

2452

INSTITUTO DEL TEATRO
DE LA DIPUTACIÓN PROVINCIAL,
CONSERVATORIO SUPERIOR DE BARCELONA

RICARDO MORAGAS

PRIORIDAD DE SU ARTE
LA VIDA Y LA OBRA

POR

JOSÉ ARTÍS



INVESTIGACIONES

N.º 1. — JUNIO 1946

RICARDO MORAGAS

INSTITUTO DEL TEATRO
DE LA EXCMA. DIPUTACIÓN PROVINCIAL, DE BARCELONA

Ricardo Moragas

PRIORIDAD DE SU ARTE
LA VIDA Y LA OBRA

POR

JOSÉ ARTÍS



INVESTIGACIONES
N.º 1. — JUNIO 1946

Casa Provincial de Caridad : Imprenta-Escuela : Barcelona

El presente trabajo, escrito expresamente para el Instituto del Teatro, fué leído por su autor en la sesión celebrada en la sala de actos del propio Instituto, el 1.º de diciembre de 1945, en ocasión de ser colocado el retrato de Ricardo Moragas en el aula de Danza y dar a la misma el nombre del insigne maestro de baile.

El mismo día de la conferencia fué inaugurada en otra sala del Instituto, una Exposición de recuerdos personales de Ricardo Moragas, existentes en las colecciones del Museo del propio Instituto, y cuya relación se inserta al final del presente volumen. Los números cerrados por paréntesis corresponden al inventario de dicho Museo.

Ninguna de las diversas partes concurrentes en el espectáculo teatral ha sido estudiada con la amplitud y la reiteración otorgadas al baile. La bibliografía coreográfica, copiosa y circunstanciada, permite, sin necesidad de excavar el farragoso campo de la investigación, conocer la raíz y los avatares de una especialidad tan vieja como el mundo. Sería por tanto imperdonable molestar vuestra atención con historias archisabidas. Lo sería también que, fiado en vuestra fineza, rizase injertos galaneos vedados a la llaneza de mi acento. Dejemos pues en reposo a egipcios, griegos y romanos para ir, con palabra lisa y llana, al objeto de la reunión, no sin impetrar antes benevolencia por la bondad, ya que no el acierto, de mi propósito.

*

Los danzarines nacionales, llamados «boleros» en razón del género que les era peculiar, vieron aparecer, casi simultáneamente con la ópera, unos colegas italianos encentadores de una variedad compuesta sobre elementos dramáticos. Ya veremos la trabazón entre ésta por entonces novísima modalidad coreográfica y el arte de Ricardo Moragas, a cuya

buena memoria ha dispuesto la Dirección del Instituto del Teatro el homenaje a que asistimos; el perfil del cual resultaría incompleto sin el conocimiento del remoto momento que señalo. Los bailes italianos, trasto de la primigenia pantomima, presentados durante muchos años fragmentariamente, con reducido número de intérpretes, ayudábanse de gestos y figuras explicadores de la acción.

El gusto del público barcelonés por los bailes pantomímicos apuntó a partir del último tercio del siglo XVIII. Se incrementó a fines del mismo con las representaciones sucesivas de unos ejecutantes «inventores» y directores, llamados Luis Bianchi, Pedro Bedotti, Esteban Querubini, Antonio Baratti y Juan Montecini. De las bailarinas, Josefa Longini y Teresa Montecini, para citar solamente los primates, secundados por Manuela Montero, María del Campo Morales, Josefa Calvillo, Antonio Medina, Salvador Hidalgo y Francisco Paz, compatriotas cuyos nombres, atendida su significación histórica, fuera injusto pasar por alto. Salvo contadas excepciones, actuaron los danzantes regnícolas hasta bien entrado el siglo XX, como auxiliares de los elencos de verso. Cultivadores, en tanto que bailarines y además del «bolero», comprensivo de diversos tipos de danza popular, de pasos envueltos en denominaciones específicas, como eran el «zapateado», «la guaracha», «la cachucha», las «seguidillas manchegas» y otros de porte igualmente regional. Los modestos artistas citados plegáronse accidentalmente a unas amplias composiciones de sugerente enunciado,

tales como *La mujer fanática por la escultura*, *Los jardineros*, *La muerte de Carolina y Mesiclofe*, *El desembarco feliz de los moros* y otras que omito en gracia a la brevedad. Ya en franca camaradería con los colegas españoles, bailó Bianchi en algunas piezas de neto sello hispano. Medina, emparejador de Manuela Montero, correspondió a la fineza con unos bailettes de traza particular, titulados *La mujer vengativa*, *El embriago maligno*, *Los cazadores burlados*, gesto denotador de no corto ingenio y singulares dotes de asimilación.

Con las intermitencias nacidas de la penuria económica en que ya por las calendas debatíanse las empresas, de lo dificultoso de los desplazamientos, aun pensando que algunos italianos vendrían de Madrid, duraron las calicatas coreográficopantomímicas cerca de treinta años. Luis Bianchi, que viera fenecer el siglo en Barcelona, presidió el primer conjunto que infundió al género su cariz peculiar. No obstante la parvedad de los recursos escenográficos, incumbió a los bailes pantomímicos la gloria de elevar la tramoya a un nivel insospechado. De introducir el lujo en las presentaciones. De dar a los resortes escénicos un perfeccionamiento desconocido por los dramas y las óperas. Se convino que el fausto de las puestas en escena, los juegos de maquinaria, los efectos ópticos, lo ilusorio de los trajes, provenían en buena parte de los quiméricos argumentos de las obras; de la novedad de los asuntos.

De no temer dispersar el relato me detendría en

este particular de las presentaciones. En pleno florecimiento de los bailes italianos fué representada una comedia : *Por esposa y reina a un tiempo*, o *El mágico de Servan*. Exornada, advirtió la Empresa, «con muchas decoraciones de primera idea y gusto en su pintura ; en particular la del Real Atrio con que acaba, y nuevas transformaciones, así del árbol de que se forma una gran fortificación, como la de marina, siendo antes un vistoso jardín ; la de una silla de mano, convertida en elevado castillo ; el cadalso en un magnífico pabellón real, y otras muchas varias de preciosas vistas». Era autor de las decoraciones y de la tramoya José Lucini, pintor italiano adscrito al método neorromano. Años después, otra comedia : *El triunfo de la inocencia*, «con todo su teatro, y el monte de figura de movimiento ; advirtiendo que la dama que hace de pastor, vuela a la cazuela de las señoras mujeres». Precisa, para medir la justeza de los reclamos, saltar imaginariamente el siglo y medio que nos separa de las representaciones. Pensar en la luz aceitera. En el decorado hecho de hojas de cartón. Pintado a tanto la cana. Hay en la iluminación y en la escenografía de los bailes italianos manantial sobrado para un soliloquio tan extenso como entretenido.

Completemos la referencia, en cuanto ayuda a autentizar la personalidad de Moragas, seguidor devoto de la escuela coreográfica italiana. Cuando no se disponía del baile extranjero, continuaba la Administración del Hospital en los contratos de arriendo del teatro una cláusula por la que se obligaba el empresario

«a tener cuatro parejas a lo menos de bailarines, sin los figurantes, para que la función se haga más grata al público». Andando los años, se redujeron las parejas a dos, sin figurantes. La coletilla, deprimente para los actores de verso, se desaborrezó totalmente: «para que en los días de espectáculo que dé la Compañía española se haga más grata la función». La circunstancia de especificar los Administradores del Hospital que los bailes habían de ser «decentes», induce a suponer que un sector de público, cuando menos, vería en los mismos el incentivo que es la exaltación de los sentidos.

Dos palabras más, por lo que toca a los cómicos: Demediado el siglo XVIII sobrevino entre el entonces Capitán general, Conde de Ricla, y la Administración del Hospital, cierto incidente teatral del que se difundió ser responsable, en buena parte, una ninfa coreográfica. Acabó el evento con la ratificación de la privativa de las representaciones, que, como es sabido, gozaba el Hospital desde dos siglos antes. La reválida del privilegio valió al Ayuntamiento cooperar en el rectorado del teatro, gestión que delegó el Consistorio en dos regidores Comisarios. En 1799 elevaron éstos al Capítulo un informe relativo a diversas particularidades de las representaciones. Manifestaron estimar necesarios los actores extranjeros, de los cuales, afirmaban, «podían adquirir los nacionales, a lo menos, el modo de presentarse y otros preceptos del arte cómico de que carecen los más, que han entrado en la gabilla casi sin saber leer».

Las parejas nacionales de baile intermediaban, o concluían, el espectáculo. Los mimos, en cambio, hicieron del baile sustentáculo de los carteles. Al acto de que disponían, ya extenso, añadían a menudo otro. Al acorralamiento de los dramas y comedias, iniciado por la ópera, sumáronse los bailes, causadores de infinitos quebrantos a la escena autóctona. El suceso determinó con el tiempo un descenso del arte dramático, ya poco o nada próspero a lo largo de la centuria que me ocupa. Afectó la crisis, en primer término, a la comunidad comiqueril, que, como es natural, se aprestó a defenderse del entrometimiento extranjero. Para represar el daño elevó el apoderado del Gremio de comediantes, tesorero de la Cofradía de la Virgen de la Novena, un Memorial al Supremo Consejo, al que expresó «no poder menos de hacer presente el insoponible perjuicio, molestia y vejamen que los italianos operistas han causado y causan a los representantes españoles». El recurrente, de nombre Juan Ponce, alegó a continuación haber sido los cómicos nacionales extrañados de los teatros de diferentes capitales españolas, infiriéndoseles con la medida el daño consiguiente. Añadió que la introducción de las óperas suponía, no solamente un quebranto «para la contribución de enfermería y obras Pías, sino la imposibilidad de hallar Sujetos instruídos para los papeles o partes principales». Afirmó ser el daño causado a los cómicos mayor en Barcelona, según se advertía del testimonio de Poder remitido por aquella Compañía, documento reflectante de «la demasiada osadía y espíritu domi-

nante que dichos operistas han conseguido». Suplicaba el memorial se conminase al gobernador barcelonés que, no habiendo en dicha capital más que un solo coliseo, fuesen preferidos para las públicas diversiones los españoles representantes, sin mezcla de italianos, bailarines y operistas...» Acontecía esto en 1780.

