



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.

2. LA ESCENOGRAFÍA EN LA BARCELONA DE ENTRE SIGLOS

2.1 La escuela catalana de escenografía realista

És el mon de la perspectiva lineal rigorosa i subtil, de la degradació atmosfèrica sàvia en els perfils i detalls, de la minuciositat arqueològica en la reproducció d'èpoques i estils històrics, de les composicions espacials efectistes esgraonades i fragmentades profusament per tots els racons i nivells de l'escenari, de la pintura acuradíssima de detalls de realisme sorprenent, de relleus falsos i buits inexistents —els «trompe l'oeil» ficticis—, de llums pintades en els telons a manca de llum artificial dirigida... Tot un saber ric en trucs i fantasia [...]. És l'univers de l'òpera, de les comèdies de màgia i de gran espectacle i dels grans drames del teatre català.

Isidre Bravo¹

Como bien ha explicado el conocido historiador de la escenografía catalana Isidre Bravo, la escuela catalana de escenografía realista, de la que Oleguer Junyent llegaría a ser uno de los máximos exponentes, se fraguó durante la segunda mitad del siglo XIX. Su desarrollo fue fruto de la maduración de un grupo de escenógrafos nacidos en los años treinta: Marià Carreras, Francesc Pla, Joan Ballester y Francesc Soler i Rovirosa, los cuales experimentaron una doble influencia. Por un lado, la italiana, transmitida especialmente a través de Josep Planella, escenógrafo titular del Liceo de Montesión en 1837 y del Teatro Principal en 1840.² Por otro, la francesa, a partir de las llegadas a Barcelona de Louis-Lucien Penne en 1840 y en 1847 de Henri Philastre, Charles Antoine Cambon y Félix Cagè; estos últimos tras ser contratados por la burguesía catalana, patrocinadora de la construcción del Gran Teatro del Liceo, para encargarse de las escenografías de las primeras temporadas, y cuyos trabajos fascinarían a jóvenes como los antes citados.³

Hasta ese momento la hegemonía de la escenografía italiana en los teatros barceloneses había sido absoluta desde que, a principios del siglo XVIII, Ferdinando Galli Bibiena trajera sus osadas composiciones barrocas —marcadas por la nueva perspectiva oblicua, fugas y tensiones dinámicas desconcertantes— e inculcara sus enseñanzas a Antoni Viladomat, quien es considerado por muchos como el auténtico precursor de la escenografía catalana.⁴ Viladomat transmitió lo aprendido a sus discípulos, los hermanos Tramulles,⁵ y estos, a su vez, a Pere Pau Muntanya.⁶

¹ BRAVO, I. *Esbossos i teatrins*, op. cit., pp. 12-13.

² Josep Planella escribió el tratado *Exposición completa y elemental del Arte de la Perspectiva y aplicación de ella al arte escénico* (Barcelona: Imprenta de Joaquín Verdagué, 1840), en el que se basó la enseñanza de la escenografía durante mucho tiempo. Su biografía fue publicada en 1875 (Barcelona: J. Jepús).

³ Cfr. BRAVO, I. GRAELLS, G. J. (eds.) *Cinc escenògrafs catalans: Francesc Soler i Rovirosa, Fèlix Urgellés, Maurici Vilomara, Salvador Alarma, Oleguer Junyent*, op. cit., p. 1.

⁴ Sobre la influencia de Galli Bibiena en Antoni Viladomat vid. MIRALPEIX, F. *El pintor Antoni Viladomat i Manalt (1678-1755): biografia i catàleg crític*. Tesis doctoral. Girona: Universitat de Girona, pp. 70-76. Vid. también: BRAVO, I. *L'Escenografia catalana*, op. cit., p. 32.

⁵ Los hermanos Manuel y Francesc Tramulles fueron los discípulos más avanzados de la academia privada de dibujo, pintura y perspectiva dirigida por Viladomat, alternativa progresista al Colegio de Pintores. Realizaron numerosas escenografías para el Teatro de la Santa Cruz de Barcelona, del que Manuel fue nombrado escenógrafo titular en 1760, cargo que ejerció hasta el incendio del teatro en 1787. Además,

Una segunda oleada de impacto de la escenografía italiana se produjo con la llegada en 1800 de Giuseppe y Francesco Lucini y de Cesare Carnevali, representantes de la corriente neoclásica en Italia. Habían sido contratados por la nueva empresa del Teatro de la Santa Cruz y propugnaban «una escenografía de noblesa monumental, feta de rigor lineal, equilibri i rebuig de la fantasia i l'artifici»,⁷ influenciada por las ideas de Milizia, Winckelmann y Mengs. Bonaventura Planella y Pau Rigalt, alumnos de Pere Pau Muntanya en Llotja, se impregnaron de este neoclasicismo que, frente a los excesos del barroco, optaba por la verosimilitud, la proporción y la ordenación ponderada de los elementos. En escenografía, estos aspectos se traducían en diafanidad, fruto de un cálculo razonado y riguroso de las líneas y las plantas del decorado y de un retorno al imperativo del dibujo.⁸

En 1840 llegó el primer escenógrafo francés, Louis-Lucien Penne, que revolucionó la escena catalana e introdujo plenamente la orientación romántica: «excita els sentits del públic amb decorats plens de fantasia i color, de gran diversificació formal i amb un recuperat sentit sorpresiu del dinamisme escènic».⁹ La brillante entonación de sus decoraciones contrastaba con la «monotonía y la tristeza de la escuela que habían consolidado Giuseppe y Francesco Lucini».¹⁰ A pesar de estar formada en la escuela italiana, la siguiente generación de escenógrafos catalanes, integrada principalmente por Josep Planella, hijo de Bonaventura Planella; Lluís Rigalt, hijo de Pau Rigalt; Eusebio Lucini, hijo de Francesco Lucini; Lluís Bru; Domènec Sert y Francesc Malató, acabó dejándose conquistar por Penne. De esta forma, pasaron a cultivar plenamente «el gust romàntic pels climes emotius definits per la llum i la veritat alhora profunda i pintoresca de la naturalesa»¹¹ en los nuevos teatros que se crearon en Barcelona tras la desamortización.

ambos fueron promotores de la primera escuela pública de arte, antecesora de la Llotja. Para más información sobre los hermanos Tramullas *vid.* TREPAT, A. «L'òpera al Teatre de la Santa Creu de Barcelona en el període d'entreguerres: aproximacions a l'escenografia de Manuel i Francesc Tramullas (1750-1790)». En: *Actes del VII Congrés d'Història Moderna de Catalunya: Catalunya, entre la guerra i la pau, 1713-1813*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2013, pp. 888-904; TREPAT, A. «Els germans Tramullas i l'escenografia del segle XVIII. L'escenografia en l'òpera del Teatre Principal de Barcelona». Trabajo de la asignatura «Arts plàstiques i música» del Máster en Estudios Avanzados en Historia del Arte, incluido como anexo en el Trabajo Final de Máster titulado *Manuel i Francesc Tramullas. Estat de la qüestió. Del Segle XVIII a l'actualitat*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2013; ALCOLEA, S. *La pintura en Barcelona durante el siglo XVIII. Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, vol. XV (parte 2). Barcelona: Seix Barral, 1959-1960, pp. 182-189; BRAVO, I. *L'Escenografia catalana*, *op. cit.*, p. 40.

⁶ Consiguí la plaza de ayudante de director de la Escola Gratuïta de Disseny i Arts Nobles (nombre que tenia entonces la Llotja) en 1775 y se convirtió en director de la misma en 1797.

⁷ *Cfr.* BRAVO, I. GRAELLS, G. J. (eds.) *Cinc escenògrafs catalans...*, *op. cit.*, p. 1.

⁸ *Cfr.* BRAVO, I. *L'Escenografia catalana*, *op. cit.*, p. 37. Más tarde, Planella y Rigalt incorporaron los primeros rasgos de exotismo, color y expresividad lumínica del romanticismo naciente.

⁹ BRAVO, I. GRAELLS, G. J. (eds.) *Cinc escenògrafs catalans...*, *op. cit.*, p. 2.

¹⁰ RÀFOLS, J. «La documentació històrica de Francisco Soler y Rovirosa», *Anales y Boletín de los Museos de Arte Barcelona*, vol. I, núm. 1, 1941, p. 36.

¹¹ *Cfr.* BRAVO, I. GRAELLS, G. J. (eds.) *Cinc escenògrafs catalans...*, *op. cit.*, p. 2.

La hegemonía francesa se asentó definitivamente con la llegada en 1847 de los citados Philastre, Cambon y el discípulo de este último, Cagé. Estos trajeron de París los descubrimientos lumínicos y ópticos derivados de los dioramas de Daguerre. Fueron también los precursores de una escuela pictoricista que supeditaba el rigor perspectivo a la verdad o la naturalidad visual de los espacios representados y a la creación plástica de un clima dramático.¹² Sus trabajos se caracterizaron por una inmersión emotiva de los lugares pintados en la atmósfera interior de las obras –el color local–¹³ y por una amplitud panorámica del fondo y una suntuosidad cromática desconocida hasta ese momento.¹⁴

Aunque en 1850 Philastre y Cambon regresaron a París,¹⁵ Cagé se quedó en Barcelona, donde permaneció hasta su fallecimiento, trabajando como escenógrafo titular del Liceo y en otros teatros de la ciudad. Félix Cagé, Josep Planella y Lluís Rigalt se convirtieron en los referentes de los primeros escenógrafos catalanes de la escuela realista: los ya mencionados Carreras, Pla, Ballester y Soler i Rovirosa.¹⁶ Todos ellos, afianzados en los conocimientos adquiridos de sus predecesores, supieron crear escuela y fueron maestros de maestros en una cadena sin interrupción.

El más destacado de todos ellos fue Francesc Soler i Rovirosa (fig.4), que elevó la escenografía catalana a unas cotas cualitativas muy elevadas.¹⁷ Su taller se convirtió en el centro neurálgico en el que se formaron los jóvenes que protagonizaron la labor escenográfica de los principales teatros, entre ellos, Oleguer Junyent, quien fue su discípulo predilecto, y Salvador Alarma.

¹² *Ibid.*, p. 2.

¹³ «El tret fonamental de l'escenografia romàntica [...]: la veritat dels llocs, la precisa materialització de les seves formes, dels seus colors i del seu esperit. Així es com cal entendre el famós concepte de “color local”; no només la veritat física que diferencia amb precisió un lloc i una època d'uns altres, sinó la veritat moral, el seu aroma, el seu misteri, traduït mitjançant el color, la llum, els detalls i les estructures, i traduït d'una manera intensa». BRAVO, I. *L'Escenografia catalana, op. cit.*, p. 75.

¹⁴ *Cfr.* BRAVO, I. *L'Escenografia catalana, op. cit.*, p. 76.

¹⁵ En 1862 Francesc Soler i Rovirosa acudiría a formarse al taller de Cambon, entonces asociado con Thierry. En sus notas manuscritas, afirmaba que ambos escenógrafos se complementaban mutuamente y señalaba: «dos románticos buscan el color local, Cambon obtiene el carácter, Thierry obtiene el color por estudios directamente del natural». *Cfr.* RÀFOLS, J. «La documentació històrica de Francisco Soler y Rovirosa», *op. cit.*, p. 35.

¹⁶ Una aproximación biográfica de ellos puede consultarse en: BRAVO, I. *L'Escenografia catalana, op. cit.*, pp. 80-81.

¹⁷ La obra de referencia sobre Francesc Soler i Rovirosa es la monografía que llevó a cabo Feliu Elias i Bracons en 1931, titulada *La vida i obra de Soler i Rovirosa*. Barcelona: Seix Barral, 1931. Cuando el escenógrafo falleció, la revista *Hispania* le dedicó un número monográfico (núm. 44, 15/12/1900). El primer estudio sobre él fue el de FRANCÉS, J. *Un maestro de la escenografía: Soler y Rovirosa*. Barcelona: Imprenta de la Casa Provincial de Caridad, 1928. También se aborda su figura en trabajos más amplios sobre escenografía catalana como el de RÀFOLS, J. «La documentación histórica de Francisco Soler y Rovirosa», *op. cit.*, pp. 31-42; BERTRAN, M.J. «Museu del Teatre: l'escenografia catalana», *Bulletí dels Museus d'Art de Barcelona*, núm. 9, 02/1932, pp. 50-57; BRAVO, I. *L'Escenografia catalana, op. cit.*, p. 82. Pese a ser el escenógrafo catalán más importante del siglo XIX y el maestro de toda la generación posterior su biografía y trayectoria profesional todavía está pendiente de un estudio en profundidad en una Tesis Doctoral.



Fig. 4 Retrato de Francesc Soler i Rovirosa en su madurez. Fuente: ELIAS, F. *La vida i obra de Soler i Rovirosa*. Barcelona: Seix Barral, 1931.

Pero Soler i Rovirosa no sólo influyó en las nuevas hornadas de escenógrafos, sino también en los de su misma generación, entre los que podemos destacar a Miquel Moragas, Fèlix Urgellés, Joan Francesc Chía y, sobre todo, a Maurici Vilomara, quien también tuvo un ascendente importante sobre Junyent.¹⁸

La escuela de escenografía realista tuvo una presencia muy longeva en Cataluña, perpetuándose hasta entrados los años cuarenta del siglo XX. No obstante, si bien fue la opción predominante en los teatros, no fue la única. En paralelo se desarrollaron una serie de iniciativas renovadoras, con un gran protagonismo de la propuesta simbolista de Adrià Gual, pero destacando también el decorativismo¹⁹ y, en un plano mucho más secundario, el expresionismo, entre otros «ismos», o las investigaciones de Adolphe

¹⁸ La figura de Maurici Vilomara ha sido estudiada en profundidad por Jordi Ribera Bergós en su Tesis Doctoral titulada *L'escenògraf Maurici Vilomara* (Barcelona: Universitat de Barcelona, 1999). Una biografía de los escenógrafos mencionados puede consultarse en: BRAVO, I. *L'Escenografia catalana, op. cit.*, pp. 80-82.

¹⁹ De acuerdo con Isidre Bravo, el decorativismo se basaba en una «recerca quasi exclusivament formalista que tenia molt a veure amb les reivindicacions esteticistes –gairebé es tractava de “l'art per l'art”– que el teatre europeu, i especialment els ballets russos, havien protagonitzat durant la primera dècada del nou segle [...]. No es tractava d'una intensificació dramàtica a partir d'elements plàstics sinó de la creació artística de simfonies visuals internament harmonioses pel ritme dinàmic de les composicions de línies i masses, per l'accentuació desproporcionada o paròdica, però ben travada, d'alguns motius i per la brillant o subtil polifonia dels seus colors, que en principi no tenien res a veure amb la gamma cromàtica de la realitat, ni en el terreny dels llocs ni en el vestuari». Se dio principalmente en la revista «[...] un gènere essencialment caricaturesc i de evasió, que cercava en la vistositat la complaença dels sentits», pero también la comedia ligera, el drama y sobretodo la danza «fet teatral decorativista per excel·lència que va trobar en les estilitzacions déco un vehicle coreogràfic i escenogràfic de primer ordre». BRAVO, I. *L'Escenografia Catalana, op. cit.*, p. 202.

Appia y Edward Gordon Craig, entre otras. Estas comenzaron a aparecer en los últimos años del siglo XIX y principios del XX con la irrupción del Modernismo y representaron una oposición radical al realismo imperante, instaurando un nuevo procedimiento fundamental basado en la distorsión de líneas y colores; distorsión que, tanto si era entendida como deformación, esquematismo, estilización o síntesis, acabó definitivamente con el *trompe l'oeil* ilusionista del realismo.²⁰

Así, frente a las opciones más regeneracionistas enmarcadas en la modernidad, la iniciativa realista se encuadraba dentro de una concepción escenográfica «tradicional».²¹ Dicha concepción entendía históricamente el decorado escenográfico básicamente como un elemento de lucimiento de los efectos de ilusión pictórica, totalmente acorde con los gustos de la época. Y es que el público que acudía al teatro, principalmente el de la alta burguesía, demandaba ornamentaciones exuberantes y los escenógrafos correspondían a sus deseos con escenografías de gran impacto visual. De esta forma, los escenógrafos que lograban un mayor reconocimiento social eran aquellos cuyas decoraciones despertaban más exclamaciones de admiración al levantarse el telón. En este sentido, Francesc Soler i Rovirosa era uno de los más aclamados por la espectacularidad de sus decoraciones, sobre todo las que llevó a cabo para las comedias de magia.

Tal y como ha señalado Solanilla, la escenografía así entendida tan solo era testigo externo de la acción, no participaba directamente en ella, ni intervenía en el drama ni condicionaba los hechos ni los personajes. No se planteaba, en definitiva, las finalidades del dispositivo escenográfico ni adoptaba la sugestión o la expresión como nuevos objetivos que sí abordaba, en cambio, la escenografía más vanguardista. En la escenografía realista todos los matices estilísticos de la pintura escenográfica acababan siendo englobados en una idea fundamental: el concepto pictórico-ilustrativo puramente

²⁰ Para más información acerca de las opciones más renovadoras de la escenografía catalana de principios del siglo XX véase la Tesis Doctoral de Anna Solanilla, en la que analiza en profundidad los fundamentos de la nueva escenografía simbolista a través de la figura de Adrià Gual, su introductor en Cataluña. En ella señala Solanilla: «Per a l'escenografia des del naturalisme, la realitat era font de recreació directa i un referent per mimetitzar; en canvi, el simbolisme es desplaça de la descripció d'una realitat preexistent a concebre la creació escenogràfica com un espai per visualitzar les "harmonies interiors", imatges irrealment de sentiments i emocions, "de lo supra o de lo extra-natural" —que expressa Joan Sardà—, del que és per als decadents allò realment natural i autènticament veritable [...]. L'escenògraf del teatre simbolista desplaça l'atenció cap a la recerca de l'expressió a l'escena, de l'emoció sincera i d'una naturalesa íntima que no té limitacions formals, les quals només es poden veure acotades per les limitacions de les capacitats de l'imaginari del creador. El simbolisme, com el romanticisme, serà una tendència que es trobarà en un estat "d'indefinió" formal, sense estil, són moviments artístics que visualitzen actituds morals». *Vid.* SOLANILLA, A. *L'Escenografia simbolista d'Adrià Gual, op. cit.*, pp. 91 y 95. Sobre la escenografía de las vanguardias véase también BRAVO, I. *L'Escenografia Catalana, op. cit.*, pp. 180-183.

²¹ De acuerdo con Anna Solanilla, el concepto de escenografía tradicional en el siglo XIX se configura a partir de la idea de la escenografía como decorado pintado con fines ilusionistas y vinculada al teatro a la italiana (Renacimiento). La finalidad de la escenografía tradicional es la recreación del lugar mediante la ilusión óptica de la representación pictórica de la perspectiva, el claroscuro y los procedimientos de fragmentación del decorado en telones y otros elementos de tramoya y/o maquinaria escénica. *Cfr.* SOLANILLA, A. *L'Escenografia simbolista d'Adrià Gual, op. cit.*, p. 28.

descriptivo de «escenografía-cuadro».²² El propio Soler i Rovirosa definió la escenografía en esos términos: «La decoración en el teatro no es más que el fondo del cuadro; los artistas son sus figuras».²³

¿Pero qué rasgos caracterizan a la escenografía realista? Esta se fundamentaba principalmente en el empleo de la perspectiva, el *trompe l'oeil*, el detallismo, el perfeccionismo técnico, el gusto por la anécdota y la búsqueda del dato histórico, todo en aras de conseguir el máximo grado de verosimilitud posible. La perspectiva, sistema de representación esencial para la escenografía desde el Renacimiento, alcanza con la escuela realista una sutileza extraordinaria en comparación con la rigidez de las décadas anteriores y se hace «atmosférica», teniendo en cuenta la degradación de intensidades en las líneas y el color operada por el ambiente que baña los objetos.²⁴

El *trompe l'oeil*, es decir, el arte del engaño a través de efectos ópticos, en estos momentos logra niveles de ilusionismo sorprendentes. Las escenografías contarán, a su vez, con profusión de detalles representados de forma minuciosa y con tendencia al anecdotismo descriptivo. Se prestará gran atención a la veracidad histórica, teniendo el anacronismo como un tabú.²⁵ Maurici Vilomara, señalaba en este sentido:

[...] tot havia de resultar impecable inclús els accessoris simulats han de satisfer aquells que els fan servir en la vida real; els mobles cal que tinguin estil; els tapissos, així com els cortinatges, han d'ésser de la qualitat de les teles representades, els metalls, amb la lluentor que els és pròpia; els cels, les transparències de les hores figurades, les entonacions generals han d'harmonitzar amb l'esperit de l'acció, i la vegetació, roques,

²² *Ibid.*, p. 30.

²³ SOLER i ROVIROSA, F. «Escenografía», *La Vanguardia*, 19/03/1893, p. 4.

