

WAGNERIANA CATALANA Nº 9 ANY 1998

TEMA 7. ESCENOGRAFIA

TÍTOL: L'ORIGEN I ELS GRANS MESTRES DE L'ESCENOGRAFIA

AUTOR: *Josep Mestres Cabanes*

CONFERÈNCIA PRONUNCIADA L'11 DE JUNY 1943 A L'INSTITUT DEL TEATRE DE BARCELONA per Josep Mestres Cabanes

Senyor director, professors, alumnes en general, senyores i senyors,

En prendre la paraula per a començar aquesta humil dissertació escenogràfica no puc deixar de presentar les meves respectuoses salutacions d'admiració i reconeixement a l'Excel.lentíssima Diputació Provincial la qual és la responsable de la magnífica i lloable obra de donar vida i sostenir en un estat d'intensa activitat el nostre "Institut del Teatre." I dic nostre perquè tots nosaltres –director i professors- hem posat en ell –amb l'entusiasme dels que frueixen en l'art-, el millor que teniem en el cor o en el cervell, una mica d'intel·ligència i un molt d'anhel. Ell és i serà sempre per nosaltres la nostra il·lusió, el fill agraït i arrogant en el que es posen totes les esperances, la terra fructífera on germinarà la llavor noble d'aquelles ànimes que el dia de demà hauran d'enlairar el nom arcaic de Talia a col·locar-lo en l'altíssim lloc que es mereix i l'emprenedora caravel·la que sense tenir por als vastos oceans de la incomprensió solcarà triomfal els mars de la vida per a seguir la ruta d'aquells Mestres Insignes que en l'Art Teatral –tan pel que fa a la Declamació com a l'Escenografia-, van clavar airosoament llurs estendards en el cor de la Fama i deixaren rera seu una petja lluminosa d'admiració i respecte.

La meua salutació també , plena de cordialitat i efusió pel nostre estimat director Sr. Guillem Diaz Plaja, que amb la seva activitat esbalaïdora i nobles desitjos d'engrandiment en els estudis i perfecció en les classes, ha sabut assolir unes millores tan summament importants per a les esmentades tasques docents. Per a ell i en nom de tots el nostre agraïment.

I per acabar aquest petit preàmbul i abans d'entrar de ple en el senzill "Resum de l'Evolució

Escenogràfica” considero com un deure meu, tributar un fervent homenatge –resumit en un breu moment de silenci- a qui fou el primer professor d’escenografia de l’Institut del Teatre, el gran artista i eminent pintor escenògraf Sr. Maurici Vilumara, Mestre de mestres, ànima i vida de l’escenografia clàssica. I qui va portar a la realitat la primera iniciativa a Espanya, d’ensenyar la cultura escenogràfica en un Institut oficial. Callem, doncs, en honor seu i sigui el nostre silenci la suau rosada que faci reverdir el llorer de la seva glòria.

Maurici Vilumara, després d’alguns anys d’exercir el seu professorat i a causa de la seva edat, no va poder continuar donant les classes de pintura i perspectiva, per la qual cosa passà a ocupar la seva càtedra el malaguanyat pintor Sr. Salvador Alarma. Conegut a bastament per tot el món teatral, només cal esmentar-lo per recordar de seguida la respectable i noble figura del qui fou un mestre i un amic. Segueix encara latent en les nostres pupil·les la seva gran obra pictòrica d’escenografia espanyola.

En ser nomenat jo mateix l’any 1927 professor d’aquest Institut se m’encarregà al mateix temps la funció de Mestre Auxiliar en les classes de Perspectiva i Escenografia, destí que vaig ocupar fins l’any 1936 en que en Salvador Alarma, per causa de salut que no li permetia atendre les seves obligacions, presentà, amb el vist-i-plau del director d’aleshores- la dimissió a favor del seu ajudant. I des d’aquell instant fins el present, tots els meus afanys i esforços han estat posats al servei del meu magisteri amb el sincer propòsit de no desmerèixer i col·laborar a l’enaltiment dels qui em precediren i ensenyar i orientar els qui seràn en l’alba del demà.

Dites aquestes paraules començaré la meva peroració. Suplico a tothom que no cerquin en les meves paraules la gràcia concedida al prosista; encara menys la del poeta. Jo només sóc un pintor i és tan diferent fer servir la pluma...! Si amb el pinzell pogués descriure allò que la meva ment desitja no m’espantarien els amplis límits d’una conferència. Però transcriure les idees sobre un paper és una lluita una mica dura per a mi. Per això els prego que acullin aquestes senzilles explicacions no com una dissertació d’un consumat conferenciant, sinó com la humil lliçó d’un modest professor.

