

LA FORTUNA DE MAURICI VILOMARA

Jordi Ribera i Bergós

Aquest article es basa en un dels capítols de la meua tesi doctoral *L'escenògraf Maurici Vilomara*, treball que després d'haver-se dut a terme sota la direcció abnegada i pacient de la doctora Mireia Freixa, vaig defensar davant d'un tribunal presidit pel doctor Ricard Salvat, el 22 de gener de 1999, a la Facultat de Geografia i Història de la Universitat de Barcelona.

De fet, jo m'havia decantat, al principi de la nostra tasca d'historiadors de l'art, pel període barroc, amb la realització d'una tesi de llicenciatura dedicada als Bibiena a la cort barcelonina de l'arxiduc d'Àustria; però era conscient que l'escenografia barroca entre nosaltres era quelcom limitat quant a investigació. En canvi, el segle XIX català era molt més divers i ric en informació pel que feia a la vida teatral, i ensems, era un terreny gairebé verge. Efectivament, tot i que Soler i Rovirosa ja s'havia començat a recuperar abans de la Guerra Civil, mercès a la monografia de Feliu Elies publicada el 1931, de la resta d'escenògrafs —del XIX o a cavall d'aquest segle i el XX— no se n'havia distingit cap altre amb un estudi aprofundit. El pintor escenògraf barceloní Maurici Vilomara i Virgili (1848-1930) havia despertat el meu interès tant pels referents orals i familiars que posseïem com pels testimonis escrits, i aviat em vaig inclinar per ell. Al llarg del meu treball, em vaig proposar d'esclarir quina fou la posició de Vilomara en l'escenografia catalana d'arrel pictòrica i bidimensional, caracteritzar la seva personalitat artística no únicament com a escenògraf, sinó també com a artista plàstic globalment considerat, i delimitar quines foren les seves aportacions en els diferents gèneres teatrals del seu temps.

El text que segueix se centra en la sort que ha tingut Maurici Vilomara com a home i artista després de la seva desaparició física i fins als temps més recents, que ha estat canviant i diversa. Sortosament, la seva figura no ha acabat mai d'eclipsar-se; la reposició d'algunes de les seves escenografies liceistes durant els anys quaranta i cinquanta, no va assegurar-ne la presència posterior, però de tota manera les exposicions que es realitzaren particularment durant els anys setanta (especialment la monogràfica de 1971 a la Sala Parés) n'asseguraren una vigència relativa. Així mateix, el fet que durant uns quants anys existís a Barcelona una «Sala Vilomara» demostra que els descendents (indirectes, en aquest cas) intentaren de recordar-lo com es mereixia.

I. ELS ANYS QUARANTA: ENTRE LA NOSTÀLGIA I LA NECESSITAT

Acabada la Guerra Civil, les primeres notícies de la vigència de Vilomara —i també del seu arraconament— ens vénen del Liceu. La Propietat del teatre n'havia recuperat la gestió poc després de l'entrada de les tropes franquistes a Barcelona el 26 de gener de 1939, i el 4 d'abril següent se celebrava la primera Junta d'Accionistes, i l'antic empresari, Joan Mestres Calvet, era cridat un altre cop a regir el coliseu de la Rambla. Des de la temporada 1939-1940 (que coincideix amb l'esclat de la Segona Guerra Mundial) fins a la dels anys 1943-1944, l'amistat amb els països de l'Eix va permetre que s'hi oferissin un elevat nombre d'òperes alemanyes en versions de qualitat, i garantí també l'arribada d'Itàlia de cantants de renom; així mateix, l'ocupació de França va possibilitar l'arribada d'alguns artistes francesos.¹ Malgrat les penalitats —i malgrat també que el nou règim desenvoluparia en el camp de la música i de l'art líric una política gairebé nul·la— el Liceu feia temps que anava darrere de l'aleshores jove escenògraf Josep Mestres Cabanes perquè n'ocupés el taller (sense responsable des de la mort de Vilomara el 1930), i aquell s'hi instal·là el 1941, tant per fer els treballs que li encomanés la Societat com per realitzar encàrrecs forans. Mestres n'acceptà l'oferiment amb molt de gust,² i es pot dir que la permanència del realisme escenogràfic al Liceu quedava assegurada de moment. Diem «de moment», perquè la normalització de les comunicacions després de la Segona Guerra Mundial possibilitaria l'arribada de materials de diferent signe estètic.

La tasca inicial de Mestres Cabanes al taller del Liceu val la pena d'ésser consignada, perquè està vinculada a la figura de Vilomara. En efecte, fou precisament en aquell any 1941 que, segons refereix Josep Artís,³ «...atendido el mal estado en que se encontraban dos decoraciones de *Lohengrin* y *Parsifal*, alcanzadas por los efectos indirectos de los bombardeos en la zona donde radicaba el almacén [situat al carrer de l'Om, suprimit el 1940 i que havia servit com a tal durant seixanta anys], se encargó la reproducción de aquéllas al escenógrafo Mestres Cabanes. Por idéntica causa, reprodujo el propio señor la decoración del primer acto de *La Walkyria*. Debemos también al señor Mestres una réplica del telón corto de la ópera *Manon*, que representa la sacristía de la iglesia parisiense de San Sulpicio, acierto definitivo de Mauricio Vilomara, plasmado por el señor Mestres con absoluta fidelidad».

Fem uns certs aclariments a la cita anterior. L'escenografia del *Lohengrin* creiem que es refereix al quadre I r de l'acte III en la versió de 1909, obra de Vilomara (fig. 1); la de *Parsifal*, a qualsevulla de les escenografies de l'estrena liceista de 1913 (fig. 2). En tots dos casos es tractaria d'arranjaments d'urgència. De fet, la gran tasca de Mestres Cabanes al Liceu se centraria a renovar el repertori escenogràfic wagnerià, renovació que ja començaria a donar fruits el 1942 precisament amb aquests dos títols.⁴ Pel que fa a l'acte I de *Die Walküre*, creiem que es refereix al decorat per a l'estrena al Liceu, ja molt llunyana, d'aquesta primera jornada de la *Tetralogia*, el 1899, decorat concebut per Soler i Rovirosa i realitzat per Vilomara, i que, malgrat la seva «avançada edat», encara es tornaria a emprar més endavant (fig. 3). En fi, del famós teló curt del locutori de Saint-Sulpice de *Manon*, estrenat en data encara més reculada (1894, fig. 4), Mestres Cabanes mateix ens explicà que en va realitzar una rèplica sobre paper d'idèntica mida —tan grans eren certes limitacions de l'època—, que va regalar a la Societat del teatre i que fou utilitzada posteriorment; ho va fer «posant un teló al costat de l'altre i anava mirant».⁵

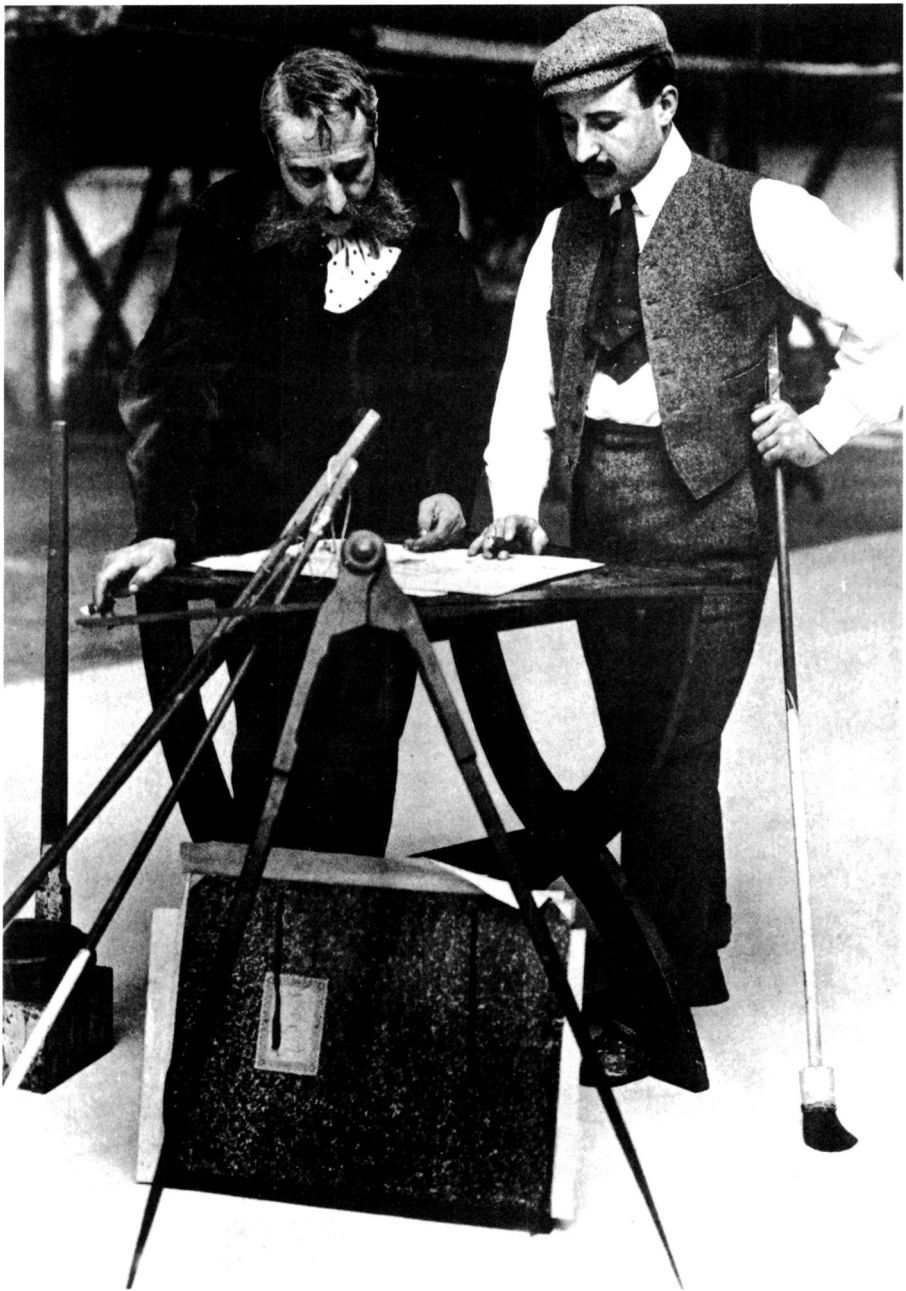


Fig. s/núm. Maurici Vilomara i Oleguer Junyent al taller del Liceu. Fotografia publicada a Il·lustració Catalana, 5-VII-1906, p. 486. (Reprografia de Josep Parer)

Fou també el 1941 que foren destruïdes diverses escenografies liceïstes de Vilomara. Evidentment, els temps no eren els més favorables per llençar res; aquesta supressió de decorats creiem, en tot cas, que està relacionada amb els estralls ja esmentats que el magatzem del carrer de l'Om havia sofert a causa dels bombardeigs de la Guerra Civil. Segons la documentació conservada a la Societat de Propietaris, la desaparició de telons i rompiments afectaria realitzacions tan llunyanes en el temps com la *Mignon* del 1875 i d'altres de més recents, com el *Guglielmo Ratcliff* del 1919.⁶

En un altre ordre de coses, és durant els anys quaranta que apareix, sempre a Barcelona, la «Sala de Arte Mauricio Vilomara». Estava gestionada per dos socis, Joan Balagué i Pallarès i Enric Borràs i Delhom (fill del gran actor i marit de Josefina Domènech i Vilomara, neboda de l'escenògraf). El nom de la sala provenia, com ja es pot imaginar, de Borràs i Delhom. Fou fundada a principis dels anys quarant —potser el 1942 o 1943— i va durar fins ben entrats els anys cinquanta. Va durar, doncs, bastant de temps, tal com ho demostren les cartes amb capçalera de la sala que es conserven a la Biblioteca de Catalunya, entre les quals n'hi ha diverses de dirigides a l'escriptor i pintor menorquí Màrius Verdaguer. Sala d'exposicions al principi, aviat va derivar en sala de subhastes; se n'hi celebrava una setmanalment. Si la sala va tancar les portes, fou perquè el comprador de l'edifici on s'ubicava el volia enderrocar. Hom arribà a un acord i els dos socis reberen un traspàs.⁷ Així, doncs, el nom de Maurici estigué vinculat públicament, durant una quinzena d'anys, amb el món dels marxants i les subhastes. Creiem que hi hagué en Borràs i Delhom un gest de reverència envers el seu il·lustre parent i potser també un gest un punt nostàlgic envers un artista que havia representat uns criteris i procediments escenogràfics que s'estaven qüestionant des de feia temps.