El Supremo Consejo envió el memorial de Ponce a Barcelona, para que el Ayuntamiento y el Hospital informasen «sobre cuanto se les ofreciera y pareciese acerca de la utilidad, aceptación y conveniencia de las Compañías cómicas española e italiana y la de bailarines, y sí las dos últimas perjudican o pueden perjudicar a la primera en sus intereses». La consulta dió lugar a dos puntos de vista contradictorios. Fluctuante, el de la Corporación Municipal. Rotundo, el del Hospital. Expusieron los concejales que en tanto eran las clases selecta y media inclinadas a la ópera, el estamento popular, desconocedor del idioma italiano y menos sensible a la música, propendía a las representaciones españolas. «Todos, sin embargo — añadían —, muéstranse unánimes tocante a los bailes, por ser el gusto por los mismos común y característico al público de Barcelona.» Venía lo copiado después de asegurar que «los intermedios que pueden darse y se dan comúnmente en las funciones españolas sería moralmente imposible suplirlos sin los bailes italianos». Prescindamos, por no venir a cuento, de la opinión que los Administradores del Hospital tenían formada de la ópera, como negocio. Atengámonos a los bailes, acerca de los

cuales manifestaron al Supremo Consejo: «Siendo buenos los bailes, no hay duda que merecen la aceptación y el aprecio general de este pueblo.» Los Administradores rompieron en la ocasión una lanza en favor de los bailarines nacionales. Dijeron en un apartado del informe: «Por los salarios que se dan a los bailarines buenos y por lo costoso del vestuario y teatro — aludían a la presentación —, es de mucha consideración el importe de esta diversión, la que podría ser más bien servida si fuese ejecutada por nacionales, que la desempeñarían igualmente si se les estimulase a ella por los mismos o semejantes medios con que desde niños los italianos se agilitan en este ejercicio.» Años más tarde, en ocasión de impetrar la dispensa de los derechos de propiedad literaria, dijo el Hospital al Rey darse las representaciones españolas intermediadas de baile, y haberse observado que a la hora de esta diversión solía aumentar notablemente la entrada.

Testimonios escritos permiten calibrar el costo de los bailarines italianos. Valga la siguiente capitulación extendida por los dirigentes del Hospital en ocasión en que, carente el teatro de «asentista» — que así era designado el empresario —, funcionaba aquél por cuenta de la fundación: «Pactos que quedan acordados entre los Muy Ilustres Señores Administradores del Santo Hospital de esta Ciudad, con Antonio Chanfenalli y Antonio Narici, comisionados por toda la Compañía de Bailes Italianos, y son como siguen. = Primo. Que de la entrada que se hará en todos los días que bailen, se sacarán siete duros, que percibirá la Empresa, co-

rriendo de su cargo el gasto del Teatro en la forma actual, y de lo restante, se harán dos iguales partes, que percibirá la Empresa, y la otra quedará a favor de los arriba contratantes y su compañía de bailarines. = Que el gasto del vestuario de los bailes vendrá a cargo de los bailarines, bien entendido, que si pudieran servir algunos de los vestidos de bailarines que tiene la Empresa, se les facilitará, como los cuiden bien, y pagando la compañía de bailarines al Sastre lo que cuesten las recomposiciones. = Que si ocurriese algún gasto para el adorno de los bailes, o sus pantomimas, se pagarán del fondo, sacando el importe antes de hacerse el reparto. = Que bailarán tres veces a la semana en los días que señalen los Ilustres Administradores. = Todo lo que queda convenido por los abajos firmantes. = Barcelona, 2 de agosto de 1784. = El marqués de Llió, Administrador. = Francisco de Novell, Administrador. = Antonio Narici. = Antonio Chanfenalli.» Vemos cómo lo llamado ahora «paredes» y «cerales» valía en junto siete duros. Que la compañía iba al cincuenta por ciento, «vestida». Y bastar otro cincuenta por ciento para cubrir los gastos de orquesta, elenco de declamación, y margen de ganancia.

Decía haber acaudillado Bianchi el primer conjunto regular conocido por los barceloneses. Alineáronse en torno a Bianchi, «compositor y primer bailarín serio absoluto», Josefina Espontoni, «primera bailarina seria absoluta»; Pedro Bedotti, Esteban Querubini, Josefa Longini y Clara Bogi, «primeras grotescas de perfecta

vicenda». Un primer bailarín «fuera de concierto», Santa Espontoni, bailarina de la propia categoría, y dos parejas subalternas. Al siguiente año — 1800 —, fué Bianchi substituído por Pascual Brunetti, ya conocido por una corta aparición en la temporada anterior. Margarita de Grandi, contratada como de «medio carácter», pasó, en defecto de una «primera», al puesto preeminente de la formación. Uno y otro, Bianchi y Brunetti, montaron en el decurso de sus respectivos mandatos buen número de piezas de su invención. Por los títulos, manifiestamente prometedores, se vislumbran el cañamazo y carácter de las obras. *Los amantes rivales*, *La inocencia perseguida*, *El marido infiel*, *Muerte de Dorlevey* y *Wisdan*, *El triunfo de Alejandro*, *La muerte de Arlequín*, *Diana y Endimión*, *Amintas y Silvia*, *Julieta y Romeo*, *La muerte de Norión vengada*, *Desembarco de Bonaparte en Egipto* o *La conquista de Alejandría*, *Lagislao rey de Hungría*, y otros de idéntico tenor.

El elenco, falto, según he apuntado, de primera bailarina, no respondió a lo que del mismo se esperaba. En descargo de Margarita de Grandi, elevada circunstancialmente a la importante plaza vacante, circuló Brunetti la siguiente alocución: «Esta aplicada bailarina, que hasta al presente ha estado executando la parte de segunda con aceptación y aplauso, se ve en la indispensable gustosa obligación de desempeñar interinamente la parte de primera. Su corto mérito, pocos años y pequeña esperiencia, podían llenarla de rubor al considerar que tiene de presentarse ante un público

para cuyo obsequio de que es tan digno, no alcanzara el talento más distinguido. Sin embargo, las muchas frecuentes ocasiones en que se ha dejado ver para merecer por medio del baile en la parte que le tocaba el agrado de la innumerable multitud de Espectadores, alientan su timidez, dan nuevo espíritu a su tierno pecho, y rápidas cuanto fogosas alas a su sentido corazón para sacrificarse en deseos, respirar los más ardientes anhelos, y ofrecer gustosa todas sus endebles fuerzas para acreditarse amoroso holocausto de gratitud, a fin de manifestar a cuantos hasta ahora la han favorecido, su infatigable ansia de desempeñar unas partes tan superiores a su corta habilidad, en agradar a sus benignos favorecedores y esperar la disimulen sus faltas.»

El negocio coreográfico anduvo esta vez de mal en peor. Brunetti llegó a ser reemplazado por un camarada del conjunto, ínterin era buscado un titular capaz de llenar el empleo vacío. Margarita de Grandi, víctima del corto mérito, pocos años y pequeña experiencia reconocidos por su director, fué cambiada por una «mademoiselle Aglé, venida de París», predecesora de los compatriotas de su especialidad llegados posteriormente a Barcelona. La primera compañía cabal de bailes italianos registró a la postre un fracaso, a desgrado de los buenos propósitos que animaron a sus componentes. Tan fuerte y decisivo, que estuvo el género cuarenta años sin dejarse ver. No por ello se manumitieron los actores españoles de la depreciación en que los espectáculos extranjeros les mantenían, y

a la que siguieron constreñidos hasta muy avanzado el siglo XIX. La postrera actuación de los bailes italianos coincidió con una Real orden de Carlos IV prohibitiva de las representaciones teatrales exóticas. Los Administradores del Hospital, curtidos en la tarea de sortear los inconvenientes interpuestos en su camino, encontraron el modo de soslayar el cumplimiento de la disposición. El público pudo seguir parangonando el mérito del drama italiano, por los gorgoritos. El del español, por el agregado de los bailes.

*

Cuarenta abonados al Principal se constituyeron en 1840 en Sociedad empresaria del teatro, a base de una aportación de mil duros por consorte. El agrupamiento, integrado por personas de reconocida significación ciudadana, estimó labor inmediata embellecer y restaurar la sala, necesitada de urgente remuda. Se pintaron el techo y el proscenio y se cambiaron por una barandilla corrida los balustres protectores del anfiteatro, con lo que se evitó que el barro de las botas que asomaban por los claros cayera a la cabeza de los ocupantes de los extremos de los bancos de platea. Se amplió el barco de la orquesta, y se substituyó el silbido del apuntador con una campana, menos estridente, y no hay que decir menos molesta. Se adoptó un sistema de bajar y subir las candilejas del proscenio todas a la vez por escotillón. Se cambió un tradicional telón de boca llamado vulgarmente «de las nodrizas», a causa de unas figuras simbólicas en el mismo repre-

sentadas, por otro simulador de un cortinaje, y se colocó un esbelto y majestuoso quinqué central. Fué la primera vez que se clavaron en algunos palcos perchas para colgar los sombreros y abrigos. La primera, también, que apareció en uno de aquéllos un espejo. La Sociedad, agobiada, apenas nacida, por un cúmulo de pleitos y conflictos jurisdiccionales, se desvaneció al esfumarse la última peseta. Por «vía de ensayo», y sin compromiso ulterior, añadieron los asociados a las compañías de verso y de ópera dos parejas de boleros y un conjunto de baile pantomímico francés, empeño considerable, habida cuenta que integraban este último, entre partes y figurantes, treinta y cinco personas, contando el director de orquesta, un escenógrafo llamado Luciano Penne, y dos maquinistas. Era primer mímico, director y bailarín Vicente Bartholomin. «Primera bailarina absoluta», Adela Bartholomin. Otra primera, Celina Petit. Correspondió al pintor, que sobre decorar la sala mejoró el alumbrado por medio de quinqués de aceite, abrir la era escenográfica romántica en Barcelona. La claridad de los quinqués, no vista hasta entonces, no menos que la entonación brillante infundida a las decoraciones, contrastaron grandemente con la opacidad y la monotonía que ajaban las presentaciones.