Com si fos un dia de tants i estigués en la intimitat de la meua aula de Teòrica exposant un problema als meus deixebles. Aquests bons alumnes que saben correspondre tan bé a les meves ensenyances. Estudiem, breument doncs l’Evolució Escenogràfica.

ORIGEN DE L'ESCENOGRAFIA

Segurament abans d'aparèixer les activitats dels grans teatres grecs i romans, ja devien haver existit primitives manifestacions teatrals en el món. Probablement és el "ballet" la primera iniciació teatral que es coneix i l'única que existeix encara en els països que no són civilitzats o en aquells de molt rudimentària civilització. Per instint l'actor es preocupa de cercar un lloc adequat amb fons o acoplament dels personatges per tal de millorar el conjunt de la representació.

Va haver-hi una època en que s'anunciava als concurrents a un espectacle, mitjançant rètols, el lloc i la forma on succeïa l'escena que anaven a representar. Deien, per exemple, un bosc, un riu. L'espectador era l'encarregat d'esbossar en la pàgina eternament blanca de la seva imaginació, el decorat que requeria l'obra. En alguns altres teatres antics, canviaven els rètols per la sortida a escena d'un personatge que, fent de "Régisseur", donava compte exacte dels més mínims detalls. Però tot, com he dit abans, deixant la gràcia de la composició al lliure albir de cada persona, per la qual cosa l'escenografia estava en raó directa amb la fantasia i l'inventiva de cadascú. Com crec que el procediment no tenia gaire eficàcia, donada la dificultat de concentrar-se de la forma requerida, l'escenografia es va anar fent cada vegada més imprescindible, tot i que faltava estudiar la manera de canalitzar les primeres espurnes d'aquell art naixent, que després havia d'arribar a assolir un tal perfeccionament i una tal plenitud.

Totes aquestes manifestacions portades a terme amb un enunciat-verbal o escrit- venen a corroborar la meua teoria de què fins aleshores l'art escenogràfic fou desconegut i que les exigències de la representació obligaren a crear aquesta difícil i personal derivació de la pintura artística.

Les representacions es portaven a efecte durant el dia, degut a la dificultat d'il·luminació. Per això segons quines escenes devien ser poc favorables per a aconseguir la il·luminació desitjada. Està clar que desconeixent totalment la llum artificial, no es tenia perquè enyorar l'efecte sorprenent i meravellós que s'aconsegueix amb ella.

Els grans teatres grecs i romans disposaven d'un escenari immens. La forma de l'edifici

ocupada pel públic era semicircular i l'amplada del diàmetre era també l'amplada de l'escena.

Alguns arquitectes havien fet veritables obres d'arquitectura. El fons de l'escenari esta va format per veritables petits palaus amb força obertures en el centre i els costats. Amb bona voluntat podriem trobar en tot això els primers vestigis de l'escenografia.

La pintura de decoracions va tenir el seu origen a Grècia. Segons Aristoteles ella fou qui va introduir l'ús de peces practicables. Viturvio, célebre arquitecte romà, atribueix l'inici de l'Escenografia a Agartaco i afirma que les primeres decoracions pintades per a certes obres d'Esquilo, consistien en petites modificacions de peces en forma de prisma situades als diferents costats de l'escena, que en els raríssims canvis de decoració fent-les girar sobre un eix vertical, donaven la idea del canvi de lloc o d'acte.

Segons les dades que es conserven del teatre romà i helenístic, el primer era de proporcions molt més grans que el dels teatres grecs. Tenian un decorat molt més complet, amb una construcció simultània –temple o palau- que era el fons indispensable per a les representacions dramàtiques. A més tenian una altra decoració de casa amb portes i balcons practicables, per a la realització d'obres còmiques. I, per últim, el decorat necessari per a simular un paisatge, en el qual es representaven les escenes satíriques i les rústiques i pastorils. Així doncs, el repertori escenogràfic dels antics iniciadors de l'Escenografia clàssica es componia d'aquests tres jocs de decorats.

Pobre i senzill repertori, certament. Però aquells primers balbuteigs seran l'iman, que a través dels anys anirà aportant al si del teatre noves perfeccions i nous descobriments, fins arribar al màxim esplendor. Per a aconseguir això seran necessaris, però, molts artistes anònims, moltes temptatives i molts segles de treball i sacrifici.

