

HISPANIA

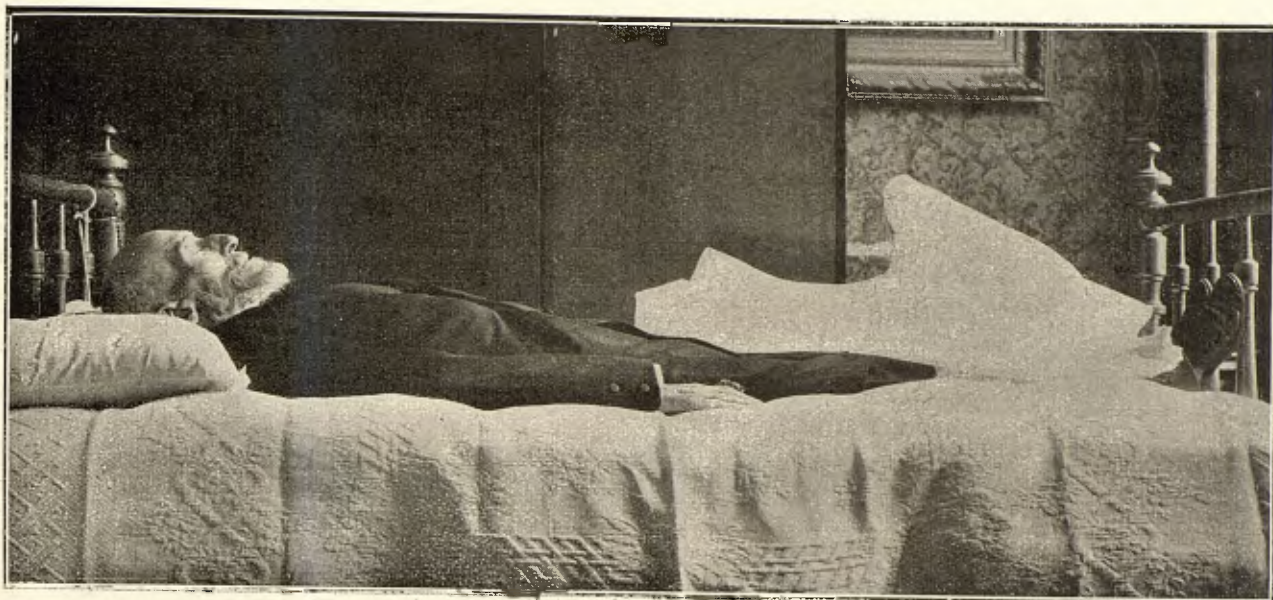






Entierro de Soler y Rovirosa.- Salida del cortejo fúnebre, de la casa mortuoria





Cadáver de Soler y Rovirosa en su lecho mortuario

## EL GRAN ESCENÓGRAFO CATALÁN

El día de la muerte de Soler y Rovirosa, del maestro Soler, como con justicia le llamaban las gentes de la presente generación, Barcelona apareció hondamente emocionada, hondamente dolorida, como dándose perfecta cuenta de la pérdida irreparable que acababa de su-



En el cementerio. - El último responso

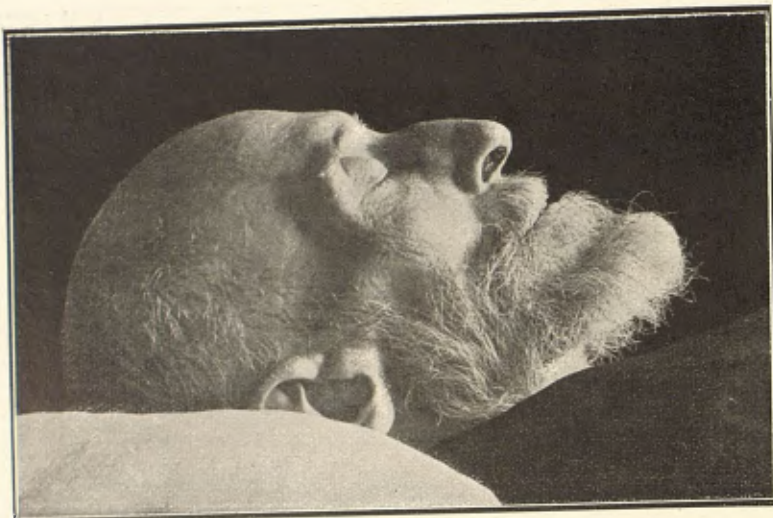
frir. Aun sabiendo, como sabía todo el mundo, que la existencia del gran escenógrafo iba extinguiéndose irremisiblemente día tras día, semana tras semana, como un perfume que se evapora con lentitud, la nueva de la muerte á todos se nos vino encima como imprevista calamidad.

Es que no sabíamos acostumbrarnos á la idea de la desaparición de aquel hombre ilustre que formaba parte integrante del alma artística y social de Barcelona; es que no sabíamos resignarnos á la eterna ausencia del eminente artista que, durante tantos años, proyectó, organizó y dirigió nuestros regocijos públicos, nuestras procesiones cívicas, nuestras cabalgatas por las calles, nuestras kermesses por los jardines, nuestros espectáculos en el teatro...

Llegó Soler á los umbrales de la vida en los precisos momentos en que Barcelona, enriquecida por su trabajo industrial, se disponía á hacer pública ostentación de su riqueza y á vivir la vida de gran capital moderna. Ya no le bastaban para su pública expansión aquellos inocentes desfiles mitológicos de los Festejos Reales; ya no le satisfacían para sus alardes exhibicionistas aquellas modestísimas exposiciones industriales de la Lonja, ni aquellas pobrísimas manifestaciones artísticas del convento de San Juan; ya no le bastaba tampoco para sus espectáculos el venerable Teatro de Santa Cruz, que hizo las delicias de nuestros abuelos.

Las nuevas burguesías barcelonesas, ávidas de lujo y de relación social, necesitaban un suntuoso teatro donde exhibirse, y lo tuvieron en el Liceo; la dorada juventud, apenas emancipada de las antiguas costumbres patriarcales, suspiraba por bulliciosos bailes y fastuosas fiestas, y los halló en nuevos centros y *talleres* de alegre recordación; las clases industriales, recién venidas á las luchas del cambio y de la concurrencia, exigían la apertura de certámenes donde mostrar el respectivo valor de sus manufacturas y artefactos, y estas legítimas aspiraciones del productor se tradujeron en una serie de exhibiciones par-





ciales, á la postre coronadas apoteósicamente por la Exposición Universal de 1888.

Y como todas las manifestaciones sociales de este orden, al determinarse, se ofrecen necesariamente bajo variados aspectos de ornamentalidad, es indispensable en estos casos de general florecimiento, la intervención de artistas que cuiden del aparato decorativo, del espectáculo popular, del gesto estético de las gentes, de la pública exornación. En estos últimos siglos han sido generalmente los pintores escenógrafos los que han desempeñado esta misión artística y social. Mahelo, en la corte de Enrique IV; Tornelli, en tiempo de Mazarino; Vigarani, bajo Luis XIV; Chassé, en el reinado de Luis XV; Degotti, durante el primer imperio; Cosme Lotti, en la corte de Felipe IV; Galuci y Bonavía, en la de Felipe V, son, entre otros, los artistas que, como escenógrafos ó directores de escena, como arquitectos ó decoradores, como tramoyistas ú organizadores de reales festejos, se distinguieron por sus ingeniosas invenciones en París ó en Madrid.

Mas, bien podemos, á la par de estas capitales, hacer nosotros mención de Barcelona, puesto que, lejos de haber quedado á la zaga en este punto, debe con razón considerarse como una de las ciudades donde ha ejer-

arte se suceden sin otra interrupción que las que imponen las públicas calamidades.

En tiempos de Fernando VI y de Carlos III, cuando, ya repuesta Barcelona del desastre de la guerra, emprendió nuevamente el camino de su poder industrial y mercantil, son los pintores escenógrafos Tramullas los que, secundados por los Gurri, los Montaña y los Casanovas, decoran en días de público regocijo la ciudad con las complicadas invenciones del arte barroco. En el reinado de Carlos IV, es el escenógrafo Buenaventura Planella el adornista favorito en los grandes acontecimientos que celebra la ciudad.

Luego el estruendo de las armas ahoga otra vez el ruido de los telares y el rumor de los espectáculos públicos y las populares alegrías; mas, cicatrizadas al cabo las heridas que recibió la ciudad durante la funesta lucha con los franceses, vese otra vez verdecer el decorado teatral y callejero en manos de los Planella y los Rigalt. Por los años 27 y 28, con la estancia de Fernando VII, vuelve Barcelona á convertirse en corte, y, bajo la dirección de los dos escenógrafos, se celebran un sinnúmero de manifestaciones, de cabalgatas, de *Máscaras Reales*, de funciones de gala en el teatro, de generales iluminaciones.



El coche mortuario





El sepelio

Más tarde, con la explosión de la guerra civil, se abate otra vez el espíritu de la urbe, y con él las artes de la escena y los públicos festejos. Pero se reanima, al cabo, en ciertos períodos del reinado de Isabel II, y así sigue fluctuando entre el decaimiento y la pujanza, hasta estallar la revolución del 68, que tanto debía aprovechar á la renovación de Barcelona, desatando las ligaduras que se oponían á la expansión de su personalidad.

Nuestra ciudad ya no era solamente el primer centro industrial de la Península, sino que empezaba á ser un gran centro intelectual, mientras esperaba serlo político. Al lado de las manifestaciones de carácter manufacturero, iban naciendo otras de índole literaria y artística, propias del país. Surgía toda una literatura propia, todo un teatro indígena, toda una música popular. Oreada por estos vientos de renovación, la casera existencia del antiguo barcelonés se desencogía para tomar vuelos de vida social. Aparecían otras costumbres más expansivas, más en relación con la cultura de los tiempos, con las exigencias de la civilización. Á la policía y al ornato de las vías públicas, respondía el lujo y el confort de los hogares; menudeaban los espectáculos y las exposiciones; abríanse nuevos teatros y grandes establecimientos públicos; celebrábanse certámenes artísticos, se introducían nuevos géneros de sport y diversión, y las rúas, las cabalgatas, los grandes carnavales, los desfiles cívicos, eran otras tantas manifestaciones del nuevo espíritu de sociedad...