Tornant al Liceu, cal recordar que si durant la temporada 1943-1944 encara va ésser possible rebre l'ajut artístic alemany, l'any 1944-1945 això va canviar atès que la derrota nazi era imminent i no es podia ni somniar, tal com estaven les comunicacions a Europa, a fer venir artistes forans. Així, l'empresari Mestres Calvet va haver d'improvisar una temporada basada en glòries locals (a més del fidel Lauri-Volpi, que casat amb la cantant valenciana Maria Ros, residia a Burjassot). Fou precisament en aquesta temporada que es féu conèixer la jove soprano Victòria dels Àngels, que debutà al Liceu el 1945 amb *Le nozze di Figaro*, de Mozart.⁸

Mestres Calvet, ja a punt de retirar-se de la gerència del Liceu, desitjava tornar a oferir òperes del repertori rus, que tant havia defensat abans de la Guerra Civil; si quan la temporada 1945-1946 s'atreví a muntar un *Boris Godunov* de Musorgskij amb cantants gairebé tots locals (el protagonista fou el baríton baix Raimon Torres), durant la temporada 1946-1947 ja va poder proposar al públic un veritable cicle d'òpera russa format pel mateix *Boris*, *Kovantxina*, també de Musorgskij, i *EI Tsar Saltan*, de Rimski-Korsakov.⁹ La primera representació de *Kovantxina* s'oferí el 23 de gener de 1947, i malgrat que els anuncis a la premsa i els modestos programes de l'època observin un mutisme absolut pel que fa a les escenografies, no podem estar-nos de suposar que s'empraren els decorats de l'estrena liceïsta del 1923, la majoria realitzats a partir d'esbossos de George Pochedäeff, entre els quals l'acte II, assignat aleshores a Vilomara. Els crítics d'aquesta reposició de *Kovantxina*, influïts potser per la mateixa inèrcia de l'empresa, no feren cap esforç per parlar de les escenografies ni dels seus autors, tot i reconèixer l'encert que significava llur posada en escena.¹⁰



Fig. 1. Maurici Vilomara, escenografia per al quadre I de l'acte III de Lohengrin, de Wagner (Gran Teatre del Liceu, 1909). Barcelona, antiga Societat de Propietaris del Liceu. (Reprografia de Josep Parer)

Com que les dificultats per organitzar una gran temporada commemorativa del centenari del Liceu eren nombroses, la Junta de propietaris estigué a punt de no engegar-la, la qual cosa provocà a la premsa més d'un article aïrat —i no n'hi havia per menys—, que posava els punts damunt les is.¹¹ Una vegada acabada la labor de Mestres Calvet, fou convocat un concurs de concessió de l'empresa, que guanyà Josep Fugarolas i Arquer, que s'hi presentà amb un petit equip integrat per Joan Antoni Pàmias (en qualitat de lletrat assessor; encara que acabaria regentant ell mateix el teatre), Francesc Masó (com a administrador) i el mestre florentí Mario Napoleone Annovazzi (que ja havia actuat al Liceu anteriorment i que ara hi exerciria com a director artístic).

La nova empresa estava determinada a celebrar adientment, en el marc de la temporada 1947-1948, els primers cent anys del Liceu. Pel que fa a les millors escenotècniques, Annovazzi explicà, a la roda de premsa de presentació de la nova temporada, que, en ésser-li encomanada la direcció artística del teatre «...tuve el propósito de pensar en todas aquellas modificaciones de orientación general que la experiencia personal y las exigencias del teatro moderno sugieren. Si nuestro teatro estuviera dotado de una instalación eléctrica más moderna y de un ciclograma

[sic] y cúpula Fortuny, los resultados podrían ser mucho más positivos. A pesar de ello, esperando que los tiempos mejoren, la Sociedad Propietaria ha aceptado mi proposición de construir un panorama, en el cual se han invertido cerca de cuatrocientos metros de tela: una nueva boca de escena y por cuanto se refiere a la iluminación del escenario, unas torretas laterales que, con un buen juego de reflectores y focos darán resultados muy satisfactorios con la energía eléctrica de que disponemos.»¹² Ara bé, tal com veurem més endavant, aquestes millors efectuades a l'escenari no garantirien pas sempre que en rescatar-se alguna escenografia de Vilomara fos respectada tal com el seu autor la va concebre.

En l'apartat ja purament escenogràfic, Annovazzi referí que «Para las quince óperas que serán puestas en escena en la primera parte de la temporada —me refiero al repertorio cantado en italiano y español— serán presentados nuevos decorados, conseguidos en Italia y en Madrid y otros encargados expreso, mientras reaparecerán sólo dos de los pertenecientes al material del teatro, los del segundo y tercer acto de *Carmen*». ¹³ Ultra el fet que la possible reparició de l'acte II de *Carmen* de Vilomara-Alarma entra en conflicte amb la seva teòrica destrucció l'any 1941 ja esmentada, les dades que aporta Annovazzi estan estretament relacionades amb la solemne exhumació, el 30 de desembre de 1947, de l'*Anna Bolena*, de Donizetti, la primera òpera que s'havia escenificat al Liceu cent anys abans. Aquesta exhumació es va fer amb decorats italians i té, sobretot, un interès musicològic.¹⁴

L'empresa Arquer es decidí a mantenir, amb molt bon criteri, el cicle d'òpera russa, i així el 24 de gener era reposada *La ciutat invisible de Kitez*, de Rimskij-Korsakov, que s'havia estrenat al Liceu el 1926 amb aquell bosc, tan profundament poètic, de Vilomara per a l'acte I (fig. 5). Un altre cop, silenci absolut dels escenògrafs a la cartellera d'espectacles, als programes de mà i a les crítiques. És una pena que la informació d'Annovazzi suara esmentada es limités a les òperes en italià i en castellà; emperò tot fa pensar que es desempolsaren els decorats del 1926. Sí que ens consta que es desempolsaren en programar-se novament aquesta òpera la temporada 1950-1951. De fet, a mesura que s'esgota la dècada dels anys quaranta i ens endinsem en la dècada següent, l'empresa del Liceu adopta el bon costum d'esmentar en els programes de mà l'autoria dels decorats —encara que de vegades amb algunes imprecisions— tot millorant-ne els textos i l'aspecte general.

Tot i no posseir el programa de mà de la propera òpera muntada amb escenografia de Vilomara al Liceu —*Marina*, d'Arrieta, reposada en primera representació el 23 de desembre de 1949—, Pau de Nadal, a la seva cronologia liceïsta que comprèn del 1947 al 1997, esmenta Vilomara i Alarma com a autors del decorat,¹⁴² ço que indica que hom va recórrer a la versió escènica de *Marina* del 1922, en la qual hom estrenà tres decoracions noves d'aquests artistes; i per tant, hem de pensar que tant en un cas com en l'altre el públic aplaudí la versió operística de *Marina*, car la versió sarsuelística només demana una sola escenografia. Pel que fa a la crítica, ignorà l'aspecte escènic d'aquesta reposició i s'entestà a criticar la partitura, bo i considerant-la massa envellida.¹⁴³

El 7 de desembre de 1950 fou reposada la *Carmen* de Bizet amb la cèlebre mezzo italiana Giulietta Simionato com a protagonista, i un dels programes de mà¹⁵ informava que els decorats eren d'«Alarma, Castells y Pou Vila», la qual cosa, de passada, torna a suscitar la ja comentada qüestió de si el 1941 el decorat de l'acte II, més o menys inspirat en Vilomara i realitzat per Alar-

ma, fou destruït realment o no. En canvi, l'anunci d'aquest espectacle a la premsa continuava essent tan lacònic com l'estil publicitari dels anys immediatament anteriors.

Pocs dies després, el 16 de desembre, reapareixien al coliseu de la Rambla els artistes russos per oferir una reposició de *La ciutat invisible de Kitez*, commemorant-se així els vint-i-cinc anys de l'estrena en aquest escenari. Ara els programes de mà¹⁶ assenyalaven que els decorats eren de «Vilomara, Alarma y Batlle», la qual cosa ens remet a la versió escenogràfica del 1926, encara que hi manqui el nom d'Amigó i no es parli tampoc de la intervenció en els esbossos, limitada però real, del rus Georges Lapchine. I si, una vegada més, les cartelleres no aportaven res que fos digne de consideració, hi hagué algun crític com Alfredo Romea que tingué el detall de destacar que «la dirección de escena estuvo concienzudamente entendida por Michele Benois, director de talla, que pertenece a la famosa familia Benois, descendiente del célebre escenógrafo del Teatro Imperial, de Rusia».¹⁷ I el 23 de desembre, el mateix Benois posava en escena la *Kovantxina*, de Musorgskij, amb «decorados de Vilomara, Alarma, Batlle y Castells».¹⁸ Es reposava, doncs, el material de l'any 1923, però hi mancaven els noms de Fernández i Amigó, com també el nom de l'autor de la majoria dels esbossos, el també rus George Pochedaëff. El mateix Romea lloà aquesta reposició de *Kovantxina* per haver «...logrado el superior nivel artístico que corresponde al gran marco de nuestro Liceo», afirmava una mica emfàticament.¹⁹ Una manera de fer òpera russa —i més en general, eslava— que a la llarga aniria desapareixent de l'escenari del Liceu, car la política de l'empresari Pàmias en aquest sentit s'aniria decantant per la contractació de companyies de l'Est gairebé completes, que es portaven el seu director d'escena, escenografies i vestuari.

2. ELS ANYS CINQUANTA I SEIXANTA: DE LA PERDURABILITAT A L'OBLIT

El nom de Maurici Vilomara estigué present encara en algunes de les representacions wagnerianes que s'oferiren al Liceu aquells anys, però, com tot seguit veurem, sense respectar-se'n del tot la integritat. A més, la vinguda dels Festivals de Bayreuth el 1955 —capitanejats per Wieland Wagner, nét del compositor i valedor d'una escenografia tridimensional, nua d'elements superflus i amb una especial importància concedida al reflector— posaria en dubte tot el que Vilomara significava; la qual cosa no vol dir, evidentment, que l'Escola Catalana d'Escenografia Realista hagués desaparegut. Tan sols un any després, Mestres Cabanes estrenaria la seva darrera escenografia al Liceu, reposada regularment fins el 1978: *Tristan und Isolde*, precisament, que s'escenificà sense els telons de fons previstos, ja que s'utilitzà el ciclorama instal·lat a l'escenari amb motiu de la vinguda dels artistes de Bayreuth.²⁰

El 6 de febrer de 1951, *Parsifal* retornava al Liceu, amb direcció musical d'Hugo Balzer, règia escènica de Karl Hartmann i amb l'insigne tenor wagnerià Max Lorenz en el paper del «simple pur». No coneixem el programa de mà d'aquesta versió, i la cartellera dels diaris ignora com d'habitud els aspectes visuals de l'espectacle. Teòricament es tractaria del *Parsifal* del 1913 amb l'acte II de Mestres Cabanes del 1942, però pel que fa a Vilomara i Junyent, no hi hagueren gaires miraments. Urbano Fernández Zanni, que aleshores feia les cròniques líriques a *La Vanguardia*²¹

i que era un dels pocs crítics musicals de l'època que s'interessaven una mica pel fet escenogràfic (i que per aquest motiu l'haurem d'esmentar molt), tot i reconèixer que la labor de Hartmann fou seriosa i rellevant, afirmava que «*Se suprimieron los panoramas giratorios de los actos primero y tercero efectuándose los cambios de decorado a telón corrido. "Buscando la mayor perfección", decía una paradójica nota oficiosa de la Empresa. La perfección creemos que debía perseguirse renovando los panoramas, que están inservibles, según parece, y mejorando el mecanismo giratorio. Poco a poco, le vamos perdiendo el respeto a Wagner, tan rígido en sus exigencias.*» (Les cursives són nostres.) Tot fa pensar, doncs, que era massa car restaurar els llarguissims panorames de Vilomara i Junyent, i hom optà per la pitjor solució: ignorar-los. Per tant, la presència del nostre escenògraf quedà limitada al quadre I r de l'acte I.