Mantuviéronse los bailarines franceses desde junio de 1840 a marzo de 1842. Alternando, no hay que decirlo, con dramas y comedias, óperas y con el baile nacional. Se presentó la compañía con el baile pantomímico en tres actos, *La joven tirolesa*, o *La vuelta*

a la aldea, compuesto por Bartholomin; musicado por Hipólito Gondoís, director de la orquesta. Se agregaron al conjunto los boleros españoles capitaneados por Ángel Estrella, ascendido a la siguiente temporada a segundo bailarín del cuadro francés, aumentado para esta nueva etapa con doce bailarinas españolas y una sección infantil de ambos sexos. Dió a conocer el elenco buen número de obras, entre las que contaron, *Azelia, o La esclava siria, Englantina, o El señor de la aldea, La encantadora, o El triunfo de la Cruz, La niña escocesa, o Los días de la abuela, y Una noche de Carnaval*, originales, todas, de Bartholomin. *Un baile de trajes, Una fiesta de caballeros en la Edad Media, Los molineros, o La cita nocturna, Un baile en el siglo xv*, y algunas más, pertenecientes a diversos autores.

Todo confirma haber corrido esta vez la prueba mejor suerte. El baile más celebrado parece haber sido *La lámpara maravillosa*, en tres actos, también de Bartholomin. Pieza, según indicios, magnífica; presentada como nunca se había visto. Con pasos y evoluciones a cual más vistosos y animados. Con agrupamientos de neto sabor artístico. Con una cifra de ejecutantes superior a la capacidad del escenario. Con cambios de luz, decorados y tramoyas que hicieron de *La lámpara maravillosa* la primera muestra de un género llamado a tener en Barcelona gran contingente de adeptos. En el apoteosis de la obra aparecía la Bartholomin inmóvil y con una pierna al aire, sobre una voluminosa esfera de cartón giratoria sobre su

eje. Caía, en tanto del telar una copiosa lluvia de papel dorado, color que tenía también la bola. En el primer plano de la escena, que representaba el espacio, se balanceaba el cuerpo de baile, personificador de genios sobre cuyas diademas ondeaba una llama de alcohol. Parte principalísima del éxito alcanzado por *La lámpara maravillosa* correspondió al escenógrafo, presentador, en una velada a su beneficio, «de un hermoso Panorama pintado representando París en el siglo XIX, visto desde las columnas del templo de Nuestra Señora, y que pasará por todas las modificaciones que pueden darle la luz del Sol, la del Crepúsculo, y, por fin, la de la Luna». ¡ Al fulgor, todavía, de las lámparas de aceite ! Al venir la compañía francesa era la ópera espectacular, inédita. Bartholomin dirigió y puso en escena *Le muta di Portici*, de Auber, primera en cinco actos vista por los barceloneses, habituados al repertorio llamado «bufo», cuyos argumentos no rebasaban, regularmente, los dos actos. Importaron también los franceses el *Paso Sterien* y la *Cracoviana*, piezas que incorporadas al acervo español, enraizaron en nuestros escenarios.

La compañía de Bartholomin se disolvió en los primeros meses de 1842. Parte de sus componentes pasaron al Teatro Nuevo, habilitado en la nave que había sido iglesia de los Capuchinos, donde está hoy la plaza Real. Otros, iniciados en los bailes españoles, aparecieron en distintos tablados locales. Las partes principales, con el director al frente, se trasladaron al Teatro de la Cruz, de Madrid. Baste a dar idea de

cómo los bailarines franceses se atemperaron al aire español, saber que Adela Bartholomin, primerísima figura, como he dicho, del elenco, bailó en cierta coyuntura el «bolero» con el primer bailarín Hipólito Monplaisir, «por una vez y tal como ha sido ejecutado en la Academia Real de París y en los principales teatros de Francia por la señora Dolores Serral y el señor Mariano Camprubí». Celina Petit ejecutó asimismo el «bolero» con Ángel Estrella.

Los bailarines catalanes rindiéronse, a partir de 1840, a las reglas de la coreografía francesa, secuela de la italiana. Se allanó el primero José Alsina, bolero en el teatro decano desde 1818 a 1830 y tantos. Actor subalterno además, durante un lapso. Bolero después, a secas y por toda la vida. Amigo íntimo de José Robreño, y como este constitucionalista, particularidad que en 1828 le valió un arresto «por motivos políticos.» Alsina profesó la cátedra de baile del Liceo de Montesión. De natural emprendedor, estableció en 1844 un centro de enseñanza para «señoritos y caballeros particulares». Después, una Academia infantil, cuyos alumnos exhibió en unas representaciones de *Los Pasatorcillos*, en el teatro Principal. Más tarde, una agencia de contratación de actores y bailarines. Director de la sección de baile del teatro de Gracia, al abrirse éste; maestro coreográfico, luego, del Circo Barcelonés. empolló, durante sus años de magistario, un número indecible de danzantes del uno y el otro sexo. Resalta, de entre su cometido pedagógico, haber compuesto, al mes justo de la presentación de los bailarines fran-

ceses en el Principal, un baile de argumento : *La burla vengada* o *Los aldeanos suizos*, ejecutado en el Liceo ; haber realizado el primero los bailables de *La redoma encantada*, estrenada poco más tarde en el propio teatro, al cual diera todavía otro baile pantomímico ; *Los quintos de Coimbra*, o *El Sargento Marco Bomba y el enano*. En 1861, última fecha alcanzada por mis notas sobre Alsina, acreedor a una más amplia referencia, compuso un baile de sociedad titulado *Los bomberos catalanes*, en la introducción del cual figuraban «los silbidos de los serenos y el ruido de las bombas». La conexión entre Alsina y la medula de mi historia está en que en tanto se afanaba para encerrar en el escenario angosto de Montesión el señuelo de *La redoma encantada*, correteaba por los alrededores de la iglesia de Santa Mónica un infante de diez años, llamado Ricardo Moragas, que en la obra de Hartzenbusch, precisamente, había de encontrar uno de los más sólidos pilares de su fama.

La simiente estaba echada. Las «sevillanas», «seguidillas manchegas», «boleras robadas», el «zapateado», convivieron en adelante con el *Paso Starien*, y la *Cracoviana*. Con lucubraciones extraídas de partituras sinfónicas u operistas. Tan pronto una página de Mercadante, como el «jaleo» del *Dominó noir* o «las boleras» de la *Lucrecia*. Cuando no, *Los majos del puerto*, *La rondeña*, o *El hidalgo burlado*, reminiscencias de los bailes franceses, asentadas en una diminuta acción mímica ejecutada por diez o doce parejas. Por los años que rememoro presentaban los

boleros regnícolas características especiales. Lucían, los más, retadores mostachos y el cabello a la romana, distintivo que llevó a decir a un diarista: «Los boleros catalanes podrían quitarse los bigotes y cortarse las melenas que tan ridículos les van con el traje andaluz, sin temor de que nadie desconociera su naturaleza.»

No volvió el baile extranjero hasta 1847 y 1849, años de la llegada al Liceo, primero, de una corta compañía francesa contratada para el estreno del teatro. En 1849, de otra más nutrida, presidida por Guy Stephan, figura estelar entre las bailarinas de su promoción. El elenco nacional liceísta, dirigido en la ocasión por Juan Camprubí, se adjudicó ya una parte considerable en los bailes pantomímicos. Estamos, cronológicamente, en los días floridos de Moragas, espectador de acontecimientos que el temor de tiranizar vuestra atención me inclina a tomar en bloque. Imposibles de escamotear, si revivimos los factores determinantes de su vocación.

El director, compositor y primer bailarín del conjunto aparecido en 1847 se llamaba Carlos Augusto Albert. La primera bailarina, Genoveva Albert Bellón. El director de orquesta, J. F. Bellón. Dejó el terceto familiar recuerdo de unos bailes titulados *Azulma*, o *El reino de las flores*, en tres actos; *La Rosière*, o *La fiesta de la aldea*, y *La Gypsy*, en dos actos cada uno, compuestos, como el primero, por Albert, y musicados por Bellón. *El diablo enamorado*, y *Amadís de Gaula*, o *El doncel del mar*, ambos en cuatro actos; *Gisela*, o *Las Willis*, en dos actos, y *Vol au vent*, en

un acto, de distintos autores, e igual que los tres primeros, discretamente interpretados.

Salió al año siguiente la Guy Stephan con el «baile fantástico», en tres actos, *Ondina, o La náyade*, al que siguieron *La esmeralda* y *El diablo a cuatro*, de la misma dimensión; los en un acto, *La estrella de Terpsícore en la tierra*, y *El delirio de un pintor*, amén de algún otro, realizados ya con luces de gas. Decorados en parte, como en la temporada anterior, por el francés Félix Cagé, afecto como Penne, a la escuela romántica promovida por los franceses Cambon y Philastre; sucesor de éste, en el Liceo. La Guy, tan excelente bailarina como actriz mima, se impuso a partir de la primera noche. «La señora Guy — se escribió — cautiva al espectador, pendiente del movimiento de la artista, dechado de gracia y naturalidad. Sus ademanes son sencillos y elocuentes. Sus dotes la permiten convertirse en cuerpo aéreo casi imperceptible; en sílfide mantenida en el aire cual finísima pluma.» La Guy, que se hizo también al baile español, trenzó unas «manchegas» con José Gispert y Alegría Constantí, ameritados boleros locales. Se atrevió y todo con un paso titulado *El olé sevillano*, popularizado por una no menos renombrada bailarina española conocida por «La Nena». Barrez, director del elenco, acomodó un bailable a la ópera *Los mártires*, de Donizetti. Corrían el Liceo y Principal por cuenta de una sola Empresa, lo que permitió a la Guy pasar del uno al otro teatro. Del Principal, a Madrid, donde coincidió con otras célebres danzantes llamadas

Soffa Fouco y Petra Cámara. Reapareció a poco en el Liceo. Años más tarde asomó todavía al Circo Barcelonés.

