

DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE BARCELONA
PUBLICACIONES
DEL INSTITUTO DEL TEATRO NACIONAL

JOSÉ FRANCÉS
De la Real Academia de San Fernando

UN MAESTRO DE LA
ESCENOGRAFÍA
SOLER Y ROVIROSA



BARCELONA : AGOSTO, 1928

UN MAESTRO DE LA ESCENO-
GRAFÍA : SOLER Y ROVIROSA

OBRAS PUBLICADAS

El teatro romántico español, por Joaquín Montaner.

Un maestro de la escenografía : Soler y Roviroso, por José Francés.

PRÓXIMAS A PUBLICARSE

Revisión a la historia de la escenografía, por Adrián Gual.

Las representaciones teatrales en Grecia y Roma, por P. Bosch y Gimpera.

DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE BARCELONA
PUBLICACIONES
DEL INSTITUTO DEL TEATRO NACIONAL

JOSÉ FRANCÉS

De la Real Academia de San Fernando

UN MAESTRO DE LA
ESCENOGRAFÍA
SOLER Y ROVIROSA

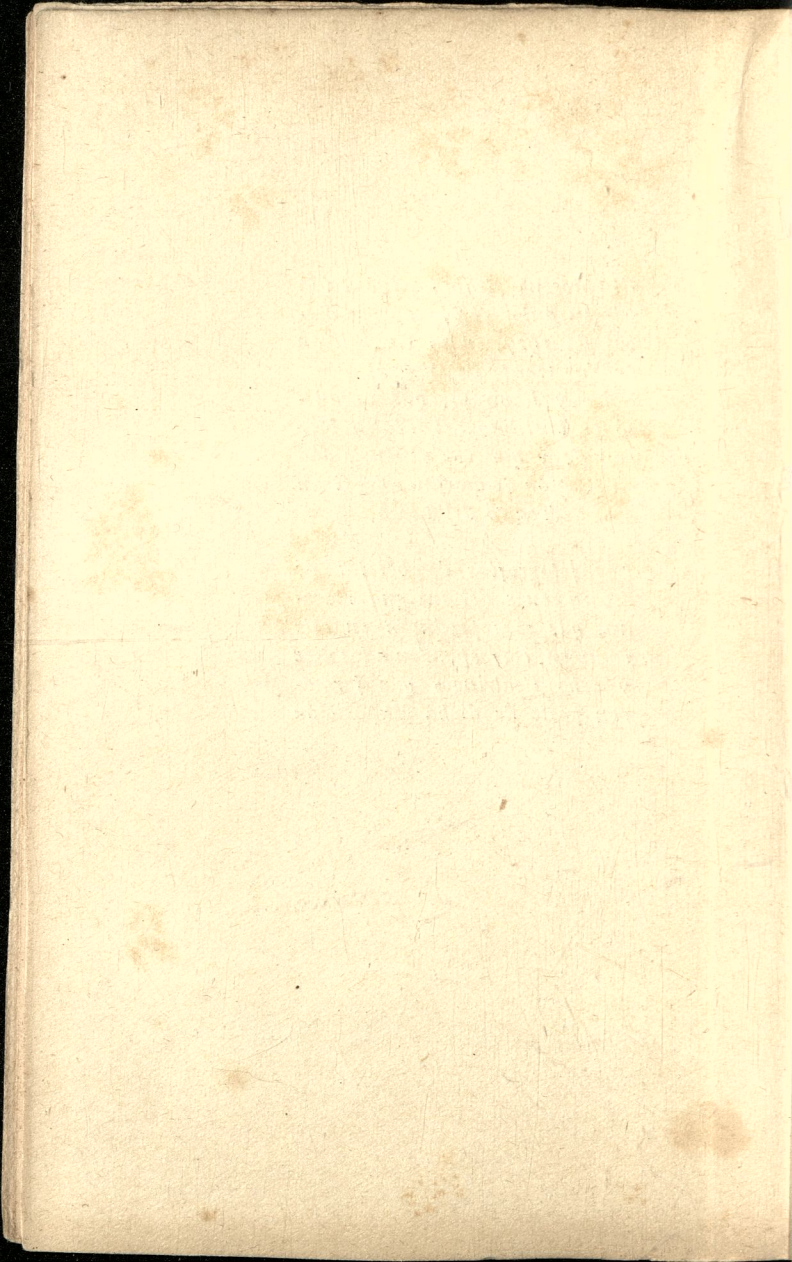


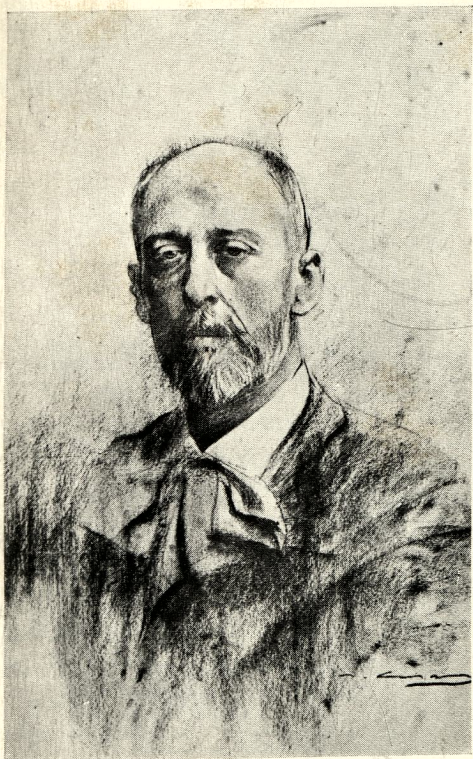
BARCELONA : AGOSTO, 1928

IMPRESA DE LA CASA PROVINCIAL DE CARIDAD

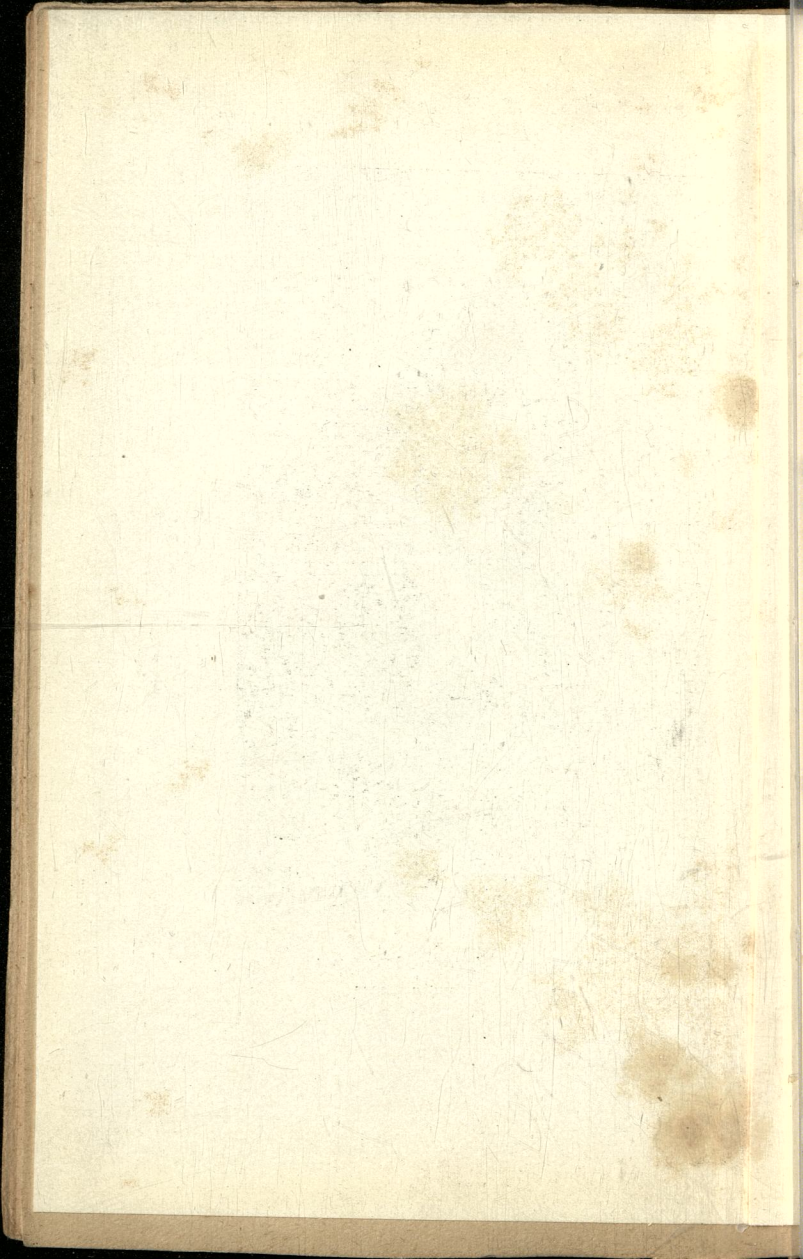
El presente trabajo fué leído por su autor el día 20 de octubre de 1927, en la Exposición de la Obra Escenográfica de Soler y Rovirosa, que organizó el Instituto del Teatro Nacional, y que estuvo instalada en el salón de descanso del Gran Teatro del Liceo

Las fotografías de bocetos de decoraciones del insigne maestro, que se reproducen en este volumen, corresponden a los diez y ocho «teatrinós» que formaron parte de dicha Exposición





FRANCISCO SOLER ROVIROSA
Dibujo de Ramón Casas





No he de ocultaros cómo en este momento el gozo de hallarme entre vosotros se austeriza y tiembla por la consciente responsabilidad del propósito que le ha motivado. Soy el viajero amante siempre de esta ciudad, pulso y pensamiento de Cataluña, a la que gusto de tornar con miradas nuevas y fervores reencendidos; soy el amigo a quien un hogar de arte abre sus puertas y otorga su ejemplaridad.

Fuera de aquí, el viajero se mezcla a las gentes atareadas. En ellas, el conocimiento, el cotidia-

nismo, adormeció la curiosidad y acalló el ditirambo que la buena sorpresa excita. No detienen su paso, no sobresaltan su inquietud los espectáculos permanentes que presenciaron a lo largo de los días y de la vida suya.

Aquí, en la visita al estético refugio, el amigo siente como sacudida el alma por lo que precisamente aquietó, sosegó las otras almas ofrecidas a él en los rostros desconocidos y en la hospitalidad cordial.

¿Qué puede decir el viajero amigo, digno de añadir nuevos ecos a la civil resonancia? ¿Qué ignorados secretos ofrecer bajo el fulgor dulce de la lámpara familiar, que cobija a todos los ligados por un esfuerzo común una historia igual y un mismo credo?

Sin embargo, a pesar de todo, hay instantes en que el hombre venido del otro lado del horizonte,

el extraño a nosotros, es como un mercader de ilusiones y como un intérprete de sueños.

Adquiere súbito fulgor la sombra donde abandonamos nuestras emociones por vetustas o las investigaciones peculiares, por agotadas. Surge, entonces, de pronto, un ser nuevo en aquella figura que marchó paralela a nuestra vida.