Durant la temporada 1951-1952 s'oferí la tetralogia wagneriana completa, amb direcció musical dels il·lustres Karl Elmendorff (*Das Rheingold* i *Die Walküre*) i Rudolf Kempe (*Siegfried* i *Götterdämmerung*) i règia escenificació de Hans Meissner (les dues primeres) i Ernst-August Schneider (les dues restants). A *Das Rheingold*, Maurici Vilomara hi consta com a escenògraf,^{21,2} la qual cosa equival a dir que hom va recórrer al decorat que l'artista estava pintant quan, el 21 d'agost de 1929, sofrí l'atac cardíac que el retiraria definitivament de la pràctica escenogràfica, que potser fou acabat per Alarma i que tendia a reemplaçar aquell no gaire inspirat que per a les escenes II i IV havia realitzat per al cicle complet del 1921-1922. D'aquest *Rheingold*, Fernández Zanni n'ignora l'aspecte escenogràfic, però reconeix que la direcció escènica de Meissner fou «adecuada al tono del poema» i que globalment la versió de l'òpera, que s'ha d'interpretar tota seguida en acte únic, fou oferta en dos actes, fallant de nou «el respeto a Wagner».^{21,3}

Quant a *Die Walküre* (que comptà, entre els intèrprets, amb Paula Baumann, Brünhilde, que cridà l'atenció per la bellesa de la veu i pels trets de "veritable" heroïna wagneriana, així com amb el Siegmund impecable de Max Lorenz), ens consten com a escenògrafs Vilomara, Alarma i Mestres Cabanes.^{21,4} Això significa —i creiem no equivocar-nos de gaire— que l'acte I era la reproducció feta per Mestres Cabanes el 1941, i tal com ja hem assenyalat, del decorat per a la primera *Valquíria* liceïsta (1899), concebut per Soler i Rovirosa i realitzat per Vilomara; l'acte II, signat per Alarma, era del 1935, i el III (el de la «Roca de la valquíria») era original de Mestres Cabanes i s'estrenava aleshores.^{21,5}

En relació amb *Parsifal*, els mals procediments tornaren quan es reposà la temporada 1952-1953 —el 22 de gener de 1953 s'oferia la primera representació— amb la reaparició de Max Lorenz, direcció musical de Georges Sebastian —mestre ben conegut pel públic del Liceu—, posada en escena de l'erudit wagnerià P. Walter Jacob i «decorados de Vilomara, Junyent i Mestres Cabanes», segons deia el programa de mà.²² Una vegada més, Fernández Zanni²³ es queixava que «Perdido el respeto a Wagner, se hicieron sensibles cortes en la partitura y se suprimió, como en la anterior ocasión, el panorama giratorio. Y hasta hubo algún fallo en la tramoya. El público, sin embargo, no se sintió defraudado, a juzgar por los aplausos a que se entregó al concluir los actos. Perdonó lo mediocre en gracia a lo laudable, como por ejemplo, los esfuerzos del maestro George Sebastián para crear elocuentes cuadros sonoros. [...] P. Walter Jacob, que es un reputado director de escena» —afegia el crític— «no encontró sin duda, colaboraciones que le ayudaran a apartarse de lo tradicional.» (Les cursives són nostres.)

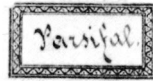


Fig. 2. Maurici Vilomara, escenografia per al quadre I de l'acte I de Parsifal, de Wagner, amb l'inici del panorama giratori per a la transició entre un quadre i l'altre (Gran Teatre del Liceu, 1913). Barcelona, antiga Societat de Propietaris del Liceu. (Reprografia de Josep Parer)

P. Walter Jacob és un personatge interessant: intendent general i director artístic dels teatres municipals de Dortmund i amb una notable carrera a Amèrica del Sud, és l'autor d'un llibre, extremadament analític, sobre la personalitat i l'obra de Wagner (publicat a Buenos Aires el 1946, titulat *Ricardo Wagner y su obra*). El ja conegut crític musical Alfredo Romea l'entrevistà per a les pàgines d'espectacles d'*El Noticiero Universal*,²⁴ però no hi caigué a demanar-li l'opinió sobre els mitjans tècnics i el material escenogràfic amb què s'havia trobat en arribar al Liceu, i en relació amb aquest i amb Barcelona, l'entrevistat s'expressà amb els quatre tòpics de sempre (la Ciutat Comtal com a gran centre d'art líric, la sumptuositat del seu teatre d'òpera, etc.) És una veritable llàstima i ho és encara més si tenim present que Jacob dirigí escènica, també, el següent títol wagnerià de la temporada, *Lohengrin*, que reaparegué al Liceu el 24 de gener següent, ara amb el tenor Hans Hopf com a «cavaller del cigne»; novament Sebastian en el pòdium i decoracions de Vilomara i Mestres Cabanes.²⁵

Tot i que hom recorda la temporada liceista del 1953-1954 sobretot com la del debut de la gran soprano italiana Renata Tebaldi amb *La Traviata*, de Verdi, encara s'ofereiren, abans de l'arribada dels Festivals de Bayreuth, notables versions d'òpera alemanya, i si la reposició de *Die Walküre* ens pot fer pensar en l'excessiva reiteració d'aquest títol, cal tenir present que, com ha dit Roger Alier,²⁶ «un espectador barceloní d'aquells anys podia veure, en dues o tres temporades, tot el repertori wagnerià sencer». Ara vestí la clàmide de Brünhilde l'excel·lent soprano Gertrude Grob-Prandl, i l'escenografia estava signada una vegada més per Soler i Rovirosa, Vilomara, Alarma i Mestres Cabanes. Així mateix, durant la temporada següent (1954-1955) i malgrat que l'interès per l'òpera russa començava a decaure, els liceistes pogueren encara admirar el bosc de *La ciutat invisible de Kitez*, en una versió dirigida musicalment per Berislav Klobucar, escènica per Vladimir Resnikov, i amb la soprano anglesa Joan Hammond com la princesa Fevrònia.

La celebració dels Festivals Wagner d'abril i maig del 1955, amb posada en escena de Wieland Wagner, qüestionà tot allò que Vilomara o Mestres Cabanes (o Alarma, els decorats del qual treien el cap també alguna vegada per l'escenari del Liceu) representaven. Convençut Wieland Wagner que el mètode extern de la percepció visual canviava segons les èpoques, la invenció de la llum elèctrica —i especialment del reflector— havia capgirat les possibilitats creatives de l'autor dramàtic; tot i no menysprear els telons pintats, veia difícil de conjugar-los amb la llum elèctrica i sí, en canvi, resultaven aptes per a la llum de gas.²⁷

Els Festivals de Bayreuth actuaren al Liceu del 16 d'abril al primer de maig de 1955; s'hi ofeïren tres representacions de tres títols diferents: *Parsifal* (primera representació, 16 d'abril), *Tristan und Isolde* (primera representació, 22 d'abril) i *Die Walküre* (primera representació, 27 d'abril).²⁸ Hi actuaren els directors d'orquestra Joseph Keilberth i Eugen Jochum, i entre els cantants podem destacar Gré Browenstijn, Martha Mödl, Wolfgang Windgassen, Ludwig Weber o Josef Greindl, és a dir, la plana major del cant wagnerià de l'època.²⁹ Per dur a terme les seves concepcions escenogràfiques, Wieland Wagner actuà secundat per l'escenògraf Otto Wissner.³⁰

Una mostra de la reacció de la crítica davant l'ascetisme escenogràfic de Wieland Wagner ens l'ofereix Xavier Montsalvatge a les pàgines de *Destino* en comentar la primera representació de *Tristan und Isolde*:³¹ «Convertir» —deia— «la nave del rey Mark o el bosque de Cornualles en una combinación de cortinajes, así como dar al castillo de Kareol el aspecto de una cárcel de pesadilla, tal vez es excesivo, pero la intención de Wieland Wagner es muy concreta: estilizar, sumiéndola en la penumbra, cada figura; suprimir detalles accesorios; conseguir que la escena participe del exaltado expresionismo de la música; concentrar al espectador para que no olvide que toda su emoción debe proporcionársela la partitura y que las luces no son más que excitantes del mensaje musical». «Pero» —afegia el compositor no sense una certa sorna—³² «sería peligroso considerar este nuevo concepto de la escenografía aplicado a rajatabla al teatro no wagneriano, porque significaría que el arte de decorar y ambientar un escenario ha pasado del dominio de los pintores a la incumbencia de los electricistas.» I mostrava també la seva esperança que el ciclorama i els projectors instal·lats al Liceu es poguessin combinar «...con la técnica clásica de la decoración teatral».³³ (Les cursives són nostres.)

Gairebé cinquanta anys després podem discutir la validesa de les idees de Wieland Wagner i és lícit que ens preguntem si no va anar massa lluny en la seva fe excessiva en la llum i en la recerca exagerada de l'equilibri entre la música, l'acció i la imatge, tan important en l'obra del seu



Fig. 3. Francesc Soler i Rovirosa, escenografia per a l'acte I de *La Valquíria*, de Wagner, realitzada per Maurici Vilomara (Gran Teatre del Liceu, 1899). Fragment d'una composició dibuixística apareguda a *La Il·lustración Artística*, 6-II-1899, p. 93. (Reprografia de Josep Parer)

avi. Però cal reconèixer que va passar per la Barcelona i pel Liceu del 1955 com un huracà que va esbandir temporalment una herència d'escenografia il·lusionista i pictòrica que es mantenia des de la fundació del teatre.

Defugint momentàniament el marc estricte del Liceu, cal assenyalar que l'obra gràfica de Maurici Vilomara no havia desaparegut del tot de les sales d'exposició (deixant ara a part, evidentment, la tasca que s'hagués pogut fer a la ja referida «Sala Vilomara»). Així, és a Badalona i l'any 1956 que podem anar a cercar la mostra d'obra escenogràfica seva, en el marc de la XV Exposició de Belles Arts, i juntament amb obres de Soler i Rovirosa, Cagó, Chia, Urgellès, Alarma i Mestres Cabanes, entre d'altres.³⁴

Tornant a les activitats del Liceu, la tarda del dia d'Any Nou del 1957, *Lohengrin* era reposat sota les direccions, musical i escènica, respectivament, de Wolfgang Martin i Oskar Walleck, i amb Josip Gostic en el paper principal. Segons Zanni,³⁵ fou una interpretació laudable des de tots els punts de vista, tant perquè «En la escena se apreció, ante todo, la homogeneidad de estilo de los principales cantantes, fieles a librar a la obra, dentro de lo posible, de los italianismos tradicionales» com perquè «Se admiraron una vez más las decoraciones de Vilomara y Mestres Cabanes, realizadas por los juegos de luces de que ahora dispone ampliamente el Liceu». És a dir, que tam-

bé l'escenografia tradicional es podia beneficiar dels darrers avenços introduïts en ocasió de la recent visita de Wieland Wagner i la seva gent, sempre que hom es veiés capacitat per dur a terme la humil tasca d'enllumenar adientment les superfícies pintades.