²⁴ Este es un aspecto que hereda del Romanticismo. Hay que puntualizar, no obstante, que el ideario romántico (el arte como resultado de la subjetividad del artista, como medio de expresión de sus sentimientos e ideales) no se materializó «como tal» en la escenografía. Esta continuó siendo fundamentalmente descriptiva durante el periodo, debido básicamente a la insuficiente madurez reflexiva de los pintores-escenógrafos sobre su trabajo, y no logró alcanzar la función expresiva que sí alcanzó en las demás artes. En este sentido, tal y como ha señalado Anna Solanilla: «L'escenografia [...] durant tot el segle XIX oscil·larà formalment entorn d'una imitació de l'estil pictòric romàntic i només dins aquesta mediocritat és quan el decorat tradicional rebrà certa influència del *Sturm und Drang* (Tempesta i Violència) del romanticisme alemany i francès, que atribueix a la pintura escènica certa capacitat "d'impacte emotiu". Això significa que en la realització de la pintura escenogràfica es posa un cert accent en les capacitats expressives del color i s'incorpora, a l'hora d'il·lustrar la descripció del lloc, un cert tractament atmosfèric. És a dir, a l'hora de pintar els decorats, s'afegeixen als efectes només preocupats per la descripció racional del lloc (perspectiva i clarobscur), la suggestió d'una atmosfera pictòrica. [...] Les visions romàntiques, doncs, accentuaran el caràcter emotiu del color i el gust per l'exageració dels valors pictòrics del decorat, la qual cosa significava promoure la sensibilitat pels efectes psicològics del color i la relació entre color i llum. Es desplaçaven, així, les convencions de la versemblança dels recursos il·lusionistes perspectius neoclàssics vers les inquietuds del color-pintura gràcies a ser un dels elements més eficaços en el "sacsejament emotiu". Aquesta és la màxima de l'escenografia tradicional il·lustrativa durant el període romàntic: l'impacte visual de l'espectador per mitjà de la impressió del color i els efectes espacials de la llum pintada». SOLANILLA, A. *L'Escenografia simbolista d'Adrià Gual*, op. cit., pp. 35 y 37. Para más información sobre la escenografía durante el periodo romántico *vid.* BRAVO, I. «L'escenografia de l'espectacle romàntic a Catalunya». En: *El Romanticisme a Catalunya*. Barcelona: Pòrtic, 1999, pp. 102-107.

²⁵ *Cfr.* BRAVO, I. *L'Escenografia catalana*, op. cit., p. 77.

aigües, camins, fulles i fullaraques, totes les construccions han d'ésser adients al país on es desenvolupa l'acció, a l'època de l'any i al temps.²⁶

De acuerdo con Isidre Bravo:

Filla d'unes circumstàncies tècniques i socials determinades, al gust d'una burgesia industrial satisfeta i convençuda de la seva capacitat tècnica, fou una escenografia de teles pintades i envarillades damunt de bastiments de fusta, distribuïda per l'escenari en forma de bastidors laterals, bambolines penjades, rompiments en arc, visuals obliqües, aplics i formes diverses, «forillos», aletes, telons de fons, telons curts, que fragmenten en direccions diverses l'espai escènic, esdevingut complex per la presencia creixent d'un element fonamental a partir de la segona meitat del segle, el practicable –rampes, escales o passeres dissimulades darrera d'aplics pintats– que permet dur l'acció a llocs elevats de l'espai escènic i realitzar cada vegada millor l'ideal que, dia rere dia, es precisava: el realisme dels llocs representats, saludat pels crítics teatrals amb dos qualificatius repetits durant dècades: la «propietat» històrica o ambiental dels llocs pintats i la «veritat» de les formes, detalls i colors. Realisme assolit, doncs, a través de l'hàbil distribució d'elements, del caràcter anecdòtic i descriptiu de les formes pintades, de la capacitat de reproduir la llum i les ombres i, sobretot, pel domini de dos recursos bàsics d'aquesta tendència escenogràfica: les subtils deformacions de la perspectiva i l'art en la pintura de falsos relleus, elements que tenien en compte –enganyant-los– els mecanismes òptics de la visió humana.²⁷

Las innovaciones técnicas de la luz de gas y los primeros intentos de luz eléctrica que llegaron en los años setenta del siglo XIX fueron, a su vez, primordiales en aquel momento, ya que la luz cada vez más controlada permitía iluminar con cierta intención el decorado y, por tanto, se lograba que el color sobresaliera. De esta manera se hicieron más visibles los efectos pictóricos y se acentuaron los tratamientos atmosféricos y la impresión de profundidad en los decorados.²⁸ Francesc Soler i Rovirosa fue el principal implantador de la luz Drumond (precursora de la electricidad), y no sólo de sus posibilidades para la experiencia dramática de las representaciones, sino en su disputa para limitar la luz en la zona del escenario –que en los años noventa seguía estando iluminada–. Así, fue el primero en dejar a oscuras la sala para centrar la atención del auditorio sobre la escena, un polémico avance que le hizo objeto de numerosas críticas.²⁹

²⁶ MORAGAS, R. «Siluetes del Liceu. Quan el mestre de l'escenografia, Maurici Vilumara, em parlava de Prim, Fortuny, Clave i Letamendi», *Meridià*, núm. 36, 16/09/1938, p. 3.

²⁷ Cfr. BRAVO, I. GRAELLS, G. J. (eds.). *Cinc escenògrafs catalans...*, *op. cit.*, pp. 2-3. Véase en el apartado de anexos el glosario terminológico.

²⁸ Cfr. SOLANILLA, A. *L'Escenografia simbolista d'Adrià Gual*, *op. cit.*, p. 49.

²⁹ Constituyen un testimonio en este sentido dos de las pinturas de Ramón Casas que ornamentan el antiguo *fumoir* del Círculo del Liceo, conocido como «La Rotonda», cuyo programa se basa en la Música como hilo argumental. Casas las pintó entre 1901-1903 y en una de ellas representó el interior de la sala del Teatro Novedades y en otra el interior de la del Gran Teatro del Liceo durante la representación, vistos ambos desde los palcos y protagonizados por figuras femeninas engalanadas para la ocasión. En ambos casos se muestran las luces encendidas, y es que estos teatros eran a principios de siglo lugares donde la *gente bien* acudía para «ver y ser vista», por lo que en su momento la propuesta de Soler i Rovirosa de dejar

Oleguer Junyent se formó en la escuela realista e inició su trayectoria como escenógrafo cuando esta era la que predominaba con más fuerza. A medida que avanzaron las primeras décadas del siglo XX, el realismo pervivió bajo dos variantes: una más estricta, personificada en Maurici Vilomara, Fèlix Urgellès, Joan Francesc Chía, Salvador Alarma, y en el figurinista Lluís Labarta; y otra más abierta a evoluciones de matiz en el tratamiento de los detalles y en el empleo poco objetivo del color. Es dentro de esta segunda variante, en la que también alternó puntualmente Alarma, donde podemos situar a Junyent. Sus escenografías, si bien se iniciaron con esa adscripción a la gran escuela tradicional del realismo, evolucionaron rápidamente hacia valores expresivos más libres.³⁰

Como señaló muy acertadamente Anna Solanilla: «Sembla que l'Oleguer Junyent va ser l'escenògraf tradicional més conscient de la necessitat de desenvolupar una ideologia estètica en el treball escenogràfic».³¹

la sala a oscuras se vivió como una aberración. Para más información acerca de la introducción de la iluminación en las salas de teatro *vid.* ARREGUI, J.P. «Luminotecnia teatral en la primera mitad del siglo XIX: de la herencia barroca a la introducción del gas», *Stichomythia*, núm. 3, 2005, pp. 1-49.

³⁰ La primera posición «estricta» se prolongó en aquellos escenógrafos discípulos del realismo que no fueron especialmente innovadores a nivel formal, como el tándem Brunet-Pous, Josep Rocarol y Ros i Güell, hasta el epígono de Mestres Cabanes. La opción más «flexible» pervivió, además de en Junyent y Alarma, en el tándem Bulbena-Girbal y Sabatés, entre otros, y en el figurinista y escenógrafo Alexandre Soler, hasta el epígono de Andreu Vallvé. *Cfr.* BRAVO, I. *L'Escenografia catalana*, *op. cit.*, p. 180.

³¹ SOLANILLA, A. *L'Escenografia simbolista d'Adrià Gual*, *op. cit.*, p. 54.

2. 2 El proceso de creación en la escenografía tradicional

Només els qui ho havem passat podem donar fe del que significa la freqüentació dels llocs on s'executen i apilen els elements del teatre, que després hauran de constituir els conjunts imaginats per tu. Tallers d'escenògrafs, sastreries, magatzems de mobles i d'atuells de totes menes, on t'entrebanques amb corones d'emperador i terrissa de la més baixa estofa: perruquers, sabaters i armers, entre altres, talment partícules del teu cervell, disseminades arreu, i no sempre tractades com voldries. Escales estretes; graons desiguals; carrers inurbans; veïnats poc doctes... oh! quan en surts, com respires a pler!

Adrià Gual³²

Oleguer Junyent inició su trayectoria como escenógrafo en los albores del siglo XX, dedicándose a esta faceta artística hasta poco antes del estallido de la Guerra Civil. Como hemos comentado, la escenografía que primaba en aquellos años en Barcelona se enmarcaba en los parámetros formales del realismo. Junyent pertenece a esta escuela, si bien es cierto que fue uno de los escenógrafos que se mostró más abierto a experimentar y evolucionar, como iremos viendo a lo largo de la Tesis. A esta corriente escenográfica nos hemos referido como «tradicional» en contraposición a las tendencias más «modernas» o «vanguardistas» que se estaban desarrollando contemporáneamente en Europa. Estas comenzaron a introducirse en Cataluña de la mano de Adrià Gual y su compañía del Teatre Íntim, con su propuesta de cambio hacia una escenografía simbolista basada no ya en la ilustración sino en la sugestión, en la creación de una atmósfera. No obstante, durante algún tiempo Gual fue más bien un caso aislado y su posicionamiento no comenzó a arraigar hasta más avanzado el siglo XX, cuando las corrientes vanguardistas penetraron con más fuerza, sobre todo a partir de la llegada de los ballets rusos.

En este apartado nos vamos a centrar en la metodología de trabajo seguida por los escenógrafos adscritos a la escuela tradicional vinculada al realismo. En la práctica, la creación de sus obras respondía a un procedimiento cuyos diferentes pasos eran seguidos y respetados en mayor o menor medida. En consecuencia, su consideración nos permite aproximarnos al proceso de creación de Oleguer Junyent.

2.2.1 De la idea a la realización

Cuando el escenógrafo recibía un encargo, lo primero que debía hacer era examinar en profundidad el texto de la obra o libreto —en el caso del género lírico— para interiorizar el argumento y el lugar y época en el que acontecía la acción, así como para estudiar todos los movimientos que el autor había introducido. La mayoría de las veces los textos y/o libretos iban acompañados de acotaciones o *didascalia* —es decir, de indicaciones que

³² GUAL, A. *Mitja vida de teatre. Memòries*. Barcelona: Aedos, 1960, p. 108.

precedían cada acto o cuadro—. Habitualmente estaban redactadas por el autor y los escenógrafos, por lo general, debían seguir las al pie de la letra.³³ En ellas se clarificaban o precisaban aspectos relativos a la decoración, las actitudes y gestos de los intérpretes, el ritmo de la representación, la iluminación o el momento en el que se desarrolla la acción.³⁴

Así, por ejemplo, cuando en una entrevista realizada a Mestres Cabanes —el último gran escenógrafo de la escuela catalana realista— se le preguntó si antes de llevar a cabo una escenografía wagneriana estudiaba lo que había dicho Wagner, el artista respondió:

No faltaría más. Él indica claramente en el libreto lo que quiere. Antes de empezar una escenografía me lo conocía de memoria. Ahora nadie hace caso. Yo me ceñía siempre a lo que decía Wagner, y si era un abeto o un roble, hacía lo que él indicaba.³⁵

Otro valioso testimonio en este sentido aparece recogido en la biografía de Francesc Soler i Rovirosa, el maestro de Junyent y de los principales escenógrafos de la escuela catalana. Este, de acuerdo con Feliu Elías:

Començava per empapar-se de la lectura de l'obra dramàtica que calia escenografiar, i aquesta feina era feta amb tan bona fe que per dolent que fos el text que li era donat a il·lustrar s'hi identificava per complet; com si fos un actor, s'identificava àdhuc amb els personatges, amb la intenció, amb la idea de l'autor. En la seva conferència de l'Ateneu ho declara ben explícitament: «No debe olvidar nunca el escenógrafo lo que se ha propuesto el autor al escribir su obra, ya sea en conjunto, ya en sus más pequeños detalles; y es indispensable ajustarse a sus indicaciones porque, según decía Émile Augier “todo lo que pone de su parte el artista, se lo quita al autor.... A este fin, director de baile, pintor, dibujante y maquinista, deben todos secundar la imaginación del creador, siguiendo y perfeccionando la idea madre del poeta [...]”». Després d'haver-se ben

³³ Para algunos «los escenógrafos deben penetrar profundamente en las ideas de los creadores de la obra para dar forma a la imagen escénica. Sí, debe ser el responsable creador de lo que el espíritu del poeta o del compositor ha dictado, no apartándose nunca del camino que ellos han trazado, sin actuar con autosuficiencia alejándose de lo que la obra exige. El escenógrafo es responsable ante el creador de la obra, y ante el público. Debe cumplir hasta lo máximo la petición de ambos: fidelidad a la obra, y también a la sensibilidad del espectador, al que debe ofrecer lo que con ilusión espera». VON ARENT, B. «Die Kunst im Dritten Reich». Traducido al castellano y publicado por la Asociación Wagneriana bajo el título: «Realización de la escenografía», *Wagneriana* núm. 64, 01/2008. Disponible en línea: <<http://www.associaciowagneriana.com/pdfarticles/realizacionescena.pdf>>. [Fecha de consulta: 03/04/2018]. Esta, no obstante, es una consideración extremadamente conservadora y radical y no se aplica en el caso de opciones más modernas, como la de Adrià Gual. Además, muchos escenógrafos «tradicionales» partían de la *didascalía*, pero innovaban con otros elementos o incluso sugerían cambios al autor.

³⁴ Cfr. GÓMEZ, M. *Diccionario del teatro*. Barcelona: Akal, 1997, p. 13.

³⁵ INFIESTA, M.; MOTA, J. «Entrevista a Mestres Cabanes», *Wagneriana*, núm. 2, 1978. Disponible en línea: <<http://www.associaciowagneriana.com/pdfarticles/entrevistaamestrescabanes.pdf>> [Fecha de consulta: 08/08/2019]. De todas maneras, como señaló Isidre Bravo, Wagner «que [...] es concebía el mateix com un home també d'escena, no va reeixir a obtenir en el terreny de l'escenografia la desmaterialització que hauria hagut de correspondre als seus assoliments en la música i el text. Certament, que amb abundoses indicacions als llibrets i àdhuc amb esbossos de decoracions, hi va intervenir, però tant a Dresde i a Munic com finalment a Bayreuth l'escenografia de les seves obres va restar ancorada, estrictament, en l'anecdòticisme historicista i il·lustratiu», algo que siempre produjo una profunda insatisfacción en el compositor. Cfr. BRAVO, I. «L'escenografia wagneriana a Catalunya», *op. cit.*, p. 15.

imposat de l'obra, Soler i Rovirosa prenia copioses notes manuscrites sobre l'escenificació que el text comanava, sobre el moviment dels personatges i altres que la lectura de l'obra o les sentades prèvies tingudes amb l'autor i l'empresari li suggerien. A continuació es documentava quantiosament en llibres i revistes i també en el seu tresor d'apunts i notes.³⁶

Hay que señalar, no obstante, que Soler i Rovirosa no se limitaba a la lectura, sino que iba más allá y llegó incluso a influir en la modificación de alguna escena, tal y como destacó Adrià Gual –pionero en liberar la escenificación de la literatura–³⁷ en un artículo en el que evocaba al maestro años después:

Per al mestre, l'escenografia no consistia solament a escoltar una lectura, prendre notes dels elements que es feien indispensables per a decorar la obra i, després, realitzar pictòricament la comesa estricta del pintor. No. Ell sabia que el cas escenogràfic és el d'un ambient il·limitat; i no sospitant aleshores la fórmula de l'autor complet que nosaltres sostenim i sostindrem sempre, però si convençut de com eren incomplets els autors amb els quals tractava, ell sabia suplir meravellosament les ineptituds d'aquells entre els qual figurava, en primer terme, la manca de visió d'allò mateix que havien concebut. Per aquest camí, la temptació d'arribar a obtenir un efecte plàstic, moltes vegades li feia aconsellar a l'autor la modificació d'una escena.³⁸

Al igual que Soler i Rovirosa y todos los escenógrafos de su generación y de la anterior, Junyent también se documentaba ampliamente. Como señalaba Bravo: «L'atenció al detall històric o local va fer que els escenògrafs es convertissin en documentalistes que arxivaven fotografies, postals i reproduccions d'arreu del món a la sèrie de gravats i a la

³⁶ ELIAS, F. *La vida i l'obra de Soler i Rovirosa*, op. cit., p. 60.

³⁷ Para Gual «la posada en escena ha de considerar-se un art autònom. Més ben dit: un art que pugui alliberar-se de la relació de dependència que el vincula al text, però que potencii, al mateix temps, uns lligams de complementarietat amb l'obra escrita. Sense la posada en escena el text no concreta “el seu sentit” més profund». BATLLE, C. «L'espai del teatre». En: VV.AA. *Adrià Gual. Mitja vida de Modernisme*. Barcelona: Diputació de Barcelona, 1992, p. 97. En un artículo de los años treinta, Gual señalaba en relación a este aspecto: «“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 cuál, éste se moverá con absoluta independencia para llevar a cabo su cometido». GUAL, A. «Escenografías», *Las Noticias*, 06/09/1932, p. 5.

³⁸ GUAL, A. «Escenografies. Escenografia catalana (I)», *La Veu de Catalunya*, núm. 8252, 04/09/1922 (Ed. Tarde), p. 4. Feliu Elias recoge testimonios de autores que en ocasiones llegaron a cambiar la obra o añadir algún cuadro por indicaciones del maestro escenógrafo: «De tal manera s'identificava Soler amb el manuscrit teatral, diu Apel·les Mestres, que moltes vegades havia suggerit a l'autor algun quadro nou o altres modificacions que aquest gairebé sempre acceptava: Soler i Rovirosa veia damunt de les taules l'obra a escenografiar més lúcidament del que ho veien els més experimentats autors dramàtics, els quals sembla que la solien veure tan sols en la literatura. Les observacions que en aquest sentit deixava anar Soler i Rovirosa convenen a afirmar els testimonis que sempre eren d'una gran penetració i justa. Les persones que coneixien aquelles gestacions teatrals diuen si en assabentar-se de les observacions de l'escenògraf després de conèixer el manuscrit murmuraven sovint: l'obra es salvarà per aquest punt; o bé, després de l'estrena: l'obra no hauria aconseguit tan d'èxit sense aquella modificació. Autors astuts en teatralitat com Guimerà, es refiaven tant de Soler i Rovirosa, que abans que aquest comencés la feina volien parlamentar-hi, escoltar-lo, fer-li preguntes; en fi, sol·licitar-ne la col·laboració. Diu si Guimerà havia escrit algunes obres bo i recolzat en aquesta col·laboració, talment com aquells autors que escriuen una obra dramàtica pensant en determinat actor». ELIAS, F. *La vida i l'obra de Soler i Rovirosa*, op. cit., p. 134, n. 141.

naixent premsa il·lustrada».³⁹ En su taller de la calle Bonavista, donde se conserva su archivo personal,⁴⁰ existen numerosas carpetas repletas de recortes de prensa, fotografías, postales, ilustraciones, grabados, etc., organizadas por temas, que le servían a Oleguer para inspirarse a la hora de diseñar sus escenografías, pero que también nos revelan sus gustos. Explorar esos materiales supone escarbar en la mente de Junyent, tratar de conocer todo aquello que le interesaba, le gustaba o le servía para sus creaciones.

En su caso particular fueron fundamentales para enriquecer su visión artística los viajes y estancias que realizó a lo largo de su vida, en los que aprovechó para llevar a cabo innumerables croquis y dibujos de todo aquello que más le llamaba la atención —un atardecer, un paisaje, una arquitectura exótica, etc.—, y que después serían fuente de inspiración. De todos estos viajes destacará especialmente el realizado alrededor del mundo en 1908 junto con su amigo Mariano Recolons,⁴¹ pero también sus escapadas con su amigo Gustav Skilters y sus largas estancias en Mallorca, entre otros. No en vano, la primera vez que Junyent expuso en las Galerías Layetanas, el crítico de *L'Esquella de la Torratxa* apreció la concepción escenográfica que tenían sus dibujos:

A les Galeries Laietanes, el gran escenògraf Oleguer Junyent exposa una munió de notes recollides en els seus llargs i seguits viatges. Són pintades amb molta traça, lluminoses i boniques de color. Lo que sembla en moltes d'elles, pels temes escollits i el punt de mira en que es col·loca l'estudiant, és que aquelles teles estan prenyades de decoracions.⁴²

Un ejemplo en el que se evidencia claramente la marcada influencia de sus viajes en la concepción escenográfica es el de la ópera *La llama* (1918), de Gregorio Martínez Sierra [cat. 45], cuya decoración para el acto II es deudora directa de su recorrido por la India; pero también lo es de las cuevas mallorquinas la decoración del prólogo del mismo acto, como veremos.⁴³

Junyent, que se formó en la filosofía de Soler i Rovirosa del respeto fiel al texto del autor y sus acotaciones, también llevaría a cabo esa lectura inicial e intercambio de pareceres con el autor y los comitentes. Esto se producía de forma bastante restrictiva cuando se trataba de encargos de escenografías complejas para grandes empresas, como la del Gran Teatro del Liceo. Es el caso, por ejemplo, de las decoraciones de óperas wagnerianas, que debían basarse en el «canon» fijado en Bayreuth y había poco margen para la innovación (aunque, como veremos, siempre encontraremos la huella personal del escenógrafo, principalmente en el uso del color).

³⁹ BRAVO, I. *L'Escenografia catalana, op. cit.*, p. 77.