No ha sido preciso para ello sino las palabras de un trotamundos a la hora embrujada del ocaso; el feliz desligamiento de nuestro espíritu en una pausa colmada de avidez por los consuelos ajenos o la copartícipe alegría. Ha bastado que un desconocido penetre en nuestro hogar y se sienta turbado de amor frente a la hija o la hermana cuya evolución física presenciamos sin ver y cuyo atractivo erótico para los demás nos era incomprensible; o que el amigo de las largas ausencias vuelva a acordarse en nuestro balcón

y descubra el paisaje que descubrimos sin él hace tanto tiempo.

Sólo esta idea que los vagabundos no presienten, pero que aureola su marcha a lo largo de los senderos con los pies llagados y polvorientos; que hace de un visitante vulgar, un profeta o un augur misterioso, me disculpa de aceptar la honrosa invitación de la excelentísima Diputación de Barcelona y del Instituto del Teatro Nacional — de cuyo ilustre director, el meritísimo Adrián Gual, nombre y obra alcurnian en la historia de la evolución escénica de nuestra época más de treinta años de labor inteligente y sensitiva — para hablaros de Francisco Soler y Rovirosa, maestro de la escenografía en el siglo XIX.

Nada inédito quedó de él para vosotros. Hechos, títulos, comentarios van a ser evocados por mí y sonarán como un ritornello en vuestro espíritu.

No importa. Como la voz del vagabundo en la calma vespéral, como el absorto mutismo del extraño en la hogareña escena que lo recoge transitoria, acaso el acento y el sentido de mis palabras trace un surco nuevo en vuestro corazón.

«Nacemos verdaderamente — dice Maeterlinck — el día en que sentimos de manera profunda que hay algo grave e inesperado en la vida. Unos, observan de pronto que no se encuentran solos bajo la bóveda celeste. Otros, dando un beso o vertiendo unas lágrimas, caen bruscamente en la cuenta de que la fuente de todo lo que hay de mejor y de santo, desde el universo hasta Dios, está oculto detrás de una noche llena de estrellas demasiado lejanas; un tercero, vió extenderse una mano divina entre su alegría y su felicidad, y otro, comprendió que los muertos tienen razón. Otro, tuvo piedad; otro,

sintió miedo. Con frecuencia no se necesita casi nada : una palabra, un gesto, una pequeña cosa que ni siquiera es un pensamiento.» «Antes te quería como un hermano — dice un héroe de Shakespeare —; pero ahora te respeto como un alma.»

Si alcanzáis esta condición admirativa que expresa el héroe sesipiriano, respetando en el arte y en la memoria de Soler y Rovirosa el alma de quien amasteis filialmente, alto destino habrán logrado mis palabras y grato repositorio encontrará el viajero amigo que ahora quiere acercar sus manos al resplandor fecundo en que os movéis y os ilumináis de belleza estética...



I

CMPIEZA a verse sin rencor ni
prejuicio el siglo XIX.

El pesimismo egolátrico, podrido de negaciones, que la generación del 98 vertía en paletadas de sepulturero sobre la fosa común de nuestro desastre colonial, está más lejos, más disipado, más desvanecido que los arrebatos líricos y el romanticismo, en cierto modo suicida, que se pretendía enterrar para siempre.

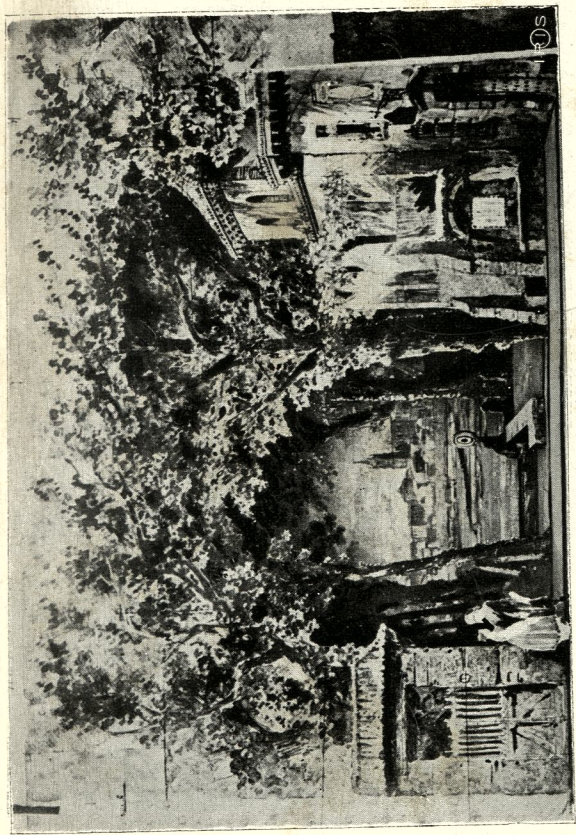
El siglo XIX nos muestra ya su rostro verdadero, noblemente indefenso, en la calma augusta de las

senectudes que tuvieron ortal ambición y cenital plenitud.

¡Facies viejas de los hombres, facies viejas de los pueblos! Es cuando están aradas por los años, patinadas por la huella sombría de lo pretérito, el instante en que ofrecen la pródiga elocuencia de la cual carecen los rostros juveniles, tan extasiados y petulantes, o las astutas y forzosamente cautas fisonomías de la madurez.

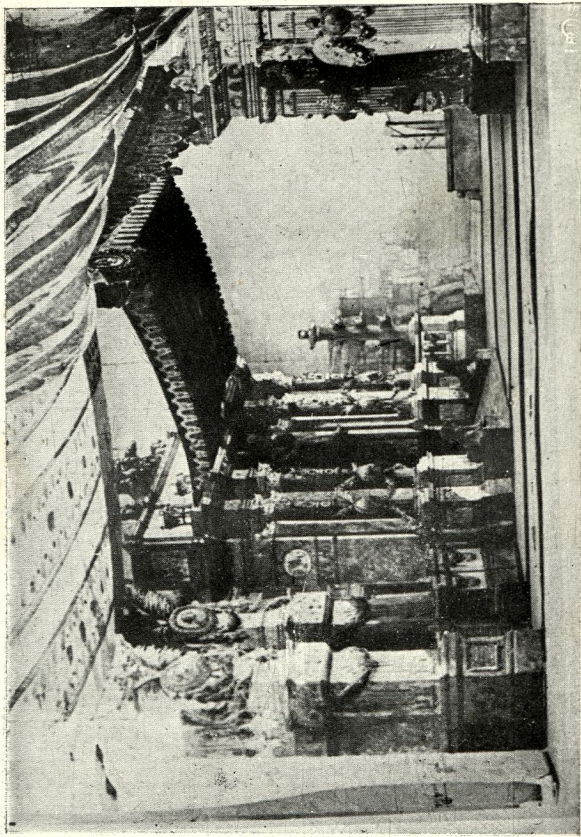
El mocerío vive apasionadamente hacia fuera. Su expresividad afectiva tiene repetida y monótona uniformidad. Las emociones entregadas todavía al impulso torpe del instinto, si son un espectáculo optimista con sus arrebatos generosos, intrépidos y jocundos, adolecen de demasiado iguales para el espectador que anduvo antes el sendero y hace alto en la colina.

Al promediar la edad, en la hora dantiana, cuando los cabellos empie-

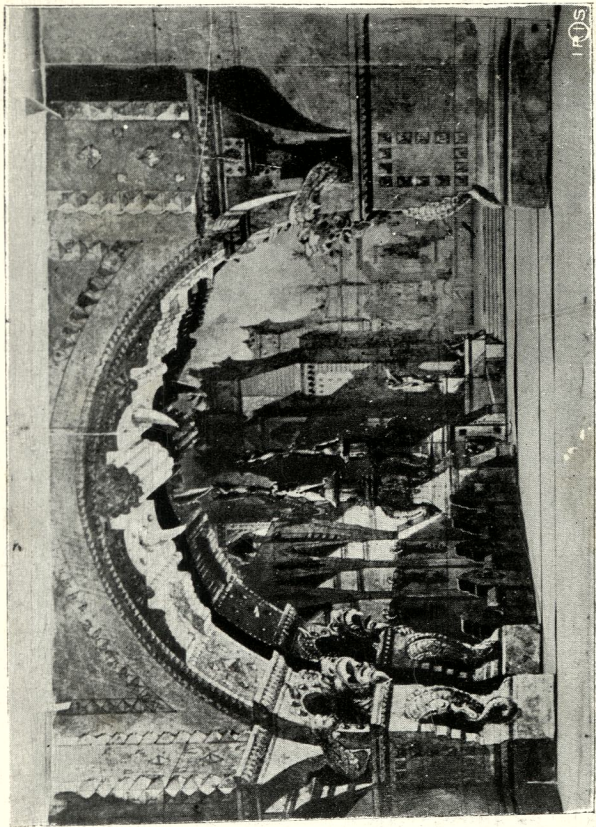


La magia nueva (acto I.º, cuadro I.º)

LA MAGIA NUEVA (ACTO 2.º CUADRO 9.º)

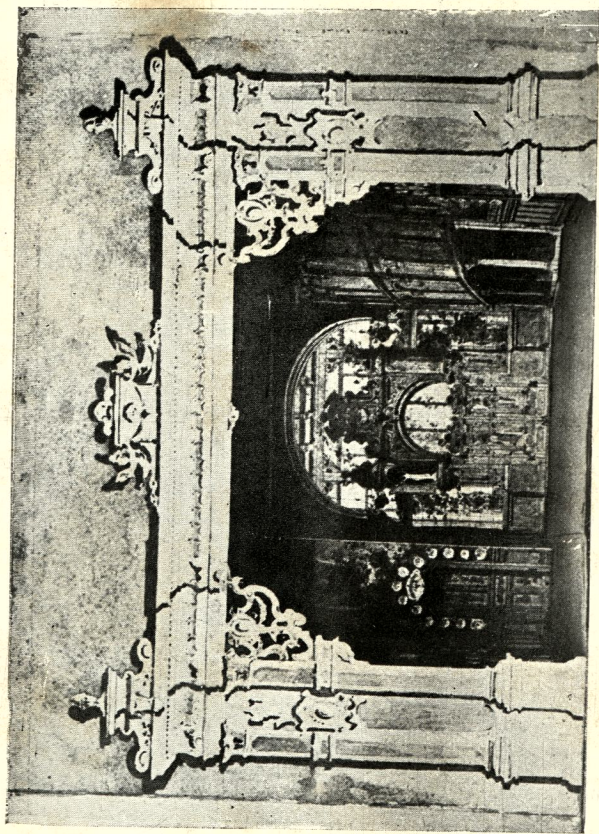


La magia nueva (acto 2.º, cuadro 9.º)



La redoma encantada (acto 2.º, cuadro 7.º)

1715



Santa Freya (acto I.º)

zan a chispear de luna o de nácar en los aladares, cuando en torno suyo el hombre ve crecer sus hijos, siente amortiguarse sus apetitos o sufre los primeros escalofríos del desamparo celibatario; cuando ya la turbulencia nos abandona, como la hembra de placer a quien asustan los hombres pobres de dinero o de alegría, adquieren las fases humanas algo de hermético y de retador a la inquisición ajena. Las pupilas acostumbradas a los retornos y a los reversos salvaguardan los pensamientos. En los labios más preguntas que respuestas, y ya los asaltos y las derrotas del sentimiento no alteran, como en las indefensas pubescencia y juventud, el color de las facciones.

Fácil y sin interés el estudio del semblante lozano del mocerío; difícil e ingrato el de la faz madura, se hace, en cambio, amable, de un didactismo cautivador, frente a la vejez.