Arribats en aquest punt, podríem pensar que potser s'estava abusant una mica del recurs a *Die Walküre*. Doncs pel que sembla, no era així, car en aquella mateixa temporada (1956-1957) fou programada una vegada més, amb direcció musical de Laszlo Halasz, escènica de Leopold Sachse (que ja havia treballat per al Liceu abans de la Guerra), escenografia consuetudinària de Vilomara, Alarma i Mestres Cabanes i amb l'admirada soprano Astrid Varnay, que tingué el coratge d'alternar-se en el papers de Brünhilde i Sieglinde.^{35.2} Zanni,^{35.3} sempre disposat a defensar que Barcelona no podia viure sense Wagner, es queixà, però, que «Escenográficamente, nos pareció que se abusó un poco de los efectos nebulosos. Aquel cielo de los actos segundo y tercero, constantemente amenazador y agitado, presagiaba unas tormentas que eran para amilanar el ánimo más templado».

Una enèsima *Walküre* s'oferia durant la temporada 1958-1959 —primera representació, el 23 de gener de 1959— amb el retorn del mestre Georges Sebastian, dirigida per Hans Zimmermann i un equip vocal que podia emular els repartiments dels Festivals Wagner de quatre anys abans.³⁶ Segons el programa de mà, el decorat de l'acte I era de Vilomara, el II d'Alarma, i el III de Mestres Cabanes,³⁷ és a dir, el material escenogràfic de consuetud. El sempre puntual Fernández Zanni³⁸ lloà «...los efectos, perfectamente conseguidos, de la lucha entre Sigmundo y Hunding y en el "encantamiento del fuego"», assenyalant també que «Con el complemento del ciclorama, las decoraciones de Vilumara, Alarma y Mestres Cabanes ambientaron bien la acción». Era un exemple de combinació d'escenografies d'època amb un element —el ciclorama— més recent, possibilitat que com hem vist Montsalvatge havia suggerit en ocasió dels Festivals Wagner:

Que l'escenografia del *Parsifal* del 1913 havia estat enterrada ho demostra que, quan durant la temporada liceista del 1960-1961, el «festival sagrat» de Wagner fou reposat (primera representació, 27 de gener), hom es féu portar uns decorats de Sormani, probablement de lloguer, mentre que Elisabet Woher dirigia el moviment escènic i Georges Sebastian tornava a prendre la batuta des del fossat, en una versió que fou anunciada com a «íntegra».³⁹ «La parte técnica quedó realizada con gran dignidad artística, merced al ciclorama, la luminotecnia y los decorados sintéticos de Sormani. Lo que no puede aprobarse es la supresión del panorama movible y que se corriera el telón de boca, con lo cual quedó completamente truncada la acción dramática», es queixava l'atent Fernández Zanni.⁴⁰

La presència d'escenografies de Vilomara al Liceu era doncs un fet cada vegada més rar. El 28 de desembre de 1961 s'oferia al Liceu la reposició de la *Kovantxina*, de Musorgskij, amb una curiosa combinació d'elements artístics: el director musical (Kresimir Baranovic), el director escènic (Josip Kulundzic) i els intèrprets principals (exceptuant-ne el jove tenor Bernabé Martí, que cantà el rol d'Andrei Kovantxi) eren de l'Òpera de Belgrad, i les segones parts, locals. Malgrat que no posseïm el programa de mà, la informació proporcionada per Nadal,⁴¹ segons la qual els autors de l'escenografia eren Alarma, Batlle, Amigó, Castells i Vilomara, suggereix clarament que es tracta dels decorats realitzats per aquests artistes a partir gairebé sempre dels esbossos del rus George Pochedäeff de l'estrena de l'obra al Liceu el 1923 i que també s'havien emprat a la seva darrera reposició (temporada 1950-1951).

Les darreres dades que posseïm sobre Maurici Vilomara d'aquesta època són al marge del Liceu, i vers els anys 1964 o 1965; fou aleshores que un llibreter de vell i antiquari⁴² va adquirir nombrosos dibuixos de l'artista a un familiar seu —té la certesa que ho eren— i a altres persones. En el lot, hi figuraven també medalles (probablement condecoracions) no localitzades actualment.

3. LA REVIFALLA DELS ANYS SETANTA I VUITANTA

3.1. L'exposició monogràfica a la Sala Parés al febrer del 1971

Aquesta exposició significà, ras i curt, l'inici de la recuperació de Maurici Vilomara com a artista plàstic. Diem «artista plàstic» i no pas «escenògraf» ben intencionadament, perquè la mostra va considerar les creacions del nostre home globalment, com ara mateix veurem, tot i que hi mancaren els teatrins. Però malgrat això ja no es podrà parlar més d'una època post-vilomariana sense fer referència a la segona exposició monogràfica a Can Parés (la primera s'havia celebrat en un ja molt llunyà 1928, dins dels actes d'homenatge a Maurici en ocasió del seu octogèsim aniversari).

El vernissatge es produí el 13 de febrer de 1971, i les obres foren exposades fins el 26 del mateix mes; segons el galerista Joan-Anton Maragall, aleshores director i propietari de la sala, les obres provenien «de la família del pintor».⁴³

Si comparem aquesta mostra amb la del 1928, ens adonarem que les circumstàncies eren bastant diferents. En efecte, quaranta-tres anys abans, l'artista hi era present, se l'estava homenatjant: estava de rigorosa actualitat. Ara l'artista era mort i calia començar a recuperar-lo, i això s'estava fent en el moment que es considerava oportú.⁴⁴ L'any 1928 hi havia una part de l'exposició consagrada als teatrins, i ara no, potser a causa de condicionaments imposats pel mateix gènere de les obres que s'havien adquirit. Aquesta darrera diferència és fins a un cert punt substancial: a la primera exposició, la presència de teatrins obligà a reordenar-ne l'espai d'una determinada manera (fou subdividit en dues sales, i tingueren cura del muntatge Alarma, Batlle, Amigó i Rocarol); ara, en canvi, no sembla que es fessin ordenacions essencials a la sala.⁴⁵ Pel que fa a nosaltres, ens interessa també destacar que tenim una idea més precisa del material exposat el 1971 pel fet de conèixer-ne el catàleg.⁴⁶

L'exposició estava dividida en quatre seccions. La primera, dedicada a escenografia, contenia quinze esbossos al guaix i aquarella, alguns dels quals eren els més bells i difosos de l'autor, com per exemple els d'*El pati blau* o *La filla del mar* (fig. 6). Ara bé, cal advertir que dels quinze esbossos, dos no eren teatrals: l'església manresana de l'agost del 1878, i el barceloní pati del convent de les Jerònimes del Padró, del mateix mes i any. La segona secció, dedicada a paisatges, era la més ben nodrida: quaranta-set dibuixos, sobretot d'indrets catalans, tan estimats per Vilomara, però també de llocs més allunyats, com per exemple els dos dibuixos del Mont Sant Michel, dels quals només un el tenim documentat gràficament, o reelaboracions com els atractius «Molins de vent». La secció següent, de pintures a l'oli, només contenia dues obres de paisatge, a les quals cal sumar una tercera fora de catàleg.⁴⁷ La quarta i última secció, titulada «Oficis i professions»,

contenia nou obres de botigues i establiments antics, una de les quals era una taverna que s'hauria hagut d'incloure a la part d'escenografia, car corresponia teòricament a l'obra teatral *Los Semidioses*. El total pujava a la no gens menyspreable quantitat de setanta-quatre obres.⁴⁸

La reacció de la crítica barcelonina fou en general favorable, tot i que algun dels seus exponents recorri de vegades al tòpic i acusi un cert mimetisme. Alberto del Castillo⁴⁹ qualificava Vilomara de «...realista decimonónico de caligráfico dibujo, que supo impregnar el preciosismo de emoción humana por el cariño puesto en su quehacer. Aparte la categoría de los bocetos escenográficos, sus dibujos acuarelados y sus guachas son un dechado de perfección, verdadera delicia también de ambiente, lo mismo que sus pinturas al óleo». No menys interessant és la crítica de Rafael Manzano,⁵⁰ que remet l'artista a les seves influències dels anys de formació: «Vilomara recoge la lección de un Claudio Lorenzale, que dirigió la Escuela de Bellas Artes, en donde estudió. Sí gran dibujante, no olvida el juego de las perspectivas, tan necesarias para su oficio de escenógrafo, acusa, junto a una nitidez insobornable, del lenguaje, un dominio del color bien matizado y de suaves entonaciones». Si suggestiva és la hipòtesi referida a la influència de Lorenzale,⁵¹ no menys suggestiva és la lògica al·lusió al joc perspectiu, tema en el qual insistí Josep Vallès Rovira,⁵² en afirmar que «Vilomara se distinguió como hábil maestro de perspectivas truncadas y ensanchadas proyecciones del decorado», tot reconeixent que «no por ello dejó de mostrarse como sensible dibujante, como denota la limpia pureza de línea de sus paisajes». Menys interessant era el judici d'Ernesto Foyé,⁵³ però semblava congratular-se que la «nutrida muestra» representés un «justo tributo a la memoria de un artista de concienzuda formación y gran capacidad creadora, que demostró singularmente en su copiosa y diestrisima obra escenográfica».

Vegem ara l'actitud dels mateixos crítics en la valoració de certes obres que foren esmentades com a paradigma. Del Castillo⁵⁴ no destacà cap obra en concret, feta l'excepció de l'oli fora de catàleg, al qual atorgà el primer lloc de la seva poc representada secció. Afinant una mica més, Ernesto Foyé⁵⁵ destacava l'existència de «tres pequeños pero admirables paisajes al óleo (los n. 53, 54 y un tema de bosque, fuera de catálogo)». Hi hagué una certa coincidència de gustos, per exemple per les esglésies manresanes. Així, Manzano⁵⁶ remarcava «La serie de sus paisajes, predominando la minuciosidad en el relato de los valores arquitectónicos, como *Iglesia* (Manresa [probablement la del 1878]), y sus temas de Camprodon y de Ripoll.» També Manzano fou qui es mostrà més interessat en els esbossos escenogràfics: «De gran valor documental y artístico son los minuciosos bocetos para decorados de obras hoy ya historia literaria de nuestra región. Así, el bellissimo decorado para *El pati blau*, de Rusiñol, inspirado en uno existente en Sitges. El de *Electra* presentado por Margarita Xirgu, en el Romea [sic]. Y el de *La filla del mar*, de Guimerà, cuya actualidad se renova estos días.»⁵⁷ És estimuladora, encara que pugui no ésser exacta, la suposició de Del Castillo segons la qual els interiors sobre oficis i professions són «destinados a la escenografía».⁵⁸

És possible de rastrejar altres reaccions que aquesta exposició provocà en la premsa de l'època. Deixant a banda dos articles de Sempronio, que —tal com ell mateix va indicar— s'ocupen del Maurici Vilomara home i tenen un caràcter força anecdòtic,⁵⁹ hem deixat per al final la crítica, publicada *a posteriori*, de Josep M. Garrut,⁶⁰ perquè encertada o no era la que més es qüestionava la validesa de l'obra artística vilomariana. Començava Garrut confinant l'estètica

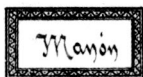


Fig. 4. Maurici Vilomara, escenografia per al quadre II de l'acte III de *Manon*, de Massenet (*Gran Teatre del Liceu*, 1894). Barcelona, antiga Societat de Propietaris del Liceu. (Reprografia de Josep Parer)

i la tècnica de l'artista a èpoques remotes, però reconeixent l'interès de la recuperació iniciada: «El repaso de un núcleo de obras pertenecientes a un artista del pasado, cabalgando entre los siglos XIX y XX, a pesar de que su estética, como su técnica, se encuentre a mil leguas de distancia de nuestro momento —tal vez más lejos del Románico o del Gótico—, es siempre del mayor interés, ya que sirve para entrar en contacto con artistas que tenemos en el olvido; incluso quienes conocen sus obras, a lo largo del tiempo llegan a ignorarlos, y éste es el único medio de valorar el pasado inmediato y de entrar en relación, aunque sea con ojos de arqueólogo, con la obra de un artista notable que, al fin, mantuvo fidelidad a su época y se destacó en el ambiente de su tiempo.»⁶¹ S'estranyava després de la bona acollida de la mostra, suggerint que l'amada producció de l'artista gaudia de protecció en l'àmbit de la burgesia local: «Lo curioso es la aceptación que tuvo esta exposición, no sólo en cuanto a visitantes —los habituales a las salas Parés—, sino de venta, índice demostrativo de que la estética decimonónica de Maurici Vilomara gusta todavía y tiene un lugar en las colecciones barcelonesas, tal vez recordando sus decorados, que el Teatro del Liceo ha presentado durante muchos años, y que los ciudadanos, habituales asistentes también a los espectáculos operísticos han celebrado de siempre esta producción de Vilomara.»⁶² (Les cursives són meves.)

