

NOTAS

El Instituto del Teatro de Barcelona, miembro de
la Fédération Internationale pour la Recherche
Théâtrale.

En la Dirección General de Bellas Artes de París tuvo lugar, en julio de 1956, la reunión anual reglamentaria de la Fédération Internationale pour la Recherche Théâtrale. En estas sesiones participó el Instituto del Teatro de Barcelona. El Presidente de la Fédération Internationale pour la Recherche Théâtrale dió la bienvenida a la Delegación española, que fué votada por unanimidad miembro de número de la citada Fédération, interviniendo activamente en las deliberaciones tendientes a un intercambio de los centros de investigación teatral de todo el mundo.

Se acordó la publicación de un boletín de Estudios Escénicos, y se estableció, como tema general para el próximo Congreso, que tendrá lugar en Venecia en julio de este año, el estudio de las derivaciones de la «Commedia dell'Arte» en los distintos teatros europeos y el desarrollo de los métodos de investigación escénica.

La International Federation for Theatre Research se ha impuesto, como finalidades principales, entre

otras, «la ayuda a la organización de sociedades para la investigación teatral» y «facilitar la amplia difusión de los trabajos de erudición, de los trabajos técnicos y la de toda actividad importante de carácter popular consagrada a la investigación teatral, con la ayuda de los libros, periódicos, discos, programas de radio-televisión y con la de cualquier otro medio de comunicación, particularmente la de aquellos que son susceptibles de cultivar el interés público a este aspecto».

Olegario Junyent, o la sensibilidad constructiva.

La vocación artística de Olegario Junyent debió ofrecer, hacia los años noventa del siglo pasado, una versión más real que pintoresca de la pugna familiar que hizo famosa el *Auca del senyor Esteve*, de Santiago Rusiñol. Una vez más, en esta tierra nuestra acusada de mercantilista, surgía, de la entraña misma de una menestralía obstinada en el esfuerzo material, la vibración de una alma de artista.

No es que Sebastián Junyent, el abuelo alpargatero, fuese hombre sin espíritu. Bien lo supo la Barcelona de mediados de siglo, cuando organizó las famosas llegadas de S. M. Carnestoltes, que daban tan graciosos perfiles a los carnavales de nuestra ciudad. Ni faltó en el padre de Olegario, Francisco Junyent, un buen tono de dibujante. La boda de otro hermano, Sebastián, con una hija del pintor Caba, acabó de completar el ambiente familiar. De ahí que la tercera generación — Sebastián y Olegario — venía ya, por decirlo así, predestinada para el arte. Sebastián, el hermano mayor, se dedicó ya resueltamente a la pintura. Olegario, nacido diez años después (1876), abandonó prestamente la dulcería donde empezó a trabajar, para ingresar, a los catorce años, en

el taller de Urgellés, eslabón de la gloriosa cadena de escenógrafos catalanes que se abría con Lucini y Cagés y continúa hoy en la figura de Mestres Cabanes. Asistente a las clases de dibujo de la Lonja, donde fué alumno de otro maestro, Calvo Berdonces, tan olvidado como benemérito, y bien pronto pasó a colaborar con la máxima representación de la escuela escenográfica barcelonesa, Francisco Soler y Rovirosa, con el que fué jefe de taller hasta que, muerto el maestro, pasa a París (1902) a trabajar con Carpezat, donde confesaba que nada pudo aprender que no le hubiese enseñado el propio Soler.

Encontramos, pues, al comenzar el siglo, a Olegario Junyent dentro del centelleante ambiente del Modernismo, que en Barcelona tuvo una significación extraordinaria. Distinguía ya entonces a nuestro artista una especial inquietud, que le llevó a Italia y a Alemania, donde dibujó los bocetos que habían de llevarle a triunfar en el concurso abierto por el Liceo para premiar el mejor decorado para *Los maestros cantores de Nüremberg*.

Reincorporado, en pleno triunfo, a Barcelona, logra Junyent esta fusión tan admirable — y tan frecuente entre nosotros — de lo cosmopolita-europeo y lo tradicional barcelonés, que le lleva a proseguir su inquietud viajera por el Adriático (en compañía de Francisco Cambó) y a realizar su espléndido viaje a Extremo Oriente, sin dejar de ser el exornador de nuestra *rúa*, o de los bailes del Círculo Artístico, que con tanta justicia llegó a presidir durante muchos años.

Esta modernidad inquieta, este soplo del espíritu universal, sobre su tradicionalismo insobornable, es

el que da a su arte, a la vez histórico y revolucionario, un sello especialísimo.

Había en la retina de Junyent una especial rapidez de captación, notable sobre todo en sus apuntes de viaje (Egipto, China, Japón), que no encontraríamos en ninguno de sus colegas de profesión. Su ingenio (el libro de Junyent en que se relata su viaje es de primer orden) tenía un trasunto plástico en la agilidad captadora de siluetas y de colores, que poseen las mejores calidades del impresionismo unidas a un formidable poder de síntesis, en lo que podríamos llamar una sensibilidad constructiva.

De ahí que en los bocetos y las realizaciones escenográficas de Olegario Junyent observemos una vibración musical, un temblor emotivo, una gracia moderna que le distinguen y le dan un lugar de honor, dentro de la gran escuela escenográfica de Barcelona. —
GUILLERMO DÍAZ-PLAJA.

Libros sobre teatro: «La mujer vestida de hombre en el teatro español» (ss. XVI-XVII), de Carmen Bravo-Villasante.

Debemos a Carmen Bravo-Villasante un magnífico estudio sobre «La mujer vestida de hombre en el teatro español» (siglos XVI-XVII), editado por *Revista de Occidente*, con la sobriedad que le caracteriza.

La obra ve precedida de extensas listas bibliográficas y de un orientador «esquema de los orígenes del tipo de mujer vestida de hombre».

La autora demuestra cumplidamente, en el estudio de las diversas escuelas teatrales de nuestros siglos de oro, el origen italiano del disfraz varonil y el de las influencias literarias, que no pueden esconder nuestros célebres comediógrafos, ya citados más arriba. Nos habla también de los modelos vivos de disfrazadas que pudieran haber dado origen, en el teatro de la época, a tantas y tantas contrafiguras dramáticas; rechazando, como Vossler, que pueda haber en nuestros autores más destacada fidelidad a lo real e insistiendo, una vez más, sobre el influjo, en estos tipos o personajes, de la sugestión literaria de los clásicos y renacentistas italianos.

Si alguna objeción tuviéramos que hacer a este nuevo y jugoso libro, sería la de no haber dedicado más espacio a la obra teatral de Cervantes en los aspectos que son motivo para su denso ensayo. Habiéndose extendido con tan agudo análisis en las obras de Lope, Tirso y Calderón, esperábamos, mientras transcurría la lectura de este libro, toparnos al menos con un breve capítulo en el que la autora estudiara algunos personajes y características teatrales de la producción del ilustre Manco. ¿Cómo ni siquiera cita la comedia famosa de *El gallardo español*? «— Muda ese traje indecente», le dice don Fernando a doña Margarita, y más tarde, en una acotación de la misma jornada 3.^a, indica Cervantes: «(Entren a esta sazón Arlaxa y Dña. Margarita en hábito de moro.)» Y aún en la lista de personajes que encabeza la jornada segunda, podemos leer: «Doña Margarita, doncella en hábito de hombre».

Cierra tan considerable libro un rico índice de autores, materias y obras, contenidas en el texto del mismo. — BARTOLOMÉ OLSINA.

Casa Provincial de Caridad
Imprenta - Escuela