



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.

4. AVANZANDO HACIA LA MODERNIDAD (1899-1908)

4.1 El primer encargo: colaboración con Adrià Gual en *Blancaflor* (1899)

El estreno profesional de Oleguer Junyent como escenógrafo tuvo lugar en 1899 a las órdenes de una de las principales figuras del teatro catalán: Adrià Gual i Queralt (1872-1943). Personaje polifacético como Junyent, además de su vinculación al mundo del teatro –que cultivó en sus principales vertientes (dramaturgia, dirección de escena y escenografía)–, también se dedicó a la poesía y a las artes plásticas, sobresaliendo especialmente en el campo de la litografía, el cartelismo y el grafismo, dentro de la estética simbolista de la corriente modernista.¹

El debut de Junyent prácticamente coincidió con la fundación del Teatre Íntim, un proyecto empresarial que Gual impulsó en 1898 junto con un grupo de amigos. Tenía la finalidad fundamental de promover en el ámbito catalán tanto autores europeos modernos como Maeterlinck, Ibsen, Hauptmann, como el teatro clásico de Sófocles, Goethe, Molière, etc., sin olvidar la dramaturgia catalana moderna. Todo ello enmarcado en el propósito de llevar a la práctica la teoría del «arte por el arte»² aplicada al teatro y hacer viable el proceso de educación estética del pueblo catalán. No en vano, para Gual el teatro no era tan sólo una forma de distracción, sino que cultivaba el espíritu y lo regeneraba a través de la emoción, experiencia que ya había emprendido Santiago Rusiñol en las fiestas modernistas de Sitges.

Las fuentes de inspiración de Adrià Gual procedían de Francia, teniendo como referentes el *Théâtre Libre* de Antoine, que pretendía terminar con los decorados pintados de manera ilusionista e implantar en el escenario construcciones verídicas realizadas por obreros; el *Théâtre d'Art* de Paul Fort, que proponía una escenografía de síntesis poética, evocadora de los estados del espíritu y forjadora de armonías plásticas ideales; o el *Théâtre de l'Ouvre* de Lugné-Poe, en el que Gual capta la necesidad de una escenografía concebida con una función directamente expresiva. Además también bebía de la teoría wagneriana de la síntesis de las artes,³ que penetró con fuerza en la nueva corriente modernista: «l'ideal d'en Gual era d'emancipar el teatre de totes les traves per tal de fer-ne un art digne i

¹ Dos estudios que proporcionan un retrato ilustrativo de la polifacética figura de Adrià Gual son CIURANS, E. *Adrià Gual*. Col·lecció Gent Nostra. Barcelona: Infiesta, 2001; y BATLLE, C.; BRAVO, I.; COCA, J. *Adrià Gual: mitja vida de modernisme*. Barcelona: Diputació de Barcelona: Àmbit, 1992.

² Para más información *vid.* SOLANILLA, A. *L'Escenografia simbolista d'Adrià Gual*, *op. cit.*, p. 7, n.15.

³ «Adrià Gual comprèn els fonaments del wagnerisme i assumeix el model com a guia vàlida per desenvolupar les seves pròpies idees sobre l'escenificació simbolista. Les teories de Richard Wagner l'autoritzen a afrontar l'escenografia com a àmbit expressiu, com a producte artístic i capacitat per expressar valors immaterials. El model wagnerià de síntesi de les arts és una base coherent per transformar la plàstica escenogràfica, per afrontar l'harmonia poètica de la plàstica, la música, la paraula i la interpretació. Adrià Gual essencialitza els elements visuals, seguint el model del leitmotiv, significant pretesament, simbolitzant cadascun dels components escenogràfics, i així equipara i combina equilibradament el conjunt». SOLANILLA, A. *L'Escenografia simbolista d'Adrià Gual*, *op. cit.*, pp. 120-121.

elevat posant a contribució totes les arts per formar un conjunt harmònic i de gran distinció».⁴

La empresa del Teatre Íntim se había formado gracias a la inversión de varios socios: el propio Adrià Gual, Oriol Martí, Salvador Vilaregut, Joaquim Pena, Claudi Sabadell, Francesc Soler y Josep Maria Sert, muchos de ellos integrantes de la *Associació wagneriana*, que pusieron cincuenta pesetas cada uno.⁵

El espacio escogido por la compañía para iniciar sus andanzas fue el desaparecido Teatro Lírico, edificio ubicado en la calle Mallorca, en el nuevo enchanche barcelonés, propiedad del banquero Evarist Arnús, que había sido proyectado por Salvador Viñals y decorado por Soler i Rovirosa. Fue el único exponente del teatro catalán y en catalán que pasó por el Teatro Lírico durante los últimos años de existencia del local.

En sus inicios, Gual no aspiraba a dirigirse a grandes masas, sino a un público reducido, selecto e inteligente, y a sus primeras representaciones –entre las que estaba la obra que nos ocupa– sólo se podía acceder con estricta invitación. En todos los estrenos del Teatre Íntim, Gual asumía la dirección escénica –figura todavía inexistente como tal en las tablas catalanas de aquella época– y controlaba todo el proceso de la puesta en escena, tanto en el caso de obras de su autoría como en el de las de otros autores. Muchas veces las representaciones iban precedidas de una conferencia en la que se prevenía al espectador sobre a las cuestiones a menudo poco convencionales a las que se iba a enfrentar. No en vano, Adrià Gual fue el principal renovador de la puesta en escena en Cataluña y sus propuestas de escenografía simbolista –sobre todo aquellas de un simbolismo más manifiesto– podían «caer como un explosivo» en los ambientes teatrales de entonces, acostumbrados a la escenografía tradicional ilustrativa.⁶

Esta primera intervención de Junyent para el Teatre Íntim consistió en construir las escenografías de la obra *Blancaflor* de Adrià Gual [cat.1], autor también del proyecto escenográfico. Es importante remarcar, por tanto, que la contribución de Junyent a este trabajo fue la de mero traductor de las ideas de su autor, a cuyas instrucciones debió ceñirse fielmente.

⁴ CURET, F. *Història del teatre català*. Barcelona: Aedos, 1967, p. 358.

⁵ Cfr. BATLLÉ, C. «L'espai del teatre» En: *Adrià Gual: mitja vida de Modernisme*, op. cit., p. 111. Francesc Curet también cita como impulsores a Miquel Utrillo, Salvador Vilaregut y Enric de Fuentes, entre otros. Cfr. CURET, F. *Història del teatre català*, op. cit., p. 357. Adrià Gual, en sus memorias señala: «en les aportacions [de cincuenta pesetas] va haver-hi una excepció: que entre en Sert i jo vàrem aportar en junt “setanta-cinc” pessetes, per fer més elegant el cas que jo no podia anar més enllà de les vint-i-cinc. Tres-centes vint-i-cinc pesetes consideràvem que serien prou per a portar a execució la inaugural del “Teatre Íntim”, confiant que els fets ens assenyalarien els camins a seguir». Cfr. GUAL, A. *Mitja vida de teatre...*, op. cit., p. 69.

⁶ Las dos principales tendencias de teorización de la escenografía de Adrià Gual son la escenografía simbolista-naturalista de la estricta simplicidad o simbolismo latente, y la escenografía del simbolismo alegórico de síntesis o simbolismo manifiesto. Para un conocimiento en profundidad de las teorías y opciones de escenografía simbolista de Gual, *vid.* SOLANILLA, A. *L'Escenografia simbolista d'Adrià Gual*, op. cit., pp. 60-150.

¿Pero cómo llegó Gual hasta Junyent, un escenógrafo en formación que todavía no se había estrenado profesionalmente? Fue a través del maestro de este último, Francesc Soler i Rovirosa, a quien había conocido recientemente, cuando este se le presentó para felicitarle por su obra *Silenci*, tal y como Gual explicaría años después en un artículo que le dedicó:

Jo el vaig conèixer personalment [a Soler i Rovirosa] a l'esplendor de la seva reputació, en els moments de la meva adolescència artística, i el vaig conèixer perquè ell se'm va presentar. Ja veieu si és estrany. En ocasió d'haver estrenat «Silenci», la primera de les meves obres teatrals donada al públic, desconegut encara de tothom, va venir a trobar-me a casa per tal de donar-me una abraçada. No podria explicar la impressió que em va causar de trovar-me davall aquell home al qual admirava i coneixia només de vista, quan venia disposat a dir-me espontàniament coses falagüeres i altament encoratjadores per mi.⁷

Al ver que tenía al escenógrafo más importante del panorama catalán de su parte, Gual, joven valiente y decidido, decidió pedirle que realizase el decorado de *Blancaflor*. No obstante, Soler i Rovirosa no pudo asumir el encargo y fue entonces cuando recomendó para acometer el trabajo a su discípulo predilecto, convencido de sus capacidades, tal y como explicó Feliu Elias:

En 1898, quan Junyent tenia 21 anys, Soler i Rovirosa delegà al seu deixeble un encàrrec que no li era possible enllestir a l'hora necessària. Aquesta feina valgué a Junyent unes 1000 pessetes, les quals despregué en un viatge per Espanya, viatge que durà tres mesos.⁸ Fou una escapada fecunda. No solament Junyent badà molt i molt profitosament, sinó que, treballador de mena, fixà el més punyent de les seves visions exòtiques en una sèrie de notes a l'oli i a l'aquarel·la que foren una revelació quan l'artista les exhibí en el salonet d'exposicions que el diari La Vanguardia tenia a la Rambla dels Ocells, junt al magatzem El Siglo.⁹

No hemos hallado documentación que corrobore que recibió mil pesetas por el decorado, tal y como señala Feliu Elias. Por otra parte, esta cantidad resulta demasiado elevada y sería difícilmente asumible para la joven compañía de Gual, que carecía de fondos, y teniendo en cuenta además que se trataba de la construcción del decorado.

⁷ GUAL, A. «Francesc Soler i Rovirosa. Un gran pintor escenògraf, mirall fidel del seu temps i apòstol fervent de la joventut». Recorte de prensa sin identificar conservado en el fondo de Adrià Gual. MAE-Institut del Teatre. Álbum de prensa núm. 3. Se señala erróneamente que fue publicado en *La Ven de Catalunya* el 30/06/1934.

⁸ Las fuentes señalan como fecha del viaje el año 1899, pero según un diario de Junyent conservado en su fondo personal, se produjo de octubre a diciembre de 1898, y cada mes gastó 275 pesetas. *Cfr.* Archivo Armengol-Junyent, «Caja 1898. Olegario Junyent [firma]». Viajó con el escenógrafo Josep Castells, a quien había conocido en el taller de Soler i Rovirosa. *Cfr.* BRAVO, I. *L'Escenografia catalana, op. cit.*, p. 184; MIRALLES, F. *Oleguer Junyent*. Barcelona: Cetir Centre Mèdic, 1994, p. 137.

⁹ SACS, J. [Feliu Elias]. «Oleguer Junyent o la felicitat (I). L'Aprenentatge», *op. cit.*

Entradas Febrero de 1899

Gabinete del Pardo mes de Enero		215/55
Día 1	Decorado del Lírico de Adrià Gual	150
	Dibujos Manera Esquella	15
Día 19	Por 5 jornales Sabre y Rovira	25
26	" 5/4 " " " "	23
		<u>428</u>

Fig. 76 Detalle del libro de cuentas de Oleguer Junyent en el que se señala el importe cobrado por construir el decorado de *Blancaflor*. Archivo Armengol-Junyent.

Por el contrario, en un dietario de cuentas de Junyent conservado en su archivo, el artista señala que cobró en febrero de 1899, 150 pts. por el «decorado del Lírico de Adrià Gual», cantidad que por fechas y por importe resulta más verosímil (fig. 76).¹⁰

Blancaflor se trata, según palabras del propio autor, de «un canto popular armonizado para la escena», basado en una canción catalana del mismo título, organizada en un acto y dos cuadros.¹¹ Con ella Gual se unía a la apología modernista de la canción popular, valorando la leyenda y canción tradicionales como manifestaciones espontáneas del alma de un pueblo y como instrumento de regeneración colectiva.¹²

Se estrenó el 30 de enero de 1899, en la tercera de las sesiones de abono exclusivo que había lanzado la compañía, y fue precedida de la representación de *Interior* de Maeterlinck, que también se estrenó ese día traducida al catalán. Antes de la representación de *Blancaflor*, Josep Pujol i Brull hizo lectura de un prólogo que pretendía servir de orientación al espectador y prepararle para lo que se disponía a presenciar.

No obstante, el estreno fue absolutamente decepcionante, pues el público no supo comprender las intenciones de Gual, que con *Blancaflor* pretendía poner la semilla para la creación de un Teatro Popular con el fin de poner en valor y divulgar las leyendas catalanas. En este sentido, la obra fracasó estrepitosamente en aquel momento.¹³

¹⁰ Cfr. «Caja 1898. Olegario Junyent [firma]». Archivo Armengol-Junyent.

¹¹ La obra se escribió en 1897, pero se publicaría cuatro años después, en 1904, bajo los auspicios de Josep Carner, que había presenciado la representación el fatídico día del estreno, tras el cual Gual fue objeto de multitud de sátiras. Cfr. GUAL, A. *Blancaflor: cant popular armonisat per la escena*. Barcelona: Impremta i litografía de Joseph Cunill Sala, 1904.

¹² Cfr. RIBERA, J. «L'escenografía durant el modernisme». En: FONTBONA, F. (dir.). *El Modernisme*, vol. 4: Les arts tridimensionals. La crítica del Modernisme. Barcelona: L'Isard, 2002, p. 222.

¹³ En el prólogo de la publicación de *Blancaflor* en 1904 hay un escrito dirigido a Josep Carner, fechado el 27 de abril de 1904, en el que Gual recordaba la conferencia que pronunció en *La Popular Catalanista* sobre

Consideramos relevante y necesario exponer, a grandes rasgos, las características de la escenografía de *Blancaflor*, para poder comprender a qué se enfrentó Oleguer Junyent en este primer trabajo.

Es importante destacar, en primer lugar, que se trata de la primera obra de Gual de la que se dispone de documentación de la fase de proyección escenográfica, lo que permite desentrañar y analizar el proceso de conceptualización y diseño de la escenografía. A esta tarea se ha dedicado en profundidad la Dra. Anna Solanilla en su Tesis Doctoral, a la cual remitimos.¹⁴ Solanilla sitúa el dispositivo escenográfico de *Blancaflor* en la línea conceptual del «simbolismo manifiesto»:

El dispositiu d'aparença ideal, usualment lligat al llegendari i a la cançó popular com *Blancaflor* del simbolisme manifest, es basa en una significació de caràcter arbitrari en tant que al·legòrica i, per tant, és producte d'una lectura particular i íntima de l'escenògraf. En aquest cas, la transgressió del pla real per mitjà dels processos de síntesi del referent, que afecta tots els recursos plàstics i visuals a escena, és la via per articular de forma versemblant l'exteriorització del drama íntim.¹⁵

De manera general, los proyectos escenográficos más innovadores de Gual –entre los que se encuentra el que nos ocupa– estarán totalmente alejados del realismo y se definirán por los siguientes rasgos: estilización de la composición, las formas, las líneas, los detalles y el color; la elocuencia de los cortinajes, utilizados solos o como complemento escenográfico; las estructuras corpóreas de encuadre y separación; las escenografías sintéticas; y los referentes artísticos extraídos especialmente de la pintura histórica o contemporánea al artista.¹⁶

Muchos de estos rasgos serán observables en los sucesivos diseños de *Blancaflor*, tal y como señaló Isidre Bravo:

su concepción acerca del Teatro Popular, poniendo como ejemplo la obra *Blancaflor*, y cómo la reacción del público asistente fue totalmente distinta a la del día del estreno: «va ser escoltada y molt ben rebuda per una colla de jovens de divuit a vinticinch anys. Alló va dar-me'l to. No era aquell públich de la mena d'aquell altre qu'hem parlat, qu'en junt omplia la sala d'aquella nit trista (¿); era gent que puja, que ha sabut flayrar les flors amagades que al entorn del nostre bressol varen arrelars y que no treurán brotada fins que'l nostre esforç las fassi flors evidents, y al revés d'aquell' altra nit, aquesta va ser per mi nit d'esperances, y vaig véurer clar que tot lo passat queda perfectament explicat ab tres paraules encoratjadores: *no era hora*». GUAL, A. *Blancaflor: cant popular armonisat per la escena*, op. cit., p. 5.

¹⁴ Se conservan tres tipos de documentos gráficos para analizar el proyecto escenográfico de Gual: dibujos preparatorios procedentes del manuscrito original de 1897; una serie de bocetos sueltos a lápiz y tinta conservados en el MAE-Institut del Teatre; y dos ilustraciones reproducidas en el texto publicado posteriormente a su estreno, en 1904. Para más información, *vid.* SOLANILLA, A. *L'Escenografia simbolista d'Adrià Gual*, op. cit., pp. 160-193. Carles Batlle señala que lo que más destaca de los esbozos es la concepción simbólica del árbol, que no queda reflejado en el libro, como un tronco con dos cepas retorcidas, que viene a simbolizar un amor torturado e intenso. *Cfr.* BATLLE, C. *Adrià Gual (1891-1902): per un teatre simbolista*. Barcelona: Diputació de Barcelona, Xarxa de Municipis, Institut del Teatre [etc.], 2001, p. 262.

¹⁵ SOLANILLA, A. *L'Escenografia simbolista d'Adrià Gual*, op. cit., p. 237.

¹⁶ BRAVO, I. «Escenografia», op. cit., p. 144. En las páginas sucesivas Bravo desarrolla cada uno de estos recursos antirealistas.

Tots els croquis referits a l'espai de l'arbre de la menta prop del mar constitueixen, amb el del *Nocturn*, l'exemple màxim de l'alternativa al realisme que Gual emprèn des del començament mateix de la seva trajectòria escenogràfica. La descripció de detalls ha deixat pas a un plantejament estilitzat de les masses, tractades com a un tot articulat; la lliure organització del paisatge ha estat substituïda per un esquema geomètric i simètric, en la frontera entre la realitat i el somni.¹⁷

Las formas, señalaba Bravo:

[...] tienen el carácter de las sinuosidades Art Nouveau, són desproveïdes de detalls i suavitzades de contorns, i responen a continguts simbòlics diversos. Segons les versions, la copa de l'arbre omple tot l'espai, com un gran i frondós para-sol, els dos troncs de l'arbre s'entrellacen i les arrels es veu clarament com penetren a la terra, com al logotip del Teatre Intim. La nuesa de l'escena permet que s'hi faci més present l'atmosfera, en la qual, amb l'ajuda de gases i vidres acolorits, Gual resolía fàcilment «la comunicació de llums i emboirament».¹⁸

En este primer trabajo, Junyent se enfrentó, irónicamente, a uno de los proyectos escenográficos más modernos e innovadores de toda su trayectoria profesional, cuya concepción iba radicalmente en contra de la escuela tardo-romántica y realista en la que se había formado y a la que se adscribirá –pese a ciertos acercamientos hacia la vanguardia– a lo largo de toda su carrera.



Fig. 77 Adrià Gual. Cuadro 2 de *Blancaflor*. Paisaje rural catalán diurno con el árbol de la menta. Mutación 1. Ilustración procedente del manuscrito original de 1897. MAE-Institut del Teatre. Fondo Adrià Gual [C 89/11.174]. Registro: 438444; Topográfico: Ms 1414.

¹⁷ *Ibid.*, p. 144.

¹⁸ *Ibid.*, p. 146.

Las escenografías que, basándose en los diseños de Gual, construyó Junyent fueron: una que representaba un paisaje real, un camino junto al mar y, en medio de la escena, un árbol alargado con sus ramas desnudas; y otra que mostraba el plano ideal, de la leyenda, en el que el árbol de la primera escena había mutado en el frondoso árbol de la menta, repleto de flores (fig. 77).

En el último cuadro el paisaje nuevamente se transformaba; el árbol perdía las hojas, desaparecían las visiones y, lentamente, bajo la luz de la luna, los payeses volvían a atravesar la escena cantando. Estos cambios de dimensión de la realidad al mundo legendario, y nuevamente al plano real, requerían que las transformaciones se produjeran enmarcadas en un código visual que permitiera realizar suavemente los giros necesarios entre ambos planos, sin que los cambios devaluasen el valor expresivo del conjunto de la escenificación, reto que no resultaba sencillo:

El drama, que per tant s'estructura en dos quadres, en presenta un de primer, congruent amb la creació d'un dispositiu il·lusionista de versemblança real, i un de segon, evocador d'un espai ideal i, per tant, aliè a l'experiència vital del públic. Aquest segon concepte demana que el disseny del dispositiu s'allunyi d'una imatge descriptiva o referencial i que l'il·lumini amb una atmosfera idealitzada, lluny de l'experiència quotidiana, però no per això sigui inversemblant o expressada amb una incorrecte clau de ficció. Si no fos així, la transcendència dels valors morals de l'obra no esdevindrien creïbles, estarien en crisi i podrien caure en el ridícul.¹⁹

Gual, en el manuscrito original de 1897,²⁰ anotó algunas acotaciones sobre «La escena» que debían servir a Junyent y que en la edición posterior de 1904 se eliminaron. En la redacción definitiva señalaba que la escena demandaba «una pulcritud especial, sobre tot en els canvis de llum i d'hora. Cap efecte s'obtindrà si es fa seguint els procediments bruscos que tan sovint veiem en els teatres corrents. Tot demana finesa i just ambient per lograr la veritable il·lusió de somni plaent».²¹ En relación a la transformación del cuadro hacia la dimensión legendaria apuntaba:

La combinació de llums i emboirament pot obtenir-se fàcilment amb l'ajuda de glasses i vidres colorits, com tinc degudament estudiat. I respecte a la mutació, cap inconvenient hi ha. Ara, en quant a l'entonació del quadro de llegenda, per ser el que dura més, demana que respongui d'una manera fidel al propòsit meu.²²

No obstante, traducir a la *mise en scène* estas consideraciones era, como venimos señalando, una tarea muy compleja que los operarios de escena no lograron plasmar y durante el estreno se produjeron una serie de defectos técnicos y de ejecución que, junto con la incomprensión de la obra, contribuyeron al fracaso de la velada.

¹⁹ SOLANILLA, A. *L'Escenografia simbolista d'Adrià Gual*, op. cit., p. 168.

²⁰ GUAL, A. *Blancaflor*. Manuscrito original, 1897. Fondo Adrià Gual [ms. 1414]. MAE-Institut del Teatre.

²¹ Citado por: BATLLE, C. *Adrià Gual (1891-1902): per un teatre simbolista*, op. cit., p. 262.

²² *Ibid.*

Así, a juzgar por algunos comentarios en la prensa, los cambios escenográficos fueron demasiado rápidos y poco sutiles y no se logró la transición suave deseada que habría contribuido a una mayor comprensión de la simbología de la escenografía.²³ F. Ripoll, en las páginas de *La Veu de Catalunya* lo resumía de la siguiente manera:

Al aixecarse'l teló, atravessa la escena uns quants pagesos de nostra terra que van á treballar, tot cantant Blancaflor [...] y quan la veu del Pagés qu'entona aquesta hermosa cansó's pert... entre bastidors, després d'aquesta escena arrancada del poble mateix y portada a las taulas fins ab cruasas de la mateixa realitat, baixa de las bambolinas un teló retallat, d'aquells que serveixen per una apoteosis en un ball d'espectacle, y surten «Blancaflor», acompanyada de dugas cansons més y's posa á brodar, «lo camisón per la filla de la reyna»... Lo tránsito de la realitat al somni es rapidíssim. Blancaflor explica las sevas penas: fa set anys que espera al «mariner, bon mariner», que ab ella's desposá y aquest no arriba. A la fi, y després d'una invocació a la marinada (que la senyoreta Domus fa de cara als espectadors, essent aixís que'l teló de *fondo* representa'l mar), arriba'l mariner [...]. Al acabar, y com a *ritornello*, passen altra vegada per las taulas los pagesos, cantant com avans, la verdadera cansó popular.²⁴

Además, al parecer, el intermedio tras *Interior* fue demasiado largo, lo que enfadó al público y contribuyó a su mala predisposición frente *Blancaflor* desde el principio:

Después –y a consecuencia de lo larguísimo que resultó el entreacto que siguió al cuadrillo de Maeterlinck– el público manifestó su impaciencia de un modo bastante singular. Primero tosió un espectador; luego, dos; después, diez; a continuación, cien, y por fin, la sala casi por entero. También con este motivo se hicieron frases, una de las cuales, bastante gráfica por cierto, decía: «Lo frac ensenya l'orella...». Como es indudable la buena voluntad y la altura de miras que informan los propósitos de los organizadores de las sesiones del *Teatre Intim*, convendría que subsanaran errores tan fáciles de corregir.²⁵

Gual, por su parte, evocaría en sus memorias los momentos previos al inicio de la escenificación, en los que ya presentía el trago amargo al que se tendría que enfrentar y que también testimonian el nerviosismo del debutante Junyent:

Després de la dubtosa acceptació d'*Interior*, i convençuts que no havíem captat al públic, ens vàrem disposar a presentar *Blancaflor* amb una certa desconfiança neguitosa, àdhuc dels meus íntims. Arreu s'experimentava un no sé què de malfiança. L'intermedi fou inacabable, a causa de la complicació del muntatge escènic [...]. En Junyent, que aquella nit debutava, donava disposicions a tort i a dret. En Soler i Rovirosa intervenia paternalment prop del seu deixeble, i va aconsellar-nos que no féssim passar unes galeres que havien d'aparèixer a l'horitzó i que delataven el tramoista amagat darrera la mar pintada. Ben segur que aquell consell li fou suggerit pel tufet que arribava de la sala, i

²³ Cfr. SOLANILLA, A. *L'Escenografia simbolista d'Adrià Gual*, op. cit., p. 193.

²⁴ RIPOLL, F. «Teatre Intim. Interior. Blancaflor», *La Veu de Catalunya*, 31/01/1899 (Ed. Noche), p. 1.

²⁵ M. «Teatro Lírico», *Noticiero Universal*, 31/01/1899 (Ed. Mañana), p. 2.

amb la intenció de fer-nos més passador el mal pas, el presentiment del qual es reflectia en tots els rostres...²⁶

Lamentablement no hemos localizado fotografías de escena del día del estreno que nos permitan observar materializado el resultado, por lo que hemos de remitirnos a las dos ilustraciones publicadas en la edición de *Blancaflor* de 1904²⁷ que, según Solanilla, son lo más parecido a lo que debió ser el dispositivo escenográfico del estreno [cat. 1. núms. 5 y 7].²⁸

A juzgar por los comentarios señalados en la prensa, más allá de las mutaciones escénicas poco afortunadas y la nefasta acogida de un público no preparado para comprender el simbolismo de la obra, parece que Junyent –probablemente supervisado por Soler i Rovirosa– supo traducir a la realidad con gran destreza los poéticos diseños de Gual.

El *Diario de Barcelona* señalaba: «la escena en que se mueven aquellos personajes de leyenda es también de leyenda, de una simplicidad de líneas y suavidad de tonos como la imaginación infantil del pueblo pudo soñar».²⁹ El público, no obstante, «no era ni un público de ingenuos para abandonarse a la sugestión de la obra, ni un público de refinados para saborear su delicadeza».³⁰ Josep Roca i Roca, en las páginas de *La Vanguardia*, tildaba de equivocación el querer llevar a escena la canción popular, pues resultaba en el teatro «un verdadero *enfantillage*» que fracasó «sin que bastaran para impedirlo la originalidad del decorado, el esmero de la *mise en scène*, ni las ilustraciones musicales de Enrique Granados, que como suyas, son verdaderamente hermosas».³¹ *La Renaixensa* apuntaba, en un tono totalmente neutral, que tanto *Interior* como *Blancaflor* «van obtenir la cuidada execució que hi ha hagut en totes les funcions del dit teatre, i lo mateix podem dir de les decoracions i el vestuari, tot molt apropiat a l'acció de què eren complement».³² Por su parte, A. S. Vilaplana escribió sus impresiones en el diario *Lo Somatent*, en las que achacaba por completo el fracaso –en la línea de los comentarios del *Diario de Barcelona*–, al tipo de público,³³ no a la iniciativa de Gual ni a la obra, que consideraba:

²⁶ GUAL, A. *Miña vida de teatre...*, *op.cit.*, p. 103.

²⁷ GUAL, A. *Blancaflor: cant popular armonisat per la escena*, *op. cit.* pp. 11-12.

²⁸ SOLANILLA, A. *L'Escenografia simbolista d'Adrià Gual*, *op. cit.*, p. 168.

²⁹ «Barcelona», *Diario de Barcelona*, 31/01/1899, p. 1250.

³⁰ *Ibid.*

³¹ ROCA, J. «La semana en Barcelona», *La Vanguardia*, 05/02/1899, p. 1. En este sentido, el cronista no achaca el fracaso al tipo de público: «Considero injusto achacar al público el éxito frío de la última función del Teatre Intim, pues mejor dispuesto que el que ha asistido al Lírico, atraído por la novedad del espectáculo, raras veces lo hemos visto en ningún teatro. ¿No es acaso el mismo que aplaudió con calor y entusiasmo *La alegría que passa*, de Santiago Rusiñol? Sí; el público era el mismo, como iguales eran los actores, é idéntico el ambiente: tan sólo las obras eran distintas».

³² *La Renaixença*, 31/01/1899. Citado en: BATLLE, C. *Adrià Gual (1891-1902): per un teatre simbolista*, *op. cit.*, p. 356.

³³ «Los artistas lluytaren francament contra una fredor fins a cert punt inexplicable, estaban de sobras convensuts de lo molt perillosa que era la empresa, pero no cedían, entres que'l públich sí; lo públich no trigá molt en demostrar lo molt ample que li venía la prova. Perque hi ha que dirho y ben alt, no es pas

[...] molt ben pensada, d'una idea nova y sobre tot d'un mérit literari indiscutible [...] Aqueix noble afany d'originalitat mereixia altre premi que'l que la majoria ha volgut donarli. Precisament ara més que may, tractantse com se tracta de donar fort impuls al decaygut teatre de nostra terra, es quan deurían acullirse ab doble entussiasme totas las tentativas que a favor d'això's proposessin.³⁴

Vilaplana cerraba su artículo animando fervientemente a Gual y a su compañía a seguir adelante sin dejar que le afectasen las críticas y evocando unas palabras a Wagner: «Qui desde son bressol no's vegi acompanyat del descontent de tot quant lo rodeja no arribará pas may al descobriment de lo nou».³⁵

Pese al estrepitoso fracaso del estreno, el resultado del trabajo de Junyent parece que complació a Gual, pues poco después le ofreció realizar la decoración de su obra *La Culpable*, primera que presentaba ante un público más general. No obstante, Oleguer en aquellos momentos no pudo asumir el encargo, pues estaba a punto de emprender su viaje de estudios a París, por lo que recomendó a Salvador Alarma, a quien Gual no conocía. Esta fue la primera obra firmada exclusivamente por Alarma.

Oleguer Junyent volverá a trabajar con Adrià Gual en múltiples ocasiones a lo largo de su trayectoria profesional, bien bajo su dirección al servicio de otras empresas o bien contratado directamente por el polifacético personaje, ejecutando decorados para su compañía del Teatre Íntim, como veremos por ejemplo con la «Sèrie de les Arts». No obstante, *Blancaflor* fue la apuesta más arriesgada de Gual para la que trabajó Junyent, acorde con una visión estrictamente simbolista.

El resto de colaboraciones de Oleguer con el Teatre Íntim seguirían una concepción del espacio más acorde con una apariencia real. No obstante, hemos de tener presente que en el caso de Gual se trataba de un realismo tan sólo aparente, alejado del sentido pictórico ilustrativo de la escenografía tradicional (Anna Solanilla se refiere a ambas concepciones escenográficas como «escenografía simbolista-naturalista de l'estricta simplicitat o simbolisme latent» y «simbolismo manifiesto», como hemos visto en *Blancaflor*):³⁶

veritat que la majoria s'esforsés poch ni gayre per assimilar-se á tot quant passava dins l'escenari; de ser aixís altre hauría sigut lo resultat, prou s'hauría avansat molt molt més de lo que's guanyá acabada la vetlla». VILAPLANA, A.S «Teatre Íntim. "Interior". "Blancaflor"», *Lo Somatent. Diari regionalista d'avisos y noticias*, núm. 3814, 07/02/1899, p. 2.

³⁴ *Ibid.*

³⁵ *Ibid.*

³⁶ «Adrià Gual, escenògraf modernista simbolista, no concep el dispositiu amb finalitats de fons il·lustratiu i descriptiu del lloc, sinó com a acompanyament visual i plàstic que col·labora en la il·luminació, en expressió del conjunt de l'escenificació. Des de les seves primeres teories escenogràfiques, Adrià Gual exerceix una capacitat de transgressió important en comprendre que l'objectiu del concepte escenogràfic s'ha de situar, no en la il·lustració pictòrica del lloc, sinó en l'expressió emotiva dels espais». SOLANILLA, A. *L'Escenografia simbolista d'Adrià Gual*, op. cit., p. 148.

La visió del realista es ancorada en una tradició que Gual intenta dignificar, deslliurant-la de la grandiloqüència i apropant-la al món de les connotacions poètiques, a fi que sota l'aparença externa i descriptiva, s'hi manifestin els aspectes més misteriosos e impenetrables que governen el comportament humà i la realitat social. Amb la visió estrictament simbolista [...] Gual proposa innovacions plàstiques, ja des del començament de la tasca teatral que du a terme, amb què preten entrar de ple en els mons de les realitats espirituals de l'èsser humà o de les realitats del més enllà, aquelles on troben la font les llegendes i que en la seva incidència sobre l'home es fan sentir segons els mecanismes distorsionadors dels somnis. Tant des de l'aparença externa del realisme com des d'espais concebuts de manera antinaturalista i simbólica, Gual cerca de endinsar-se en el misteri de la realitat total, que és realment exterior i interna, física i espiritual, aprehensible gràcies a la percepció del símbol. És a dir, tant per les vies de la descripció realista com per les de la desmaterialització simbolista, cerca la consecució plàstica de la veritat íntima dels llocs, més enllà de la veritat purament externa. Aquesta és la clau de l'extirpació desitjada de les banalitats –els decorats reciclats, els de repertori, els de lloguer, etc. – i les incongruències, hereves dels estereotips d'un ofici exercit rutinàriament i mesquinament, sense cura ni sensibilitat, aliè a qualsevol intenció escènica precisa i habitualment mancat d'alè poètic.³⁷



Fig. 78 Oleguer Junyent. Retrato de Adrià Gual, s.f. Colección Armengol-Junyent.



Fig. 79 Oleguer Junyent. Retrato de Adrià Gual, 1943. Colección Armengol-Junyent.

³⁷ BRAVO, I. «Escenografía», *op. cit.*, p. 136.

Gual, por su parte, también llevará a cabo algunos trabajos para Junyent, por ejemplo, en la Exposición Internacional de 1929. Con *Blancaflor* se iniciaba, por lo tanto, una relación profesional y personal de admiración y respeto mutuo que duraría para siempre, testimonio de la cual son dos dibujos que retratan a Adrià Gual realizados por Junyent. En uno, representa a Gual joven en actitud dirigente –quizás captó al personaje «en acción», en un momento en el que estaba «moviendo los hilos» de la puesta en escena, dando órdenes a diestro y siniestro (fig. 78)–; y en el otro, más acabado, lo retrata ya maduro y en actitud más reposada (fig. 79)

4.2 El debut en el Gran Teatro del Liceo (1901-1903)

El Gran Teatro del Liceo será el único coliseo de Barcelona al que Oleguer Junyent permanecerá vinculado a lo largo de toda su trayectoria profesional, desde que elabora sus primeras escenografías para *El ocaso de los dioses* (*Götterdämmerung*), en 1901, hasta que concluye las últimas, para *La vida breve*, en 1933. A lo largo de esos años, también trabajará en otros teatros de la ciudad, pero se tratará de colaboraciones puntuales durante periodos acotados, a diferencia del caso del Liceo, cuyo taller de escenografía, además, ocupará durante los primeros años del siglo XX. En su trayectoria profesional diseñará para el Liceo las escenografías de al menos quince óperas,³⁸ la mayoría de ellas estrenos, aunque también confeccionará nuevos decorados para algunas reposiciones.

4.2.1 *El ocaso de los dioses*

Oleguer Junyent se estrenó como escenógrafo en el Gran Teatro del Liceo con la ópera wagneriana *El ocaso de los dioses* [cat. 2] tras ganar un concurso convocado por la Junta de Gobierno de la Sociedad del Gran Teatro del Liceo para llevar a cabo la pintura y construcción del decorado de la citada ópera.

Con dicha actuación la institución tenía dos objetivos: por un lado, borrar la mala impresión generada por la puesta en escena de las óperas de las últimas temporadas, desde el fallecimiento del gran Soler i Rovirosa; y, por otro, estimular y abrir camino a los jóvenes escenógrafos catalanes.³⁹

Esta ópera era la cuarta y última parte de la tetralogía wagneriana, de la que ya se habían estrenado en el Liceo *La Walkyria* (1899) y *Siegfried* (1900), segunda y tercera jornada, respectivamente. Quedaba por estrenar tan sólo esta parte final –la más importante a nivel musical y de más complicada ejecución– y el prólogo (*El oro del Rhin*), que no se llevaría a escena en el coliseo hasta 1910 en el marco del festival wagneriano.

³⁸ Existe la duda de si llevó a cabo decoraciones para una reposición de *Mefistófele*, de Arrigo Boito, una de las óperas representadas en el coliseo. Ello es debido a que en el Archivo de la Sociedad del Gran Teatro del Liceo existen unas fotografías de escenografías y en el reverso de una de ellas (la que se corresponde con el primer cuadro del segundo acto) Junyent figura como autor (Cfr. Boito, Arrigo. *Mefistófele*. Archivo de la Sociedad del Gran Teatro del Liceo. Disponible en línea: <<https://ddd.uab.cat/record/117646>> [Fecha de consulta: 18/09/2019]). No obstante, no hemos localizado más documentación en dicho archivo, ni tampoco ninguna mención en la prensa de la época que relacione a Junyent con esta obra. Es por ello que consideramos que podría tratarse de una confusión a la hora de atribuirla, pues Oleguer sí que llevó a cabo decoraciones para otras adaptaciones del *Fausto*. Además, la escenografía que se aprecia en la imagen presenta un estilo muy acabado, alejado de la técnica de Junyent. Es por ello que, hasta que no aparezca documentación que confirme lo contrario, descartamos que Junyent sea el autor.

³⁹ Cfr. BRAVO, I. «L'escenografia catalana en la història del Liceu», *op. cit.*, p. 114; PENA, J. «Cosas del Liceu o concurs pera un decorat (I)», *Joventut*, núm. 76, 25/07/1901, p. 502.

Gracias al libro de actas de la Junta de Gobierno de la Sociedad del Gran Teatro del Liceo podemos conocer los pormenores de dicha convocatoria. Así, en las actas del 10 de mayo de 1901, se indica que la Junta decide abrir el concurso entre los pintores escenógrafos de la ciudad «[...] para ver quien, en mejores condiciones artísticas y económicas, se encargaría de las decoraciones [...]».⁴⁰ El concurso se hizo público a través de un anuncio oficial firmado por Ignacio Torra, vocal secretario de la Junta, que se publicó en la prensa:

La Sociedad del Gran Teatro del Liceo. La Junta de Gobierno, en su deseo de procurar el mayor esplendor del acto escénico en el Teatro, protegiendo ante todo las iniciativas de los artistas barceloneses, ha resuelto abrir un concurso entre éstos para pintar las decoraciones de la ópera de Wagner, *El crepúsculo de los dioses*, con que se proyecta inaugurar la próxima temporada teatral, bajo las bases que se hallarán de manifiesto en Secretaría todos los días laborables de 10 á 1 de la mañana, admitiéndose proposiciones hasta el 1 de julio próximo. Barcelona 14 de mayo de 1901. P. A. de la J. de G. El vocal-secretario. Ignacio Torra.⁴¹

El mismo periódico, a su vez, en la sección de «Anuncios Oficiales» del mismo número, animaba a los artistas escenógrafos a presentarse, pues era una buena oportunidad para hacerse un hueco en el panorama teatral del momento:

La Junta de Gobierno del Gran Teatro del Liceo [...] ha abierto un concurso público para la ejecución pictórica de las decoraciones de la última parte de la tetralogía wagneriana, «El crepúsculo de los dioses». La naturaleza de la obra ofrece á maravilla ancho campo á la imaginación y al talento del artista, siendo una obra escénica de aquellas que por si solas pueden afianzar el nombre del escenógrafo que resuelva una ficción pictórica acertada y completa. No conocemos las condiciones del concurso, pero suponemos serán lo más amplias posible para no poner cortapisas á la fantasía y á los recursos técnicos de los artistas que a él acudan. Es de esperar que los pintores barceloneses, á los que la convocatoria va dirigida, concurrirán animosos para mantener bien alto el esplendor del arte escenográfico catalán que tan gallardas muestras de adelantamiento tiene dadas.⁴²

Las bases del concurso fueron redactadas por el presidente de la Junta de Gobierno, José Milà i Pi, y aprobadas en reunión del 14 de mayo de 1901.⁴³ A finales de mes, no obstante, Milà citó a Joaquim Pena (fig. 80) en su despacho para mostrárselas y conocer su opinión, por considerarle «la persona más indicada».

⁴⁰ *Libro de Actas de la Junta de Gobierno (1901)*. Acta del 10/05/1901, p. 57. Fondo de la Sociedad del Gran Teatro del Liceo. Disponible en línea: <<https://ddd.uab.cat/record/108361>> [Fecha de consulta: 01/06/2018].

⁴¹ *La Vanguardia*, 19/05/1901, p. 6.

⁴² *Ibid.*, p. 2.

⁴³ *Libro de Actas de la Junta de Gobierno (1901)*. Acta del 14/06/1901, p. 59. Fondo de la Sociedad del Gran Teatro del Liceo. Disponible en línea: <<https://ddd.uab.cat/record/108361>>. [Fecha de consulta: 01/06/2018].



Fig. 80 Oleguer Junyent. Retrato de Joaquim Pena, 1910. Reproducido en: *Mirador. Setmanari de literatura, art i política*, núm. 211, 16/02/1933, p. 2.

Pena relataría posteriormente de manera detallada los pormenores de su encuentro en dos artículos publicados en *Joventut* –revista de la que era crítico musical desde 1899– a finales de julio y principios de agosto,⁴⁴ una vez conocido el veredicto.

Los textos eran muy críticos –como solían ser los que dedicaba al Liceo–⁴⁵ pero muy reveladores, pues nos muestran cómo vivió el procedimiento del concurso. En el primero, Joaquim Pena, conocedor en profundidad de la obra wagneriana y de su complejidad, lamentaba la ignorancia de la Junta al pretender que los pintores escenógrafos presentaran en poco más de un mes los teatrines acabados, algo prácticamente imposible, dada la complejidad de la ópera:

Llavors varem fer una extensa exposició de lo qu'era *El capvespre dels deus*, de las dificultats inmensas de sa *mise en scène*, principalment en el seu darrer acte, pera mostrar, per tant, qu'era indispensable gran empenta y talent extraordinari per part del pintor escenògraf, y molt desprendiment per part de la Junta de propietaris. Després va mostrarnos el senyor president las Bases del concurs. De primer cop ens van semblar molt deficientes, com fetas per qui no sab de qu'és tracta. Va dirnos el senyor Milà y Pi que com que al redactarlas realment no sabían de lo que's tractava, no s'havian fet constar més que quatre generalitats, y que per això se m'havia cridat, pera aportarhi'ls coneixements y'ls datos que possehis, y pera proporcionar als pintors un camí, ja que no

⁴⁴ Cfr. PENA, J. «Cosas del Liceu o concurs pera un decorat (I)», *óp.cit.*, pp. 502-504; PENA, J. «Cosas del Liceu o concurs pera un decorat (II)», *Joventut*, núm. 77, 01/08/1901, pp. 513-516.

⁴⁵ Muchos años después, Rafael Moragas recordaba en referencia a las críticas de Pena en *Joventut*: «Un article d'En Pena equivalia a un disgust profund entre els liceistes. No els deixava viure. Predicava el wagnerisme com un apòstol, i aquest apostolat no hi ha ningú que l'hi pugui treure. Per Wagner, en Pena ho ha sacrificat tot, fins la seva fortuna». MORAGAS, R. «En el cinquantenari de Wagner. Records wagnerians barcelonins», *Mirador. Setmanari de literatura, art i política*, núm. 211, 16/02/1933, p. 2.

coneixian altra persona capas de ferho. Llegidas y examinadas las bases, revelan aquestas un bon desitj molt lloable y una ignorancia molt manifesta. ¿Qui, coneixent l'obra, pot exigir al pintor que presenti, en un mes y pico, las cinch grans decoracions no senzillament abocetadas, o projectadas, sinó del tot plantejadas ab sos corresponents teatrins?».46

Igualmente, a petición de Milà, Pena se puso a disposición de los escenógrafos para asesorarles en cuanto fuera necesario, pero en palabras del propio Pena:

[...] fent constar al propi temps de manera ben clara qu'arribariam fins ahont l'amor al art y à l'obra immortal de Ricart Wagner ens permetés ab decencia arribar, y que'l moment en que oviressim una separació de la *linia recta*, fora'l límit de nostras simpatías per una causa que ab tant interés aculliam [...]. Desde llavors, á tots el pintors que's dirigiren al Liceu pera enterarse de las condicions del concurs, se'ls digué: «Aquí tenen las Bases, qu'es lo únich que podém oferirlos; per tot lo demés, *entenguinse* ab el senyor Pena». Y en efecte, l'un darrera l'altre varen anar compareixent per casa tot un seguit de pintors, als quals ens vàrem complaure en proporcionar tots els datos que'ns demanavan.47

En el momento de la convocatoria, Oleguer Junyent se hallaba viajando por Italia con Gustav Škilters, como hemos comentado. Fue su cuñado, Pere Basté, quien le informó del concurso, tal y como se desprende de una postal que le envió a la *poste restante* de Florencia: «Estimat Oleguer: He trasmés a n'en Sebastianet l'encàrrec d'enviar-te las bases del concurs anunciat per la Junta del Liceu [...]».48 Oleguer se apresuró a interrumpir su viaje para regresar a Barcelona y ponerse manos a la obra para poder presentarse al concurso, no sin antes notificar a la Junta su intención de concurrir, señalando que se demoraría unos días en presentar los bocetos, tal y como se pone de manifiesto en las actas del 2 de julio.

Ese día, ya concluido el plazo de presentación de propuestas, el concurso fue uno de los puntos principales de la reunión:

Se procede a la apertura de pliegos presentados al concurso abierto para la pintura y construcción de las decoraciones de la ópera «El crepúsculo de los dioses», resultando el primero firmado por D. Juan Fco. Chía, acompañando cinco teatritos montados para las cinco decoraciones de la obra, de un coste aproximado, según el proyecto, de 25000 pesetas; el segundo por D. Felix Urgellés, acompañando cuatro bocetos o diseños de otras tantas decoraciones, sin presupuesto, por falta de tiempo, según dice; el tercero de D. Olegario Junyent, participando que presentará bocetos dentro de breves días por no haberlos podido aun ultimar pues se hallaba en el extranjero; y el cuarto de D. Sebastián

46 PENA, J. «Cosas del Liceu o concurs pera un decorat (I)», *op. cit.*, p. 503.

47 *Ibid.*, pp. 503-504.

48 Postal de Pere Basté a Oleguer Junyent (29/05/1900). Archivo Armengol-Junyent. Feliu Elias señalaba, a su vez, que estando en Venecia, Oleguer Junyent recibió un telegrama del presidente del Círculo del Liceo, el señor Milà i Pi, que le pedía que participase en el concurso. *Cfr.* SACS, J. [Feliu Elias]. «Oleguer Junyent o la felicitat (II). Fadrinatge i maduresa», *op. cit.*

Carreras,⁴⁹ que pide se amplíe el plazo para la presentación de trabajos por treinta días. La Junta, en vista de este resultado, acuerda reunirse otro día para resolver en definitiva sobre el asunto e ínterin participa a los mencionados señores que se amplía el plazo hasta el día 10 y que envíen nota del coste total de cada decoración proyectada, añadiendo al Sr. Chía que su presupuesto excede de la cantidad de que dispone la Junta, por lo que se le suplica que lo reduzca a lo que estime indispensable.⁵⁰

En respuesta a la notificación de Junyent, la Junta le envió un comunicado, el día 3 de julio, por el que se daba por enterada de que el escenógrafo se hallaba trabajando activamente en la confección de los bocetos y que debía entregarlos el día diez de ese mes como muy tarde, acompañándolos de un presupuesto o valor total de cada una de las decoraciones proyectadas.⁵¹

Tras la ampliación del plazo se presentaron al concurso cinco participantes:

[...] un proyecto de cinco decoraciones presentadas en teatrino por D. Juan F. Chía;⁵² otro de cuatro decoraciones pintadas al carbón por D. Fèlix Urgellès; otro de cinco, en bocetos a la acuarela de D. Olegario Junyent; otro de cuatro decoraciones, también en boceto a la acuarela, firmado bajo el seudónimo de D. D. de Sales; y otro compuesto de una decoración en dos bocetos, debido a D. Sebastián Carreras.⁵³

El veredicto se tomó en la reunión de la Junta del 18 de julio, acordando que Urgellès y Junyent fueran los premiados:

La Junta, atendido el contenido de las bases del concurso, obrantes en Secretaría, asesorada en la forma que ha estimado suficiente y oportuna, y en uso de la libre facultad que se reservara, acuerda por unanimidad encargar a los señores Urgellès y Junyent la pintura del mencionado decorado, autorizando a la Presidencia para que se aviste con los

⁴⁹ Hijo del escenógrafo Marià Carreras (1831-1888), maestro de escenógrafos como Vilomara, que frecuentó su taller cuando se hallaba en el Teatro Odeón, y posteriormente en el Liceo, cuando Carreras era el jefe de taller tras la muerte de Ballester, en 1868.

⁵⁰ *Libro de Actas de la Junta de Gobierno (1901)*. Acta del 2/07/1901, p. 75. Fondo de la Sociedad del Gran Teatro del Liceo. Disponible en línea: <<https://ddd.uab.cat/record/108361>>. [Fecha de consulta: 01/06/2018]. El 3 de julio de 1901, a su vez, se envió una comunicación a Francisco Chía, firmada por el presidente de la Junta de Gobierno, José Milà i Pi, solicitándole la mencionada reducción del presupuesto: «Muy Sr. mio y de mi mayor aprecio: Esta Junta de Gobierno, ha visto con satisfacción los trabajos por V. presentados para la pintura y construcción de las decoraciones del “Crepúsculo de los Dioses” de Wagner; pero se encuentra con que el coste de las mismas, según el presupuesto que V. presenta, excede bastante de la cantidad que podemos destinar a nuevo decorado. En consecuencia, sin prejuzgar el resultado del concurso le ruego que se sirva enviarnos por todo el día 10 del corriente, nota del coste de cada decoración, reduciéndolo a lo que considere indispensable». *Cfr. Copiador de comunicaciones: empieza 10 octubre 99 - termina el 17 diciembre 1924 [sic]*, p. 24. Fondo de la Sociedad del Gran Teatro del Liceo. Disponible en línea: <<https://ddd.uab.cat/record/174749>>. [Fecha de consulta: 05/06/2018].

⁵¹ *Cfr. Copiador de comunicaciones: empieza 10 octubre 99 - termina el 17 diciembre 1924 [sic]*, p. 25. Fondo de la Sociedad del Gran Teatro del Liceo. Disponible en línea: <<https://ddd.uab.cat/record/174749>>. [Fecha de consulta: 05/06/2018].

⁵² Probablemente tres de ellos son los conservados en el MAE-Institut del Teatre: uno perteneciente al acto I, cuadro 1 (Topográfico: T139; Registro: 243486); otro al acto II (Topográfico: 136; Registro: 234264), y el último, al acto III, cuadro 1 (Topográfico: T188; Registro: 243488).

⁵³ *Libro de Actas de la Junta de Gobierno (1901)*. Acta del 13/07/1901, p. 77-78. Fondo de la Sociedad del Gran Teatro del Liceo. Disponible en línea: <<https://ddd.uab.cat/record/108361>>. [Fecha de consulta: 01/06/2018].

indicados Señores a fin de ultimar los detalles necesarios para la ejecución del acuerdo, a reserva de dar cuenta a la Junta de lo que corresponda.⁵⁴

La prensa de la época se hizo eco de la noticia. El diario *La Vanguardia* señalaba:

En el concurso abierto por la Sociedad del Gran Teatro del Liceo entre los escenógrafos barceloneses para la pintura del decorado de la ópera «El ocaso de los Dioses» con que ha de inaugurarse la próxima temporada, se presentaron cinco proposiciones, brillando en todas ellas inspiración artística muy estimable. La junta de gobierno, después de detenido examen ha optado por los proyectos de don Félix Urgellés y don Olegario Junyent, encargando á ambos señores, en combinación, dicho decorado y consignando en acta su agradecimiento á los demás señores por los trabajos presentados.⁵⁵

Joaquim Pena, en los citados artículos, criticó duramente la forma de proceder de la Junta, al considerar que sus miembros no poseían los conocimientos necesarios en cuestiones escenográficas, ni tampoco de la obra wagneriana –tan solo se habían mirado a toda prisa, según él, una traducción del poema al italiano–,⁵⁶ como para poder adoptar ningún veredicto; también por el hecho de que en su decisión no habían respetado las exigencias que contenían las bases, de que se debían presentar a concurso las decoraciones totalmente planteadas, algo que, por otro lado, ya hemos visto que consideraba un disparate, pero que al mismo tiempo le parecía injusto de cara al único concurrente que había cumplido:

[...] cap dels dos pintors premiats ha complert ab aquest requisit indispensable; en cambi, un dels rebutjats, el senyor Chia per més senyal, ha concorregut cumplint dita condició. No volém posarnos á favor d'aquest pintor ni en contra dels altres, puig precisament el fet de presentar tan acabadas las decoracions ja'ns revela, sense necessitat de véurelas, que no poden haver sigut pensadas: lo que volém demostrar es que la Junta no ha obrat en justicia, y que'l pintor Chia té dret á protestar, y fins á demanar l'anulació del concurs.⁵⁷

Según el crítico musical, el modo de proceder correcto habría sido el de nombrar un jurado compuesto por expertos en el ámbito escenográfico y conocedores en

⁵⁴ *Libro de Actas de la Junta de Gobierno (1901)*. Acta del 18/07/1901, pp. 78-79. Fondo de la Sociedad del Gran Teatro del Liceo. Disponible en línea: <<https://ddd.uab.cat/record/108361>>. [Fecha de consulta: 01/06/2018].

⁵⁵ *La Vanguardia*, 21/7/1901, p. 2.

⁵⁶ En este sentido, apuntaba que se oponía a estas traducciones porque no respetaban el texto original y, además suprimían buen número de acotaciones, que es donde precisamente se halla aquello relativo a la *mise en scène*. Señalaba que los italianos no consideran necesario reproducir todo lo que el autor pide, y por tanto no respetan el concepto. En su asesoramiento a los escenógrafos, les proporcionó una traducción francesa más completa en acotaciones. *Cfr.* PENA, J. «Cosas del Liceu o concurs pera un decorat (II)», *op. cit.*, p. 514. Poco después, con motivo del estreno, Jeroni Zanné y Antoni Ribera traducirían el libreto original del alemán al catalán, que fue publicado por la «Associació wagneriana», entidad de reciente creación, presidida por Pena. De esta forma, con la publicación de esta obra inauguraba sus propósitos de divulgación de la obra de Wagner entre la sociedad catalana. *Cfr. La Vanguardia*, 15/11/1901, p. 3. La ópera, no obstante, se estrenaría en italiano, pues no fue hasta 1920 cuando las óperas wagnerianas comenzaron a cantarse en alemán.

⁵⁷ PENA, J. «Cosas del Liceu o concurs pera un decorat (II)», *op. cit.*, p. 513.

profundidad de la obra wagneriana, que se podían encontrar perfectamente en la ciudad de Barcelona. Criticaba, a su vez, el modo en como se había fallado el veredicto, dejando a los artistas seleccionados todo el peso con respecto al reparto de los actos, algo que consideraba una gran irresponsabilidad, además del hecho de que uno de ellos era un escenógrafo veterano, mientras que el otro era un «cachorro» que quizás podría salir peor parado en el reparto:

Aquests senyors [los miembros de la Junta] se reuniren, y faltats de direcció fixa, de datos precisos, buscaren quinas decoracions els hi semblavan més *bonicas*. Torném a repetir que no eran més que projectes abocetats en un tros de cartró. Y ab aquests trossos de cartulina, que un verdader intel·ligent no sabia per ahont sortirne, els sabis de la Junta decidiren que *en conjunt*, las que'ls hi semblava que farien més efecte, eran las dels senyors Urgellés y Junyent. Ens trobem, donchs, ab deu decoracions en lloch de cinch. Era menester senyalar y esborrar las rebutjadas, però la Junta no ho ha entès aixis, al menys oficialment, y ha dit á abdós pintors «Vostés mateixos, arréglinen». Era'l gran modo de no comprometes, però compromete, en cambi, als pintors. Entre un gat vell y un cadell, ¿qui's menjarà'l tall y qui rosegarà'ls ossos? Potser s'ho faràn à palletas com bons germans?⁵⁸

En el mismo texto, aprovechaba para apelar directamente a los dos artistas premiados y advertirles acerca del proyecto que iban a emprender. En el caso de Junyent, le animaba, no sin cierto paternalismo, a mantenerse dentro de «la línea recta», es decir, de la ortodoxia wagneriana, sin escuchar terceras opiniones que podrían conducirle al fracaso más absoluto:

[...] hem de férlos hi ben present tota la importancia de l'obra que van á emprendre. Al senyor Urgellés, ben conegut de tots nosaltres, li recomaném qu'amidi bé la distancia que va de las taulas del Eldorado à las del Liceu, d'una *Verbena* à un *Capvespre*. Y en quant al senyor Junyent, jove debutant en el teatre, y del que tenim molt bonas referencias, esperém molt del seu viatge á Bayreuth, y per ara sols li recomaném que continui en els seus nobles desitjós y aspiracions envers el veritable art; que tingui present qu'en aquella casa tan gran del Liceu hi hà molts trenca colls, sobre tot pel joves, y que pér cap concepte admeti imposicions d'empresaris ni de juntas que vulguin ferlo separar de la *línia recta*, es à dir, descarrilar. Consideri qu'en aquest debut se juga la seva reputació, y no temí en ferse respectar, puig sempre trobarà personas independentas que l'apoyarán, donant à cadascú'l seu merescut.⁵⁹

⁵⁸ *Ibid.*, p. 515.

⁵⁹ PENA, J. «Cosas del Liceu o concurs pera un decorat (II)», *op. cit.*, pp. 515-516. Lourdes Jiménez señala en su Tesis Doctoral que a partir de ese momento Junyent «se convertirá en uno de los artistas más asiduos y colaboradores con la *Associació Wagneriana*, no sólo formando parte como socio, sino en la participación de eventos destacados como la decoración del Palau de la Música para la celebración del *Festival Wagner* de 1910». JIMÉNEZ, L. *El reflejo de Wagner en las artes plásticas españolas. De la Restauración a la Primera Guerra Mundial*. Tesis Doctoral (vol. 1). Barcelona: Universitat de Barcelona, 2003, p. 362. Disponible en línea: <<http://diposit.ub.edu/dspace/handle/2445/69523>>. [Fecha de consulta: 29/08/2019].

En el siguiente encuentro de la Junta, el presidente confirmó que se había reunido con Junyent y Urgellès y que acordó con ellos que se harían cargo de las cinco decoraciones contando con un presupuesto máximo de 20.000 ptas. «sin perjuicio de lo que buenamente pueda resultar de rebaja en el precio al proceder a su ejecución».⁶⁰

En la reunión con los escenógrafos se convino, a su vez, que ambos viajarían a Bayreuth en tren, acompañados por el oficial instalador electricista, señor Rodríguez. Para ello se les anticiparía la cantidad de 1.500 ptas. para gastos de viaje «acordándose también en principio, que el mencionado viaje se costeará por terceras partes, ó sea, un tercio por la Junta, otro tercio por la Empresa, y el restante los interesados».⁶¹ Posteriormente, a primeros de octubre, en la primera reunión de la Junta tras la temporada estival, se informó a los miembros de que también se les había anticipado a Urgellés, Rodríguez y Junyent 403 ptas. más para el viaje de regreso, y que los gastos del viaje habían ascendido a unas tres mil ptas.⁶²

El señalado presupuesto de 20.000 ptas. era muy superior al que se venía destinando a la confección del decorado y el aumento se logró, al parecer, gracias a la intervención de Joaquim Pena:

Coneixent com coneixém el punt flach dels propietaris del Liceu, ó sia la qüestió econòmica, varem tirarhi de dret.— «¿Quánt ne pensan donar—varem dirli—d'un decorat tan important?»—Aquí vingueren las vacilacions. Varem saber llavors que ab la insignificancia de vuyt mil pessetas (que's gastan en qualsevol sarsuela) s'havian cobert tots els gastos d'escenografia, vestuari, etc., del *Siegfried*. El president va reconeixer qu'aixó era magre, y convingué, en vista de nostras observacions, en que s'havia de gastar *un xich més*. Varem anar dihent preus, y pujant de cantitats (com qui compra peras), fins arribar a un terme infranquejable, encara que *decent* en apariencia: *vint mil pessetas*. De vuyt a vint ja es quelcom, però hem dit qu'es sols en en apariencia, perquè només el quadro linal del Capvespre, ahon de cop se produheixen un ensorrament, inondació é incendi, ja pujaria més de quatre mil duros si's presentés (que no's presentará) tal com es degut. Pero en fi, en fi, alguna cosa haurém conseguit si no ve *el tio Paco con la rebaja*, com molt ens temem.⁶³

⁶⁰ *Libro de Actas de la Junta de Gobierno (1901)*. Acta del 24/07/1901, p. 79. Archivo de la Sociedad del Gran Teatro del Liceo. Disponible en línea: <<https://ddd.uab.cat/record/108361>>. [Fecha de consulta: 01/06/2018].

⁶¹ *Ibid.*

⁶² La Junta llevaba desembolsadas 1.903 ptas. por el viaje y se convino darlo por liquidado y cargar al empresario, Alberto Bernis, la cantidad de 951,50 ptas. que este se mostró conforme en pagar a la Junta. *Cfr. Libro de Actas de la Junta de Gobierno (1901)*. Acta del 02/10/1901, p. 82. Archivo de la Sociedad del Gran Teatro del Liceo. Disponible en línea: <<https://ddd.uab.cat/record/108361>>. [Fecha de consulta: 01/06/2018].

⁶³ PENA, J. «Cosas del Liceu o concurs pera un decorat (I)», *op. cit.*, p. 503.

El viaje a la meca wagneriana para asistir a una representación de *El Ocaso de los dioses* y así hacerse una idea de la grandiosidad de la obra «y trobar el verdader camí per ahont devia tirar»,⁶⁴ también fue, al parecer, una propuesta de Pena. De hecho, ni el presidente Milà ni el empresario Bernis tenían constancia de que la obra se presentaba en el festival wagneriano de ese año, algo que parecía escandalizar al reputado crítico.

El 24 de julio, Urgellès, Junyent y Rodríguez salían para Bayreuth, viaje del que se hizo eco *La Vanguardia* tres días después:

Han salido para Bayreuth los pintores escenógrafos señores Urgellés y Junyent, acompañados del oficial electricista encargado de los juegos de luz del escenario durante el próximo año teatral, al objeto de asistir á las representaciones de la «Tetralogía» y del «Parsifal», de Wagner, que se dan en la actualidad en aquella población. Dichos señores van como delegados de la Junta de gobierno del Teatro Liceo y de la empresa.⁶⁵

El mismo día en que partieron, el presidente de la Junta, José Milà i Pi, dirigió una carta al director del teatro de Bayreuth informándole de la expedición de los escenógrafos y adjuntando una nota de presentación:

Mr.: J'ai l'honneur de vous informer que aujourd'hui ont sorti pour votre ville Mrs. les peintres scenographes Mr. Felix Urgellés et Mr. Olegario Junyent pour assister aux representations de la Tetralogie du gran Wagner et qui vont delegués pour le Conseil de la Societé du Lycée, afin d'étudier la mise en scene de cette ouvrage. Un maitre electriciste va aussi avec ces Mrs. Pour etudier la part d'electricité. Cette Societé espere de votre amabilité de vouloir donner bonne accueil a ces delegués et que vous ferai par votre part qu'ils peuvent reussir dans son dèsir. Recevez Mr. l'assurance de una parfaite consideration et stime et agréez l'expression de mes meilleurs sentiments. Le President J. Milá y Pi.⁶⁶

Previamente había emprendido un viaje Alberto Bernis, empresario del Liceo, para preparar la temporada. En su periplo visitó, entre otras capitales, Milán, Viena y también acudió al festival de Bayreuth, donde coincidió con Junyent y Urgellès, asistiendo juntos a la representación de *El Ocaso de los dioses*.⁶⁷

Durante el viaje de ida a la meca wagneriana, Oleguer escribió una postal a su cuñado Pere Basté (fig. 81).⁶⁸

⁶⁴ *Ibid.*

⁶⁵ *La Vanguardia*, 27/07/1901, p. 2.

⁶⁶ *Cfr. Copiador de comunicaciones: empieza 10 octubre 99 - termina el 17 diciembre 1924 [sic]*, p. 27. Archivo de la Sociedad del Gran Teatro del Liceo. Disponible en línea: <https://ddd.uab.cat/record/174749>. Fecha de consulta: 5/06/2018.

⁶⁷ El viaje del empresario duró prácticamente un mes, desde el 7 de julio hasta el 5 de agosto: «En el expreso de ayer salió para Milán y Bayreuth el activo empresario del Teatro del Liceo señor Bernís, para preparar la próxima campaña de invierno, en que se estrenará el grandioso drama lírico «El ocaso de los dioses» de Wagner». *La Vanguardia*, 07/07/1901, p. 2; *Cfr. La Vanguardia*, 05/08/1901, p. 3.

⁶⁸ «Estimat Pere en aquest momens fem alto y continuem el biatge per Bayreuth que segons datos arribarem allí de 6 a 7 del vespre. Estem fets unas anchovas de ave pasar dugues nits al tren. Continuem be



Fig. 81 Postal de Oleguer Junyent a Pere Basté (28/07/1901). Archivo Armengol-Junyent.

Fue un viaje muy provechoso, pues no sólo pudieron presenciar la ópera, sino también estudiar con calma los pormenores de la puesta en escena *a posteriori*:

El director del teatro de Bayreuth, haciendo una especial excepción, dispuso que al siguiente día de la representación se colocara de nuevo todo el decorado de aquella obra, para que nuestros escenógrafos y el jefe de la electricidad pudieran conocer hasta los menores detalles, la complicada maquinaria y todos los cambios de luces por medio de la electricidad. El señor Bernis abriga la confianza de que será provechoso el viaje á Bayreuth, porque contribuirá á que sea puesta en escena la obra wagneriana con arreglo a su importancia artística.⁶⁹

En esa ocasión ejerció de cicerone el director de orquesta Antoni Ribera, que también se hallaba en el festival ejerciendo de crítico musical para el *Diario de Barcelona* y comentó la impresión que produjeron las novedades técnicas en los escenógrafos:

En quant al decorat el que és més digne d'admiració són els efectes de les llums. Els Srs. Urgellés, Junyent i Rodríguez enviats aquí per la junta del Liceu per a escoltar el Capvespre i a qui vaig tenir la satisfacció d'acompanyar a l'escenari amb permís del maquinista Sr. Kranich per a ensenyar-los els diversos aparells elèctrics de que està dotat es van poder convèncer que solament amb dits medis es pot donar una execució acabada de les obres de Wagner.⁷⁰

y ab bastan bon humor. Recorts a tots. Molt fàcil que me arribi a Müngent». Postal de Oleguer Junyent a Pere Basté (28/07/1901). Archivo Armengol-Junyent.

⁶⁹ *La Vanguardia*, 05/08/1901, p. 3.

⁷⁰ RIBERA, A. «Bayreuth 1.º de agosto», *Diario de Barcelona*, 06/08/1901, pp. 9605-9606. Citado por: BLANXART, E. *Antoni Ribera*. Colección Gent Nostra, núm. 135, Barcelona: Infiesta editor, 2008, pp. 43-44; JIMÉNEZ, L. *El reflejo de Wagner en las artes plásticas españolas*, op. cit, pp. 273 y 361. Disponible en línea: <<http://diposit.ub.edu/dspace/handle/2445/69523>>. [Fecha de consulta: 29/08/2019]. Es interesante, a

Oleguer se trajo de su viaje numerosas fotografías de escenografías de óperas wagnerianas estrenadas en Bayreuth, conservadas actualmente en su fondo personal, para poder inspirarse a la hora de concebir sus propias decoraciones.

No era la primera vez que la Junta de propietarios del Gran Teatro del Liceo comisionaba a un escenógrafo para asistir al festival de Bayreuth con el fin de preparar debidamente la presentación escénica de las óperas wagnerianas en Barcelona. Dos años antes, en el verano de 1899, ya había acudido Soler i Rovirosa acompañado de Alberto Bernis.⁷¹ El viaje de Soler i Rovirosa había venido motivado, entre otros aspectos, por las censuras que había arrancado la puesta en escena de *La Walkyria* debido a la pobreza de medios con la que se estrenó y a que los artistas del reparto no eran los adecuados, según la crítica especializada. El ego del empresario del Liceo quedó afectado, y por ello marchó con el escenógrafo para que este se empapara de los procedimientos escenográficos más actuales con el fin de implementarlos en el Liceo.⁷²

A resultas de ese viaje, el maestro de Junyent publicó sus *Notas acerca de las artes escenográficas en algunos teatros de Alemania*,⁷³ en las que demostraba su erudición acerca del universo escenográfico y proporcionaba sus impresiones sobre los diferentes teatros, prestando una atención especial al de Bayreuth.

Es interesante realizar un paréntesis y comentar brevemente las cuestiones que Soler i Rovirosa abordaba en dichas notas, pues prácticamente coincidirán con el momento en que Oleguer Junyent comenzó sus andanzas como escenógrafo del coliseo lírico y serán apuntes que se tendrán muy en cuenta a partir de ese momento con vistas a mejorar el teatro. En su informe, Soler i Rovirosa ponía de manifiesto aquellos aspectos que se podían emular en los teatros catalanes: la amplitud del escenario –mayor en Bayreuth–, los adelantos técnicos –como los bastidores más finos y flexibles–, el servicio de alfombras de la escena o los tejidos empleados; también la iluminación del escenario, que contrastaba con la oscuridad de la sala (algo que el escenógrafo ya había probado en los escenarios catalanes con grandes críticas), y los efectos especiales generados con aparatos ópticos especiales; por último se refería a la higiene del escenario y la organización del personal escénico –que en el Liceo no correspondía a las necesidades y exigencias del

su vez, la apreciación de Ribera acerca del decorado: «El decorado propiamente dicho es lo único que en Bayreuth y cuasi en todos los demás puntos de Alemania no está a la altura de las obras del gran maestro. Sí es verdad que en España y Francia se pinta mejor, en cambio, á estas dos naciones les falta la correspondencia del decorado con el drama. Es decir, el pintor piensa más en su lucimiento que en compenetrarse con el estado de ánimo que el poeta quiere describirnos. Por el contrario, en Alemania, procuran obtener este estado de ánimo, pero en cambio no dan con la verdadera forma en cuanto a su manifestación». RIBERA, A. «Bayreuth 1.º de agosto», *op. cit.*, p. 9606.

⁷¹ *La Vanguardia*, 05/08/1899, p. 2

⁷² Cfr. ALIER, R.; MATA, F.X. *El Gran Teatro del Liceo: historia artística*. Barcelona: Francesc X. Mata, 1991, p. 73.

⁷³ SOLER, F. *Notas acerca de las artes escenográficas en algunos teatros de Alemania recogidas por F. Soler y Rovirosa, pintor escenógrafo, y dedicadas á la Ilustre Junta de Gobierno de la Sociedad del Gran Teatro del Liceo de Barcelona*. Barcelona: Sociedad del Gran Teatro del Liceo, 1899.

arte moderno— y al montaje de las decoraciones y la simplicidad de los cambios de escena o mutaciones:

El colgar y descolgar telones, bambalinas y rompimientos; el hacerlos maniobrar por medio de contrapesos muy bien equilibrados; las ropas o telas que, con ser de ejecución muy simple, aunque nimia, imitan las nubes, produciendo una ilusión completa; el hacer correr horizontalmente toda una decoración, al modo de uno de esos llamados *panoramas en movimiento*, todo esto, hay que confesarlo, lo llevan con una simplicidad y precisión artísticas que nosotros no hemos llegado todavía a alcanzar, aun después de haber hecho no pocos esfuerzos para conseguirlo.⁷⁴

Se trata, por tanto, de un momento en el que la preocupación de la institución que dirigía el teatro era subsanar los fallos del mismo y equipararse con los principales coliseos europeos, más modernos en avances técnicos y en la grandiosidad de las representaciones.

En este sentido, podemos considerar el concurso de *El ocaso de los dioses*, y el hecho de proporcionar a los jóvenes escenógrafos que iniciaban su carrera una oportunidad, como una acción más dentro de ese plan de mejora y regeneración del teatro.

El decorado de *El ocaso de los dioses* estaba compuesto de cinco escenografías y un telón-cortina para los cambios de decoración. Junyent y Urgellès comenzaron a elaborarlo poco después de su regreso a Barcelona, ya que esta ópera era la que iba a inaugurar la temporada de invierno a mediados de noviembre de ese año. Oleguer se encargó de llevar a cabo la decoración del prólogo —empleada también en el cuadro segundo del acto I— y la del acto II, mientras que Urgellès acometió las decoraciones restantes.