Ens sembla evident que algunes de les afirmacions que fa Garrut mereixen com a mínim una certa discussió. Reordenades segons el nostre criteri, ens trobem en primer lloc amb l'adjectiu *decimonónica* aplicat amb un cert to pejoratiu a l'estètica de Maurici. Sembla molestar al crític que en certs aspectes Vilomara fos un romàntic recalcitrant, però cal recordar que les idees romàntiques a l'entorn de la creativitat artística, l'originalitat, la individualitat, l'autenticitat, etc., dominen encara l'estètica del nostre temps. Però, afirma el crític, la seva estètica i tècnica estan a mil llegües del «nostre moment» —més lluny fins i tot que el romànic o el gòtic—: si pel «nostre moment» entenia Garrut l'art d'avantguarda que existia el 1971, caldria recordar-li que la noció d'avantguarda (entesa com allò que se situa per davant dels gustos populars) és també d'origen romàntic. No veiem, tampoc, per què s'ha d'entrar en relació amb Vilomara «amb ulls d'arqueòleg»: per tot el que s'ha dit fins ací, el nostre escenògraf ens sembla d'una tal vigència que no necessita gaires arqueòlegs i potser sí artífers, de la mateixa manera que els necessita un Casas, un Blay o un Jujol. No hi ha res a objectar, en canvi, quan Garrut expressa l'encert d'haver recuperat un artista oblidat a mitges encara que sigui en una exposició important, però no exhaustiva, i interessant la suposició que els col·leccionistes «operòfils» en recordaven les obres per al Liceu.

3.2. Altres exposicions d'aquests anys

Tornem a sentir a parlar de Maurici Vilomara a l'exposició «L'Escola Catalana d'Escenografia», gairebé coetània a la monogràfica de la Sala Parés. Efectivament, la nova exposició fou inaugurada el 17 de març de 1971 al Museu del Teatre en la seu del Palau Güell, i recollia algunes de les obres més representatives d'aquella escola. De l'estructura, en tingué cura Andreu Vallvé, segons el desenvolupament històric i els corrents que hi influïren. Hi eren representats Ballester, Valls, Pla, Soler i Rovirosa, Vilomara, Junyent, Alarma i Mestres Cabanes.⁶³ Foren presentats, d'una manera suggestiva, teatrins, esbossos, apunts i retrats.⁶⁴ Ens consta que, de teatrins —convenientment il·luminats—, en foren exposats de Junyent, Vilomara, Soler i Rovirosa, Alarma i Mestres Cabanes;⁶⁵ és a dir, una constel·lació d'escenògrafs catalans «clàssica». Malauradament, ignorem quin teatrí (o teatrins) representava la inclusió de Vilomara en la mostra. El Museu del Teatre no posseeix cap exemplar de catàleg; tot sembla indicar que només en fou impresa la invitació.⁶⁶

La mostra fou inaugurada amb un cert to nostàlgic flotant en l'ambient, com de comiat d'un art que ja no tornarà a ésser el mateix. Mestres Cabanes, durant l'acte, afirmà que «la escenografía sufre hoy una crisis decadente» i que «al presente todo el mundo se ve capaz de hacer un decorado, sin poseer los estudios adecuados».⁶⁷ De fet, Mestres acabava de jubilar-se de les seves tasques docents, tant a l'Institut del Teatre (professor d'escenografia i perspectiva) com a l'Escola de Belles Arts de Sant Jordi (catedràtic de perspectiva); l'escenògraf manresà era conscient que, pel que feia a l'Institut, s'entrava en una època totalment diferent, caracteritzada per la valoració de l'aprenentatge d'uns llenguatges escenogràfics on es prioritza la corporeïtat en contra de la pràctica de l'escenografia bidimensional i pictòrica, que acabaria per ésser arraconada dels plans d'estudis.



La ciudad invisible de Kitezh

Fig. 5. Maurici Vilomara, escenografia per a l'acte I de La ciutat invisible de Kitezh, de Rimski-Korsakov (Gran Teatre del Liceu, 1926). Barcelona, antiga Societat de Propietaris del Liceu. (Reprografia de Josep Parer)

Posteriorment, l'obra de Maurici Vilomara reaparegué fugaçment en algunes altres exposicions significades dels anys setanta. Així, fou representada en l'exposició «Aspectes desapareguts o modificats de la Barcelona del segle XIX», que se celebrà al Museu d'Història de la Ciutat al febrer del 1972; l'obra escollida fou un matiner dibuix del Carrer Sota Muralla, de pels volts del 1870. Uns quants anys més tard, el 1976, per tal de commemorar degudament el cinquantenari del Palau Reial de Pedralbes, se celebrà, entre els mesos de maig i agost, la mostra «Pintores catalanes del Novecentos»; la base n'era l'àlbum de dibuixos, aquarelles, guaixs, etc., que els millors artistes catalans de l'època havien ofert a Alfons XIII i a Victòria Eugènia en ocasió de llurs noces el 1906. L'exposició estava formada per quaranta-set obres, degudament emmarcades, i signades, a més de Vilomara, per Nonell, Meifrèn, F. Mestres, Labarta, Josep Llimona, Apelles Mestres, Pascó, Adrià Gual, Anglada Camarasa, Alarma, Casas, Galwey, Tamburini, Romà Ribera, Alexandre de Riquer i un llarg etcètera.⁶⁸ De Vilomara, en fou exposat un guaix de paisatge, representant l'escala d'un jardí.

Més important —almenys pel que fa a quantitat i significació— fou l'exposició que el Museu del Teatre organitzà amb l'arribada del centenari de la mort de Wagner (1983). Dugué per títol «Espais wagnerians», i quedà instal·lada al Palau Güell entre desembre del 1983 i gener del 1984. Partint de la constatació elemental segons la qual l'impacte de l'obra wagneriana en la vida catalana de les dues dècades del tombant de segle es materialitzà en un entusiasme sense aturador i en una tirallonga de realitzacions en tots els ordres, la mostra no pretenia de situar-se en l'òptica de l'investigador erudit, sinó que intentà d'ordenar uns materials, complementar-los i seguir els suggeriments que els mateixos elements recollits i les idees prèvies sobre Wagner anaren plantejant.⁶⁹ De l'obra vilomariana —i sempre amb destinació al Liceu— hom escollí el teatrí del quadre 2n de l'acte I i del III del *Tannhäuser* del 1908; el de l'acte I i del quadre 2n del III del *Lohengrin* del 1909, així com una composició fotogràfica que reproduïa el panorama per a la transició entre els dos quadres de l'acte I del *Parsifal* del 1913 (cfr. fig. 2). Atesa la llibertat de plantejaments inicial, l'exposició no només contenia teatrins o esbossos escenogràfics, sinó també elements molt diversos relacionats amb Wagner i el wagnerisme a casa nostra, com per exemple ex-libris, programes, elements d'*attrezzo*, fotografies teatrals, escultures, etc.⁷⁰

L'exposició més transcendent de la dècada dels anys vuitanta fou «Esbossos i teatrins. Adquisicions escenogràfiques del Museu de les Arts de l'Espectacle, 1983-84», que a cura d'Isidre Bravo, fou inaugurada al Palau Güell el 27 de febrer de 1985. Cal advertir que era una mostra ordenada per plafons estructurats no en funció dels escenògrafs, sinó en funció de l'adquisició. Així per exemple hi havia una sala dedicada a la col·lecció Bartolí, una altra a la Borràs, al llegat Junyent, etc.⁷¹ És necessari observar que els mateixos col·leccionistes estaven estretament vinculats amb la professió escenogràfica: recordem a tall d'exemple que la col·lecció Bartolí fou compilada per un deixeble d'Alarma, Joaquim Bartolí i Guiu (1908-1977); i el llegat Junyent era basat només en obres d'Oleguer Junyent, donades per les seves nebodes. En el cas de Josep A. Borràs, era fill de Jaume Borràs, també actor i germà d'Enric.

De la col·lecció Borràs, en provenien la majoria d'esbossos de Vilomara; d'altres foren adquirits a la llibreria antiquària Selvaggio i a la sala Vayreda.⁷² Així, si bé la col·lecció de teatrins vilomarians del Museu del Teatre no experimentà cap increment, la d'esbossos, en canvi, va enriquir-se amb l'atractiu patí per a *El despatriat*, de Rusiñol, un patí andalús amb galeria coberta, o l'esbós —atribuït— del camp del gerrer per a *Jesús de Natzaret* de Guimerà. Altres obres permetien com a mínim de qüestionar-se la seva estricta adscripció teatral,⁷³ però aquest fet no restà cap mèrit al conjunt de l'exposició.

Per nosaltres, la dècada dels anys vuitanta es clou amb l'extensa, merescudíssima i ja coneguda exposició d'homenatge a Mestres Cabanes que, amb Isidre Bravo com a comissari, se celebrà en diverses dependències del Liceu als mesos d'abril i maig del 1989, coetàniament a la posada en escena de *Die Meistersinger von Nürnberg*, de Wagner, amb escenografia seva. Evidentment, el punt focal no era Vilomara, sinó Mestres, però la vinculació d'aquest amb aquell hi era ressaltada suficientment.⁷⁴ Però per damunt de tot això, aquesta copiosa mostra creiem que significà un dels esforços més notables fets en pro de la recuperació històrica de l'escenografia catalana.

4. L'ÈPOCA ACTUAL

A la temporada liceista del 1992-1993 fou programada l'òpera *Carmen* amb posada en escena de Núria Espert; com a ressò d'aquest fet, el programa general i el de mà d'aquesta obra llüiren a la portada la reproducció en color de l'acte II bellíssimament concebut per Vilomara pels volts del 1930. D'altra banda, deu anys després de l'exposició commemorativa del centenari de Wagner al Palau Güell, l'autor de la *Tetralogia* era actualitzat una vegada més per mitjà d'una nova mostra, «L'obra de Richard Wagner a Barcelona», que, a cura de Roger Aliet, fou instal·lada al segon pis del Cercle del Liceu entre el 4 i el 30 d'octubre de 1993, i pretenia recollir la importància que va tenir i que encara continua tenint la influència wagneriana en la vida musical de la capital catalana.⁷⁵ Així, doncs, tot i que l'exposició se circumscribia a Barcelona, el material exhibit era gairebé tan variat com el de l'exposició «Espais wagnerians» del 1983. Com que, en aquella ocasió, una de les institucions que deixà part del seu fons d'art era el Museu del Teatre, hom pogué admirar alguns teatrins de Soler i Rovirosa, Junyent i Vilomara; d'aquest darrer reaparegué el teatrí de l'acte I i del quadre 2n del III del *Lohengrin* del 1909. També de Maurici, i per a la mateixa òpera, fou exposada la fotografia, provinent de la Societat de Propietaris del Liceu, de l'escenografia per a la cambra nupcial (quadre 1r de l'acte III) pertanyent així mateix a la versió del 1909 (fig. 1).