COMENÇAMENT I ESPLENDOR DE L'ESCENOGRAFIA

Transcorreguts els temps esplendorosos dels grans coliseus de Grècia i Roma, hi va haver una gran reforma mundial. Amb l'adveniment del Cristianisme, passaren alguns segles sense que el teatre tingués aquella puixança de l'època florent de la Dominació Romana. Cal reconèixer que la gran decadència de Roma comportà per a molts països la tasca d'una

organització interior de cadascun d'ells, de manera que no els sobrava temps per a dedicar-se a aquesta labor tan espiritual de la vida dels pobles.

Tornen a iniciar-se les activitats amb escenificacions religioses de Misteris i Actes Sacramentals de l'edat mitjana, que requerien l'ajuda d'elements escenogràfics, però que no necessitaven un edifici especial ja que es desenvolupaven en les naus de les esglésies o en les seves places públiques. D'aquest gènere de representacions en perduren encara, en determinats pobles i ciutats, com la Passió d'Oberammergau o la d'Eix a Alacant, de l'església de Santa Maria.

A Itàlia les activitats són creixents, donant pas a la florida de l'escenografia amb el lúcid descobriment del principi fonamental de la Perspectiva, que va fer el cèlebre pintor florentí Leonardo da Vinci (1452-1519), el qual amb el seu inoblidable "Mètode del Cristall" va posar de manifest les més importants lleis de la Perspectiva. Va descobrir l'existència dels Punts de Vista, Punt Principal i de Distància que són la observació bàsica per al principi de l'Escenografia.

Amb aquest estudi de base sòlida i segura per a tots els artistes, aquests tingueren més gran facilitat per a compondre les grans obres arquitectòniques. L'activitat de l'escenografia fou, doncs, progressiva.

Les referències més antigues daten de 1488, amb motiu d'una festa coreogràfico-teatral, per Bergonzo de Botta, que va tenir un gran encert en la presentació.

A la Gran Bretanya el primer edifici construït per a ser un teatre, fou edificat l'any 1576 i malgrat això l'escenografia no va tenir cap importància mentre que a Itàlia anava prenent un increment sorprenent, perfeccionant-se el gust del públic i el seu interès envers les representacions teatrals, la qual cosa donà lloc a la construcció del famós "Teatre Palladio", que incorporava un escenari construït segons les regles de Viturvio.

A França el teatre prospera a partir de mitjan el segle XV, assolint gran activitat la centúria següent. A París ja es representaren algunes òperes el segle XVII.

Itàlia començava a ser el bressol de l'escenografia. Amb els seus iniciadors Serbio, Escanozzi, Baldasar Perigi, els italians forjaren un nou avenç en el dibuix de les decoracions. Ells són coneguts com els Perspectivistes més antics de l'època del Renaixement. L'immensa majoria, gent d'estudi. N'hi havia que es dedicaven a l'ornamentació pública de grans festes teatrals en honor de reis i prínceps. D'arreu d'Europa eren sol·licitats els seus serveis per tal d'organitzar festes i vetllades teatrals. Molts d'ells emprengueren un peregrinatge per a establir-se a algunes capitals europees.

A Espanya l'escenografia començà el 1630, és a dir, durant el regnat de Felip IV, que crida al gran pintor escenògraf Florentino Cosme Lotti per a encarregar-li la presentació escènica de la "Selva sense amor" de Lope de Vega. Els antics teatres espanyols s'instal·laven en els corrals o patis dels grans edificis. El taulat o escenari es col·locava al fons del pati i enfront seu s'alineaven les cadires, que en un principi portaven els propis espectadors. Des de les finestres i balcons de les cases veïnes es podien seguir les representacions. Fins a principis del segle XIX els teatres de Madrid conservaren el nom de "corral", així el "Corral de la Pacheca, després "Teatro Español", "Corral del Príncipe", etc. I encara hores d'ara es diu pati al lloc on es troben les butaques o les llotges baixes. A partir d'aleshores s'inicià una època de gran activitat per l'escenografia.

A Madrid treballaren els escenògrafs italians Santiago Bonavia i Joan Battista Galuci. Hom pot afirmar sens dubte que Itàlia ha sigut el bressol de l'escenografia, però fou a París on es van crear els grans mestres. Bramante fou el veritable descobridor del teatre de la perspectiva, per haver-la sabut aplicar a la decoració.