⁴⁰ Como hemos señalado previamente, su fondo personal se conserva a cargo de sus descendientes y es administrado por Sabine Armengol. A lo largo de la Tesis nos referiremos a él indistintamente como «Archivo Armengol-Junyent» (nombre oficial), como «fondo personal de Oleguer Junyent», o como «archivo de Oleguer Junyent». En caso de citar obras de arte, indicaremos «colección Armengol-Junyent».

⁴¹ Ver el capítulo 5 «Un paréntesis creativo: el viaje alrededor del mundo (1908)».

⁴² «Notes d'art», *La Esquella de la Torratxa*, núm. 2004, 25/05/1917, p. 415.

⁴³ Apartado 6.6 «Junyent y la compañía de Gregorio Martínez Sierra» (1915-1918).

En cambio, cuando se trataba de encargos que procedían de compañías más pequeñas o de nueva creación, solía existir una mayor flexibilidad. Entonces Junyent podía «negociar» con el autor de los textos, el empresario o el director escénico y crear escenografías más innovadoras, sin finalidad descriptiva o utilitaria, sino más acordes con la expresión de una emoción, de un estado de ánimo o de una idea. Un ejemplo en este sentido lo observamos en el decorado del segundo cuadro del acto III de *La Santa Espina*, de Àngel Guimerà [cat. 21], como analizaremos en el apartado correspondiente.⁴⁴

A partir de esa primera «lectura», muchas veces acompañada de intercambios de pareceres con el autor de la misma, en caso de que estuviera vivo, o con el director, el escenógrafo «entraba en escena».

Tal y como escribió Francesc Arola, el trabajo más esencial y más importante del pintor escenógrafo era, sin lugar a dudas, «la creación de la idea, la composición de la obra, la concepción del conjunto y de cada una de las partes que deben integrar la decoración teatral».⁴⁵ Dicha composición, pasaba por varias fases. En primer lugar, el escenógrafo elaboraba los primeros croquis que daban vida a la imagen surgida en su imaginación tras la lectura y que debían conducir a trazar el boceto más acabado. Los croquis eran apuntes de trazado simple y ligero, sin definir los detalles, que generalmente no se coloreaban y que estaban «destinats a copsar l'equilibri mutu de les línies i de les masses, el seu travat correcte i les línies mestres de la concreció historicista».⁴⁶

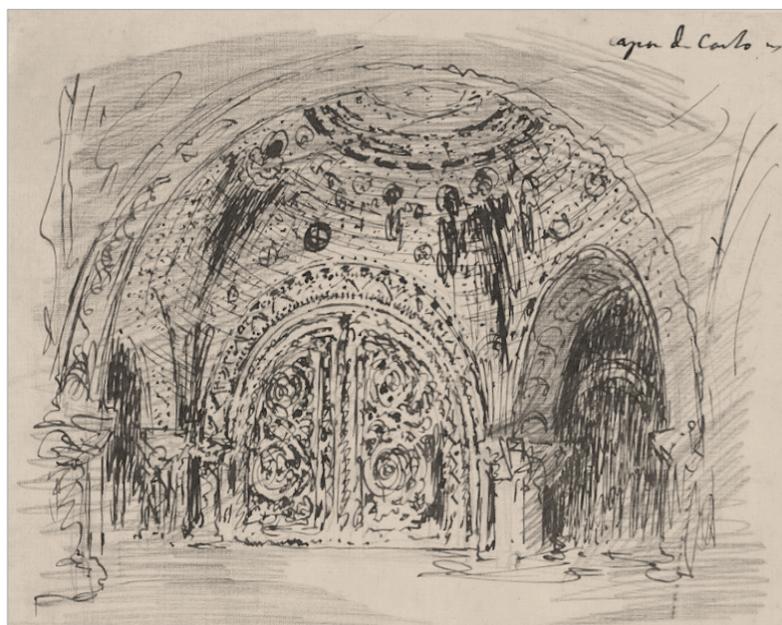


Fig. 5 Oleguer Junyent, Croquis escenográfico para una obra desconocida. Archivo Armengol-Junyent.

⁴⁴ Apartado 4.6 «Espectáculos y Audiciones Graner» (1905-1907).

⁴⁵ AROLA, F. *Escenografía*. Manuales Gallach, vol. 121. Madrid; Barcelona: Calpe, 1920, p. 45.

⁴⁶ BRAVO, I. *L'Escenografia catalana, op. cit.*, p. 172.

Un ejemplo de croquis es el que Adrià Gual, director escénico de *Gala Placidia* en 1909 [cat. 24], facilitó como punto de partida a Junyent y a Vilomara, encargados de diseñar las escenografías.⁴⁷ En otro ejemplo, esta vez realizado por Oleguer Junyent para una obra desconocida, también se hace patente esa idea de bosquejo inicial, sin definir, a modo de primera concepción (fig. 5).

De entre todos los croquis que se realizaban, se seleccionaba uno como base para llevar a cabo el boceto definitivo: «dibuixos acolorits amb les línies totalment establertes i els detalls decoratius acuradament precisats».⁴⁸ Este se presentaba al autor, al empresario del teatro y/o al director de la compañía que contrataba al escenógrafo, para su aprobación.

Una vez aprobados los bocetos, se pasaba a confeccionar la maqueta corpórea o teatrín, paso intermedio entre el esbozo y su realización final. Se trataba de una reproducción a pequeña escala de cada una de las piezas componentes de la escenografía, es decir, de la materialización del boceto en tres dimensiones. En ella se concretaban las diferentes partes que compondrían el decorado, sus medidas y formas, la distancia que las separaría entre sí, su posición más o menos oblicua, la continuación de las líneas de fuga, etc. y permitía, a su vez, estudiar la iluminación más adecuada.⁴⁹ Era, en definitiva, «la plasmació més perfecta de la visió i del sentiment de les formes i de l'espai per part de l'escenògraf abans de la seva realització. Allà on pot reflectir el seu somni acostant-s'hi al màxim, corregir detalls i posicions per expressar-lo millor, o decidir canvis d'última hora».⁵⁰ En este sentido, muchas veces el teatrín modificaba algunos aspectos en relación al esbozo: colores, objetos, posiciones, etc.

Mestres Cabanes puntualizaba que, antes de proyectarse el teatrín, se debía tener en cuenta el teatro al que iban destinadas las escenografías, pues las dimensiones de los escenarios variaban, así como sus posibilidades técnicas –por ejemplo, si el teatro disponía o no de ciclorama– y las distintas modalidades que podían concurrir en la realización y planteamiento de las decoraciones: «En algunas escenas se requieren muchos practicables. Bastará en otras, con un rompimiento. Esto depende de la obra y de los desplazamientos escénicos que puedan plantearse».⁵¹

El teatrín, al igual que el boceto, solía someterse a la aprobación previa del cliente antes de proceder a realizar el decorado en su escala definitiva. Hoy en día los teatrines son el testimonio más valioso que tenemos de las escenografías, pues son lo más cercano que nos queda a la decoración real. El MAE custodia un buen número de ellos donados en vida por los propios escenógrafos –como, por ejemplo, Maurici Vilomara–, por los

⁴⁷ El croquis se conserva en el MAE-Institut del Teatre [Registro: 237916; Topográfico: escE 10]. *Vid.* el apartado 6.1 de la Tesis, «Los Trabajos en el Teatro Novedades».

⁴⁸ BRAVO, I. *L'Escenografia catalana*, *op. cit.*, p. 172.

⁴⁹ *Cfr.* BRAVO, I. *L'Escenografia catalana*, *op. cit.*, p. 172; AROLA, F. *Escenografia*, *op. cit.*, p. 41.

⁵⁰ BRAVO, I. *L'Escenografia catalana*, *op. cit.*, p. 173.

⁵¹ MESTRES CABANES, J. «Cómo se pinta una decoración escénica (1)», *Monsalvat*, núm. 17, 1975, p. 282.

descendientes de estos, por coleccionistas o adquiridos. En el caso de Oleguer Junyent fueron donados, como hemos señalado en el capítulo anterior, en los años 80 del siglo pasado por María Junyent, sobrina y heredera del artista, que también cedió al MAE otros de sus materiales, como esbozos, planos de implantación, etc.

Hay que puntualizar que los teatrines, así como los bocetos y figurines, que hoy tratamos como obras de arte, eran considerados en su momento meras herramientas de trabajo, lo que ha contribuido a que muchos no hayan llegado hasta nuestros días:

Si hi afegim el fet que una bona part de notables escenògrafs no van ser massa conscients de ser artistes, sinó que es consideraven bàsicament treballadors d'un ofici o, en tot cas, artesans, entendrem la gran quantitat de material que s'ha perdut, llençat, extraviat o regalat sense donar-hi cap valor. Això explica que la major part de material que ens ha arribat no té la desitjable identificació mínima, com ara la signatura de l'autor, el títol i autor de l'obra, el teatre que la va produir i la data de producció.⁵²

Es una gran fortuna que ni Oleguer Junyent ni sus descendientes se desprendieran de estos materiales y que María Junyent los legara al MAE para su conservación, pues, además de su valor intrínseco y ante la falta de las decoraciones definitivas, son los que nos posibilitan el poder reconstruir la trayectoria profesional del artista y entender su manera de trabajar. Además nos permiten apreciar las transformaciones que experimentaban sus trabajos en función del comitente, desde proyectos que se adscribían totalmente a la escuela tradicional realista, hasta trabajos que ponen de manifiesto una expresión más genuina y libre, en la que sorprende la madurez de un lenguaje formal propio que alcanzó muy pronto.

Retomando el ejemplo de *La Llama*, en el MAE se conservan algunos fragmentos de teatrín de esta ópera, de los que mostramos dos, a modo ilustrativo. El primero de ellos se corresponde con el telón de fondo del prólogo del acto I. En él figura esbozado el dibujo parcialmente acuarelado, realizado sobre una cuadrícula con las dimensiones a escala reducida del teatro. Junto al fragmento vemos una fotografía con el resultado final (fig. 6). El segundo fragmento consiste en un aplique recortado que representa el palacio del sultán. Junyent dibujó el edificio sobre una cuadrícula en la que marcó, a su vez, las líneas de perspectiva oblicua que indicaban la posición que debía tener en el montaje. En la escenografía final, esta pieza se resolvió con un gran telón pintado, recortado y colocado sobre un gran bastidor que se plantaría sobre la escena, tal y como se aprecia en la fotografía (fig. 7).

⁵² BRAVO, I. *L'Escenografia catalana, op. cit.*, p. 271.

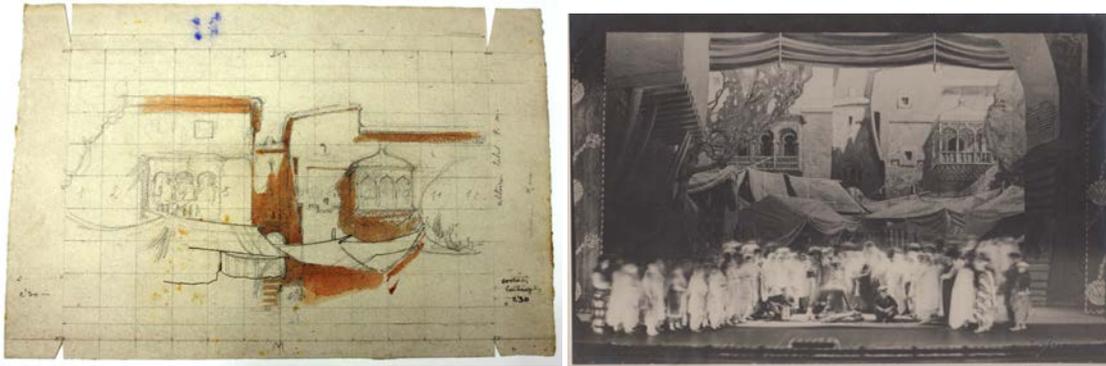


Fig. 6 Izda.: Fragmento de teatrín de la ópera *La llama* que representa el telón de fondo del prólogo del acto I. MAE-Institut del Teatre [Registro: 239028; Topográfico: P6]. Dcha.: Fotografía de escena del prólogo del acto I de *La llama*. Archivo Armengol-Junyent.

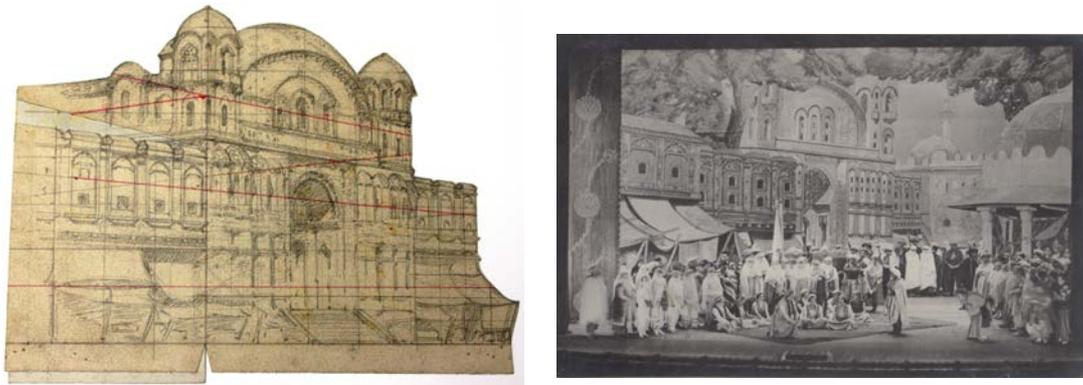


Fig. 7 Izda.: Fragmento de teatrín de la ópera *La llama* que representa el aplique del palacio del sultán (cuadro 1, acto II). MAE-Institut del Teatre [Registro: 239028; Topográfico: P6]. Dcha.: Fotografía de escena del cuadro 1, acto II de *La llama*. Archivo Armengol-Junyent.

En ocasiones hemos podido subsanar la carencia de materiales originales y conocer el resultado final de las escenografías gracias a fotografías tomadas durante la escenificación publicadas en la prensa de la época o conservadas en los archivos. En algunos casos, hemos podido incluso ir más allá y reconstruir algunos de los teatrines con ayuda de la tecnología.

Así pues, continuando con el ejemplo de *La Llama*, de la que, como hemos mencionado, tan sólo se conservan fragmentos de los teatrines,⁵³ las fotografías de escena localizadas en el archivo histórico de la Sociedad del Gran Teatro del Liceo y en el fondo personal del artista nos han permitido reconstruir «virtualmente» algunas de las maquetas (fig. 8).

⁵³ En el MAE- Institut del Teatre, el teatrín catalogado con el topográfico T267 y el número de registro 238618 figura identificado como perteneciente a *la Llama* (acto III, cuadro II); no obstante, se trata de un error de identificación, tal y como hemos podido contrastar gracias a las fotografías conservadas.



Fig. 8 Reconstrucción del teatrín de *La Llama* correspondiente al acto II, realizada con el programa *photoshop*.

Continuando con el procedimiento de creación de la escenografía tradicional, una vez elaborada la maqueta o teatrín, el siguiente paso consistía ya en la realización definitiva del decorado, cuyo reto fundamental era lograr mantener «el somni i l'encís expressats en el teatrí».⁵⁴ En primer lugar se debía encuadrar bien el telón o rompimiento, etc. y cuadrícularse en proporción al metro. Una vez ejecutada esta operación, se procedía a dibujar los decorados con el lápiz de carbón, con yeso y con hilos empapados de color, que se sacudían después bruscamente en estado de tensión. A continuación se fijaba el dibujo a base de tinta corriente con un pincel fino, para que al pintar encima apareciera siempre el perfil de lo dibujado. Las capas de color debían darse «muy transparentes, mayormente si se pinta en papel, para que la superposición de capas no formen *costra*, que después se acribilla y salta».⁵⁵ El procedimiento técnico era el de la pintura al temple. Al terminar de pintar el decorado, y con el fin de resaltar los claros, se podía usar el blanco en algún lugar necesario, lo que proporcionaba «una luminosidad más sorprendente, dado que en la pintura escenográfica hay que hallar contrastes impresionantes, ya que la rigurosidad de la pintura queda amortiguada debido a la neblina atmosférica que produce la sala de espectáculos durante la representación».⁵⁶

⁵⁴ BRAVO, I. *L'Escenografia catalana*, *op. cit.*, p. 173.

⁵⁵ AROLA, F. *Escenografia*, *op. cit.*, p. 42.

⁵⁶ MESTRES CABANES, J. «Cómo se pinta una decoración escénica (1)», *op. cit.*, pp. 284-285.

El escenógrafo Francesc Arola, en su manual *Escenografía*, clasificaba la técnica pictórica de dos maneras: de «paleta» y de «cacharros»:

La primera *matixa* y enriquece de tonos y valores la coloración de las tintas, siendo el tecnicismo propio de los grandes maestros. Los *cacharros* provistos de colores convencionales, sin matización de paleta, son utilizados por los pintores rudimentarios y por los aficionados. El resultado de este procedimiento es pobre, duro y de una mansedumbre exasperante.⁵⁷

A su vez, de acuerdo con Mestres Cabanes, la realización variaba en función de si la decoración se ejecutaba en papel o en lienzo. En el caso de estar realizada en papel, el proceso se iniciaba:

[...] con la preparación de una cuadrícula a escala de la maqueta, realizada sobre cristal o celofán que luego se colocará sobre las piezas sueltas de la maqueta, como son los rompimientos o telones, e incluso sobre los apliques, permitiendo así su transcripción a mayor tamaño con toda comodidad. A continuación se cortarán las tallas de papel que, pegadas entre sí mediante engrudo y con sus correspondientes medidas, nos darán todas y cada una de las piezas que componen el decorado. Todos los rompimientos, telones, bambalinas, formas o bastidores de papel se pegaran, primeramente por detrás y, cuando estén un poco secos, se les dará la vuelta para pegarlos por los bordes en el suelo. Una vez que el papel esté seco y tirante, se podrá cuadrricular para empezar a dibujar y luego, a la pintura, sin riesgo a contratiempo alguno por causa del engrudo y sin que el papel sufra arruga alguna.⁵⁸

En caso de que el decorado estuviera realizado en lienzo, como en la mayoría de las decoraciones que llevó a cabo Junyent:

[...] se cortarán, de la pieza [de lienzo], trozos en las medidas convenientes, se coserán y, luego, se clavarán las piezas en el suelo por medio de tachuelas preparándolo, después, con una mano de cola fuerte a base de “Blanco de España” bien líquido, y, por si se hubiera pegado un poco en el suelo, se desclavará, procediéndose a clavarlo otra vez para poder dibujar y pintar seguidamente.⁵⁹

Una vez terminada la decoración, se arrancaba del suelo, en caso de ser de papel, o se desclavaba, si era de tela, y se le daba la vuelta, prestando atención a que el suelo siempre estuviera limpio. El escenógrafo marcaba en los telones el centro y en las demás piezas el número de orden según el cual debían emplazarse en la escena (1ª, 2ª o 3ª caja para los bastidores o bambalinas). Las decoraciones de papel se reforzaban por detrás y en los bordes con tiras de tela impregnadas de engrudo. Las de tela se recortaban, quedando listas para el montaje, sin necesidad de reforzarlas, ya que era un material más

⁵⁷ AROLA, F. *Escenografía*, *op. cit.*, p. 44.

⁵⁸ MESTRES CABANES, J. «Cómo se pinta una decoración escénica (1)», *op. cit.*, pp. 283-284; *Vid.* también: MESTRES CABANES, J.; VALLVÉ, A. «Los decorados», *op. cit.*, p. 277-278.

⁵⁹ MESTRES CABANES, J. «Cómo se pinta una decoración escénica (1)», *op. cit.*, p. 284; *Vid.* también: MESTRES CABANES, J.; VALLVÉ, A. «Los decorados», *op. cit.*, p. 278-279.

consistente. Cuando había piezas en las que aparecían siluetas de árboles, se pegaba por detrás una red con una tira de papel fino que seguía su perfil. En caso de existir agujeros o ventanas, se cubrían con gasa. Igualmente, en relación a los efectos luminosos, cuando no debía transparentarse se pintaba de negro por detrás, y se dejaba sin color negro la parte que pedía transparencia.⁶⁰

En el mismo taller del escenógrafo se clavaban o pegaban sobre bastidores de madera aquellas piezas del decorado que iban acopladas en el escenario, como las fermas o apliques, en caso de estar este pintado sobre tela. Posteriormente se empapelaba por detrás con papel de estraza, de forma que cuando se secaba, la pieza quedaba «tensa como el cuero de un tambor». En el caso de estar pintadas sobre papel, las piezas del decorado se envarillaban provisionalmente por medio de tachuelas de gran cabeza para que el uso no perforara el material.⁶¹

Una vez llevada a cabo esta operación, la brigada de maquinaria procedía al montaje del decorado procurando que el centro del telón correspondiese al eje del escenario. Finalmente, con la escenografía ya dispuesta se procedía a regular los efectos de luz con ayuda del electricista.

La ejecución de las escenografías conllevaba diversas problemáticas. Por un lado, Isidre Bravo alertaba de la dificultad intrínseca de trasladar la maqueta al tamaño real, pues se debía conseguir el mismo clima aplicando herramientas y técnicas diferentes:

Les grosses brotxes (quasi escombres) no son ni pinzells ni plomins, els colors al tremp tampoc no tenen en principi la transparència i la lluminositat de l'aquarel·la, les relacions cromàtiques i lumíniques no son les mateixes sota la llum projectada des de l'escenari, com tampoc no ho és la visió damunt la globalitat que hom té de les peces esteses a terra des dels ponts dels tallers. Ni els difuminats, ni la ficció de textures, ni els ombreigs, ni la proporció entre masses i contorns no eren fàcils d'aconseguir. I el mateix passava amb la intensitat, la gradació i la direcció de la llum. Només els grans hi arribaven. Calia, en tot cas, disposar del temps suficient per treballar sense presses, una cosa totalment infreqüent.⁶²

Este aspecto del tiempo era muy importante. Había muchas escenografías que fracasaban precisamente por la falta de tiempo para prepararlas correctamente. De hecho, en pocas ocasiones se podía seguir este «proceso ideal» de confección que pasaba por el croquis, el esbozo, el teatrín y la realización, ya que generalmente se trabajaba «a contrarreloj». Es ilustrativo un comentario de Josep Roca i Roca a raíz del estreno de *Parsifal* en 1913 en el que se refería a estas cuestiones:

⁶⁰ MESTRES CABANES, J. «Cómo se pinta una decoración escénica (1)», *op. cit.*, p. 285; MESTRES CABANES, J.; VALLVÉ, A. «Los decorados», *op. cit.*, pp. 277-278.