Pues bien; ya es hora de decir que en muchas fases importantes de este renacimiento de Barcelona, Soler y Roviroso, el artista que hoy lloramos, desempeñó un gran papel. Él fué el exornador de muchos de estos interiores que aceptaban la vestidura del arte como una novedad; él fué el decorador de muchos de estos establecimientos lujosos que se abrían por primera vez á la frecuentación del público; él fué el alma de muchos de estos espectáculos que hacían la admiración de todos; él fué el organizador de muchas de estas fiestas cívicas que dan idea del gusto y de la suntuosidad de una población; él fué, sobre todo y ante todo, el escenógrafo, el gran escenó-

grafo de estas espléndidas exhibiciones teatrales que han dado fama y prestigio al arte escénico de nuestra ciudad.

Llegada Barcelona al mayor grado de esplendor que jamás haya alcanzado, tenía, para el goce estético de sus ojos, al escenógrafo más grande que ha habido en Cataluña, que ha habido en España.

Con su arte amable y para todos inteligible, con su carácter jovial y altamente simpático, con perspicaz conocimiento de las gentes, Soler estaba excepcionalmente dotado para desempeñar á maravilla la misión artística y social á que desde niño se sintió llamado por irresistible vocación. Más que otra cosa, el pintor del infierno

del *Lohokeli*, del castillo de *La Redoma*, de la gruta de *Don Carlo*, del bergantín y del cementerio de *La Sirena*,... más que otra cosa, fué para Barcelona un dictador que subyugó durante treinta años el ánimo de las gentes á fuer de sortilegios, de sorpresas, de ingeniosas hechicerías... Ante todo y sobre todo, fué un artista amado, un artista comprendido, uno de los pocos artistas que entre nosotros llegan á ser populares... y, si no temiéramos la paradoja, diríamos que la gran popularidad de aquel hombre, quien sabe si modesto, quien sabe si orgulloso, que no quiso nunca salir á la escena á recibir la ovación del público, la tenía principalmente en las clases elevadas y medias de nuestra sociedad, que en tan alto grado le eran deudas del esparcimiento de su espíritu...

Por esto, el día del sepelio, cuando veíamos al mundo intelectual y al mundo aristocrático de Barcelona agolparse delante del féretro del gran escenógrafo, se nos antojaba que aquella multitud, enlutada del cuerpo y enlutada del alma, iba á atestiguar el agradecimiento que sentía por el hombre desaparecido que tanto deleite había procurado á sus ojos, que tantos ensueños había engendrado en su alma, que tanta fantasía había encendido en su imaginación.

R. CASELLAS



Después del sepelio





Decoración para la ópera DON CARLO. Acto 2.º, cuadro 3.º (Liceo, 1869)

## ESCENOGRAFIA

PRINCIPALES FRAGMENTOS DE LA CONFERENCIA DADA POR SOLER Y ROVIROSA EN EL ATENEO BARCELONÉS,  
EN 1893

La decoración en el teatro no es más que el fondo del cuadro; los artistas son sus figuras. Pero todos sabemos, y hay que repetirlo ahora para sentar bien este principio, que es de gran dificultad dar con el fondo del cuadro. Una decoración bien dispuesta, y sobre todo ajustada al espíritu de la obra, ayuda en gran manera á su autor y á los artistas que la representan.

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 á sus indicaciones, porque, según decía Emile Augier, «todo lo que no pone de su parte el artista, se lo quita al autor.»

Siguiendo este principio, el famoso coreógrafo Noverre, nombrado en 1770 director de baile del teatro de la Ópera de París, decía ya que la poesía, la pintura y el baile, deben ser copia fiel de la naturaleza.

Á este fin, director de baile, pintor, dibujante y maquinista, deben todos secundar la imaginación del creador, siguiendo y perfeccionando la idea madre del poeta.

Diderot escribió en igual sentido, y Goethe, en sus *Entretiens*, dice: «En general las decoraciones deben tener una entonación favorable á los trajes que se mueven en primer término. Si por acaso el decorador pinta un salón

rojo, amarillo ó de entonación blanca, ó bien un jardín verdoso, entonces los actores deben tomar la precaución de evitar iguales tonos en sus trajes, porque si un actor se presenta en un salón rojo con una casaca del mismo color, en muchas ocasiones su torso desaparece ó se confunde con el fondo, destacándose con exceso las piernas, si son de color distinto.»

Conviene añadir, además, que así como cierto famoso hombre público decía que para gobernar se necesitaba mucha guardia civil, yo creo que para ser escenógrafo se necesita mucha perspectiva. Se emprende esta carrera por vocación loca y decidida, ó por circunstancias especiales de familia.

El escenógrafo casi nace en el teatro, se alimenta del vaho del escenario, y crece al calor de las candilejas.

La base del estudio del pintor escenógrafo ha de ser el de *la arquitectura*; y tanto es así, que varios arquitectos de talento he conocido y conozco que hubieran sido excelentes pintores escenógrafos, con sólo quererlo ser.

El pintor de caballete se dedica, generalmente, á un género determinado y puede consultar el original á sus anchas. El escenógrafo debe ejecutarlo todo: desde el salón de gusto refinado, al sitio más agreste ó fantástico que su imaginación pueda crear, producto de su fiebre ó exquisita sensibilidad.



## ESCENOGRAFÍA EXTRANJERA

Los primeros datos que he hallado, son de Cahuzac, referentes á Italia y dicen así :

En celebración del Casamiento del Duque Galeas de Milán con Isabel de Aragón, en 1488, tuvo lugar en Tortona (Lombardía) una gran fiesta coreográfico-teatral inspirada por el gentilhombre Bergonzo di Botta, que fué el que la compuso.

Los variados bailes que se ejecutaron alrededor de la mesa del banquete, eran mitológicos, con gran lujo de trajes y tramoya; y los individuos que componían las agrupaciones de las danzas que ejecutaban, eran al mismo tiempo portadores de los manjares que depositaban sobre la mesa. Así, pues, Mercurio, que había robado á Apolo, guardador de los rebaños de Admete, entregaba una ternera. Diana, llevada en magnífico palanquín dorado, precedida de sus ninfas, ofrecía un ciervo. Después de una suave melodía, prorrumpía la música en un *forte* brillante, anunciando una cacería, que terminaba con la muerte del jabalí de Calydon.

Hebe escanciaba el néctar de los Dioses, acompañada de los pastores de Arcadia, portadores de leche y quesos, y de Pomona ofreciendo frutas.

Después seguía el gran baile de los Dioses marinos y de los ríos de la Lombardía que servían los pescados más exquisitos, mientras ejecutaban varias danzas de diversos caracteres.

Acabado el banquete, se presentó un espectáculo de canto y baile alusivo á la fiesta, la cual fué luego celebradísima y muy pronto conocida en toda Europa, tanto, que casi puede asegurarse que sirvió de prelude á las óperas y bailes de aparato que después se ejecutaron.

Durante los siglos XVI y XVII se daban en Inglaterra unos espectáculos de pompa extraordinaria y extraña al mismo tiempo; se los titulaba *Máscaras*, siendo un conjunto de música, bailes y festines, con escenas mímicas ó dialogadas por personajes alegóricos, ataviados con trajes espléndidos.

Según la crónica de Holinshed, una de las primeras *Máscaras* se representó durante el reinado de Enrique VIII en 1510.

Fué de las más brillantes la que compuso Thomás Campion, doctor médico, y se representó en White-Hall el 6 de Enero de 1606, con motivo del casamiento de Lord James Hax, conde de Carlisle, con Lady Anna, hija única de Edward, Lord Denny.

En la descripción de la escena, al detallar las decoraciones, se habla de árboles de oro, colinas, un bosquecillo de Flora adornado de toda clase de flores que despedían rayos de luz, la casa de la Noche, cuyos negros pilares estaban sembrados de estrellas de oro, y el fondo de la decoración cubierto de nubes y aves nocturnas.

Los teatros públicos ingleses eran tan pobres de decoraciones y trajes, según dice Philip Sidney, que la misma decoración servía para jardín, caverna ó campo de batalla.

En las obras de Shakespeare se obtenían sus múltiples cambios de escena por medio de letreros colocados bien á la vista del público, tal como se practicaba en Francia en los llamados Misterios ó teatros de Ferias.

Mr. Celler, en su libro titulado *Les origenes de l'opera*

*et le ballet de la Reine*, al hablar del estreno de la obra «Circe», en París (el domingo 15 de Octubre de 1581), durante el reinado de Enrique III, dice:

Que fué el primer ensayo francamente realizado de la alianza de la poesía, del baile, de las decoraciones, de la maquinaria y de la música; y en cuanto á la colocación de la orquesta, nótese bien lo que añade:—La orquesta se hallaba *oculta* detrás de una bóveda de azur, ondulada de nubes, y con muchos agujeros luminosos para dar salida á los sonidos de los instrumentos.—

Tal fué el efecto de aquella representación llena de novedad en su conjunto, dice Pougin, que desde su estreno en 1581 hasta mediados de 1671, en que se representó «Pomone», primera ópera francesa regular ú ordenada, hubo un vacío tan grande, que aun no se había borrado el recuerdo de aquella «Circe» famosa.

Á principio del siglo XVII empiezan ya á sonar los nombres de algunos escenógrafos. Paul Lacroix cita á Laurent Mahelo como maquinista, decorador y director de escena en París en aquella época.

En Florencia, en 1589 y 1594, el caballero Corsi, músico, dió en su palacio, secundado por sus tres amigos los poetas Rinuccini, Peri y Caccini, la representación de una especie de ópera-baile, titulada: «Los amores de Apolo y Dafne», á la que asistieron los grandes Duques de Toscana, los Cardenales Monte y Montalto, y toda la nobleza florentina.