Los viejos ya viven mansamente hacia dentro. Mortecinos rescoldos o encenizada frialdad dicen o callan las pasiones lejanas. Sus miradas significan una despedida, una súplica, una videncia de eternidad. Podemos contemplarles impunemente, porque ellos no nos ven o no les importa vernos.

Únicamente los ciegos logran antes ese desligamiento de la vida externa. Tersas o rugosas, sus facies nos atraen con el enigma desdoso de la sonrisa que no sabemos de dónde brota; con el reposo mudo que ignoramos dónde descansa.

¡Imaginad, entonces, cómo este hermetismo se diviniza al unirse la ceguera y la vejez, para dotar de mayor sosiego facial la fisonomía senil de un pueblo o de un hombre!

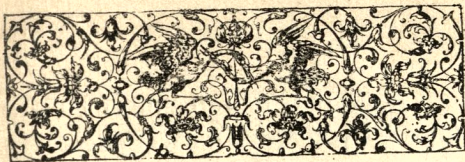
Como a un *Rey Lear* vemos, pues, ahora al siglo XIX. Lentamente, filialmente, nos acercamos a

él, que ya no le importa oírnos ni vernos. Su existencia agitada, vibrante de *evohés* enloquecidos y trenos cóncavos, ya no nos sobrecoge de espanto o intimida. No sabríamos juzgarle con aquel rencor irreflexivo de los primeros días de la vigésima centuria; no sabemos aún toda la enorme potencialidad ideológica que le animó en las jornadas rebeldes o plácidas, en los combates y en las treguas pacíficas.

Poco a poco los cortejos fúnebres de los hombres del siglo XIX han ido cruzando las calles de las ciudades removidas : artistas, escritores, políticos, hacendistas, cientifistas. Procedían de los episodios y de las hazañas románticas, impulsivas y deslumbradas. Antes de ocupar las cimas, habían peleado, amado y soñado en los tumultuarios valles, las selvas hostiles y las barrancas áridas. Habían alternado el estudio, el cultivo de la in-

teligencia, con las acometividades revolucionarias.

Hijos de la tragedia y de la quimera, tenían cualidades que es vano buscar hoy en la frialdad sospechosa y la egolatría arrivista de los intelectualismos modernos.



II

ANO de aquellos hombres representativos y definidores de su época, acaso de los más fieles al siglo en que nacieran, pues — ¡curiosa coincidencia! — diríase que su muerte, acaecida el 27 de noviembre de 1900, cuando agoniza, también, el siglo XIX, pretendía fijar una cabal identidad cíclica entre la obra del artista y el límite secular, fué Francisco Soler y Rovirosa. Dolor y sombra de viudez sufrió la ciudad con la muerte del artista. Era el animador de sus ensueños y de sus fantasías,

quien, después de cerca de cincuenta años de trabajo y de feéricas audacias artísticas, descansaba y dejaba caer el telón que nunca más habría de levantarse, y apagaba la batería que ya no tornaría a encender entre su espíritu hecho magia cromática y la muda, la obscura asamblea sembrada de vagas manchas pálidas que absorbe en los teatros la unidad múltiple, sonora y luminosa del poeta, el músico, el comediante y el pintor.

«Soler y Rovirosa — escribió entonces Raimundo Casellas —, el artista que hoy lloramos, fué el exornador de muchos de los interiores que aceptaban la vestidura del arte como una novedad; él fué el decorador de muchos de esos establecimientos lujosos que se abrían por primera vez a la frecuentación del público; él fué el alma de muchos de esos 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 escenógrafo 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 y en España.»

Ciertamente no suena a hueco el ditirambo ni se revisa como hiperbólica aquella identificación del artista con su ciudad natal que Casellas escribió hace veintisiete años.

¡La Barcelona de Soler y Rovirosa! Sólo la conocemos a través de la literatura histórica y costumbrista o la encontramos en grabados, en las pinturas, en los álbumes de

fotografías de caballeros enlevitados, con la corbata de varias vueltas, con el bigote y la perilla napoleónicas o las patillas alfonsinas. O la dulce teoría de damas con miriñaque y sombreritos menudos y cabelleras en bucles y manos blancas, pulidas, dobladas sobre el regazo con suave ademán de reposo, sosteniendo el pañuelo de encaje o jugueteando con la larga y fina cadena de oro colgada del cuello desnudo...

La Barcelona de 1845 a 1890, de los holgorios populares y el respeto a las tradiciones unguidas de ancestral catalanía, la Barcelona que preguntaba ingenuamente en las casas donde se exhibían los *nacimientos* iniciados por Talarn, «¿no és aquí que fan *pessebre?*», y que acudía a recibir el Rey del Carnaval en la plaza del Borne y colmaba los bailes organizados por la *Societat del Born*. La Barcelona

que reía bonachonamente con las exposiciones satíricas de los talleres *Rull*, *Balduña* y *Embut*, y aprendía a admirar a Benito Mercadé, Martí y Alsina y a Mariano Fortuny en las Exposiciones de la Casa Lonja; la Barcelona que tomaba chocolate en casa del *Mallorquín*, en la Rambla del Centro, y las horchatas y refrescos del Tío Nelo. La Barcelona que aplaudía, en el Teatro de la Cruz, a Valero y a Mata, y a Julián Romea y a Matilde Díez, o se extasiaba con *Los polvos de la madre Celestina*, *La almoneda del diablo* y el atruendo romántico de *Don Alvaro* y del *Tenorio*; que aplaudía en el Liceo el *Arnaldo di Eril*, de Guañabéns; a los cantantes Tamberlick y la Brambilla, mientras las batutas de los maestros catalanes Obiols y Dalmau dirigían el *Ballo in Maschera*, *Hugonotes* y *La Favorita* ante los decorados de Félix Cagé; la Barcelona que creía en

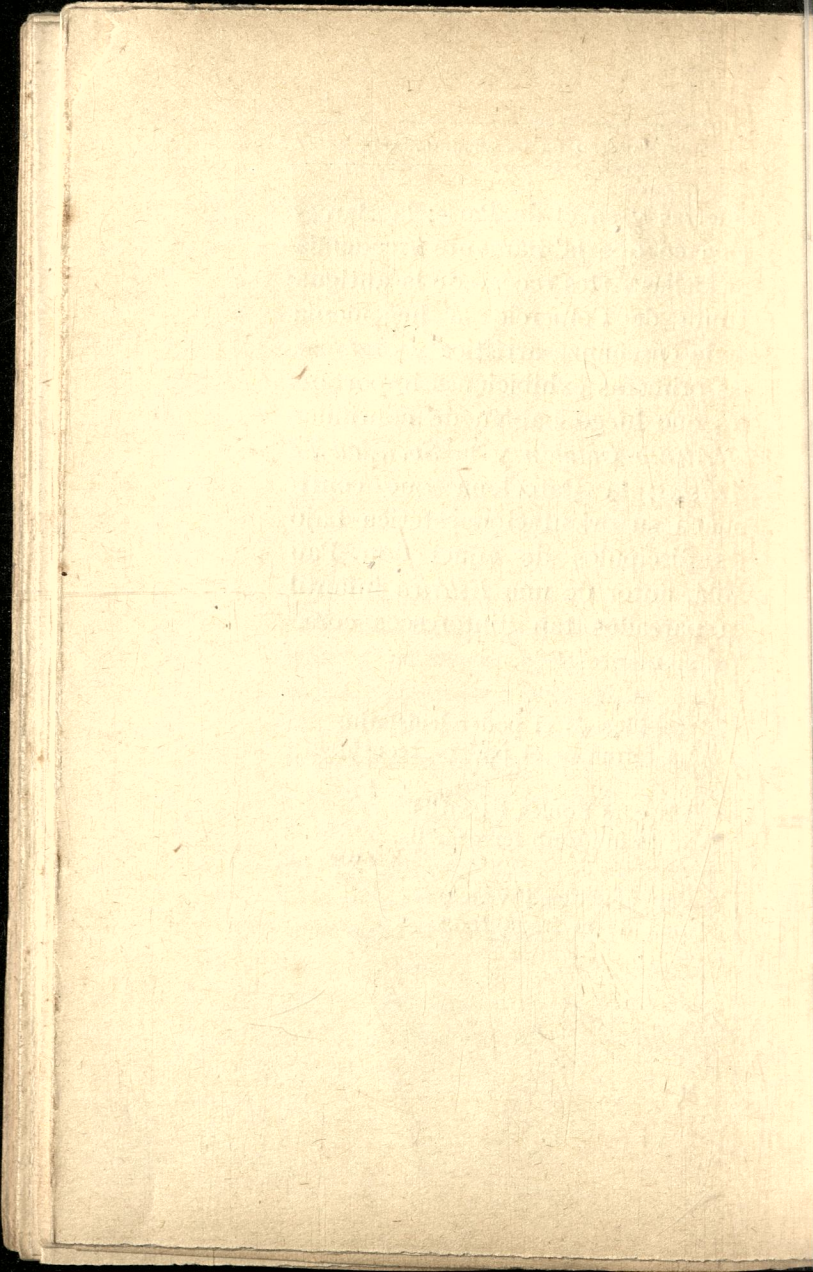
los misterios curativos de herbolarios y drogueros, imaginándoles imbuídos de un raro poderío de brujos medievales; la Barcelona intelectual que tenía sus tertulias en la relojería de Federico Soler, en la calle de Escudillers, y en la librería de Eduardo Puig, en la plaza Nueva, donde se recibían *El Cascabel*, *La Ilustración Española y Americana*, *El Padre Cobos* y *La Flaca*; la Barcelona que conspiraba por el pretendiente en La Peña de las Delicias y en la chocolatería del señor *Manel*; que se retrataba en casa de Napoleón y de Esplugas; la Barcelona que empezaba a escuchar las masas corales de Clavé, y se enardecía con el fulgor romántico de Víctor Balaguer, y asistía a la fama creciente de *Mossèn Cinto*; que compraba los juguetes a sus chicos en el *Pasaje de las Columnas* y pasaba las tardes en el Café Suizo, en el de Oriente, en el de las Siete

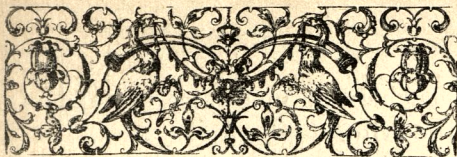
Puertas y en el de París; la Barcelona en que la flamante Academia de Bellas Artes recoge de la antigua Junta de Comercio la hegemonía de la enseñanza artística y organiza las primeras exhibiciones importantes que luego habían de continuar el *Ateneo Catalán* y la *Sociedad de Artistas*; la Barcelona que continuaba su orientación estética bajo los discípulos de aquel don Pau Milá, autor de una *Estética* infantil en pareados tan pintorescos como los siguientes:

«La idea és el poder legislatiu.
La forma és el poder executiu.

Els cors nobles i gentils
no es fan amb ferrocarrils.

Cap artística invenció
neix de la freda raó.»





III

No es ciertamente esta Barcelona pretérita la que se encuentra hoy en la grandeza populosa y amplia de las nuevas avenidas y las costumbres modernas y los adelantos coetáneos y simultáneos de los de las primeras urbes de Europa y América. Barcelona es aquella ciudad del ensueño de Maragall cuando la imaginaba, hace veinte años, estirando sus anchas vías para abrazar cuanto la rodea: pueblos, ríos, montañas.