⁶¹ *Cfr.* MESTRES CABANES, J. «Cómo se pinta una decoración escénica (2)», *op. cit.*, p. 330.

⁶² BRAVO, I. *L'Escenografia catalana*, *op. cit.*, p. 173.

A las mientes se me vienen algunos recuerdos que lo atestiguan. El mismo Soler y Rovirosa, que como hombre ordenado, metódico, puntual y meticuloso era un modelo, más de una vez hubo de trasladar del taller al teatro la decoración del acto segundo de una obra mientras se estaba representando el acto primero. El célebre escenógrafo Ballester, en el teatro del Circo Barcelonés pintó una decoración entera en solo la tarde del mismo día del estreno de la obra a que estaba destinada. Del taller pasó la decoración directamente al escenario todavía húmeda, casi chorreando, en el momento mismo de ir a empezar la función. Y no obstante tuvo un éxito colosal, inolvidable.⁶³

El diálogo entre los diversos profesionales de la escena era, a su vez, muy importante. Nos referimos principalmente a la comunicación con el maquinista encargado del montaje y la tramoya, a quien se le debía de facilitar una planta escénica bien detallada; y con el jefe electricista, para cuidar los efectos de luces, especialmente en los decorados a todo foro o si habían mutaciones; pero también con el director de escena. Muchas de las críticas de la época sobre la puesta en escena apuntaban a una falta de dirección o a los fallos de ejecución de la maquinaria a la hora de llevar a cabo los cambios de escenografía o de iluminación, como es el caso, por ejemplo, del estreno de *Blancaflor* (1899) [cat. 1], como veremos. Por tanto, lo ideal era que todos los agentes de la puesta en escena fueran al unísono; de lo contrario, por muy vistosa y bien ejecutada que estuviese la decoración, la obra podía fracasar. En este sentido, es muy importante reivindicar el trabajo en equipo de todos estos profesionales, a quienes nos referiremos en un apartado próximo. No obstante, también hay que puntualizar que, en ocasiones, era la propia escenografía la que salvaba la obra, como sucedió, por ejemplo, con el *Cristoforo Colombo* (1902) [cat. 3] o con *Los Maestros Cantores de Nuremberg* (1905) [cat. 11], de acuerdo con las críticas publicadas en la prensa.

Francisco Arola, por su parte, también apuntaba en su tratado otras dificultades que implicaba el montaje del dispositivo escenográfico:

Por una parte, la grandiosidad de los escenarios y su complicado mecanismo; por otra, los diferentes *despieces* que deben responder a las instalaciones fijas de los *erces*; a las diversas *cajas* del tablado y a los holgados espacios exigidos por las numerosas comparsas, cuerpo de baile y demás complicaciones de carácter puramente mecánico-teatral, y finalmente se añaden a todos los obstáculos ya citados, las exigencias de ciertas obras literarias, que piden *practicables*, puertas, escaleras, balcones, etc. etc., *corpóreos*, por los cuales deben aparecer y moverse los actores.⁶⁴

Entre los testimonios que nos han quedado acerca de cómo vivían los escenógrafos el proceso de realización del decorado, destaca el de Mestres Cabanes, recogido en una reveladora entrevista que le hizo Jordi Mota en los años cincuenta, cuando Mestres trabajaba para el Gran Teatro del Liceo:

⁶³ ROCA, J. «Crónicas de actualidad», *La Actualidad*, núm. 388, 10/01/1914, p. 1.

⁶⁴ AROLA, F. *Escenografía*, op. cit. p. 48.

Es muy laborioso, tiene más complicaciones de las que parece. Ha habido ocasiones en las que me he pasado noches enteras trabajando aquí con mi esposa y mi hija y unos conocidos, recortando y poniendo redes pues el estreno era a los pocos días. Después de haberse informado leyendo la obra, escuchando al autor y repasando libros e ilustraciones, se hace un croquis al carbón, que contendrá la idea madre y luego se pinta una acuarela que se muestra al autor y a la empresa y si ellos lo aprueban se procede a montar el teatrino corpóreo, en la escala exacta de un tres por ciento, y se termina por la realización, que en nuestro teatro del Liceu supone decoraciones de veinte metros por once. En honor suyo le voy a montar aquí mismo el último realizado por mí, el de la ópera «Canigó» del Padre Massana. Aquí tiene usted la boca del escenario, que parece de juguete, a proporción con la del Liceo; aquí estos bastidores, bambalinas, rompimientos, practicables, envarillados, apliques, varales, panoramas..., todo a escala exacta. Este monasterio, estas montañas, estos peñascos... Hasta los personajes, recortados en cartulina: éste es el Abad Oliba, con sus barbas y sus ornamentos y su báculo, que sale del cenobio; y este caballero de feroz talante es el conde de Tallaferro, y este joven es Gentil, y esta bella hada alada es Flordeneu...⁶⁵

2.2.2 El espacio de creación: los talleres de escenografía

El taller era el «sanctasanctorum» del escenógrafo, el lugar en el que cobraban vida las historias, el espacio en el que, en definitiva, se materializaba la magia y la fantasía que se mostraba posteriormente en el teatro.

En la Barcelona de finales del siglo XIX y principios del siglo XX, los principales teatros de la ciudad contaban con sus propios talleres de escenografía. Generalmente estaban ubicados sobre la sala de espectáculos que acogía al público durante la representación. La razón de la ubicación respondía, en primer lugar, a la necesidad de recibir el máximo de luz natural, que penetraba a través de las ventanas y las claraboyas; pero el hecho de situarse en la parte más elevada también permitía disfrutar de un espacio diáfano, libre de columnas o pilares estructurales.⁶⁶ De esta forma, al contar con un espacio sin obstáculos, se podían desplegar en el suelo las enormes telas sobre las que se pintaban las escenografías —o en su caso, el papel—, así como disponer de todas las herramientas necesarias.

⁶⁵ MOTA, J. «Entrevista a José Mestres Cabanes», *Wagneriana*, núm. 2, Barcelona, 1978. El artículo recoge una entrevista en sentido figurado. El propio Mota señaló: «Como recuerdo del gran artista, vamos a “inventarnos” una entrevista con él. Esta entrevista estará formada por una refundición de diversas entrevistas. Es decir, la entrevista será inventada, pero las palabras de J. Mestres Cabanes serán rigurosamente auténticas». Disponible en línea: <<http://www.archivowagner.com/indice-de-autores/117-indice-de-autores/m/mota-jordi-1946/313-mestres-cabanes-100-anos-entrevista>>. [Fecha de consulta: 30/05/2019].

⁶⁶ Es ilustrativo un anuncio de prensa publicado en *El Diluvio*: «Deseo local para taller escenografía. Dimensiones 8 x 12 metros, pavimento madera, sin columnas. Lista cédula» *Cfr. El Diluvio: diario político de avisos, noticias y decretos*, núm. 329, 25/11/1906 (Ed. Mañana), p. 25.

Las dimensiones practicables de un taller determinaban, en parte, su especialización para un tipo de escenario en concreto. Por ejemplo, los telones del Liceo podían medir 10 x 16 m. y los del Romea 6 x 11 m. Había talleres que por su tamaño sólo podían hacer decorados de 5 x 9 m. o de 4,30 x 7 m.; y otros que sólo podían hacer de 4 x 6 m., o 3,30 x 5 m.⁶⁷ Era importante, a su vez, que el taller tuviera la altura suficiente para poder colgar los decorados, así como anaqueles para almacenarlos enrollados.

El pavimento era de madera, de forma que se pudieran fijar los decorados en el suelo para que el escenógrafo, que trabajaba de pie, pintara cómodamente.

Igualmente, contaban con un «puente» o pasadizo desde donde el escenógrafo podía apreciar cómo iba quedando el trabajo, tal y como podemos observar en la acuarela de Victorià Amell, discípulo de Soler i Rovirosa (fig. 9).⁶⁸



Fig. 9 Victorià Amell, Taller de Escenografía de Francesc Soler i Rovirosa, con el maestro contemplando el efecto de un decorado desde el puente (c.1884). MAE. Institut del Teatre [Registro: 261214; Topográfico: F 214-35].

⁶⁷ Cfr. BRAVO, I. *L'Escenografia catalana, op. cit.* pp. 268-269.

⁶⁸ Victorià Amell era un joven de familia distinguida que durante un tiempo trabajó en el taller de Soler i Rovirosa, pero que acabó abandonándolo. Salvador Alarma explicó a Feliu Elias, acerca de él: «A un deixeble, Victorià Amell, que tenia ganas de treballar i no sabia que fer en aquella quadra destartlada que és el taller de l'escenògraf li féu copiar justament el propi taller, dibuix o pintura que el deixeble reeixí molt bé: així aquella quadra destartlada demostrà ésser un model més interessant del que l'artista incipient es pensaba. Així era una bona lliçó de coses, com per a demostrar que per al pintor tots els modela son, més que interessants, apassionants». Se acabaría casando con Mercedes Vidal, hermana de la pintora Lluïsa Vidal. ELIAS, F. *La vida i l'obra de Soler i Rovirosa*. Barcelona: Seix i Barral, 1931, p. 136, n. 165.

A lo largo de los años un mismo taller podía ser ocupado por diversos escenógrafos en función de la propia trayectoria o evolución profesional como, por ejemplo, sociedades que después se deshacían dando paso a otras nuevas o traspasos generacionales del taller de maestros a discípulos. Es el caso, por ejemplo, del taller de escenografía del Teatro Circo Barcelonés. Allí se instalaron los escenógrafos Fèlix Urgellès y Miquel Moragas, que formaron sociedad en 1881.⁶⁹ Previamente había estado ocupado durante un tiempo por Francesc Soler i Rovirosa. Cuando en 1889 se disolvió la sociedad, Urgellès pasó a instalarse en el taller del Teatro Eldorado, y Miquel Moragas y Salvador Alarma continuaron utilizando el del Teatro Circo Barcelonés. Tras fallecer Moragas en 1916, Alarma continuó trabajando allí y con el paso de los años se asoció con su discípulo predilecto, Josep Mestres Cabanes. Los últimos escenógrafos en ocuparlo fueron Antonio Alarma, hijo de Salvador Alarma, y su socio, Joaquín Bartolí.

Otro taller célebre y utilizado por varios escenógrafos fue el del Teatro Principal, por el que sabemos que pasaron Josep Planella y Maurici Vilomara, entre otros (fig. 10). Junyent parece que también lo ocupó temporalmente, pues aparece domiciliado en esa dirección a finales de la primera década del siglo XX.⁷⁰ Vilomara fue el último en ocuparlo, pues en 1915 se produjo un terrible incendio en el teatro que arrasó con todo. Quedó destruido el escenario, el almacén de decorados y el taller de escenografía con todo el material escenográfico de Vilomara. Afortunadamente, el fuego no alcanzó la casa del escenógrafo, quien vivía en un piso adyacente al teatro.⁷¹ Tras el suceso, Vilomara tuvo que trasladarse al taller del Gran Teatro del Liceo (fig. 11), que ya había ocupado en los primeros años del siglo XX, compartiéndolo precisamente con Oleguer Junyent. Además de Vilomara y Junyent, muchos otros escenógrafos también pasaron por el taller de escenografía del Liceo, entre ellos Marià Carreras, Soler i Rovirosa, Ramon Batlle y Mestres Cabanes, entre otros.⁷²

⁶⁹ Urgellès y Moragas trabajaron para muchos teatros pintando decorados: Liceo, Romea, Principal, Buen Retiro, Gayarre, Eldorado, Sala Mercè, Teatro Lírico catalán, etc. con especial dedicación a obras del repertorio catalán, revistas musicales y zarzuelas. También realizaron numerosos telones de boca de teatros barceloneses, como el Tívoli, Español, Romea, Principal, Eldorado y Liceo, entre otros; o, fuera de la capital catalana, los realizados para teatros de Terrassa, Olot y Reus. Se especializaron en trucajes de gran efecto, en algunos de los cuales se valieron ya de la proyección cinematográfica. En 1888 llevaron a cabo la instalación del *Panorama de Montserrat*, en la entrada del recinto de la Exposición Universal. En 1889 la sociedad se separó y Moragas pasó a asociarse con su sobrino, Salvador Alarma. Con él trabajaría hasta el final de sus días y juntos llevaron a cabo las escenografías de las principales obras de los escritores catalanes postrománticos como *Magdalena*, *Les monges de Sant Aymann*, *Els tres tambors*, *Mar i Cel*, *Terra baixa*, *El comte l'Arnan*, *La presó de Lleida*, *Gal.la Placídia*, *Canigó*; y las óperas wagnerianas *Lohengrin* y *Parsifal*, entre otras, en las que trabajaron con otros escenógrafos, Junyent entre ellos.

⁷⁰ En 1908 aparece domiciliado en la dirección del teatro como «Junyent (Olegario), pintor escenógrafo, Pl. del Teatro, 4». Cfr. *Anuario del comercio, de la industria, de la magistratura y de la administración*, núm.1, 1908, p. 1441.

⁷¹ Cfr. «Barcelona. Incendio del Teatro Principal», *La Ilustración Artística*, núm. 1767, 08/11/1915, p. 742; RIBERA, J. *L'escenògraf Maurici Vilomara*, op. cit., vol. I, pp. 244-245.

⁷² Cfr. BRAVO, I. *L'Escenografia catalana*, op. cit., p. 269. Mestres Cabanes «tomó posesión» del taller del Gran Teatro del Liceo en 1941. Cfr. «El escenógrafo Mestres», *Destino*, año V, núm. 224, 01/11/1941, p. 12.

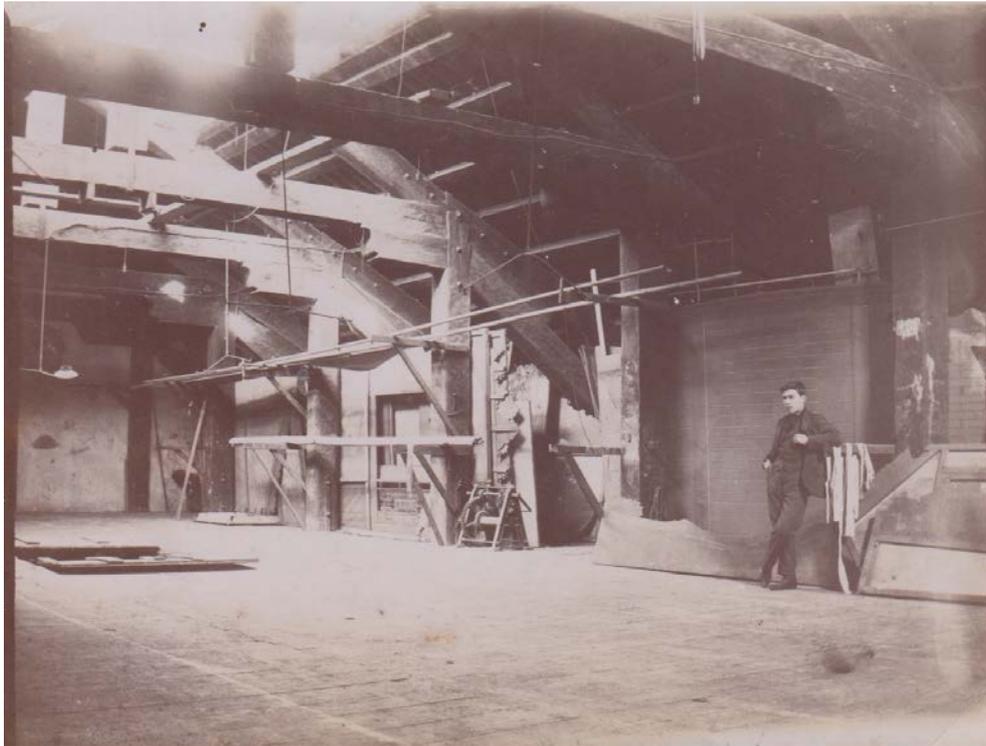


Fig. 10 Taller de escenografía del Teatre Principal antes del incendio. Fundación Mestres Cababanes (Manresa).

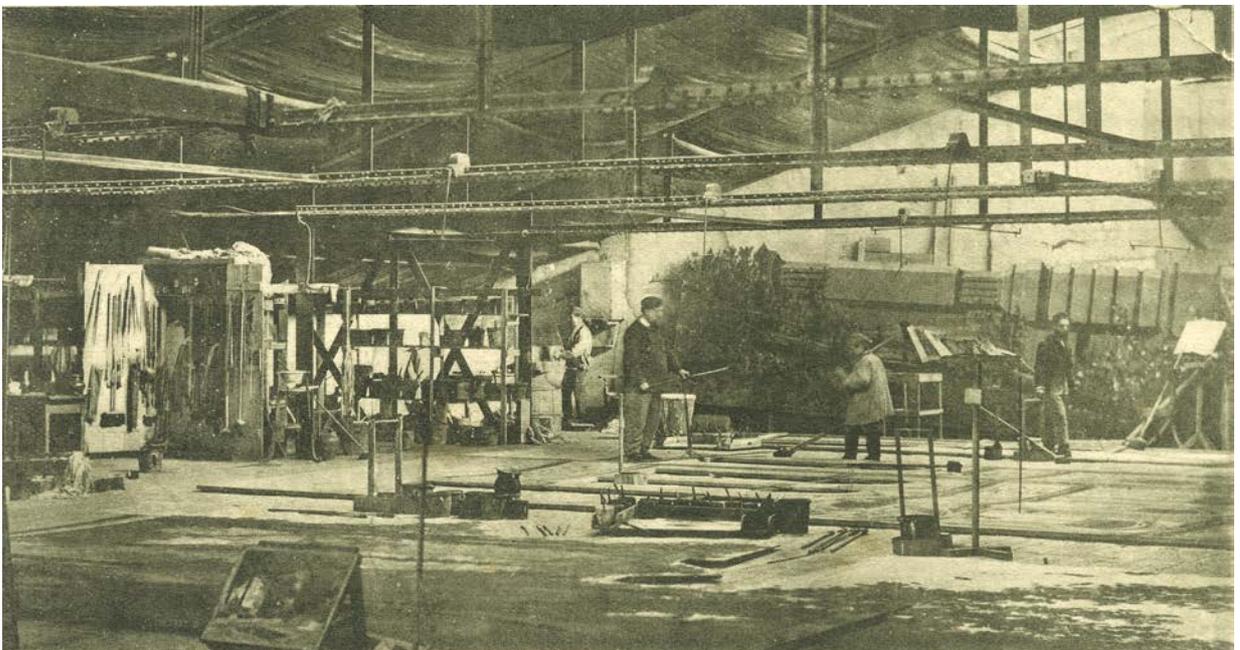


Fig. 11 Taller de escenografía del Gran Teatro del Liceo a principios del siglo XX. Reproducida en: AROLA, F. *Escenografía*. Manuales Gallach, vol. 121. Madrid; Barcelona: Calpe, 1920, p. 40.

En cuanto a la organización, solía haber un escenógrafo que ejercía de jefe o maestro de taller, por debajo del cual se hallaban los oficiales, discípulos del maestro que a menudo acababan formando su propio taller. Estos oficiales podían ser «fijos o móviles». Los primeros trabajaban en exclusividad para el taller y los segundos podían trabajar para diferentes talleres, en función de los encargos que recibían. Si un oficial fijo quería trabajar para otro taller debía pedir autorización a su maestro, que podía «cederlo temporalmente», si existía una buena relación. Por debajo de los oficiales se situaban los aprendices más jóvenes, que comenzaban a cultivar la pintura escenográfica. Finalmente, los mozos de taller, se encargaban de la parte más mecánica como, por ejemplo, fijar los decorados al suelo y reforzar sus extremos con tiras de papel o tela; trazar las cuadrículas de los telones; cargar y descargar los materiales, preparar los colores, envarillar las piezas, etc.⁷³

En un taller podían colaborar, a su vez, otros escenógrafos especializados en un aspecto concreto, como, por ejemplo, Josep Calvo, gran perspectivista que trabajaba en el taller de Soler i Rovirosa, o Emili Amigó, pintor especialista en ornamentaciones vegetales.

El ambiente de los talleres, pese a la jerarquización, era como el de una gran familia en la que no había horarios –se trabajaba día y noche cuando la urgencia del encargo lo requería–, y los lazos que se establecían eran fuertes: «es produïen intenses relacions afectives de vinculació i de rebuig per saturació, d'alegries compartides i d'enveges i ressentiments».⁷⁴ Miquel Llobet, hijo del pintor Carles Llobet, que fue colaborador de Soler i Rovirosa, evocaba con melancolía los tiempos de trabajo en el taller del Liceo:

¿Qui recorda avui les hores de nit i dia passades en convivència i posats tots els esforços i totes les esperances en la mateixa obra? ¿Qui recorda els moments d'ansia per veure el bocet del mestre i el desig de facilitar-li la tasca? I l'emoció d'un dia d'estrena? I la febre dels dies que el precedien? I la sensació al aixecar-se el teló? I la joia de l'èxit? Que queda d'aquell taller més que les parets? Què queda de la solemnia data i de la dita fugissera? S'ha esvaït el perfum de la intimitat, s'han oblidat els protagonistes i fins de llurs obres apenes en queda el record. Si mans pietoses no hi corren a salvar-lo, d'aquí un quant temps sols restarà un o dos noms sens sentit. Es el destí de l'escenografia. Viu més intensament que cap altre Art, però mor més de pressa.⁷⁵

Entre las funciones que tenía un taller de escenografía, además de la de diseñar y construir nuevos decorados, también se hallaba la de restaurar telones o repintar aquellos que se habían estropeado por efecto de la humedad o por haber estado enrollados mucho tiempo.⁷⁶

⁷³ Cfr. BRAVO, I. *L'Escenografia catalana*, op. cit., p. 270.