En Turín, en 1653, en la corte del Duque de Saboya, se dió el gran baile mitológico, compuesto por el Conde Felipe d'Aglié, titulado: «Gris de lino», por ser el color favorito de la Duquesa, con grandes figuraciones, tramoyas y transformaciones.

En 1645, en París, el Cardenal Mazarino, que había asistido á las fiestas del Piamonte, llamó de Italia al maquinista Torelli, con una compañía de comediantes, que pusieron en escena, en el teatro del Petit Bourbon, *La finta pazza de Strozzi*.

En 1650, el gran Pierre Corneille dió en el expresado teatro «Andromede», tragedia con acompañamiento de canto y baile y gran aparato escénico.

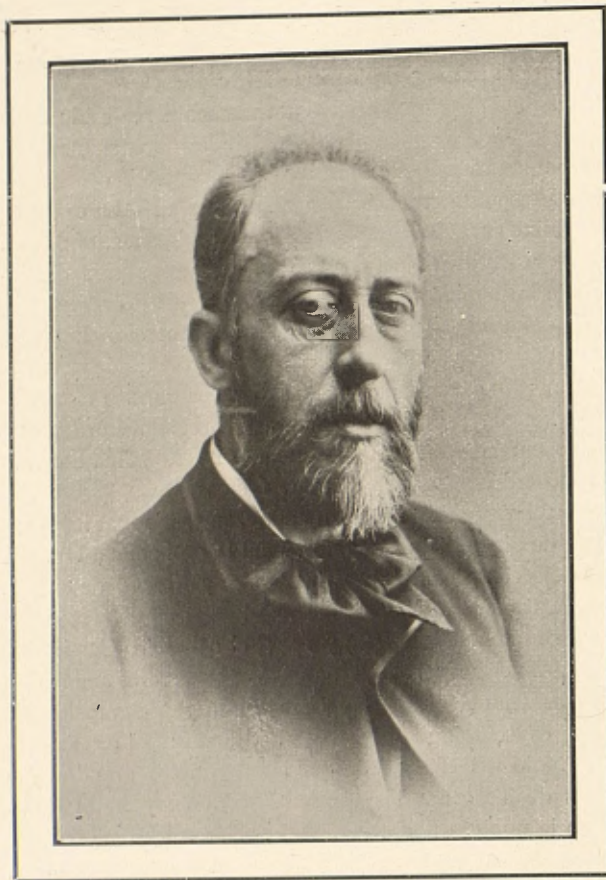
*La Gazette de France*, 18 Febrero 1650, afirmaba, al hablar de la obra, que se había dejado muy atrás á los griegos y á los romanos, y que los milagros de los sacerdotes egipcios no eran nada comparados con las maravillas de «Andromede».

Las tramoyas de Torelli gustaron tanto al público, que muchos aficionados asistieron á varias representaciones de aquel espectáculo. Los trajes no eran inferiores á las decoraciones; Venus y todas las mujeres iban vestidas á la moda dominante en aquella época, y los hombres llevaban rico tahalí, melenas rizadas con bucles, coraza y casco con inmenso plumaje.

La tragedia *La toison d'or*, del expresado Corneille, representada en Enero de 1661 en el castillo de Neuchbourg, en Normandía, causó gran sorpresa por sus maravillosas máquinas teatrales.

Luis XIV hizo venir á París al famoso Vigarani, gentilhombre italiano, para construir el teatro de Las Tullerías. En él montó la ópera *Fêtes de l'amour et de Bacchus*, que se estrenó con grandísimo éxito en 15 de Noviembre de 1672.





Soler y Rovirosa en 1885

A. Torija, fot.

En la misma capital, Pietro Algieri pintó en 1749 magníficas decoraciones para «Zoroastro y Dardanus», cuya cárcel, de una grandiosidad fabulosa, según el gusto que dominaba entonces, fué muy celebrada.

En la misma época Claude Louis Chassé, tan buen cantor como hábil director de escena, hizo maniobrar, en el teatro de Fontainebleau, gran número de comparas en la ópera «Alceste», con tal precisión, que después el Rey Luis XV le llamaba *mon general*.

El célebre Watteau también había pintado decoraciones para algunos bailes que se dieron en el teatro de la Ópera. Y aquí me permitiré una pequeña digresión.

### ABUSOS Y TIRANÍAS

Para formarse idea de los abusos que cometían en el teatro ciertas clases de la sociedad, en aquella época, conviene recordar que hasta 1759 hubo en el teatro francés dos filas de asientos, colocados á ambos lados del proscenio sobre el escenario, é iban á sentarse allí la flor y nata de los *dilettanti* y gomosos de la época, interceptando el movimiento de los actores y á veces confundiendo con ellos; promoviendo alboroto y despabilando las velas de sebo para hacer reír ó contrariar á los espectadores; y algunos de ellos se presentaban á veces tan embriagados, que, en el desorden y confusión que allí se armaba, caían sobre la orquesta, habiéndose visto obligada la autoridad á colocar *une rampe* ó barandilla al extremo del tablado, denominándose desde entonces aquel sitio *la rampe*, y llamado por los españoles las candilejas ó batería.

Y siguiendo el mismo tema, debo añadir que el famoso compositor Lulli, director absoluto del teatro de la Académie Royale, obtuvo del rey los más odiosos privilegios, entre los cuales hay que citar los siguientes: Imposición de fuertes multas é indemnizaciones á los demás teatros, con prohibición, bajo penas muy severas, de aumentar en ellos el número de cantantes y músicos.

Las dimensiones de sus escenarios las daba la Dirección del teatro de la Academia, y en muchos de ellos no podía haber más de dos personas en escena. Si en cualquier teatro, ó en la ciudad, descubría Lulli alguno, artista ó no artista, que le fuera útil, tenía el derecho absoluto de reclutarlo; y fué tal la tiranía, que muchos padres tuvieron que ceder á la fuerza sus hijas para ir á trabajar en el teatro, al verse amenazados con un mandato Real cuya desobediencia era castigada en la Bastilla.

### DESARROLLO DE LA ESCENOGRAFÍA

Volvamos á lo del progreso escenográfico y lleguemos ya á la aparición de Ferdinand Galli-Bibbiena de Bolognia, nacido en 1657 y fallecido en 1745. Gran escenógrafo y hábil director de Festejos Reales, recorrió varias cortes, siendo muy agasajado y aplaudido con entusiasmo. Fundador de la dinastía de los Bibbiena, ha legado á la posteridad muchas de sus obras, gracias á haber sido grabadas, que nos muestran su potencia creadora, su fuga artística y su nueva escuela ampulosa, con líneas en extremo movidas y atormentadas, muchas de ellas, á fuerza de aproximar la distancia en sus operaciones perspectivas, pero llenas de una elegancia, grandeza y fastuosidad encantadoras.

Junto á Bibbiena, y quizás delante de él, hay que poner á Servandoni (Giovanni), florentino, nacido en 1695, y fallecido en 1765, discípulo del pintor Panini y del arquitecto Rossi. Va á París en 1726 y revoluciona todo el sistema hasta entonces usado en la ópera. Sus composiciones, de la misma escuela de Bibbiena, eran grandiosas, pero más reposadas, y prueban un talento sólido y concienzudo. El Rey de Francia le distinguió mucho. Como arquitecto, Servandoni proyectó muchos altares y monumentos importantes. Pintó gran cantidad de cuadros de ruinas de arquitectura, siguiendo la moda de la época, y en el baile «Flora y Céfito» hizo remontar dos niños sobre nubes, suspendidos por fuertes hilos de latón.

En 1765 el pintor Boquet, en París, sorprende al público con los telones de nubes con gasas para cubrir la escena, cambiando con ellos la decoración á la vista, y obtiene tan gran éxito, que se le nombra pintor de *L'Académie Royale*, por su especialidad en las nubes.

Y aquí siento no poder continuar citando muchos otros artistas de mérito, pues su enumeración sería tan prolija, que no dudo cansaría al auditorio; así, pues, vayamos deprisa, porque llega la «Revolución Francesa», que ha de producir un gran cambio en la escenografía, naciendo de él el Neo-Romano.

### EL NEO-ROMANO

Campea en primera línea el escenógrafo italiano Degotti, que en París introduce la disposición de las deco-



raciones en forma desigual, (destruyendo la costumbre de la monotonía de los bastidores y de las bambalinas, planteando la composición sobre el escenario, según lo exigía el movimiento escénico,) y que, en el «Triunfo de Trajano,» en el teatro de la *Place Louvois*, obtuvo un triunfo casi igual al de aquel Emperador.

Ya entonces se empezaba á ir en busca de datos históricos para dar carácter á las decoraciones y á los trajes, y en prueba de cuan difícil era al artista procurárselos, hallamos al pie de una comunicación, fechada en París en 17 de Mayo de 1809, por el jefe del taller de pinturas del teatro de la ópera, cuyo primer pintor era Degotti, lo que sigue, referente á los trabajos que se ejecutaban para el «Hernán Cortés» de Spontini.

«.....Hay un artista encargado de hacer averiguaciones en las Bibliotecas Imperiales para instruirse en el género ó estilo de los monumentos que existían en Méjico en la época de Hernán Cortés, y para la construcción de buques, forma de las armas y demás de aquellos tiempos. Se ha descubierto el retrato de Carlos V y se confía hallar el de Hernán Cortés. Firmado, Mitoire.»

Durante la revolución francesa todo fué entusiasmo en el teatro y odio á Reyes y altos personajes.

La escarapela tricolor adornaba todos los trajes, y si el que debía llevar un actor en la escena era blanco, buen cuidado se daba en añadirle, á lo menos, una faja tricolor para evitar el desagrado popular.

El famoso Talma, que si era revolucionario en política, lo era mucho más en favor del arte, llevó á su apogeo el

movimiento iniciado por su antecesor Lekain en la trágica francesa, para vestirla con toda la propiedad posible; y á este fin no dejaba nunca de buscar los consejos del pintor David, su amigo íntimo.