Pero no ha dejado de ser tampoco la que él amaba por estar

hinchida de una dulce nostalgia de pretérito.

«Esos callejones — cantaba el estilo puro y emotivo de Maragall — van a desaparecer; esas plazuelas quedarán disueltas en la amplitud de la vía nueva; caerán esos oscuros macizos de piedras seculares y el sol que ahora se filtra en la estrechez centelleará anchamente dorando las grandes nubes de polvo de los derribos, y el viento correrá libre a lo largo de lo que fué la ciudad vieja.

»Pero ahora todavía, en esos rincones, hay la vida del pasado; el martilleo del herrero anima la quietud de la plazuela; un rayo de sol abrillanta el tímido verdor de las macetas en la vetusta ventana; en el fondo del oscuro portalón aparece, pálido y húmedo, el patio que fué señorial, y, al doblar de cada esquina, cada callejón ofrece su estrecha perspectiva casi familiar;

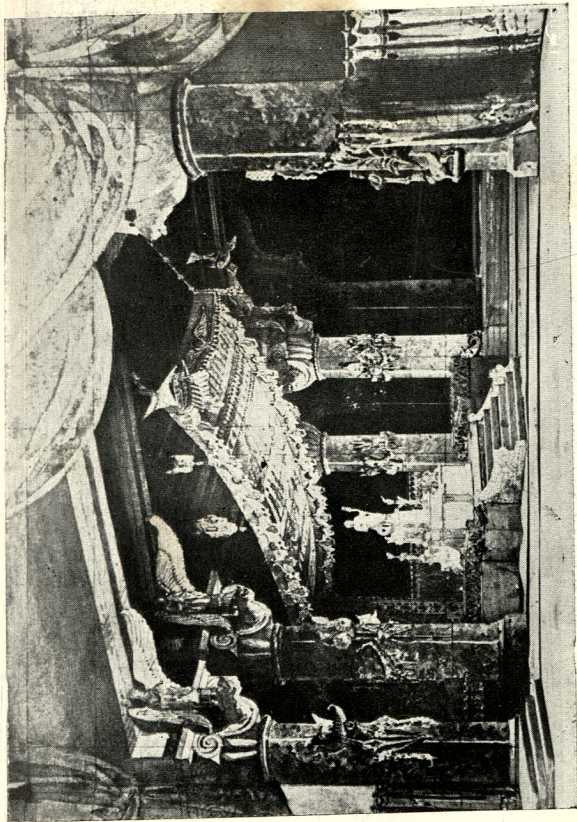
tras las vidrieras de las tiendas se mueven los rostros descoloridos de los artesanos en el gesto secular de cada oficio; las mujeres entran y salen de las oscuras escalerillas para sus diligencias en el barrio, andando de modo que se conoce que no van lejos y que a donde van irían dormidas.

»Me gusta perderme en este laberinto, hasta sentirme preso en su atmósfera y vivir en la vida quieta de estos menestrales. Quiero imaginarla dulcemente, hora por hora, desde la temprana alegría de abrir la tienda y dar el buen día al vecino (que es como dárselo a sí mismo, pues lo van a vivir igual) hasta dormirse confiado en la noche oyendo pasos familiares y sabiendo ante qué puerta han de detenerse.»

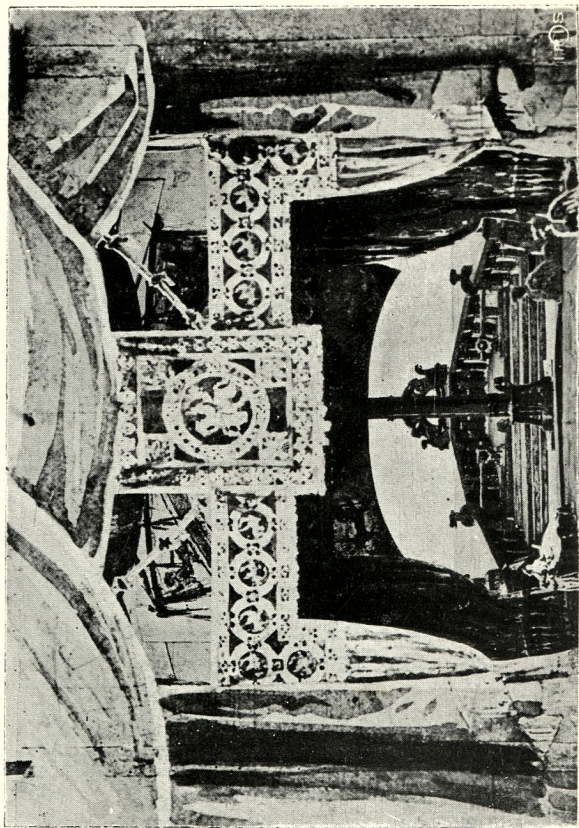
Por fortuna, el ansia de plenitud dilatada que comentaba de este modo el gran poeta no dañó del todo al encanto perdurable de la

vida barcelonesa moviéndose con ajetreos modernos en la urbana escenografía antigua.

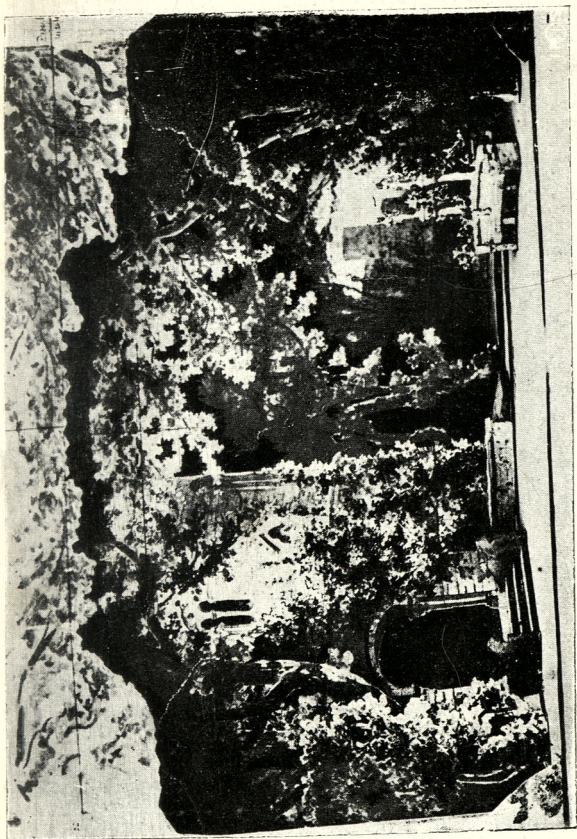
Nada nos da tanto la emoción entrañable de Barcelona como ese conjunto de calles de la ciudad que, al costado izquierdo de la Rambla de San José, se cruzan y entrecruzan. A ciertas horas, la caída de la tarde en invierno, por ejemplo, cuando los comercios encienden sus luces, el tráfico aumenta. Diríase que llegará un momento en que la gente ya no podrá avanzar ni retroceder en este colmado dédalo de rúas estrechas, rutilantes y vocingleras. Son las antiguas, las bien alcorniadas de barcelonía, las bien colmadas de popular esencia y tradicionales sentimientos que se nombran de Puerta-ferrisa, Petritxol, Cardenal Casañas, del Pino, de la Paja, Baños Nuevos, Boquería, que conducen a las plazas del Pino, Nueva y Constitución, y de las que están cerca



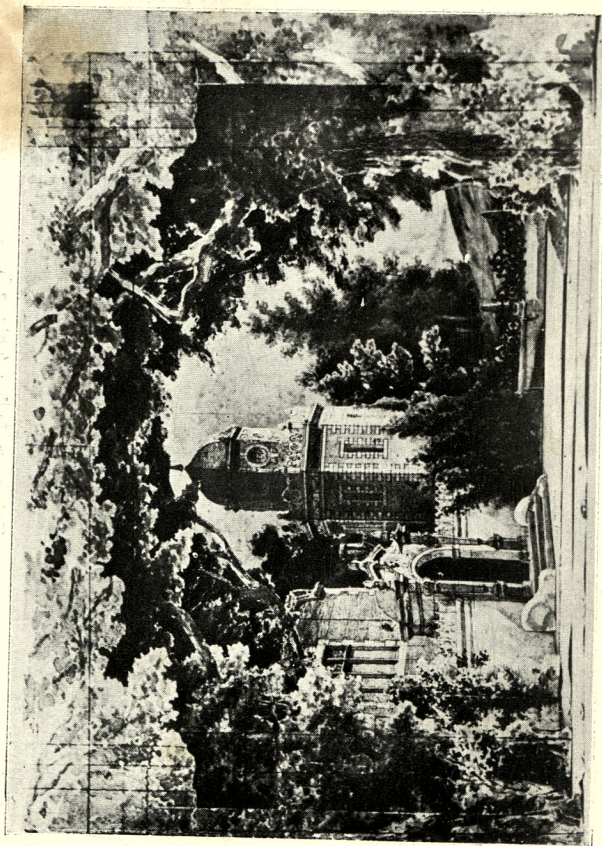
Sanson y Dalila (acto 3.º)



Tristan e Isolda (acto 1.º)



Tristan e Isolda (acto 2.º)



Falstajl (acto 2.º, cuadro 3.º)

la Catedral, el Palacio del Obispo, el Archivo de la Corona, la Diputación y las Casas Consistoriales.

Sienten, pues, como ningunas otras, los latidos cordiales de Barcelona. Es allí donde está el corazón de Cataluña, y era allí donde había de vivir y morir Ángel Guimerá, el exégeta de nuestra raza, en una casa de las de Petritxol, sacudida desde las albas a la medianoche por los rumores ciudadanos de antiguos ritmos y eufonías eternas. Apenas pisaba el umbral de su puerta, ya el poeta se sentía cortejado por ese fervor que musita el nombre venerado y no se sacia de contemplar el rostro conocido.

Como era bien sabida la silueta vivaz, inquisitiva y soñadora de Soler y Rovirosa en los otros barrios que también conservan su hechizo de inquietud medieval y legendario, tan sugeridor de la fantasía del escenógrafo, sometida a los gustos dra-

máticos de la época : en ese recoleto conjunto de calles y construcciones de los siglos XIV al XVI que la ciudad supo conservar a la sombra de su Catedral; rúas que llevan nombres aun no substituídos por la pedantería o la adulación modernas: Santa Llúcia, Pia Almoína, de la Pietat, del Bisbe, del Paradís...

Bruscamente, el hervor poderoso y arrogante del urbanismo se extingue y amortigua al llegar a este remanso. Una noche de luna en tal sitio es un don de poesía que a todos es concedido, que muy pocos saborean y que reencontramos en algunas de las decoraciones del pintor ahora evocado. Aun suenan los martillos de orfebres y forjadores en ciertos rincones; aun se asoman a un finestral gótico rostros de doncellas de retablo que en el tiempo de la melena corta y la procacidad asexual conservan su perfil y su alma cándidos...



IV

EL día 4 de abril de 1847, un muchacho de despierta inteligencia y de precoces disposiciones artísticas, hijo de un rico naviero de la capital, presenciaba la inauguración del nuevo Teatro del Liceo de Isabel II, edificado en lo que fuera solar de la Iglesia y Convento de Trinitarios Descalzos. Contaba el muchacho once años de vida, los mismos que iban transcurridos desde que en 1836 se construyó el primer teatro de igual nombre.