Unos sueltos periodísticos nos advierten cómo reaccionaban determinadas personas ante los bailes extranjeros. La presentación, en 1842, de dos jóvenes boleros en el Liceo, motivó el siguiente comentario, concordante con la opinión expresada sesenta años antes por la Administración del Hospital: «La salida de estos bailarines nos complació sobremanera, porque ya que haya de haber compañías de baile, bueno es que las formen piernas españolas, que al fin y al cabo, cuando el estudio las acompaña, nos parecen tan buenas como las del extranjero.» Siete años más tarde a propósito de la Guy Stephan: «Esos que llaman bailes franceses, todos vienen a ser lo mismo; a los cinco minutos de haberse levantado el telón hacen el efecto del cloroformo. Venga nuestro Camprubí con su «sinfonía de Mercadante, su «Malagueña», sus «Misceláneas» de bailes nacionales. ¡Brinco que te canta el Credo. Allí hay vida, hay movimiento, hay agitación, y no esos soporíferos solos, esos monótonos duos y tercetos, capaces de apurar la paciencia al mismo Job.»

Siguió a la Guy Stephan la bailarina española Manuela Perea, conocida universalmente por «La Nena», acabada de señalar. Trajo «La Nena» una cartografíaailable regional: *Los mozos juncales*, *El rumbo macareno*, *Las mollaras de Sevilla*, *El zapateado de Cádiz*, *La bailadora de Jerez*, *Los toreros de Chiclana*,

La rondeña, y otros de idéntica filiación, publicadores de la esencia de su arte. Sin rival en el género español, tormento de maestros y condenación de las reglas clásicas, fué «La Nena», congenitamente, artista originalísima. Torbellino, antes que bailarina. Imposibilitadora de cualquiera imitación. En su arte arrebatador entraban por mucho la improvisación y la fantasía. Tenía, no obstante, su mayor fuerte en los pasos de puntas, en la ligereza para ciertos saltos y en una gracia y apostura innatas. Vino con ella Manuel Pérez, prototipo, según todas las referencias, del bailarín andaluz. Suelto, elegante y natural; con la dignidad que al hombre corresponde en el baile. Como su compañera, tocador, además, de guitarra. Una pareja ideal. Pérez, separado ya de «La Nena» y avecinado en Barcelona, actuó repetidas veces como bailarín y director en los teatros Principal, Liceo, Circo Barcelonés y Campos Elíseos. Contó el primero en sus filas a Rosa Mauri, y fué profesor del Liceo al crear la Sociedad del Gran Teatro la Academia de baile.

«La Nena», desenvuelta, fascinadora, triunfó en toda la línea. Imagino que influiría no poco en la victoria la singularidad del ambiente teatral, inficionado, en el instante de la presentación de la artista, por una enérgica corriente andaluza. El conato escénico adquirió por los años de 1845 a 1865 proporciones inusitadas. Barcelona vivió durante aquellos cuatro lustros, por y para el teatro. Abriéronse el Romea, Circo Barcelonés, Odeón, Tívoli, Prado Ca-

talán, Variedades, Zarzuela, Tirso y Olimpo, sin contar otros escenarios menos importantes. Surgieron también numerosas entidades particulares provistas de las correspondientes tablas. El teatro brindaba al elemento joven nuevos veneros de recreación. Coincidió con el auge escénico cierta modalidad dramática reflejadora de la Andalucía agreste, manadera de salteadores, gitanos y contrabandistas. En los dramas y comedias de esta índole, de una aglutinación y superficialidad rudimentarias, impregnados de expresiones germánicas, era la civilidad simbolizada invariablemente en una persona principal, cuando no en un extranjero, denostados casi siempre por una chusma cuyas violencias refrendaban el trabuco o la navaja. El honor, la caballeridad y el coraje eran en los tales pergeños patrimonio de los rufianes. El cretinismo, la falsía y el temor, caudal de las personas honestas, pintadas con tintes aborrecibles. El ingenio polifásico de Carlos Arniches ofreció modernamente un atisbo de la especialidad, con el título de *Los Guafos*.

De entre cuantos comediantes rindieron aquí vasallaje al andalucismo, sobresalieron dos, llamados José Sánchez Albarrán y Esteban del Río. Había de ser, empero, José María Dardalla, egregio intérprete del género, iniciador y pregonador del mismo, quien lo elevase a la general estima. Dardalla, detentador, en el decurso de unos años, del favor y el entusiasmo públicos, se vió, con los actores de su compañía, aclamado en el teatro y en la calle por un sector importante de la sociedad barcelonesa. El aura de

semejante repertorio movió a la juventud fachendosa a copiar las maneras, la indumentaria y el peinado de los peles andaluces. Como otros modos escénicos vistos nacer y morir, pasó el folklore andalucista, con lo que volvieron las aguas teatrales a su cauce verdadero. No creo inverosímil que las circunstancias anotadas fortalecieran el triunfo de «La Nena», que, acomodándose al gusto imperante, salió como actriz en algún «juguete» de la especie. Encomiada, enaltecida cual pocas artistas de su clase lo hayan sido, volvió la bailarina tres o cuatro veces, sino apagado su rosado esplendor, desprovista del aliciente de la novedad. El hervor coreográfico que presidiera al surgimiento de Moragas tiene todavía un entronque: las apariciones, en 1855, de Sofía Fuoco y Petra Cámara.

Doy con esto por terminado el escrutinio introspectivo — mejor sería decir evocación fantasmal —, necesaria, según observaba al comenzar, antes de referirme a mi biografiado, resultancia de una impulsión ignota desconocida, o deficientemente revelada. Aserto, en cualquiera de los casos, de que nada acontece porque sí. De que ningún esfuerzo queda jamás en el aire.

* * *

Don Luis Moragas Pomar, celoso guardador de los recuerdos familiares, ha contado cómo sus abuelos, artesanos gerundenses, llegaron en 1837 a nuestra ciudad. Cómo vinieron con el matrimonio un respetable número de vástagos, entre ellos Ricardo y Tomás, éste, andando el tiempo, meritísimo pintor. El

señor Moragas Pomar ha ampliado particularmente la referencia. Ha dicho contar Ricardo, al venir los Moragas, siete años, y haberse instalado la familia en la calle de Montserrat. Ser, pues, esta vía, tan distinta entonces de como la vemos ahora, la en que pasara Ricardo la etapa de la pubertad. Ha informado igualmente sobre los precoces desenfados del niño, mandón y arrollador en los tratos con sus camaradas infantiles. Poseído de un prurito incontenible de asumir la batuta en todo, cualidad que le granjeó en el barrio no poca nombradía. De cómo tras siete años de alegre corretear fué recibido aprendiz en el taller de vidriería y hojalatería de Jerónimo Rull, en la calle de Lladó. Los pocos y someros pormenores impresos que de la juventud de Moragas nos han sido transmitidos le presentan como operario fundidor. Entre el testimonio de los deudos y las volanderas versiones periodísticas, huelga decir cuál aceptación es la más lógica.

Sin salirse de los antecedentes familiares, ha hecho parte don Luis Moragas de cómo percibió Ricardo los primeros síntomas de una habilidad que había de embargarle la existencia. De cómo se desenvolvía el adolescente para entrar de mogollón al teatro, donde, según costumbre, se daba un baile precedido de una pieza dramática. Los ojos de Moragas sondaban ya preferentemente los danzantes, cuyos juegos le embelaban. Tal llegó a ser su arrobamiento por el baile, que decidió iniciarse en las mañanas del mismo. Practicadas las averiguaciones conducentes a este fin, so-

licitó de un maestro llamado Antonio Biosca que le admitiera de educando. Contaba Biosca, domiciliado en la calle del Call, entre doce instructores de baile que en 1850 tenían establecidas academias particulares en Barcelona, cifra que para una población de 175,000 almas a que se elevaba entonces el censo, no está del todo mal. Colega y contemporáneo de Biosca, era don Mariano Vilanova, padre del costumbrista Emilio. Es de advertir que los profesores de baile agrupábanse por las fechas en una especie de gremio o cofradía, cuyos servicios estimaba imprescindible toda familia medianamente acomodada. Añado por mi cuenta, concretándome a Moragas, la posibilidad de que figurase entre los pelotones infantiles adiestrados por Alsina y sacados por éste a escena las veces que le era dable. Por lo demás — y cedo nuevamente la palabra a don Luis Moragas —, costearía el neófito las lecciones con lo que escatimase del dinero que para pagarse el almuerzo percibía de su madre. Tenía Moragas por aquel tiempo las piernas ligeramente arqueadas, inconveniente que hubo de advertirle el profesor. Prometió el muchacho subsanar el defecto, de existir remedio para ello. Asesorado por Biosca, se entregó, durante seis meses, a severos ejercicios gimnásticos, con lo que recobraron las zancas la indispensable verticalidad. En este momento, que todo hace suponer entre los años 1846 y 1848, aprendió con Biosca los rudimentos del baile español.