⁷⁴ *Ibid.*

⁷⁵ LLOBET, C. «El taller del Liceu», *Revista de la associació de cultura* (Caldes de Montbui), núm. 6, 12/1930, p. 2.

⁷⁶ Cfr. BRAVO, I. *L'Escenografia catalana*, op. cit., p. 271.



Fig. 12 Almacén de escenografías del Gran Teatro del Liceo (s. f.). Archivo Histórico de la Sociedad del Gran Teatro del Liceo.

Algunos talleres, a su vez, estaban especializados en la construcción de decorados que habían sido previamente proyectados por otros escenógrafos ajenos al taller o en realizar decoraciones «de repertorio» cuando se popularizó el decorado de alquiler a finales de la primera década del siglo XX. Sabemos cómo eran algunos de estos talleres gracias a los testimonios gráficos y escritos conservados. Uno de los más importantes de la época fue el del Gran Teatro del Liceo. Estaba ubicado sobre la platea y era alquilado por la Junta de Propietarios a los distintos escenógrafos que ejecutaban allí sus trabajos tanto para el coliseo como para otros teatros de la ciudad.⁷⁷ De acuerdo con Mestres Cabanes, medía 32 m. de largo por unos 13 m. de ancho sin ninguna clase de columnas y a partir de esos 13 m. se abrían a cada lado un buen número de departamentos de aproximadamente 4 x 5 m. formados por las vigas de hierro que sostenían el inmenso tejado.⁷⁸ Recibía la luz cenital a través de unas claraboyas y por la noche se iluminaba con luz artificial. El suelo era todo de madera, para poder sujetar cómodamente los decorados. La ubicación del taller sobre la sala de espectáculos permitía situar los decorados directamente sobre el escenario, pues se bajaban a través de un mecanismo.⁷⁹

⁷⁷ En el Gran Teatro del Liceo, los encargos de nuevos decorados podían proceder tanto del empresario como de la Sociedad propietaria del teatro. De las anotaciones efectuadas por el conserje se deduce que los escenógrafos se contrataban para trabajos puntuales, sin formar parte de la plantilla fija. *Cfr.* IBORRA, J. *La mirada del conserje. Dietari del Gran Teatre del Liceu (1862-1981)*. Barcelona: Institut del Teatre: Sociedad del Gran Teatro del Liceo, 1999, p. 259.

⁷⁸ MESTRES CABANES, J.; VALLVÉ, A. «Los decorados». En: *El Teatro. Enciclopedia del Arte escénico*. Barcelona: Noguer, 1958, p. 272.

⁷⁹ En el centro del taller se hallaba un gran agujero cerrado por unas trapas que se abrían cuando convenía y es por donde bajaban las decoraciones realizadas en el taller. *Cfr. Ibid.*, p. 274.

Una vez terminados, se colocaban y eran examinados por la Junta de Gobierno de la Sociedad, encargada de dar su aprobación y sugerir los cambios que considerase. Cuando ya habían sido utilizados se desmontaban y se guardaban en los almacenes del teatro (fig. 12), trabajo que acometía la llamada «brigada de maquinaria», encabezada en la época de Junyent por Francisco Manció.⁸⁰ A partir de ese momento, con suerte, se volverían a utilizar nuevamente si las obras se reponían, algo que era habitual en el Gran Teatro del Liceo, y en el peor de los casos –lo que, por desgracia, sucedía con bastante frecuencia– quedaban relegados al olvido y condenados a la destrucción (como ocurriría con los espléndidos decorados de los Espectáculos y Audiciones Graner) o se despedazaban y algunos fragmentos se reaprovechaban.

Soler i Rovirosa en su conferencia *Escenografía* haría referencia a ello con pesar:

El museo de sus producciones [del escenógrafo] es un oscuro almacén en el que [las escenografías] se hallan hacinadas, y casi siempre dispuestas a destruirse o a transformarse; y a pesar de que en algunas de ellas sus autores desplegaron, no sólo talento sino genio, sus obras son siempre de un éxito limitado o de muy corta duración. ¡Y pensar que este final tan triste no se obtiene sino a costa de sudores, congojas y vigiliias incesantes! El público que ve un espectáculo desde la sala, sentado con más ó menos comodidad, no puede imaginarse nunca que lo que aplaude o silba, costó al escenógrafo parte de su cerebro. Si un literato ó un músico compositor recibe un descalabro, queda siempre su obra escrita para ser juzgada más tarde y obtener la rehabilitación, si es buena. El pintor de teatro nada deja; si la producción no gusta, las decoraciones se inutilizan [...]. El Empresario [...] exige, y con razón, que todo se haga barato, de prisa y bueno. Apenas si da tiempo para buscar datos y amontonar materiales; la responsabilidad artística es toda del escenógrafo, y como sin amor propio no hay artista, este se desvive y no para un momento en su trabajo hasta el día de la ascensión al Calvario, o sea, los ensayos. Allí lucha con el Director, actores, coreógrafo y demás partes componentes, en donde agota todos los recursos para llevar su obra a buen término; y al llegar el día del fallo está como un reo en Capilla aguardando el indulto en forma de aplausos. Si sus deseos se realizan y goza con su triunfo, a veces un incendio destruye en pocas horas el fruto de sus entusiasmos y de sus desvelos. Nada queda de su obra; apenas el recuerdo de los que la vieron y cuyo relato cree siempre exagerado la nueva generación.⁸¹

⁸⁰ Cfr. IBORRA, J. *La mirada del conserje. Dietari del Gran Teatre del Liceu (1862-1981)*. Barcelona: Institut del Teatre: Sociedad del Gran Teatro del Liceo, 1999, p. 259.

⁸¹ SOLER I ROVIROSA, F. «Escenografía. Notas históricas», *La Vanguardia*, 19/03/1893, p. 6.



Fig. 13 El pintor Fèlix Urgellès con Miquel Moragas y al fondo Salvador Alarma, de aprendiz. Fundación Mestres Cababanes (Manresa).



Fig. 14 El taller de Miquel Moragas y Salvador Alarma en el Teatro Circo Barcelonés, en la calle Montserrat, 18, *Il·lustració catalana*, núm. 153, 06/05/1906, p. 6.

Otro taller destacado fue el del ya mencionado del Teatro Circo Barcelonés, utilizado en los años que nos ocupan por Moragas y Alarma. Se hallaba situado en la calle Montserrat, núm. 18 «damunt d'una pintoresca teoria de patis, terrats i teulades».⁸² Tenía una puerta secundaria que daba a la calle del Mediodía, por la que entraban los artistas y se introducían los decorados. Adrià Gual evocaría el «tortuoso» acceso al taller en sus memorias, recordando cómo conoció a Alarma, en 1899:

La presentació va tenir lloc a l'escenari del «Circ Barcelonés», una tarda de diumenge, durant una funció que s'hi donava. [...] Aquella tarda inaugurava els meus romiatges a través dels dos-cents quaranta-tres graons que condueixen al seu taller per l'interior de l'escenari; aquella escala fosca i laberíntica, que tantes vegades he pujat per a emportar-me bones i males impressions, si be mai l'amistat no m'hi ha fet falla.⁸³

Realmente el acceso debía ser muy costoso, pues el asunto de los escalones interminables ha sido evocado por diferentes personajes que recordaban haber visitado el taller.⁸⁴

Una fotografía inédita de gran valor documental nos muestra a Moragas y Urgellès cuando todavía eran socios, en pleno proceso de trabajo en el taller, y a un jovencísimo Alarma al fondo, cuando todavía era aprendiz (fig. 13). En otra fotografía más conocida ya vemos a un Alarma adulto, trabajando codo a codo con su tío (fig. 14).

Algunos escenógrafos, a su vez, tenían su propio taller de escenografía independiente del teatro al que estaban vinculados, o alquilaban salas de baile cerradas u otros locales en desuso que contaran con las condiciones necesarias expuestas anteriormente. Es el caso de Soler i Rovirosa que, en 1887, mandó edificar su propio taller en la calle Diputació, en el terrado de un edificio de su propiedad que hacía chaflán con la calle Girona y en el que también tenía su vivienda.⁸⁵ Conocemos cómo era gracias a una descripción proporcionada por Feliu Elías en la biografía que realizó del maestro:

Aquest taller comunicava amb les habitacions del pis principal de la casa [...] per mitjà d'una escala. Tenia bona llum i una galena aèria que en els tallers d'escenografia s'anomena pont i que serveix per a poder apreciar a distància i paral·lelament a la vista, el decorat que es troba estès a terra, en vies d'execució. Aquest taller era tan petit, que calia pintar-hi a troços les decoracions un xic grans. En aquest taller, el qual fou sempre més el principal, el taller central on eren concebudes les obres de Soler i Rovirosa, on el mestre feia els croquis i els teatrins i des d'on es repartien cap a tallers accessoris les feines de major grandària, treballaven constantment a sou del mestre dos o tres escenògrafs especialitzats o tan perfectament alligonats en treballs especials, que s'havien del tot identificat amb Soler i Rovirosa per a la repartició de la feina, el comprenien amb

⁸² MORAGAS, R. «Siluetes del Liceu. Quan el mestre de l'escenografia, Maurici Vilumara, em parlava de Prim, Fortuny, Clave i Letamendi», *Meridià*, núm. 36, 16/09/1938, p. 3.

⁸³ GUAL, A. *Mi vida de teatre. Memòries*. Barcelona: Aedos, 1960, pp. 107-108.

⁸⁴ *Vid.* MORAGAS, R. «Siluetes del Liceu...», *op. cit.*; COROMINAS, E. «El taller de Alarma», *El Diluvió: diari polític de avisos, notícies i decretos*, núm. 448, 27/11/1920, p. 14.

⁸⁵ El encargado de construirlo fue el arquitecto Salvador Viñals. *Vid.* Arxiu Municipal Contemporani de Barcelona. «Diputació [333] i Girona [58]. Francisco Soler i Rovirosa. Expediente Eix-1560/1883».

mitja paraula, i, quan en el fort de la temporada els tallers s'omplien de nombrosos altres artistes temporers, aquells servien de subdirectors, de distribuïdors i ordenadors del treball.⁸⁶

Oleguer Junyent treballó en diferents emplaçaments a lo largo de su trayectoria profesional. Tras su etapa de formación en los talleres de sus maestros –como veremos más adelante–, ocupó durante un tiempo el taller del Gran Teatro del Liceo, después pasó por el del Teatre Principal y, posteriormente, se instaló en el del Teatre Condal, situado en la avenida Paralelo núm. 91.⁸⁷ El espacio de este teatro debía ser propiedad del empresario Tomàs Recolons –o quizás era accionista–, amigo personal de Oleguer Junyent, que le habría concedido su uso. Desconocemos cuando comenzó a ocuparlo, pero sabemos que en 1918 ya lo utilizaba⁸⁸ y que en 1922 todavía lo hacía, pues es en ese año cuando Concepción Regordosa, esposa de Recolons y buena amiga de Oleguer escribió en su testamento que le legaba una propiedad en usufructo a Junyent, a condición de que desocupara el teatro en caso de que su hijo, Mariano Recolons, se lo pidiera:

Lego a Don Olegario Junyent y Sans por durante su vida y con relevación de fianza, el usufructo de la casa que poseo en esta ciudad, calle del Consejo de Ciento, donde se halla señalada con el número trescientos treinta y seis, cuyo usufructo le lego en agradecimiento por haber cuidado tanto en esta ciudad como en el extranjero a mi marido cuando fue operado; pero como condición de este legado, impongo al legatario la obligación de desocupar tan pronto como se lo exija mi hijo Mariano, la parte del Teatro Condal que ocupa por concesión que le hizo mi marido por los mismos motivos de agradecimientos antes expresados.⁸⁹

Fue por estas fechas de comienzos de los años veinte cuando, según testimonios familiares, Junyent habilitó como taller de escenografía el espacio que poseía en la parte trasera de la casa del Pasaje Mulet núm. 14, que daba a la actual calle Sant Eusebi núm. 6. Tenía aproximadamente unos 180 m².⁹⁰ Hay que destacar que este espacio había estado ocupado hasta ese momento por el *Centre Autonomista Català*, entidad cercana a la Lliga Regionalista, en la que se organizaban actividades culturales, juegos florales –llamados de

⁸⁶ ELIAS, F. *La vida i l'obra de Soler i Rovirosa*, op. cit., pp. 58-59. Debido al tamaño reducido del taller, Soler i Rovirosa alquilaba a menudo otros espacios que actuaban como talleres complementarios.

⁸⁷ Algunas fuentes señalan que el taller del Teatro Condal lo ocupaba Maurici Vilomara; consideramos errónea esta información, pues Vilomara trabajaba en el taller del Gran Teatro del Liceo y después en el del Teatro Principal. Cfr. JORDANA, C. «Los Vencedores. Mauricio Vilomara», *El Diluvio: diario político de avisos, noticias y decretos*, núm. 145, 25/05/1917 (Ed. Mañana), p. 11.

⁸⁸ En una noticia en *La Vanguardia*, se señala: «Olegario Junyent, el ilustre escenógrafo, está terminando el decorado del baile [de Carnaval]. El taller de escenografía del teatro Condal, donde Junyent trabaja, está ocupado por un ejército de oficiales á sus órdenes, que no se dan punto de reposo pintando y recortando apliques y decoraciones». Cfr. *La Vanguardia*, 07/02/1918, p. 11.

⁸⁹ Testamento de Concepción Regordosa Soldevila, autorizado por el notario Leopoldo Rodés y Campdera el 7 de febrero de 1922, p. 15. La nuda propiedad de la finca la dejó a sus dos nietas, Concepción y Núria Sacrest Recolons, hijas de Mercedes Recolons.

⁹⁰ Desconocemos la fecha en la que construye este espacio, pues no hemos localizado ningún expediente en el Arxiu Municipal Contemporani con la solicitud del permiso de obras.

Germanor celebrados anualmente—, funciones de teatro, bailes y animados actos y fiestas sociales.⁹¹ Que se empleara el espacio para estas funciones no era raro, pues el mismo Junyent era un hombre de teatro. De hecho, el *Centre Autonomista Català* desempeñó una función importante contribuyendo a avivar la oferta cultural en la segunda década del siglo XX, periodo en el que el teatro catalán pasó por horas bajas:

Que la vitalitat del Teatre català era latent en el cor i les apetències, no sempre satisfetes ni ben interpretades, del nostre poble, ho demostra clarament el fet que, mentre no va establitzar-se la situació, no va deixar de funcionar, si bé amb intermitències i irregularitats. Hom donava representacions i àdhuc estrenes en diversos teatres de la capital i dels afores, en les poblacions catalanes més importants i en les societats particulars; hi excel·lien, pel nombre de funcions, la qualitat de les obres, la bona presentació i la nombrosa concurrència, l'Ateneu Obrer del districte II, en constant actuació, instal·lat a l'antic local de l'Olimpo, al carrer de Mercaders, el Centre Autonomista de Dependents del Comerç i de la Indústria, el Círcol de Sants i el Centre Autonomista Català, de Sant Gervasi.⁹²

En 1923 la entidad fue clausurada tras el golpe de estado de Primo de Rivera, por orden gubernativa, junto con otras veintisiete asociaciones más «según manifestó el gobernador civil, general Lossada, al dar la noticia a los periodistas, de efectuarse en ellas propaganda separatista».⁹³ Probablemente fue entonces cuando Oleguer pasó a instalar allí su taller de escenografía para llevar a cabo los decorados y trabajos de mayor envergadura que no podían realizarse en su taller de la calle Bonavista, al no disponer de espacio suficiente.

A principios de los años treinta —para entonces Oleguer ya había abandonado prácticamente su actividad como escenógrafo—, el espacio fue ocupado, al parecer, por la Escuela Hispano-Suiza, en la que se daban clases de primaria, idiomas y comercio.⁹⁴ Posteriormente fue utilizado como almacén y en la actualidad alberga la colección de esculturas del escultor Francesc Granyer Junyent, sobrino-nieto de Oleguer (fig. 15).

⁹¹ Cfr. ARISA, P. «Apunts i records per a la historia del barri. “El passatge Mulet”», *Coses del Farro*, núm. 7, 2017, p. 16.

⁹² Cfr. CURET, F. *Història del teatre català*. Barcelona: Aedos, 1967, p. 543.

⁹³ Las sociedades clausuradas fueron: Acció Catalana, Casal Autonomista de San Gervasio, Casal Català Liberal del distrito II, Casal Català Autonomista de Gracia, Germanor Catalanista, Centre Autonomista de Dependents del Comerç i de l'Indústria, Agrupació Nacionalista Montserratina, Associació Nacionalista de la Barceloneta, Ateneu Barcelona Vella, Ateneu Nacionalista del distrito V, Ateneu Nacionalista Verdaguer, Casal Nacionalista Sagrerench, Centre Nacionalista Democràtic del Clot, Casal Nacionalista Guinardorenc, Casal Nacionalista del distrito II, Centre Nacionalista Republicà de Gracia, Joventut Nacionalista de la Barceloneta, Joventut Nacionalista Pau Claris, Sang Nova, Nostre Casal, Joventut La Falç, Joventut Nacionalista Obrera del Poblet, Joventut Nacionalista del distrito VII y Joventut Obrera Patria Nova. Cfr. *La Vanguardia*, 25/09/1923, p. 4.

⁹⁴ Cfr. ARISA, P. «Apunts i records per a la historia del barri...», *op. cit.*; *La Vanguardia*, 23/09/1930, p. 2.



Fig. 15 Aspecto actual del antiguo taller de Oleguer Junyent de la calle Sant Eusebi 6. Se aprecian las esculturas de Josep Granyer i Giralt y su hijo Francesc Granyer Junyent. Fotografía: Montserrat Manyà.

2.2.3 Los útiles para el trabajo: instrumentos, pigmentos y telas

Uno de los instrumentos más característicos del pintor escenógrafo era la gran paleta.⁹⁵ Esta no tenía nada que ver con la habitual del pintor de caballete, dadas las enormes dimensiones de las decoraciones teatrales y que estas se pintaban en el suelo. De ahí que el pavimento fuera de madera, como hemos apuntado, pues permitía fijar el soporte para que no se moviera y así poder trabajar con comodidad.

La paleta del escenógrafo consistía en un cajón rectangular sobre cuatro ruedas con sus respectivos cojinetes, pues el pintor escenógrafo trabajaba de pie y necesitaba desplazarse continuamente. En este sentido, es muy ilustrativa una artística caricatura del dibujante Josep Robert que nos muestra a Oleguer Junyent con la brocha en las manos patinando sobre un decorado, junto con la paleta de escenógrafo (fig. 16). Rodeando los bordes de la superficie de la paleta había unos montantes conformando un cajón en el que se colocaban los recipientes de pintura de manera ordenada. La superficie central de la paleta, que quedaba libre, se empleaba para mezclar los pigmentos con cola de conejo, que generaba el temple. La paleta solía estar esmaltada o pintada de blanco, con el fin de

⁹⁵ A día de hoy las paletas se siguen utilizando en los talleres que sobreviven y, en cierta medida, se les podría aplicar lo que aquí se dice.

poder apreciar mejor las tonalidades de las mezclas de colores. Mestres Cabanes puntualizaba, no obstante, que la preparación de colores para grandes espacios «no sería práctico hacerlos en la paleta y, por ello, es preferible obtenerlos en recipientes adecuados: los “cocios” o las ollas [...]» (fig. 17).⁹⁶

Además de la paleta se utilizaba un barreño para limpiar los pinceles y un recipiente con agua de cola para las mezclas.⁹⁷

Otro de los utensilios indispensables era el lápiz, consistente en un gran palo en cuyo extremo quedaba fijado el porta-carbón y que servía para trazar el dibujo del decorado. Para aplicar el color se utilizaban pinceles largos como escobas, con un asa de cuerda en su extremo para poder colgarlos, y de distintos grosores –los más finos para trazar líneas y detalles y los más gruesos para dar las manos de pintura–.⁹⁸

Para los jóvenes aprendices estos materiales eran muy atractivos. Señalaba a este respecto el escenógrafo Francisco Arola en su manual *Escenografía*:

Aquello de que las decoraciones «se pintan con escobas», anima grandemente a los atrevidos, quienes en los talleres de escenografía no saben ver el más allá de las *escobas* y los *escobazos*, los *pozales* y la libertad de ejecución; que los ignorantes reputan como una especie de «viva la Pepal», como una radiación de anarquía y la emancipación ideal de todo freno y de toda disciplina [...] No obstante, esto, la escenografía, es la especialidad más difícil del arte pictórico.⁹⁹

En este contexto, resulta gracioso el testimonio de Salvador Alarma cuando explica que, siendo joven, entró a trabajar en el taller de su tío Miquel Moragas y de Fèlix Urgellès:

Recordo que varen ser comptats els dies que hi vàreig assistir, tot degut a una maleïda alfombra de lloses negres i blanques que pintàvem pel Teatre Romea. Rient, jugant i fent gresca amb els condeixebles, va resultar que tirant gotes i esquitxos, el tal enllosat va quedar fet una desgracia. No hi quedaven, doncs lloses blanques. Això motivà el despido total de tots els aspirants a l'art decoratiu, i naturalment jo vaig ésser el primer dels exclusits.¹⁰⁰

Finalmente, era fundamental tener a mano una gran regla de unos dos metros de longitud y una escuadra. Ambos instrumentos disponían de mangos adecuados que permitían su cómodo manejo y mantenerlos en equilibrio en el suelo.