Le imaginamos en uno de los

palcos, absorto, primero, con la maravilla de la sala alumbrada desde el techo por una lucerna de ciento cuarenta mecheros de aceite que consentían ver las recientes pinturas alegóricas de la Comedia, la Tragedia, la Música y el Baile, alternadas con medallones donde se aparecían retratos de poetas y dramaturgos célebres : le suponemos impaciente, después, porque se alzara el telón de boca (original como el decorado de la escena de los pintores franceses Enrique Philastre y Carlos Cambon) para oír declamar a Teodora Lamadrid, Arjona y Latorre el drama de Ventura de la Vega *Don Fernando de Antequera...* Toda su alma estaría en las pupilas ávidas de aprender el secreto de cuanto había de ser ilusión y gloria de su vida. Excitado, aplaudiría las danzas de *La Rondeña* y la cantata coral del maestro Obiols con que se epilogaba el espectáculo.

Y nos parece ver, terminada la fiesta, al rapaz asido de la mano del padre que le recomendaría llevar cerrada la boca a la salida al aire libre de la noche vernal, nervioso por la vigilia y el deslumbramiento de las revelaciones inmediatas, hacer miles de preguntas donde bullía la inclinación invencible...

Acaso ya el rapaz había pintado para el retablo del *sombrista* Nevas en la casa de Tusquets el salón de la obra el *Marqués Cuynat*, que con toda verosimilitud era su primera obra escenográfica, como las decoraciones de *Lo comte Arnau* serían las últimas cuando, transcurrido más de medio siglo, habría de quitarle la muerte — ¡sólo ella pudo lograrlo! — los pinceles de la mano.

Veintidós años después, en el Nuevo Liceo, edificado sobre las ruinas del antiguo, destruído por un incendio, el hijo del naviero excitaba la admiración y el aplauso,

ya frecuentes y paralelos a su trabajo con las decoraciones de *La Pasión de Nuestro Señor Jesucristo*. En la nueva Sala, inaugurada en 1862, las pinturas ya no eran de pintores extranjeros, sino catalanes: Martí Alsina, Vicens Rigalt y Caba, que habían desarrollado temas de *Las ranas* aristofanescas, del *Macbeth*, de *Guillermo Tell*, de la *Música Cristiana* y de la *Música pagana*. Bajo las arañas de gas que habían substituído a la vieja lucerna de otros tiempos, se habitaban en los anfiteatros el temible grupo *dels fadrins argenters*, equivalente al de los modestos *dilettanti* que colmaban el paraíso del Teatro Real de Madrid o de la Scala milanesa; se pavoneaban las elegancias femeninas de la época descritas por Arturo Masriera en su amena colección de estampas ochocentistas *Los buenos barceloneses*, quien pone en labios de una damisela de entonces

esta descripción de la moda aprendida en París : «La parisiense verdadera tiene el don de no exagerar nada ni adoptar a ciegas lo que el capricho irreflexivo intenta allí imponer. Ni las toilettes Bismarck, ni los corsés llamados de casaca, ni los pufs a la Lamballa, ni los sombreros rojo cereza han tenido la boga en París con que nosotros tan tontamente les aceptamos. Los tonos aceituna, vainilla, ámbar y lila han triunfado del chillón carmesí, del verde Pompadour y del rojo Solferino. El paletot llamado "Lidia", el pardesú de terciopelo o la Lalla-Roucky, la salida de teatro llamada vespertina son allí cosa corriente y el último eco del buen tono. Nada os digo del *peplum imperatrice*, formado por un corpiño ajustado, del que penden dos grandes volantes cuadrados con botonaduras dobles, porque está destinado a suprimir de una vez, en

Francia y en España, nuestro horrendo miriñaque.»

Pero estas frívolas discutidoras de vestidos a la moda de París, como los joyeros y orfebres que constituían el más temible público de cantantes, sintieron la noche de invierno de 1869, ante el decorado de Soler y Rovirosa, el mismo estupor admirativo que conmoviera al precoz artista en una noche abriñena de 1847.

Y lo que él soñaba de un modo confuso, incipiente, impreciso, era entonces afirmación clara e inducible : la escenografía española iba a tener desde aquel momento un esplendor inusitado, gracias a la figura genial del maestro catalán.

«Precisa conocer — dice Apeles Mestres en su prólogo al álbum de láminas escenográficas de Salvador Alarma, publicado el año 1919 — la rutinaria pobreza en que vegetaba el arte escenográfico entre

nosotros hasta la mitad del siglo décimonono, para hacerse cargo del súbito y asombroso despertar de este arte al aparecer aquella pléyade de jóvenes que, de la noche a la mañana, se convirtieron en maestros consumados. El mezquino "salón verde", para las obras modernas; el ridículo "salón gótico", para las medievales; el "templo griego", que poco o nada tenía de griego ni de templo, para las antiguas; el bosque que servía de jardín con sólo añadirle una fuente de mármol, o viceversa, y todo ello enfocado invariablemente del mismo modo, con el punto de vista en el centro, he aquí a que se reducía el decorado escénico en tiempo de nuestros padres y aun en nuestras mocedades.

»Pero de repente, y como arte de magia, cambió todo. Imposible es olvidar la sensación que produjo el decorado con que Pla y Ballester

exornaron *Dinorah*, en el Liceo, y poco después *La Passió i Mort de Nostre Senyor Jesucrist* y la ópera *Don Carlos*, que tan maravillosamente presentó Soler y Rovirosa en el propio teatro. A partir de aquella era memorable, el arte escenográfico quedaba colocado a la más envidiable altura, en la cual continúa, no sólo sin declinar, sino más bien en progresión ascendente.»



V

Los comienzos no son fáciles para Francisco Soler y Rovirosa. Su padre se obstina en hacer de él un hombre de escritorio y de banca. Teme por el porvenir de la fortuna que fué cosechando en un ambiente y unas tareas tan lueños de los que imantan la imaginación de su hijo. Ha de ocultar éste el empleo del tiempo regateado a la ocupación mercantil. En unión de Juan Ballester, su compañero de colegio y de ilusiones, de escapada a París más tarde, empieza a pintar decoraciones a los quince, a los diez y seis años.

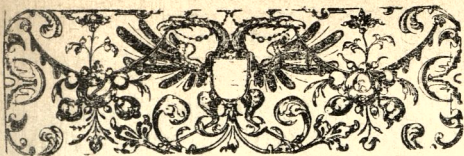
«Aprovechaba todos los momentos — dice Muñoz Morillejo en la obra *Escenografía española* — para irse a dar unos brochazos en el taller del Teatro Principal. Allí llegaba jadeante y a veces con más de 1,000 duros en el bolsillo que había ido a cobrar por encargo de su padre, y en mangas de camisa, dejando la chaqueta con el dinero en un rincón, invertía, pintando lleno de fiebre, el cuartito de hora que se había ganado corriendo y dándose prisa en evacuar la diligencia que se le confiara. Volvía al escritorio disimulando la fruición de sus escapatorias; pero su corazón se quedaba en el taller.»

A los diez y nueve años pinta las decoraciones del Teatro Principal, de Gracia, y restaura las del Teatro de Mataró; a los veinte, las del Circo Barcelonés y otras para el Teatro Principal, de Barcelona, y realiza, con su compañero Ba-

llester, el primer viaje a Francia, Bélgica e Inglaterra, ya vencida la hostilidad paterna. En 1862 vuelve otra vez a París e ingresa en el taller de Cambón y Thierry, del que, a pesar de su juventud, llega pronto a ser uno de los maestros. Desde esa fecha hasta que definitivamente se establece en su taller de la calle de la Diputación, luego de la consagración que supuso para él el estreno de *La Pasión de Jesús* y de *Don Carlos*, Soler y Rovirosa alterna su vida entre Francia y España.

Ya reintegrado definitivamente a su patria, el prestigio del insigne pintor le exige un trabajo que a otro menos entusiasta de su arte abrumaría. Son treinta, cuarenta años de una labor incesante, donde cada día se supera descontento de cuanto queda detrás y embrujado por la obra futura. Reúne con rara coincidencia los tres dones que

sólo a algunos elegidos les es dado conseguir : *fortuna, gloria y popularidad*, y, sin embargo, el sexagenario que concibe y realiza, en las postrimerías de su vida, los fondos a la ingente leyenda del *Conde Arnau*, del errante caballero, culminar figura del folklore catalán, pone en el propósito el mismo fervor juvenil de los días en que pintaba en el taller de Sabadell *El Tulipán de los mares*, y aquel concienzudo estudio del tema y de los sitios evocados por el poeta creador del drama, y aquel deseo de obtener «el resultado franco, espontáneo y vigoroso de los estudios hechos directamente por el artista ante el modelo supremo de la naturaleza», según dice en su *Memoria sobre las artes escénicas*, consecuencia de un viaje a Alemania en 1890.



VI

No es sólo en esa *Memoria* donde encontramos ratificado literariamente su concepto estético y técnico del arte escenográfico con expresiva elocuencia manifiesta en sus decorados.

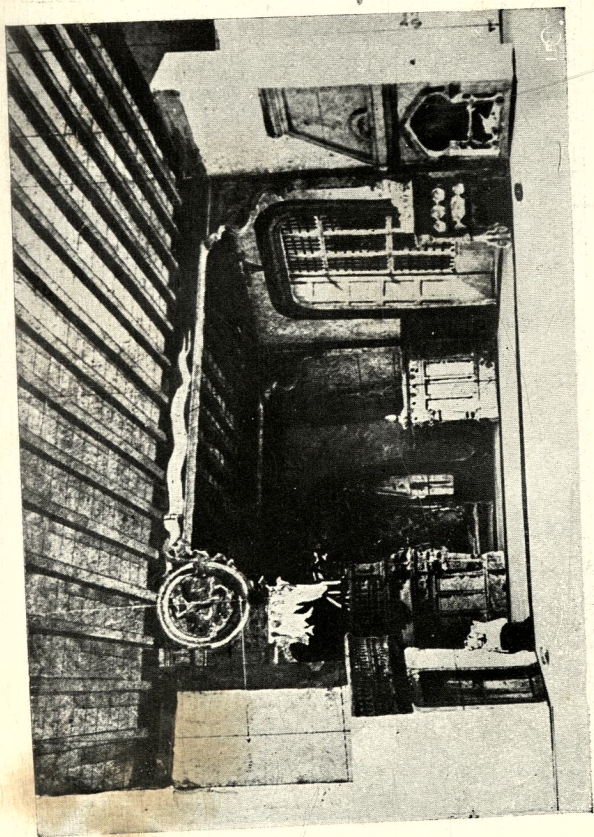
El año 1893 expone Soler y Rovirosa una colección de apuntes, bocetos y maquetas en el *Ateneo Barcelonés*, que luego repite en el Salón de *La Vanguardia*. Con este motivo da una conferencia, de la que importa recoger algunas definiciones concretas:

«La decoración en el teatro —

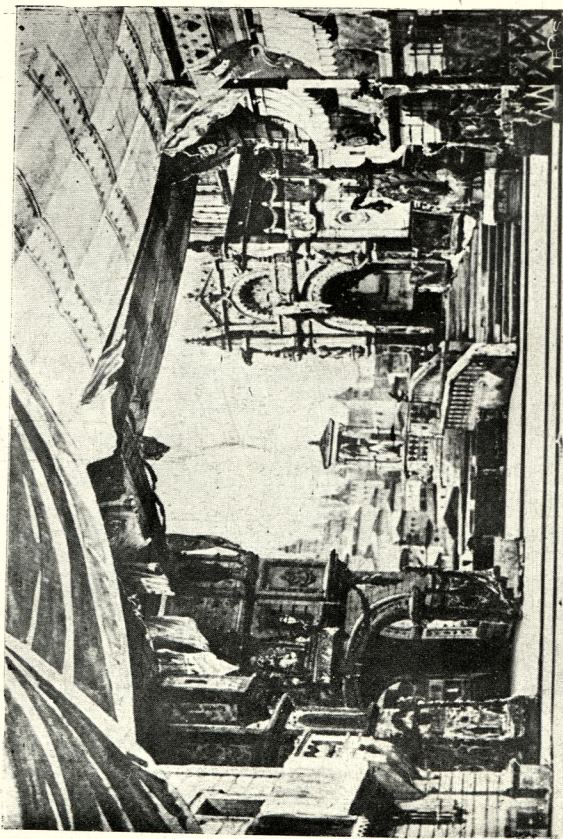
dice — no es más que el fondo del cuadro; los artistas son sus figuras. Pero todos sabemos, y hay que repetirlo ahora para sentar bien este principio, que es de gran dificultad dar con el fondo del cuadro. Una decoración bien dispuesta y, sobre todo, ajustada al espíritu de la obra, ayuda en gran manera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

»No debe nunca olvidar el escenógrafo lo que se ha propuesto el autor al escribir la obra, ya sea en conjunto ya sea en sus más pequeños detalles, y es indispensable ajustarse a las indicaciones, porque, según decía Emil Augier : “todo lo que no pone de su parte el artista, se lo quita al autor”.

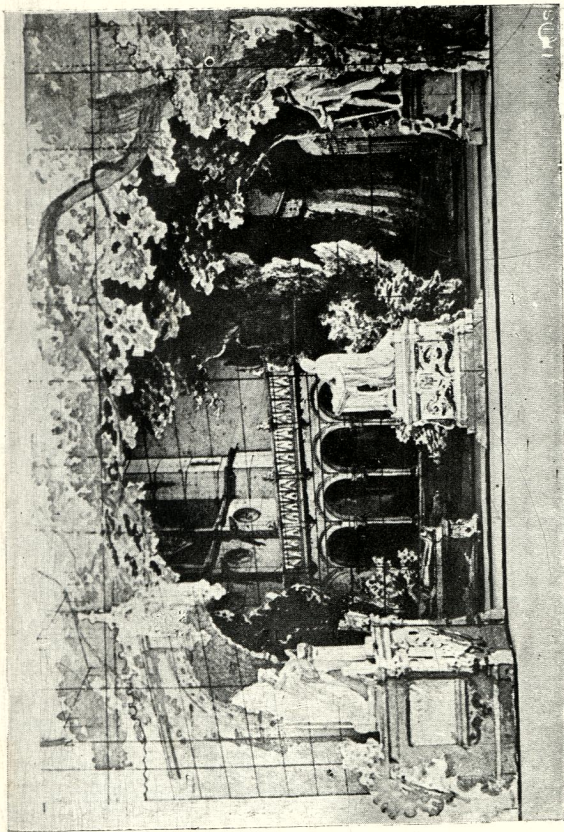
»La base del estudio del pintor escenógrafo ha de ser el de la arquitectura, y tanto es así, que varios arquitectos de talento he conocido y conozco que hubieran sido



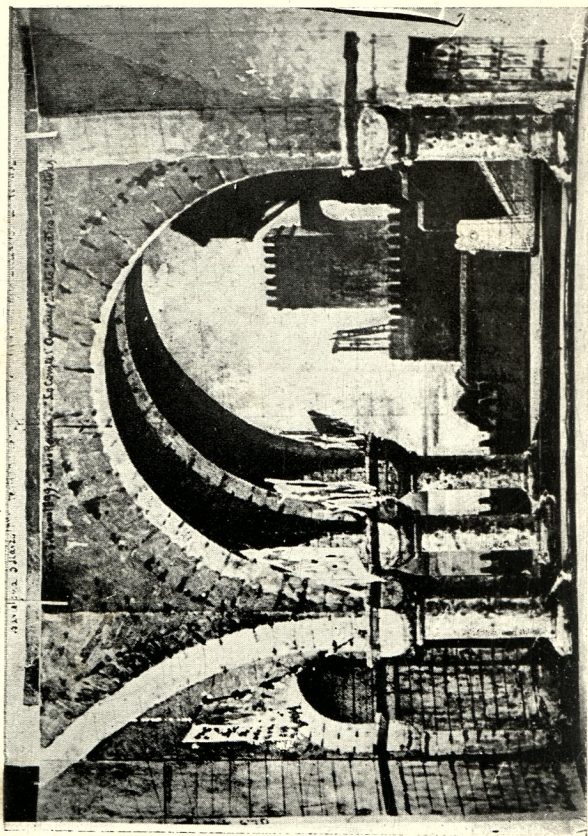
Falstaff (acto 2.º, cuadro 4.º)



Don Carlos (acto 2.º, cuadro 3.º)



Don Juan Tenorio (actos 5.º y 7.º)



El conde Arnau (acto 2.º, cuadro 2.º)

excelentes pintores escenógrafos con sólo quererlo ser.

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

»Hasta fines del siglo XVIII — añade, hablando del telón de boca —, la mitología los invadió por completo, y Pegaso se aderezaba con todas las salsas, como el famoso grifo de Voltaire en su *Zadig*. Cuando acabó la devoción al corcel alado, empezó el culto a la blanda lira, con un fervor tal, que hasta los románticos la aceptaron con acompañamiento de máscaras trágicas, puñal, lámpara en mano, copa de veneno, ave nocturna, humeante pira y una cineraria con abandono por negro crespón.

»A partir del año 1840 cesaron del todo las creencias mitológicas, y como no se acertaba ya al simbolismo, los cortinajes imitando terciopelo, con más o menos acierto, fueron el tema principal de los telones de boca, hasta hoy, que se presenta con una desvergüenza el telón de anuncios, ostentando sus nuevos atributos formados por botellas de coñac, Emulsión Scott, máquinas de coser y aparatos higiénicos. ¡Qué contraste!»

Resulta curioso contrastar estas opiniones de Soler y Rovirosa con algunas de especialistas modernos en el arte de la escenografía.

Por ejemplo, Maxime Dethomas dice, hablando del decorado.

«Il doit être surtout le bon serviteur du drame. Réaliser le programme, obtenir l'accord du personnage et du décor, établir l'harmonie générale d'une discrétion voulue et réfléchie, afin de laisser à l'auteur

et aux interprètes le soin de faire jaillir de l'œuvre tout son éclat.»

«La “plasticité” du comédien — opina André Boll — exige, pour s'affirmer pleinement, un espace envisage dans ses trois dimensions d'où la nécessité de bâtir un espace pour loger une certaine action dramatique. Cet espace ne put être organisé qu'avec des éléments construits (teoría de lo ya practicado con el *Baukastensystem*, en los teatros alemanes) et qui constituent une sorte d'architecture: ou bien cette architecture conserve une apparence de forme vraisemblable, ou bien elle devient une pure fiction, une véritable transposition lineaire et colorée de l'action.»

Y, finalmente, este inapreciable juicio de Gordón Craig, tan poco sospechoso de rutinarismo reaccionario, uno de los verdaderos renovadores del arte de presentación escénica moderna, y donde rechaza el intrusionismo de dibujantes edi-

toriales y pintores de cuadros en el teatro.

«Excelentes dibujantes que ilustran todas las semanas las revistas cómicas alemanas ven sus ideas sucesivas figurar sobre la escena del teatro moderno. Y así la *Jugend* sirve de decorado a Shakespeare y a Bernard Shaw, y se inspiran en el *Simplicissimus* para Wedekind y Gorki.

»Estas innovaciones precipitadas a título de experiencias son tan peligrosas para el arte como para el público.

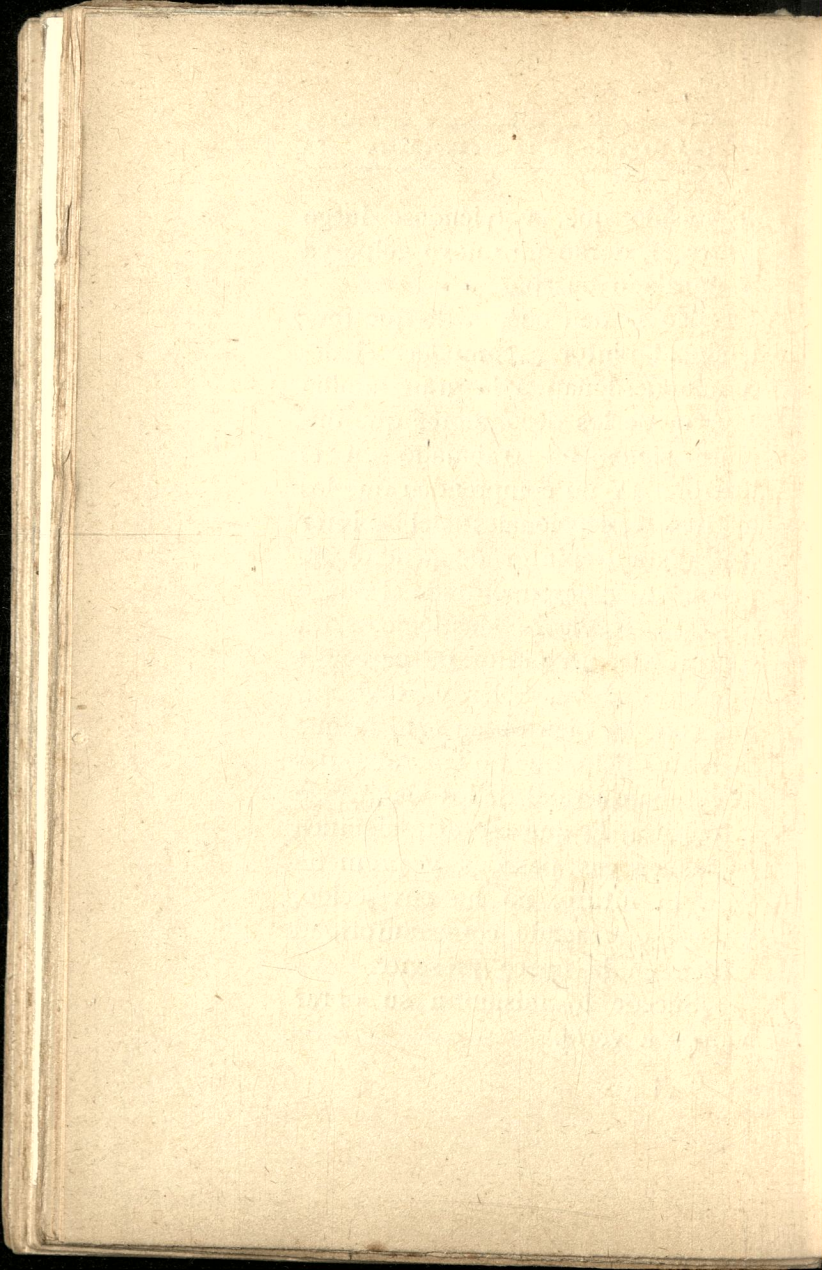
»La prisa. He aquí lo característico del teatro moderno. Reformas apresuradas, presurosas preparaciones, repentinas ideas aplicadas con prisa. Los directores de nuestros días se esfuerzan en asegurarse el concurso de los pintores para componer los decorados. ¡Extraña torpeza! ¡No ven que de ese modo introducen en el teatro aque-

llo mismo que, volviéndose luego contra él, darán un nuevo golpe ya al mutilado cuerpo?