En octubre ambos escenógrafos firmaron el contrato, por el que se comprometían a pintar y construir las mencionadas decoraciones y el telón por la cantidad ya estipulada de 20.000 ptas. «pagaderas en tres plazos; el 1º de 4.000 ptas. al firmar el contrato (que ya han sido satisfechas), el 2º de 8.000 ptas. el 15 de Noviembre; y el 3º y último de 8.000 ptas. el 1º de Diciembre, comprometiéndose también a tenerlo concluido por todo el mes actual».⁷⁵

De este primer trabajo de autoría de Junyent —recordemos que en *Blancaflor* tan sólo fue el escenógrafo realizador— existen diferentes materiales originales de las distintas etapas creativas. Así, se conservan varios bocetos en el archivo de la Sociedad del Gran Teatro del Liceo [cat. 2, núms. 1 y 9] y en el archivo Armengol-Junyent [cat. 2, núm. 11] que nos permiten conocer la idea original de la que partió Junyent. A su vez, en el MAE se encuentra un fragmento de teatrín del II acto, correspondiente al aplique del palacio de los gibichungos [cat. 2, núm. 15]. En el archivo Armengol-Junyent también se conservan

⁷⁴ SOLER, F. *Notas acerca de las artes escenográficas en algunos teatros de Alemania...*, *op. cit.*, pp. 7-8.

⁷⁵ *Libro de Actas de la Junta de Gobierno (1901)*. Acta del 02/10/1901, p. 82. Archivo de la Sociedad del Gran Teatro del Liceo. Disponible en línea: <<https://ddd.uab.cat/record/108361>>. [Fecha de consulta: 01/06/2018].

dos fragmentos de teatrín; uno de ellos es un telón de fondo que muestra la montaña nevada que aparece en el prólogo (y en el cuadro 2 del acto I) [cat. 2, núm. 5] y el otro parece una prueba de color para plasmar un momento determinado del día [cat. 2, núm. 6]. Finalmente, en lo que se refiere al prólogo, conocemos el resultado final gracias a una fotografía de escena conservada en el archivo de la Sociedad del Gran Teatro del Liceo [cat. 2, núm. 7]. Por el contrario, no hemos localizado ninguna fotografía de la representación en lo que atañe al acto II. Por otra parte, también existe un teatrín completo en el MAE, montado en su día por Isidre Bravo que, si bien pertenece al III acto de la ópera *La Walkyria* –cuya escenografía Junyent elaboraría en 1903–, también nos resulta útil [cat. 4, núm. 1]. Ello es debido a que para esta última ópera se reaprovecharía para el acto III la misma decoración del prólogo de *El ocaso de los dioses* con algunas modificaciones. El hecho de contar con el teatrín nos permite conocer en pequeña escala la escenografía con la gama de colores que más se aproximaría al resultado final.⁷⁶ Además, contamos con diferentes reproducciones en prensa y bibliografía que contribuyen a enriquecer a nivel documental el conocimiento de la puesta en escena de esta ópera [cat. 2, núms. 4, 13 y 14].

El libreto describía cómo debía representarse la escena del prólogo (y del cuadro 2 del acto I):

Sobre la roca de las walkyrias. La escena es la misma del final de la segunda jornada. Es de noche. Al fondo, en último término, se eleva un resplandor de fuego. Las tres nornas, mujeres majestuosas cubiertas con largos vestidos de colores sombrío, que caen a grandes pliegues, a manera de velo. La Primera (la más vieja) yace bajo un abeto de amplio ramaje, a la derecha del proscenio. La Segunda (la joven) está tumbada sobre un banco de piedra delante de la gruta. La Tercera (la más joven) está sentada sobre una de las rocas que limitan el fondo de la escena, en el centro del último término. Inmovilidad y silencio tétrico.⁷⁷

Para llevar a cabo las escenografías que se le asignaron –o que acordó confeccionar tras negociar con Urgellès el reparto del trabajo– Oleguer, además de tener en cuenta las instrucciones proporcionadas en las acotaciones, partió de las escenografías que había visto en Bayreuth, ejecutadas por los hermanos Brückner.⁷⁸

⁷⁶ De hecho, hasta el presente, este teatrín se había atribuido a *El ocaso de los dioses* (1901). No obstante, en la bambalina lateral presenta la inscripción manuscrita «Walkyria. Liceo» con letra de Junyent. A su vez, en la carta de donación de María Junyent (1983) también hace referencia a un teatrín de «La Walkiria» y, por otra parte, al compararlo con las fotografías de escena queda evidenciado que se trata de un teatrín de esta ópera.

⁷⁷ WAGNER, R. *El Capvespre dels Déus. Tercera jornada de la Tetralogia L'Anell del Nibelung* (trad. catalana de Geroni Zanné y Antoni Ribera). Barcelona: Associació wagneriana, 1901, p. 3.

⁷⁸ Igualmente, en su biblioteca particular se conserva un ejemplar del repertorio iconográfico *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; con trece láminas de los decorados de Max Brückner para la tetralogía, que le serviría como inspiración.

Así pues, en el caso del prólogo planteó un decorado de aspecto robusto, con la presencia de un gran abeto a la izquierda y la roca de las walkyrias a la derecha. No obstante, si comparamos ambos bocetos preliminares, se aprecia la mayor modernidad de la propuesta de Junyent (fig. 82) con respecto a la canónica de Brückner (fig. 83). Esta modernidad se evidencia, no tanto a nivel compositivo⁷⁹ –pues Junyent respeta el fijado en Bayreuth–,⁸⁰ sino en el tratamiento pictórico: en Junyent es completamente impresionista –recordemos que en aquellos años se hallaba de estancia en París, donde se habría podido impregnar de esta corriente evocadora– frente al de Brückner, más relamido y detallista–; también, la paleta de colores empleada por el catalán se aleja por completo del naturalismo, aspecto por el que sería criticado por los sectores más conservadores, aunque en el resultado final –que podemos intuir en el mencionado teatrín del acto III de *La Walkyria*–, se moderó en este aspecto con respecto al boceto, aproximándose a un cromatismo más acorde con la realidad.

Lo mismo ocurría con el acto II, que de acuerdo con las acotaciones del libreto acontecía en:

Ribera delante del palacio de los gibichungos. A la derecha, la entrada abierta del palacio. A la izquierda, la orilla del Rhin, en la que se alza un monte rocoso, surcado por diferentes veredas, remontándose hacia el fondo, a la derecha. Se ve un altar de sacrificios dedicado a Fricka; un poco más arriba, otro más grande, dedicado a Wotan, y a su lado, un tercero, a Donner. Es de noche. Hagen con la lanza en la mano y el escudo a su lado, está sentado durmiendo recostado sobre una de las pilastras de la entrada del palacio. Aparece de improviso la luna y arroja una fuerte luz sobre Hagen y su más inmediato contorno. Se puede ver a Alberich agachado delante de Hagen, con los brazos apoyados en las rodillas de este.⁸¹

En este caso Junyent también emula la escenografía alemana a nivel compositivo, pero de nuevo le confiere un tratamiento pictórico totalmente distinto y con una paleta cromática más atrevida, con evocadoras tonalidades violetas, rosáceas y turquesas, en la línea del boceto anterior (figs. 84 y 85).

⁷⁹ Francisco Arola, escenógrafo «de la vieja escuela», parece que estaba pensando en ella cuando en su tratado *Escenografía* señalaba, en relación a las composiciones escenográficas, que cuando se trataba de un paisaje: «producen magníficos contrastes los grandes troncos de árboles seculares y las rocas graníticas erguidas en primer término, resaltando sobre los fondos panorámicos del paisaje, perdido en la lontananza». AROLA, F. *Escenografía*, *op. cit.*, p. 56.

⁸⁰ Tal y como afirmó Isidre Bravo, el mimetismo con los modelos alemanes afectaba fundamentalmente a la composición frontal de la escena, pero no tanto en la gama cromática –en la que sobresalía Junyent–, ni en el plano de implantación de los elementos decorativos. *Cfr.* BRAVO, I. «L'escenografía wagneriana a Catalunya», *op. cit.*, p. 20.

⁸¹ WAGNER, R. *El Capvespre dels Déus...*, *op. cit.*, s.p.



Fig. 82 Oleguer Junyent. Boceto escenográfico para el Prólogo y el Acto I, cuadro 2 de *El Ocaso de los dioses*. Archivo de la Sociedad del Gran Teatro del Liceo.

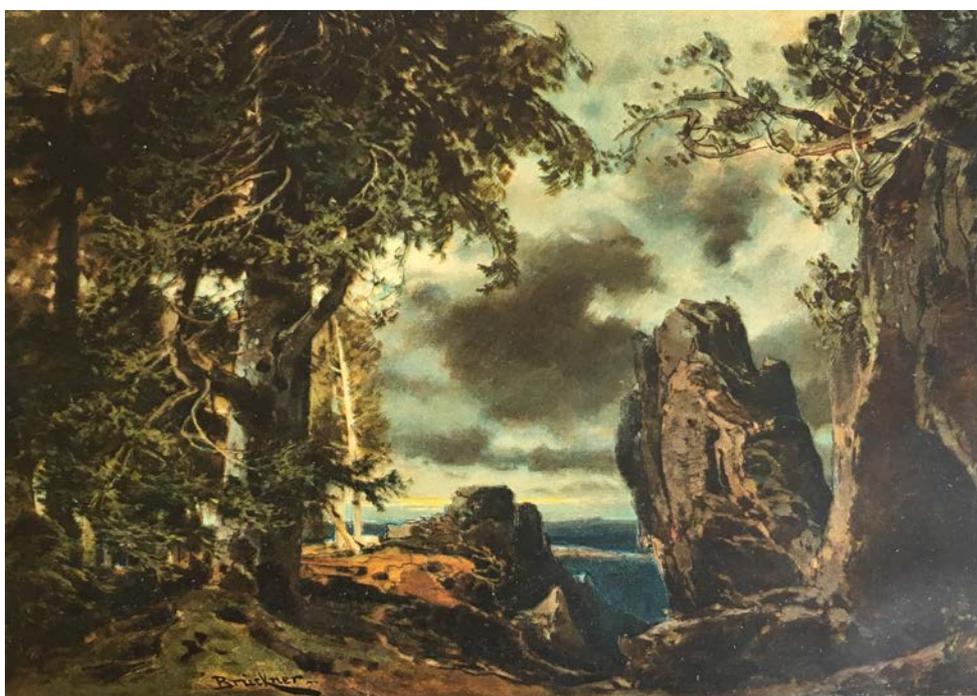


Fig. 83 Max Brückner. Boceto escenográfico para acto III de *La Walkyria* (1896), empleado de nuevo en el prólogo de *El Ocaso de los dioses*. Fuente: *Bayreuther Bühnenbilder (Richard Wagner's Werke im Bild): Serie Die Walküre*. Greiz: Druck u. Verlag von Dr. G. Henning's Graph. Kunstanstalt (Otto Henning), c. 1896.



Fig. 84 Oleguer Junyent. Boceto escenográfico para el Acto II, de *El ocaso de los dioses*. Archivo de la Sociedad del Gran Teatro del Liceo.



Fig. 85 Max Brückner. Boceto escenográfico para el acto II de *El ocaso de los dioses* (1896). 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.

Igualmente, si comparamos la propuesta de Junyent con la de Urgellès, tal y como señaló Isidre Bravo, enseguida se evidencia la opción más progresista, repleta de licencias en el tratamiento pictórico del «modernista Junyent» frente a su maestro.⁸² De hecho, la presentación escénica de la ópera debía generar un efecto extraño, al apreciarse tan claramente las diferentes manos en los decorados. Sin embargo, esta era la manera habitual de proceder en la época, en la que diferentes talleres se repartían los actos de una misma producción. Isidre Bravo señalaría que «d'aquesta multiplicitat d'intervencions, deriva una evident incoherència entre les diverses sensibilitats estètiques participants, àdhuc dins un comú conreu del realisme»,⁸³ incoherencia que era consecuencia de una falta de dirección escénica que se preocupara por un resultado global más integrador. Al parecer, el estreno, acontecido el 16 de noviembre, fue un fracaso al tratarse de una obra de difícil comprensión para la que no estaban preparados ni la empresa ni el público, que la recibió con frialdad y desinterés.⁸⁴

La actuación de los cantantes fue, por lo general, muy poco aclamada, salvo la de Luigi Rossato, que desempeñaba el papel de Hagen. Lo mismo ocurrió con la musical, pese a los esfuerzos del maestro Fischer, gran director wagneriano, pues la orquesta no estaba a la altura. La puesta en escena –cuestión que más nos interesa–, tampoco se libró de las duras críticas.

Por ejemplo, el crítico de *El Diluvio* se lamentó incluso de que se hubiera enviado a los escenógrafos a Bayreuth, pues consideraba que había sido poco provechoso:

Desgracia y no corta, fue la de haber enviado nada menos á Bayreuth pintores y electricistas sin que les aprovechara el viaje, pues los primeros solo nos han dado decoraciones sin luz ni aire, y el segundo cada noche se entretiene en proyectar sobre esas pobres telas todas las cuerdas y redes que hay por el telar.⁸⁵

⁸² Cfr. BRAVO, I. «L'escenografia catalana en la historia del Liceu», *op. cit.*, p. 114. Imágenes de las escenografías de Urgellès, conservadas en el Archivo de la Sociedad del Gran Teatro del Liceo, pueden visualizarse en línea: <<https://ddd.uab.cat/record/113763>> [Fecha de consulta: 18/09/2019].

⁸³ BRAVO, I. «L'escenografia wagneriana a Catalunya», *op. cit.*, p. 17.

⁸⁴ Cfr. JANÉS, A. *L'obra de Richard Wagner a Barcelona*. Col·lecció Camí Ral 36. Barcelona: Rafael Dalmau, 2013, p. 106. En una de las críticas aparecidas en prensa, se afeaba la conducta del público durante la representación: «Desgracia, en efecto, mayor no podía darse que la de ver un pueblo que pretende enseñar cultura al resto de España entregado á una charla sempiterna en tanto se ejecutaba una grande obra en la escena. Nosotros comprendemos que no guste a nuestros filarmónicos la obra de Wagner, y no seríamos ciertamente de los que por ello les llamáramos incultos. Pero no es propio de personas de cultura darse a la charla cuando se les ofrece a su juicio y buen gusto una obra inmensamente digna por su grandeza de todos los respetos. En la segunda y tercera representaciones, si no se ha hecho el silencio, se ha conseguido el que por lo general se obtiene en el Liceo cuando se canta el *Spirito gentil* o *Il Nuovo mondo*, y ya pedir más sería gollería; sépalo el maestro Fischer, acostumbrado á teatros a los cuales se asiste para ver lo que pasa en las tablas y no lo que pasa en el palco. Desgracia, en efecto, y no pequeña fue la de ver á tanto filarmónico insensible a las bellezas de la partitura». S.S. y M. «Gran teatro del Liceo. Il crepúscolo degli dei», *El Diluvio*, núm. 325, 21/11/1901 (Ed. Mañana), pp. 12-13.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 13. Citado en: JANÉS, A. *L'obra de Richard Wagner a Barcelona*, *op. cit.*, p. 107.

Por su parte, el cronista de *L' Esquella de la Torratxa* señalaba como causa del fracaso la precipitación con la que se había tenido que preparar, además de la ausencia de una dirección, lo que había dado lugar a numerosas deficiencias en la puesta en escena, sobre todo en relación a la tramoya. Pese a todo, consideraba que era mejor eso que nada y profetizaba el día en que el público comprendería la música wagneriana y existirían las condiciones idóneas –en aquel momento inexistentes– para la puesta en escena:

Lo que s'ha fet á Barcelona, es casi una improvisació: desgraciadament lo únich que aquí's pot fer [...] el joch escénich [...] tot y haverse estrenat en aquesta ópera notables decoracions dels Srs. Urgellés y Junyent queda perjudicat per un sens fi d'anacronismes, irremediables en un teatre ahont desde fa molt temps la direcció escénica brilla per la seva ausencia. A propòsit de aixó ¿cóm poden tolerarse aquells cops de martell continuos que's deixan sentir en las mutacions del prólech y l'acte primer mentres l'orquesta executa'ls primors de aquells incomparables passatjes? ¿Y qui ha donat entenent de finalisar la marxa fúnebre á telò caygut, sent aixís que l'efecte de aquella gran pesa está enllasant ab l'aspecte del escenari que ha de anarse enfosquint gradualment fins á quedar tot negre? ¿Y què dirém do tot el joch del últim acte, que havent de ser tan grandíós, resulta tan pueril?. En tals condicions l'obra no pot ni deu jutjarse... No hi ha més remey que péndrela de moment tal com se posa, tal com s'executa, tal com se canta, y fins agrahirho a l'empresa, que més val aixó que res. Días vindrán en que'l públich més ilustrat que avuy será més exigent sí, pero sabrá també correspondre millor als esforços que l'empresa s'imposi pera donar á Wagner lo qu'es de'n Wagner. Avuy encare'ns trobém en el terreno dels tanteigs: llavors entrarèm en el de las grans realitats, y la famosa tetralogía ab que'l colós germánich posá fi á la seva espléndida carrera, ben compresa, porque'l públich s'haurà anat acostumant al seu sistema musical y penetrará tot l'encés de sas bellasas y sublimitats, y al mateix temps posada ab todas las condicions musicals y plásticas degudas, produhirá un entussiasme general, que ha de contrastar ab la fredor de l'actual reserva.

Pese a los comentarios, se reservaba unas palabras de elogio a Junyent, quien era además colaborador de la publicación:

[...] siga'ns permès felicitar al jove escenógrafo senyor Junyent, que ab sas dos decoracions, molt ben compostas y entonadas ab un gran vigor y una notable riqueza de colorit, na fet un brillantíssim debut en sa carrera. Per haverse donat á conèixer ab tan bona fortuna li dediquém aquesta petita menció, per altra part merescudíssima.⁸⁶

Esta publicación dedicaba una doble página a reproducir los bocetos de Junyent y Urgellès, así como sus retratos, y también un dibujo del maestro Fischer realizado por Junyent, en el que le mostraba «en plena acción», dirigiendo ante su atril la partitura (fig. 86).

⁸⁶ N.N.N. «Teatros. Liceo», *L' Esquella de la Torratxa*, núm. 1193, 22/11/1901, pp. 778-779.

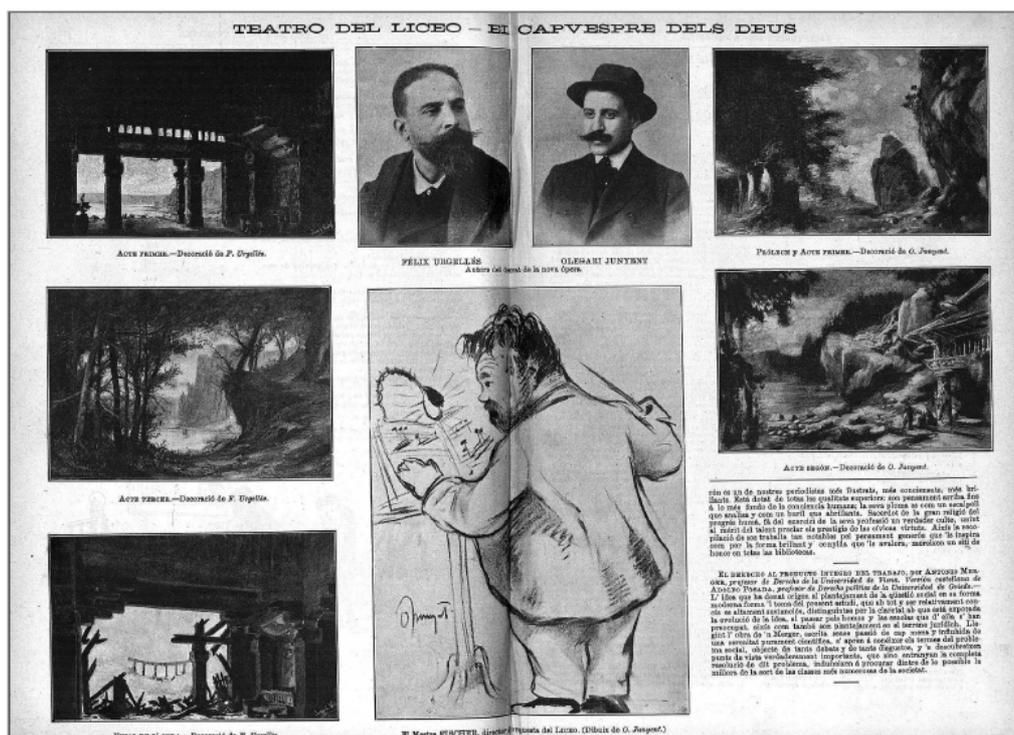


Fig. 86 Artículo dedicado a *El ocaso de los dioses*. Fuente: *L'Esquella de la Torratxa*, núm. 1193, 22/11/1901, p. 776.

Suarez Bravo, crítico musical del *Diario de Barcelona*, se refería al estreno del Liceo como una «parodia» del *Götterdämmerung*, pese a la buena voluntad de los que habían intervenido en la representación. De los pocos que salen bien parados en su crónica, sobresale Junyent, a quien le dedicó unas elogiosas palabras, pese a la crítica en algunos aspectos, como el del telón de fondo del prólogo [cat. 2, núm. 5]:

Las decoraciones se ajustan, en general, a lo que prescribe el libro: en el telón de fondo del primer cuadro sobran, a nuestro entender, las cimas nevadas que hacen aparecer más baja la roca de las valkirias, cuando debía ser la dominante; quitan también efecto a la figura de Sigfrido en aquel momento dramático en que se presenta en lo alto de la peña, revestida su cabeza del yelmo encantado. Pero, salvo estos detalles, la parte de pintura mereció elogios unánimes para sus autores, los señores Junyent y Urgellés. La que más éxito alcanzó fue la del acto segundo, donde el señor Junyent ha vencido felizmente dificultades materiales de ejecución y en la que solo se echa de menos, en cuanto a su concepción, la manera algo mezquina con que se presenta la entrada al palacio de los Guibijungos. Estas decoraciones hubieran lucido mucho más si la parte de la iluminación hubiera estado a la misma altura, pero aquí es donde se echó de ver una falta absoluta de plan y dirección, lo cual constituye un retroceso sensible respecto a lo que llegó a conseguirse en el «Siegfrido».⁸⁷

⁸⁷ SUÁREZ BRAVO, F. «El Ocaso de los dioses», *Diario de Barcelona*, núm. 322, 18/11/1901, p. 14013.

La crítica más dura fue, sin lugar a dudas, la de Joaquim Pena, que tildó el estreno de absoluto fracaso y arremetió contra todos los elementos de la representación. En relación a la escenografía, se reafirmó en lo ya dicho en su artículo anteriormente citado a propósito del concurso: la Junta era una ignorante en la materia, que además tenía poca voluntad para invertir el dinero necesario que exigía una correcta puesta en escena y quedaba en evidencia la obsoleta maquinaria cuyos constantes ruidos resultaban tremendamente molestos durante la representación y evidenciaban las deficiencias en los cambios de decorado. Las críticas que vertió sobre Urgellès fueron, probablemente, las más punzantes que el veterano escenógrafo recibiría en toda su carrera. Es interesante reproducirlas por completo y compararlas con las ligeras puntualizaciones realizadas a Junyent, a quien alababa como una promesa de la escenografía. Sin duda, a juzgar por sus comentarios, el maestro había sido claramente superado por el discípulo:

¿Qui va escullir al senyor Urgellès pera que vingués a espalmarnos ab aquell *prodigi* del final de l'obra? ¿Ahónt es la persona intel·ligent dins de la junta que vulgui treure la cara y carregar ab la responsabilitat de semblant *esperpento*? Qui no posseheixi coneixements en una materia, que no s'hi fiqui, y si ho fa, que sigui degudament assessorat. ¿A quin de nostres artistes va cridar la Junta en demanda de consell? Però hi ha més: hi há la qüestió econòmica. No n'hi há prou ab vint mil pessetas pera posar decentment una obra com *El Capvespre* en un escenari tan destartalat, puig quan las cosas volen ferse ben fetas no's regatejan cent duros á un artista. Y la Junta del Liceu ha regatejat com una marmanyera, y per altra banda ha carregat en el compte dels pintors els gastos de dintre l'escenari, ab els que no haurian de tenir aquells res que veure. Els propietaris del Liceu deurian montar l'escenari ab els avensos del dia si volen posarhi obras modernas, y aquesta maquinaria, de la que no'n posseheixen ni un clau, pera res s'ha d'involucrar ab el treball dels escenògrafs. Altra cantitat, igual pel cap més baix à la presupostada pels pintors, devia serho pera la importantíssima maquinaria de *El Capvespre*. Per no tenir ni màquines, ni aparatos, ni practicables, ni personal suficient, hem presenciat aquell *hermós spectacle* en cada cambi de decoració, sense que'ls senyors propietaris, que prou molestáts se sentían per tant martellejar y tant trasbals, arribessin á donarse compte de qu'ells son els únichs culpables del abandono en que's troba l'escenari. Aixís donchs, els pintors han lluytat ab lo qu'ha de lluytar tothóm en aquella casa, ab el medi en que's troba, ab la complerta desorganisació que hi regna, y ab els sacrificis qu'han sigut indispensables pera enmotllar sos extraordinaris gastos dins de la mermada cantitat de que disposavan. Però reconegudas aquestas atenuants, que pera fer justicia s'han d'apreciar en lo que representan, hem de carregar als pintors el tant de culpa que'ls hi correspongui. El senyor Urgellès, encarregat de la part més important, ha sigut el que l'ha realisat d'una manera més desdixada. Baix el punt de vista pictòrich, l'escenari del Liceu li ve massa gran: es un pintor de talla justa pera Eldorado. Però fins en els teatres petits de Barcelona hem vist imitadas las rocas, els arbres y l'aygua ab molta més veritat, y hem contemplat apoteosis de comedias de màgia a cent voltas més ben presentadas. Si'l considerém wagnerianament no s'ha comès may en el Liceu, lloch que ni fet exprés pera'ls atentats contra l'art escénich de Ricart Wagner, un atentat de proporcions més formidables. El

palau dels Gibichungs es fals, y además es pobre. No dona cap idea del caràcter dels seus moradors ni lliga ab la grandesa de las escenas que hi tenen lloch. El riu ha d'ésser moll més lluny, senyor Urgellés, pera que las escenas del según acte, devant del palau, tinguin lloch en que realisarse. Si'l lector s'hi fixa, veura que la rampa pera sortir de la barca's fica dins de la entrada de la casa, per manera que'l pintor se menja la plassa exterior ahont deu tenir lloch l'incendi final. Las voras del Rhin en el tercer acte han de formar una decoració riallera que sigui'l march propi pera la joyosa escena de las fillas del Rhin. Aquí està l'art de Wagner: en el contrast d'aquesta escena ab la terrorífica que segueix, y'l mateix contrast ha d'emplearlo'l pintor en els seus procediments. Però'l pintor sols va enterarse de que allà hi havia la marxa fúnebre, y per tant, ens presenta una decoració tan tétrica, que fins las rocas y'ls arbres ploran, y arriba á produhir una por tal, que'n varem sortir *emocionats* profundament. El to de dit quadro, senyor Urgellés, deu ésser de plena llum, vida y alegria; si després el lo cambia, això s'ha de conseguir, no ab el pinzell, sinó ab els jochs de llum degudament empleats. Però tot li perdonariam á un infelís pintor que no sab lo que's pesca, menys la escena final, pera la que no trobém un calificatiu prou fort. La catàstrofe final de la Tetralogia es de dificultats escénicas casi insuperables, y ni en el mateix teatre de Bayreuth, com hem referit en aqueix periódich, arriba á produhir de bon tros el degut efecte. Però allí no gosan per aixó esmenar la plana al autor. Res diriam, per tant al pintor barceloní per sas deficiencias en la execució del tant complicat quadro, si s'hagués enmotllat á las prescripcions de l'obra. Però'l senyor Urgellés ha volgut lluhirse, ha volgut fer el maco, y vinga la gran *apotayosis*. ¿D'ahont ho ha tret tol aixó, senyor Urgellés? Llegeixi la traducció que s'acaba de publicar, y compari. Si allí ja hi ha moltass cosas d'insuperable realisacio, ¿cóm gosa vosté posarnhi moltas més encara? ¿D'ahont l'ha treta aquella roca ab la nina de dalt y ab aquell colossal foc de llum que irradia del anell? Y aquell Olimp barato? ¿Y aquells corrons voltats de cotó fluix pera fer las onadas? Tot aixó no ho va veure vosté á Bayreuth, però, en cambi, va veure molt fum y moll foch, qu'es el modo de dissimular las deficiencias, y, sobre tot, la complerta justesa de cada mutació ab els temas orquestáls que la descriuhen. El jove pintor Junyent ha donat el primer pas en la escena ab aquesta difícil obra, y ab son treball ens promet que podém esperar d'ell quelcóm de profitós pera l'art escénich barceloní, que forsa ho necessita. Si tinguéssim de judicar sas dugas decoracions baix el punt de vista d'ésser las dugas primeras que produheix, res tindriam qu'objectarli, puig ha fet més de lo que's pot demanar á un principiant. Però qui de cop y volta'ns ofereix una decoració com la del según acte, la millor de todas las de l'obra, té perfecte dret a que se li dongui l'alternativa de pintor escenògraf y se l'empenyi pera que vagi forsa endevant, puig d'aquesta generació de joves que puján es dels que l'art wagnerià ho ha d'esperar tot à Barcelona, ahont tan escarnit ha sigut. Y per lo mateix que volem encoraijarlo, aném à exposarli nostres reparos, principalment baix el punt de vista de la veritat wagneriana, pera que's decideixi à ferne en lo successiu un estudi més fondo. La decoració del prólech es falsa per la manera com està plantejada. Wagner coloca la roca de las Walkyrias en el cim més alt de tots aquells indrets, y per tant la perspectiva del fons ha d'ésser lliure. Si algún cimall s'ovira, deu ésser tan arràn de las taulas que'ns fassi l'efecte de que som dalt d'un turó més elevat. En el Liceu, en cambi, la impressió es à la inversa,

puig las montanyas del fons tenen tals proporcions que sembla que'ns trobém en un pla. Apart d'aixó, la decoració té trossos de bon efecte pictòrich, sobre tot en la banda que dona al bosch. El segon acte ha sigut ben concebut y ben plantejat, fins al punt de que aquella ribera del Rhin y'l gran puig del fons acreditan à son autor de périt ja en el difícil art escenogràfich. Sols tenim qu'objectarli la falta de relleu de las pedras del sacrifici, y la poca grandiositat de la entrada del palau, defecte aquest darrer que també hem notat à Bayreuth. Amunt, donchs, qu'en Junyent revela bonàs qualitats per'aquest art. Donemli tots la mà pera qu'ell ens dongui aviat nous fruyts que demostrin un progrés en sos estudis escenogràfichs.⁸⁸

Pena coincidía, por tanto, con Suárez Bravo, en relación al telón de fondo empleado por el artista, que había interferido en el protagonismo que debía tener la roca de las walkyrias, y también en la pésima iluminación, que había jugado en contra de los decorados: «tot el decorat hauria lluhit més, si'ls efectes de llum no fossin tan desastrosos, fins a esgarrar casi sempre'l quadro plástich».⁸⁹ Cesare Sonino, director de escena, tampoco se libró de los ataques de Pena.

Por su parte, Manuel Urgellès, crítico musical de *La Veu de Catalunya*, señalaba en relación a la decoración:

[...] del primer [Urgellès] hem de mencionar com a millor la del primer quadro de l'últim acte, però quan está ab llum gris-blava. La casa de Gunter la trobem pobre, hi passa massa l'ayre; el desbordament del riu es enginyos y fa l'efecte, però l'aurora no s'allunya prou, podria haverne tret algún partit més forçant la perspectiva. En Junyent, de sopte, s'ha posat al nivel. La decoració del segon acte ho fa evident. No obstant, la nuvolada del fons indica certa inexperiencia, perque la continuación de véurela parada, obliga a distreure la vista y posarla en altre lloch. L'encarregat de la llum va insegur en las combinacions de colors. Valdría la pena de que'ls escenógrafos posesin empenyo en que d'ella sen fes més estudi, ja que no solzament acompaña en gran manera la escena sinó que'l decorat guanya d'una manera extraordinaria.⁹⁰

Coincidía, por tanto, con los demás cronistas con respecto a los elogios a Junyent, a quien situaba al mismo nivel que Urgellès, y de nuevo critica la iluminación, cuyos fallos hacían flaco favor a la escenografía.

El periódico *La Vanguardia* le dedicó doble página el día del estreno, mostrando los dos bocetos escenográficos de Junyent a través de la mirada del dibujante Joan Pellicer Montseny, así como exponiendo el argumento de la obra y el reparto.⁹¹ Marc Jesús Bertran, autor del artículo, realizaba sus apreciaciones acerca de cada una de las decoraciones a los pies de ambos dibujos. En el correspondiente al prólogo y al cuadro

⁸⁸ PENA, J. «Una altra paròdia: Wagner al Liceu», *Juventut*, núm. 93, 21/11/1901, pp. 775-777.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 777.

⁹⁰ U. [M. URGELLÉS], «Estreno de La posta dels Deus al Liceu», *La Veu de Catalunya*, núm. 1027, 17/11/1901 (Ed. Tarde), p. 2.

⁹¹ BERTRAN, M. J. «El Ocaso de los dioses [...]», *La Vanguardia*, 16/11/1901, pp. 4-5.

segundo del primer acto, señalaba: «Es un cuadro de agradable entonación y de detalles muy bien entendidos. El último término produce efecto y la agrupación de los troncos de los abetos de la izquierda está hecha con perfección».⁹² Sobre la decoración del acto segundo, apuntaba a su vez:

La decoración es original de O. Junyent, quien ha trazado en ella un verdadero poema de entonaciones frescas y de disposición de masas de mucho efecto. Las tonalidades están muy bien entendidas en el efecto de luna al comenzar el acto y resultan brillantes y bien armonizadas a medida que el día avanza. Será de sorprendente efecto si la gradación de la luz de las baterías se hace bien paulatinamente. Es sin disputa la mejor decoración de la obra.⁹³

Estos efectos de luz a los que se refiere Bertran, son apreciables en los dos bocetos originales de este acto conservados en el archivo de la Sociedad del Gran Teatro del Liceo y también en la colección Armengol-Junyent [cat. 2, núms. 9 y 11].

En definitiva, el estreno fracasó por el desconocimiento de la obra wagneriana por parte de la Junta de propietarios; por el escaso tiempo de preparación y la falta de ensayos; por las limitaciones económicas, que no permitieron llevar a cabo la puesta en escena con el esplendor requerido; por el acuciante problema de la falta de una dirección de escena que dirigiese todos los elementos de la escenificación en función de una propuesta clara; y por la insuficiencia de medios técnicos, lo que ocasionaba efectos especiales resueltos torpemente o de manera brusca.

No obstante, aunque la crítica del sector más wagneriano –principalmente la del presidente de la Associació Wagneriana, Joaquim Pena– fuera tan feroz, «sin este tipo de ataques no se hubiesen hecho los esfuerzos con los que se logró finalmente aclimatar la obra wagneriana en el Liceo hasta convertirlo en uno de sus muchos timbres de gloria y en un decisivo jalón de su existencia».⁹⁴

Aun así, fue un gran debut para un joven Junyent, que gracias al controvertido concurso tuvo la oportunidad de introducirse en el panorama teatral barcelonés «por la puerta grande» recibiendo, en general, críticas positivas y alentadoras por sus decoraciones. Será uno de los trabajos más evocados por la historiografía posterior y el primero de varios que lo consagrarían como uno de los escenógrafos wagnerianos más importantes de la historia del Gran Teatro del Liceo, en un momento en que la música del maestro alemán comenzaba, poco a poco, a ser apreciada por el público.

A partir del estreno de esta ópera, Junyent se convertiría en las dos décadas siguientes en el principal renovador de las escenografías del teatro, frente a las tendencias más

⁹² *Ibid.*

⁹³ *Ibid.*

⁹⁴ ALIER, R.; MATA, F. X. *El Gran Teatro del Liceo: historia artística, op. cit.*, 1991, p. 75.

conservadoras de Vilomara y Alarma con quienes, como veremos, se repartiría los diversos actos de una misma producción.⁹⁵

4. 2. 2 *Cristoforo Colombo*

El primer encargo «oficial» a Junyent por parte del Gran Teatro del Liceo fue para la ópera *Cristoforo Colombo* [cat. 3], una producción italiana del maestro Alberto Franchetti y libreto de Luigi Illica. La ópera, de 4 actos y un epílogo, había sido creada para conmemorar el cuarto centenario del descubrimiento de América y se había estrenado en el Teatro Carlo Felice de Génova en 1892, con escenografías de Ugo Gheduzzi.⁹⁶

Fue la ópera escogida por el Gran Teatro del Liceo para inaugurar la temporada de invierno y era la primera vez que se representaba en España. El empresario Bernis había viajado a Italia en agosto para conseguir los derechos de representación, así como para seleccionar al elenco que integraría la compañía.⁹⁷ La inauguración de la temporada liceísta era todo un acontecimiento social, tal y como relató un periodista anónimo de *Pluma y lápiz* a propósito del estreno de *Cristoforo Colombo*:

La inauguración del Liceo constituye la nota culminante de esta época del año; con ella coincide el regreso completo de los veraneantes rezagados, la apertura de los salones aristocráticos, la circulación de invitaciones para bailes y comidas, el estreno de los trajes de invierno y la aparición de los abrigos. Comienza la vida de relación, a la que puso barreras el tren separando a las familias y conduciéndolas a playas, montañas y campos distintos; los escaparates se atiborran de las últimas creaciones; los autores lanzan sus obras; los editores publican sus libros y en suma la gran capital recobra por completo su vida activa, febril, variada y entretenida que caracteriza las importantes poblaciones europeas. En manos, pues, del inteligente, activo e insustituible empresario Bernis, están por tanto, anualmente los destinos de Barcelona; cuando el tiene dispuesta la compañía de ópera de su teatro, la vida barcelonesa renace [...]. Por esta razón, la buena sociedad, el arte y el comercio tienen en la apertura del Liceo puestos sus ojos y al abrirse sus grandes puertas de par en par, nos figuramos que a bocanadas sale el hálito vital que ha de galvanizar la adormecida existencia del pueblo barcelonés. [...] La temporada actual comienza bajo unos buenos auspicios, con una notabilísima compañía y una ópera nueva, «Cristoforo Colombo» [...]. Respecto al mérito e importancia de la ópera nueva, en los círculos artísticos se ha hablado y discutido no poco, para sacar en consecuencia que cualquiera que sea el éxito que obtenga, no ha de rebajar su mérito intrínseco.⁹⁸

⁹⁵ Cfr. BRAVO, I. «L'escenografia catalana en la història del Liceu», *op. cit.*, p. 114.

⁹⁶ Ugo Gheduzzi llevaría a cabo las escenografías de *Los Maestros Cantores de Nuremberg*, junto con Oleguer Junyent, en 1905, para su estreno en el Gran Teatro del Liceo. Para más información sobre la puesta en escena del estreno italiano de *Cristoforo Colombo* vid. VIALE, M. «Cristoforo Colombo. La versione scenica». Disponible en línea: <<https://associazionealbertofranchetti.com/opere/opere-liriche/cristoforo-colombo/%C2%A7-la-versione-scenica/>>. [Fecha de consulta 16/05/2019]. El boceto original de Gheduzzi para el acto II se conserva en el Archivio Storico Ricordi (ICON 004378).

⁹⁷ Cfr. UN ESPECTADOR, «Por esos teatros», *Hispania: literatura y arte, crónicas quincenales*, núm. 84, 15/08/1902, p. 343.

⁹⁸ «Gran Teatro del Liceo», *Pluma y lápiz*, núm. 107, 09/11/1902, pp. 543-547.

Para llevar a cabo las escenografías de esta esperada producción, además de con Oleguer Junyent, el Gran Teatro del Liceo contó con Maurici Vilomara, que ya había elaborado numerosas decoraciones para el coliseo. El asunto del encargo de las decoraciones a Vilomara y Junyent se abordó en la reunión de la Junta de Gobierno del 8 de octubre de 1902, y en esta ocasión sí se decidió qué actos asumirían cada uno:

[...] se acordó que la decoración completa del acto 2º la pintaría el Sr. Junyent por la cantidad de 2500 pesetas, teniendo en cuenta que forma parte de la misma un telón panorámico de cien metros de ancho por diez de alto; que las de los actos 3º y 4º y arreglo del 1º se encargase al Sr. Vilomara por igual cantidad de 2500 ptas, y que la parte de tela, construcción y demás, inherente se había confiado al maquinista Sr. Manció por el precio de 6000 ptas, todo previa presentación de bocetos y presupuestos.⁹⁹

Junyent fue el responsable, por tanto, de la escenografía del acto II, protagonizada por la carabela «Santa María» en alta mar, y Mauricio Vilomara el encargado de acometer las decoraciones de los otros actos: el arreglo del primero, situado en una plaza de Salamanca, frente al convento de San Estefano; el de la gruta de Oaoina, cerca de Xaragua del acto III; y el del epílogo, situado en Medina del Campo.¹⁰⁰ Sería la primera ocasión en que Oleguer trabajaría codo con codo con Vilomara, quien a partir de ese momento vino, en cierto modo, a ocupar el papel de su malogrado maestro, Francesc Soler i Rovirosa.

Llama la atención que Junyent cobrara lo mismo que Vilomara, escenógrafo veterano que además iba a asumir dos decoraciones nuevas y el arreglo de una, probablemente reaprovechada de otra producción, aunque Junyent con esta escenografía tenía un nuevo reto: la creación de un telón panorámico.¹⁰¹ Es interesante, a su vez, que se indique que la construcción de los decorados la ejecutaría Francisco Manció, maquinista oficial del coliseo, y no los propios escenógrafos. Esto sería probablemente lo habitual en el Liceo, que contaba con medios suficientes para poder delegar este trabajo y Manció estaba bien preparado para ello, pues conocía bien los secretos de la profesión (él mismo era escenógrafo).

El 22 de noviembre la Junta envió a Junyent una notificación en la que se le decía que podía presentar la factura por la pintura del decorado de la ópera, acompañando a la cuenta el boceto y el plano de colocación del decorado, para que Francisco Manció

⁹⁹ *Libro de Actas de la Junta de Gobierno (1902)*. Acta del 08/10/1902, p. 132. Archivo de la Sociedad del Gran Teatro del Liceo. Disponible en línea: <<https://ddd.uab.cat/record/108361>>. [Fecha de consulta: 16/05/2019].

¹⁰⁰ Para más información sobre las decoraciones de Vilomara para esta ópera, *vid.*: RIBERA, J. *L'Escenògraf Maurici Vilomara, op. cit.*, vol. 1. pp. 212-213; vol. 2, pp. 505-512.

¹⁰¹ Consiste en un gran telón que tiene la ventaja de cubrir todo el fondo del escenario, sin la necesidad de emplear otros elementos para cubrir la visión del espectador más cercano a la embocadura. Los extremos de este se enrollaban en dos cilindros y se iba desplegando cuando la acción lo requería.

pudiera llevarla a cabo.¹⁰² A su vez, el libro del conserje, que recogía las anotaciones realizadas por el responsable del funcionamiento diario del teatro, refleja que Manció, Junyent y Vilomara estuvieron trabajando juntos en el taller, preparando el decorado desde primeros de septiembre, con el resto de operarios. El 22 de octubre se hicieron las pruebas del telón panorama y el ensayo general tuvo lugar el 13 de noviembre.¹⁰³



Fig. 87 Programa de la temporada 1902-1903 diseñado por Oleguer Junyent. Archivo Histórico de la Sociedad del Gran Teatro del Liceo.

¹⁰² *Copiadore de comunicaciones: empieza 10 octubre 99 - termina el 17 diciembre 1924* [sic], p. 37. Archivo de la Sociedad del Gran Teatro del Liceo. Disponible en línea: <<https://ddd.uab.cat/record/174749>> [Fecha de consulta: 16/05/2019].

¹⁰³ *Sociedad del Gran Teatro del Liceo. Libro del Conserje. Año 1902*. Disponible en línea: <<https://ddd.uab.cat/record/108359>> [Fecha de consulta: 16/05/2019].

El vestuario, compuesto por 400 trajes (según *La Veu de Catalunya*),¹⁰⁴ fue confeccionado ex profeso por la sastrería Zamperoni, de Milán, y el atrezo también venía de Italia, de la casa Rancati y Cía.¹⁰⁵ Esta ópera (junto con el pago pendiente que quedó realizar a Maurici Vilomara del decorado de la ópera *I Pirinei*, estrenada durante la temporada anterior) es la que concentró todo el presupuesto destinado a escenografía ese año. Junyent, además, se encargó de ilustrar la portada del programa de la temporada, con una bella alegoría de la música modernista (fig. 87).

Junyent nuevamente realizó un trabajo notable, que además fue reseñado en la memoria anual de la Junta de Gobierno de 1903: «El decorado [...] mereció universal aceptación, especialmente el segundo acto, cuyo telón panorámico representó una innovación importante, adaptable a la *mise en scène* de otros espectáculos». En dicha memoria se hizo constar, a su vez, que Oleguer restauró satisfactoriamente el telón de boca «con una generosidad que nos complacemos hacer constar»; trabajo que realizó durante el mes de agosto, pues las tareas de mantenimiento del teatro se llevaban a cabo en época estival.¹⁰⁶

Las acotaciones del libreto de Illica para el acto II señalaban lo siguiente:

La carabela «Santa María» en alta mar ocupa toda la escena horizontalmente. El sol ya se ha puesto y la noche ya se levanta y el cielo y el mar están en la sombra. A lo lejos se puede ver la Pinta. En la Santa María, dos hombres en la popa están al mando. En la parte alta, una foto de la Santa María, ante la cual se enciende una lámpara. En la proa, Matheos el jefe de equipo. Bajo el castillo de proa algunos marineros tumbados.¹⁰⁷

De este trabajo de Junyent se conservan varios materiales originales que nos permiten conocer cómo concibió la escenografía: el boceto que presentó al Liceo [cat. 3, núm. 1], un teatrín montado por Isidre Bravo (fig. 88) y varios bocetos del telón panorámico [cat. 3, núms. 9, 10]. No hemos localizado, a diferencia de otros casos, ninguna fotografía de la representación para poder apreciar el resultado final, que debía ser esplendoroso.

Basándose en las mencionadas acotaciones, Junyent concibió una escenografía consistente en la cubierta de una grandiosa carabela, cuya vela desplegada ocupaba casi toda la escena, siguiendo el modelo fijado por Soler i Rovirosa para *Tristan e Isolda*, estrenado en 1899 en el mismo teatro.

¹⁰⁴ Cfr. «Noticias de Barcelona», *La Veu de Catalunya*, núm. 1340, 05/10/1902 (Ed. Mañana), p.2.

¹⁰⁵ Cfr. *Programa de la temporada 1902-1903*. Archivo Histórico de la Sociedad del Gran Teatro del Liceo. Disponible en línea: <<https://ddd.uab.cat/record/133845>> [Fecha de consulta: 16/05/2019].

¹⁰⁶ *Memoria de la Junta de Gobierno para la General Ordinaria de 1903*. Barcelona: Hijos de J. Jepús, impresores, 1903, p. 6. De acuerdo con el dietario «Caja 1898. Olegario Junyent [firma]» conservado en su fondo documental, que recoge las entradas y salidas relativas desde año hasta febrero de 1904, cobró 100 ptas. por la restauración del telón de boca.

¹⁰⁷ Cfr. FRANCHETTI, A.; ILLICA, L. *Cristoforo Colombo: dramma lirico in tre atti ed un epílogo*. Milano: R. stabilimento Tito di Gio. Ricordi e Francesco Lucca, c. 1893. Disponible en línea: <<http://hdl.loc.gov/loc.music/musschatz.10195>> [Fecha de consulta: 16/05/2019] (fragmento traducido del italiano al castellano por la autora de la presente Tesis).



Fig. 88 Oleguer Junyent. Teatrín del acto II de *Cristoforo Colombo*. MAE-Institut del Teatre [Fondo Oleguer Junyent]. Registro: 239428; Topográfico: T295.

En esta ocasión, Junyent se muestra fiel al estilo realista imperante, con una paleta más naturalista protagonizada por los amarillos, ocre y marrones de la embarcación —quizás para evitar las críticas que, en este sentido, había recibido por *El ocaso de los dioses*—, que contrastan con los tonos azulados del cielo y el mar. Visualmente era más «sobria» que las escenografías que concibió Vilomara, mucho más ricas en detalles y con una técnica más definida y de líneas más marcadas, frente a la pincelada más diluida de Junyent.

Si algo hemos de destacar del decorado de Oleguer es el telón panorámico, en el que logró plasmar los diferentes momentos del día generando un espléndido juego de luces entre el cielo y el mar que atraía la atención del espectador hacia el fondo, más allá de las grandes velas ondeantes. Al efecto contribuiría, sin duda, las mejoras en la iluminación.

Desde que Soler i Rovirosa marchó a Alemania para estudiar la puesta en escena de los teatros germánicos, paulatinamente comenzaron a introducirse mejoras en el Liceo. Una de las que se aplicaron en ese momento en el escenario y que contribuyó al mayor éxito de esta ópera y de las sucesivas, fue la instalación por parte de la Compañía Barcelonesa de Electricidad de nuevas conducciones para faros en el telar y en el foro, simplificando las de la planta y fosos. Ello posibilitó «los efectos escenográficos tan aplaudidos» en la ópera (recordemos que uno de los problemas de *El ocaso de los dioses* había sido la iluminación).

Igualmente, el teatro ya contaba con el cargo de director de escena, ocupado por Francisco Casanovas desde su nombramiento en marzo de 1902, y su papel fue aplaudido por la crítica.¹⁰⁸

La prensa nuevamente fue muy elogiosa con el trabajo de Junyent. La revista *L'Esquella de la Torratxa*, tal y como había hecho con *El ocaso de los dioses*, le dedicó doble página ilustrada con las escenografías de ambos artistas, así como con dos divertidas caricaturas que los retrataban, realizadas por Josep Robert.¹⁰⁹ Tal y como narró el cronista, al parecer la ópera tuvo una acogida bastante fría por parte del público, pues según él, a la música de Franchetti le faltaba carácter y el libreto falseaba la verdad histórica.¹¹⁰ En cambio, alabó la puesta en escena, que calificó como espléndida. De Vilomara destacó principalmente la decoración del epílogo, y en relación a Junyent señaló:

[...] ha donat ab la del acte según un pas de gegant en sa carrera. Aquella carabela en alta mar, destacantse sobre un cel admirablement entonat, y que va mostrant la resplandor misteriosa de la nit estrellada, l'eixida da la lluna tèrbola y per fi l'esclat de l'alba coincidint ab el crit de «Terral!» que llansan els navegants, es senzillament una obra mestra d'escenografia qu'entre un cúmulo de dificultats victoriosament superadas, resol el molt important del moviment aparent de l'embarcació. Rebi, donchs, el jove artista, la nostra cordial enhorabona. Ab el barco de Colon anirà molt lluny.¹¹¹

El crítico de *La Ilustración Artística* también hacía referencia a la falta de fidelidad histórica del libreto y a la escasa personalidad de la música de Franchetti, a pesar de su talento. Sus alabanzas se dirigían únicamente a los intérpretes y al decorado, poniendo la atención, de nuevo, en el de Junyent:

¹⁰⁸ Cfr. SUÁREZ, F. «Cristoforo Colombo del Maestro Franchetti», *Diario de Barcelona*, núm. 315, 17/11/1902, pp. 13558; BERTRAN, M.J. «Gran Teatro del Liceo. Cristoforo Colombo [...]», *La Vanguardia*, 17/11/1902, p. 1; PASCUAL, M. «Gran Teatro del Liceo. Cristoforo Colombo», *La Publicidad*, 17/11/1902 (Ed. Noche), p. 3.

¹⁰⁹ N.N.N, «Teatro del Liceo. La nova opera Cristoforo Colombo», *L'Esquella de la Torratxa*, núm. 1246, 21/11/1902, pp. 752-753.

¹¹⁰ El asunto de la falta de veracidad histórica será criticado de manera generalizada en la prensa. La revista satírica *¡Cu-Cut!* incluso publicó una viñeta en la que se veía a un enfadadísimo Colón gritando desde un palco señalando con un dedo acusador hacia la escena, con el pie: «Don Cristófol no s'hi enfadi y no s'ho prengui tan fort. ¡Es que tota l'obra es falsa; no'm va pasar res d'aixó!». *¡Cu-Cut!*, núm. 47, 20/11/1902, p. 791.

¹¹¹ N.N.N, «Teatro del Liceo. La nova opera Cristoforo Colombo», *L'Esquella de la Torratxa*, núm. 1246, 21/11/1902, pp. 752-753.

La ópera del maestro Franchetti ha sido puesta en escena con gran propiedad y esplendor, habiéndose pintado expresamente las tres bellísimas decoraciones que en esta página reproducimos. La del segundo acto representa la cubierta de la carabela Santa María y es original del señor Junyent, quien ha dado en ella nueva prueba de sus grandes facultades artísticas: la manera como está presentado el fondo que se mueve, ofreciendo sucesivamente los efectos de una noche estrellada y con luna, que á veces ocultan las nubes, de las tintas del crepúsculo y de las claridades de la aurora, hace que se produzca la ilusión del movimiento del barco. Las del tercer acto y del epílogo han sido pintadas por el Sr. Vilumara. Representa aquélla una selva de Yaragua, causando excelente efecto el fresco colorido del follaje y los detalles arquitectónicos; la del epílogo representa el oratorio de Medina, y debajo de él la cripta con el sepulcro de Isabel. No terminaremos sin dedicar un aplauso al empresario Sr. Bernis, que no ha escaseado esfuerzos ni sacrificios para que la *mise en scene* corresponda á la importancia de nuestro primer teatro lírico.¹¹²

Por su parte, la revista *Hojas Selectas* señalaba la decoración de Junyent como una de las razones de la buena acogida de la ópera, pese a no ser esta tan aplaudida como en otros teatros de Italia;¹¹³ y Suárez Bravo, en el *Diario de Barcelona* atribuía «el aspecto decorativo con cuadros movidos y grandes escenas de conjunto, como fiesta teatral para solemnizar el recuerdo de aquel gran acontecimiento».¹¹⁴ En relación a la presentación escénica apuntaba:

[...] la ópera se ha puesto en escena con esmero en el decorado, lo cual es tanto mas de tener en cuenta, si se considera que los fracasos sufridos en la mayoría de las óperas estrenadas en estos últimos años, no eran los más adecuados para animar a la empresa a nuevos desembolsos. En las decoraciones [...] se advierte un deseo de introducir nuevos adelantos, que merece alentarse; la decoración del acto segundo, figurando la carabela «Santa María», tanto por los detalles de esta, como por la manera de estar presentado el fondo, con la aparición de la luna y las transiciones de luz, es el mejor efecto y hace ilusión completa. También en la colocación de los grupos, en el movimiento escénico, en el modo de accionar los coros y de intervenir en la escena, se ha notado que había una dirección que se había preocupado por ello.¹¹⁵

Marc Jesús Bertrán, crítico musical de *La Vanguardia*, en sintonía con sus compañeros de profesión, atacó los anacronismos e inexactitudes del libreto de Illica, y en relación a la decoración, nuevamente hizo referencia a la esplendor de la misma:

Son del notable escenógrafo señor Vilumara las decoraciones del tercer acto y del epílogo. La primera representa una selva de Yaragua, a orillas del lago Sagrado. La entonación es brillante, produciendo excelente efecto el límpido y fresco colorido del

¹¹² A. «La ópera Cristoforo Colombo en el Gran Teatro del Liceo», *La Ilustración Artística*, núm. 1091, 24/11/1902, p. 767.

¹¹³ *Cfr. Hojas Selectas*, año primero, 01/1902, p. 1135.

¹¹⁴ SUÁREZ, F. «Cristoforo Colombo del Maestro Franchetti», *Diario de Barcelona*, núm. 315, 17/11/1902, pp. 13558.

¹¹⁵ *Ibid.*

follaje del primer término con la masa blanquecina del templo iluminado por el sol. Los detalles de carácter histórico de los grandes ídolos que flanquean la entrada del templo están minuciosamente estudiados, directamente de documentos auténticos de la valiosa colección del escenógrafo. La entonación general está sabiamente resuelta. No menos importante y de no menor efecto escenográfico es la presentación del oratorio de Medina. Ambas obras son bien dignas del pincel que tantas páginas brillantes ha creado en los escenarios de esta capital. La decoración del segundo acto es original del joven artista señor Junyent, quien en ella como en las del *Crepúsculo de los dioses*, ha dado gallarda muestra de sus bien educadas facultades artísticas. Representa la cubierta de la carabela *Santa María*, cortada de proa a popa y vista por el lado de estribor. Las masas oscuras del velamen y de todo el aparejo, destacan muy bien sobre el celaje que se remueve durante todo el acto, produciendo el efecto de que la embarcación avanza, cobijada bajo el cielo salpicado de estrellas primero, y luego entre las brumas del amanecer y finalmente en las claridades de la aurora. La obra de los señores Vilanova [sic.] y Junyent produjo un efecto excelente. Los trajes son vistosos y ricos y demuestran el deseo de la empresa de presentar la obra como es debido.¹¹⁶

La revista *Hispania* atribuía el éxito de público a la grandiosidad de la producción, destacando el decorado de Vilomara y Junyent como «de lo mejorcito que suele ofrecernos la empresa del Liceo, lo cual puede afirmarse también del atrezzo y el vestuario».¹¹⁷

Geronni Zanné, en las páginas de *Joventut*, criticó profundamente la «profanación de la memoria del navegante genovés», apreciando, no obstante, los decorados, que parecían ser lo único que se salvaba del espectáculo —en su caso, incluso los trajes le parecían impropios y de mal gusto—: «els pintors escenògrafs senyors Vilumara y Junyent (Olaguer) mereixen esment per sas decoracions, distingintse la del según acte deguda á n'aquest ultim».¹¹⁸

Josep Maria Pascual, en *La Publicidad*, también alabó especialmente a Junyent: «Del nuevo decorado llama justamente la atención la concienzuda obra de Junyent, de un valor y efecto poco frecuentes».¹¹⁹ Por su parte, Manuel Urgellés, en *La Veu de Catalunya*, además de elogiar el decorado, se permitió realizar recomendaciones a ambos escenógrafos, concretamente a Junyent le aconsejó corregir la salida del sol.

[...] el decorat, confiat als pintors Vilumara y Junyent, ha fet que no tinguéssim de presenciar el vergonyós escénich d'altras vegadas, els qui ab sa bona mà han millorat molt la escena del Liceu. La Cripta del primer ab el contrast de las duas llums causa impresió y clara idea de la exposició de lloch, potser un xich massa detallat l'àbsis, ab lo

¹¹⁶ BERTRAN, M. J. «Gran Teatro del Liceo. Cristoforo Colombo [...]», *La Vanguardia*, 17/11/1902, p. 1.

¹¹⁷ UN ESPECTADOR. «Por esos teatros», *Hispania: literatura y arte, crónicas quincenales*, núm. 91, 30/11/1902, p. 23.

¹¹⁸ ZANNÉ, G. «Gran Teatre del Liceu. “Cristoforo Colombo”», *Joventut*, núm. 145, 20/11/1902, p. 759.

¹¹⁹ PASCUAL, M. «Gran Teatro del Liceo. “Cristoforo Colombo”», *La Publicidad*, 17/11/1902 (Ed. Noche), p. 3.

que creyém hauria guanyat la perspectiva. La dificultosa presentació d'un barco marxant en alta mar, l'ha sortejada en Junyent d'una manera enginyosa ab el moviment de l'aigua y la tela corredora del fons, arrodonintha ab l'aparició de la lluna; enteném que es tot lo que se pot fer pera una millor semblansa, però estranya y deuria corretgirse la surtida del sol, gairebé oposada a la de la lluna. Ajudat aixó ab l'atrés y vestuari estrenat, pot dirse que'l «Cristóforo Colombo» es de las obras que millor s'han presentat en el Liceu [...].¹²⁰

Con este trabajo, y pese a su juventud, Oleguer afianzó su reputación como uno de los herederos más prometedores de Soler i Rovirosa y uno de los escenógrafos catalanes con un futuro más brillante. Su pericia y buen hacer lograron que por primera vez se empleara en el teatro un panorama móvil como el que Soler i Rovirosa había podido observar en los teatros alemanes.

No será la única vez que Junyent aborde una temática colonial en sus trabajos. Años después le sería encomendada la realización de un diorama para la exposición «El Arte en España» (1929), que mostraría la escena *Los Reyes Católicos recibiendo a Colón en Barcelona*, como veremos más adelante.¹²¹

4.2.3 *La Walkyria*

El segundo y último trabajo de Junyent para el Gran Teatro del Liceo en la temporada 1902-1903 fue, nuevamente, para una ópera wagneriana, concretamente *La Walkyria* [cat. 4]. En este caso no se trataba de un estreno, sino de una reposición cuya primera representación tuvo lugar el día de Reyes.

La Walkyria se había estrenado con éxito en el coliseo el 25 de enero de 1899. En aquella ocasión, además, se había recurrido a la novedad del cinematógrafo para el célebre episodio de la cabalgata. Lluís Labarta se encargó del vestuario y las joyas las realizó Masriera.¹²² Junyent por aquel entonces trabajaba en el taller de su maestro, Soler i Rovirosa. Fue precisamente él quien –junto con Vilomara– llevó a cabo la decoración del acto I (para el resto de actos se reaprovecharon decorados de óperas italianas), por lo que Junyent podría haber colaborado con Soler en la elaboración de la escenografía, como su más aventajado discípulo, antes de su partida a la capital francesa.

En la reposición de 1903 la decoración de Soler i Rovirosa volvió a lucirse, y probablemente el vestuario y la joyería también, pese a que no hemos hallado noticias que lo constaten.

¹²⁰ U. «Estreno del “Cristoforo Colombo” al Liceu», *La Ven de Catalunya*, núm. 1381, 16/11/1902 (Ed. Tarde), p. 2.

¹²¹ Vid. BELTRÁN, C. «Un episodio de la conquista de América en la Exposición Internacional de Barcelona (1929): el cuadro histórico de Oleguer Junyent». En: CIURANS, E.; PEIST, N. *La dimensió escènica de la ciutat moderna. Les condicions de l'oblit i el reconeixement*. Col·lecció singularitats. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2019, pp. 241-263.

¹²² Cfr. M.J.B. [Marc Jesús Bertran], *La Vanguardia*, 26/01/1899, p. 6. Los figurines de Labarta se publicaron en *La Publicidad*, 25/01/1899, p. 1.



Fig. 89 Fotografía de escena con el decorado de Oleguer Junyent para el prólogo de *El ocaso de los dioses* (1901). Archivo de la Sociedad del Gran Teatro del Liceo.



Fig. 90 Fotografía de escena con el decorado de Oleguer Junyent para el III acto de *La Walkyria* (1903). Archivo de la Sociedad del Gran Teatro del Liceo.

No obstante, se decidió sustituir el decorado italiano del III acto por la escenografía que Junyent había elaborado para el prólogo (y el cuadro 2 del acto I) de *El ocaso de los dioses* (fig. 89), como ya hemos apuntado. El escenógrafo, no obstante, llevó a cabo algunas modificaciones apreciables, principalmente, en el telón de fondo.

Para esta ocasión, la Associació Wagneriana publicó el libreto en catalán, traducido por Xavier Viura y Antoni Ribera, continuando con la línea iniciada con *El ocaso de los dioses* para acercar al público la música de Wagner. Según las acotaciones del libreto, el acto III sucede:

En la cima de una montaña rocosa. A la derecha, un bosque de abetos limita la escena. A la izquierda, la entrada de una cueva entre las rocas que forma una zona espaciosa y sobre ella la roca más alta de toda la cima. Al fondo, el espacio es completamente libre. Rocas de diversos tamaños forman en último término el límite de un precipicio que se supone que culmina en un acantilado. Masas de nubes pasan de vez en cuando por la cima, como llevadas por la tempestad.¹²³

De esta reposición se conserva el teatrín [cat. 4, núm. 1] –que hasta el presente, como hemos señalado anteriormente, se creía que pertenecía a *El ocaso de los dioses*– en el que se aprecia ese telón diferente que concibió Junyent, con las masas rocosas y las nubes, que también se evidencia en la fotografía de escena (fig. 90).

Quizás por ello la crítica no prestó demasiada atención a la escenografía en el reestreno de *La Walkyria*, al no ser novedosa, poniendo el acento principalmente en el brillante trabajo de los intérpretes. Aun así, hemos localizado algunas referencias que destacan el trabajo de Junyent: «la escena estuvo muy cuidada siendo digna de elogio la decoración del tercer acto del Sr. Junyent»;¹²⁴ «la presentación escénica más cuidada que anteriormente, menos la visión de la cabalgata. Merece la enhorabuena el joven escenógrafo señor Junyent por su última obra».¹²⁵

¹²³ WAGNER, R. *La Walkyria: primera jornada de la tetralogía L'Anell del Nibelung* (trad. catalana adaptada a la música per Xavier Viura y Antoni Ribera). Barcelona: Associació Wagneriana, 1903, s. p. (fragmento traducido del catalán al castellano por la autora de la presente Tesis).

¹²⁴ *La Publicidad*, 07/01/1903 (Ed. Noche), p. 3.

¹²⁵ *La Vanguardia*, 08/01/1903, p. 7.

4.3 El reencuentro con Adrià Gual y su *Teatre Íntim* (1903-1904)

4.3.1. El festival «Trilogía histórica catalana»

Oleguer Junyent coincidió nuevamente con Adrià Gual cuando la compañía *Teatre Íntim* fue contratada por primera vez para colaborar en el festival histórico, literario y artístico «Trilogía histórica catalana», que se desarrolló en el Palacio de Bellas Artes de Barcelona los días 17, 21 y 24 de mayo de 1903.¹²⁶ Adrià Gual había regresado hacía poco tiempo de París y había reemprendido la actividad de su compañía ese año, estrenando clásicos como *Èdip Rei* o *El casament per força*, cuyas escenografías habían corrido a cargo de Moragas y Alarma, en el caso de la primera, y de Vilomara, la segunda. Por tanto, Gual no había vuelto a coincidir con Junyent –al menos a nivel profesional– desde el estreno de *Blancaflor* y fue en esta ocasión cuando se reencontraron, aunque en este caso trabajando ambos para un tercero.

El festival había sido organizado por mosén Gaietà Soler, asesor del Centro Parroquial de Santa Madrona, para reunir fondos con el fin de restaurar el monasterio de Sant Cugat del Vallès, y contaba con un selecto programa en torno a la Cataluña de época romana, de la Reconquista y del Renacimiento. El acto movilizó a importantes personalidades de la cultura catalana que se implicaron con la pronunciación de discursos, lectura de poesías e interpretación de piezas musicales.¹²⁷ A su vez –y aquí es donde coincidieron Gual y Junyent–, entre las mencionadas lecturas o interpretaciones musicales (y relacionados con ellas) se pusieron en escena una serie de cuadros que representaban momentos clave de la historia de Cataluña.

Como responsable de la decoración para estos cuadros, mosén Soler contrató a Fèlix Urgellès, quien contó con la colaboración, a su vez, de Moragas y Alarma y de su ex discípulo, Oleguer Junyent. Tal y como evocó Gual en sus memorias:

¹²⁶ Gual pretendía que los ingresos obtenidos por el festival se depositaran como fondo de reserva de la compañía. No obstante, la mayoría de miembros consideraron que debían repartirse el dinero: «D'entre els nous elements ingressats arran de la representació d'*Edip Rei* una veu va fer-se escoltar, una veu una mica fora de to i en marcada discrepància dels nostres tarannàs, fins aleshores vigents, veu que d'altra banda a penes fou combatuda i sí assentida per la majoria dels meus companys, segons la qual era just que quan es treballava es cobrés, i que aquells diners havien d'ésser repartits entre tots els qui hi prenien part, prescindint del fons de reserva per a noves comeses que ningú no podia assegurar que es realitzessin. [...] Y davant d'aquell sentiment de la majoria, a excepció d'uns escassíssims i comptats que opinaven altrament, entre els quals figuraven els que m'havien acompanyat en els primers passos de la nostra gestió, jo vaig ésser el primer d'acceptar aquella proposició. Des d'aquell moment, el Teatre Íntim va deixar d'ésser l'agrupació d'amics tots a l'una davant la fal·lera desinteressada que els havia aplegat, i per bé que els individus que hi van restar adscrits, o sigui tots, no desdiguessin en molt temps d'allò que els exigien les tasques que s'hi van seguir realitzant, s'hi féu forçosa en cada cas una classificació de comeses i un pagament acordat segons aquelles». Cfr. GUAL, A. *Mitja vida de teatre*, op. cit., pp. 150-151.

¹²⁷ Se leyeron trabajos literarios de Gaietà Soler, Maragall, Guimerà, Federico Soler, Colell, Picó i Campamar, Franquesa i Gomis, Milá i Fontanals, Verdagué, Massó Torrens, Casellas y Luis de Cuenca; la banda municipal y el Orfeo CATALA ejecutaron composiciones de Sadurní, Lamote de Grignon, Saint Saens, Gounod, Vives, Nicolau, Gibert, Millet, Pujol, Pedrell y Brudieu. Cfr. «Miscelánea», *La Ilustración Artística*, núm. 1120, 15/06/1903, p. 9.

Es tractava de realitzar nou quadros de plàstica escènica, com a síntesi dels temes literaris estudiats per endavant. La primera sessió, denominada Època romana, realitzava plàsticament: Després de la sega; Amfiteatre de Tarragona i els màrtirs cristians i Entrada del Cèsar Adrià a Catalunya per dessota l'Arc de Berà. La segona, Època de reconquesta, representava: Flor de neu i Gentil; Desencantament; Les tropes catalanes en l'acte d'enterrament de l'abat Otó. La tercera, Època del Renaixement, plasmava: Una cort d'amor, L'assassinat de l'Abat Biure a Sant Cugat i L'obertura de les corts celebrades per Alfons V a Sant Cugat. L'escenògraf Urgellès, que ja havia col·laborat amb mi en altres ocasions, era un home molt treballador, escenògraf provinent de la pintura de cavallet, entusiasta del seu art i d'una gran bondat. Ell fou qui va suportar el pes més fort de tota la part decorativa d'aquells espectacles.¹²⁸

Las representaciones tuvieron lugar en el gran salón principal del Palacio de Bellas Artes de Barcelona, en el que se colocó un escenario en forma de templo clásico, con cuatro majestuosas columnas dóricas, bajo la dirección artística del propio Urgellès «montat ab un coneixement y una consciencia dignes de tot elogi, el qual produïa, sobre tot en la part baixa y en las columnas, una extraordinaria impressió de realitat» (fig. 91).¹²⁹



Fig. 91 Escenario del Palacio de Bellas Artes donde se llevaron a cabo las representaciones de la «Trilogía Histórica Catalana». Fuente: *Pluma y lápiz*, núm., 136, 1903, p. 2.

¹²⁸ Cfr. GUAL, A. *Mitja vida de teatre, op. cit.*, p. 150.

¹²⁹ «La festa de Bellas Arts. Primera sessió de la Trilogía Histórica Catalana a benefici de Sant Cugat», *La Veü de Catalunya*, núm. 1552, 18/05/1903 (Ed. Mañana), p. 2.

El telón de boca lo constituían dos magníficos tapices que, al parecer, los habría prestado el Liceo.¹³⁰ De las galerías pendían grandes colgaduras de terciopelo, y del techo descendían gallardetes de diferentes colores.¹³¹

Conocemos más en detalle cuáles eran las decoraciones gracias a la prensa, en la que se detalla el programa.¹³² El primer día del festival, dedicado a Cataluña en la época romana, se representaron tres cuadros. El primero, titulado «Després de la sega», había ido precedido por el discurso de inauguración de Gaietà Soler y en él se mostraba la costumbre íbera de festejar para el plenilunio de junio a la diosa de la Agricultura. La decoración la llevó a cabo Fèlix Urgellès, y fue muy alabada por la crítica.¹³³ La representación del segundo cuadro, consistente en «el anfiteatro de Tarragona en el acto de sacrificar mártires cristianos», se llevó a cabo tras el discurso de mosén Jaume Collell, canónigo de la catedral de Vic, y la decoración corrió a cargo de Moragas y Alarma.¹³⁴ El último cuadro escénico del día, ejecutado tras el discurso de Àngel Guimerà, consistió en la representación de la entrada del César Adriano en Cataluña bajo el Arco de Bará, dedicado al general catalán Sura, gran amigo de Adriano. La decoración era, nuevamente, de Urgellès, y según la prensa reproducía el arco con gran exactitud, así como el paisaje que le rodeaba.¹³⁵

El segundo día del festival se centraba en la época de la Reconquista, y también se representaron tres cuadros escénicos, todos ellos decorados por Urgellès. En el primero, titulado «Flordeneu i Gentil», Flordeneu llevaba a Gentil a visitar sus reinos fantásticos por los estanques del Pirineo. El siguiente cuadro «Exalada», representaba a los monjes de Exalada yendo a solicitar a Carlomagno la reconstrucción de su monasterio. Este

¹³⁰ En el libro del conserje figura una anotación del día 15 de junio en la que se señala que se «devuelven las cortinas del Crepúsculo que se habían dejado al presbítero Mosen Soler para unas funciones o espectáculos benéficos en Bellas Artes a beneficio de la restauración del Monasterio de Sant Cugat». *Cfr. Libro del Conserje (1902)*. Archivo de la Sociedad del Gran Teatro del Liceo. Disponible en línea: <<https://ddd.uab.cat/record/108359>> [Fecha de consulta: 16/08/2019]. Por su parte, en el fondo personal de Adrià Gual, conservado en el MAE-Institut del Teatre, existe un boceto de telón de boca atribuido a la Trilogía Catalana; probablemente se trata de una propuesta que no se llevó a cabo (Registro: 237296; Topográfico: escE 11).