⁹⁶ MESTRES CABANES, J. «Cómo se pinta una decoración escénica (1)», *op. cit.*, p. 285. El *Diccionario de materiales cerámicos* define el cocio como una vasija de boca abierta, similar a la tinaja o a un barreño grande, con la peculiaridad de que, a diferencia de estos, dispone de un orificio de desagüe en la mitad inferior del cuerpo. Cfr. PADILLA, C. (et. al.). *Diccionario de materiales cerámicos*. Madrid: Subdirección General de Museos. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Secretaría General Técnica. Centro de Publicaciones, 2002, p. 41.

⁹⁷ AROLA, F. *Escenografía*, *op. cit.*, p. 42.

⁹⁸ BRAVO, I. *L'Escenografia catalana*, *op. cit.*, p. 271.

⁹⁹ AROLA, F. *Escenografía*, *op. cit.*, pp. 39- 40.

¹⁰⁰ ALARMA, S. «Escenògraf», *Serra d'Or*, núm. 162, 03/1973, p. 34.

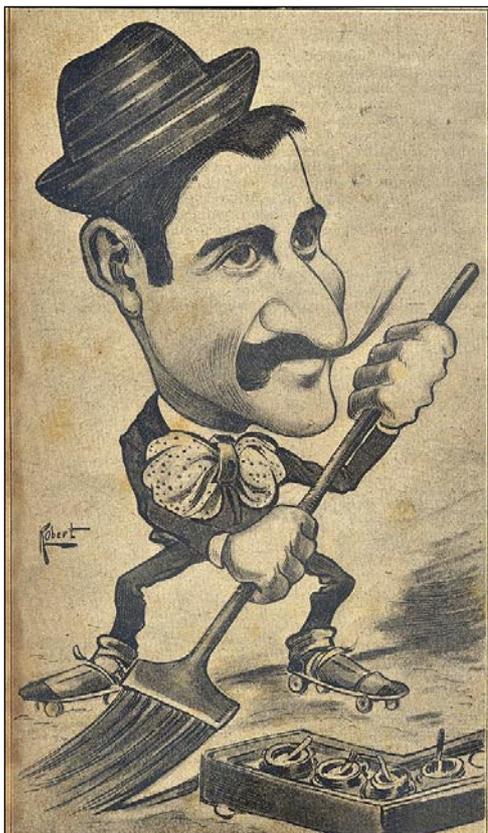


Fig. 16 Josep Robert, *Caricatura de Oleguer Junyent*. Fuente: *La Esquella de la Torratxa*, núm. 1246, 21/11/1902, p. 753.



Fig. 17 Recipientes para mezclar pigmentos que pertenecieron a Oleguer Junyent. Colección Granyer-Manyà.

Gran parte de estas herramientas se pueden identificar en una fotografía conservada en el MAE¹⁰¹ en la que apreciamos a Oleguer Junyent y a Maurici Vilomara trabajando en una escenografía en el taller del Gran Teatre del Liceo. Los escenógrafos portan los lápices y/o pinceles, mientras que en primer plano se aprecian la paleta y la regla. También son visibles estos materiales en otra imagen del taller de Salvador Alarma y Miquel Moragas en el Teatro Circo Barcelonés, mostrada en el apartado anterior.

Mestres Cabanes señala, por otra parte, que eran muy necesarios cordeles de cáñamo, material muy resistente «para el trazado de largas rectas y desarrollo de problemas de perspectiva sobre grandes telones»; un atril para colocar los bocetos a la altura conveniente para mejorar la visibilidad «así como también es imprescindible una botella de tinta, unas tenazas y un martillo, sin olvidar de una escoba fina, unas tijeras y un cuchillo, aparte de tachuelas, una esponja dos o tres cubos de agua y varios recipientes para combinar colores y, por último, porta-cocios». ¹⁰² Otros accesorios curiosos eran los «salvatelones», especie de cajones con largas asas para colocar recipientes –lo que evitaba que se derramase la pintura o se dejasen huellas sobre las telas–, y los tinteros, que eran otros cajones más pequeños rellenos de arena para otorgarles peso y evitar derrames, en cuyo centro se incrustaba la olla de la tinta. ¹⁰³

Sabemos que Oleguer Junyent adquiría normalmente sus materiales de pintura en la célebre casa Teixidor, ¹⁰⁴ tal y como revelan diversas facturas y anotaciones en un diario personal. Por ejemplo, en septiembre figura que gastó 34,70 ptas. en pintura en Teixidor, y en octubre 36,50 ptas. En agosto de 1899 gasta 3 ptas. en artículos. ¹⁰⁵ También compraba en la casa Monguió y Scharlau, ubicada en la calle Aragón núm. 219, de acuerdo con otra factura del 21 de diciembre de 1903 remitida «al Liceu» a nombre de Junyent, que en aquellos momentos ocupaba el taller de escenografía del coliseo junto con Vilomara. En ella se detalla que compró «azul cobalto, verde inglés, blanco inglés, azul ultramar y amarillo [...]», probablemente para acometer el decorado de *Mestre Oleguer*, que se estrenaría en enero de 1904 (fig. 18).

¹⁰¹ MAE-Institut del Teatre [Registro: 264289; Topográfico: F 82-04]. Véase el apartado 4.4.4 correspondiente al *Fausto*, en el que incluimos la citada fotografía.

¹⁰² MESTRES CABANES, J. «Cómo se pinta una decoración escénica (1)», *op. cit.*, pp. 282 y 285.

¹⁰³ AROLA, F. *Escenografía*, *op. cit.*, p. 44.

¹⁰⁴ La Casa Teixidor había sido fundada en 1874 por Josep Teixidor en la calle Regomir. En 1909 su viuda y su hijo Emili trasladaron el establecimiento a la ronda de Sant Pere núm. 16 y encargaron al arquitecto Manuel Joaquín Raspall la decoración. Hoy en día es una tienda de óptica, pero se conserva la ornamentación de la fachada, de líneas modernistas, con mosaicos de Lluís Bru en el rótulo. En el interior se mantiene el mobiliario de madera, el techo con elegantes molduras y unos vitrales de tonos ocre y azul, obra de la casa Buxeres i Codorniu.

¹⁰⁵ *Cfr.* Archivo Armengol-Junyent, «Caja 1898. Olegario Junyent [firma]». Pese a que en la cubierta figura el año 1898, recoge operaciones realizadas hasta 1903.

MONGUIÓ Y SCHARLAU		95		
COLORES, BARNICES, TINTAS, BROCHAS, ETC.		Barcelona 2 de Diciembre 1903.		
Calle Aragón, núm. 219		Entregamos a Sr. Olegario Junyent "Al Límite"		
TELÉFONO 1487		Rvn.	Posetas	Cts.
3 K ^m	Verde Cobalto	8	10	"
2	Verde Turquesa 2	6	3	"
20	Azul Turquesa	55	275	"
4	Verde Ultramar 6	6	6	"
2	Anaquel Negro	10	5	"
		32		75

Fig. 18 Factura para Olegario Junyent emitida por la empresa de colores, barnices, tintas, brochas, etc. «Monguió y Scharlau» (1903). Archivo Armengol-Junyent.

Como material de trabajo, los talleres importantes utilizaban la tela. Así, los telones se pintaban generalmente sobre lienzo, preferiblemente de algodón crudo, que se preparaba con una mano de cola «blanco de España» para aportar resistencia al tejido, que, a su vez, se sujetaba con unas varillas de madera. Poco a poco, los talleres –sobre todo los más sencillos– fueron incorporando el papel, material que fue desplazando a la tela pues, pese a ser de peor calidad, sus precios eran más competitivos. El papel tenía que ser mate por la cara que debía pintarse y estar encolado correctamente. Se reforzaba con telas por detrás para darle consistencia, como hemos visto.¹⁰⁶ El empleo de los decorados de papel se acentuó hacia 1910, con la aparición del decorado de alquiler al que recurrían las empresas teatrales con menos recursos para sus producciones:

Tallers com la Casa Muela o els Tallers Madalena van especialitzar-se, de vegades amb la col·laboració de bons escenògrafs d'ofici, en la fabricació en sèrie d'estocs de decorats de lloguer, sempre de paper [...]. Aquest treball en sèrie [...] no obligava a introduir-se en el món poètic de cada autor a fi d'intentar d'expressar-ne el clima o la intencionalitat plàsticament, sinó que es limitava a ser la reproducció externa i sovint adotzenada d'uns llocs estandarditzats, tantes vegades com mides diferents tenien els escenaris als quals anaven destinats [...]. S'havia perdut la vibració íntima dels espais, el seu clima emotiu, i havia anat desapareixent un tret tan important d'una bona escenografia com era la subtileza en el sentit de la taca, de la llum, del color i de la gradació atmosfèrica de les llums. Només quedava l'anècdota i, molt sovint, vulgaritzada al màxim.¹⁰⁷

La utilización de papel en detrimento del tejido fue objeto de crítica por parte de los escenógrafos más tradicionales, que lo rechazaban firmemente. Muñoz Morillejo recogió este debate en su estudio sobre la escenografía española publicado en los años veinte:

¹⁰⁶ MESTRES CABANES, J. «Cómo se pinta una decoración escénica (1)», *op. cit.*, p. 282.

¹⁰⁷ BRAVO, I. *L'Escenografia catalana*, *op. cit.*, p. 270.

Si a través de los años se han podido conservar algunas decoraciones, ha sido por estar pintadas sobre lienzo y a cuerpo de color, lo que no ocurrirá con el procedimiento de pintar sobre papel, como se hace en el día de hoy. Sobre este asunto hemos visto que los primeros en protestar del procedimiento han sido los grandes maestros, teniendo en cuenta la culpa del estado comercial a que ha llegado en el día, los pintores mediocres y las Empresas dedicadas a fabricar y alquilar las decoraciones de papel por un precio muy módico. Con este procedimiento ocurren verdaderos desastres, pues no siendo la misma planta la de todos los escenarios, tienen que reducir las decoraciones, cortando o suprimiendo partes de ellas, con marcado mal efecto.¹⁰⁸

A mediados del siglo XX, el propio Mestres Cabanes señalaría en su autobiografía que la introducción del papel fue una de las causas principales de la decadencia del arte escenográfico, pues poco a poco el trabajo del escenógrafo pasó de ser un arte a convertirse en una mera producción manual y anónima. De acuerdo con el escenógrafo:

[...] la millor època d'aquestes decoracions va ser el temps que es pintava sobre teles de cotó, però més tard amb la pintura sobre paper va començar la decadència que va anar augmentant progressivament amb la desaparició dels mestres i els tallers mentre s'imposava la moderna escenografia. El testimoni dels autèntics pintors escenògrafs romandrà. Ells faran recordar les obres dels mestres de l'escenografia catalana i espanyola que va assolir els més grans èxits.¹⁰⁹

La introducción del papel fue una de las razones por las que Oleguer Junyent abandonaría la escenografía:

Oleguer Junyent treballa de gust, i per tant amb molta consciència. L'escenografia la prepara amb bocets i teatrins molt elaborats, ço que, a desgrat de la gran facilitat que té a dibuixar i pintar, encareix el seu treball. D'altra banda, la miserable escenografia sobre paper [...] ha rebotat de tal manera els preus que Junyent no pot decentment competir. Per afegidura la informalitat de molts empresaris li ha fet perdre molts diners. Així es dona el cas que hom no li pagui o li pagui malament les decoracions alhora que hom li pren dels dits i a bon preu els bocets i estudis pintats a l'oli, l'aquarel·la o bé a la guaixeta per aquestes mateixes decoracions. Aquesta paradoxal situació i la seva preferent vocació per a la pintura de cavallet l'han decidit a abandonar l'escenografia per a dedicar-se a la pintura a l'oli. I això es greu, perquè si bé en la pintura de cavallet, que practica fugada i viva, Junyent excel·leix, en l'escenografia no té rival.¹¹⁰

¹⁰⁸ MUÑOZ, J. *Escenografía española, op. cit.*, pp. 264-265.

¹⁰⁹ «Josep Mestres Cabanes: una vida dedicada al art», *Wagneriana*, núm. 9, 11/1998. Disponible en línia: <<http://www.associaciowagneriana.com/pdfarticles/biomesres.pdf>>. [Fecha de consulta: 30/05/2019].

¹¹⁰ SACS, J. [Feliu Elías] «Oleguer Junyent o la felicitat (II). Fadrinatge i maduresa», *Mirador*, núm. 25, 18/07/1929, p. 7.

2.3 Las escenografías: un trabajo colectivo de colaboración y dependencia

En los tiempos en que Oleguer Junyent se inició profesionalmente –y a lo largo de toda su trayectoria posterior–, era habitual encontrar a varios escenógrafos trabajando juntos en una misma producción teatral, es decir, que la realización del decorado fuera un trabajo colectivo.¹¹¹ Cada escenógrafo solía asumir la decoración de uno o más actos o cuadros de un mismo montaje, especialmente si se trataba de producciones prestigiosas que debían lograr un efecto de gran espectacularidad y que solían implicar una elevada complejidad y coste, como las del Gran Teatro del Liceo. A menudo, las nuevas creaciones también se combinaban con escenografías preexistentes reaprovechadas para ahorrar gastos o porque constituían decoraciones emblemáticas que el público esperaba volver a ver.

Las razones que motivaban el recurso a las «escenografías colectivas» eran diversas. Isidre Bravo ha apuntado entre las principales: el deseo de satisfacer a todos los escenógrafos merecedores de acometer el proyecto; la necesidad de asegurarse la mano de obra que requería cada espectáculo –pues generalmente un taller se comprometía en varios montajes al mismo tiempo y «diversificar» era una forma de no arriesgar–; y, finalmente, el hecho de que seleccionar a varios escenógrafos de renombre para una misma producción constituía, además, una «operación de *marketing*» para atraer al público, deseoso de disfrutar de espacios de ensueño, a cual más espectacular. Por otra parte, este recurso incitaba a los escenógrafos a desear superarse a sí mismos y a competir con sus colegas, aspecto que se veía reforzado por la prensa de la época que, tras los estrenos, publicaba ilustraciones de los trabajos y los comparaba.¹¹²

Como decíamos, la trayectoria profesional de Oleguer Junyent no fue ajena a esta concepción y muy a menudo fue requerido para trabajar en obras dramáticas o líricas en las que las decoraciones se distribuían entre varios escenógrafos; en realidad, serían muchas menos las ocasiones en las que asumiría en solitario el proyecto escenográfico completo de una producción. Ello queda reflejado en la tabla 1, que nos muestra como del medio centenar de proyectos escenográficos que Junyent llevó a cabo,¹¹³ treinta y cinco fueron compartidos, es decir, más de la mitad.

¹¹¹ Esta costumbre cayó en desuso con el auge de los nuevos movimientos teatrales más vanguardistas, como el simbolismo o el expresionismo, aunque en el caso de la ópera, género más decorativista y prolijo en cuanto a número de cuadros, se extendería hasta los años cuarenta. *Cfr.* BRAVO, I. *L' Escenografia catalana, op. cit.*, p. 174.

¹¹² *Cfr. Ibid.*

¹¹³ Con esta cantidad nos referimos a aquellos proyectos que hemos podido documentar a raíz de nuestra investigación. No incluimos aquí su trabajo en *Blancaflor*, pues no fue el autor de las escenografías –que diseñó Adrià Gual– sino que su labor fue ejecutarlas, como veremos. No descartamos que ejecutara algún otro proyecto escenográfico del que no tengamos constancia por falta de materiales, por lo que, en este sentido, se trata de una cifra abierta.



Fig. 19 Caricatura de Oleguer y de los principales escenógrafos con los que compartió cartel: Maurici Vilomara (firmada por Junyent), Miquel Moragas y Salvador Alarma. Fuente: *L' Esquella de la Torratxa*, núm. 1829, 16/01/1914, p. 53.

Frecuentemente encontraremos su nombre asociado en el cartel al de los principales escenógrafos catalanes (fig. 19). Como se hace patente en la tabla 2, con quien coincidió en más ocasiones fue con Maurici Vilomara –no solo en los escenarios teatrales, sino también en proyectos decorativos de diferentes eventos–; de hecho, Vilomara fue el único escenógrafo con el que firmó conjuntamente escenografías concretas en más de una ocasión y con quien tuvo una relación más estrecha tras el fallecimiento de Francesc Soler i Rovirosa, como veremos. También coincidió con frecuencia con la sociedad formada por Miquel Moragas y su sobrino, Salvador Alarma; y, más tarde, con Alarma, tras fallecer Moragas en 1916. Vilomara, Alarma y Junyent formaron una especie de «tríada estelar» y no era raro que aparecieran sus nombres compartiendo protagonismo –sobre todo cuando se trataba de grandes producciones–, aspecto que ya de por sí constituía un reclamo para el público. Por su parte, con su primer maestro, Fèlix Urgellès, coincidió tan solo en cuatro ocasiones. Finalmente, con otros escenógrafos del panorama catalán –como Francesc Chía, Josep Castells, Josep Rocarol, Joaquín Jiménez Solà, Josep Vidal, Carlos Baró, la sociedad formada por Frederic Brunet i Antoni Pous, o el italiano Ugo Gueduzzi–, lo hizo en casos aislados.

Tabla 1: Escenografías individuales *versus* escenografías colectivas de Oleguer Junyent:

	TITULO	ESTRENO	TEATRO
Escenografías individuales	<i>Mestre Oleguer</i>	4/1/04	Teatre de les Arts (Barcelona)
	<i>Teixidors de Silesia</i>	3/2/04	Teatre de les Arts (Barcelona)
	<i>Filemon i Baucis</i>	4/5/05	Teatro Eldorado (Barcelona)
	<i>Djamileh</i>	6/5/05	Teatro Eldorado (Barcelona)
	<i>La matinada</i>	27/10/05	Teatro Principal (Barcelona)
	<i>Il vascello fantasma</i>	27/3/10	Gran Teatro del Liceo (Barcelona)
	<i>Romeo y Julieta</i>	21/12/12	Teatro Novedades (Barcelona)
	<i>La Arlesiana</i>	11/7/15	Teatro de la Naturaleza (Vallvidrera)
	<i>Maruxa</i>	15/8/15	Teatro de la Naturaleza (Vallvidrera)
	<i>Gente bien</i>	18/10/17	Teatro Novedades (Barcelona)
	<i>Les flors de maig</i>	24/10/17	Teatre Català- Romea (Barcelona)
	<i>La llama</i>	30/1/18	Teatro Victoria Eugenia (San Sebastián)
	<i>Ivan le Terrible</i>	27/11/19	Gran Teatro del Liceo (Barcelona)
	<i>Le village espagnol</i>	21/10/28	Casino de París (París)
	<i>Le pauvre Matelot</i>	14/2/32	Palau de la Música Catalana (Barcelona)
	<i>La vida breve</i>	23/11/33	Gran Teatro del Liceo (Barcelona)
Escenografías colectivas	<i>El ocaso de los dioses</i>	16/11/01	Gran Teatro del Liceo (Barcelona)
	<i>Cristoforo Colombo</i>	15/11/02	Gran Teatro del Liceo (Barcelona)
	<i>La Walkyria</i>	6/1/03	Gran Teatro del Liceo (Barcelona)
	<i>El barber de Sevilla</i>	9/11/03	Teatre de les Arts (Barcelona)
	<i>La Margarideta</i>	16/11/03	Teatre de les Arts (Barcelona)
	<i>L'Ordinari Henschel</i>	18/12/03	Teatre de les Arts (Barcelona)
	<i>Trilogía histórica catalana</i>	17, 21 y 24/05/1903	Palacio de Bellas Artes (Barcelona)
	<i>Louise</i>	2/4/04	Gran Teatro del Liceo (Barcelona)
	<i>El Comte l'Arnau</i>	14/10/05	Teatro Principal (Barcelona)
	<i>Fausto</i>	6/12/05	Gran Teatro del Liceo (Barcelona)
	<i>La Nit de Nadal</i>	20/12/05	Teatro Principal (Barcelona)
	<i>Los maestros cantores de Nuremberg</i>	19/1/05	Gran Teatro del Liceo (Barcelona)
	<i>Thaïs</i>	22/2/05	Gran Teatro del Liceo (Barcelona)
	<i>La presó de Lleida</i>	14/3/06	Teatro Principal (Barcelona)
	<i>Fra Garí</i>	14/4/06	Teatro Principal (Barcelona)
	<i>La Santa Espina</i>	19/1/07	Teatro Principal (Barcelona)
	<i>Ton i Guida</i>	30/3/07	Teatro Principal (Barcelona)
	<i>Tannhäuser</i>	1/1/08	Gran Teatro del Liceo (Barcelona)
	<i>Gala Placidia</i>	25/5/09	Teatro Novedades (Barcelona)
	<i>Juventud de príncipe</i>	10/3/10	Teatro de la Comedia (Madrid)
	<i>El oro del Rin</i>	19/4/11	Gran Teatro del Liceo (Barcelona)
	<i>L'estiu de Sant Martí</i>	9/3/12	Teatro Eldorado (Barcelona)
	<i>Nausica</i>	6/4/12	Teatro Eldorado (Barcelona)
	<i>Parsifal</i>	30/12/13	Gran Teatro del Liceo (Barcelona)
	<i>Pàtria</i>	28/2/14	Teatro Español (Barcelona)
	<i>La Viola d'or</i>	30/8/14	Teatro de la Naturaleza (La Garriga)
	<i>El Reino de Dios</i>	31/12/15	Teatro Eslava (Madrid)
	<i>Don Juan Tenorio</i>	28/10/16	Teatro Eslava (Madrid)
	<i>Navidad</i>	21/12/16	Teatro Eslava (Madrid)
	<i>L'Anca del Senyor Esteve</i>	12/5/17	Teatro Victoria (Barcelona)
	<i>La Adúltera Penitente (Santa Teodora)</i>	30/6/17	Teatro Eslava (Madrid)
	<i>Damà Rocabrúna, el bandoler</i>	16/10/17	Teatro Romea (Barcelona)
	<i>Indíbil i Mandoni</i>	13/12/17	Teatro Novedades (Barcelona)
<i>Márouf, savetier du Caire</i>	18/10/19	Teatro Tívoli (Barcelona)	
<i>Montmartre</i>	22/12/20	Teatro Novedades (Barcelona)	