»¿No se dan cuenta de que imitando al pintor a componer el decorado desdeñan a la gran familia experta de los decoradores que durante siglos ha trabajado en el teatro? ¿Y no comprenden que los méritos excepcionales del pintor (paisajista o pintor de género) no tienen valor ninguno desde el punto de vista escénico? Más lógico sería contratar a un pintor de paredes.»

Como se ve, Soler y Rovirosa, que conocía bien de su arte lo que tiene de oficio, que no ignoraba, por la enseñanza dual de los viajes y de la cultura, lo que ese arte significa en las épocas pasadas y prometía para lo futuro, no ha envejecido, ni se ha rezagado como autoridad crítica en la época presente.

¿Sucede lo mismo a su obra?
Vamos a verlo.





VII

ESTE noble resurgimiento que se hace de la obra de Soler y Rovirosa, esta laudable revisión de sus dibujos y sus escenarios en un período tumultuario, casi diríamos poliédrico, de excesivas teorías y demasiados ensayos de precipitadas antítesis, de retornos a la simplicidad clásica y de saltos a lo absurdo, de supranaturalismos y de pretensiones científicas, podría representar un peligro si no tuviera, como tiene, una extraordinaria ejemplaridad congénita, una sólida fortaleza dentro de sus principios intactos y sencillos.

Se supone, además, como dificultad para el propósito y la valoración definitiva, ese afán de enroscamiento partidista, que siempre fué una de las concausas del excepticismo respecto de las propias cualidades nacionales, y que hoy día responde a una agravación universal de la lucha por el renombre o, más modestamente, por los pobres medios económicos que producen las profesiones espirituales.

El escritor, el artista, añaden impaciencia precoz por el éxito repentino al egocéntrico individualismo que caracteriza la psicología del creador de belleza o del investigador de su propia sensibilidad en contacto con las sugerencias externas.

Jamás se ha cometido con tales impudor e injusticia el pecado de iconoclastía respecto de las generaciones precedentes, pero tampoco se había llegado a tal punto de inde-

corosa mala fe respecto de aquella parte de generación no enrolada en la triste comedieta de los favores mutuos.

Más que nunca, los grupos, las «capillas», los contubernios pseudo-intelectuales en la pugna contra los independientes y los serenos frutos estéticos de la madurez altiva y la perseverancia capaz, muestran, sin cordialidad, sin otra coincidencia espiritual que la de soberbias aisladas y codicias arrivistas, su carácter de odios mancomunados.

Entre el elogio reclamista y el silencio del profesional no parece quedar sitio para que intervenga la crítica ecuánime, comprensiva, consciente de su responsabilidad.

¿Qué viene a hacer, dirán algunos, en plena didascalia escénica de los Reinnardt, y los Bragalia, y los Gordon Craig, y los Cocteau, y los Meier-Rold, cuando ya la evolución delirante de los bailes rusos, y el

simplicismo de los bailes suecos, y las fragmentarias fantasías de *El murciélago* y del *Pájaro azul*, parecen insuficientes, cuando se exaltan los complejos plásticos movibles de Balla y Dapero, e inflama en teatro Kamerny sus luminarias y proyecta Fortuny sus reflectores sobre las superficies giratorias revestidas de brillantes sedas, cuando el sistema de vagones sobre los escenarios laterales al central de Federico Brandt ya se abandona en la «Schauspillhaus», de Berlín, y cuando el sistema «Asphaleai», empleado por Roberto Guinner, facilita extraordinariamente los cambios de decorado tan difíciles y lentos en la tramoya del siglo anterior?

¿Qué viene a expresar esta obra de Soler y Rovirosa, tan íntegra, tan pura de normas como eficaz y bella de resultado; mientras los selectos «quinientos de la Komedi»

reinardtiana substituyen a la aspiración pretérita de «los cinco mil»; mientras se preconizan las «escenas neutrales» y Picasso escenifica la «Antígona» clásica y se envejece el Vieux Colombier y el «realismo mágico», como nombra Rohr a las derivaciones picturales del post impresionismo, invade los escenarios y Jacques Copeau sentencia que «Rien en ciment qui ne soit du ciment, rien en bois qui ne soit du bois le plus petit copu de pinceau est suspect d'hérésie», y Fuerst trata de imponer el decorado «espacial»; mientras se rechazan las visiones concretas y se pide como única norma escenográfica la «inspiración cerebral...?»

No se le resucita tampoco como un reproche para la escenografía y el arte teatral de Cataluña, tan floreciente hoy dentro de la trayectoria del maestro, seguida por los admirables Salvador Alarma y Ole-

gario Junyent, como en las orientaciones diferentes que señalan la obra enorme de Adrián Gual, desde los comienzos del «Teatro Intimo» y sus primeros dramas *Silenci* y *Misteri de dolor*, hasta este eficaz Instituto, sin olvidar sus ciclos clásicos y sus espectáculos, audiciones Graner y sus conferencias del «Genio de la Comedia» y la fundación de «Auditorium», paralela a su labor de autor dramático; y la obra de Luis Masriera con su compañía «Belluguet» y su «Teatro Tríptico», donde realiza una exquisita unidad de las artes escénicas, con sabiduría y competencia plena de delicadeza y de simplicidad.

Porque, a pesar de cuanto el teatro mundial ha evolucionado en un sentido progresivo ascendente, y de las positivas conquistas que para él suponen los adelantos científicos y las cada día más poderosas perfecciones mecánicas, este conjunto

de escenarios, estos bocetos de Soler y Rovirosa — que Cremieux consideraría aquejados de aquella continuación del romanticismo y del lirismo gratuito que dañó al teatro del siglo XIX, substituyendo el «acto dinámico» por definición, el «cuadro» inmóvil por definición; la acción por la representación — conservan, además de la ejemplaridad de ayer, el encanto perdurable de sus cualidades intrínsecas.

Son realistas o fantásticas; fieles al natural o apasionadas del delirio imaginativo; testimonian lugares precisos o evocan las irreales caminatas del ensueño; tienen sabor entrañable de humilde racialidad rural o estimulan el instinto giróvago con su promesa de los sitios remotos.

Una gran diversidad también hay en estos decorados surgidos a la luz nueva del siglo XX. Abarcan todos los géneros teatrales : el

dramático, el lírico y el coreográfico. Cabría clasificarles las modernas designaciones gratas a los definidores actuales : realista, fantasta, simbolista y sintético.

¿No diríanse aplicables a sus decorados de magia *La almoneda del diablo*, *La redoma encantada* — donde se emplearon por primera vez (1874) las manipulaciones eléctricas — y del *Testamento del brujo* (cuya presentación en el Teatro Circo, de Madrid, el año 1876, costó 20,000 duros), las palabras de Braggaglia : «La rappresentazione e un inganno che fa onore all'ingannatore e all'ingannato», por como están henchidas de nobles y maravillosas sorpresas?

Aquellas «horas vivas» que el heteróclito público de «Folies Bergères» presenciaba este año en París en una de esas revistas cuyo lujo execraba León Baks, el creador, con Diaguilew, de los bailes rusos, lla-

mándolas de «d'un gout affreux et nauseabond», ya fueron, sin desnudez disfrazada de «emoción plástica», hábil invención de Soler y Rovirosa en el decorado de *La magia nueva*, hace cincuenta años.

Y aunque se estime que el «sabor local» es un atraso en la escenografía moderna y que nada importa la veracidad — realista o sintética — de un fondo que tiene su nombre y su época determinado en el tiempo y en la tierra, no podrían recusarse las decoraciones de obras históricas o las revistas de traslación geográfica, como hace Cristián Gaede en su obra *El teatro*, al referirse a la representación de la *Circe*, de Calderón, en el Munchner Künstler Theater, con trajes a lo Velázquez, arrebatando su ambiente a un drama clásico; o como se consideró un acierto la visión de España en la *Carosse du Saint Sacrement*, en el Vieux Colombier, con sólo cuatro

tiestos, un biombo y tres proyectores de luz amarillo limón.

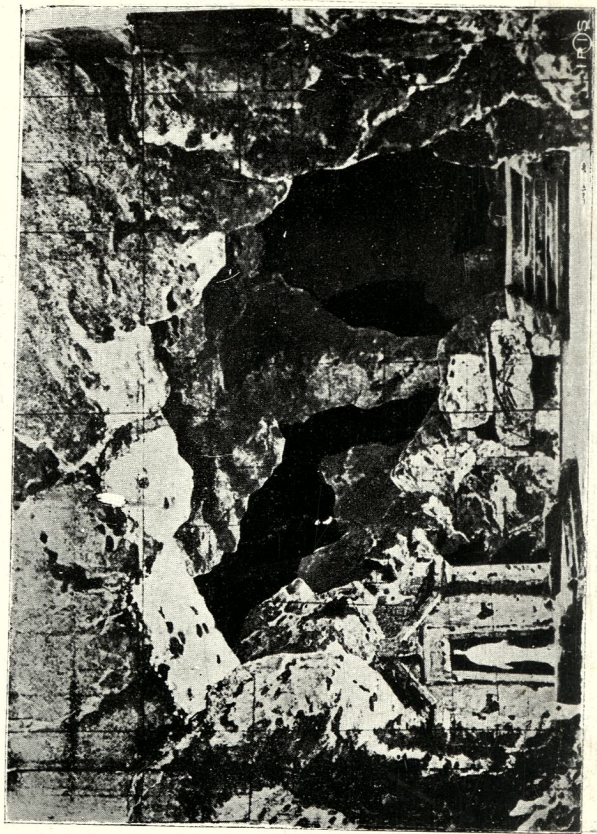
No. Ciertamente Soler y Rovirosa conserva, a través del tiempo, su integridad estética. Hallamos en su obra, no sólo cuanto pudiera exigirse a un artista de entonces, sino todo lo que él añadió de audacia y anticipación genial del porvenir. Su cultura le consentía sólidas bases a su imaginación, y su maestría técnica completa la triple significación artística que le define en la historia de las Bellas Artes catalanas.

Y, no obstante, acaso él mismo, tan ávido de renovarse y de aprender hasta en las postrimerías de su vida, hubiera sido el heresiarca de los cultos desvanecidos a nacer en esta época.