Sacaba partido de cualquier detalle para disimular su corta estatura y asegurar el efecto artístico de su aparición en escena. En cierta tragedia había dispuesto el escenógrafo una decoración porticada en diagonal; Talma la vé en el ensayo y ocurresele al punto la idea de hacer su aparición por el ángulo del foro, siguiendo la línea de la columnata; y envuelto en su manto y encogiéndose su cuerpo, avanza lentamente, creciéndose por grados, hasta llegar al proscenio, donde, irguiendo del todo su estatura, con los brazos en alto, declama los sonoros versos del soliloquio, produciendo un efecto extraordinario.

En 1789, representando el papel de tribuno Proculus de la tragedia «Brutus», sorprendió la propiedad de su traje tanto al público, que éste tuvo un momento de vacilación antes de decidirse á mostrar su entusiasmo aplaudiendo ruidosamente, como al fin aplaudió. Los partidarios de la vieja escuela dijeron que el gran trágico estaba tan feo como una verdadera estatua romana.

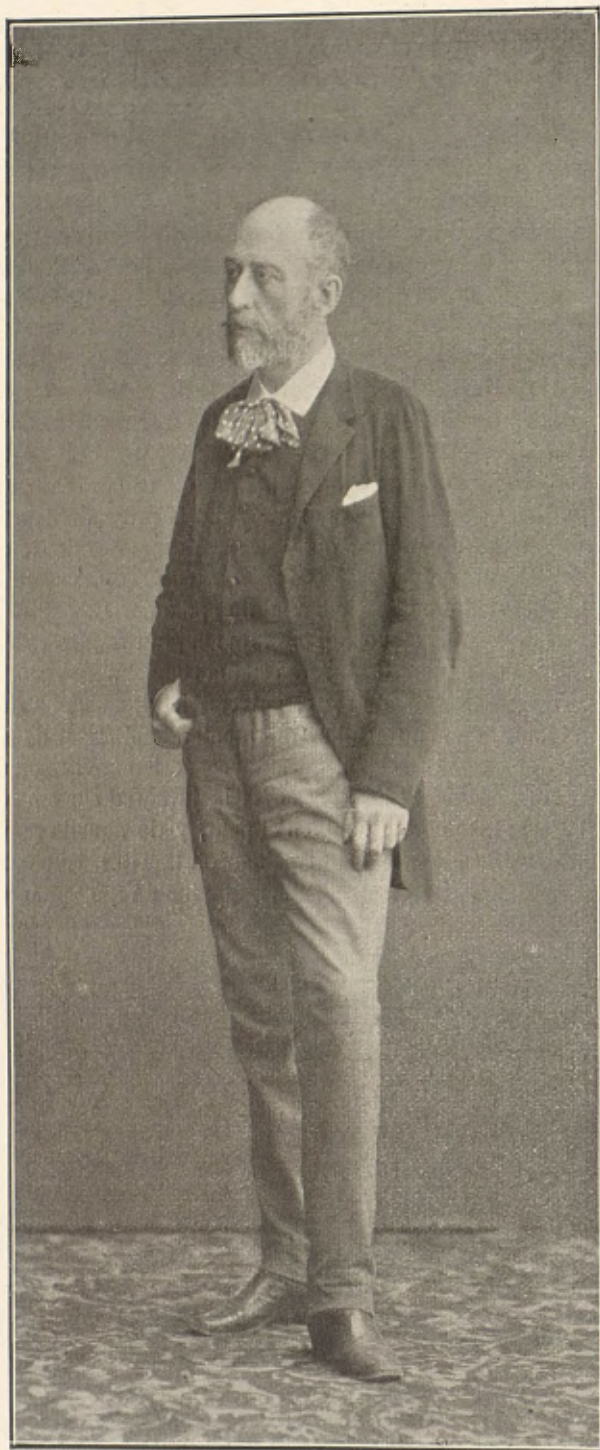
En 30 de Mayo de 1791, aniversario de la muerte de Voltaire, en una tragedia, representando el papel de Titus, apareció con el pelo cortado, según había visto en un busto romano. Á los pocos días la juventud elegante de París se hizo cortar también el pelo, y de aquella representación salió la moda de peinarse á la Titus.

Cierta noche en que Talma, que iba á representar un



Jardín de la ópera DON CARLO. Acto 1.º (Liceo, 1869)





Soler y Roviro en 1896

Audouard, fot.

personaje romano, se presentó en el *foyer* de los artistas con los brazos desnudos, Mme. Vestris, al verle, no pudo contenerse y le llamó *Cochon*.

Los escenógrafos italianos, á más de Degotti, siguieron la evolución hacia el Neo-Romano; y Bernardo Galliari, de Cacciorna, llama la atención en París por su talento en las composiciones de arquitectura. Después sus discípulos empezaron á quedarse rezagados, sin fuerzas para seguir el movimiento romántico iniciado ya, y el grandioso y frío Bósoli, de Bolonia; Perego y San Quirico, de Milán; Fontanesi y otros, fueron neo-romanos decadentes, que trataron todos los géneros de arquitectura con

una ignorancia tan pueril, que contrastaba aun más con lo grandioso y clásico del concepto.

Desde entonces la famosa Italia, que llevó la escenografía á todos los teatros de Europa, descendió de su pedestal, para cederlo á Francia, que tan brillantemente lo ha ocupado hasta hoy.

Pero antes de entrar de lleno en pleno siglo XIX, conviene no dejar en olvido lo que hicieron en España nuestros antepasados.

## ESCENOGRAFÍA ESPAÑOLA

Dice Cervantes en el prólogo de sus comedias, que á Lope de Rueda sucedió, en el teatro, Naharro, natural de Toledo, famoso en hacer la figura de un rufian cobarde; aquel farandulero levantó algún tanto más el adorno de las comedias y cambió el costal de vestidos por cofres y baules.

Sacó al teatro la música que antes se cantaba detrás de la manta, y quitó las barbas á los farsantes, pues hasta entonces nadie trabajaba con barba postiza, é hizo que todos trabajaran á cureña rasa, si no es los que habían de representar los viejos ú otras figuras que pidiesen mudanza de rostro; é inventó tramoyas, nubes, truenos, relámpagos, desafíos y batallas.

Después, en 1629, Cosme Lotti, ingeniero florentino, llamado á Madrid por el Rey Felipe III, montó en el Real Palacio la égloga pastoril intitulada «La selva sin amor», de Lope de Vega, y al publicarse impreso el libro, en 1630, dedica este ingenio grandes frases laudatorias á Lotti, y dice, entre otras cosas, que los instrumentos ocupaban la primera parte del teatro sin ser vistos, disposición que hoy se cree nueva y que ya he citado antes al hablar de la representación de «Circe» en París en 1581.

Durante el reinado de Felipe IV, en el Palacio de la Zarzuela, se representó en 1628 la obra en dos actos de Calderón de la Barca «El jardín de Falerina», con grandes tramoyas y maquinarias.

En el teatro del Buen Retiro, el 2 de Julio de 1640, representóse el drama lírico «El mayor encanto amor», de Solís Rojas y Calderón, con aparato de decoraciones y tramoya.

El domingo de Carnaval de 1738 se inauguró en Madrid el teatro de los Caños del Peral, bajo la pertinaz iniciativa del marqués de Scoti, ministro plenipotenciario del Ducado de Parma, valiéndose de los arquitectos y pintores á la vez, Juan Bautista Galuci y Santiago Bonavia, italianos, y con gran compañía, italiana también, muy celebrada.

A partir de esta fecha, poco ó casi nada he hallado digno de especial mención, y puesto que dejé á Francia con sus excesos trágicos y á Italia decadente, fuerza es entrar en el período moderno centralizado en París, donde aparece con todo su esplendor el llamado romanticismo.

## EL ROMANTICISMO

Al frente de su movimiento escenográfico, hay que poner á Pierre Ciceri, nacido en St. Cloud, Francia, en 1782, quien, á pesar de haber hecho su primera educación artística con Degotti, neo-romano, cómo era hábil acuarelista,



empezó á estudiar el natural, ejercicio poco usado durante el reinado de los neo-romanos, y, secundado por el concienzudo perspectivista Leger, creó nueva escuela, formando una pléyade de brillantes discípulos como Fouchère Dieterle, Sechan, Desplachin Philastre, Cambon y Rubé, que se ocuparon en hacer croquis y apuntes en las calles y en el campo, ejercicio sano, altamente vituperado por la antigua escuela, que veía desaparecer con dolor el culto del arte escenográfico basada en los principios inmutables del Vignola de Lagardette.

Pinta Ciceri sus decoraciones manejando el color con soltura, huye de los viejos preceptos, fundiendo los tonos con gran habilidad, y obtiene resultados no conocidos hasta entonces.

En 1829 sorprende al público con las decoraciones de «Guillermo Tell», y en 1831 llega á su apogeo con «Roberto el Diablo» y el baile «Siselle».

Al mismo tiempo Gué montó la «Pata de Cabra» en el teatro de la Gaité, y Daguerre, el famoso Daguerre, inventor del daguerreotipo, hoy casi olvidado, pinta, en compañía de Bouton, un diorama que admira á todo París, y luego entra en el teatro del Ambigu-Comique, en donde presenta efectos nuevos en los dramas románticos, que decora con éxito siempre creciente. Una noche en que acababa de obtener un triunfo en un drama, por cierto ya olvidado, con la aparición de la luna á través de nubes de movimiento, mi sabio profesor de perspectiva, Mr. Ricquier, joven entonces, se cruzó al pasillo de la platea con Daguerre, que iba azorado al escenario, le saludó respetuosamente, felicitándole con efusión por su última obra; Daguerre, sonriendo, le contestó: «Amigo mío, esto no vale la pena», y enseguida, con aire grave, estendió una mano delante del quinqué que alumbraba débilmente el pasillo, y señalando con la otra la sombra que aquella proyectaba en la pared, díjole con su agitada tartamudez: «Cuando te quedarás admirado será el día en que veas esta misma sombra impresa en la pared después de retirar yo la mano», y se marchó. Mi profesor creyó que la gloria le había trastornado el juicio.