Parigi sobresortí en començar el Renaixement i influencià l'art escènic executant obres mestres en el gènere arquitectònic. Fou el pare d'Andrea Pozzo, pintor, arquitecte i religiós de la Companyia de Jesú (1694). Les seves obres donaren un impuls a la perspectiva teatral escènica, amb els seus desenvolupaments escènics, de gran interès. S'apropava ja l'apogeu de l'impuls i l'activitat. A Itàlia un editor publicava les obres dels grans perspectivistes, obtenint prestigi mundial les dels eximis projectistes i escenògrafs italians Carlo Galli (1778), F.G. Bibiena, Fernando Galli (1743) i el gran Joan Battista Piranesi (1778), conegut amb el sobrenom del "Rembrandt de l'Arquitectura".

L'ampulositat de l'estil barroc va donar origen a artistes italians com ara Pozzo, Bibiena, Piranesi, etc, els quals amb les seves composicions d'altars, palaus, escenes de teatre, sostres famosos, quadres i estampes, portaren per tot el món obres realment inverosímils i plenes d'una grandiositat mai superada. No podem oblidar la gran obra que en escenografia de sostres realitzà el famós pintor venecià Joan Battista Tiepolo (1696-1770), que morí a Madrid essent la seva mort molt sentida en el món de les arts. A ell es deu un gran perfeccionament en la pintura de sostres, en la que emprà els seus dots excel.lents d'escenògraf amb esplendor inimitable.

Si en aquella época hi havia alguna autoritat en el camp de la pintura teatral, aquesta era en Galli Bibiena. S'el pot considerar el fundador del nou ensenyament. Amb motiu d'organitzar algunes funcions d'òpera que es representaven a la Llotja de Mar per les festes del casament de l'Arxiduc Carles d'Austria amb Isabel de Braunschweig, Galli Bibiena executà certes decoracions per a l'esmentada celebració. Existeix la versió-que no sé si és certa- que va tenir com a deixeble el pintor català Viladomat. Es probable, certament, que hagués pogut col.laborar amb el seu mestre.

En el segle XVIII van haver-hi també excel.lents escenògrafs com Francisco i Manuel Tramullas. I mentrestant a Itàlia havia arribat el segle d'or de l'Escenografia.

L'any 1726 a París, el gran pintor Servandoni canvia totalment el sistema de decoracions de l'òpera. Fins aleshores un arbre o una façana no havien superat mai l'alçada dels bastidors. Els monuments, fos quina fos la seva importància, estaven pintats íntegrament sobre els mateixos bastidors.

L'art del decorat va donar un pas de gegant sota la direcció de Servandoni. En l'obra "Píramo i Tisbe" es pogué comprovar l'efecte produït per la innovació de continuar mitjançant les bambalines l'edificació com a remat de l'arquitectura. El resultat fou que s'aconseguí augmentar les proporcions i l'elegància arquitectònica. Servandoni portava d'Itàlia grans combinacions i trucs escènics que assoliren un succés prodigiós. Però el seu més gran mèrit fou engrandir les proporcions amb l'esbeltesa de les línies i l'estudi de la perspectiva.

Als primers anys del segle XVIII apareix la gran figura de l'eminent geòmetre francès Gaspar

Monge (1746-1818) que va resumir tots els sistemes de perspectiva pel simple i definitiu de la "Projecció Cònica", aplicació científica del "Mètode de Cristall" de Leonardo da Vinci. Amb aquest descobriment es pot considerar Monge com el realitzador de la moderna perspectiva cònica. Des d'aquest moment, els mestres francesos successors directes de l'escola italiana del segle XVIII, artistes incomparables, van estudiar i aplicar la ciència de Monge, emprant els seus procediments ràpids i senzills, i alliberaren els artistes de la seva època de l'invasió de la perspectiva especulativa i matemàtica.

L'any 1829 senyala a França la florida d'aquest art gràcies a la figura del gran pintor francès Pierre Ciceri, deixeble de Dagoty i amb ell es pot assenyalar una nova evolució moderna de l'escenografia. Ell canvià completament la base primordial aplicant als decorats l'estudi del natural, els assajos, els apunts i la pintura de cavallet. El gran Ciceri fou innovador de la nova tècnica i sistema d'execució, no tan rudimentària com la utilitzada fins aleshores.

Dagoty i Ciceri educaren un selecte grup de deixebles que sobresortiren com Dieterlé, Philastre, Sechan, Cambon i Rubé. Tots ells incorporaren a les seves creacions l'auxili inesgotable dels apunts del natural executats en llocs semblants als que requerien les obres. El primer decorat de Ciceri va ser "Guillem Tell" (1829). Obtingué posteriorment un èxit sense precedents amb "Robert el Diable" (1831) obtenint gran reputació com el més famós escenògraf de l'època.

