que asisten a la celebración.

De acuerdo con las crónicas, el estreno suscitó un gran interés, acrecentado por el fiasco de la temporada 1931-32. A primeros de noviembre, junto con los primeros ensayos, se efectuaron las pruebas del decorado de ambas obras. *La Vanguardia* adelantaba:

[...] unánimemente se ha convenido en que el decorado, debido a los reputados escenógrafos Olegario Junyent y Ramón de Campmany, son un verdadero alarde de arte [...]. Todo hace augurar que la noche del jueves 23 señalará para el Gran Teatro una fecha memorable en los anales de su ya gloriosa historia.⁷¹⁸

Las expectativas fueron cubiertas con creces, pues ambas obras gozaron de un éxito absoluto por parte de público y crítica, que valoró unánimemente todos los aspectos de la representación y convino el acierto de las tres escenografías de Junyent por su belleza y su carácter.

En relación a la ópera que nos ocupa, Alard señaló en *El Diluvio*:

Espectáculo dedicado al gran Falla, con sus dos obras «Vida breve» y «El amor brujo», ambas de la primera época del maestro y que alcanzaron anoche un éxito supremo. El drama lírico «La vida breve» produjo honda emoción por sus páginas, de un alto dramatismo. Gustó especialmente el segundo acto, repleto de color en la paleta orquestal y con vibrantes acentos en las frases vocales. Como la presentación fue espléndida y el cuadro coreográfico cuidadísimo, el público subrayó la magnífica danza del Segundo acto con numerosos aplausos, obligando la repetición del fragmento. [...] la interpretación

⁷¹⁷ MORAGAS, R. «Vida artística. Un teatrín y telas de Olegario Junyent». Artículo de prensa sin identificar conservado en el Archivo Manuel de Falla.

⁷¹⁸ «Teatros y conciertos», *La Vanguardia*, 10/11/1933, p. 9.

estuvo irreprochable. [...] El decorado de Junyent espléndido. [...] Rafael Moragas cuidó de la dirección escénica como él sabe y, como es un enamorado de Falla, ni que decir tiene que puso sus cinco sentidos.⁷¹⁹

Camil Oliveres, en el diario *La Humanitat*, también destacó que la inauguración fue toda una solemnidad y alabó con entusiasmo la música de Falla, la dirección escénica de Moragas y la orquesta de Lamote de Grignon, así como el trabajo de los cantantes. En relación al decorado de Oleguer apuntó que estaba: «molt ben realitzat, amb senzillesa i bon gust fins les normes de la modernitat».⁷²⁰

Por su parte, en *La Publicitat*, «B. S.» señaló que era: «ben entonat i ajustat al ambient de l'obra».⁷²¹ El crítico «J.L.» en *La Veu de Catalunya* acentuó los dos rasgos más característicos de las escenografías de Oleguer: «L'obra fou presentada amb un magnífic decorat i vestuari d'Oleguer Junyent, i ja no cal dir que fou per als ulls una veritable joia de llum i de color».⁷²²

L. Góngora, en *El Día Gráfico*, también destacó la labor de Moragas como director escénico y, si bien no se mostró de acuerdo con su concepto escenográfico, reconoció la habilidad de Junyent con la paleta, que contribuyó a dotar de belleza del decorado. A su vez también realizó una apreciación acerca de los trajes, cuyo aspecto, lamentablemente, desconocemos:

La dirección escénica, a cargo de mi querido compañero Rafael Moragas, no sólo ofreció admirablemente resueltos todos los difíciles problemas de situación de los personajes y de movimiento preciso, y al parecer, espontáneo de las masas, sino que asimismo expresó en sus más inapreciables detalles, la verdadera intención, no sólo del texto escénico, sino de la realidad dramática suscitada por la música. [...] Las decoraciones de Olegario Junyent, aunque se apartan diametralmente del concepto que yo tengo de lo que debe ser hoy la escenografía, he de reconocer que son verdaderamente bellas de color, aunque yo sienta de otra manera el color de Andalucía. Otro tanto he de decir de los trajes, si bien, dado el carácter naturalista del libro dramático, es difícil resolverlos de otra manera sin caer en una afectada estilización.⁷²³

Finalmente, cabe destacar la crónica en *La Noche* del propio Rafael Moragas, quien según sus propias palabras, dirigió la escena poniendo al servicio de la obra de Falla «todo cuanto supo». En relación a las escenografías de Junyent señaló:

⁷¹⁹ ALARD. «Por esos teatros. Liceo. Inauguración de la temporada», *El Diluvio: diario político de avisos, noticias y decretos*, 24/11/1933, p.17.