¹³¹ *Cfr.* «Acontecimientos artísticos. Trilogía histórica catalana», *Pluma y lápiz*, núm. 136, 1903, p. 2.

¹³² El programa completo del festival puede consultarse en: *La Veu de Catalunya*, núm. 1542, 07/05/1903 (Ed. Tarde), p. 2.

¹³³ El decorado se describía de la siguiente manera: «Al separarse las duas tallas de cortina que tapavan la boca del escenari, va aparèixer als ulls del espectador un quadro de tot punt suggestiu. El fons del paisatge sembrat d'arbres frondosos, s'allunyava en ben entesa perspectiva, deixant entreveure'l llensol d'un cel asserenat. A un cantó l'imatge de la deesa descansant sobre un ara, rebent els obsequis dels que la festejaven y que apareixían en grupos artísticament combinats, duent garbas de blat y acabant, un cop reunits, ab una airosa sardana. Tant la decoració, pintada per Urgellés (baix qual direcció havían sigut fets els treballs de montatge del escenari), com la combinació del quadro, executat per la colla del Teatre Íntim, dirigida per en Gual, varen merèixer grans aplausos y elogis dels intel·ligents». *Cfr.* «La festa de Bellas Arts...», *op. cit.*

¹³⁴ El cuadro se subdividía en dos, pues al comienzo tan sólo aparecía el proscenio del teatro de Tarragona, en el que esperaba un grupo de cristianos para ser sacrificados. Después aparecían algunos lictores, se abrían las puertas del fondo «d'un notable efecte, vegentse inondat de llum y de vida» y se vislumbraba el espectáculo del circo, donde eran conducidos los mártires a la muerte. *Cfr. Ibid.*

¹³⁵ *Cfr. Ibid.*

cuadro tenía la particularidad, a diferencia de los otros, de ir acompañado de algún parlamento de los personajes, que reproducían algunos fragmentos de Canigó.¹³⁶ Tras el discurso de Franquesa i Gomis sobre la expedición de catalanes a Córdoba, tuvo lugar la representación del último cuadro, que reproducía el episodio de las tropas catalanas llevando a enterrar el cadáver del Abad Odón a Sant Cugat del Vallès.

La participación de Oleguer Junyent se limitó, únicamente, al último día del festival, dedicado a la época del Renacimiento. Se representaron tres cuadros históricos intercalados con cánticos del Orfeoó Català y lecturas. El primero de ellos, *La Cort d'Amor*, se puso en escena tras la lectura por parte de Jaume Massó i Torrents de su discurso «Elogi de las letras i arts a Catalunya en els segles XIV y XV» y la posterior interpretación musical de «Les sagetes que amor tira», madrigal de Joan Brodieu. El cuadro consistía, de acuerdo con la prensa: «en la representació d'una Cort d'amor en un castell feudal, la qual va resultar plena de caràcter, de vida y de naturalitat»,¹³⁷ aunque la decoración no se atribuye a ningún escenógrafo en concreto. Sí que sabemos que Urgellès fue el encargado de llevar a cabo la decoración del siguiente cuadro, «La Mort de l'Abad Biure», representado tras la narración literaria del acontecimiento, por parte de Raimon Casellas. El cuadro fue valorado por la crítica como «un dels més notables, produint una corprenedora ilusió de realitat».¹³⁸ El último cuadro se representó tras la lectura del discurso de Lluís de Cuenca i de Pessino «Elogio de les Corts de Catalunya» y presentaba el claustro de Sant Cugat en la «Obertura de les Corts celebrades pel Rey Alfons V». La decoración fue elaborada por Oleguer Junyent y recibió muchas alabanzas:

[...] la decoració, lluminosa y plena de caràcter, honra veritablement al seu autor, don Oleguer Junyent, que ha sabut reproduir ab gran veritat aquella joia arquitectònica. Per aixó, tant ell como tots els elements que varen intervenir en la presentació del quadro varen ser aplaudits ab gran entusiasme per tot el públich.¹³⁹

Lamentablemente no hemos localizado ninguna imagen de la decoración, por lo que únicamente podemos citar su colaboración a partir de las mencionadas noticias de prensa y dejar así constancia, a nivel testimonial, de su participación y de su reencuentro con Gual, que con la *Trilogia* dio el primer paso hacia la profesionalización de su compañía. No será la única vez que el cenobio de Sant Cugat protagonice un trabajo de Junyent, pues a lo largo de su vida lo retratará en numerosas ocasiones. Los cuadros obtuvieron tanto éxito que se representaron nuevamente el domingo 5 de junio.

¹³⁶ Una imagen del decorado de Urgellès fue publicada en *Pluma y lápiz*, núm. 136, 1903, p. 1.

¹³⁷ «El festival d'ahir», *La Veu de Catalunya*, núm. 1559, 25/05/1903 (Ed. Mañana), pp. 2-3.

¹³⁸ La decoración representaba el exterior e interior del templo de Sant Cugat y: «[...] va resultar espléndid de caràcter, d'ambient, de realitat, sent estrepitosament aplaudits els elements del Teatre Intim que varen presentar-lo; l'Orfeoó, que els va ajudar poderosament al bon efecte del conjunt y l'escenògraf que ab tant acert va saber reproduir l'istorich monastir». *Ibid.*

¹³⁹ *Ibid.*

4.3.2 La «Sèrie de Les Arts»

Poco tiempo después de la celebración del exitoso festival, a finales de 1903 y comienzos de 1904, Oleguer Junyent fue contratado por Adrià Gual para llevar a cabo algunas escenografías de la conocida como «Sèrie de les Arts». Se trataba de una iniciativa impulsada por el *Teatre Íntim*, con un programa que contemplaba un total de dieciséis obras que se estrenaron entre el 9 de noviembre de 1903 y el 3 de febrero de 1904, a lo largo de doce sesiones.¹⁴⁰

Tras el regreso de Gual de París, la compañía del *Íntim* había cambiado sus objetivos iniciales. Así, su propuesta ya no estaba destinada a convencer a un círculo reducido de «iniciados», como habíamos visto en el caso de *Blancaflor*, sino que deseaba llegar al gran público; eso sí, sin renunciar a dignificar el teatro catalán y con la intención de convertirse en la «institución» que Gual había soñado estando en Francia. La «Sèrie de les Arts» constituía el primer paso en este sentido.

A partir de este momento, Gual se dedicó intensamente a la presentación de obras clásicas europeas antiguas y modernas traducidas al catalán con un programa planteado según los aspectos que él mismo señaló en sus memorias:

Si revisem [...] els continguts d'aquell conjunt d'obres anunciades, podrem descobrir-hi quatre aspectes ben determinats en fet d'exemples, d'activitats dramàtiques, propícies a estimular els qui se sentissin amb forces i vocació suficients per a fer obra definitiva. ASPECTES CLÀSSICS: Genuïtat bàsica de la tragèdia hel·lènica; sentit shakespirià; humanisme i elegància franceses; reflexos d'eternitat goethiana; ASPECTES DE DRAMÀTICA MODERNA ESTRANGERA; TEATRE CASTELLÀ ACTUAL; PRODUCCIÓ CATALANA.¹⁴¹

La mayoría de los títulos escogidos se estrenaban por primera vez con su compañía, traducidos al catalán, y otros eran reposiciones.¹⁴²

¹⁴⁰ Cfr. GUAL, A. *Mitja vida de teatre, op.cit.*, pp. 153-154.

¹⁴¹ Las mayúsculas son de Gual. Cfr. GUAL, A. *Mitja vida de teatre, op. cit.*, pp. 157-158.

¹⁴² Las obras estrenadas fueron: *El barber de Sevilla*, de Beaumarchais, traducido por Carles Capdevila (09/11/1903); *La Margarideta*, de Goethe, traducida por Joan Maragall (16/11/1903); *L'avar*, de Molière, traducida por J. Roca i Cupull (23/11/1903); *Joan Gabriel Borkeman*, de Ibsen, traducida por J. Roca i Cupull (30/11/1903); *La casa de la dita*, de Jacinto Benavente, según la versión de Gual (09/11/1903); *Eridon i Amina*, de Goethe, traducida por Joan Maragall (09/12/1903); *L'ordinari Henschel*, de Hauptmann, traducido August Pi i Pere Portabella (18/12/1903); *Cassius i Helena*, de Eusebi Güell; *Promethen encadenat*, de Esquilo, con versión de Masriera (30/12/1903); *Torquemada en el foc*, de Benito Pérez Galdós, adaptada por Josep Pujol i Brull; *La festa dels reis*, de Shakespeare, versión de Carles Capdevila (15/01/1904); *Misteri de Dolor*, de Adrià Gual (18/01/1904); *Els teixidors de Silesia*, de Gerhart Hauptmann, versión de Costa y Jordà (03/02/1904). Las obras que se reponían eran *El casament per força*, de Molière; *Silenci*, de Adrià Gual (21/12/1903); *Mestre Oleguer*, de Àngel Guimerà (04/01/1904); *La Baldirona*, de Àngel Guimerà (18/01/1904). Tras su paso por el Teatre de les Arts, la compañía llevaría a cabo una gira por otras localidades catalanas como Terrassa, Sabadell, Masnou, Manresa o Granollers, entre otras, y al mismo tiempo, Gual difundió sus ideales estéticos en más de cuarenta conferencias en diversos teatros y centros de Barcelona.

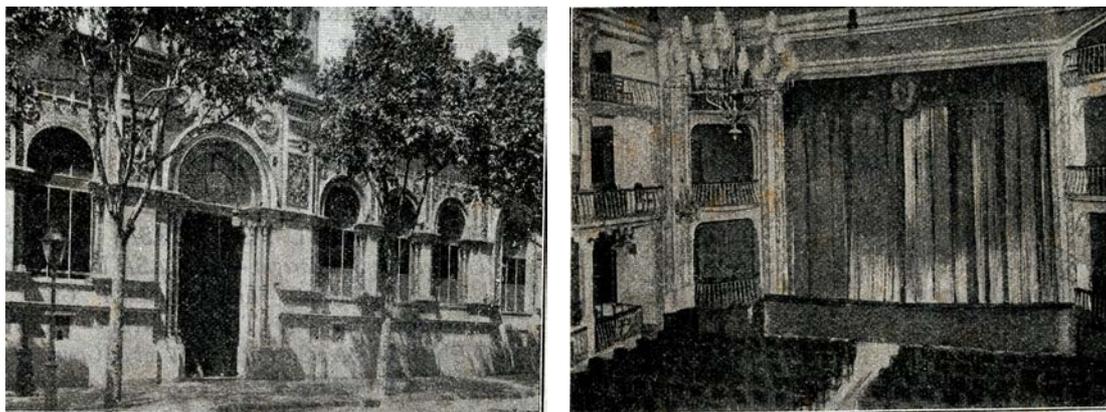


Fig. 92 Fachada e interior del Teatre de les Arts, c. 1903-1904. Fuente: Programa del Teatre Íntim. Teatre de les Arts 1903-1904. Institut del Teatre-MAE. Registro: 406974; Topogràfic F 8-03.

El lugar escogido para llevar a cabo dichas funciones fue el Teatre de les Arts, un edificio «amb façana historiada i d'un gust més aviat dubtós» ubicado en la calle Floridablanca núm. 151, que se había inaugurado ese mismo año (fig. 92).¹⁴³ El teatro se había edificado en 1900 como escenario de una sociedad recreativa conocida como «Ateneo de la Izquierda del Ensanche». En él se representaban obras de teatro de aficionados, como las «Vetllades Avenir» de Felip Cortiella, combinándose con teatro convencional por parte de compañías profesionales de teatro español, opereta y zarzuela.¹⁴⁴ En 1903 se abrió al público con el nuevo nombre y en él se representaban zarzuelas los domingos por la tarde, hasta que Adrià Gual lo alquiló a su propietario, Rafael Puig, para estrenar las obras de su compañía.¹⁴⁵ Se convirtió entonces en uno de los teatros más avanzados de la ciudad en cuanto a la programación. Los estrenos acontecían los lunes, y desde el principio fueron un éxito de público. La sala del teatro «pintada de tons clars i alegres, molt ben iluminada elèctricament, i en la que una severa cortina roja s'obra i's tanca a cada comensament i a cada final d'acte, am molta més serietat i lluhiment que'l fastigós teló d'anuncis»¹⁴⁶ podía acoger un buen número de espectadores y, tal y como recordaba el propio Gual:

¹⁴³ MUNIESA, X.; TIERZ, C. *Barcelona ciutat de teatres*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona: Viena Edicions, 2013, pp. 54-55.

¹⁴⁴ Cfr. GALLEN, E. «Maragall i Gual: difusors del teatre de Goethe». En: CASALS, G.; TALAVERA, M. *Maragall: textos i contextos: I Congrés Internacional Joan Maragall*. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, Servei de Publicacions, 2012, p. 40.

¹⁴⁵ Se conserva el contrato en el que se acordaba que Gual tendría a su disposición total el teatro durante el periodo fijado para las representaciones y que el precio del alquiler consistía en pagar a Puig el diez por ciento del importe del abono y venta en taquilla de cada función, adelantando siempre, antes de cada representación, la cantidad de 150 ptas., y liquidando el resto tras la finalización de la misma. El contrato también garantizaba, como mínimo, un ensayo general para cada representación. Gual, como director de la compañía, debía responsabilizarse de todos los gastos originados en las funciones y, por tanto, el encargado de pagar los decorados no era el propietario o empresario del teatro, como ocurría en otras ocasiones, sino el propio Gual. Cfr. «Teatro de las Artes. Contrato de arrendamiento entre Rafael Puig propietario y Adrià Gual, director y representante del Teatro Íntim». MAE-Institut del Teatre. Carpeta Gual F-18. El edificio, no obstante, tuvo una corta vida, pues el 10 de junio de 1906 fue destruido por un incendio.

¹⁴⁶ UN DE LA PLATEA, «Teatralia», *Pèl i Ploma*, núm. 99, 01/11/1903, p. 344.

[...] no era mal tallada i, amb certes innovacions que hi vam introduir, de caràcter decoratiu i confortable, entre les quals lluía en primer pla un teló-cortina en substitució del detestable teló d'anuncis, va canviar ostensiblement d'aspecte, especialment durant els dies reservats a les nostres sessions.¹⁴⁷

A diferència del caso de *Blancaflor*, cuya escenografía era claramente antinaturalista y simbólica, en el caso de las obras de la «Sèrie de les Arts» el dispositivo escenográfico seguía, por lo general, una concepción del espacio realista, pero «no será pura ilustración, sino que esdevindrà un vehicle més d'interpretació».¹⁴⁸ Para la puesta en escena de este selecto programa, y ante la imposibilidad técnica que tenía para llevar a cabo con rigor estos espacios realistas, Gual contó con diferentes escenógrafos. Entre ellos, algunos veteranos, como Urgellès, Vilomara y Moragas; otros más jóvenes que ya tenían una reputación consolidada, como Junyent o Alarma; y otros desconocidos, como Antoni Gracia, que colaboró de manera incidental. Como era habitual, los escenógrafos se repartían los diferentes actos de una misma obra, aunque en algunos casos también concibieron el dispositivo escénico de la obra completa de manera exclusiva. Hay que tener en cuenta que no estamos hablando de grandes producciones como las del Gran Teatro del Liceo, para las que se pintaban nuevas escenografías para cada acto, sino de producciones más humildes —el presupuesto era muy ajustado— para las que se ejecutaban a lo sumo una o dos decoraciones. No obstante, no por ello la puesta en escena era menos cuidada, y más teniendo en cuenta que detrás de las tablas se hallaba la dirección de Gual, que era consciente de la trascendencia que tenía el decorado.¹⁴⁹ Con toda seguridad daría a los escenógrafos todo tipo de instrucciones con las características que debían presentar los espacios, al igual que el vestuario, sobre todo en el caso de obras de su autoría.¹⁵⁰ Bravo resumió muy acertadamente qué atraía a Gual de cada uno de ellos:

Gual era sensible a la «grapa» de les textures i la solidesa dels volums de Vilomara, la sobrietat i clima romàntic d'Urgellès, la sensualitat i l'observació de detalls d'Alarma, la delicadesa i entonació de Junyent o el pintoresquisme de Brunet i Pous. Cada un d'ells va marcar amb el propi segell personal els espais prèviament somiats per Gual, en general sota uns paràmetres de depuració de l'accessori superiors als d'ells, mestres d'una tradició diferent.¹⁵¹

¹⁴⁷ GUAL, A. *Mitja vida de teatre*, op. cit., 1960, p. 155.

¹⁴⁸ BRAVO, I. «Escenografía», op. cit., p. 138.

¹⁴⁹ El teatro, para Gual, significa «un acte emotiu complert. Ja en la concepció mateixa de l'obra “pesa igual la literatura i la plàstica”. L'escenografia hi és essencial: “és l'expressió muda del drama”». BRAVO, I. «Escenografía», op. cit., p. 132. Para él era muy importante la integración y correcta sintonía de todos los elementos de la escena, tal y como formularía en su teoría escénica en *Nocturn. Andante. Morat*: «Pel tema a l'esperit; pel color, als ulls i a l'esperit; per la música, a l'orella i a l'esperit encara».

¹⁵⁰ Isidre Bravo apunta a que dirigía a los escenógrafos «des seves nombroses i acuradíssimes acotacions sobre l'espai —descripció de la forma, elements arquitectònics i de mobiliari, ubicació precisa dels objectes i “tonalitat” — i els seus plànols, croquis i esbossos definitius». BRAVO, I. «Escenografía», op. cit., p. 138.

¹⁵¹ BRAVO, I. «Escenografía», op. cit., p. 140. Citado en: BERGÓS, J. *L'escenògraf Maurici Vilomara*, op. cit., pp. 225-226. En este sentido, en ocasiones había discrepancias con los grandes escenógrafos tradicionales, pues las escenografías no tenían la austeridad requerida. Gual abogaba por una síntesis de las formas, por

Junyent realizó escenografías para cuatro de las obras, algunas de las cuales constituyeron importantes estrenos: *El barber de Sevilla*, *La Margarideta*, *L'ordinari Henschel*, *Mestre Oleguer* y *Els Teixidors de Silesia*.

4.3.2.1 *El barber de Sevilla*

El barber de Sevilla [cat. 5] fue la obra que inauguró la temporada de la compañía y la «Sèrie de les Arts» (fig. 93). Se estrenó el 9 de noviembre de 1903 antecedida por una conferencia leída por Josep Pujol i Brull. Carles Capdevila fue el responsable de su traducción al catalán. El teatro estaba a reventar la noche del estreno¹⁵² y para muchos la comedia de Beaumarchais fue un descubrimiento, pues sólo la conocían a través de la ópera de Rossini del Gran Teatro del Liceo. Según Gual, esa versión operística «va fer més mal que bé al seu veritable pare»¹⁵³ y nunca se había representado tal y como la había concebido su autor. Adrià Gual justificaba en sus memorias la razón de su elección de llevar a la escena catalana dicha obra:

El barber de Sevilla de Beaumarchais, que de lectura feia tants anys que ens tenia robat el cor, vam considerar que valia la pena que fos incorporat a la nostra escena, tant per la seva qualitat literària com per la seva significació històrica i social, que converteixen l'esmentada obra en un model inicial sense precedents de la còmica moderna.¹⁵⁴



Fig. 93 Anuncio del estreno de *El barber de Sevilla*. Fuente: *La Vanguardia*, 06/11/1903, p. 7.

desproveer de detalles anecdóticos la escenografía para así dotarla de mayor expresividad, y se quejaba de que, en ocasiones, los artistas tendían al exceso gratuito y «sacrificaven l'obra a les seves dots», haciendo obras de irreprochable perfección artística que las alejaba de la intencionalidad de la dramaturgia. Cfr. BRAVO, I. «Escenografía», *op. cit.*, p. 158.

¹⁵² «El teatro presentaba un aspecto brillantísim. Un públich entusiasta omplia'l galliner; un bé de Deu de senyores y senyoretas de la millor societat barcelonina feya las galas dels palcos; una munió d'aficionats y intellectuals ocupava a la barreja butacas y passadissos... La fraternitat regnava arreu y la simpatia per la obra dels elements que constitueixen el Teatre Intim en general». J.M. «Gazeta de teatres», *La Ven de Catalunya*, núm. 1715 (Ed. Mañana), 10/11/1903, p. 2.

¹⁵³ GUAL, A. *Mitja vida de teatre*, *op.cit.*, p. 159. En el mismo sentido que Gual, apuntaba Emili Tintorer: «En Gual mereix, donchs, un sincer aplauso per haver donat a conèixer íntegrament una obra que essent vella es moderna, y que sols se coneixia aquí per l'extrafalarí llibret d'una òpera dolenta». TINTORER, E. «Teatres. El barber de Sevilla», *Joventut*, núm. 197, 19/11/1903, p. 759.

¹⁵⁴ GUAL, A. *Mitja vida de teatre. Memòries*, *op. cit.*, p. 155.

De los cuatro actos de la pieza, Oleguer Junyent se encargó de diseñar la escenografía del primero, mientras que Antoni Gracia –que debutaba como escenógrafo con esta obra– se ocupó de la casa del conde Almaviva que ambientaba los otros tres actos.¹⁵⁵ El resultado satisfizo a Gual, pues ambos lograron el objetivo de representar los espacios respectivos con la propiedad histórica que exigía una obra de tales características:

Tots els companys, captivats per las excel·lències d'aquella producció tipus, varen superar-se en zel per tal de fer-se'n dignes intèrprets, i, damunt l'encert dels fons decoratius deguts a Oleguer Junyent i a Antoni Gracia, convenientment ambientats de per tota mena de detalls que convertiren el nostre escenari en una veritable peça documental, l'obra mereixia els honoraments de l'acceptació per part dels pocs susceptibles d'entendre i deixava els altres en un estat de sorpresa sense precedents, per bé que ruixats per un bany de rialles que, aixó no obstant, en més d'una ocasió els ressonaven per dintre com un tro en llunyedança.¹⁵⁶

Las acotaciones de Beaumarchais en su obra únicamente localizaban las escenas, sin proporcionar mayores detalles acerca de cómo debía ser el dispositivo escenográfico.¹⁵⁷ En el caso del primer acto, concebido por Junyent, la acción se desarrollaba en «un carrer de Sevilla ab gelosies a totes les finestres»;¹⁵⁸ y los otros actos acontecían en la casa de don Bartolo. En el caso del acto II se precisaba que la escena representaba «el quarto de Rosina; al fons una finestra ab gelosia»;¹⁵⁹ en el acto III no se indicaba nada, ni tampoco en el acto IV, en el que únicamente se daban instrucciones que atañían al maquinista y al encargado de la iluminación: «escena fosca; se sent ploure».¹⁶⁰

Se conserva una fotografía original del decorado de Junyent en el MAE (fig. 94), que se publicó en la efímera revista *Carnet teatral*, único testimonio gráfico con el que contamos, pues no hemos localizado bocetos originales que nos permitan apreciar esa «delicadeza y entonación», que Gual admiraba de Junyent, ni tampoco fotografías tomadas durante la representación.¹⁶¹

¹⁵⁵ Una fotografía de la decoración de Gracia se conserva en el MAE-Institut del Teatre [Registro: 320692; Topográfico: F 241-03].

¹⁵⁶ GUAL, A. *Mitja vida de teatre. Memòries, op. cit.*, p. 160. Adrià Gual comenta la interpretación de los principales actores de la representación: Enric Giménez, Marta Cazorla y un hasta entonces desconocido Josep Santpere, que a partir de entonces forjó su gran reputación.

¹⁵⁷ *Cfr.* BEAUMARCHAIS, P.A. *El Barber de Sevilla: comedia en quatre actes* (trad. Carles Capdevila). Barcelona: Salvador Bonavia, 1908, s. p. Antes de iniciarse el texto catalán, Gual también señalaba en una nota cómo iba vestido el Conde de Almaviva: «El comte, en el primer acte va vestit ab sensillesa y ab una gran capa negra y barret ab l'ala abaixada. En el segon, d'oficial del exèrcit. En el tercer, vesteix trajo de batxiller; cabells a la romana. En l'últim, esplendidament vestit de noble espanyol, pero cubert ab la mateixa capa del primer acte».

¹⁵⁸ *Ibid.*

¹⁵⁹ *Ibid.*

¹⁶⁰ *Ibid.*

¹⁶¹ «Teatre Intim», *Carnet teatral*, núm. 5, 29/11/1903, s. p.



Fig. 94 Fotografia del decorado de Oleguer Junyent para el acto I de *El barber de Sevilla*. MAE-Institut del Teatre. Registro: 320692; Topográfico: F 241-03.

Oleguer Junyent pintó un decorado de tintes realistas en el que representó, sin grandes estridencias, una calle de Sevilla. El dispositivo estaba protagonizado por una gran arcuación que enmarcaba la escena y daba paso a un cruce de calles empedradas con grandes volúmenes arquitectónicos conectados entre sí por otras arcadas por las que se perdía la calle al fondo, en una marcada perspectiva diagonal que descentraba el punto de fuga. La composición era equilibrada y no faltaban detalles característicos, como un pequeño altar en uno de los muros con una Virgen, flores saliendo alegremente por una de las ventanas, un azulejo inserto en la pared, o una celosía, tal y como se indicaba en la acotación.

Probablemente Junyent seguiría para su elaboración las directrices de Gual, que le indicaría qué elementos colocar en la escena y al que, como hemos señalado, le preocupaba la fidelidad histórica y el respeto a las indicaciones de Beaumarchais; algo que queda evidenciado, por ejemplo, en el programa de mano, en el que incluyó unas aclaraciones acerca de la presentación escénica:

En la presentació escénica de l'obra de Beaumarchais, *El Barber de Sevilla*, desitjosos com sempre de aconseguir la justesa i propietat necessàries en el teatre, a fi de qu'aquest produïx en l'espectador l'impressió desitjada de l'harmonia del conjunt i tingui per ell, en lo possible, totes les apariències de la realitat, advertim que per lo que toca a la plàstica de l'obra'm procedim buscant sempre la relació d'èpoques, adaptantnos escrupulosament a las racionals advertències del autor. Aixís, en lo referent al vestit dels personatges'm cregut fer el nostre deure apartantnos en absolut dels vestits tradicionals i carinçlons ab que's presenten generalment tots els actors que prenen part en *El Barber de Sevilla*, en sa

coneguda ópera; el patró de'ls tals anacrònichs vestits's deixa veure en tota sa falsetat en l'obra dels editors A. Laplace, Sánchez et Cie. De Paris (1884) on hi ha els facsimils reproduccions dels trajos del dia del estreno. Per tant, tota vegada que El Barber de Sevilla de Baumarchais s'estrena el dia 23 de Fevrer del any 1775, en el Teatre de la Comedia Francesa de les Tulleries, m' cregut lo més llógich fer confeccionar els trajos de l'època de Carles III d'Espanya, ja qu'en tal época tingué lloch l'esmentada primera representació. Tinguis, donchs, aixó en compte, ja que en tot lo demás referent a la plàstica de l'obra s'ha procedit com en el vestir, de la mateixa.¹⁶²

En general, la prensa sólo tuvo palabras positivas para la presentación escénica, centrandose sus alabanzas en el buen gusto y la fidelidad histórica del decorado y vestuario a la época en que se desarrollaban los acontecimientos. En el caso concreto de Junyent, se admiró especialmente la magnífica entonación y la resolución de la perspectiva.¹⁶³

Las escasas críticas negativas tras el estreno únicamente apuntaron a la falta de puntualidad al comenzar la obra, al interminable intermedio, a la actuación «justa» de algunos actores y, en algunos casos, a la traducción de Capdevila. Así, Bernat i Duran, en las páginas de *Las Noticias*, manifestaba que la interpretación carecía de alma, sin estar a la altura del decorado:

El señor Gual [...] ha de tener en cuenta, o demostrarlo si ya en cuenta lo tiene, que el teatro no es el mobiliario, el decorado, los trajes tan solo, sino que es algo superior a todo esto; es la humanidad bellamente representada en las tablas, como decía Schiller. En toda obra dramática hay alma de humanidad; reflejarla lo mejor posible, es lo que han de procurar autores y actores, porque si en el escenario falta su reflejo sublime, sobran las tablas, los oropeles, los trajes, las sillas y hasta los personajes. Decimos esto, porque en la representación de *El Barbero de Sevilla* se repitió el caso de la de *Edipo*, de contemplar el auditorio en el escenario mucha luz eléctrica, ricos trajes, muebles de gran valor, sin un corazón palpitante que animase aquellos fragmentos de materia.¹⁶⁴

Destaca, a su vez, la crítica del anónimo autor del *Diario de Barcelona*, que señalaba la gran propiedad con la que había sido presentada la obra, calificando de excelente el decorado de Junyent y Gracia, «sin faltar en él pormenor alguno característico de la época a pesar de su sobriedad. El mobiliario y la indumentaria eran también de época, sin el más leve lunar en que un crítico exigente pudiera hallar motivo de censura».¹⁶⁵

¹⁶² Programa de mano de la representación en el Teatre de les Arts el 09/11/1903. MAE-Institut del Teatre [Registro: 406974; Topogràfic: F 8-03]. La revista *Pèl i Ploma* publicó un dibujo de Ramon Casas que retrata a Marta Cazorla caracterizada como Rosina. *Vid. Pèl i Ploma*, núm. 100, 01/12/1903, p. 29.

¹⁶³ M. y G. «Teatres», *Il·lustració catalana*, núm. 24, 15/11/1903, p. 296; TINTORER, E. «Teatres. El barber de Sevilla», *Joventut*, núm. 197, 19/11/1903, p. 759; J.M. «Gazeta de teatres», *La Ven de Catalunya*, núm. 1715 (Ed. Mañana), 10/11/1903, p. 2; COSTA, C. «Teatre Intim. El Barber de Sevilla de Baumarchais», *La Publicidad*, 11/11/1903 (Ed. Noche), p. 3.

¹⁶⁴ BERNAT, J. Crítica del Barbero de Sevilla publicada en el diario *Las Noticias*, 14/11/1903. Reproducida en: JUNYENT, J. M. (dir.). «Barber de Sevilla (El)». En: *Medio siglo de teatro en Barcelona: 1901-1950*, vol. 10 (s. p.).

¹⁶⁵ «Barcelona», *Diario de Barcelona*, núm. 314, 10/11/1903, pp. 13338.

Por su parte, Marc Jesús Bertran, desde las páginas de *La Vanguardia* señalaba: «en el primer acto se estrenó una decoración de calle, original de Olegario Junyent, como suya acertada de practicables, justa de entonación y con carácter local».¹⁶⁶ Por su parte, Miquel Utrillo, en *Pèl i ploma*, tras el pseudónimo «Un de la platea», también alababa la escenografía:

La presentació escènica, inmillorable; tant bé com a la Comedie Française, i aixó que es molt dir! La obra va viure sempre dintre del seu medi apropiat. El carreró de Sevilla, amarat de sol i aixiribit per la florida dels finestrals i gelosies, del primer acte, era obra de l'Olaguer Junyent, i molt digne de son autor. L'interior de la casa de Don Bartolo, molt en caràcter; decoració, mobles, cortinatges i aparatos de il·luminació, tot estava bé, tot denunciava *a vox en grito*, la mà de mestre d'en Gual, essent la decoració d'en Gracia finament pintada; i'ls trajos que vestiren tots els personatges, de rigurosa veritat històrica, en certats de tons i de detalls, i alguns d'ells, riquíssims. En resúm: *miel sobre hojuelas*, que diuhen el castellans.¹⁶⁷

4.3.2.2 *La Marguerideta*¹⁶⁸

Tras el éxito obtenido en el estreno de *El barber de Sevilla*, Oleguer Junyent trabajó seguidamente en la decoración de la obra de la siguiente velada del *Teatre Íntim*, celebrada el 16 de noviembre (fig. 95). En esa ocasión se estrenaba nuevamente un clásico, pero esta vez de un autor alemán, Goethe. La pieza escogida era el célebre *Fausto*,¹⁶⁹ aunque no se trataba de la obra completa, sino de una adaptación del poeta Joan Maragall, autor de la traducción al catalán de la magna obra del alemán. En ella escogía fragmentos seleccionados, concretamente, aquellos que narraban los amores de Fausto y Margarita, con la peculiaridad de ser ambientados en la época contemporánea, en línea con las corrientes naturalistas. Se estrenó bajo el título de *La Marguerideta* [cat. 6].¹⁷⁰

¹⁶⁶ BERTRAN, M. J. «Teatre Intim», *La Vanguardia*, 10/11/1903, p. 4.

¹⁶⁷ UN DE LA PLATEA, «Teatralia», *Pèl i Ploma*, núm. 99, 01/11/1903, p. 344

¹⁶⁸ En el programa de mano figura como «La Margarideta», pero nos ceñimos al título original de la obra de Maragall.

¹⁶⁹ No será la única vez que Junyent conciba una escenografía para la célebre obra de Goethe pues, como veremos posteriormente, en 1905 llevaría a cabo dos decoraciones para la versión operística de *Gounod* en el Gran Teatro del Liceo: las del acto III y la del cuadro del ballet de la noche de Walpurgis, en el acto V.

¹⁷⁰ Acerca de este traslado a la época contemporánea, señalaba el *Diario de Barcelona*: «Los pensamientos, el diálogo, el lenguaje son los mismos del “Fausto”, están fielmente traducidos, hasta sin eufemismos, en toda su crudeza, en los pasajes más escabrosos; pero la *Marguerideta* es una modistilla de nuestros días; el Doctor Fausto toma el nombre de *Enrich* y se convierte en un joven de la clase media de hoy; Mefistófeles pasa a ser el *company* de aquél; *Valentí*, el hermano de la modista, es un soldado de cualquiera de los regimientos actuales. El “Fausto” es una obra de belleza y de interés eternos, viene a decir Maragall en la “Advertencia” que antes de la representación leyó D. Salvador Vilaregut, y puede adaptarse a todas las épocas, pues en todas viven los tipos creados por Goethe». «Barcelona», *Diario de Barcelona*, núm. 321, 17/11/1903, p. 13658. Para un análisis en profundidad de la adaptación realizada por Maragall *vid.* TUR, J. *Maragall i Goethe: Les traduccions del Faust*. Biblioteca Torres Amat 2. Barcelona: Universitat, 1974, pp. 187-218.



Fig. 95 Programa de mano de la representació de *La Marguerideta* en el Teatre de les Arts el 16/11/1903. MAE-Institut del Teatre. [Registro: 406989; Topogràfico: F 8-3].



Fig. 96 Fotografia de escena de la *La Marguerideta* en la que se aprecia el decorado de Junyent para los cuadros 1 y 6. Reproducida en: *El Teatre Català*, núm. 7, 14/04/1912, p. 6.

La representación iba precedida por una conferencia del mismo Maragall leída por Salvador Vilaregut, en la que explicaba sus intenciones. Señalaba Maragall en su discurso:

No es un drama tan humà que passa sempre i pertot? Doncs nosaltres el sentirem ben nostre si el veiem pasar ara i aquí [...] I aixís sembla que s'hauria de fer amb totes les grans obres d'art que, contenint un fort sentit universal, han sigut naturalment realitzades dintre d'una realitat particular: realitzarles altra vegada dintre de cada particularitat de temps i lloc, perquè aixís la seva universalitat resulti sempre, i per tot arreu viva i penetrant, i manifesti la profunda unitat de l'art i la vida.¹⁷¹

La obra maragalliana se dividía en tres actos y ocho cuadros, y para su presentación escénica se realizaron al menos cuatro decoraciones nuevas, aunque sólo conocemos el aspecto de dos de ellas.

Los escenógrafos encargados de diseñarlas fueron, además de Junyent (cuadros 1 y 6, ambientados en una plaza), Miquel Moragas y Salvador Alarma (cuadros 3, 4, 5, escenas en el jardín de la casa de la señora Marta; y 7, en una catedral) y Fèlix Urgellès (cuadro 8, en una prisión). No hemos podido averiguar a quién fue asignada la decoración del segundo cuadro –en caso de que se llevara a cabo–, que de acuerdo con el texto de Maragall acontecía en «una habitación pequeña y limpia»,¹⁷² pues no se indica en el programa de mano ni tampoco en la prensa histórica consultada.

Las acotaciones del texto de Maragall, en el caso del cuadro primero decorado por Junyent, únicamente marcaban la localización espacio-temporal: «Es domingo. Una plaza. Se ve pasar gente».¹⁷³ Por su parte, las del cuadro 6, que sucede en el mismo espacio, proporcionaban datos más precisos acerca de las características del mismo:

Placita delante de la casa de Margarideta. Una iglesia al fondo. Una capillita de la virgen de los Dolores a uno de los lados. Una fuente en el medio. Es hacia la tarde. Sale Margarideta con un cántaro y un ramo de flores, que lleva a la capilla y enciende una lámpara que cuelga delante, rezando una oración a la virgen.¹⁷⁴

Gracias a una fotografía de escena publicada en la prensa conocemos el aspecto de parte de la escenografía que Junyent concibió (fig. 96).¹⁷⁵

¹⁷¹ GALLÉN, E. «Maragall i Gual, difusors del teatre de Goethe», *op. cit.*, p. 41. La conferencia fue publicada de manera completa en *Pèl i Ploma*, núm. 98, 01/10/1903, pp. 311-314.

¹⁷² GOETHE, J.W. *La Marguerideta: escenes del «Faust»: drama en tres actes i vuit quadros* (traducció de Joan Maragall). Barcelona: L'Avenç, 1904, p. 26. Texto traducido al castellano del original en catalán.

¹⁷³ GOETHE, J.W. *La Marguerideta...*, *op. cit.*, p. 17. Texto traducido al castellano del original en catalán.

¹⁷⁴ GOETHE, J.W. *La Marguerideta...*, *op. cit.*, p. 69. Texto traducido al castellano del original en catalán.

¹⁷⁵ Esta fotografía se publicó años después del estreno, en 1912, en un número extraordinario dedicado a Joan Maragall («La Marguerideta», Escenes del «Faust». Drama d'en Maragall, estrenat al Teatre de les Arts», *El Teatre Català*, núm. 7, 14/04/1912, p. 6). En las crónicas publicadas en fechas contemporáneas al estreno no hemos localizado ninguna fotografía de la escenografía de Junyent, ni tampoco de la de Urgellès para el cuadro 8, ambientada en una prisión. Aparentemente tan solo se reprodujo en la prensa el aspecto de la concebida por Miquel Moragas y Salvador Alarma para el cuadro 7, que fue la que más éxito de crítica tuvo. *Cfr. Il·lustració catalana*, núm. 26, 29/11/1903, p. 327.

Aunque la imagen centra la atención en los actores protagonistas y no nos permite apreciar el decorado completo, los detalles que se muestran nos revelan que se trata de una escenografía realista que nos recuerda visualmente a la de *El barbero de Sevilla*, protagonizada por elementos arquitectónicos, tales como los robustos sillares de los muros y las arcadas. En la imagen identificamos alguno de los componentes indicados por Maragall en el texto, como la capillita de la virgen de los Dolores, en la que la Virgen aparece sobre una ménsula, muy similar a la que Junyent había introducido en la calle sevillana de la obra de Baumarchais. La fuente no se aprecia en la imagen, pues según Maragall se localizaba en el centro de la plaza, aunque Junyent podría haberla transformado y haberla situado excavada en el muro, bajo el arco en el que se sitúan los actores. Tampoco parece que hayan elementos de atrezzo, limitándose el decorado únicamente al telón pintado, en el que no faltan detalles como el balcón con las flores – también muy semejante al de *El barbero de Sevilla*– y la puerta, que podría ser la de la casa de Marta.

El instante captado por la fotografía mencionada nos permite identificar el momento exacto de la representación. Se trata de la escena final del cuadro 6 y en ella vemos a los diferentes actores rodeando al personaje de Valentín, probablemente en el instante en que estaría realizando el siguiente parlamento:

Me moro: veus-ho aquí; dit i fet... Què fan allí les dones grinyolant? Veniu aquí... (Tots el volten). Escolta, Marguerideta: tu encara ets jove, i no'n sabs prou de fer les coses ben fetes. Mira: si vols que t'ho digui, ja que t'has posat a fer bagassa, siga-u del tot, dóna!¹⁷⁶

La obra no gozó de tanto éxito como la anterior. La adaptación de Maragall fue criticada por la prensa al reducir y simplificar el argumento y eliminar el simbolismo y la parte fantástica de la obra original, lo que le otorgó un carácter fragmentario que, unido a la brevedad de los cuadros –que para algunos producía el «efecto del cinematógrafo»¹⁷⁷– dificultó la puesta en escena y la comprensión por parte del público que, pese a todo, aplaudió a rabiar:

El poeta catalán ha querido respetar literalmente el original de Goethe; se ha limitado a escoger las escenas y a traducirlas; no se ha atrevido a amasarlas, a refundirlas para hacer con ellas una obra teatral distribuida en los actos convenientes, desarrollada en la forma que exige la naturaleza del arte dramático. Añádase a esto que las mutaciones de escena imponen largos intermedios, que por no haber explicado con bastante claridad en el programa y por no haberse atendido luego a las instrucciones dadas, el público no acertó a distinguir lo que eran entreactos de lo que constituían simples cambios y que hay siete interrupciones y la mayor parte de los cuadros son cortísimos y se tendrá una idea de cuan difícil había de ser mantener despierto el interés del público. Y, no obstante,

¹⁷⁶ GOETHE, J.W. *La Marguerideta...*, *op. cit.*, p. 78.

¹⁷⁷ «Revista de Espectáculos. Teatro de las Artes». En: *Almanaque del Diario de Barcelona para el año 1905*. Barcelona: Impr. del Diario de Barcelona p. 129.

pasados los primeros cuadros, cuando la extrañeza de la rapidez de las visiones se hubo desvanecido, en cuanto apareció el drama y los caracteres adquirieron consistencia, los espectadores escucharon con religioso silencio, se interesaron en lo que pasaba en escena, conmovieron y prorrumperon en grandes aplausos al final de los cuadros.¹⁷⁸

En la misma línea se hallaba la valoración de Emili Tintorer desde las páginas de *Joventut*, que también criticaba que Maragall hubiera trasladado la historia a la época contemporánea:

Si a la lletra y a l'acció hi hagués acompanyat el medi y'ls personatjes y tot, si enlloch de modistas, mals companys, militars, senyoretas, etc., hagués conservat els personatjes del Faust en tota sa grandiositat y vaguetat poemáticas, jo sols aplaudiments y enhorabona tindria pera l'autor, quina traducció y bon intent admiro com se mereixen. Però, tal com ho ha fet, jo crech que s'ha equivocat, crech que'l drama de la Margarideta que vegerem al «Teatre Íntim», si bé humaníssim y punyent en el fons, se resent de grans inverosimilitats, puerilitats y fins falsetats en els detalls, en l'acció y en la psicologia mateixa dels personatjes, si'l consideréis com un drama d'avuy que passa entre tipos de nostres temps. Y tot aixó contribuheix a que la impressió sigui menys fonda. Desorientats y extranyats molt sovint per aquestas petites incongruencies y per lo deslligat de l'acció, el nostre esforç pera entrar de ple en el drama ha d'ésser doble, puig a cada instant las paraulas y fins el maieix obrar dels personatjes, que físicament veyém com si fossin d'ara, ens fan recordar qu'era en un món més abstracte y més fantástich, y qu'eran unas altras costums y un altre medi els qu'en Goethe reflectia y pintava.¹⁷⁹

En las crónicas del estreno apenas hay referencias a la escenografía, pues prácticamente todas se focalizaron en comentar la adaptación del texto realizada por Maragall y la interpretación de los actores. Así, los comentarios se limitaban a señalar, de manera general, que produjeron un «buen efecto», que fueron muy «acertadas» o que todas estuvieron a la altura;¹⁸⁰ aunque otros críticos, como el mencionado Tintorer, las consideraron «muy justas», haciendo tan sólo unos pequeños apuntes a las decoraciones de Moragas y Alarma y a la de Urgellès: «La que m'agradà més fou la del tercer acte [...], magistral de perspectiva y de color. La del últim quadro'm va semblar massa bonica».¹⁸¹

¹⁷⁸ «Barcelona», *Diario de Barcelona*, 17/11/1903, p. 13658. El propio Gual recordaba en sus memorias que pese a las críticas hacia el texto, la obra se impuso al auditorio y ni él ni Maragall se arrepintieron. GUAL, A. *Mitja vida de teatre...*, *op. cit.*, p. 163.

¹⁷⁹ TINTORER, E. «Teatres», *Joventut*, núm. 198, 26/11/1903, p. 772.

¹⁸⁰ *Vid.* por ejemplo: VIROLET. «A cala Talia», *¡Cu-cut!*, núm. 99, 19/11/1903, p. 743; «Barcelona», *Diario de Barcelona*, 17/11/1903, pp. 13658-13659; X. «Les Arts», *La Veu de Catalunya*, núm. 1722, 17/11/1903 (Ed. Tarde), p. 2; BERTRAN, M. J. «Teatre íntim. La Margarideta», *La Vanguardia*, 17/11/1903, p. 3; C. «Teatre Intim. La Margarideta», *La Publicidad*, 17/11/1903 (Ed. Noche), p. 3.

¹⁸¹ TINTORER, E. «Teatres», *Joventut*, núm. 198, 26/11/1903, p. 773.

4.3.2.3 *L'ordinari Henschel*

En la primera década del siglo XX, la influencia de Gerhart Hauptmann –ilustre representante del naturalismo en Alemania– en el teatro catalán se hizo patente por la considerable cantidad de traducciones de las obras de este autor que comenzaron a llevarse a cabo y que se representaron en los escenarios barceloneses.

En su «Sèrie de les Arts», Gual estrenó dos de sus obras, antes incluso de que su publicación en catalán viera la luz. Es el caso de *L'ordinari Henschel*, traducida por August Pi i Sunyer, y que se publicó en 1908. También el de *Els Teixidors de Silesia*, que apareció un año después, en 1909, traducida por Carles Costa y Josep Maria Jordà. Gual señalaba en sus memorias que en la «Sèrie de les Arts»:

Calia que Ibsen y Hauptmann aportessin a les nostres representacions el seny i els guiatges de les modernitats aleshores consentides. Ens era de totes passades indispensable. [...] Amb aquesta obra i *Els Teixidors de Silèsia* inauguràvem catalanament una cordial amistat amb Hauptmann, que deixaria rastres en els annals de les nostres escomeses renovadores i exemplars.¹⁸²

L'ordinari Henschel [cat. 7] se estrenó en el Teatre de les Arts el 18 de diciembre de 1903.¹⁸³

Gual probablemente la conoció mientras estaba en París, pues fue llevada a la escena por André Antoine –uno de los referentes para la regeneración del teatro catalán del Modernismo y para el propio Gual– en el *Théâtre Antoine*, el 24 de mayo de 1901, con escenografía de Eugène Ronsin. Probablemente Gual pudo asistir a la representación, quedando fascinado por el autor y resuelto a llevar la obra a la escena catalana. De Hauptmann le conquistó su interés por reflejar una realidad no exclusivamente superficial, observable, sino la vida interior de los personajes, la simbología de sus pasiones, los elementos oníricos, etc.¹⁸⁴

Gual rememora que buena parte del público consideraba una osadía por su parte el llevar la obra a la escena, y más teniendo en cuenta que el italiano Ermete Zacconi, un actor estelar del momento, la había protagonizado en el Teatro Novedades hacía muy poco tiempo.¹⁸⁵ No obstante, para Gual dicha representación no había respetado la obra original, sino que simplemente había estado dirigida al enaltecimiento del actor, traicionando el espíritu con el que había sido escrita. Gual, consciente del error, planteó una escenificación basada en la creación de un ambiente de apariencia realista, cautivador del público y coherente con el mensaje del autor:

¹⁸² GUAL, A. *Mitja vida de teatre...*, *op. cit.*, pp. 156-157.

¹⁸³ El estreno estaba previsto para el lunes 14 de diciembre, pero por indisposición de Serafina Ferrer, una de las actrices, se suspendió y se pasó al viernes 18 del mismo mes. *Cfr. La Vanguardia*, 14/12/1903, p. 3

¹⁸⁴ *Cfr.* SIGUAN, M. «L'ideari d'Adrià Gual en el marc de la renovació del teatre català i la introducció de G. Hauptmann a Catalunya». En: *Homenatge a Antoni Comas. Miscel·lània in memoriam*. Barcelona: Facultat de filologia, 1985, p. 438.

¹⁸⁵ *Il Vetturale Henschel* se había estrenado el 4 de abril de 1903.

L'estudi conscient que havíem fet de l'obra; l'esperit dels caràcters que havíem administrat als personatges; la indumentària que denunciava la seva filiació civil, van aconseguir un cas de suggestió que esborrava màgicament la comesa de l'actor, convertit, això sí, en el nostre cas, en un instrument màxim de l'orquestració concebuda per l'autor. [...] Durant aquella vetllada, ambientada per les decoracions d'Alarma i de Junyent, tots els nostres companys van formar un sol esperit.¹⁸⁶

Para la obra se realizaron dos decoraciones nuevas, elaboradas por Oleguer Junyent (actos I, II, III, V) y la sociedad formada por Miquel Moragas y Salvador Alarma (acto IV). La decoración, por tanto, fue la misma para todos los actos elaborados por Junyent, pues de acuerdo con las acotaciones del texto de Hauptmann, únicamente cambiaban los momentos del día y algunos elementos de la escena.

Los tres escenógrafos concibieron unos dispositivos de apariencia realista en línea con los procedimientos del «simbolismo latente de apariencia real y anatomía naturalista». Tal y como ha estudiado la Dra. Anna Solanilla, estos se fundamentan en procesos de creación de carácter metonímico, basados en manipulaciones que no trasgreden el referente y que, de esta forma, permiten al espectador acceder de manera sencilla al reconocimiento e identificación de la realidad:

El plantejament escènic naturalista d'algunes de les propostes del Théâtre Libre a finals del segle dinou, ben segur que van ajudar a consolidar el plantejament d'Adrià Gual sobre la necessitat d'un teatre d'una escenografia per al poble. És a dir, el teatre pot romandre sovint per indrets més abstractes i emotius (simbolisme manifest) però també ha de poder parlar del quotidià amb un llenguatge de fàcil accés i comprensió per al públic general, aquest és el cas de l'escenografia del simbolisme latent gualiana [...] un espai amb la voluntat de donar adequades referències del lloc, però que al mateix temps es veu suaument alterat per accentuar la metàfora que en segon nivell han de tenir els espais.¹⁸⁷

En el acto I, Hauptmann describió profusamente, sin dejar nada al azar, cómo debía ser la escena cuya escenografía elaboró Junyent y que se mantuvo en el resto de los actos:

Una pobre habitación en el subterráneo de la fonda «Cisne Gris». Por dos ventanas de la izquierda, colocadas muy arriba, pasa la luz crepuscular de la caída de tarde de invierno. Bajo las ventanas hay una cama de madera blanca pintada de amarillo, en la que se haya enferma la señora Henschel. Tiene unos 36 años. Al lado de la cama, una cuna donde está la hija de la enferma, una nena de medio año. Otra cama tocando la pared del foro, que está como lo demás de la habitación, enlucida de azul grisoso. Hacia delante y a la derecha, una estufa de mayólica de color tostado, con un banco al lado. Cerca de la estufa hay apilada leña cortada en pequeños trozos. En la pared de la derecha, una pequeña puerta que se abre a otra habitación. Agné Schal, chica joven y fuerte, está llena de trabajo. Ha dejado sus zuecos en un rincón y sólo lleva sus medias gruesas de lana

¹⁸⁶ GUAL, A. *Mitja vida de teatre...*, *op. cit.*, p. 167.

¹⁸⁷ *Cfr.* SOLANILLA, A. *L'Escenografia simbolista d'Adrià Gual*, *op. cit.*, vol IV, núm. 141.

azul. Saca de la estufa un perol en el que se cuece alguna cosa y enseguida lo vuelve a colocar. El cucharón, la espumadera y el colador están encima del banco y una jarra gruesa, oronda y con cuello estrecho está en el suelo; el cántaro de agua está al lado. Las faldas de Agné están recogidas retorcidas, el cuerpo que lleva es gris oscuro y sus brazos musculados están desnudos. Alrededor de la estufa hay colgadas cuatro barras que forman un cuadrado horizontal en el que se ven tendidas medias largas de las llamadas de caza, chamarras, pantalones de cuero y un par de botas de agua. A la derecha y más allá una caja y un armario; viejos muebles de Silesia. Por la puerta abierta del foro se ve un amplio y oscuro corredor subterráneo y al fondo una puerta de colores brillantes. Detrás de ella hay una escalera de madera que lleva al mismo nivel. Arriba de esta escalera siempre quema una luz de gas que hace que los vidrios se iluminen por la transparencia. Es mediados de febrero y fuera hace mal tiempo. Franz, un chico joven vestido casi pobremente de cochero, a punto de marcharse, se asoma al interior sin cruzar la puerta.¹⁸⁸

De la decoración de Junyent se conserva una fotografía que muestra un momento del acto V, en la que además se aprecia en la parte superior del escenario el emblema del *Teatre Íntim*, con el lema *Humanae Vitae Imago* —el teatro, imagen de la vida humana—, enmarcado por una decoración vegetal (fig. 97).¹⁸⁹ El decorado de Junyent es deudor del proyectado por Eugène Ronsin para la puesta en escena parisina (figs. 98, 99), por lo que sin duda Gual habría estudiado en profundidad todos los aspectos de la *mise en scène* antoniana, que habría compartido con los escenógrafos. Anna Solanilla señaló acerca de esta última:

L'escenografia, basada en la funció descriptiva del medi i amb una adequada proporció i composició dels espais segons la identitat del lloc geogràfic i temporal, és unificada en un tractament atmosfèric mitjançant la il·luminació. En la reproducció del projecte escenogràfic per al primer acte de M. Ronsin, on la llum només entra a l'espai a través de dues petites finestres, se'ns descobreix, en penombra, un interior rural de sostres baixos i obscurs, tancat per un sostre amb perspectiva forçada i d'exagerades línies obliqües en fuga que oprimeixen l'espai. L'escenografia és igual d'opressiva que l'estat de les ànimes dels personatges del drama. El dispositiu vol significar les conductes negatives, grolleres i incestuoses de Henschel en el mateix espai on viu. M. Ronsin també posa en joc la significació metafòrica del lloc escenogràfic.¹⁹⁰

¹⁸⁸ Cfr. HAUPTMANN, G. *L'ordinari Henschel: drama en cinch actes* (trad. De August Pi i Sunyer). Barcelona: Impr. de Salvador Bonavía, 1908, pp. 7-8. Traducción del catalán al castellano por la autora de esta Tesis.

¹⁸⁹ Hay que puntualizar que la revista *Il·lustració catalana*, núm. 30, 25/12/1903, p. 382, reproduce las dos escenografías de la obra y solo las atribuye a Moragas y Alarma, lo que inicialmente puede inducir a confusión. Para llevar a cabo la atribución de dicha decoración a Oleguer Junyent nos hemos basado en el estudio que Isidre Bravo realiza acerca de las escenografías de las obras de Adrià Gual, ya que las fuentes de la época localizadas (programas de mano y prensa histórica), únicamente se refieren a Junyent, Moragas y Alarma como escenógrafos de la obra, sin especificar cómo se reparten los actos. BRAVO, I. «Escenografia», *op. cit.*, p. 141.

¹⁹⁰ Cfr. SOLANILLA, A. *L'Escenografia simbolista d'Adrià Gual*, *op. cit.*, p. 266.



Fig. 97 Decoración de Oleguer Junyent para el Acto V de *L'Ordinari Henschel* en el Teatre de les Arts. MAE-Institut del Teatre. Registro: 320682; Topográfico: F 284-11 [Fotógrafo: Rafael Areñas].



Fig. 98 Decoración del acto I por E. Roisin para *Le voiturier Henschel* en el Théâtre Antoine [Dibujo de M. Paquereau]. Fuente: *L'Art du Théâtre. Revue mensuelle*, 1901, p. 151.

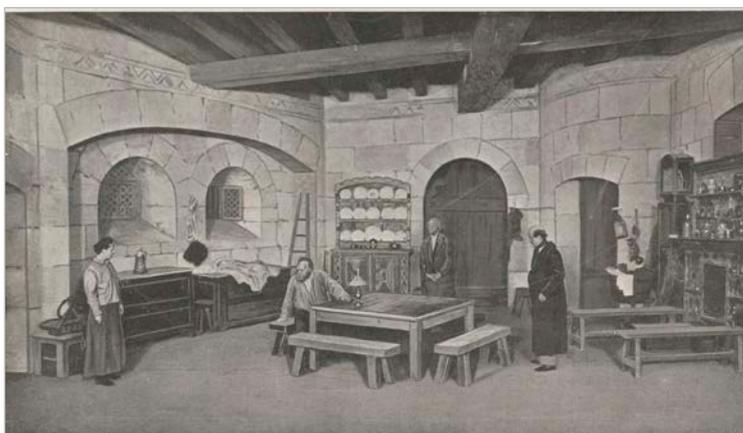


Fig. 99 Decoración de E. Roisin para el acto V de *Le voiturier Henschel* en el Théâtre Antoine. Fuente: *L'Art du Théâtre. Revue mensuelle*, 1901, p. 151.

Así, en la fotografía que muestra la escenografía de Junyent se aprecia la gran semejanza con la del francés:

L'actitud del personatge principal és gairebé mimètica i, en la seva interpretació fixat a la taula, recorda de manera notable les fotografies i els documents de l'escenificació al Théâtre Antoine. A l'esquerra de l'escena se situen les mateixes dues petites finestres. El sostre, resolt a partir de les diagonals de les bigues, recorda molt el decorat de M. Rosin del Théâtre Antoine, tot i que en l'escenografia parisenca es resol de manera molt més versemblant, malgrat l'exageració dels punts de fuga, alhora que es genera una composició més elaborada i complexa. També la porta d'accés a l'estança està situada en la mateixa àrea de l'escenari i manté la llinda de la mateixa forma arrodonida. Fins i tot la taula i el banc, que són el mobiliari principal, són d'estil i forma molt similars als de l'escenografia dels francesos M. Ronsin i M. Ménessier. En les fotografies de la proposta es constata la voluntat de no desenvolupar un teatre de sentiments deslligat de la realitat. Vestuari i complements estan seleccionats amb cura i voluntat d'evocar naturalment la geografia rural alemanya, context de l'escenificació.¹⁹¹

Un aspecto que difiere de la escenografía de Ronsin es que pese a que en la de Junyent la luz también penetra por dos ventanas, su tamaño es mucho más reducido que en el caso del francés. Además están mucho más elevadas y las celosías se han transformado en rejas, lo que genera un ambiente todavía más asfixiante y una atmósfera más oscura, algo que fue jocosamente destacado en algunas crónicas, como la de Virolet (Josep Morató) en el semanario satírico *¡Cucut!*:

Home, senyor Gual, trobo que fa molt agarrat això de que totes las obras que representa las fassi interpretar mitg a las foscas. (Parlo del escenari, no de la sala). L'un cop perquè la cosa passa de nit, com en «Joan Gabriel Boreckman», l'altre cop perquè la escena figura un soterrani, com en «L'ordinari Henschel», vostè sempre troba medi d'estalviar el llum... Y això trobo que no está be y crech que fins, pera evitar el qué dirán, hauría de procurar evitarho. De lo contrari, faré córrer per tot arreu que'l teatre Intim és subvencionat pels oculistas y els óptichs.¹⁹²

Las críticas fueron muy positivas y, en la inevitable comparación, la puesta en escena del Teatre Íntim superó con creces a la del Novedades con Zaconni, además de ser mejor comprendida por el público al interpretarse en catalán: «L'ordinari ha fet oblidar del tot aquella altra de *Il vetturale* que va servirnos el gran Zaconni».¹⁹³

Los comentarios en prensa acerca de las escenografías seguían la tónica de los formulados en anteriores representaciones, es decir, apuntaban a su corrección y acierto, pero sin mayor profundización acerca de un significado más trascendental. Así, por ejemplo, señalaban que constituían «hermosos marcos para los delicados cuadros de la

¹⁹¹ SOLANILLA, A. *L'Escenografia simbolista d'Adrià Gual, op. cit.*, pp. 297-298.

¹⁹² VIROLET (Josep Morató), «A ca la Talia», *¡Cu-cut!*, núm. 104, 24/12/1903, p. 823.

¹⁹³ N.N.N. «Teatros», *L'Esquella de la Torratxa*, núm. 1303, 23/12/1903, p. 820.

obra, y especial el cuarto acto, de una dificultad grande por el movimiento de los personajes, resultó inmejorable».¹⁹⁴

Fue la obra de más éxito del *Teatre Íntim* hasta la fecha, causando una honda impresión en el público gracias a la armonía conseguida a través de todo el conjunto de elementos: actuación, dirección y presentación escénica, logrando la compañía uno de sus grandes hitos:

L'èxit inmens que va obtenir l'Intim al posarla en escena, se deu senzillament a que per medi de dugues hermoses decoracions d'en Moragas, d'Alarma i d'en Junyent, plenes de caràcter, de detalls i il·luminades amb una gran veritat, va donarse al drama el seu ambient natural; i als personatges va vestir-se tal com mana l'autor en ses llargues acotacions, es a dir, de l'any 1860, i va caracterisàrsels d'una manera perfecta, i com que tots els papers secundaris i fins la comparsa van ser tinguts admirablement i les primeres parts, sense volguer actuar de eminències, ho feren molt bé, enmotllant-se al conjunt general, d'un equilibri perfecte, la representació va resultar una delícia i un triomf dels més repicats per en Gual i els seus companys.¹⁹⁵

4.3.2.4 *Mestre Oleguer*

El 4 de enero de 1904 el Teatre Íntim llevó a la escena *Mestre Oleguer* [cat. 8], monólogo en un acto de Àngel Guimerà: «Guimerà feia acte de presencia per vies del seu *Mestre Oleguer* que aportaria a les nostres sessions una paternitat llegendària i ben seva [...]».¹⁹⁶ Se trataba de una reposición, pues había sido escenificado en diversas ocasiones desde su publicación en 1896. En esa misma sesión se reponía, a su vez, *Eridon i Amina*, de Goethe, y se estrenaba *Torquemada en el foc*, de Pérez Galdós, adaptada por Josep Pujol i Brull.

En esta ocasión Gual confió la decoración exclusivamente a Oleguer Junyent, que de acuerdo con las acotaciones dadas por Guimerà, debía representar:

[...] una calle de Barcelona del barrio de la Ribera, cerrada por una formidable barricada a la que se puede subir por medio de cajas, botas, sacos de tierra y otro tipo de objetos de la que está formada. Las casas de los lados están a medio derruir por el bombardeo y el incendio. En la escena, y entre las ruinas, cadáveres de catalanes. Por todas partes reina la desolación más completa.¹⁹⁷

Lamentablemente no hemos localizado ninguna fotografía de escena, pues la representación no trascendió en la prensa –quedó en un segundo plano al centrar las crónicas la atención en *Torquemada en el foc*– y los escasos comentarios de las crónicas

¹⁹⁴ PALMERAS, P. «El Teatre Íntim», *La Academia Calasancia: òrgano de la Academia Calasancia de las Escuela Pías de Barcelona*, núm. 283, 07/01/1904, p. 144. Para más información *vid.* C. «Espectáculos. Teatre Íntim», *La Ven de Catalunya*, 19/12/1903 (Ed. Noche), p. 3; J.M. «Gazeta de Teatres», *La Ven de Catalunya* (Ed. Tarde), 19/12/1903, p. 2; «Barcelona», *Diario de Barcelona*, 19/12/1903, pp. 15098-15099.

¹⁹⁵ EL DE LA PLATEA [Miquel Utrillo], «Teatres», *Pèl & ploma*, núm. 100, 01/12/1903, pp. 359 y 362.

¹⁹⁶ GUAL, A. *Mitja vida de teatre...*, *op.cit.*, p. 167.

¹⁹⁷ GUIMERÀ, A. *Mestre Oleguer. Monòlech*. Barcelona: La Renaixensa, 1896, p. 5.

fueron muy negativos, aunque no en relación al decorado sino a la ejecución: «el monòleg de Guimerà fou pèssimament presentat y pèssimament dit per en Giménez, que no sabia'l paper».¹⁹⁸

Se criticó el hecho de que apareciera una bandera anacrónica, aspecto que nos llama la atención que se le escapase a Adrià Gual, que se esforzaba por ser fiel a la verdad histórica: «se oyeron silbidos al aparecer una bandera anacrónica. Es probable que serían los amigos de la verdad histórica, porque no queremos suponer que la protesta saliera de un grupo de *mascles* contra la bandera roja y gualda, que aún no se conocía en la época de la guerra de sucesión».¹⁹⁹ Parece que además falló la tramoya que debía cerrar el telón, lo que fue objeto de sorna en *La Tralla*, que aprovechó para burlarse del naturalismo de la obra:

Sobre tot, el final va estar á grán altura. Aquestos íntims son la mar de realistas. Figúrinse que per donar una idea de que'l Mestre Olaguer era mort, ben mort, un cop acabada l'obra, el taló no queya. Y la gent vinga mirar lo que passava y no veyam rés de nou fora d'aquella bandera que va ser rebuda como si sempre fossin Jochs Florals. Veyent que'l taló no queya vaig preguntar á un iniciat qué era lo que representava alló y'm va, dir qu'era per veure com els morts s'anavan descomponent de mica en mica. Y ell ho veyia aixís mateix. Després va dirme un acomodador que no hi havia tal cosa, sino que era per descuyt dels tramohistas.²⁰⁰

4.3.2.5 *Els teixidors de Silesia*

El ciclo de la «Sèrie de les Arts» concluyó con otra obra de Hauptmann, *Els teixidors de Silesia (Die Weber)*, traducida por Josep Maria Costa y Carles Jordà [cat. 9] y última para la que trabajó Junyent en esa temporada.

La escenografía de la obra, de cinco actos, le fue encomendada en exclusiva. Podemos considerar este encargo su primer trabajo de envergadura para una compañía, ya que hasta ahora lo hemos encontrado compartiendo cartel con otros escenógrafos o, en caso de asumir el decorado en exclusiva, se trataba de obras pequeñas que exigían una sola decoración, como el monólogo *Mestre Oleguer*.

Si *L'ordinari Henschel* había constituido un reto para el *Teatre Íntim* por haberse representado por una compañía italiana de éxito poco antes, la nueva obra lo era por el argumento, un drama de justicia social que llevaba a la escena un hecho de la historia reciente: la sublevación de unos tejedores en Silesia acontecida en 1840. Hasta ese momento ninguna empresa teatral catalana se había atrevido a llevarla a la escena por su fama revolucionaria, pero Gual se sentía con el deber de hacerlo por fidelidad a los pilares de su compañía:

¹⁹⁸ TINTORER, E. «Teatres», *Juventut*, núm. 205, 14/01/1904, p. 33.

¹⁹⁹ C. «Espectáculos. Teatre Intim», *La Publicidad* (Ed. Noche), 05/01/1904, p. 3

²⁰⁰ «Desde'l palco del oncle», *La Tralla: setmanari satírich*, núm. 11, 09/01/1904, p. 3.

En aquells moments, com ara, les qüestions socials constituïen una profunda preocupació en els estaments acomodats, els quals [...] s'esforçaven a posar el cap dessota l'ala. El nostre abonament era, en gran part, compost d'elements no pas mancats d'ales amagadores, i, assabentats, a mitjes, que l'obra de Hauptmann tirava cap als verals de la justícia social, amb certs càires d'estridència, van trovar que jo no corresponia la seva gentilesa d'abonats. M'explico, fins a cert punt, que pensessin així, [...] però no podia traïr els propòsits de formació d'aquell programa, perquè, o «el Teatre Intim» venia a fer el que no feien les empreses comercials o no tenia raó d'existir, i si jo, d'altra banda, m'havia erigit en propagador del teatre independent –mai antiartístic–, havia d'assumir totes les conseqüències del meu propòsit, abans que contentar els parroquians, perquè vivia segur que entre la dolçor i l'amargor de les obres ofertes germinava una estètica salvadora. Però d'altra banda, em calia que ells s'abonessin, perquè això podia beneficiar els necessitats de certes revelacions d'ordre principalment estètic. Així no obstant, el meu propòsit, que va descontentar les persones del bon passament, no va pas entusiasmar ni de bon tros, aquells que jo creia que veurien amb entusiasme l'abnegació de la nostra idea.²⁰¹

De acuerdo con el texto de Hauptmann, la acción transcurre en diversos lugares: el acto I, en una nave de la fábrica textil de Dressiger, en Peterswaldau (Silesia); el acto II, en la casa destartada del tío Baumert; el acto III, en la taberna; el acto IV, en la casa de Dreissiger; y el acto V, en la casa del abuelo Hilse. La obra se había representado en París por primera vez, en el Théâtre Libre de Antoine, el 29 de mayo de 1893, mucho antes que *L'ordinari Henschel*.²⁰²

De las escenografías que llevó a cabo Junyent (cuyo número total ignoramos), sólo conocemos el aspecto de la correspondiente al acto III –el más valorado por la crítica– ubicado en una taberna, gracias a una fotografía tomada durante una representación (fig. 100).²⁰³

Hauptmann, como era habitual, describió en su texto con todo lujo de detalles los aspectos relativos al dispositivo escénico para este acto:

Una sala grande, el techo se sostiene por una gran columna, en medio de la escena, alrededor de la cual hay mesas. La puerta de entrada, al fondo, un poco a la derecha. La puerta abierta, se ven barriles de cerveza. A la derecha de la puerta, en el rincón, el

²⁰¹ GUAL, A. *Mitja vida de teatre...*, op. cit., p. 173.

²⁰² «Depuis la fondation de cette entreprise théâtrale en 1887, Antoine était à la recherche d'un auteur. Il savait bien que ni les pièces naturalistes françaises, ni les adaptations de roman qu'il avait fait faire, ni les œuvres qu'il avait lui-même suscitées ne lui avaient permis de déployer tout son art. [...] Lorsque, poursuivant son travail d'investigation, il découvre *Les Tisserands* de Gerhart Hauptmann, il a la conviction d'avoir enfin trouvé l'auteur qui lui faisait défaut. Par son sujet, par sa composition, par la nouveauté de son écriture, la pièce soulève son enthousiasme. «Il faut bien reconnaître qu'aucun auteur dramatique français n'est capable de peindre une fresque de cette ampleur et de cette puissance», écrit-il dans ses *Souvenirs*, «c'est le chef-d'œuvre d'un théâtre social qui s'ébauche [...]». BESSON, J. L. «*Les Tisserands* et *L'Assomption de Hannele Mattern*: deux pièces de Gerhart Hauptmann montées par André Antoine au Théâtre-Libre». En: *Études théâtrales*, núm. 56-57, 2013, p. 151.

²⁰³ Fue publicada en *Il·lustració catalana*, núm. 37, 14/2/1904, p. 13.

mostrador con los estantes para los vasos y las botellas; delante del mostrador, una mesa abierta con un mantel de colores. Alrededor de cada mesa, sillas de madera y cuero. En la pared de la derecha, una puerta que da a una sala reservada. Un reloj antiguo con caja de madera. A la izquierda de la puerta de entrada, a lo largo de la pared del fondo, una mesa con botellas y vasos; y más lejos, el hogar de cerámica. En la pared de la izquierda, tres ventanas pequeñas y un banco largo; delante de las mesas, bancos con respaldos. La sala pintada de un color blanco oscuro. En las paredes, papeles, estampas y cuadros, entre ellos el retrato de Federico y Guillermo I. Welzel, gordo, de más de cincuenta años, detrás del mostrador, ocupado llenando vasos de cerveza. Su mujer, ocupada en zurcir ropa junto al fuego. Es una mujer bien vestida, de unos treinta años y bien conservada. Agna Welzel, joven de diecisiete años, hermosa, cabello rubio. Vestida con gusto, sentada bordando junto a la mesa cubierta con mantel. Levanta un momento los ojos de su trabajo para escuchar un canto fúnebre, lejano, que se escucha cantar por jóvenes. El carpintero Wiegand, vestido decentemente con blusa, está sentado en la mesa de al lado, delante de un gran vaso de cerveza. Es un hombre práctico que entiende de negocios. El Comisionista, sentado en la mesa de en medio, come un filete. No es muy alto, tiene aire de suficiencia, y es alegre y hablador. Viste a la última moda. En las sillas de al lado tiene la maleta, una caja de muestrario, una cartera grande de cuero negro, el paraguas, el abrigo y el guardapolvo de viaje.²⁰⁴

La escenografía de Junyent, de acuerdo con la citada fotografía, era más parca en elementos que lo que marcaba la extensa didascalía de Hauptmann, probablemente por cuestiones de practicidad a la hora de la *mise en scène*. Ello es debido a que aparecían un gran número de personajes durante la representación y Gual no consideraría recomendable incluir tantos objetos de atrezzo, más allá de las mesas y las sillas en las que se colocaban los actores —en la fotografía vemos que al menos llegaban a coincidir una veintena de personajes— o la cesta de las labores de los personajes femeninos.²⁰⁵ Además, como hemos visto, Gual abogaba por una escenografía que tendiera a la simplicidad, tal y como él mismo señaló en sus memorias «M'obsessionava extraordinariament la idea de la proporció i encara el doble la de la més estricta simplicitat».²⁰⁶

No obstante, pese a la mayor sobriedad, Junyent se aproxima más a las acotaciones marcadas por Hauptmann que la escenografía para el mismo acto de la representación en el *Théâtre Antoine*, al menos en su reposición de 1897 (fig. 101), de composición semejante pero de una desnudez aún mayor.²⁰⁷

²⁰⁴ HAUPTMANN, G. *Els teixidors de Silesia: drama en cinc actes* (trad. Carles Costa i Josep Ma. Jordà). Barcelona: Impr. Ràfols, 1904, p. 15 (traducción del catalán al castellano por la autora de esta Tesis).