Antes que a la ciencia del maestro, cedería Moragas al embrujo que para él fueron los bailes pantomímicos

franceses que, conforme va dicho, actuaron, desde 1847 a 1850, en el Liceo. En los que salió de comparsa, o de figurante. Es fácil, cuando se tienen trece años, colarse por la puerta excusada de un teatro. Cuando sobre bordear la veintena se vive con estrechez y se quiere dar curso a una pasión, no hay más remedio que coger la oportunidad por los cabellos. Antes que un recurso solazoso, buscaría Moragas, con su acercamiento a los franceses, pretexto para ahondar en una revelación que le tenía en perpetuo vilo. Cualquiera observación durante los ensayos — la modestia no exime a los «extras» coreográficos del deber de acompañar los movimientos —, el menor consejo, digo, sonarían en el interior del neófito como una lección profunda, merecedora de gratitud. Se ha dicho haber recibido lecciones de las dignidades venidas con la Guy. Pongamos que las vería de cerca, y que no pasaría la enseñanza, en el mejor de los casos, de las advertencias colectivas.

Moragas, que, incitado por el exponente galo, estudiaría con más ahinco, se presentó en 1852 en el Liceo como bolero de fila, para no reaparecer ya hasta 1859, ungido primero y director. Durante este período, que podríamos llamar formativo del artista, le han sido asignados, bien que con razones no concluyentes, diversas residencias. También este extremo ha sido cumplidamente aclarado. En los últimos años de su vida tuvo Moragas un sobrino estudiante en París. Para socorrer quizá a éste en una ráfaga de pesimismo, le escribió cierta vez recomendándole tesón.

Moragas ofrécese en la carta como ejemplo de firmeza. «Yo — decíale —, salí de España a los veintitrés años, y debuté en París, suceso que me animó a perseverar en mi propósito de conquistarme un nombre.» Añade: «Pasé en París muchos trabajos, pero salí adelante a fuerza de constancia. Mucho me aliviaron los contratos para América y Londres, adonde pasé en 1854 y 1855. Marcaron el comienzo de mi carrera artística.»

Vino Moragas, en el sobredicho año 1859, al Liceo, con «La Nena», tras haber recorrido la pareja diversas capitales extranjeras. Se presentó con una composición suya titulada *Celos y calidá*, seguida de otra, también suya, *La hija del Guadalquivir*, centón, como la anterior, de aires nacionales, en buena parte andaluces, conformes con el sentir y las preferencias de la bailarina, de la que se dijo no haber perdido sus atractivos irresistibles. Alabáronse en Moragas la prestancia, distinción y arrojo en las triples vueltas de cuerpo en el aire; sus elevados saltos y la celeridad de los trenzados. Cumplido el deber de cortesía para con la compañera, salió Moragas por su renombre de «inventor». Compuso al efecto un baile pantomímico, *El Carnaval de Venecia*, primero de una serie en los que la coreografía se entreveraba con un tema dramático. Cuantos recordaban los bailes franceses pregonaron unánimes el talento y exquisito gusto de Moragas, tan notable bailarín como competente director. Intervino en *El Carnaval de Venecia* «La Nena» «pese — se hizo constar —, a no ser este baile del género especial de la artista». Tomó también parte Eduardo Torres,

juvenil bailarín, cuyo nombre asoció Moragas al suyo cuantas veces apareció en Barcelona. Al que cedió la primacía cuando, por declinación física, renunció a los volteos.

Sería arduo detallar las actuaciones de Moragas, ubicado esta vez en el Liceo hasta abril de 1860. Sucedió a «La Nena», partida con anterioridad a esta fecha, María Edo y Adela Guerrero, primeras, respectivamente, en los géneros extranjero y español. Intérpretes de nuevos bailes pantomímicos llamados *La contrabandista de rumbo*, y *La perla de Oriente*, la música de los cuales, lo propio que la de *El Carnaval de Venecia*, escribió Nicolás Manent. Bastaron a Moragas, para afirmar ante el público del Liceo su fina percepción de la gracia y originalidad, amén de los bailes dichos y algún otro de menor importancia, los bailables operísticos, así como las magias *La redoma encantada* y *El diablo de plata*, en uno de cuyos cuadros de esta última, llamado «El infierno de los jugadores», combinó, en sucesivos y deleitosos movimientos, los palos de la baraja, las fichas del dominó, los dados y las monedas. Viene a tono una observación: Recuérdense cómo los comediantes de verso se dolían, en 1780, de ser preteridos por la ópera y el baile. Las creaciones de Moragas dábanse en el Liceo entre los penúltimo y último actos de un drama, o comedia: *El tejado de vidrio*, pongo por caso, o *La calle de la Montera*.

Después de la primera vigencia, estuvo Moragas en el Liceo en 1865, 1868, 1869, 1882 y 1887. Hasta

1869, fué siempre «primer bailarín absoluto del género español y maestro compositor y director en ambos géneros». En lo sucesivo, solamente «maestro compositor y director». Tuvo ocasión, a través de aquellos años, de coadyuvar al buen éxito de algunas óperas, de un modo especial a los de *La Africana* y *Don Carlos*. Hizo la Empresa para la primera cuanto humanamente cupo para desbordar la presentación de la Grande Ópera, de París. Decoraciones y trajes nuevos, vendidos éstos, en número de cuatrocientos, del teatro Scala, de Milán. Quiso que en el buque del acto tercero, construído en la platea del Prado Catalán, maniobrasen hasta doscientos tripulantes, avivados a la hora del asalto por el estruendo de la artillería. Que el manzanillo del segundo cuadro del quinto acto abarcase la totalidad del palco escénico. Acrecentó el cortejo Real, en el episodio de la coronación, con mayor número de coristas y comparsas que de ordinario; con treinta y dos bailarinas y dieciséis bailarines vestidos, como el coro, con riqueza y magnificencia desacostumbrados. Aumentó la orquesta. Hubo noche en que el prelude de violines del quinto acto se repitió hasta cuatro veces. Los preparativos para *La Africana* suscitaron durante dos meses encendidos comentarios. La realidad confirmó a su hora cuanto oficial y oficiosamente se había propalado. El éxito borró el recuerdo de *El Profeta*, estrenado tres años antes con idénticos preliminares. Un rayo luminoso, proyectado en los actos tercero y quinto con un aparato Daumont, ensayado previamente en un terrado del pasaje de Ber-

nardino, fué confundido con la luz eléctrica. Moragas, absolutamente desentendido de lo que en París se hubiese hecho, montó para el cuarto acto una danza característica, contadora entre los mayores alicientes de la obra.

Idéntico criterio le guió cuatro años más tarde para el estreno de *Don Carlos* primera realización de Soler y Rovirosa para el Liceo. Primer encuentro, también, de los dos genios llamados a fundirse en el tiempo y en el espacio; a imprimir a sus lucubraciones comunes un sentido estético muy por encima de la anécdota elemental. Soler, acabado de llegar de su segunda y última incursión por los grandes obradores parisienses, pintó con Mariano Carreras seis decoraciones para *Don Carlos*, anunciado como «de gran espectáculo y exornada con todo el lujo y esplendor que su aparato reclama». Como antes, recabó Moragas de la Empresa un amplio voto de confianza, requisito al que don José de Majarrés, hombre de letras, historiador y arqueólogo encargado de la dirección escénica se avino con repugnancia. Obtenido el valimiento, montó el coreógrafo para el tercer acto un baile alegórico, que tituló «de las perlas», en el que mezcló náyades, tritones, perlas blancas, coloradas y negras, conchas y cuernos marítimos. Adezado todo con plásticos agrupamientos y caprichosas combinaciones. Para remate, un semiapoteosis, en el que la «perla peregrina» emergía del agua dentro de una concha. Al tercer ensayo del baile abrazó Manjarrés a Moragas, al tiempo que le proclamaba

maestro de maestros. Nadie crea, empero, que necesitase Moragas de la tramoya para hacerse aplaudir. Su musa prodigiosa suplía fácilmente los artilugios escénicos. Las cintas colgantes de unas panderetas, unos chales, unos corpiños, una sobrefaldas, unos capacetes, unas rodelas de opuestas tonalidades, unos medios aros recubiertos de flores le bastaban para conseguir variados juegos y contrastes policromos.

Dijo Soler en un recordatorio de su intervención en el estreno de *Don Carlos*, haber padecido más con la comparsería que con las decoraciones. Contó la siguiente historieta, con la que cierro la evocación: Afirma el escenógrafo ser por aquel tiempo muy difícil encontrar mujeres para las figuraciones. Fracasadas las diligencias del jefe de comparsería, acudió Soler a sus amigos artistas, quienes le proporcionaron una modelo muy en boga llamada «La Zuavo», joven despierta y animosa, que facilitó el modo de llenar el cupo necesario. Añade que, como de costumbre, llegaron los trajes poco antes de la representación. Que a punto de comenzar el acto manifestó Moragas negarse las figurantas a salir. Corrió Soler al vestuario y encontró la tropa femenina en plena insubordinación. Inquirió la causa, y la más resuelta, ya entrada en años, alegó ser los trajes harto ligeros para exhibidos. Suplicó Soler en tono conciliatorio. La mujer, que amparada en el pudor colectivo mostrábase cada vez más irreductible, fué perdiendo terreno según reforzaba el pintor la argumentación. Alegó al fin la comisionada que por seis reales no que-

rían comprometerse. Comprendió entonces Soler el origen del motín y del recato, y ofreció a las insurrectas media peseta más. De forma, hace constar, que la hoja de parra fué tasada en dos reales.