Al cabo de dos años, y ayudado por su amigo el pertinaz y sabio Niepce, obtuvo más de lo que deseaba, pues enseñó á mi maestro Cambon y á otros jóvenes escenógrafos, en su cuartito del taller de l'*Ambigu*, una plaquita donde había reproducido el tejado de la casa de enfrente, con sus buhardillas y chimeneas, con un primor y exactitud tal, que les dejó asombrados.

Así empezó aquel pobre escenógrafo á iniciar un invento del que debía más tarde nacer la fotografía, hoy poderoso auxiliar del arte, de la ciencia y de la industria.

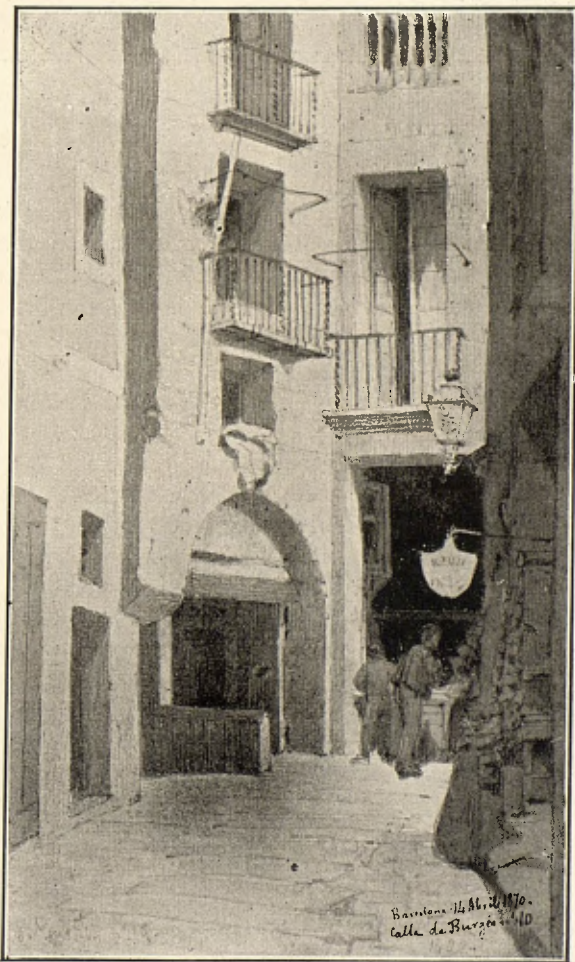
El nuevo teatro de Víctor Hugo, de Dumas, Pixerecourt, Bouchardy y otros, así como las nuevas obras musicales de Meyerbeer, Herold, Halevy y Adam, dieron pie á los jóvenes pintores Cambon, Philastre, Sechan, Desplachin y Thierry, todos llenos de entusiasmo, para formar la nueva escuela, de la que salieron, entre otros, Cheret y Lavastre, artistas distinguidísimos; y, merced á los palpitantes asuntos desarrollados por los románticos, la escenografía entró de lleno en el llamado color local, cualidad personificada en Cambon, artista en toda la extensión de la palabra, tan admirador de los antiguos escenógrafos por la grandiosidad de sus líneas, como de los pintores

modernos por su especial amor en busca de la verdad.

Su perspicacia era extraordinaria en el arte de la escena, y sabía sacar partido de cualquier incidente, apuntado apenas por un autor dramático; así es que el día que Scribe leyó, en comité, el libro de «Le prophète», estrenado en París en 1849, á Cambon no le pareció bien el tercer acto, porque todo él tenía lugar en la decoración de plaza, y el cortejo llegaba á ella acompañando á Juan de Leyde, que se apeaba de la carroza para penetrar en la Catedral, pintada en el telón de fondo. Entonces, recordando el interior de nuestra hermosa Catedral, que acababa de ver en su viaje á Barcelona, hizo su proyecto de decoración, que fué aceptado por los autores y el empresario; se dividió el acto en dos cuadros, y aquella soberbia obra de arte le puso al frente de la escuela moderna.

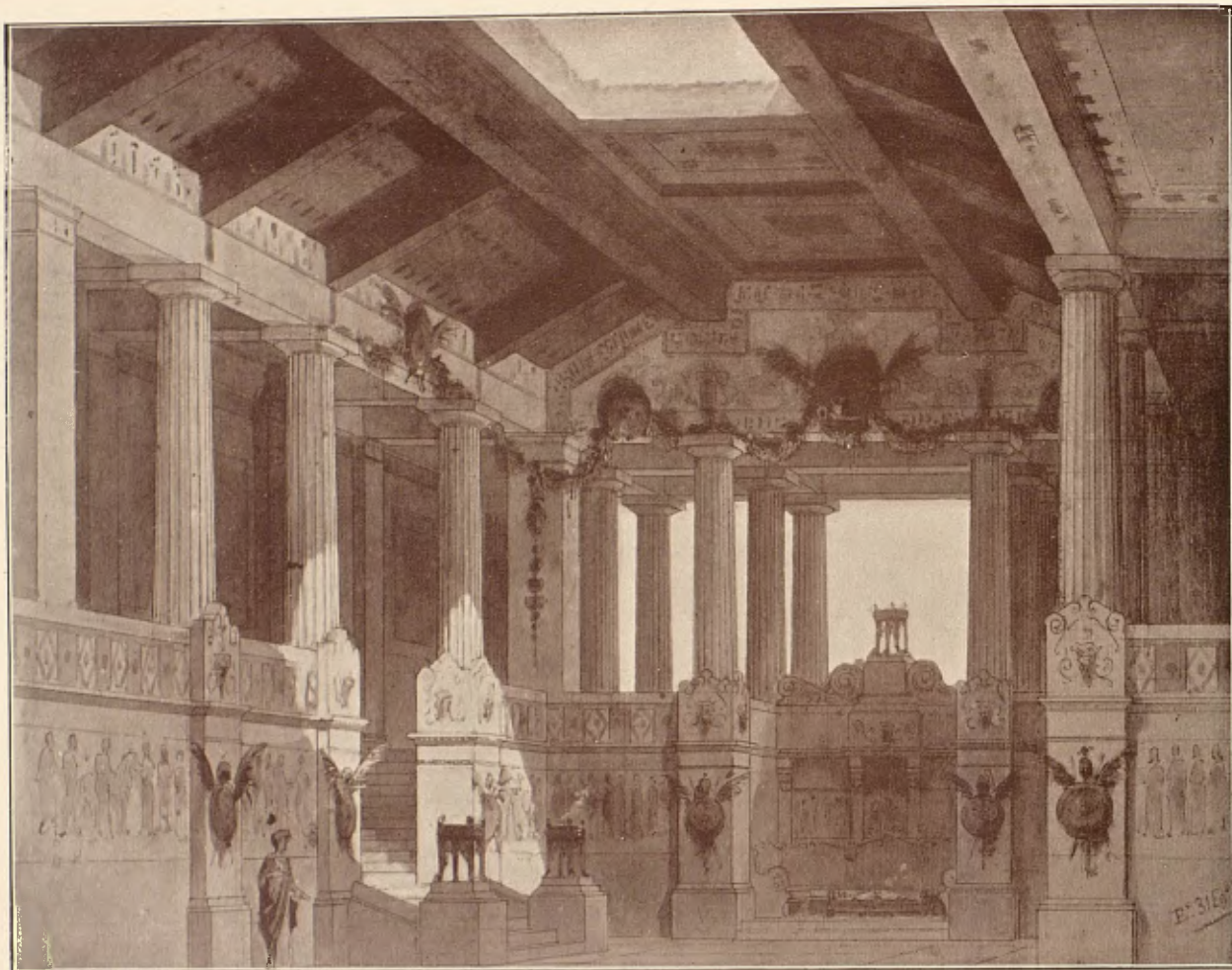
Su asociado Thierry, paisajista distinguido, imprimió en sus obras un sello de originalidad. Adepto de la escuela de Fontainebleau, la simplicidad en el concepto y firmeza en el color, eran sus cualidades relevantes, y tanto es así, que una decoración de este maestro, reproducida en un periódico cualquiera, no daba idea, ni remota, de lo que era el original.

Por la acertada unión de ambos artistas, quedó creada la escuela actual, sólida y progresiva, cuyo brillo no han podido amortiguar los excesos teatrales de algunos escenógrafos ingleses, basados sólo en el oropel y la luz eléctrica, sin arte ninguno, y que por algún tiempo han sido la admiración de las multitudes.



Apunte del natural, por Soler y Rovirosa





Decoración para el drama sacro LA PASIÓN. (Liceo, 1869)

En España el movimiento romántico se inició también, siguiendo su curso, aunque lento; Madrid lo empezó con don Luis Muriel y don Francisco Aranda, los dos andaluces; Aranda fué quien se identificó más con la moderna escuela, merced á los estudios del natural que hizo y al entusiasmo con que siguió las huellas de Philastre, llamado á Madrid en 1850 para pintar el teatro Real junto con él y con Antonio Bravo. Años antes Aranda había sido muy aplaudido en Madrid, pues, según cuenta Zorrilla en sus «Recuerdos del tiempo viejo,» en la decoración del castillo de Montiel del drama «El Zapatero y el Rey», conquistó tantos aplausos como el actor Latorre.

También en aquel teatro del Circo, Eusebio Lucini, catalán, obtuvo grandes triunfos, gracias á la esplendidez de su empresario, el famoso Salamanca; pero pertenecía á la escuela neo-romana, como su padre, Francisco, que de Barcelona también pasó á Madrid en 1837, y quedóse rezagado en el camino, á pesar de su talento, muriendo impenitente y aferrado á sus principios severos de la escuela decadente.

En Valencia, en aquella época, se hicieron aplaudir, siendo muy apreciados por sus paisanos, don José Vicente Pérez y don Luis Téllez.