D'altra banda, el Vilomara dibuixant ha estat recobrat, encara que fugaçment, en temps força recents: el 1995 fou organitzada, al Centre de Cultura Contemporània del «Cap i Casal», l'exposició «Retrat de Barcelona», que proposava una història de la imatge de la ciutat des del segle XVI fins als nostres dies, incidint, com a principal punt d'interès, en l'estudi de la distància que es produeix entre l'una i l'altra, «l'anàlisi no de la similitud, sinó de la dissemblança», afirmava Albert García Espuche, un dels comissaris de la mostra.⁷⁶ Hi fou acollit novament, de Maurici, el Carrer Sota Muralla dels volts del 1870 que ell mateix havia donat a l'Arxiu Històric de la ciutat; també foren inventariades —encara que no exposades— les tres visions de la casa del carrer de Lledó, d'època similar (del 1869, una; sense data les altres dues però datables en aquest any). Un grapat, doncs, d'obres de joventut.

La figura de Vilomara tornà a aparèixer en una altra mostra, «Òpera Liceu, una exposició en cinc actes», que es pogué veure al Museu d'Història de Catalunya del 19 d'octubre de 1997 a l'11 de gener de 1998, amb motiu del 150è aniversari del coliseu de la Rambla, i a cura de Joan Matabosch. Però aparegué d'una manera fugaç i no gaire ideal. L'exposició estava concebuda, no sense interès, com la representació d'una *grand opéra*, amb una obertura i cinc actes, i a través d'ella l'espectador feia un viatge a les diverses èpoques del teatre, des dels precedents fins al moment present. Cada acte o unitat temàtica estava acompanyat del fragment real d'una escenografia liceista —cosa que resultava bastant depriment; pel que sembla ningú no va explicar qui va tenir la idea que els elements efímers del món teatral no han de sortir mai d'un escenari— i era dividit a la vegada en subàmbits temàtics: així per exemple l'«Acte II» («La consolidació del Gran Teatre del Liceu [1863-1913]») contenia una secció dedicada a l'Escola Catalana d'Escenografia, però es limitava gairebé a l'exhibició de sis teatrins procedents del Museu del Teatre (dos de Junyent, dos de Vilomara i dos més de Soler i Rovirosa). Els de Vilomara eren: el de l'acte I i quadre 2n de l'acte III de *Lohengrin*, i el del quadre 1r de l'acte II de *Luisa*. És evident que s'ha-

guessin pogut fer les coses amb més agilitat (alternant per exemple els teatrins amb els esbossos i cedint una mica d'espai a altres escenògrafs com Alarma o Urgellès) i originalitat (el teatrí de *Lohengrin* havia estat exhibit en altres mostres recents). A més a més, una vitrina contenia quatre de les moltes fotografies d'escena de l'antiga Societat de Propietaris del Liceu, triades sense un excés de reflexió prèvia, i de les quals en sobresortia la de l'acte I de la *Carmen* de Vilomara del 1888.⁷⁷ Però almenys hom féu l'esforç de celebrar el 150è aniversari del teatre, en un moment en què les obres de reconstrucció no s'havien acabat encara.

5. PROPOSTA DE CONCLUSIONS

Nascut com ja hem dit el 1848 —any de les revolucions europees—, Maurici Vilomara havia estat un jove benestant, amb orígens purament artesans localitzables en la Manresa del segle XVIII i d'idees liberals, però no sembla pas haver-se immiscit en cap acció de tipus clarament polític. L'extracció burgesa de Vilomara és un tret compartit amb dos altres grans exponents de l'escenografia catalana: Soler i Rovirosa —fill d'un navilier— i Fèlix Urgellès —fill d'un important fabricant de vernissos i betums—. En un ambient així va créixer Vilomara, primer un jove de caràcter faceciós, que amb els anys s'anà tornant adust i de mal caràcter, amb tendència a la solitud artística: tot plegat, una crosta externa que amagava una bondat i sensibilitat accentuades.

Allò que desvetllà més prematurament la vocació de Vilomara fou el dibuix, veritable fonament de l'art. Ja des de la seva època escolar, el dibuix l'apassionà de manera absorbent; de precisió calligràfica primer, esdevindria, temps a venir, més vigorós i deseixit en el traç. En ingressar a Llotja es desvetllaria també el seu interès per la pintura a l'oli; l'interès per l'escenografia no sembla que provingui del seu contacte amb aquell centre docent —malgrat el mestratge d'un Josep de Manjarrés o d'un Lluís Rigalt—, sinó del seu contacte amb Joan Ballester, Francesc Pla, Soler i Rovirosa i Marià Carreras (que fou el seu cap de taller durant vint anys), més les escenografies d'artistes estrangers que es veien al Liceu.

Com a creador escenogràfic, hi ha una tirallonga de virtuts que el distingiren: la personalitat accentuada, la solidesa en la composició, l'excel·lència en el dibuix, l'heterogeneïtat cromàtica, la inventiva inesgotable, la força poètica, la versemblança i individualitat dels objectes reproduïts. En preguntar-nos de quina manera canalitzà Vilomara aquesta creativitat, no podem oblidar la tardana però molt fructífera relació professional amb el teatre català, que s'inicia cap a la darrera dècada del vuit-cents, en un moment en què el Liceu havia perdut, en el tema de la posada en escena, la brillantor inicial. Vilomara va viure l'època en què diferents escenògrafs prenen part en una mateixa posada en escena i el vestuari se solucionava recurrent al guarda-roba. Però la relació artística amb Adrià Gual l'introduí en el concepte de «coherència» del muntatge teatral i d'unitat estètica en una posada en escena.

De la realització escenogràfica, gairebé només en tenim coneixement per les fotografies en blanc i negre i pel que en pensaven els seus contemporanis, que el consideraven un pintor escenògraf alambinat en el colorit, variat en els procediments, elegant en la paleta. Dessota hi

bategava el pintor de cavallet —amb intensa activitat *plenairista*— que es manifestava en el realisme dels detalls amb grans demostracions de *trompe l'oeil*. Bastant més complexa és la qüestió de la tècnica en esbossos, teatrins i dibuixos. És important recalcar que el nostre artista demostrà repetidament una mestria especial en el camp del dibuix aquarellat, amb tendència a la tècnica mixta amb guaix, bo i distingint-se en la matisació del color i en la delicadesa de les entonacions. Es mostrà experimentat en la distribució i graduació de la llum, amb un ús del blanc (amb preferència més pel blanquet que el recurs al clarió) a força de tocs subtils i refinats; les ombres, de la seva part, no deixen mai d'ésser transparents, especialment quan les treballa a l'aquarella. Aquesta capacitat tècnica per la captació de les ombres el feren esdevenir un tenebrista notable.

En definitiva, vaig intentar que el meu estudi proporcionés més llum al ric historial de la nostra escenografia, tan poc fressat, i que un dels seus exponents més rellevants —tan rellevant com el mateix Soler i Rovirosa—, del qual fins feia ben poc només posseïem dades parcials i de vegades errònies, tingués la investigació que, en el camp de la història de l'art, mereixia tenir sense cap mena de dubte.

NOTES

1. ALIER, Roger. *L'Òpera*. 1a ed. Barcelona: Dopesa, 1979, p. 127-128 i 130. (Conèixer Catalunya). A l'entorn d'aquest període de la història del Liceu, vegeu també les memòries de MESTRES CALVET, Juan. *El Gran Teatro del Liceo visto por su empresario*. Barcelona: Ediciones Vergara, S.A., p. 225-245.
2. INFIESTA, Maria; MOTA, Jordi. *Mestres Cabanes*. Barcelona: Editorial Labor, S.A., 1992, p. 15. (Gent Nostra; 91). De l'assumpció del «càrrec» que havia ocupat Vilomara per part de Mestres Cabanes, els mateixos autors (*ibídem*) afegeixen que «el marquès de Sentmenat, president, llavors, de la Societat del Gran Teatre del Liceu, li encarregava cada any una o dues decoracions noves i li deixava la mà bastant lliure en l'aspecte econòmic». Tal com ens va explicar el mateix Mestres en una entrevista realitzada (4 d'abril de 1989) el dia abans que s'inaugurés la gran exposició monogràfica d'homenatge al Liceu («Mestres Cabanes: "És l'ànima, la que ens fa pintar"»), *Revista de Catalunya*, n. 139, IV-1999, p. 86) els encàrrecs li arribaven de la Societat, mai no directament de l'Empresa del teatre. La Societat «...tenia un fons anomenat Fons d'Art, al qual destinava uns quants milers de pessetes i, pel que hi havia, es feia. I el decorat que estava més fet malbé el fèiem de nou. I després ensenyàvem els esbossos al director». Així doncs, els encàrrecs de la Societat foren conaturals a la labor de l'escenògraf: «Tot el que es feia al Liceu que ha sortit de bo és perquè ho encarregava la Societat del Teatre. Hi havia aquell Fons d'Art que ja li he dit, però després va desaparèixer» (*op. cit.*, p. 101).
3. ARTÍS, José. *Primer Centenario de la Sociedad del Gran Teatro del Liceo, 1847-1947*. Barcelona: publicat per la Societat del Gran Teatre del Liceu, 1950, p. 214.
4. En efecte, segons Isidre Bravo («Cronologia», a *L'escenògraf Josep Mestres Cabanes*. Barcelona: Consorci del Gran Teatre del Liceu-L'Avenç, SA, 1989, p. 148), «El mes de gener [del 1942] s'estrenen les dues primeres de les seves vuit produccions per al Liceu, fins el 1956: els actes I i II de *Lohengrin* i els tres quadres de l'acte II de *Parsifal*, ambdós títols de Wagner».
5. Declaracions de Josep Mestres Cabanes efectuades a l'autor d'aquest treball, 17-5-1989. Segons el mateix escenògraf (*idem*), en aquella època encara es conservava el teló original de Vilomara al taller del

Liceu, així com el teló de boca de Cagé que Vilomara havia restaurat i pintat el 1925. Però amb el segon i devastador incendi del teatre (31-I-1994), dubtem que l'un i l'altre s'hagin conservat.

6. Aquestes escenografies, destruïdes totalment o parcialment, pertanyien als títols següents: a l'*Andrea Chénier* de ca. 1902; a la *Carmen* de ca. 1930; al *Cristoforo Colombo* del 1902; al *Falstaff* del 1896; al *Garín* del 1892; a la *Gioconda* del 1883; al *Guglielmo Ratcliff* del 1919; al *Lohengrin* del 1883 —destruït ja en part el 1934—; de la mateixa òpera, el quadre I r de l'acte III, en la versió del 1909 —només el primer rompiment i les visuals, però aquestes foren reemplaçades per unes de noves, pintades sobre paper per Mestres Cabanes—; el quadre I r de l'acte II de la *Luisa* del 1904; la *Mignon* del 1875 —destruïda ja en part el 1934—; l'acte II del *Tannhäuser* de ca. 1908 —reemplaçat per un de nou de Brunet i Pous—; la *Thaïs* del 1905; i *La Traviata* realitzada en data no coneguda. Fou també destruïda la *Sala blava de repertori* i el gabinet de Felip II del *Don Carlos* del 1870 signada per Marià Carreras, però amb una important participació de Vilomara.

7. Devem aquestes informacions a l'amabilitat del senyor Joan Balagué i Aixa (fill de Joan Balagué i Pallarès) i a la del doctor Francesc Fontbona. Dóna també fe de l'existència d'aquesta sala PASSARELL, Jaume. *Llibre dels llibreters de vell*. Barcelona: Editorial Millà, 1949, p. 76.

8. ALIER, Roger. *Op. cit.*, p. 130-131. Vegeu també MESTRES CALVET, Juan. *Op. cit.*, p. 245-251.

9. ALIER, Roger (text); MATA, Francesc X. (cronologia). *El Gran Teatre del Liceo (Historia artística)*. Barcelona: Edicions Francesc X. Mata, 1991, p. 199 i 202.