Tabla 2: Escenógrafos con los que Junyent coincidió en una misma obra:

TITULO	ESTRENO	TEATRO	ESCENÓGRAFOS
<i>Cristoforo Colombo</i>	15/11/02	Gran Teatro del Liceo (Barcelona)	Mauricio Vilomara
<i>La Walkyria</i>	6/1/03	Gran Teatro del Liceo (Barcelona)	Mauricio Vilomara
<i>Louise</i>	2/4/04	Gran Teatro del Liceo (Barcelona)	Mauricio Vilomara
<i>Thaïs</i>	22/2/05	Gran Teatro del Liceo (Barcelona)	Mauricio Vilomara
<i>El Comte Arnau</i>	14/10/05	Teatro Principal (Barcelona)	Mauricio Vilomara
<i>Fausto</i>	6/12/05	Gran Teatro del Liceo (Barcelona)	Mauricio Vilomara
<i>La Nit de Nadal</i>	20/12/05	Teatro Principal (Barcelona)	Mauricio Vilomara
<i>La presó de Lleida</i>	14/3/06	Teatro Principal (Barcelona)	Mauricio Vilomara
<i>Fra Garí. L'legenda de Montserrat</i>	14/4/06	Teatro Principal (Barcelona)	Mauricio Vilomara
<i>La Santa Espina</i>	19/1/07	Teatro Principal (Barcelona)	Mauricio Vilomara
<i>Ton i Guida</i>	30/3/07	Teatro Principal (Barcelona)	Mauricio Vilomara
<i>Tannhäuser</i>	1/1/08	Gran Teatro del Liceo (Barcelona)	Mauricio Vilomara
<i>Gala Placidia</i>	25/5/09	Teatro Novedades (Barcelona)	Mauricio Vilomara
<i>Juventud de príncipe</i>	10/3/10	Teatro de la Comedia (Madrid)	Mauricio Vilomara
<i>Nausica</i>	6/4/12	Teatro Eldorado (Barcelona)	Mauricio Vilomara
<i>Parsifal</i>	30/12/13	Gran Teatro del Liceo (Barcelona)	Mauricio Vilomara
<i>La Viola d'or</i>	30/8/14	Teatro de la Naturaleza (La Garriga)	Mauricio Vilomara
<i>El Reino de Dios</i>	31/12/15	Teatro Eslava (Madrid)	Mauricio Vilomara
<i>Don Juan Tenorio</i>	28/10/16	Teatro Eslava (Madrid)	Mauricio Vilomara
<i>L'Auca del senyor Esteve</i>	12/5/17	Teatro Victoria (Barcelona)	Mauricio Vilomara
<i>La Adúltera Penitente (Santa Teodora)</i>	30/6/17	Teatro Eslava (Madrid)	Mauricio Vilomara
<i>Damià Rocabruna, el bandoler</i>	16/10/17	Teatro Romea (Barcelona)	Mauricio Vilomara
<i>Mârouf, savetier du Caire</i>	18/10/19	Teatro Novedades (Barcelona)	Mauricio Vilomara
<i>Trilogía histórica catalana</i>	17, 21 y 24/05/1903	Palacio de Bellas Artes (Barcelona)	Miquel Moragas y Salvador Alarma
<i>La Margarideta</i>	16/11/03	Teatre de les Arts (Barcelona)	Miquel Moragas y Salvador Alarma
<i>L'Ordinari Henschel</i>	18/12/03	Teatre de les Arts (Barcelona)	Miquel Moragas y Salvador Alarma
<i>La presó de Lleida</i>	14/3/06	Teatro Principal (Barcelona)	Miquel Moragas y Salvador Alarma
<i>Fra Garí. L'legenda de Montserrat</i>	14/4/06	Teatro Principal (Barcelona)	Miquel Moragas y Salvador Alarma
<i>El Comte l'Arnau</i>	14/10/05	Teatro Principal (Barcelona)	Miquel Moragas y Salvador Alarma
<i>La Santa Espina</i>	19/1/07	Teatro Principal (Barcelona)	Miquel Moragas y Salvador Alarma
<i>Nausica</i>	6/4/12	Teatro Eldorado (Barcelona)	Miquel Moragas y Salvador Alarma
<i>Parsifal</i>	30/12/13	Gran Teatro del Liceo (Barcelona)	Miquel Moragas y Salvador Alarma
<i>Pàtria</i>	28/2/14	Teatro Español (Barcelona)	Miquel Moragas y Salvador Alarma
<i>La Viola d'or</i>	30/8/14	Teatro de la Naturaleza (La Garriga)	Miquel Moragas y Salvador Alarma
<i>Don Juan Tenorio</i>	28/10/16	Teatro Eslava (Madrid)	Salvador Alarma
<i>Navidad</i>	21/12/16	Teatro Eslava (Madrid)	Salvador Alarma
<i>L'Auca del Senyor Esteve</i>	12/5/17	Teatro Victoria (Barcelona)	Salvador Alarma
<i>La Adúltera Penitente (Santa Teodora)</i>	30/6/17	Teatro Eslava (Madrid)	Salvador Alarma
<i>Mârouf, savetier du Caire</i>	18/10/19	Teatro Tívoli (Barcelona)	Salvador Alarma
<i>El ocaso de los dioses</i>	16/11/01	Gran Teatro del Liceo (Barcelona)	Fèlix Urgellés
<i>La Margarideta</i>	16/11/03	Teatre de les Arts (Barcelona)	Fèlix Urgellés
<i>Trilogía histórica catalana</i>	17, 21 y 24/05/1903	Palacio de Bellas Artes (Barcelona)	Fèlix Urgellés
<i>El Comte l'Arnau</i>	14/10/05	Teatro Principal (Barcelona)	Fèlix Urgellés
<i>Louise</i>	2/4/04	Gran Teatro del Liceo (Barcelona)	Francesc Chía
<i>Fausto</i>	6/12/05	Gran Teatro del Liceo (Barcelona)	Francesc Chía
<i>El barber de Sevilla</i>	9/11/03	Teatre de les Arts (Barcelona)	Anton Gracia
<i>Los maestros cantores de Nuremberg</i>	19/1/05	Gran Teatro del Liceo (Barcelona)	Ugo Gueduzzi
<i>L'estiu de Sant Martí</i>	9/3/12	Teatro Eldorado (Barcelona)	Josep Vidal i Vidal
<i>L'estiu de Sant Martí</i>	9/3/12	Teatro Eldorado (Barcelona)	Joaquín Jiménez Solà
<i>Damià Rocabruna, el bandoler</i>	16/10/17	Teatro Romea (Barcelona)	Josep Rocarol
<i>Indíbil i Mandoni</i>	13/12/17	Teatro Novedades (Barcelona)	Josep Castells
<i>Mârouf, savetier du Caire</i>	18/10/19	Teatro Tívoli (Barcelona)	Carlos Baró
<i>Montmartre</i>	22/12/20	Teatro Novedades (Barcelona)	Frederic Brunet i Antoni Pous

En ocasiones, el hecho de que diversos escenógrafos se repartieran el decorado de una misma obra acarrearba problemas, pues cada cual tenía su propio estilo y esto afectaba a la unidad del conjunto de la propuesta plástica. Esta cuestión era más fácil de resolver si los escenógrafos mantenían vínculos de amistad, ya que ello allanaba el acuerdo para aunar esfuerzos en pro de la integración y la coherencia. No obstante, cuando los niveles o capacidades de los escenógrafos eran muy diferentes, o cuando se atrevían a experimentar con los nuevos vocabularios formales o cromáticos derivados de las vanguardias, saliéndose de su «estilo habitual», no era extraño que la congruencia global se viera afectada; se producían contrastes demasiado acentuados, aún a pesar de pertenecer todos a una misma escuela. A medida que la figura del director de escena se fue asentando, estos aspectos pudieron «controlarse», pues este agente se encargaba de buscar que se lograra un resultado unitario e integrador.¹¹⁴

Otro aspecto a tener en cuenta, también apuntado por Bravo, es la dependencia existente entre escenógrafos. Con ello nos referimos a que realizaciones anteriores que otros escenógrafos hubieran llevado a cabo de una obra podían convertirse en un modelo paradigmático, incluso obligatorio, a seguir. El ejemplo más claro se dio en el caso de las óperas wagnerianas estrenadas en el Liceo, cuya presentación escénica debía ceñirse al «modelo canónico» fijado en Bayreuth:

Així, escenògrafs de la categoria de Vilomara, Alarma, Urgellès, Chía i Junyent van realitzar Lohengrins, Parsifals, Capvespres dels déus, Vaixells fantasmes i Mestres cantaires de Nuremberg, sortits quasi mimèticament –evidentment amb inevitables tocs personals– de les produccions de Heinrich Döll, Christian Janck, Paul Joukowsky i, sobretot, dels germans Brückner. No era ni una renúncia ni un reconeixement d'incapacitat, sinó un acte de veneració que comportava l'acceptació prèvia d'una superioritat que operava més enllà de la purament tècnica.¹¹⁵

Pero también contamos con otros ejemplos. Así, en el caso de Junyent, veremos que el escenógrafo recurrió a modelos anteriores en otros estrenos del Gran Teatro del Liceo, como en el caso de las óperas francesas *Louise* o *Iván el Terrible*, algo que también hizo para la tragedia *Romeo y Julieta*, en el Teatro Novedades.

El propio Oleguer también crearía escenografías icónicas. El caso más evidente es el de la plaza del barrio de la Ribera que concibió para *L'Auca del Senyor Esteve*, estrenada en el Teatro Victoria en 1917, que se erigiría en el «modelo» para escenógrafos de generaciones posteriores.¹¹⁶

¹¹⁴ Cfr. BRAVO, I. *L'Escenografia catalana, op. cit.*, p. 174.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 175.

¹¹⁶ Cfr. *Ibid.*

Por otra parte, es importante tener en cuenta que el mundo de la escenografía no se limitaba únicamente al del decorado pintado por los escenógrafos, sino que implicaba a un amplio y diverso conjunto de profesionales sin cuya labor no sería posible la magia de la *mise en scène*. Por un lado se encontraban los agentes situados «fuera de la escena». De ellos son relevantes, principalmente, el empresario teatral, que hacía posible el montaje del espectáculo en primera instancia —y era fundamental en el aspecto financiero—; y el director de escena, que coordinaba todo el movimiento escénico y el trabajo actoral. Este último era, en definitiva, quien «movía los hilos» de cuanto ocurría sobre las tablas del escenario para que todo funcionase a la perfección.¹¹⁷ Por otro lado, se hallaba el conjunto de profesionales situados «entre bambalinas», integrado por el maquinista (o tramoyista), el electricista y el atrecista (o utilero); y también, en otro plano, el de aquellos que se ocupaban de la caracterización del personaje, entre los que hay que destacar al sastre encargado de confeccionar el vestuario diseñado por el escenógrafo, al peluquero y al zapatero.¹¹⁸

Pese a que la mayoría de estos profesionales eran prácticamente «invisibles»,¹¹⁹ y sus nombres resultaban casi siempre desconocidos para el gran público, su papel era fundamental para el éxito de la representación, pues un escaso presupuesto destinado a escenografía, una ausencia de dirección, un fallo en la maquinaria, una mala iluminación

¹¹⁷ La profesión de director de escena no se asentó en Cataluña hasta bien entrado el siglo XX. Fue precisamente en los años en que Junyent inició sus andaduras como escenógrafo cuando comenzó a reivindicarse la necesidad de consolidar la presencia de una dirección de escena «real», pues pese que ya figuraba «sobre el papel» en los programas de las compañías a finales del siglo XIX, sus funciones todavía no estaban acotadas o diferenciadas de las de otros agentes. A su vez, encontramos que en aquellos años se hablaba indistintamente de director escénico y de director artístico. De acuerdo con Carles Batlle «La distinció entre les dues etiquetes és poc clara: la direcció artística sembla indicar una responsabilitat més directa sobre els aspectes plàstics de les representacions. La direcció escènica, per contra, defineix un control directe sobre la globalitat de l'espectacle». BATLLE, C. «L'espai del teatre. Ampliació d'iniciatives». En: *Adrià Gual: mitja vida de modernisme, op. cit.*, p. 121. Un artículo interesante en relación a la necesidad de concretar la figura del director de escena en el caso concreto del Gran Teatro del Liceo es el que publicó LABARTA, L. «Cosas del Teatro del Liceo», *La Vanguardia*, 13/02/1902, pp. 4-5.

¹¹⁸ Francesc Soler Rovirosa, en su célebre conferencia «Escenografía» pronunciada en el Ateneo Barcelonés en 1893, ya puso el acento sobre la importancia que tenían estos agentes relegados: «No quiero ahora dejar en el olvido, como sucede casi siempre, a un ramo especial de la escenografía que presta importantísimos servicios al pintor. Este es la maquinaria. Esparramados ó confundidos en la balumba teatral descubro los nombres de maquinistas franceses, tales como Armand, inventor, en el siglo XVIII, de un mecanismo que en el teatro del Paláis Royal de París hacía subir el suelo del parterre o platea, entonces sin asientos, al nivel del tablado del escenario para los bailes públicos; á Boullé, durante la Revolución francesa; á Boutron, en 1805; á Constant, 1830; á Carrón, 1845, y Brabant, 1864; y en España á dos, uno en Madrid y otro en Barcelona, de mucha iniciativa y talento; felizmente ambos viven todavía y aunque temo ofender su modestia no puedo prescindir de nombrarlos: son Piccoli y Manció. A Inglaterra debemos inventos sorprendentes que después han perfeccionado con arte las demás naciones, tales como los cambiantes de luz con diversas coloraciones, los espectros sobre cristales, vuelos rápidos, escotillones con disparo, trampillas, correderos, etcétera. Hoy Inglaterra posee verdaderos artistas y empieza ya á formar escuela. Hay que citar también á los artistas inventores y compositores de trajes; á los sastres, modistas, armeros, atrecistas, joyeros, peluqueros, pirotécnicos, guardarropas y mueblistas, cuya cooperación es de inmensa utilidad para la escenografía». SOLER I ROVIROSA, F. «Escenografía», *La Vanguardia*, 19/03/1893, p. 6.

¹¹⁹ La prensa —principal testimonio que nos ha quedado de las representaciones de aquellos años— apenas hacía referencia a ellos, centrando su atención en los actores y los músicos (en caso de teatro lírico), así como en los dramaturgos y compositores autores de la pieza representada; incluso los escenógrafos quedaban relegados a un segundo plano y muchas veces tampoco se mencionaban.

o un vestuario mal ejecutado podía abocar el espectáculo al fracaso, como hemos apuntado anteriormente. Lamentablemente, su escaso reconocimiento ha ocasionado que no exista apenas rastro documental de su actividad que nos permita reconstruir su historia. Por tanto, a la espera de nuevas investigaciones que arrojen más luz, tan sólo podemos reivindicar la importancia del papel de estos agentes y/o empresas y proporcionar algunos datos aislados de algunos de los que trabajaban en la Barcelona de la época que tratamos en nuestra Tesis.

A lo largo de su trayectoria, Junyent trabajó para diversos empresarios teatrales. En el caso del Gran Teatro del Liceo desarrolló encargos en las etapas de gestión de Albert Bernis (fig. 20),¹²⁰ Alfredo Volpini (fig. 21), José Rodés (fig. 22) y Joan Mestres Calvet (fig. 23).¹²¹ Otro empresario destacado de la época fue Joan Gumà, administrador del Teatro Eldorado. Junyent coincidió con Gumà en 1905, durante la recordada temporada lírica organizada por el empresario, y también en la temporada 1911-1912, cuando Eldorado acogió al Sindicat d'Autors Dramàtics Catalans. Hay que subrayar, a su vez, la figura de Lluís Graner, ejemplo de personaje ajeno al sector —era pintor de profesión— que, por diversas circunstancias, devino empresario teatral. A Graner se debe una de las propuestas escénicas más innovadoras y originales de la Barcelona de la primera década del siglo XX, «los Espectáculos y Audiciones Graner», en los que Junyent participó activamente como escenógrafo.

Hay que puntualizar que, a menudo, la figura del empresario coincidía con la del director de la compañía que, al mismo tiempo, podía asumir las funciones de director de escena —valgan los ejemplos de Adrià Gual y su *Teatre Íntim* o Gregorio Martínez Sierra y su Teatro de Arte—. En algunas ocasiones el empresario-director era el primer actor de la compañía —como Enric Borràs o Ricardo Calvo— o el propio autor —como Josep Pous i Pagès—. Junyent trabajó con todos los citados.

¹²⁰ La figura de Albert Bernis, primer empresario que merece ser destacado en la historia del coliseo, es muy desconocida a día de hoy, pues no se le ha dedicado ninguna monografía destinada a estudiar su labor ni tampoco ha dejado testimonios escritos. La aportación más significativa de Bernis radica en la difusión de la obra de Richard Wagner en Barcelona, en paralelo con la Asociación Wagneriana, propiciando los estrenos de casi todas sus óperas. Bernis también se esforzó por implantar criterios escenográficos modernos, especialmente los destinados a la puesta en escena de los dramas wagnerianos. Así, viajó a Bayreuth en varias ocasiones para tomar contacto con los nuevos modelos escénicos del teatro alemán en compañía de escenógrafos como Francesc Soler i Rovirosa y, posteriormente, de Urgellés y Junyent. Bernis, que coincidió con Junyent a lo largo de la primera década del siglo XX, fue quien le hizo los encargos que le procuraron mayores éxitos, singularmente los decorados para las óperas wagnerianas.

¹²¹ Joan Mestres Calvet es quien ha dejado un mayor testimonio de su cometido gracias a las memorias en las que relató las impresiones de su gestión. *Vid.* MESTRES, J. *El Gran Teatro del Liceo visto por su empresario*. Barcelona: Vergara, 1945. Albert Bernis gestionó el Liceo durante los periodos: 1882-85; 1886-91; 1899-1906; y 1907-11. Alfredo Volpini lo hizo en 1906-07; 1912-14; y 1915-18. Por su parte, José Rodés fue empresario en el periodo 1930-32. Finalmente, Joan Mestres estuvo al frente de la empresa en 1914; 1918-30; y 1933-47 (con el paréntesis de la Guerra Civil).



Fig. 20 Retrato de Albert Bernis, c. 1903. Fotografía: Pau Adouard. Fuente: *Album Salon*, 01/ 1903, p. 118.



Fig. 21 Retrato de Alfredo Volpini, c.1906. Fotografía: Antoni Esplugas. Fuente: *Album Salon*, 01/01/1906, p. 182.



Fig. 22 Retrato de José Rodés Huguet (c. 1930). Fuente: *La Ilustración iberoamericana*, núm. 5, 1930, núm. 5, s. p.



Fig. 23 Retrato de Joan Mestres Calvet (c. 1915). Fuente: Programa de temporada 1915-1916 del Gran Teatro del Liceo. Archivo de la Sociedad del Gran Teatro del Liceo.

Como directores de escena, además de los mencionados Gual y Martínez Sierra –cuya trayectoria ha sido ampliamente estudiada–, otros bajo cuya «batuta» trabajó Junyent fueron Francisco Casanovas y Rafael Moragas. Con ellos coincidió en el Gran Teatro del Liceo.

Casanovas, al igual que Junyent, fue un personaje polifacético. Además de director de escena, fue pintor, empresario teatral, cantante de ópera,¹²² crítico de arte, comediógrafo, figurinista y, durante un tiempo, director artístico de la célebre sastrería Malatesta.¹²³ Por su parte, Rafael Moragas «Moraguetes», también «tocó múltiples teclas». Además de director escénico, fue periodista y crítico literario, musical y teatral, colaborando con numerosas publicaciones de la época. Wagneriano acérrimo, fue uno de los fundadores de la Asociación Wagneriana de Barcelona. Con Junyent coincidió pocas veces en escena –únicamente en el estreno de *Maruxa*, en el Teatro de la Naturaleza de Vallvidrera, y en los de *Parsifal* y *La vida breve*, en el Gran Teatro del Liceo–,¹²⁴ sin embargo compartieron amistad y círculo de relaciones, siendo invitado en diversas ocasiones a las fiestas privadas que Oleguer celebraba en su taller.¹²⁵ Junyent también trabajó puntualmente bajo la dirección del actor Jaume Borràs –hermano de Enric Borràs–, en la temporada que impulsó en Eldorado el Sindicat d'Autors Dramàtics Catalans, y del dramaturgo Ignasi Iglésias, en el Teatre Romea.