²⁰⁵ En este sentido, se apuntaba en la crónica de *La Veu de Catalunya*: «“Els teixidors” ofrece dificultades de presentación escénica por el número extraordinario de actores que exige, y por las comprometidas evoluciones de la comparsa, grupo de obreros famélicos y descontentos que se convierte en alborotada junta de rebeldes, luego en turba desenfrenada de saqueadores, y finalmente en tropa revolucionaria que embiste a la tropa». «Teatre Intim. Els teixidors de Silesia», *La Publicidad*, 04/02/1904 (Ed. Noche), p. 3.

²⁰⁶ Citado en: BRAVO, I. «Escenografies», *op. cit.*, p. 132.

²⁰⁷ Los escenógrafos encargados de las decoraciones fueron Bailly, Ménessier y Jusseaume (desconocemos quién se encargó de cada acto).

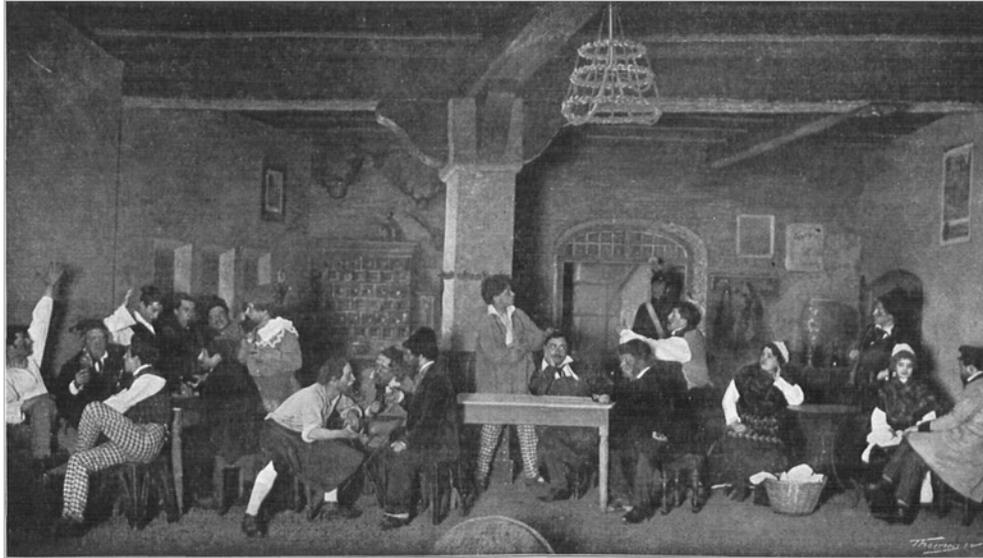


Fig. 100 Fotografia de escena del acto III de *Els Teixidors de Silesia* con la escenografía de Oleguer Junyent. Reproducida en: *Il·lustració catalana*, núm. 37, 14/2/1904, p. 13.



Fig. 101 Escenografía del III acto de *Les Tisserands*, representada en el *Théâtre Antoine*, en una reposició de 1897. Reproducida en: *Le Photo-programme: revue artistique illustrée*, núm. 61, 1897, s. p.

El estreno generó tantos rumores negativos alimentados por los sectores más radicalizados del público que el gobernador civil de Barcelona, Carlos González Rothwos, incluso envió policía secreta al teatro, por lo que pudiera pasar. Entre los agitadores estaban Felip Cortiella y los integrantes de las «Vetllades Avenir», dedicados a la representación de teatro socialmente comprometido, y autores de un folleto anónimo publicado tras el estreno que criticaba la traducción de Costa y Jordà.²⁰⁸ La prensa también la criticó duramente, pues al parecer los traductores no se habían ceñido fielmente el texto original y habían llevado a cabo mutilaciones, además de introducir castellanismos en el lenguaje y «frases impròpies de la manera de ser dels personatjes».²⁰⁹ Una de las críticas más feroces fue la llevada a cabo por Emili Tintorer desde *Juventut*,

S'ha dit, fins crech qu'ho han dit alguns critichs, que la traducció era admirable. Me sab molt greu tréurels de son error. Pocas vegadas he vist jo representar una obra ab tan poch respecte pera l'autor. En primer lloch –y deixant de banda que'l català dels senyors Jordà y Costa es un català molt dubtós– sembla que els traductors no s'hagin atrevit a conservar el llenguatge gràfich, enérgich y expressiu que trobém en las traduccions italiana y francesa, sobre tot aquesta, llenguatge que dóna gran intensitat al quadro, jo comprech molt bé que hi hagi orelles sensibles que no vulguin sentir certas expressions, y que hi hagi plomas delicadas que no vulguin escriure determinadas frases y paraulas: aquellas no deuen anar a sentir els *Teixidors*, aquestas no deuen traduhirlos. Però encara hi ha més. Jo qu'e llegit detingudament las traduccions francesa e italiana –que són casi bé iguals en quant a literals– puch afirmar qu'en la representació donada pel «Teatre Íntim» se va tallar per lo menys una quarta part de l'obra. Això si, els talls són fets un xich per aquí, un xich per allà; d'escena potser no n'hi falta cap; però lo qu'es de frases, entre ellas las més enérgicas y punyentas, ho repeteixo, ens ne quedaren a deure al menys una quarta part. [...] Qui'n té la culpa de tot això? Sense cap dubte y en primer terme'ls traductors, puig fins suposant que'l director artístich –lo qual jo no ho crech– els hi hagués demanat que tallessin, ells no devian accedir. Si tenían conciencia artística, avans que permetre una profanació devian retirar l'obra. Lo qual no obsta pera que, donadas las especials circumstancias que concorren en en Gual y el «Teatre Intim», no cregui jo qu'en Gual hi té també molta culpa. Jo crech qu'en Gual tenia la obligació de no acontentarsen de la traducció catalana y fer, per exemple, lo que he fet jo que hi tinch menys obligació qu'ell, això es: en defecte de llegir l'original –si per un cas no sab l'alemany, com jo no sé– llegir las traduccions francesa o italiana. [...] Ara bé: el tonto més tonto que va anar l'altra nit a veure *Els Teixidors*, que'm digui si els actors del «Intim» varen fer res que s'assemblí a lo que manan [les] acotacions. Casi bé ho feren tot al

²⁰⁸ SIGUAN. M. «L'ideari d'Adrià Gual en el marc de la renovació del teatre català i la introducció de G. Hauptmann a Catalunya», *op. cit.*, pp. 438-439.

²⁰⁹ M. y G. «Teatres», *Il·lustració catalana*, núm. 36, 07/02/1904, p. 95. Otras críticas que atacan la traducción: «Fuetadas», *La Tralla: setmanari satírich*, núm. 17, 20/02/1904, p. 4; J. M. [Josep Morató]. «Gazeta de teatres», *La Veu de Catalunya*, 04/02/1904 (Ed. Tarde), p. 2.

inrevés. Creguim en Gual: obras com aquesta se deuen interpretar no per inspiració propia, sinó ab estudi aprofondit.²¹⁰

Gual, según relataría posteriormente, no tuvo conocimiento de la mala traducción hasta que la obra se estrenó, el 3 de febrero.²¹¹ Él mismo dudó de su calidad, pues consideraba que el texto no se correspondía con la altura y reputación de su autor.²¹² Al enfocarse todas las crónicas en la mala traducción de Costa y Jordà, el resto de las cuestiones, como la presentación escénica o el trabajo de los actores –que solía protagonizar gran parte de los comentarios–, apenas recibieron comentarios en la prensa. Las referencias que aparecían en relación al decorado de Junyent mantenían el mismo tono neutro de las críticas anteriores, apuntando a su acierto: «decorat molt propi i executat amb maestria»,²¹³ pero sin destacar nada en especial. Tan sólo el diario *La Vanguardia* mencionó el buen resultado del trabajo conjunto de Gual y Junyent:

La obra de Hauptmann [sic.] es de conjunto, de movimiento escénico, de equilibrio en el manejo de las masas, y cuanto á esto, hay que aplaudir la dirección de Gual, más mucho más que el trabajo individual de los actores. Gual, con el esmerado aliño de la escena y la disposición de las figuras, y Olegario Junyent con el decorado bien resuelto y muy en carácter, colaboraron en esa obra de presentación que les honra y que es para el público garantía de nuevas fruiciones teatrales, si, como nos prometió el director del «Intim», se reanudan próximamente tan interesantes veladas artísticas.²¹⁴

La siguiente ocasión en que los volveremos a encontrar trabajando juntos –Gual como director de escena y Junyent como uno de los escenógrafos a sus órdenes– será para uno de los proyectos más innovadores y únicos de la historia del teatro catalán: los Espectáculos y Audiciones Graner; antes coincidirían brevemente en la temporada lírica del Teatro Eldorado, cuando fueron ambos contratados por el empresario de teatro Joan Gumà.

No obstante, previamente a este nuevo encuentro, Oleguer Junyent trabajó intensamente para el Liceo llevando a cabo algunas de las escenografías más destacadas de su carrera: las de la ópera *Louise*, de Charpentier, y la de *Los Maestros Cantores de Nuremberg*, de Richard Wagner, además de una menos reconocida, pero no por ello menos interesante, *Thaïs*, de Massenet.

²¹⁰ TINTORER, E. «Teatres. Els teixidors de Silesia», *Juventut*, núm. 209, 11/02/1904, pp. 99-100.

²¹¹ Envió una carta a la prensa en la que hacía constar, en primer lugar, que representó la traducción que le entregaron íntegramente; que desconoce el alemán y no podía saber, por tanto, si en la traducción había o no mutilaciones, de las que tampoco podía cerciorarse en versiones francesas o italianas, que podían estar igualmente mixtificadas; que estaba dispuesto a representar la traducción íntegra, si se la entregaban para ello, y a fin de demostrar que cuando hace obra de arte no tiene en cuenta otros móviles que los del arte mismo. Cfr. URRECHA, F. *El Diluvio: diario político de avisos, noticias y decretos*, núm. 50, 19/02/1904 (Ed. Mañana), p. 16.

²¹² Cfr. GUAL, A. *Mitja vida de teatre...*, op. cit., p. 173.

²¹³ M. y G. «Teatres», op. cit.

²¹⁴ BERTRAN, M. J. «Teatre Intim. Els teixidors de Silesia», *La Vanguardia*, 04/02/1904, p. 3.

4.4 De nuevo en el Liceo (1904-1905)

4.4.1 Louise

Tras el estreno de *La Walkyria*, Oleguer Junyent tardó un año en volver a ejercer como escenógrafo del Gran Teatro del Liceo. Durante ese periodo trabajó para la compañía de Adrià Gual en la ya comentada «Sèrie de les Arts». No obstante, se mantuvo vinculado al coliseo a través de su club social, el Círculo del Liceo, pues a partir de 1903, y en coordinación con el constructor Enric Pi, dirigió la reforma del vestíbulo, proyectada por el arquitecto Juli Batllell.²¹⁵ Como parte de esta reforma, bajo la dirección artística de Junyent y en pleno auge de la fiebre wagneriana, el pintor Josep Pey se encargó de diseñar cuatro vidrieras con diferentes motivos de la Tetralogía: las hijas del Rin y Alberich, de *El oro del Rin*; la dormición de Brunilda, de *La Walkyria*; los murmullos de la Selva, de *Siegfried*; y el entierro de Siegfrid, de *El ocaso de los dioses*, para cubrir los cuatro nuevos ventanales que daban a la calle Sant Pau.²¹⁶ La traducción al vidrio la llevó a cabo el taller de Antoni Bordanba.²¹⁷ Junyent y Pey también decoraron el comedor y «la pecera», en la que participó, a su vez, Josep Pascó. A finales de 1904 los trabajos ya habían concluido. Se conserva una fotografía prácticamente inédita,²¹⁸ muy ilustrativa del

²¹⁵ En el Arxiu Municipal Contemporani de Barcelona se conserva el expediente por el que se solicita autorización para llevar a cabo las obras del vestíbulo, proyectadas por Batllell. El permiso se pidió el 27 de mayo de 1903 y fue concedido en octubre de 1904. *Vid.* «Permiso a Baldomero Sánchez para practicar obras de reforma en el “Círculo del Liceo” sito en la Rbla. del Centro y calle de S. Pablo». AMCB. Comisión de Fomento [núm. 718].

²¹⁶ De acuerdo con el dietario de Josep Pey, conservado por sus descendientes, este comenzó a diseñar los bocetos en agosto de 1903 y concluyó en noviembre de ese año. Por su trabajo como director artístico, Junyent cobró 4.000 ptas. (1.000 ptas. por vidriera y 1.000 ptas. por la «dirección total»). Las vidrieras han sido restauradas recientemente por el taller de J. M. Bonet, que les ha devuelto todo su esplendor. Dicha restauración forma parte de un proyecto de rehabilitación de la fachada, que la ha abierto nuevamente a la calle Sant Pau. En julio de 2020 se presentará una comunicación sobre la historia y proceso de restauración de las vidrieras en el XXXè Coloquio Internacional del *Corpus Vitrearum*, que se celebrará en Barcelona. Son autores de dicha contribución Jordi Bonet, Núria Gil y Clara Beltrán, autora de la presente Tesis.

²¹⁷ Las vidrieras cubren cuatro ventanales de 320 x 200 cm. aproximadamente. Están emplomadas con plomo inglés y dorado. Lo más destacado es el doblado de las piezas de vidrio dentro del mismo galce de plomo, técnica que permite alcanzar diversas tonalidades, así como un efecto de difuminado y/o de profundidad en la vidriera. Como contrapartida, los costes de material se doblan y los de ejecución incluso aún más, ya que la construcción es mucho más laboriosa. Las vidrieras presentan las características propias de los vitrales americanos de Louis Comfort Tiffany y de John Lafarge, la cantidad de vidrio opalescente es muy elevada y la solución de utilizar varias capas de vidrio es la habitual en estos creadores. Desconocemos si Oleguer Junyent o Bordanba conocían el trabajo de estos autores, aunque es de suponer que sí, ya fuera por publicaciones o por la participación en exposiciones universales. Los vidrios empleados son mayoritariamente de manchón, aunque también se encuentran cristales de producción industrial, impresos, vidrios plaqué rebajados al ácido y cantidad de cristales americanos, que varían de los tonos opalescentes hasta los vidrios con textura de catedral, pero de dos o tres colores. Los cristales son trabajados con grisallas, amarillo de plata y esmaltes. Tanto el vidrio interior como el exterior son pintados y cocidos. Agradecemos a Jordi Bonet la información técnica relativa a las vidrieras.

²¹⁸ Fue publicada por JARDÍ, E. *1000 families catalanes*. La Cultura. Barcelona: Dopesa, 1977, p. 99. Allí se empleó para ilustrar unos breves apuntes sobre los hermanos Junyent, pero no se ha difundido en más ocasiones. Para más información *vid.* JIMÉNEZ, L. «Escenografías wagnerianas en Cataluña: distintas

papel de los artistas, en la que vemos literalmente a Junyent batuta en mano «dirigiendo» el trabajo del diseño de los cartones, que está siendo ejecutado por su fiel colaborador y amigo Pey, con ayuda de dos operarios (fig. 102).

Así pues, tras el breve y productivo paréntesis, Junyent se reincorporó a la plantilla de escenógrafos del Liceo con una de las grandes promesas de la temporada: la ópera *Louise* [cat. 10], de Charpentier –autor también del libreto–, que se estrenó el 3 de abril de 1904, con un éxito extraordinario. Era una ópera de gran actualidad, pues se había estrenado en la *Ópera-Comique* de París en febrero de 1900. Es probable que Junyent asistiera a la representación, dado que, en aquellos momentos, se encontraba en plena etapa formativa en el taller de Carpezat.



Fig. 102 Oleguer Junyent, Josep Pey y dos operarios trabajando en el diseño de la vidriera *Las hijas del Rin* (1903). Archivo Armengol-Junyent.

propuestas formales a la introducción del wagnerismo en la época del Modernismo», *Boletín de Arte*, núm. 18. Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 1997, pp. 241-243.



Fig. 103 Anuncio de la ópera *Louise* en el programa de temporada de primavera (1904). MAE-Institut del Teatre. Registro: 408503; Topográfico: B-35-33.

De acuerdo con su autor, se trataba de una «novela musical»²¹⁹ que, siguiendo la corriente naturalista, tenía el objetivo de retratar el París «corrompido y corruptor» –en palabras de Suárez Bravo–²²⁰ a través de la realidad del barrio de Montmartre. La obra interesó a los wagnerianos, que la «apadrinaron»,²²¹ pues funcionaba en gran parte mediante *leitmotives*, y se recibió como la renovación de la ópera francesa; incluso se publicó la traducción del libreto al catalán, realizada por Joaquim Pena.²²² Geroni Zanné la presentaba como «l'obra més perfecta creada a Fransa seguint las teorías del drama wagnerià».²²³

Constaba de cuatro actos y cinco cuadros, y toda la escenografía para ilustrarlos fue de nueva creación. No en vano, la *mise en scène* de *Louise* era una de las grandes apuestas de la temporada, considerada como una de las acciones a emprender dentro de esa campaña de mejoras de la Junta de Gobierno para recuperar su antigua reputación y elevar el teatro a la altura que merecía.

²¹⁹ «Respectant la denominació del autor, devem considerar Louise com una novela musical. En Gustau Charpentier no ha volgut, donchs, escriure una òpera ni sisquera un drama líric; sa obra es, en veritat, una novela animada, ab personatges vivents que fugen de las planas del llibre pera saltar, ab el medi ambient que'ls redolta, a las taulas del teatre». ZANNÉ, G. «Louise», *Joventut*, núm. 217, 07/04/1904, p. 227.

²²⁰ *Cf.* SUÁREZ, F. «Louise del Maestro Charpentier», *Diario de Barcelona*, 05/04/1904, p. 4244.

²²¹ ALIER, R.; MATA, F.X. *El Gran Teatre del Liceo: historia artística*, *op. cit.*, p. 84.

²²² CHARPENTIER, G. *Lhuisa: drama musical en 4 actes y 5 quadros [sic]* (trad. de Joaquim Pena). Barcelona: Fidel Giró, 1904.

²²³ ZANNÉ, G. «Louise», *op. cit.*

Además, Alberto Bernis, cuyos cinco años de contrato de concesión del teatro finalizaban con aquella temporada, se esmeró especialmente en su programación, pues quería dejar una impresión positiva.²²⁴ El presupuesto destinado a escenografía se concentró en *La Dannazione* de Fausto, para cuyo estreno se encargaron trece decoraciones al escenógrafo milanés Antonio Rovescalli. No obstante, en el caso de *Louise*, se contó con la pericia de los principales escenógrafos catalanes (fig. 103).

Los escogidos para ejecutar el importante encargo fueron Oleguer Junyent, Maurici Vilomara y Joan Francesc Chía, quien aparecía por primera vez en el programa del Liceo. Chía se encargó del decorado de los actos I y IV, el mismo en ambos, que mostraba el interior de una habitación en la buhardilla de una casa obrera de París; Vilomara asumió el del cuadro primero del acto II (un cruce de calles en la parte baja de la colina de Montmartre) y, junto con Oleguer Junyent, el del segundo cuadro del mismo acto (un taller de modistas); finalmente, el del acto III, que mostraba un jardincillo en la colina de Montmartre desde donde se apreciaba un panorama de la ciudad de París, fue realizado en su totalidad por Junyent. Lluís Labarta se encargó de diseñar el vestuario, que también emulaba al de la puesta en escena parisina, cuya confección se encargó a la sastrería Zamperoni, de Milán.²²⁵ El coste inicial de las decoraciones que la Junta pactó con los escenógrafos era de 2.000 ptas. para el acto I, y 2.500 ptas. para cada uno de los actos restantes. José Mansana, presidente de la Junta, advertía que en ese precio:

[...] iba comprendido el valor de la tela y construcción, para la cual se pondrán de acuerdo directamente con el maquinista Sr. Manció, habiéndoseles entregado a cada uno, un ejemplar del periódico *Le Theatre*, que reprodujo las citadas decoraciones cuando se puso en escena dicha ópera en París, y que se ha convenido que las tres, estarán listas y dispuestas para el 30 de octubre próximo.²²⁶

Estas cantidades aumentaron tras la ejecución pues, de acuerdo con las actas, se acabó pagando 5.800 ptas. a Vilomara y Junyent.²²⁷ En el caso de las decoraciones de Chía, este envió una comunicación a la Junta en la que señalaba que para la decoración del acto I que había pintado (que servía también para el acto IV), y ciñéndose estrictamente al argumento, había tenido la necesidad de hacer un fondo nuevo. Esto había supuesto un

²²⁴ Señalaban las páginas de *La Vanguardia*: «La próxima temporada de invierno promete ser en el Gran Teatro del Liceo una de las más brillantes que haya tenido, teniendo la empresa gran empeño por ser el último de los cinco años por los cuales le fue concedido el teatro. Jamás se ha visto que en una sola temporada se estrenen, como sucederá en la actual, cuatro importantes óperas: “La Dannazione di Faust”, de Berlioz; “Acté”, del maestro Manen; “Lorenza”, del director de la compañía maestro Mascheroni, y finalmente “Louise”, del maestro francés Charpentier», *La Vanguardia*, 06/10/1903, p. 2.

²²⁵ Los figurines diseñados por Labarta fueron publicados en *La Veu de Catalunya*. Vid. URGELLES, M. «Louise, de Charpentier, al Liceu», *La Veu de Catalunya*, núm. 1858, 04/04/1904 (Ed. Mañana), p. 3. Los bocetos de la ópera conservados en el archivo de la Sociedad del Gran Teatro del Liceo, están disponibles en línea: <<https://ddd.uab.cat/record/113760>> [Fecha de consulta: 14/11/2018].

²²⁶ Cfr. *Libro de Actas de la Junta de Gobierno* (1903). Acta del 27/07/1903, p. 178. Disponible en línea: <<https://ddd.uab.cat/record/108361>>. [Fecha de consulta: 14/11/2018].

²²⁷ Cfr. *Libro de Actas de la Junta de Gobierno* (1904). Acta del 16/03/1904, p. 55. Disponible en línea: <<https://ddd.uab.cat/record/108361>>. [Fecha de consulta: 14/11/2018].

aumento del coste de los materiales y de la construcción, y rogaba a la Junta que aumentara el presupuesto en 250 ptas. La Junta aceptó la petición, al considerarla justa y razonada,²²⁸ por lo que el coste total final de las decoraciones ascendió a la suma de 8.050 ptas.

Para su estreno, la Junta de Gobierno se enfrentaba nuevamente al problema del vacío en la dirección de escena. Como ya hemos comentado, el puesto de director escénico, ocupado hasta aquel momento por Francisco Casanovas, se había suprimido a la espera de un nuevo replanteamiento de sus funciones, al resultar incompatibles con las de la conservación del decorado. Para suplir este vacío de dirección y asumir así la nueva temporada teatral con éxito, se consideró conveniente contratar a alguna «autoridad en cuestiones de arte y de presentación en escena, para asesorarse en sus determinaciones».²²⁹ José Mansana, presidente de la Junta de Gobierno, propuso para tal fin a Adrià Gual «cuya personalidad, por su general ilustración y por sus conocimientos especiales y práctica en la materia, ofrece garantías de acierto en el ejercicio de dicho cargo».²³⁰ Al parecer, Mansana ya había tanteado a Gual, quien se habría mostrado dispuesto a aceptar el cargo, y la Junta aprobó unánimemente la propuesta, para la que preveía una remuneración de 1.200 ptas. Incluso se sabe que Gual estuvo en París comisionado por la Junta para asistir a uno de los espectáculos, que volvía a representarse: «Se acuerda costear el viage a Paris del asesor artístico Sr. Gual, para que asista a una representación de la ópera Louise que debe ponerse en escena, al objeto de que al dirigir la mise en scene pueda verificarlo con toda propiedad».²³¹ El coste del viaje, que incluía el traslado y la estancia, fue de 500 ptas.²³²

²²⁸ Cfr. *Libro de Actas de la Junta de Gobierno* (1904). Acta del 17/05/1904, p. 5. Disponible en línea: <<https://ddd.uab.cat/record/108361>>. [Fecha de consulta: 14/11/2018].

²²⁹ *Libro de Actas de la Junta de Gobierno* (1903). Acta del 24/08/1903, pp. 185-187. Disponible en línea: <<https://ddd.uab.cat/record/108361>>. [Fecha de consulta: 14/11/2018].

²³⁰ *Ibíd.* En la memoria de la Junta de Gobierno para la General Ordinaria de ese año se hacía referencia a los nuevos decorados y a la contratación de Gual como una de las acciones para recuperar la reputación del coliseo: «que nuestro Gran Teatro vuelva a ocupar un día el sitio preeminente que, durante tantos años ocupó en el mundo del Arte y, por otra parte, el buen nombre de esta Sociedad y la cultura de Barcelona, exigen que se mejoren las condiciones materiales del Teatro, tanto para la comodidad de sus habituales concurrentes, como para evitar las desagradables pero desgraciadamente justísimas censuras de que es objeto por parte de los forasteros que lo visitan. Las obras verificadas este año tienen a estos dos objetos; [...] el nuevo decorado de la ópera Louise que inaugurará la próxima temporada y la cooperación que nos hemos procurado de una personalidad tan autorizada como la de D. Adrià Gual para la presentación en escena de esta ópera, obedecen al pensamiento de procurar, en la medida de nuestras fuerzas y a medida que nuestros medios y las circunstancias lo consientan, que el Gran teatro del Liceo rinda al verdadero Arte el culto que su importancia y significado le imponen». *Sociedad del Gran Teatro del Liceo. Memoria de la Junta de Gobierno para la General Ordinaria de 1904*. Barcelona: Hijos de J. Jepús, impresores, 1904, pp. 8-9. Josep Artís y Jordi Ribera hacen referencia al asunto en sus respectivos trabajos. *Vid.* ARTÍS, J. *Primer centenario de la sociedad del Gran Teatro del Liceo: 1847-1947*. Barcelona: Liceo, 1950, p. 212; RIBERA, J. «L'Escenògraf Maurici Vilomara», vol. 1, *op. cit.*, pp. 216-217.

²³¹ *Libro de Actas de la Junta de Gobierno* (1903). Acta del 20/10/1903, p. 190. Disponible en línea: <<https://ddd.uab.cat/record/108361>>. [Fecha de consulta: 14/11/2018].

²³² *Libro de Actas de la Junta de Gobierno* (1904). Acta del 16/03/1904, p. 5. Disponible en línea: <<https://ddd.uab.cat/record/108361>>. [Fecha de consulta: 14/11/2018].

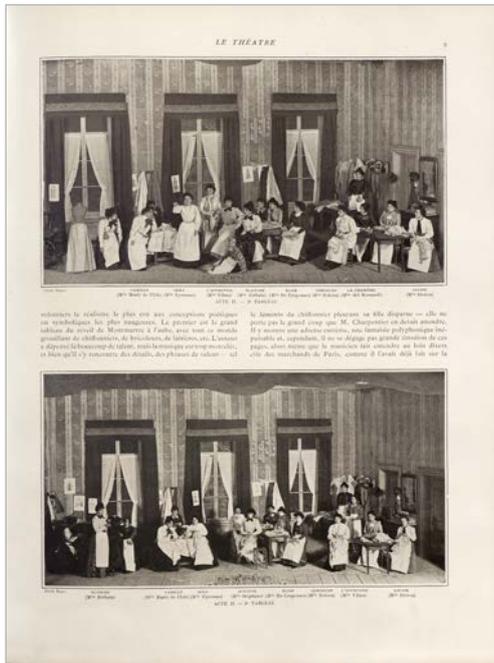


Fig. 104 Páginas del ejemplar de *Le Théâtre* que le fueron proporcionadas a Vilomara y Junyent para que emulasen las escenografías del estreno parisino (núm. 31, 04/1900, pp. 9-10).

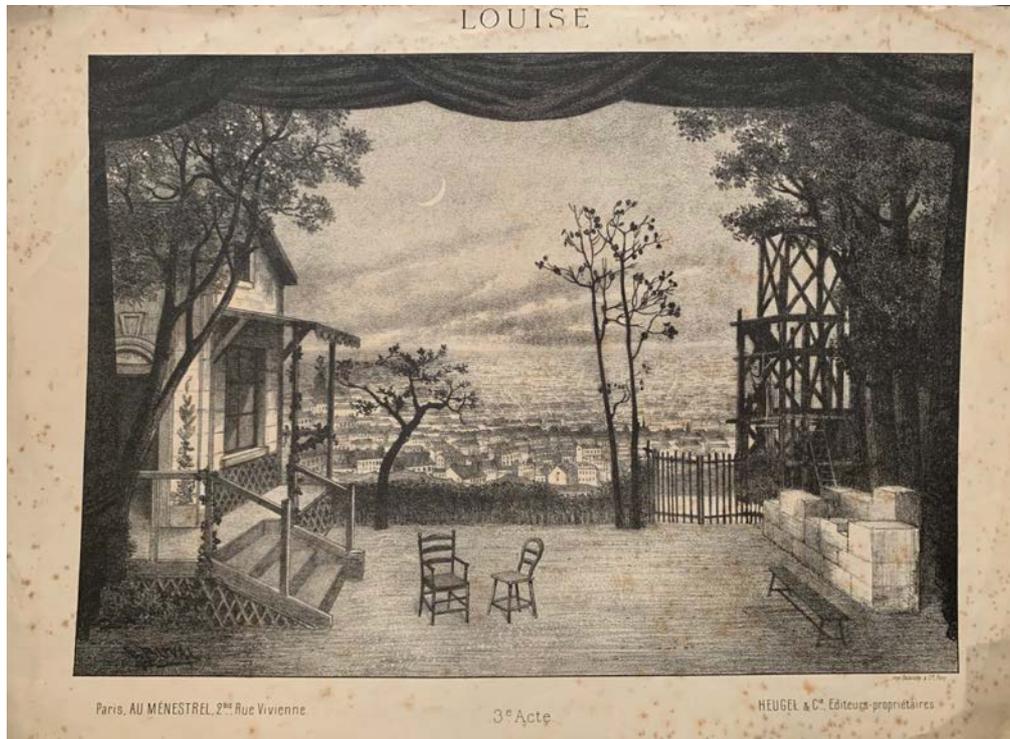


Fig. 105 Lámina que reproduce el boceto escenográfico de Jusseaume del III acto para la ópera *Louise*. Archivo Armengol-Junyent.

De acuerdo con el periodista René Puaux, Junyent también se desplazaría a París: «la commande des décors de Louise lui fit faire un bienhereux nouveau séjour à Paris pour une documentation montmartoise riche en évocations».²³³ Más allá de este testimonio, no tenemos constancia de que Oleguer viajara a la capital francesa con esa voluntad antes del estreno de la ópera en el Liceo a primeros de abril. Sí que sabemos, sin embargo, que estaba allí un mes después del estreno, de acuerdo con una postal que Josep Pey le envió al Hôtel de Rouen, en la Rue Notre-Dame-des-Victoires, y que se encontró con su amigo Xavier Gosé.²³⁴

La intervención de Gual como director de escena de la ópera era muy prometedora. No obstante, coincidiendo con el día del estreno, presentó inexplicablemente su dimisión de manera irrevocable. Así en las actas de la sesión del 5 de abril de ese año figura que en la reunión:

[...] se dio cuenta de la dimisión que del cargo de asesor artístico y dirección de la ópera «Louise» se había confiado a D. Adrian Gual, renunciando asimismo a los honorarios que se le habían asignado, siéndole aceptada con sentimiento, por verse privada la Junta de su valiosa cooperación, si bien respetando los motivos que, ajenos a su voluntad, le han inducido a presentarla.²³⁵

Desconocemos los motivos de la dimisión de Gual, pues no hemos localizado testimonios que lo esclarezcan –parece que Gual no realizó declaraciones al respecto en aquel momento y en el libro memorias que publicaría años después ni tan siquiera menciona el episodio–. La historiografía posterior que ha estudiado su figura tampoco ha hecho referencia al asunto. Las razones podrían apuntar a un posible desencuentro con la Junta de Gobierno del teatro, que quizás habría puesto cortapisas a su creatividad o no compartiría con él sus criterios acerca de la puesta en escena.²³⁶ Como consecuencia, en vísperas del estreno tuvo que asumir el relevo a toda prisa Francisco Casanovas, tal y como señaló «Ignotus» en *El Diluvio*:

La Junta de propietarios del Liceo había nombrado a Gual director artístico; el director del Teatre Intim ha desertado la víspera de la batalla, presentando el sábado su dimisión, quedando Francisco Casanovas para sostener *el pabellón de París*. El motivo ¡*Chi lo sa!* He oído cantar en todos los tonos: *Esto se susurra, esto se asegura*; pero mi temperamento

²³³ PUAUX, R. «Silhouettes espagnoles. Olegario Junyent», *op. cit.*

²³⁴ «Amic Olegué. Ya he rebut ta postal y ya procuraré tenir en compte les observacions que em fas. No pots figurarte la racansa que sento de no poguer estar aquí dal junt ab vosaltres. No he escrit a n'Gose per no saber si esta en la mateixa direccio –ya li daras recorts– y tu disposa de ton amic Pey [firma]. Postal de Josep Pey a Oleguer Junyent (04/05/1904). Archivo Armengol-Junyent.

²³⁵ *Libro de Actas de la Junta de Gobierno (1904)*. Acta del 05/04/1904, p. 28. Disponible en línea: <<https://ddd.uab.cat/record/108361>>. [Fecha de consulta: 14/11/2018].

²³⁶ Gual, en un artículo publicado en la prensa en 1932, señalaría: «Decorar una obra teatral no se ajusta al criterio de esclavizar al artista, según una descripción escénica salida del propio autor de la obra, como aconteció en tiempos de la escenografía normal, sino que significa, a nuestro entender, un margen de confianza ilimitada, concedida al artista decorador, según el cual éste se moverá con absoluta independencia para llevar a cabo su cometido». GUAL, A. «Escenografías», *Las Noticias*, 06/09/1932, p. 5.

pacífico me obliga a dejar por cuenta estas habladurías. ¡allá ellos! Lo siento, porque así Gual no podrá llevar a la práctica aquellas poéticas teorías que nos espetó sobre el arte escénico en su conferencia de la Asociación Wagneriana.²³⁷

Las escenografías de los tres artistas seguían fielmente el modelo de las creadas por el reputado escenógrafo francés Lucien Jusseume (1861-1925) para su estreno parisino. No en vano, ya hemos apuntado que la Junta proporcionó a los escenógrafos un ejemplar de la reputada publicación francesa *Le Théâtre* que reproducía fotografías tomadas durante la representación (fig. 104).²³⁸ Junyent, además, conservaba en su archivo una lámina con la reproducción del boceto del III acto de la escenografía francesa, que es el que le correspondía realizar en exclusiva (fig. 105). Las acotaciones del libreto para este acto marcaban:

A la izquierda una casa únicamente de planta baja, escalera y vestíbulo al descubierto. Al lado de la casa, en el proscenio, una pared con una puerta. A la derecha, andamios. Al fondo, un cercado; entre este y los andamios, una verja. Por la parte exterior, un caminito rodea el cercado. Más allá descienden, escalonadas hacia el fondo, los tejados de las casas vecinas. Llena todo el último término el panorama de París. Apunta hacia el atardecer.²³⁹

Pese a partir del modelo del escenógrafo francés, Junyent ofreció una visión mucho más poética que la composición de Jusseume, de líneas más marcadas y «encorsetadas». Así, aunque seguía una composición clásica, situada dentro de las líneas del realismo vigente, nuestro escenógrafo logró captar a la perfección la atmósfera parisina a través de una paleta cromática de gran modernidad. En ella predominaban los tonos azulados, verdes y lilas, todos plasmados con pinceladas sueltas y poco definidas que, sin duda, generarían en el espectador la sensación de hallarse ante un cuadro impresionista (figs. 106 y 107).

En cuanto al cuadro segundo del acto II, ubicado en el taller de una modista, Vilomara y Junyent reprodujeron casi miméticamente, detalle por detalle, el decorado francés (fig. 108) y en él no se aprecia ni un ápice de creatividad por parte de los artistas, tal y como se evidencia al comparar los bocetos. Más que la escenografía en sí, lo más interesante es el hecho de que Vilomara y Junyent figuren como coautores, ya que se trata de uno de los pocos casos que hemos localizado en los que ambos escenógrafos firman juntos una misma escenografía.

²³⁷ IGNOTUS. «Crónicas musicales. Estreno de “Louise” en el Liceo», *El Diluvio: diario político de avisos, noticias y decretos*, núm. 95, 04/04/1904, p. 13. La conferencia a la que se refiere se titula «El Arte escénico y el drama wagneriano» y fue impartida en la Asociación wagneriana el 11/03/1904. Puede leerse completa en BATLLE, C.; GALLÉN, E. (eds.). *Teoría escénica*. Teoría y práctica del teatro 41. Madrid: Asociación de Directores de Escena de España: Institut del Teatre, 2016, pp. 156-169. Es muy interesante la primera parte de la conferencia, pues expone su teoría del arte escénico y de la dirección de escena.

²³⁸ Cfr. JULLIEN, A. «Théâtre National de l'opéra-comique. Louise. Roman musical en quatre actes et cinq tableaux, de M. Gustave Charpentier», *Le Théâtre*, núm. 31, 04/1900, pp. 3-10.

²³⁹ CHARPENTIER, G. *Luisa: drama musical en 4 actos y 5 quadros, op. cit.*, p. 64.



Fig. 106 Oleguer Junyent, Boceto original para la ópera *Louise* (Acto III), 1904. Archivo Histórico de la Sociedad del Gran Teatro del Liceo.



Fig. 107 Dos detalles del teatrín realizado por Oleguer Junyent para el tercer acto de *Louise*. MAE-Institut del Teatre (Fondo Oleguer Junyent). Registro: 238604; Topográfico: T 201.

Como se hace evidente en el boceto, el elevado nivel de detallismo delata la mano de Vilomara, más que la de Junyent, que quizás intervino en fases más avanzadas del proceso (fig. 109).

El segundo caso en el que compartirían autoría se daría dos años después, cuando ambos trabajaron para la compañía «Espectáculos y audiciones Graner» en el Teatro Principal: confeccionaron conjuntamente el segundo cuadro de la memorable obra *La presó de Lleida* y también el cuarto cuadro de *Fra Garí*.

Estas situaciones de coautoría no dejan de ser un aspecto a resaltar, sobre todo teniendo en cuenta que lo habitual en la época era que varios escenógrafos se repartiesen las decoraciones a realizar, no que firmasen una misma escenografía; a excepción, claro está, de escenógrafos asociados –como era el caso de Moragas y Alarma, o Brunet y Pous– y sin considerar aquí la implicación de discípulos en la creación de escenografías que, por una cuestión de estatus, eran sólo firmadas por el maestro escenógrafo, jefe de taller.

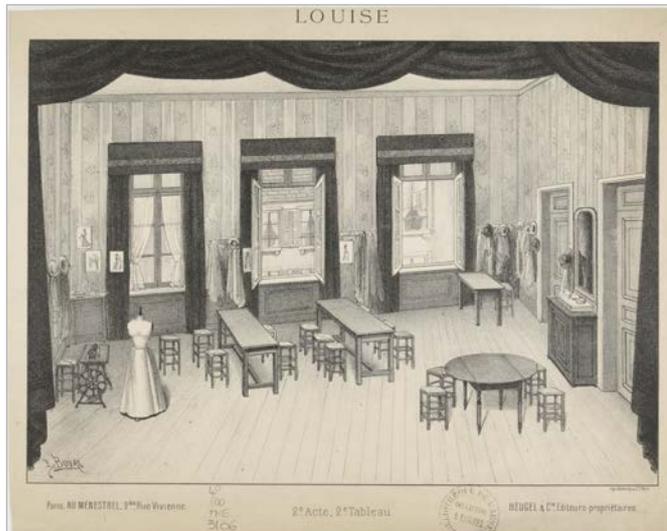


Fig. 108 Lucien Jusseaume, Boceto para la ópera *Louise* (Acto II, cuadro 2), 1900. Bibliothèque nationale de France, département Arts du spectacle, 4-ICO THE-3106.

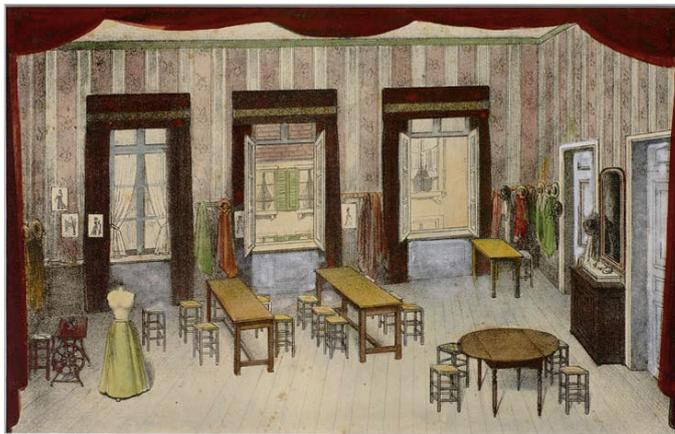


Fig. 109 Maurici Vilomara y Oleguer Junyent, Boceto original para la ópera *Louise* (Acto II, cuadro 2), 1904. Archivo Histórico de la Sociedad del Gran Teatro del Liceo.

Además, el tándem Vilomara-Junyent resulta todavía más extraño teniendo en cuenta que, según sus biógrafos y los artículos que evocan su figura, a Maurici Vilomara le gustaba trabajar sólo y prescindía de discípulos o ayudantes, ya que le gustaba controlar a él todo el proceso:

En Vilomara no te deixebles, per la senzilla raó que no ha tingut mai ajudants. Des de l'esbós de la decoració que va pintar, des del preparar-se la tela i els colors, fins a la darrera pinzellada, ell s'ho fa tot, completament tot, ell sol, tot sol. En les seves decoracions no hi ha una sola ratlla, una sola pinzellada, que no sigui d'ell.²⁴⁰

Esta afirmación tan tajante de Apel les Mestres evocando la personalidad del maestro quedaría en parte desmentida por las diversas ocasiones en que encontramos su nombre asociado al de Junyent.

²⁴⁰ MESTRES, A. «L'homenatge a Maurici Vilomara. Obertura de l'exposició de teatrins a la Sala Parés», *La Publicitat*, 13/06/1928, p. 5.

En esa época, además, ambos compartían el taller de escenografía del Liceo desde que trabajaron juntos para la ópera *Cristoforo Colombo* y sin duda intercambiarían consejos, pareceres y se ayudarían mutuamente.²⁴¹

En realidad, Junyent también consideraba a Vilomara su maestro, que vino a suplir en parte el vacío que había dejado Soler i Rovirosa tras su muerte. Así, el mismo año del estreno de *Louise*, en enero de 1904, trabajaron juntos en el festival artístico organizado por el Liceo, encargándose de la decoración de la sala.²⁴² Ambos también llevaron a cabo escenografías para la reposición del *Fausto* de Gounod, colaboración de la que se conserva un interesante testimonio gráfico, como después veremos. A su vez, presentaron un proyecto conjunto al concurso convocado por el Gran Teatro del Liceo para la restauración de la sala de espectáculos en enero de 1907.²⁴³ Igualmente coincidieron en diversas ocasiones trabajando para otras compañías, algo que no era extraño teniendo en cuenta que formaban parte de la «plana mayor» de escenógrafos de la ciudad.

También los encontramos trabajando juntos fuera de los escenarios teatrales. Así, firmaron dos plafones decorativos para la Banca Vilomara, en 1908 (figs. 110 y 111).²⁴⁴

²⁴¹ El hecho de que compartieran taller lo confirma, por ejemplo, una notificación de la Junta de Gobierno a los escenógrafos enviada en noviembre de 1904. En ella se les llama la atención por haberse encontrado abiertas en diversas ocasiones las puertas y ventanas del taller, lo que, al parecer, era muy molesto, pues generaba una corriente de aire que desagradaba a cuantos intervenían en el palco escénico, especialmente a los artistas. De no mantenerlas cerradas les anunciaban como medidas a tomar la prohibición del acceso al taller durante las representaciones. *Cfr.* «Comunicación enviada a Maurici Vilomara y Oleguer Junyent el 30/11/1904». *Copiador de comunicaciones: empieza 10 octubre 99 - termina el 17 diciembre 1924 [sic]*, p. 64. Fondo de la Sociedad del Gran Teatro del Liceo. Disponible en línea: <<https://ddd.uab.cat/record/174749>>. [Fecha de consulta: 22/05/2019].

²⁴² *Vid.* *La Vanguardia*, 19/01/1904, p. 2; El dibujante Jose Passós publicó una ilustración que evocaba la decoración de la sala en *Album Salon*, 01/1904, p. 30.

²⁴³ Memoria presentada por Oleguer Junyent y Maurici Vilomara para llevar a cabo las reformas del Teatro de 1907. Archivo de la Sociedad del Gran Teatro del Liceo. Disponible en línea: <<https://ddd.uab.cat/record/174757>> [Fecha de consulta: 05/09/2019]. El proyecto fue desestimado, al igual que el del resto de los concurrentes que se presentaron.

²⁴⁴ El asunto de los plafones consistía en dos representaciones alegóricas de la Industria y el Comercio – concretamente esta última mostraba el desembarco del algodón en el puerto de Barcelona –, temática probablemente sugerida por los comitentes, en cuya realización también colaboró Josep Pey. Actualmente sólo se conserva uno de los plafones, pues cuando en 1972 el escenógrafo Enrique Alarcón adquirió el edificio para convertirlo en el Museo de Cera, llevó a cabo unas reformas que afectaron al hall principal en el que se hallaban las pinturas, dañándose irremisiblemente la relativa al Comercio. Ocupó su lugar una nueva pintura de temática histórica realizada por el pintor Isidro Antequera (1926), amigo personal de Enrique Alarcón. La escena que pintó Antequera no era de una concepción original, sino una copia de la pintura *Cristóbal Colón ante los Reyes de España al regresar de su primer viaje* del pintor portugués Ricardo Balaca, y únicamente se tomó la licencia de incorporar algunas figuras laterales que no aparecen en la obra original de Balaca. Irónicamente, esta misma composición que sustituyó la pintura de Junyent y Vilomara, inspiraría el diorama del mismo tema elaborado por Junyent para la exposición «El Arte en España» de 1929. Agradezco al pintor Isidre Antequera y a Carmen González Alorda, responsable de Comunicación del Museo de Cera de Barcelona, la información proporcionada, así como a Consol Bancells, la cesión de las fotografías que realizó de los plafones.



Fig. 110 Plafón de Maurici Vilomara y Oleguer Junyent para la Banca Vilomara (actual Museo de Cera de Barcelona) (1908). Fotografía: Consol Bancells.



Fig. 111 Detalle de la firma conjunta de Oleguer Junyent y Maurici Vilomara.

A su vez decoraron las salas del Palacio de Bellas Artes en 1910 con motivo de la Exposición de Retratos y Dibujos Antiguos y Modernos y, en 1911, fueron coorganizadores de los festivales artísticos de la VI Exposición Internacional de Arte.

Por tanto, teniendo en cuenta la idiosincrasia del veterano escenógrafo, es muy probable que «acogiera bajo sus alas» a Junyent por diversas razones. Por un lado, Junyent había sido el último discípulo predilecto del venerado Francesc Soler i Rovirosa, a quien Vilomara profesaba un gran respeto y admiración. También concurriría el hecho de que Oleguer era nieto de quien había sido el alma del carnaval barcelonés, festividad que adoraba Vilomara. Pero, sin duda, la principal razón apuntaría a que enseguida supo reconocer en Junyent sus aptitudes innatas para la escenografía, además de que, como él, era un trabajador incansable.

En agosto de 1906 se publicaría un artículo en *Il·lustració Catalana* dedicado a los dos escenógrafos:

Heus aquí dos altres artistes qu'en l'escenografia han obtingut merescuts èxits. En Vilomara representa la vella tradició del Liceu , en quins tallers en Plà y en Ballester hi reverdian los llors qu'un dia hi havian obtingut M. M. Cambon y Cagé. Tant en Vilomara

com en Junyent son dos artistes de temperament, son ensemps qu'escenògrafs y potser més qu'escenògrafs, grans pintors en lo sentit de trobar sempre la nota justa del color. Del grandió taller de demunt la Sala del Liceu se pot dir que n'es fill artístich en Vilomara. L'altre company, lo Benjamí, the *ajoungest*, en Junyent, ja hi havia corregut també per alli y pel taller del mestre Soler y Rovirosa; mes volgué volar y marxà a París als tallers d'en Carpezat ahont pot ben dirse que quedà afermada sa personalitat artística. Guanyador del concurs obert pels propietaris del Liceu pera'l decorat del Capvespre dels Deus, se fixà aquí ahont nos ha vingut oferint les seves obres primerenques en les quals s'hi veuen brillar sempre qualitats series y positives. Creyem que la campanya dels dos escenògrafs es beneficiosa tant al un com al altre. En Vilomara grandió, constructor de ses visions arquitectòniques d'agradable tecnicisme, sent aquest art ab tot l'entusiasme y tota la noblesa. En Junyent, ab ses vagues remembrances dels viatges septentrionals, nos fa entrar poch a poch lo misteriós escenari dels Nibelungs, les cavernes de nanos, los boscos misteriosos que guardan los dragons encantats, lo fons del Rhin, los roquers hont dorm Brunilda voltada de flames. ¿A què citar obres de un y altre? No podem menys que parlar d'aquella decoració de *Louise* al Liceu en qu'en Junyent nos feu aparèixer la vila de París encesa en plena festa ab un esclat de llum y de alegria que semblavan cantar aquell amich: *non urbs sed orbis, Latetia*. Per axò no es d'extranyar qu'avuy abdós sían considerats com a representants de l'escola moderna que consisteix precisament en tractar ab lo mateix amor lo dibuix y la composició que'l colorit, cosa que no es d'avuy tan sols, sinó que ja fou lo distintiu dels mestres que primer axecaren la bandera del naturalisme.²⁴⁵

El estreno de *Louise*, acontecido el 2 de abril, tuvo una gran acogida tanto del público como de la crítica, cumpliendo con las expectativas que auguraban su éxito. Todas las crónicas de la prensa, además de la magnífica interpretación de los artistas y la brillante dirección de orquesta, coincidían en alabar el decorado que vistió las escenas. Nuevamente, el trabajo de Oleguer Junyent fue el que recibió mayores reconocimientos.

Suárez Bravo, en el *Diario de Barcelona*, señalaba en su crónica del estreno: «Con insistencia fue llamado a las tablas el señor Junyent, que ha pintado el panorama de París, en el acto tercero, trazado con mucha habilidad y grande efecto cuando se ilumina. También muy bonita impresión la decoración del señor Vilomara, al parecer la barriada de Montmartre envuelta aun en la penumbra del amanecer». Nada señaló acerca de la decoración ejecutada por Chía.²⁴⁶

La revista *La Ilustración Artística* publicó, a su vez, un reportaje sobre la ópera, con fotografías de escena que mostraban las distintas decoraciones, aunque sin hacer comentarios al respecto, más allá de destacar que se trataba de «decoraciones notables».²⁴⁷

²⁴⁵ Vid. B. «Los nostres pintors de teatre. Junyent y Vilomara», *Ilustració Catalana*, núm. 166, 05/08/1906, p. 486.

²⁴⁶ Cfr. SUÁREZ, F. «Louise del Maestro Charpentier», *Diario de Barcelona*, 05/04/1904, p. 4245.

²⁴⁷ S. «“Louise”, drama lírico, letra y música de Gustavo Charpentier, representado en el Gran Teatro del Liceo de Barcelona», *La Ilustración Artística*, núm. 1163, 11/04/1904, pp. 262-263.

Geroni Zanné, desde las páginas de *Joventut*, felicitaba ardientemente a Bernis por ponerla en escena —«la empresa ha fet obra de cultura»— señalaba,²⁴⁸ frente a las predominantes óperas italianas y alababa los elementos de la *mise en scène*:

La Louise ha sigut posada al Liceu ab intenció de fer art de debò. Una mà experta, malgrat deficiències inevitables, ha dirigit la escena. Trajos y decoracions mereixen elogis, particularment, entre aquestas, la del acte ters (deguda a l'Olaguer Junyent) que representa'l panorama de París. L'efecte produhit per aquesta decoració es magnífich, sobre tot al encendres els llums de la gran ciutat. També produheix bon efecte la del segón acte (escena primera) original d'en Vilomara (despenar de París).²⁴⁹

En la misma línea se hallaba el comentario de «Ignotus» en las páginas de *El Diluvio*:

De las decoraciones merece mención especial la del tercer acto, el panorama de París, debida al pintor escenógrafo señor Junyent, que fue llamado con insistencia a las tablas. La decoración, algo subida de color en pleno día, adquiere una tonalidad al iluminarse la ciudad.²⁵⁰

El crítico de la revista satírica *La Tomasa*, bajo el seudónimo «Un cómic retirat», señalaba, a su vez:

La presentación escénica y d'ella sa part principal ó sigui lo decorat, nomes mereix qu'elogis, ja que lo Sr. Junyent en lo panorama de París ha construit una verdadera obra d'art, demostrant ser un escenógrafo notabilíssim per lo que ab justicia mereixé l'aplaus general del públich.²⁵¹

Los comentarios de Manuel Urgellès para *La Veu de Catalunya* y de Josep Maria Pascual para *La Publicidad* se focalizaron, fundamentalmente, en analizar el argumento y la parte musical. No obstante, ambos realizaban breves alusiones a la escenografía ensalzando las creaciones de Junyent y Vilomara en sus intervenciones individuales. Acerca del decorado de Chía ninguno de los dos críticos se mostró excesivamente elogioso, ni tampoco realizaron ninguna apreciación sobre la del segundo cuadro del acto II, firmada a dos manos por Junyent y Vilomara. Urgellès, señaló:

L'encreuament de Montmartre és una decoració que honra a n'en Vilomara, en les dúas combinacions de llum. En Junyent, ab la seva vista en perspectiva de París, s'ha guanyat un lloch preeminent, y en Chía no ha fallat ab la pintura del primer y últim acte.²⁵²

Josep Maria Pascual, por su parte, apuntó: «La decoración del Sr. Vilomara, traslada al espectador, al comenzar el segundo acto, a una brumosa madrugada en Montmartre»²⁵³ y

²⁴⁸ ZANNÉ, G. «Louise», *Joventut*, núm. 218, 14/04/1904, p. 244.

²⁴⁹ *Ibid.*

²⁵⁰ IGNOTUS. «Crónicas musicales. Estreno de “Louise” en el Liceo», *El Diluvio. Diario político, de avisos, noticias y decretos*, 04/04/1904, p. 13.

²⁵¹ Un cómic retirat «Teatros. Liceo», *La Tomasa*, núm. 813, 07/04/1904, p. 192.

²⁵² U. «Estrena de Lluisa al Liceu», *La Veu de Catalunya*, 04/04/1904 (Ed. Tarde), p. 2.

²⁵³ PASCUAL, J. M. «Gran Teatro del Liceo. “Louise”», *La Publicidad*, 05/04/1904 (Ed. Noche), p. 3.

de la de Junyent «provoca con justicia el aplauso y las aclamaciones del público».²⁵⁴ Del resto de decoraciones únicamente señaló que los escenógrafos «tienen poca ocasión de desarrollar sus talentos pictóricos».²⁵⁵ Finalmente, *L'Esquella de la Torratxa* también dejaba la decoración de Oleguer Junyent en un lugar preferente:

De las decoracions, mereix menció apart la del senyor Junyent (D. Olegari). Aquell panorama de París del tercer acte, es un portento y la encesa de la llumeta fa'l efecte de la realitat. S'ovacioná al jove escenógrafo cridantlo repetidament a las taulas.²⁵⁶

4.4.2 *Los maestros cantores de Núremberg*

En la temporada otoño-invierno de 1904-1905 del Gran Teatro del Liceo, inaugurada el 12 de noviembre, se produjo otra de las grandes efemérides wagnerianas: el estreno el 19 de enero de 1905 de *Los maestros cantores de Núremberg* [cat. 11], ópera en tres actos y cinco cuadros considerada una de las grandes creaciones de la primera época del compositor alemán.²⁵⁷ Como era habitual, se estrenó en italiano (*I maestri cantori di Norinberga*) y la empresa de Bernis puso todos los esfuerzos en ella, tal y como anunciaba el programa de temporada:

Al proponerse la Empresa dar a conocer la más grande e inspirada creación de Ricardo Wagner ha puesto especial empeño en reunir la mayor suma de elementos para coadyuvar al mejor éxito de la obra, siendo su primer cuidado la elección del Maestro que había de dirigirla, habiendo confiado este importante cargo al Mtro. Michele Balling, elegido este año por la Dirección del teatro de Bayreuth para dirigir Parsifal. De la presentación escénica se hallan encargados los escenógrafos Sr. Gueduzzi, de Turín, que pintará las decoraciones correspondientes al 1º y 3º acto, y el Sr. Junyent que ha escogido la importante del 2º acto. El vestuario será confeccionado en la sastrería de los Sucesores de Vasallo Malatesta de esta capital, y tanto el personal de orquesta como los coros serán aumentados hasta el número que exige la importancia de la obra.²⁵⁸

Tal y como se desprende del citado programa, se pintaron decoraciones nuevas para el estreno y, además de contar con Junyent, Bernis contrató al italiano Ugo Gheduzzi, reputado escenógrafo del Teatro Regio de Turín y conocido por sus escenografías para los estrenos de *Cristoforo Colombo*, de Franchetti (1892) o *Manon Lescaut*, de Puccini (1893), entre otros. Al parecer, a Junyent se le otorgó la posibilidad de escoger qué escenografía quería realizar y no es extraño que llevara a cabo la del II acto, que acontece en un cruce de calles de Núremberg, entre las casas de Veit Pogner y Hans Sachs.

²⁵⁴ *Ibid.*

²⁵⁵ *Ibid.*

²⁵⁶ N.N.N «Teatros», *La Esquella de la Torratxa*, núm. 1318,08/04/1904, p. 231.

²⁵⁷ La ópera consta de tres actos pero en la puesta en escena del Liceo, el tercer acto se dividió en dos cuadros. Cfr. BARBERÁ, J. «Els Mestres Cantayres de Núremberg, al Liceu», *Catalunya Artística*, núm. 28, 02/02/1905, p. 76; WAGNER, R. *Els Mestres cantayres de Nurenberg: comedia lírica en tres actes* (trad. Xavier Viura y Joaquim Pena). Barcelona: Associació Wagneriana, 1905.

²⁵⁸ *Gran Teatro del Liceo. Compañía de ópera italiana de primissimo cartello*. Programa de la temporada de otoño-1904 a invierno-1905. Biblioteca de Catalunya.



Fig. 112 Oleguer Junyent, Acuarela de una calle de Núremberg, 1902. Colección Armengol-Junyent.

Hacia poco más de dos años que había visitado la ciudad –en compañía de su gran amigo Gustav Škilters– durante su periplo por Alemania, recorriendo los parajes que ambientan los escenarios wagnerianos. Uno de ellos era la citada localidad, que captó en diversos dibujos y fotografías (fig. 112).²⁵⁹ Gheduzzi, por su parte, asumió las del acto I, acontecido en el interior de la iglesia de Santa Catalina, y el acto III, cuadros primero (taller de Hans Sachs) y segundo (prado a la orilla del Pegnitz).

Además de sus propias creaciones, en el archivo personal de Junyent se conservan fotografías de la puesta en escena de la ópera de Wagner en el teatro de Bayreuth y un conjunto de postales ilustradas con las acuarelas que el artista alemán Michael Echter pintó en 1871 (fig. 113). Junyent, por tanto, contaba con gran cantidad de material para inspirarse, además de la impresión que la pintoresca ciudad debió dejar en su memoria. No obstante, como era habitual en los estrenos wagnerianos, el modelo indiscutible del que los escenógrafos debían partir era el fijado en Bayreuth por los hermanos Max y Gotthold Brückner en 1888, año de su estreno en el célebre festival; estos se basaron, a su vez, en la producción de Múnich, donde se estrenó en 1868 con escenografías pintadas por los alemanes Angelo II Quaglio, Heinrich Doll y Christian Janck, los primeros en asentar el modelo.²⁶⁰

La escenografía concebida por los pintores alemanes (fig. 114) evocaba lugares reales de Núremberg –habían sido enviados por el rey Luís II de Baviera, patrón de Wagner, a estudiar la arquitectura local–, pero hay que remarcar que el Núremberg concebido por Wagner era un producto de su imaginación, a pesar de basarse en la historia real de Hans Sachs. Por otra parte, Wagner quería que las casas no fuera sólo fachadas pintadas, sino construcciones sólidas practicables, lo que supuso un cambio en la práctica teatral alemana.²⁶¹

²⁵⁹ En el Arxiu Fotogràfic de Barcelona se conservan algunas fotografías tomadas por Junyent cuando visitó Núremberg que muestran, entre otros emplazamientos, la Königstrasse, la fuente de la virtud o la plaza Hauptmarkt, con la fachada principal de la Frauenkirche, o el antiguo Hospital del Espíritu Santo.

²⁶⁰ Se estrenó en el Teatro Nacional de Múnich, el 21 de junio de 1868, dirigida por Hans von Bülow.

²⁶¹ CARNEGIE, P. *Wagner and the Art of the Theatre*. New Haven: Yale University Press, 2006, p. 61.



Fig. 113 Postal con ilustración de Michael Echter para el acto II de *Los maestros cantores de Nuremberg*. Archivo Armengol-Junyent.



Fig. 114 Boceto de los hermanos Brückner para el acto II de *Los maestros cantores de Nuremberg*. Fuente: «Escenarios del Teatro de Bayreuth publicados por el Dr. Hemling en Leipzig». Archivo de la Asociación Wagneriana (Barcelona).



Fig. 115 Teatrín de Oleguer Junyent para el acto II de *Los maestros cantores de Nuremberg*. MAE-Institut del Teatre. Institut del Teatre.

Si bien las exigencias de Wagner con respecto a la escenografía de sus óperas fueron siempre muy elevadas, dejando abundantes indicaciones en los libretos, no logró nunca que se materializaran sus deseos, y las decoraciones concebidas por los escenógrafos para las presentaciones escénicas de Dresde, Múnich y Bayreuth quedaron ancladas estrictamente en el anecdotismo historicista e ilustrativo.²⁶²

Afortunadamente, de esta escenografía de Junyent se han conservado bastantes materiales originales, como bocetos, fotografías e ilustraciones en prensa [cat. 11, núms. 1, 2, 4 y 5]. No obstante, el testimonio más interesante y fiel al resultado final con el que contamos es, sin duda, el teatrín (fig. 115) que, una vez más, nos permite observar sus grandes dotes de colorista creador de atmósferas; en este caso la de una ciudad que parece salida de un cuento, bañada por la luz del sol, aspecto que contribuye a acentuar el ambiente festivo en el que sucede la acción, descrita con detalle en las acotaciones:

La escena representa en el primer término una calle seccionada transversalmente, en cuyo centro se cruza un callejón que va hacia el fondo formando un recodo, de manera que frente al espectador aparecen dos casas haciendo esquina, de las que la de la derecha, de aspecto más rico, es la de Pogner, y la de la izquierda, más sencilla, es la de Sachs. A la casa de Pogner se sube desde la calle del primer término por una pequeña escalinata; la puerta está puesta hacia dentro, con bancos de piedra en la entrada. Muy cerca de esta casa y en el mismo lado hay un espacio libre que cubre un tilo de cepa gruesa, rodeada de arbustos verdes y ante él otro poyo. La entrada de la casa de Sachs es también por la calle de delante, al mismo nivel: una puerta de tienda, dividida horizontalmente en dos vertientes, conduce directamente al taller del zapatero; a su lado hay un sauco espeso cuyas ramas floridas cuelgan sobre la puerta. Por el lado del callejón la casa también tiene dos ventanas de las cuales una corresponde al taller y la otra a una habitación trasera. Todas las casas, especialmente la del callejón, han de tener las oberturas practicables. Tarde serena de verano. En el transcurso de las primeras escenas se va haciendo de noche insensiblemente.²⁶³

Además de los materiales señalados, relacionados directamente con la presentación escénica del Liceo, también se conservan en el fondo personal del artista una serie de evocadores croquis acuarelados que realizó de cada uno de los actos, así como un figurín [cat. 11, núms. 6-11]. No están fechados, por lo que desconocemos en qué momento se llevaron a cabo o si estaban destinados a esta producción, pero no sería extraño que los hubiera hecho al recibir el encargo, antes de decidirse por asumir el acto II, que en el caso del croquis presenta una vista nocturna y tiene poco que ver con el resultado final. Tampoco sabemos por qué a Gheduzzi se le encomendaron tres decoraciones y a Junyent solo una, teniendo en cuenta, además, la desigual calidad artística del resultado, muy superior en el caso de Junyent.

²⁶² Cfr. BRAVO, I. «L'escenografia wagneriana a Catalunya», *op. cit.*, p. 15.

²⁶³ WAGNER, R. *Els Mestres cantayres de Nurenberg: comedia lírica en tres actes*, *op. cit.*, p. 6 (traducción del catalán al castellano por la autora de la presente Tesis).



Fig. 116 Oleguer Junyent. Fotografía del Hospital del Espíritu Santo (Núremberg). A la derecha, torreón semejante al de la escenografía (1902). Arxiu Fotogràfic de Barcelona.

En los mencionados materiales vemos que Junyent también recreó la ciudad imaginada por Wagner, pero el mimetismo con la escenografía canónica de Bayreuth solo afectó a la composición frontal, con los volúmenes arquitectónicos separados por una estrecha calle y los árboles situados a la derecha de la escena, delante de la entrada de la casa de Hans Sachs.

Las arquitecturas, pese a ser también las tradicionales de la ciudad bávara, son diferentes a las de los escenógrafos alemanes y, sin duda, están inspiradas por las que Junyent había visto *in situ*. Una muestra de ello es la torre salediza de la casa de Hans Sachs, que evoca una que inmortalizó con su cámara en una de las fotografías que tomó en la ciudad, protagonizada por el antiguo Hospital del Espíritu Santo (fig. 116); vista típica que también podemos encontrar en numerosas postales de la época.

El vestuario fue diseñado por Josep Pey, quien también respetó fielmente el original de Franz Seitz (fig. 117).²⁶⁴ Probablemente, al igual que ocurriría con *La Santa Espina* de los Espectáculos y Audiciones Graner –estrenada dos años más tarde–, recibió el encargo a instancias de Junyent y, una vez más, su nombre quedó silenciado, pues la prensa no hizo referencia a él.²⁶⁵

Los maestros cantores de Núremberg –junto con *El oro del Rin* y *Parsifal*, que llegarían en 1911 y 1913, respectivamente– era de las pocas óperas wagnerianas que faltaban por ponerse en escena en el coliseo.

²⁶⁴ En la Biblioteca de Catalunya se conservan los dibujos originales a la pluma. Cada uno de ellos cuenta con un texto mecanografiado al pie que identifica al personaje retratado, así como al actor encargado de encarnarlo.

²⁶⁵ Será mencionado por Marc Jesús Bertran, en su libro *El Gran Teatro del Liceo de Barcelona: 1845-1929* (*op. cit.*, p. 229) discretamente, al pie de uno de los diseños de los figurines que publica.

Su estreno generó una gran expectación alimentada, en gran medida, por la prensa, que le dedicó numerosos artículos antes y después del estreno. Incluso Joaquim Pena, por lo general lapidario en sus críticas, celebraba que por fin se diera a conocer y auguraba éxito de público y beneficios al empresario Bernis:

Avuy no tracto de rompre cap llança pel Mestre; la cosa s'ho porta ella mateixa y, o molt m'equivoco, o aquesta ha d'ésser la primera obra de Wagner que donarà diners a l'amich Bernis, lo qual li desitjo sincerament pera poder exigirli més en les vinents vegades. Y espero, al menys, qu'en la present hi hagi posat de sa part tot lo materialment possible pera fer conèixer decorosament la ópera.²⁶⁶

La Vanguardia le dedicó un artículo de varias páginas en las que presentaba al público la historia de la gestación de la obra, el argumento, el maestro director, los personajes – publicando los figurines de Pey sin citar su nombre (fig. 118)– y el decorado de Junyent, a través de la reproducción de un boceto, el original del cual se conserva en el MAE [cat. 11, núm.1]. En el pie de esta se leía: «Decoración del segundo acto con las casas de Hans Sachs y Veit Pogner. Es un cuadro concienzudamente documentado y soberbiamente pintado, que honra a su autor, el notable escenógrafo don Olegario Junyent».²⁶⁷

Del mismo modo, *La Tribuna* le dedicó las dos primeras páginas de la edición del día del estreno.²⁶⁸ Por su parte, *La Veu de Catalunya* también cubrió extensamente el acontecimiento: Manuel Urgellès se encargó de publicar el argumento de la ópera la víspera y, el día del estreno, habló de la trascendencia del poema.²⁶⁹

Como era de esperar, la ópera se estrenó con un «éxito grandioso», de acuerdo con el libro del conserje y con las crónicas en prensa.²⁷⁰ La representación terminó casi a las dos de la madrugada y Junyent fue llamado al palco escénico a recibir los aplausos, junto con los directores de orquesta Balling y Ribera «que preparó la obra para que Balling la matizara luego», el director de los celebrados coros, Joaquín Marín, y los cantantes.²⁷¹ En relación a la escenografía, las críticas publicadas en los siguientes días prácticamente sólo hicieron referencia a la de Junyent, considerada la única digna y de «hermosísimo efecto».²⁷² El nombre de Ugo Gheduzzi apenas se menciona y, si se hace, es para señalar

²⁶⁶ PENA, J. «Avuy!», *Juventut*, núm. 258, 19/01/1905, p. 50.

²⁶⁷ BERTRAN, M.J. «Los Maestros cantores de Núremberg», *La Vanguardia*, 19/01/1905, p. 6.

²⁶⁸ «Acontecimiento artístico. Los maestros cantores de Núremberg», *La Tribuna*, 19/01/1905, pp. 1-2.

²⁶⁹ URGELLÉS, M. «Els Mestres Cantaires al Liceu. L'argument», *La Veu de Catalunya*, 18/01/1905 (Ed. Tarde), p. 2; «Els Mestres Cantaires al Liceu. Trascendencia del poema», *La Veu de Catalunya*, 19/01/1905 (Ed. Tarde), p. 2.

²⁷⁰ *Sociedad del Gran Teatro del Liceo. Libro del Conserje. Año 1905*. Archivo de la Sociedad del Gran Teatro del Liceo. Disponible en línea: <<https://ddd.uab.cat/recordm/108359>> [Fecha de consulta: 16/07/2019].

²⁷¹ PASCUAL, J. M. «Gran Teatro del Liceo. Los maestros cantores de Núremberg», *La Publicidad*, 21/01/1905 (Ed. Noche), p. 3.

²⁷² S. «Los Maestros cantores de Nuremberg», *La Ilustración artística*, núm. 1205, 30/01/1905, p. 76.

el «desagradable contraste» que produjeron sus decoraciones con las de Junyent «muy recomendables» frente a las suyas «muy defectuosas».²⁷³

La revista *Joventut* publicó una crónica del wagneriano Salvador Vilaregut, a quien desagradó terriblemente la ejecución «pobra y descolorida»²⁷⁴ de los artistas, a excepción de la de Fausta Labia; incluso criticó al reputado maestro Balling que «al veure la deficiencia y escassetat de medis de la orquesta, ha portat tota la partitura secament, angulosament, ab efectes de bona lley pero torturant una pila de passatges [...]».²⁷⁵ Teniendo en cuenta que nadie se libró de sus funestos comentarios, su falta de aprecio hacia la escenografía de Junyent se puede considerar todo un halago para el escenógrafo, que es el único contra quien el crítico no arremete. Incluso el vestuario, ejecutado por la renombrada sastrería de los Sucesores de Vasallo Malatesta, se considera indigno:

En quant al posat d'escena, dirèm que les decoracions, llevat de la d'en Junyent, són horriblement dolentes, pobres y de mal gust, ab un colorit digne de les que vènen al carrer del Bou de la Plaça Nova. La iglesia de Santa Caterina no te cap carácter: sembla el *recibidor* de les Escolapies, de les *Adoratrices* o del Sagrat Cor de Sarrià. Y la botiga de Sacs recorda una d'aquelles estacions de ferrocarril que surten a *Miguel Strogoff*. En quant a la de l'últim acte, val més no parlar-ne. Els vestits, fòra dels que vesteix la senyoreta Labia, són de *guardarroplia*, de colors bruts y antiestètics; y n'hi ha, com els d'aquelles noyes que van vestides d'aprenents, ab aquells roses y blaus de llustrina de ca'n Baltà, que fan venir mal de ventre. Ademés tothòm anava mal caracterisat, sense cap rastre de voler presentar un tipo. En una paraula... tot de *Liceyo*.²⁷⁶

Por su parte, Urgellès, en *La Veu de Catalunya*, se mostraba más indulgente que Vilaregut, a quien parece que se dirijan sus palabras, rompiendo una lanza a favor del coliseo:

Sabiam naturalment, lo que deu descomptarse en lo que respecta a lloch y condicions, perque ja ho hem dit trenta vegadas y no caldria repetir-ho: hi há qui se está empenyat en que'l Liceu sigui un Bayreuth, y aixó no ho veurem nosaltres ni ningú. En primer lloch, cap empresa del món pot disposar d'un balans tan sanejat com disposa aquella y la execució de repertori igual posa als executants tots els anys en condicions d'arribar a un perfeccionament que enlloch, ni a Munich mateix, se trova. Volem dir ab aixó, que en el modo de judicar hi entra pel mitg aquesta apreciació, posant al Liceu al nivel de sos similars estrangers y fora. Baix aquet punt de vista, ja fa algún temps que en el Liceu se fila més prim en la qüestió de presentació escènica, particularment en las obras den Wagner que van estrenantse, totas ja ab decorat especial; se'ls dona, ademés, lloch a molt més ensaigs, y fins se fan venir els mestres quins noms son garantia pera acostarse a una bona interpretació. Com podríam posar ara «Lohengrin», «Tannhauser» y altras al costat dels «Mestres»? Aquet camí corregut el veyém sols guaitant endarrera, però ens porta dret a una perfecció relativa que podrém assolir un dia o altre, a la que may arribaríam si

²⁷³ *Almanaque del Diario de Barcelona para el año 1906*. Barcelona: Impr. del Diario de Barcelona, p. 91.