També obtingueren gran èxit els decorats de Gué, Bouton i Daguerre. Els dos darrers van iniciar el diorama i obtingueren un feliç resultat amb quadres els efectes dels quals canviaven a la vista dels espectadors.

Comença ara a França l'apogeu de l'Escenografia. L'escenògraf francès Cambon assenyala un nou avenç en iniciar una gran escola que obtingué gran fama fins a finals del segle passat. Sobresortiren els artistes i mestres Lavastre, Carpezats, Amable, Rubé, Chaperon, Cambon, Thierry.

Aquí, a Barcelona, l'escenografia neoclàssica fou introduïda a principis del segle XIX pels italians Jose Lucini i Cesar Carnevali, pintors oficials de l'antic Hospital de la Santa Creu. Foren deixebles seus Francisco Lucini, Bonaventura Planella, Pablo Rigalt. Cal esmentar el gran

escenògraf Francisco Planella Corominas, fill de Bonaventura. Fou l'autor d'una gran obra "Exposición completa y elemental del Arte de la Perspectiva y aplicación de ella al palco escénico", publicada a Barcelona l'any 1840. Fou la primera obra que d'aquesta ciència s'edità a la Ciutat Comtal.

El 1822 apareix en els escenaris la llum de gas: gran esdeveniment i mitjà auxiliar extraordinari ja que possibilità l'ampliació de les composicions i una millor il·luminació. No obstant, es convertí també en un seriós perill ja que es produïren diversos incendis. I malgrat que s'inventà una substància incombustible pels vestits i els decorats, el perill continuà. Només va cedir quan el 1846 s'instal·là en l'òpera per primera vegada la llum elèctrica que fou immediatament adaptada per tots els teatres. A partir d'aleshores sí que la il·luminació va poder perfeccionar-se i assolir un major efecte lumínic. Això és un factor primordial ja que quan es realitza la maqueta, el pintor ja es planteja la forma d'il·luminar l'obra, sempre i quan, està clar, el teatre disposi del material necessari.

A principis del segle XIX, l'Escola d'Escenografia Espanyola no tenia encara el camí recte i traçat. Rebia sempre la influència estrangera quan es tractava de fer obres de certa envergadura. Però a mitjans de segle, l'escenografia començà a renéixer amb l'esforç dels propis espanyols. A Madrid tingueren repetits èxits els telons de Luis Muriel i Amador i Francisco Aranda, deixeble del gran pintor francès Philastre, que el 1850 va pintar a la capital espanyola els decorats pel Real. Des de 1837 treballà també a Madrid l'escenògraf Francisco Lucini. A València sobresortien al mateix temps José Vicente Perez i Luis Téllez. Mentrestant, a Barcelona, i amb motiu de la inauguració del Gran Teatre del Liceu d'Isabel II (4 d'abril de 1847) es donaren a conèixer com a grans pintors de l'influència francesa Cagé, en col·laboració amb Joan Ballester i Ayguals.

Però l'evolució més directa de l'escenografia espanyola fou deguda a l'eximí pintor barceloní En Francesc Soler i Rovirosa. Nascut el 1836, va ingressar al taller dels excel·lents mestres Cambon i Thierry, al costat dels quals perfeccionà els seus estudis assimilant les teories de tan bona escola i aconseguint formar-se en un vigorós estil. Quan el 1868 Soler i Rovirosa tornà a la seva ciutat natal començà per Espanya la veritable època de la florida escenogràfica. L'esperit artista del Mestre del Mestre, ja completament format, va saber sembrar la llavor que encara -afortunadament-hem pogut recollir tots nosaltres. Soler fou un mirall per a tots. Hi

havia molts altres pintors contemporanis del geni que el secundaven amb tot el respecte i la simpatia d'un bon amic i company. I ell sabia correspondre a l'apreci de tothom amb la bondat del seu cor honrat i lleial. En aquell temps hi havia un altre gran pintor i colorista Joan Ballester molt entès en els efectes escènics. Particularment el paisatge el sabia interpretar amb una gran facilitat. Va perfeccionar els estudis que havia seguit en els tallers parisencs de Cambon i Thierry, al costat de Soler i Rovirosa, i va tenir únicament un deixeble, en Maurici Vilumara, el qual fou, com ja he dit anteriorment, el primer professor d'aquesta estimada institució.