10. Així vegeu BORRÁS DE PALAU, Juan. «Gran Teatre del Liceo. Kovanchina». *El Correo Catalán*, [Barcelona] n. 21.667 (26-I-1947), p. 5. Esmenta només «la buena presentación de esta ópera moscovita», conclouent-hi que «La alternativa bien hallada de Kovanchina como una justa reposición en el repertorio del Liceo, ha sido de todos modos, un acierto». Vegeu també en la mateixa línia, ROMEA, Alfredo. «En el Liceo. La Kovanchina». *El Noticiero Universal* [Barcelona] n. 18.893, 27-I-1947, p. 10.

11. Aquest es el cas de Néstor (nom amb el qual, sovint, signava els articles l'aleshores jove periodista Néstor Luján), que posava en dubte («El "caso" del Liceo». *Destino*. N. 506, 29-3-1947, p. 2), potser una mica injustament, la capacitat de Mestres Calvet per continuar regentant el teatre —ho demostrava el baix nivell de les darreres temporades—. Però part de la culpa la tenia la mesquinesa i avarícia de la Junta i l'ona de nous rics incapaçs de perdre-hi diners («Hay una constante ebullición de riqueza y toda ella no puede sostener con dignidad un primer teatro de ópera, el primer teatro de ópera de la nación») així com les subvencions irrisòries d'Ajuntament i Diputació.

12. Declaracions de Mario Napoleone Annovazzi transcrits per Solius (pseudònim de Xavier Montsalvatge): «El Liceo prepara la nueva temporada de ópera». *Destino* [Barcelona] n. 534 (11-10-1947), p. 14.

13. Declaracions de Mario Napoleone Annovazzi transcrits per Solius (pseudònim de Xavier Montsalvatge), *ibídem*.

14. Vegeu ALIER, Roger. *El gran llibre del Liceu*. Barcelona: Carroggio SA de Ediciones, 1999, p. 205.

14.2. [de] NADAL, Pau. *Anuari 1947-1997 del Gran Teatre del Liceu*. Barcelona: Associació d'Amics del Liceu-Àmbit Serveis Editorials, SA, 1997, p. 14.

- 14.3. Vegeu FERNÁNDEZ ZANNI, Urbano. «Liceo-"MarinaW"». *La Vanguardia* [Barcelona] n. 25.987 (25-12-1949), p. 16; i MONTSALVATGE, Xavier. «Òpera en el Gran Teatre del Liceu». *Destino* [Barcelona] n.649 (14-1-1950), p. 22.
15. Liceu, programa de mà de la tercera representació (17-12-1950) de *Carmen*, col·lecció particular, p. s/n.
16. Liceu, programa de mà de la tercera representació (26-12-1950) de *La ciutat invisible de Kitez*, col·lecció particular, p. s/n.
17. ROMEA, Alfredo. «En el Gran Teatre del Liceu. "La ciudad invisible de Kitez"». *El Noticiero Universal*. [Barcelona] n. 20.105 (18-12-1950), p. 13.
18. Liceu, programa de mà de la tercera representació (31-XII-1950) de *Kovantxina*, col·lecció particular, p. s/n.
19. ROMEA, Alfredo. «En el Gran Teatre del Liceu. Khovantchina». *El Noticiero Universal*. [Barcelona] n. 20.111 (26-12-1950), p. 9. «Muy bien atendida estuvo la dirección de escena por el celebrado Michelle Benois» (*ibidem*).
20. BRAVO, Isidre. «Cronologia», a *L'escenògraf Josep Mestres Cabanes*, op. cit., p. 151.
21. FERNÁNDEZ ZANNI, Urbano. «Liceo-Reposició de Parsifal». *La Vanguardia*. [Barcelona] n. 26.336 (8-2-1951), p. 2.
- 21.2. [de] NADAL, Pau. op. cit., p. 21.
- 21.3. FERNÁNDEZ ZANNI, Urbano. «Liceo-"El oro del Rin", prólogo de "El anillo del Nibelungo"». *La Vanguardia*. [Barcelona] n. 26.624 (12-1-1952), p. 13.
- 21.4. [de] NADAL, Pau. *Ibidem*.
- 21.5. FERNÁNDEZ ZANNI, Urbano. («Liceo-"La Walkyria"»). *La Vanguardia*. [Barcelona] n. 26.630 (19-1-1952), p. 14 afirma que, com a director d'escena, Hans Meissner «...aportó su comprensión y competencia». Pel que fa a l'escenografia del darrer acte, explica que «...se estrenó una decoración, pleno acierto de ambiente y colorido, de Mestres Cabanes, quien sigue afianzado en su alto puesto de capacitado continuador de la mejor tradición escenográfica catalana».
22. Liceu, programa de mà de la primera representació (22-1-1953) de *Parsifal*, col·lecció particular, p. s/n.
23. FERNÁNDEZ ZANNI, Urbano. «Liceo-"Parsifal"». *La Vanguardia*. [Barcelona] n. 26.945 (23-1-1953), p. 17.
24. ROMEA, Alfredo. «Del Liceu y al margen de la ópera. El director de escena y escritor P. Walter Jacob, que actúa en la etapa wagneriana». *El Noticiero Universal*. [Barcelona] n. 20.763 (29-1-1953), p. 8.
25. Liceu, programa de mà de la segona representació (26-1-1953) de *Lohengrin*, col·lecció particular, p. s/n. Tot fa pensar que es tractava dels actes I i II, estrenats el 1942, obra de Mestres Cabanes, i el quadre I r de l'acte III de 1909, obra de Vilomara, replicada per Mestres el 1941. Aquesta vegada FERNÁNDEZ ZANNI, Urbano. («Liceo-Lohengrin», *La Vanguardia*, n. 26.947, 25-1-1953, p. 19) es negà a fer cap referència a l'escenografia i blasmà un cop més la tasca del director («Nada digno de especial mención se observó en la dirección escénica de P. Walter Jacob»).
26. ALIER, Roger. *El gran llibre del Liceu*. p. 215.
27. Vegeu l'article del mateix Wieland WAGNER. «Tradición y Renovación». *Festivales Wagner 1955/ Libro y programa oficial/ Gran Teatre del Liceu/Barcelona*, p. 24 i següents.

28. A l'entorn del procés de gestació i efectes d'aquest Festival, vegeu JANÉS I NADAL, Alfonsina. *L'obra de Richard Wagner a Barcelona*. Barcelona: Fundació Salvador Vives Casajuana-Institut Municipal d'Història, 1983, p. 153-162.
29. JANÉS I NADAL, Alfonsina. *Op. cit.*, p. 308, 327 i 342.
30. Segons les declaracions d'Otto Wissner a ARCO, Manuel («Mano a mano. Otto Wissner»). *La Vanguardia*. [Barcelona] n. 27.638 (17-4-1955), p. 5), els decorats foren realitzats a Barcelona, i en el capítol luminotècnic s'empraren un centenar d'aparells de potència superior als mil watts. De les tres òperes programades, la més difícil de posar en escena era *Parsifal* per les ràpides mutacions «...y porque hay que mover pesados velos de tul y el ciclorama, que miden veintidós metros de alto por cincuenta y tantos de largo, y en perfecta colaboración con los efectos de luz». El ciclorama restà a l'escenari i hi perdurà fins ben bé la creació i la gestació subsegüent del Consorci del Liceu (cfr. ALIER, Roger. *Historia del Gran Teatro del Liceo*. Barcelona: *La Vanguardia*, 1983, p. 192. —Biblioteca de La Vanguardia—).
31. MONTSALVATGE, Xavier. «En el Liceo. Tristán e Isolda». Barcelona: *Destino*, n. 925 (30-4-1955), p. 41.
32. MONTSALVATGE, Xavier. *Ibidem*.
33. MONTSALVATGE, Xavier. *Ibidem*.
34. BRAVO, Isidre. «Cronologia». *L'escenògraf Josep Mestres Cabanes*. P. 151.
35. FERNÁNDEZ ZANNI, Urbano. «Liceo-Reposición de "Lohengrin", de Wagner». Barcelona: *La Vanguardia*, n. 28.172 (2-1-1957), p. 28.
- 35.2. [de] NADAL, Pau. *Anuari 1947-1997... Liceu*, p. 36.
- 35.3. FERNÁNDEZ ZANNI, Urbano. «Liceo-Reposición de "La Walkyria", de Wagner». Barcelona: *La Vanguardia*, n. 28.181 (12-1-1957), p. 20.
36. Efectivament, el cast estava encapçalat per Birgit Nilsson, Regine Crespin, Thrane Petersen, Wolfgang Windgassen, Gustav Neidlinger i Ludwig Weber (*La Vanguardia*, cartellera, n. 28.812 (23-1-1959) p. 19). Els intèrprets masculins havien pres part, tots ells, en els Festivals Wagner (Windgassen repetia com a Siegmund).
37. Liceu, programa de mà de la tercera representació (29-1-1959) de *Die Walküre*, col·lecció particular, p. s/n.
38. FERNÁNDEZ ZANNI, Urbano. «Liceo-Reposición de "La Walkyria"». *La Vanguardia*. [Barcelona] n. 28.813 (24-1-1959) p. 24.
39. Liceu, programa de mà de la tercera representació (31-1-1961) de *Parsifal*, col·lecció particular, p. s/n. Segueix una gasetilla localitzable a la premsa de l'època («Liceo-Versión íntegra de "Parsifal"», *La Vanguardia*, n. 29.438, (27-1-1961) p. 24), aquell *Parsifal* seria representat sense supressions «...con objeto de complacer a los numerosos aficionados que así lo han solicitado».
40. FERNÁNDEZ ZANNI, Urbano. «Liceo-Reposición de "Parsifal", de Wagner». *La Vanguardia*. [Barcelona] n. 29.440 (29-1-1961), p. 30.
41. [de] NADAL, Pau. *Op. cit.*, p. 47.
42. La persona que tan amablement ens ha ofert aquesta informació, prefereix de mantenir-se en l'anonimat.