²⁷⁴ VILAREGUT, S. «Els mestres cantayres de Nurenberg al Liceu», *Joventut*, núm. 259, 26/01/1905, p. 62.

²⁷⁵ *Ibid.*

²⁷⁶ *Ibid.*

no hi hagués hagut un cometis y un estímulo. Es així com dels «Mestres Cantaires» n'hem quedat satisfets, satisfacció per la qual, més que fet, hi veyém la trascendencia, la marxa positiva a favor d'un art macis que farà oblidar las frivolitats d'aquell que prompte servirà pera fer dormir als noys.²⁷⁷

Como en el resto de las críticas, Urgellès obviaba las decoraciones de Gheduzzi mientras que, en relación a la de Junyent, señalaba: «és ben ensopegada y produeix magnífich efecte, pero sense que ho anotem com a falta, potser la perjudica'l massa detall y entonació de la casa de Pogner, sobretot al enfosquir l'escena».²⁷⁸

El comentario de Ignotus en *El Diluvio* es de los pocos que se entretiene algo más en comentar la escenografía de Junyent, y también puntualiza algún detalle mejorable:

La presentación escénica cuidada, los trajes bastante vistosos y de las cuatro decoraciones, la del segundo acto, pintada por el señor Junyent, reproducción artística de aquellas callejuelas con la falta de alineación, y sus casas casi independientes unas de otras y adornadas con sus torrecillas y sus balcones salientes recargados de adornos, callejuelas que aun abundan en la medieval Núremberg; el fondo, de una acertada perspectiva, nos recuerda que es la verbena de San Juan. A encontrar algún reparo, nos lo presentaría aquel banco colocado en primer término y el grupo de arbustos que sigue.²⁷⁹

Joseph Barberá, por su parte, señalaba en *Catalunya Artística*: «Las decoracions com segueix: pobríssima en el primer acte; molt bona y d'efecte encertat la que pe'l segon ha pintat el Sr. Junyent; y passadoras las del primer y segon cuadros del tercer acte», nuevamente sin mencionar el nombre del otro escenógrafo.²⁸⁰ *L'Esquella de la Torratxa* apuntaba, en la misma línea: «L'aparato escénic bastant vistós; pero'l baratillo de las decoracions italianas contrastava ab la riqueza y la hermosura de la del segon acte, deguda al nostre Junyent que ha fet un verdader *capo lavoro* portantnos un tros de Núremberg a casa».²⁸¹ La crónica estaba ricamente ilustrada, y además de fotografías del decorado, contaba con dos retratos: uno de Michel Balling realizado por el propio Oleguer Junyent, en la que captaba al enérgico maestro en plena acción, batuta en mano, con el sudor resbalando por el rostro; y otro de Junyent realizado por Pere Ynglada.²⁸²

En definitiva, la decoración de *Los Maestros Cantores de Núremberg* supuso un gran éxito para Oleguer, y le posicionó como el escenógrafo más capacitado para traducir los espacios wagnerianos, como veremos posteriormente.

²⁷⁷ URGELLÈS, M. «Els Mestres Cantaires al Liceu. Estrena», *La Veu de Catalunya*, núm. 2115, 20/01/1905 (ed. Tarde), p.2

²⁷⁸ *Ibid.*

²⁷⁹ IGNOTUS «Crónicas musicales», *El Diluvio. Diario político, de avisos, noticias y decretos*, 21/01/1905, p. 16.

²⁸⁰ BARBERÁ, J. «Els Mestres Cantayres de Núremberg, al Liceu», *Catalunya Artística*, num. 28, 02/02/1905, p. 76

²⁸¹ N.N.N. «Teatros», *L'Esquella de la Torratxa*, núm. 1360, 27/01/1905, p. 72.

²⁸² Los retratos pueden verse en la ficha del repertorio correspondiente a esta ópera [cat. 11].

4.4.3 *Thaïs*

Tan sólo un mes después del debut de *Los Maestros Cantores de Núremberg*, el 22 de febrero se estrenó *Thaïs*, del maestro francés Jules Massenet [cat. 12]. Era la tercera de las óperas que Bernis prometía dar a conocer en la temporada de invierno 1904-1905, junto con *Los Maestros Cantores de Núremberg* y *Las alegres comadres de Windsor*. *Thaïs*, que constaba de tres actos y siete cuadros, se había estrenado el 16 de marzo de 1894 en la Ópera Garnier de París, con decoraciones de los escenógrafos Marcel Jambon (primer cuadro del acto I y el acto III) y Eugène Carpezat (segundo cuadro del acto I y acto II), quien fuera maestro de Junyent durante su estancia formativa en la capital francesa.²⁸³ No era una ópera muy novedosa, si se tiene en cuenta que hacía casi una década que circulaba por los escenarios, aunque era la primera vez que se ponía en escena en el Gran Teatro del Liceo, lo que generó una cierta expectación.²⁸⁴

Si bien en el programa de la temporada otoño-invierno de 1904-1905 del Liceo se había indicado el elenco de profesionales encargados de la presentación escénica (escenografía y sastrería) de los otros dos estrenos mencionados, en el caso de *Thaïs* tan sólo se señalaba como principal reclamo el nombre de la cantante que interpretaría a la protagonista, Hariclea Darclé, soprano principal de la compañía. Probablemente ello se debiera a que, en el momento de la publicación, todavía no se tenía claro quién llevaría a cabo las decoraciones nuevas. Estas se acabaron repartiendo entre Oleguer Junyent y Maurici Vilomara.²⁸⁵

Thaïs es una de las óperas que presenta más incógnitas en cuanto a presentación escénica se refiere, pues la documentación que hemos localizado únicamente nos ha permitido confirmar la autoría de la escenografía de algunos de los cuadros. Jordi Ribera Bergós, partiendo de la prensa histórica, apuntó en su tesis doctoral sobre Maurici Vilomara que tan solo se estrenaron dos decoraciones nuevas de las seis que se señalan en el libreto de Gallet,²⁸⁶ aunque su trabajo tampoco nos da pistas acerca de quién llevó a cabo el resto:

²⁸³ Algunos teatrines de la puesta en escena francesa se pueden consultar en el portal Gallica de la Bibliothèque Nationale de France: <https://data.bnf.fr/fr/41382521/thais_spectacle_1894/>. [Fecha de consulta: 18/08/2019].

²⁸⁴ Jordi Ribera Bergós dio a conocer en su Tesis Doctoral un boceto de Maurici Vilomara para esta ópera que data precisamente del año del estreno parisino, lo que conduce a pensar que quizás el Liceo, que en cuestiones de estrenos estaba bastante al día, hubiera tenido la intención entonces de darla a conocer pronto, pero se pospuso por razones desconocidas. Cfr. RIBERA, J. *L'Escenògraf Maurici Vilomara, op. cit.*, vol. 2, pp. 668-669.

²⁸⁵ Cfr. *Societat del Gran Teatre del Liceu. Compañía de ópera italiana de primissimo cartello, temporada de otoño e invierno 1904 a 1905*. Disponible en línea: <<https://ddd.uab.cat/record/133853>> [Fecha de consulta: 18/08/2019].

²⁸⁶ El libreto de Gallet marcaba los siguientes emplazamientos para la acción: Acto I, cuadro 1: La Tebaida. Las chozas de los cenobitas en las orillas del Nilo. Dentro del mismo cuadro se produce una mutación con la Visión del teatro de Alejandría que sufre el monje Atahanaël; Acto I, cuadro 2: La terraza de la casa de Nicías en Alejandría. Acto II, cuadro 1: La casa de Thaïs; Acto II, cuadro 2: Plaza donde está la casa de Thaïs; Acto III, cuadro 1: El oasis; Acto III, cuadro 2: La Tebaida (como en el acto I); Acto III, cuadro 3:

Dels sis decorats diferents que el llibret demana, només dos s'estrenaren: el del Quadre 1er de l'Acte I (el refugi dels Cenobites prop del Nil amb la visió del teatre d'Alexandria que sofreix el monjo Athanaël), obra de Junyent, i el del Quadre 2n del Acte II (la plaça d'Alexandria amb el pòrtic de la casa de Thaïs), obra de Vilomara.²⁸⁷

Así pues, podemos afirmar con seguridad que se realizaron al menos esas dos decoraciones nuevas por parte de Junyent y Vilomara. Hemos podido averiguar, a su vez, que para el primer cuadro del acto II se reaprovechó la escenografía de Francesc Soler i Rovirosa de la ópera *Nerón*, estrenada el 27 de enero de 1898 en el Liceo, en cuyas decoraciones había colaborado Junyent cuando estaba formándose en su taller.²⁸⁸ Desconocemos la identidad del escenógrafo que llevó a cabo las decoraciones restantes, correspondientes al cuadro segundo del acto I (La terraza de la casa de Nicias en Alejandría) y al acto III (El oasis, del primer cuadro, y El jardín del monasterio de Albina, del tercero), aunque no sería extraño que fueran reaprovechadas de otras óperas, pues el presupuesto era ajustado y los esfuerzos de la empresa se habían concentrado esa temporada principalmente en el estreno wagneriano.²⁸⁹ La decoración que podemos afirmar que llevó a cabo Junyent con total seguridad fue, por tanto, la ya mencionada del cuadro primero del primer acto correspondiente a la mutación que da lugar a la visión del cenobita Atanael, de la que se conservan dos croquis, un teatrín fragmentado, una fotografía de escena y el plano de implantación. [cat. 12, núms. 2-8].

De acuerdo con el libreto de Gallet, tras la austera cena con la que se inicia el acto, los monjes se van a dormir. Atanael se acuesta a la entrada de su cabaña y en el primer sueño se le aparece Thaïs en el teatro de Alejandría, dejando adivinar sus bellas formas, quien en compañía de otras cortesanas y de «viciosas jóvenes» se entrega a una danza voluptuosa. Desaparece la visión y el cenobita se despierta sobresaltado, implorando al Señor fuerzas para resistir la tentación y para convertir a Thaïs al cristianismo, pues considera las visiones como una señal de Dios. Comunica su intención al viejo Palemón

En el jardín del monasterio de Albina. *Cfr. Thaïs, dramma lirico in tre atti e sette quadri parole di Luigi Gallet: (dal romanzo di Anatole France)/ musica di traduzione ritmica italiana di A. Galli.* Milano: Ed. Sonzogno, s.f, s.a.

²⁸⁷ RIBERA, J. *L'Escenògraf Maurici Vilomara, op. cit.*, vol. I. pp. 218. Ribera Bergós se basa para esta afirmación en información obtenida de la prensa histórica, que habla de dos decoraciones nuevas. *Vid. IGNOTUS.* «Crónicas musicales. Thaïs, de Massenet», *El Diluvio. Diario político, de avisos, noticias y decretos*, 23/02/1905, p.5; X. «Decoraciones de “La Nit d’amor” y de “Thaïs” pintadas por Vilomara y Junyent», *La Ilustración artística*, núm. 1210, 06/03/1905, p. 166; SUÁREZ, F. «Gran Teatro del Liceo. Thaïs», *Diario de Barcelona*, 23/12/1905, p. 2211 (Suárez Bravo sufre un lapsus al señalar que una de las decoraciones es de Sebastià Junyent).

²⁸⁸ En el archivo de Oleguer Junyent se conservan unas anotaciones en un cuaderno de contabilidad en las que señala que en enero de 1898 estaba trabajando con Soler i Rovirosa en el decorado de *Nerón* y que realizó un dibujo a propósito de esta ópera para la revista *Barcelona còmica*. *Cfr.* «Caja 1898. Olegario Junyent [firma]». Archivo Armengol-Junyent. En el archivo de la Sociedad del Gran Teatro del Liceo se conserva el boceto de Francesc Soler i Rovirosa del decorado. *Vid.* <<https://ddd.uab.cat/record/113753>> [Fecha de consulta: 19/09/2019].

²⁸⁹ Las fotografías de las escenografías se conservan en el archivo de la Sociedad del Gran Teatro del Liceo, y se pueden consultar en línea: <<https://ddd.uab.cat/record/117686>> [Fecha de consulta: 20/08/2019].

que le manifiesta el riesgo de tan santo propósito. Este y los demás cenobitas piden a Dios que fortalezca a Atanael en tan atrevida empresa.²⁹⁰

Las acotaciones describen la escena de la visión del primer acto de la siguiente manera:

Visión del teatro de Alejandría que sufre el monje Athanaël. Aparece el interior del teatro en Alejandría envuelto en la niebla. Enorme multitud en las gradas. Thaïs, semidesnuda, con el rostro velado, expresa miméticamente los amores de Afrodita. Se aclama a Thäis. La visión desaparece. Amanece poco a poco.²⁹¹

Junyent, siguiendo el libreto, concibió el interior de un teatro romano engalanado y con las gradas repletas. Destaca el original punto de vista empleado, pues la escena está captada desde el fondo del escenario, en el que se ve a la cortesana de espaldas, saludando a un público, que la aclama fervorosamente. El cenobita Atanael, por tanto, protagoniza la visión como un *voyeur* ajeno a lo que está sucediendo en aquel momento, consciente de la «perversión» de la joven a la que se cree en la misión de salvar de ese «camino pecaminoso» que ha escogido seguir. Todo se baña por una luz neblinosa, acorde a esa atmósfera de ensoñación en la que discurre la acción, en la que poco a poco se adivina el amanecer indicado en la acotación de Gallet, y que Junyent logra reflejar con la paleta cromática de amarillos, blancos y toques de clarión difuminados.

Además de la maqueta que nos muestra la visión del teatro, montada en su día por Isidre Bravo [cat. 12, núm. 5], en el MAE también se conserva otro fragmento de teatrín de Junyent que pertenece a este mismo cuadro (fig. 119). Se trata de un rompimiento con un palmeral que presenta en la parte inferior derecha una especie de tiendas de campaña —las chozas de los cenobitas—, que parece inspirarse directamente en la escenografía de Francesc Soler i Rovirosa para la ópera *Parthénope*, estrenada en el teatro Tívoli el 15 de marzo de 1866 (fig. 120).²⁹² La fotografía que hemos localizado de la ópera nos confirma que dicho fragmento correspondería al primer rompimiento de la escenografía que enmarca la escena. Este actuaría como referente de la realidad —pues nos sigue situando en el refugio de los cenobitas en el desierto— frente a la visión del teatro, que sucede durante el sueño de Atanael y, por tanto, en un plano irreal (fig. 121).²⁹³ Una reconstrucción de los fragmentos nos mostraría el teatrín completo, formado por los dos rompimientos y el telón de fondo con el semicírculo de las gradas donde se sitúan los espectadores (fig. 122).

²⁹⁰ Cfr. *Thaïs, dramma lirico in tre atti e sette quadri parole di Luigi Gallet, op. cit.* p. 10.

²⁹¹ *Ibid.* Traducción del italiano al castellano por la autora de la presente Tesis.

²⁹² Vid. ELIAS, F. *La Vida i l'obra de Soler i Rovirosa, op. cit.* [Lámina XXXVII].

²⁹³ Jordi Ribera Bergós publicó la imagen de este fragmento, junto con un boceto que también atribuye erróneamente a la misma ópera, pues se corresponde, en realidad, con la tragedia *Nausica*, de Joan Maragall, estrenada en 1912 en el teatro Eldorado. Cfr. RIBERA, J. «L'escenografia durant el Modernisme». En: FONTBONA, F. (dir.). *El Modernisme. Les arts tridimensionals. La crítica del Modernisme*, vol. 4. Barcelona: L'Isard, 2002, p. 227.

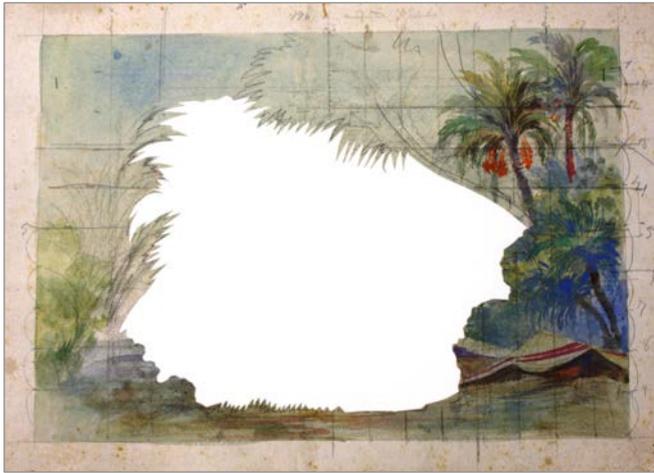


Fig. 119 Oleguer Junyent. Fragmento de teatrín perteneciente al cuadro de la visión del acto I de la ópera *Thaïs*. MAE-Institut del Teatre [Registro: 239016; Topográfico: P 7].



Fig. 120 Francesc Soler i Rovirosa. Proyecto definitivo para la decoración del desierto de *Parthénopé*. Fuente: ELIAS, F. *La vida i l'obra de Soler i Rovirosa, op. cit.* [Lámina XXXVI].



Fig. 121 Fotografía de escena del cuadro primero, acto I. «Gran Teatre del Liceu. Àlbum fotografies d'escenografies» (colecció de Artur Sedó). MAE-Institut del Teatre. [Registro: 376366; Topográfico: F 672-02].

Hemos de señalar que, si bien podemos atribuir con total seguridad a Junyent esta escenografía de la visión que corresponde, como hemos apuntado, a una mutación producida en el primer cuadro del acto primero, no tenemos claro que la escenografía con la que se inaugura dicho cuadro sea en su totalidad obra del escenógrafo, pues el rompimiento del palmeral no coincide en algunos detalles con el que vemos en la visión (fig. 122).



Fig. 122 Teatrín de Oleguer Junyent de la ópera *Thaïs* (acto I, visión). MAE-Institut del Teatre (Fondo Oleguer Junyent). [Registro: 239016; Topográfico: P 7 y Registro: 238606; Topográfico: T230].

La acotación del libreto para este cuadro inaugural de la ópera describe la escena de la siguiente forma: «La Tebaida. Las chozas de los cenobitas en las orillas del Nilo. Doce cenobitas y el viejo Palemón están sentados alrededor de una larga mesa rústica. En el medio, Palemón preside la comida frugal y pacífica. El sitio de Atanel está vacío».²⁹⁴ En la fotografía de escena localizada [cat. 12, núm. 1] se observan unas chozas en la parte inferior derecha, las cuales se corresponderían con las cabañas de los cenobitas, pero que difieren de la especie de «tiendas de campaña» que, como hemos visto, propone Junyent en el fragmento del teatrín de la visión y que se adivinan en la fotografía de escena de la misma [cat. 12, núm. 7].

²⁹⁴ Cfr. *Thaïs, dramma lirico in tre atti e sette quadri parole di Luigi Gallet, op. cit.*, p. 9. Traducción del italiano al castellano por la autora de la presente Tesis.

Por tanto, es posible que algunos elementos de este decorado, como las cabañas o el telón de fondo con el desierto de la Tebaida, se reaprovecharan de otras óperas, aunque se trata de una hipótesis, pues carecemos de documentación que lo confirme y tan solo podemos basarnos en la documentación gráfica conservada.

El estreno, al parecer, no logró la aceptación que algunos se esperaban. En el libro del conserje únicamente se indica «escaso éxito»,²⁹⁵ del que también se hizo eco la prensa del momento, cuyas crónicas fueron, de manera general, muy críticas con la representación. No se mencionan las decoraciones, pues prácticamente toda la atención se centra en Massenet y en la ejecución de los cantantes. Una excepción la constituiría la revista *La Ilustración artística*, en la que aparece una breve referencia a los trabajos de Vilomara y Junyent, considerados dignos de todo elogio. Acerca de la decoración de Junyent para el primer acto, el crítico señala que es «una obra admirablemente concebida y ejecutada con perfecto conocimiento de la técnica escenográfica».²⁹⁶

Josep Barberà, desde las páginas de la revista *Catalunya Artística*, consideraba que el drama y la acción musical carecían de interés y que los personajes eran seres desdibujados, sin carácter. Únicamente alababa la interpretación de Hariclea Darclée en su papel de la cortesana Thaïs. En cuanto a la escenografía, tan solo incluía el comentario «la presentación escénica ben cuidada», sin ni siquiera mencionar a los pintores escenógrafos.²⁹⁷ Suárez Bravo, a su vez, también se mostró muy crítico con todos los aspectos de la ópera a excepción del fragmento orquestal que une el primer y segundo acto, que Massenet titula «meditación», y de las «bonitas decoraciones de D. Mauricio Vilomara y D. Sebastian Junyent [sic.], bien compuestas y ejecutadas».²⁹⁸

En la misma línea encontramos la crítica de «Ignotus» en *El Diluvio*; días antes había dedicado un artículo a la ópera en el mismo periódico en el que presentaba el argumento y a su autor y, animado por el estreno, deseaba «el mejor éxito a este drama musical de Massenet para descansar algo del moderno repertorio italiano».²⁹⁹ Tras haber visto la representación, el entusiasmo inicial se desvaneció. Para él la interpretación de los cantantes no convenció, el éxito de Darclée fue «meramente personal» y consideró que habría sido mejor llevar a la escena cualquier otra de las óperas de Massenet, aunque se tratara de una reposición, como *Werther*. Acerca de la presentación escénica, tan sólo menciona que se estrenaron dos decoraciones, sin aportar ninguna apreciación.³⁰⁰

²⁹⁵ *Sociedad del Gran Teatro del Liceo. Libro del Conserje. Año 1905*. Archivo de la Sociedad del Gran Teatro del Liceo. Disponible en línea: <<https://ddd.uab.cat/record/108359>> [Fecha de consulta: 18/08/2019].

²⁹⁶ X. «Decoraciones de “La Nit d’amor” y de “Thais” pintadas por Vilomara y Junyent», *La Ilustración artística*, núm. 1210, 06/03/1905, p. 166.

²⁹⁷ Cfr. BARBERÀ, J. «Thais», *Catalunya artística*, núm. 33, 09/03/1905, p. 164.

²⁹⁸ SUÁREZ, F. «Gran Teatro del Liceo. Thais», *Diario de Barcelona*, núm. 46, 23/12/1905, p. 2211.

²⁹⁹ IGNOTUS. «Crónicas musicales. Thais, de Massenet», *El Diluvio. Diario político, de avisos, noticias y decretos*, 18/02/1905, p. 18.

³⁰⁰ IGNOTUS. «Crónicas musicales. Thais, de Massenet», *El Diluvio. Diario político, de avisos, noticias y decretos*, 23/02/1905, p. 5.

En *El Poble Català*, el crítico musical «F.A» arremetió duramente contra la empresa por la selección de los artistas –de los que, nuevamente se salvaba tan sólo la soprano– y por la presentación escénica, de la que tan sólo hace referencia a la indumentaria con grandes dosis de ironía:

Tota [la culpa] y tots els nostres impropis s'han de dirigir a la empresa, ja que pera justificar el sou que guanyen els obliga a ficarse en lo que no entenen. [...] Y ara, per acabar, sols ens falta parlar un poc de la presentació escénica... mes ens allarguem massa y, per altre part, no'ns convé el gastar les idees que'ns han de servir per obres de més alta educació artística. Justament fa molt temps que estem treballant una obra toda ella dedicada a n'aquesta especialitat. Tots els divendres anèm al Siglo a presenciar la popular *venta de retazos* per educar la vista y d'aquesta manera poder parlar ab més bon peu. La obra, que pertenerà al genre d'alta crítica, constarà dels *toms* necessaris y es *titularà*: «Historia de la evolución del traje y demás indumentaria e influencia que en el arte moderno ha tenido el Gran Teatro del Liceo, especialmente durante el reinado del Sr. Bernis». ³⁰¹

Para Salvador Vilaregut, desde las páginas de *Juventut*, nada se salvaba, ni tan siquiera las escenografías, que considera «d'un mal gust deplorable». ³⁰²

En definitiva, *Thaïs* fue la menos notoria de las óperas del Liceo en las que Junyent había trabajado como escenógrafo hasta el momento, entre otras razones por el escaso interés que generó en el público, alimentado por la mala crítica de la prensa. No en vano, tan solo se representó en tres ocasiones más en la temporada: los días 23, 26 y 27 de febrero. A pesar de todo, el decorado que acometió para el primer acto fue de los pocos elementos alabados por la crítica –salvo los casos puntuales señalados–, aparte de la interpretación de Darclée. Como señaló Bravo en relación a esta escenografía, pese a que el realismo anecdótico en esas fechas continuaba vigente, «Junyent [...] ja feia anys que evolucionava cap a concepcions més lliures a fi de portar els plantejaments realistes cap a resultats molt més connotadors d'una realitat poética que no pas d'una realitat física», ³⁰³ y esta decoración no es una excepción.

Pese al escaso éxito, *Thaïs* permaneció en el repertorio del teatro a lo largo de los años siguientes.

4.4.4 *Fausto*

Tras el estreno de *Thaïs*, Junyent no volvió a trabajar en nuevas escenografías para el Liceo hasta finales de año, cuando llevó a cabo dos decoraciones para *Fausto* [cat. 17], ópera en cinco actos del compositor francés Charles Gounod y con libreto de Jules

³⁰¹ F.A. «Música», *El Poble català*, 25/02/1905, p. 16.

³⁰² VILAREGUT, S. «"Thais" al Liceu», *Juventut*, núm. 264, 02/03/1905, p. 148.

³⁰³ BRAVO, I. *L'Escenografia catalana, op.cit.*, p. 148.

Barbier y Michel Carré.³⁰⁴ Durante los meses que transcurrieron entre esta y la anterior producción, Junyent estuvo ocupado en otros proyectos. Uno de ellos fue la dirección de la decoración interior de la casa del matrimonio de la burguesía formado por Francesc Burés y Eulalia Regordosa, en la que también llevó a cabo las pinturas murales, ayudado por su colaborador y amigo Josep Pey. Por otra parte, también comenzó a colaborar como escenógrafo en iniciativas teatrales como las de la temporada de ópera cómica en el teatro Eldorado y los Espectáculos y Audiciones Graner, como veremos más adelante.

Por lo que hace a la ópera de *Fausto*, no era la primera vez que Junyent asumía escenografías para adaptaciones de la famosa obra de Goethe, pues como hemos indicado, ya trabajó concibiendo parte del decorado de la versión de Maragall *La Marguerideta* para el *Teatre Íntim*.

Fausto se estrenó el 6 de diciembre de 1905, recién inaugurada la temporada de otoño-invierno del Liceo, bajo la dirección musical de Edoardo Mascheroni. Se trataba de una reposición, pues se había estrenado en el coliseo muchos años antes, el 17 de febrero de 1864,³⁰⁵ y la última vez que se había puesto en escena había sido durante la temporada 1898-1899. Es por ello que, a pesar de no ser novedosa —de hecho es una de las óperas más representadas en la historia del Liceo—, fue anunciada como un estreno en el programa de temporada, pues además se completaba con un nuevo cuadro, el ballet de la noche de Walpurgis:

[...] teniendo en cuenta esta Empresa que desde hace muchos años no se representa en nuestro Liceo la ópera de Gounod Faust que tanto ha aplaudido este público, ha concebido la idea de reproducirla con el aparato que su interesante argumento requiere, completándola con el cuadro «La notte di Walpurgis», a cuyo efecto, están ya pintando el decorado de toda la obra los escenógrafos D. Mauricio Vilomara, D. Olegario Junyent y D. Juan Fco. Chía, con cuyos atractivos espera fundadamente la Empresa que merecerá el aplauso de los señores propietarios y abonados y del público en general.³⁰⁶

El programa daba a entender que todo el decorado era nuevo aunque, de acuerdo con la prensa, «se había hecho nuevo en parte y en parte restaurado»,³⁰⁷ pues tal y como señaló Josep Maria Pascual desde las páginas de *La Publicidad*: «Después de cuarenta y tantos años las decoraciones se han puesto imposibles y “Fausto” no se podría dar con decoro

³⁰⁴ Estos autores basaron su libreto en una parte de la obra de Goethe escrita, revisada y completada entre 1808 y 1832. Los episodios que escogieron fueron los que giran en torno a los amores de Fausto y Margarita.

³⁰⁵ Por aquel entonces era empresario Amadeo Berger y el director artístico fue Thomas Harris, director del teatro de Covent Garden de Londres, quien la había puesto en escena años antes en el mismo teatro. Las decoraciones las llevó a cabo Mario Bragaldi, escenógrafo italiano activo en Barcelona y Madrid entre 1864 y 1865. Cfr. PASCUAL, J. M. «Gran Teatro del Liceo. Fausto», *La Publicidad*, 09/12/ 1905 (Ed. Noche), p. 3.

³⁰⁶ Cfr. *Programa de la Temporada de otoño e invierno 1905-1906. Gran Teatro del Liceo*. Disponible en línea: <<https://ddd.uab.cat/record/133852>> [Fecha de consulta: 25/08/2019].

³⁰⁷ *Almanaque del Diario de Barcelona para el año 1907*. Barcelona: Impr. del Diario de Barcelona p. 92.

en el Gran Teatro con aquellas telas que caían de viejas y con aquellos trastos comidos por la carcoma».³⁰⁸

No conocemos con seguridad quién fue el autor del decorado del primer acto, que mostraba el gabinete del doctor Fausto, pero podría haberse recuperado el antiguo.³⁰⁹ Francesc Chía llevó a cabo el del acto II (la *kermesse* o fiesta al aire libre); Maurici Vilomara asumió las decoraciones del acto IV (cuadro 1, que mostraba el interior de una iglesia y cuadro 2, con una calle); y Junyent elaboró la del acto III (jardín de Margarita) y la del cuadro *La noche de Walpurgis*, a comienzos del acto V, que se introdujo como novedad en el coliseo, pues en otros teatros de la ciudad sí que se había puesto en escena con anterioridad.³¹⁰ Para la segunda parte del acto V, que acontece en la prisión, se recuperó una decoración de Francesc Soler i Rovirosa, de acuerdo con una fotografía conservada en el archivo de la Sociedad del Gran Teatro del Liceo, en cuyo reverso se cita como autor al escenógrafo.³¹¹ Del diseño del vestuario se encargó Alexandre Soler i Mariye (1878-1916), hijo de Francesc Soler i Rovirosa y Alejandrina Marye.³¹²

³⁰⁸ PASCUAL, J. M. «Gran Teatro del Liceo. Fausto», *op. cit.*, p. 3.

³⁰⁹ Cfr. *Almanaque del Diario de Barcelona para el año 1907*, *op. cit.*, p. 92. Esta publicación señala que este cuadro, al igual que el segundo y el quinto, eran originales de Rovescalli. Creemos, no obstante, que se trata de una confusión, pues este escenógrafo italiano llevó a cabo las decoraciones para la ópera *La Damnazione di Faust*, con música de Berlioz y adaptada a escena por Raoul Gunsbourg, estrenada en el Liceo el 16/11/1903, pero no nos consta que realizara ninguna para el *Fausto* de Gounod. Además, está confirmado que para la reposición que nos ocupa, la decoración del segundo acto la llevó a cabo Joan Francesc Chía. Por tanto, como hemos señalado anteriormente, probablemente se trate de la decoración que Mario Bragaldi realizó para el estreno de 1864.

³¹⁰ En el teatro Tivoli se puso en escena el 02/07/1902 y anteriormente en el Teatro Principal. Cfr. *La Vanguardia*, 03/07/1902, p. 7.

³¹¹ La fotografía de esta escenografía, al igual que las del resto de la ópera, pueden consultarse en línea: <<https://ddd.uab.cat/record/117685>> [Fecha de consulta: 26/08/2019]. No obstante, ponemos en duda dicha autoría, pues no hemos encontrado en ninguna otra fuente que Soler i Rovirosa llevara a cabo en alguna ocasión escenografías para *Fausto*, y quizás la inscripción que la atribuye a dicho escenógrafo, situada en el reverso de la fotografía, podría constituir un error. También puede tratarse de un decorado reaprovechado de otra ópera, pero no hemos localizado ninguna información que confirme esta suposición.

³¹² Alexandre Soler Mariye padeció la «maldición» de ser hijo del considerado mejor escenógrafo de Cataluña, pues quedó siempre a la sombra de su padre. Ello ha influido en que en la actualidad sea prácticamente desconocido o conocido como «hijo de». De hecho, en la biografía de Soler i Rovirosa debida a Feliu Elías, el autor tan solo reservó una nota a pie de página para hacer referencia a Alexandre, señalando que tenía un carácter turbulento y que era desordenado, a diferencia de su padre. Este le permitió dedicarse a la pintura, pero le obligó a estudiar una carrera universitaria, quizás por entender que no tenía la personalidad disciplinada que requería la profesión. Soler i Rovirosa prometió a Alexandre entrar en el taller al finalizar la carrera, pero tras fallecer en 1900, su hijo continuó con el aprendizaje de la profesión en buena parte de manera autodidacta y también en el taller de Maurici Vilomara. El joven Soler destacó por ser un excelente figurinista y, de acuerdo con Ràfols, influyó considerablemente en la modernización de la dirección escénica. También sobresalió como decorador de interiores, además de ser uno de los primeros escapatistas especializados. Entre sus trabajos como escenógrafo destacan los realizados para la obra *Pastorets*, estrenada en el Teatro Tivoli, con letra de Jacint Verdager, *Les romanesques*, *El Duquesito*, la revista *Ohé, Ohé!*, escrita por él mismo, y *Plàstic films*, su última obra. Como figurinista, su trabajo más destacado fue quizás el de *Parsifal*, por el que obtuvo un gran reconocimiento. Cfr. RÀFOLS, J.F. *Diccionario biográfico de artistas de Cataluña: desde la época romana hasta nuestros días*, vol. 3. Barcelona: Millá, 1954, p. 1210; ELÍAS, F. *La vida i l'obra de Soler i Rovirosa*, *op. cit.*, p. 125. Su figura bien merece un estudio en profundidad que ponga en valor su trabajo. Una primera aportación en este sentido la ha realizado LÓPEZ, F. «Alexandre Soler Marye: el fill desconegut del gran escenògraf Francesc Soler i Rovirosa». En:

De esta ópera se conservan varios materiales originales de las escenografías que nos ocupan. Se trata concretamente de dos bocetos –uno del acto III y otro de la escena primera del acto V, correspondiente al ballet de la noche de Walpurgis– [cat. 17, núms. 1 y 6], dos teatrines –también de cada uno de los actos– [cat. 17, núms. 2 y 7] y unas fotografías de escena [cat. 17, núms. 3 y 4], lo que nos permite conocer con bastante exactitud la concepción de Junyent para los decorados de esta ópera.

El acto III, como acabamos de señalar, se emplaza en el jardín de Margarita. Las acotaciones del libreto son muy breves, limitándose a indicar que al fondo se sitúa «un muro con una pequeña puerta, y a la izquierda, unos arbustos. A la derecha, un pabellón cuya ventana se halla de cara al público. Árboles y macizos».³¹³ El laconismo de los libretistas, unido al hecho de que la acción ocurra en un lugar indeterminado de Alemania, sin señalar ninguna localidad en concreto, proporcionó a Junyent cierta libertad de planteamiento.

A la derecha de la escena situó una bucólica casa de la que tan sólo vemos la fachada en diagonal, que enlaza con el muro citado por Barbier y Carré. Al fondo, detrás de esa puerta, se vislumbra una ciudad alemana con sus características arquitecturas medievales puntiagudas entre las que destaca una torre de gran verticalidad. Todo ello enmarcado y rodeado por una naturaleza domesticada formada por una vegetación frondosa, repleta de flores, arbustos y árboles que invade toda la escena y penetra incluso por las oberturas de la casa. Se genera así una atmósfera idílica, acentuada por el refinado cromatismo de los distintos elementos que componen la escenografía. Esta composición se reproducirá de una manera muy semejante para los actos II y V de la obra *Juventud de Príncipe*, estrenada cinco años después en el Teatro Novedades.

Además de los materiales señalados, un documento de gran interés en relación a esta escenografía es una fotografía que fue publicada en *Il·lustració Catalana* en agosto de 1906 a la que ya hemos hecho alusión anteriormente (fig. 123).³¹⁴ En ella vemos a Oleguer Junyent y Maurici Vilomara en el taller del Liceo pintando, precisamente, el telón de fondo del acto III, que hemos podido identificar al comparar la imagen con la fotografía de escena de ese acto (fig. 124).

Esta nos ha permitido, además, datar con precisión, en noviembre de 1905, la famosa fotografía en la que se observa a ambos escenógrafos revisando unos materiales, que también se publica en la revista y que ha sido muy reproducida por la historiografía posterior (fig. 125).

La dimensió escènica de la ciutat moderna..., op. cit., pp. 67-81.

³¹³ *Fausto. Galería de la Lira. Colección de libretos de óperas en español compendiadas, publicada por Manuel Gómez Vera*. Madrid: [s.l., s.f.], p. 6.

³¹⁴ *Vid.* B. «Los nostres pintors de teatre. Junyent y Vilomara», *Il·lustració Catalana*, núm. 166, 05/08/1906, p. 486.



Fig. 123 Oleguer Junyent y Maurici Vilomara en el taller de El Gran Teatre del Liceo pintando el telón de fondo del acto III de la ópera *Fausto*. MAE-Institut del Teatre [Registro: 264289; Topográfico: F 82-04].



Fig. 124 Fotografía de escena en el Gran Teatre del Liceo. Acto III de la ópera *Fausto*. Archivo Histórico de la Sociedad del Gran Teatre del Liceo.

En aquellos momentos Vilomara y Junyent compartían el taller en el coliseo y estaban constantemente en contacto mientras trabajaban, por lo que además de aconsejarse y ayudarse, es probable que en algunos aspectos concretos intervinieran en las decoraciones mutuas, como sucede en este caso, al menos según sugiere la fotografía.



Fig. 125 Oleguer Junyent y Maurici Vilomara en el taller del Liceo (1905). Archivo Armengol-Junyent.

El cuadro más novedoso de la ópera, también concebido por Junyent, fue el conocido como *La noche de Walpurgis*, pues acontece durante esa célebre «noche de brujas», en el reino de Mefistófeles. El diabólico personaje intenta hacer que Fausto olvide a Margarita llevándolo a un banquete con las cortesanas más bellas de la antigüedad. De acuerdo con las acotaciones, el acto V, en el que se sitúa este *ballet*, comienza en las montañas de Hartz, cordillera más alta de Alemania, cuyo punto más alto es el Brocken, donde se hallan Fausto y Mefistófeles, y considerado el lugar de encuentro de brujas más famoso de Europa. En ellas se señala que «La montaña se abre y revela un vasto palacio resplandeciente de oro en medio del cual se encuentra una mesa ricamente servida y rodeada de reinas y cortesanas de la antigüedad».³¹⁵

³¹⁵ Cfr. Libreto de Fausto (francés). Traducido al castellano por la autora de la presente Tesis. Disponible en línea en: <http://www.impresario.ch/libretto/libgoufau_f.htm>. [Fecha de consulta: 08/08/2019].

Poco después acontecerá una mutación parcial en la que «Fausto se levanta y tira la copa lejos de él. El palacio se derrumba con un choque. Margarita aparece en una roca».³¹⁶

Esta escena fue concebida por Junyent de manera magistral. El escenógrafo nos presenta un lugar maravilloso e idílico; un espacio irreal, tan sólo existente en la alucinación de Fausto, fruto de las artimañas de Mefistófeles. Junyent sitúa el banquete en el primer plano, rodeado por el marco incomparable de las ruinas clásicas, en una composición que, tal y como definió Isidre Bravo, es «d'una insòlita i forçada verticalitat, en tensió amb els elements fragmentats i retorçats, tant arquitectònics com vegetals [que] estableix una dinàmica paral·lela a la de l'acció dramàtica».³¹⁷

La escenografía estaba repleta de bellos matices cromáticos, tal y como se hace patente en el esbozo y en el teatrín conservados [cat. 17, núms. 6 y 7]. En ellos destacan las tonalidades azules y verdosas de la vegetación que rodea las más rojizas y doradas del primer plano de la bacanal. Están resueltas con una técnica impresionista transgresora a nivel cromático, con una pincelada que, como apuntó Bravo de manera muy acertada, era «viva, moguda, com deixada sense acabar, que fa esclatar els blaus, els roses i els ocres produint un efecte elegíac d'impressió fugaç, que escau perfectament a la visió enganyosa de l'escena representada».³¹⁸ El resultado, de un gran refinamiento, lo convierte en una de las obras maestras de Junyent a nivel escenográfico, en la que logró trascender los parámetros de la escuela realista en la que se formó —en este caso, pues en otros trabajos posteriores veremos que seguirá vinculado a esta tradición—.

La crítica, de manera general, coincidió en que lo más destacado de esta reposición fueron las espléndidas escenografías, pues la ejecución por parte de los intérpretes no estuvo a la altura esperada. Así lo manifestaba, por ejemplo, Rodríguez Codolà, desde las páginas de *La Vanguardia*, en las que dedicó un amplio comentario a la presentación escénica con elogiosas apreciaciones acerca de las decoraciones de los tres escenógrafos y de los figurines de Soler:

[...] la obra, harto conocida, no logró una homogeneidad de interpretación que moviera al público a aplaudirla, como la ha aplaudido otras veces. [...] en conjunto, en muy escasos pasajes el auditorio se sintió conmovido ni aun con rareza interesado. Lo que si le [...] satisfizo fue la presentación escénica, y por ella tributamos a la empresa el aplauso que en justicia se ha ganado bien. Completada la representación con el cuadro de la noche de Valpurgis resulta más interesante, y presentada como ahora se presenta adquiere toda ella mayor relieve. La decoración del segundo acto, original del señor Chía, es de entonaciones justas y bien armonizadas; el gran cuadro de la plaza medieval, trazado por el señor Vilumara, le acredita una vez más de hábil escenógrafo, para el que no hay espacio pequeño, ni efecto de luz del que no saque partido, ni detalle

³¹⁶ *Ibid.*

³¹⁷ BRAVO, I. GRAELLS, G. J. (eds.). *Cinc escenògrafs catalans...*, *op. cit.*, p. 13.

³¹⁸ *Ibid.*

arquitectónico del que no eche mano para documentar el cuadro, ni ingeniosidad en la disposición de los practicables que no sea en beneficio del efecto escénico. También está trazado con garbo y grandiosidad el fondo de rocas, esbozadas con desenfado y holgura en los brochazos. Junyent, el pintor de la luz y de las visiones inspiradas, nos presentó el jardín de la casa de Marta, saturado de placidez, y el fondo del jardín de Valpurgis, paraje en el que campea una artística columnata, como el peristilo de un edificio ideal, todo recamado de ramas en flor y de olímpico ambiente que produjo un efecto superior a toda ponderación. Fresca la arboleda y con derroche de luz, parecía un cuadro soñado por la imaginación de un poeta. El ballet también gustó mucho y la apoteosis supone un esfuerzo por acercarse al más sorprendente efecto escenográfico. Los figurines, cuyos croquis son de don Alejandro Soler y Rovirosa, están bien documentados, y unos por su buen gusto como el del traje que lució la elegante señorita Labia, y otros por su autenticidad, que parece ser trasladada de un dibujo de Holbein, todos contribuyen a que el efecto plástico de la obra, que tan primorosas decoraciones tiene á su servicio, fuera más agradable e interesante que la ejecución musical.³¹⁹

En la misma línea, «Ignotus» señalaba desde *El Diluvio* que la interpretación «no ha correspondido a este alarde de *mise en scène* y hubiera sido preferible confiar el desempeño de la partitura de Gounod a un cuarteto de buenos cantantes, sirviéndoles de marco el decorado antiguo».³²⁰ Para él la decoración de Chía era «pobre de concepción y con unos árboles de teatro»,³²¹ la de Vilomara «de bien entendida perspectiva, tonos acertados y corrección en el dibujo».³²² En relación a Junyent señaló que la interpretación no le permitió apreciar «el jardín [...] que ha pintado [...] por encargo especial de Mefistófeles»,³²³ y acerca del cuadro de *La Noche de Walpurgis* señaló que «holgaría hablar [...] a no ser por la decoración de Olegario Junyent, que fue justamente aplaudida».³²⁴ El crítico de *L'Esquella de la Torratxa* se sumaba al considerar que la escenografía era superior a la interpretación de los artistas «que no van saberhi correspondre dignament [...]». De totas maneras l'empresa conta ab tots els elements escenogrífichs pera posar dignament un'obra que's feu popular quaranta anys enrera y que avuy encara no ha envellit. De las decoracions sigueren extraordinariament celebradas *La plassa* de'n Vilomara y la de la *Nit de Valpurgis* de'n Junyent, que ha donat una nova mostra de garbo y frescura».³²⁵

³¹⁹ M.R.C. «Gran Teatro del Liceo. Faust», *La Vanguardia*, 08/12/1905, p. 3.

³²⁰ IGNOTUS, «Crónicas musicales. Liceo: Faust», *El Diluvio: diario político de avisos, noticias y decretos*, 08/12/1905 (Ed. Mañana), pp. 16-17.

³²¹ *Ibíd.*

³²² *Ibíd.*

³²³ *Ibíd.*

³²⁴ *Ibíd.*

³²⁵ N.N.N. «Teatros. Liceo», *L'Esquella de la Torratxa*, núm. 1406, 13/12/1905, p. 824.

4.5 Estrenos en el Teatro Eldorado: *Filemón y Baucis* y *Djamileh* (1905)

En abril de 1905, cuando Oleguer Junyent había concluido con éxito su trabajo en la temporada de invierno del Gran Teatro del Liceo y continuaba supervisando los trabajos decorativos de la Casa Burés, fue requerido por el empresario del Teatro Eldorado, Joan Gumà, para formar parte del elenco de escenógrafos que trabajarían en el coliseo durante la temporada.

Se trataba, *a priori*, de una de tantas temporadas de ópera a precios populares que durante la primavera y el verano se organizaban en Barcelona, cuando el Liceo cerraba sus puertas, en teatros del Paralelo, de la calle Caspe –como el Tívoli o el Novedades– o el Gran Teatre del Bosc, en Gracia.³²⁶ Sin embargo, el proyecto de Gumà era más ambicioso, pues pretendía convertir el Teatro Eldorado de Plaza Cataluña en la sala de referencia de la ópera cómica en la ciudad. Para ello, había formado –con ayuda de Felip Pedrell– una «compañía lírica internacional» de gran nivel para que actuara en el teatro durante esa primavera. Presentaba la particularidad de que se cantarían todas las óperas en «el idioma nacional», castellano y/o catalán, y se llevarían a escena títulos de óperas de compositores franceses, como Bizet, Offenbach o Gounod, que difícilmente podrían escucharse en el Gran Teatro del Liceo, pues este apostaba por Wagner y «lo wagneriano». La selección de títulos para esa temporada venía condicionada por el catálogo de la galería lírico-dramática de Vidal Llimona y Boceta que, a su vez, tenía intereses comerciales como parte integrante de la empresa del teatro.³²⁷ La revista *Vida Galante* hacía referencia a las obras cuyo estreno se anunciaba:

Se presenta un cartel absolutamente nuevo en el que a *Los cuentos de Hoffman* de Offenbach suceden *Filemón y Baucis* de Gounod; y al *Joseph* del clásico Méhul, *Doña Inés de Castro* (de Ginard de la Rosa y el maestro Costa y Nogueras); y al cuento lírico de Humperdinck *Hansel y Gretel* (versión catalana del gran poeta Maragall y el maestro Ribera), el poema lírico *Hesperia* (de Oliva Bridgman y el maestro Lamotte de Grignon) y al *Diamilets* [*sic.*] de Bizet, el cuadro *Rafael* de Areusky (versión catalana del citado Oliva y del maestro Pedrell) y otras entre las que figuran, aunque no aparezcan en el cartel, Torcuato Tasso y Maceppa de Pedrell y tal vez *La leyenda del Pierrot* de Sadurní [*sic.*].³²⁸

³²⁶ Cfr. MEJÍAS, E. «Ópera-comique en castellano: una alternativa al wagnerismo en el debate sobre la ópera nacional en la Barcelona de 1905». En: *Musicología en el siglo XXI: nuevos retos, nuevos enfoques. Actas del IX Congreso de la Sociedad Española de Musicología (Universidad Autónoma de Madrid, 16-19 de noviembre 2016)*. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2017, p. 609.

³²⁷ Cfr. *Ibid.*, p. 626.

³²⁸ PINCEL, J. «Teatro Eldorado de Barcelona», *Vida galante*, núm. 339, 05/05/1905, p. 12. Citado en: MEJÍAS, E. «Ópera-comique en castellano...», p. 611. De todos estos títulos, finalmente sólo se estrenarían cuatro de ellos: tres óperas francesas traducidas al castellano, *Los cuentos de Hoffmann*, *Filemón y Baucis* y *Djamileh*, y el estreno absoluto de una ópera española, *Inés de Castro*. Además de estas óperas, en esa temporada también se representó *La Bohème*, de Puccini, con decorado alquilado; la escena aria «Ombra leggera» de la ópera *Dinorah*, cantada por Anita Lopetegui, en una sesión especial a beneficio de la artista, el

Entre el elenco de cantantes, de fama indiscutible –muchos de ellos habían actuado en el Gran Teatro del Liceo–, estaban Anita Lopetegui, Adriana Palermi, Luisa Bresonier, Luís Iribarne o Francesc Puiggener, entre otros; también incluía artistas más relacionados con la zarzuela, como Francisca García Marín o Francisca Correa. Gumà «fichó» a Adrià Gual para la dirección escénica de los espectáculos y a Arturo Baratta y Antoni Ribera para la dirección orquestal.³²⁹ La empresa tampoco se privó de contratar a los mejores escenógrafos de la ciudad, con los que Gual, además, había trabajado hacía poco tiempo en la «Sèrie de les Arts»: Junyent, Urgellés, Alarma y Vilomara. No resultaría extraño, por tanto, que fuera el propio Gual quien sugiriera a Gumà su contratación para llevar a cabo los decorados de las óperas previstas, pero tampoco se debe descartar que fuera una iniciativa del propio empresario, pues eran los escenógrafos de más reputación de la ciudad y su nombre en el cartel, sin duda, también atraería al público.

La iniciativa fue muy bien recibida, de manera general, por la crítica y los aficionados, a juzgar por los comentarios en la prensa, que alababan no solo la calidad del programa, sino también del elenco de artistas y profesionales que integraban la compañía.³³⁰ Idelfonso Alier, gerente de Vidal Llimona y Boceta en Barcelona y socio de Gumà durante esa temporada, también confiaba en que sería exitosa y que constituiría un buen negocio «aunque solo obtengamos un mediano éxito, no tan solo nos defenderemos, sino que es de creer ganemos dinero, lo cual no nos vendrá mal, ¿no le parece?».³³¹

18 de mayo; y un *racconto* de *Lobengrin* y la canción *La caseta blanca* el día 21 de mayo, fecha en que se despidió la compañía.

³²⁹ Tal y como señala Mejía, esta colaboración de Gual en el Teatro Eldorado no se ha reflejado en los estudios sobre su figura. Tan sólo se cita en la monografía *Adrià Gual: mitja vida de Modernisme*, aunque con fecha errónea, y como una actividad puntual ajena a las empresas que Gual llevó a cabo conscientemente en su proyecto de reateatralización modernista. Cfr. MEJÍAS, E. «Opéra-comique en castellano...», p. 612. Adrià Gual tampoco hace referencia a ello en sus memorias.

³³⁰ Cfr. PINCEL, J. «Teatro Eldorado de Barcelona», *óp.cit.*; «La ópera en Eldorado», *Album Saló*, 01/01/1905, p. 71; «Catalunya», *L'Esquella de la Torratxa*, núm. 05/05/1905, p. 314. La iniciativa fue criticada *a posteriori*, sin embargo, por Salvador Vilaregut desde las páginas de *Juventut*: «El senyor Vidal y Llimona y el senyor Gumà varen tenir la bona pensada d'organisar, potser massa a corre-cuyta, una companyia de ópera internacional pera cantar, en versió castellana, varies òperes còmiques velles y noves. Mes, en nostre concepte, no han tingut prou acert, ni en la tria de obres, ni en la de artistes pera cantarles. En primer lloch *Los cuentos de Hoffmann* de l'Offembach es una obra passada de moda, mansa, desconsoladorament grisa, basada en un assumpto impossible, que no pot interessar de debò a ningú: als aficionats perquè no diu res de nou, y al gros públich perquè la troba ensopida, ab rahó. En segon lloch, *Filemon y Baucis* d'en Gounod, encara que superior a l'altra, tampoch omple, en els temps de drama lirich que corrém. Ve quasi ab vint anys de retràs. Recordém que quan fou estrenada allà per l'estiu de 1883 en el Tivoli, per la companyia de l'Arderius, va interessar poquissim y va obtenir sufragis ben escassos, ab tot y contenir fragments agradables y dignes de l'autor del *Faust*. En terç lloch, la *Diamileb* d'en Bizet requereix una interpretació esmeradissima que posi ben bé de relleu les delicadeses, les filigranes, la exquisida poesia que conté tota aquella musica somniosa, ténua, imprecisa com els borrallons de fum blavench que's destrien en espiralls pels enteixinats dels harems, entre les aromes de dones y de flors; interpretació qu'en conjunt no ha obtingut a l'Eldorado, passant també, com les altres, sense deixar cap rastre». VILAREGUT, S. «La regeneració de El Dorado», *Juventut*, núm. 274, 11/05/1905, pp. 307-308.

³³¹ Carta de Idelfonso Alier a Antonio Boceta del 6 de enero de 1905. Copiador de cartas de La Propiedad Intelectual. Libro del 2 de abril de 1902 al 23 de enero de 1905. Fondo La Propiedad Intelectual. CEDOA de la SGAE. Citada en: MEJÍAS, E. «Opéra-comique en castellano...», p. 615.

No obstante, la respuesta del público no fue la esperada y el balance de la temporada, que duró cuatro semanas sin interrupción, fue de «catástrofe económica» para la compañía, con un importante déficit, algo que veremos que también sucedería poco después con la empresa de Lluís Graner. El desastre se debió «a la notable diferencia entre el tímido éxito de taquilla (recordemos que los precios se mantuvieron a niveles populares) y la desmedida ambición presupuestaria de tal brillantez artística y escénica».³³²

Esta será la segunda ocasión –la primera había sido trabajando para el *Teatre Íntim*, con *Mestre Oleguer* y *Els Teixidors de Silesia*– en la que encontramos a Junyent trabajando como escenógrafo «en exclusiva» en el diseño del decorado completo de una representación. Las óperas en cuestión eran *Filemón y Baucis* [cat. 13], del maestro Gounod, estrenada el 4 de mayo³³³ y *Djamileh* [cat. 14], de Bizet, estrenada el 6 de mayo.

Lamentablemente no hemos localizado ninguna fotografía de escena ni boceto o teatrín que muestre las dos escenografías que concibió Junyent, por lo que no podemos analizar el resultado que, indudablemente, estaría marcado por el criterio de Adrià Gual.

Sabemos que para *Djamileh*, que contaba con un acto, Oleguer Junyent estrenó una decoración «representando un interior de una lujosa mansión árabe»³³⁴ que las acotaciones en el libreto de Gallet describían de la siguiente manera:

Una habitación en el palacio de Harun. En la parte inferior, al fondo, entre columnas de mármol y tras una fuente de la que brota agua, elegantes «moucharabys» (una especie de rejilla turca) dejan ver el azul del cielo. Atardecer.³³⁵

En el caso de *Filemón y Baucis*, de tres actos, las acotaciones del libreto de Barbier y Carré únicamente emplazaban la acción y el momento del día. Así, el acto I se desarrollaba en el interior de la cabaña de Filemón y Baucis; el acto II, en el templo dedicado a Júpiter iluminado por la luna; y para el acto III se indicaba que «la cabaña ha cambiado por un palacio», cuando empieza a amanecer.³³⁶

³³² MEJÍAS, E. «Opéra-comique en castellano...», p. 617. Como hemos apuntado, se representaron apenas cinco óperas de un proyecto inicial de once y la temporada duró tan solo poco más de cuatro semanas, del 22 de abril al 21 de mayo de 1905. El estreno de la popularísima ópera de Puccini, *La Bohème* fue, quizás, un reclamo *in extremis* hacia la taquilla fácil. *Ibid.*, pp. 614, 617, 626. Se conservan los registros diarios de la asistencia a cada una de las funciones, así como la recaudación. *Vid.* Biblioteca de Catalunya. Fondo del Teatro Eldorado [Ms. 1341, folios 142-149, 161].

³³³ En este caso se trataba de una reposición, pues se había estrenado años atrás, en agosto de 1883, en el Teatro Tívoli.

³³⁴ «Revista de espectáculos», *Almanaque del Diario de Barcelona para el año 1906*. Barcelona: Imp. Barcelonesa, 1906, p. 116.

³³⁵ *Djamileh. Opera in un atto versi di Luigi Gallet. Musica di Giorgio Bizet. Versione ritmica italiana di Vincenzo Valle*. Milano: Edoardo Sonzogno editore, 1890, p. 9. Traducido del italiano al castellano por la autora de la presente Tesis.

³³⁶ *Cfr.* BARBIER, J; CARRÉ, M. *Filemón y Baucis: ópera cómica en tres actos* (trad. de Julio Nombela y Andreu Vidal i Llimona). Madrid: Agencia General de la Sociedad de Autores, Compositores y Editores de Música de París, 1883, pp. 5, 15, 19.

La documentación y las noticias publicadas en prensa dan a entender que esta ópera quedó reducida a dos actos con un intermedio bailable en el que se ejecutó «el ball de las Bacants, popularisat per las orquestas»,³³⁷ y que se estrenó una única decoración que mostraba la cabaña de Filemón y Baucis.³³⁸ Esta debía tener aspecto de gruta, pues así se refería a ella Federico Urrecha en las páginas de *El Diluvio*: «Ello es que vimos aparecer en una gruta, que ha pintado bastante confortablemente Olegario Junyent, al señor Filemón y a la señora Baucis».³³⁹ Por su parte, Josep Maria Pascual, en *La Ven de Catalunya*, señalaba: «No debió consentir el Sr. Gual que cuando la metamorfosis de los esposos, vueltos a su juventud, no se hubiera trocado la cabaña en palacio, malo o bueno, como prescribe el autor del libro»,³⁴⁰ lo que también confirma dicha decoración única de la casa de Filemón y Baucis.

Si bien no contamos con material gráfico, sí que se conserva toda la documentación económica relativa a esa temporada teatral. Esta, de carácter inédito, nos proporciona abundante información en relación a los elementos de que constaban las decoraciones y los costes que conllevó el montaje y representación y, al menos, nos permite documentar el trabajo de la manera más exhaustiva posible. Así, sabemos que para la ópera de *Filemón y Baucis* se empleó:

Una decoración completa de papel, 1 bastón con un pájaro dorado, 4 platos griegos (de cartón), 3 jarrones griegos (de cartón), 1 collar de piedras de colores y medallitas, 1 par de aros con piedras, 1 espejo de mano dorado, 1 mesa rústica, 1 banco rústico, 1 máquina para imitar el viento.³⁴¹

Y para *Djamileh*:

Una decoración completa de papel y alfombra, 10 gumías moriscas, 4 pistolas, 6 tazas doradas de madera, 10 pipas morunas, 2 jarrones grandes bronceados, 1 tambor y baqueta, 2 flautas madera, 1 tintero y porta plumas dorado, 7 trozos ropa para cubrir diván, 6 taburetes árabes, 1 mesa y asiento escritorio árabe.³⁴²

³³⁷ N.N.N. «Teatros», *L'Esquella de la Torratxa*, núm. 1375, 12/05/1905, p. 330.

³³⁸ Cfr. «Barcelona», *Diario de Barcelona*, 05/05/1905, p. 5118; «Espectáculos», *La Vanguardia*, 03/05/1905, p. 9.

³³⁹ URRECHA, F. «Crónicas menudas», *El Diluvio: diario político de avisos, noticias y decretos*, núm. 125, 06/05/1905, p. 15.

³⁴⁰ PASCUAL, J.M. «El Dorado. Philemon y Baucis, del Mtro. C. Gounod», *La Publicidad*, 05/05/1905 (Ed. Noche), p. 3.

³⁴¹ Biblioteca de Catalunya. Fondo del Teatro Eldorado [Ms. 1341, folio 168].

³⁴² Todos los componentes del decorado de ambas obras y sus costes se registraron, a su vez, en dos inventarios que comprenden las obras estrenadas durante el tiempo en que Joan Gumà estuvo a cargo de la empresa. *Vid. Teatro Eldorado. Inventario decorado*. Biblioteca de Catalunya. Fondo del Teatro Eldorado [Ms. 1341, pp. 5-6]; *Teatro Eldorado. Inventario Guardarropiá*. Biblioteca de Catalunya. Fondo del Teatro Eldorado [Ms. 1341, pp. 16-17].

175

Compañía lírica internacional.

Gastos para "Filemon y Baucis"
y
Diamileh.

Cuenta del pintor Olegario Junyent	1250
Papel para las decoraciones	41,25
Sastretería	150
Mascueta: Filemon, 58.- Diamileh, 139.	177
Brozos de ropa para cubrir al diván.	21
Madera para montar el decorado.	44
Muebles	88
Por coser la alfombra de "Diamileh"	2,50
Por un aparato para imitar el ruido del viento.	20
Total Pesetas.	1813,75
Corresponde pagar a los Pres. Vidal y Alier, el 45 p/o	816,18
Total Pesetas correspondientes a los Pres. Gumá y Berda	997,57

Juan Gumá

Fig. 126 Compañía lírica internacional. Gastos para *Filemón y Baucis* y *Djamileh* (1905). Biblioteca de Catalunya. Fondo del Teatro Eldorado [Ms. 1341, folio 193].

183

Recibi de la Empresa del
Teatro Eldorado la cantidad de pesetas
mil doscientos cincuenta por pinturas y
decoraciones de Filemon y Baucis y
Diamileh.

Barcelona 8. Mayo. 1905.

Son 1,250

Olegario Junyent

Fig. 127 Recibo emitido por Olegario Junyent por el pago de las decoraciones de *Filemón y Baucis* y *Djamileh* (1905). Biblioteca de Catalunya. Fondo del Teatro Eldorado [Ms. 1341, folio 183].

Los gastos derivados de la presentación escénica de *Filemón y Baucis* y *Djamileh* ascendieron a 1.813,75 ptas. (fig. 126).³⁴³ Destaca especialmente el recibo emitido por Oleguer Junyent indicando que por pintar las decoraciones de ambas óperas cobró 1.250 ptas. (fig. 127). Sabemos, igualmente, que compró el papel necesario para elaborarlas a la empresa J.H. Riera por 41,25 ptas.³⁴⁴

Adrià Gual cobró 400 ptas. por su trabajo de director escénico en las obras de *Filemón y Baucis*, *Djamileh* e *Inés de Castro*, cantidad muy pequeña en comparación con la percibida por la dirección de *Los Cuentos de Hoffman* –1.000 ptas.– con la que se había inaugurado la temporada y que fue una producción mucho más ambiciosa.³⁴⁵

Las distintas facturas también revelan el resto de profesionales que trabajaron para confeccionar todos los elementos que requería la *mise en scène* de ambas obras. Algunos de los nombres son conocidos, pero otros han permanecido anónimos. Resulta interesante recuperarlos, ya que nos permiten identificar empresas que trabajaban al servicio de los teatros; insistimos en que no hay que olvidar que la presentación escénica era un trabajo en equipo y el resultado final dependía en buena parte de la buena conjunción de todos los elementos.

Así pues, sabemos que de la peluquería se encargó la empresa de Teodoro Beltrán, especializada en «confección y servicio extra de pelucas y postizos para teatros y toda clase de espectáculos», a razón de 3 ptas. por día;³⁴⁶ el calzado se alquiló a la empresa de Francisco Grau, que cobraba 10 ptas. diarias.³⁴⁷ Del atrezo se ocupó la empresa de José Galcerán, que cobró 58 ptas. por los elementos para *Filemón y Baucis*, 139 ptas. por los de *Djamileh* y 11 ptas. por el servicio durante la puesta en escena, de acuerdo con las facturas presentadas.³⁴⁸

³⁴³ Cantidad muy inferior a las 9694,45 ptas. que supuso el montaje de *Los cuentos de Hoffman*, cuyas decoraciones fueron encomendadas a Urgellés (actos I y IV) y a Moragas y Alarma (actos II y III). Moragas y Alarma, por pintar las dos decoraciones de *Los cuentos de Hoffman*, comprar una red y pagar a la costurera, presentaron una factura de 1564 ptas., y la de Fèlix Urgellès, por pintar las decoraciones y por los materiales empleados, ascendió a 1800,75 ptas.. *Cfr.* Biblioteca de Catalunya. Fondo del Teatro Eldorado [Ms. 1341].

³⁴⁴ Oleguer Junyent compró un rollo de bisulfito blanco de 140 metros y 55 kg de peso. *Cfr.* Biblioteca de Catalunya. Fondo del Teatro Eldorado [Ms. 1341, folio 184].

³⁴⁵ *Cfr.* Biblioteca de Catalunya. Fondo del Teatro Eldorado [Ms. 1341, folio 170].

³⁴⁶ *Cfr.* Biblioteca de Catalunya. Fondo del Teatro Eldorado [Ms. 1341, folio 113].

³⁴⁷ *Cfr.* Biblioteca de Catalunya. Fondo del Teatro Eldorado [Ms. 1341, folio 116].

³⁴⁸ En el caso de *Djamileh*, por las 10 gomas moriscas cobró 50 ptas.; por pintar las 4 pistolas, 2 ptas.; por una gran pipa moruna, 25 ptas.; por seis tazas doradas de madera, 12 ptas.; por 10 pipas morunas, 20 ptas.; por dos jarrones grandes bronceados, 20 ptas.; por un tambor y una baqueta, 4 ptas.; por dos flautas de madera, 2 ptas.; por arreglar y dorar un laúd, 2 ptas.; y por un tintero y portaplumas dorado, 2 ptas. En total, 139 ptas. Para *Filemón y Baucis*, por el bastón se pagó 5 ptas., por los platos 8 ptas., por los jarrones 30 ptas., por el collar y los aros, 10 ptas. y por el espejo 5 ptas. En total 58 ptas. *Cfr.* Biblioteca de Catalunya. Fondo del Teatro Eldorado [Ms. 1341, folios 117, 186 y 187]. Algunos recibos emitidos por Galcerán muestran la conformidad del director artístico, Adrià Gual.

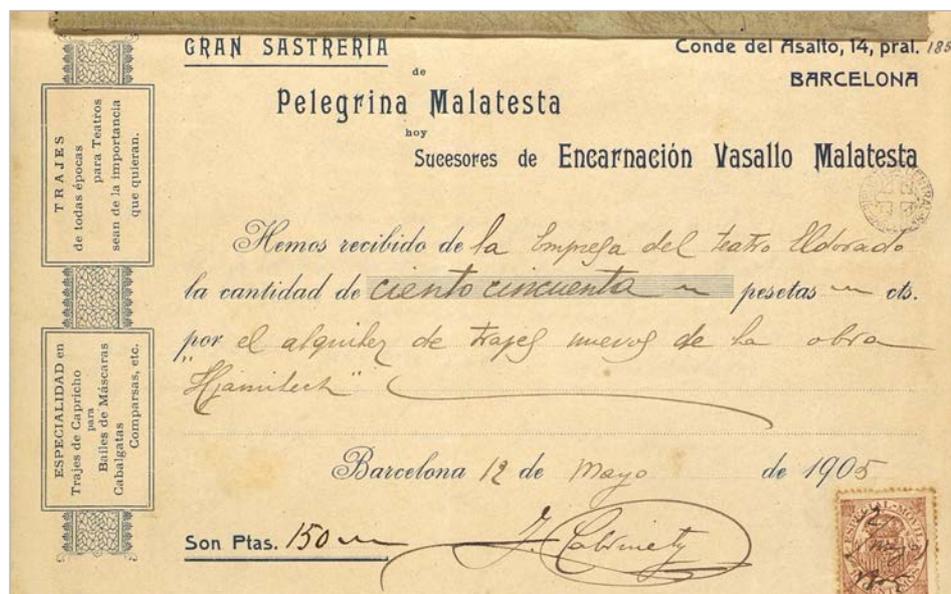


Fig. 128 Factura de la Sastrería «Sucesores de Encarnación Vasallo Malatesta» por el alquiler de trajes para *Djamileh* (1905). Biblioteca de Catalunya. Fondo del Teatro Eldorado [Ms. 1341, folio 185].

El vestuario se alquiló a la célebre sastrería de Pelegrina Malatesta, dirigida por Tadeo Cabrinety, que emitió una factura de 150 pts. por «el alquiler de trajes nuevos para la ópera *Djamileh*» (fig. 128).³⁴⁹

La madera necesaria para montar el decorado, así como el mobiliario, fue proporcionada por un carpintero apellidado Madalena [¿?] –cuyo nombre no hemos podido desentrañar de la firma de la factura–, quien cobró 44 pts. por el material, 30 pts. por los 6 taburetes árabes para *Djamileh*, 24 pts. por una mesa y asientos árabes para la misma obra y 34 pts. por 1 banco y una mesa rústica para *Filemón y Baucis*.³⁵⁰ Finalmente, el encargado de coser la alfombra para *Djamileh* fue un tal Diego Marzo, que cobró 20,50 pts.³⁵¹

El «aparato para imitar el viento», empleado en *Filemón y Baucis*, lo construyó el maquinista del Liceo, Francisco Manció, que cobró 20 pts. Los siete trozos de tela para cubrir el diván de *Djamileh* fueron adquiridos a la casa Calvet y Plata, con tiendas situadas en la calle Fernando VII, 30 bis y Aviñón, 6, especializadas en lencería, alfombras y tapicería.³⁵²

³⁴⁹ Cfr. Biblioteca de Catalunya. Fondo del Teatro Eldorado [Ms. 1341, folio 185]. No figura factura por el alquiler de los trajes de *Filemón y Baucis*, pero sí un recibo de 115 pts. «por el alquiler del vestuario desde el día 2 al 12 de mayo». Biblioteca de Catalunya. Fondo del Teatro Eldorado [Ms. 1341, folio 119].

³⁵⁰ Cfr. Biblioteca de Catalunya. Fondo del Teatro Eldorado [Ms. 1341, folios 189-190].

³⁵¹ Cfr. Biblioteca de Catalunya. Fondo del Teatro Eldorado [Ms. 1341, folio 191].

³⁵² Cfr. Biblioteca de Catalunya. Fondo del Teatro Eldorado [Ms. 1341, folio 188].

En cuanto a la acogida de estas óperas, los comentarios de la prensa fueron más bien insustanciales, aunque positivos en general. El siempre incisivo Salvador Vilaregut criticó la interpretación en ambas obras, así como la traducción al castellano y señaló que «si no hagués sigut la presentació escènica, que sempre ha estat cuydada notanshi la mà d'en Gual, el desastre hauria sigut més gros».³⁵³

Por su parte, *La Ilustración Artística* apuntaba únicamente el «efecto bellísimo» de las dos decoraciones de Junyent.³⁵⁴

Acerca de *Djamileh*, Manuel Urgellès, en *La Veu de Catalunya*, comentaba de forma somera: «En Gual arregla bé la gent y l'escenógraf Junyent presentá nova decoració pintada y combinada ab art, essent en conjunt tot ben acullit pel nombrós auditori que disapte asistí a Eldorado».³⁵⁵ El mismo crítico señalaba con respecto al decorado de *Filemón y Baucis*: «s'estrená una decoració den Junyent, ensopegada en la concepció però un xich falsa de tons; sense que sigui un desmérit, pot ser la perjudica'l fons, quin mar presenta constantment un moviment igual, diemne paralisat, massa visible al espectador».³⁵⁶

Una vez finalizada la temporada, en octubre de 1905, parece que Joan Gumà quiso sacar algo más de rentabilidad a la inversión realizada para el montaje de las obras y trató de vender los elementos del decorado a Arturo Baratta, quien dirigía su propia compañía de ópera italiana. Se conserva la respuesta de Baratta desde Zaragoza, en la que le pedía que no le enviase nada de lo que había quedado en relación a «las obras “Cuentos”, “Filemon” y “Diamileh”».³⁵⁷ No obstante, la carta llegó tarde y, por lo visto, Baratta recibió el material, procediendo a devolverlo de nuevo:

Querido amigo: hace algunos días le mandé una carta suplicándole que no me mandase el mobiliario y atrezzo por razones que le escribiría y he visto que mi carta á llegado tarde, pero en cuanto recibí el talon mande reespedirlo a domicilio, osea a su teatro. Como se que estoy tratando con un buen amigo por eso a el me dirijo para decirle que me es de todo punto imposible hacer servir el decorado pues esta hecho para no moverse de Barcelona y es obra de Romanos no hay manera de transportarlo a no ser que suceda lo que ahora y es que el porte ha costado 360 pesetas mas 80 de acarreo y ahora para devolverlo costara lo mismo figúrese que esto para mi es una suma puesto que V. sabe que doy pocas funciones en cada población y a este paso el decorado me costaría a peso

³⁵³ VILAREGUT, S. «La regeneració de El Dorado», *op.cit.*, p. 308.