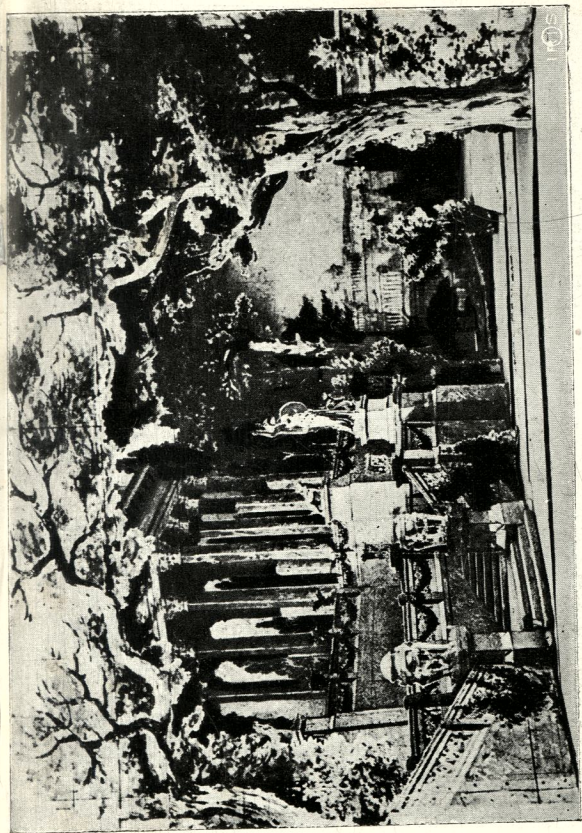
No olvidemos que él fué el primer escenógrafo que impuso en España la obscuridad de la sala durante la representación.



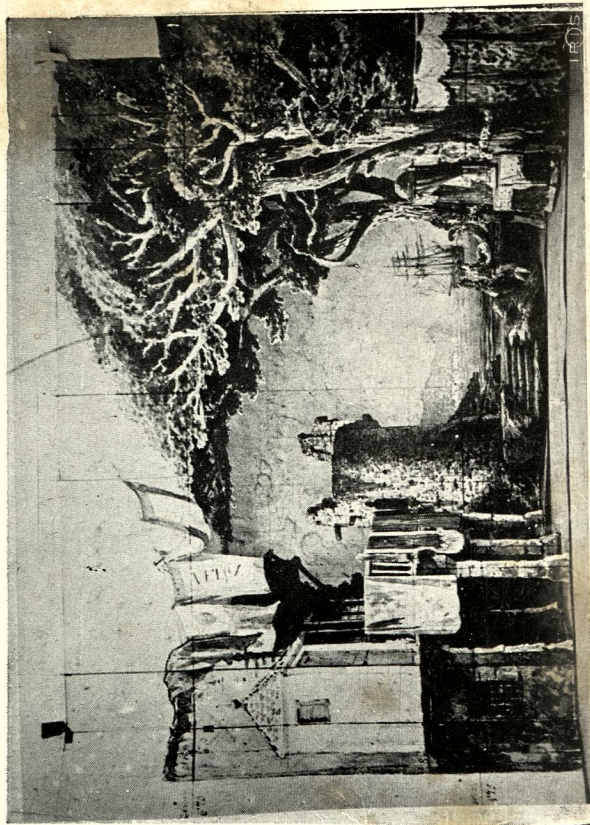
Los héroes del Bruch (acto 5.º)



Jesús de Natzarret (acto 2.º, cuadro 4.º)



Neron (acto 2.º, cuadro 2.º)



La sirena (acto I.º)

«Esta novedad o atrevimiento — dice en su “Memoria” ya citada — la vi por primera vez puesta en práctica en el Princess Theatre, de Londres, el año 1856, donde se representaban dramas de gran espectáculo, bajo la dirección del actor Kean. En Francia no se había intentado todavía, y cuando el señor Bernis puso en escena en este Teatro Principal las comedias de magia *La redoma encantada*, *La magia nueva* y otras, hace ya algunos años, me atreví a hacer, sobre todo en los cuadros finales, y me valió no pocos disgustos causados por las continuas quejas de los señores abonados y asiduos concurrentes al teatro.»

Pero a vivir hoy seguramente el buen gusto y la sensibilidad y las dotes pictóricas que poseía el maestro catalán, no hubiese adoptado en España las novedades de Meier-Rold, el vanguardista ruso, y que rechaza Bürmann, admirable co-

partícipe de la trinidad escenográfica que con él, Fontanals y Barradas han hecho del teatro Martínez Sierra un valor indiscutible y didáctico en la escena española contemporánea...

Interrogado Bürmann por Estévez Ortega, uno de los más jóvenes preparados e inteligentísimos vigías de la crítica de hoy teatral, sobre Meier-Rold y su labor actual, contestó:

«Es un teatro feo. No tiene telón; no hay embocadura. El fondo es una serie de planos desiguales, pintados en tonos diferentes, cortados por triángulos de colores diversos que cierran la escena. El escenario es giratorio : pero no todo él de una sola vez, sino que giran unos anillos circulares, todos a una misma altura y de ancho distinto, que vienen a coincidir con los planos perpendiculares que cercan la escena y que forman el ta-

blado o plataforma. Los actores entran y salen a escena sin moverse dichas plataformas giratorias, y aparecen y desaparecen a la vista del público tras los planos que se mueven como las puertas giratorias de los cafés. Es demasiado monótono. No está logrado; no está cuidada la escena; es un teatro experimental y sin belleza.»

Pero aun eso que Sigfrido Bürrmann — desde su autoridad afirmativa de escenógrafo lógicamente revolucionario, al que nada puede asustar y sorprender — considera un fracaso de fealdad imponente, debe considerarse digno de ser estudiado y atendido.

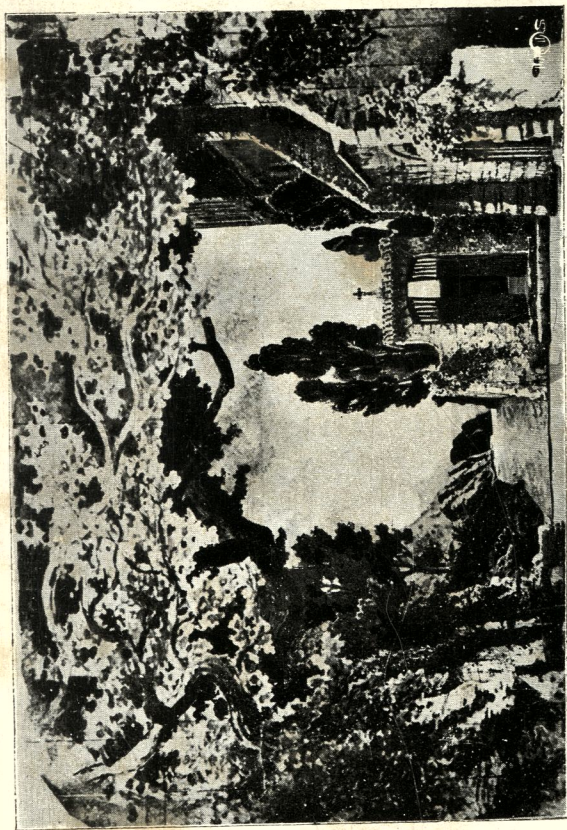
Es un producto de la inquietud necesaria al artista para no perder jamás la confianza en sí mismo como producto de la insatisfacción perenne.

Bien está que amemos y respetemos el pasado en aquello que

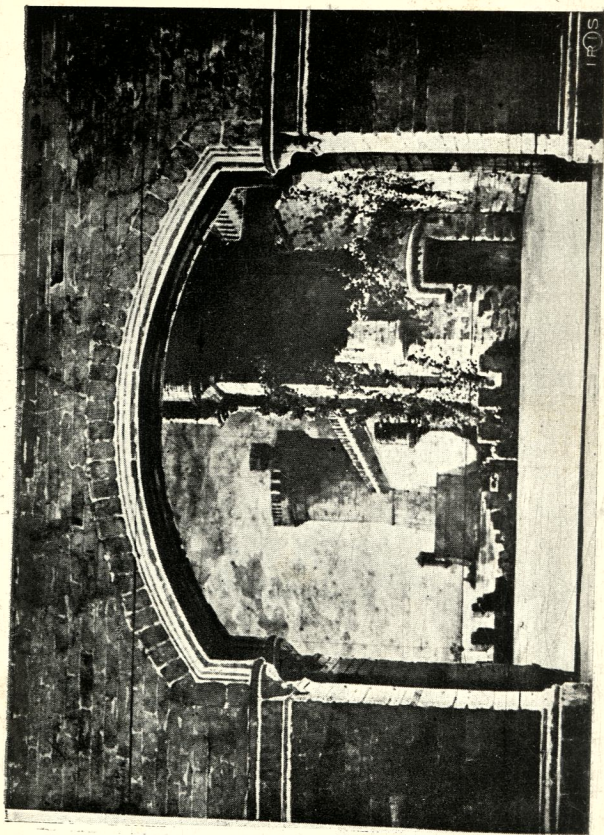
cumplió su misión por la sucesiva actividad humana a lo largo del tiempo. Bien está que cada día se piense en oponer al silencio y a la sombra que tejen las arañas del olvido la luz glorial que significa «el sol de los muertos» y se procure la revisión de valores cuando ya los ecos apologéticos y las diatribas coetáneas se apagaron.

Pero no alimentemos exclusivamente de pretérito nuestra inquietud actual.

«Uno de los motivos que amenugan la confianza en nosotros mismos — según Emerson — es el espíritu de consecuencia, la repugnancia a contradecirnos. Profesamos una especie de veneración por nuestras palabras o nuestros actos pasados, porque creemos que son el único punto de mira que tienen los demás para medir la órbita de nuestra personalidad, y nos fatiga contrariarles.



La sirena (acto 5.º)



Jenny (acto 8.º)

»Suponed que os contradigáis. Bueno. ¿Y qué? La verdadera sabiduría aconseja no referirnos solamente a la memoria ni siquiera a los actos de pura memoria, sino contemplando el pasado a la luz del presente que tiene cien ojos, y vivir cada día una jornada nueva.»

¡Luz del presente!

¡Novedad de cada día!

A esta luz actual hay que contemplar primero la obra de los demás y en seguida la obra nuestra, con esa ansia de encontrarnos a nosotros mismos, en la jubilosa o amarga tarea de reproducir ideas, sentimientos, formas y colores. Pero más que nada para reproducir nuestra propia ansiedad de existir diferente y única. Esto es lo que importa y lo que da condición perdurable a una obra artística.

Sentirnos arraigados a la tierra que nos vió nacer; pero también vibrar a todos los vientos de las

inéditas sugerencias y sentir la curiosidad de las rutas recién abiertas.

He aquí el ejemplo culminante del hombre cuyo arte conmemoramos hoy.

INSTITUTO DEL TEATRO NACIONAL

DE LA

EXCMA. DIPUTACIÓN PROVINCIAL
DE BARCELONA

Calle del Duque de la Victoria, 10, pral.

Tiene por objeto el estudio y la divulgación de las actividades literarias y artísticas relativas a la producción dramática.

La presente serie de publicaciones y los diferentes actos públicos que celebra, responden a esta finalidad.

En el «Instituto» funcionan aulas de declamación, recitación, prácticas escénicas y escenografía, las cuales son complementadas con cursillos de historia del teatro, historia del arte, etc.

Director, Adrián Gual; *Secretario*, P. Bohigas Tarragó; *Profesores*, Enrique Giménez, Salvador Alarma, Pompeyo Fabra y Manuel de Montolú.

6000