### LA ESCENOGRAFÍA EN BARCELONA

He reservado para el fin á mi querida Barcelona, empezando por decir con el historiador inglés Goldsmith al

escribir la sangrienta historia de su país: «¡Inglaterra, á pesar de todas tus faltas, aún te amo!»

No quedó nunca esta ciudad en el atraso que muchos creen, puesto que ya en 1708, con ocasión del casamiento del Archiduque Carlos de Austria con Isabel de Brunswick, vino á Barcelona el famoso Galli Bibbiena á dirigir las fiestas y á montar en el salón de la casa Lonja un suntuoso escenario, en el cual se dieron espléndidas funciones de ópera, colaborando en los trabajos artísticos, quizás, el insigne Viladomat.

Los hermanos Tramullas de fijo salieron de la semilla sembrada por Bibbiena, como lo atestiguan los grabados que de ellos nos han quedado y los fragmentos de un aparato para el Novenario de Ánimas, que por los años 69 y 70 ví tristemente hacinados en los almacenes de la iglesia parroquial de Villanueva y Geltrú, y cuya gracia y donosura de ejecución acusaban una mano experta y sumamente hábil.

Estos artistas fueron escenógrafos, pues Francisco Tramullas consta como pintor en el libro impreso de la ópera «Siroe Rey de Persia», cantada en 1751 en Barcelona.

En los libretos de las óperas «Andrómaca» y «Lucio Papirio», se lee también que las decoraciones son del célebre Manuel Tramullas, *pittore catalano*. El regionalismo no quedó en el tintero.

La evolución neo-romana, fué implantada en Barcelona en 1806 por dos famosos escenógrafos italianos, José Lucini y Cesare Carnevali, que remozaron el teatro de



Santa Cruz, pintando el telón de boca y muchas decoraciones, obteniendo un éxito extraordinario. Formaron escuela, y sus discípulos continuaron la obra de aquellos maestros sin hacerlos olvidar; de ellos hay que poner en primera línea á Buenaventura Planella, decorador, grabador, escenógrafo y profesor de esta Escuela de Bellas Artes, nacido y fallecido en Barcelona en 1772 y 1844; á Francisco Lucini, hermano del famoso José, y á Pablo Rigalt, nacido y muerto en Barcelona en 1780 y 1846.

Todos ellos fueron arrollados por la invasión romántica que llega en 1840 con la gran compañía de ópera y baile ajustada para el teatro de Santa Cruz, por la empresa de los 40, que éste era el número de socios de que constaba la sociedad formada; y con ella un maquinista y el escenógrafo Penne, ambos franceses. Educado éste en la escuela moderna, sin ser un gran artista, decora de nuevo la sala, aumenta el alumbrado por medio de quinqués de aceite, y aquella claridad no vista hasta entonces, y la entonación brillante con que pinta las decoraciones, contrastan extraordinariamente con la monotonía y tristeza de la escuela que creó Lucini.

En el final del baile de espectáculo «La lámpara maravillosa,» aparece la bailarina Bartolomé inmóvil y con una pierna al aire, sobre una gran esfera de cartón dorado que gira sobre su eje, y atravesando el fondo de la escena, que representa el espacio, cae una lluvia de papel dorado, mientras el cuerpo de baile se balancea en primer término vestido de blanco, personificando genios con una llama de alcohol sobre sus diádemas.

El éxito fué colosal.

Alentadas las Empresas que sucedieron á la de los 40, insistieron en los espectáculos, pero como no tenían medios de seguir la corriente, desenterraron de los almacenes la famosa comedia «El mágico de Astrakan», que años antes habían montado Lucini y Planella; mas, por ser anticuadas, el público no aceptó la palomas y otras aves bajando de las bambalinas por medio de cordeles, que á menudo entorpecían su vuelo simulado, ni se impresionaba ya con el tirano, vestido á la mameluca, cuyo trono se convertía en negro dosel galoneado de oro, ocupando su sitio un partiquino de la Compañía de ópera vestido de esqueleto, con la tradicional guadaña, y que cantaba una imprecación en forma de lamentos, para escarmiento del tirano usurpador, el cual quedaba junto al proscenio contemplando, lleno de asombro, aquel cuadro rancio y pueril; de modo que hubo necesidad de retirar el espectáculo, que ya no volvió á representarse.

Sucedieron á Penne los escenógrafos catalanes José Planella, hijo de Buenaventura, y Sert y Malató, asociados, quienes, al ver las obras de aquel pintor, á pesar de pertenecer á la escuela de Lucini, quisieron imitarle, consiguiéndolo algunas veces, pero sin poder disimular nunca su antigua procedencia.

La obertura del Gran Teatro del Liceo la noche del 4 de Abril de 1847, fué el acontecimiento teatral de más trascendencia, no sólo para Barcelona, si que también para toda España, puesto que el teatro Real de Madrid no se inauguró, como ya he dicho, hasta el año 1850.

La grandiosidad y proporciones, entonces colosales, del edificio, su suntuosidad, su desahogo en los corredores, escaleras, vestíbulo, pasillos y salón de descanso; el

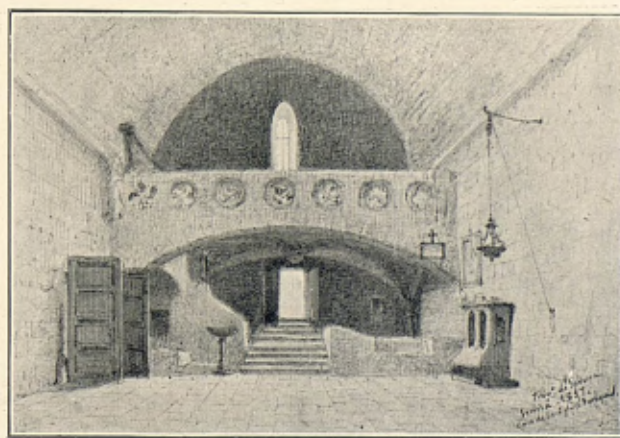
alumbrado por gas, que deslumbró al público, y cuya mejora no se introdujo en el teatro Principal hasta 1851; la esplendidez de las decoraciones, pintadas por Philastre y Cambon, de París; la orquesta, coros numerosos, trajes, comparsaría y demás alicientes, todo contribuyó á que el público, fascinado por tan estupenda novedad, declarara al Liceo indiscutible en materia de aparato escénico.

Y aquí conviene recordar que en 1788, cuando se reedificó el teatro de Santa Cruz, pareció al público tan alto el cuarto piso, que varios jóvenes lechuguinos asistieron allí con un antejo de larga vista; broma infantil que fué muy celebrada.

Tan gran sacudida teatral produjo la apertura del Liceo, que conmovió al Principal hasta en sus cimientos. Nacieron los bandos de Liceístas y Cruzados; aquéllos progresistas, éstos conservadores, como si se tratara de una cuestión política; y á medida que el pintor francés Cagé, artista de mucho ingenio y de una laboriosidad temeraria, que substituyó á Philastre en el Liceo, iba obteniendo éxitos ruidosos en «I Martiri», «Roberto», «Favorita» y «Hugonotes», se enconaban los ánimos, supliendo los Cruzados su mísero aparato escénico con cantantes de gran valía que combatían con el *bel-canto* los grandiosos conjuntos del nuevo teatro avasallador. Al Principal se le daba el título de rancio, y al Liceo de gran almacén de cartón, porque de esta materia eran los antepechos de los palcos.

Edificado sobre las ruínas del convento de Trinitarios, muchas familias no asistían á él, y los escrupulosos de conciencia llegaron á tal extremo, que una noche, durante la función, un fanático apareció de improviso en el pasillo lateral del anfiteatro del piso primero, y á grandes voces, con un Santo Cristo en la mano, anatematizó al público, diciéndole que estaba condenado. Olvidábase ya que algunos años antes, en su derruida iglesia, se improvisó un Circo Olímpico, donde el famoso Mr. Auriol dió el salto mortal pasando por encima de un pelotón de soldados que disparaban los fusiles, y cuya habilidad fué popularizada en aleluyas y abanicos.

No cesó un momento la lucha de los dos teatros, y la exasperación de los Cruzados llegó á su colmo cuando en el Liceo, en 1851, al aparecer en el último acto de la ópera «Un' avventura di Scaramuccia», la decoración que debe representar la platea y escenario de un teatro,



Iglesia de Serinyà (Gerona)  
Apunte del natural, por Soler y Rovirosa



vióse con gran sorpresa que éste era el Principal, copiado fielmente por Cagé, con su gran reloj sobre la embocadura, y que al marcar las diez, hora tradicional de ir á cenar, se levantaban de las primeras filas de lunetas varios comparsas bien disfrazados de caballeros abonados, ancianos con sus relucientes calvas, interrumpiendo la representación de la farsa que se simulaba ejecutar en la escena del fondo, y se marchaban precipitadamente, promoviendo la confusión y el alboroto ya indicado en el libreto de la ópera. Al día siguiente todo Barcelona comentaba el suceso, y en los cafés de las Siete Puertas, del Rincón y del Espejo, se ponía en ridículo la pequeñez del Principal, que cogía perfectamente dentro del esce-

nos nutridos y espontáneos. Teníamos entonces 19 años.

Pintó para el segundo acto un salón de baile grandioso, con columnas aisladas á la línea usual de los bastidores, y alrededor de ellas los coristas y comparsas circulaban libremente, para lo cual construyó un contrasalón que casi llegaba á las paredes laterales del escenario. Fué una audacia juvenil que alcanzó gran éxito por su novedad y esplendidez.

Cuando vino á Barcelona Luis Olona, el año 1860, con su Compañía de zarzuela, y estrenó en el Principal su vasto repertorio, Ballester obtuvo muchos aplausos, especialmente en «Madgyares» y «El Caudillo de Baza». Su nombre fué ya conocido del público: tanto, que más



Telón corto. Plaza de Zaragoza\* (Teatro del Circo, 1895)

nario del Liceo. Pero la revancha fué dura para el Gran Teatro al querer cantar «La Traviata», que ensayó *sotto voce*, sabiendo que en el Principal se ensayaba también con gran empeño.