43. MARAGALL, Joan A. *Història de la Sala Parés*. 1a ed. Barcelona: Editorial Selecta, 1975, p. 385. Cal advertir, però, que, segons se'ns informà amablement en aquesta sala, les obres que havien estat catalogades però no fixades, foren deixades per particulars amb motiu de la mostra.
44. «Sala Parés s'honora d'oferir aquesta exposició dedicada a Maurici Vilomara, artista molt destacat en la pintura, el dibuix i l'escenografia i que merescué sempre el testimoni de la major estimació. Fidel a unes idees molt precises, les serví amb el major encert i dedicació, i per això fou un dels artistes més il·lustres i populars de fi del segle XIX i de començaments de l'actual. El reconeixement de la seva obra, en aquest moment d'autèntica revisió dels valors d'aquella època, és a la vegada un homenatge merescut i l'oportunitat perquè tots els que estimen les coses d'art puguem ara admirar uns documents tan bells i reveladors del paisatge, dels monuments, de l'escena i de la fantasia del moment». Aquest és l'explícit text de presentació a «Obres de Maurici Vilomara. Gouaches, aquarel·les i dibuixos. Del 13 al 26 de febrer de 1971», catàleg de l'exposició, p. s/n. Devem a l'amabilitat de la Sala Parés haver pogut obtenir un exemplar d'aquest catàleg.
45. De tota manera, el crític MANZANO Rafael. («Maurici Vilomara en la Sala Parés», *Solidaridad Nacional*, n. 9.745 (18-2-1971) p. 7) feia esment d'un gran plafó que acollia la secció d'«Oficis i Professions», a la qual ara ens referirem.
46. El catàleg de l'exposició, ultra el text de presentació ja al·ludit (vegeu n. 44 supra), contenia la reproducció de la veu «VILOMARA VIRGILI, Maurici», original del diccionari d'artistes catalans dirigit per J. F. RÀFOLS (Barcelona: Editorial Millà, 1951-1954, vol. III, p. 256-257), la relació per seccions de les obres exposades (en algun cas s'encabeixen fins a tres i quatre obres en un mateix número) i la reproducció fotogràfica en blanc i negre d'una vintena. Destaquem també que la portada reproduïa, sempre en blanc i negre, el retrat de l'artista, signat per Ramon Casas i conservat al MNAC./ GDG./1591/D.
47. De l'existència d'aquest oli fora de catàleg se'n fan ressò tant A[ilberto] del CASTILLO («Exposición-Homenaje a Maurici Vilomara», *Diario de Barcelona*, [Barcelona] n. 44 (20-II-1971) p. 32) com E[rnesto] F[OYÉ] («Las Exposiciones. M. Vilomara, también en Sala Parés», *Hoja del Lunes*, [Barcelona] n. 1.970 (1-3-1971), p. 23).
48. *Obres de Maurici Vilomara*. Catàleg d'exposició, p. s/n.
49. del CASTILLO, Alberto. *Ibidem*.
50. MANZANO, Rafael. *Ibidem*.
51. Claudi Lorenzale, en seguir l'estètica natzarena, era molt depurat en la representació de la figura humana, però aquest es un gènere que Vilomara treballà poc, fins on hem pogut arribar a saber (recordem en tot cas el seu probable autoretrat de joventut [s.a.] que ens sembla més aviat deutor d'un francesisme de base acadèmica). Lorenzale, també, valorava en poc el color; mentre que el nostre home té esbossos, dibuixos i teatrits de continguda —però real— riquesa cromàtica.
52. VALLÈS ROVIRA, Josep. «Exposiciones. Sala Parés». *Tele/exprés*, [Barcelona] n. 2.002 (19-II-1971), p. 19.
53. FOYÉ, Ernesto. *Ibidem*.
54. del CASTILLO, Alberto. *Ibidem*.
55. FOYÉ, Ernesto. *Ibidem*.
56. MANZANO, Rafael. *Ibidem*.

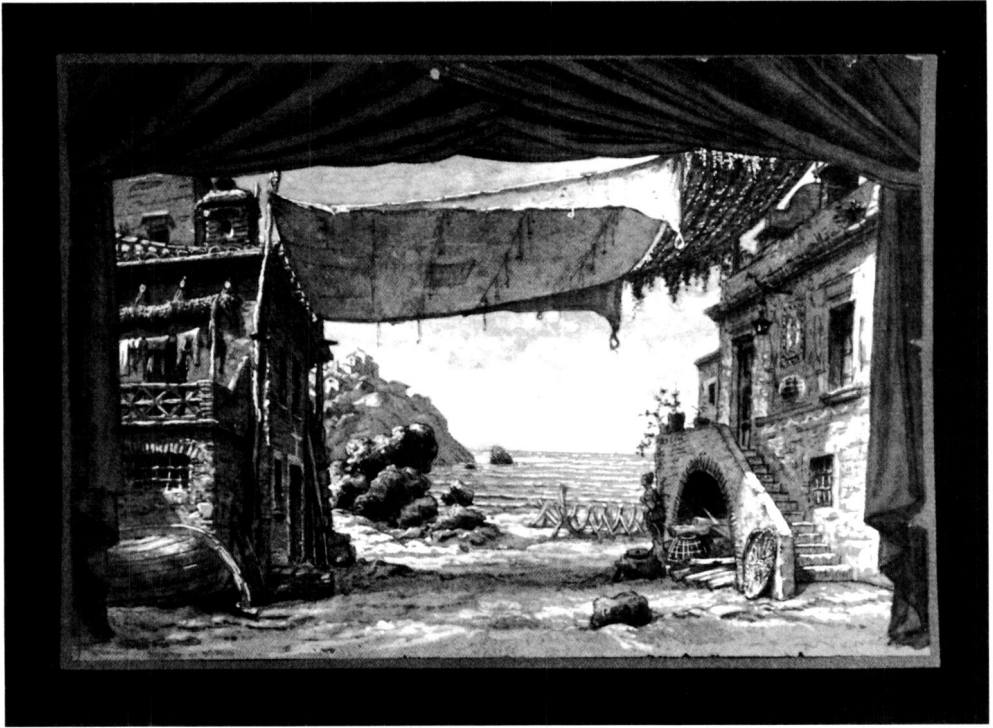


Fig. 6. Maurici Vilomara, esbós per als actes I i III de *La filla del mar*, d'Àngel Guimerà (Teatre Romea, 1900). Barcelona, Museu del Teatre. (Fotografia de Josep Parer)

57. MANZANO, Rafael. *Ibidem*. Quan aquest crític afirma que el decorat d'*Elektra* fou presentat al Romea per la Xirgu, es basa en una informació extreta del catàleg d'exposició (n. 10, p. s/n.). Ara bé, ens consta que l'*Elektra* de Hofmannsthal fou representada per la gran actriu al Teatre Principal (26-4-1912) amb escenografia de Ros i Güell. En realitat, no tenim cap certesa del seu destí; també podria haver estat concebut per a la tragèdia homònima de Sòfocles. Pel que fa a l'al·lusió a *La filla del mar*, de la qual Manzano afirma que la seva actualitat s'estava renovant aleshores, creiem que es refereix a la posada en escena signada per Ricard Salvat amb escenografia i figurins de Jordi Palà (Teatre Poliorama, 14-1-1971).

58. del CASTILLO, Alberto. *Ibidem*. Ja Apelles Mestres referí, en la seva conferència amb motiu de l'exposició a Can Parés el 1928, que Vilomara estava treballant, des de feia temps, en una espècie de reconstrucció de les botigues barcelonines tal com devien ésser a l'edat mitjana. Potser una sèrie estava relacionada amb l'altra.

59. Vegeu SEMPRONIO (pseudònim d'Andreu Avel·lí ARTÍS I TOMÀS). «Cartas de Sempronio-Vilomara, tertuliano de estanco». *Destino*, [Barcelona] n. 1.742 (20-2-1971), p. 24; «El escenógrafo Vilomara». *Tele/express*, [Barcelona] n. 1.996 (12-2-1971), p. 6.

60. GARRUT, José M. «El Arte en Barcelona. Exposición de Maurici Vilomara. Sala Parés. Del 13 al 26 de febrero». *Miscellanea Barcinonensia*, n. XXVIII, 04-1971, p. 107-108.
61. GARRUT, José M. *Op. cit.*, p. 108.
62. GARRUT, José M. *Op. cit.*, p. 108-109.
63. FÀBREGAS, Xavier. «L'Escola Catalana d'Escenografia». *Serra d'Or*. [Barcelona] n. 139 (15-4-1971), p. 110.
64. SEMPRONIO (pseudònim d'Andre Avelí ARTÍS I TOMÀS). «Pintores de decorados». *Tele/exprés*, [Barcelona] n. 2.029 (23-III-1971), p. 7.
65. FÀBREGAS, Xavier. *Op. cit.*, p. 110-111.
66. Segons ens informa amablement la senyora Carme Carreño, responsable de l'arxiu del M.T., no sembla que s'hagués realitzat expressament cap catàleg per a aquesta exposició. El M.T. conserva només un desplegable, que no es pot dir que sigui exactament un catàleg: a l'anvers, hi consta impresa la invitació del president de la Diputació per assistir al vernissatge; en el revers, hi figura un quadre sinòptic dedicat a l'Escola Catalana d'Escenografia, a cura d'Andreu Vallvé. Aquest mateix quadre, degudament ampliat, fou penjat en un racó, segons es pot advertir en les fotos d'aquest acte que el M.T. conserva.
67. Esmentat per SEMPRONIO, *ibídem*. El mateix Sempronio se'n féu ressò dient que les paraules de Mestres eren «Palabras maravillosas [...], y valientes [...] Yo estoy de acuerdo con Mestres Cabanes. Hemos entrado en una nueva etapa, sí, pero de decadencia [...] Ha variado la estética, ha variado el gusto, ha variado todo. Pero, lo que no tiene vuelta de hoja es que dentro del espíritu de su época, dentro de la estética contemporánea, las obras de aquellos artistas eran excelentes, perfectas. Mientras, hoy los escenarios son refugio de aprendices de pintor, de decoradores atrabiliarios. Rara es la vez que, al levantarse el telón, nos sorprende y cautiva un decorado (o una postura escénica) inteligente y sensible. Insisto, pues, en el diagnóstico de Mestres Cabanes, de que *la escenografía sufre una crisis de decadencia.*» (Les cursives són meves.)
68. TARIN-IGLESIAS, José. «Palacio Real de Pedralbes. Pintores Catalanes del Novecientos». *Reales Sitios*, n. 50, quart trimestre, 1976, p. 65-72.
69. BRAVO, Isidre; GRAELLS, Guillem-Jordi. «Wagner i nosaltres», a *Espais Wagnerians*, catàleg d'exposició, Barcelona: Institut del Teatre-Museu de les Arts de l'Espectacle, 1983, p. 3-4.
70. Vegeu *Espais Wagnerians*, p. 3-25.
71. Informació proporcionada amablement pel professor Isidre Bravo.
72. *Esbossos i Teatrins. Adquisicions escenogràfiques del Museu de les Arts de l'Espectacle, 1983-84*, catàleg d'exposició, Barcelona: Institut del Teatre, 1985, p. 7, 16 i següents. Cal també afegir que, mercès a la col·lecció Bartolí i al llegat Talens, el fons del M.T. s'amplià amb obres d'escenògrafs de fora de Catalunya com Charles Antoine Cambon, Umberto Brunelleschi, Mario Vanarelli, Giorgio Vecchia, Carlos Sainz de Tejada, Romain de Tiroff («Erté»), Victor Maria Cortezo i Sigfredo Burmannn, entre d'altres.
73. Efectivament, hi ha obres de Vilomara que figuraren en aquesta mostra i que per nosaltres no evidencien prou clarament un destí escenogràfic; per aquesta raó les vàrem incloure en el nostre catàleg no pas en la part d'escenografies, sinó en la de dibuixos i obra gràfica.
74. A *L'escenògraf Josep Mestres Cabanes*, catàleg d'exposició, hom hi pot trobar la vinculació juvenil de Mestres amb Vilomara: en el text introductori Isidre Bravo (p. 21) explica que Alarma el feia anar sovint

«...al taller del venerable mestre Vilomara, al Liceu, per col·laborar en les produccions escenogràfiques d'aquest artista». També és localitzable la reproducció de l'esbós de *Carmen* per al Liceu de Maurici (acte II, ca. 1930) i d'una interessant fotografia dedicada a Mestres («A mi buen amigo J. Mestres/M. Vilomara 1926») (vegeu p. 19). No es pot oblidar, a tall il·lustratiu, la comparació que es fa dels respectius espais per a l'acte II de *Lohengrin* al Liceu: el de Vilomara (1883) i el de Mestres (1942) (vegeu p. 62).

75. ALIER, Roger. «L'Exposició "L'Obra de Richard Wagner a Barcelona"». *Òpera Actual*, n. 9, novembre-desembre del 1993, p. 2.

76. GARCIA ESPUCHE, Albert. «Per una història de la dissimilitud». *Retrat de Barcelona*, catàleg d'exposició, Barcelona: Centre de Cultura Contemporània-Institut Municipal d'Història, 1995, vol. I, p. 18.

77. Tampoc el catàleg de la mostra (coeditat pel Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, Proa i la Fundació del Gran Teatre del Liceu, Barcelona, 1997) amb prou feines, malgrat el valor dels textos i les il·lustracions, podia rebre aquest nom car no oferia cap relació ordenada de les obres i objectes exposats. Tanmateix, val la pena de destacar textos com el d'Isidre Bravo («L'escenografia catalana en la història del Liceu», p. 105-129), notable síntesi que comprèn des dels inicis fins després del segon incendi.