En relación a los otros profesionales que, junto a los escenógrafos, se ocupaban de la presentación escénica, hemos de referirnos, en primer lugar, a la brigada de maquinaria. Esta se encargaba de todo lo relacionado con el funcionamiento del escenario durante la representación, como la colocación y cambio de las decoraciones en los diferentes actos o los «efectos especiales» y demás trucajes imaginados por el autor o el escenógrafo que contribuían a generar en el espectador una determinada impresión o a evocar una realidad. Los maquinistas, por tanto, eran los agentes que trabajan más estrechamente con el escenógrafo y quienes favorecían en mayor medida su gloria:

Todos [los] trucos empleados por los pintores escenógrafos, con el fin de dotar de realismo taxativo y perceptible hasta por la vulgaridad de los sentidos, produce magníficos resultados, y gracias a ellos, el público se entusiasma hasta batir palmas de frenesí y llamar insistentemente «*que salga el pintor*» para que éste aparezca en el palco escénico y reciba el homenaje de admiración y simpatía del entusiasmado pueblo que

¹²² Interpretó a Hermann Ortel en el estreno de la ópera *Los Maestros Cantores de Nuremberg* de Richard Wagner, para la que Oleguer Junyent diseñó una escenografía.

¹²³ Una primera aproximación a su biografía ha sido realizada por: FONTBONA, F. *Francesc Casanovas (1853-1921). Exposició de dibuixos i litografies*. Barcelona: Biblioteca de Catalunya, 1982, p. 8.

¹²⁴ Moragas ya era director escénico del Liceo cuando se produjo el estreno de *Parsifal*. No obstante, parece que en esa ocasión, quien asumió la dirección de escena fue Carlos Ranguí. Moragas, eso sí, desempeñó una «labor escénica interna»: montar los dispositivos que hacían el sonido de las campanas del templo del Santo Grial, cuya escenografía llevó a cabo Junyent. Cfr. VERDAGUER, M. *Medio siglo de vida íntima barcelonesa*. Barcelona: Barna, 1957, p. 151.

¹²⁵ Para más información sobre Rafael Moragas vid. BLADÉ, A. *El senyor Moragas «Moraguetes»*. Barcelona: Pòrtic, 1970; VERDAGUER, M. *Medio siglo de vida íntima barcelonesa, op. cit.*, pp. 137-211.

aplaude hasta rabiarse, no precisamente por la corrección del *trazado perspectivo*, ni por la justeza del colorido o la belleza de la composición escenográfica; sino por los *truenos* y los *relámpagos*, por el efecto de los *espantamoscas* de papelitos blancos que imitaban las *espumas* de los mares y por las llamas retorcidas por los ventiladores y los discos inquietos que simulaban el *incendio*... Por esto, cuando en una obra hay varias decoraciones para pintar, el escenógrafo desea que le *toque* siempre alguna *de lucimiento*, con el fin de poder echar mano de todas las trampas, recursos y medios de entusiasmar a la plebe [...]. ¡¡Es la tramoya, la farsa, el truco, el engaño, puestos a contribución para recrear al público que acude al teatro aburrido de la verdad palpitante de la vida, que quiere ser engañado, ilusionado y burlado!!.¹²⁶

En contrapartida, por muy hermoso o efectista que fuera un decorado, si el montaje fallaba o si no funcionaba correctamente la maquinaria, la escenografía se veía afectada. Estos fallos se acusaban principalmente en las obras de gran aparato escénico, como las óperas wagnerianas, tal y como señaló Isidre Bravo:

[...] si a Bayreuth mateix, Wagner es planyia de la insuficiència dels mitjans tècnics, aquesta mancança era encara més gran a Barcelona; això produïa contínuament efectes especials resolts amb malptesa o amb brusquedat, trucatges ridículs, mutacions a la vista que s'encallaven, panorames mòbils amb camins que no menaven a la portalada on havien d'anar, etc. [...] Sovint l'empresa havia retardat un dia o dos dies una estrena de Wagner per tal d'intentar resoldre, molts cops sense èxit, una o altra complicació escenogràfica ocasionada per les imperfeccions de la tramoia, aleshores molt elemental, i que cal suposar que tanmateix es volia basada en la versemblança naturalista.¹²⁷

En la Barcelona de Junyent, los maquinistas más conocidos fueron los de la saga familiar de los Manció, responsables de modernizar los principales teatros de la ciudad y los alrededores. Durante su etapa formativa, Junyent coincidió con Joaquim Manció, entonces jefe de la brigada de maquinaria del Gran Teatro del Liceo, aunque también trabajó como maquinista del Odeón, los Campos Elíseos, el Tívoli y el Principal.¹²⁸ Joaquín Manció encontró un digno sucesor en su hijo, Francisco Manció. Su negocio se hallaba localizado muy cerca del Gran Teatro del Liceo, en la calle del Carmen 114, y se publicitaba en *La Vanguardia* como «maquinista escenógrafo. Escenarios en madera hierro y giratorios. Funcionamiento eléctrico. Proyectos y presupuestos» o en *El Diluvio* señalando que construía teatros, cines y casinos «bajo planos y presupuestos de todo

¹²⁶ AROLA, F. *Escenografía*, *op. cit.*, pp. 69-70.

¹²⁷ BRAVO, I. «L'escenografia wagneriana a Catalunya», *op. cit.*, p. 19.

¹²⁸ Cfr. L'ARXIVER, «Consultori», *Teatre català*, núm. 5, 29/10/1932, p. 76. En la necrología que le dedicó el *Calendari català para 1899* (Barcelona: l'Arxiu, 1899, pp. 37-38) aparecía descrito como: «Un expert fuster quals conexements se evidenciaren com a maquinista de teatre, ja posant los escenaris dels principals teatres de nostra ciutat a l'altura que reclama la moderna escenografia y per lo tant en condicions de permetre los més complicats espectacles. Los que no hajan vist lo teatre de taules endins no poden apreciar lo mérit d'un bon maquinista director d'escena, però conste que son dignes d'ésser tinguts en compte. Par axó consignam nosaltres la pèrdua d'aquest semi-artista mort a la segona meytat del passat Octubre ja que fou una verdadera notabilitat».

completo a punto de funcionar».¹²⁹ Francisco Manció dirigió todas las reformas del Liceo que se llevaron a cabo en las primeras décadas del siglo XX para ponerlo a la altura de los escenarios europeos.¹³⁰ Fue, a su vez, el constructor del célebre diorama «Bòria avall», basado en el cuadro homónimo de Galofre Oller, expuesto en el Círculo Artístico de Barcelona en 1902, para el que trabajó conjuntamente con Maurici Vilomara y Lambert Escaler.¹³¹

Junyent trabajó estrechamente con él en las diferentes puestas en escena del Liceo y otras labores de adecuación del escenario del citado coliseo, así como en el Teatro de las Artes, cuando llevó a cabo los decorados de varias obras de la «Sèrie de les Arts» para la compañía de Adrià Gual.

Martes 7.	1 Carpintero - Los muros empiezan la limpieza del techo de plata - Junyent y Manció en el escenario arreglando decorados (preparativos)
Miércoles 8.	1 P. (Decorado) - Mages limpian
Jueves 9.	1 P. (P.) - P.
Viernes 10.	1 P. (P.) = P.
Sábado 11.	1 P. y 4 paveses con Manció trabajan en el escenario, preparando el nuevo decorado - Los pintores Junyent y Vilomara en el taller - Mages limpian

Fig. 24 Detalle de *El Libro del Conserje* (1902) en el que figuran anotados Junyent y Manció. Archivo de la Sociedad del Gran Teatro del Liceo.

Encontramos testimonios de esta colaboración en las páginas del «Libro del Conserje del Gran Teatro del Liceo». Por ejemplo, en el registro del mes de septiembre de 1902 se señalaba que Junyent y Manció estaban trabajando en el escenario del teatro preparando el decorado para la temporada (fig. 24).¹³² Tras su fallecimiento le sucedió Antonio Melà, con el que también coincidió Junyent, de quien lamentablemente no hemos localizado noticias.

¹²⁹ *La Vanguardia*, 30/11/1922, p. 28; *El Diluvio*, 13/07/1924.

¹³⁰ Para más información acerca de estas reformas *vid.* ARTÍS, J. *Primer centenario de la sociedad del Gran Teatro del Liceo: 1847-1947*. Barcelona: Liceu, 1950, p. 197.

¹³¹ *Cfr.* CASANOVAS, F. «Círculo Artístico. Exposición de pintura, escultura y fotografía. Diorama “Boria Avall”», *La Publicidad: eco de la industria y del comercio, diario de anuncios, avisos y noticias*, 17/10/1902 (ed. Noche), p. 1.

¹³² Sociedad del Gran Teatro del Liceo. *Libro del Conserje*. Año 1902. Archivo de la Sociedad del Gran Teatro del Liceo. Disponible en línea: <<https://ddd.uab.cat/record/108359>> [Consulta: 16/08/2019].

Otros profesionales muy relevantes relacionados con la plástica escénica eran los atrecistas o utileros, encargados del conjunto de objetos y enseres que se colocaban en el escenario acompañando las decoraciones pintadas y que contribuían a crear el ambiente de la escena, como por ejemplo cortinas, mobiliario, cuadros, armas y demás accesorios que manejaba el actor.¹³³

Todo ello, junto con el resto de elementos acometidos propiamente por el pintor escenógrafo –telones, bambalinas, rompimientos, etc.–, constituía el decorado en su globalidad. El atrezo solía alquilarse a empresas especializadas en su construcción. Dos de las más reconocidas de la época fueron el taller de Antonia Coll «Sucesores de Eduardo Tarascó»¹³⁴ y la Casa Artigau,¹³⁵ principales proveedoras del Gran Teatro del Liceo.

En lo que atañe a la caracterización del personaje, hemos de destacar principalmente la figura del sastre o sastra,¹³⁶ que se encargaba de confeccionar el vestuario integrado por trajes, prendas y demás complementos utilizados en el montaje.¹³⁷ Normalmente venía descrito dentro del propio texto teatral, en las acotaciones. Cuando el espectáculo era de gran envergadura y se contaba con un gran presupuesto, el figurinista –que a menudo era el propio escenógrafo– diseñaba el vestuario expresamente, que después se mandaba confeccionar a la sastrería.¹³⁸ Este vestuario quedaba posteriormente en propiedad del

¹³³ Cfr. GARCÍA, G. «Decorados y utilería». En: PORTILLO, R. (coord.). *El Teatro en tus manos. Iniciación a la práctica escénica*. Madrid: Complutense, 1995, p. 87. Hasta mediados del siglo XIX todos los muebles y objetos que los actores no empleaban se pintaban en los rompimientos y fondos de la escena. Fue a partir de la entrada del naturalismo escénico cuando se produjo un cambio radical, al exigir que todos los elementos fueran exactos y, a ser posible, reales.

¹³⁴ De Tarascó tan solo sabemos que había heredado el taller de Manuel Oms. Conocemos a su vez, la fecha de su fallecimiento, pues su esquila fue publicada en *La Vanguardia*: «Ayer tarde falleció en esta capital, víctima de brevísima enfermedad, el conocido atrecista señor Tarascó, cuyos trabajos eran muy celebrados y contribuyeron al lucimiento de los principales espectáculos puestos en escena en los principales teatros de Barcelona». Cfr. «Crónica diaria», *El Diluvio: diario político de avisos, noticias y decretos*, 23/12/1889 (ed. tarde), p. 10004.

¹³⁵ La empresa se remonta a 1860, cuando Juan Artigau, tramoyista del Liceo, compró unos lotes de armas, y comenzó a ofrecer los servicios de armería para las producciones de ópera del mismo teatro. Actualmente la empresa continúa en funcionamiento y se localiza en la calle Rocafort 2, aunque no ha conservado documentación de aquella época.

¹³⁶ Hay que señalar que las sastras fueron las precursoras de la incorporación de la mujer al grupo de técnicos que formaban parte de una empresa teatral.

¹³⁷ Cabe destacar que en la época había empresas especializadas exclusivamente en el calzado. Una de ellas era la de Francisco Grau, situado en la calle Santa Ana 23, cuyo nombre aparecerá a menudo en los programas teatrales.

¹³⁸ Fueron figurinistas relevantes del periodo que nos ocupa Alexandre Soler Marijé –que diseñó, entre otros, los figurines de la reposición de *Faust* y del estreno *Parsifal*, con decoraciones de Junyent–, Enric Giménez Lloberas –que concibió los de *Damià Rocabrúna, el bandoler*–, y el propio Oleguer Junyent, que diseñó el vestuario de *L'Auca del Senyor Esteve* y *La vida breve*, entre otros. Asimismo su íntimo amigo y colaborador Josep Pey diseñó figurines para algunas de las obras en las que trabajó Junyent, como *Los maestros cantores de Nuremberg* y *La Santa Espina*. También sobresalieron en este campo Adrià Gual y Apel·les Mestres –que diseñó los figurines de *La Viola d'or*, entre otras–. Pero, sin duda, el más destacado de los figurinistas de la época fue Lluís Labarta i Grané, que consagró su vida profesional a la ilustración y a la proyección de figurines para el teatro demostrando sus grandes conocimientos de la historia del vestido. De hecho, publicaría el tratado *Nocions d'indumentària teatral* (1917). Para más información *vid.* ARS, L.; CARREÑO, C. «Del papel a la tela. Diseño del vestuario teatral». En: *Libro de actas del I Coloquio de*

teatro y se solía reaprovechar en otras representaciones, como también ocurría con los decorados. En el caso de montajes más modestos, los trajes se alquilaban directamente a la sastrería, que contaba con su propio fondo de vestuario teatral. Además de asumir la confección del vestuario, los sastres también se encargaban de su mantenimiento – limpieza, planchado y arreglos necesarios para su adaptación a las medidas de los artistas–, así como de ayudar a vestir a los intérpretes durante la representación.

En relación a las sastrerías que funcionaron en la época y que coincidieron en cartel con Junyent encontramos, por ejemplo, los almacenes «El Español» (fig. 25), situados en la calle Blay 67, que se encargaron de la confección del vestuario de la tragicomedia *Damià Rocabruna, el bandoler* –a partir de los figurines de Enric Giménez–¹³⁹ o la Casa Paquita, que asumió el de *Gente bien, Nausica* o *Indíbil i Mandoni*.



Fig. 25 Tarjeta publicitaria de los almacenes «El Español». Colección particular.

Otra sastrería teatral destacada fue la de «Peris Hermanos», fundada en Valencia en 1856 por el sastre Ramón Peris. Desde sus comienzos se especializó en el alquiler de vestuario para los diferentes festejos de la época, así como para las obras teatrales. A finales del siglo XIX su fama le llevó a abrir sede en Barcelona, en la calle Junta de Comercio 19, y en Madrid, en la calle Atocha 70.¹⁴⁰

Investigadores en Textil y Moda. 17 y 18 de Noviembre de 2017. Barcelona: Fundación Historia del Diseño, pp. 29-34; ARS. L.; CARREÑO, C. «La indumentaria teatral. Una aproximación a les col·leccions del MAE», *Datatèxtil*, núm. 37, 2017, pp. 1-7.

¹³⁹ En la prensa se publicitaban con el siguiente anuncio: «Los mejores disfraces y los más económicos. Fantasía y época. Inmenso surtido». Cfr. *El Diluvio: diario político de avisos, noticias y decretos*, núm. 27, 27/01/1917 (ed. mañana), p. 13.

¹⁴⁰ Se instaló en Madrid para vestir a los artistas del Teatro Real de Madrid, especialmente al célebre tenor Julián Gayarre. De hecho, antes de alquilar su sede de la calle Atocha, el taller estuvo instalado en los bajos del teatro. Tras la Guerra Civil cerró su sede principal en Valencia y se mantuvieron las de Madrid – se amplió y trasladó a la calle Magdalena, 17– y Barcelona, que permanecieron abiertas hasta finales del año 2004 cuando el último miembro de la saga familiar a cargo de la empresa, José Ramón Peris, se vio obligado a cerrar por falta de encargos.

Pero sin lugar a dudas, la más importante de la Barcelona de finales del siglo XIX y primeras décadas del siglo XX fue la Casa Malatesta, nombre que recibió de su fundadora, Pelegrina Malatesta i Vargas.¹⁴¹ Hacia 1857 la empresa ya estaba en funcionamiento, pues figuraba anunciada en una de las guías de la ciudad, *El Consultor*.¹⁴² Estaba ubicada en la calle Conde del Asalto 14 y en los recibos que emitía la empresa se presentaba como especialista en «trajes de capricho para bailes de máscara, cabalgatas, comparsas, etc.» y también en «trajes de todas las épocas para teatros, sean de la importancia que quieran». La Casa Malatesta fue la principal proveedora de indumentaria teatral de la ciudad, especialmente del Gran Teatro del Liceu, pero también del Teatro Principal, Eldorado o el Romea, entre otros. A ella se debe el vestuario de las principales producciones en las que trabajó Junyent. La Casa Malatesta estuvo en funcionamiento, aproximadamente, hasta la década de los sesenta del pasado siglo.

Además del vestuario, en la caracterización del personaje era también importante el peinado, que debía estar en consonancia con el resto del vestuario en cuanto a época, estilo o clase social. Entre las empresas especializadas en peluquería estaban las de Teodoro Bertrán, en el Paseo de Gracia 51 y la de Salvador Vives.

Finalmente, en esta breve aproximación a los «oficios invisibles», no podemos olvidar el papel del responsable de la iluminación, fundamental en la representación. Tal y como han definido Casado y Portillo, la función de la luz consiste en:

[...] hacer visible un elemento (un objeto, un actor, una zona o todo el escenario), o bien ocultarlo a los ojos del público [...]. Un adecuado juego de luces colocado de forma adecuada llega a dar sensación de volumen y profundidad al escenario en conjunto o a determinados objetos o actores. Desde distintas posiciones, la luz que incide en escena, puede resaltar siluetas, dar volumen, crear sombras... o por el contrario, conseguir un efecto plano, sin contorno ni relieve. [...] También con la luz podemos conseguir movimiento y ritmo si, por ejemplo, se iluminan en distintas escenas áreas del escenario, marcando así un cambio de espacio. También si la iluminación va cambiando durante la obra, dibujando en el escenario el paso de noche a día o de tarde a noche, o si una luz intensa se desplaza (por ejemplo siguiendo a un actor o recorriendo un decorado) por un escenario iluminado tenuemente, dirigiendo así la mirada del espectador en su recorrido. La iluminación contribuye también a crear un determinado clima o atmósfera en una escena [...] un ambiente nocturno, de interior, violento, de calma, mágico, tenebroso...

¹⁴¹ Pelegrina Malatesta falleció el 23/03/1880. *Cfr.* Libro de defunciones, 1880. Registros. Libro 2. Arxiu Municipal Contemporani de Barcelona, fol. 2267. Véase también: *Diari Catalá: polítich y literari*: Any II núm. 315, 09/04/1880, p. 635. En un número anterior de este diario figura la nota: «Un llegat honrós. Se diu que la difunta senyora donya Pelegrina Malatesta feu abans de morir un llegat de 1500 duros que se han de distribuir del següent modo: Mil duros entre los empleats del teatro del Liceo y 500 entre los del Principab». *Diari Catalá: polítich y literari*, núm. 302, 27/03/1880, p. 634.

¹⁴² *Cfr.* J.A.S. *El Consultor: nueva guía de Barcelona obra de grande utilidad para todos los vecinos y forasteros y sumamente indispensable a los que pertenecen a la clase mercantil é industrial*. Barcelona: Imprenta de la publicidad, a cargo de A. Flotats, 1857, p. 181.

[...]. Finalmente con luces pueden crearse todo tipo de efectos visuales en el escenario, tales como lluvia, relámpagos, fuego...¹⁴³

En este sentido, Mestres Cabanes recordaba que, para una correcta presentación escénica, era fundamental que el escenógrafo se pusiera de acuerdo con el jefe electricista para cuidar conjuntamente los efectos de luces:

De todos los efectos luminosos, el jefe de electricidad tomará oportunamente las pertinentes anotaciones respecto a la situación de las luces, supletorios y focos, para que al volver a montar de nuevo la misma decoración, pueda adaptar a ella la misma iluminación planteada en el día del estreno, entre el escenógrafo, autor de la decoración, y el jefe del cuadro eléctrico.¹⁴⁴

Algunos de los nombres de empresas y/o profesionales que figuran en los programas teatrales de las obras en las que trabajó Junyent como escenógrafo son los de «Ramón Saura e hijos», especializada en pirotecnia y faros eléctricos, A. Plana o José Juvé, así como la Compañía Barcelonesa de Electricidad,¹⁴⁵ entidad suministradora principal, entre otras.

A lo largo de la Tesis iremos viendo ejemplos de la intervención de estos agentes cuya importancia y labor hemos querido reivindicar por la relevancia de su papel en el efecto plástico de la representación.¹⁴⁶

¹⁴³ CASADO, J. PORTILLO, R. «Luminotecnia y sonido». En: PORTILLO, R. (coord.). *El Teatro en tus manos, op. cit.*, p. 136.

¹⁴⁴ MESTRES CABANES, J. «Cómo se pinta una decoración escénica (I)», *Monsalvat*, núm. 17, 1975, p. 285.

¹⁴⁵ Para más información *vid.* CAPEL, H.; MURO, I. «La Compañía Barcelonesa de electricidad (1894-1912)». En: *Las tres chimeneas. Implantación industrial, cambio tecnológico y transformación de un espacio urbano barcelonés* Barcelona, FECSA, 1999, pp. 54-101.

¹⁴⁶ Para una visión actual sobre el papel de todos estos profesionales *vid.* LABRA, J.M. *Prevenidos. Conversaciones con los técnicos, equipo artístico y de dirección de una producción teatral*. Colección laboratorio. Madrid: Centro Dramático Nacional, 2014.