La estrena el Liceo el 25 de Octubre de 1855, cantándola la estrella que en él brillaba, Mme. Julianne Dejean, y, á pesar de sus grandes esfuerzos y recursos, pues era artista dramática de efectos de relumbrón, no puede con la ópera, y queda hundida y retirada por el gran éxito que obtuvo en el Principal la noche del 10 de Noviembre del mismo año, cantada por Landi y la Peruzzi.

En aquella noche, mi inseparable y querido amigo Juan Ballester y Ayguals, oyó resonar los primeros aplau-

tarde pasó al Liceo, pintando allí «La Africana», cuya decoración del famoso manzanillo superó á la de París, pintada por Mr. Desplechin. Su última obra fué «Dinorah», cuyo gran éxito me comunicó en seguida, por medio de una detallada carta que me escribió á París, y su contenido, lleno de entusiasmo y de amor al teatro, me causó una alegría extraordinaria, alegría que pronto se trocó en gran sentimiento, porque falleció víctima de terrible enfermedad el 19 de Marzo de 1868, cuando su talento, sagacidad y perspicacia teatral, que poseía en grado sumo, debían dar grandes resultados. Dispensen ustedes estos pequeños detalles, hijos de la entrañable y fraternal amistad que nos unía.



Novedad trascendental fué el renacimiento, y casi puede decirse nacimiento del teatro Catalán, que tuvo lugar en el Odeón con Federico Soler (Pitarra), Vidal Valenciano y Arnau, patrocinados con entusiasmo por su empresario Dimas. En la parte escenográfica se hicieron laudables esfuerzos para dar á las obras todo el carácter que ellas merecían.

Allí estaba de pintor Mariano Carreras, que desplegó su inteligencia y sentido práctico en la escenografía. Después se asoció con Ballester, pasando ambos al Liceo; y muerto aquél, trabajó en el mismo teatro hasta su fallecimiento, el año 1888.

El éxito entonces siempre creciente del teatro Catalán.

pictóricas que acusan tanto ingenio como ingenuidad, y colocadas en sitio preferente, atraen las miradas de los paseantes, y cuyo origen histórico no he podido averiguar.

Los datos preciosos adquiridos acerca de sus autores, empiezan con José Robreño, actor popular y picaresco, que era el niño mimado del público de Barcelona á principios de este siglo; y lo prueba una anécdota histórica que publiqué al hablar del fallecimiento de José Planella, y que ahora repito.

A beneficio de Robreño, por los años 20 al 25, se anunció el drama «El Capitán de fragata ó el capitán azul», en Santa Cruz. En uno de los actos la escena se supone en el camarote de una nave, pero Robreño, para



Telón cortó de EL TESTAMENTO DE UN BRUJO. (Madrid, 1876)

llevó á sus autores, que iban aumentando de día en día, al teatro Romea, vecino del Odeón, y allí desarrolló su vasto repertorio, cuyo decorado, obra de Planella, fué muy del agrado del público.

### CARTELONES

Y ahora, si del escenario del teatro salimos á la calle, hallamos muchas veces colgado en su fachada el *affiche* ó anuncio-reclamo, rara vez despreciado por el Empresario de teatros, y uno de sus elementos principales, por lo populares. Este es el cartelón llamado, en *caló* de bastidores, con la palabra denigrante de mamarracho. Obras

llamar la atención del público, pintó él mismo un cartelón con un buque en alta mar. Se representó el drama, y, concluido éste, como era costumbre, había intermedio de baile nacional.

Después debía Robreño representar su «Hermano Bunyol», sainete en el que se deleitaba y deleitaba al auditorio, vestido de lego barrigudo. Cuando aparecieron los bailarines, el público comprendió que, habiendo concluido el drama, no habría buque, y empezó una gritería espantosa pidiendo *el barco*. El regidor presidente manda al Empresario, por medio de un alguacil, que aparezca el barco, y aquel pobre diablo corre asustado á notificarlo á Robreño, quien, sin inmutarse, pide que le traigan el car-





Decoración de plaza. (Novedades, 1884)

telón y que la orquesta toque una marcha patriótica, y aparece vestido de lego, sosteniendo con ambas manos su obra, y enseñándola á los espectadores atraviesa la escena, haciendo vaivenes, con la mayor calma y tranquilidad. El público, dominado por la sorpresa, aplaudió á rabiar; Robreño había conjurado el conflicto.

Con la muerte de este popularísimo autor, actor y político exaltado, el anuncio mamarracho sufrió un golpe muy rudo, del que no pudo rehacerse sino con la aparición de un nuevo astro, especialista en el ramo.

Fué éste don Ramón Barrera, catalán, actor, barba que hoy le llamaríamos, de carácter anciano, regresado de América por los años 50 ó 51, y aunque era indiano que va y no indiano que viene, según decía Iriarte, trajo algunas onzas, gruesos brillantes, varias coronas con dedicatorias apasionadas, muchos habanos y un soberbio jipijapa, que entre bastidores se aseguraba costó más de cincuenta duros.

Fué el famoso creador del tipo de Don Simón, de aquella zarzuela que en el Liceo dió muchas entradas como fin de fiesta de los dramas de Juan de Ariza, de Dacarrette y otros que la compañía de Guerra representaba sin ensayar siquiera, y cuyos títulos han quedado hoy completamente olvidados. Después se hizo célebre con el drama de Balaguer «Garín ó las montañas de Montserrat», que, puesto en escena en el Liceo por Cast y con música de Manent, dió muchos llenos á la Empresa.

Allí Barrera representó al anacoreta legendario, hecho una fiera y expiando su culpa, con un aspecto horrible y lastimoso. En el gran balcón de la fachada del Liceo aparecieron los cartelones pintados por aquel artista popular, con tanta intención sangrienta como candidez de ejecución.

Sus figuras se parecían á las imágenes que hacen poner

en duda al arqueólogo, las cuales pueden atribuirse lo mismo á un pintor bizantino que á un ignorante moderno.

Desde entonces Barrera fué el monopolizador de aquel arte popular, hasta la aparición, en la esquina de la Rambla y calle de Fernando, de un cartelón soberbiamente pintado por Francisco Plá y Vila, nacido en Barcelona en 1830 y fallecido en Madrid en 1878. Era el anuncio de una obra que editaba, creo, la Sociedad *El Plus ultra*, ó la Maravilla, y trataba de la guerra de Crimea. Para todos los jóvenes entusiastas de entonces, fué el tal cartel una revelación, y su autor, discípulo de Cagé, joven elegante y de aspecto simpático, recibió mil plácemes de sus colegas. Pasó después á París, y allí nuestra amistad fué muy íntima. Regresado á España, se estableció en Madrid, donde fué festejadísimo, decorando allí el teatro Rossini en los Campos Elíseos, el de la Zarzuela y el de Apolo.

Más hábil pintor que compositor espontáneo, su ejecución era extraordinaria y puede asegurarse que nadie le ha sobrepujado en la destreza del pincel y en la fantasía nerviosa de su coquetismo escenográfico.

Otro catalán, Pedro Valls, nacido en Igualada en 1840 y fallecido en Madrid en 1885, tuvo ocasión de desarrollar su talento pictórico durante su corta vida en los teatros de la Corte.

## MAQUINARIA Y DEMÁS ARTES

No quiero ahora dejar en el olvido, como sucede casi siempre, á 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 *Palais Royal* de París hacía subir el suelo del *parterre* ó platea, entonces sin asientos, al nivel del tablado del escenario, para los bailes públicos; á Bouillé, durante la Revolución francesa; á Boutron, en 1805; á Constant, 1830; á Carron, 1845, y á 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.

Á pesar de que en la historia de la escenografía no figuran nombres de pintores ingleses que hayan pasado á la posteridad, como en Italia y Francia, fuerza es confesar que á 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, velos rápidos, escotillones con disparo, trampillas, correderos, etc.

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, atrejistas, joyeros, peluqueros, pirotécnicos, guardarropas y mueblistas, cuya cooperación es de inmensa utilidad para la escenografía.

### ALUMBRADO

¿Y la luz, ese poderoso agente, el principal del teatro, y que el escenógrafo cuida con preferente solicitud, pue-

do dejarla en el olvido? Si así lo hiciera, cometería la más negra ingratitude.

Hasta el año 1800, en que Mr. Argand inventó la lámpara de aceite que tomó el nombre de Quinquet, de su fabricante y perfeccionador, los teatros estuvieron iluminados con velas y candilejas de sebo ó aceite, y en noches de gala con cirios que aumentaban la claridad, ó mejor, disminuían la obscuridad de la sala; y de allí data la frase legendaria, al pie del anuncio de la función: «En celebridad de los días de S. M. el Rey, la casa estará iluminada.»

Y tanta era la obscuridad de la escena, á fines del siglo pasado, que en nuestro teatro de Santa Cruz, una comedianta, celebrada por su hermosura y murmurada por sus costumbres, tenía establecido su campo de devaneos en el rincón del escenario, detrás del telón de boca. Los maquinistas del telar, deseosos de dar una broma y promover un escándalo de bastidores, determinaron aparejar un farol de la retreta, lo ataron á una cuerda y desde la altura del pasillo de arrojés, fueron arriándolo, con suavidad, hasta colocarlo sobre la cabeza de la comedianta, que quedó iluminada, como también su galán de tapadillo, y que resultó ser un personaje muy influyente; pastel que, convertido en torta, por poco les cuesta el pan á las familias de aquellos imprudentes maquinistas.

El uso del aceite en la araña ó lucerna del teatro, fué causa en 1844 de una conspiración que, á no ser descubierta á tiempo, sus consecuencias habrían causado muchas víctimas. El plan era asesinar al Capitán general



Decoración para el baile LOHOKELI. (Acto 1.º, cuadro 2.º)



Barón de Meer en su palco del teatro Principal, á favor de la obscuridad y desorden producido por el desplome de la araña al cortarse la cuerda que la sostenía desde el taller de pintura, sobre la platea; único medio entonces de apagar los quinqués instantáneamente. Al día siguiente fueron fusilados tres de los conspiradores, en las gradas del convento de Trinitarios, hoy Liceo, y expatriados dos empleados del teatro.