Volvamos a Moragas, que sobre haber casado ya por este tiempo con una segunda bailarina llamada Eusebia Curriols, hermana de una bien conceptuada cantante zarzuelera, Cristina, en sus comienzos actriz de verso y también bailarina, tenía efectuados su segundo y tercer viajes a Londres, donde, a parte el de que sabemos por la misiva cursada al sobrino, estuvo en 1858 con «La Nena». De cuyo teatro Real fué director en 1862. Pasado por tercera vez a Madrid y por primera a Italia, quedándole todavía margen para dar a fines de 1862 y primeros de 1863 una tanda de representaciones en el Circo Barcelonés, de pareja con una primera bailarina barcelonesa llamada Julia Ferrer, ágil, suelta, limpia en las evoluciones y segura de puntas. Para hacer el verano de 1865 en los Campos Elíseos, ir en 1867 a Palma de Mallorca, y enseñar en el decurso de este mismo año el minueto a un número de señoritas de distinguidas familias barcelonesas, que lo bailaron privadamente en la Octava del Corpus. Para iniciar también en la mazurca y la gavota a algunos «pollos» que, como Eusebio Güell, Nilo Fabra, Gonzalo Serraclara y Tomás Padró, habían de ser luego conocidísimos. Para volver antes de 1870 a los Campos Elíseos, bien ya que como director solamente, y en 1872 al Circo Barcelonés, cuya Empresa formó una

compañía lírica catalana y otra de bailes de espectáculo. En la ocasión creó Moragas unos bailes para las zarzuelas *De Sant Pol al Polo Nord* y *Les cent donzelles*.

*

Llegámos, cronológicamente, al gran momento de Moragas. El comprendido entre 1873 y 1876, años en los que Alberto Bernis tuvo la Empresa del Principal. Joven, animoso y desprendido, juntó Bernis a sus designios a Soler y Rovirosa, a Rafael Calvo y a Moragas, jóvenes también los tres y fantaseadores; poseídos, además, de un fuerte encendimiento creador. En torno a Rafael Calvo, Elisa Boldun, Ricardo Calvo y Donato Jiménez, reavivadores de los repertorios clásico y romántico. Lope, Moreto, alderón, Zorrilla, Hartzenbusch, Bretón, Tamayo, Ayala sucediéronse por aquel tiempo en el cartel. Elisa Boldun, venida antes de actriz joven con Matilde Díez, se doctoró en la coyuntura primera dama.

La imaginación y el entusiasmo, la retentiva musical y el instinto del color, cuantos dones, en fin, eran el fondo de Moragas habían alcanzado en 1873 la máxima perfección. Su técnica madura y depurada, superior en múltiples aspectos a la de los más célebres maestros franceses e italianos, allegaba por las fechas una sobrecargada sucesión de éxitos. Comedido, afable y templado, pese a un inextinguible fuego interior, daba el coreógrafo la sensación de producir sin el menor esfuerzo. Solamente si después de estudiada una obra, de echados los cálculos

y trazado el plan a seguir se pretendía alterar su pensamiento, cambiaba la moderación y suavidad en aspereza y acometimiento. No digamos si pareciendo envolver la modificación una merma de su autoridad, barajaba en el asunto el amor propio. En ambos casos surgía el párvulo de la calle de Montserrat: «O me reconocéis por capitán, o no soy de la partida.»

Con los ilustres cofrades citados, a los que se unieron José Planella, Mariano Carreras y Eusebio Planas, laboró Moragas desde diciembre de 1873 a enero de 1876. Los años que podemos llamar muy apropiadamente, «de las magias», el reflejo oral de los cuales llegamos aún a percibir. Dió Bernis, sucesivamente, *La almoneda del diablo*, *Los polvos de la madre Celestina*, *La redoma encantada* y *La magia nueva*, pre-nuncio, las dos primeras, de *La redoma*, convenientemente remozada por Hartzenbusch. Para la que pintó Soler hasta una veintena de decoraciones. Para la que Joaquín Manció, expertísimo maquinista, construyó durante meses los artefactos más inverosímiles. Soler, que habilitó para obrador el salón de los Campos Elíseos, trazó también los figurines, la versión de los cuales fué confiada a Pelegrina Malatesta. La música de los bailes, a Juan Goula. *La redoma*, ignorada o poco menos por la generalidad del público, se acompañó de una propaganda extraordinaria. Entre los recursos reclamistas de que se echó mano contaron unas tiras de papel fijadas en las esquinas, con un nombre en cada ejemplar de uno de los figurones de la farsa. El pro-

cedimiento, que hoy tendríamos por pueril, constituyó entonces una innovación.

Hubo ensayos parciales en dos o tres teatros a la vez. Para proceder a los de conjunto permaneció el Principal cerrado tres días, suficientes para elevar al cubo la curiosidad fabricada alrededor de la reposición, anunciada al principio como estreno. Para dar a la generosidad un tinte de despilfarro, fueron primeros en el reparto Elisa Boldun, Rafael y Ricardo Calvo, Donato Jiménez y Domingo García.

Aunque los espectáculos que precedieron a *La redoma* parecían haber agotado las disponibilidades asequibles a pintores y coreógrafos, consiguieron Moragas y Soler dar novedad a los numerosos cuadros de la obra. Imprimir, sobre todo al conjunto, el matiz artístico popular grato a doctos y profanos. Causaron sensación, entre otras, una vista de Madrid desde los tejados y la cueva de Barahona, en el primer acto; un telón corto y una entrada a los infiernos, en el segundo; la vista de cierto castillo llamado «de la cabeza encantada», en el tercero, y un jardín con su pajarera, en el cuarto. Coadyuvó al efecto de los telones la fantasía y riqueza del indumento, de rigurosa propiedad histórica. En el capítulo de la tramoya, la explosión de una mina y voladura del citado castillo «de la cabeza encantada», en el tercer acto.

Moragas compuso para *La redoma*, entre otras piezas tanto o más importantes, un baile de diablos para el final del primer acto. Dos minuetos — uno deliciosamente resuelto por Goula — en el segundo

acto, y otro de cosacos, para el cuarto. Para remate del segundo, una soberbia y llamativa danza de conjunto. Unas hilarantes evoluciones a cargo de una manada de monos interpretados por un equipo de niños de la Casa de Caridad, en el tercero, y un baile en cuatro cuadros, como conclusión del espectáculo. Uno de los cuadros, simulador de un baile pajaril en el jardín y pajarera dispuestos por Soler. Ataviadas las dos primeras bailarinas con sugestivos disfraces de canario. Nada dice el encanto y complacencia del público como haber conseguido *La redoma* ochenta y tantas representaciones en el decurso de la temporada. De llevar, a primeros de enero de 1876, doscientas cincuenta representaciones entre Barcelona y Madrid, a cuyo teatro Circo fué trasladada con el reparto y atuendo aquí tan justamente celebrados. Bernis pasó también *La redoma* a Valencia. Más tarde, a Cuba y Estados Unidos, con el título *Castillos en España*.

Después de reproducida *La pata de cabra* con decorados de Soler, Planella y Carreras, con figurines de Planas y música de Cosme Ribera, llegó la vez a *La magia nueva*, original de Ramos Carrión y Carlos Coello, y la música de Goula. Con veinticuatro decoraciones de Soler y otros tantos bailables de Moragas. Del texto declamado se encargó ahora una compañía presidida por José Mata, portador de *La esposa del vengador*, primera obra de Echeagaray llegada a Barcelona. En *La magia nueva*, concebida para deleite de la vista y del oído, alcanzaron el ornato y plasticidad un plano inconcebible. Se dijo que la suntuosidad de

los trajes y decoraciones, el agrado de los bailes y el rigor histórico de los enseres excedían a los de *La redoma*. Pese a ello, no compensó el resultado el esfuerzo artístico y económico efectuado para llegar al estreno. Por iniciativa propia o por sugerencia, en parte, de Soler, presentó Moragas en *La magia nueva* una sarta de composiciones en las que lucieron principalmente cuatro grandes bailarinas italianas, llamadas Malvina Cavallazzi, Antonieta Dall'Éra, Angelina de Bergna y Catalina Bereta. Sobresalieron de entre el caudal coreográfico, al que, como al compuesto anteriormente subrayado, no me está permitido referirme no siendo en abstracto, un poético y primoroso «baile de las flores», en un invernáculo, y un «país de los niños», con muñecos de cartón y madera, tocadores de tambor; soldados de plomo, y una turbamulta de juguetes animados al compás de una música grotesca. Emplazados por Soler en un bazar maravillosamente ejecutado. Reflexionen los descubridores de mediterráneos teatrales sobre los tumbos que los «juguetes animados» han dado por los escenarios revisteriles, desde 1876. Y sobre el dinero gastado desde entonces para alcanzar hibridaciones de las viñetas acabadas de esbozar.

Apuntaba la posibilidad de influir en el ánimo de Moragas el dictamen de Soler. Conviene a este respecto añadir que la amistad y la comunión entre los dos ingenios se hizo hermética y terminante, al extremo de confundir el pensamiento y las indicaciones mutuas. La compenetración dificultó no pocas veces discernir a cuál de ellos correspondía la paternidad de un truco,

un detalle o escena aplaudidos, y que seguramente idearían los dos. Al correr del año 1876 dirigió Moragas los bailables de *Aida*, estrenada aquel año; decorada por Soler y Planella; concertada y dirigida por Goula, y presentada por Bernis con el derroche que comenzaba a serle habitual.

Acuden a los puntos de la pluma dos consideraciones que no puedo soslayar; de tipo administrativo una; de carácter escenográfico la otra: En 1885 aparecía Bernis deudor al Hospital, por diversos conceptos, de 670 pesetas, en garantía de las cuales dejó a la Junta del mismo el decorado de *Aida*, que puso en venta, y con cuyo producto pensaba cancelar el débito. Formaban el decorado una sala egipcia con su forillo, cuatro bastidores y dos bambalinas. El templo con un telón, tres rompimientos y cinco tarimas, tres fermas, una escalera, dos columnas y una armazón de practicable, para el cuarto acto. Una plaza egipcia compuesta de un telón, tres bambalinas, ocho bastidores, dos fermas, un trono, dos escaleras, una rampa y tres capiteles. Según tasación ordenada por los Administradores del Hospital, valía el decorado, de cederse como desecho, 1,695 pesetas. Vendido como servible, pues estaba en excelente estado, 3,000 pesetas.