Jo mateix havia sentit dir al propi Vilumara que no havia vist ningú que pintés el paisatge millor que el seu mestre Ballester. Els seus triomfs foren interromputs per la seva prematura mort. En aquell temps sobresortia la gran figura de Francisco Pla i Vila, artista que, com els seus coetànis, cursà estudis a París. A Barcelona són dignes d'esment ademés els pintors Chía, Carreres, Urgellés, Miquel Moragas i la figura excepcional de Maurici Vilumara (1847). Escenògraf d'innat temperament fou deixeble de Ballester i Soler i Rovirosa. En poc temps destacà la seva personalitat ben definida. Fou dels pintors que ha pintat amb més sinceritat i honradesa de color i dibuix. Dotat d'una gran cultura arqueològica i gran colorista. Havia estudiat molt del natural, i realitzat decoracions magistrals. Es pot dir que a l'època de Soler i Vilumara no existia a Europa cap artista que pogués superar les obres d'art escenogràfic que es realitzaven a Espanya a finals del segle XIX.

Mentrestant a Madrid trinunfaven Bussato, Bonardi, Amalio Jimenez, Manuel Marin, etc. Tot el país es trobava inmers en un esplendor florent. Es pintava per a tots els teatres ja que aleshores existia el costum que a cada teatre petit o gran, que es construïa a ciutats o pobles se li pintava el decorat de repertori corresponent: sala rica, sala pobre, bosc, jardí, carrer, plaça, sala gòtica...I segons la importància de cada teatre se'n componien més.

Les companyies de tournée ja sabien que en tots els teatres existien decorats gairebé tallats pel mateix patró. Els decorats aleshores eren de roba i es feien "a la francesa", és a dir, amb bastidors fixos. Evidentment no es podia viatjar amb tot el bagatge escenogràfic, i així els pintors italians inventaren els treballs sobre paper, la qual cosa fou una evolució per tal de mercantilitzar allò que fins aquell moment havia sigut un art.

Durant l'època de l'esplendor d'Espanya va haver-hi molts altres pintors que executaren

decoracions magistrals. Destacaren entre d'altres Oleguer Junyent, Salvador Alarma, Brunet i Fita, (deixeble de Soler i Rovirosa) i molts d'altres que no puc arribar a consignar.

A Itàlia va haver-hi també una gran innovació, portada de París pels artistes francesos, iniciadors de l'escola moderna. Cal destacar el nom de Carlo Ferrario (1834) professor d'escenografia a Milan, que pintà nombroses decoracions pel Teatre alla Scala i realitzà una munió de composicions escenogràfiques.

A finals del segle XIX l'apogeu es trobava a París on s'assentava la nova escola. A Alemanya s'hi realitzà la col.lecció de projectes del cèlebre pintor Brückner, el qual ambientà les escenes de les obres de Wagner. Posteriorment s'editaren tots els esbossos del gran mestre per a orientació dels escenògrafs de tot el món.

Soler i Rovirosa, per tal de complir amb l'encàrrec de la Junta del Liceu de Barcelona de realitzar l'escenografia wagneriana, es traslladà a Bayreuth amb la finalitat d'estudiar la part escènica de dites representacions. Això significa que a Alemanya, que va florir en l'aspecte escenogràfic aleshores, va ser on es va formar la nostra escola.

De l'obra del gran mestre Soler i Rovirosa existeix una magnífica colecció d'esbossos, apunts i maquetes que es conserven a l'Arxiu d'aquesta Institució. És llàstima que no escrivís cap obra referent a l'escenografia ja que hauria perpetuat l'excel.lent escola que va implantar a Espanya, doncs ningú més indicat que ell hagués pogut portar a terme tal idea.

En el Teatre del Liceu encara existeixen magnífiques decoracions, resultat del seu prodigiós pinzell d'eximi artista, realitzades amb gran desimboltura i vigor de color. També se'n conserven algunes del mestre Maurici Vilumara. I any rera any treuen el cap triomfalment pel marc de la rica embocadura per a recollir el tribut dels aplaudiments per a aquells artistes que, encara que hagin mort, viuran eternament en l'esperit immòvil dels seus quadres.

També és digne d'elogi en equesta època la personalitat de José Calvo Verdonces, més perspectivista que escenògraf. Operador del taller de Soler i Rovirosa, fou durant molts anys professor de Perspectiva de l'Escola d'Arts i Oficis de Barcelona. Des de la seva càtedra ensenyà la seva matèria a multitud de deixebles. Publicà a més un llibre explicant una

completa col·lecció de problemes, que constitueix encara avui un dels més ben editats d'aquest estil.