⁷²⁰ OLIVERES, C. «S'inaugurà solemniament amb "La Vida Breve" i "El Amor Brujo" de Manuel de Falla i amb un acolliment triomfal per al President Macià», *La Humanitat*, 25/11/1933, p. 4.

⁷²¹ B.S. «Inauguració de la temporada del Liceu», *La Publicitat*, núm. 18500, 24/11/1933, p. 9.

⁷²² J. L. «Gran Teatre del Liceu. Inauguració de la temporada d'hivern amb «La vida breve» i «El amor brujo», del Mtre. M. de Falla», *La Veu de Catalunya*, 25/11/1933 (Ed. Mañana), p. 19.

⁷²³ GONGORA, L. «Gran Teatro del Liceo: en la Función Inaugural de la temporada se representan por primera vez "La Vida Breve" y "El amor brujo", del gran compositor Manuel de Falla, con éxito magnífico», *El Día Gráfico*, 26/11/1933, s. p.

El maestro Olegario Junyent, se nos ha presentado en los decorados de «Vida Breve», en gran pintor. Magnífico como escenógrafo, pero en un armonioso equilibrio pictórico. En aquella Granada, cuántas delicias para el ojo experto en sutiles calidades de color y de materia, ha sabido sorprender el arte de Junyent. Cuando anoche en el Liceo, escenario en el que solo debieran pintar los escenógrafos buenos, es dado contemplar decorados así, queda uno convencido que no bastan fotografías y libros y revistas para evocar en la escena. Lo que es insustituible es el color. Y mas, la pintura. Por ello, triunfó nuevamente Olegario Junyent.⁷²⁴

En el libro del conserje, como era habitual, se registró el estreno y a pesar de dejar únicamente testimonio del mismo y del cartel artístico sin entrar en valoraciones, a diferencia de otras ocasiones, sí que anotó la asistencia del Presidente de la Generalitat Francesc Macià.⁷²⁵

De este modo, *La vida breve* constituyó el broche de oro definitivo a una trayectoria brillante que, como a Feliu Elias,⁷²⁶ también se nos antoja demasiado *breve*.

⁷²⁴ MORAGAS, R. «Vida Musical. Liceo. Anoche se inauguró la temporada del Liceo triunfando plenamente “Vida Breve” y “Amor Brujo”, que evidencian las excelencias musicales del Gran Manuel de Falla», *La Noche*, 24/11/1933, p. 10.

⁷²⁵ «L'honorable President de la Generalitat Sr. Macià assistí a la representació essent rebut en el vestíbul pel President Antoni Pons Arola i els Vocals Srs. Rovira i Casas Abarca pel Comité Pro-Liceu i el Sr. Joan Mestres Calvet. Al acabar-se el primer acte de “La Vida Breve” aparegué el Sr. Macià a la llotja Presidencial essent saludat per part de públic amb aplaudiments i per altra part amb sissexos. L'orquestra interpretà “Els Segadors” que tots els assistents oïren d'empeus. Al acabar-se l'interpretació dita es reproduïren els aplaudiments i sissexos oïnt-se un ¡Visca la Republica Catalana! i altres de visca Catalunya, Espanya i la Republica». Sociedad del Gran Teatro del Liceo. Libro del Conserje. Año 1933. Archivo de la Sociedad del Gran Teatro del Liceo. Disponible en línea: <<https://ddd.uab.cat/record/108359>> [Fecha de consulta: 11/11/2019], p. 178. Un mes después del estreno, el 25 de diciembre, Francesc Macià falleció en Barcelona a consecuencia de un apendicitis.

⁷²⁶ «Els catalans hauríem de fer públiques plegaries i penitències per aconseguir de la divina misericòrdia que Oleguer Junyent (o La Felicitat) no abandoni l'escenografia. Altrament la nostra escenografia riscarà, sense aquest estímul, de devenir una cosa infeliç. Preguem perquè al menys Oleguer Junyent pugui intervenir en cent altres exposicions de Montjuïc i lluir-s'hi com ara que tan belles coses hi ha fet, hi ha fet fer i ha suggerit». SACS, J. [Feliu Elias], «Oleguer Junyent o la felicitat (II). Fadrinatge i maduresa», *op. cit.*