Inmediatamente después de los resonantes éxitos logrados por Soler y Rovirosa entraban en Barcelona, por el mismo teatro Principal, los primeros decorados de papel. Vinieron con una compañía de opereta italiana llamada de María Frigerio, cuyo era el nombre de la primera tiple. Siguió a la Frigerio, casi sin solu-

ción de continuidad y en el propio Principal, una compañía coreográficopantomímica, también italiana, portadora del consiguiente decorado de papel.

En 1875 trasladáronse Bernis, Moragas y Soler a Madrid, en cuyo teatro Circo, arrendado por el primero, dieron *La pata de cabra* y *La redoma encantada*. Moragas enfermó de cierta gravedad en Madrid, por lo que hubo de demorar el regreso. Con el pie forzado que eran las decoraciones de *La magia nueva*, cuyo libro se estimó harto flojo para Madrid, escribió Felú y Codina otro, titulado *El testamento de un brujo*. A la tercera representación de la obra de Felú ardió el Circo, suceso que sumió a Bernis en la inopia. Pasada la catástrofe, estuvo Moragas en el Circo Barcelonés para los bailes de una «rondalla fantástica», del mismo Felú, titulada *Lo pont del diable*, en la que actuó Rosa Mauri. Pasó del Circo a los teatros Buen Retiro y Real, de Madrid; efectuó una excursión a provincias y regresó a Barcelona llamado por Adolfo Brugada, empresario ahora del Principal; apareció en el Buen Retiro y pasó luego al Principal, donde, en cumplimiento del encargo recibido de Brugada, presentó un nuevo baile «mímico fantástico», titulado *Clorinda*, primera de las tres grandes máquinas inmortalizadoras de su nombre y con las que puede decirse haber puesto fin a su carrera.

Resultó *Clorinda*, decorado también por Soler y musicado por Manent, otra potente manifestación de la pericia del coreógrafo, único en urdir los más complicados y vistosos acoplamientos; sin rival a la hora

de hermanar el arte con la fantasía. Conservo de la niñez memoria de una tarja de almanaque representadora de un contrabajo recortado, en cuya mitad del mástil asomaba una grotesca cara de hombre. Las piernas, arqueadas, salían por el cordal. Los brazos, por las escotaduras. Tenía en una mano el arco y pulsaba con la otra las cuerdas. Una estampa risible, cuyo fondo no podía entonces imaginar. Supe, pasados muchos años, ser el cromo trasunto de uno de los elementos salidos del estro de Moragas para *Clorinda*. Entre los episodios más ocurrentes del baile y que mayor impresión causaron, contó, en efecto, el hallazgo felicísimo que fué una comparsa de contrabajos, violoncelos y trombones en movimiento y ejecución, fehaciente prueba de la lucidez y originalidad del artista, reintegrado al año siguiente al Principal, donde el clamoreo levantado por *Clorinda* no llevaba camino de amenguar. La fuerza impelente de Moragas, prendedora en cuantos operaban a sus órdenes, permitió a éste poner entre sus dos estadas en el Principal los bailables de *Lo barretinaire*, revista de Felú y Codina y el maestro Pérez Cabrero, estrenada en el Tívoli.

Sin tiempo para reponerse del esfuerzo realizado en *Clorinda*, dieron Moragas y Soler en el Tívoli un nuevo alarde de capacidad con otro «baile fantástico» en seis cuadros, de ambiente índico, titulado *Lohókeli*, musicado por Güelfo Mazzi, primer violín de la orquesta del teatro. A los infinitos recursos de que en el decurso de la presente apología se han hecho mérito, añadió el coreógrafo unos episodios por demás cautivadores,

entre los cuales sobrepujó en visualidad una típica caería del tigre, atrayente en grado sumo. Cautivaron no menos en este baile un llamado «paso de las dagas» y una combinación rítmica mezclada con las percusiones de unas piedras que a manera de los antiguos sistros hacía con las manos el cuerpo de baile. Se conceptuó *Lohókelí* el más completo espectáculo de su clase presentado en Barcelona. La que se dió en llamar «polca de las piedras» ganó los salones de baile y las casas particulares. Para descansar, pasó Moragas a Madrid, en cuyo teatro Español montó los bailables de una magia titulada *La cola del gato*, y de Madrid a nuestro Liceo, para la temporada de 1882-83.

En 1884, a caballo sobre una cuarentena de obras sin contar las magias y las óperas, ofreció la creación última y decisiva. Un espectáculo en once cuadros, *Parthénope*, con otras tantas decoraciones de Soler y música del susomentado Mazzi. Correspondía el título a una supuesta sirena sepultada en el golfo de Nápoles. Aprovecharon Moragas y Soler la circunstancia de correr *Parthénope* los cuatro elementos y casi las cuatro partes del mundo en busca de sitio donde posarse, para estrujar el folklore europeo y americano. Moragas, creando danzas, desfiles y apiñamientos a cual más sorprendente y agradable. Acumulando Soler paisajes, vestidos y trofeos. Dando uno y otro libre curso a su inspiración desbordada. Fué parecer unánime que en punto a riqueza, brillantez y variedad superaba *Parthénope* a *Lohókelí*. Un cuadro bautizado «del mar», con el fondo y superficie del mismo, con sirenas mon-

tadas en delfines y caballos marítimos, dejó suspenso al público. Con *Lohókeli* y *Parthénope* vieron Moragas y Soler sus nombres llevados en andas. Al año siguiente, como si nada hubiese pasado, expresó modestamente el coreógrafo su repertorio de primera hora en el no menos modesto teatro del Buen Retiro. Salió después para Portugal, Milán y Torino, en cuyo teatro Regio de esta última ciudad dió a conocer diversas composiciones, entre las tales *Parthénope*, con las decoraciones, vestuario y atrezzo de Soler. Más tarde a París, contratado para el Eden Teatro. Vino otra vez al Liceo y embarcó a poco para Buenos Aires, donde, con el tramoyista Manció y el actor Pedro Riutort, presentó *La redoma* y *La almoneda*. Llegó a Barcelona en vísperas de la Exposición Universal, acontecimiento que indujo a don Ignacio Elías, empresario de los teatros Tívoli y Novedades, a contratar para el segundo un elenco coreográfico pantomímico italiano que se presentó con un baile de gran estilo, llamado *Excelsior*. Moragas repuso en el mismo Novedades su *Lohókeli*, con aplauso y admiración de los colegas extranjeros.

Le fué conferida nuevamente la dirección del cuerpo de baile del teatro Real, que mantuvo hasta la hora de la muerte, ocurrida en 16 de diciembre de 1899. En Madrid enseñó a bailar a buen número de jóvenes aristócratas. Al cumplir Alfonso XIII siete años, le designó la Regente profesor de baile de sus hijos.

Por lo que a mí respecta, va el recuerdo de Moragas a 1892, año del estreno en Eldorado de un acto, en cuatro cuadros, escrito por Molas y Casas y el maestro

Cotó, con el título de *Jules Vert y Compañía*. Moragas, que guardaba en la cartera unos bailables, presentó éstos a Molas, quien basó en los mismos una obra de espectáculo. Tengo presente haber visto en la misma a la primera bailarina Amalia Monroc, actual profesora de las clases del Liceo.

La empresa de Novedades repuso en 1895 *La redoma*. Ensayaron los bailes Miguel Muñoz y Paula Pamies. Muñoz había actuado como «primero» en *La redoma* y *La magia nueva* en el Principal, en los días esplendorosos de Alberto Bernis. Paula Pamies salió en el Liceo y en el Tívoli, siendo director Moragas. Uno y otra dedicaron la función a su beneficio al maestro, despedido de sus conciudadanos en 1896. La Empresa de Novedades desempolvó a primeros de este año, *Urganda la desconocida*, ilustrada en la ocasión por Juan Francisco Chia, Miguel Moragas, Mariano Carreras y Luis Labarta. Escribió la música Ricardo Giménez, director de la orquesta del teatro. Puso los bailables Moragas, el nombre del cual apareció la última vez al pie de unas composiciones tituladas *Un sueño de amor* y *El beso*, representadas a fines de verano en el Jardín Español.

Al planear las tres grandes producciones citadas, había pasado Moragas, hacía mucho tiempo, a ser «el señor Ricardo», indiscutido e indiscutible. Admirado y obedecido por los compañeros de profesión, que relegando antagonismos y categorías corrían a ocupar el lugar que él les asignaba cuantas veces requería su concurso. Respetado por cuantos elementos tenían

alguna conexión con la vida teatral. Su afán de saber, nunca satisfecho, le llevó a estudiar las artes suntuarias. A penetrar la historia y la arqueología. A adestrarse en la mímica, la esgrima y la acrobacia. En el dibujo y la pintura e incluso en la mecánica, cuyos secretos le desvelaron muchas veces. Consiguió expresarse en tres idiomas, además de los dos connaturales. Laborioso, metódico y ponderado, compendió en la esfera privada las peculiaridades anejas al menestral barcelonés. Profesionalmente, sumó un nombre a la lista de nuestros autodidactas preclaros.

Agradecemos al Instituto del Teatro la iniciativa felicísima que ha sido emplazar bajo el signo de Moragas las clases cuya apertura celebramos. Haber sacado al maestro del subterráneo donde su individualidad supereminente estaba a punto de esparcirse. El deseo, sobre todo, de que la nueva cátedra, sujeta, como es lógico, a las directrices, el color y la trama decretadas por el tiempo, mantenga sustancialmente nuestra luminosa tradición coreográfica teatral.

Concluyo la síntesis. Una aversión ingénita al tópico me veda lamentar que, como de los actores cuya personalidad necesitamos escrutar de vez en cuando, no tengamos de Moragas imágenes más sugeridoras que las nebulosas referencias orales, reparadoras solamente en parte.