³⁵⁴ «Espectáculos», *La Ilustración Artística*, núm. 1220, 15/05/1905, p. 322.

³⁵⁵ U. «Gazeta Musical. Diamileh», *La Veu de Catalunya*, 08/05/1905, p. 2. Pese a relatar que el teatro contaba con numeroso público, el crítico se daba cuenta de que no era suficiente y animaba a la gente a asistir para que la compañía pudiera cumplir con el programa: «Fins ara [...] l'empresa d'aquest teatre continua més que complint lo que en el cartell semblavan projectes, y en vista de sa bona fe, voldriem de tot cor que'l públich vegés pel clar sos sacrificis y ajudés ab entusiasme una tasca que d'ell depen se fassi grossa, a fi de realitzar lo que encara té en cartera y que en bé de l'art de casa desenrotllaria per poch que la gent s'hi empenyés».

³⁵⁶ U. «Gazeta musical. Filemón y Baucis», *La Veu de Catalunya*, 05/05/1905, p. 2.

³⁵⁷ *Cfr.* Biblioteca de Catalunya. Fondo del Teatro Eldorado [Ms. 1341, folio 324].

de oro. Creo V. comprenderá mis razones y no tomará a mal mi resolución por lo lógico hay mas si pudiera disponer de recursos suficientes no le hubiese dicho nada y lo hubiese dejado aquí, pero no me es posible esperando que dada nuestra amistad comprenda el perjuicio que me traería el dichoso decorado y V. como buen amigo no lo querrá. En el mercancías de mañana saldrá el decorado facturado a domicilio.³⁵⁸

La siguiente ocasión en la que encontraremos a Junyent trabajando en el Teatro Eldorado será ya en 1912, cuando el *Sindicat d'Autors Dramàtics Catalans*, entidad impulsada por Ignasi Iglésias, lo alquiló a Joan Gumà durante un breve pero brillante periodo de tiempo. Junyent, como veremos, llevó a cabo las escenografías de dos obras de reputados autores catalanes –*l'Estiu de Sant Martí*, de Apeles Mestres, y *Nausica*, de Joan Maragall– estrenadas durante la primera temporada de esta compañía.

³⁵⁸ Carta de Arturo Baratta a Joan Gumà. Biblioteca de Catalunya. Fondo del Teatro Eldorado [Ms. 1341, folio 325].

4.6 Espectáculos y Audiciones Graner

Lluís Graner [...] un home entusiasta, esbojarrat i tot; decantat a les exageracions tanmateix sincerament sentides. Un artista criat al caliu de les seves cabòries excitades en un ambient potser massa menestral, i completat en les tertúlies de la rebotiga de can Parés; un d'aquells artistes que donava tot de sí mateix, segur que els altres correspondrien. La seva improvisació pictòrica era veritablement meravellosa i acusava en ell un temperament irreductible que s'expandia en tots els actes de la seva vida. La flama que el nodria talment li cremava el cervell i li malmetia l'esperit sense que se n'adonés.

Adrià Gual³⁵⁹

Entre octubre de 1905 y marzo de 1907 Oleguer Junyent se sumó a un proyecto teatral innovador e insólito para la época: los «Espectáculos y Audiciones Graner». Se trataba de una iniciativa del pintor devenido empresario teatral Lluís Graner i Arrufí (fig. 129).

Graner era un artista célebre entre la burguesía de la época por sus pinturas de género de temática anecdótica y trivial, que sobresalían por sus efectos lumínicos. Como señaló Francesc Curet:

[...] era rara la llar burgesa on no hi hagués un dels seus interiors amb un grup que destacava, amb trets ben acusats, sota la claror d'un quinqué; quadres que solien fer companyia als cementiris i paisatges desolats de Modest Urgell i després als jardins de Santiago Russinyol.³⁶⁰

Fue en 1904 cuando decidió realizar un paréntesis en su actividad pictórica e invertir la fortuna nada despreciable que había atesorado en la promoción de espectáculos. Las razones de tan insólita iniciativa no están del todo claras. Adrià Gual que, como veremos, fue la mano derecha de Graner en el proyecto durante un tiempo, apuntaba, en relación con este cambio de rumbo del pintor:

[...] la vida d'un artista és molt propensa a les més inesperades complicacions, i de vegades un detall insignificant fa tòrcer el seu camí. Aquest fou el cas d'en Graner, cas d'amor propi i de despit enfront d'una injustícia comesa prop de la seva obra, injustícia a la qual, i degut el seu temperament apassionat, va concedir més importància de la que en realitat tenia, fou la causa que d'un salt abandonés el seu art, amb el propòsit de consagrar la seva activitat en el terreny de les explotacions espectaculars.³⁶¹

³⁵⁹ GUAL, A. *Mitja vida de teatre, op. cit.*, p. 188.

³⁶⁰ CURET, F. *Història del teatre català, op. cit.*, 1967, p. 411.

³⁶¹ GUAL, A «El primer cinema sonor del món. Anècdota barcelonina», *La Veu de Catalunya*, 19/05/1934, s.p.; Véase también GUAL, A. *Mitja vida de teatre, op. cit.*, p. 188. El desengaño lo podría haber ocasionado el hecho de no recibir ningún premio en la Exposición Nacional de Bellas Artes de Madrid de 1904, a la que había presentado varias obras. Se conservan tres cartas dirigidas a Felip Pedrell que podrían confirmar dicha decepción a la que se refería Gual. Así, en una de ellas fechada el 8 de mayo de 1904, Graner pide a Pedrell que «interponga toda su valiosa influencia para que el trabajo de tres años de este su amigo sea juzgado a pesar de todas las malévolas influencias de que tengo noticia se ponen en juego en la coronada villa, con justicia». En otra carta fechada el 16 de mayo le agradece sus palabras de aliento «pues



Fig. 129 Retrato de Lluís Graner.
Reproducido en: *Catalunya
Artística*, núm. 82, 02/01/1902
(portada).

En primer lugar, Graner inauguró la conocida «Sala Mercé» el 3 de noviembre de 1904.³⁶² Se trataba de un local de pequeñas dimensiones situado en la Rambla dels Estudis, 4 (actualmente 122) que el artista adquirió y transformó en sala de espectáculos. En ella deseaba ofrecer un programa que combinase lenguajes artísticos tradicionales, como el teatro, con los de nueva aparición, como el cinematógrafo, y así brindar al público barcelonés «l'avinentesa de poder-se meravellar amb quelcom d'atraient i original que es diferències per la seva novetat del que es coneixia fins llavors».³⁶³ Para la decoración del interior del local contrató a Antoni Gaudí, que era buen amigo suyo.³⁶⁴ Gaudí, que acababa de terminar la Casa Calvet y estaba a punto de remodelar la fachada de la Casa Batlló, diseñó un espacio espectacular y muy original. Tuvo asimismo muy presente la

precisamente acababa de leer algún periódico que me confirmaba lo que le dije en mi anterior y al ver una persona amiga que me tiende sus brazos mi gratitud será eterna [...] estaba tan abatido y disgustado que ya lo daba todo por perdido». Finalmente, en la enviada el 20 de junio le dice «ha sido Vd. el único que me a prodigado algún consuelo ya ha visto que infamia y esta se multiplica porque como yo no poseo una fortuna y el esfuerzo que yo había hecho era superior a mis fuerzas me imposibilita de continuar trabajando seriamente como yo deseaba, pues yo confiaba en la adquisición por el Estado de alguna de mis obras. Esto a pesar de no haber obtenido ninguna recompensa si yo fuera mas listo... y tuviese influencias todavía lo lograría pero yo que no tengo a nadie es inútil intentarlo». *Cfr.* Cartas de Lluís Graner a Felip Pedrell. Biblioteca de Catalunya. Epistolari Pedrell [M 964/739].

³⁶² El estudio de referencia sobre la Sala Mercé es el de MINGUET, J.M. «La sala Mercé de Lluís Graner (1904-1908): un epigón del modernisme?», *D'Art*, núm. 14, 1998, pp. 99-117. Es interesante, a su vez, el de GONZÁLEZ, A. «La Sala Mercè, el hasta ahora oculto cine de Antoni Gaudí», *Loggia, Arquitectura & Restauración*, núm. 9, 14/12/2000, pp. 16-21, en el que además aporta imágenes de su interior, cuyo aspecto era desconocido hasta aquel momento.

³⁶³ CURET, F. *Història del teatre català*, *op. cit.*, p. 411.

³⁶⁴ Gaudí proyectaría para Graner en ese mismo año un chalet en un solar situado, al parecer, frente a la Torre Bellesguard, en la parte alta de la Bonanova. Pese a que el arquitecto inició los trabajos, llegando a construirse la portada, estos tuvieron que interrumpirse, pues coincidieron con la ruina económica de Graner, que no pudo hacer frente a los gastos. Una imagen de la misma, así como del proyecto diseñado por Gaudí, fue dado a conocer por Joan Bassegoda Nonell. *Vid.* BASSEGODA NONELL, J. «El pintor Luis Graner y su relación con el arquitecto Gaudí. Una colaboración interesante y poco conocida», *La Vanguardia*, 18/07/ 1969, p. 41.

función a la que iba destinado, y lo adecuó para asegurar la visibilidad, la circulación del aire, la correcta audición e iluminación y la seguridad.³⁶⁵

La sala se dividía en dos plantas: la principal, destinada propiamente a los espectáculos y proyecciones, y el sótano, que concibió como una gruta, un espacio sorprendente en el que dispuso diversas atracciones para entretener al público, como dioramas y pesebres, entre otros.³⁶⁶ El programa que ofrecía estaba constituido principalmente por «visiones musicales» que se alternaban con proyecciones cinematográficas habladas, «uns *sketchs* a la barcelonina d'aleshores, empeltats de l'esperit del *Cu-Cut!*».³⁶⁷ En las proyecciones intervenían actores de la compañía de Adrià Gual que, escondidos tras las pantallas, ponían voz en directo a la acción que transcurría en la película.³⁶⁸ Los asuntos eran tanto de ficción como documentales. Destaca, a su vez, la iniciativa bautizada como «películas íntimas» o «retratos de artistas, literatos y demás personajes catalanes efectuando sus obras de arte o ejerciendo su carrera», entre los que aparecían artistas modernistas como Ramón Casas, Santiago Rusiñol, Modest Urgell, Josep Llimona o el propio Graner en pleno proceso de trabajo.³⁶⁹

Por su parte, las «visiones musicales» consistían en un espectáculo en el que se llevaba a escena un texto generalmente concebido expresamente para el local (aunque también podía ser reaprovechado) que era recitado o representado y que iba acompañado de una pieza musical. Al igual que en el caso de las proyecciones, los músicos y los coros se escondían de la vista del público para que este pudiera concentrarse en las escenas. Las temáticas eran variadas y abordaban desde leyendas populares a cuentos infantiles o asuntos religiosos, todo ello con unos decorados de gran espectacularidad realizados para la ocasión y con un gran despliegue de trucajes de tramoya, especialmente de pirotecnia.³⁷⁰ Tal y como señalaría un cronista anónimo de la revista *La Catalunya*, las visiones musicales «donan a la petita gent casolana un xich d'ideal y d'ensomni; de visió (per l'humil esclatxa del petit cervell) de coses augustes, superiors y desconegudes».³⁷¹

³⁶⁵ La sala de espectáculos «contaba con un pavimento con una rasante en suave desnivel que permitía una perfecta visibilidad. El techo era abovedado con ondulaciones muy simples, en sentido longitudinal para mejor audición de los espectadores. Estaba iluminada indirectamente y las tonalidades de techos y muros eran muy claras, produciendo sensación de amable suavidad». *Ibid.*

³⁶⁶ Una descripción en profundidad de la Sala Mercé fue publicada en el citado estudio de GONZÁLEZ, A. «La sala Mercè, el hasta ahora oculto cine de Antoni Gaudí», *op. cit.*

³⁶⁷ GUAL, A. *Mitja vida de teatre...*, *op. cit.*, p. 191.

³⁶⁸ *Cfr.* MINGUET, J. M. «La sala Mercé de Lluís Graner (1904-1908)...», *op. cit.*, p. 104. Señalaba Gual en sus memorias: «Haviem aplegat [...] uns quants elements del meu «Teatre Intim» que es trobaven disponibles per al cas: en Puiggari, en Carles Capdevila, en Balor, en Rafael Moragues. De fet, aquests foren els herois de la pel·lícula parlada, que tant d'èxit obtingué a la «Sala Mercé». GUAL, A. *Mitja vida de teatre...*, *op. cit.*, p. 189.

³⁶⁹ *Cfr.* MINGUET, J. M. «La sala Mercé de Lluís Graner (1904-1908)...», *op. cit.*, p. 107. La primera parte de estas películas íntimas se presentó el 23/03/1905. *Cfr.* *La Veu de Catalunya*, 22/03/1905 (Ed. Tarde), p. 3.

³⁷⁰ *Cfr.* MINGUET, J. M. «La sala Mercé de Lluís Graner (1904-1908)...», *op. cit.*, p. 135; BRAVO, I. «Escenografía», *op. cit.*, 1992, p. 164.

³⁷¹ «Sala Mercé», *Catalunya: revista literària quincenal*, noviembre y diciembre de 1904, p. 135.

Para concebir y materializar estos espectáculos, síntesis de las artes, Graner se rodeó de los mejores profesionales de la Barcelona del momento en cada sector, que trabajaban al unísono. Entre los escenógrafos, contó con Miquel Moragas, Salvador Alarma y Antoni Ros i Güell.

Este local, que concentraba todas las actividades de ocio de la época, tenía un aforo muy limitado de poco más de dos centenares de localidades, y la venta de entradas no compensaba el gran gasto que suponían los espectáculos. Es por ello que Graner tomó la decisión de presentarse al concurso convocado por la administración del Hospital de la Santa Cruz en julio de 1905 para alquilar el Teatro Principal «amb el coratjós propòsit d'ampliar i superar en grau màxim els espectacles que es donaven, pot dir-se que en miniatura, a la Sala Mercè».³⁷² El concurso se anunció el 23 de julio en la prensa³⁷³ y entre los postulantes estaba el editor de música Manuel Salvat, que ya había dirigido el teatro durante ocho años. Graner concurrió con una propuesta firmada el 31 de julio:

El abajo firmado D. Luis Graner y Arrufí, casado y mayor de edad, vecino de Sarriá y con establecimiento abierto en la «Sala Mercè», Rambla de los Estudios número cuatro, enterado de las condiciones del concurso para el arriendo del Teatro Principal de la misma y deseando tomar parte en el mismo, tiene el honor de exponer a la consideración de esta Il.ª Junta las proposiciones siguientes: El concursante ofrece como precio del arriendo del teatro para las funciones que ha de dar en él de cuadros plásticos, visiones musicales, cinematógrafo, conciertos orquestados y vocales y todos los demás espectáculos artísticos de drama, comedia, ópera, zarzuela etc., el doce por ciento del producto en bruto de toda la recaudación, mejorando la fianza que es de tres mil pesetas hasta la cantidad de cinco mil. Al formular la proporción que precede, el proponente acepta en todas las condiciones del pliego por las que ha de regir el concurso del Teatro Principal.³⁷⁴

La administración del Hospital de la Santa Cruz decidió conceder a Graner el arriendo, y el 1 de octubre de 1905 entró en vigor el contrato, que le convirtió en el empresario del Teatro Principal por cinco años, aunque la Sala Mercè continuó funcionando paralelamente.

En la escritura se especificaba que como precio:

[...] debería pagar el recurrente el 12 por % de todas las cantidades que se recauden por las funciones que se den en el Teatro dentro de la temporada cómica y el 15% de lo que

³⁷² CURET, F. *Història del teatre català, op. cit.*, p. 411.

³⁷³ «La Junta administrativa del Hospital de la Santa Cruz ha acordado arrendar, mediante concurso público, el teatro Principal de esta ciudad, admitiéndose las proposiciones hasta las doce del día 2 de agosto próximo, con arreglo al pliego de condiciones que obra en aquella secretaría». *La Vanguardia*, 23/07/1905, p. 2.

³⁷⁴ Arxiu Històric de l'Hospital de la Santa Creu i Sant Pau. Casa del Teatre. CAT AHSCP 01-I.6-02-04.01-7.110: «Lluís Graner» (1905-1911). En adelante nos referiremos a este archivo por su acrónimo AHSCP.

se recaude fuera de temporada, no pudiendo el precio ser menor de veinte mil pesetas en la primera de dichas temporadas.³⁷⁵

Además del alquiler de la sala de espectáculos del Teatro Principal, Graner solicitó a la administración del teatro que le cediera el local llamado «foyer de baile» y el taller de pintura que había quedado libre «para que los pueda utilizar como depósito de ropas y de muebles y para otros objetos exigidos por los espectáculos».³⁷⁶ Esta petición fue atendida pese a no estar incluida inicialmente en la escritura de arriendo. Desconocemos si el taller de pintura fue empleado como tal por los escenógrafos para acometer los encargos o si únicamente fue utilizado a modo de almacén, tal y como se menciona en la documentación. No obstante, en 1908, Oleguer Junyent aparecerá domiciliado en la Plaza del Teatre, 4 –ubicación que se correspondía con el Teatro Principal– donde había tenido el taller Josep Planella, con quien se había formado su maestro, Félix Urgellès.³⁷⁷

Graner, a su vez, proporcionó una nueva ornamentación a la fachada y anunció a la Junta Administrativa del Hospital de la Santa Cruz que, como complemento, iba a colocar en la misma una bandera catalana, justificando que:

[...] al obrar así no entiendo de ninguna manera dar el menor asomo de carácter político a mi empresa, que es puramente artística y educativa, mi propósito es contribuir con todas mis fuerzas a la regeneración del arte del país, al florecimiento de nuestra música, al cultivo de la lengua materna, a hacer del teatro una escuela de gusto y de buenas costumbres.³⁷⁸

El programa que se ofrecía en el Principal era más completo que el de la Sala Mercé y comprendía todo tipo de espectáculos: tanto cuadros plásticos musicales en los que se escenificaban temas y canciones populares, visiones de naturaleza, historia, costumbres, religión, etc. como auténticas puestas en escena de obras de teatro catalán, tragedia griega y teatro extranjero, antiguo y moderno; y también teatro lírico catalán y sesiones de cine.

De esta variedad se hizo eco la prensa. Por ejemplo, el periodista y escritor Josep Morató «Violet», crítico de espectáculos de la revista *¡Cu-cut!*, celebró la iniciativa:

Com a bons propòsits, els d'en Graner, que s'ha quedat ab el Principal per cinch anys, ab l'intent de organisarhi un gavadal d'espectacles de tota mena, per tots els gustos y per tots els gastos. Quadros plástichs, vistas animadas, projeccions, músicas, de tot hi haurá. Però dels días de la setmana en destinará alguns al teatre de la terra, fent un parell de días de moda a fi y efecte de que'ls que formem part del senyoriu poguem anarhi a lluir el «garbo». Y que no s'aconsolará de ferne d'una sola mena de teatre, sinó de duas o de tres o de quatre, perquè n'hi haurá de lírich en els seus aspectes d'ópera y sarsuela y n'hi

³⁷⁵ El arriendo del teatro le fue concedido en escritura ante el notario Pedro Arnau y Ribas el 12 de agosto de 1905. *Cfr.* AHSCP, *op. cit.*

³⁷⁶ *Cfr.* AHSCP, *op. cit.*

³⁷⁷ *Cfr.* *Anuario del comercio, de la industria, de la magistratura y de la administración*, núm. 1, 1908, p. 1441. Figura como «Junyent (Olegario), pintor escenógrafo, Pl. del Teatre, 4».

³⁷⁸ *Cfr.* AHSCP, *op. cit.*

haurá de declamació en las sevas varietats de drama, comedia, sainet, entremés, tragedia, etc. etc. Y pera que la cosa resulti més, s'encarregará del teatre musical el mestre Morera y del altre en Gual. De manera que las vetlladas del Principal, que comensarán per l'Octubre, serán cosa fina y per paladars delicats, ja que en Graner, que dirigirá el conjunt del tinglado, pensa demanar el concurs dels millors escenògrafs y dels millors autors, a fi de atraure al millor públich. Ab aixó, també prometo *protegirlo*, portanhi la familia a cada estrena encara que m'hagi de desdinerar.³⁷⁹

Las funciones, fusión de las artes –el lema de la empresa era «Síntesi de totes les arts: cinematògraf més música més declamació»– no perdían de vista que el propósito manifestado por el propio Graner con su teatro era el de emprender una campaña altamente artística y educadora. En este sentido hay que hacer mención a la moral escrupulosa del pintor lo que, unido a su firme religiosidad, provocaba que a menudo sus obras fueran objeto de crítica por sus argumentos edulcorados.

Si bien en un principio gran parte de la plantilla de colaboradores continuó siendo la misma que en la Sala Mercé, poco a poco los autores y artistas más importantes se acabaron «desplazando» al Teatro Principal, además de incorporarse nuevos profesionales destacados. Concretamente, en el ámbito de la escenografía, además de Moragas y Alarma, pasaron a colaborar activamente Maurici Vilomara, Fèlix Urgellés y Oleguer Junyent, quien estuvo presente desde la inauguración de la temporada del Teatro Principal.

Para dirigir estos espectáculos, Lluís Graner contó con Adrià Gual, quien ya colaboraba en la Sala Mercé, pero que ahora pasó a asumir por completo la dirección escénica –en la sala Mercé los espectáculos estaban dirigidos por el propio Graner y por Enric Giménez, mientras que Gual se encargaba de coordinar las cuestiones artísticas–. De esta forma, el espíritu del *Teatre Íntim* también estaba presente: «la nova iniciativa va configurar-se seguint la pretensió gualiana d'assolir una alta capacitat suggestiva mitjançant una utilització sintètica de diverses disciplines artístiques aplicades a la escena».³⁸⁰ De hecho, tal y como apuntó Curet, Gual pudo ver materializado en el Principal el proyecto de creación de un teatro popular que había anhelado al estrenar hace unos años *Blancaflor* en el Teatre Líric y que, como hemos visto, ni el público ni la crítica de aquel momento supieron comprender.³⁸¹ Como director de escena, Gual pudo «glossar escènica ment cançons, llegendes i rondalles populars catalanes, en aquest cas, a partir del model ofert per les visions musicals».³⁸² Igualmente, se repusieron obras del repertorio del *Teatre Íntim* en las sesiones conocidas como «viernes selectos», en las que también se estrenaron otras

³⁷⁹ VIROLET «A ca la Talia», ¡*Cu-cut!*, núm. 190, 17/08/1905, pp. 528-529. Josep Morató, además, estrenaría una obra suya, *La jove*, en 1907.

³⁸⁰ BATLLE, C. «L'espai del teatre. Ampliació d'iniciatives». En: *Adrià Gual. Mijja vida de Modernisme*, op. cit., p. 121.

³⁸¹ CURET, F. *Història del teatre català*, op. cit., p. 411.

³⁸² BATLLE, C. «L'espai del teatre. Ampliació d'iniciatives», op. cit., p. 122.

obras clásicas y modernas de interés internacional, de autores como Goldoni, Marivaux, Musset, Sudermann, Giacosa, Molière, Hauptmann y Shakespeare; y también de escritores catalanes como Josep Carner, Àngel Guimerà, Josep Morató, Josep Pin i Soler y Josep Pous i Pagès.³⁸³ No obstante, hay que puntualizar que Gual nunca fue socio de Graner ni abandonó su proyecto del *Teatre Íntim* durante su colaboración con los Espectáculos y Audiciones Graner, pues también trabajó en nombre propio, produciendo y estrenando otros espectáculos en otros teatros.³⁸⁴

Gual se vinculó al proyecto en un momento de paréntesis en el funcionamiento de su *Teatre Íntim*, tal y como él mismo señaló en un escrito dirigido a Emili Tintorer en la revista *Joventut*, tras haber decretado este último la muerte de la compañía:

I ara sapigueu que el meu Teatre Intim, amic Tintorer, d'ençà d'Els teixidors de Silèsia amb què es va cloure la sèrie donada de Les Arts, no ha fet a Barcelona res més que aquelles tres altres representacions de repetició a Romea, i altres quatre a Gràcia, i que lo que passa ara per a ell és un compàs d'espera, com tants n'ha passat i tants ne passarà per exigències materials i morals, mancat com se troba d'una veritable, d'una positiva protecció entusiasta, a lo que sempre s'ha cregut amb dret d'aspirar, per més que mai arriba ni sàpiga si mai arribarà. [...] Quan jo no hi sigui, digueu que l'Intim s'és mort; mentre jo visqui tingueu la caritat de no matar d'un cop de ploma lo que viu en mi, lo que tants esforços em costa, lo que és jo mateix, i no confongueu la meva sort amb la de coses tan accidentals.³⁸⁵

³⁸³ Los viernes selectos se llevaron a cabo el 29 de diciembre de 1905 y los días 5, 12, 19 y 26 de enero y 9 de febrero de 1906. *Cfr.* GUAL, A. *Mitja vida de teatre...*, *op. cit.*, p. 193.

³⁸⁴ Él mismo lo aclararía en su conocida carta dirigida al crítico teatral de la revista *Joventut*, Emili Tintorer: «Vaig llegir setmanes enrere uns articles vostres sobre el Teatre Català, en els que em sorprenia extraordinàriament el decret de mort que amb ells donàveu al meu Teatre Íntim, fundant-vos en la fusió d'aquest Teatre amb els Espectacles-Audicions Graner. Si dic que va sorprendre'm és perquè enlloc he sabut trobar els motius que ocasionessin tan funest decret, i també perquè no estava fet a llegir de vós res que careixés en absolut de fonament. I com que això no pot ésser degut més que a un malentès d'aquells a que tots estem exposats, jo vull posar-lo en clar, encara que no sigui més que pel bon afecte i amistat sincera que entre nosaltres existeix, qual durada desitjo tant, qual durada no té mai d'estrancar-se. [...] Els cartells de la tongada passada al Teatre Principal deien: "Espectacles-Audicions Graner. Direcció general, Lluís Graner". I els dies de representació dramàtica s'hi afegia modestament, després del títol de l'obra representada, "Direcció escènica d'Adrià Gual". Crec que amb aquesta reproducció de l'estampat n'hi ha de sobres per fer-vos entendre que el Teatre Íntim no va mai tenir res que veure amb lo que en aquella casa es feia; en primer lloc, per conveniència dels meus propòsits, i, en segon lloc, per haver-se'm advertit de bon principi que la meva direcció d'escena en res se referia al meu Teatre, ja que la moralitat del mateix havia donat massa que dir. Jo, doncs, amic Tintorer no era més que un humil contractat per arreglar l'escena. Si hi vàreu veure amics meus fent comèdia, decoracions meves penjades i algunes de les nostres obres posades en escena, era degut només al dret que tots ens creiem tenir d'acceptar quelcom que ens ajudi a viure, en espera d'aquella protecció somniada i mai arribada que ens permeti fer les coses com hem predicat, com les farem un dia o altre. Tot plegat, misèria, però mai deshonestat, doncs ben provat queda que per tots els medis possibles se va evitar que el nom de la meva agrupació fantasma es malmetés en lo més mínim». GUAL, A. «A l'amich Tintorer», núm. 350, *Joventut*, 25/10/1906, pp. 674-675. Carta reproduïda en: BATLLE, C.; GALLÉN, E. (eds.). *Teoria escènica*, *op. cit.*, pp. 167-168.

³⁸⁵ GUAL, A. «A l'amich Tintorer», *op. cit.*, pp. 675-676. Carta reproduïda en: BATLLE, C.; GALLÉN, E. (eds.). *Teoria escènica*, *op. cit.*, pp. 167-168.

El propio Gual explicó en sus memorias que dicho paréntesis se debía, entre otros motivos, a que se había casado recientemente con Dolors de Sojo, y sus tareas teatrales – que le ocupaban la mayoría del tiempo– apenas le proporcionaban sustento, por lo que transitoriamente decidió dedicarse a escribir, pintar y dibujar.³⁸⁶ Fue entonces cuando Graner le ofreció colaborar en su proyecto y Gual no dudó en participar en él:

Aquells moments de relativa reflexió es varen veure ben aviat combatuts per un nou oferiment d'acció, aquella vegada per compte d'altre, amb aires de poder collir bona part del sembrat, i com a conseqüència dels esforços esmerçats per endavant. [...] Ni que de bon principi la cosa oferta no presentés els caires netament teatrals, que eren els únics que m'interessaven, em vaig creure obligat a no menysprear la proposició que se'm feia [...]. Puc dir a cor obert que hi vaig cursar una assignatura teatral que m'era del tot desconeguda i que potser es fa indispensable als homes que es fan una professió seriosa de teatre. La de les col·laboracions imprecises; la d'endevinar allò que vol aquell que no veu prou clar el que vol; la de convertir en realitats allò que en el cap de l'iniciador no ha passat d'èsser una fantasia.³⁸⁷

Gual asumió las riendas de los espectáculos y volcó en ellos todo el espíritu del *Teatre Íntim*, pues Graner carecía de experiencia. Así pues, parece lógico asumir que fuera Gual quien estuviera detrás de los «fichajes estrella» escenográficos, escogiendo a profesionales de su confianza que habían estado trabajando con él en la «Sèrie de les Arts». Nos referimos a Oleguer Junyent y Salvador Alarma, así como a otros escenógrafos de la «plana mayor» de la ciudad, los veteranos Vilomara, Urgellés y Moragas. Al igual que había ocurrido con la «Serie de les Arts», todos los implicados en la compañía de Graner se entregaron totalmente al proyecto y este compromiso colectivo fue, probablemente, parte fundamental de su éxito:

Tothom integrat al teatre i considerat com a figura remarcable, aportava el seu esforç a les realitzacions dels «Espectacles-Audicions», i en fer-ho, tots plegats amb veritable emportament, i fins tot amb una certa il·lusió infantívola, s'obtenien resultats verament exemplars, perquè res com la ingenuïtat no té tanta força en aquests casos.³⁸⁸

Como decíamos, Oleguer Junyent estuvo presente desde el inicio y trabajó en algunos de los espectáculos más emblemáticos y exitosos de las dos temporadas de la compañía. Concretamente, en la temporada 1905-1906 pintó escenografías para las visiones musicales *La matinada*, concebida por Adrià Gual y musicada por Felip Pedrell; *La Nit de Nadal*, de Francesc Casas i Amigo, con música de Joan Lamotte de Grignon; *Fra Garí*, con letra de Xavier Viura y música de Enric Morera; la canción popular catalana *La presó de Lleida*, con letra de Adrià Gual y música de Jaume Pahissa; y el poema lírico *El comte l'Arnau*, con letra de Josep Carner y música de Enric Morera. En la temporada 1906-1907 concibió las escenografías de la rondalla *La Santa Espina*, con letra de Àngel Guimerà y

³⁸⁶ GUAL, A. *Mitja vida de teatre...*, op. cit., p. 185.

³⁸⁷ *Ibid.*, pp. 188-189.

³⁸⁸ *Ibid.*, p. 193.

música de Enric Morera; y el cuento popular *Ton i Guida*, con libreto de Adelaida Wette, traducido por Joan Maragall, y musicado por Humperdinck.

Muchos de los estrenos vivieron un éxito sin precedentes y algunas de las obras llegaron a representarse más de un centenar de veces, algo inaudito para la época. El objetivo era llegar a todo tipo de público y para ello se plantearon diferentes tipos de espectáculo y de sesiones, adaptando el precio en función de los mismos. Así, en los días laborables se intercambiaban cuadros escénicos con sesiones de cine a precios reducidos. Para un público más elitista, Graner abrió unos abonos a «días de moda» en los que se congregaba lo más distinguido de la sociedad barcelonesa. Por ejemplo, como en la Sala Mercè, los viernes se daban las «Veladas Selectas» —probablemente sugeridas por el propio Gual—. En ellas se representaban obras clásicas y modernas, en la línea del *Teatre Íntim*, de autores como Shakespeare, Molière, Marivaux o Goldoni, entre otros, interpretadas por actores de la compañía, y «arregladas por jóvenes intelectuales de la buena sociedad». También se estableció otro abono a «Lunes Dramáticos», organizado por la Lliga Regionalista.³⁸⁹

4.6.1 La temporada 1905-1906

En el programa de «Espectacles i Audicions Graner» de la temporada 1905-1906, las obras se presentaban como «Grandes cuadros plásticos musicales. Escenificación de temas populares, visiones de naturaleza, de historia, de costumbres, etc».³⁹⁰ Figuraban en él dos secciones: una de «teatre líric modern», en la que se anunciaban un total de doce espectáculos,³⁹¹ y otra de «teatre català», con obras de tragedia griega, teatro antiguo y teatro moderno —entre las que figuraban *Edip Rei* de Sófocles, *Alceste* de Eurípides, o *El malalt imaginari* de Molière, si bien no todas las que se anunciaron inicialmente en el programa llegaron a ponerse en escena—.

Como hemos avanzado, Oleguer Junyent trabajó como escenógrafo para obras estrenadas en la primera de las secciones, llevando a cabo el decorado de *El Comte l'Arnau*, con la que inició su trayectoria con gran éxito la nueva empresa de Graner en el Teatre Principal:

La Sala Mercé había logrado hasta ahora atraer al público selecto, que ha demostrado por ese espectáculo una predilección evidente. Mas, desde anoche le ha salido un competidor en el teatro Principal: porque el eximio pintor señor Graner, empresario, ha resuelto el problema de hacerse rival de sí mismo. Ya que otras empresas parecían reconocerle la supremacía, el señor Graner, en lid de autocompetencia ha echado el resto, y no ya la

³⁸⁹ Cfr. *Almanaque del Diario de Barcelona para el año 1907*. Barcelona: Impr. del Diario de Barcelona, p. 87.

³⁹⁰ Cfr. AHSCP, *op. cit.*

³⁹¹ La visión legendaria *El Comte l'Arnau*; la rondalla popular *La fustots*; la visión musical *Ramon Lull*; el cuadro de naturaleza *La matinada*; *Les coves d'Artà*, momentos del poema *La deixa del Geni Grec*; la visión musical sobre poesía de Guimerà *L'any mil*; la leyenda de Poblet *Lo miracle del Tallat*; la tradición catalana *Les puntes*; la canción popular *Els tres tambors*; la leyenda mallorquina *La visió del pellegrí*; la canción popular *La presó de Lleida*; y, finalmente, la rondalla mallorquina *L'hermosura del mon*.

casa por la ventana, sino el máximo de su esfuerzo por la fachada. En la del venerable teatro de Santa Cruz apareció anoche el espléndido anuncio de los «Espectacles y audicions Graner» formando un magnífico friso de gusto clásico, todo orlado de guirnalda que daba flores de luz incandescente. Remozado el antiguo teatro, atrajo á una concurrencia numerosísima, tanto que todas las localidades estuvieron ocupadas. El nombre del señor Graner es ya suficiente garantía: y juntándole el de su director artístico don Adriano Gual, los de músicos como Morera, Llobet, Pujol y otros; los de poetas como Carner y escenógrafos como Vilumara, Junyent, Moragas y Alarma, y Urgellés, no es preciso decir si el interés del público estaba hartamente justificado. La visión legendaria *El comte l'Arnau* obtuvo un éxito completo.³⁹²

4.6.1.1 *El Comte l'Arnau*

Como acabamos de señalar, *El Comte l'Arnau* [cat. 15] fue la obra con la que debutó la compañía de los Espectáculos y Audiciones Graner, el 14 de octubre de 1905. La fecha prevista de inauguración de la temporada era el día 12 y así se anunciaba en la prensa, pero hubo de aplazarse el estreno debido a complicaciones derivadas de la complejidad del montaje de los decorados.³⁹³

Se trataba de un poema lírico en un acto y cuatro cuadros, con letra Josep Carner y música de Enric Morera, bajo la dirección musical de Joan Baptista Lambert y la escénica de Adrià Gual. La historia estaba protagonizada por el conde Arnau, uno de los personajes centrales del mito folclórico y literario más importante de la Cataluña del Romanticismo. Según Josep Romeu i Figueras, autor del estudio monográfico más completo al respecto, es «[...] el mite més popular, més discutit i comentat, més apassionadament representatiu d'una mentalitat d'un poble».³⁹⁴ No podía, por tanto, haberse escogido mejor tema para estrenar la temporada de la compañía, pues recuperaba uno de los mitos catalanes más importantes de todos los tiempos.

La «versión estándar» de la canción –que se remonta a finales del siglo XVI y principios del XVII–, fue dada a conocer al público por Milà i Fontanals en su obra *Romancerillo catalán: canciones tradicionales*, publicada en 1882. A partir de esta obra se fueron generando recreaciones en otros géneros, como poesía, teatro y novela. En versión teatral se había estrenado cinco años antes, el 8 de enero de 1900, en el Teatre Romea, con texto de Frederic Soler, en un prólogo y dos actos y decorados de Soler y Rovirosa.

³⁹² Cfr. *La Vanguardia*, 15/10/1905, p. 9.

³⁹³ Cfr. «Teatre català. Espectacles Audicions Graner», *La Veu de Catalunya*, 13/10/1905, p. 4. Antes de la representación se proyectaron tres películas, entre las que destacó, por su éxito, *Una excursió pels Alps*.

³⁹⁴ Citado en: ABRAMS, D.S. «Els Arnaus. Visions i versions d'un mite». Tríptico publicado por la Biblioteca de Catalunya con motivo de la exposición homónima celebrada entre el 27 de mayo y el 26 de junio de 2014.

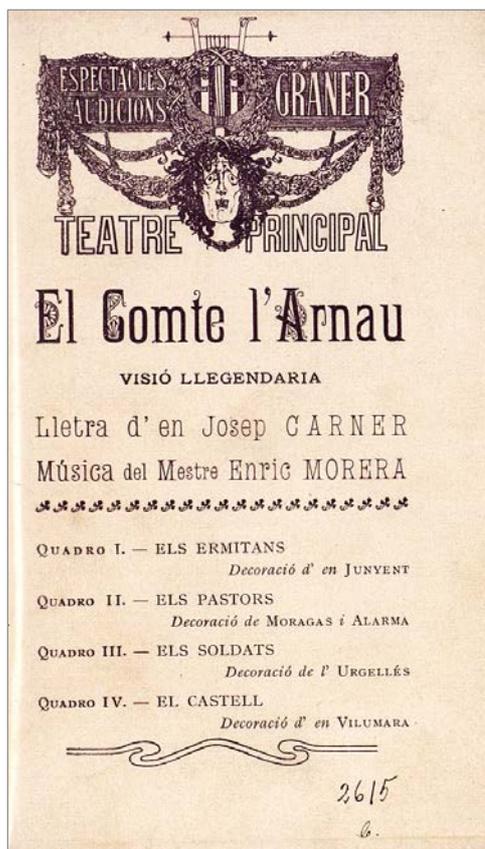


Fig. 130 Portada del llibret de *El Comte l'Arnau*. Biblioteca de Catalunya.

Josep Carner, uno de los autores de la plantilla de la compañía, contratado a sueldo fijo por Graner con una retribución de sesenta duros mensuales, fue el encargado de realizar el arreglo de la leyenda para la ocasión, en una versión mucho más reducida.³⁹⁵ La intención era bien sencilla: glosar una historia folclórica a partir de la introducción de la canción popular, que además se integraba en el diálogo de los protagonistas en el cuarto cuadro, sin mayor ambición literaria.³⁹⁶

En este sentido, Jaume Aulet señalaba que no se buscaba la originalidad en la adaptación de Carner, sino que esta debía estar fundamentalmente al servicio de unos montajes espectaculares que pretendían ser totales:

Carner se cenyeix a les necessitats de la demanda, a les exigències de tots els qui participen en el muntatge i als condicionaments d'un tema forçosament llegendari o rondallesc, que ell —professional a sou fix— potser ni tan sols no escull. [...]. En realitat es limita a glosar un tema popular sense necessitat d'entrar en excessius detalls narratius i donant relleu a un rerefons moral que, de fet, ja és inherent a l'eina amb la qual treballa. Una glossa que serà més o menys extensa i complexa segons la durada prevista per a l'obra, el nombre de quadres en que cal dividir-la o la possibilitat d'introduir determinats trucs escenogràfics, coses que no depenen de l'autor. El resultat final de l'espectacle

³⁹⁵ Cfr. AULET, J. *Josep Carner i els orígens del noucentisme*. Tesis doctoral (dir. Jordi Castellanos). Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, 2008, pp. 762-763.

³⁹⁶ Cfr. SANSANEDAS, J. «El teatre de Josep Carner», *Serra d'Or*, any VII, núm. 2, 02/1965, p. 35.

comporta l'aproximació a un teatre líric d'arrel wagneriana adaptat a la tradició catalana, per la qual se senten particularment atrets els principals promotors de l'empresa [...].³⁹⁷

Aulet, por su parte, apuntó en relación a este aspecto:

L'obra te un èxit esclatant de públic [...]. Un èxit que ve donat més per l'espectacularitat escenogràfica –son cinc escenògrafs i quatre muntatges diferents per a setze pàgines de text i una hora de representació– que no pas per la qualitat literària del llibret. [...] els trets estètics de l'obra no connecten gens amb els que caracteritzen la poesia estrictament coetània de l'autor. S'aprofita fins i tot d'una sèrie de tòpics que personalment té ben superats, però que continuen tenint rendiment en el model de teatre que Lluís Graner vol imposar. Com és ara l'aparició de les tres filles del comte –ben maeterlinckianes– vestides de blanc i «il·luminades per una claror molt dolça». En definitiva, una voluntat d'espectacle total que té molt d'ornament extern simbòlic-wagnerià però poc de filosofia de fons si ens cenym a la part literària.³⁹⁸

Los encargados de dar vida a esa espectacularidad anhelada fueron Junyent, la sociedad Moragas-Alarma, Urgellès y Vilomara, cada uno responsable de uno de los cuadros. El primero, titulado «Els ermitans», fue asumido por Junyent; el segundo «Els pastors», por Moragas y Alarma; el tercero «Els soldats», por Fèlix Urgellès; y el cuarto y último cuadro «El castell», por Vilomara (fig. 130).

Al ser la primera obra de la temporada no hubo miramientos con el presupuesto para poder captar toda la atención del público y de la crítica, lo que contribuyó a un mayor lucimiento de los escenógrafos. Ello explica el constante planteamiento de escenas de resolución técnica compleja indicadas en las acotaciones –que como hemos señalado obligaron a posponer el estreno– ya desde el cuadro primero, con la aparición de unos nubarrones; el incendio de una ermita; dos rebaños; la triple cabalgata veloz del conde Arnau en el escenario, con humo saliéndole de la capa; un buen número de figurantes; la «iluminación fantástica» de un castillo, una tempestad, etc.³⁹⁹

Oleguer Junyent, como hemos dicho, se hizo cargo del decorado correspondiente al primer cuadro, cuyas acotaciones al comienzo del mismo indicaban: «Cima de una muntanya. Una ermita. Los dos ermitaños conversan».⁴⁰⁰ Se trata del diálogo entre un ermitaño anciano y uno joven, hijo del primero. El anciano le habla de la tierra creada por Dios, y del mal de los hombres, que sólo buscan el placer y el pecado, y por ello Dios les castiga y seca las tierras. El hijo le contesta que la culpa la tiene el conde Arnau, que desde hace un año sale cada tarde de la Cresta del Gall y cabalga dejando a su alrededor

³⁹⁷ Cfr. AULET, J. *Josep Carner i els orígens del noucentisme*, op. cit., pp. 762-763. Además de *El Comte l'Arnau. Visió llegendària en quatre quadres*, Carner es el autor de *La Fustots. Rondalla popular en un acte* (firmada como «Sever de la cantonada») y *El miracle del Tallat. Llegenda de Poblet en tres quadres*, todas ellas escritas, estrenadas y publicadas en 1905. A su vez, traduce al catalán la versión de *El malalt imaginari* de Molière.

³⁹⁸ AULET, J. *Josep Carner i els orígens del noucentisme*, op. cit. pp. 767-768.

³⁹⁹ Cfr. CARNER, J. *El Comte l'Arnau, visió llegendària*. Barcelona: Imp. Henrich y Comp. en Comandita, 1905.

⁴⁰⁰ *Ibid.*, p. 3. Texto traducido al castellano del original en catalán por la autora de la presente Tesis.

nubes malignas que provocan daño a las tierras y muerte en los hombres. Se pregunta cuándo terminará. Entran a la ermita y aparecen en unos nubarrones los malos espíritus que anuncian la llegada del conde Arnau, que irrumpe cabalgando e incendia la ermita.

Conocemos la escenografía que Junyent concibió gracias a un teatrín conservado en el MAE [cat. 15, núm.1]. Consiste en un bello paisaje de montaña que evoca el del Ripollés –donde se ambienta la leyenda del conde Arnau–, y en el que se aprecia al fondo la Cresta del Gall (Serra de Romegueres) a la que hace referencia el ermitaño anciano. A los pies de las montañas figura una ermita que parece estar inspirada en la de Sant Joan de Mataplana, construcción románica del siglo XIII situada junto al castillo de Mataplana, antiguo hogar del conde Arnau. La paleta de tonalidades pasteles azules y rosáceas que Oleguer Junyent confiere al fondo montañoso proporcionan una atmósfera de ensoñación, acentuada, a su vez, por una luz cálida de amanecer; ensoñación que, al final del cuadro, se transformará en pesadilla al irrumpir las citadas nubes de las que surgirán los malos espíritus anunciando la llegada del conde.

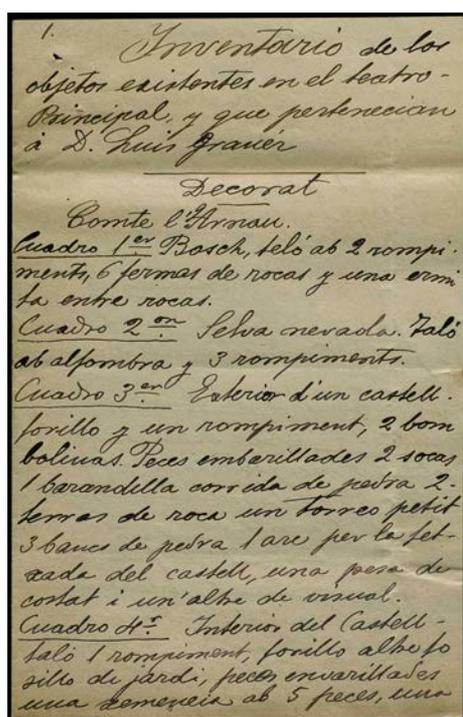


Fig. 131 Elementos del decorado de *El Comte l'Arnau* registrados en el «Inventario de los objetos existentes en el Teatro Principal que pertenecían a Lluís Graner». AHSCP.

Hemos localizado, a su vez, dos fotografías que nos muestran el montaje final de la escena. Estas, al ser en blanco y negro, no nos permiten apreciar la entonación tan alabada por la prensa –como veremos–, que en cambio sí percibimos gracias al teatrín. No obstante, en la fotografía reproducida en *Il·lustració Catalana* [cat. 15, núm. 2] se detecta la pincelada impresionista en los elementos naturales pintados por Junyent –las rocas del primer plano son pequeños toques de blanco y las montañas las resuelve a base de arrastrar pinceladas en sentido vertical– que contrasta con un mayor detallismo en el caso

de la ermita. Por su parte, la fotografía de escena que se conserva en el Arxiu Mas [cat. 15, núm. 3], nos permite apreciar mejor los juegos de iluminación, con los rayos de sol bañando la escena.

Los elementos que componían el decorado de la obra figuran, a su vez, en un inventario que recoge los objetos conservados en el Teatre Principal en el momento en que Graner concluyó su contrato.⁴⁰¹ En el caso del cuadro que nos ocupa, estos consistían de un telón con dos rompimientos –que se corresponderían a los árboles de los primeros planos–, seis fermas de rocas (que no se han conservado en el teatrín) y un aplique de ermita entre rocas (fig. 131).

En cuanto a la acogida que tuvo la obra, si bien algunas crónicas de la prensa alababan el texto de Carner, otras voces expertas señalaban que el arreglo del poeta resultaba lo más flojo de la obra frente al resto de los elementos, como es el caso del crítico teatral de *L'Esquella de la Torratxa*:

La cèlebre llegenda, que tal com està descrita en aquest arreglo resulta lo més fluix de l'obra ha donat peu á que uns quants artistes de nom lluheixin la seva trassa. En primer lloch, devem fer constar que la música es excelent; de marcat sabor popular català; la inspiració y la valentía son las características de aquesta página musical perfectament harmonisada, y quins motius s'avenen maravellosament ab l'asumpto del llibre. La decoració del primer quadro, deguda al senyor Junyent (D. Olegari), es de una bellesa extraordinaria. La del segon, del senyors Moragas y Alarma, es també hermosa a tot serho; y las demás no hi fan cap mal paper. La direcció escénica á cárrech del Sr. Gual molt bé.⁴⁰²

Por su parte, Emili Tintorer, desde las páginas de *Juventut*, alababa las decoraciones de Junyent, de Moragas y Alarma y de Vilumara, a las que calificaba de espléndidas de color, de luz y de fantasía, a excepción de la correspondiente al cuadro tercero, de Fèlix Urgellès, que representaba un castillo, y que definía como «carrinclona, de castell de cartes».⁴⁰³ Elogiaba, igualmente, los cambios de luz. No obstante, en su opinión la presentación escénica era lo único digno de alabanzas, pues discrepaba de la lectura de la leyenda proporcionada por Carner, además de quejarse de algunos tics propios del teatro infantil:

Qu'està molt bé, molt bonich y res mes. Del comte l'Arnau de la llegenda zero. Sols és gran, sols és dolent per a espantar criatures. Jo y molts com jo que no són criatures ens haviem format un altra imatge, una altra idea del comte l'Arnau. De tots modos està bé, molt bé, molt bonich!⁴⁰⁴

⁴⁰¹ Cfr. AHSCP, *op. cit.*

⁴⁰² N.N.N. «Teatros», *La Esquella de la Torratxa*, núm. 1398, 20/10/1905, pp. 695-696.

⁴⁰³ TINTORER, E. «Teatros», *Juventut*, núm. 298, 26/10/1905, p. 689.

⁴⁰⁴ *Ibid.* Citado en: AULET, J. *Josep Carner i els orígens del noucentisme, op. cit.* p. 768.

La revista *Il·lustració Catalana* exaltava la integració perfecta de todos los elementos del conjunto:

Y es qu'en aquesta obreta lírica llegendaria, s'hi feren d'una manera tan perfecta tots els components, que l'efecte total resulta'l d'una cosa imaginada y realisada per un talent únich, acoblador de distints talents. La lletra d'en Carner es plena de caràcter, donant una bona impressió d'edat mitjana, però la música d'en Morera acaba de ferla assaboridora, acompanyant d'armonies tendres les situacions tendres, d'armonies tràgiques les situacions tràgiques, d'armonies ferestégues les situacions ferestégues. Y un cop s'han fos lletra y música, seguint sempre paralelament les pujes y baxes de l'acció, venen els escenògrafs y completan l'obra donantli un ambient adequat, digne de la hermosa llegenda que serveix de base a lletra y música. En Junyent, en el primer quadro, ha fet una decoració simpàtica d'entonació, vibrant de llum y composta ab exquisida elegancia; en Moragas y l'Alarma, en el segon, presentan un hermosíssim bosch d'abets qu'es un *tour de force* de perspectiva y una hermosura de color: en Vilumara, en el quart y últim, mostra un cop més les seves superbes qualitats, produhint un interior de castell elegantíssim de línies y rich de color. Y tant el treball dels escenògrafs com el del poeta y'l del músich, han trobat un bon complement en la interpretació, que resulta bona per part de tots els artistes qu'hi prenen part.⁴⁰⁵

En la misma línea se hallaba la crónica de Josep Morató en *La Veu de Catalunya*:

[...] ab la música y la lletra s'hi fonen perfectament las decoracions. La den Junyent, en el quadro dels hermitans, és de composició elegantíssima y de tons frescos y armoniosos: sembla una superba visió de matinada. En cambi, la den Moragas y l'Alarma, ab aquella perspectiva d'abets nevats, allunyautse fins a pérdua de vista com els pals y vergas d'una immensitat de naus, té la melangia de las vesprades d'hivern y la seva entonació or y grana li dona fosforescències en las que sembla que la llum hi pampallugueji. De més a més, els problemas tècnichs hi son resolts ab veritable mestría, gracias a lo ben entonat dels *rompiments* y al estudi ab que son colocats. El tercer quadro, en el que apareix el castell del Comte en son aspecte exterior, l'ha decorat l'Urgellès ab molta sobrietat... potser massa en tota la banda dreta del espectador. Finalment, l'interior representat en el darrer quadro, és degut a n'en Vilumara, que hi ha galejat un cop més el seu domini de la escenografía, produint una decoració elegant y pintoresca, d'una gran finesa de tons y ab la que s'armonisan perfectament las figures del Comte y la Comtesa. Pot dirse que en «El comte l'Arnau», decorat, música y lletra forman un tot perfectament entonat, a lo qual han contribuït el bon gust y sentiment artístich den Graner y la entesa direcció escènica den Gual.⁴⁰⁶

⁴⁰⁵ M. y G. «Teatres», *Il·lustració catalana*, núm. 125, 22/10/1905, pp. 686-687.

⁴⁰⁶ J. M. «Gazeta de teatres. Principals», *La Veu de Catalunya*, núm. 2349, 13/10/1905 (Ed. Tarde), p. 4. Morató també escribirà la crítica del espectàculo en *¡Cu-Cut!*, igualment muy positiva. Cfr. VIROLET, «A ca la Talia», *¡Cu-Cut!*, núm. 199, 19/10/1905, pp. 663-664.

El balance global fue de éxito absoluto, en palabras de Adrià Gual:

El Comte l'Arnau, de Carner i Morera, va rompre el foc d'aquella escomesa triomfal, i el públic s'hi va llençar a cor obert en retrobar-se vivíssim en la entranya de la llegenda, i tot assenyalava la possibilitat d'un tipus de teatre destinat a substituir elements de consolidació dels quals vivíem i seguim encara vivint en l'orfenesa més desconsoladora.⁴⁰⁷

Se conservan incluso testimonios escritos de algunos testigos a los que la obra causó una honda impresión, como el de Joan Gayà, un lector que desde las páginas de *Serra d'Or* evocaba, muy a posteriori, en 1962, la escenificación de la obra:

Jo llavors era un vallet, però deixa en mi una tan forta impressió que [...] encara em recordo de tots els detalls. Allí es despertà el meu amor a la música i al teatre líric, com també a les Belles Arts. Crec que a En Graner no se li ha fet la deguda justícia ni se li han dedicat les lloances que mereixia. Sembla que, a més, ell pintava els esbossos de les decoracions, i així sortien tan artístiques i acurades com no n'he vist es mai més en cap altre teatre.⁴⁰⁸

4.6.1.2 *La matinada*

La siguiente colaboración de Junyent con la compañía de Graner fue para *La matinada* [cat. 16], obra definida como una «visión de naturaleza» o «cuadro de naturaleza», en un acto, con libreto de Adrià Gual y partitura de Felip Pedrell (fig. 132).⁴⁰⁹

La descripción más esclarecedora acerca de en qué consistía la representación nos la brinda Josep Morató i Grau –que sería uno de los colaboradores de Graner– desde las páginas de *Il·lustració Catalana*, en las que firmaba sus críticas teatrales con las siglas M. y G.:

«La matinada» [...] es una obreta d'un genre nou. Se tracta de representar plàsticament, decorativament, un *estat* de naturalesa, ajuntant en un tot armònic els elements diversos que puguin donar l'impressió del dia que ve. Remors de vent y xerroteig d'aucellada, fregadís de ales y sinfoníes de color. Pera conseguir aquest fi, en Graner ha demanat ajuda a la escenografía, a la poesia y a la música. Y ab la decoració d'en Junyent, els versos d'en Gual y les notes d'en Pedrell, ha compost el quadro... Y ha agafat una colla de figures, les ha idealisades per medi d'uns habillaments decoratius y les ha fetes passar per entre la llum de l'aurora y'ls cants que la saludan... Y les hi ha fet sembrar flors pel camí que fan, qu'es el camí del treball: del treball sant, del treball hermós, del treball redemptor. Com a gran treballador, ne té una idea altament poètica en Graner del treball; y per axò ha volgut sembrar de flors la ruta que hi mena, a fi de ferne sentir la poesia als demés... Y com qu'ell ja la sentia per endevant, veusaquí qu'ha comunicat al públich la seva impressió. Pot dirse que «La matinada» es una cosa fina, un espectacle a la vegada

⁴⁰⁷ GUAL, A. *Mitja vida de teatre...*, op. cit., p. 192.

⁴⁰⁸ GAYÀ, J. «L'escenificació de la llegenda del comte Arnau», *Serra d'Or*, IV, núm. 2, 02/1962, p. 3.

⁴⁰⁹ GUAL, A. *La Matinada: visió de naturalesa*. Barcelona: Imp. Henrich y Cía., 1905.

popular y senyor, a la vegada ingénuu y refinat, pero nó ab aquell refinament malaltís que tant agrada a n'algú, sino ab el refinament sá qu'es patrimoni de les persones cuites.⁴¹⁰

El propio Lluís Graner, cuando el 27 de octubre, día del estreno, se le preguntó «qué era eso de *La matinada*» y cuál era su argumento, respondió de una manera muy similar a Morató, aunque más poética, aclarando que no se trataba de argumento, sino de sentimiento:

Res d'argument! Es... la matinada, veushoaquí... ¿Sabeu aquells cambis de tó, aquellas veus de la natura al deixondirse aquells piulets d'aucells y aquells fregadissos d'alas?... ¿Sabeu aquella alegria que sembla surar per damunt de totas las cosas, aquell aixerbiment de l'hora d'acabarsa'l repòs y comensarse'l treball? Donchs és quelcom de tot aixó concentrat dintre'l marc del teatre lo que estrenarém darrera la segona representació del «Malalt imaginari»... No n'hi hà cap d'argument. Hi hà només un tema: un tema sugestiu de naturalesa; millor encara: un estat de naturalesa... Se tracta de presentar la arribada de la llum que desperta als homes y encomana com un esclat de vida fins als objectes més inanimats... Res: una visió de matinada, ab gent que va al treball y remats que van a la pastura y aucells que saluden al sol que ve... Y tot fos en una sola cosa: lletra, música y decoració compenetrantse, complementantse...⁴¹¹



Fig. 132 Portada del libreto de *La matinada*.
Biblioteca de Catalunya.

⁴¹⁰ M. y. G. «Teatres», *Il·lustració Catalana*, núm. 127, 05/11/1905, p. 719.

⁴¹¹ «Espectacles i Audicions Graner. Abans de la vetllada», *La Veu de Catalunya*, núm. 2363, 27/10/1905 (Ed. Mañana), p. 2.

De las palabras de Graner se desprende que con *La matinada* existía la clara intención de crear una obra de arte total en la que todos los elementos quedaran fusionados en una perfecta sintonía, generando en el público una impresión, una sensación, provocada por esa fusión sinestésica de las artes: «ab la lletra del un, la música del altre y el decorat del de més ensá, [Graner] ha compost un quadro exquisit, que ve a ser un himne entusiàstic y optimista al sol que s'acosta».⁴¹²

Según el mismo Graner explicó, hacía años que daba vueltas a la idea de llevar a la escena ese «sentimiento» –incluso estudió música para ello–, pero decidió encargar su materialización a otros artistas que colaboraban con él en el proyecto:

En Gual hi ha fet uns versos pera ser cantats, l'Olaguer Junyent una decoració que dongui als ulls la impressió de l'hora, en Pedrell una música que ho relliga tot, decoració y versos. Y'm sembla que entre'ls tres haurán fet una cosa exquisida... Crech que resultarà lo que jo havia somniat, ... lo que somnio encara respecte a altres temas de la naturalesa, tals com una ventada dintre'l bosch,... una caiguda de tarde ab la seva melangia, ... una mitgdiada ab el seu ubriagament de llum...⁴¹³

Al mismo tiempo, con *La matinada*, Gual pudo ver reflejada, una vez más, su teoría escénica, cuya idea básica era la integración de las artes en el espectáculo en igualdad de condiciones siguiendo la fórmula: «pel tema a l'esperit/pel color als ulls i a l'esperit/per la música a l'orella i a l'esperit-encara», que había plasmado en su *Nocturn, andante, morat*, la primera de las obras publicadas por el dramaturgo, en 1895.⁴¹⁴

Sabemos como transcurría la acción gracias al testimonio de Morató, esta vez desde las páginas del *¡Cu-Cut!*, en las que describía paso a paso lo que iba sucediendo en el escenario. Antes de abrirse la cortina, se comenzaba a escuchar una música acompañada por los versos de Gual cantados y, una vez abierta, «apareix un paisatge alegre, illuminat per las primeras lluissors de l'alba. Y ¡pam! ¡pam! ¡pam! aplausos a n'en Junyent, autor de la decoració».⁴¹⁵

⁴¹² J.M. [Josep Morató]. «Gasete de Teatres-Principal-Espectacles audicions Graner-“La matinada”», *La Veu de Catalunya*, 28/10/1905 (Ed. Medianoche), p. 2.

⁴¹³ «Espectacles i Audicions Graner. Abans de la vetllada», *op. cit.*

⁴¹⁴ Tal y como señaló Carles Batlle: «Coherent amb la línia de continuïtat establerta entre la teoria artística – pictòrica– i la dramàtica, Gual (sobretot a partir de la “Teoria escènica”) postula la “correspondència” entre els “estats d'ànima” dels personatges i la manifestació dels fenòmens físics que els envolten. Això, a l'escenari, suposa una traducció espectacular de –en mots de Baudelaire– les “confuses paraules” amb què s'expressa la realitat; és a dir, implica una utilització simbòlica i “conjuntada” dels diversos llenguatges que intervenen en l'escenificació. En aquesta línia, Gual adopta la teoria wagneriana de l'Art Total –la “síntesi de les arts”– i l'encarrila cap a l'obtenció d'atmosferes altament suggestives que puguin explicar alguna cosa dels sentiments soterrats, dels drames secrets, dels destins implacables... Al seu torn, gràcies a aquests recursos, l'espectador connecta amb “l'estat d'ànima” de l'artista i es contagia de la seva sensibilitat. Emocionar-se davant l'obra d'art és un pas previ indispensable per assolir la regeneració espiritual». BATLLE, C. «Nocturn. Andante morat. Silenci Estudi introductorio». En: GUAL, A. *Nocturn: andante morat; Silenci*. Barcelona: Institut del Teatre. Diputació de Barcelona, 2012, p. 19.

⁴¹⁵ VIROLET [Josep Morató]. «A ca la Talia», *¡Cu-Cut!*, núm. 201, 02/11/1905, p. 694.

A continuación entraban en la escena hombres y mujeres vestidos con túnicas que se habían despertado al amanecer «que va avensant... avensant, com ho indica perfectament la claror al augmentarse y al tenyir el cel de porpra... un cel vibrant de resplandors que's reflexan en las aigües que's veuen al lluny». ⁴¹⁶ Cada vez entran más figuras:

[...] totas tan entonadas ab el fons y totas escampant flors a una banda y altra ¡ab aquella alegría! Es l'enjoyament de la terra pera rebre dignament al día que ve... Y si sembran flors pel camí és perquèls homes el trobin ple de joya y sentin la poesia de la activitat, que és la que ha inspirat a n'en Graner pera compondre aquell espectacle tan hermós, que fa amable la vida y saborosa la feina. ⁴¹⁷

El cuadro termina con el paso de un rebaño auténtico. Cuando se cierra la cortina aún se escucha la música. Con la última nota irrumpen los aplausos.

Aunque Oleguer Junyent debió tener una cierta libertad de acción para concebir la escenografía, al carecer de texto de acotaciones, sin duda seguiría las pautas tanto de Graner, el ideólogo, como de Gual, encargado de materializar los deseos del empresario.

De la decoración hemos localizado únicamente dos fotografías en blanco y negro, por lo que no podemos apreciar los matices cromáticos que generarían esa atmósfera sugestiva y poética reivindicada por Graner. La primera, conservada en el Arxiu Mas de Barcelona [cat. 16, núm. 1], nos muestra el escenario vacío, únicamente con la escenografía de Junyent, por lo que probablemente fue captada al comenzar el espectáculo. Por la perspectiva, es posible que se tomara desde uno de los palcos laterales, y los juegos de luz parecen mostrar el instante previo al amanecer, cuando empieza a despuntar el sol. Se trata, nuevamente, de una escena sencilla de paisaje idealizado, protagonizado por árboles y rocas que flanquean un río que se pierde en un fondo montañoso. La otra imagen localizada, publicada en *Il·lustració Catalana* [cat. 16, núm. 2], capta otro momento de la representación, en la que cuatro figuras ataviadas con túnicas a la manera clásica avanzan por el escenario y parecen estar saludando al sol que sale.

De acuerdo con el inventario, los elementos que componían el decorado consistían en un «Teló de riu. 2 rompiments, 5 rocas envarillades». ⁴¹⁸ Al igual que en *El Comte l'Arnau*, toda la decoración era pintada, sin elementos de mobiliario u otros objetos de atrezzo.

Manuel Rodríguez Codolà describió el efecto sugestivo del decorado en contacto con el resto de los elementos que intervinieron. Sin duda los juegos de luz y la evocadora música de Pedrell tuvieron un papel fundamental e igual de importante que la escenografía y contribuyeron a generar esa «sensación» o «impresión» de amanecer:

⁴¹⁶ *Ibid.*

⁴¹⁷ *Ibid.*

⁴¹⁸ *Cfr.* AHSCP, *óp. cit.*

No es el cuadro en sí: no son los árboles, ni el cielo, ni el agua que espejea, ni el camino rocoso, el motivo esencial; es ello y algo más: el recogimiento silencioso; los rumores apagados y lejanos; la frescura de que está saturado el ambiente; el imperceptible estallar del capullo que se abre, de la semilla que pugna por dar fe de vida á ras de tierra; es el desperezarse de las aves, el despicarazar de los pájaros ocultos entre las tersas hojas de la higuera pomposa: es la aurora que se anuncia reavivando las flores; es el sonar musical de la esquila, que dice que blancas ovejas se acercan precedidas del zagalillo soñador... Esta es la visión: una sensación subjetiva y sugestiva trasladada á las tablas; un cuadro que tiene por marco la boca del escenario.⁴¹⁹

La representación realmente debió causar una honda impresión a un público que se enfrentaba por primera vez a algo semejante y que, de acuerdo con los testimonios, no duró más de cinco o seis minutos: el tiempo que dura un amanecer y el tiempo suficiente para generar un estado de ánimo.

Morató, desde las páginas de *La Veu de Catalunya*, señalaba: «Y veusaquí que un surt del espectacle ab la impressió suau de que acaba de tenir un somni de color de rosa... Y se n'està content d'haverlo tingut, perquè, de las resultas, un se sent inondat com per una onada de bonesa y de poesía».⁴²⁰ *La Revista Musical Catalana* apuntaba que la música de Pedrell tenía un carácter casi místico: «es el cant de la multitud que regracia al bon Déu que'ns envia l'astre de la llum y de la vida. Es un himne en el qual els vells decrepits y'ls infants, las donzellas y las mares, cantan las benefactoras gestas del sol».⁴²¹ Manuel Rodríguez Codolà comentó, por su parte: «Y al correrse la cortina queda una impresión de suave poesía, de imborrable encanto, y ello está logrado por la fusión harmónica e la música y la letra y el decorado».⁴²²

Emili Tintorer, no obstante, arremetió fuertemente contra la obra desde las páginas de *Juventut*, poniendo de manifiesto que le pareció un disparate incomprensible:

Divendres ens donaren *La matinada*. Quadro d'en Graner, lletra d'en Gual, música d'en Pedrell, decorat d'en Junyent. Total, cinch o sis minuts d'espectacle. Quadro d'en Graner: Quinze o vint persones entre homes, d'ones y nens que passen aturantse, fent genuflexions, deixant anar flors y herbes per terra y fent gestos estranys; cinch béns autèntichs que també passen sense fer res ni dir res ni tan sols bèèè... y la llum del sol que comença a sortir... per ponent, vull dir pel costat de les bateries de la avant-escena. Y res més. S'hi déu haver trencat el cap en Graner. Lletra d'en Gual: ¿Es bona? ¿Es dolenta? Ningú'n sab res. La cantaven a dins, molt endins, y no'ns enterarem d'una sola paraula. No valia la pena de sortir a rebre'ls aplaudiments de la claque, perquè la claque va ésser l'única que va aplaudir. Jo crech, no obstant, que déu ésser bona, essent d'en Gual, però no n'hi ha prou ab creureho. Al menys ens l'haguessin venuda per déu cèntims, com venen les d'en Carner. Gual, te farà la pols en Carner! Música d'en Pedrell:

⁴¹⁹ M.R.C. «Teatro principal. La matinada. Cuadro de naturaleza», *La Vanguardia*, 28/10/1905, p. 7.

⁴²⁰ J.M. «Gasetta de Teatres-Principal-Espectacles audicions Graner-“La matinada”», *op. cit.*, p. 2.

⁴²¹ J.V. «Barcelona», *Revista musical catalana: butlletí mensual del Orféo Català*, núm. 23, 11/1905, p. 218.

⁴²² M.R.C. «Teatro principal. La matinada. Cuadro de naturaleza», *La Vanguardia*, 28/10/1905, p. 7.

Passo. No hi entench res. Els filarmònichs no obstant, vaig veure que no deyen res, ni aplaudien. Mala senyall!⁴²³

Tintorer únicament va tenir alguna paraula positiva per a la decoració de Junyent, ressaltant el seu aspecte realista: «Molt bonica. Arbres qu'eren arbres, roques qu'eren roques, cel qu'era cel y aygua qu'era aygua; tot junt combinat ab força fantasia. Magnífica decoració, si servis per'alguna cosa. En resum: una decoració més que fa honor als nostres escenògrafs y un altre espectacle ensopit que acredita a n'en Graner d'home inofensiu».⁴²⁴

4.6.1.3 *La Nit de Nadal*

Junyent no va tornar a treballar per a la companyia de Graner fins a finals de desembre, quan va elaborar dos decoracions per a *La Nit de Nadal* [cat. 18], una altra visió musical en cinc quadros que portava a la escena diferents episodis relacionats amb el naixement de Jesús (fig. 133). L'obra estava basada en la lletra del poema homònim del malgrat Francesc Casas i Amigó (publicat el 1886) i la música la va compondre Juan Lamote de Grignon. Just abans d'abornar aquest nou encorn, Junyent havia realitzat escenografies per a *Fausto* de Gounod en el Gran Teatre del Liceo, estrenada ese mateix mes, y en la seva decoració, com hem vist, també havien participat Joan Francesc Chía y Maurici Vilomara. En esta ocasió va tornar a treballar junt a Vilomara, amb el que se va repartir les decoracions dels cinc quadros. Junyent se va encarregar del primer y del segon titulat, respectivament: «El pessebre» y «Angels i Rossinyols», y Vilomara dels dos següents, amb els títols de «La dansa dels pastors» (quadro tercer) y «L'adoració» (quadro quart).⁴²⁵

Desconocem qual dels dos escenògrafs va assumir el cinquè quadro, titulat «Aleluya», ja que no ho hem pogut aclarir en la documentació conservada —no se fa menció a l'autoria—, ni tampoc se han localitzat fotografies que permetin aventurar una atribució, a diferència del rest dels quadros.⁴²⁶

A nivell literari, la peça no tenia major transcendència que narrar el episodi navideño. No obstant, tal y com venia sent la seva norma, Graner no va reparar en recursos per a la presentació escènica, caracteritzada per els mateixos tints de espectacularitat dels anteriors estrenos.

⁴²³ TINTORER, E. «Teatres. El malalt imaginari. La matinada», *Joventut*, núm. 299, 02/11/1905, p. 707.

⁴²⁴ *Ibid.*

⁴²⁵ Cfr. CASAS, F. *La Nit de Nadal: visió musical en 5 quadros*. Barcelona: Imp. Henrich y Cía., 1905.

⁴²⁶ De este cuadro únicament hem localitzat una breu descripció en una crítica teatral anònima publicada en *El Poble Català* que se mostra contrària a los Espectáculos y Audiciones Graner: «Abans d'obrirse la cortina'l chor canta molta estona part de dins, mentres l'orquestra toca part de fora. Y s'aparta aquella y ens trobem davant d'un altre maxament vist entre glasses, una mena d'apoteosi ab grans lliris que tenen tota l'alsada de l'escenari y àngels y més àngels y una fàtor d'incens de poc preu que no s'hi pot tenir cara. Les costures de les glasses fan unes ratlles verticals de efecte molt pintoresc». «Teatres», *El Poble català*, 23/12/1905, p. 4.

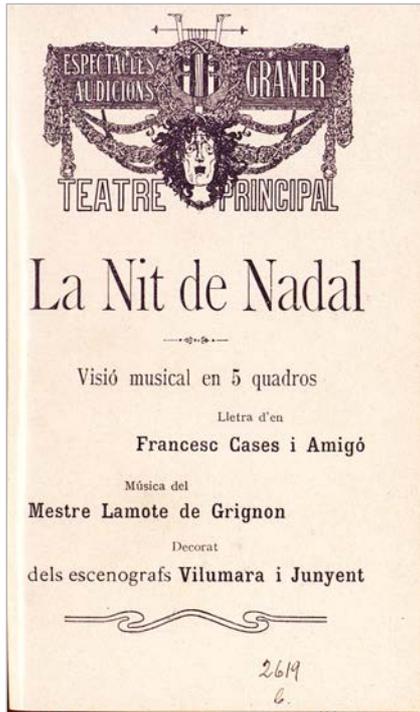


Fig. 133 Portada del llibret de *La Nit de Nadal*. Biblioteca de Catalunya.