D'aquesta mateixa època era el mestre Miquel Moragas (1842) deixeble de Josep Planella Corominas. S'associà amb Fèlix Urgellés, artista pintor i també escenògraf. Moragas tenia predilecció per pintar telons de boca. Potser es qui millor ha imitat la vestimenta de vellut i seda. Existeixen alguns esbossos, que són dignes d'un gran pintor. Formà escola de la tendència de Soler i Rovirosa i va tenir deixebles que continuaren la tradició del refinat art de l'escenografia.

I és aleshores que surgeix la figura del llaureat Salvador Alarma (1870). Estudià de molt jove a casa de Josep Planella; aprengué a pintar l'aquarela amb Amorós, fou deixeble d'Urgellés i del seu oncle Moragas amb qui s'associà posteriorment. Els seus èxits molt aviat ressonaren per tot Espanya, creant l'escola catalana. Són incomptables els deixebles que van passar pel taller d'Alarma. La immensa majoria dels pintors actuals, poc o molt han après en el taller del Circ Barcelonès. L'obra d'Alarma és molt fecunda. Ha produït molt, moltíssim. El seu estil era com el de Soler i Rovirosa, a qui venerava com al propi Maurici Vilumara. Servava un gran respecte envers ells. Moltes vegades, parlant-me d'ells m'havia dit: "Davant de tan insignes mestres, un s'ha de treure el barret i admirar-los." Bé podem afirmar que el respecte fa el deixeble.

De la mateixa època és la figura d'Oleguer Junyent (1876). Sens dubte és un dels pintors escenògrafs de més solidesa, deixeble aprofitat d'Urgellés, Moragas i Soler i Rovirosa. Més tard ho és també del pintor Carpézat de París on hi va anar per perfeccionar els estudis. De temperament espontani, va adaptar l'escola dels grans mestres. Era posseïdor d'extensos coneixements arqueològics i artístics degut als seus llargs viatges d'estudi pel món. Pintà magnífiques decoracions pel Liceu, al costat de Vilumara. Coneixedor del món de l'art pels nombrosos apunts i quadres realitzats, va arribar-se a perfeccionar tan i tan en aquesta classe de pintura que actualment la seva predilecció és per la pintura de cavallet. En les seves teles s'adverteix la vigrositat de l'escena com a perspectivista i colorista.

A Barcelona, a començament del segle XX, segueixen mantenint l'estandart de la pintura clàssica els pinzells de Vilumara, Moragas, Alarma, Junyent, Brunet i Pous que amb gran

activitat segueixen el camí assenyalat pel seu antecessor.

D'aquests tallers és natural que surtin diversos deixebles, excepte del del Sr. Vilumara que sempre realitzava les seves obres només amb l'ajuda d'un mosso pels treballs rudimentaris i mecànics. Darrerament, en la realització de certes tasques que li resultaven feixugues demanava del taller Alarma, l'ajuda d'algun oficial.

El segle avança i amb ell s'incrementa la decadència, -fins aleshores només esbossada-, i accentuada ara amb l'establiment dels tallers de lloguer. Es dona el cas que alguns joves amb l'afany de pintar amb més alleujament -ja que en aquests tallers el treball acostuma a ser anònim perquè l'amo cuida l'ofici com si fos qualsevol altre negoci – emprenen la ruta positiva d'aquesta nova modalitat en la que no existeix cap mena de compromís per les obres que es realitzen i abandonen el taller del mestre ja que al seu costat el deixeble no pot desenvolupar-se com voldria. Cosa lògica ja que en aquests casos el responsable de la dignitat artística de l'obra realitzada es el professor o superior que l'ha imaginat i desenvolupat. I... afirmo jo: És preferible veure pintar bé que pintar molt i malament! El deixeble o l'alumne no han d'oblidar mai que al costat del mestre trobaran sempre les lliçons bàsiques pel feliç desenvolupament de la seva carrera.

És lamentable reconeixer-ho però l'ambient teatral ha variat molt durant els darrers anys. Pel que fa a l'escenografia existeixen hores d'ara noves maneres i estils que s'allunyen de les normes clàssiques que la crearen i li donaren vida. Això comporta que molts es creguin amb les suficients facultats per a realitzar certes obres de revista i de varietés que condueixen a crear nous tallers i nous pintors d'una nova escenografia. No es tracta ja de la d'aquells grans artistes, sino d'una altra més senzilla, més insignificant, més vulgar. No vull negar el valor artístic dels que l'entenen, pero si que haig de dir que no s'ha de confondre amb l'escenografia de Cambon i Thierry que deixaren un record inesborrable i unes obres incomparables.