OBRAS ORIGINALES DE MORAGAS POR EL ORDEN
Y AÑOS EN QUE FUERON ESTRENADAS O REPRESENTADAS POR PRIMERA VEZ EN BARCELONA

Liceo :

- 1859 : *Celos y caliá; La hija del Guadalquivir; El Carnaval de Venecia; La contrabandista de rumbo; La seductora; La academia de baile.*
1860 : *La perla de Oriente; Las delicias del Betis; Las boleras del hechizo.*

Circo Barcelonés :

- 1862 : *Apolo en el templo de Terpsicore.*
1863 : *Las galas del Cinca; Los bufones; La fascinación.*

Campos Elíseos :

- 1865 : *La mascarita; Las Náyades.*

Liceo :

- 1865 : *Baile Oriental.*
1866 : *La mesinesa; El Jig; La inocentada.*
1868 : *Las hijas del lago; Mabilie en 1860.*
1869 : *El ramo de azucenas.*
1870 : *Una escuela de baile.*

Circo Barcelonés :

- 1873 : *La jardinera; La currilla.*

Buen Retiro :

- 1879 : *El país de las mariposas.*
1880 : *Sorpresa y engaño; Las odaliscas; Gilda.*

Principal :

- 1880 : *La garbosa Cachí.*
1881 : *Corinda.*

Tívoli :

- 1882 : *Lohókeli.*
1884 : *Parthénope.*

Buen Retiro :

1885 : *El patinador prusiano; Las boleras del pavoneo.*

Jardín Español :

1896 : *Un sueño de amor; El beso.*

COREOGRAFÍA DE LAS MAGIAS

Liceo :

1859 : *La redoma encantada; El diablo de plata.*

Principal :

1873 : *La almoneda del diablo; Los polvos de la madre Celestina.*

1874 : *La pata de cabra.*

1876 : *La magia nueva.*

BAILABLES OPERÍSTICOS

Liceo :

1859 : *L'assedio di Leida.*

1866 : *L'Africana.*

1870 : *Don Carlo.*

Principal :

1876 : *Aida.*

TEATRO DE VERSO Y ZARZUELAS

Liceo :

1860 : *El mal apóstol y el buen ladrón.*

Circo Barcelonés :

1872 : *De Sant Pol al Polo Nort.*

1873 : *Les cent donzelles.*

1877 : *Lo pont del Diable.*

Tívoli :

1882 : *Lo barretinaire.*

CATÁLOGO

DE LA EXPOSICIÓN DE RECUERDOS PERSONALES
DE RICARDO MORAGAS CELEBRADA EN EL INSTITUTO
DEL TEATRO E INAUGURADA EL 1.º DICIEMBRE 1945

- Retrato fotográfico de Ricardo Moragas. 1860 (8696).
Retrato de Ricardo Moragas, hacia los últimos años de su vida. (Facilitado por don José Artís.)
Grabado de Ricardo Moragas, publicado en una revista y reproducido de una fotografía (8699).
Seis fotografías de Ricardo Moragas en la obra *La Maja de rumbo* (8701).
Retrato de Ricardo Moragas representando al artista en una de sus interpretaciones coreográficas. Dibujo al lápiz y a la aguada, ejecutado por su sobrino don José Moragas. (Donativo del doctor don Luis Moragas.)
Retrato de Adela Guerrero, bailarina de la compañía de R. Moragas. Fotografía (8865).
Retrato de la bailarina María Ferrer, discípula de R. Moragas. Fotografía (8862).
Retrato de Manuela Perea, bailarina llamada «La Nena», contemporánea de R. Moragas. Fotografía (8908).
Retrato de Dolores Montero, bailarina llamada «La Monterita», discípula de R. Moragas (8890).
Siete hojas con la composición de figuras y evoluciones de un bailable, dibujadas por R. Moragas. Diseños, perspectivas y anotaciones (8685, 8687, 8688, 8689, 8691, 8692, 8693, 8694, 8695).

- Cuatro hojas con la composición y las evoluciones del conjunto de un bailable. Dos de ellas dibujadas por las dos caras. Originales de R. Moragas (8642 a 8645).
- Seis figurines, a la pluma y la acuarela, de trajes femeninos de charras, originales de R. Moragas (8673, 8674, 8676).
- Dos figurines, a la pluma y la acuarela, de trajes femeninos de serranas, originales de R. Moragas (8675).
- Dos figurines, a la pluma y la acuarela, de trajes femeninos de armuñesas, originales de R. Moragas (8672).
- Un figurín, a la pluma y la acuarela, de traje masculino charro y otro en el mismo procedimiento de traje masculino de chalán, originales de R. Moragas (8637).
- Ocho figurines, a la pluma y acuarela, de trajes de parejas regionales españoles, originales de R. Moragas (8664 a 8671).
- Dieciséis figurines, a la pluma y acuarela, de otras tantas figuras de una comedia de espectáculo, originales de R. Moragas (8631, 8632, 8654, 8655, 8657, 8658, 8660, 8661, 8662, 8663, 8677, 8678, 8679, 8680, 8681, 8682).
- Veinte esquemas, a la pluma y acuarela, de trajes femeninos de torero, en diferentes colores, originales de R. Moragas (8649, 8647, 8650, 8646, 8648).
- Cuatro esquemas, a la pluma y acuarela, de trajes de torero, en diferentes colores, originales de R. Moragas (8651).

ILUSTRACIONES



Ricardo Moragas



Ricardo Moragas
en los días de su juventud



Retrato de Ricardo Moragas, que ha sido colocado en el aula de Danza del Instituto del Teatro



Una de las caracterizaciones
de Ricardo Moragas



Ricardo Moragas
en una de sus interpretaciones coreográficas
Dibujo de su sobrino don José Moragas

Los avos vivos por delante.



En cada ocasión
hay una coreografía
diferente

Los avos son
de tela y
papel,



Los avos vivos por la cara de detrás

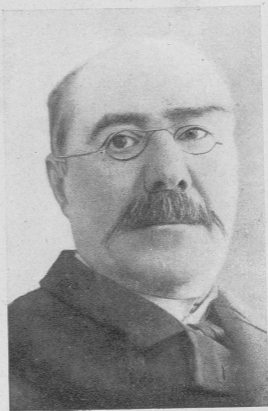


Los Encarnados saben y toman
el ritmo de los azules, vivos, el ritmo
de los amarillos, y los amarillos
el ritmo de los encarnados.

Uno de los planes de danzas, trazados
por Ricardo Moragas



Uno de los figurines
dibujados por Ricardo Moragas



Ricardo Moragas
en los últimos años de su vida

PUBLICACIONES
DEL
INSTITUTO DEL TEATRO
DE LA

EXCMA. DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE BARCELONA

MEMORIAS DE SECRETARÍA

*Fundació de l'Escola d'Art Dramàtic i cursos 1913
a 1914-15.*

Curs 1915-16.

Curs 1916-17.

Cursos 1917-18 y 1918-19.

Cursos 1919-20 a 1926-27.

Curs 1927-28.

*Congreso y Exposición Internacional del Teatro del
año 1929.*

Cursos 1928-29 a 1933-34.

Cursos 1934-35 i 1935-36.

Anuari del curs 1936-37.

Cursos 1939-40 a 1942-43.

Curs 1943-44.

Curso 1944-45.

DISCURSOS

*Geografía e historia del mito de Don Juan, de G. Díaz-
Plaja.*

*El ángulo maestro de la escenografía, de José Mestres
Cabanes.*

BIBLIOTECA TEATRAL

1. *Nausica*, de Juan Maragall.
2. *Els germans Karamazow*, de Fedor Dostoiewski.
3. *Matilde d'Anglaterra*, de Fernando Soldevila. (Premio del Concurso 1922.)
4. *El paquebot «Tenacity»*, de Charles Vildrac.
5. *La rondalla del Tsar Saltan*, de Puixkin y Bielski, con música de Rimski-Kõrsakov.
6. *La vila invisible de Kítej*, de V. J. Bielski, con música de Rimski-Kõrsakov.
7. *El carter del rei*, de Rabindranath Tagore.
8. *La mare confident*, de Marivaux.
9. *Egmont*, de Goethe.
10. *Les humils violetes*, de V. Vives. (Premio del Concurso 1919.)

ESTUDIOS

Primera serie

Del diàleg en la poesia medieval catalana.

Les representacions teatrals als camps de batalla de França.

El Teatre de la Ciutat.

Consideracions sobre les interpretacions dels personatges de Shakespeare.

Molière i la farsa dels metges.

La dansa popular com a element de cultura per a l'actor català.

El nacionalisme en el teatre.

Segunda serie

1. *El teatro romántico español*, por Joaquín Montaner.
2. *Un maestro de la escenografía: Soler y Rovirosa*, por José Francés.

3. *Temas de Historia del Teatro*, por Adrián Gual.
4. *Las representaciones teatrales en Grecia y Roma*, por P. Bosch Gimpera.
5. *Estudios y comunicaciones*, del Tercer Congreso Internacional del Teatro.
6. *La participación musical en el antiguo teatro español*, por José Subirá.
7. *Contribución a la bibliografía española de Shakespeare*, por Alfonso Par.
8. *Vida de Shakespeare*, por Alfonso Par.
9. *L'estudi de la ciència del Teatre a Alemanya*, por Hans Knudsen.
10. *Assaigs diversos*, por Luis Labarta, Pedro Corominas, Manuel de Montolíu y J. Font Solsona.
11. *Tres conferències sobre Teatre Retrospectiu*, por José Artís.
12. *Teatres particulars de Barcelona al XVIII segle*, por Francisco Curet.
13. *De l'homenatge a Apelles Mestres*, por Manuel Marinello y Joaquín Montero.
14. *Semblança de Lleó Fontova*, por José Artís.
15. *En Rossinyol que jo he tractat*, por Prudencio Bertrana.
16. *Shakespeare a Catalunya*, por Ramón Esquerra.
17. *Enric Morera*, por Joaquín Pena.

Tercera serie

1. *Esquema de Historia del Teatro*, por Guillermo Díaz-Plaja.
2. *Resumen de Historia de la Indumentaria*, por Ramón Picó-Capdevila.

INVESTIGACIONES

1. *Ricardo Moragas*, por José Artís.



Precio : 10 pesetas