Teniendo en cuenta que el libretto carecía de acotaciones, Junyent probablemente gozó de libertad para concebir los cuadros, sometidos, eso sí, a la aprobación final de Graner y Gual. El primer cuadro —«El pesebre»— consistía, como su título indica, en la representación de un nacimiento y se correspondía con el siguiente fragmento del poema de Casas i Amigó, cantado por el coro:

Avui pels homens la nit es dia, avui pels àngels la terra es cel; damunt la palla d'una establia, prop de Maria caigué un estel/ Caigué a la terra com una perla, perla divina d'immens valor, perquè nosaltres, podent haver-la, volguéssim fer-la joiell d'amor. Estel qui daura la nit hermosa, els àngels canten al voltant seu; mentres a fer-ho l'aucell s'hi posa floreix la rosa damunt la neu/No es tan puríssim el de l'aubada quan les tenebres i boires fon; sa llum divina de cel baixada, serà escampada per tot el mon.⁴²⁷

De este primer cuadro únicamente conocemos una fotografía en blanco y negro publicada en la revista *Il·lustració Catalana*, captada durante un momento de la representación [cat. 18, núm.1].⁴²⁸ La escenografía que plantea Junyent se caracteriza por una sobreabundancia de elementos en la línea del *horror vacui* que solía caracterizar a las puestas en escena religiosas barrocas cuya finalidad era impactar al espectador. En un lateral se aprecia el pesebre, que queda minimizado bajo la imponente cueva de líneas sinuosas que enmarca la escena y se lleva todo el protagonismo. En él vemos a la Virgen recibiendo un obsequio de unos pastores, uno de los cuales realiza una genuflexión ante su presencia.

⁴²⁷ CASAS, F. *La Nit de Nadal: visió musical en 5 quadros, op. cit.*, pp. 3-4.

⁴²⁸ *Vid.* «Teatres», *Il·lustració catalana*, núm. 135, 31/12/1905, p. 844.

Todo ello ante la atenta mirada del ángel anunciador, situado sobre la figura de María. Este, a diferencia del resto de los personajes –todos ellos actores de la compañía del *Teatre Íntim*–, es una figura inanimada, probablemente de cartón piedra, colgada del aplique del portal de Belén.

Las ovejas, a diferencia del rebaño de *La matinada*, no eran auténticas, como tampoco lo eran el resto de animales que figuraban –conejos, pavos reales, gallinas y otras aves–, que formaban parte del atrezzo del decorado; otros elementos habían sido pintados por Junyent e integraban la propia escenografía en forma de apliques o fermas. El telón de fondo representaba en perspectiva un árido paisaje oriental con su vegetación y arquitectura características, que trasladaban al espectador a las tierras de Jerusalén.

De la decoración de este cuadro debió quedar poca cosa, pues en el inventario conservado únicamente se especificaba «una barraca de pesebre i 2 menjadores pels animals».⁴²⁹

Por su parte, en el cuadro segundo «Angels i Rossinyols» la escena consistía en un paisaje nevado que nada tenía que ver con el exótico y cálido panorama del cuadro anterior. En él se representaba el cántico de los ruiseñores y los ángeles llamando a los pastores para que acudieran al portal:

Els rossinyols: Sóc l'harpa de la boscuria que gronxa'l suau oretj; si'l meu niu es a la terra el meu càntic es del cel/ Quan hermosos davallaven del Paradís al verger, jo dels àngels l'aprenia, l'aprenia fa molt temps/ Si'l Paradís va marcir-se ja no's marcirà mai-més; avui tornen a baixar-hi cantant els àngels del cel/ Vós qui'ls crideu a la terra, Jesuset, bon Jesuset, endolciu més refiledes, deixèu-me cantar amb ells. Sóc l'harpa de la boscuria que gronxa'l suau oretj; si'l meu niu es a la terra, el meu càntic es del cel.

Els àngels: Pastorets, bon pastorets qui feu foc a la muntanya, si cap a Betlem veniu trovarèu la rosa blanca; trovarèu un bell Infant ajegut sobre la palla, entre una mula i un bou en el recó d'un estable/ Sembla que plori de fret, pero plora d'anyorança: del vostre senzill amor anyora la vostra flama; el seu Pare n'es Fuster, per fer-li breçol treballa; sa Mare per adormi'l hermosa canço li canta.⁴³⁰

Al igual que en el cuadro anterior, conocemos el aspecto de la escenografía gracias a otra fotografía de escena publicada en la revista *Il·lustració Catalana*.⁴³¹ En el primer plano destaca la imponente presencia de un rompimiento con abetos cubiertos de nieve, cuyas ramas están vencidas por el peso de la misma, y que ocupan prácticamente toda la escena y la enmarcan, dando paso a un fondo nevado en el que únicamente figuran unos «bosques enrojecidos», según las crónicas –pues desconocemos los colores empleados, al carecer de materiales originales–.⁴³² En primer plano, un grupo de ángeles tocan

⁴²⁹ AHSCP, *op. cit.*

⁴³⁰ CASAS, F. *La Nit de Nadal: visió musical en 5 quadros*, *op. cit.*, pp. 5-6.

⁴³¹ *Vid.* «Teatres», *Il·lustració catalana*, núm. 135, *op. cit.*

⁴³² *Cfr.* «Teatres», *El Poble català*, 23/12/1905, p. 4.

instrumentos musicales. La ilusión de realidad del decorado de Junyent era tal que lograba trasladar la sensación de gelidez de la atmósfera a la sala del teatro.

Igualmente, en el inventario conservado también se recogen algunos de los elementos de que constaba el decorado, consistentes en un telón nevado, tres rompimientos y una escalera de tres piezas que no se aprecia en la citada imagen.⁴³³

Las crónicas, por lo general, fueron positivas en lo que respecta a la presentación escénica y la calificaron de espléndida, poética y pintoresca. No obstante, encontraban que a la obra le faltaba acción y que carecía de un hilo argumental que otorgara unidad a los cuadros, pues estos funcionaban de manera autónoma, lo que no fue muy bien recibido. Para algunos críticos, esta desconexión entre los cuadros y la falta de movimiento fue en parte suplida por el grandioso efecto plástico provocado por los decorados, en combinación con el resto de elementos, como la música, la indumentaria y la iluminación.⁴³⁴ Por ejemplo, Josep Morató, señalaba:

Tots ells [los cuadros] son pintorescos, y malgrat la manca d'acció, produhexen un efecte ben agradable, alegrant els ulls y l'esperit per anar acompanyats d'una música realment exquisida y plena de caràcter [...]. La decoració, del primer quadro, representa un pessebre en el sentit *menestral* de la paraula; té una gracia fina que la fa molt agradable. Entre les altres merexen citar-se la dels quadros tercer y quart, totes dues molt enteses de perspectiva.⁴³⁵

Lo mismo opinaba el anónimo cronista de *La Vanguardia*, que señalaba que «de una concepción que tiene escaso movimiento escénico, han sabido hacer una visión teatral completa».⁴³⁶ No obstante para otros, la espléndida presentación no era suficiente. Es el caso de Joan Blancas, que en su crónica en la revista *Garba* señaló:

Aquesta nova visió musical que en Graner ha donat al públich, es, en conjunt, com totes les estrenades fins avuy, d'immillorable efecte plàstich: les decoracions dels senyors Junyent y Vilumara, la combinació en les llums, l'indumentària, en fi, tot lo de forma en la *Nit de Nadal* es tractat ab un gust a n'el que aquí no'ns hi tenen avesats. Però sembla que no n'hi hagi prou ab això pera entretenir y commoure a un públich, y es que en *Nit de Nadal* hi manca un fil a seguir, una acció que es desenrotlli y que, donant unitat als cinch quadros, lligantlos, ne fes de tots junts un cos... En tot lo demés, *Nit de Nadal* es una visió hermosa de contemplar y deliciosa d'escoltar.⁴³⁷

⁴³³ Cfr. AHSCP, *op. cit.*

⁴³⁴ Cfr. BLANCAS, J. «Teatres», *Garba*, núm. 6, 30/12/1905, p. 22; M. y G. «Teatres», *Il·lustració Catalana*, núm. 134, 24/12/1905, p. 829; «Espectacles Audicions Graner», *La Ven de Catalunya*, 21/12/1905 (Ed. Rarde), p.2.

⁴³⁵ M. y G. «Teatres», *Il·lustració Catalana*, núm. 134, 24/12/1905, p. 829.

⁴³⁶ «Teatro Principal. La Nit de Nadal», *La Vanguardia*, 24/12/1906, p. 9.

⁴³⁷ *Vid.* BLANCAS, J. «Teatres», *Garba*, núm. 6, 30/12/1905, p. 22.

La riqueza de la presentación incluso mereció un artículo, publicado en *La Veu de Catalunya*, centrado exclusivamente en valorar los decorados, algo que no era habitual, pues, en general, la escenografía no solía recibir tanta atención como la interpretación de los actores o la música. Para el cronista, que firmaba únicamente con la inicial «C.», la escenografía merecía una visita al teatro aunque sólo fuera para admirarla.

De los cinco cuadros, los más señalados en su opinión eran el segundo, de Junyent, y los dos de Vilomara. En relación al de Oleguer, señaló:

La nevada de l'Oleguer Junyent és una obra que revela la ma destra d'un escenògraf, ahora vigorós y delicat. La part esquerra, la del abet ab les branques torçades pel pes de la neu és un tros tacat ab grapa; y la part dreta, la de la clariana, blanca tot ella de gebre, fa venir al espectador esgarrifances de fret. Això sense comptar aquella brancada esclarissada del abet, ab lóbulus fets de branquillons, a tall de finestral gòtic per hont aparéixen àngels músichs, ab la mandolina als dits.⁴³⁸

Sin embargo, esta opinión no era compartida con el crítico de *El Poble Català*, a quien la entonación de este cuadro le pareció «dura y antipática»:

Uns abets en primer terme; al fons, país nevat, ab boscos que rogegen. L'entonació es dura y antipàtica. Dalt dels abets, com dos aucells, dos àngels ab ales, que toquen la guitarra. Unes veus canten entre bastidors y sona l'orquestra fora. Surten alguns àngels tocant diversos instruments de guardarroba. Surten més àngels ab les mans juntes; les ales els hi toquen a les cames del cap d'avall y a cada pas balandregen endavant y endarrera, que dóna gust: es un refinament d'efecte molt curiós. Aquets àngels desapareixen lentament per la dreta, tornen a sortir al cap de poc pel mateix costat, atravessen l'escena pel fons y fan *mutis* per l'esquerra. Pero el mutis no es definitiu, com diuen les acotacions de certes comèdies, *hacen que se van y vuelven*. Vuelven potser pera fernos gaudir una estona mes d'aquell deliciós moviment d'ales que hem esmentat. Y repetexen la maniobra de travessar dues vegades l'escena com han fet abans y s'acaba'l cuadro.⁴³⁹

El primer cuadro pareció satisfacerle más a excepción de la iluminación: «en el cel hi ha unes estrelles que recomanem a l'Observatori Fabra; en comptes d'apagarse quan ve'l dia, com més sol fa més rellúen».⁴⁴⁰

En definitiva, la escenografía de Junyent se mantenía dentro de las convenciones tradicionales del decorado-cuadro puramente ilustrativo. Tenía todos los ingredientes de espectacularidad e ilusionismo del agrado del público, que acudió en masa a ver la representación, buscando ese impacto prometido por la crítica. La obra se mantuvo en cartel hasta el cinco de enero, contra el pronóstico inicial que había llevado a programar menos representaciones.

⁴³⁸ C. «L'establia de Bethlem. Una decoració d'en Vilomara», *La Veu de Catalunya*, núm. 2410, 23/12/1905 (Ed. Tarde), p. 1.

⁴³⁹ «Teatres», *El Poble català*, núm. 59, 23/12/1905, p. 4.

⁴⁴⁰ *Ibid.*

4.6.1.4 *La presó de Lleida*

Con la entrada de 1906, Junyent colaboró en dos espectáculos. El primero de ellos, estrenado el 14 de marzo, escenificaba la canción popular catalana *La presó de Lleida* [cat. 19], con libreto de Adrià Gual y música de Jaume Pahissa (fig. 134). Oleguer llevó a cabo la decoración del segundo cuadro, «L'escala dels sospirs», junto con Maurici Vilomara y, tal y como ya hemos avanzado, será uno de los pocos casos en la trayectoria profesional de ambos en la que firmen conjuntamente una misma decoración. Del resto de cuadros se encargaron Miquel Moragas y Salvador Alarma (cuadro 1: «La presó per dins»; cuadro 3: «La cambra del baró»; cuadro 4: «Pels carrers»; cuadro 5: «Lo predit s'ha complert»).

De acuerdo con el libreto, la escenografía de la «escalera de los suspiros» aparece tras producirse una mutación rápida al finalizar el primer cuadro, que nos traslada de la visión de la prisión desde dentro a la prisión vista desde el exterior, con la mencionada escalera situada a uno de los lados; por esta descienden la princesa Margarita junto a su dama. El pastor aprisionado saca el brazo por la reja suplicando a la princesa que consiga las llaves de la celda para liberarle y ella finaliza el descenso por la escalera para tratar de interceder por él ante su padre.⁴⁴¹

Conocemos el aspecto final de la misma gracias a una fotografía publicada en la revista *Il·lustració Catalana* (fig. 135).⁴⁴² La imagen capta el momento justo en el que la princesa, situada justo en el tramo de la escalera que coincide con la ventana enrejada de la prisión, se está dirigiendo a su amado. De acuerdo con el inventario conservado, el decorado estaba integrado al menos por «2 rompiments i forillo, peces envarillades, 1 escala oblicua de 2 metres ab practicable y dos gruixos, una almeda curvada, 1 bastidó oblicuo ab una reixa».⁴⁴³

La composición, resuelta a través de potentes líneas de perspectiva, queda equilibrada por los dos elementos arquitectónicos: la prisión, de la que tan sólo vemos el muro lateral con su torre almenada (el bastidor oblicuo con reja que indica el inventario), y la escalera de piedra, de líneas ascendentes en diagonal, tras la cual se adivina el torreón del palacio del barón.

La fotografía revela que los escenógrafos jugaron con su habilidad para representar el *trompe l'oeil* y pintaron en el telón de fondo todo el tramo superior de la escalera, cuya parte corpórea y practicable llegaría únicamente hasta el noveno escalón. Este primer tramo de la escalera contaba, a su vez, con un apéndice a la izquierda, un aplique de sillares que conectaba visualmente la escalera con la prisión.

⁴⁴¹ Cfr. GUAL, A. *La Presó de Lleida: cançó popular catalana harmonisada per l'escena*. Barcelona: A. López Robert, 1906, p. 11.

⁴⁴² *Il·lustració Catalana*, núm. 149, 08/04/1906, p. 209 [ilustraciones]

⁴⁴³ AHSCP, *óp. cit.*



Fig. 134 Portada del llibret de *La presó de Lleida* (1906). Colecció particular.

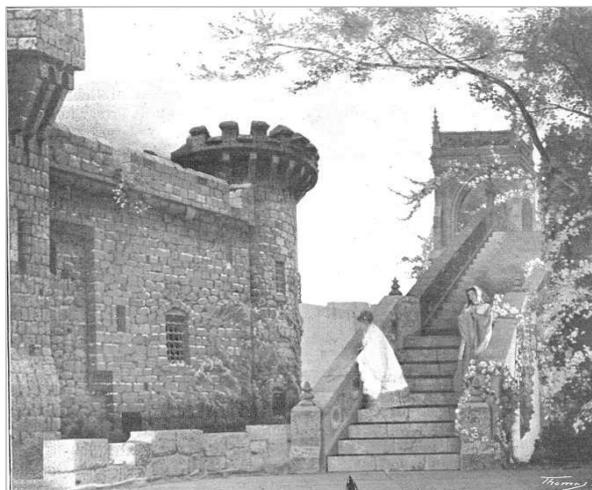


Fig. 135 Escenografia de Vilomara i Junyent para el segon cuadro de *La presó de Lleida*. Reproducida en: *Il·lustració Catalana*, núm. 149, 08/04/1906, p. 209.



Fig. 136 Escenografia de Brunet y Pous para *La princesa Margarida*, acto I, cuadro segundo (1928). Archivo Histórico de la Sociedad del Gran Teatro del Liceo.

Desconocemos cómo se repartieron el trabajo Junyent y Vilomara, aunque en el resultado global final es más apreciable la huella estilística de este último, docto en la resolución de arquitecturas de marcada perspectiva y solidez compositiva, con un mayor nivel de preciosismo técnico. Jordi Ribera Bergós, especialista en Maurici Vilomara, remarcaría, a su vez, la elevada calidad pictórica en la realización –pese a conocerse únicamente la fotografía en blanco y negro–, detectable especialmente en las soluciones adaptadas para evocar la antigüedad de los muros, así como en la exuberante vegetación de la parte derecha de la escenografía.⁴⁴⁴

⁴⁴⁴ Cfr. RIBERA, J. *L'escenògraf Maurici Vilomara, op. cit.*, vol. II, p. 781 [cat. núm. 99].

La complejidad evidente de la escenografía probablemente exigiría un uso importante de la maquinaria, pero carecemos de información al respecto al contar tan sólo con la citada imagen. Años después, los escenógrafos Brunet y Pous se inspiraron en ella, reproduciéndola de manera mimética para la versión operística de la obra, titulada *La princesa Margarida* (acto I, cuadro 2), estrenada en 1928 en el Gran Teatro del Liceo (fig. 136).

La escenografía de Vilomara y Junyent fue muy alabada por la prensa. La reseña anónima del *Diario de Barcelona* resumía la decoración como «de excelente efecto, de armónica y simpática entonación y de hermosa perspectiva».⁴⁴⁵ Josep Morató, en las páginas de *La Veu de Catalunya*, destacó la capacidad de la escenografía de evocar la tristeza de la cautividad frente a la alegría de la libertad gracias al magnífico contraste de luces y sombras, algo que tan sólo podemos intuir en la fotografía en blanco y negro:

A la dreta's veu una escala banyada de claretat y brodada de plantes florides que s'enfilen palau amunt; a la esquerra s'aixequen negrosos els murs de la presó... A la dreta hi ha l'alegria de la llibertat, a la esquerra la tristot del esclavatge... El contrast es viu y els escenògrafs Vilomara y Junyent han sabut expressarlo d'una manera superba, encenent de sol tota la banda del palau y negant d'ombra la de la presó, que acaba de fer més trista la immensitat de cel que se escampa lliure fins al infinit [...].⁴⁴⁶

El cronista de *La Vanguardia*, bajo el seudónimo de «Pánfilo», elaboró una laudatoria crítica en la que destacó la compenetración de todos los elementos de la puesta en escena, logrando una vez más los Espectáculos y Audiciones Graner plasmar la aspiración wagneriana de obra de arte total:

Hay en París algunos teatros llamados Bodinières, por haber llevado este nombre, que era el de su propietario, el primero de ellos, en los cuales se representan obras de raro mérito, ó cuando menos de especialísimo carácter, montadas con él mayor lujo. Desgraciadamente esos teatros son pequeños y, sobre todo, carísimos. Pero también tenemos en Barcelona nuestra Bodinière, sólo que es grande, y baratísima, con lo cual no es menester decir que me refiero á los Espectáculos-Audiciones Graner, en el Teatro Principal. Desde luego he de confesar que yo no he estado jamás en París, pero nadie me quita de la cabeza que en ningún teatro de allí, ni Bodinière ni de otra clase, se habrá puesto hasta ahora en escena una obra tan admirablemente «conjuncionada» como La Presó de Lleydá, cuyo análogo, en dicho concepto, tal vez sólo podría hallarse en Bayreuth. El poeta, el músico y el pintor contribuyen, por igual, al efecto de la obra; es, y perdónese el voquible, una síntesis perfecta de las tres artes para determinar un resultado único, y de ahí la impresión hondísima que produce el espectáculo. La Presó de Lleyda representa un grado elevadísimo de inspiración en cuantos han intervenido en ella; Gual y Pahissa, Alarma, Vilomara, Moragas y Junyent se han compenetrado de tal manera, que la unidad de la obra es la realización de un ideal. Una capital que puede presentar un

⁴⁴⁵ «Barcelona», *Diario de Barcelona*, 15/03/1906 (Ed. Tarde), p. 3242.

⁴⁴⁶ J. M. «Gazeta de teatres», *La Veu de Catalunya*, 15/03/1906 (Ed. Tarde), p. 2.

espectáculo como *La Presó de Lleyda*, está plenamente en su derecho al abrigar la convicción de hallarse á la altura de las más cultas del mundo. Para el espectador es un encanto aquella armonía de bellezas de todo género, aparte de la violenta emoción que causa en el ánimo la tremenda tragedia que sirve de asunto á la obra.⁴⁴⁷

Fue una de las obras de más éxito de los Espectáculos y Audiciones Graner, con más de un centenar de representaciones consecutivas.⁴⁴⁸

4.6.1.5 *Fra Garí*

El 8 de abril de 1906 tuvieron lugar las últimas representaciones de *La Presó de Lleyda*, para dar paso a la colocación del decorado de la nueva visión musical *Fra Garí* [cat. 20], cuyo estreno estaba previsto para el 14 de abril.⁴⁴⁹

La historia, con libreto del poeta Xavier Viura, música de Enric Morera y batuta escénica de Adrià Gual, giraba en torno al personaje legendario Joan Garí, vinculado históricamente a la fundación de la abadía de Montserrat.

Constaba de cinco cuadros y la sociedad de Moragas y Alarma asumió las decoraciones de tres de ellos: el primero, «Riquilda»; el segundo, «la Mort»; y el quinto «La resurrecció»; Maurici Vilomara se encargó del decorado del tercer cuadro «La cacera», uno de los más aclamados por la prensa; y, finalmente, para la decoración del cuarto cuadro, «El bateig», volvemos a encontrar el apellido de este último asociado al de Junyent pues, como en el caso de *La presó de Lleyda*, ambos figuran como autores de la decoración. En total, tres decoraciones nuevas, ya que para los cuadros confeccionados por Moragas y Alarma se empleó la misma escenografía con ligeras modificaciones en algunos detalles.

De acuerdo con las acotaciones indicadas en el libreto, al abrirse la cortina del cuarto cuadro aparecía una sala del palacio de los Condes de Barcelona. El Conde, las damas y los caballeros estaban sentados en la mesa del festín con pajes, doncellas, etc. Junto al asiento condal había una cuna dorada con el hijo recién nacido de los condes, recién nacido.⁴⁵⁰

Lamentablemente no hemos localizado ninguna fotografía que nos revele cómo resolvieron la escenografía Junyent y Vilomara. Tampoco nos da pistas de sus características el inventario de los decorados de la compañía al que venimos haciendo referencia, pues en el caso de *Fra Garí* tan sólo se conservó la correspondiente al cuadro tercero.⁴⁵¹

⁴⁴⁷ PÁNFILO, «Cotidianas», *La Vanguardia*, 21/03/1906, p. 6

⁴⁴⁸ El Dr. Xosé Aviñoa apuntó un total de ciento veintiséis. *Cfr.* AVIÑO A, X. *Jaume Pabissa: un estudi biogràfic i crític*. Barcelona: Biblioteca de Catalunya, 1996, p. 67.

⁴⁴⁹ *Cfr.* *La Vanguardia*, 07/04/1906, p. 5.

⁴⁵⁰ *Cfr.* VIURA, X. *Fra Garí: llegenda de Montserrat*. Barcelona: A. López Robert, 1906, p. 19.

⁴⁵¹ La decoración del tercer cuadro, de Vilomara, fue de las más aclamadas. Representaba un bosque espeso, en el que acontecía la cacería. Este cuadro fue del único del que se conservaron elementos del

La obra tuvo un gran éxito y al igual que *El Comte l'Arnau*, contribuyó a revitalizar la popularidad de la canción catalana:

La cansonística y la llegenda catalana han trobat en els Espectacles Audicions Graner, una nova forma de manifestarse que ajuda poderosament a l'actual resurrecció de la seva popularitat. Casi diríem que la manifestació artística del sentiment popular ha arribat al apogeu del seu desarrotllo, si no fos que del moviment de la cultura actual, y den Graner, per lo que toca a n'aquesta manifestació en particular, cal esperarne més. Per aixó'ls literats, poetes, artistes y musichs més notables de la nostra terra cooperen tots a l'obra den Graner, cada un en la seva especialitat, cada un ab els coneixements de la materia que conreua; y aixó fa que en una cansó que de tan sabuda ja no'ns afecti y que en una llegenda que de tan vulgar ja no'ns emocioní, poguem descobrirhi noves fonts emotives en el esperit després d'haverse reencarnat en la imaginació del poeta, en la inspiració de músich y en la visió pel pintor. Aixó pensavem, mentres pel davant dels nostres ulls passaven els diferents aspectes de la visió de la llegenda montserratina, y delectaven els nostres oïts els sentits y melodiosos acorts ab que'l mestre Morera ha il·lustrat les visions. [...] El teatre eslava plé a vessar, y el públich aplaudí a tots els elements que contribuïren a l'èxit de l'obra, fent sortir diferents vegades a l'escena dels autors de la música y de la lletra.⁴⁵²

Para el crítico de *La Veu de Catalunya* la decoración era «una escena de románich senyoriu, fastuosa de debó», aunque el autor sólo la atribuía a Junyent.⁴⁵³ El *Diario de Barcelona*, por su parte, señalaba que la trama literaria –desarrollada con especial habilidad sintética y «el decoro que se debe a un público como el que suele asistir a los espectáculos organizados por el señor Graner en el Principal»– quedaba, en cierto modo, subordinada a la parte plástica y musical, como venía ocurriendo en otras obras.⁴⁵⁴

Años más tarde, en mayo de 1927, Adrià Gual volvería a ponerla en escena, esta vez con su compañía del *Teatre Íntim*, en el Coliseo Pompeya. En dicha ocasión se encargaría él mismo de diseñar las escenografías, que ejecutaron los escenógrafos «Lluís i Roig».⁴⁵⁵

Pese a los detractores de los Espectáculos y Audiciones Graner, el balance de la temporada fue exitoso, con un público fiel y entusiasta. De hecho, antes de que esta finalizara, y a petición de los concurrentes habituales, a primeros de junio de 1906 se volvieron a representar las visiones musicales más exitosas, concretamente *El Comte l'Arnau*, *Fra Garí*, *Els tres tambors* y *Donzella qui va a la guerra*.⁴⁵⁶

decorado: Selva. 3 rompiments y forillo, 4 fernas grans de rocas y flors, 2 practicables grans, 8 fernas de rosers, 1 foro de vidrieres. Cfr. AHSCP, *óp. cit.*

⁴⁵² F. «Principal. Espectacles Audicions Graner», *La Veu de Catalunya*, 16/04/1906, p. 2.

⁴⁵³ *Ibid.*

⁴⁵⁴ «Barcelona», *Diario de Barcelona*, núm. 106, 16/04/1904, p. 4610.

⁴⁵⁵ En el fondo de Adrià Gual, en el MAE, se conserva un manuscrito autógrafo, con indicaciones de la puesta en escena de «Fra Garí». Presenta numerosas precisiones en cuanto a vestuario, peluquería, atrezzo, el plan de situación exacta de cada actor sobre el escenario, etc. *Vid.* MAE-Institut del Teatre. Fondo Adrià Gual [Ms.1516].

⁴⁵⁶ Cfr. *La Veu de Catalunya*, 16/05/1906, p. 3.

Sin embargo, pese al éxito, Graner cada vez estaba más arruinado y, como señaló Curet,⁴⁵⁷ se daba el caso paradójico de que cuantas más representaciones se daban de una obra, más dinero perdía el empresario, que tenía que cubrir los gastos de presentación, ejecución y nóminas. Sin embargo, Graner no desfallecía y programó una nueva temporada que, como veremos, será la última que podrá asumir y que le llevará a la ruina económica definitiva.

4.6.2 La temporada 1906-1907

La nueva temporada se inició tras el periodo estival y, de acuerdo con los carteles y listas publicados por la empresa, se dedicó especialmente al género lírico teatral. La dirección artística corrió nuevamente a cargo de Lluís Graner, pero para la dirección escénica ya no se contó con Adrià Gual. Este fue sustituido por Modest Urgell, otro de los pintores de éxito entre la burguesía. Urgell también era un apasionado del teatro y trabajó a lo largo de toda la temporada, cuando ya contaba con 67 años.⁴⁵⁸ Al parecer, el abandono de la dirección por parte de Gual se debió a un desencuentro con Graner. En un momento en el que la empresa comenzaba a hacer aguas –ya no se aguantaba económicamente– y se adivinaba su inminente final, Gual quiso que su amigo se anticipase al fracaso y le aconsejó cerrar, sugerencia que Graner se tomó muy mal, tal y como explicaría el propio Gual en sus memorias.⁴⁵⁹

El cartel de la nueva temporada con los nombres de los integrantes de la compañía, así como de las empresas colaboradoras, se publicó en el periódico *La Veu de Catalunya*:

[...] la Ferrandiz, la Gallinat, la Huguet, la Paricio y la Viola, els cantants senyors Balasch, Giralt, Puiggener y els actors senyors Balot, Baró, Martinel.lo, Morató (Ramón), Puiggarí, Santpere, Tor y Viura (Ignasi), figurant com a mestre director en Lambert, com a mestre de chors Mateu Estanislau y com a ajustadors en Juli Prat y en Lluís Baró. Pera l'escenografia's compta ab els artistes Brunet y Pons [sic.], Junyent, Moragas y Alarma, Ros y Güell, Urgellés y Vilumara, essent la sastreria de la casa Malatesta, l'atrés de la casa Tarascó, l'armeria de la casa Calero, la pirotecnia de la casa Saura y la sabateria de la casa Francisco Grau.⁴⁶⁰

⁴⁵⁷ CURET, F. *Història del teatre català. op. cit.*, p. 414.

⁴⁵⁸ Modest Urgell fue un gran apasionado del teatro. Siendo muy joven participó en diversos espectáculos de “sala y alcoba” que se organizaban en torno a los talleres de los artistas –frecuentaba los talleres del Rull o del Embut, entre otros– y actuaba en algunas obras como aficionado. Durante el tiempo en que se dedicó plenamente a la pintura dejó de lado esta faceta, pero cuando ya era un pintor reputado –a finales del siglo XIX– y tenía estabilidad económica, se reencontró con el mundo de la escena catalana, esta vez como autor. Así pues, como dramaturgo, en 1898 estrenó en el Teatre Principal *Passions funestes*, y en el Romea, pocos meses después, *Un terròs de sucre*. Al año siguiente estrenaría también en el Principal *Lluny dels ulls, prop del cor* y, ya en 1901, la obra *Por* en el Teatro Novedades. Sus piezas eran de una marcada intencionalidad moralizante y tenían mucha relación con su pintura, en la línea de las obras que ponía en escena la empresa de Graner. Para más información vid. RODRÍGUEZ, C. «Modest Urgell. Escenes d'un crepuscle fructífer». En: *Modest Urgell (1839-1919)*. Barcelona: Fundació la Caixa, 1992, pp. 105-113.

⁴⁵⁹ Cfr. GUAL, A. *Mitja vida de teatre...*, *op. cit.*, p.

⁴⁶⁰ Cfr. «Principab», *La Veu de Catalunya*, 17/09/1906 (Ed. Tarde), p. 4.

El hecho de que en esta segunda temporada el vestuario lo ejecutase la casa Malatesta nos conduce a pensar que, probablemente, también fue la sastrería responsable del vestuario durante la temporada previa. Todas las empresas mencionadas eran las más reputadas de Barcelona y trabajaban para los teatros más importantes, principalmente el Gran Teatro del Liceo. Podemos ver así como Graner siguió apostando fuerte por su proyecto, ya que contrató a «lo mejor de lo mejor». El empresario continuó contando, a su vez, con el respaldo de los principales autores catalanes del momento y estrenó textos de Mestres, Guimerà, Morató, Nogueras Oller, Buxareu y Montoliu, entre otros. En cuanto a la música, en la lista figuraban los maestros Morera, Vives, Esquerrá, Narcisa Freixas, Granados, Pahissa, Lamote y Alfonso.

4.6.2.1 *La Santa Espina*

Uno de los estrenos anunciados y más esperados era la rondalla en tres actos y seis cuadros *La Santa Espina* [cat. 21], con libreto Àngel Guimerà (fig. 137) y música de Enric Morera, primera obra de la nueva temporada en la que Oleguer Junyent trabajó como escenógrafo.

El estreno estaba previsto para el día 17 de enero, pero ese día, cuando ya se habían vendido las entradas, surgieron problemas debido a la complejidad de los decorados –tal y como había ocurrido con *El Comte l'Arnau*– y se vieron obligados a retrasarlo dos días.⁴⁶¹

La decoración se repartió de manera equilibrada entre Maurici Vilomara, que asumió el primer acto, Moragas y Alarma, que se encargaron del segundo, y Oleguer Junyent, que realizó los dos cuadros del tercer acto (fig. 138). Un aspecto interesante a destacar acerca de esta obra es que los figurines fueron encargados por Junyent a Josep Pey (fig. 139), tal y como este último reflejaría en su agenda de encargos en la que figura la anotación: «O. Junyent dibuix figurins per “La Santa Espina”». Por ellos percibió 50 ptas.⁴⁶² Pey también diseñó el cartel anunciador, del que lamentablemente no conocemos ningún ejemplar. La música la debía componer Amadeu Vives, pero este no cumplió con el encargo, que fue finalmente asumido por Enric Morera.⁴⁶³

⁴⁶¹ Cfr. *La Vanguardia*, 18/01/1907, p. 9; *La Vanguardia*, 19/01/1907, p. 5. El programa del día del estreno consistía en la presentación, a las cinco de la tarde, de la obra *Inocencia*, y por la noche, a las nueve, de *La Santa Espina*.

⁴⁶² Agenda de Josep Pey. Fondo personal del artista. Colección particular. A su vez, en el fondo personal de Àngel Guimerà, conservado en la Biblioteca de Catalunya, existe un álbum de postales fotográficas con los actores que participaron en la obra, ataviados con el vestuario. Vid. Biblioteca de Catalunya. Fons Àngel Guimerà, 1850-1926. Caja 28: «1907-Àlbum amb fotografies dels actrius/actors i col·laboradors del Teatre Principal en l'estrena de La Santa Espina. Fotografies signades (37 fotografies-postals sense escriure, tamany 9 x 14 cm.)». En la prensa se publicaron diversas fotografías con los actores caracterizados. Vid. *La Escena catalana*, núm. 18, 02/02/1907, pp. 4-5; *Il·lustració Catalana*, núm. 193, 10/02/1907, s. p.

⁴⁶³ Para más información vid. SOLER, M. «Un somni de festa modernista: La Santa Espina d'Àngel Guimerà», *Zeitschrift für Katalanistik*, núm. 25, 2012, pp. 261-263.

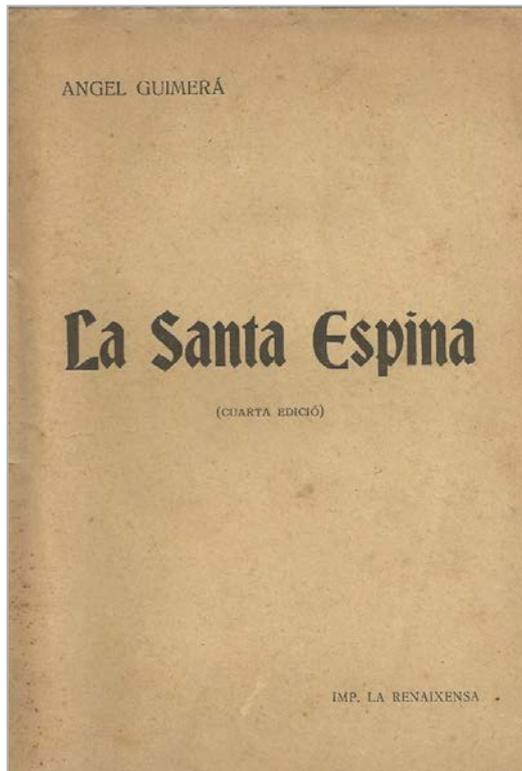


Fig. Fig. 137 Portada de *La Santa Espina* (cuarta edición).

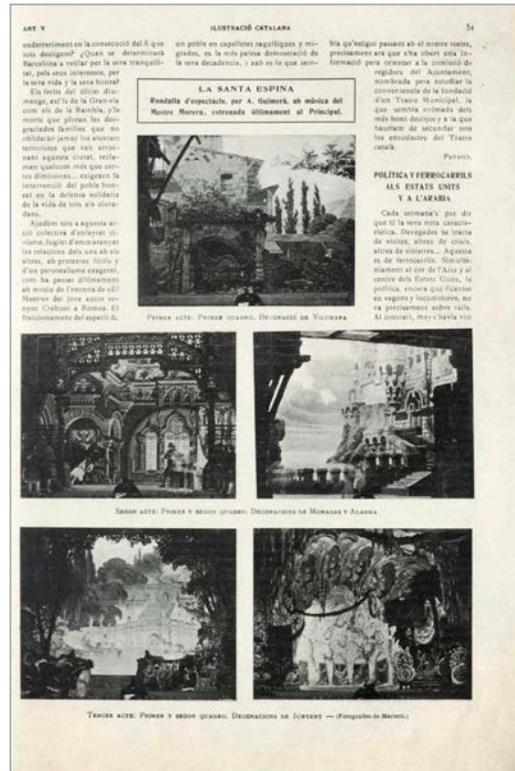


Fig. 138 Decoraciones para *La Santa Espina*. Fuente: *Il·lustració catalana*, núm. 191, 27/01/1907, p. 51.

Tal y como ha analizado Maridès Soler, la obra de Guimerà constituye una simbiosis de drama rural, rondalla caballeresca de la Edad Media y fantasía mágica modernista.⁴⁶⁴ Está dividida en dos niveles bien delimitados: un plano real, que acontece únicamente en el primer acto y que representa la Cataluña rural; y otro fantástico que sucede en un país imaginario, el de las Abzacandarias, en el que a instancias de los brujos y brujas, Gueridó usurpará el trono del príncipe Arnolt. Este último plano irreal se desarrolla, a su vez, en un doble nivel: aquel en el que reinan las fuerzas del Mal representadas por brujas y brujos, y aquel en el que domina el Bien, con el príncipe Arnolt y la sirena Rosa Vera, que evocan una corte de amor provenzal. La obra se cierra regresando al plano de lo real, con un final apoteósico «on s'aplega música, balls, simbolisme patriòtic amb la projecció del Montserrat a rerafons i, naturalment, com a punt culminant el reeiximent de l'amor [...]».⁴⁶⁵

⁴⁶⁴ *Ibid.*, pp. 264-266.

⁴⁶⁵ *Ibid.*, p. 266.



Fig. 139 Protagonistas de *La Santa Espina* ataviados con el vestuario diseñado por Josep Pey. Fuente: *Il·lustració Catalana*, núm. 193, 10/2/1907, p. 13.

El momento culminante de la obra es la sardana final, que a día de hoy todavía es una de las piezas musicales del folclore catalán más conocidas, en la que Guimerà llevaba a cabo una fuerte reivindicación nacionalista, con una letra incisiva y combativa, tal y como señaló Enric Ciurans.⁴⁶⁶ Realmente el montaje era de una gran complejidad, tanto por los decorados como por el gran número de personajes, lo que requería, a su vez, un importante papel por parte de los tramoyistas:

Ab tants elements, poden comptar si n'hi hà de masega a l'obra... Homes que's tornen palmeres, palmeres que's tornen homes, sabates que naveguen, bruixes que van a cavall de les escombres, pastors que's tornen reys, sirenes que's tornen patges, mores ab calces, catalanes ab mangots, catalans ab barretina, *jota*, ball moresch, sardana, comparses y fins palaus encantants que encantan al públich.⁴⁶⁷

⁴⁶⁶ CIURANS, E. *La naturalesa en el teatre de Guimerà: una proposta de lectura*. Col·lecció Singularitats 9. Barcelona: Edicions de la Universitat de Barcelona, 2016, p. 212.

⁴⁶⁷ VIROLET [Josep Morató], «A ca la Talia», *iCu-Cut!*, núm. 244, 24/01/1907, pp. 57-58.

Oleguer Junyent, como hemos apuntado, se encargó de concebir el decorado completo del tercer acto, que comprendía tres escenografías, una en el cuadro primero y dos en el cuadro segundo.

De acuerdo con el texto, el acto acontece en el mundo de fantasía del país de las Abracandarias, en el que confluyen los elementos más propiamente modernistas, con la presencia de los brujos y brujas, la sirena, la magia y la metamorfosis, y con un importante papel protagonista de las fuerzas de la naturaleza, las flores, plantas, frutos, pájaros, etc.⁴⁶⁸

A diferencia de otros espectáculos, en el caso de *La Santa Espina* se han conservado diversos materiales originales que, completados con las ilustraciones publicadas en la prensa de la época, arrojan luz acerca de cómo era la escenografía concebida por Junyent. En el MAE se conserva un teatrín inacabado –no está del todo coloreado– del cuadro primero [cat. 21, núm.1].⁴⁶⁹ Las acotaciones de Guimerà situaban la escena:

En un jardín de vegetación exuberante en plena floración del palacio real de las Abracandarias. Es un gran día con sol deslumbrante que chisporrotea por el claro de los árboles. Puerta real a derecha e izquierda. En medio, escalera de mármol que sube a otros jardines. Más lejos otra escalinata que conduce a jardines más altos y así, siempre subiendo, hasta que todo se pierde en la distancia. Ya antes de levantarse el telón se ha de escuchar el canto de los ruiseñores y otros pájaros, con rumores de cascadas y otras aguas que corren...⁴⁷⁰

Junyent planteó una escenografía protagonizada por un jardín aterrazado como el de las villas clásicas italianas, cuya arboleda, distribuida en dos rompimientos consecutivos, enmarcaban el motivo principal: la gran escalinata ascendente del telón de fondo, coronada de esculturas clásicas, que conducía al palacio de la Isla Solitaria en el país de las Abracandarias. El inventario del decorado confirma, en relación a este cuadro, que estaba integrado por dos rompimientos, un telón, una escalinata de tres escalones de tres metros de longitud y 2 barandillas envarilladas.⁴⁷¹ La fuente central, que aparece abrazada por los dos tramos curvados de la parte inferior de la escalinata, bebe claramente de la que concibió su maestro, Francesc Soler i Roviroso, para el segundo cuadro del acto II de la ópera *Don Carlo*, que acontece un jardín a la entrada del monasterio de Yuste.⁴⁷²

⁴⁶⁸ 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. 212-229.

⁴⁶⁹ MAE-Institut del Teatre (Fondo Oleguer Junyent) [Registro: 238172; Topográfico: T196].

⁴⁷⁰ GUIMERÀ, A. *La Santa Espina*. Barcelona: Imp. La Renaixensa, 1907, p. 83. Fragmento traducido al castellano del original catalán por la autora de la presente Tesis.

⁴⁷¹ *Cfr.* AHSCP, *op. cit.*

⁴⁷² La ópera *Don Carlo* se estrenó en el Gran Teatre del Liceo el 27 de enero de 1870. En el MAE se conserva un teatrín y un boceto de este acto. *Vid.* MAE-Institut del Teatre [Registro: 238156; Topográfico: T216 (teatrín); Registro: 238358; Topográfico: P12 (dibujo)].

Por su parte, el segundo cuadro, de acuerdo con las acotaciones de Guimerà, acontece en [una]:

Cámara nupcial a manera de gran invernadero. Por todos lados, hasta media altura, tapices bordados de oro con figuras fantásticas, que moverán la cara cuando se indique y se transformarán por último en brujas y brujos al deshacerse los tapices a trozos. La mitad superior del invernadero será de cristal, viéndose por sus paredes y bóvedas brillar las estrellas. En el centro, cama real sobre una grada. Sobre la cama amplio dosel, cuyos extremos están ligados a los troncos de altas palmeras que lo rodearán y que se transformarán, en su momento, en el príncipe Arnolt y los otros caballeros encantados de la isla solitaria. En diferentes lugares de la habitación habrán jarrones con plantas extrañas que se transformarán en brujas y brujos.⁴⁷³

Junyent concibe la «cámara nupcial a modo de gran invernadero», que marcaba Guimerà, como una gruta fantástica, que recuerda a la que posteriormente llevará a cabo para el cuadro primero del primer acto de la ópera *Tannhäuser*, estrenada un año más tarde en el Liceo [cat. 21, núm. 4].

En el primer plano, una suerte de estalactitas y estalagmitas enmarcan el interior de la cámara nupcial. A diferencia de lo que señalan las acotaciones, no sitúa la cama real en el centro, sino que la desplaza a un lateral, probablemente para facilitar el movimiento escénico. Los jarrones evocan grandes frascos de perfume. En el otro extremo se aprecia una figura fantástica marina a los pies de un tapiz en cuyo centro sitúa un gran sol grotesco –tras el que se esconde la figura de un brujo– cuyos ojos, de acuerdo con las acotaciones, se movían.

Este cuadro debió suponer un gran trabajo para los tramoyistas, pues al final del mismo, cuando se rompe el encantamiento, sucede una mutación que transforma por completo la escena y la traslada de nuevo al plano de lo real, como también habíamos visto en el caso de *Blançafior*, de Adrià Gual: «el invernadero se despedaza y a lo lejos, entre nubes blanquísimas que resplandecen como la plata y que se van alzando, se descubren las montañas de Montserrat, todas enrojecidas por la claridad del amanecer, a cuyos pies hay un mar verde esmeralda».⁴⁷⁴

No se han localizado fotografías de escena que muestren esta parte final del cuadro. Sí se conserva, en cambio, un fragmento de teatrín correspondiente al telón de fondo que muestra un bello panorama con un paisaje catalán del que se vislumbran las montañas de Montserrat, con el cielo enrojecido por el amanecer –no las montañas, como se señalaba en las acotaciones– [cat. 21, núm. 5]. Se conserva, igualmente, un croquis coloreado [cat. 21, núm. 6] en el que se observan los restos despedazados del invernadero tras deshacerse el hechizo, el mar «verde esmeralda» y, nuevamente, Montserrat. Este boceto

⁴⁷³ GUIMERÀ, A. *La Santa Espina, op.cit.*, p. 106. Fragmento traducido al castellano del original catalán por la autora de la presente Tesis.

⁴⁷⁴ *Ibid.*, p. 116. Fragmento traducido al castellano del original catalán por la autora de la presente Tesis.

nos revela una decoración de calidades más sintéticas que trasciende la mera ilustración del texto y que, fundiéndose con la música, buscaba generar una emoción en el espectador. En este sentido, este final del cuadro es de una gran modernidad, en comparación con el decorado abarrocado de la primera parte del mismo –que simplemente buscaba impactar al espectador– o con el virtuosismo realista de los decorados del resto de escenógrafos.⁴⁷⁵

De este último cuadro, de acuerdo con el inventario, se conservaban en el teatro los siguientes elementos: «dues bambolines, rompiment 2 bastidors curts, 1 ferma de foro i fosso 2 jerros i 1 palmera envarillat». Y de la mutación: «taló rompiment peces envarillades 2 visuals, 2 fermas [?] llargues i 1 terrás».⁴⁷⁶

El estreno fue muy comentado en la prensa de la época, alabándose especialmente la presentación escénica: «pocas veces se había visto en los teatros de Barcelona tanta suntuosidad en el decorado, tanta magnificencia en el *atrezzo*».⁴⁷⁷ Para el crítico de *L'Esquella de la Torratxa*, la obra de Guimerà era «lo més gros que artísticament s'ha fet a can Graner. Se veu clarament que D. Angel va escriure una obra pera lluhiment dels escenógrafs més que pera son propi lluhiment».⁴⁷⁸

Josep Moratò, siempre favorable a los montajes de Graner, destacaba en las páginas de *Il·lustració Catalana* la consecución de una obra de arte total en la que todos los elementos se habían fusionado logrando, pese a su complejidad, un resultado armónico:

Tots els elements s'han fos perfectament en «La Santa Espina»: poesia suau, gronxadora, inspirada; música ben adaptada a les situacions, y decorat esplendit puix en Vilomara, en Moragas, l'Alarma y en Junyent, han rivalisat en presentar al públich uns quadros ara grandiosos, ara bonichs, ara fantasiats, ara reals... Tots ells tenen cosa bona; tots ells s'han mostrat com a mestres que son. Y vèus aquí que tot son Mestres aquesta setmana. El vestuari es també rich y l'interpretació resulta arrodonida per part de tots els elements que forman la companyia del Principal.⁴⁷⁹

Esta armonía destacada por Moratò no fue tal para el crítico del *Diario de Barcelona*, según el cual la obra se sostenía, en el sentido literario, gracias al decorado, pues carecía de hilo conductor. Para él, la decoración más sobresaliente fue la realizada por Moragas y Alarma para el acto II:

La acción marcha por saltos y cada cuadro aparece con tan poca relación con los restantes, que el espectador cree ir presenciando escenas de obras diferentes, tan delgado es el hilo de la acción [...]. El decorado tuvo en su favor todos los sufragios del público

⁴⁷⁵ «La escenografía en Barcelona», *Il·lustració catòlica. La Hormiga de oro*, núm. 6, 09/02/1907, p. 87; *Il·lustració catalana*, núm. 191, 27/01/1907, p. 51.

⁴⁷⁶ Cfr. AHSCP, *óp. cit.*

⁴⁷⁷ SOLER, J.M. «Teatros», *Vida intelectual*, 1907, p. 74.

⁴⁷⁸ «Teatros. Principal-Espectacles Graner», *L'Esquella de la Torratxa*, núm. 1465, 25/01/1907, p. 71.

⁴⁷⁹ M. y G. [Josep Moratò] «La Santa Espina. Rondalla d'espectacle, per A. Guimerà, ab música del Mestre Morera, estrenada últimament al Principal», *Il·lustració Catalana*, núm. 191, 27/01/1907, pp. 51- 60.

y fue unánimemente celebrado. El señor Vilomara presenta en el primer acto un trozo de campo con una masía, muy bien tomado del natural y con una entonación muy alegre; el cuadro siguiente, con su poético fondo, es digno también de su pincel. El señor Junyent tiene en el tercer acto un jardín cuyo telón de fondo con fuentes y escalinata está bien concebido; es de una coloración algo falsa, aunque muy agradable. Pero el *clou* de la obra y lo que más contribuyó a levantarla fue la decoración del castillo a orillas del mar, ideado con viva fantasía, de una arquitectura imponente y construido con tal cabal conocimiento de los efectos escenográficos, que parece desenvolverse en un espacio amplísimo. Un entusiasta aplauso obligó a salir a escena a los señores Moragas y Alarma, que con esta composición han demostrado que son capaces de continuar las tradiciones del maestro en el género Soler y Rovirosa. La escena que allí se desarrolla con la llegada de la fantástica embarcación, se vio también realizada con gran verdad y energía y logró impresionar al público.⁴⁸⁰

Por su parte, Manuel Rodríguez Codolà, desde las páginas de *La Vanguardia*, hacía referencia a la imaginación que Guimerà había tenido al concebir la presentación escénica:

El Señor Guimerà ha escrito el libro de esa obra para dar pretexto a una presentación escénica rumbosa. La índole misma de ese género teatral trae aparejada una libertad grande para que la fantasía del autor vuele por donde le plazca y combine la acción como se le antoje, con tal de distraer con halago al público. La imaginación del señor Guimerà, fecunda en recursos, pródiga en combinar escenas de contraste, ha tenido ancho campo en que explayarse, y atendiendo sobre todo a ir presentando una serie de cuadros variados y pintorescos, ha cuidado de que el opuesto carácter de los mismos llegará al extremo de ir produciendo sucesivas sorpresas en el espectador aficionado a las obras de espectáculo y magia. [...] Todos los actos fueron muy aplaudidos, compartiendo el señor Guimerà esos aplausos con el señor Morera, de quien hubieron de repetirse una canción amorosa y la sardana del antepenúltimo cuadro. También fueron acogidas con aplausos varias decoraciones. Las del primer acto son del señor Vilumara, las del segundo del señor Moragas y Alarma, las del tercero de don Olegario Junyent. A ellos les corresponde gran parte de la aceptación que tuvo la obra. Su colaboración ha sido decisiva para él éxito. De las del señor Vilumara sobresale por lo luminosa y pintoresca, la del primer cuadro, de las de los señores Moragas y Alarma la que representa el exterior de un castillo, que impresionó en tan alto grado por lo bien concebida y construida, que el público no cesó de aplaudir hasta que los autores se presentaron en las tablas; y de la del señor Junyent el jardín real y la del último cuadro, repleta de luz ésta, de delicados matices aquella otra. En los demás pormenores, también la empresa no ha regateado gastos. Respecto á la ejecución, se echó de ver, no obstante las numerosas dificultades que encierra poner en escena una producción tan complicada, cuan bien ensayada había

⁴⁸⁰ «Barcelona», *Diario de Barcelona*, 21/01/1907 (Ed. mañana), p. 905.

sido, pues todo marchó como una seda, Y esto no es poco para una primera representación de obra de tal naturaleza.⁴⁸¹

Federico Urrecha, que había acudido varias veces a los ensayos generales, proporcionaba desde las páginas de *El Diluvio* una crónica detallada, explicando incluso quienes habían salido al escenario al caer el telón llamados por el público: Àngel Guimerà, Lluís Graner, el director de orquesta Joan Baptista Lambert y Enric Morera, autor de la música. Sin embargo, en su opinión debían de haber salido los escenógrafos, maquinistas, electricista, coreógrafos, etc. responsables, en gran parte, del éxito de la obra. En este sentido, es interesante su reclamo, pues llama la atención sobre aquellos oficios invisibles en la puesta en escena y, sin embargo, fundamentales para el éxito de la representación:

Y no salieron, pero debieron salir en justicia: Vilomara, Moragas, Alarma y Junyent, escenógrafos; la maquinaria; los electricistas; el armero; el sastre; la maestra Pauleta Pamias. [...] Y digamos ahora por qué debieron salir los que no salieron. En una obra tan complicada como *La Santa Espina* son, naturalmente, mucho libro y música; pero no son menos los restantes elementos de interpretación y presentación escénica. Poca cosa sería, por ejemplo, el aquelarre de brujas del primer acto si faltase el ambiente fantástico de la decoración de Vilomara, y no cerraría la obra con el efecto debido si aquel final no encuadrase en el hermoso panorama de Montserrat que ha pintado Junyent. De igual modo el castillo bañado por el mar, de Moragas y Alarma, lo mejor de la obra, a mi parecer, da a la llegada de brujos y brujas en la fantástica barca y empujados por la tormenta un sabor de que sin aquellas pinturas carecería. Pero toda esto, acción y diálogo del poeta, armonías del compositor y telones del escenógrafo, exigen movimientos precisos de maquinaria y juegos de luz del electricista, auxiliares modestos de quienes el público no se acuerda porque no les ve, pero que son como el mecanismo escondido del juguete vistoso y rico. Si el mecanismo se para o vacila, el juguete sería de una belleza inmóvil. Por esta razón, en una obra de las llamadas de espectáculo, como *La Santa Espina*, debieran tener acceso al escenario cuantos contribuye a que el juguete ande, hable y muestre con matemática precisión sus habilidades.⁴⁸²

La iluminación, que tenía un papel clave, fue uno de los elementos que «cojeó» según algunos críticos. Por ejemplo, para Urrecha el cuadro segundo del tercer acto estaba excesivamente iluminado y en su crónica se permitía aconsejar a Junyent que corrigiera este defecto: «También deberíamos pedir al amigo Junyent que en esta decoración [...] quitara luz del primer término, puesto que nos hallamos bajo una espesa bóveda de verdura que verosímilmente no debe dejar filtrar el sol como en el término del fondo».⁴⁸³

Josep Pous i Pagès, en su detallada crítica desde las páginas de *El Poble Català*, también hacía referencia a los problemas de iluminación:

⁴⁸¹ M.R.C. [Manuel Rodríguez Codolà]. «Teatro Principal. La Santa Espina, conseja lírica en tres Actos, letra de don Àngel Guimerà, música del maestro Morera», *La Vanguardia*, 20/01/1907, p. 9.

⁴⁸² URRECHA, F. «Crónicas menudas», *El Diluvio: diario político de avisos, noticias y decretos*, 24/01/1907, p. 14.

⁴⁸³ *Ibid.*

Tractantse d'una obra d'espectacle, ja no cal dir l'importància que hi tenen les decoracions. De les del primer acte, totes elles den Vilumara, es realment esplèndida la primera, una casa de pagès vista part de fòra, sòlida de dibuix y calenta d'entonació. Aquesta es l'única que estigué ben il·luminada de totes les de l'obra. La del segon quadre, un teló curt de montanyes a posta de sol, no produí l'efecte que segurament hauria produït per haver tingut la desgraciada idea d'il·luminarla ab bombetes roges, lo que matava tota la brillantor del cel. De les dues den Moragas y Alarma la millor es la segona, un castell de fantasia pel que foren cridats a escena els autors. Llástima que'ls rompiments y el fons estiguessin il·luminats de manera tan desigual, que'l segon projectava una forta ombra damunt el cel del teló de foro. En aquest quadro hauria de procurar, que d'aixó's cuidi, que no's vegès tant a la llum dels llampecs que les onades són llensols que pugen y baixen, cosa que lleva tota ilusió. Les decoracions del tercer acte són den Junyent, y d'elles són notables la primera, un jardí monumental d'alegres entonacions y perfecta perspectiva, y la final ab la visió del Montserrat aixecantse majestuós damunt una plana verda y riallera.⁴⁸⁴

4.6.2.2 *Ton i Guida*

Mientras continuaba representándose *La Santa Espina* con gran éxito, se estrenó la última obra en la que Oleguer Junyent trabajó para la compañía de Graner: la «rondalla lírica alemana» *Ton i Guida*. Era una adaptación del clásico de los hermanos Grimm *Hänsel und Gretel*, con libreto de Adelaida Wette y música de d'Engelbert Humperdinck, e inauguraba la temporada de primavera.⁴⁸⁵ Había sido traducida del alemán al catalán en 1901 por Joan Maragall, en colaboración con el maestro Antoni Ribera, y la adaptación se ciñó con fidelidad al libreto, a excepción de los nombres de los protagonistas, que se catalanizaron: Hänsel pasó a llamarte Ton, y Gretel, Guida; así como el del bosque, cuyo nombre se transformó en el de «Puig Ombrós» en lugar del de Inselstein.⁴⁸⁶ La portada del libreto fue diseñada por Adrià Gual (fig. 140).

Antes de estrenarse en el Teatro Principal, el 30 de marzo de 1907, había sido puesta en escena en el Gran Teatre del Liceo en versión italiana, el 27 de enero de 1901, con escenografía íntegra de Maurici Vilomara.⁴⁸⁷

⁴⁸⁴ P. P. [Josep Pous i Pagés]. «Teatres y concerts», *El Poble català*, 20/01/1907, p. 3.

⁴⁸⁵ La ópera de Humperdinck *Hänsel und Gretel*, fue estrenada a Weimar la vigilia de Navidad de 1893, dirigida por Richard Strauss. Pertenece a una subcategoría de ópera alemana llamada *märchenopern* u «ópera de cuentos de hadas». La novedosa tradición se desarrolló con el despertar del interés en el folclore o los cuentos de hadas iniciado por los hermanos Grimm, y alcanzó su máximo esplendor en el cambio de siglo. Un notable número de compositores, encabezados por Humperdinck se especializaron en el género. Para más información *vid.* MONTES, R. «Hansel y Gretel de Engelbert Humperdinck». En: *Melómano Digital* <<https://www.melomanodigital.com/hansel-y-gretel-de-engelbert-humperdinck/>>. [Fecha de consulta: 01/08/2019]

⁴⁸⁶ CALDERER, L. «El teatre infantil a Catalunya». En: *Dramatúrgia al País de les Meravelles? I Simposi sobre el teatre infantil i juvenil*. Barcelona: Punctum & GELCC, 2008, p. 28.

⁴⁸⁷ Las escenografías que concibió Vilomara para el Liceo pueden consultarse en línea en el archivo de la Sociedad del Gran Teatro del Liceo. Disponible en línea: <<https://ddd.uab.cat/record/113762>>. [Fecha de consulta: 05/08/2019].

El hecho de que Graner decidiera reponerla en el Principal estaba justificado, más allá de que lo germánico estuviese de moda, por el propio carácter del texto, pues tal y como señalaba *La Ven de Catalunya*: «[...] es popular, es pulcre, es pintoresch y dona pretext a spectacle vistós y sugestiu, ab combinacions escenogràfiques de forma y color»⁴⁸⁸ que, como sabemos, es lo que se proponía Graner con sus espectáculos.



Fig. 140 Portada de *Ton y Guida*, diseñada por Adria Gual (1901). Biblioteca de Catalunya.

La obra constaba de tres actos (en la traducción de Maragall se habla de cuadros). La dirección escénica corrió en esta ocasión a cargo de Francisco Casanovas, que ya se había ocupado de la del Liceo, y para la dirección musical se pensó inicialmente en el propio Ribera, pero finalmente la llevó a cabo Joan Baptista Lambert.⁴⁸⁹

⁴⁸⁸ T. «Gazeta de teatres», *La Ven de Catalunya*, 30/03/1907 (Ed. Medianoche), p. 3.

⁴⁸⁹ Se conserva una carta de Joan Maragall a Antoni Ribera en la que le explicaba los terminos a los que había llegado con Graner para poder emplear el libreto de ambos autores: «Estimat Ribera: Ans que tot li desitjo molta salut i li dono la enhorabona pels seus triomfs artistichs que tot sovint llegeixo en els periodichs ab gran alegria. Li faig saber qu'al Teatre Principal en Graner ha posat el «Ton i Guida». Ja feia mes d'un any que m'en havia parlat i jo, per la meva part, li vaig dir qu'era natural qu'ebcarregués la direcció a vosté si estava en disposició d'encarregar-se'n; i a n'ell lo semblà molt be. Pero ara'm digué que li convenia posar-lo desseguida i ha hagut d'encarregar la direcció musical a n'en Lambert que és el director que te per totes les altres obres musicals. Ha adquirit d'en Vidal i Llimona els drets de representació per un mes (aquest d'abril) per la cantitat de 1000 pessetes, i ademes ens donara a nosaltres en Graner 250 pessetes per drets de traductors. Jo m'he informat i m'han dit qu'axò era lo usual i corrent. Ademés, segons els tractes que teniam ab «Joventut» quan van fer la edició del llibre, cobrarem la meitat del producte de la venda d'exemplars, que Joventut els dona a tres rals al encaregat de la venda i fins ara van venuts 300 exemplars. [...] Tot axó s'ha tingut de fer sense consultarlo a vosté i m'ha sabut molt greu; pero la veritat es que ab la pressa que duia en Graner no havia temps per tractar per cartes les condicions. Jo ho he fet tant bé com he sabut». Cfr. Carta de Joan Maragall a Antoni Ribera (09/04/1907). Arxiu Joan Maragall. Biblioteca de Catalunya.

Para el primer cuadro, que se desarrollaba en la casa de Ton y Guida, se recuperó el decorado que Fèlix Urgellès había concebido para *La Fustots* (1905);⁴⁹⁰ el segundo, que se iniciaba en el bosque del «Puig Ombrós» en el que se perdían Ton y Guida, lo llevaron a cabo Vilomara y/o Junyent, así como el tercero, que se iniciaba en el mismo bosque y continuaba en la casa de azúcar.

De acuerdo con las acotaciones del libreto de Maragall y Ribera, el cuadro segundo sucedía:

Dentro del bosque. Al fondo el bosque del «Puig Ombrós», rodeado de un espeso abetar. A la derecha, un gran abeto y a sus pies Guida, sentada sobre una gran raíz cubierta de musgo trenza una corona de eglantinas. A su lado tiene un ramo de flores. A la izquierda, entre las matas, Ton busca fresas. Puesta de sol.⁴⁹¹

Al final del mismo cuadro, Ton y Guida:

Se dejan caer sobre el musgo y se adormecen entrelazados. Se oscurece del todo. De repente, un rayo de luz brillante atraviesa la niebla, que se arremolina formando nubes y adopta la forma de una escalera que asciende en medio de la escena.⁴⁹²

A continuación acontecía una pantomima en la que un grupo de ángeles aparecía de forma milagrosa descendiendo de la escalera y rodeaba a los niños, concluyendo el cuadro que, según la prensa, era el de «más efecto»:⁴⁹³

Catorce ángeles con vestiduras flotantes y luminosas descienden de dos en dos, mientras la claridad se vuelve más y más resplandeciente, y se colocan alrededor de los dos niños dormidos en la disposición que dice la oración anterior: dos a la cabeza, dos a los pies, dos a la derecha, dos a la izquierda, y cuatro repartidos de manera que formen un círculo cerrado en torno a los niños. Finalmente, la séptima pareja entra en el círculo y se ponen uno al lado de cada niño a modo de ángel de la guarda. Después los otros ángeles se toman las manos y hacen como una solemne sardana entorno del grupo. La escena se llena de un resplandor muy intenso. Mientras los ángeles se agrupan formando un artístico cuadro final, se cierra lentamente la cortina.⁴⁹⁴

Por su parte, el tercer cuadro se iniciaba en el mismo bosque del «Puig Ombrós» en el que había finalizado el cuadro segundo:

⁴⁹⁰ En el inventario del decorado de la compañía aparecía indicado: «Acte 1. Casa Pobra (la de la fustots), saló, bambalina, peces embarillades, dues de costat, 1 d'elles practicable, 1 xemeneia ab 3 peces, 1 aigüera». Cfr. AHSCP, *op. cit.*

⁴⁹¹ WETTE, A. *Ton i Guida: rondalla musical alemanya* (trad. Joan Maragall). Barcelona: Joventut, 1901, p. 22. Traducción al castellano del original en catalán por la autora de la presente Tesis.

⁴⁹² *Ibid.*, p.28. Traducción al castellano del original en catalán por la autora de la presente Tesis.

⁴⁹³ Cfr. M. y G. [Josep Morató], «Teatres», *Il·lustració Catalana*, núm. 201, 07/4/1907, p. 222; «Estrenos de la semana. Principal. Ton i Guida», *La Escena Catalana*, núm. 27, 06/04/1907, p. 3; «Barcelona», *Diario de Barcelona*, núm. 91, 01/04/1907, p. 3817.

⁴⁹⁴ WETTE, A. *Ton i Guida...*, *op.cit.*, p.28. Traducción al castellano del original en catalán por la autora de la presente Tesis.

La escena es como al final del segundo cuadro. El fondo todavía está lleno de niebla que se va desvaneciendo lentamente. Los ángeles han desaparecido. Despuntan el alba. Aparece el Nin de la Rosada y salpica con una flor de campanilla llena de gotas de rocío a los niños dormidos.⁴⁹⁵

Después aparecía la casa de azúcar:

[...] se deshace el último velo de niebla. En el lugar del abetar aparece brillando con los rayos del sol naciente, la casa de azúcar en el «Puig Ombrós». A la izquierda, algo apartado, hay un horno y ante él, a la derecha, una gran jaula, uno y otro unidos a la casa de azúcar por una valla realizada de figuras de pasta.⁴⁹⁶

No hemos localizado fotografías de escena, ni tampoco información precisa que nos permita atribuir con firmeza cada uno de estos dos cuadros a Vilomara o a Junyent de manera individual. Ello se debe a que cuando las crónicas de la obra publicadas en la prensa hacían referencia a la escenografía, señalaban como autores a ambos, sin especificar quién hacía qué, por lo que todo apunta a que podrían haber trabajado de manera conjunta, como ya habían hecho en *El Comte l'Arnau* o *Fra Garí*:

En Vilomara y en Junyent han montat pera'l segon y tercer actes unes decoracions molt ben ensopegades executanths per medi de sabies imitacions uns quadros de somni realment hermosos. La escala que conduex de la terra al cel y per la que baixen legions d'àngels que enronden a n'en Ton y a la Guida durant llur son, és d'un efecte marvellós que enlluerna.⁴⁹⁷

Únicamente contamos con una crónica firmada por Josep Maria Pascual para *La Publicidad* en donde se concreta algo más qué parte habría realizado cada uno, atribuyendo a Vilomara el bosque y a Junyent la escalera que aparece al final del segundo cuadro:

Los. Sres. Mauricio Vilumara y Olegario Junyent se han lucido en el decorado: el primero en la decoración perfectamente entonada del bosque y el segundo en la fantástica escala de Jacob, cuya escalinata quizás ganaría si al iluminarse por transparencia con los colores del arco iris, vinieran en la base el añil y el violeta, dando al rojo un tono más franco y por lo tanto menos rosado. Al comenzar el tercer acto, sobra el horno a la derecha del espectador, que debe aparecer más tarde y en el segundo no vendrían mal la visión de alguna ave nocturna fantaseada y algún rasgo para dar más terror a los pobres niños.⁴⁹⁸

Por otro lado, hemos localizado un croquis a lápiz atribuido a Oleguer Junyent (fig. 141), que nos permite formular la hipótesis de que este podría haber concebido la decoración del segundo acto completa —con el bosque aterrador al anochecer y la aparición de la escalera, como señala Pascual—, y Vilomara la del tercero, que también se inicia en el

⁴⁹⁵ *Ibid*, p. 29.

⁴⁹⁶ *Ibid*, p. 31.

⁴⁹⁷ T. «Gazeta de teatres», *La Ven de Catalunya*, 30/03/1907 (Ed. Medianoche), p. 3.

⁴⁹⁸ PASCUAL, J. M.«Teatros», *La Publicidad*, 27/03/1907 (Ed. Noche), p. 8.

bosque al amanecer, y en el que aparece la casa de azúcar tras disiparse la niebla. Esta hipótesis no contradice la información dada por el cronista, pues este hace referencia únicamente a que Vilomara realiza una «decoración perfectamente entonada del bosque», sin señalar si se trata del segundo o el tercer cuadro.

En dicho croquis, conservado en el MAE, se aprecia claramente que Junyent emula la escenografía que el veterano Vilomara había llevado a cabo en 1901, cuando *Hansel y Gretel* se estrenó en el Liceo.



Fig. 141 Croquis de Oleguer Junyent para el acto II *Ton i Guida* estrenada en el Teatro Principal (1907). MAE. Institut del Teatre [Registro: 239068; Topográfico: P7].



Fig. 142 Boceto de Mauricio Vilomara para el II acto de *Hansel y Gretel* estrenada en el Gran Teatro del Liceo en 1901. Archivo de la Sociedad del Gran Teatro del Liceo.

La composición de Vilomara para aquella producción (fig. 142) se caracteriza por dos grandes grupos de abetos situados a ambos lados de la escena, como si de un cortinaje se tratara, aportando equilibrio a la composición. Los abetos de los extremos se inclinan hacia la parte central a modo de marco, dejando ver a lo lejos, en perspectiva, el «Puig Ombrós». El boceto de Vilomara nos revela, a su vez, el ambiente siniestro y frío del bosque en el que se pierden los niños; ambiente que sin duda también sería traducido en la escenografía del Principal, a pesar de faltar, como señalaba Pascual, «algún ave nocturna fantaseada y algún rasgo para dar más terror a los pobres niños».⁴⁹⁹

Por otra parte, tampoco podemos descartar que el boceto sea de Vilomara, pues a pesar de proceder de la donación del fondo de Oleguer Junyent, no está firmado y el estilo es semejante al del veterano maestro. Esto no sería extraño, pues Oleguer poseía otros bocetos en su archivo que no eran de su autoría como, por ejemplo, dibujos de su maestro, Soler i Rovirosa. En ese caso, Junyent no habría llevado a cabo la decoración del bosque, centrándose su contribución en otros aspectos, como la citada escala de Jacob y, quizás, la de la casa de azúcar.

Por otra parte, en el MAE también se conserva un boceto de Vilomara atribuido a *Ton i Guida* (fig. 143). Está firmado por el maestro en el margen inferior derecho, pero no se señalan otros datos, como el título de la obra, la fecha del estreno o el teatro en el que se representó. El boceto muestra una escena de amanecer, con unos árboles desnudos de aspecto amenazante y, a la derecha, una humilde cabaña.⁵⁰⁰ Jordi Ribera Bergós lo incluyó en el catálogo de escenografías del artista y lo dató en 1907, para el estreno de *Ton i Guida* de los Espectáculos y Audiciones Graner, basándose en la atribución que, probablemente, hizo Isidre Bravo en su momento.⁵⁰¹ No obstante, Ribera señala que el boceto era para el acto I, que sucede en el interior de la casa de Ton y Guida y para el que, como hemos visto, se reaprovechó la decoración que Urgellès empleó en *La Fustots*. Además, las acotaciones del libreto ubican el primer acto en un interior, tal y como lo concibió el propio Vilomara para la presentación escénica del Liceo.

⁴⁹⁹ PASCUAL, J. M. «Teatros», *op.cit.*, p. 8.

⁵⁰⁰ MAE-Institut del Teatre (fondo Oleguer Junyent) [Registro: 238722; Topográfico: P 22].