Se colocaron durante las representaciones centinelas en los pasillos de la platea y en el escenario, con bayoneta calada, arma terrible, suprimida luego por lo muy peligrosa que era para los maquinistas que se lanzaban en el espacio, agarrados á las cuerdas de los telones en los cambios de decoración.

Además del mal olor y del humo que producía aquel alumbrado, no cesaban las quejas y los abusos referentes al aceite. ¡Cuántas rebanadas de pan, desayuno frugal de peones y barrenderos del teatro, fueron regadas con el aceite de los quinqués del escenario! Y la maledicencia no cesaba de formular cargos contra los empleados, como el de cierto Empresario muy ladino, que en tono de broma exclamó un día: «Hace más de un año que administro esta casa, y ni yo, ni mi portero, hemos visto á la muchacha del conserje con la alcuza en la mano.»

Apareció en Londres el gas en algunos teatros en 1818, y París adoptó tan gran novedad en su teatro de la Ópera en 1822.

En 1856, con mi inseparable Ballester, vi en el teatro de la Princesa, de Londres, una tragedia de Shakespeare con efectos de luz Drumont. Nos dejó deslumbrados.—El petróleo ha sido un gran recurso para los teatros de las poblaciones que carecen de gas.

Hoy la electricidad queda ya instalada en los teatros más adelantados; sin embargo, falta todavía resolver algunos problemas, por lo que se refiere al escenario.

## TORMENTAS Y RUIDOS

Recurso apremiante, y hasta obligación del escenógrafo, es el sacar partido de todos los elementos que halle á mano para aumentar el efecto de sus decoraciones. Por ejemplo, el bombo le sirve para imitar los cañonazos en alta mar, y también la tempestad lejana, y cuando ésta deba arreciar, aumenta el ruido que produce aquel instrumento con planchas de metal arrojadas con violencia las unas contra las otras, y con una descarga de guijarros despeñados dentro de una larga caja de madera. El ruido de un tren en marcha, se obtiene por medio del conjunto del contrabajo, del bombo y unas planchas de metal golpeadas suavemente y á compás, con su *crescendo* y *rallentando*. El sonido de las campanas, que son á veces de difícil adquisición por su precio excesivo, se suple por un trozo de rail de acero, ó por una sierra circular.

En el drama «María Antonieta» la Ristori producía aquel efecto terrible del pueblo alborotado que llega á Versalles, por medio del hermano de aquella actriz y siete personas más hablando á la vez y un tambor destemplado, redoblando con más ó menos fuerza y rapidez, según iba acercándose la multitud.

## COMPARSAS Y FIGURANTAS

En las decoraciones aparatosas ó de cuadros finales, la parte principal la componen personas de carne y hueso. En el siglo XVIII ese poderoso elemento era ya explotado en grande escala. Hoy, con los adelantos modernos, se han hecho esfuerzos casi temerarios.

Muchas veces, en grandes espectáculos, me ha causado terror el ver subir en el escenario uno ó más escotillones cargados de gran número de mujeres y niños encaramados sobre ejes de hierro, y atados á ellos por fuertes correas, de las cuales no pueden desasirse, y que un grito de ¡Fuego!, ó cualquier otro semejante, dejaría á aquellos infelices suspendidos en el espacio, abandonados, sin socorro de ninguna clase, cuando sólo iban allí para ganar un mezquino jornal, algunos de ellos con un pasado glorioso, pero obligados por la miseria á aceptar una posición tan falsamente brillante como peligrosa.

Cuando se necesitan mujeres para un final de efecto, se dan órdenes de antemano al cabo de comparsas, jefe absoluto que contrata y despide á su voluntad las masas mudas; se le pide número mayor del que se desea, y al tener el personal reunido, antes del ensayo, se hace formar en fila, agrupándolo por estaturas ó corpulencia. Las exigencias, en estos momentos, son, á veces, casi ridículas.

Un día, habiendo aceptado en calidad de figurantas de primer término á la mujer y á las dos hijas de cierto cabo de comparsas, se atrevió éste á ofrecerme, para hacer una de las figuras del foro que representaban ninfas en lontananza, á su propia suegra, que era, sobre vieja, flacucha y desmedradilla.

En el estreno de la ópera «Don Carlo», en el Liceo en 1869, sufrí más con las figurantas que con las decoraciones.

Era difícil entonces obtener mujeres para agrupaciones, y como el cabo Trabal empezaba á desconfiar, recurrí á mis amigos artistas, quienes me procuraron una modelo muy en boga llamada Zuavo, fallecida más tarde en el Hospital de la Santa Cruz. Como era de carácter decidido y entusiasta, proporcionó otras jóvenes, que unidas á las del cabo Trabal, completaron el número necesario.

Los trajes, como de costumbre, no llegaron sino la misma noche; y cuando iba á empezar el acto, el coreógrafo Moragas, baja al escenario, azorado, y me dice que las figurantas se negaban á salir á la escena. Corro con él á los cuartos y las encuentro en traje ligero y en plena insurrección. Pregunto la causa, y la más atrevida, y también la más entrada en años, me dijo que los trajes eran deshonestos. Pido, ruego y suplico, pero ella contestaba siempre escusándose con la honestidad; y cuando á fuerza de argumentos fué perdiendo terreno, después de la palabra fatal añadió que por seis reales no querían comprometerse; entonces comprendí el origen del motín y del rubor; las ofrecí media peseta más, asumiendo la responsabilidad con la Empresa, y todo quedó arreglado.

De modo que la hoja de parra fué tasada en dos reales.





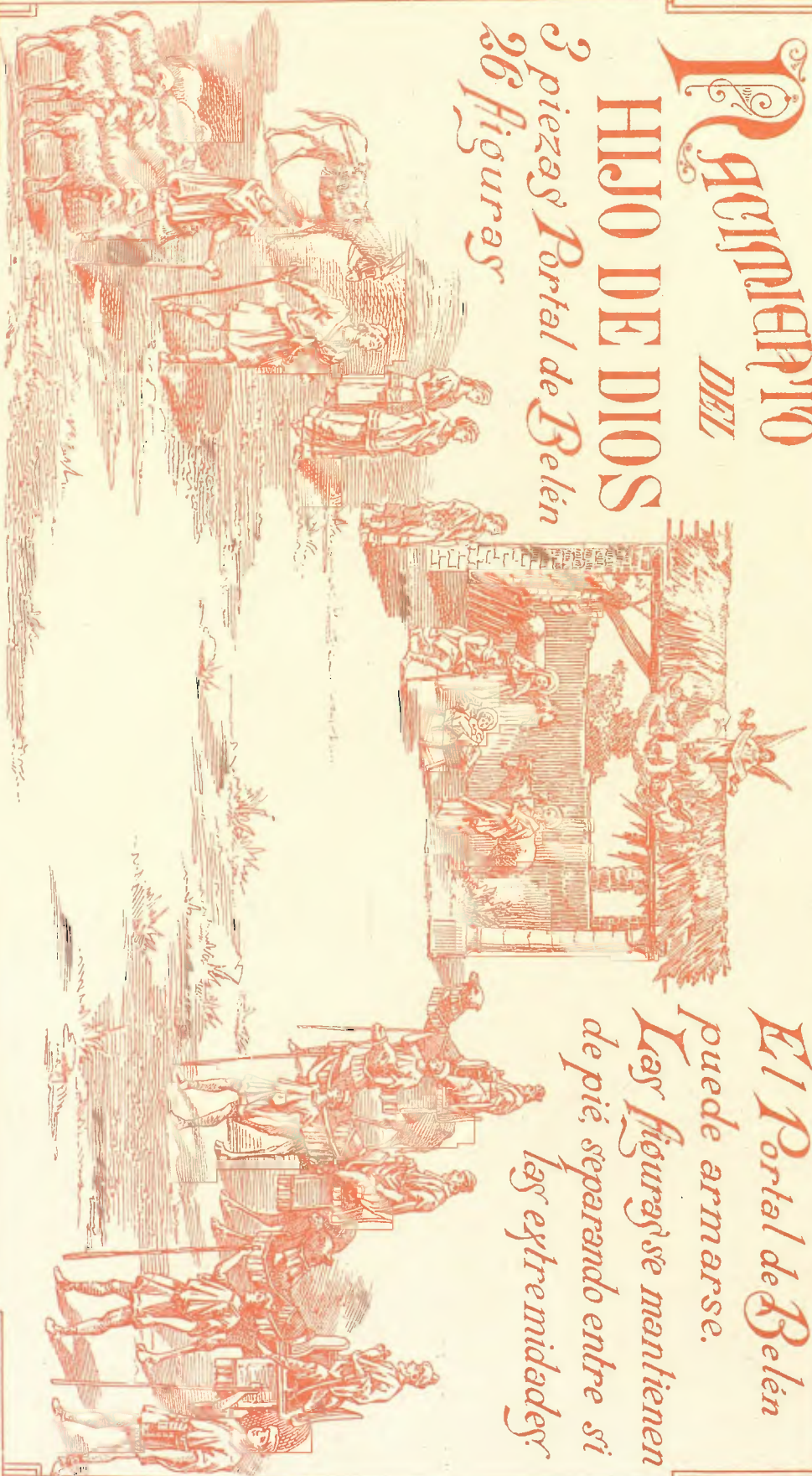
Paisaje de San Hilario.- Estudio del natural, por Soler y Rovirosa



**NAZARENITO**  
*DEL*

**HIJO DE DIOS**

*3 piezas Portal de Belén*  
*26 Figuras*



*El Portal de Belén*

*puede armarse.*

*Las figuras se mantienen  
de pie, separando entre sí  
las extremidades.*

PÍDASE EN LAS LIBRERÍAS Y TIENDAS DE JUGUETES