També s'ha d'esmentar Francesc Brunet i Fita, deixeble de Soler i Rovirosa, que estudià amb Junyent i que sobresortí pels molts apunts que va fer de tota Espanya, exercint en el seu taller l'escola del seu gran mestre i formant a nombrosos deixebles.

Els darrers anys del segle XIX van ser els de màxim esplendor de l'escenografia espanyola.

El nostre país havia triunfat gràcies a l'esforç de llurs fills. Va acabar per sempre l'exili d'artistes estrangers. Els eximis artistes de fora de les nostres fronteres restà eclipsat per la laboriosa tasca d'aquells animosos espanyols que van saber estudiar i sacrificar-se per l'engrandiment de la seva pàtria.

I comença el segle XX. Se'ns presenta l'època decadent amb el més trist i sentit desenllaç. 27 de novembre de 1900. Barcelona es vesteix de dol i els teatres d'Espanya ploren qui va saber portar-los l'alt grau de perfecció fins aleshores mai aconseguit. Comença el segle i mor el geni. Mor triunfalment emportant-se aquell esplendor que va saber inculcar al seu art. Havia donat vida a l'escenografia. Mancant ell era lògic que comencés a empal·lidir. Com hem de plorar l'insigne artista!

La pintura escenogràfica entra així en una nova fase. Treballen els tallers Urgellés, Moragas i Alarma, Vilumara, Carreras, Chia, etc Comença a implantar-se a Itàlia la manufactura del decorat sobre paper. Les exigències de moltes companyies d'òpera i sarsueles dramàtiques que realitzen campanyes per Europa i Amèrica ha propiciat la pintura sobre paper reduint-se així el cost del decorat. Apareixen tallers que fan decoracions teatrals a molt baix preu i fins i tot empreses que per una mínima despesa en proporcionen el seu lloguer. Moltes vegades el treball del pintor, si es pintor escenògraf, passa a ser una producció manual i anònima.

Això afavoreix que a Barcelona s'estableixi algun d'aquests tallers en els que el propietari, sense ser escenògraf, deixa el treball en mans de deixebles o aprenents d'altres cases la qual cosa dóna lloc a un nou negoci, que produeix un ultratge a l'excels art que tants anys de sacrifici havia costat de situar en el cim.

En l'escenografia moderna en veritat, existeixen escenes ben resoltes i millor concebudes. Sempre a base de cortinatges, aplics corporis i il.luminacions indirectes es poden aconseguir i s'aconsegueixen efectes fantàstics i sorprenents que jo aprovo i encoratjo perquè moltes vegades són dignes d'admiració i en justícia mereixen un aplaudiment. Però que ningú intenti afirmar que els senyors que realitzen aquesta direcció artística d'aplics geomètrics, plecs de draperia i projeccions arquitectòniques en relleu siguin considerats amb el noble nom d'escenògraf ja que això que ells fan es completament diferent i gairebé contrari a l'escenografia.

Què és, doncs, l'escenografia? Art de pintar decoracions de teatre amb perspectiva i pintura, reproduint el natural.

Així és en realitat. Per això a aquests nous artistes no podem donar-los-hi aquest nom. Podran ser considerats mestres de la decoració escènica, però mai escenògrafs. Això no. Reservem la pristina ressonància d'aquest adjectiu per a qui veritablement sigui digne d'ell; per a tots aquells que seguint els passos del mestre, posin tota la seva ciència al servei de l'enaltiment de la pintura escènica.

Aquí en aquest Institut del Teatre de l'Excel·lentíssima Diputació de Barcelona sota la direcció del Sr. Director i amb la col·laboració dels professors, se segueixen amb entusiasme i amb cura els ensenyaments d'escenografia i declamació que els mestres que van ésser —en ambdues arts— ens van legar per honor i glòria del nostre sòl patri. Aquí, si Déu vol, amb el pas dels anys i amb l'ajuda de tots els alumnes, treballant amb afany i ganes aconseguirem, n'estic ben segur, retornar a la nostra escenografia tot l'esplendor i l'impuls que va tenir antany.

Francesc Soler i Rovirosa! Maurici Vilumara! Dormiu en pau el vostre somni de glòria, perquè la vostra llavor no s'ha perdut. Arrelà en terra fèrtil i ha de fructificar i perdurar a través dels temps.

Això és tot.