⁵⁰¹ De acuerdo con Ribera, en el reverso del dibujo figura la anotación «Col. Vayreda/M.Vilomara/Ton i Guida», pues el boceto se adquirió a la Sala Vayreda en 1983-1984. Cfr. RIBERA, J. *L'escenògraf Maurici Vilomara, op.cit.* vol. 1, p. 223. El boceto, no obstante, no ha sido localizado en las reservas, por lo que no hemos podido estudiarlo *in situ* y comprobar las citadas anotaciones señaladas por Ribera, para ver si son de mano del artista o si fueron escritas posteriormente por Isidre Bravo u otro estudioso, como sospechamos. Por otro lado, en el catálogo que incluye el boceto, Ribera apunta a que colabora Alarma en la escenografía de *Ton i Guida*, aunque en otro lugar de la Tesis sí que dice que compartía honores con Junyent, por lo que probablemente se trata de un lapsus del investigador. Cfr. RIBERA, J. *L'Escenògraf Maurici Vilomara, op.cit.*, vol. 1, p. 223; vol. 2. pp. 671-672.

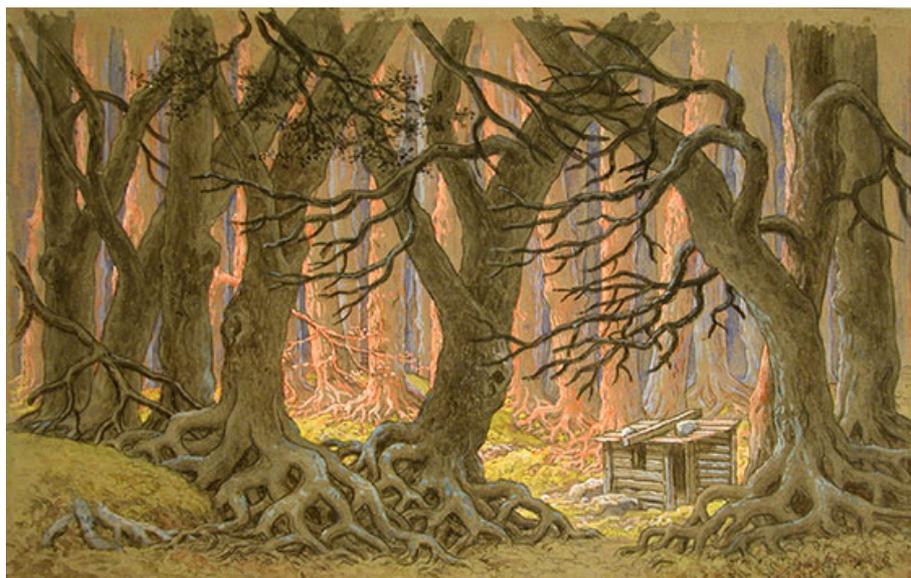


Fig. 143 Maurici Vilomara. Boceto para Ton i Guida. MAE. Institut del Teatre [Registro: 238722; Topográfico: P22].

El propio Ribera Bergós, que en aquel momento desconocía que se hubiera reutilizado la decoración de Urgellès para el primer acto, señalaba:

Tot i que per a l'acte I d'aquesta òpera es necessita un interior rústic, petit i miserable l'escenògraf assajà ací un exterior de bosc presidit per uns arbres gegantins d'arrels gruixudes i tortuoses, gairebé com si el focus principal de l'escena –que hauria d'ésser la petita cabana– quedés relegat en segon terme.⁵⁰²

Además, los árboles tampoco son abetos, como se indica en el libreto. Desconocemos en qué documentación se basó el investigador para atribuir el boceto a este acto en concreto, pues es una información que no figura en ninguna de las fuentes citadas en la ficha del catálogo de su Tesis.⁵⁰³

De estar en lo cierto –cuestión que nosotros, a tenor de lo expuesto, descartamos–, habría sido una propuesta de Vilomara que nunca llegó a realizarse. No obstante, lo que nos lleva a descartar definitivamente esta atribución es el hecho de que Vilomara reprodujo miméticamente la composición del citado boceto para la escenografía del acto I de la ópera *La ciudad invisible de Kítezh*, de Rimskij-Korsakov, como pone en evidencia una fotografía de escena tomada durante la representación (fig. 144).

⁵⁰² *Ibid.*, vol. 2, p. 672.

⁵⁰³ Cita a AVIÑO, X. *La Música i el modernisme*. Barcelona: Curial, 1985, pp. 313-314. Cita, a su vez, a BRAVO, I. *Escenografía catalana, op.cit.*, p. 122. Bravo incluye una imagen del boceto y lo atribuye a Ton i Guida, pero no indica el acto. Finalmente, menciona la crónica publicada en *La Escena Catalana*, núm. 27, 06/04/1907, p. 3, en la que tampoco se hace alusión a ningún acto en concreto, únicamente se señala: «Els escenògrafs Vilomara y Junyent s'hi han lluhit com sempre, resultant d'un efecte enlluhernador l'aparició dels angels al final del segon acte».

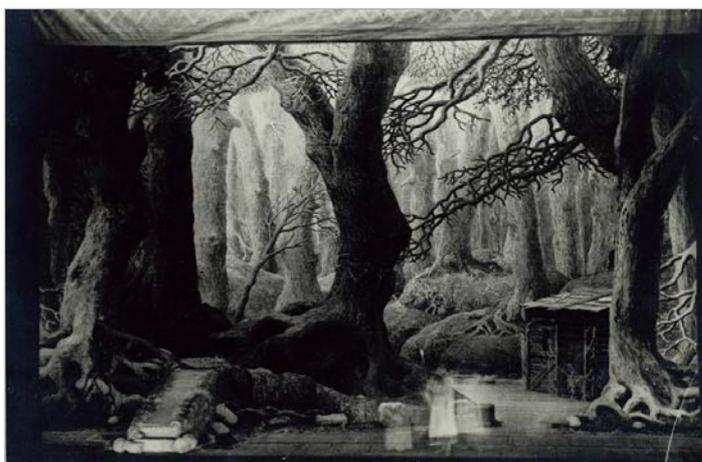


Fig. 144 Fotografía de escena del acto I de la ópera *La ciudad invisible de Kitez*. Archivo de la Sociedad del Gran Teatro del Liceo.

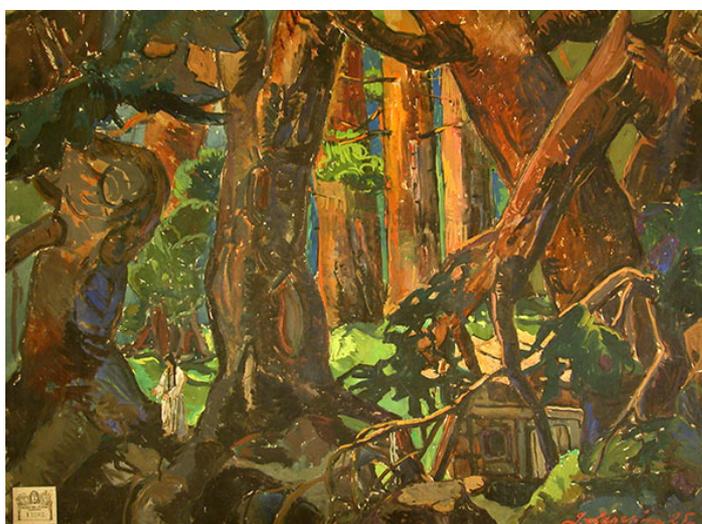


Fig. 145 Boceto del acto I de la ópera *La ciudad invisible de Kitez*. MAE-Institut del Teatre. Registro: 243816; Topográfico: P 7.

La ópera se estrenó el 2 de enero de 1926 en el Gran Teatro del Liceo y, de acuerdo con el programa de mano, tanto Vilomara como el resto de escenógrafos que diseñaron el dispositivo escenográfico partieron de bocetos del pintor ruso Georges Lapchine.⁵⁰⁴ El MAE conserva los citados bocetos de Lapchine, que datan de 1925, y al comparar el del acto I (fig. 145) con el de Vilomara se hace patente que este último se basó, efectivamente, en la composición del ruso, cuya estética, por otro lado, conecta más con las corrientes vanguardistas que la de Vilomara. Ribera Bergós también incluyó esta escenografía en su tesis, pero curiosamente continuaba con la idea de que el boceto de Vilomara era de *Ton i Guida*. Así, en relación a la citada fotografía de escena de la ópera rusa señaló:

⁵⁰⁴ «El decorado es obra de los reputados escenógrafos: señor Vilomara (acto 1º); Sr. Alarma, (actos 2º y 4º, cuadros 1º y 2º); Sres. Batlle y Amigó (acto 3º, cuadros 1º y 2º) todos según boceto del pintor ruso G. Lapechine». *Cfr.* Programa de mano de *La ciudad invisible de Kitege* (Temporada 1926-1927). Archivo de la Sociedad del Gran Teatro del Liceo. Disponible en línea: <<https://ddd.uab.cat/record/141849>> [Fecha de consulta: 06/09/2019].

Segurament es tracti de l'escenografia boscana més important i de major lirisme del seu autor; el precedent, molt clar, hem d'anar-lo a cercar en el bosc per al *Ton i Guida* de Humperdinck escenificat el 1907 en el marc dels Espectacles-Audicions Graner.⁵⁰⁵

Encontramos otro caso de atribución errónea en relación a esta obra en un fragmento de teatrín conservado en el MAE, en esta ocasión de Junyent, que Montserrat Álvarez –discípula de Isidre Bravo– atribuyó a *Ton i Guida* (fig. 146). En él también se observa un bosque, en este caso de pinos, y a la derecha, una casita, pero el aspecto de esta nada tiene que ver con el que tendría la casa de azúcar, mucho más fantasiosa y atractiva, para llamar la atención de los niños.

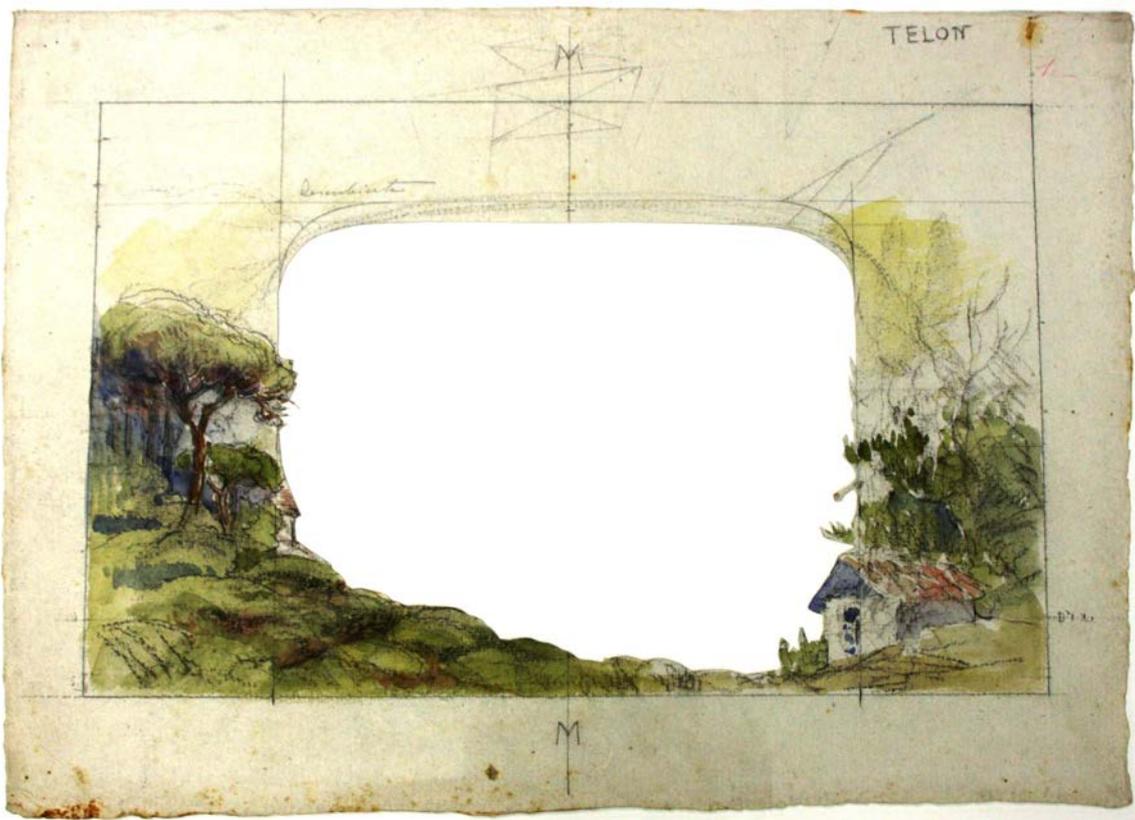


Fig. 146 Rompimiento atribuido al segundo cuadro de *Ton i Guida*. MAE-Institut del Teatre [Registro: 239066; Topográfico: P7].

Además, Álvarez lo atribuyó al acto II,⁵⁰⁶ lo que carece de sentido, pues los elementos que presenta el rompimiento no tienen nada que ver con la descripción del espacio en el libreto, que para la acción de ese cuadro debía evocar un ambiente más frío y desangelado.

⁵⁰⁵ RIBERA, J. *L'Escenògraf Maurici Vilomara, op. cit.*, vol. 2. p. 498.

⁵⁰⁶ Desconocemos en qué se basó para realizar tal atribución.

Por otro lado, en el inventario al que venimos haciendo referencia, figuran los siguientes elementos, relacionados de manera conjunta para el acto segundo y tercero:

Selva, gloria 1 teló i rompiment de selva, 2 peces per forma rampa, 5 glaces, 3 rompiments i forillo gloria, peces envarillades, 1 gavia de barrots de fusta, 1 forn, forillo, 1 barraca forillo, 2 baranas rusticas, 2 figuras de mona de pasqua, dues fermas de gloria 1 escalinata de 9 metres extesa, 5 m de alta i 7 de llarga, 3 de ampla, 1 teló transparent.⁵⁰⁷

El hecho de que figuren inventariados juntos también nos sugiere la posibilidad de que para el cuadro segundo y tercero se empleara una misma escenografía cambiando tan sólo algunos elementos (como ya se había dado en el caso de la representación del Liceo en 1901).

En definitiva, en el caso de esta obra contamos con diversas piezas de un puzzle que no acaban de encajar plenamente y que, a falta de fotografías de escena u otra documentación, únicamente nos permiten formular hipótesis.

Pese a que la prensa destacaba el gran éxito que había tenido la obra, al parecer no acudió el suficiente público, tal y como explicaría Maragall a Ribera en otra de las cartas:

En Graner está molt desanimat pel poch exit de publich qu'ha tingut el Ton i Guida que diu que ha perdut diners; i qu'ara l'efecte ja está fet i no s'adobaria ab una mellor execució: aixís es que acabat aquest mes en que acaba el contracte de les 1000 pessetes ab en Vidal, no pensa pas representarla mes.⁵⁰⁸

Efectivamente, las deudas oprimían a Graner, pues las pérdidas económicas eran continuas y, pese a que sí que acudía numeroso público a las representaciones y nadie ponía en duda la calidad de los espectáculos ofrecidos en el Principal, estos tenían más de altruismo que de negocio.

De esta forma, la asfixiante situación económica provocó el abandono de alguna de las representaciones de *Ton i Guida* programadas y el empobrecimiento sucesivo de la empresa, hasta que Graner se vio obligado a renunciar.⁵⁰⁹

4.6.3 «Con la música a otra parte»: el fin de la compañía

La documentación que se conserva en el Arxiu Històric de l'Hospital de la Santa Creu i Sant Pau, hasta ahora inédita, nos permite conocer en cierta medida cómo fue aconteciendo el declive de la empresa.

Se trata de diferentes escritos y notificaciones intercambiadas entre Lluís Graner y la Junta Administrativa del Hospital en las que el empresario va tratando de negociar rebajas del precio del arriendo ante una junta que, si bien acepta realizarle algunas

⁵⁰⁷ Cfr. AHSCP, *op. cit.*

⁵⁰⁸ Cfr. Carta de Joan Maragall a Antoni Ribera (19/04/1907). Arxiu Joan Maragall. Biblioteca de Catalunya.

⁵⁰⁹ Cfr. CURET, F. *Història del teatre català...*, *op.cit.*, p. 411; SALA, L. «Lluís Graner i l'espectacle total». En: FONTBONA, F. (ed.). *El Modernisme*. Pintura i dibuix, vol. 3. Barcelona: L'Isard, p. 131.

concesiones, la mayoría de las veces se mantiene firme en los términos del pacto económico inicialmente establecido.

Parece que Graner ya comenzó a acusar seriamente problemas económicos en julio de 1906, pues en una carta enviada el 18 de ese mes solicitó una rebaja en el alquiler:

Tengo el honor de suplicar a esta Ilustre Junta una rebaja en el precio de arrendamiento del Teatro Principal. Mi petición es sobradamente fundada, por lo que no dudo ha de merecer una favorable acogida a esta Ilustre Junta. Con el tanto por ciento que he venido pagando desde que tengo el teatro abierto, he satisfecho al Hospital muchísimo más de las veinte mil pesetas fijadas como tipo obligado por temporada. Para dar al teatro una vida que hacía muchísimo tiempo que no tenía, he debido hacer esfuerzos grandísimos, lo que ha motivado gastos extraordinarios. Los resultados obtenidos pueden apreciarse por el ingreso que ha hecho el Hospital, pero yo he saldado con una pérdida que no baja de cincuenta mil pesetas. Las próximas temporadas pienso continuar con el mismo entusiasmo y la misma energía para mantener el teatro a la altura que se ha colocado en la anterior sin perdonar sacrificio de ninguna clase. Con la rebaja que solicito el Hospital contribuirá a aminorar mis pérdidas y a facilitarme el poder continuar en mis propósitos. Por todo lo dicho creo no es ninguna cosa extraordinaria pedir a esta Ilustre Junta que me conceda pagar como precio de arrendamiento del Teatro Principal para lo sucesivo, el diez por ciento de los ingresos de taquilla.⁵¹⁰

Fue el principio del fin: la junta denegó la petición y únicamente accedió a rebajarle un 3% durante el verano, para que pagase un 12 % de los ingresos en lugar del 15% fijado. El 1 de octubre de ese año Graner se dirigió otra vez a la junta solicitando una nueva disminución del precio del arriendo. Concretamente pedía que hasta la finalización del mismo se fijase en un tipo único del diez por ciento de todo lo que se recaudase:

[...] conocido es de todos y era de dominio público el estado de postración y abandono en que se encontraba el Teatro Principal, al hacerme cargo del mismo y la aversión que tenía la parte selecta del público a concurrir a él, tanto por la pobreza de los espectáculos que en él se daban, como también por haber perdido algo por no considerarse como centro de población, ya que está distante del ensanche de esta ciudad, donde vive el mayor vecindario que asiste a los teatros y además por faltar a dicho teatro atractivo dada la transformación que ha sufrido esta capital por todo concepto. Para realizarlo y colocarlo a la altura que hoy tiene bajo todos los conceptos he tenido que realizar importantes mejoras en todos los ramos y si bien ha conseguido el infrascrito su objetivo, proclamándose así de un modo unánime y el público en general, no siendo tampoco desconocido por esta Ilustre Junta, ya que se ha reconocido que los espectáculos y representaciones dadas en dicho Teatro eran las más espléndidas y bien presentadas que se podía y sobre todo por la obra de cultura y saneamiento moral, que he llevado a cabo desde el Teatro, todo ha sido debido a los grandes esfuerzos y sacrificios de toda clase que se ha impuesto el recurrente, aparte de los cuantiosos gastos que se han tenido

⁵¹⁰ *Cfr. AHSCP, op. cit.*

de realizar para ello. Si moral y artísticamente se ha obtenido un verdadero éxito y de ello está satisfecho el suscrito, ha contribuido también en que esta Iltre. Administración y por tanto el Hospital de la Santa Cruz dado el ingreso de cantidades no esperadas que por concepto de arrendamiento ha cobrado, en cambio económicamente para el recurrente ha sido una verdadera desgracia y de resultado absolutamente negativo, pues a pesar de los muchos ingresos obtenidos, no acostumbrados en este Teatro desde hace muchos años y que han producido por el concepto que hasta hoy ha pagado de recaudación la respetable suma de sesenta mil pesetas en las dos temporadas pasadas, los ha saldado el infrascrito con más de ciento cincuenta mil pesetas de pérdida real y efectiva, a consecuencia de los desembolsos que para dar esplendor a los espectáculos continuamente he tenido que efectuar. La rebaja que solicito no significa para la entidad propietaria una disminución notable en sus ingresos para el Teatro, dejando siempre integra la cantidad mínima de veinte mil pesetas estipulada en el pacto [...] y es fácil de comprender tomando por norma las dos temporadas últimas en que siempre había cobrado una cantidad superior a la fijada como tipo del arrendamiento; en cambio para el infrascrito, tendría la rebaja que solicita grande importancia, pues contribuiría junto con otras medidas que tengo proyectadas de economía a evitar que saldara las temporadas con déficits y me facilitaría el que pudiera proseguir como hasta ahora lo he hecho la obra de cultura artística que vengo realizando, introduciendo cada vez notables mejoras y cuyos resultados pecuniarios puede esperar como estímulo a mi interesante trabajo que por todos los medios empleo para dar mayor esplendor a dicho Teatro Principal. No dudo que atendido el alto criterio de equidad y justicia que uniforma esta Iltre. Administración se hará cargo de cuanto dejo expresado y acordará acceder a mi fundada petición, fijando en un diez % lo que ha de descontarse de la recaudación como precio del arriendo del expresado Teatro [...].⁵¹¹

La junta estudió la nueva petición y, si bien no accedió al diez por ciento que Graner solicitaba, acordó que el empresario pagase el 12% hasta que el Hospital hubiese ingresado la cantidad mínima pactada de veinte mil pesetas y que una vez se rebasara esta suma el hospital se quedase únicamente con el 6% de todas las funciones.⁵¹²

Realmente fueron ingentes los esfuerzos económicos realizados por Graner para sacar adelante el programa del Teatro Principal, que tenía un gran éxito de público, llenando las salas a diario. El ayuntamiento de la ciudad también reconoció la labor del empresario otorgándole en diciembre de 1906 dos medallas de oro en el concurso convocado para premiar los espectáculos públicos presentados con más gusto, lujo y propiedad con motivo de las fiestas de Navidad: «Premio al cinematógrafo de películas más fijas y claras: Sala Mercé (medalla de oro)» y «Premio al teatro que presente sus espectáculos en forma más selecta: teatro Principal (medalla de oro)».⁵¹³

⁵¹¹ *Ibíd.*

⁵¹² *Ibíd.*

⁵¹³ *La Vanguardia*, 30/12/1906, p. 3

Pese al éxito de público, Graner estaba cada vez estaba más arruinado. Los Espectáculos y Audiciones Graner sólo pudieron hacer frente «como tales» a las temporadas 1905-06 y 1906-07, la última con enormes esfuerzos y perdiendo bastante dinero. No obstante, el contrato con Graner seguiría vigente hasta el final, aunque a partir de ese momento parece que todos los problemas fueron en auge. Se sabe, por ejemplo, que Graner fue multado por la Administración en mayo de 1908 por permitir que se fumase en la sala de espectáculos pese al riesgo de incendio –ya había recibido previamente un aviso en febrero–. En enero de 1909, y ante el gran apuro económico de Graner que le impedía cumplir con lo pactado, fue nombrado interventor del teatro Ricard Canals.

El 6 de febrero se hizo patente que Graner debía dinero del arrendamiento, por lo que se ordenó a Canals que incautase todas las cantidades que se recaudasen por las funciones hasta que la deuda con la administración quedase saldada. Al parecer, el empresario no satisfizo el importe de la recaudación del día siguiente a Canals, por lo que el día 9 se le envió un comunicado otorgándole un plazo de tres días para efectuar el pago de las mil pesetas que no había entregado tras la representación citada. Tras varios avisos por parte de la Administración, Graner no tuvo más remedio que optar por subarrendar el teatro mientras trataba de hacer frente a la deuda contraída –la Administración, por su parte, en el ínterin retiró de la fianza la cantidad adeudada–. Así, el 18 de febrero de 1909 Graner envió una comunicación a la Administración en la que le solicitaba autorización para ceder y traspasar el teatro a favor de don Enrique Vinyals y Antonio Niubó, que a partir de ese momento producirían los espectáculos, con la petición de que en caso que estos no cumplieran con el contrato, pudiera recuperar su papel como arrendatario, permiso que le fue concedido en marzo.⁵¹⁴

El contrato de arrendamiento finalizó el 30 de mayo de 1910 y el 9 de junio Graner envió un escrito a la Administración en el que señalaba que:

Habiendo finido el plazo de arriendo del Teatro Principal y resultando un déficit inferior a cuatro mil pesetas para cubrir las veinte mil estipuladas por temporada según contrato y hallandome actualmente en una situación desgraciadamente bastante apurada suplico a Vs. que teniendo en consideración los grandes sacrificios que todo Barcelona pudo apreciar que hize al empezar mi campaña en dicho Teatro, en bien de Barcelona y de este Santo Hospital sacrificios que me han costado mi fortuna y la de mis hijos, por ellos pido que se me perdone dicho déficit y se ordene me sea devuelta la fianza que tengo depositada como garantía. Le suplico a Vs. se dignen revisar los ingresos que se han efectuado durante los cinco años de arriendo y se verá que realmente debido a mis sacrificios, este Santo Hospital ha ingresado en total una cantidad mucho mayor a la consignada en el contrato.⁵¹⁵

⁵¹⁴ *Cfr.* AHSCP, *op. cit.* Antoni Niubó, conocido como el «matalasser de Gràcia» era un empresario de colchones aficionado al teatro y que ayudó a sacar adelante el proyecto.

⁵¹⁵ *Ibid.*

El asunto, al parecer, «quedó sobre la mesa», tal y como se indica en una anotación en el margen del escrito de Graner, pero la Administración no debió acceder a su petición de condonarle el déficit y devolverle la fianza. Además de este déficit, Graner también tenía pendiente un pago por el importe del Timbre que Hacienda exigió a la Administración, así como otro pago pendiente por una parte del alquiler.

Graner dejó el asunto en manos de sus representantes y apoderados, Pedro Puig i Subirana, abogado de profesión, y Francisco de P. Figueras i Sagués. Estos, en julio de 1910, para saldar la deuda, ofrecieron en venta, en nombre de Graner, los decorados de las obras –más de medio centenar– y otros materiales que se almacenaban en el teatro:

Durante el tiempo del arriendo y para el servicio de los notables espectáculos líricos y dramáticos que en dicho Coliseo ha dado el representado de los infrascritos D. Luis Graner, este ordenó la confección de gran número de decoraciones, telones y otros objetos de decorado que encomendó y fueron ejecutados por los más reputados pintores escenógrafos de esta Capital, empleándose en aquellos efectos, telas, maderas, pinturas y demás materiales de superior calidad. Por ello puede afirmarse que el decorado, construido ex profeso, que se ha utilizado en los llamados «Espectáculos-Graner» en el «Teatro Principal», constituye uno de los decorados más notables que existen para aquella clase de espectáculos, pues además del gran número de decoraciones y efectos de que se compone, constituye un tesoro de arte escenográfico que a sus relevantes condiciones artísticas, une la cualidad material, digna también de ser tenida en cuenta, de que por la calidad y la clase de materiales empleados, serán de una duración que dista mucho de ser la corriente en esta clase de obras, lo cual permite asegurar que por tiempo indefinido podrán conservarse y substituir tan apreciables obras de escenografía. Dichas obras, que son las que minuciosamente se especifican en la nota o inventario que de ellas se adjunta a la presente instancia, existen todavía en el escenario y almacenes del Teatro Principal. Antes, empero, de retirarlas de ellos, y creyendo que podrían ser una buena adquisición para el Hospital de la digna admiración de V.S. –ya que sería motivo para obtener en sucesivos arriendos del «Teatro» mayores beneficios que los que hasta ahora haya reportado– los infrascritos se permiten ofrecer en venta en condiciones favorables, toda vez que, no obstante el inapreciable valor artístico y gran coste material de dichas obras, haciendo una gran rebaja a favor de esa Iltre. Administración en el precio que han sido peritadas, por especial consideración a las facilidades y atenciones con que ha distinguido al representado de los infrascritos durante el tiempo del arriendo, las ofrecen estos a dicha Administración y las cederían por treinta mil pesetas, cantidad que no dudan los infrascritos de esa Iltre. Administración apreciará que, de mucho, no representa el real valor de los objetos de que se trata, si tiene en cuenta a sus méritos artísticos, el buen estado de conservación en que se encuentran y las demás condiciones antes mencionadas [...].⁵¹⁶

⁵¹⁶ *Ibid.*

En otra instancia fechada el 14 de julio, en la que se insiste en la venta, los apoderados señalan que:

[...] con ello [la venta] se llegaría a una solución satisfactoria ya que esa Il·tre Amon. podría retenerse del precio de la venta, la cantidad necesaria para reintegrarse de las cantidades que en concepto de timbre, alquiler, u otros conceptos se halla adeudando Don Luis Graner, entregando a este el resto del precio por el cual se efectuara la venta del decorado, previa deducción del importe de aquellas responsabilidades [...].⁵¹⁷

Dichos decorados y materiales figuran relacionados en el «Inventario de los objetos existentes en el teatro Principal y que pertenecieron a D. Luis Graner» que mencionaban los apoderados del empresario; documento al que hemos venido haciendo referencia cuando hemos abordado el análisis de cada una de las obras en las que Junyent participó como escenógrafo, y que, a falta de documentación gráfica en algunos casos, ha resultado esclarecedor, al permitirnos conocer algunos elementos de los que constaba.⁵¹⁸

La administración del hospital encargó a Maurici Vilomara que llevara a cabo el peritaje de los objetos de las decoraciones, cuyo dictamen, emitido el 8 de agosto, acabó por devaluar considerablemente la cantidad de 30.000 ptas. que solicitaba Graner por ellos:

Examinada detingudament la nota facilitada per la Junta del Hospital de la Santa Creu dels objectes que existeixen en el Teatre Principal d'aquesta ciutat, y que pertanyen a D. Lluís Graner, pera que l'infraescrit dongui dictament sobre el valor que a dits efectes hi pugui señalar-se he de manifestar lo següent: Que referent al decorat, compost de cinquanta y una decoracions am els accessoris indispensables pera las representaciones a que s'ha dedicat el Sr. Graner, cortina, mantón, cortinas embocadura, etc. etc. etc. se pot considerarse que la cantitat que va costar a dit Sr. es per lo menys la de setanta sis mil cinch sentas pesetas. Mes tenin en compte que's van fer pintar y construir expresament

⁵¹⁷ *Ibid.*

⁵¹⁸ En el documento, además de los decorados de las obras mencionadas en las que colaboró Junyent, también se recogían las piezas que integraban el decorado de *La Fustots*; *Lo Miracle del Tallat*; *Els tres tambors*; *Doncella qui va a la guerra*; *La jove*; *La malalta fingida*; *Les alegres comediantes*; *Jocs d'etzar i d'amor*; *Esperansa*; *Com les fuellès*; *Amor i Geografia*; *La mona de Pascua*; *Nit de Reis*; *La Dama d'Aragó*; *La Rambla de les flors*; *Gaziel*; *Pierrot lladre*; *La Nina dormida al bosc*; *Las calderas d'en Pere Botero*; *L'Alkestis*; *La Rosons*; *La resurrecció de Llätzer*; y «Varis trastos» consistentes en: «Tres cuadros cartells “Nina”, “Tambors”, “Cinematograf”, Marc d'embocadura, cortina, mantón, tela del cinematógraf, 12 capitells, 4 jerros dels retuls, 2 trosos de barandillas de jardí de fusta, un banc de fusta, teló y rompiment de claustres, dues cortines d'embocadures de Belles Arts, dos caballets de gegants, una caixa de trons, una gran bandera catalana, dos cabirons d'uns 12 pams cada un, un aparato telefonic, alfombra d'escala y barras de llautó pels graons, alfombra pasillo platea, un cartell portàtil de fusta decorat, 4 pendons grans y 8 de variadas midas per els cartells de la fatxada, quatre pendons de carrer, rotuls de porcelana de l'administracio y el del guardarrobas, barraca del cinematograf, una bandera vella, 16 rollos capslera Sala Merce, 2 rollos paper tela impermeable, 1 full paper amianto, 1 remesa anunci tranvías, 1 capsabengalas, 4 barrals, 1 llanterna sense arc, 4 liras de ferro dels fanals que aguantan els arcs de fora el carrer, 20 galledas, dos picadors, uns espolsadors, 1 escombra, 1 replagado, 4 raspalls d'espert. Adjunto a este inventario se conserva otro documento con más elementos, entre ellos «14 trajes completos porters, un velarium, 1 joc campanas tubulars, 5 vestits per “Lo comte l'Arnau”, 1 aparato metrónomo-electric, diferents aparells cinematografics», etc. También hay que destacar una carta de Arturo Ginestá Harpell, director de la revista *Arte y Cinematografía*, dirigida «al director de la Sala Mercé», es decir, Lluís Graner, en la que le «ruega tenga a bien entregar al dador los clichés de esa casa, para publicarlos en esta revista». *Cfr. Ibid.*

pera obras de poch exit, algunas de ellas, y de las que'n van tenir s'en van donar un crescut número de representacions de tal manera que are per are sería molt difícil tornarlas a representar, ab bons resultats metalichs, fa creure que no podrá, durant molt temps donarse a dit decorat el objecte pera que fou pintat y solsament podrá servir pera completar o anyadir a altres de nova construcció, el seu valor ha decrescut considerablement, poden solsament com a máximium donarli el de trenta vuit mil dossentas cincuenta pesetas. Per fi, si dit decorat y demes efectes, se considera y valora com a fusta y telas aprofitables sols pera apedasar altres decorats o de donarli un desti completament distint del pel que foren creats; el seu valor no puja a més de dotse mil setsentas cincuenta pessetas.⁵¹⁹

Teniendo en cuenta el informe de Vilumara, la administración ofreció 15.000 ptas. por los decorados y 875 ptas. por el resto de enseres. Igualmente, de las citadas cantidades retendría las que ya hubiera pagado por cuenta de Lluís Graner. Todo quedó recogido en escritura ante notario, fechada el 31 de diciembre de 1910, y en la que se consignaba que reunidos el representante legal de la administración del hospital, el abogado Celestino Morlá, y los apoderados de Graner, estos:

[...] venden perpetuamente a favor de la Ilustre Administración del Hospital de la Santa Cruz [...] todo el decorado que dicho Don Luis Graner tenía de su propiedad en el «Teatro Principal» de esta ciudad, del cual había sido arrendatario [...] todo ello por la cantidad de quince mil pesetas, así como por la de ochocientas setenta y cinco pesetas los demás enseres propiedad también del señor Graner que así mismo existían en el referido «Teatro Principal» [...]; siendo en su consecuencia, el precio total de la venta, la cantidad de quince mil ochocientas setenta y cinco pesetas. Que de esta cantidad se han de rebajar, empero, mil doscientas cincuenta pesetas importe de una decoración de la obra «Nit de Reys» que se ha extraviado y además algunas cantidades satisfechas en interés del señor Graner por adeudar los conceptos de las mismas, o sea, cinco mil cuatrocientas setenta pesetas veintiun centimos por timbre, recargo e impuestos por razón de espectáculos dados en el «Teatro Principal» durante el tiempo que tuvo a su cargo la explotación del mismo el Señor Graner, y setenta y cuatro pesetas por una factura del maquinista, importando en junto las cantidades a deducir, la suma de seis mil setecientas noventa y cuatro pesetas, veintiun centimos, faltando solo percibir al señor Graner la diferencia entre dichas totales sumas, o sea la cantidad de nueve mil ochenta pesetas, setenta y nueve céntimos. Que en su consecuencia, [los apoderados] reciben a su entera satisfacción en la respectiva calidad y representación con la que obran, la expresada cantidad [...] declarando [...] que tal cantidad junto con el importe de las cantidades que se han satisfecho por cuenta del señor Graner por los conceptos explicados, sirven a este en completo pago del precio de los referidos decorados y enseres y cuanto exista en el «Teatro Principal» de propiedad del Señor Graner [...] de

⁵¹⁹ Cfr. AHSCP, *op. cit.*

valor, en junto, quince mil ochocientas setenta y cinco pesetas; del cual firman [...] la más eficaz y cabal carta de pago [...].⁵²⁰

Para iniciar su recuperación económica, Lluís Graner se volcó nuevamente en su faceta de pintor, que es la que le había procurado grandes éxitos y enriquecido. Graner era un emprendedor y un aventurero que no se hundía con facilidad, y meses antes de que comenzaran a producirse las mencionadas negociaciones entre sus representantes y la administración del hospital, se marchó a América. Allí tenía programada una exposición, además de que el cambio de aires le sentaría bien anímicamente, pues el golpe del fracaso teatral le dejó bastante afectado.

Hasta hacía poco tiempo, esta etapa americana era muy desconocida, pero el investigador Fernando Alcolea la ha podido documentar y ha aportado numerosos datos. Así, sabemos que el 28 de enero de 1910 se embarcó con su familia rumbo a Nueva York, donde llegaron el 13 de febrero.⁵²¹ Enseguida se inauguró la mencionada muestra en la *Edward Brandus Galleries* de la ciudad norteamericana, editándose un catálogo para la ocasión. En él se presentaba a Graner como uno de los artistas más importantes de España y se mencionaban sus numerosas exposiciones en Europa, pero no se hacía ni una mínima alusión a su faceta de empresario teatral.⁵²² En mayo regresó nuevamente a Barcelona con motivo de una exposición en la Sala Esteva Figueras, una galería de arte ubicada en la calle Caspe. Tras pasar apenas cinco meses en la ciudad, el 26 de octubre partió de nuevo a Nueva York, esta vez sin su familia y acompañado únicamente por su secretario, llegando a mediados de noviembre.

En Estados Unidos Graner encontró nuevamente el éxito económico, ya que su pintura gustaba mucho y se procuró una nutrida y selecta clientela. Además, parece que formó una nueva familia, pues tuvo dos hijos con la que había sido su modelo, Catherine Morrissey. En esos años americanos se sucedieron otras exposiciones y viajes –pasó una temporada en Río de Janeiro, donde expuso y dio clases de pintura, y en Chile y Argentina– antes de instalarse nuevamente en Estados Unidos, donde residiría hasta 1928. Durante esos últimos años su éxito fue declinando, se separó y volvió a arruinarse pasando auténticas penurias, por lo que decidió regresar a Barcelona.

El diario *La Publicitat* se hizo eco de su regreso y el periodista Àngel Ferran le entrevistó, recordando los tiempos teatrales del artista:

⁵²⁰ *Ibíd.*

⁵²¹ *Cf.* ALCOLEA, F. «El pintor Luis Graner en América. Gloria y decadencia (1910-1928)». Texto publicado en línea en el portal Academia.edu.

⁵²² «Señor Luis Graner and his art». Exhibition Galleries of Edward Brandus Art Galleries. March 24th to april 2th». Catálogo de exposición. Disponible en línea: <<https://archive.org/details/frick-31072001443557>> [Fecha de consulta: 03/07/2019].

La tornada inesperada de Lluís Graner –Espectacles i Audicions Graner, recordeu?– ha despertat una munió de records adormits en un reonet de la memòria de tota una generació d'homes fets. Recordeu la Sala Mercé? Recordeu el Principal? Dimonis i Pastorets, quadros plàstics i contes fantàstics, passa el comte l'Arnau negre i llampeguejant, aquells efectes de llum, aquelles coves infantilment terrorífiques. Però no ha tornat aquest Graner; ha tornat l'altre, el pintor, aquell dels qinqués vermells i els jugadors de cartes [...]. Dinou anys! O vint! Ja no ho sé! –ens diu En Graner tot emocionat [...]. Aquells temps! –continua–. El Principal, la Sala Mercé [...].⁵²³

Lluís Graner, aquel artista del que nos hablaba Gual, entusiasta, con tendencia a la exageración, que daba todo de sí mismo⁵²⁴ fue, sin duda, un visionario que regaló a la historia del teatro catalán uno de sus episodios más brillantes, y a Oleguer Junyent la oportunidad de ser arte y parte de ese proyecto en el que pudo dar rienda suelta a su creatividad y concebir alguno de sus trabajos más originales y modernos.

Varios años después del éxito teatral de Graner, en 1914, en un momento en el que el teatro catalán se hallaba en crisis, Josep Morató rememoraría con nostalgia lo que fueron los Espectáculos y Audiciones Graner desde las páginas de *La Ven de Catalunya*:

Quan algú, temps a venir, en una època d'esplendor que sens cap dubte tindrà més tard o més d'hora el Teatre Català –pensin-ne allò que'n pensin els enemics de dintre i de fora– s'interessi pel passat de l'institució, haurà de reconèixer que un dels moments més interessants que ha tingut és el dels «Espectacles-audicions Graner». Es cert que s'hi donaren més de quatre obres poc consistents i s'hi realitzaren tentatives d'escàs valor. Però l'empresa, en conjunt –i sobre tot, vista a prou distancia per copsar-ne les qualitats sense ovirar-ne les tares– pot ésser considerada com un intent artístic digne d'haver trobat qui'l continués. Perque els «Espectacles-Audicions Graner», per causes que no'ns lleu ni'ns escauria analitzar, moriren en flor, quan havia arribat l'hora de donar a qui hagués sapigut portar-los el fruit que no pogué copsar llur iniciador. Gracies als «Espectacles-Audicions Graner», fou creat un genre en el qual el geni de la nostra raça s'hi complavia. L'element popular hi preponderava dominador, i a aqueixa preponderancia se junyien de bon grat els poetes i els músics i en ella la massa hi trobava un encís que perdura encara en el general bon record. Dirà algú que els «Espectacles-Audicions Graner», no produiren cap obra genial. No pas jo que ho jurés. I encara que m'atrevis a jurar-ho –cosa de la que'm guardaré prou– sempre salvaria l'ambient que'ls creà i el que crearen. Perque, col·lectivament l'esperit hi era en els «Espectacles-Audicions Graner». I ell feia miracles com el d'encomanar a cada element dels que intervenien en la empresa i al conjunt de tots, un entusiasme i un desinterés que constitueixen un exemple gairebé únic en els anys del teatre. L'autor s'interessava per l'obra del company sense cap ombra d'enveja; l'actor alliçonava sense cap gelosia al cantant que havia de dir un parlament o intervenir en un diàleg; el cantant s'esforçava en explicar a l'actor, encara que aquest mai se n'hagués vist de més fresques, com ho havia

⁵²³ FERRAN, A. «Els viatges i la tornada del pintor Lluís Graner», *La Publicitat*, 29/04/1928, p. 1.

⁵²⁴ GUAL, A. *Mitja vida de teatre...*, *op. cit.*, p. 188.

de fer per a apoiar la veu i per treure el millor partit de les facultats naturals en la corrandà o l'ària que li havia tocat en sort; i els uns i els altres s'ajudaven sense regatejar esforços, i tots plegats, i els autors amb ells i els escenògrafs i els músics i adhuc empleats més humils del teatre, eren abrandats per un mateix amor a l'obra col·lectiva. I això sempre s'hi coneix.⁵²⁵

⁵²⁵ 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.

4.7 El wagnerianismo progresa: *Tannhäuser* (1908)

Desde finales de 1905 y hasta dos años después Junyent estuvo alejado de las tablas del Gran Teatro del Liceo ocupado con otros encargos, entre los que se encontraban los de Lluís Graner, como acabamos de ver. A la par, continuó trabajando como ilustrador de revistas y libros. Así, por ejemplo, con la Unión Editorial Hispano-Americana Excelsior inició una colaboración que se extendería varios años ilustrando diversos libros. En ese periodo también finalizaron sus trabajos como director artístico de la Casa Burés, familia con la que tuvo una gran amistad, como veremos en el siguiente capítulo.

Su reencuentro con el Liceo se produjo a comienzos de 1908, con motivo de la reposición de *Tannhäuser* [cat. 23], ópera en tres actos de Richard Wagner. El retorno de esta gran creación wagneriana al Liceo fue el principal acontecimiento de la temporada de invierno de 1908, muy esperado por los wagnerianos y por un público que comenzaba ya a apreciar las obras del gran maestro alemán. Pese a no tratarse de un estreno –al igual que ocurrió con *Fausto*–, fue anunciado como tal, pues se trataba de la versión completa de la ópera, sin las supresiones que se habían realizado hasta el momento. Albert Bernis había renovado recientemente el contrato con la empresa por cinco años y uno de los objetivos que había propuesto en la memoria presentada a la Junta de Gobierno se centraba, precisamente, en dedicar mayores esfuerzos a la presentación escénica de las óperas. Ello se debía a que los adelantos en la escenografía que se habían producido en esos años permitían presentarlas con grandiosidad artística, tanto en decorado y maquinaria como en atrezzo y vestuario. Así lo había acreditado él mismo, según sus palabras, con las óperas *La damnation de Faust*, *Los Maestros Cantores de Núremberg* y *Fausto* en temporadas pasadas, que merecieron máximo aplauso.⁵²⁶ Es por ello que la empresa apostó fuerte por *Tannhäuser* y destinó un enorme presupuesto a confeccionar nuevas escenografías que sustituyeran de manera definitiva los antiguos decorados italianos con los que se había representado hasta el momento. Los escenógrafos escogidos para llevarlas a cabo fueron Oleguer Junyent y Maurici Vilomara. A Junyent le fueron encomendadas las decoraciones del primer acto (escenas 1 y 2), acontecido en el reino de Venus, con las novedosas visiones no mostradas hasta aquel momento.⁵²⁷ Vilomara acometió el resto del decorado (el final del acto I –escena 3– y los actos II y III).

⁵²⁶ Cfr. *Libro de Actas de la Junta de Gobierno (1907)*. Acta del 27/07/1907, p. 295. Archivo de la Sociedad del Gran Teatro del Liceo. Disponible en línea: <<https://ddd.uab.cat/record/108361>> [Fecha de consulta: 01/10/2019].

⁵²⁷ Dependiendo de la fuente consultada, encontramos que el primer acto se divide, bien en dos cuadros – el primero acontece en el Venusberg y el segundo en el valle de Hörserlberg–, o bien en tres escenas, las dos primeras suceden en el Venusberg –la primera es la parte bailable y la segunda se produce cuando el baile ha finalizado y comienza el diálogo entre Tannhäuser y la diosa–, y la tercera en el valle de Hörserlberg. Nosotros hemos seguido esta última división a la hora de clasificar las escenografías. Agradecemos a la Dra. Lourdes Jiménez sus orientaciones a este respecto.

Así se anunciaba en el programa de la temporada 1907-1908, en el que se aprecia la insistencia habitual por parte de la empresa en dejar constancia de su intención de presentarla con la máxima fidelidad respecto al montaje de los teatros alemanes:

Entre los proyectos que de mucho tiempo acariciaba la Empresa, figuraba la reproducción de la espléndida ópera de Wagner *Tannhäuser*, con la partitura reformada que el propio maestro arregló para la Gran ópera de París y que ha sido adaptada en todos los teatros de Alemania comprendidos los dos wagnerianos de Bayreuth y Munich. Esto implicaba la construcción de nuevo decorado *ad hoc* para representar debidamente el cuadro del *Venusberg*, con las visiones de «El rapto de Europa», «La seducción de Leda» y «El lecho de Venus»; cuya ejecución ha confiado al escenógrafo Sr. Junyent; y puesta ya la Empresa en la vía de modernización de esta obra en nuestro teatro, ha encargado al maestro don Mauricio Vilomara el cuadro de *La Wartburg*, con las transformaciones inherentes a los actos 1º y 3º. La sastrería y atrezzo estarán a la altura de esta nueva manifestación en honor al genio de Wagner, que conservando en conjunto su primitiva obra, supone enriquecerla con unos apasionados bailables de corte esencialmente nuevo y otras modificaciones importantes. Bajo todos esos respectos, pues, la ópera *Tannhäuser* tal como va a reproducirse, constituirá un acontecimiento musical y artístico de primer orden y en cierto modo un verdadero estreno, pues para que hasta en los más mínimos detalles estuviera calcada en las ejemplares ejecuciones de Munich y de París, la Empresa envió a su director artístico D. Francisco Casanovas a estudiar las de dichos teatros. Al propio tiempo, y como garantía de que su ejecución será eminentemente wagneriana, se procuró el concurso del célebre maestro de Bayreuth Franz Beidler, quien concertará la obra y dirigirá el curso completo de sus representaciones.⁵²⁸

Recrear el reino del *Venusberg* de *Tannhäuser*, que sucedía en una gruta fantástica, suponía para Junyent enfrentarse al reto de mayor complejidad escenográfica que había asumido hasta el momento. Era un acto muy largo, que implicaba diversas mutaciones de decorado para mostrar las sucesivas visiones. A su vez, las representaciones de grutas no eran tarea sencilla para un escenógrafo, tal y como señaló Isidre Bravo:

En tant que espais tancats i petris, les grutes comportaven el risc d'un disseny escenogràfic feixuc que, sovint, es contraposaria a la naturalesa fantasiosa o sensual que l'obra teatral els confereix o, si més no, a un simple imperatiu d'equilibri plàstic. El problema de l'escenògraf era, doncs, aconseguir que l'espai subterrani respirés. Per tant es tractava d'una qüestió de compensacions prou fluides perquè la vista circulés sense ofec. I el millor recurs compensatori era la correcta dosificació dels contraris: zones d'ombra i de llum que perfilen bé els contorns irregulars dels espais intermedis; sectors petris i sectors oberts a naus i voltes posteriors, on la mirada es relaxa; dominant cromàtiques grises dinamitzades per taques de color de luxosos tresors, o per blaus de

⁵²⁸ *Societat del Gran Teatre del Liceu. Gran Teatro del Liceo: compañía de ópera italiana de primissimo cartello, temporada de 1907 a 1908.* Archivo de la Sociedad del Gran Teatro del Liceo. Disponible en línea: <<https://ddd.uab.cat/record/133850>> [Fecha de consulta: 29/08/2019].

cel al fons; diàleg de blaus i rosats; reflexos de llum que reverberen damunt les pedres i determinen els relleus i rugositats, etc. I com per art de màgia, els magnífics mons sota terra de Tannhäuser i la deessa Venus [...] s'animen amb un cúmul de torrents dinàmics que els vitalitzen estructuralment, lumínicament i cromàticament.⁵²⁹

Junyent supo resolver con gran maestría la dificultad que comportaba el diseño de un espacio de estas características sin caer en los riesgos que señalaba Bravo. Además, no partía desde cero, sino que tenía un modelo —el de la escenografía canónica de Bayreuth—, al que por exigencias del comitente debía ajustarse y que conocía muy bien, pues había sido muy difundido a través de la prensa y los repertorios que llegaban a la Barcelona. De hecho, el propio Junyent contaba con un conjunto de fotografías que había adquirido en 1901 durante su viaje a Bayreuth, que mostraba las escenografías de la primera producción de 1891.

La ópera se inicia en el interior del Venusberg. De acuerdo con las acotaciones:

La escena representa el interior del Venusberg, amplia cueva que al fondo gira hacia la derecha y se adentra hasta perderse de vista. Por una hendidura de las rocas por la que penetra la luz del día amortiguada, se precipita una cascada verdosa, cayendo furiosamente sobre la piedra y generando nubes de espuma. Del estanque que recoge el agua fluye hacia el fondo un arroyo que desemboca en un lago, en el que se perciben las formas de náyades bañistas y a cuya orilla hay sirenas recostadas. A ambos lados de la caverna hay salientes rocosos de formas irregulares, en donde crece una maravillosa vegetación tropical con formas coralinas. En primer plano, al frente de una abertura en la roca, que se extiende hacia arriba a la izquierda y por la cual entra un suave crepúsculo rosado, yace Venus sobre un rico lecho. Delante de ella está Tannhäuser, con la cabeza en su seno, medio arrodillado y con el arpa a un lado. Alrededor del lecho, encantadoramente entrelazadas, están las tres Gracias. Al lado y detrás del lecho, numerosos amorcillos durmientes, algunos unos sobre otros, como niños que se hubieran dormido después de sus juegos. Todo el primer plano está iluminado por una mágica luz rojiza que sale de arriba, a través de la cual brilla fuertemente el verde esmeralda de la cascada y el blanco de sus espumantes ondas. El lejano fondo y la orilla del lago están iluminados por la claridad azulada, resplandeciendo como un claro de luna.

Conocemos cómo fueron las escenografías planteadas por Junyent gracias a los testimonios conservados: un teatrín (figs. 147 y 148) y un conjunto de fotografías de escena tomadas durante la representación que nos permiten seguir las sucesivas mutaciones y ver cómo las resolvió el escenógrafo en comparación con las alemanas (figs. 149-156).

⁵²⁹ Cfr. BRAVO, I. *L'Escenografia catalana, op. cit.*, p. 158.



Fig. 147 Oleguer Junyent. Teatrín del acto I de *Tannhäuser*. MAE-Institut del Teatre (fondo Oleguer Junyent) [Registro: 239434; Topográfico: T 327].

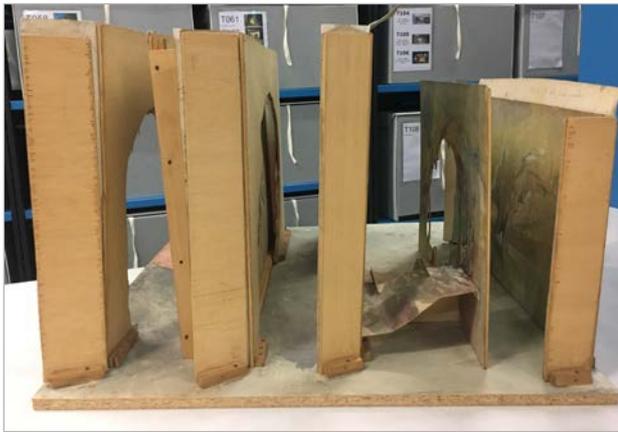


Fig. 148 Oleguer Junyent. Alzado del teatrín del acto I de *Tannhäuser*. MAE-Institut del Teatre (fondo Oleguer Junyent) [Registro: 239434; Topográfico: T 327].

La cueva del Venusberg que ideó Junyent es una explosión de color y nos evoca un lugar fantástico que parece salido de las profundidades del mar. Su resolución tiene reminiscencias de la «gruta submarina de las perlas» de la escenografía que Soler i Rovirosa realizó para la ópera *Don Carlo* en 1897, con una concepción pictórica del espacio a base de manchas impresionistas, técnica de la que también bebió Junyent.⁵³⁰

El teatrín se compone de cuatro rompimientos, un practicable y un telón de fondo, además de diversos apliques de rocas. Todo ello generaba diversos planos de profundidad en la escena, por la que se desplazaban los bailarines en la frenética danza amorosa del inicio del acto.

Cuando sucede la primera mutación, con la visión de *El Rapto de Europa*, los apliques de rocas de los primeros planos que se veían al inicio de la representación desaparecen. También se transforma el telón para dar paso a la visión, protagonizada por el mar por el que se desplazará el toro que transportará a la diosa, quedando todo enmarcado por la vegetación de los rompimientos que cae a modo de estalactitas (fig. 152).

⁵³⁰ En el MAE-Institut del Teatre se conserva el teatrín de Soler i Rovirosa para la citada ópera *Don Carlo* [Registro: 238152; Topográfico: T204]. Se conserva, a su vez, otro teatrín para la misma representación del año 1870 [Registro: 238154; Topográfico: T366] en la que se aprecia una concepción más dibujística de las formas, basada en los contornos, tal y como apuntó Isidre Bravo. *Cfr.* BRAVO, I. *L'Escenografia Catalana*, *op. cit.*, p. 158.

En la segunda mutación de la escena se transforma nuevamente el telón de fondo para mostrar el estanque del bosque a la luz de la luna llena donde se producirá la visión de *Leda y el cisne* (fig. 154). La siguiente mutación nos revela el *Lecho de Venus* (fig. 156), y con ella se da paso a la parte dialogada entre Venus y Tannhäuser. En esta ocasión también se mantiene la decoración de los primeros planos, y únicamente cambia el telón de fondo, en el que se representa el suntuoso lecho de la diosa. Dicho telón contiene múltiples doseles que lo cubren, generando una sensación *de horror vacui* en consonancia con el agobio y presión que siente Tannhäuser y, al mismo tiempo, de lujo y voluptuosidad; una vida disoluta de placeres que decidirá abandonar en pro del buen camino que le muestra la Virgen María, con Elisabeth como intermediaria. En la última mutación también se transforma el telón de fondo en el que vemos, a un lado, a Tannhäuser saliendo de la gruta del Venusberg, abandonando el reino de la diosa sin mirar atrás [cat. 23, núm. 13]. Estas transformaciones se producían a la vista del espectador, con la ayuda de los «efectos especiales» de la tramoya, en este caso, con el efecto de la bruma.

A partir de aquí se desmoronaba el reino de Venus y Tannhäuser regresaba al plano real, al valle a la orilla del Wartburg; esta decoración la acometió Maurici Vilomara, como hemos señalado. Es interesante remarcar el comentario de Ribera Bergós, en cuya lectura del plano de implantación de la escenografía de Vilomara para la escena 3 advierte la anotación «practicables los mismos del acto primero o sea gruta» que, tal y como señala, era indicativa de que, al estar todas las escenas de acto musicalmente ligadas, «[...] calia mantener els del 1r [escenas 1 y 2], és a dir, la “gruta” o Venusberg, obra de Junyent, en el 2n [escena 3], car hi havia molt poc temps per als canvis escenotècnics i la precarietat de l’escenari liceísta tampoco hi ajudava gaire [...]».⁵³¹ Consistían en dos rampas con escalones ubicadas entre las cajas segunda y cuarta que Ribera interpreta que se utilizarían como camino a Roma de los peregrinos. En cualquier caso, constituye una muestra más de la complejidad del montaje escenográfico de esta ópera.

Hay que destacar que, si bien la composición de Junyent para el acto no era «original», pues reproducía casi miméticamente la de Bayreuth –como se aprecia en las fotografías–, sí que desplegó su creatividad en la paleta cromática y en la concepción pictórica de las formas, logrando trascender el anecdotismo historicista e ilustrativo del montaje alemán. En palabras de Bravo, supuso «el manifest d’un vocabulari estilístic més lliure, especialment pel que feia al rotund antinaturalisme del color».⁵³²

⁵³¹ RIBERA, J. *L’escenògraf Maurici Vilomara, op. cit.*, vol. II, p. 660. En el plano conservado en el MAE del primer acto de Junyent se aprecia muy bien esta rampa escalonada (cat. 23, núm.10). *Cfr.* MAE-Institut del Teatre [Registro: 240052; Topográfico: P 7].

⁵³² BRAVO, I. «L’escenografia catalana en la història del Liceu», *op. cit.*, p. 114.



Fig. 149 *Tannhäuser*, Acto 1 escena 1: «El reino de Venus». Escenografía de los hermanos Brückner. Teatro de Bayreuth (1891). Archivo Armengol-Junyent.

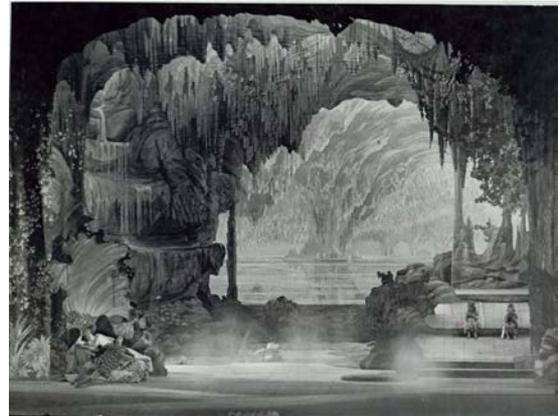


Fig. 150 *Tannhäuser*, acto 1 escena 1: «El reino de Venus». Escenografía de Oleguer Junyent. Gran Teatro del Liceo (1908). Archivo de la Sociedad del Gran Teatro del Liceo.



Fig. 151 *Tannhäuser*. Acto 1 escena 1, mutación 1: Visión de «El rapto de Europa». Escenografía de los hermanos Brückner. Teatro de Bayreuth (1891). Archivo Armengol-Junyent.



Fig. 152 *Tannhäuser*, acto 1 escena 1, mutación 1: Visión de «El rapto de Europa». Escenografía de Oleguer Junyent. Gran Teatro del Liceo (1908). Archivo de la Sociedad del Gran Teatro del Liceo.



Fig. 153 *Tannhäuser*, acto 1 escena 1, mutación 2: Visión de «Leda y el Cisne». Escenografía de los hermanos Brückner. Teatro de Bayreuth (1891). Archivo Armengol-Junyent.



Fig. 154 *Tannhäuser*, acto 1 escena 1, mutación 2: Visión de «Leda y el Cisne». Escenografía de Oleguer Junyent. Gran Teatro del Liceo (1908). Archivo de la Sociedad del Gran Teatro del Liceo.



Fig. 155 *Tannhäuser*, acto 1 escena 2, mutación 3: «El lecho de Venus». Escenografía de los hermanos Brückner. Teatro de Bayreuth (1891). Archivo Armengol-Junyent.



Fig. 156 *Tannhäuser*, acto 1 escena 2, mutación 3: «El lecho de Venus». Escenografía de Oleguer Junyent. Gran Teatro del Liceo (1908). Archivo de la Sociedad del Gran Teatro del Liceo.

El teatrín es el único documento «en color» conservado, y nos revela que Junyent logró generar esa atmósfera de fantasía a través del contraste de los múltiples matices de verdes, azules, amarillos y rojos de pincelada impresionista; una sinfonía de color que recuerda, a su vez, a las pinturas de las cuevas mallorquinas de Joaquim Mir. No en vano, Isidre Bravo señalaba:

De tots els escenògrafs «tradicionals», Junyent fou el que millor va comprendre l'obertura essencial de la creació wagneriana i va intentar d'enriquir-ne la traducció plàstica recurrent a procediments de distorsió –especialment del color– que expressaven metafòricament aspectes no cenyits a l'anècdota dels esdeveniments. Així, amb els roses, liles, malves, grocs i verds que omplien de sensual encís la cova de Venus, fora de tota relació de versemblança amb les coves de la realitat natural, i que van suscitar una polèmica que ara entenem com a fora de lloc.⁵³³

El crítico de arte Magí Albert Cassanyes destacó de manera muy acertada este rasgo característico de la pintura de Junyent, en un monográfico sobre su figura:

De los elementos que relacionan entre sí a las cosas en el espacio, o sea el ambiente y la luz, que traducimos en datos pictóricos, vienen a ser los valores *tonales* y los *cromáticos*, Oleguer Junyent, temperamento esencialmente dinámico y eufórico, *dionisiaco*, emplea con particularísima predilección estos últimos, o sea los *cromáticos*, y esto de una manera tal que hasta en los motivos que parecen exigir un predominio de dichos valores *tonales*, o sea del claro y obscuro [...] su ingénito y persistente amor por el color y sus problemas hácele transponer dichas relaciones de valores *tonales* en armonías cromáticas. Esta concepción de la pintura como arte de sugerir a la *forma* del espacio con la materia del *color* obliga a que incluyamos a Junyent entre los *impresionistas*. [...] Su visión optimista y exaltada de los más distintos y movidos aspectos de la naturaleza, con su colorismo

⁵³³ BRAVO, I. «L'escenografía wagneriana a Catalunya: entre la tradició i la innovació». En: *L'obra de Richard Wagner a Barcelona*. Cercle del Liceu del 4 al 23 d'octubre de 1993. Barcelona: Òpera actual, 1993, p. 12.

ardiente y vital y su pincelada ágil y dinámica, se distingue, además, en que, a pesar de esta vivaz facilidad, de este entusiasmo vital y jocundo, no pierde nunca la lucidez en la neta y justa percepción de las relaciones espaciales, por lo cual jamás cae en el amorfismo o la confusión de los planos.⁵³⁴

Tannhäuser se estrenó el primer día del año con un gran éxito, el mayor de la temporada. El libro del conserje lo reflejó así en sus páginas: «Con las innovaciones introducidas en esta ópera, puede considerarse como puesta en escena por primera vez. Éxito brillante y satisfactorio».⁵³⁵

De acuerdo con los testimonios de la prensa, la noche del estreno el teatro estaba lleno a reventar, sin quedar vacía ni una sola butaca, algo que además se valoraba muy positivamente teniendo en cuenta los actos terroristas que se habían sucedido recientemente en Barcelona, en la calle Sant Pau.⁵³⁶ Tanto la presentación escénica como la ejecución de los cantantes se valoró, por lo general, muy positivamente, coincidiendo casi todos los cronistas en destacar las dotes coloristas de Junyent en la representación del Venusberg.

Manuel Urgellés alababa la esplendidez del decorado «que l'ha cambiat per complert y que deuria prevaldre sempre si's vol que'l publich correspongui».⁵³⁷ El primer acto era el que más interesaba al crítico, al ser la primera vez que se ponía en escena de manera completa, del que señalaba:

Hem dit que la obra's posà esplèndidament, y per lo que toca al decorat se deu als pintors senyors Junyent y Vilomara, acertadíssims en el primer quadro y últim respectivament del primer acte. La cova de Venus és una brillant nota de color que honra al artista y la Wartburg un simpàtich coneixement de perspectiva y estudi d'arbreda. Del servey d'escena, qui conegui la dificultat ab que tot se mou en aquella casa per manca de moderns elements, extranyarà que s'arribi a lo que's fa; per això hi veyem la bona voluntat den Casanovas y perdonem el descuit del tercer quadro.⁵³⁸

El crítico de *La Esquella de la Torratxa*, bajo la firma de L.L.L., apuntaba que, además de los artistas y el maestro Biedler:

[...] tot el resto dels aplaudiments vagi directament pels escenógrafos Srs. Vilomara y Junyent, que han sabut abocar veritables primors en las mutacions del primer acte. El

⁵³⁴ CASSAÑES, M. A. «Olegario Junyent». En: *Obras de O. Junyent y de Fco. Serra*. Colección Hojas de Arte. Monografías de artistas contemporáneos. Barcelona: Mons Floris, 1944, s.p.

⁵³⁵ Sociedad del Gran Teatro del Liceo. Libro del Conserje. Año 1908. Archivo de la Sociedad del Gran Teatro del Liceo. Disponible en línea: <<https://ddd.uab.cat/record/108359>> [Fecha de consulta: 29/08/2019].

⁵³⁶ Cfr. SUAREZ, F. «“Tannhäuser” en el Liceo», *Diario de Barcelona*, 02/01/1908 (Ed. Tarde), pp. 85; «Espectáculos», *La Publicidad*, 03/01/1908, p. 4; U. «Gazeta Musical», *La Ven de Catalunya*, núm. 3123, 02/01/1908, p. 2; L.L.L. «Teatros», *L'Esquella de la Torratxa*, núm. 1515, 10/01/1908, p. 40; X. «Gran Teatro del Liceo. Tannhäuser», *El Poble Català*, 02/01/1908, p. 3; BERTRAN, M.J. «“Tannhäuser” (I). La escena del “Venusberg”», *La Vanguardia*, 03/01/1908, p. 6.

⁵³⁷ U. «Gazeta Musical», *La Ven de Catalunya*, núm. 3123, 02/01/1908, p. 2.

⁵³⁸ *Ibid.*

quadro titulat *El llit de Venus* es d'un sorprenent efecte per sas tonalitats vivíssimas y la originalitat del conjunt; y els altres no deixan tampoch res que desitjar».⁵³⁹

Suarez Bravo calificó de «labor titánica» la representación, y señalaba en su crónica que el primer acto no tuvo el éxito de los otros por falta de preparación y ensayos en el decorado, además de una mala iluminación, y también por culpa de los coros. Acerca de la escenografía, señalaba:

[...] no pudo anoche juzgarse por completo; fue más bien un ensayo. El señor Junyent, que ha pintado las decoraciones del Venusberg, ha trazado varios cuadros que prueban su fantasía, pero que ganarían con un poco más de iluminación y de misterio: la luz de la batería sobrado viva deja ver demasiado el lienzo pintado. El valle de la Wartburg, pintado por el Sr. Vilomara, es de muy buen efecto, sobresaliendo el del tercer acto cuando ilumina con sus tintas rojizas el sol poniente, y al tenderse después la noche que ocupa el primer término. Los cuadros de la bacanal del primer acto llamarán al público, como la cacería que les sigue, como el concierto de los trovadores en la Wartburg. Con todas las deficiencias que anoche pudieran notarse, el resultado general fue satisfactorio y la opinión del auditorio favorable.⁵⁴⁰

Josep Maria Pascual, en *La Publicidad*, también apuntaba a las deficiencias que se evidenciaron en algunos casos, debido a la falta de ensayos.⁵⁴¹ Acerca de la escenografía, señalaba:

La debida representación escénica del nuevo cuadro del Venusberg pedía un decorado apropiado, que ha sido confiado al señor Junyent, que con las visiones de El rapto de Europa, La seducción de Leda –castamente presentada para no ofender la moralidad de los padres de familia, que se escandalizarían si la seducción era confiada á un cisne de menor edad– y El lecho de Venus ha tenido ancho campo para hacer gala de su imaginación rica de colores. El cuadro de la Wartburgo y las modificaciones de los actos primero y último han sido confiados al maestro de la escenografía don Mauricio Vilomara. Nuestros dos pintores escenógrafos han contribuido eficazmente con su talento a la modernización de esta obra, que, bajo otros puntos de vista continúa con las deficiencias que señalaron su estreno en nuestro Liceo el 11 de febrero de 1887.⁵⁴²

El crítico de *El Poble Catalá* aplaudía, a su vez, las decoraciones y llevaba a cabo una recomendación para Casanovas, el director de escena, pidiéndole que remediara «l'escàndol de crits que mouen els tramoistes en el primer acte»,⁵⁴³ efecto de las dificultades del montaje por las numerosas mutaciones.

Marc Jesús Bertrán dedicó varios artículos en *La Vanguardia* a hablar del estreno, que calificó de una de las efemérides de la trayectoria del empresario Bernis en su dilatada y

⁵³⁹ L.L.L. «Teatros», *L'Esquella de la Torratxa*, núm. 1515, 10/01/1908, p. 41

⁵⁴⁰ SUAREZ, F. «“Tannhäuser” en el Liceo», *Diario de Barcelona*, 02/01/1908 (Ed. Tarde), pp. 85.

⁵⁴¹ PASCUAL, J.M. «Gran Teatro del Liceo. Tannhäuser», *La Publicidad*, 03/01/1908 (Ed. Noche), p. 3.

⁵⁴² IGNOTUS. «Crónicas musicales. Liceo. Tannhäuser de Richard Wagner», *El Diluvio: diario político de avisos, noticias y decretos*, 02/01/1908 (Ed. Mañana), pp. 16-17.

⁵⁴³ X. «Gran Teatro del Liceo. Tannhäuser», *El Poble Català*, 02/01/1908, p. 3.

fructífera carrera. No obstante, no entró en analizar el decorado más allá de remarcar su esplendor, en la línea de los otros cronistas. Es interesante remarcar el reconocimiento que profesó a Francisco Casanovas, director de escena, en un momento en el que esta figura profesional prácticamente «acababa de nacer». Hasta ahora figuraba en los programas, pero no asumía realmente la función de dirigir todos los elementos de la escenificación en función de una propuesta; cuestión que parece que poco a poco se fue subsanando:

La presentación escénica resulta espléndida en las visiones del Horselberg [*el Venusberg*] y del valle de la Wartburg; dos gallardas muestras de la fantasía de colorido y de las habilidades escenográficas de los señores Vilumara y Junyent. El cuadro del valle de la Wartburg, al anochecer de un día de otoño, es de un efecto admirable y está impregnado de adecuado ambiente poético. El director de escena, don Francisco Casanovas, ha realizado un laudable esfuerzo cuidando de todos los detalles y disponiendo con verdadero acierto el movimiento de las masas y su permanencia en la escena. Los tipos y su entrada en la gran escena del concurso poético, demuestra el esmero que ha puesto el señor Casanovas en que la comparsa y los coros adquirieran apariencia de seres conscientes, y ha logrado dar al cuadro un ambiente de cosa viva: mérito éste que se hace doblemente plausible, pues no siempre nos es dado elogiarlo dentro del convencionalismo á que se nos tiene habituados.

Por su parte, en el *Almanaque del Diario de Barcelona*, publicado un año después, se recordaría el estreno y el dispositivo escenográfico:

La presentación de la obra gustó mucho. El cuadro de la cacería en el acto primero fue, tal vez, lo que merece más incondicional aplauso, y más plácemes para el pintor señor Vilomara. El cuadro del Venusberg era más complicado y de mayor importancia escenográfica; pero las dificultades de presentar de una manera poética y fantástica las distintas visiones del rapto de Europa, de la seducción de Leda y de la mansión de Venus, no siempre aparecieron dominadas, aunque su autor, señor Junyent, dejó, por otra parte, bien acreditada su pericia.⁵⁴⁴

Pese al grandioso éxito, se dieron tan sólo seis representaciones del *Tannhäuser*, debido a que los principales artistas –Lina Pasini y Francesc Viñas– tenían que partir a Lisboa a asumir otros compromisos profesionales. Bernis compensó al entusiasmado público liceísta representándola nuevamente a finales del año, durante la temporada 1908-1909, manteniendo prácticamente todo el elenco de artistas, a excepción de Wolfram, que fue representado por el barítono Ramón Blanchart.⁵⁴⁵

Las escenografías de Junyent para *Tannhäuser* serán de las más recordadas de su trayectoria y las más reproducidas por la historiografía posterior como ejemplo ilustrativo de sus trabajos.

⁵⁴⁴ *Almanaque del Diario de Barcelona para 1909*. Barcelona: Impr. del Diario de Barcelona, p. 88.

⁵⁴⁵ *Cfr.* Programa de la temporada de 1908 a 1909 Archivo de la Sociedad del Gran Teatro del Liceo. Disponible en línea: <<https://ddd.uab.cat/record/133846>> [Fecha de consulta: 07/09/2019].